

NUDOS

ISSN 0325 - 4453

EN LA CULTURA ARGENTINA

AÑO 4 Nº 10 1981 \$ 15.000



TEATRO
ABIERTO

Literatura
BERNARDO
KORDON

Plástica
VICTOR
GRIPPO

Testimonios
POLONIA
HOY

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
Eduardo Iglesias
Mirta Caucia
María Cristina Mateu

San Luis
Roberto Tessi

Rosario
Norma Termini

Bahía Blanca
Julio González Teves

Colaboraron
Manuel Amigo
Oswaldo Álvarez Guerrero
Fabián Escher
Edith Karamanlis
Celina Lombardi
Julio Lucero
Felisa Páez
Ernesto Pinto
Alejandro Rossi

Tapa
Eduardo Iglesias

Colaboraciones Recibidas
(Poesía)
Marta Méndez Barrios de Jaume
(Cuento)
Andrés Barral
Gabriel Fernández
María del Carmen Vallejo

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 \$ 90.000. América Latina u\$s 15. Resto del mundo u\$s 25. Cheques y giros a nombre de Jorge R. Brega.

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

SUMARIO

Año 4 - n° 10 - diciembre 1981 / enero 1982

Bernardo Kordon Entrevista	4
Romance en la puerta oeste de la ciudad Cuento de Bernardo Kordon	6
Los teleteatros, la SIP y ARGENTORES: ¿Yo señor? ¡No señor! Por Fabián Escher	7
Teatro Abierto: Un buen síntoma Por Gabriel Díaz	8
Defensa de la cultura nativa Por Felisa Páez	10
Anna Walentynowicz, mujer de Gdansk Entrevista de Hanna Krall	11
Andrzej Wajda en los astilleros Lenin Entrevista de Solidarnosc	13
Georges Brassens Canciones	15
Víctor Grippo Entrevista	16
Ficha: Roberto Elía, Félix Lorenzo, Jorge Pietra, Felipe Pino, Horacio Porto	18
Una polémica vacía Por Osvaldo Álvarez Guerrero	20
Semblanza de Florentino Ameghino Por Ernesto Pinto	22
Un héroe de nuestro tiempo (A propósito de <i>Tiempo de revancha</i>) Por Edith Karamanlis	25
La Libia de Omar Mukhtar (A propósito de <i>El león del desierto</i>) Por Alejandro Rossi	26
Lucas Demare (1910 - 1981) Por Julio Lucero	27
Libros: Doña Leonor, los rusos y los yanquis de Pacho O'Donnell	28
Soy paciente y Los días de pesca de Ana María Shua	
Enamorada del muro De Alina Diaconu	

En contratapa: *Manifestación*, de Antonio Berni, pintura, 1934.

En busca del justo camino.

Nunca vivimos una crisis mayor. Nunca la repulsa fue tan grande. También hay confusión, claro, y recelo. Se miden los pasos y no es malo. Hay que ver bien con quién andar.

“¿Cómo llegamos a esto?” “¿Qué es lo que verdaderamente está pasando?” “¿Qué nos espera?” Preguntas cada vez más insistentes que derivan a otra, perentoria: ¿Qué hacer?

En nuestro medio cultural, a este interrogante le hemos venido dando algunas respuestas. Se multiplicaron las revistas de arte y literatura independientes. En sus páginas hemos condenado a la censura, hemos abogado por la paz con Chile, hemos repudiado las acciones vandálicas de las superpotencias. Declaraciones de grupos de intelectuales han hecho valientes denuncias sobre estos temas. Organizaciones de ingenieros, arquitectos, abogados, médicos, periodistas, han expresado de una u otra forma su rechazo a los fundamentos económicos, sociales y políticos del “proceso” iniciado por el golpe de estado. Casi un centenar de artistas plásticos y gente de arte acaban de dar a conocer un documento crítico de la situación imperante en el sector. Escritores, actores, bailarines, músicos, etc., acompañados por el entusiasmo (y la solidaridad cuando fue necesaria) de un público deseoso de demostrar que nuestros más altos principios están intactos, llevaron adelante iniciativas tendientes al reencuentro, quebrando la dispersión impuesta en los últimos años y subrayando la necesidad imperiosa de la libre confrontación de las ideas (Teatro Abierto, Música Siempre, recitales de poesía, exposiciones colectivas, etc.).

Artistas y profesionales se suman así a otras expresiones populares como marchas de hambre, concentraciones obreras contra la desocupación, lucha contra la usura legalizada de la indexación, ayuno de madres, marchas juveniles por la paz.

Esto es lo dominante. Sin embargo la confusión es alimentada por quienes intentan imponer sus falsas certezas: “Acabamos de salir de una guerra”. “Nos hicieron bolsa”. “Todos tenemos la culpa”. En los medios masivos. En alguna novela que es *best-seller* nacional. En el “gran diario” que le hace bombo. En las entrelíneas de los debates. En la furtividad de los gestos. Nos agobian. Nos graban la cantinela derrotista de un balance falaz que sólo sirve, hoy, para inmovilizarnos (mañana, quizá, para llevarnos de las narices tras otro proyecto aventurero cuyo fracaso, pasado mañana, nos volverán a enrostrar...).

Tratan de crear un clima cultural de complacencia, cuando no de presentar como *la* polémica a debates tan mal planteados como el que entablan Liliana Heker y Jorge Asís contra Julio Cortázar. A otro perro con ese hueso. (Aclaremos: aunque rechazamos que se postule como polémica central no somos neutrales; no se nos escapa que por parte de Cortázar hay una actitud de crítica hacia nuestra realidad y que los otros no pasan del intento, apenas disimulado, de lavarle la cara al régimen.)

La polémica debe ser con otros, y otra ella misma. Desde NUDOS no pretendemos hacer la luz en las tinieblas. Nosotros también estamos en la lucha por salir de todo esto. Pero para hacerlo hay algunas cosas en las que *no* vamos a caer. Como el resto del pueblo, tenemos nuestro dolor y nuestras heridas, que sangrarán hasta que las cauterice el fuego de la justicia.

Ni hubo guerra ni nos han derrotado ni compartimos fracciones de culpa con ningún verdugo. Y no aceptamos opciones engañosas en torno al exilio o la permanencia en el país. Nuestro puesto —nunca lo dudamos— está aquí. Pero, aquí o afuera, la línea divisoria separa a quienes defienden las condiciones imperantes, abierta u oscuramente, y quienes tratan de modificarlas combatiéndolas. No hay retórica que pueda cambiar esta realidad.

Marta Lynch reside en la Argentina, y en sus giras por el exterior ha difundido su verbo: que el nuestro era el mejor de los mundos posibles. Pacho O'Donnell viene del exilio a tomar examen de pureza a los que nos quedamos, como si esta actitud fuera en sí misma una “traición” para ser señalada (así lo hacen Gabriel García Márquez y Eric Nepomuceno desde sus poltronas de México en detrimento de Ernesto Sábato, de quien bien conocemos sus cuestionamientos al poder en la Argentina). Pues bien: estamos contra esos residentes y estos exiliados. Y a favor del resto: la inmensa mayoría.

No aceptamos tender mantos de olvido. Si no hubieran existido nazis, no habría sesionado Nürenberg. Sin Mi Lai, el tribunal Russell no habría tenido razón de ser. Sin Afganistán, a las tropas de Breznhev no les esperarían la condena histórica que ya clama de impaciencia.

A esta sencilla ecuación se reduce la relación entre los hechos y su memoria.

No podemos admitir que, desde cierta “izquierda” que cada vez lo es menos, se nos siga hablando de Cuba. No estamos en los '60. Hace tiempo que Fidel Castro ha proclamado su orgullo de que Cuba sea dependiente de la URSS.

Allá él. En todo caso, proponemos un tema para la reflexión de los intelectuales progresistas: ¿por qué la Argentina ha sido desde el '76 a la fecha el país sudamericano con las mejores relaciones con la Unión Soviética, principal destino de las exportaciones agropecuarias del país?

No podemos admitir que se confunda deliberadamente el antiimperialismo con un antiyanquismo esquemático y excluyente. Rechazamos, como lo ha hecho buena parte de la intelectualidad francesa recientemente, “el dejarnos reducir al silencio por la falsa alternativa: ‘O se está del lado de la URSS o se está del lado de USA’”.

Condenamos ayer al imperialismo norteamericano y lo seguimos condenando hoy. No olvidamos a la United Fruit, ni Hiroshima, ni Santo Domingo, ni Vietnam. Pero nuestra memoria no es tan unilateral, no podría serlo a riesgo de inmoralidad, en momentos en que millones de obreros polacos son reprimidos y arrasadas sus conquistas, por una dictadura al servicio de los imperialistas rusos. Por eso también recordamos los tanques que aplastaron la búsqueda de libertad del pueblo checoslovaco. Tampoco nos hacemos los distraídos ante la infamia de las masacres que realizan los soviéticos en Afganistán, tanto más indignantes cuanto se llevan a cabo en nombre del socialismo.

En la Argentina hay una vieja y honrosa tradición de solidaridad con las naciones y pueblos oprimidos a la que nunca fueron ajenos los hombres y mujeres de la cultura, de quienes partieron iniciativas de todo tipo. Y era la derecha la que oponía burdos prejuicios pseudonacionalistas a esa legítima preocupación por lo que sucedía en el mundo. Hoy, encontrar el solo nombre de Afganistán en algunas publicaciones culturales de “izquierda” es una empresa ardua.

¿Qué está pasando? ¿Qué noción de cultura puede alentar tras esa conspiración de silencio cuando la existencia de un pueblo, de toda una cultura, que de eso se trata, quiere ser suprimida? Por eso es más que alentador que muchos de nuestros intelectuales y artistas más representativos hayan creado el “Movimiento por la Reconstrucción y el Desarrollo de la Cultura Nacional” en cuya declaración de principios y objetivos señalan justamente que “una cultura nacional no existe aislada sino que prospera en el permanente intercambio con la de otros pueblos, y puesto que es imposible la existencia de auténticas culturas nacionales sin la libertad de los pueblos, es que nos solidarizaremos con los que han sido avasallados o corren peligro de serlo por parte de las dos grandes potencias que en esta encrucijada de la historia luchan por la hegemonía mundial”.

Es posible que nuevas, duras confrontaciones se avecinen en un porvenir difícil de prever. Y no es éste un problema del futuro. Los bandos se van delineando en el presente. En este caso se trata, para todos, de saber ocupar el lugar justo.

Entre tanto vamos saliendo, con actos positivos, de la confusión y de las trampas que de continuo nos tienden.

La actividad cultural que realizamos o en la que participamos en estos últimos años —talleres, exposiciones, lucha por crear, escribir, pintar, enseñar, cantar, opinar, crecer, contra la adversidad del medio y del miedo— no debe servir, ni ser inscripta en los balances de la claudicación y la conciliación, como una prueba, ante el mundo y nosotros mismos, de lo bien que estamos.

Al contrario. Puesto que esa actividad fue una forma legítima, activa y fecunda de resistencia, debe pasar ahora a un nivel superior.

Jorge Brega

BERNARDO KORDON

Bernardo Kordon nació en Buenos Aires en 1915. Su primer libro de relatos data de 1936: *La Vuelta de Rocha*.

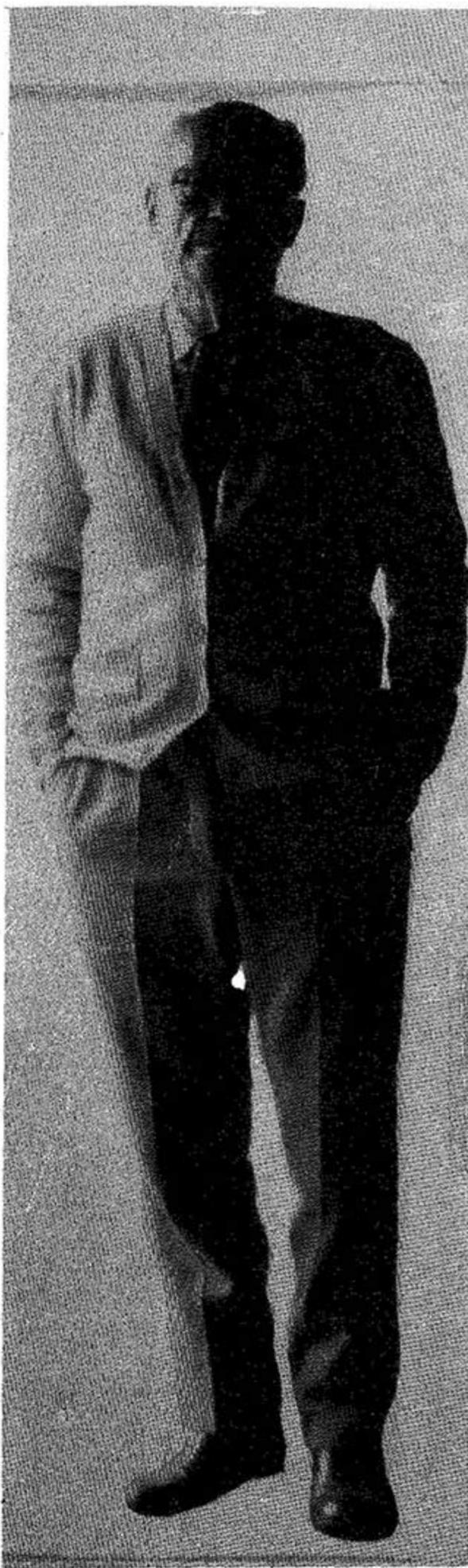
Su producción abarca casi 30 volúmenes entre novelas, cuentos, crónicas de viajes y ensayos. Citaremos: *Un horizonte de cemento* (1940), *Vencedores y vencidos* (1965), *Bairestop* (1975), (Novelas). *Vagabundo en Tombuctú* (1956), *A punto de reventar* (1971), (cuentos). *China o la revolución para siempre* (1968), (viajes).

Entre 1953 y 1965 dirigió la revista *Capricornio* (1a y 2a. épocas). Colaboraron César tiempo, Horacio Raúl Klappenbach, Juan José Sebrelli, Arturo Cerretani, Jaime Rest, Ernesto Sábato, María Rosa Oliver, y otros.

Lo que sigue es una charla que Nudos mantuvo con Kordon en su domicilio de la Capital Federal.

● Kordon, empecemos hablando de nuestra problemática unidad cultural, o mejor dicho de la eterna división entre escritores de la ciudad, por un lado, y de las provincias (que algunos llaman incluso "regionalistas"), por el otro.

Vea, decir escritor "regionalista" suena algo peyorativo, con intención de limitarlo. Creo que de algún modo todo escritor es regionalista, desde el momento que expresa un ámbito. Un escritor porteño es tan regionalista como cualquier otro: tiene su folklore, su lenguaje, su localismo y su facilidad de manejar un tema en base a una tradición. Pero la literatura es hecha por individuos: imposible buscar un denominador común. Injustamente se llamó a Horacio Quiroga escritor de la selva misionera: fue un artista universal que rebasa cualquier encasillamiento regional. El regionalismo puede ser un camino válido, cuando quien lo transita es un creador. El brasileño Graciliano Ramos es regionalista, lo es Jorge Amado: ambos grandes escritores, maestros. Es regionalista el correntino Gerardo Pisarello, de quien pueden aprender muchos cosmopolitas. Cuando leo, por ejemplo, a un escritor salteño, le pido que sea lo más salteño posible. Lo malo en la literatura argentina y latinoamericana, es la imposición de "modas". Recuerdo años atrás, siendo jurado de un concurso internacional, encontrarme con un aluvión de novelas "cortazarianas", un autor era chileno, otro colombiano, pero todos "cortazarianos" a muerte. Se escribe por moda, no por necesidades interiores.



● No así sus relatos, Kordon: los personajes que los habitan tienen una identidad propia. Hasta parece que la historia del país se mezclara fatalmente con sus vidas...

Me preocupa sobremanera que esos personajes tengan un hábito de verdad, que considero lo más difícil de lograr con palabras. Me denominan un escritor de personajes marginales. Creo que esa preferencia no es sólo literaria, fundamentalmente es humana, me atrae esa humanidad que vive en condiciones límites: el dolor, el desamparo, la pobreza. En ese aspecto no me considero "muy argentino", porque un argentino siente un gran desprecio por la pobreza. Siempre nos han enseñado que el nuestro es un país muy rico, de modo que un desposeído parece ser un traidor a la imagen soñada. Se lo desprecia, como ocurrió con el gaucho. Pero después estos marginados terminan por dar pautas a todo el resto de la sociedad. El lunfardo se constituyó en verdadero signo argentino; con ciertas particularidades que calan más hondo que los tratados de sociología. Para un español llamar a alguien "chulo" es insultarlo, para un argentino que alguien lo apode "cafishio" no es precisamente un insulto, a veces puede ser un halago. No por nada la palabra "chulo" es castiza y la otra italiana (nosotros somos marcadamente italianos). Sin contar que fueron los marginados quienes terminaron creando los arquetipos nacionales. Decir gaucho en la Argentina, o roto en Chile tenía fuerte carga peyorativa ya en los mismos vocablos, pero de rebote pasaron a ser sinónimos de virtudes nacionales. Ahora se dice elogiosamente "todo un gaucho" o "todo un roto". Esto da la pauta de que los personajes marginados nacieron para sobrevivir.

Por otra parte mi caso no es único. ¡Qué va a ser! No hay literatura en el mundo, cuyos escritores no hayan sido atraídos por los desposeídos. Ahí tenemos esa gran literatura brasileña, para mí la más importante del continente. La coyuntura histórica literaria y plástica pudo centrarse en la Semana de Arte Moderna de São Paulo, pero fundamentalmente se gestó en el nordeste brasileño, con los escritores que si bien no salían de las masas, fueron en cambio observadores que se identificaron y acrecentaron su fidelidad emotiva, cultural y hasta racial con los elementos más humildes de esa socie-

dad. Esa gran literatura nació con Os sertões de Euclides da Cunha (un militar que actuó en la represión de la Guerra dos Canudos) y se profundizó con Graciliano Ramos, José Lins do Rego (algo olvidado vaya a saberse por qué), con Arthur Ramos con *O negro brasileiro*, como también con el magistral Gilberto Freyre, y culmina ahora con Jorge Amado, de ningún modo confundible con el boom latinoamericano (lo que habla inmensamente bien de él).

● No parece simpatizar con las famas fáciles que produjo el boom.

No quisiera pronunciarme como crítico (Dios me libre de ese pecado), pero como viejo lector le reprocho al boom tantos libros tan presuntuosos como tediosos que no me permitieron llegar a las últimas páginas. Y continuando con los grandes escritores cómo no nombrar a ese refinadísimo mulato, elegantísimo y genial que se llamó Mario de Andrade, musicólogo de alma —entre otras disciplinas— se dedicó al estudio del folklore de los negros de los suburbios de São Paulo y cuya obra maestra, *Macunaima*, fue fruto de sus observaciones sobre el hombre del pueblo.

Porque esa fascinación que produce el pueblo es la sal y pimienta de la vida, la raíz y el fruto de toda creación literaria. ¿Pudo Sarmiento haber escrito *Facundo* sin estar fascinado, casi diría enamorado del gaucho y del caudillo a quien inmortalizó con este libro maestro que escribió con el aparente fin de denigrarlo?

La clase media argentina produjo escritores, pero pocos motivos literarios. Su instinto de clase media se expresa justamente en evitar situaciones límites. Chile es un ejemplo digno de tomarse en cuenta. Sus clases altas y bajas exponen parecido existencialismo, llegando al caso que los "pitucos" —"ciúticos" dicen allí— copian la forma de hablar del roto, quien a su vez ha adoptado ciertos argentinismos (por influencia del tango, y también por experiencias argentinas del lumpen chileno. Es que si hay dos países que se complementaron históricamente son la Argentina y Chile. A nadie perjudicó más ese proceso de balcanización que se produjo en el continente a partir de la Independencia, y que alcanza su culminación en los tiempos actuales. Creo que los intelectuales de uno y otro lado de la cordillera debemos tomar la iniciativa en lo que se refiere a concientizar tan graves problemas, y propongo hacerlo bajo la advocación de Manuel Rojas, un gran escritor chileno nacido en Buenos Aires (y para mayor significación en el barrio de Boedo). En su novela cumbre *Hijo de ladrón* sus personajes manejan como propios el lenguaje chileno y el argentino. Además de admirado fue sumamente querido en Chile, sin embargo en el momento que lo sorprendió la muerte estaba preparando el viaje que lo llevaría a radicarse definitivamente en este Buenos

Aires donde nació y transcurrió su infancia. Hace tiempo, en un reportaje en *La Nación*, de Chile, lo definí como el mejor escritor vivo (entonces) en ambos lados de la cordillera, y hoy sigo creyendo exactamente lo mismo.

● La fatalidad, la lucha permanente por la supervivencia, los climas opresivos parecen ser constantes en sus narraciones y personajes, como *Alias Gardelito*, ese ser fatalista y cínico que parece cargar el peso de una máscara...

Este personaje es una máscara conscientemente muy trabajada. Una vida obsesionada por los mitos de la sociedad argentina: el exitismo, el triunfo, el gardelismo. Una víctima vuelto delincuente, la sociedad se ha ocupado de moldearlo. No olvidemos que *Alias Gardelito* es un provinciano que vive en Buenos Aires. Esta metrópoli tiene la propiedad, por su presencia abrumadora, de modelar a todo el país. Gardelito, con esa máscara afronta a la ciudad y también sucumbe con esa máscara. Porque después de todo, de un modo u otro, nos pasamos construyendo máscaras. Sobrevivir es un ejercicio particularmente duro en este enorme país. Nunca nos abandona esa pesadez, esa magnitud geográfica de la gran ciudad o la inmensidad pampeana.

Buenos Aires, la ciudad, supera las posibilidades del escritor y de sus pobres personajes; es única en Latinoamérica. São Paulo alcanzó su cantidad de habitantes pero no tiene el mismo carácter. A veces observo a la boliviana que vende limones en el mercado; ha traído el aporte de su cultura milenaria, costumbres, etc., y sin embargo qué poco puede hacer para enfrentar a esta metrópoli poderosísima. No por nada a un provinciano se lo apoda "cabecita negra", que es algo tan feroz. Lo mismo les sucedía a los argelinos en París, que trataban de adaptarse a una vida que desde el vamos los rechazaba.

● La muerte, ese hecho tan cotidiano en esta ciudad, hasta llega en colectivo como en ese cuento suyo: Estación terminal.

Claro, la muerte es cotidiana, pero la negamos y siempre le corresponde al vecino y no a quien habla. Es una imagen rechazada por el porteño. La vejez tiene un papel bastante triste en una sociedad "modernosa" que la rechaza.

● Su obra ha sido varias veces abordada por el cine. ¿Reconoce usted poseer una visión cinematográfica en su literatura?

Bueno, se ha dicho que yo escribo como si estuviera haciendo una película. En verdad he sido más hijo del cine que de la literatura (tardes inolvidables, sin colegio, de cuatro cintas juntas en el cine del barrio). En mi experiencia fílmica aprendí que uno siempre cree que se puede hacer una película mejor con un libro de uno, pero uno ya hizo su obra al escribirla y debe dejar al director hacer la suya, que tiene leyes propias.

● Además usted publicó gran parte de sus libros.

Y en número mayor de lo necesario. Siempre acensejé escribir mucho y publicar poco. Por eso me alarma la cantidad de libros que tengo. Debo reconocer que me resultó fácil; en otras épocas el autor nacional interesaba más. Envidio a Rulfo que publicó dos libros. Y es más, creo que hubiera bastado su libro de cuentos *El llano en llamas*, esos relatos ya justifican toda una vida.

● ¿Y ahora en qué trabaja?

Tengo dos relatos listos para su publicación; uno encara la realidad de un Buenos Aires universal con la historia verídica de un sobreviviente de los campos de concentración nazis que vive y trabaja aquí. Del otro le puedo dar el título: *Un taxi amarillo y negro en Pakistán*, que será publicado próximamente por una editorial porteña.

● ¿Qué opina de la situación actual del escritor, cómo lo trata la sociedad? Hábleme de la censura.

Las posibilidades de escribir son muy limitadas, cada vez más. La literatura nacional pasa por una verdadera crisis, empezando por el costo de los libros y siguiendo por las dificultades para editar. Eso provoca en la gente joven y hasta en los profesionales un deseo: acatar las "modas" y evitar el peligro de lo auténtico.

La sociedad en que vivimos es merecedora de tantas críticas y hay tantos dramas e injusticias visibles que lo que menos nos puede chocar es el tratamiento que se le da a los escritores.

Y si de algo nos tendríamos que defender es de la absoluta indiferencia con que la sociedad nos trata. Aunque pienso que de esto en parte somos culpables.

En cuanto a la censura, su efecto más nefasto es la inhibición del propio pensamiento. Lo más grave no es lo que se deja de publicar por presencia de la censura, sino la forma en que se comienzan a pensar las cosas. Por eso creo en los valores morales de los escritores, en su individualidad. Ellos pueden romper esa barrera de la censura por medio de su fuerza y su autenticidad.

● ¿Cómo debería vivir un escritor?

Intensamente. Toda experiencia le sirve al escritor, que es como un pianista que cuando deja de tocar pierde su competencia. Cuando se lee a los escritores argentinos actuales resulta sorprendente su poca experiencia vital.

Admiro a Blaise Cendrars que fue vagabundo, comerciante, financista, periodista civil y militar.

La literatura está en relación directa con la vida. Ningún escritor puede dar más de lo que ha aprendido de su propia existencia y de la de los otros.○

Romance en la puerta oeste de la ciudad

por Bernardo Kordon

Sólo después de jubilarse de maquinista, el viejo ferroviario conoció la sedentaria vida del barrio. Tomó conocimiento del vecindario y de la niña flacucha de la otra cuadra. Supo por su mujer que se llamaba Teresa.

Mientras el maquinista jubilado languidecía en su gastado sillón de mimbre, Teresa se convirtió en moza. Todas las tardes pasaba por la vereda de ladrillos casi sepultados por esa tenaz tierra de la pampa que llega hasta el suburbio. Después de saludar al viejo ferroviario (parecía esperarla todas las tardes bajo el sauce), ella apuraba el paso entre perros tranquilos y mujeres que tejían mientras tomaban el sol del atardecer. Atravesaba el arroyo Maldonado por un viejo puente y, apurándose más, recorría una calle de edificios nuevos hasta enfrentar la Avenida General Paz. La aterrada autopista —muralla china de la ciudad— mostraba su túrgida ladera de césped, con empalizadas de tronco al estilo rural. Allí arriba se vislumbraban las fugitivas moles de los autos y de los camiones policromados. Pasaban sin interrupción y silbaban sobre el elevado asfalto como un viento del suburbio, encima de las calles y avenidas del deslinde de la ciudad.

Julián Artigas esperaba a Teresa en el otro lado de la avenida. El llegaba temprano y procedía a encender un cigarrillo en la esquina de la calle Cuzco. Allí una manzana se había salvado milagrosamente de sucesivos loteos y mientras el cemento avanzaba como un ejército o una plaga hacia el oeste, en esa esquina sobrevivía un cacho de llanura en forma de quinta. Un caballo cinchaba un arado, conducido por un hombre joven de botas y bombachas. El arado abría blandamente la tierra negra y Artigas se distraía viendo cómo ese chacarero urbano iba peinando el suelo, alineando surcos donde se mezclaban terrones con yuyos triturados y algún trozo de ladrillo.

Estaba acostumbrado a esa esquina y nunca pensó en cambiarla como lugar de cita en los cinco meses que se reunía con Teresa. Le gustaba extender la vista por el baldío y dominar varias calles. Desde buena distancia observaba el boquerón de forma ojival del pequeño túnel revestido de piedras que atravesaba los cincuenta metros del terraplén y por donde aparecía Teresa, como saliendo de las entrañas de la tierra. Y Artigas consideraba necesario contemplar a Teresa desde lejos, avanzando con sus pasos de adolescente (caminaba como si la persiguiesen), la cara alargada, con su sonrisa de salud, y por las sombras del sol que se pone hacia el lado de la provincia.

Esa imagen parecía la del fantasma de la Teresa que después tenía a su lado. Pero él quería más al fantasma, y lo enamoraba todo lo fantasmal de esa muchacha: la pálida boca sin pintar y las pupilas negras que llenaban los ojos exageradamente rasgados, como pintados por un escolar. Ese rostro lo había intrigado y conmovido, tanto como el cuerpo delgado y animado de extraña fuerza. Quizá la mandíbula fuese demasiado larga y la boca ávida y casi desagradable con sus labios finos y sin pintar. Pero lo admirable era esa máscara de sombra en la descarnada y sensible cara, como si la calavera pujase en irrumpir y fuese, no el armazón, sino el motor de esos largos rasgos de apasionada.

No se besaban ni se apretaban las manos al encontrarse. El aferraba el brazo de Teresa, tecleando rudamente con los dedos firmes, como si transmitiese un furioso y cálido mensaje. Ella levantaba la cabeza, reconocida por esa caricia de confesada desesperación con que la saludó en la primera cita y lo seguía haciendo tanto tiempo después. Juntos, volvían sobre los pasos de ella y tomaban por la parte baja del terraplén, en dirección a la larga luminaria de la Avenida Rivadavia.

En un rincón del camino se detenían para besarse. La noche caía rotundamente cuando el movimiento del barrio era mayor. Los grupos de obreros que se dirigían a la estación los obligaba a seguir andando.

Los avisos luminosos de Liniers saltaban al cielo con alegría de pirotécnica, sobre la muchedumbre que hormigueaba negreando la gran puerta oeste de la ciudad. Y Liniers lo

reclamaba con su bullir indistinto y remoto, una batalla en los contrafuertes de la ciudad, a muchos kilómetros del centro. Por calles aterciopeladas por la noche y los sauces, llegaba hasta Teresa ese bullir prometedor y amenazante a la vez, tomando relieve a medida que se acercaban a la línea del Ferrocarril Oeste. Dejaban pasar un tren urbano eléctrico; otro con su locomotora que ululaba su deseo de pampa libre. Los guardabarreras balanceaban faroles rojos y gritaban entre los diez relucientes rieles, conteniendo o apurando a la muchedumbre que atravesaba las barreras bajas.

Se sentían tan novios contemplando las vidrieras a toda luz, y se entregaban a ese rumor amorfo de la gran ciudad de amenaza murmurada o de amargo despertar de borrachera.

Cuadras, kilómetros de colectivos detenidos, esperaban el momento de abrirse en abanico, sobre la llanura de los suburbios.

* * *

En el barrio llegaron a decir que se trataba de un ladrón. Evidentemente era un sujeto sospechoso. Llegaba al atardecer y parecía quedar en acecho en la esquina de Cuzco. Después echaba a andar hacia la Avenida General Paz. Lentamente entraba en el túnel del boquerón ojival, como si penetrase en el corazón de la tierra. Vestido con su entallado y gastado traje azul marino, Julián Artigas recorría escondidas calles del barrio de Liniers.

La primavera entibiaba las primeras noches de octubre. El viejo ferroviario aprovechaba estirar bajo el sauce su descanso de jubilado mientras observaba el andar de Julián Artigas. Después lo veía retornar rumbo a Rivadavia. Avanzaba con paso torpe, tropezando con las salientes de la gastada vereda de ladrillos. Nunca saludó al viejo, ni a su mujer, que tejía siempre a su lado, sentada en una sillita de paja. El jubilado seguía con la vista a esa figura que se hacía presente todos los días. El barrio no quería a ese forastero, puesto que no lo comprendía. Y el barrio, como la aldea, teme a veces lo que no puede explicarse. "Dicen que es un ladrón, pero más parece un loco", murmuró la vieja. En el rostro abotagado del jubilado, relucían pequeños y escrutadores los ojos de un viejo maquinista.

—Hace cosa de un mes que pasa todas las tardes, ¿verdad, vieja?

—Un mes y quizás algo más. Ya podía pensar en saludarnos y no pasar como delante de dos postes —se quejó ella.

—No creo que lo haga por orgullo.

—¿Orgullo? ¿Quién es él para ser orgulloso? ¡Un pobre loco, quizá!

El viejo ferroviario se incorporó de su asiento. Observaba la silueta de Julián Artigas. Quizá fuese por la lejanía y por las sombras que caían sobre la tranquila calle, pero era como si esa figura se diluyese como una aparición en el aire agorero del anochecer. El jubilado, sin parpadear, lo miraba desaparecer. Muchas veces esos ojos menudos y escrutadores parecían desesperarse en la contemplación de su olvidada callecita de Liniers, como si repentinamente le dominase el deseo de que todo ese paisaje estático girase a su lado como un ululante huracán, tal como rodaba el paisaje visto desde su puesto de mando en la furiosa locomotora.

—También hace cosa de un mes que murió la Teresa, ¿verdad, vieja?

—Un mes, más o menos. Parece que fuera ayer cuando la vi pasar apurada con su andar de mocosa crecida. Nos saludaba y seguía andando como si temiese llegar tarde a alguna parte muy importante.

—Muy apurada iba, es cierto. Y también desaparecía hacia allí.

Miró una vez más en esa dirección, antes de entrar en la casa, arrastrando su gastado sillón de mimbre. La noche ya dominaba a esa escondida calle del suburbio. Y más allá comenzaba a levantarse la lechosa aureola de Liniers, la iluminada gran puerta oeste de la ciudad.

“Casi todos los argumentos de los teatros están orientados por ideas que van contra los principios básicos morales de nuestra población.”

El párrafo transcrito tiene algo realmente desconcertante: su autor. En efecto, la cita forma parte de un estudio encargado por la Secretaría de Información Pública (SIP) sobre los teatros argentinos (ver *Clarín* del 17 de setiembre). El deplorable nivel de calidad de estos programas —desde el guión hasta la producción— es archiconocido. Por eso, es al menos curioso que un organismo oficial se coloque en una aparente objetividad crítica, siendo los canales de televisión administrados y controlados por el Estado.

Apoderarse de un medio, conducirlo férreamente, limitarlo con una censura omnímoda, asfixiarlo con todo tipo de pautas, hacerlo vehículo de una publicidad y una propaganda inescrupulosas... y después desentenderse de todo esto y “juzgar” los resultados: el método tiene su originalidad.

Ahora bien: ¿qué es lo que, según el estudio de la SIP, atenta “contra los principios básicos morales de nuestra población”? “Aquí —pasa a ejemplificar el texto— las figuras (?) principales rondan (SIC) el amor libre, el embarazo, el aborto, el concubinato, el adulterio, los problemas que surgen por diferencias sociales, el ejemplo del ‘piola’, el ‘vivo’, el ‘vividor’, el honesto frustrado, los amores en triángulo, la tragedia, el fracaso y la frustración”.

Sin entrar a analizar la apabullante moralina de la frase, declaremos sin vueltas el descubrimiento a que nos ha permitido llegar. Sabíamos que nuestras autoridades cuestionaban la teoría de la evolución. No estábamos al tanto, en cambio, de que su espíritu contestatario en ciencias naturales hubiera llegado a revisar el concepto de embarazo. Ciertamente, los autores del estudio deben haber nacido de un repollo. ¿Qué decir de “los problemas que surgen por diferencias sociales”? ¿Postulará la SIP una sociedad sin clases? (Interesante tema para una investigación de Archicensura) ¿O con clases pero sin diferencias? ¿O con diferencias no televisables? La referencia a los “piolas” sería otro interesante tema para una investigación a cargo de una Comisión Archicensora: ¿los organismos oficiales pueden emplear el vocabulario de origen lunfardo que vedan a guionistas y actores? Finalmente: ¿a la SIP le molesta que se frustré el honesto y triunfe el “vividor” en algún teateatro o que eso ocurra en la Argentina? Sería bueno que lo aclarara.

El estudio no se queda en el nivel descriptivo. Propone medidas. Ejemplo: “Apoyar aquellas manifestaciones artísticas teatrales que tengan contenidos formativos, coherentes con el objetivo de modelo del ser nacional (temas de nuestra historia, de las ciencias, del arte literario y

LOS TELETEATROS, LA SIP Y ARGENTORES

¿Yo señor? !No señor!

Escribe Fabián Escher

musical, que relaten hechos del diario vivir, ejemplos de justicia”.

Es legítimo preguntarse qué temas de nuestra historia pueden encararse por televisión si todo intento de presentar a San Martín, Belgrano o Sarmiento como hombres de carne y hueso está condenado de antemano al silencio. O de qué arte literario puede hablarse cuando en un corto producido por el gobierno sobre nuestra literatura, el único escritor del siglo XX mencionado es Lugones. ¿Y cuáles serían los ejemplos tolerables del “diario vivir”? ¿Los despidos, las suspensiones, los fotógrafos de prensa castigados, los negociados, el vuelo de las palomas en Plaza de Mayo, con preferencia los días jueves, en especial por la tarde? ¿O este último sería un buen “ejemplo de justicia”?

Al gran bonete...

La divulgación del estudio de la SIP tuvo —entre otras— una consecuencia lamentable: la reacción de ARGENTORES, preocupadísima por desembarazarse a

toda costa del pesado fardo que le arrojaba el organismo oficial.

En principio, la declaración firmada por el vicepresidente y el secretario de la entidad, Alberto de Zavalía y Ulises Petit de Murat, trasunta una justa indignación, al señalar que los programas impugnados “no llegan al público por voluntad exclusiva de los autores de los libros, ni se realizan según la libre voluntad de éstos, sino que son puestos en pantalla con la autorización de la Secretaría, dada a través de su organismo competente, el COMFER, que hace llegar sus pautas a los interventores oficiales de cada canal, que a su vez cuentan para la aprobación de los libros con sus respectivas direcciones artísticas, que controlan y vigilan la labor de los productores ejecutivos de los programas”. (*La Nación* del 4 de octubre; para más datos: KAFKA, Franz: *La Muralla China*, varias ediciones.

Pero en lugar de dejar las cosas allí, porque allí, precisamente, debían quedar, ARGENTORES transfiere la responsabilidad de esta situación... ¡al público! “Los autores se ven compulsados a obtener una cifra de rating por debajo de la cual son levantados los programas, lo cual de por sí obliga a efectuar concesiones al gusto de la mayoría del público y a ceder a solicitudes muchas veces reñidas con la calidad ideal que se pretende.” ¡Pobres autores! Ellos pretenden una “calidad ideal” (¡también!, ¿a quién se le ocurre?) pero tropiezan con un obstáculo insalvable: el gusto de la mayoría del público.

¿Y si fuera al revés? (Es un suponer.) ¿Y si fuera que los medios intentan modelar el gusto del público administrándoles los engendros de Hugo Moser, Lozano Dana, Alma Bressan y Cía.? Concedamos: las pautas oficiales dejan afuera a los mejores guionistas y, a los que quedan adentro, los obligan a elaborar productos chabacanos, programas de cuarta, polución televisiva. Lo que no concedemos es que la principal víctima de la polución quiera ser transformada, mediante un bajísimo mecanismo de racionalización, en su causante.

Lo paradójico es que, en su premura por salvarse, las autoridades de ARGENTORES apelan a cualquier argumento. Veamos: “La capacidad profesional de los autores argentinos es ampliamente reconocida por el público”.

¿Pero cómo, señores? ¿El gusto del público es bueno cuando los consagra y malo cuando quieren transferirle la responsabilidad por los telebodrios? Si estos autores son tan poco coherentes, tan ineficaces, para argumentar en su defensa, no tiene nada de extraño que la misma ineficacia se manifieste en los otros argumentos: los que “la mayoría del público” padece cada día.

Y no, precisamente, porque los autores le hagan concesiones a su presunto mal gusto, sino porque del maridaje de la censura oficial con el escaso talento no pueden nacer sino frutos enclenques.○



TEATRO ABIERTO

Un buen síntoma

Escribe Gabriel Díaz

Puede decirse que el año teatral cerró con un acontecimiento importante: el Ciclo de Teatro Abierto. Importante porque el teatro de autor nacional se reencontró con un público masivo, necesitado de obras polémicas que, de una u otra manera, sean reflejos directos de una realidad agobiante y oprimente. Porque ante el desalentador marco del teatro oficial, que desde hace más de cinco años ofrece una dramaturgia empobrecida, de escaso interés dentro de la convulsionada situación que hoy nos toca vivir, amén del encarecido precio de las localidades del teatro de gran producción, ese público encontró que a un millón de pesos viejos podía instalarse nuevamente y por tres meses en la butaca de un renovado y alentador teatro nacional, para aplaudirlo o desaprobarlo o cuestionarlo, pero por sobre todo, para comprobar lo vivo que está.

Teatro Abierto mostró un público tan enfervorizado por las buenas obras y las buenas actuaciones como por el hecho de participar en un ciclo de teatro argentino montado sobre bases mucho más dignas que las chabacanerías del teatro de "figuras bonitas" sin otro fin que los éxitos de taquilla.

Así fue como los quinientos espectadores que el Teatro del Picadero recibía por noche —y que luego de su incendio y destrucción (aún no aclarado del todo) recibió el Tabarís— aprobaba con su euforia algo que se hallaba más allá de lo que se veía sobre el escenario. Era el aplauso a la lucha permanente por mantener el teatro de autor nacional en pie, tonificada en este caso por el reagrupamiento de todos los sectores del quehacer teatral.

Pero tampoco debe olvidarse que este entusiasmo pocas veces visto permitió también dejar oscuros algunos puntos.

La destrucción del Picadero

A la solución de este grave problema como lo es la pérdida del espacio físico y sus terribles consecuencias para la cultura (tan grave como la amenaza de desalojo que pesó sobre el Payró), no se le dio el cauce correcto. Estos fueron los resultados obtenidos: una colecta para iniciar la reconstrucción del Picadero, y un minuto de silencio al finalizar cada función en los teatros de Buenos Aires durante el fin de semana siguiente al incendio.

Estas medidas timoratas se contradicen con el clima de indignación imperante en la conferencia de prensa citada por la



Dos síntomas de Teatro Abierto: el fervor del público y la destrucción de la sala donde éste

dirección de Teatro Abierto y realizada al día siguiente del incendio, en el Teatro Lasalle.

Ese clima de presión para concretar alguna medida enérgica contra lo que a juicio de la mayoría era un atentado, configuraba un auténtico movimiento de unión, al que no se le brindó la debida atención, o se lo eludió por un hecho que escapa a la simple lógica.

También adhirieron quince salas teatrales, que se ofrecieron para la prosecución de las funciones, lo que confirmó rotundamente que la solidaridad sobrepasaba límites hasta entonces insospechados por los mismos organizadores.

Todo apuntaba a golpear de frente, con unidad y sincera convicción, al trágico momento que el teatro vivía al ser atacado desde lo alto de las murallas de la omnipotencia incendiaria.

La función debe continuar

Ya que mencionamos las quince salas teatrales ofrecidas, es conveniente puntualizar un hecho, cuando menos confuso, que deberá ser aclarado definitivamente.

¿Cuáles fueron los motivos que llevaron a optar por el Tabarís —previo pago de cincuenta millones de pesos ley— en

lugar de cualquiera de las otras salas ofrecidas gratuitamente (caso del Lasalle)?

Si se optó por el atractivo de la avenida Corrientes, es ésta una instancia endeble y muy cara.

Si ninguna de las salas se ofreció, en realidad, gratuitamente, entraríamos en otra situación mucho más ardua y que debe cuestionarse con todas las letras, porque entonces la solidaridad demostrada no sería tal y todo encubriría un oscuro objeto del deseo.

Además, la opción por el Tabarís y la posterior continuación en esa misma sala de algunas obras participantes en Teatro Abierto se ligan crucialmente. Y se ligan porque ambos hechos pueden confluír en una u otra cara de esta alternativa peligrosa: a) previamente a la opción por el Tabarís ya estaba prevista la continuación, allí, de cuatro de las obras, a posteriori de finalizado el ciclo, aprovechando así el mismo espacio y la misma resonancia que desde los inicios tuvo el nombre de Teatro Abierto, o: b) el optar por el Tabarís era el aval para que esas cuatro obras pudieran firmar contrato fuera del ciclo y continuar por sí solas, como ocurrió luego.

Y esto trae aparejado diversos pro-

blemas. Uno y fundamental: la desvirtuación del ciclo mismo. Porque es sabido que Teatro Abierto se hizo a pulmón, sin que nadie cobrara un peso. Con la prosecución, en cambio, a costa del trabajo de cientos de actores, directores, autores, escenógrafos, técnicos y músicos, ganan suculentos salarios y altos porcentajes de recaudaciones sólo unos pocos, bajo el ala del mismo producto generado entre todos.

Otro, y que llama mucho la atención en esta falsa continuación del ciclo: que en ella participe el secretario general de la Asociación Argentina de Actores, Luis



se manifestaba.

Brandoni, como integrante de uno de los elencos. Brandoni fue uno de los principales luchadores por Teatro Abierto. Uno de los que más puso el hombro para su concreción, y trabajó fatigosamente cuando el ciclo estaba en marcha, vendiendo entradas en boletería, acomodando al público para su ingreso en la sala, promocionando el libro editado con todas las obras estrenadas, etc. Que ahora suba al escenario mismo del Tabarís actuando en una de las cuatro obras que se "cortaron solas", olvidando la solidaridad tácitamente comprometida, no sólo con Teatro Abierto sino con el teatro argentino en general y todos sus integrantes, es, cuando menos, decepcionante.

Teatro para leer y estudiar

Otra de las alentadoras consecuencias surgidas dentro del ciclo de Teatro Abierto fue la edición de las veinte obras participantes (con el agregado de otra no estrenada: *Antes de entrar dejen salir*, de Oscar Viale).

Esta edición de veintiuna obras de dramaturgos argentinos pasa a engrosar una alicaída y flaca bibliografía de nuestro teatro, donde unos pocos (ARGENTORES y Centro Editor de América Latina, por ejemplo) concibieron la importancia

de nuestra literatura dramática para editarla y rescatarla del olvido.

Esta edición brinda la posibilidad de realizar un profundo estudio de las líneas en que trabajan los dramaturgos argentinos, pudiendo discriminar el nivel de los textos y concretar una auténtica historia de nuestra literatura teatral.

La lectura de la edición de las obras apunta también a llamar la atención sobre un punto esencial: el contenido de los textos.

En *Gris de ausencia*, de Roberto Cossa, por ejemplo, se percibe una maniobra conceptual del autor, errónea y mal intencionada, cuando a uno de sus personajes le hace decir: "El Duce salía al balcón... la plaza estaba llena. Y el general hablaba y nos decía: Descamisados... del trabajo a casa, y de casa al trabajo...".

El que me toca es un chanco, de Alberto Drago, también se encuadra dentro de las mismas leyes del error que lleva a la confusión ideológica. Desarrolla su trama en un plano de ácida y actual crítica: un hombre desaparecido hace cinco años en manos de la policía. Sin dudas, es un hecho contundente y desgarrador para los argentinos. Pero resulta que hacia la conclusión de la obra, el autor hace cargo de esa desaparición a los hermanos del propio desaparecido, por ser, aquéllos, pequeños burgueses dedicados sólo a sus negocios. La realidad muestra a las claras que los responsables de tan terrible vejación de los derechos humanos no están precisamente en el ámbito de la familia.

Otras, en cambio, mostraron una crítica plausible, inteligentemente sustentada en los textos, con propuestas originales y puramente teatrales, de aguda puntería que el público supo reconocer y aplaudir entusiastamente.

Sucedió así con *El nuevo mundo*, de Carlos Somigliana, donde, a través de una sutil y elegante ironía el autor ofrece, desde una imaginaria capital de Sudamérica, hacia 1815, diálogos entre el Marqués de Sade (a los 75 años de edad) y el Ministro de Gobierno de ese lugar, como el que sigue:

MINISTRO DE GOBIERNO: Usted que se jacta de haber agotado todos los vicios, de haber cometido todos los pecados, ha omitido el más terrible, el que más podría ofender a ese Dios al que tanto dice odiar...

MARQUES DE SADE: ¡No le permito, señor!... ¡Usted me ofende!... ¿Cuál es ese pecado?

MINISTRO DE GOBIERNO: ¡La hipocresía!... ¡Abomine usted de los mandamientos de Dios! si quiere... ¡pero vaya a misa todos los domingos. ¡Fornique y adultere, pero exalte la santidad de la familia!... ¡Extermine a los pobres, pero hágalo en nombre del bienestar futuro!

O como este otro:

MARQUES DE SADE: ... Y si usted me asegura que no volverán a encerrarme en un manicomio.

MINISTRO DE GOBIERNO: En América no hay manicomios, señor mío...

MARQUES DE SADE: ¿No hay manicomios?... ¿Y locos?... ¿Tampoco hay locos?

MINISTRO DE GOBIERNO: Bueno... Sí, algunos. Alguno que otro.

MARQUES DE SADE: ¿Y qué hacen con ellos?

MINISTRO DE GOBIERNO: No sé... Desaparecen...

Por su parte, *La cortina de abalorios*, de Ricardo Monti, aporta una vigorosa imagen fantasmal de un polvoriento prostíbulo de fines del siglo pasado, habitado por una madama deforme, un mozo maltratado pero tenaz en mantener su lugar de trabajo (pero también su lugar propio, su tierra), un estanciero explotador y entreguista y un militar inglés.

Monti propone, a través del humor, entrever la estremecedora realidad de una época de despojo que, a pesar de formar parte de nuestra historia pasada, cobra una actualidad inusitada.

Gris de ausencia, a pesar de algunos errores de interpretación por parte del autor, también integra las obras más aceptadas por el público. La antecocina de la Trattoria "La Argentina", en el barrio del Trastevere en la Roma actual sirve de marco a Roberto Cossa para concretar una muy buena idea: extrapolar la inmigración de principios de siglo en nuestro país, con sus desdichas y sufrimientos, a la Italia de hoy a través de una familia típicamente argentina, en un estilo casi discepoliano.

El futuro cercano

Luego de recorrer lo que fue y afectó a Teatro Abierto '81, es intención de este artículo esbozar a modo de propuesta algunas ideas acerca de un próximo ciclo, como el que ya se está proyectando para 1982. En primer lugar porque se debe aprovechar el enorme caudal de energía que generó el ciclo pasado. En segundo lugar, porque para no dejar de lado ese vigoroso empuje que se creó en torno a nuevos autores, debería darse un lugar a jóvenes dramaturgos, no sólo de Buenos Aires, sino de todo el país, y así proyectar sobre los escenarios una dinámica necesidad de testimoniar artísticamente lo que sucede hoy en nuestro país. Otro punto interesante a establecer en el proyecto del año que viene, sería la creación de una comisión de selección de obras (teniendo también muy en cuenta cómo se elegiría esa comisión) y establecer práctica y democráticamente las obras que subirían a escena dentro del ciclo, para no dar lugar a desniveles como los que ya comentamos sucedieron en el ciclo de 1981.

Teatro Abierto '82 es una necesidad del teatro argentino, y una obligación de quienes lo integran, para que el buen síntoma de recuperación que se vivió este año no se convierta en un nuevo período de convalecencia que relegue a otros cinco años de silencio mortal a nuestro teatro. ○

Defender nuestra cultura

Escribe Felisa Páez

Con gran difusión en los órganos de prensa, se conoció a fines de agosto de este año la constitución del Movimiento de Defensa de la Cultura Nativa (DECUNA), que según sus postulados "reúne a artistas, intelectuales y empresarios ligados a estas expresiones" (folklóricas).

Rápidamente logró DECUNA poner en práctica algunas sugerencias de su asamblea del 27-8-81; la más importante, además de la obtención de espacios radiales para difundir sus propuestas, fue la de realizar "un espectáculo de características inusuales por su masividad, jerarquía, representatividad y amplitud". Este se concretó en el gran festival llevado a cabo en el Luna Park los días 3 y 4 de noviembre y que fuera televisado por ATC. La gran cantidad de público que asistió al evento titulado "Canto DECUNA" y el fervor con que siguió las 5 horas durante las cuales desfilaron los más conocidos intérpretes de la música nativa, es un indicador más que suficiente de una realidad palpable: el sentimiento popular por nuestras expresiones continúa fuertemente arraigado. Esas 12.000 personas son prueba de que "el folklore sigue siendo aglutinador de multitudes".

La colaboración desinteresada de tantos artistas habla también de la necesidad de mostrar su producción, muchos de ellos auténticos representantes de sus músicas regionales, como los santiagueños de Don Sixto Palavecino, los Manceros Santiagueños, o los jujeños: los Tilcareños y los Omaguacas y otros representando tendencias actuales de proyección folklórica. Podríamos decir que el público vio colmadas sus expectativas de asistir a una demostración ampliada de espectáculos que habitualmente son organizados a precios elevados.

Acontecimientos como éste dan renovado impulso a las reflexiones permanentes de quienes entendemos que el camino de rescatar y construir nuestra cultura es arduo, en lucha feroz con una concepción impuesta desde los inicios mismos de nuestra vida política independiente, que mantiene sometidas y silenciadas, cuando no negadas por "pobres, vulgares y sin valor", a las expresiones verdaderas del acervo popular en sus más variadas manifestaciones. Entonces, en primer lugar, estamos de acuerdo con que en estos momentos de verdadera emergencia que atraviesa la cultura nacional, nuestra identidad debe ser robustecida y afianzada



más que nunca. Pero... ¿cómo podríamos definir nuestro accionar en defensa de nuestra cultura sin señalar de quiénes debemos defenderla, sin señalar a los verdaderos responsables de esta dramática situación? La dependencia de las superpotencias, la opresión nacional y social y quienes la ejercen desde la cima de un poder absolutista y dictatorial, deben ser indicados con valentía como las causas de todos nuestros males, so pena de que nuestros actos de defensa se transformen en reuniones de mero "divertimento".

En su Declaración, el Movimiento plantea que "los protagonistas del fenómeno folklórico son quienes tienen que defender lo nuestro y no esperar que otros lo hagan". Ahora bien, el verdadero protagonista de la cultura es el pueblo, y los artistas son sólo una parte de él, y lo son en la medida en que interpreten cabalmente sus necesidades, sentimientos y contenido histórico y estén dispuestos a poner su arte al servicio de todos quienes lo componen. Por el contrario, el grupo directriz de DECUNA parece concebir al pueblo como espectador pasivo, como "público", y a los artistas como los únicos protagonistas de la cultura. Esto, además de error conceptual, no puede sino beneficiar, a corto o largo plazo, al sector de grandes empresarios que vienen lucrando desde hace demasiado tiempo (y que no han dejado de hacerlo, ni mucho menos, en los años recientes) con la labor de miles de artistas y las necesidades vitales del pueblo. Coherente con nuestra apreciación, encontramos a la cabeza de quienes convocan y organizan DECUNA a varios de los mismos que han venido monopolizando el "negocio" del folklore, desde productores y animadores hasta al-

gunos intérpretes, destacándose los nombres de Julio Marbiz y Antonio Carrizo.

Lo único que puede garantizar que esta excelente iniciativa no sea usufructuada por quienes sólo están interesados en defender su propio interés personal, cuando no político en defensa del *statu quo*, es la convocatoria democrática a los artistas populares de todo el país, en cada provincia y por región, organizando series de recitales donde aquellos que están postergados, sin acceso a la difusión puedan dar a conocer su labor y se expresen libremente, reflejando sus verdaderas necesidades y aspiraciones. Estamos necesitados de esto tanto o más que de los festivales "monstruos" organizados en las grandes capitales con artistas cotizados. Que aquellos que viviendo en sus lugares de origen, apabullados y avergonzados por las grandes empresas productoras que les llevan la versión "moderna" del "folklore" festivo tratando de destruir el sentir y la expresión genuinos del acervo regional para imponer sus mercancías (La Docta, de Marbiz, p. ej.), tengan la oportunidad de liberar las expresiones artísticas más auténticas y profundas que nos liberen a todos de tantos inventos *for export* (o no) que solemos presenciar en nuestras ciudades, y que en algo explican también el fervor despertado por las jornadas del Luna Park.

La aparición de un movimiento que se propone la defensa de nuestra cultura despierta necesariamente la adhesión de todos quienes, sintiéndonos identificados con tal objetivo ansiamos canalizar nuestras iniciativas; de ahí la necesidad de que se señale claramente, como decíamos, a aquellos de quienes debemos defendernos, para que todo no quede en un espectáculo meramente distractivo, más aún en momentos en que todos estamos hartos de circo y además, en muchísimos hogares, falta el pan.

Creemos por el contrario que este es el momento de emprender la difícil pero impostergable tarea de construir un verdadero movimiento de defensa y rescate de nuestro folklore, que se apoye en la larga trayectoria de muchos que, no sólo desde la interpretación musical, sino investigando, documentando y produciendo en distintos aspectos (artesanías, literatura, etc.) han trabajado y trabajan silenciosamente, sin ningún apoyo oficial y sin poder devolver a su verdadero destinatario, el pueblo, lo que de él recogieron.

Anna Walentynowicz, mujer de Gdansk

Entrevista de Hanna Krall

Ediciones Agora ha tenido la gentileza de autorizarnos a reproducir este reportaje, así como el efectuado a Wajda por Solidaridad y que puede leerse en las páginas siguientes. Los textos forman parte de un volumen que bajo el título *Polonia, una lucha inédita*, acaba de ser presentado por esa editorial.

Anna Walentynowicz desempeñó un papel determinante en el movimiento obrero en los astilleros de Gdansk y su despido fue uno de los detonantes de la huelga de agosto de 1980. Desde entonces Anna ocupa su puesto en el presidium del Comité de Huelga Interempresas, y luego en la Comisión nacional del sindicato *Solidaridad*.

Producido el reciente y bárbaro golpe de estado antiobrero y antipopular de la camarilla militar prosoviética, Anna Walentynowicz resistió durante varios días en los astilleros "Lenin" de Gdansk. Hoy desconocemos a ciencia cierta si se halla en libertad.

Este reportaje traza una biografía que presenta llamativas coincidencias con la del "hombre de mármol" filmada por A. Wajda, y muestra hasta qué punto éste se basó en los hechos para realizar *El hombre de hierro*. Fue publicado en el semanario católico *Tygodnik Powszechny (El semanario para todos)* de Cracovia, el 11 de enero de 1981.

¿Qué ocurrió el 14 de agosto de 1980, pasado el mediodía, cuando Anna Walentynowicz vio a la entrada del astillero a unas mujeres que la esperaban con flores en la puerta y hombres que le pidieron que subiera a una excavadora y que dijera algunas palabras?

Tengo 51 años. Nací en Volhynic. Cuando estalló la guerra, mi padre fue al frente, mi hermano fue deportado y mi madre murió del corazón. A mí me recogieron unos extranjeros. A mi vuelta a Polonia me puse a recorrer el campo. Me ofrecía en verano para la cosecha, en otoño para la venta de cuchillos de cocina que los campesinos confeccionaban a partir de viejas hoces. En invierno mis patrones hacían clandestinamente su licor. Entonces, durante la noche, yo velaba junto al alambique, para que no estallara, y de día, transportaba las botellas para su venta. A cambio del vodka y de los cuchillos me daban harina, papas y petróleo y yo transportaba todo esto a lo de mis patrones.

Después llegué a Gdansk. Mis patrones obtuvieron una yegua y una vaca de la UNRRA. Los señoritos fueron a la escuela y yo me ocupaba de la limpieza. Yo no estudié nada, apenas hasta el cuarto curso antes de la guerra, aun cuando figure en mis papeles que cursé séptimo grado. Cuando tuve que llenar los formularios para ser soldadora puse "cuatro" y un compañero me dijo: ¡"Estás loca, Anna, escribe rápido un siete"! Un cuatro se transforma fácilmente en siete. En realidad nunca cur-



se más que cuarto grado, salvo los cursos de alfabetización y luego los cursos de soldadura.

Mis patrones se enriquecían. Tenían ya dos caballos, cerdos, mulas, cinco vacas y pollos. Contrataban gente para el trabajo. Yo me levantaba a las cuatro para alimentar a los animales y preparar el desayuno para los obreros. A las siete iba a trabajar al campo y llevaba las vacas a pastar. A la vuelta, a las siete de la tarde, debía ordeñar las vacas y luego ir con una hoz y una carretilla a cortar ortigas para los chanchos y picarlas; me acostaba a medianoche y me levantaba a las cuatro para alimentar a los animales.

No digo esto para acusar sino para hacer justicia a lo que fue mi vida...

Un día descubrimos en los matorrales, frente a la casa, una tumba. Quisimos llevar el ataúd al cementerio, entonces nos pusimos a cavar. Pero no era un ataúd, era un cofre. Lo abrí y vi adentro relojes de oro, broches y anillos —había uno especialmente lindo, como una serpiente que daba tres vueltas, con una piedra azul en el medio— pero la señora llegó corriendo y recogió todo en su delantal.

Para Navidad me pusieron un plato en la cocina y me llevaron una hostia. Yo no tenía ganas de quedarme sola, así que me fui al establo y compartí la hostia con Dorada, una linda yegua que se desplazaba en su arnés como una artista, con paso de danza, los músculos tensos, así, pero con sólo dos vueltas ya estaba sudada, de tan frágil y delicada. La saludé y ella relinchó. Pero si estas cosas que le digo son inútiles, sáquelas, lo digo nada más que para ser fiel.

A mediados del verano, decidí irme. A cualquier lado. Caminé, caminé hasta que me quedé dormida, y luego seguí, preguntándome qué iba a hacer. Lo mejor hubiera sido suicidarme, pero ¿cómo? Había visto cómo mis patrones hacían jabón a partir de los animales muertos y cómo la soda cáustica disolvía rápidamente los huesos. Pero ¿dónde encontrar soda cáustica? Entonces no me decidí y seguí caminando.

Fui a parar a una panadería. Me quedé allí porque había muchos panecillos blancos por todos lados y, figúrese usted, podía comer tantos como quisiera. De manera totalmente normal los panecillos estaban allí, yo los tomaba y me los comía. Nadie me había dicho que no los tomara, entonces los tomaba y los comía.

¡Si habré encontrado gente buena en mi vida! Quienes me dejaron comer los panecillos blancos y quienes me dejaron vivir gratis en su bodega y me dieron una estufa para ese sótano, pero el más importante fue un señor que me dijo: "No te quedes así. Ve al astillero naval, aprende alguna cosa y te harás una persona".

No dormí en toda la noche. Rogué a la Virgen Santa y el corazón me latía: ¿me tomarán? Pero la Virgen Santa me escuchó y en noviembre de 1950 se me admitió en el curso de soldadura. Fue el 8 de noviembre exactamente, fíjese en el sello, y éste de al lado, del 8 de agosto de 1980, el de despido. Treinta años. Qué casualidad, ¿no es cierto?

Un año más tarde salió mi primera foto en la prensa, en el artículo "Nuestros trabajadores distinguidos". Desde entonces, salió cada vez más seguido, antes del Congreso de la juventud en Berlín, para el Congreso de los sindicatos (éramos tres delegados del astillero, que íbamos: Soldek, Golabek y yo), y me pusieron en el cuadro de honor en el patio. En esta foto estoy con el uniforme de trabajo, la máscara en una mano y el soldador en la otra. A mi lado se encuentran Wisniewska Jadwiga, 240 por ciento de la norma y Sekula Emilia, 210 por ciento. Yo tenía el mejor rendimiento: 270 por ciento. El cuadro estaba delante de la dirección y llevaba la inscripción en rojo: "Las soldadoras campeonas de la brigada Rosa Luxemburgo".

El hecho más importante de la época fue el Congreso de la Juventud, en Berlín, en 1951. Pasamos primero dos semanas en un campo de entrenamiento donde aprendimos un montón de cosas: a marcar el paso, a cantar en coro y a responder a las preguntas de los agentes del imperialismo. Sobre todo no había que dejarse persuadir para pasar al oeste, y lo mejor era mantenerse en grupo y no contestar ninguna pregunta. Me acuerdo de un joven minero de Silesia que me dijo: "Si me aborda un provocador no sabré qué hacer". Entonces un camarada de Olsztyn, un rubio grandote, se levantó y le dijo: "Si hoy no lo sabes, entonces ¿qué pasará en Berlín?" Y el camarada minero tuvo que hacer una declaración como que se sentía enfermo y debía volver a Silesia.

Yo me callaba y me repetía a mí misma, frente a un provocador ni siquiera abriré la boca.

El 18 de agosto visitamos la primera exposición en Berlín. Era una exposición checoslovaca. Se la recorría en hileras de a dos, pero a la salida, ya no estaba el camarada de Olsztyn, el que tenía dudas sobre el comportamiento del minero. Se pasa lista y no está. Volvemos al dormitorio, prohibido discutir entre nosotros, con los extranjeros, ni hablemos... Así, todos los días teníamos un delegado menos, a veces dos. Ya no se pasaba lista ni se contaba más. Se nos advirtió seriamente que no dijéramos nada a nuestro regreso, y que, si nos hacían alguna pregunta, dijéramos: propaganda enemiga.

Cuento este Congreso en detalle porque éste fue un hecho importante en mi vida: por primera vez me enfrenté personalmente con la mentira, y por primera vez mi organización me dijo que debía mentir a los demás.

Mi hijo nació el 7 de septiembre de 1952. No digo nada de su padre porque él no valé la pena: no estábamos aún casados cuando me reveló su verdadera cara y decidí no seguir más con él.

Viví un tiempo con mi pequeño en la casa de las madres jóvenes, y luego escribí una carta a Boleslaw Bierut y me otorgaron un departamento. Sigo viviendo allí, una habitación con cocina, 53 metros cuadrados. En verano está lleno de sol.

Señalo que su historia es la de un obrero ideal, como la de Wanda Gosciminska, o la de Apyras o de los hermanos Bugdol, con esta diferencia: que ninguno de ellos se convirtió en líder de una huelga. ¿Existe un día o un hecho cualquiera que pueda considerarse un indicio que lleve al portón del astillero, el 14 de agosto?

En el grupo de nuestro taller yo representaba a la Liga de mujeres. Nos reuníamos una vez por semana y decidíamos los castigos y las recompensas. Para las recompensas cada uno proponía a sus protegidos, y cuando se llegaba a mis mujeres, ya no quedaba dinero. Yo protestaba y decía que era injusto.

Una vez tuvimos 3.000 zlotys para repartir. Se había previsto dar 300 zlotys a diez personas, pero cuando llegamos al reparto, el dinero había desaparecido: se había repartido entre los miembros de la comisión de castigos y recompensas, 1.000 zlotys a cada uno. Se me dijo que los dos suplentes tuvieron que dar su parte al presidente, que jugaba a la lotería y había perdido. Entonces dije, por primera vez en público, que se había tomado el dinero de los obreros. Al día siguiente, el capataz me susurró: "Señora Anna; llamaron por teléfono preguntando por usted. Si usted no vuelve más, ¿qué hacemos con el chico?"

Me preguntaron si escuchaba las radios extranjeras. Les dije que no se hicieran los boludos: que no se trataba de las radios sino de la reunión de la víspera. Unas horas después estaba de vuelta en el trabajo. ¿Qué piensa usted de esto? ¿Se puede considerar como un comienzo?

(No, no creo. Historias de premios, de reuniones y de interrogatorios, hubo miles. Por cierto aquellos que fueron así interrogados en su mayoría se abstuvieron en adelante de hablar, mientras que Anna Walentynowicz siguió hablando de injusticia y de abusos).

Le pregunto si no tuvo miedo.

En 1964 me casé. Un año más tarde tuve cáncer. Después de la operación me aplicaron rayos durante 104 horas, y cuando abandoné el hospital el médico me previno que en el mejor de los casos me quedaban cinco años de vida. En 1970 los cinco años habían pasado. Inmediatamente después ocurrieron los hechos de diciembre, esos gritos, esa desesperación ciega con los cuales la gente bajó a la calle.

Me dije: "Pasaron los cinco años y sigo viva. Si Dios me regaló la vida es para que haga algo con ella". Entonces me pregunté qué debía hacer.

Yo sabía bien que sola no llegaría a vencer la gran injusticia, entonces comencé por la puntita. Recogí en mi taller los cupones de leche que se debían ir a buscar a una cantina alejada, traje desde mi casa una olla grande, hervía la leche y se la llevaba a cada uno a su lugar. Luego hice lo mismo con la sopa: me puse de acuerdo con un camarada de trabajo para que me llevara la sopa al taller; ahí la calentaba y cuando terminábamos de comer lavaba la vajilla. No durante el trabajo sino durante las pausas.

El capataz vino a decirme que lo hacía para impresionar y que los demás no tenían que ir más a la cantina. Llevé de regreso la olla a mi casa y me pregunté de nuevo qué hacer. Delante del taller había un pedazo de tierra, lo trabajé y planté flores, pero el capataz vino a decirme que volvía a hacer mi representación. "Pero no, le dije, no hago nada, salvo hacer crecer flores"; pero me lo prohibió y no lo hice más.

Me aburría. En el banco del taller tenía para cuatro horas de trabajo, no más (después de mi operación me habían transferido allí), el jardín me estaba prohibido, calentar la sopa también. Entonces me puse a hacer crochet. Un día, gran silencio.

Wajda en el astillero "Lenin"

Andrzej Wajda, el eminente director de cine polaco, autor del célebre filme *El hombre de mármol*, ha llegado hoy al astillero de Gdansk. Aprovechando la presencia del más grande creador del cine polaco, le pedimos algunas palabras para *Solidaridad*.

Solidaridad: Usted es el autor de una de las mejores películas sobre la cuestión obrera hoy. Me estoy refiriendo a *El hombre de mármol*. Casi todos los obreros en huelga conocen este filme. Su acción termina justamente aquí, en el astillero de Gdansk. ¿Cómo juzga usted su filme al cabo de los diez años pasados y a la luz de los hechos recientes?

Wajda: Siempre soñé con hacer una continuación de esa película. Realmente me alegraría mucho poder hacer una película que cuente la historia del hijo de *El hombre de mármol*. Pienso que en este tiempo ustedes han escrito esa historia. Ustedes la escribieron con sus actos, expresados por los hechos actuales. Por eso ya se sabe cómo será la forma, la apariencia de esa historia. Ya está realizada, ya tuvo lugar. Esperemos que termine con felicidad, pues el final es la principal preocupación de todos.

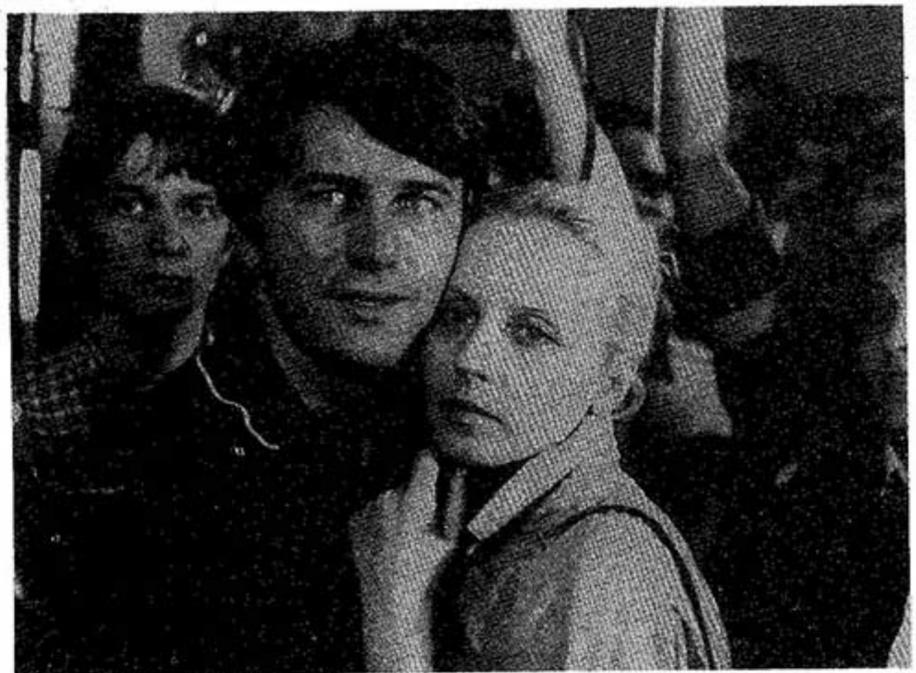
Solidaridad: La acción del filme *El hombre de mármol* terminó hace diez años. Como usted dice, hoy se cumple la esperanza que era el mensaje de ese filme. Los autores de los hechos actuales son hombres que no han sido nunca "hombres de mármol". Ellos más bien depositaban flores sobre sus tumbas. Es como si hubiesen cambiado de origen. El origen de los dirigentes de la huelga. ¿Cómo ve usted a esta gente y a los motivos de su actividad?

Wajda: Pienso que lo que pasa aquí es una continuidad del pasado. Me gustaría hacer la continuación de la película, porque entiendo que aquello de lo que tenemos más necesidad y que es muy importante, es el sentimiento de nuestra continuidad. Afirmo que nada comienza desde cero, que todo tiene raíces, en otro tiempo y en alguna parte. Pienso que no es solamente desde el lunes que somos hombres honestos; antes también ha-

Hago una seña de interrogación y un camarada me escribe en la tierra: HUELGA. Bajo corriendo por la escalera y me encuentro con una multitud a la que el director explica que el reparto de los premios se hace de acuerdo con directivas del Primer ministro. Me puse a gritar: "¡El Primer ministro prometió que estableceríamos nosotros mismos las reglas del reparto de los premios!" Cuando la gente me escuchó gritar, me empujaron hacia el micrófono. Volví a decir lo que había dicho antes, pero también llamé a retomar el trabajo sin esperar a conocer la decisión de la dirección. La gente volvió a trabajar. Desde ese día la dirección me fichó. No porque había llamado a la huelga, sino porque había llamado a retomar el trabajo y porque la gente me había seguido: a mí y no a su jefe de taller, no al director. Es eso lo que les dio que pensar.

Por segunda vez le pregunto si no tuvo miedo.

En octubre de 1971 mi marido murió y mi hijo partió a hacer el servicio militar. Enterré al primero el día 10 y el 20 mi hijo ya había partido. Me quedé sola. ¿Por quién habría podido temer ya que estaba sola? No por mi marido: lo peor ya



Jerzy Radziwilowicz y Krystina Janda, en *El hombre de hierro*.

bía hombres honestos. Y aun si sufrieron derrotas, o por lo menos no conocieron el triunfo, no estaría bien que todos volviéramos a arrancar desde cero. Por eso quisiera una película que fuese la continuación de la precedente. Pues tengo el presentimiento de que en esa película logré decir algo que es verídico. Mostré un perfil de obrero que tenía su dignidad, su ambición y su conciencia de clase. Querría, pues, ver cómo será su hijo. Pienso que el hecho de ser el hijo de un "hombre de mármol" no es un detalle sin importancia. Espero que no nos defraude. En otras palabras, que continuará defendiendo la causa de su padre. Debo decirles que acabo de llegar al astillero. Quisiera ver y pensar acerca de muchos problemas.

Solidaridad: Para terminar nuestra conversación, quisiéramos preguntarle cuáles son sus primeras impresiones sobre el astillero.

Wajda: La primera impresión, justamente lo que nos llega a nosotros en Varsovia y también en otras ciudades, es una impresión de calma, de sangre fría, una impresión de fiesta, de algo sublime y extraordinario. Tengo el sentimiento de ser testigo de un fragmento de historia, lo que no sucede a menudo. En general la historia pasa a nuestro lado, pero aquí se la siente, aquí se la ve, se la toca.

Solidaridad: Le agradecemos. ○

le había sucedido. No por mi hijo; ya era un adulto. Tampoco por mí: yo sabía que Dios me había regalado la vida, aunque no supiera exactamente por qué. Entonces, ¿por qué habría de tener miedo? No, el miedo no estaba allí.

Yo no viví más que para el trabajo, el cementerio y los viajes para visitar a mi hijo, en Ustka. Cada Navidad tomaba en una mano la bolsa con las velas, en la otra la comida y me iba primero a la tumba para prender las velas y luego a lo de mi hijo. Sobre la tumba decía a mi marido: "Mira adónde he llegado, Kazik. Hoy todos están con sus seres queridos y ustedes están cada uno en un mundo diferente y yo no logro reunirlos al mismo tiempo. Me hamaco entre los dos mundos de ustedes como un cosmonauta, ¿te parece justo?"

La cruz de la tumba de mi marido la hice yo misma. La soldé, luego le di un baño de zinc y pinté trazos blancos sobre el fondo negro. Parece un abedul. Hice un tallo largo. A veces lo muevo y siento que toca el ataúd. Entonces digo: "Kasik, ¿me escuchas? soy yo" Y le cuento lo que sucedió en el astillero. Cuando terminamos la huelga corrí derecho del astillero al cementerio. Grité: "¡Oyeme, Kazik! ¡Ganamos!"

Le pregunto en qué momento comprendió lo que se debía hacer.

Después de diciembre de 1970 me dije que la cosa iba a cambiar, que no era posible, después de tanta sangre, que todo siguiera como antes. Pero se vio que sí era posible.

Yo me ocupaba entonces de dos mujeres, la señora Lodzia, paralizada desde hace veinte años, con reumatismo progresivo, y la señora Alicia, una vieja mujer de 83 años, sin familia. Un día alguien le preguntó a la Madre Teresa de Calcuta qué se le podía dar a un hombre una hora antes de su muerte. Ella contestó: "la fe en que no está completamente solo". Ya que yo no podía hacer nada para todo el mundo, me dije que al menos podía ayudar a la señora Alicia.

Hace dos años oí hablar por primera vez de los sindicatos libres. Yo no sabía lo que eran, pero pensé enseguida que con sindicatos libres, estaríamos menos desarmados ante la arbitrariedad y la ignominia. Me puse a buscar a la gente que me pudiera explicar todo eso. Quedé muy sorprendida cuando los vi por primera vez, porque eran personas de medios intelectuales que querían ayudarnos a nosotros, los obreros. Era gente buena, que quería realmente ayudarnos. Lo hablé con mis camaradas en el astillero y les traje literatura sobre los sindicatos.

Comenzaron a molestarme. Los obreros tenían prohibido hablarme y el jefe del taller delimitó el terreno sobre el que tenía derecho a moverme: desde el portón hasta el vestuario y desde el vestuario a mi puesto de trabajo. Dentro del taller tenía derecho al trayecto desde la entrada a la verja. Como los baños estaban más allá de la verja me hicieron una llave especial para los baños del taller vecino. Cada paso fuera del terreno delimitado era considerado como abandono de mi puesto de trabajo.

En septiembre decidí jubilarme. Antes de la jubilación, la gente es ascendida automáticamente una categoría. A mí se me hizo pasar un examen. Lo pasé y entonces el jefe de taller les dijo a los obreros: "¿Quiéren que le demos el ascenso? Entonces saquen el cartel". El cartel estaba allí desde junio, desde la visita del Papa, nadie había querido sacarlo; pero cuando se hizo depender de ello mi aumento, la gente dijo de acuerdo, y lo sacaron.

Todo esto era bastante duro de soportar. Mi único consuelo era saber que no estaba sola y que podía rezar. Rezaba todas las tardes, en Gdynia en la iglesia de la Santa Virgen. Rezábamos en alta voz el rosario, por la reincorporación de los despedidos, por los jueces que pronunciaban fallos injustos y sobre todo para tener siempre valor para defender a los demás.

En enero me trasladaron a otro taller. Trabajaba allí con tres personas, cada una de las cuales tenía una tarea: el capataz debía vigilar que yo no saliera, el jefe de grupo que no hablara y la señora Jadzia me hablaba de mujer a mujer. Este traslado era ilegal, porque no estaba de acuerdo con los términos de mi contrato; por ello apelé ante la comisión paritaria. La comisión paritaria envió el asunto a la comisión de apelaciones, la comisión de apelaciones al tribunal, el tribunal a la comisión de apelaciones... seis meses más tarde decidieron reintegrarme al antiguo puesto. Pero las semanas pasaban y nadie respetaba el fallo. Entonces me presenté en mi taller, pero el jefe me cortó el paso y me dijo que me fuera. Al día siguiente, a la entrada, cuatro guardias se arrojaron sobre mí, me tomaron por las manos y después de haberme quitado mi pase me llevaron al puesto de guardia.

De acuerdo con la sentencia del tribunal, yo iba todos los días al trabajo, pero no me dejaban trabajar. Un día me encerra-

ron con llave dentro del vestuario, al día siguiente me mantuvieron por la fuerza dentro del puesto de guardia, el tercer día no pasó nada particular, salvo que el director me declaró que la sentencia del tribunal no lo obligaba a nada, y así sucesivamente. El 9 de julio los guardias llamaron un auto y me llevaron a la oficina de personal. Allí, después de treinta años de trabajo en el astillero, me comunicaron mi despido por falta profesional grave y me entregaron un certificado de trabajo y mis haberes. En el certificado leí: artículo 52, abandono injustificado del puesto de trabajo, cuando en realidad yo había concurrido al trabajo, fichando todos los días.

La empleada que me despidió me dijo: "Señora Anna, lo que le hacen es terrible. Tuve que tomar dos *valiums* para comunicarle su despido".

Yo le pregunté: "Entonces dígame francamente porque lo hace".

"Si no lo hago me despedirán a mí", me dijo, "y el que me suceda la despedirá".

Entonces, ése tampoco debe hacerlo. No van a despedir a todo el mundo. ¿Por qué la gente no entiende esto?

Le pregunto si la gente es mala.

Cuando estalló la huelga pasaron cosas extrañas con la gente. Se hicieron buenos. De golpe, en un día. Hubo incluso un señor, uno de mis peores perseguidores, que se puso a hablar por el micrófono con un extraño coraje. Yo estaba allí y no pude aguantar: dije cómo se había comportado antes. El ambiente varió ligeramente y Lech Walesa tuvo que calmar a la sala. "Ruego a todos que se sienten y que se comporten con dignidad, como buenos cristianos", dijo. "Yo mismo acompañaré a este señor a la salida para que no le suceda nada".

Y lo condujo a la puerta, y aún más allá de la puerta, a través de la multitud que lo esperaba.

Ese hombre vino hace poco a mi casa para pedir disculpas.

Todos piden perdón ahora y todos son buenos y gentiles conmigo. Los guardias que me torcían los brazos me dicen: "¡Buen día, señora Anna!", y ni siquiera miran mi pase. Los capataces que cuidaban que no fuera más que al baño que me estaba asignado me felicitan y la señora Jadzia, que me hablaba de mujer a mujer, me dijo: "Estoy con usted, señora Anna". Fui a verlos un día, durante la huelga, con periodistas ingleses. ¿Qué contentos estaban de verme! "Estábamos obligados a hacer todo eso, teníamos miedo", dijeron. "¿Y ahora no tienen más miedo? "No, ya no". Y nos abrazamos todos. Entonces creo que tal vez la gente no es tan mala, sino que tiene mucho miedo.

Le pregunto por el 14 de agosto.

Por la mañana, yo estaba en lo del doctor. Alguien dijo: ¡la huelga! Miré las grúas detrás del muro, inmóviles. Por las dudas no volví a mi casa, sino que fui a lo de unos amigos. Antes del mediodía una vecina vino corriendo. "El director acaba de enviar un auto para buscarte". Yo dije que no saldría, que tendrían que venir a buscarme hasta la puerta. Subí al auto y partimos. Apenas pasado el mediodía, llegué al astillero. En la puerta de entrada había dos mujeres con flores. Allí me di cuenta de que las flores eran para mí. Alguien me indicó que subiera a la excavadora. Subí y vi una multitud inmensa, como durante la visita del Papa. Por encima de la multitud vi un cartel: *Exigimos la reincorporación de Walentynowicz*.

Yo me aguantaba para no llorar.

"Gracias a ustedes", dije, y bajé.

Luego fuimos a la sala de higiene del trabajo para discutir, pero la continuación ustedes seguramente ya la conocen, para qué repetirla. ○

GEORGES BRASSENS

Ya no le dolerán las muelas



Georges Brassens junto a Paco Ibáñez. (1979).

Hijo y nieto de albañiles había nacido en Sète, Francia, en 1921. Devolvió la poesía a la senda de la juglaresca donde no se la concebía separada del canto, de la música y de la relación social. La formación anarquista de su juventud es visible en sus canciones más irreverentes. Su primer disco, *El gorila* (1952), fue entonces retirado de la venta por "escandaloso", pero el sarcasmo y la irrespetuosidad de Brassens no están destinadas sólo a perturbar el sueño de las buenas señoras pacatas: "Creo que el mejor servicio que hice a las malas palabras fue quitarles su grosería. Cuando digo mierda hay sin embargo detrás algún ramo de flores". Y todos sus desafíos ocultaron siempre algún fondo de angustia, algún drama humano. Pintó con crudo verismo y compasión reivindicatoria a los seres más castigados, tanto de la gran ciudad como de la campaña. La filosa ironía con que ridiculizó y combatió la hipócrita moral dominante lo convirtió en un mito viviente de la posguerra en su país. Su socarronería y rusticidad poco y nada disimularon el profundo humanismo que profesó hasta el 30 de octubre pasado, día en que dejó de existir.

LA BELLA Y EL MANANTIAL

Desnuda se estaba bañando una bella en un manantial, le sopló sus prendas soplando por los aires el vendaval.

Tan apurada vi a la niña que para vestirla fui a buscar a montones hojas de viña y un ramo de lirio y azahar.

Con unos pétalos de rosa un corpiñito se cosió y era tan delgada la moza que sólo una flor le bastó.

Se me abrieron sus lindos brazos cual si gracias fuera a decir, tanta fiebre puse en mi abrazo que otra vez quedó sin vestir.

Este juego le gustaría pues cada día al manantial a bañarse fue desnudilla rogando sople el vendaval.

LA MALA REPUTACION

En mi pueblo, sin pretensión, tengo mala reputación. Haga lo que haga es igual todo lo consideran mal. Yo no pienso hacer ningún daño queriendo vivir fuera del rebaño. Pero a la gente no gusta que uno tenga su propia fe. Todo el mundo de mí habla mal, salvo los mudos, es natural.

Cuando la fiesta nacional yo me quedo en el catre igual,

que la música militar nunca me supo levantar. En el mundo no hay mayor pecado que el de no seguir al abanderado. No, a la gente no gusta que uno tenga su propia fe. Todos me muestran con el dedo, salvo los mancos, "quiero y no puedo".

Si en la calle corre un ladrón y a la zaga va un ricachón zancadilla pongo al señor y de culo el perseguidor. Eso sí que será una lata, siempre tengo que meter la pata. No, a la gente no gusta que uno tenga su propia fe. Todos tras de mí a correr, salvo los cojos, es de creer.

No hace falta saber latín, yo ya sé cuál será mi fin, si la soga logran hallar de seguro me van a colgar. No pienso pues armar ningún lío con que no va a Roma el camino mío.

No, a la gente no gusta que uno tenga su propia fe. Todos vendrán a verme ahorcado, salvo los ciegos, quede aclarado.

TENGO CITA CON USTED

El señor astro del día como no estoy a sus pies no me da luz y sin cuidado me tiene: tengo cita con usted. La luz que más me conforta en sus ojos la hallaré y lo demás ¡qué me importa! tengo cita con usted.

El bueno de mi casero como no pago alquiler me echa a la calle y sin cuidado me tiene: tengo cita con usted. El nido que más me conforta en sus brazos lo hallaré y lo demás ¡qué me importa! tengo cita con usted.

La buena de mi patrona cuando sin guita me ve me mata de hambre y sin cuidado me tiene: tengo cita con usted. El menú que más me conforta en sus labios lo hallaré y lo demás ¡qué me importa! tengo cita con usted.

Su majestad Don Dinero como no caigo en su red me tiene a raya y sin cuidado me tiene: tengo cita con usted. Los bienes que más confortan en su amor los hallaré y lo demás ¡qué me importa! tengo cita con usted.

POBRE MARTIN

Con un azadón al hombro en la boca un dulce cantar y mucho valor en el alma se iba al campo a desuñar.

Pobre Martín pobre miseria, cava la tierra sin descansar.

Para ganar el pan de su vida desde el alba al anochecer seguía cavando la tierra en todo tiempo y por doquier. ¡Pobre Martín, pobre miseria, cava la tierra sin descansar!

Sin poner buena o mala cara sin tener celos ni rencor labraba los campos ajenos cavando siempre con ardor. ¡Pobre Martín, pobre miseria, cava la tierra sin descansar!

Y cuando le avisó la muerte que por fin llegaba al final abriéndose la propia tumba ganó su último jornal. ¡Pobre Martín, pobre miseria, cava la tierra sin descansar!

Abriéndose la propia tumba ganó su último jornal y se tumbó sin decir nada pues no quería molestar. ¡Pobre Martín, pobre miseria, duerme en la tierra, duérmete en paz!

EL TESTAMENTO

Me pondré triste como un sauce cuando el dios con quien siempre voy me diga con la mano al hombro "Andá pa'arriba a ver si estoy". La tierra entonces (iré al cielo), todo tendré que abandonar. ¿Aún estará de pie el roble, el de mi caja funeral?

Antes de ir a decir piropos a las ánimas de Plutón quiero otra vez estar celoso otra vez dar mi corazón una vez más decir "te quiero" una vez más desatinar al deshojar el crisantemo que es margarita funeral.

Dios quiera que mi viuda sienta al enterrarme un gran dolor que no necesite cebollas para demostrarme su amor y que tome en segundas nupcias esposo de mi calidad así podrá sacar provecho de mis pantuflas y mi ajuar.

Que sea dueño de mi esposa que beba y fume en mi hogar pero que nunca, ¡je parta un rayo!, mis gatos se atreva a maltratar, aunque no tenga yo ni pizca, ni sombra de perversidad si eso hiciera mi fantasma le vendría a aterrorizar.

Aquí yace una hoja muerta, mi testamento se acabó, hay un letrado en mi puerta: "Cerrado porque se murió", ya no me dolerán las muelas yo me despido sin rencor, a la fosa común del tiempo y del olvido ya me voy.

Versión española de Pierre Pascal

VICTOR GRIPPO

Víctor Grippo nació en Junín, Pcia. de Bs. As., en 1936. Su padre era napolitano, campesino. Su madre hija de inmigrantes. Su padre había sido ayudante de un restaurador, en Italia, y él mismo escultor en su juventud. Su madre era eficionada al dibujo y había diseñado las tallas que adornaban los muebles del hogar, realizadas luego por un ebanista. Su padre, todos los sábados, le llevaba cuando niño a completar el mismo recorrido: escuchar la retreta en la plaza, visitar los muertos en el cementerio, admirar los instrumentos musicales de un comercio especializado y luego contemplar las pinturas y esculturas del Museo de Bellas Artes. Su abuelo materno, también italiano, fue minero y después ferroviario. Cuando volvía del trabajo cultivaba la tierra, por impulso ancestral, por gusto, al punto que obsequiaba el producto.

Todo esto puede ser sólo anecdotario personal, sin embargo tal vez arroje algo más de luz sobre la obra de un artista cuyos trabajos son protagonizados por granos de cereal que al germinar rajan la coraza de plomo que los aprisiona, papas jerarquizadas por su asociación a funciones complejas, martillos, palas, hornos para cocer pan, ladrillos.

Víctor Grippo ha participado en exposiciones en todo el mundo. Entre las distinciones obtenidas se destacan: 1er. Premio Plaqueta de Oro, Paz 75 U.N.O. 30, ONU - UNESCO. Yugoslavia 1975. Gran Premio Itamaraty, XIV Bienal Internacional de San Pablo, Brasil, 1977.

● *Creo percibir en tu trabajo, dos preocupaciones importantes: una búsqueda del conocimiento, o mejor una incitación a esa búsqueda, y una intención didáctica. ¿Es verdad?*

La búsqueda de conocimiento sin lugar a dudas, y además, sí, hay algo pedagógico. Hay un deseo de transmitir las posibilidades de transformación.

● *¿Un deseo de modificar la realidad?*

Claro, porque la realidad que nos toca, la que yo tengo hasta hoy, no es una realidad que me satisfaga. Creo que la razón que me mueve o por lo menos debería moverme es el hecho de modificar la materia que trabajo y, a través del oficio que he elegido, modificar la realidad que me circunda, lo que conlleva una modificación de mí mismo.

● *¿Cómo se daría esa modificación y en qué sentido?*

Bueno, yo creo en la renovación de los hábitos, que en un sentido simbólico significa renovar constantemente el accionar

humano. Tengo la seguridad de que en general se actúa por hábitos y se incurre continuamente en el error de la recurrencia a ellos. No sólo en plástica sino en otras actividades humanas. Creo que se debe plantear un mejoramiento en este sentido.

● *¿Qué significa exactamente "cambiar de hábitos"?*

Cambiar las relaciones entre las cosas y las personas, entre las cosas entre sí y entre las personas, para bien.

● *¿De qué manera tus trabajos proponen esto?*

En primer lugar me propongo yo mismo deshacerme de los conceptos habituales para actuar con nuevos hábitos dentro de mi trabajo (si esto lo trasladamos por analogía a acontecimientos más amplios, sociales, sería también válido). Es decir, yo creo que del conocimiento de la materia surge la renovación del hábito y por lo tanto una nueva modificación de la materia. La intención de hacer reflexionar sobre esto creo que se evidencia en los materiales que utilizo, por ejemplo las papas. La papa es un elemento conocido por todo el mundo, que se la usa permanentemente como alimento, pero se la ve como algo intrascendente. De este material noble intento rescatar cierta jerarquización por medio de su capacidad de ser portador de mensajes diferentes.

● *¿Es esta una actitud de recoger algunos símbolos que se encontrarían como anestesiados?*

Claro, hay muchas cosas que el hombre de nuestra época ha anestesiado. He conocido a mucha gente que no sólo no sabe, sino que además se jacta de no saber arreglar una canilla, por ejemplo. Es una enajenación, es sinónimo de negación de la naturaleza. Tengo fe en la naturaleza y por ende fe en el hombre como consecuencia puntual de la naturaleza. Entonces a este tipo de negaciones las veo como actitudes contra natura. Soy un *homo faber*; entre comprar un pomo de ocre y fabricármelo opto por fabricármelo. Y nos estamos acercando a una razón poética, porque ¿qué hace que alguien se dedique a juntar dos palabras para que expresen mucho más que dos palabras? ¿Qué beneficio? ... Yo creo que si algún beneficio hay en eso seguramente es mucho mayor y opuesto al que consigue aquél que se jacta de no saber reparar una canilla; y aquí es donde yo cuidadosamente digo: tal vez soy un humanista.

● *Coherentemente, el trabajo es algo que está siempre presente como tema en tus obras. Pienso sobre todo en tu muestra sobre los oficios, en la cual las herramientas más simples eran protagonistas; también en aquél monoloito (o menhir) de cuya piedra misma parecía surgir una multitud de herramientas.*

Desde aquella muestra es patente la relación entre la cabeza y la mano en mis obras. Aluden a la materia, a la transformación de la materia, y de esto surge inevitablemente una cierta metafísica. Unir el cielo con la tierra, lo visible con lo invisible, el pensamiento con la acción.

Y el papel del trabajo es muy importante. En una obra mía reciente hay un cincel que extrañamente proviene del

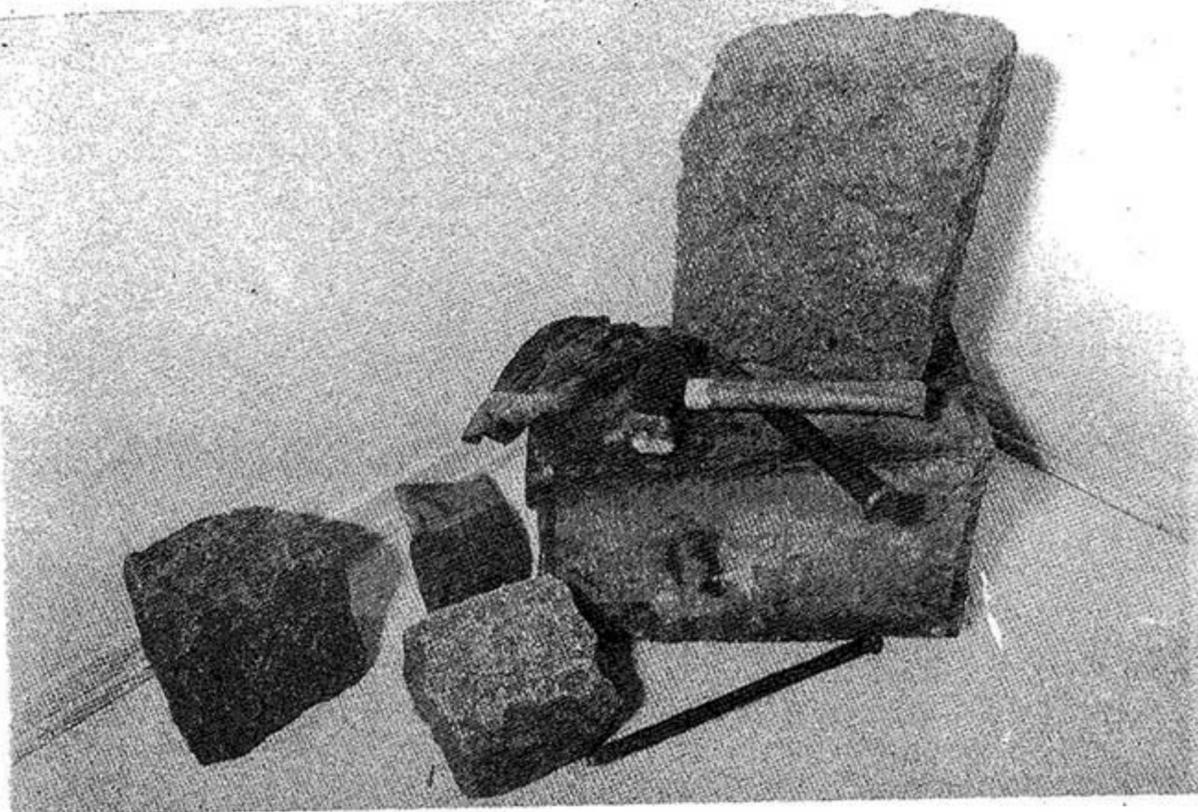


Gamarra Grippo - Rossi: "Construcción de un horno popular para hacer pan", Plaza Roberto Arlt (1972). Formó parte de una exposición colectiva. Se horneó pan y se lo obsequió al público. Muestra y obras fueron desbaratadas escandalosamente por la policía.

cielo, y una piedra, que asciende de la tierra. Podría haber hecho casi exactamente la misma obra con otros elementos que no aludieran al trabajo, pero es inevitable para mí. Y además está el trabajo mismo que lleva realizar el objeto. Mucha gente se maravilla de ver, por ejemplo, un anillo con una piedra engarzada pero no piensa quizá en todo el trabajo que hay detrás de ese pequeño objeto, desde extraer la piedra de la tierra, transportarla, tallarla, hasta montarla en el metal, etc. Lo mismo con otras cosas, como una simple camisa; desde el tipo que recolectó el algodón o el otro que se destroza los pulmones en una fábrica de poliéster hasta la costurera que la cose. Honestamente, estoy llamando a la reflexión. Esta es una de las cosas pedagógicas de mis obras. Por eso uso una herramienta o un elemento tan simple como lo es una piedra, pero que no es tan insignificante como parece, porque es trabajo de la naturaleza, millones de años de compresión, de cristalización, de moléculas que se suman, de gasto de energía.

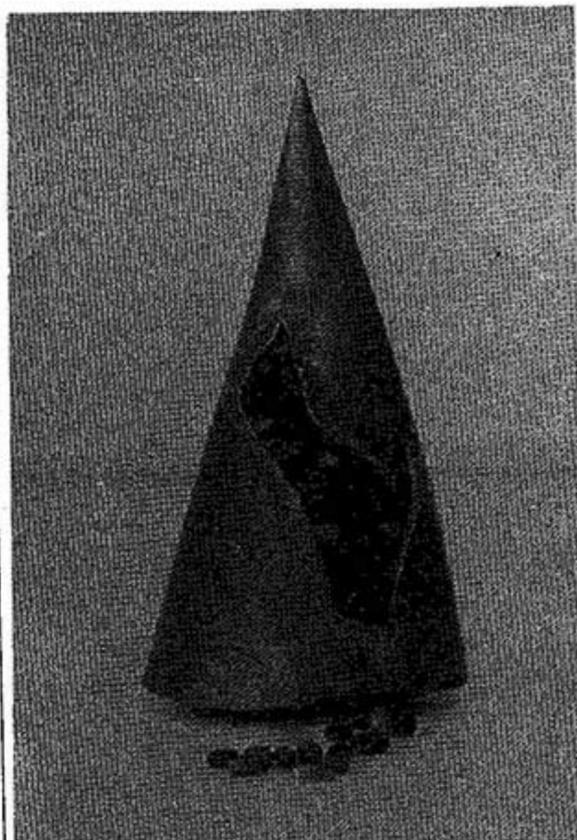
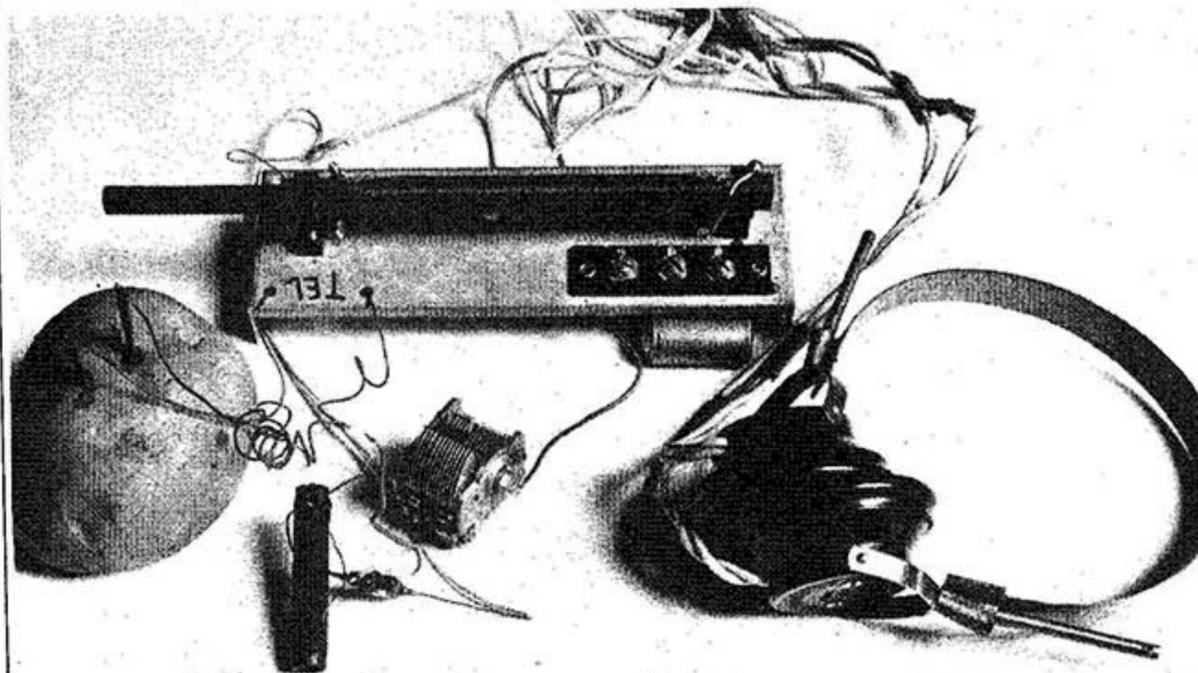
● *La energía es el elemento clave de tu conocida pieza donde una papa alimenta un pequeño circuito eléctrico. ¿Cómo surgió esta idea?*

No es un invento mío, claro. Yo ya había leído mucho desde chico sobre el tema. Fue la intención de utilizar el pensamiento analógico para ligar elementos lógicos. Ya en años anteriores, durante mis estudios de química y cuando trabajaba en un laboratorio del Instituto Bioquímico de la Prov. de Bs. As. había intentado realizar ciertas experiencias utilizando vibraciones sonoras para modificar cristalizaciones químicas.



De la serie "Algunos oficios" (1976)

Radio alimentada por una papa (1972)



Vida - Muerte - Resurrección (1980).

canalizar en mayor medida mis observaciones del mundo. Es un oficio el nuestro como cualquier otro. Lo digo porque sé lo que es usar las manos artesanalmente y creo que a un artesano también la materia que trabaja le ofrece la posibilidad de incorporar elementos expresivos que son síntesis de sus preocupaciones.

El artista que se precie, en estos tiempos, debe ser un integrador, un sintetizador frente a la fragmentación continua a que nos somete la época. El arte no puede adscribirse a esa fragmentación que incluso ha ocurrido en la ciencia o mejor dicho en algunos de sus estratos inferiores, como son las especializaciones. En lugar de caer en eso tiene la posibilidad de recomponer intuitivamente una cosmovisión, temporaria claro está, correspondiente a un momento histórico.

● *Hablemos un poco de tus materiales de trabajo. ¿Por qué usás el plomo, por ejemplo?*

Por su calidad material. Parte del plomo que usamos pudo alguna vez ser uranio que fue emitiendo energía hasta transformarse en plomo, lo fascinante de este proceso es la transformación. Estas características le confieren cualidades simbólicas.

● *¿Al ser usado como lo usaste para fabricar una rosa o también esas formas que encerraban porotos en germinación?*

Sí. La rosa, símbolo de transformación, de resurrección hecha con su opuesto que es el plomo, símbolo de lo fijo, de lo que ya no puede ser... La idea es justamente utilizar el material más pesado para representar lo frágil, lo orgánico, como una invocación a que permanezca. Hay en todo esto muchas connotaciones, una dialéctica interna entre lo representado, el modo de hacerlo y el material empleado; es para analizar; pero yo no analizo demasiado, comienzo a trabajar por un impulso intuitivo, después aparecen los análisis con sus gratificaciones o rechazos. Pero sí, en estos casos estuvo presente la intención de enfrentar materiales opuestos como la vida y la muerte: los porotos que germinan y modifican la forma del plomo, la naturaleza tratando de sobrevivir, el contenido contra el continente en un gran trabajo, posible, además, de ser medido energéticamente.

● *¿Qué otro aspecto de tu obra nos faltaría abordar para trazar una síntesis de su espíritu e intencionalidad?*

Creo que en esta charla hemos tocado los cuatro problemas básicos: lo simbólico, no entendido como se lo entendió hasta ahora sino estrechamente ligado a la acción; el papel del trabajo; lo pedagógico como mensaje; y la integración de las múltiples experiencias. La síntesis para mí es que la realidad te plantea una serie de interrogantes y el arte te posibilita en un solo acto integrar esas diversas realidades o fases de la realidad, o sus símbolos a través de tu filtrado, de tu intención personal. Lo más importante: unir la energía con la materia, el conocimiento con la acción. Esto no es otra cosa que establecer conciencia. Entonces la máxima destilación sería: crear conciencia, y por ende: tomar conciencia de la función humana.

M.A. - J.B.

● *¿En esa época también trabajabas artísticamente?*

Sí. Eso era por el año 54 o 55 y yo hice mi primera muestra en el 53. Pintaba y hacía esculturas. Era figurativo; luego pasé a la abstracción y de ella a una cierta simbología. Ya en el 69 o 70 expuse obras con movimiento, objetos con mecanismo; luego de eso fue que integré el Grupo de los 13.

● *En esta evolución de tu estética se ve que tus estudios de química, tus experimentos científicos, tus reflexiones acerca del mundo y del pensamiento pasan a concentrarse en el trabajo plástico...*

Sí, por supuesto. A medida que ha pasado el tiempo la actividad plástica ha condensado cada vez más mis diversas curiosidades de tipo vital.

● *¿Y le adjudicarías ahora un poder mayor a tu expresión?*

La considero simplemente una actividad que me permite sintetizar múltiples pulsiones personales que tengo como cualquiera. Lo que me permite el oficio es

PINO-LORENZO-ELIA-PIETRA-PORTO

"Hacem hincapié en el contenido"

(ERRATA)



● *Esto iba a ser una ficha a Pino, pero cuando lo llamamos nos propuso extender la charla al grupo que él integra, ¿por qué?*

Pino: Yo entendí que en este momento es más importante entrevistar al grupo que formamos, de modo que todos tengamos la posibilidad de expresar qué es lo que nos proponemos.

● *¿Existe una idea a partir de la cual ustedes se unieron para trabajar?*

Elía: Hay ideas, o imágenes, que surgen en el trabajo individual y luego las traemos al grupo. Esa idea, en el trabajo en común, va modificándose. Más que estar sujetos a una idea previa e instrumentarla, hacemos un proceso de cambio en forma individual y colectiva.

● *¿Cuánto tiempo hace que funcionan como grupo?*

Porto: Hace un año que nos venimos reuniendo. Con respecto a si partimos de una postura estética determinada, quiero decir que si bien no hay una idea explícita, hay un denominador común, porque todas las posturas estéticas obedecen a una u otra de las dos caras de la alternativa contenido o forma. Ambas son inseparables en la obra artística, pero siempre domina una. A nosotros en general lo que nos reúne es esa afinidad por lo contenidista, yo personalmente pienso que ese aspecto es el que corresponde a lo que nos toca vivir. Me parecen de un artificio absurdo y despegado de nuestra realidad todas aquellas tendencias que jerarquizan el aspecto formal, en general redundan en una producción de formas lujosas que no responden a nuestro entorno. Ese sería el aspecto estético que nos une, y sobre eso charlamos mucho delante de los trabajos de cada uno, y la exigencia que los cinco hacemos a la visión del trabajo particular de cada cual es que haga hincapié en el contenido.

● *¿Los agrupa también una posición ética?*

Porto: Claro, sí, pero redundante en un producto. Sin la consideración de lo ético no es posible configurar ninguna imagen.

● *Entre los miembros del grupo, ¿hay diferencias de acceso al mercado y a la difusión?*

Porto: Todos los artistas tienen dificultades de acceso al mercado. Lo que pueden tener es una actitud ética diferente frente al mismo, pero eso no significa que no tengan dificultades. Entre nosotros hay distintas experiencias. En el medio hay toda una confabulación en contra de la posibilidad de desarrollo de una corriente contenidista, o sea que más allá del acceso a la difusión que hayamos tenido cada uno por su lado, en la medida que incurriremos en esa tendencia, somos conscientes de que las dificultades aumentarán y de ahí el sentido de unir cinco fuerzas individuales, que está abierto a que mañana sean más.

● *Parecería que en el ambiente de las artes plásticas, está difundido un mito que exalta lo individual, haciendo muy difícil concretar cualquier intento de agrupación. Se estimula la competencia, lo que imposibilita el trabajo en común. ¿Es así?*

Pino: Dificultades existen, pero podemos decirte que de la experiencia que tuvimos durante este año, el resultado es muy positivo y resulta mucho más gratificante que el trabajo aislado.

● *¿Cuáles son los proyectos de actividades que tiene el grupo?*

Pietra: Aquí, debajo de este taller, hay un galpón desocupado, y por todo lo que estamos hablando, llegamos a la conclusión de utilizar ese espacio para una exposición, que nos permitiría mayor autonomía.

Lorenzo: No pretendemos funcionar como galeristas de nosotros mismos. Nos interesa destacar la experiencia autónoma, sacando las obras de la galería y exponiéndolas en un ámbito que no tiene las

características grandilocuentes de la galería, deseando que la gente no se inhiba. Que la muestra sea una especie de festejo y no un aburrimiento.

Pino: Pensamos que una exposición en este lugar nos puede dar la posibilidad de mostrar las obras a un público no tradicional.

● *¿Cómo concilian con esto la necesidad de vender sus trabajos?*

Lorenzo: Creo que la venta puede ser una consecuencia, que se puede dar o no, pero que no es el eje de nuestros objetivos, ni debe serlo.

Pietra: Nosotros, como la gran mayoría, tenemos que trabajar para sobrevivir.

Elía: En la medida en que se amplíen los límites de lo que llamamos "artista", con una mayor integración de éste al medio que lo rodea, habrá más posibilidades de que más gente produzca arte y por consiguiente mayores serán las oportunidades de que el artista viva de su trabajo específico.

Porto: Lo más importante es la integración. Los tilingos se ufanan de no estar integrados, de ser extraños al medio.

Lorenzo: No están integrados entre comillas, porque lo cierto es que están integrados, pero a otra realidad que tal vez les pertenezca menos que la que subestiman.

● *¿Cuál sería entonces el "nudo" central que los reúne?*

Grupo: No entendemos la problemática del arte como un hecho aislado. En este momento podría afirmarse que toda la política cultural apunta a una negación de la identidad nacional.

El circuito de productores de imágenes, administradores del espacio (galeristas y funcionarios de instituciones) y críticos, obedecen a los intereses de los centros de poder de los que dependemos, y por lo tanto, de conceptos estéticos escindidos de la realidad. Tal situación configura un hecho de incultura por estar acoplada al pensamiento ajeno.

Arco

ARTE CONTEMPORANEO - FERIA INTERNACIONAL DE MADRID

PALACIO DE EXPOSICIONES, PASEO DE LA CASTELLANA, 257, MADRID-16, ESPAÑA. TELEFONOS: 479 07 11 Y 479 08 03. TELEX: 44025 IFEMA-E

82

10-17 FEB.

ALICANTE/AMSTERDAM/ATENAS
BARCELONA/BARRANQUILLA
BASILEA/BERLIN/BERNA/BILBAO
BOGOTA/BRASILIA/BRESCIA
BRUSELAS/BUENOS AIRES/BURDEOS
CINCINNATI/COLONIA/CHICAGO
DÜSSELDORF/EDIMBURGO
ESTOCOLMO/FRANKFURT/GERONA
GINEBRA/GOTEBURGO/GUATEMALA
HAMBURGO/INSBRUCK
JOHANESBURGO/LAS PALMAS
LAUSANA/LIMA/LISBOA/LONDRES
LOS ANGELES/LUGANO/LUND
MADRID/MALMOE/MEXICO/MILAN
MONTEVIDEO/MONTREAL/MUNICH
MURCIA/NAPOLES/NUEVA YORK
NÜREMBERG/OPORTO/OSAKA
OVIEDO/PALMA DE MALLORCA
PARIS/PESCARA/QUITO
RIO DE JANEIRO/ROMA/SALZBURGO
SAN FRANCISCO/SAN LUIS
SANTIAGO DE CHILE/SAO PAULO
SEVILLA/STUTTGART/TOKIO
TORONTO/TOULOUSE/TURIN
VALENCIA/VALLADOLID/VARSOVIA
VENEZIA/VIENA/WASHINGTON
ZARAGOZA/ZURICH

IFEMA INSTITUCION FERIAL DE MADRID

Una polémica vacía

Escribe Osvaldo Alvarez Guerrero

El programa televisivo *Polémica en el Bar*, que es el de mayor éxito en nuestros días, resulta un producto muy acorde con una cierta concepción que parece querer imponerse, y que de hecho se extiende sin muchos frenos sobre el espíritu de los argentinos. Un análisis de este episodio de nuestra crisis cultural, que por su prolongación merece ya el calificativo de decadencia, debe registrar su enfoque en varios niveles, lo que intentaré esbozar en estas notas.

En primer lugar, el programa debe ser considerado como un producto característico de la industria televisiva nacional. Ha sido diseñado y elaborado cubriendo cuidadosamente todos los elementos presuntamente imprescindibles para poder ser vendido exitosamente. Desde el punto de vista comercial el artículo es inobjetable, juzgado en el cuadro de pautas que los productores de televisión en la Argentina tienen en cuenta para su negocio. Sospecho, sin embargo, que ese cuadro de pautas no es el resultado de un estudio de "mercado"; quiero decir que ese marco valorativo que poseen los "hacedores" de la T.V. argentina tiene como base sólo un intuitivo y muchas veces muy limitado conocimiento objetivo de la "audiencia", un fantasma al que todos quieren engatusar. La audiencia, digámoslo aunque ello sea redundante, es el conjunto de los telespectadores, la masa de los destinatarios del mensaje televisivo. Pero esta cuestión del ajuste o desajuste de las ideas que tienen los dueños del sistema de la TV respecto de los gustos del público es cosa a la que no quiero referirme en esta oportunidad, y que por ahora puede postergarse para otra (no muy tardía, porque reviste la mayor importancia e interés). Pero más allá de la coincidencia de las pautas de Sofovich (creador del programa) con la de las gentes de la Argentina, lo cierto es que las pautas del programa sí coinciden con las que genéricamente tienen determinadas las autoridades (los "capos" como decía Tato) de los canales. En este nivel de análisis, el producto, es pues, casi perfecto.

II

En cuanto al contenido mismo del programa, debe comenzarse desde la premisa de que se trata de un programa cómico, obviamente, de los llamados "de entretenimiento puro", que no tienen otra

finalidad declarada que no sea la de divertir al telespectador. Y aquí valgan algunas reflexiones marginales. La diversión en sí, es según una concepción vulgarizada, un elemento universal y eterno de la felicidad. Esa diversión, originada en la visión de "espectáculos entretenidos" cubriría una necesidad permanente de los hombres de carácter casi metafísico, de tener ilusiones. Pero quienes no se aburren, no necesitan diversión. La diversión industrializada de nuestra TV moderna tiene por objeto 'matar el tiempo' según una expresión común. Y el tiempo (que es el elemento más importante de nuestra vida) no merecería ser tan ferozmente extinguido. Por ello, el "espectáculo" de la pura diversión, es a mi juicio, una falsedad conceptual. Implícitamente o explícitamente todo espectáculo lleva en su seno un objetivo, que puede ser más o menos claramente expresado, ocultado o disimulado. La pura diversión, tiene por objeto posibilitar la evasión del espectador, de responsabilizarlo, facilitarle la huída, que en todo caso, es siempre complicidad o conformismo.

III

Polémica en el Bar está montado sobre una naturalista reproducción de lo que aparenta ser una charla de café en un barrio porteño. En función de este esquema, se utiliza un lenguaje pretendidamente "típico", con giros y modismos populares. En realidad esta pretensión es deformante, porque los diálogos del programa no reproducen el lenguaje cotidiano, y sucede a la inversa: es el lenguaje de todos los días el que se copia del lenguaje televisivo, y algunos dichos de sus personajes se han convertido en dichos populares. En cuanto a las características de los personajes, los mismos no pueden resultar, como podría creerse, tan prototípicos del medio que se pretende describir, ni siquiera como caricaturas. Minguito Tinguítella, que es sin duda el eje sobre el cual gira la audición, ostenta algunos rasgos exteriores que permitirían asimilarlo a algunos ejemplares de cierta clase baja suburbana de Buenos Aires (el escarbadientes permanente, las chinelas); otros son claramente inapropiados con esa identificación (el sombrero, el aire payasesco, el saco demasiado holgado, y en general la vestimenta, más propia de un linyera; y

recuérdese que los linyeras fueron siempre unos marginados, que no polemizan ni polemizaron en los bares). Igualmente, la conformación de la "barra" del bar, resulta increíble en la estructuración social porteña, ya que es inconcebible que se junten a discutir personajes de condiciones sociales y culturales absolutamente incompatibles como son los del programa, incompatibilidad que el mismo desarrollo de cada episodio, resalta prolijamente (las antipatías que tienen Minguito con el personaje de De Grazia, y la obvia pertenencia a otras clases sociales de los otros integrantes de la barra, antipatías que culminan invariablemente en agresiones verbales y físicas). Minguito, además, no parece tener trabajo estable, y se desconoce la fuente de sus ingresos excepto que ellos provengan exclusivamente de algunas circunstanciales maniobras picarescas. No se le oye nunca a Minguito, por ejemplo, una queja ni comentario, favorable o no, respecto de su empleo, de su patrón, de sus actividades laborales, de sus compañeros de trabajo, ni de la fábrica o taller. Nunca se queja de sus remuneraciones ni del alza del costo de la vida, cantilena obviamente frecuente en las clases medias y bajas de la Argentina. En fin, Minguito es un conformista: pero lo más curioso es que a través de él no es posible conocer realidad social alguna, ni feliz ni injusta.

El otro personaje clave del programa es Jorge Porcel, el gordo que se interpreta invariablemente a sí mismo, lo cual es indefectible teniendo en cuenta su figura excepcionalmente voluminosa, que constituye su principal recurso cómico. Porcel utiliza un lenguaje farandulesco, originado en la jerga del "ambiente" televisivo o revisteril, que poco a poco ha invadido, sin embargo, y merced al formidable medio que es la TV, a todos los sectores sociales de nuestro país. Las discusiones de Porcel con Minguito, que llevan más de la mitad del programa, se centran sobre cuestiones de semántica. Minguito nunca conoce el significado de las palabras; y no sólo eso, revela además una ignorancia total sobre objetos, cosas, ideas y conceptos de la vida cotidiana, con la cual es imposible la supervivencia racional en el mundo moderno. Porcel aprovecha esa ignorancia (rayana en la anormalidad mental) para humillar a Minguito (pero, ¿vos sabés, Minguito, lo que es un trauma?") lo que pocas veces



Juan Carlos Altavista
y Jorge Porcel
junto a un invitado
célebre: Plácido Domingo.

consigue, porque la necesidad de este último es invencible.

Los otros personajes del programa son secundarios, pero sería injusto no consignar la habilísima mecánica interpretativa de Paco Sánchez, en la creación de un delirante, en una elaboración muy compleja y hasta refinada, de un personaje que si bien es atípico, resulta creíble.

IV

Más allá de la pintura de los personajes, el programa recurre para su comicidad, exclusivamente a los gags verbales, generalmente realizados en torno a las confusiones lingüísticas de Minguito. Su contenido omite temas fundamentales de la cotidiana charla de café: por ejemplo, no se habla en el programa jamás de política, ni mal del gobierno, como es obviamente frecuente en la vida real. No se habla de sexo ni de mujeres, lo que es insólito. Con excepción de la madre de Minguito, muy raramente y muy fugazmente mencionada, las mujeres no parecen formar parte de la polémica. El mundo femenino está totalmente excluido. Es más aún: los personajes son asexuados, en sus conversaciones y actitudes. Un análisis más severo del contenido de los diálogos permitiría comprobar que en realidad no hay polémica, sino simple discusión vacía, centrada más en los desplantes de los personajes (orgullos, envidias, necesidades, insultos) que estrictamente sobre ideas o algo que se le parezca. En ese sentido, el programa es aseptico. Su humor no es solamente "des-

comprometido", sino que resulta incontaminado de cualquier cosa que tenga que ver con la realidad argentina. Ocasionalmente, los personajes se ponen serios, y despliegan durante un par de minutos una serie de frases comunes, de forma más bien publicitaria, nada convincente, que parece ser una obligación superficialmente asumida por los intérpretes y el guionista, sobre algunos slogans muy remanidos: la injusta imagen de la Argentina en el exterior, las remuneraciones de las estrellas del fútbol, la expresión de sentimientos ante el accidente sufrido por una actriz de telenovelas, o el "espíritu" que debe reinar en las Pascuas.

V

Un tercer nivel de análisis podría estar centrado en los receptores del programa, esto es, en la "audiencia" o teleplatea. ¿Cuáles son las características actuales (que pueden ser percibidas a través de la consideración del éxito o, en el lenguaje específico de la TV, del rating del programa)?, ¿cuáles las formas inconscientes de la reacción del público ante el estímulo televisivo? ¿En qué condiciones el estímulo referido funciona o fracasa, y con qué resultados concretos, en el ámbito de quienes reciben el programa? Aunque este es un tema mayor de psicología social, que no es posible abordar aquí, permítaseme una aclaración y alguna reflexión final al respecto.

Sería útil y fructífero que en nuestro país comenzara ya a desarrollarse la crí-

tica televisiva, sector de la cultura cuya trascendencia resulta obvio resaltar, y que aún está por germinar. Ello puede deberse en parte a la censura y autocensura, que imponen una especie de temor reverencial ante el más poderoso medio de propaganda y penetración cultural. Pero una crítica de tal naturaleza debería centrarse no sólo en el producto televisivo en sí mismo, en el análisis e interpretación de las emisiones, como algo desligado de la circunstancia social, que tenga valores o caracteres intrínsecos e invariables, sino también en el estudio de sus efectos en la teleaudiencia. En otros términos, se trataría de indagar integralmente en la relación entre los autores, los productores y los intérpretes de cada producto televisivo (este lado de la pantalla, digamos) y los receptores del mismo, esto es, el público (el otro lado de la pantalla).

Se suele afirmar, con demasiada frecuencia últimamente, que el humor en estos años tan complicados que está viviendo la Argentina, parece resultar un cauce de expresión consustanciado con caracteres nacionales propios del hombre argentino. Según esta tesis, el humor se ha convertido en una muestra fiel de nuestra cultura de los ochenta. El humor, pues, prende en el público. La gente no quiere estar seria, porque está cansada. Esta actitud "no seria", que no quiere decir alegre, implica, a mi juicio, una cierta dosis de escepticismo. A este respecto, el exceso de ironía, la tendencia al alejamiento escéptico, suele ser demostrativo de una cierta impotencia para dirigir y cambiar el rumbo de los acontecimientos. Humoriza quien no es responsable de lo que pasa. Uno se burla siempre de lo que no es propio. La falta de responsabilidad, justificada o no, obligada o no, consciente o inconsciente, es una actitud bastante característica de la decadencia. De ahí que la repercusión exitosa de la polémica que no es polémica, sino diálogo inconducente, intercambio de giros deformantes del lenguaje (que es lo equivalente a confusión conceptual) sea presumible. El público, irresponsable, marginado, ajeno a la producción de los acontecimientos importantes, que no participa y que se siente inimputable, se refugia pues, en el humor que le brindan, y a veces, en la vacuidad de los programas de "pura diversión", que tras el pretexto de lo "liviano" esconden con una pesada capa de ocultamiento las realidades que resultaría peligroso develar. ○

Este trabajo del Dr. Alvarez Guerrero fue publicado por *Crear Paisajes*, número 7, año II, San Carlos de Bariloche, Río Negro, 1981, de donde fue tomado por *Nudos* para esta reproducción.

FLORENTINO AMEGHINO

Escribe Ernesto Pinto

La humanidad ha marchado siempre a pasos más o menos lentos hacia el progreso, pero se prepara a seguir esa marcha en el porvenir a verdaderos pasos de gigante; y todas las trabas reunidas que los oscurantistas quieren oponerle a su paso, no producirán más efecto que el que causaría un diminuto grano de arena puesto sobre los rieles de una vía férrea, con el objeto de detener la marcha de una locomotora lanzada a todo vapor.

Florentino Ameghino

Nunca es más altivo y más osado el espíritu que cuando le molesta la mano que pesa sobre él.

Renán

Hijo de humildes inmigrantes italianos, Florentino Ameghino nació en Luján el 18 de septiembre de 1854. Al decir de Márquez Miranda —uno de sus más lúcidos biógrafos—, vio la luz por vez primera “en una semitapera de ladrillos, perdida en una de las polvorientas callejuelas del pueblo, entre privaciones que le acompañarían lo que durara su vida”.

Desde niño revelóse como un talento precoz. Sus familiares y maestros comprobaron con asombro, que el pequeño no se conformaba con respuestas convencionales. Despuntaba allí la pasión indagatoria que no lo abandonaría en toda su existencia. Sin embargo no tuvo oportunidad de cursar estudios superiores. El único título con que contaría, oficialmente, fue el de subpreceptor de escuela.

En paleontología, antropología, anatomía comparada, geología, prehistoria y paleogeografía, ciencias a las que se dedicó con ahínco, dominó con erudición y enriqueció con aportes fundamentales, fue un autodidacta.

Ya a los 17 años había leído a Charles Lyell, el padre de la geología moderna. Luego seguirían las obras de Lamarck y Darwin. Aún adolescente, Ameghino se transforma en un evolucionista acérrimo. Mientras tanto se desempeña como subpreceptor en la Escuela Municipal de Mercedes. Ese mojón sarmientino lo contará como director cuando sólo rayaba los 20 años. Comienza, pala en mano, sus exploraciones en la campaña. Exhuma sus primeros fósiles e intenta presentar algunas piezas al director del Museo de Buenos Aires, doctor Germán Burmeister, reputado como la máxima autoridad en la materia. Pero éste niega todo valor a esos descubrimientos. Más aún, no quiere ob-

servar los restos. Ameghino recordará, años después, en una epístola: “Yo no pedía que se creyese en mi palabra, sino que examinara los objetos y el yacimiento con sus propios ojos...”

Luego de recibir el primer rechazo de la ciencia oficial, decide continuar las investigaciones por su cuenta y riesgo, multiplicando sus exploraciones y estudios.

La nómina de sus escritos crece de día en día, a un ritmo prodigioso, y las publicaciones científicas europeas lo cuentan como uno de sus más asiduos colaboradores.

El reconocimiento europeo

En 1878 se celebró en Francia la Exposición Universal. Ameghino, sin apoyo oficial, viaja a París gracias a los fondos facilitados por dos comerciantes mercedinos, amigos del sabio y admiradores de su talento.

Su colección paleontológica y arqueológica fue justicieramente valorada en la muestra parisina y Ameghino galardonado con la medalla de oro. Tenía 24 años.

En el viejo continente alterna con los científicos más famosos de su tiempo, tales como: Quatrefages, Cope, Mortillet, Capellini, Schmidt, Gaudry, Flower, Gervais y muchos más.

Aprovecha su estancia en Europa para visitar los principales museos de Francia, Bélgica, Italia e Inglaterra¹. Junto al francés Gervais lleva a cabo exploraciones en los célebres yacimientos fosilíferos y líticos de Chelles. Estos estudios *in situ* eclosionan en una serie de monografías

¹ En la capital británica enmienda al afamado Owen, al indicarle la verdadera posición del gliptodonte, montado en el Museo del Real Colegio de Cirujanos de Londres, señalando, además, que la cola del espécimen pertenecía en realidad a un *hoplophorus*.

publicadas en el *Bulletin de la Société de Anthropologie* de París. Sobre estos trabajos es preciso hacer resaltar que, años después, cuando el naturalista galo Edmond Perrier tuvo que referirse al período chellense, en una obra de prehistoria, utilizó los textos del joven investigador argentino, aún disponiendo de innumerables trabajos sobre el particular, surgidos de las plumas de los más encumbrados estudiosos de Europa.

Asiste al Congreso Internacional de Americanistas, celebrado en Bruselas, en 1879. El conclave estaba presidido por Rudolf Virchow, el creador de la patología celular. Ameghino leyó su ponencia: *La plus haute antique de l'homme en Amérique*. El científico alemán, enconado enemigo de la evolución —más tarde sostendría que el pitecántropo era un esqueleto patológico—, intentó refutar al antropólogo argentino. Pero la defensa de éste no se hizo esperar: fue una catilinaria. Ante la erudición y el rigor conceptual ameghiniano, el sabio alemán exclamó: “Si usted está convencido de las teorías que acaba de exponer, que son originales en verdad, siga adelante con ellas, defiéndalas y hágalas triunfar.”

En 1880 edita en París *La formación pampeana* y, en colaboración con Gervais, *Los mamíferos fósiles de la América Meridional*. Ya sin dinero, pero decidido a publicar una de sus obras fundamentales, *La antigüedad del hombre en el Plata*, vióse obligado a vender parte de sus colecciones² en 120.000 francos, cantidad con la que pudo publicar los dos tomos del monumental estudio y regresar a la Argentina, a mediados de 1881, con una sólida y merecida fama internacional.

Durante su periplo europeo había publicado, entre monografías y libros, una decena de obras de envergadura.

Polemizando desde la trastienda de “El Gliptodón”

De regreso en la “gran aldea” se entera de que la Escuela Municipal de Mercedes lo había dejado cesante, alegando las autoridades abandono del puesto.

En esas circunstancias, decide instalar un pequeño negocio de librería y papelería en la Calle Rivadavia: la librería El

² Tratábase de 380 piezas de aves fósiles, incluyendo la mandíbula del *phororaco*, “pieza única en su género”.

Gliptodón, célebre después por la coraza del fósil junto al letrero (1882).

"Cuando ya tengo fama de sabio y un renombre universal —escribía a su hermano— no me queda más remedio, con toda mi sabiduría, que recorrer la ciudad cinco o seis veces por día cargado de paquetes para no dejar sin surtido a la librería; a fin de poder ganarme la vida sin depender de nadie". En las palabras preliminares de *Filogenia* expresaba: "No se vea en ella un trabajo literario... pues cuando viéndome en la obligación de procurarme el alimento cotidiano atendiendo un comercio de librería, escribo cada renglón entre la venta de cuatro plumas y un peso de papel, condición poco favorable para dar a mis ideas formas literarias elevadas".

Precisamente fue en su humilde negocio donde escribiera una de sus obras más meritorias: *Filogenia. Principios de clasificación transformista basados sobre leyes naturales y proporciones matemáticas*. (1884).

El libro tuvo repercusión universal. Sumado a sus conferencias sobre Darwin y la Edad de Piedra, acrecentaron su fama e introdujeron las teorías evolucionistas en nuestro medio.

A pesar de tales éxitos, Ameghino era combatido en nuestro país de manera contumaz por Germán Burmeister, quien dirigía —en forma vitalicia— el Museo de Buenos Aires. El profesor germano radicado en el Plata era un anacrónico exégeta de Cuvier, convencido de la inmutabilidad de las especies. Durante toda su vida

se opuso con ciega obstinación a las doctrinas de Ameghino y mantuvo, permanentemente, una sórdida campaña de difamación contra el sabio.

Cuando el joven Ameghino hacía sus primeras armas como prehistoriador y le presentó humildemente sus hallazgos (1875), Burmeister le espetó con soberbia: "No me inspiran mucha confianza tales descubrimientos; no creo en ellos; y aún suponiendo que fuera como usted me dice, no tienen gran importancia y para mí carecen de interés."

El enfrentamiento se prolongó hasta la muerte de uno de los antagonistas. Burmeister, director del único museo, encumbrado en su atalaya oficial. Ameghino desde la trastienda casi franciscana de su librería. La victoria final le cupo al sabio autodidacta.

Ameghino exhumaba fósiles y burilaba hipótesis creadoras. Sus libros se multiplicaban y las especies descubiertas sumaban legión.

Su impugnador tenaz no perdía oportunidad para lanzarle brulotes y exabruptos. Tildó a Ameghino de "incapaz", "folletinista", también lo llamaba despectivamente "italiano" y hasta llegó a escribir: "Autodidactas de su género son bien conocidos como arrogantes; la vida del maestro de escuela en un pequeño pueblito campestre, donde faltan los sabios verdaderos, aumenta esta vanidad por la fama desautorizada de alta sabiduría, que obtienen tales maestros en los círculos de personas sin conocimiento mejor;

lo que produce en el autodidacta confianza y le permite formarse ideas fantásticas sobre temas que están fuera de sus propios conocimientos."

Si quien oficialmente representaba las ciencias naturales en nuestro país profería tales denuestos, el concepto que se tenía de Ameghino en los círculos científicos europeos y norteamericanos era diametralmente opuesto. Albert Gaudry, el decano de los paleontólogos franceses, le escribía: "Si no estoy de acuerdo con usted le muestro en mis escritos un afectuoso reconocimiento, pues usted ha engrandecido la ciencia y ha abierto campos desconocidos a nuestras meditaciones." Y el estadounidense Williams B. Scott expresó: "No conozco en la historia de la ciencia más bello ejemplar de abnegación y valor, bajo las más adversas circunstancias".

A pesar de los dicerios de Burmeister, Sarmiento en su obra *Conflictos y armonías de las razas en América*, lo cita con reverencia, y la Universidad de Córdoba le nombra director del Museo Antropológico y Paleontológico de esa casa de estudios.

Ante nuevas penurias, mayor producción

Una vez en su nuevo puesto comprobaba el lamentable estado de su cátedra. En julio de 1885 escribe airado al decano de esa facultad: "... para poner en su conocimiento que la cátedra de zoología carece absolutamente de tribuna, mesa, pizarras murales y asientos indispensables para dictar las clases...". Como sus demandas no son atendidas, renuncia.

Al fundarse, en La Plata, el Museo de Ciencias Naturales dependiente de la Universidad, dirigido por Francisco P. Moreno, éste ofrece a Ameghino el puesto de subdirector además de comprarle las colecciones de fósiles, que pasan a integrar el acervo museológico.

La colaboración entre ambos no duró mucho tiempo. Moreno tenía un carácter autocrático y consideraba al museo propiedad personal. Luego de una ruidosa disputa, Moreno, en una actitud que lo cubre de oprobio, exonera de su cargo a Florentino Ameghino y, redundando en su acción alevé, ordena que se prohíba el acceso del sabio al Museo de la Plata (1888).

Esta situación dura varios años, viéndose imposibilitado de trabajar con los fósiles, tan azarosamente conseguidos, ya en poder del museo.

Vuelve nuevamente a la trastienda de su librería. "Proletario de la ciencia —al decir de Márquez Miranda— había mantenido siempre, y seguiría manteniendo, con dignidad, la dura lucha diaria para procurarse el sustento. Tal condición económica no podía ser vencida más que a fuerza de entusiasmo, de rigor disciplinario y de voluntad".

Publica constantemente en el exterior, ya que los dos museos argentinos, el de Buenos Aires y el platense, eran feudos inexpugnables para nuestro sabio. Burmeister, antes de morir, había designado quién había de sucederle: Carlos Berg. Y



el "príncipe heredero" era tan recalci-trante como su protector.

Pero Ameghino continuaba trabajando: "Sólo el trabajo y no las intrigas y frases huecas pueden dar un nombre —expresó en una carta— y yo, aunque ya lo he conseguido, continúo trabajando aun a costa de privaciones, hago mi camino y ha de llegar mi día."

Como si su figura cobrase dimensiones gigantescas en pugna contra las adversidades, llena a ritmo febril centenares de cuartillas sobre los aspectos más filosóficos de las ciencias naturales.

"Fue en aquel período —escribe Angel Cabrera— cuando Ameghino produjo más". Efectivamente, en aquellas circunstancias aciagas escribió más de la tercera parte de sus obras.

"Su día" legó en 1902 cuando, muerto Berg, y gracias a los oficios de Joaquín V. González, le es ofrecido el cargo de director del Museo de Buenos Aires. Era la primera vez que esa institución tenía un director argentino.

Durante los nueve años que estuvo al frente del museo capitalino, se incrementaron las colecciones con 71.000 piezas, es decir, casi 8.000 por año, publicándose 15 volúmenes de los anales.

Por aquel entonces su fama científica era tal que el doctor Wegner, de Alemania, le escribía: "Es para leer su libro más exactamente que he comenzado a aprender el español". Y Henry Osborn, el más célebre paleontólogo estadounidense anunció, en 1908, su próximo viaje a nuestro país al solo efecto de estudiar personalmente las colecciones ameghianas; pero fue preciso sugerirle que aplazara su llegada, pues las piezas en cuestión —de dimensiones gigantescas, las más de las veces— se hallaban embaladas, junto con otras miles, debido al ruinoso estado del museo, cuyo vetusto y reducido edificio tenía su capacidad de recepción hacia tiempo cubierta.

Fue precisamente la lucha por un edificio digno de las valiosísimas colecciones que albergaba, la última batalla que entablara Ameghino contra la burocracia y la desidia.

Al fallecer, el 6 de agosto de 1911, se interrumpía una de las obras científicas más luminosas que se hayan producido en nuestro país. Dejaba, como piedra miliaria de sus afanes, una nómina de 185 títulos. De éstos, 2 fueron escritos en alemán (había aprendido ese idioma en 22 días, para refutar a Otto Wilkens), 6 en inglés, 57 en francés y el resto en castellano. Su obra completa, incluyendo los fragmentarios escritos póstumos y su inconcluso libro *Origen poligénico del lenguaje articulado*, suman 20.000 páginas, grávidas de investigaciones, hipótesis y teorías originales.

El legado

Hoy, a 70 años de su muerte, al asomar nuestro espíritu a sus escritos, nos sentimos deslumbrados por la severa metodología aplicada a los mismos, el arsenal de conocimientos empíricos barajados, a

los que se une el rigor doctrinario y la hipótesis creadora, en fértil maridaje.

Su perseverancia y fuerza de voluntad, a prueba de todas las contingencias, constituyen digna escuela de virtud. No es para menos: nacido en un villorrio e hijo de un zapatero, alcanzó por sus propios méritos, las más altas cumbres del saber. La ciencia nacional tiene en él a su figura máxima. Como acertadamente escribiese Cabrera: "Prototipo del autodidacto, tan pronto como se dio a conocer, Ameghino se hizo notar por su erudición científica, por su capacidad de producción, por lo genial de sus ideas y por la claridad, el tesón y el coraje con que supo exponerlas. Defensor entusiasta del evolucionismo, fue en este sentido para la Argentina lo que Lamarck para Francia, Darwin para Inglaterra o Haeckel para Alemania. Sólo eso, aun sin contar el peso, sencillamente abrumador, de sus descubrimientos en el campo de la paleontología, hace del ilustre naturalista una figura excepcional".

No debe olvidarse, tampoco, sus contribuciones a la solución de graves problemas comunitarios, evidenciadas en obras tales como *Las secas y las inundaciones en la provincia de Buenos Aires* (1886), donde analiza y ofrece soluciones a un problema acuciante para el país que, muy recientemente, se ha manifestado con inusitada violencia.

Recordemos asimismo que Sarmiento fue uno de sus primeros admiradores. En una conferencia pronunciada el 30 de mayo de 1881, mencionó al gran público el nombre aún poco conocido de Ameghino. El 13 de julio de 1882 comenta laudatoriamente un escrito del naturalista, publicado en el *Boletín del Instituto Geográfico*, y lo exhorta a perseverar en sus investigaciones. Por último, le incita a que exponga la teoría de Darwin en una conferencia y, Sarmiento mismo, invita a gran parte de la concurrencia. Así nació la disertación *Un recuerdo a la memoria de Darwin: el transformismo considerado como ciencia exacta*.

No fue una casualidad que el apasionado sanjuanino, siempre poseído de acendrado afán civilizador, hubiese descubierto la presencia de Ameghino. Ambos, aunque desde disímiles barricadas, lidiaban contra el oscurantismo imperante.

Sus valores morales fueron los que le permitieron sobrellevar la pobreza con estoica resolución: "He pasado 18 años de mi vida —escribió al director de *La Nación* refutando a sus detractores— economizando diariamente un pedazo de pan para proseguir mis estudios; trabajando de ayudante y después de maestro de escuela, de tenedor de libros, de escribiente, de corrector de pruebas y de librero... para comer empené, y por no tener 50 pesos, de la vieja moneda, me hice a pie el camino de Buenos Aires a Luján. Podría citar otros hechos parecidos de los cuales no me avergüenzo, porque no he cometido en mi vida ninguna acción de la que tenga que avergonzarme". Aún viviendo en tales condiciones, se negó a vender el cráneo del *peltephilus ferox*, por el cual el

Museo de Londres le ofreciese su peso en oro. Y la pieza pesaba como ¡medio adoquín!

Su humildad le permitía decir: "Los materiales que he recogido y los que tenga ocasión de recoger, no me pertenecen, son de propiedad de todos los que quieren estudiar".

Lo justo y lo erróneo

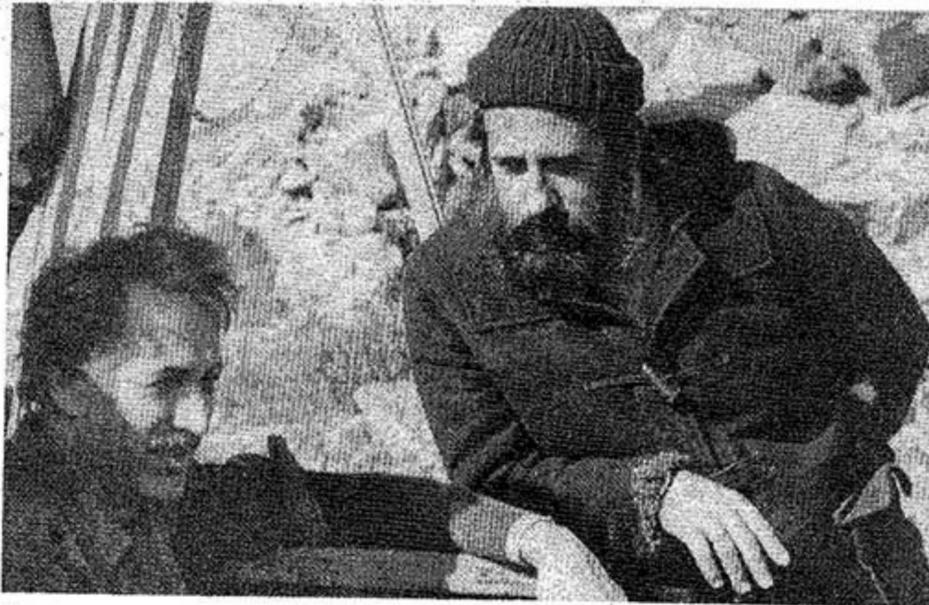
Actualmente, gran parte de su obra conceptual está, por cierto, caduca. Si bien es verdad que algunas de sus concepciones teóricas sobre evolución paleontológica, que se dicen perimidas, renacieron —nuevamente bautizadas— debido a inefables coincidencias³, el inevitable devenir mismo de la ciencia, dio por tierra con varias de sus concepciones más caras. La hipótesis migratoria de los mamíferos terciarios y su árbol filogenético humano, que incluye el origen americano del hombre, ya no pueden sostenerse. A pesar de ello, el largo pasado del hombre fósil en nuestro continente, tenazmente defendido por Ameghino, ha sido comprobado por todos los investigadores ecuanímes, luego de la muerte de aquél.

En una controversia que se extendió por casi medio siglo, Ameghino fue la *antitesis*. Quienes representaban la *tesis*; los antropólogos norteamericanos, con Alex Hrdlicka a la cabeza, sostenían que la población americana provenía *exclusivamente* de Asia. Tribus mongoloides, cruzando el estrecho de Bering, en oleadas sucesivas, habrían poblado la totalidad de un continente americano hasta entonces desierto, hace escasos 8.000 años.

Sin embargo, ulteriores descubrimientos pusieron de manifiesto la gran antigüedad del hombre americano, tal como Ameghino la sostuviese firmemente. Los hallazgos de la segunda mitad de nuestro siglo refrendan los conceptos ameghianos al respecto. El yacimiento de Tule Springs, en Nevada, para citar sólo un ejemplo, que presenta fogones, huesos de camello, equino, bisonte y mamut, este último con una punta de obsidiana clavada —de factura humana— están fechados, con el método del radiocarbono 14, en 23.800 años, contando —regresivamente— desde 1954, fecha del descubrimiento.

En lo que hace a su faena global en el campo de la paleontología, no cabe dicitriba alguna. Su obra en esta ciencia es incommovible, salvo inevitables rectificaciones de detalle, ya que suman un millar, más o menos, las especies zoológicas extinguidas descubiertas y catalogadas por el sabio argentino.○

³ Tal, por ejemplo, la "progresión de los caracteres" de Ameghino (1884): no es otra cosa que la "Mutationsrichtung" de Neumayr (1889) o que la "undeivable evolution" de Gregory (1935) y su ley de la reducción progresiva de los elementos esqueléticos, por desaparición o fusión de elementos adyacentes, no es otra cosa que la ley de Williston, "descubierta" treinta años después.



Adolfo Aristarain junto a Federico Luppi

A PROPOSITO DE "TIEMPO DE REVANCHA"

Un héroe de nuestro tiempo

¿Argentinos? Desde cuándo y hasta dónde. Bueno es darse cuenta de ello.
Sarmiento
(Conflictos y armonías)

Un rasgo que ha caracterizado al cine argentino es la ausencia de una industria desarrollada que pueda competir con la producción extranjera. Al margen de nacionalismos, éste es un punto que afecta actualmente a toda la actividad económica de nuestro país. De todos modos, este problema acompañó de manera insoslayable y crónica al cine argentino, así como la censura directa o indirecta que se ejerce mediante controles, prohibiciones, negativas de créditos, cortes y variadas formas de presión que impiden el tratamiento de temas que en otras cinematografías se despliegan sin traba alguna. Esto explica, en parte, la conducta de los espectadores que, por principio, se abstienen de ver cine argentino, porque estiman que el cine de otros países les ofrece, en todos los géneros, productos de mejor calidad.

Por eso, precisamente, resulta destacable el relativo éxito de público que han obtenido algunas de las últimas películas argentinas exhibidas. Me refiero a las que proponen diversas variantes temáticas para la conquista de esos espectadores. Intriga policial endeble en medio de la descripción de ambientes periodísticos y televisivos locales y el tema de la amistad, a la manera chandleriana, es lo que surge de *Sentimental* (Sergio Renán); triángulo amoroso y desilusionante búsqueda de salida al encierro de las relaciones conyugales en ambientes de pequeña burguesía en ascenso, es el contenido de *Momentos* (María Luisa Bemberg); evasión total de la

realidad, por medio de un pseudo costumbrismo pueblerino narrado en clave fantástica es lo que ofrece *Los viernes de la eternidad* (Héctor Olivera). Este tríptico, evidentemente propone al espectador argentino una temática que intenta alejarlo de su agobiante contexto cotidiano, aunque la propuesta se disfrace de "cine-argentino-serio-con mensaje".

No ocurre lo mismo con *Tiempo de revancha*, de Adolfo Aristarain. Enfrentamos aquí una historia articulada alrededor de un personaje que intenta una solución individual para escapar al mecanicismo productivo que lo oprime socialmente. Pedro Bengoa es un obrero especializado en el manejo de explosivos que consigue trabajo en una empresa multinacional, ocultando su anterior actividad como gremialista, actividad que, por otra parte, ha abandonado totalmente. Debe señalarse que este pasado del personaje está presente en todo momento y contribuye a impulsar sus decisiones más importantes. Recuérdese la conversación con su padre, quien le reprocha su cobardía por haberse apartado de sus convicciones; el encuentro con Di Toro, su ex compañero de luchas sindicales, que se le aparece como un fantasma de una parte de su vida que quiere borrar. Bengoa representa un cierto tipo de obrero que ha salido decepcionado de su experiencia gremial y que, como consecuencia de ello, intentará una solución para sus problemas personales mediante el singular arbitrio de simular que un accidente de trabajo lo ha dejado mudo, lo cual le permitirá cobrar una astronómica suma de dinero en concepto de indemnización. Bengoa tomará esa determinación después de comprender que ha trabajado toda su vida y no tiene

nada, que debe continuar trabajando porque necesita dinero, que para ello debe renunciar a las posiciones que lo habían impulsado antes a la acción colectiva, con las cuales, por otra parte, tampoco obtuvo nada. Su escepticismo es fruto de una compleja, contradictoria y frustrante experiencia política. Aunque no sepamos en qué movimiento estuvo enrolado, es evidente que para él están cerradas las perspectivas en todo sentido. Cabe señalar que habrá otros factores que influirán en su decisión: la muerte de un compañero de trabajo a causa de que Bengoa accede a utilizar una carga excesiva de dinamita a pedido de la empresa; la muerte de su padre a quien no volvió a ver con vida desde la mencionada conversación; la muerte de Di Toro durante la simulación del accidente de trabajo; la aceptación de que los jóvenes se manejan con ideas que rompen sus tradicionales convicciones en materia de convivencia conyugal, como se lo demuestra su hija. Estos momentos difíciles son asumidos por Bengoa como elementos que fortalecerán su decisión individualista de salvarse del entorno sin cambiarlo.

De todas maneras, surgirán los fantasmas del pasado que él intenta ahogar y que lo llevarán a una crisis de conciencia. Recuérdese la secuencia en la que resuelve no aceptar el pago del cuantioso monto en dólares del chantaje que hubiera resultado para la empresa nada más que una pérdida económica. Bengoa opta, en cambio, por transitar una vía más lenta e incierta que le reportará menores beneficios en dinero: iniciar una demanda laboral que conllevará a la investigación de un negociado de la empresa, consistente en la obtención fraudulenta de créditos para la "explotación" de un inexistente yacimiento de cobre que, supuestamente, abastecería a todo el país.

Bengoa escoge un sendero que se halla al costado del camino verdadero, ya que la situación en que se encuentra es parte de un contexto político general que, por ello, debe ser encarado en forma colectiva y organizada. Pero desde el punto de vista de la realidad artísticamente reflejada en esta película, debe tenerse en cuenta que se trata de un personaje típico, en el sentido que Lukács le asigna a esta expresión. Esto es que a través de la particularidad de la historia de Bengoa se resume en forma concentrada una determinación que se produce —con un considerable grado de generalidad— en una situación concreta, de un momento en la evolución de un proceso político-social que, pese a la agudización de sus contradicciones, aún no ha sido resuelto por no haberse encontrado el verdadero camino.

Pedro Bengoa no encarna un nuevo tipo de hombre, pero lo nuevo consiste en la incorporación de un personaje de este tipo en un filme argentino. Si hiciéramos un repaso de la filmografía nacional, comprobaríamos que es la primera ocasión en que el protagonista es un obrero que se enfrenta con una empresa, aunque su triunfo será socialmente relativo, por-

que "la empresa nunca pierde", como afirma otro personaje. En ninguna película anterior se había mostrado algo que podría parecer lugar común en cualquier filme extranjero: la ubicación social y productiva del empleador y del obrero.

De todos modos, no es seguro que esta circunstancia (que se señala aquí como un dato positivo) haya sido tenida en cuenta por Aristarain (guionista y director) ya que del contexto de la historia no surge que haya habido una intención testimonial como elemento determinante, si se exceptúan las secuencias en las que mediante el diálogo y la pintura de caracteres se destacan los turbios manejos de las empresas multinacionales. La pretensión parecería ser la de narrar una historia que se apoya en muchos momentos en el esquema de los relatos policiales que desarrollaron algunos filmes estadounidenses de la "serie negra": la lucha individual del héroe contra una organización poderosa, apoyándose en una técnica narrativa que utiliza el suspenso como elemento esencial. Las secuencias de la explosión durante la búsqueda de Bengoa que quedó encerrado en la mina, el detalle de no revelar la muerte de Di Toro hasta después de algunas escenas, la entrevista con el dueño de la empresa en una atmósfera de amenazas mutuas y secas urbanidades, el cadáver que desde un coche arrojan a la vereda por la que camina Bengoa, el permanente acoso persecutorio a que es sometido el obrero mediante la instalación de micrófonos que registran todo cuanto se habla en los ambientes donde él se halla, obligándolo a no emitir sonido alguno y a dormir amordazado, son todas situaciones que tienen influencia del *thriller* norteamericano, pero Aristarain tiene el mérito de haberlas reelaborado, asimilado y transformado en secuencias que adquieren significación local a la vez que universal.

La figura del protagonista es lo que predomina en todo el filme, ya que los demás personajes están en función de colocarlo en situaciones que vayan fortaleciendo en él la idea obstinada, firme y consecuente de no hablar. Esta decisión (doblemente significativa por las reiteradas pruebas de resistencia ante la tortura que Bengoa realiza quemándose con cigarrillos), sellada por el sorpresivo pero coherente final de la automutilación, adquiere el simbolismo de una denuncia que llega a todos los argentinos, si se trasciende la mera anécdota narrativa de la película.

Esta es la verdadera clave de *Tiempo de revancha*, su significado más profundo y su potencia reveladora de un estado de ánimo particular y de una conciencia en una determinada situación histórica. Por eso, a pesar de la explícita ambigüedad con que se resuelve narrativamente la decisión de Bengoa, es decir, su triunfo o su fracaso, las circunstancias político-sociales que emergen de su contenido trascienden esta ambigüedad y golpean directamente en la conciencia de los espectadores argentinos. ○

Edith Karamanlis

A PROPOSITO DE "EL LEON DEL DESIERTO"

La Libia de Omar Mukhtar



A la izquierda Omar Mukhtar. A la derecha Anthony Quinn personificándolo, junto a Oliver Reed en el papel del general fascista que lo combatió e hizo ejecutar.

En la historia de la colonización contemporánea de Africa, Libia no escapa a la ola de invasores y mercenarios que desde hace más de doscientos años intenta sumergir a los pueblos del continente. En mayo de 1801, a escasamente veinticinco años de la declaración de su independencia, los Estados Unidos de América incursionaban en las costas norafricanas, dando comienzo a su trágica carrera imperialista. Efectivamente, una flotilla compuesta por los navíos de combate *US Constitution*, *US Intrepid* y *US Philadelphia*, dirigida por el comodoro Edward Prebble, se dedicó a operaciones de piratería asaltando puntos estratégicos en Argelia y Túnez. El 31 de octubre de 1803, el *US Philadelphia*, capitaneado por William Bainbridge, persiguiendo un barco de pesca, entró al puerto libio de Trípoli desembarcando infantería de marina con la intención de ocupar sus instalaciones. Pese a la sorpresa y al poderoso armamento del buque norteamericano, los libios comandados por Yusuf Karamanli, en feroz lucha aniquilan a los yanquis y hunden al *Philadelphia*.

Este valiente rechazo de ingerencia extranjera por parte del pueblo libio volvería a repetirse a partir de 1911, durante la ocupación italiana. En 1922, por la mano de Benito Mussolini, el yugo italiano en Libia resulta asfixiante y su represión criminal es indiscriminada entre la población civil. Es en ese momento cuando surge Omar Mukhtar, un maestro de escuela que a los 60 años de edad enar-

bola la bandera de la liberación y derrota en numerosas acciones bélicas al ejército fascista. Mukhtar lidera la resistencia con valor y sabiduría, y su pueblo, dando prueba de un inquebrantable patriotismo, se bate heroicamente.

El 12 de septiembre de 1931 Omar Mukhtar es ejecutado, pero su imagen de luchador tenaz permanecerá viva en el corazón de todo libio que sostenga un verdadero afán de total independencia.

La película recientemente estrenada en Buenos Aires, *El león del desierto*, narra precisamente la lucha de Mukhtar y su pueblo. El filme es un vívido y acertado relato de las vicisitudes de una nación empeñada en no ser conquistada y un líder insobornable, sagazmente interpretado por Anthony Quinn. También aportan su cuota de humanismo y destreza profesional los actores griegos Irene Pappas y Takis Emmanuel. La dirección correspondió a Mustafá Akkad, un director árabe de mucho oficio, conocido en todo el mundo por otra realización cinematográfica, *Mahoma*, también protagonizada por Anthony Quinn e Irene Pappas y misteriosamente no estrenada en la Argentina.

Uno de los lemas favoritos de Omar Mukhtar rezaba: "Ninguna nación tiene derecho de ocupar a otra"... Sin embargo hoy la ocupación de la República Árabe Libia es un hecho. La Unión Soviética ha instalado en territorio libio a más de cuatro mil asesores militares que se encargan de controlar los sistemas de de-

ANTHONY QUINN HABLA
SOBRE
OMAR MUKHTAR, EL CINE
Y LA POLITICA

"No sólo me gusta porque creo que es una buena interpretación sino que este tipo de personajes son mis favoritos. Me siento cómodo haciendo el papel de un pacífico y modesto maestro de aldea, que es, a la vez, un infatigable luchador antifascista. De esta forma puedo unir en el espacio y el tiempo mis dos grandes pasiones: el cine y la política. Creo que el hombre que no actúa de algún modo, en forma política es un individuo al que le falta algo. Todo lo que nos rodea, en este mundo doloroso en que vivimos, está signado por la política. Tal vez sería mejor que estuviésemos llenos de poesía, pero las cosas son así: por ahora la política es lo más importante que nos pasa a todos. (. . .)

"La historia de Mukhtar es fascinante. Tiene mucho que ver con la conciencia de un pueblo, de un pueblo que lucha por su independencia. Este maestro, que no era guerrero, demostró que un pueblo puede ser vencido militarmente. Pero jamás puede ser derrotado. A mí esa lucha me emociona, sobre todo porque soy un celoso defensor de la libertad. Quizá ese sentimiento me venga de herencia paterna, ya que mi padre, que era norteamericano, peleó en la revolución mexicana al lado de Pancho Villa."○

fensa convirtiendo al país en una base muy útil para sus fines expansionistas en Africa y el Mediterráneo que son: amenazar a Egipto y Sudán, tratar de anexar el Chad y tener en los puertos libios de Trípoli y Benghazi bases aeronavales para su flota del mar Negro.

El supuesto "hombre fuerte" de Libia, coronel Muammar Gadafi, no es más que un sirviente del Kremlin como tantos otros que en la actualidad asolan parte del mundo: Babrak Karmal en Afganistán, Mengistu Haile Mariam en Etiopía, Fidel Castro en Cuba, Heng Samrin en Camboya, etc., que bajo el manto de piedad "revolucionaria" oprimen a sus pueblos según las directivas del amo, engañando y traicionando las aspiraciones de emancipación de los países del Tercer Mundo.

El pueblo árabe libio contempla hoy cómo su nación es hollada por efectivos cubanos y alemanes orientales dirigidos por oficiales rusos, quienes deciden su destino. Pero esta guardia pretoriana de Gadafi tendrá su fin. Ese mismo fin que a su tiempo tuvieron los norteamericanos y luego los italianos. Como profetizara Omar Mukhtar, "si no es esta generación, será la que viene, y si no la otra, o la otra . . . Nosotros tenemos mucho tiempo, un día triunfaremos y se acabarán los invasores". La Libia de Omar Mukhtar tiene la respuesta.○

Alejandro Rossi

LUCAS DEMARE (1910-1981)

El domingo 6 de setiembre murió en Buenos Aires, a los 71 años, el cineasta Lucas Demare.

Nacido en Buenos Aires el 14 de julio de 1910, pertenecía a una familia de músicos. Su padre (violinista) y su hermano mayor Lucio (pianista), en busca de nuevos horizontes laborales e integrando la orquesta de Francisco Canaro se instalaron en París desde el año 1926; más tarde fueron seguidos por el resto de la familia. Lucas volvió por una temporada y estudió bandoneón con Pedro Maffia.

Allí comienza su carrera como bandoneonista, forma parte del famoso trío Irusta-Fugasot-Demare, con el que en 1933 llega a los estudios Orphea Films de Barcelona e interviene en *Bolicho*, primera película del cine sonoro español, en la que además de su labor de músico tuvo un breve papel como actor. A partir de este hecho queda ligado a la producción cinematográfica y se emplea en estudios de filmación. Regresa a Buenos Aires en 1937, a la edad de 27 años.

"Yo era un hombre que, a pesar de ser argentino y porteño, no conocía a mi país, había viajado mucho por el exterior pero de aquí sólo conocía la Capital. Gracias a mis películas empecé a descubrir mi país, a conocerlo y a sentirlo verdaderamente. Me di cuenta de que sentía la tierra. Y ese quizá fue mi gran éxito." Así finaliza Lucas Demare un reportaje realizado en abril de 1975, año en que culmina su producción cinematográfica en el país, que había comenzado a su retorno de Europa, cuando se vinculara a los Estudios Río de la Plata (de Canaro, Yankelevich, Cossio y Pablo Osvaldo Valle) adonde ingresa como encargado de estudios y en 1938 dirige su primera película, *Dos amigos y un amor*, iniciando con ella una filmografía de 44 producciones. *Chingolo* (1940) es, como él dice, su "primer gran éxito en cine". Desvinculado ya de Estudios Río de la Plata produce esta película con Pampa Film, y es a partir de ella cuando lo social, como marco de la trama, interviene en cada una de sus producciones. En la búsqueda permanente de temas sociales se relaciona con Homero Manzi, quien lo entusiasma en la idea de realizar *La guerra gaucha*.

En ese año, 1942, forma Artistas Argentinos Asociados, "con un simple propósito, hacer buenas películas que fueran comerciales". Lo acompañan Muñio, Alippi, Petrone, Magaña y Faustín. La primera producción fue *El viejo Hucha*.

Retomando sus palabras se puede afirmar que, efectivamente, el éxito de gran parte de su obra reside, en alto grado, en la elección de los escenarios y conflictos a lo largo y ancho de nuestro país.

Cuando al estrenarse *Plaza Huincul* se le preguntó: "¿Qué razón, entiende usted, resulta fundamental para que de todas sus películas triunfen, con más fuerza, las que se apoyan en exteriores?", Demare respondió: "Tal vez porque siento enormemente el exterior, y el mejor cine se ha de basar siempre en la realidad y en mostrar exactamente toda la verdad de un ambiente y de una situación, encarando ambas cosas con sincera honestidad. En esa verdad, que he tratado siempre de reflejar en toda su fuerza, creo debe encontrarse la razón del favor que el público ha prestado siempre a ese tipo de producciones más".

Consustanciado desde su ámbito con los problemas por los que atraviesa la producción cinematográfica declaró: "Considero inaceptable la censura que significa coartar la libertad de expresión, cuya limitación es uno de los causantes del fracaso del cine". Y refiriéndose a los organismos que tendrían a su cargo la exhibición o no de las películas: "Considero que la Comisión Calificadora que se forme debe tener carácter nacional y no federalizado. Ya que la ley será nacional, la comisión que juzgue las películas, es lógico que también lo sea. El productor necesita que las películas tengan garantizada su exhibición en todos los puntos del país, y no es posible que una película sea apta para la Capital, y no lo sea en cualquier otro lugar, de acuerdo a la voluntad, el humor o la digestión de cualquier persona. Debe hallarse garantizada la imparcialidad del juicio, y es por lo tanto imprescindible que tengan representación todos los sectores del cine."

La idea de lo nuevo, del descubrimiento de nuevas formas e ideas aplicadas al cine nacional fue también tema de su preocupación. "¡Sí, señor! ¡El cine, como la poesía, como la pintura, como la música, como el arte todo, necesita gente nueva, savia fresca! Yo creo en los directores jóvenes ¡Que vengan los directores de 25 años a decirnos su mensaje, aunque se expresen con lengua entrecortada pero que digan algo nuevo! ¡Distinto! . . . El romanticismo fue un bastonazo en las nalgas de un clasicismo caduco, asestado por bizarros jóvenes, la nueva etapa del cine argentino será el "uppercut" que los muchachos de la nueva hornada le aplicarán al caduco cine nacional". (1959).

En el corazón de cualquier buen espectador la obra de Lucas Demare seguirá vigente, porque tal como dijera Ernesto Schóo, "dos preocupaciones fundamentales alimentan la vocación de Demare, su país y su pueblo, por eso la historia, la geografía y el hombre de la Argentina, son para él una sola cosa, la expresión de un amor profundo por la tierra".○

Julio Lucero

LIBROS

Pacho O'Donnell:
*Doña Leonor,
los rusos
y los yanquis*
Buenos Aires,
Sudamericana,
1981



"No era fácil soportar la evidencia de que su esposa, quien toda su vida había sido una simple mujer y una mujer simple, idéntica a tantas otras, de buenas a primeras, sorpresivamente, por Designio Divino, aquella mujer apocada [...] habíase transformado en uno de los personajes más importantes de la Humanidad." (p. 39-40)

Porque

"... un día fundamental [...] estalló en su mente una fórmula química que representaba un arma de tal poder que podía aniquilar a la Humanidad entera con sólo unas gotas. [...] Durante el resto de sus días, se opuso valientemente a que su descubrimiento cayera en manos de algunas de las potencias que por entonces se disputaban el poder mundial: Rusia (y sus respectivos satélites) y Norteamérica (y sus respectivos satélites)." (p. 40)

Sobran indicios de la vulgaridad, la ignorancia y la imbecilidad de esta salvadora del mundo, contrastadas con la sensibilidad, inteligencia y perspicacia —presuntas— del narrador. Un narrador que nos abrumba exhibiendo su manejo —algo precario, es cierto— de categorías psicoanalíticas.

Algunos ejemplos del mal gusto de doña Leonor: "Dos cajitas primorosas, una verde y la otra azul. Con motivos florales, versiones libérrimas, cursis y colorines de imposibles jazmines y anémonas adornando sus superficies ribeteadas en dorado." (p. 147-8). "Ahora se encasquetaba su sombrero, anacrónico y vetusto, de franela azabachada..." (p. 149). En cambio, he aquí alguna muestra de las delicadezas del narrador, evidenciadas en su estilo: "... mientras doña Leonor hipaba, se encogía y acusaba punzadas en

sus flancos de tanto contener la risa, aunque de tanto en tanto la dejaba fluir incontenible..." (p. 110) "Pero la reacción de doña Leonor [...] no fue lo suficientemente precoz como para evitar que sus cabellos hubiesen ido desapareciendo..." (p. 28. Aquí, y en todos los casos, las bastardillas son mías.) O estos primores del léxico: "absurdidad", "completud", "estadío", "estuporosa", "habitualidad", "lastrosa".

Mujer simple-simple mujer idéntica a tantas otras, apocada, que pretende, persecutoriamente, ser el blanco de las superpotencias: de esto se ríe P.O'D. Y diseña señales de la ignorancia de doña Leonor; empezando por su ortografía defectuosa. En carta a rusos y yanquis, escribe la protagonista: "Parece mentira que gasten tanto dinero y tanto *esfuerzo* en una *persecución* condenada al fracaso por el bien de ustedes y mío basta o me veré obligada a contratacar" (132). "Más tarde la vieja dedujo, o supo, que 'lucio' eran las siglas de Liga Umana Contra Intentos de Oponerse (a las Potencias, claro)" (96).

Ahora bien, cuesta ver en esta ortografía una marca diferenciadora de doña Leonor, cuando el narrador escribe y transcribe —sin pretender marcar nada— esto: "no era fácil *revelarse* contra la culpabilizante *convicción*..." (28); "después que *hallamos* discutido lo de doña Leonor..." (116); "y nunca *quizo* volver a ver el mar" (171); "Culpable de que aún no nos *hallamos* convertido en cenizas cósmicas..." (156)

De manera que, para no seguir con la lista, baste anotar que, en la definición de la estulticia de su personaje, P.O'D. ha recurrido, para decirlo con palabras caras al autor, a un vulgar mecanismo de proyección.

(Tal vez convenga aclarar que la preocupación ortográfica, así como la insistencia en un genérico y universal "buen gusto", no son nuestras. Es P.O'D. quien hace de las negatividades de doña Leonor en ambos campos, verosímiles que la descalifican. Tanto como la celosa conservación de su himen, barrera equiparable a otra, la del bloqueo que le impide un conocimiento objetivo de la realidad: "... doña Leonor niña aprendió a levantar ese muro pétreo que en el futuro la aislaría de sectores *amplios* de la realidad circundante, dejando *amplio* espacio para el *desplegamiento* de su fantasía..." (p. 27) Nos limitamos entonces a tomarle la palabra a P.O'D. y a mostrarle cómo, a partir de allí, el espejo en que lacianamente se mira doña Leonor no hace más que devolver, acusadoramente, la imagen del escritor.)

Pero la mezquindad y la grosería que se acumulan sin pausa en estas páginas no merecerían el menor comentario si no fuera porque con doña Leonor nos pretenden dar una burda caricatura del Tercer Mundo y del antimperialismo. La ignorancia, la religiosidad, la simplicidad de doña Leonor, cuyo delirio le hace

creer que puede merecer siquiera la atención de los grandes de la tierra y, por si ello no bastara, vencerlos: ¿no hacen pensar en esos campesinos musulmanes analfabetos que se obstinan en rechazar, irrisorios fusiles contra poderosos Migs, la fraternal ayuda socialista? (se ruega encomillar con profusión).

Pero no se detiene aquí la cosa. Esta anciana viuda y virgen, que guarda en su vagina la Fórmula Secreta, ha asesinado a su marido (luego seguirá con los propietarios, vecinos, el gato, etc.) con esa misma fórmula: sus rosquitas envenenadas.

Veamos ahora cómo elabora doña Leonor la muerte de su marido (cuyo cuerpo, convenientemente despedazado, ha distribuido por distintos puntos de la ciudad o arrojado por el inodoro, según su tamaño):

"Con una pañoleta negra sobre su cabeza, único luto que la mujer había llevado por su esposo durante no más de dos días... [...] El tiempo que le bastó para convencerse de que no había muerto sino *desaparecido*." (38) "El trabajo de doña Leonor lo hacía desde que Romualdo muriese —o *desapareciese*, según la *convinciente versión* que diera a vecinos y a conocidos y a sí misma—..." (31) "Y como solía suceder, su credibilidad ante las *mentiras o fantasías que ella misma pergeñaba* era tan grande que terminaba roja de indignación..." (93)

Esta transformación léxica y semántica, la que va de un asesinato postulado como real a una desaparición "inventada", carece de toda inocuidad. Porque el mundo del que brota esta novela no es, precisamente, un apacible paraíso. Es un mundo de muertes y desapariciones, en el que la relación entre ambos términos, y la de las atribuciones y las realidades, determina tomas de posición, actitudes, compromisos. No es lo mismo decir *madre*, por ejemplo, que *loca*. Sin embargo, ambas palabras se han aplicado, desde distintas posiciones, a las mismas personas. Y, justamente, lo que estaba en juego en esa diferencia es qué era lo real y qué lo atribuido, qué un invento, una presunción, y qué una realidad terrible.

Doña Leonor no es madre: es loca. Y toda la construcción de este personaje revela en qué medida es válida, en lo que al mismo P.O'D. concierne, su afirmación en *Clarín* Revista (25-10-81) en el sentido de que "no se puede escribir agradablemente cuando alrededor nuestro suceden cosas desagradables" y que "*Doña Leonor*... es una novela terrible sobre lo terrible".

Pero con esta salvedad: que lo terrible, en *Doña Leonor*..., no le viene de afuera, de las cosas que ocurren en el mundo, sino del punto de vista elegido para organizarlas en un sentido, en ese otro mundo que es el relato. ○

Fabián Escher

Ana María Shua:
Soy paciente
 (novela),
 Editorial Losada,
 Buenos Aires,
 1980.
*Los días de
 pesca* (cuentos),
 Ediciones
 Corregidor,
 Buenos Aires,
 1981.



El desenfado, el humor y la fantasía no pueden disimular la angustia que recorre la novela y los relatos de Ana María Shua. Y la angustia se conecta con el absurdo y la ambigüedad de situaciones que se inscriben en el ámbito de lo cotidiano tiéndolo y transformándolo hasta tal punto, que en los textos más logrados se borran los límites entre la fantasía y la realidad.

La mayoría de los personajes está marcada por una obsesividad que se entrama con situaciones absurdas y sin sentido prolongadas exageradamente y cuyo desenlace nunca es inocuo; tal es el caso del caballero que envejecido ya, logra por fin matar al dragón y liberar a la princesa quien sólo puede llorar ante la pérdida del amigo querido y mirar con profundo desconcierto a su libertador; todos: princesa, dragón y caballero víctimas de una convención absurda y de un malentendido que duró demasiado tiempo. En "El otro", una relación entre perseguidor y perseguido se resuelve en la conclusión de que si bien son dos personas diferentes son también la misma, obsedidas por el mismo miedo.

El absurdo convive con lo cotidiano; es el caso del ejecutivo que caminando por la zona bancaria de Buenos Aires es picado por una yarará que sale de la alcantarilla. El asombro, la indefensión, la falta de preparación no sólo para enfrentar la situación sino hasta para nombrarla, lo paralizan.

Muchos de los cuentos y también la novela están constituidos como estructuras cerradas. Se repiten el conjunto inicial y el final pero entre ambos se produce una transformación que modifica la calidad de la situación; lo que era transitorio y leve molestia se ha convertido en permanente y resignado, cotidiano horror. El viejo sucio que los ojos azorados ven al final de *Soy paciente*, es el mismo del comienzo, pero hay una leve diferencia, un desplazamiento en el tiempo que clausura sin esperanza una situación. Ese desplazamiento está cubierto por el desarrollo de la novela; el protagonista pasa por una experiencia de encierro obligado en un hospital. Los contactos con el mundo exterior van siendo paulatinamente reemplazados de modo tal que lo único que existe es lo de adentro con sus propias leyes, sus rumores, sistemas de soborno, arreglos, pequeños privilegios, etc. Pero, ese adentro se convierte en modelo del

afuera. Es lo mismo pero distinto, y lo que iguala es el absurdo, el sin sentido, donde el hombre es objeto de la arbitrariedad, la amenaza física, la tortura y la mutilación sin que pueda nunca saber por qué.

Lo que empezó como algo transitorio va adquiriendo carácter de permanente y en ese proceso el individuo va perdiendo la intimidad; se realizan requisas periódicas en su habitación; las cartas le llegan abiertas y censuradas; utilizan su dinero y su ropa; dejan morir las pocas cosas que ama. En la práctica lo convierten en un muerto civil. Lo van olvidando; lo despiden del trabajo y va quedando cada vez más, fuera del círculo de sus conocidos y familiares. El héroe sin embargo es *paciente*: "sufre y tolera los trabajos y adversidades sin perturbación de ánimo", y es un "enfermo"; en las dos acepciones del diccionario está la raíz latina: padecer, sufrir.

El personaje de *Soy paciente* sufre resignadamente todas las humillaciones; cuando ya nos tenía casi convencidos y cuando él mismo parecía casi convencido de que eso era lo mejor para él, sobreviene el final.

Novela signada por el patetismo y la ironía; hay humor, sí; a veces llega hasta la carcajada pero el tono de desesperanza es tan grande y la resignación tan honda que es difícil reír cuando por ejemplo, tendido en la cama del hospital le aprietan donde más le duele, uno tras otro todos los médicos integrantes de un numeroso grupo. Se queja y cuando lo reprenden por ello explicándole que se trataba de una delegación de médicos extranjeros, comprende y acepta: "A los invitados extranjeros hay que tratarlos muy bien para que se lleven una buena impresión del país" (pág. 49). ¿Alguien tiene ganas de reír?

Esta situación en la que el hombre aparece inerme en manos de alguien que tiene poder para dominarlo y que es su verdugo, se reitera también en algunos cuentos. Es curioso que las víctimas además de no saber bien por qué se encuentran en esa situación es como si la hubieran buscado, pero sin saber con qué se iban a encontrar realmente. La mayoría de los personajes son hombres y mujeres de las capas medias de la ciudad; solitarios, temerosos, incluso ingenuos. De ahí que su pretensión de explicar la absurdidad o liberarse de ella desde los lugares comunes o desde experiencias aportadas por lecturas como *Selecciones*, las novelas de James Bond, Tarzán, Bomba, etc., no sólo resulten ineficaces sino patéticas.

Ante algunas situaciones, el protagonista de *Soy paciente* (cuyo nombre nunca conocemos) intenta buscar la recomendación, el acomodo y lo explica: "Yo, que soy un buen ciudadano, opto por la legalidad siempre que puedo" (pág. 86); es obvio que desde esta ironía se cuestiona el sistema de valores vigente en una sociedad y el punto por donde pasa la legalidad. Ante otras situaciones vividas como límite (la plaga de los piojos), apela a un

sencillo expediente, las ignora: "Para dominar el pánico es mejor mantenerme así, inmóvil, tratando de olvidarlos. No existen. No son reales. Son un producto de mi fantasía. Son bichitos made in bocho, trato de pensar, mientras los siento deslizarse sobre mi piel como si fuera una pista de patinaje. Y la picazón, sin parar" (pág. 93).

Ana María Shua alcanza en esta novela y en algunos de los cuentos, una cualidad que Henri Michaux supone fundamental en la muchacha estranguladora y que consiste "... en ser dulce y en apretar fuerte a la vez" (del epígrafe a *Los días...*). Aprieta fuerte porque ha logrado captar muy profundamente la desorientación, el dolor y la impotencia con que un sector muy amplio de las capas medias vivió estos últimos años. Y es dulce porque puede hacer la reflexión desde adentro y porque puede simpatizar —sufrir con— sus desgraciados personajes.

En los cuentos compone un a veces rico juego entre realidad y fantasía; recrea el mundo de los sueños, mejor quizá de las obsesiones y pesadillas relacionadas con la muerte; se burla de ciertas jergas de moda en el mundo literario y también alude a la situación de los intelectuales que escriben para revistas de divulgación, con una conclusión: "En este oficio también hay que abrirse de gambas de vez en cuando". El lugar común deja de serlo y



La revista que aparece
 justo a tiempo

alcanza otra dimensión cuando se inscribe como en este caso en un relato sobre prostitutas.

El cuento que cierra la serie y da título al conjunto es "Los días de pesca". Un bello relato en el que la narradora construye la historia a partir del juego alternado de dos tiempos distintos, ambos en el pasado, que confluyen en uno solo cuando el pescador del cuento es a su vez pescado. Trabajadas con mucha sutileza las correspondencias posibles, hay un punto de contacto entre el hombre y el pez sacado de su ámbito: ambos se ahogan. El tono es entrañable, íntimo y su hondura está ratificada por una buena escritura que logra conmover sin incurrir en la sensiblería y que transmite el sentimiento de angustia ante la muerte. El pescador había filmado esos días y la narradora se asombra: "El no aparece en ninguna toma, pero uno sabe todo el tiempo que está ahí nomás, del otro lado de la cámara" (Pág. 171).

También Shua está ahí nomás, del otro lado de su escritura; juega a mantener distancia y el humor es parte de ese juego, sólo una parte. Considerar que sus textos se explican por el humor, los empobrece pues su significación se ahonda en una dimensión cuestionadora y actual.○

Celina Lombardi



**Ediciones
Castañeda**

Perspectiva Nacional

Antropología

Filosofía

Crítica Literaria

Historia

Novela - Cuento

Poesía

Pedidos a Ediciones Castañeda,

Centenario 1399, (1718)

San Antonio de Padua,

Pcia. de Bs. As.

Alina Diaconu:
*Enamorada
del muro*
Corregidor,
Buenos Aires.
1981



La protagonista de esta novela es una adolescente; el narrador la sigue minuciosamente en su vagabundeo por las calles de Buenos Aires, en sus conversaciones telefónicas, las diarias ceremonias del baño, el peinarse, el vestirse; en sus relaciones con el mundo adulto y con el de sus pares. La ficción narrativa reproduce así su sentimiento de ser centro del mundo.

Toda pasa por sus sensaciones y ellas la adscriben en primer lugar, a un sector social de elevada capacidad de consumo, del cual es perfectamente consciente y cuyas ventajas usufructúa; en segundo lugar, a su condición adolescente que la margina y que en medio de la opulencia le hace sentir que nada le pertenece. Anhela la libertad y al mismo tiempo necesita un sostén, un apoyo, un muro al que adherirse y que le permita crecer. No lo encuentra en sus padres; los modelos que le proponen no resultan atractivos ni deseables.

El problema no se circunscribe a la bella Bruma sino que es todo un mundo adolescente el que parece no tener salida. Lo que en el orden adulto puede todavía parecer posible, en el de los hijos se cierra; de allí una búsqueda que asume todas las formas del fracaso: el ruido, la velocidad, el pseudointelectualismo que trata de explicarlo todo a través de desgastados o mal aprendidos esquemas psicoanalíticos; el antiintelectualismo que rechaza la lectura y admite un alimento cultural apenas circunscripto a las series televisivas o a las viejas películas; el espiritualismo y despegue de la realidad que remiten genéricamente a "lo oriental"; la marihuana, la desvalorización del sexo.

En esa sociedad hay todavía un modelo que aparece como válido: el hermano mayor de Bruma, joven profesional exitoso. Pero aún este modelo está desvalorizado, el éxito supone un desgarramiento (insoponible para la protagonista), la ruptura del núcleo familiar. El hijo ha triunfado lejos del país, su habitación se conserva tal como estaba antes de su partida; es como si hubiera muerto. Es el hijo que se ha ido.

Hay otros hijos que se van en la novela; algunos de la casa de sus padres para vivir solos; otros, directamente de la vida arrojándose al vacío desde un balcón. Los que intentan romper el aislamiento, la aparentemente incurable soledad, se reúnen y constituyen una sociedad semise-

creta, una sociedad de iguales que paradójicamente tiene un jefe de omnímodos poderes y que está rígidamente codificada; en el marco de esa sociedad algunos jóvenes encuentran en apariencia, su posibilidad de inserción. No así Bruma quien, aunque hasta cierto punto fascinada por la novedad que introduce, no deja de deslizar una mirada lúcida sobre el grupo de individualidades uniformadas en un tipo de pantalón, una marca de zapatillas, un lenguaje en clave, y descubre la falsedad de esa opción e incluso su peligrosidad.

En torno de esta sociedad (léase Gurú Maharaj Ji, "moonies", et al.) está una de las claves de esta novela. Cuando Bruma se acerca a ella fundamenta:

"—Quisiera hacer algo alguna vez... hacer algo, no sé qué..."

—Primero tenés que aprender a 'ser'. Después aprenderás a 'hacer'.

—Ah... (pág. 153)

El patetismo de esta situación rubrica una nueva imposibilidad, otra puerta que se cierra; la responsabilidad de ningún modo es atribuible al adolescente, sino a toda una sociedad excluyente y enferma. Una sociedad que destruye a sus propios hijos.

Es difícil sobrellevar la soledad; la protagonista sólo encuentra satisfacción en los helados; la golosina se convierte para ella en su posibilidad de soñar, de escapar, de viajar. Pero, ¿a qué se vincula esta noción del viaje, la huída y el sueño sino a la evasión que permite la droga? Aquí reside la segunda clave de la novela. Pero, la mirada lúcida e incluso irónica que Bruma-Diaconu puede dirigir a la secta de los "comedores de uñas", aquí se vela; los ojos se cierran, no pueden admitir que la desafortada adicción de Bruma a los helados sea sustituta de otra adicción más grave.

Esta elusividad del narrador produce un efecto contradictorio: por una parte alerta acerca de la destrucción que conlleva y por otra, al disfrazarla la minimiza. Una actitud elusiva desde el punto de vista social y desde el punto de vista del sector que esta narradora asume, es directamente suicida; desde la narrativa se constituye en un recurso empobrecedor. Quita verosimilitud y riesgo, hondura. El relato se diluye no obstante la sensibilidad despierta del narrador, su amoroso cuidado por la protagonista: "Jolie bizarre enfant chérie..." (del epígrafe) se esteriliza y la novela pierde vigor pese a una trama bien construida, un lenguaje verosímil y cuidado, una excelente pintura de ambiente de cierto sector elevado de nuestras capas medias. ○

Celina Lombardi

NARRATIVA

José Donoso
EL JARDIN DE AL LADO
Seix Barral

Enrique Medina
LAS MUECAS DEL MIEDO
Galerna

Eduardo Belgrano Rawson
NO SE TURBE VUESTRO
CORAZON
Pomaire, 304 pág.

Elvira Orphée
LAS VIEJAS FANTASIOSAS
Emecé, 205 pág.

Carlos Villafuerte
TRIGO DULCE Y OTROS
CUENTOS
Plus Ultra, 115 pág.

Juan Draghi Lucero
LAS MIL Y UNA NOCHES
ARGENTINAS
Plus Ultra, 416 pág.

Juan Z. Agüero Vera
CUENTOS POPULARES
DE LA RIOJA
Plus Ultra, 126 pág.

Recopilación de 17 cuentos recogidos en trabajos de campo, con la consignación de lugar y año en que fueron tomados. Su mérito principal consiste en rescatar y documentar estas narraciones populares que han sido transmitidas oralmente desde las primeras generaciones de colonos españoles. Algunas piezas unen a su larga tradición europea (que se remonta a la Edad Media) matices regionales incorporados por sus transmisores. El análisis del lenguaje escrito y literario en que Agüero Vera ha volcado los relatos y la fidelidad a lo que la palabra hablada ha comunicado a través de generaciones, es un trabajo a realizar. No obstante, es a partir de la recopilación que se puede pensar en una investigación más profunda sobre la estructura interna de los cuentos, sus fuentes y sistematización de las modificaciones introducidas a través del tiempo y el lugar, su valor antropológico. La virtud de este texto es recopilar.

Alicia Zingmann
EL LIBRO DEL VIENTO
Plus Ultra, 126 pág.

Antología de Susana I. Rovere
CUENTOS ESPAÑOLES DEL
SIGLO XX
Huemul, 245 pág.

Bernardo Kordon
ADIOS PAMPA MIA
Monte Avila, 140 pág.

Jorge Edwards
EL MUSEO DE CERA
Bruguera, 190 pág.

Dalton Trumbo
JOHNNY COGIO SU FUSIL
Bruguera, 216 pág.

Dalton Trumbo
LA NOCHE DEL URO
Bruguera, 267 pág.

EN LAS LIBRERIAS

Juan Carlos Martini
LA VIDA ENTERA
Bruguera, 283 pág.

Jorge Asís
CARNE PICADA
Legasa Literaria, 291 pág.

María Angélica Bosco
EN LA PIEL DEL OTRO
Losada, 170 pág.

ENSAYO

Jorge Abel Martín
LOS FILMS DE ARMANDO BO
CON ISABEL SARLI
Corregidor, 174 pág.

José Luis Romero
EL CICLO DE LA REVOLUCION
CONTEMPORANEA
Huemul, 263 pág.

Susana Chertudi / Sara J. Newbery
LA DIFUNTA CORREA
Huemul, 234 pág.

Margaret Mead, Teresa O. de
Figueroa, Nadia Youseff y otras
LAS MUJERES EN EL MUNDO
DE HOY (Perjuicios y prejuicios)
Fraterna, 346 pág.

Rodolfo Modern
EL LIBRO DEL SEÑOR DE WU
Fraterna, 278 pág.

Selección de Jorge Luis Borges
LO MEJOR DE PAUL GROUSSAC
Fraterna, 269 pág.

José Gobello
CRONICA GENERAL DEL
TANGO
Fraterna, 246 pág.

Jacqueline Held
LOS NIPOS Y LA LITERATURA
FANTASTICA
Paidós, 184 pág.

Zarko Simta
DETRAS DEL VELO
Aspectos psicológicos del arte
Plus Ultra, 435 pág.

LIBRERIA LETRAS

Librería Letras, especializada desde hace treinta años en literatura lingüística y estudios humanísticos, se ha mudado a Independencia 675, en el barrio de San Telmo, donde sigue brindando asesoramiento a la gente estudiosa de la literatura. Allí, en su nuevo local, recibirá con placer las revistas literarias argentinas.

Margaret Mead
CARTAS DE UNA
ANTROPOLOGA
Emecé, 198 pág.

Luis A. Arocena
UNA MUNO, SENTIDOR
PARADOJAL
Emecé, 199 pág.

Raúl Piñero Pacheco
LA DEGENERACION DEL 80
El Cid, 194 pág.

Eduardo Varela-Cid (Compilador)
Oscar Alente, Antonio Cafiero,
Aldo Ferrer, etc.

JUICIO DE RESIDENCIA A
MARTINEZ DE HOZ
El Cid, 213 pág. Jorge Lozano

ARGENTINA ENTRE EL MIEDO
Y LA ILUSION
El Cid, 262 pág.

Paulina Osona
DANZA MODERNA - LA
CONQUISTA TECNICA
Hachette, 212 pág.

Norberto Galasso
LAS POLEMICAS
DE JAURETCHE
Los Editores Nacionales, 186 pág.

Alberto González Arzac
LA TORTA MENGUANTE
Peña Lillo, 94 pág.

POESIA

Delia Pasini
UN DECIR SE REPITE ENTRE
MUJERES
Calidon, 80 pág.

Allen Tate
POEMAS SELECTOS (1919-1976)
Fraterna, 371 pág.

Roberto Brillaud
LIBRO DEL PEREGRINO
115 pág.

Graciela Susana Puente
SECUENCIAS DEL ABSURDO
Botella al Mar, 80 pág.

Roberto E. Siciliano
A SOLAS CON EL VIENTO
Botella al Mar, 64 pág.

Bratosevich / Douglas / Gorsky /
Massoni / Mendes / Miller / Palma /
Ramos / Suiz / Vouillat
ENTRE BARDAS

Taller Literario de General Roca
Cuadernillo de Cultura de General
Roca, No. 4, 44 pág.

Hoy (de Graciela Ruiz):
Me moriré por el hilo gris del
aguacero

me recogeré con el pájaro
mañana,
asomaré
por la flor.

Hoy soy sólo la lluvia
la tierra estremecida.

Julia Romero
TIERRA INFINITA
Botella al Mar, 60 pág.

Ricardo Martín Crosa
AZULOGIA
Ed. Salido, Junín, 54 pág.

Houlin / Leonhardt / Silber /
Toberman / Dellepiane Rawson /
Maggi / Polat

MEMORIA & BALANCE - 1
Stilcograf.

Aviso Fúnebre (de Alberto Polat):

se fue a los pocos

sin ir más lejos

tuvo una vida

que a duras penas

dejó a los suyos

sin más remedio

ahora

que ya no puede

que ya no tiene

que ni ni eso

se va despacio

y lo acompañan

Cristina Colombo
A CONTRALUZ
Botella al Mar, 60 pág.

Jorge Miguel Lech
LOS ESPACIOS DEL DOLOR
Botella al Mar, 80 pág.

Sergio Stipanich Pouey
EL PESCADOR PERDIDO
Botella al Mar, 56 pág.

César Fernández Moreno
SENTIMIENTOS COMPLETOS
La Flor, 400 pág.
Obra poética completa, revisada y
corregida por el autor.

REVISTAS

CABALLO DE LATA
Poesía Argentina
No. 2, marzo-abril 1981.

SINTOMAS
en la ciencia, la cultura y la técnica
No. 3, noviembre 1981

"Antártida argentina: defender la
soberanía", entrevista al Gral. (RE)
Jorge Edgardo Leal. "Cuenca mari-
na austral: Revolución en la indus-
tria petrolera, por Adolfo Silenzi de
Stagni. "La ciudad de Chicoana",
por Alberto Rex González. "Frige-
rio ¿Al servicio del movimiento
nacional?, por Luis Rivas. Y otros
temas.

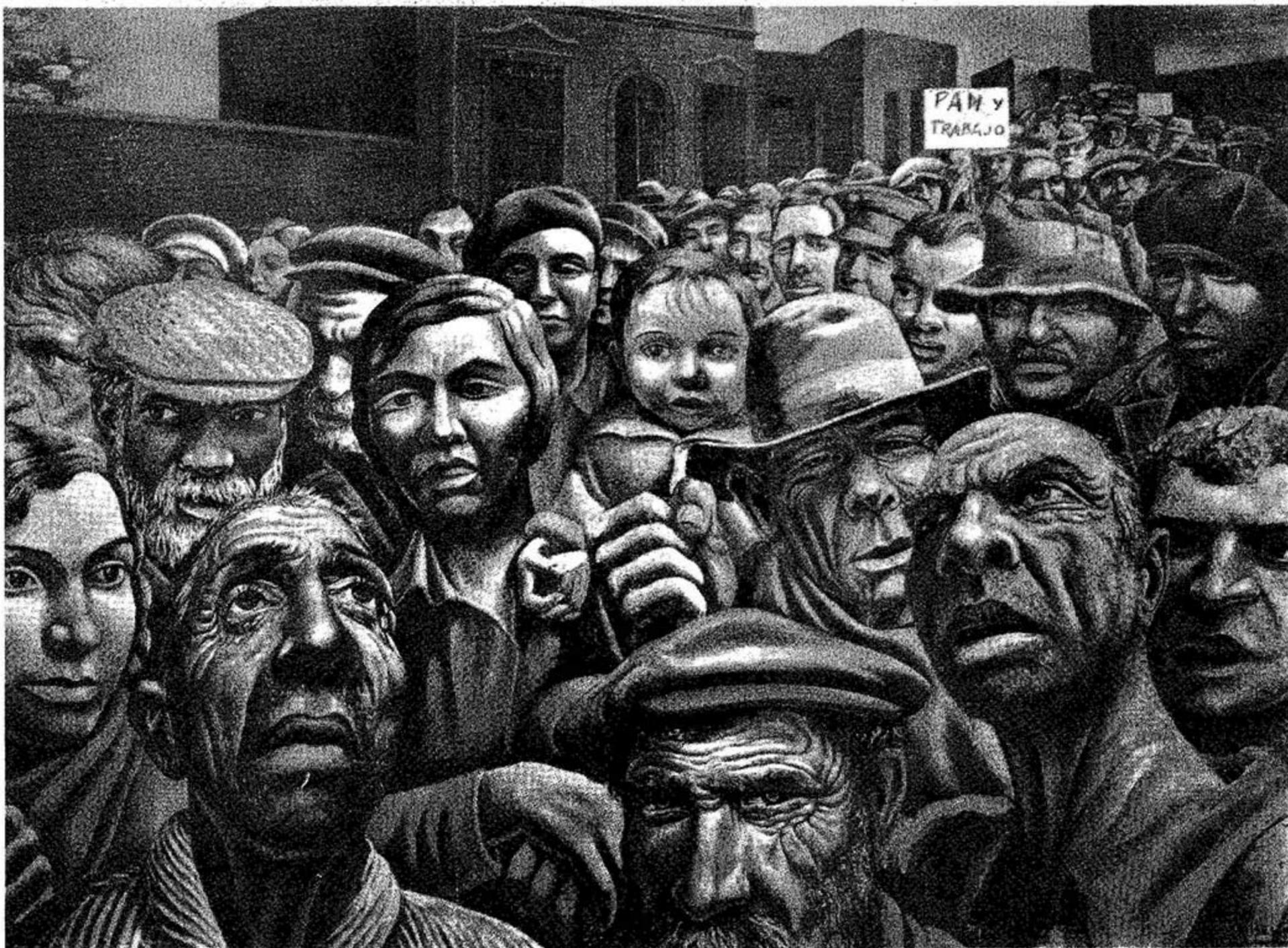
CUARTO OSCURO
Boletín informativo del Foto Club
Buenos Aires, diciembre de 1981.

XUL
Signo viejo y nuevo
Revista de poesía.
No. 2, setiembre 1981

"La especificidad del lenguaje poé-
tico", por Beatriz Sarlo, Guillermo
Boido, Nicolás Rosa, Rodolfo
Fogwil, Luis Thonis. Poemas de
poetas peruanos y argentinos jóve-
nes.

CINE BOLETIN
No. 4, octubre 1981.

CREA PAISAJES
No. 8, Bariloche, noviembre 1981.



ANTONIO BERNI (1905-1981)

Si al arte latinoamericano se lo quiere tratar con amplitud, obliga a estudiarlo en los problemas prácticos aunque, en apariencia, ello no condiga con lo específicamente creativo.

La idea corriente de que eso desacredita la imagen de pureza del artista, inhibe a muchos intelectuales a tratar el tema, opinión muy difundida por los interesados en mantener al hombre de cultura ajeno e ignorante del mecanismo social y económico que en la práctica lo aliena y tortura permanentemente.

(...) El artista, en bien de su creación, debe encarar todos los problemas que conforman el ámbito de su trabajo. Es la defensa del propio territorio espiritual y de sus derechos a la vida y a la concreta libertad. Desahogarse libremente, sin acción, cada día, de manera verbal, frente a muros de piedras, es una libertad mutilada, situación en que se encuentra diariamente el intelectual marginado en una sociedad de valores impuestos, de famas abusivas y de gustos digitados.

(...) A muchas ideas y gustos locales se les descubre sus orígenes al poner en evidencia los hilos que los atan a la gran telaraña cuyo centro está lejos de nosotros y de nuestro dominio.

(...) No nos deslicemos en la ingenuidad de creer que, por encima de los intereses comerciales y políticos, el arte imperial se impone exclusivamente por sus valores estéticos. Es el gran engaño en el cual suelen estar comprometidos muchos críticos y artistas de los países en desarrollo predispuestos a minimizar nuestra capacidad creativa. No definiendo una postura de aislamiento, sino otra nueva relación de igualdad mental a nivel de señorío. Traigo a colación algo leído en un diario de París: "Desde hace tiempo el mundo se divide entre los que se estiman capaces de defenderse ellos mismos y aquellos que prefieren ser protegidos por otros. En el seno de una alianza, no es diferente el problema, puesto que una cosa es participar, en la medida de su cultura, a un esfuerzo común para

defender sus propias ideas y otra es dejar al aliado más poderoso la misión de defendérsela a calidad de aliado más débil. Es toda la distancia que separa la independencia del protectorado".

(...) No olvidemos que hoy las leyes de funcionamiento de las culturas de transplante de los nuevos poderes multinacionales sirven a los objetivos de someter los sueños y sentimientos humanos a planeados controles de multitudes. Pero a los que nacieron blancos, negros o amarillos, no le valen tinturas para borrarle el tono de piel.

(...) Ciertos poderes universalistas aspiran a reducir al mínimo, uno tras otros, los sueños e imaginaciones populares locales reemplazándolos por envases culturales fabricados en serie y destinados al consumo masivo: son los cassettes, discos, reproducciones de obras e historietas que distribuidas "urbi et orbi", tratan de cubrir las culturas inmanentes de los pueblos en desarrollo. Por desgracia con un porcentaje de frivolidades muy superior a las alternadas calidades. Esta agresividad cultural ha logrado dividir internamente los pueblos débiles imponiendo, a través de sus sectores minoritarios, en amplias capas de la población, sus productos y su infraestructura ideológica por encima de la realidad geográfica, económica, histórica y biológica de las regiones donde actúan.

(...) En los países en desarrollo, a todos los niveles, existen diversas clases de hombres, indiferentes a la cultura local técnica, científica o artística. En zonas de monocultura y de extracción de materia prima, lo aceptado por los factores de poder, es la cultura de importación para uso de minorías ricas.

(...) Recibir elaborando, importar transformando, es la manera de construir lo propio. Usar sólo lo hecho por otros o hacer mera imitación, es algo transitorio de lo que apenas nos quedarán los envases vacíos o el ligero aroma de un flirteo sin consecuencias.

(Extractado de la ponencia de Antonio Berni para el Encuentro Iberoamericano de Críticos y Artistas Plásticos, Caracas, 1978.)