

• NOTA DE KORDON SOBRE LU SIN •

# NUDOS

ISSN 0325 - 4453

EN LA CULTURA ARGENTINA

AÑO 5 Nº 11 1982 \$ 20.000



**Guillermo Roux • Artigas y la historia  
argentina • Textos de Arguedas •  
Folklore • Cine • Plástica • Libros**

# NUDOS

EN LA CULTURA ARGENTINA

Correspondencia  
Casilla 3424 - Correo Central  
1000 Buenos Aires  
Argentina

**Dirección**  
Jorge Brega

**Redacción**  
Eduardo Azcuy Ameghino  
Gabriel Díaz  
Eduardo Iglesias  
Mirta Caucia  
María Cristina Mateu

**San Luis**  
Roberto Tessi

**Rosario**  
Norma Termini

**Bahía Blanca**  
Julio González Teves

**Colaboraron**  
Josefina Delgado  
Fabián Escher  
Eduardo Gómez  
Bernardo Kordon  
Josefina Racedo

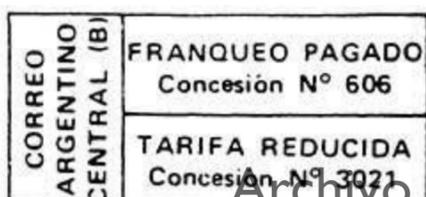
**Tapa**  
Eduardo Iglesias

Propiedad Intelectual N° 130824. 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 \$ 120.000. América latina u\$s 15. Resto del mundo u\$s 25. Pagos en giros bancarios a nombre de Jorge Reinaldo Brega.

## SUMARIO

Año 5 - N° 11 - Julio 1982

Editorial: La hora de la Patria	3
Artigas y la historia argentina Por Eduardo Azcuy Ameghino	4
No soy un aculturado Por José María Arguedas	9
El sueño del pombo Cuento de José María Arguedas	10
Guillermo Roux Entrevista	12
Lu Sin: un gran escritor del Tercer Mundo Por Bernardo Kordon	15
Malvinas y Polonia: palabras de Sábato y Monti	20
Ultimos días de la víctima: De la novela al guión Por Fabián Escher	21
La madurez del cine brasileño de hoy Por Josefina Delgado	22
"Pajarillo Verde, ¿cómo no quieres que lllore?" Por Josefina Racedo	24
Libros:	26
La guerra del fin del mundo, de Mario Vargas Llosa. Por Mirta Caucia	
Juanamanuela mucha mujer y Solamente ella, de Martha Mercader. Por Eduardo Gómez	
Reseña de la actividad plástica	30
Ficha: Armando Rearte	31



# La hora de la Patria

Como parte de la lucha que lleva más de 150 años y pese a la heroica resistencia de los soldados patriotas, hemos perdido la batalla de Puerto Argentino. Los colonialistas han vuelto a establecerse en las islas Malvinas, de donde habían sido expulsados el 2 de abril de 1982, fecha que ya ha entrado en la historia grande como un jalón esencial en el camino hacia la recuperación del sagrado territorio cautivo e irredento.

Desde 1833 muchas generaciones de hombres y mujeres bien nacidos han mantenido vivo el juramento que seguramente hicieron nuestros antepasados contemporáneos de la usurpación: liberar Malvinas, Georgias y Sandwich del Sur.

Desde esta perspectiva nacional, es que afirmamos que la acción del 2 de Abril fue justa, y, pese a su carácter inconsulto —también pese a la cruenta represión al reclamo popular del 30 de marzo y el carácter antidemocrático del gobierno militar— ella contó con el caluroso apoyo y simpatía de la gran mayoría de los argentinos, que salvo un puñado de traidores cerramos filas en defensa de la patria, tratando de conformar un frente unido para resistir a la prepotencia extranjera.

La presencia de la *task force* puso en claro que la vida del país iba a ser dirigida y articulada, al menos temporalmente, por la contradicción entre el conjunto de la nación y el imperialismo inglés, razón por la cual las conductas políticas deberían juzgarse por su aporte o no a la necesaria unidad nacional, movilización popular y golpe al enemigo principal al cual nos enfrentábamos con las armas.

No haremos un balance sobre la derrota militar, pero sí algunas puntualizaciones sobre lo evidente: Gran Bretaña puso en marcha una descomunal maquinaria de guerra, apoyada logísticamente por la OTAN, con el fin de "escarmentar" a un país pequeño que osó reafirmar sus derechos soberanos sobre una parte de su territorio, la que ha pasado a tener enorme importancia estratégica frente a una posible tercera guerra mundial, amén de su riqueza económica y proyección antártica.

Para el logro de sus objetivos el gobierno de Margareth Thatcher contó con el respaldo de una superpotencia que, haciendo caso omiso al desastre en que culminaron sus últimas aventuras imperialistas y al repudio generalizado que provocaron en los pueblos, le brindó un invaluable apoyo militar, político y diplomático.

No sólo los Estados Unidos intervinieron activamente en el conflicto: la mayoría de las potencias europeas consintieron la agresión, y al igual que la Unión Soviética nada hicieron para forzar al Reino Unido a aceptar una paz justa. Y no lo hicieron porque especularon con la derrota de nuestro país como aves de rapiña al acecho de su presa, fomentando por intermedio de sus quintacolumnas las distintas variantes del derrotismo, que suele ser más peligroso para una nación en guerra que el fuego de sus enemigos.

Nos vienen a la memoria aquéllos que impulsaron unilateralmente, absolutizándolos, tanto el descreimiento en la posibilidad de la victoria como el triunfalismo inmovilizante; los que apoyaron formalmente la recuperación de Malvinas mientras proponían otros objetivos, otras luchas, debilitando la unidad y la fuerza del golpe a los colonialistas británicos.

Nos vienen a la memoria —conviene ser memoriosos— quienes en medio de las hostilidades militares cuestionaban lo oportuno de la reconquista, o los que insistieron hasta el cansancio en poner el centro de las discusiones en el tema de la posguerra. ¡Triste y criminal modalidad del derrotismo que teorizaba sobre una posguerra hipotética independientemente del entonces incierto resultado de la guerra!

Frente al invasor los soldados argentinos entregaron su sangre, que se suma a toda la que se ha derramado desde que hace más de 400 años el primer colonialista pisó el suelo americano. Es el rescate que se paga por una independencia todavía por alcanzar.

Y hablar de los soldados es, fundamentalmente, hablar del pueblo argentino, que con la facilidad con que suele distinguir las causas trascendentes para el destino nacional, hizo grandes sacrificios preparándose para la guerra, además de los que ya le imponían la crisis económica y la restricción a sus derechos democráticos.

La clave del triunfo argentino no podía estar —nunca estará— en ningún sitio más que en la enorme energía atesorada por este pueblo que debió ser convocado a unirse, organizarse y protagonizar el centro de la escena histórica. La dirección de la lucha nacional tiene que surgir del seno de todos los argentinos, ser la síntesis de sus opiniones y sentimientos, carne de su carne que no pueda traicionar sin traicionarse ni claudicar sin envilecerse.

Más allá del poderío del enemigo inglés, que no debe despreciarse, nos ha quedado un sentimiento de defraudación, de disconformidad —alimentada por el ocultamiento de información— con el modo en que se nos condujo en la lucha. Buscamos explicaciones; no comprendemos. Las limitaciones de las clases dirigentes en la Argentina y su dirección de la lucha están sin duda en el núcleo de las explicaciones posibles: ya desde 1810 y salvo excepciones honrosas, siempre que defendieron causas justas lo hicieron cuidándose muy bien de que ello no alterase el papel de "tropa de maniobra" que le reservaron a las grandes mayorías populares; tanto que cuando la opción fue excluyente no dudaron en elegir los caminos de su hegemonía aunque al final de ellos aguardara la derrota del país.

Junto a los aspectos reseñados es necesario destacar lo positivo, lo que ya no será igual que antes del 2 de Abril: la solidaridad de la mayoría de las naciones del Tercer Mundo que sufren o han sufrido las desdichas de la dependencia y la opresión, en particular las latinoamericanas.

Los argentinos comprobamos con emoción que no estamos solos. La fraterna actitud encabezada por Venezuela, Panamá, Perú, y expresada en la OEA, el TIAR y en múltiples manifestaciones de masas a lo largo y ancho del continente, nos hizo reencontrar con nuestra raíz americana. Esto es de gran trascendencia, especialmente en el ámbito cultural, en el que se nos plantean tareas inmediatas para consolidar el creciente deseo de integración. En este sentido, las iniciativas artísticas llevadas a cabo al calor de la lucha anticolonial deben continuarse y multiplicarse.

Se han dado las mejores condiciones en muchos años para trabajar en favor de la intensificación del intercambio cultural con nuestros pueblos hermanos y para la lucha que venimos sosteniendo contra esas elites poderosas que siempre quisieron que nos autoexcluyéramos del mundo latinoamericano. Hoy más que nunca debemos insistir en el desarrollo y fortalecimiento del arte y la cultura nacionales nutridos en todas las formas que el pueblo utiliza para expresarse en las distintas regiones del país. En esa dirección acrecentemos y generalicemos los debates, los festivales, las exposiciones y toda otra actividad que contribuya a nuclearnos y a recuperar nuestra plena libertad de expresión.

*Nudos*, como lo estuvo siempre, continuará comprometido con estos objetivos.

# Artigas y la historia argentina

por Eduardo Azcuy Ameghino

*"La libertad de América forma mi sistema, y plantearlo mi único anhelo".*

*"La cuestión es sólo entre la libertad y el despotismo: nuestros opresores, no por su patria, sólo por serlo, forman el objeto de nuestro odio".*

José Artigas



Podríamos decir que Artigas fue un argentino oriental de una Argentina que no existió sino fugazmente, asociada a su trayectoria, y derrotada con él.

Porque Artigas encarnó en la historia la posibilidad concreta de un destino diferente al que fue y es.

Sin idealizarlo. Sin inventar burguesías progresistas que no existían en el viejo virreinato.

Fue un revolucionario, como Moreno.

Un luchador ineludible por una independencia efectiva, cualquiera fuese la potencia que la amenazase.

Y como no le tuvo miedo a la democracia, al calor de su experiencia práctica se fue alejando de los intereses sectoriales del patriciado montevideano, y acercándose a su pueblo.

Por eso Artigas, ya derrotado, tuvo el honor de terminar su carrera de dirigente político rodeado por los más pobres, por los más oprimidos.

Argentino y uruguayo sólo admitió la posibilidad de ser americano del sur.

Es hora de que ocupe su papel primordial en la historia argentina.

Por la puerta grande.

## Artigas y los Historiadores

Cada nación, clase social, partido político, construye en el proceso de su desarrollo histórico una lógica propia y específica que le permite establecer relaciones de coherencia entre pasado, presente y futuro aportando con ello a la configuración de un discurso, a la organicidad de una ideología que lo identifica y que es a su vez instrumento con el que se conceptualizan y enfrentan, tratando de resolverlos, los grandes conflictos que hacen al destino del país.

Clases y partidos, contradictorios e históricos ellos mismos, se apropian de diversas maneras de los personajes y sucesos que por un motivo y otro han sido de

significación relevante en el pasado común. Así sucede en el caso de José Artigas.

El liberalismo tradicional recortó sensiblemente su presencia en la historia argentina. El dirigente oriental no le fue funcional al "modelo" que esta escuela postuló como quintaesencia de un proyecto de país que más allá de algún aspecto positivo se basó en el latifundio de la tierra y la subordinación a las potencias mundiales.

Esta minimización de la figura de Artigas empalmó con la necesidad de la oligarquía uruguaya de contar con un "héroe

nacional". De este modo la historiografía liberal del país vecino construyó al decir del historiador Bruschera "un Artigas de bronce, descarnado, y difuso, deshumanizado, desarraigado de su mundo, idealizado y falsificado". Parte de esta deformación es el énfasis unilateral en el autonomismo federal artiguista hasta transformarlo en un auténtico separatismo nacional.

El liberalismo "de izquierda" preocupado por "destacar la extensión del pensamiento burgués entre las clases intelectuales y dirigentes como contracara del retraso cultural e ideológico de las ma-

sa. No pudo resistir a las conclusiones de sus pares de ambas bandas del Plata.

Para esta corriente el estudio de las controversias entre Montevideo y Buenos Aires, en las que Artigas ocupa un papel principal, no merece ser detallado "pues no es nuestro propósito hacer la historia del Uruguay".

Tan clásico como los anteriores resulta el enfoque del revisionismo de cuño rosista que pretende ver en el caudillo oriental la prefiguración del dictador porteño.

Claro que la conclusión de tal operación es un Artigas vaciado, fundamentalmente, de su contenido democrático. Basta, al efecto de comprobar lo interesadamente forzado de la comparación, la actitud que ambos sostuvieron frente a las cuestiones capitales ventiladas por entonces, desde el sistema de propiedad de la tierra hasta la organización nacional.

Artigas fue y sigue siendo un personaje complejo, difícil de manejar historiográficamente, explosivo, sólo abordable desde una óptica cuyo único compromiso sea el de la verdad.

En este sentido queremos agregar nuestra opinión a la de todos aquellos que desde hace años lo han propuesto como prócer de Sudamérica a la consideración de los pueblos, que son en última instancia los que dictan el llamado juicio de la historia al que Artigas se entregó confiado en una justicia todavía por construir: "Algún día se levantará el tribunal severo de la Nación y administrará justicia equitativa y recta para todos".

## Artigas y la Revolución de Mayo

El 25 de Mayo de 1810, con el desconocimiento del virrey y la imposición de una Junta Provisional por vía revolucionaria, se iniciaba la larga guerra nacional liberadora de la que surgiría la Declaración de la Independencia.

Inicialmente el sector más avanzado y consecuente en la lucha, en el que se destacaban Castelli y Belgrano, encontró en Mariano Moreno al hombre que plantearía mejor y más profundamente los objetivos del movimiento patriótico anticolonial.

Recordemos algunos de los elementos de la doctrina política así establecida: "La autoridad del monarca retrovertió a los pueblos por el cautiverio del Rey; pueden pues aquellos modificarla o sujetarla a la forma que más le agrade, en el acto de encomendarla a un nuevo representante, éste no tiene derecho alguno por que hasta ahora no se ha celebrado con él ningún Pacto Social, el acto de establecerlos es el de fijarle las condiciones que convengan al instituyente y esta obra es la que se llama constitución del estado"<sup>3</sup>.

En esta perspectiva advirtió sobre los peligros del despotismo al afirmar que Buenos Aires debía tener una conducta tal que "debe inspirar a los pueblos hermanos la más profunda confianza en esta ciudad que miró siempre con horror la conducta de esas capitales hipócritas, que

## El Estudio de la Historia y el Presente Argentino

La nación vive, en momentos en que concluimos con estas notas sobre el significado de Artigas en la historia, uno de los momentos más dramáticos y graves del presente siglo.

El imperialismo inglés ataca militarmente a la Patria y pretende imponerle condiciones humillantes, no sólo a nivel territorial, sino político y hasta moral.

No sabemos en qué circunstancias del conflicto nos reuniremos con el lector, aunque esperamos que en los de la victoria sobre el agresor, de todas maneras queremos hacer algunas reflexiones, un poco improvisadas, que constituyen el intento práctico de extraerle enseñanzas a la historia que puedan iluminar las sendas de la lucha presente.

Existe más de una analogía entre el período de 1810-1813 que parcialmente revisamos y el proceso abierto en abril-mayo de 1982: la primera y fundamental es que en ambos casos existe una situación de guerra en tanto continuación de la política por otros medios, que enfrenta a una gran potencia extranjera con el conjunto de la nación argentina, el colonialismo español antes, el imperialismo inglés hoy.

La segunda analogía es que esta contradicción principal, no era, ni es, inmutable e inamovible. Por ejemplo: en 1811 la invasión portuguesa de la Banda Oriental incorpora a esta potencia al rango de enemigo principal junto a España, lo cual en aquel entonces justificaba la necesidad de luchar en dos frentes como quiso Artigas e impidió el Triunvirato. En la actualidad la agresión británica ha desplazado temporalmente las otras oposiciones, incluida la que había sido principal hasta abril-mayo, por lo que cada momento concreto en la historia requiere un análisis específico y las respuestas pertinentes.

En tercer lugar, digamos que el papel que ocupaba Inglaterra en 1810-16 aprovechando en su beneficio la lucha iberoamericana contra portugueses y españoles, con la excusa de mediar o apoyar moralmente, etc., es el mismo rol que asumen hoy los dos principales enemigos de la humanidad: la URSS y los EE.UU.

Y como ayer unos ponían el énfasis en los pueblos en armas y otros en la "ayuda" del Lord Strangford, hoy también se discute si es cierto o no que sólo el pueblo salvará al pueblo y a la patria, ya que como admitió Bolívar "formado una vez el pacto con el fuerte es eterna la obligación del débil".

Finalmente, la cuarta analogía es que en el período anticolonial español la conducción de la lucha fue ejercida por sectores patriotas que, salvo excepciones como la de Artigas y otros, se caracterizaron por el miedo a la democracia en tanto movilización del pueblo, no como tropa de maniobras, sino como dueño de la historia y de sus decisiones más trascendentes.

Esta similitud entre la lucha pretérita y la actual, es la que torna más oportuno que nunca el recuerdo de Artigas, pues unida la nación en un solo puño para golpear al invasor imperialista, hallará lo esencial de su fuerza en la participación plena de todos los argentinos, que más que querer saber de qué se trata quieren tratarlo ellos mismos a través de su unidad, organización y movilización, más allá de los que vacilan, mucho más allá de los que concilian y enfrentados a muerte con los que traicionan. ○

30 de mayo de 1982

declaraban guerra a los tiranos para ocupar la tiranía que debía quedar vacante con su exterminio"<sup>4</sup>.

Estos y otros textos de Moreno fueron publicados por la Gaceta de Buenos Aires y distribuidos en todo el Virreinato.

Al respecto tengamos presente que este periódico era el principal instrumento de difusión y propaganda con que contaba la Revolución, siendo a su vez un poderoso organizador de las ansias de libertad que maduraban en los pueblos.

Otros elementos de la posición de Moreno, en este caso de carácter secreto, están inscriptas en el plan que presentó a la Junta Provisoria "para consolidar la obra grande de nuestra libertad e independencia". En este documento manifiesta la imperiosa necesidad de ganar para la causa revolucionaria a "dos sujetos": uno era el capitán de dragones Rondeau; el otro se llamaba Don José Artigas, y era necesario atraerlos "por sus conocimientos, que nos consta son muy extensos en la campaña,

como por sus talentos, opinión, concepto y respeto"<sup>5</sup>.

El secretario del gobierno pensaba que con ellos en el campo de la insurgencia "antes de seis meses podría tratar de formalizar el sitio de la plaza de Montevideo"<sup>6</sup>.

El 11 de abril de 1811 el fuego encendido en Asencio\* se hace llamarada. Artigas ha escuchado el grito de libertad y da la voz de orden: "A la empresa patriotas que el triunfo es nuestro: morir o vencer sea nuestra cifra, y tiemblen los tiranos de haber excitado vuestro enojo sin advertir que los americanos del sur están dispuestos a defender su patria y a morir antes con honor que vivir con ignominia en afrentoso cautiverio".

El jefe del apostadero naval en Montevideo, enemigo mortal de las aspiraciones

\* El 28 de febrero de 1811, a orillas del arroyo Asencio, un grupo de patriotas inicia la rebelión contra las autoridades colonialistas españolas en la Banda Oriental.

criollas, supo retratar al caudillo oriental: "Artigas tiene un extraordinario conocimiento de la campaña como nacido y criado en ella, en continuas comisiones contra Ladrones, Portugueses, y además está muy emparentado y en suma diciendo Artigas en la Campaña todos tiemblan, este hombre insultado, y agraviado, sale vomitando furias, desaparece y cada pueblo por donde pasaba lo iba dexando en completa sublevación"<sup>7</sup>.

Moreno había muerto meses antes. La revolución que había perdido su conductor ya le estaba encontrando sucesor.

### De la Derrota de Moreno al Exodo Oriental

El año 1811 fue de gran importancia en la historia de las Provincias Unidas: mientras la campaña Oriental se levantaba en armas contra el español, en Buenos Aires era desplazado del poder el grupo que se había manifestado como más consecuente y decidido. La derrota política de Moreno y de la línea que él encarnaba en el partido patriota es el inicio de un rumbo que, tras las tibiezas de la Junta Grande, reflejará cada día más la estrechez de miras de la aristocracia tendero-pastoril porteña, cuyos intereses, programas y métodos se irán alejando crecientemente de lo que se podría denominar el interés de la nación y los pueblos. Esta tendencia ya será clara a partir de la instalación del Primer Triunvirato el 23 de septiembre de 1811 en el que tuvo un rol destacado Bernardino Rivadavia, sistemático desertor al camino democrático señalado por Moreno, a la bandera levantada por Belgrano y al planteamiento claro de que la lucha era por la independencia hecho por Castelli.

Estas limitaciones de las clases dirigentes locales merecen algunas explicaciones: a diferencia de la Francia de 1789, de la Inglaterra capitalista y aun de las colonias de América del Norte, en el Virreinato del Rio de la Plata, en realidad en toda Iberoamérica, no existían sectores equiparables a las burguesías revolucionarias que en esos sitios y en distintos grados, habían enfrentado a los sistemas feudales que trababan su desarrollo económico, político y social.

Por esto la dirección de la lucha en América del Sur recayó en las aristocracias de la tierra, las minas, los obrajes; y también en los comerciantes de las ciudades-puertos que aliados o subordinados, según el caso, intermediaban la exportación-importación de productos entre la economía feudal de nuestros países y las potencias europeas. Consecuentemente, la principal bandera que levantaron en Mayo fue la libertad de comercio\*, aspirando a reemplazar a los peninsulares en la cúspide de un sistema que no se destruiría sino que sólo se adaptó a la nueva situación. Por eso también era nuestra aristocracia tan propensa a atender las insinuaciones

\* Por cierto no es el caso de Moreno, Belgrano, Vieytes y otros próceres de la vanguardia de Mayo.

de Lord Strangford, representante de Gran Bretaña en Brasil, en el sentido de buscar una cierta autonomía pero sin plantear la reivindicación de independencia que ponía en difícil situación la alianza que los ingleses sostenían con España en Europa, obligándolos a una definición que arruinaría su táctica de mediar entre la metrópoli y las colonias rebeldes obteniendo beneficios de una y otra parte.

Nótese que de 1810 al 9 de Julio de 1816 pasa mucho tiempo y que aún antes y después del Congreso de Tucumán hubo sectores importantes de las nuevas clases dirigentes que continuaron buscando príncipes, reyes, etc., para coronarlos en el Plata.

Estas características de los sectores sociales que lideraron la lucha antiespañola no invalidan su patriotismo, sino que sientan una base real para su comprensión, imprescindible para analizar sucesos como los que se precipitan tras la invasión portuguesa a la Banda Oriental en julio de 1811, con la anuencia del Virrey Elío, teniendo por objeto quebrar la presión revolucionaria sobre las fuerzas españolas sitiadas en Montevideo.

El Triunvirato influido por la Derrota del Ejército del Norte en Huaqui, y en base a un discutible análisis de la correlación de fuerzas, donde subestima al ardor y combatividad de los pueblos patriotas, define la imposibilidad de luchar en dos frentes simultáneamente y negocia un tratado por el que levanta el sitio de Montevideo y entrega la Banda Oriental a la Jurisdicción de Elío, quien debía gestionar a su vez el retiro del Ejército Portugués.

En carta al gobierno de Paraguay, Artigas fijó su posición sobre estos sucesos: "Yo no sé si 4000 portugueses podrían prometerse alguna ventaja sobre nuestro

ejército cuando los ciudadanos que le componían habían redoblado su entusiasmo, y el patriotismo elevado los ánimos hasta un grado inclaudicable". Con respecto al tratado recuerda "una representación dirigida al señor General en Jefe Auxiliador manifestó en términos legales y justos, ser la voluntad general no se procediese a la conclusión de los tratados sin anuencia de los orientales cuya suerte era lo que iba a decidirse". Pero "el gobierno de Buenos Aires ratifica el tratado en todas sus partes... Por él se priva de un asilo a las almas libres en toda la Banda Oriental, y por él se entregan pueblos enteros a la dominación de aquel mismo señor Elío, bajo cuyo yugo gimieron. ¡Dura necesidad".

En cumplimiento de lo pactado Buenos Aires retiró sus fuerzas, el sitio debió levantarse y mientras una ínfima minoría de orientales acompañaba al ejército porteño, el pueblo escribía una de las páginas más gloriosas de la historia de la revolución rioplatense a la que C. Fregeiro y tras él la tradición llamaron "el éxodo": miles de hombres y mujeres que "oyen sólo la voz de su libertad, y unidos en masa marchan cargados de sus tiernas familias a esperar mejor proposición para volver a sus antiguas operaciones".

Y como presintiendo que alguna mezquina interpretación pondría en duda la espontaneidad del movimiento, Artigas ordenó: "no quiero que persona alguna venga forzada, todos voluntariamente deben empeñarse en su libertad, quien no la quiera deseará permanecer esclavo", sin perjuicio de que interpretando el sentir de sus compatriotas se lo devuelva transformado en consignas de lucha: "el gobierno de Buenos Aires abandona esta Banda a su opresor antiguo, pero ella enarbola a mis órdenes el estandarte conservador de su libertad; síganme cuantos gusten bajo la suposición de que no cederé".

Esto sucedía a fines de 1811 y señala, junto al fin del primer ciclo de la revolución en la Banda Oriental, el comienzo del liderazgo de Artigas, en el que se comienza a plantear la contradicción entre su condición de militar a órdenes del gobierno de Buenos Aires, al que había ofrecido sus servicios, y su lealtad al pueblo del que "no por mí, por ellos soy constituido jefe suyo".

En carta a la Junta del Paraguay testimoniaba el dramático desgarramiento: "Los orientales pudieron esperar ser derrotados por sus enemigos, y dejar sólo en sus cadáveres la señal de su odio eterno a las cadenas que habían roto; pero nunca pudieron figurarse hallar su desgracia en el seno mismo de sus hermanos" y ya en la temprana hora de 1812 afirmaba que sólo "una liga inviolable pondrá el sello a nuestra regeneración política" y evitará los peligros de caer en lo que llamó "una esclavitud muy nueva, muy singular y muy más odiosa que la primera".

### La Lucha por la Unidad

Los tratados firmados con el Virrey



español de fueron curaderos, ya que si bien los patrones cumplieron su parte, tres meses bastaron para comprobar que el invasor portugués no se retiraría; en ese contexto de crecientes tensiones recomenzaron las acciones militares.

El Triunvirato nombró a uno de sus miembros, Manuel de Sarratea, como jefe del ejército que operaría en el teatro oriental.

Era de esperarse que tras comprender lo inconducente de la política de conciliación con el enemigo, Buenos Aires apoyaría sin reticencias al pueblo oriental en armas, fieramente determinado a expulsar a españoles y portugueses.

Artigas consideraba que las fuerzas porteñas debían ser una ayuda y no tratar de ejercer presiones pues "abandonados en la campaña y en el goce de sus derechos primitivos (los orientales) se conservaron por sí, no existiendo hasta ahora un pacto expreso que deposite en otro pueblo de la confederación la administración de su soberanía".

No fue así: el papel de "auxiliadores" no cuadraba con las intenciones del mando supremo desde el que Sarratea exigía la subordinación de las milicias orientales, lo que motivó una representación de los jefes de éstas al gobierno de Buenos Aires solicitándole declarara si quería "destruir por sí la tiranía en los pueblos de la América y constituirlos a su modo o si se proponía auxiliar a los pueblos para que lograsen su libertad".

El jefe porteño no vaciló entonces en recurrir al ofrecimiento de prebendas y recompensas, para lograr defecciones en las fuerzas que lo resistían, transformándose de hecho en impulsor de una política intrigante y divisionista dentro del frente anticolonial.

Su éxito fue relativo; según Artigas "lo consiguieron con dos comandantes de división, algunos oficiales y muy corto número de soldados, y viendo cuanto eran infructuosos con el resto sus proposiciones, se llevaron el cuerpo de blandengues de mi mando y marcharon ya al sitio de Montevideo, no admitiendo los brazos de los orientales para llevar la libertad a sus mismos hogares".

La crisis de la unidad patriota, a fines de 1812, oscurecía la posibilidad de recuperar el bastión español de Montevideo, pese a que nuevos sucesos aportaban elementos auspiciosos para el éxito de la lucha, tales como el retiro del ejército portugués tras el tratado Herrera-Rademacker y la caída del Triunvirato rivadaviano, que había sucumbido por el peso de sus propios errores y la acción de la oposición encabezada por San Martín y Monteagudo.

A pesar de ello Sarratea continuó en su puesto decidido a doblegar al caudillo oriental, por eso mientras simulaba negociar, le informaba a su gobierno "En el transcurso de la negociación suspenderá sus hostilidades Artigas, y yo podré reci-

bir órdenes terminantes de V.E. Esa superioridad debe partir del principio de que sólo los dos regimientos de América, Granaderos, en unión con el 2º Escuadrón de Dragones, son suficientes a derrotar al Coronel Artigas, que en lo embarazoso de familias que le siguen por seguir los caprichos de su caudillo y tráfago que arrastran, tiene el enemigo más terrible, no menos que en nuestra movilidad"<sup>8</sup>.

Artigas salió al cruce de los conatos contra su persona con un documento ejemplar que ningún argentino debería desconocer, al que llamó "Precisión del Yi", en él leemos: "El pueblo de Buenos Aires es y será siempre nuestro hermano pero nunca su gobierno actual. Las tropas que se hallan bajo las órdenes de V.S. serán siempre objeto de nuestras consideraciones pero de ningún modo V.E. Yo prescindo de los males que puedan resultar de esta declaración hecha delante de Montevideo; pero yo no soy el agresor, ni tampoco el responsable".

En estas circunstancias Sarratea "cometió un error mayor, el de declarar traidor a Artigas a 2 de febrero de 1813"<sup>9</sup>.

En carta a French, y haciendo mención a los reiterados intentos españoles de atraerlo a sus filas, el supuesto traidor puntualizaba: "Montevideo ha reiterado sus instancias por atraerme. Un lance funesto podrá arrancarme la vida, pero mi honor será siempre salvo y nunca la América podrá sonrojarse de mi nacimiento en ella" . . . "no se deba a nuestra inacción que la posteridad nos increpe de haberse derribado a nuestra vista el edificio augusto de su libertad por el desempeño escandaloso de un hombre".

Nosotros agregamos que se trataba de algo más que la conducta de un hombre. Detrás de Sarratea estaba un gobierno, que le concedió atribuciones para la detención de Artigas, que no podía comprender que alguien pudiese resistir la autoridad de sus representantes, y que en suma expresaba las orientaciones dominantes entre los hacendados y comerciantes de Buenos Aires que se pueden sintetizar en el lema: "revolución sí, pero hasta cierto punto"<sup>10</sup> es decir, sí que nada escapase de las manos del patriciado de la ciudad-puerto.

Cuando sucedía lo contrario no vacilaba en eliminar las rebeldías, independientemente del costo político que tal actitud de confundir amigos con enemigos, entrañaba frente al poder realista, que atizaba estos conflictos esterilizantes en gran medida de la eficacia operativa del ejército patriota.

La situación era insostenible; la firmeza de Artigas, convencido de que la unidad efectiva se gana sólo con la lucha resuelta contra todo lo que la traba o debilita, está en la base de la solución a la que se arribó: el general Rondeau en su calidad de segundo jefe y "bien compenetrado de la situación trató de que Artigas concretara su incorporación en el ejército con sus tropas, pero allí estaba Sarratea para impedirlo, y Artigas exigía su retiro. Ante aquella alternativa, el mismo ejército de

### La Constitución Social del Pueblo Oriental

Prescindimos de la historia de nuestra revolución; vuestra excelencia será ya orientado de sus pormenores, y en suma nada hallará sino el heroísmo de un pueblo penetrado hasta el exceso del fuego sagrado de la libertad. Vuestra excelencia tiene la lisonja exclusiva de haberla plantado; pero el pueblo, que representa vuestra excelencia en los fundamentos mismos de ella ve lo bastante para no confundir el sistema abominable de conquista con el auxilio de su liberalidad.

Nunca ese pueblo digno pudo concebir la idea de manejar la cadena de sus hermanos, cuando se decidió a arrancarla de la mano de sus antiguos opresores. La filantropía dulce, que anunció a todos, opone una perspectiva muy encantadora al cuadro execrable, que ofrece una conducta menos consecuente; y cuando los orientales vistieron el carácter de libres, abrazaron a sus libertadores, adorando la igualdad, que confundió allí para siempre el esclavaje en que habían vivido. Los lances de la guerra separaron de entre nosotros los brazos fuertes de nuestros auxiliadores, sellando éstos una convención para la neutralidad recíproca con Montevideo, y entonces nosotros, en el goce de nuestros derechos primitivos, lejos de entrar en un pacto con la tiranía, que mirábamos agonizante, nos constituimos en una forma bajo todos los aspectos legal, y juramos continuar la guerra, hasta que los sucesos de ella consolidasen en nuestro suelo una libertad rubricada ya con la sangre de nuestros conciudadanos.

Vuestra excelencia no puede ver en esto sino un pueblo abandonado a sí solo, y que, analizadas las circunstancias que le rodeaban, pudo mirarse como el primero de la tierra, sin que pudiese haber otro que reclamase su dominio, y que en el uso de su soberanía inalienable pudo determinarse según el voto de su voluntad suprema.

Allí, obligados por el tratado convencional del gobierno superior, quedó roto el lazo (nunca expreso) que ligó a él nuestra obediencia, y allí sin darla al de Montevideo, celebramos el acto solemne, sacrosanto siempre, de una constitución social, erigiéndonos una cabeza en la persona de nuestro dignísimo conciudadano don José Artigas para el orden militar, de que necesitábamos. ○

(Fragmentos de la nota de los jefes del ejército oriental al Cabildo de Buenos Aires para explicar la significación de las medidas tomadas por los orientales en ocasión de los tratados de 1811.)<sup>13</sup>

Rondeau con su jefe se pronunció en favor del caudillo oriental<sup>11</sup>.

El 25 de febrero Artigas al frente de 4500 hombres se incorporó al sitio de Montevideo en medio de un auténtico festejo popular. La alegría, los vítores y la satisfacción eran lo predominante entre todos los que estaban allí para luchar por el alumbramiento definitivo de la libertad sudamericana. Se hacía justicia.

Artigas resume el espíritu del momento en oficio a Rondeau: "Removidos los obstáculos que suspendieron nuestro sacrificio en obsequio de la causa de todos, yo tengo la honra de felicitar a la Patria al frente de mis compaisanos".

Muy pocos días antes, ante un ofrecimiento del gobernador de Montevideo que ponía a su disposición el grado militar de Comandante de la Campaña y todos los auxilios que hicieran falta, Artigas había respondido "Prefiero ser independiente a cualquier otra cosa".

### Artigas y los Gobiernos de Buenos Aires

La historia de la década revolucionaria de 1810-1820, puede ser analizada de dos modos bastante disímiles en cuanto a las conclusiones que se extraen sobre los comportamientos políticos de los dirigentes de la lucha anticolonial.

Se puede considerar a la Provincia Oriental como un teatro de operaciones militares, al que se enviaron ejércitos para someter, tras dos sitios, el poder de la regencia española, con el triunfo de las fuerzas de Buenos Aires comandados por Alvear.

Al mismo tiempo los orientales, en tanto habitantes de esa región del virreinato, prestaron su colaboración hasta cierto grado, siendo que en función de viejas y profundas contradicciones con la capital por cuestiones de puertos, aduanas y blasones, lo que en realidad esperaban era poder aprovechar la primera oportunidad para separarse de aquella\*.

La otra forma de comprender este período, elegida por nosotros, parte de considerar a la Banda Oriental y en ella al artiguismo, como la expresión de un pueblo con similares derechos al de Buenos Aires, que elaboró sus propias propuestas acerca del modo de encarar las tareas planteadas a partir de la revolución de Mayo.

Sobre esta base es que afirmamos que luego de derrotado el plan político del morenismo, las posiciones sustentadas por Artigas y condensadas en las instrucciones a los diputados a la Asamblea del Año XIII, constituyen el programa más avanzado de la Revolución Rioplatense y como tal la línea más amplia y consecuente para el fortalecimiento y éxito del frente anticolonial.

\* Esta visión podría ser aplicable a algunos sectores orientales aristocráticos, pero al plantearse como el modo principal de ver las cosas necesita recortar y deformar el papel de Artigas.

La doctrina de Mayo decía que el Pacto Social unía a los pueblos con el Rey; cautivo e impedido de ejercer éste sus derechos, cada pueblo recuperaba su libertad.

No cabían pues ni hegemonías despóticas, ni sometimientos arbitrarios, menos aún prerrogativas virreinales entre ciudades y regiones que enfrentadas a un mismo enemigo principal debían forjar un estrecho sistema de alianzas basadas en el mutuo respeto y la progresiva integración.

El único argumento real que podían esgrimir los gobiernos de Buenos Aires para mantenerse como centro único de dirección era el mérito, indiscutible, de ser esta ciudad iniciadora del movimiento revolucionario, a lo que debía sumar, a falta de auténtica representatividad, una



inclaudicable vocación de lucha hasta lograr la independencia de hasta el último metro cuadrado de territorio de las Provincias Unidas y la libertad de hasta el último paisano oprimido por la prepotencia extranjera.

Estos argumentos se derrumban tras la firma de los tratados de pacificación entre Buenos Aires y el Virrey Elío: la oligarquía porteña priorizaba su localismo de miras estrechas por sobre el conjunto nacional que decía representar; de este modo abandonaba los aspectos más revolucionarios\* del programa que habían tolerado en épocas de la Primera Junta de gobierno.

Contrariamente la Banda Oriental avanzaba en su cohesión tras la comprobación práctica de que su supervivencia como pueblo estaba en sus propias manos toda vez que se había descubierto pieza negociable en la estrategia de quienes habían creído los protectores de su libertad. José Artigas es el elegido por su pueblo, nación en armas, para que los represente y ex-

\* Se pueden sintetizar en cuatro consignas: independencia, democracia, proteccionismo y federalismo.

prese. Para que oponga la franqueza a las intrigas, y deje bien en claro que siendo duro con los amigos y blando con los enemigos la unidad no podía ser sólida; y finalmente, para que elevándose por sobre las limitaciones de la aristocracia oriental plasme en la Confederación de los Pueblos Libres el intento más tangible de organizar una gran patria Sudamericana.

Por todo lo expuesto hasta aquí, queremos concluir estas notas citando las bellas palabras que sobre Artigas escribiera un historiador uruguayo, cuando afirmó que el caudillo "es un demócrata porque recoge la voluntad, el sentimiento y la voz que le llegan de la entraña misma de la masa popular y lucha por hacerla realidad —siquiera en la imperfecta medida de lo posible— con voluntad heroica que se mantiene entera ante obstáculos formidables; es un demócrata porque aún en el esplendor de su fuerza huye del fasto y de la vida muelle y se confunde con la multitud anónima de la gleba, que le admira en el sacrificio y en la modestia; es un demócrata, porque cuando los directores flaquean y vacilan y piensan en monarquías extravagantes, él traza en los hechos y en la tela de sus banderas, la franja roja que rubrica su ideario político y su enérgica decisión de servirlo hasta el final; es un demócrata, porque cuando llega para él la hora del infortunio, se siente hombre del pueblo y vive con el pueblo, con la naturalidad de quien ara su propio campo y confía a los tiempos el germinar de las simientes"<sup>12</sup>. ○

### BIBLIOGRAFIA

1. Paso, Leonardo, *Los caudillos y la organización nacional*. Edit. Futuro, Bs. As., 1965, pág. 32.
2. *Ibidem*, pág. 213.
- 3, 4, 5, 6. Moreno, Mariano, *Escritos políticos y económicos*. Edit. Ocesa, Bs. As., 1961, págs. 252, 250 y 283.
7. Oficio de J. M. Zalazar al secretario de Marina citado por Beraza, Agustín, *La revolución en la Banda Oriental-1811*. Inst. Hist. y Geog. del Uruguay, Montevideo, 1961, pág. 162.
8. Oficio de Sarratea al gobierno de Buenos Aires citado por Barbagelata, Hugo, *Artigas y la Revolución Americana*. Edit. Excelsior, Paris, 1930, pág. 50.
9. Canter, Juan, *Historia de la Nación Argentina*, Dir. R. Levene, 3ra. Ed., El Ateneo, Bs. As., 1962, T. VI, 1era. Parte, pág. 25.
10. Barrán, J. P. y Nahum, B. *Bases económicas de la revolución Artiguista*. Ed. de la Banda Oriental, Montevideo, 1972, pág. 90.
11. Busaniche, José L. *Historia Argentina*, Solar Hachette, Bs. As., 1979, pág. 331.
12. González, Ariosto. *Las primeras fórmulas constitucionales en los países del Plata*. Barreiro y Ramos Editores. Montevideo, 1962, pág. 12.
13. Esta y las demás citas pertenecientes a Artigas pueden consultarse en: Bruscherá, Oscar: *Artigas*. Biblioteca de Marcha, Montevideo, 1971. Fregeiro, Clemente: *Estudios Históricos sobre la Revolución de Mayo*, Junta Histórica y de Numismática, Ed. Ateneo, Buenos Aires, 1930. Barbagelata Hugo: obra citada.

Nota: Los textos encomillados sin referencia bibliográfica corresponden a originales de Artigas.



JOSE MARIA ARGUEDAS

# No soy un aculturado

Desde el Río Bravo hasta la Tierra del Fuego se extiende una gran patria, india y blanca, negra y amarilla, esencialmente mestiza:

Nuestra América,

la de la historia larga y las culturas ancestrales, la de Cuahutemoc y San Martín, de Caupolicán y Bolívar, de Tupac Amaru y Artigas, de Juana Azurduy y Martí.

Nuestra América,

la que unida y armada triunfó en el pasado y continúa luchando en el presente contra la agresión del colonialismo, el imperialismo, y el hegemonismo de las superpotencias.

Nuestra América,

que en los momentos más difíciles de la defensa de nuestro territorio nacional ante la agresión inglesa nos estimuló con su abrazo fraterno y solidario para sorpresa de quienes siempre prefieren mirar hacia afuera, hacia las metrópolis del oeste o del este, seducidos por su propia insensibilidad al palpar —sentir— del corazón popular latinoamericano.

En el terreno cultural existen también minúsculas —aunque no menos peligrosas— elites de intelectuales a los que hoy llamaríamos “gurjas” de la penetración, por el trasplante acrítico, la imitación y el culto que rinden a la cultura en decadencia de los opresores.

Por todo esto y porque hoy es más que nunca un gran momento de encuentro latinoamericano, Nudos ha querido incluir dos textos del peruano José María Arguedas. “No soy un aculturado”, donde exalta el valor de nuestro continente como “fuente infinita” para la creación artística y literaria; y “El sueño del pongo”, un cuento quechua traducido y recreado por él, en el que ese indio subestimado y agredido es, en una de las lecturas posibles, símbolo de todos los pueblos oprimidos de Nuestra América que finalmente triunfarán.

“No soy un aculturado” es un discurso pronunciado por Arguedas en el acto de entrega del Premio Inca Garcilaso de la Vega, Lima, octubre de 1968:

Acepto con regocijo el premio Inca Garcilaso de la Vega, porque siento que representa el reconocimiento a una obra que pretendió difundir y contagiar en el espíritu de los lectores el arte de un individuo quechua moderno que, gracias a la conciencia que tenía del valor de su cultura, pudo ampliarla y enriquecerla con el conocimiento, la asimilación del arte creado por otros pueblos que dispusieron de medios más vastos para expresarse.

La ilusión de juventud del autor parece haber sido realizada. No tuvo más ambición que la de volcar en la corriente de la sabiduría y el arte del Perú criollo el caudal del arte y la sabiduría de un pueblo al que se consideraba degenerado, debilitado o "extraño" e "impenetrable" pero que, en realidad, no era sino lo que llega a ser un gran pueblo, oprimido por el desprecio social, la dominación política y la explotación económica en el propio suelo donde realizó hazañas por las que la historia lo consideró un gran pueblo: se había convertido en una nación acorralada, aislada para ser mejor y más fácilmente administrada y sobre la cual sólo los acorraladores hablaban mirándola a distancia y con repugnancia o curiosidad. Pero los muros aislantes y opresores no apagan la luz de la razón humana y mucho menos si ella ha tenido siglos de ejercicio; ni apagan, por tanto, las fuentes del amor de donde brota el arte. Dentro del muro aislante y opresor, el pueblo quechua, bastante arcaizado y defendiéndose con el disimulo, seguía concibiendo ideas, creando cantos y mitos. Y bien sabemos que los muros aislantes de las naciones no son nunca completamente aislantes. A mí me echaron por encima de ese muro, un tiempo, cuando era niño; me lanzaron en esa morada donde la ternura es más intensa que el odio y donde, por eso mismo, el odio no es perturbador sino fuego que impulsa.

Contagiado para siempre de los cantos y los mitos, llevado por la fortuna hasta la Universidad de San Marcos, hablando por vida el quechua, bien incorporado al mundo de los cercadores, visitante feliz de grandes ciudades extranjeras, intenté convertir en lenguaje escrito lo que era como individuo: un vínculo vivo, fuerte, capaz de universalizarse, de la gran nación cercada y la parte generosa, humana, de los opresores. El vínculo podía universalizarse, extenderse; se mostraba un ejemplo concreto, actuante. El cerco podía y debía ser destruido; el caudal de las dos naciones se podía y debía unir. Y el camino no tenía por qué ser, ni era posible que fuera únicamente el que se exigía con imperio de vencedores expoliadores, o sea: que la nación vencida renuncie a su alma, aunque no sea sino en la apariencia, formalmente, y tome la de los vencedores, es decir que se aculture. Yo no soy un aculturado; yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz habla en cristiano y en indio, en español y en quechua. Deseaba convertir esa realidad en lenguaje artístico y tal parece, según cierto consenso más o menos general, que lo he conseguido. Por eso recibo el premio Inca Garcilaso de la Vega con regocijo.

Pero este discurso no estaría completo si no explicara que el ideal que intenté realizar, y que tal parece que alcancé hasta donde es posible, no lo habría logrado si no fuera por dos principios que alentaron mi trabajo desde el comienzo. En la primera juventud estaba cargado de una gran rebeldía y de una gran impaciencia por luchar, por hacer algo. Las dos naciones de las que provenía estaban en conflicto: el universo se me mostraba encrespado de confusión, de promesas, de belleza más que deslumbrante, exigente. Fue leyendo a Mariátegui y después a Lenin que encontré un orden permanente en las cosas; la teoría socialista no sólo dio un cauce a todo el porvenir sino a lo que había en mí de energía, le dio un destino y lo cargó aun más de fuerza por el mismo hecho de encauzarlo. ¿Hasta dónde entendí el socialismo? No lo sé bien. Pero no mató en mí lo mágico. No pretendí jamás ser un político ni me creí con aptitudes para practicar la disciplina de un partido, pero fue la ideología socialista y el estar cerca de los movimientos socialistas lo que dio direc-

ción y permanencia, un claro destino a la energía que sentí desencadenarse durante la juventud.

El otro principio fue el de considerar siempre el Perú como una fuente infinita para la creación. Perfeccionar los medios de entender este país infinito mediante el conocimiento de todo cuanto se descubre en otros mundos. No, no hay país más diverso, más múltiple en variedad terrena y humana; todos los grados de calor y color, de amor y odio, de urdimbres y sutilezas, de símbolos utilizados e inspiradores. No por gusto, como diría la gente llamada común, se formaron aquí Pachácamac y Pachacutec, Huamán Poma, Cieza y el Inca Garcilaso, Tupac Amaru y Vallejo, Mariátegui y Eguren, la fiesta de Qoyllur Riti y la del Señor de los Milagros; los yungas de la costa y de la sierra; la agricultura a 4.000 metros; patos que hablan en lagos de altura donde todos los insectos de Europa se ahogarían; picaflores que llegan hasta el sol para beberle su fuego y llamear sobre las flores del mundo. Imitar desde aquí a alguien resulta algo escandaloso. En técnica nos superarán y dominarán, no sabemos hasta qué tiempos, pero en arte podemos ya obligarlos a que aprendan de nosotros y lo podemos hacer incluso sin movernos de aquí mismo. Ojalá no haya habido mucho de soberbia en lo que he tenido que hablar: les agradezco y les ruego dispensarme. ○

## CUENTO

# El sueño del pongo



*A la memoria de Don Santos Ccoyocossi Ccataccamara, Comisario Escolar de la comunidad de Umutu, provincia de Quispicanchis, Cuzco. Don Santos vino a Lima seis veces; consiguió que lo recibieran los Ministros de Educación y dos Presidentes. Era monolingüe quechua. Cuando hizo su primer viaje a Lima tenía más de sesenta años de edad; llegaba a su pueblo cargando a la espalda parte del material escolar y las donaciones que conseguía. Murió hace dos años. Su majestuosa y tierna figura seguirá protegiendo desde la otra vida a su comunidad y acompañando a quienes tuvimos la suerte de ganar su afecto y recibir el ejemplo de su tenacidad y sabiduría.*

Un hombrecito se encaminó a la casa-hacienda de su patrón. Como era siervo iba a cumplir el turno de pongo, de sirviente en la gran residencia. Era pequeño, de cuerpo miserable, de ánimo débil, todo lamentable; sus ropas, viejas.

El gran señor, patrón de la hacienda, no pudo contener la risa cuando el hombrecito lo saludó en el corredor de la residencia.

—¿Eres gente u otra cosa? —le preguntó delante de todos los hombres y mujeres que estaban de servicio.

Humillándose, el pongo no contestó. Atemorizado, con los ojos helados, se quedó de pie.

—¡A ver! —dijo el patrón— por lo menos sabrá lavar ollas, siquiera podrá manejar la escoba, con esas manos que parece que no son nada. ¡Llévate esta inmundicia! —ordenó al mandón de la hacienda.

Arrodillándose, el pongo le besó las manos al patrón y, todo agachado, siguió al mandón hasta la cocina.

El hombrecito tenía el cuerpo pequeño, sus fuerzas eran sin embargo como las de un hombre común. Todo cuanto le ordenaban hacer lo hacía bien. Pero había un poco de espanto en su rostro; algunos siervos se reían de verlo así, otros lo compadecían. "Huérfano de huérfanos; hijo

del viento de la luna debe ser el frío de sus ojos, el corazón pura tristeza", había dicho la mestiza cocinera, viéndolo.

El hombrequito no hablaba con nadie; trabajaba callado; como el silencio. Todo cuanto le ordenaban, cumplía. "Si papacito; si mamacita", era cuanto solía decir.

Quizá a causa de tener una cierta expresión de espanto, y por su ropa tan harapososa y acaso, también, porque no quería hablar, el patrón sintió un especial desprecio por el hombrequito. Al anochecer, cuando los siervos se reunían para rezar el Ave María, en el corredor de la casa-hacienda, a esa hora, el patrón martirizaba siempre al pongo delante de toda la servidumbre; lo sacudía como a un trozo de pellejo.

Lo empujaba de la cabeza y lo obligaba a que se arrodillara y, así, cuando ya estaba hincado, le daba golpes suaves en la cara.

—Creo que eres perro. ¡Ladra! —le decía.

El hombrequito no podía ladrar.

—Ponte en cuatro patas —le ordenaba entonces.

El pongo obedecía, y daba unos pasos en cuatro pies.

—Trota de costado, como perro —seguía ordenándole el hacendado.

El hombrequito sabía correr imitando a los perros pequeños de la puna.

El patrón reía de muy buena gana; la risa le sacudía el cuerpo.

—¡Regresa! —le gritaba cuando el sirviente alcanzaba trotando el extremo del gran corredor.

El pongo volvía, de costadito. Llegaba fatigado.

Algunos de sus semejantes, siervos, rezaban mientras tanto el Ave María, despacio, como viento interior en el corazón.

—¡Alza las orejas ahora, vizcacha! ¡Vizcacha eres! —mandaba el señor al cansado hombrequito—. Siéntate en dos patas; empalma las manos.

Como si en el vientre de su madre hubiera sufrido la influencia modelante de alguna vizcacha, el pongo imitaba exactamente la figura de uno de estos animalitos, cuando permanecen quietos, como orando sobre las rocas. Pero no podía alzar las orejas.

Golpeándolo con la bota, sin patearlo fuerte, el patrón derribaba al hombrequito sobre el piso de ladrillo del corredor.

—Recemos el Padrenuestro —decía luego el patrón a sus indios, que esperaban en fila.

El pongo se levantaba a pocos, y no podía rezar porque no estaba en el lugar que le correspondía ni ese lugar correspondía a nadie.

En el oscurecer, los siervos bajaban del corredor al patio y se dirigían al caserío de la hacienda.

—¡Vete, pancita! —solía ordenar, después, el patrón al pongo.

Y así, todos los días, el patrón hacía revolcarse a su nuevo pongo, delante de la servidumbre. Lo obligaba a reírse, a fingir llanto. Lo entregó a la mofa de sus iguales, los colonos.

Pero, una tarde, a la hora del Ave María, cuando el corredor estaba colmado de toda la gente de la hacienda, cuando el patrón empezó a mirar al pongo con sus densos ojos, ése, ese hombrequito, habló muy claramente. Su rostro seguía como un poco espantado.

—Gran señor, dame tu licencia; padrecito mío, quiero hablarte —dijo.

El patrón no oyó lo que oía.

—¿Qué? ¿Tú eres quien ha hablado u otro? —preguntó.

—Tu licencia, padrecito, para hablarte. Es a ti a quien quiero hablarte —repitió el pongo.

—Habla... si puedes —contestó el hacendado.

—Padre mío, señor mío, corazón mío —empezó a hablar el hombrequito—. Soñé anoche que habíamos muerto los dos juntos; juntos habíamos muerto.

Indio que pertenece a la hacienda.

—¿Conmigo? ¿Tú? Cuenta todo, indio —le dijo el gran patrón.

—Como éramos hombres muertos, señor mío, aparecimos desnudos, los dos juntos; desnudos ante nuestro gran Padre San Francisco.

—¿Y después? ¡Habla! —ordenó el patrón, entre enojado e inquieto por la curiosidad.

—Viéndonos muertos, desnudos, juntos, nuestro gran Padre San Francisco nos examinó con sus ojos que alcanzan y miden no sabemos hasta qué distancia. A ti y a mí nos examinaba, pesando, creo, el corazón de cada uno y lo que éramos y lo que somos. Como hombre rico y grande, tú enfrentabas esos ojos, padre mío.

—¿Y tú?

—No puedo saber cómo estuve, gran señor. Yo no puedo saber lo que valgo.

—Bueno. Sigue contando.

—Entonces, después, nuestro Padre dijo con su boca. "De todos los ángeles, el más hermoso, que venga. A ese incomparable que lo acompañe otro ángel pequeño, que sea también el más hermoso. Que el ángel pequeño traiga una copa de oro, y la copa de oro llena de miel de chanchaca más trasparente".

—¿Y entonces? —preguntó el patrón.

Los indios siervos oían, oían al pongo, con atención sin cuenta pero temerosos.

—Dueño mío: apenas nuestro gran Padre San Francisco dio la orden, apareció un ángel, brillando, alto como el sol; vino hasta llegar delante de nuestro Padre, caminando despacio. Detrás del ángel mayor marchaba otro pequeño, bello, de luz suave como el resplandor de las flores. Traía en las manos una copa de oro.

—¿Y entonces? —repitió el patrón.

—"Ángel mayor: cubre a este caballero con la miel que está en la copa de oro; que tus manos sean como plumas cuando pasen sobre el cuerpo del hombre", diciendo, ordenó nuestro gran Padre. Y así el ángel excelso, levantando la miel con sus manos, enlució tu cuerpecito, todo, desde la cabeza hasta las uñas de los pies. Y te erguiste, solo; en el resplandor del cielo la luz de tu cuerpo sobresalía, como si estuviera hecho de oro, transparente.

—Así tenía que ser —dijo el patrón, y luego preguntó:

—¿Y a ti?

—Cuando tú brillabas en el cielo, nuestro gran Padre San Francisco volvió a ordenar: "Que de todos los ángeles del cielo venga el de menos valer, el más ordinario. Que ese ángel traiga en un tarro de gasolina excremento humano".

—¿Y entonces?

—Un ángel que ya no valía, viejo, de patas escamosas, al que no le alcanzaban las fuerzas para mantener las alas en su sitio, llegó ante nuestro gran Padre; llegó bien cansado, con las alas chorreadas, trayendo en las manos un tarro grande. "Oye, viejo —ordenó nuestro gran Padre a ese pobre ángel—, embadurna el cuerpo de este hombrequito con el excremento que hay en esa lata que has traído; todo el cuerpo, de cualquier manera; cúbrelo como puedas. ¡Rápido!" Entonces, con sus manos nudosas, el ángel viejo, sacando el excremento de la lata, me cubrió, desigual, el cuerpo, así como se echa barro en la pared de una casa ordinaria, sin cuidado. Y aparecí avergonzado, en la luz del cielo, apestando...

—Así mismo tenía que ser —afirmó el patrón—. ¡Continúa! ¿O todo concluye allí?

—No, padrecito mío, señor mío. Cuando nuevamente, aunque ya de otro modo, nos vimos juntos, los dos, ante nuestro gran Padre San Francisco, él volvió a mirarnos, también nuevamente, ya a ti ya a mí, largo rato. Con sus ojos que colmaban el cielo, no sé hasta qué honduras nos alcanzó, juntando la noche con el día, el olvido con la memoria. Y luego dijo: "Todo cuanto los ángeles debían hacer con ustedes ya está hecho. Ahora ¡lámanse el uno al otro! Despacio, por mucho tiempo" El viejo ángel rejuveneció a esa misma hora; sus alas recuperaron su color negro, su gran fuerza. Nuestro Padre le encomendó vigilar que su voluntad se cumpliera. ○

# Guillermo Roux

Guillermo Roux nació en 1929. Su padre, Raúl, fue un reconocido dibujante de publicidad e historietas. A los doce años ya se ganaba la vida como dibujante de viñetas en una editorial, donde tuvo como compañeros de trabajo a los dibujantes Eduardo Ferro, Oscar Blotta, Tulio Lobato y Jaime Romeu. Este período, que culmina con su primer viaje a Italia, es muy importante para Roux, pues allí, en lo concreto del trabajo cotidiano, en la práctica de un oficio muy certero aprendió, como él mismo afirma, cosas que le han servido toda la vida. Su obra es conocida en todo el mundo y está considerado como uno de los grandes acuarelistas de la actualidad. En mayo fue invitado de honor a la Bienal de Venecia.

• *Observando su obra retrospectiva vemos que a fines de la década del 40 sus trabajos son de estudio bien académico, después hay un período de trabajo analítico en la década del 50, continuando en la del 60 con una imagen de tipo expresionista hasta que alrededor de 1970 empieza a romper, a fragmentar las formas. Nos interesa conocer cómo se desarrolla esa búsqueda.*

En mis comienzos, cuando la mayoría de los plásticos se lanzaba a la abstracción, yo tomé el camino de aprender dibujo, y de esa época son los estudios de desnudos, manos, etc. Estudié modelos en forma naturalista, sin prejuicios de otro tipo; no estilizaba ni recurría a ciertas formas en boga en ese momento. Dibujaba seis o siete horas por día en una sala del Círculo de Bellas Artes. Llegué a conocer bastante bien la figura y luego comencé a pintar, pero llegó un momento en que esa necesidad de aprender fue muy intensa, entonces junté dinero y me fui a Italia, tendría en ese entonces 23 años.

• *¿Por qué a Italia?*

Porque quería ver Masaccio y Piero della Francesca que eran mis obsesiones. Y también Tintoretto; los venecianos. Me quedé 5 años. Era la posguerra e Italia estaba en plena reconstrucción en medio de cierta euforia económica con orden y entusiasmo. Había en todo el país muchos estudios de artesanos que se dedicaban a restaurar monumentos públicos. Luego de recorrer durante varios meses las ciuda-

des italianas donde estaban las obras de aquellos pintores que me interesaban, llegué a Roma, donde entré como ayudante en un estudio. Esta fue otra experiencia importantísima.

• *¿Se conectó con otros pintores?*

No. Viví recluido en ese taller. Pintaba, mientras tanto, "a la manera de" (Piero della Francesca, Tiziano, Rubens). Aplicaba todas las técnicas aprendidas en los museos y en el taller (frescos, retoque de paredes) en mi pintura. No tuve contacto con el arte contemporáneo. Estaba mucho más interesado en asimilar toda esa parte que sentía que me faltaba.

• *¿Cuando volvió a Buenos Aires qué pasó?*

Regresé a los 27 años. Era la época de Aramburu. Había depresión económica. El clima en Buenos Aires era totalmente diferente al que yo había dejado 5 años atrás. Había angustia por falta de trabajo. Las editoriales echaban gente. Yo no tenía dinero y ahora estaba casado, había contraído matrimonio en Italia con una argentina. Entonces me ofrecieron un puesto de maestro de dibujo en una escuela del interior del país; yo tenía el título de la Manuel Belgrano que me habilitaba. Así que me fui a Jujuy donde

estuve 7 años. Empecé en una escuela primaria del ingenio Ledesma. Más adelante se organizó la Escuela de Arte de Jujuy que formaron Medardo Pantoja, Luis Pellegrini, Pons, Gnecco, todos pintores que habían ido desde Buenos Aires para transformar la antigua Escuela de Artesanía, Tejidos y Bordados en una escuela de arte. Dejé la escuela primaria y me aboqué con ellos a esa tarea.

Allá descubrí el paisaje norteno, los tipos, las costumbres, lo que produjo un montón de nuevos trabajos en mi pintura.

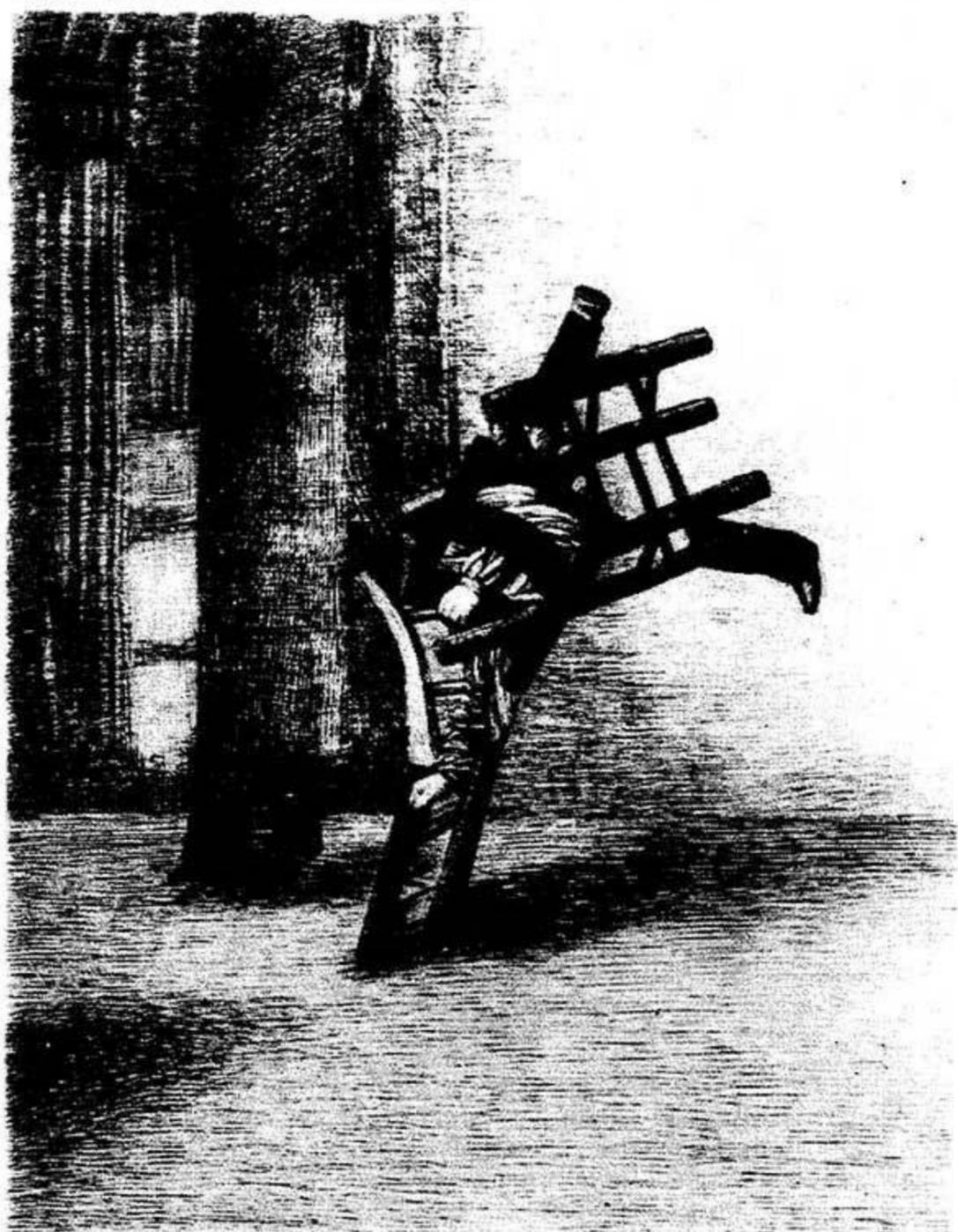
• *¿Usted había aceptado el trabajo de maestro en Jujuy buscando esa nueva experiencia?*

No, la había aceptado porque resolvía a la vez mis problemas económicos y de tiempo para pintar, y también porque temía quedarme atrapado en la Capital y me aterrizaraban los medios demasiado cultos. No me gustaba entrar en ese circuito como no me gusta aún hoy. Hoy lo acepto por otras razones.

• *¿Conoció al grupo Tarja?*

Sí, Groppa, Giraldo, Busignani, Tisón, gente que ahora está desperdigada y de la que fui y soy amigo.

• *¿Cómo y por qué de Jujuy saltó a Nueva York?*



Misa de siete, 1972.



*El matecito (homenaje a Monvoisin), carbonilla.*

En Jujuy, en la primera mitad de la década del '60, había una gran bonanza económica y cultural. Se hicieron importantes obras públicas en las cuales se contempló la necesidad de que hubieran obras de arte. Así los escultores y los pintores comenzamos a tener trabajo. Yo hice tres o cuatro murales asignados por concurso y que se me pagaron muy bien, lo suficiente como para hacer un viaje a EE.UU. Y me fui. Porque de pronto apareció en mí la necesidad de conocer el mundo contemporáneo. Surgió un gran interrogante: ¿qué pasa hoy? Por otra parte, mi experiencia de largo aprendizaje de técnicas y su aplicación durante esos años de residencia en Jujuy, se estaba agotando. También allí me había ido interesando cada vez más por las situaciones político-sociales, respecto de lo cual iba haciendo un aprendizaje personal, bastante aislado. Como se va viendo en todos los órdenes de mi vida, he accedido a las cosas, no por presiones externas sino por necesidades internas.

• *¿Cuánto tiempo estuvo en Nueva York?*

Me quedé un año, me mantuve vendiendo ilustraciones para algunas editoriales. El trabajo era bien pago y me llevaba poco tiempo realizarlo, cosa que me permitió dedicar mucho tiempo a lo que más me interesaba.

• *¿Qué encontró en su búsqueda del arte contemporáneo en Nueva York?*

Hubo algunos pintores contemporáneos que me impresionaron. Uno fue Willen De Kooning, que si lo miramos bien es bastante clásico, pues en el "monstruismo" que hace, está la raíz de una formación muy sólida, no es lo mismo que Saura. Otro fue Arshile Gorky, un expresionista abstracto, gran pintor. De los clásicos: Hopper, que en esos años nadie nombraba, mirar sus cuadros era casi un insulto, se vendían muy baratos, no tenía mercado. Yo sentí una atracción inmediata por él. Thomas Eakins, el pintor de los cantantes, de los pescadores, fue otro de los que me atraieron. Los estudié mucho.

Al volver a la Argentina incorporé en mis trabajos nuevos todo lo asimilado en los años precedentes. En el fondo eran



*El acuerdo, 1972.*

*collage*, partes que había que armonizar. Armonizar lo clásico con lo moderno, con ciertas cosas que provenían del inconsciente, con la problemática cotidiana, con la atmósfera que me gustaba de los venecianos...

De 1968 a 1969 fue un año de trabajo tremendo para lograr esa síntesis. Hice dibujos con *collage* y los expuse en la Galería Bonino, en 1969.

• *¿Cómo continúa la evolución de su imagen?*

Entre 1969 y 1972 comencé con la acuarela. Todas las experiencias anteriores las resumí en una técnica unitaria y en el '72 hice una nueva exposición donde ya no uso el *collage* ya que empieza a ver la realidad de esa misma forma y lo organizo directamente.

• *¿Por qué con la acuarela?*

Yo ya había trabajado con acuarela en la época de las ilustraciones periodísticas, era un material que conocía bien. Y en estos años que estamos hablando ahora, yo trabajaba muy rápido y necesitaba un medio ágil que me permitiera, si había un error, agarrar una esponja, borrar y empezar de nuevo. Así tomé la acuarela, como un medio práctico de alcanzar una idea lo más rápido posible.

• *Evidentemente en todo este período*

*desde los trabajos con collage hay una evolución constante y notable en la ruptura de las figuras, y me da la sensación de que en la imagen actual todo se va complicando, aparecen más elementos y la atmósfera se hace más pesada. Explíquenos este proceso.*

El mecanismo comenzó siendo la ruptura de un elemento inanimado y un elemento animado. Es decir el hombre y el objeto fragmentados, sin solución de continuidad, sin que quede establecido dónde comienza uno y dónde el otro. Este es el problema básico. Esto al principio ocurría en un fondo que no era alterado, sino inmutable con respecto a lo que le acontecía al personaje. El fondo era entero y lo que se fragmentaba era la figura. No había una atmósfera, había colores planos sobre la superficie. El paso siguiente fue, utilizando los mismos elementos pero agregándole una densidad atmosférica, la búsqueda de un *aire particular* que envolviese a esos objetos. El tercer paso, el actual, desde hace tres o cuatro años, es que el fragmentado no es el sujeto sino el ambiente que habita y que es un sitio donde él se pierde. Es decir que ahora es toda la superficie del cuadro la que sufre la alteración del espacio.

• *Sí, hemos visto pinturas suyas donde el sujeto se confunde con el objeto que lo*

acompaña, una silla, por ejemplo, y no se sabe quién usa a quién. ¿cuál es el proceso interno que lleva a la configuración de una imagen tan perturbadora?

Yo diría que es una búsqueda de la identidad. (Estas son cosas que se saben después, no es que yo lo piense así de antemano. El principio para mí fue una necesidad interior, plástica, después son los demás quienes le aclaran las ideas a uno y uno mismo quien va comprendiendo mediante un análisis posterior.) Para ilustrar esto habría que dar a publicidad una póliza de seguro de vida, y ver cuánto vale un hombre, cuánto vale la nariz, cuánto los ojos, la mano, el tórax, y darse cuenta en forma cabal que un hombre vale poquísimo. Vale muchísimo más un juego de muebles según esas tasas. Entonces, si esta sociedad le da tales valores a un ser humano, ¿cuál es el sentido, cuáles los verdaderos valores? ¿Vale más la cosa que el hombre? ¿Cuál es la realidad y sobre qué bases está estructurada? Es como si la vida humana fuera un objeto, y además de tercera o cuarta categoría. Quizá este es el sentido de la mezcla y de la degradación del ser en cuanto se transforma en objeto de consumo, manejable, despersonalizado.

• *¿En sus últimos trabajos, esa mayor densidad de la atmósfera, donde la ruptura formal abarca la totalidad de la escena, indicaría que hay un agravamiento de la situación social?*

Sí, un agravamiento. Con el tiempo vi que el problema no es solamente el objeto y el sujeto, sino también el entorno, todo. Hay una total alteración donde se pierde la conciencia de lo que es primer plano y segundo plano, de lo que es importante y de lo que no lo es, donde todos los valores son fluctuantes y no hay certezas. En medio de esa incerteza reinante el sujeto deambula por la superficie que llamamos cuadro.

• *¿Esa realidad representada es la más inmediata, la del país, o una más general?*

Uno no puede escapar al medio en que vive que es el que le compete directamente, pero al mismo tiempo, la posibilidad de comunicación de nuestro tiempo hace que todo lo que sucede en el mundo nos llegue con una gran intensidad. Claro que lo que con más fuerza nos llega es lo que vivimos todos los días, al mismo tiempo que en la radio escuchamos lo que pasa en Afganistán o en Polonia o en otros lugares. Las dos realidades son intensas, pero lo vivido cotidianamente es lo más intenso, y quizá todas mis imágenes son metáforas de lo que voy viendo y sintiendo, y en alguna medida voy dando una respuesta. Estas imágenes pueden llevar a engaño a algunas personas pues están a menudo como veladas, parecerían ser amables, y esta es un poco la trampa. Muchos críticos y gente del ambiente plástico, que miran superficialmente, se confunden. Esta es una sociedad que se ha habituado mucho a lo obvio, a lo declarado, a la flecha que indica. Es una

cultura entre comillas de imágenes declaradas y agresivas.

• *Muchos de los objetos que usted pinta pueden resultar amables: una silla Luis XV, una pierna elegante atrapada allí, pero yendo más adentro la imagen es sumamente inquietante por la carga de sentido que los reúne.*

Esos objetos hacen alusión a ciertas manifestaciones de la burguesía y esa suerte de amabilidad también hace la misma alusión. Nada está puesto allí al acaso.

• *¿Puede haber en esta visión cierto parentesco con la de Luis Buñuel, por ejemplo en El discreto encanto de la burguesía o en El ángel exterminador, donde un gran juego de amabilidades, deja ver, paradójicamente, todo lo que oculta o pretende ocultar ese mismo juego?*

Claro, eso oculto es la vida, no lo que se ve. Porque las formas distorsionantes son las que no se ven pero se presienten; y uno las presiente detrás de las apariencias, que son siempre ocultantes y amables. Es como cuando dicen: "Este tipo se suicidó. Pero si le iba tan bien..." Al tipo en realidad le iba muy mal, pero ya es tarde para ver lo que no se quiso ver a tiempo. Parecería que se necesita de la grosería de la imagen, que las cosas sean muy claras y explícitas para entenderlas.

• *¿Cómo ve la situación en la Argentina, en la plástica en particular?*

Este es un momento particularmente malo. Hubo momentos (de la pintura hablo) en que existía cierta apariencia de esperanza con respecto al desarrollo. Concretamente dos momentos: uno cuando se fundó el Museo de Arte Moderno y el otro fue el Di Tella. Después de esos momentos "cumbres" y con algunos intermedios, hemos llegado al estado actual en que pasear por las galerías es realmente muy triste. Hay amigos que me dicen que en los estudios se está trabajando mucho y haciendo cosas importantes, pero que no se muestran porque la economía no lo permite, las galerías no venden y entonces se aferran a viejas imágenes. No habría la posibilidad cultural de imponer nuevas formas, nuevas imágenes que tal vez se estén elaborando en los estudios. Esta puede ser una parte de la verdad. El problema principal radica en que para hacer cosas que puedan llegar a tener una cierta *comunidad*, tendrían que partir de la realidad misma, de la realidad profunda. Cuando hablo de realidad no quiero decir que tienen que ser realistas, sino que se tienen que nutrir en las cosas que nos duelen, y en las que no nos duelen. Partir del fondo de nosotros mismos. Pero para partir de nuestro fondo tendríamos que ser libres de expresarnos. Si se castra, si se censura y no se permite la libertad de expresión, no es extraño que las formas culturales sean amorfas, obvias, tristes y que no haya nada para ver; lo raro sería lo contrario. No hay posibilidad de confrontación. Si uno hace una exposición es

porque quiere decir algo. Esto es: para que tenga un sentido tiene que estar inserta en una necesidad cultural en la cual eso que uno expresa pueda tener un eco, una confrontación. Si esto no ocurre sólo serán pedacitos de cosas colgadas en las paredes de una galería, mejor o peor hechas, pero en el fondo sin ningún sentido. Creo que ahora nos encontramos en ese momento, y que es muy grave. En la historia de la humanidad situaciones como las que vivimos son pequeñas anécdotas. Subterráneamente, la cultura avanza, es la vida, y no se puede luchar contra la vida. Lo dramático es que a nosotros nos toca un tránsito histórico que es el que nos duele, y medimos las cosas desde ese punto, y tenemos razón, claro. Pero esto no será eterno. Los gobiernos violentos surgen en la creencia de poder contener la historia. Fantasías.

• *Además de este "bajón" cultural argentino, parecería ser que en el resto del mundo ha declinado la euforia creativa de la posguerra y que tuvo su pico más alto en la década del 60 y parte de los 70.*

Sí, hay una baja del espíritu creativo en el mundo occidental, que es el que conozco. Este es un momento histórico de una gran gravedad donde se juegan cosas fundamentales. También en 1914 estaba la guerra de por medio, pero fue la primera guerra mundial y eran otras las expectativas. Las cosas estaban disfrazadas de otra manera. Hoy están mucho más a la vista. La amenaza de una guerra atómica es espantosa. Tenemos a dos locos que están amenazándose con tirarse bombas atómicas y mandar todo al diablo. Estos dos locos irresponsables que manejan el mundo quieren dilucidar entre ellos qué pedazo le corresponde a cada uno. Y uno de los campos de esa batalla será Europa y el otro Latinoamérica y los países del Tercer Mundo. ¡Y qué chiste es ése! Frente a esta angustia por tal amenaza a la existencia del mundo entero, es muy difícil que haya una posibilidad de desarrollo creativo, una proyección hacia el futuro. Los europeos viajan en el subterráneo hacia su trabajo leyendo en el diario cómo va a ser la tercera guerra mundial y sabiendo que el primer campo de batalla va a ser su continente. Con esa perspectiva cotidiana cuál va a ser la respuesta. Es muy duro, ¿no? Además en las guerras anteriores no había una crisis total; la esencia de la estructura social, si bien ya representaba resquebrajaduras, aún era históricamente sólida. Ahora, la posibilidad de una nueva guerra, atómica, coincide con la existencia de dos formas imperiales que se disputan el mundo, y además con una crisis total de la sociedad industrial. Ambas partes se están resquebrajando, disputan algo que se desintegra. Es toda una forma cultural que está clamando por nuevas soluciones de fondo. La gran angustia parte de que esas nuevas soluciones no aparecen. ○

Eduardo Iglesias  
Jorge Brega

# Lu Sin

## Un gran escritor del Tercer Mundo

Escribe Bernardo Kordon

Una tarde lluviosa de 1957 visité en Shanghai el museo dedicado al escritor Lu Sin. En los jardines relucían esas piedras de formas extrañas que los chinos, desde tiempo inmemorial, emplean como adornos fantásticos, a modo de un arte abstracto que data de milenios. Son piedras naturales: a veces parecen animales fabulosos, grupos modelados a grandes trazos por Rodin, o esculturas de Henry Moore. Forman una montaña alucinante en la "Colina de las mil armonías" en los jardines de la Ciudad Prohibida de Pekín, y un laberinto de figuras en los jardines del Templo Cheng Huan de Shanghai, donde la imaginación china distingue perfectamente "mil fieras en acecho", según las denominan.

Me conmueve encontrar en el museo del escritor estas tradicionales muestras del espíritu imaginativo de los chinos. En tres grandes formaciones pétreas reconozco el relieve de un caballo marino, como creo distinguir dos mujeres picasianas. Otras se revelan como maravillosos objetos, varios y ricos en planos y perforaciones, como enormes esponjas petrificadas. Un mundo alucinante de piedras que relucen bajo la lluvia vela la sencilla tumba de Lu Sin, cuya lápida es sólo una alfombra de césped.

Este museo no sólo guarda los recuerdos y las obras del escritor, sino que expresa además el espíritu de lucha y resistencia de ese Shanghai donde Lu Sin vivió los años más duros y valiosos de su vida. Aquí se reunieron todos los objetos pertenecientes al escritor: desde su silabario hasta la obra *Después de morir* de Gogoi, que traducía del alemán al chino cuando le sorprendió la muerte, abierto el libro y marcado con una raya roja la frase última que alcanzó a traducir, evidencia de que este erudito de la vieja literatura china trabajó hasta el último instante de su vida en la divulgación de la cultura occidental, por entender que esas formas literarias llegadas de Europa podían servir de base para una revitalización de la literatura de su país.

En la entrada del museo figuran las palabras que pronunció el poeta Mao Tse-tung en honor al general Lu Sin. Porque el poeta que llevó al pueblo chino a la victoria rindió homenaje al escritor, honrándole con ese grado militar:

*"Lu Sin, general comandante en jefe de la revolución cultural de China, no sólo fue un gran hombre de letras, sino también un gran pensador y un gran revolu-*



cionario. Lu Sin fue hombre de integridad inflexible, sin sombra de servilismo ni obsequiosidad, cualidad ésta la más valiosa en los pueblos coloniales y semicoloniales. En el frente cultural, Lu Sin, representante de la gran mayoría de la nación, fue el más correcto, valiente, firme, leal y ardiente héroe nacional que haya jamás asaltado las posiciones enemigas. El rumbo de Lu Sin es justamente el de la nueva cultura de la nación china."

Palabras categóricas que definen no solamente el espíritu de Lu Sin, sino también el espíritu del mismo Mao Tse-tung. Pues Lu Sin murió en 1936, vale decir 13 años antes del triunfo de la Revolución. Pero el escritor ya debió enfrentar las críticas negativas de no pocos comisarios imbuidos de autoridad pseudorrevolucionaria. Este reconocimiento de Mao Tse-tung salía pues al encuentro del sectarismo y el ultraizquierdismo que en años recientes se opuso al estudio y divulgación de Lu Sin. Vale decir que durante la Revolución Cultural, Lu Sin fue olvidado por la llamada "Banda de los Cuatro" por elemento burgués y decadente. Las declaraciones del Presidente Mao resultaron pues vanas frente al accionar de los ultraizquierdistas encaramados en el poder.

\* \* \*

Lu Sin nació en 1881 en Shaosing, una pintoresca ciudad de la cuenca del río Yangtsé, en una de las regiones más pobladas y pintorescas, con su famosa ópera tradicional, sus paisajes hechos por partes iguales por la naturaleza y el hombre; una de las tierras más fértiles de China, donde se cosecha el arroz tres veces al año, pero donde igualmente imperaba el hambre.

Lu Sin descendía de una familia noble por parte de su padre y de campesinos por parte materna. Su niñez transcurrió en ambiente campesino. Ya antes de aprender a leer se educó en el famoso teatro local y en el arte popular de su provincia natal. También desde muy niño conoció el resto de la realidad china: presencié el derrumbe de su familia y la muerte de sus padres en medio de la pobreza.

Se cumplía el destino de todo chino en esa época: ser un extranjero en su propia patria. Chu Chouren (verdadero nombre de Lu Sin) fue testigo y víctima de los desastres que asolaban a su patria. A semejanza de los héroes de las leyendas y óperas populares (a las que fue tan afecto) había resuelto dedicar su vida a mitigar los dolores de su pueblo. Creyó entonces que la ciencia era el arma adecuada para luchar contra todas las calamidades. Fue a Nankín para matricularse en una universidad y sufrir hambre. Logró su propósito de estudiar medicina (seguramente a costa de la tuberculosis que lo llevó a la tumba) y fue becado a Japón para completar sus estudios.

Un cuadro del museo ilustra un momento crucial de su vida. Cierta vez fue al cine con sus compañeros de estudio y

vieron una película sobre la guerra ruso-japonesa. En la pantalla se proyectaba la escena de la ejecución de un chino, supuesto espía de los rusos. El verdugo japonés lo decapitaba bajo la mirada abúlica de otros chinos congregados para presenciar el espectáculo de la ejecución.

Los estudiantes apiadados y Lu Sin se incorpora y abandona la sala. Al mismo tiempo que el verdugo arrancaba la cabeza del reo, a Lu Sin se le revelaba que su lugar de lucha no era esa universidad japonesa. La escena del decapitamiento, rubricada con los aplausos de los estudiantes japoneses, le mostraba que su patria, invadida y degradada, necesitaba con urgencia curar heridas que no correspondían a la medicina. Pensó que China necesitaba urgentemente encontrar su espíritu y resolvió dedicarse a la pedagogía y a la literatura, actividades que lo llevaron de profesor a las universidades de Pekín y Cantón, para desembocar en el periodismo revolucionario de Shanghai.

Este museo cuenta hechos terribles que también pertenecen a la "vida literaria". Nunca olvidaré esas fotografías de los jóvenes que integraban la "Alianza de Intelectuales de izquierda", que Lu Sin fundó y dirigió en Shanghai. Son rostros de adolescentes. Hay una niña de gesto meditativo, de boca infantil y anteojos de armadura de carey: un rostro de poetisa precoz.

Bajo estos retratos pueden verse los libros de esos jóvenes escritores. Rodeaban a Lu Sin y soñaban con una China nueva. Chiang Kai-shek los hizo raptar y los asesinó. Por eso están aquí estos retratos. Parecen mirarnos con esos ojos curiosos de adolescentes, para quienes la vida resulta una caja de sorpresas. Eran los primeros brotes de una China futura y Chiang Kai-shek, en el marco del terror que implantó en Shanghai, los hizo enterrar vivos. Y esos niños parecen interrogarnos desde sus retratos, desde el fondo de sus muertes horribles. ¡Qué vergüenza nos causa a veces caminar tranquilamente sobre la tierra!

Lu Sin denunció al mundo estos y otros crímenes parecidos. Aquí están las cartas de protesta de escritores occidentales. Entre otras firmas veo las de Segers, Henry Barbusse, Ludwin Renn, Upton Sinclair, Naclov, F. Fabri.

Se han conservado muchos retratos de Lu Sin: un rostro sensible, de mirada aguda, la boca a la vez voluntariosa y sensual. Diríase un rostro criollo, que expresa la bondad de un hombre y la dureza de su vida. Hay en su expresión un aire inconfundible de Máximo Gorki chino. Pero no nos engañemos con paralelos y comparaciones. Lu Sin es más importante para la revolución china que cualquier escritor para cualquier otra revolución. Lo compruebo cinco años después de mi primera visita a China. En mi segundo viaje encuentro que se ha acrecentado aún más el culto a la figura y a la obra de Lu Sin. Esa vez visité un nuevo museo, en Pekín, en la misma casa que ocupara el escritor cuando fue profesor en la univer-

sidad de la actual capital. Miles de escolares recorrían la vieja casona remozada, donde también se reunieron fotos, muebles, libros, toda clase de recuerdos del escritor.

Y miles de kilómetros al sur, pude comprobar en Cantón el carácter nacional de su culto. Se refaccionaba la vieja universidad de Sun Yat-sen para convertirla en un nuevo museo, pues también en esa ciudad el escritor residió. Y seguramente aquí, en esta meridional y cálida ciudad escribió: "Si los muertos no están enterrados en el corazón de los vivos, entonces sí que están muertos". Lu Sin sigue siendo un escritor vivo en esta China socialista a la que no alcanzó siquiera a ver nacer.

Fundamentalmente fue un escritor, y todo su trascendental aporte a China y a su revolución lo hizo como hombre de letras. Si fue "un general que ganó grandes batallas" —según definió el presidente Mao Tse-tung, poeta que mucho supo de batallas— es preciso aclarar que esas batallas las ganó con la pluma. Supo armonizar y diferenciar —con habilidad y autenticidad— su arte de escritor y su responsabilidad política. Sus ensayos y cuentos resultan hoy valederos porque no han sido invalidados por ningún recetario oportunista.

## Después de la Revolución de 1911

El fracaso de la revolución democrática de 1911 (originada en esa universidad de Pekín donde enseñaba) lo hundió en el desaliento y la desesperación. Las posibilidades de un cambio de la situación de China se hacían una empresa difícil. Lu Sin interroga entonces el pasado. Se convierte en un investigador erudito del profundo y milenarismo arte chino. Cree firmemente que su castigada patria sólo podrá salvarse gracias a su antigua sabiduría. Por entonces el luchador se hace misántropo. De ese punto muerto lo arrancan las noticias de la Revolución de Octubre. Sus discípulos, que él mismo formó en la universidad de Pekín, lo rescatan de su escepticismo, lo obligan a escribir, a retomar sus clases. Y Lu Sin será para siempre esa extraña mezcla de testigo de su época y de investigador enamorado de la vieja cultura china. Aunque fue el escritor que más trabajó para divulgar en China las nuevas tendencias literarias, artísticas y políticas que surgían en Occidente, nunca olvidó que expresaba un país, un pueblo, una cultura varias veces milenaria. Lo que importaba era su revitalización: la modernización de China se convirtió en la principal meta del escritor. A esa civilización apegada al pasado, Lu Sin opuso su pasión por la realidad. "Creo que la literatura —definió— es el sentimiento que se tiene del presente". Con tal premisa escribió sus *Antiguos relatos vueltos a contar*, donde la rica mitología china es adaptada en condiciones contemporáneas, donde campea la creación fantástica como también la crítica social y la sátira política.

De más está decir que el presente que



Lu Sin en la inauguración de la Segunda Exposición Nacional de Grabados, en Shanghai, conversando con los artistas. (8/10/36)

vivían Lu Sin y el pueblo chino era siniestro y desesperante. Sin embargo nunca consideró necesario abandonar la literatura por el panfleto. Hizo de la literatura una eficiente arma de lucha, pero inclusive cuando su cabeza fue puesta a precio por la reacción, Lu Sin se mostró enemigo de todo trascendentalismo y escribió: "Es la política quien provoca los hechos, y la literatura no hace otra cosa que seguir los acontecimientos. Es puro idealismo imaginarse que la literatura pueda cambiar la situación: los hechos han desmentido esta esperanza".

Y así fue siempre en su vida: fueron los hechos —"hechos escritos con sangre que no pueden nunca ocultar las mentiras escritas con tinta"— quienes enfrentaron a Lu Sin con la disyuntiva de poner su literatura al servicio de la política. Cuando resuelve hacerlo lo hace sin trascendentalismo alguno. Lo explica en un poema publicado en 1932 y que significativamente llamó: *Burlándome de mí mismo*.

Sus sátiras literarias conmovieron a la opinión pública y Chiang Kai-shek puso precio a la cabeza de su autor. Sus mejores amigos y sus discípulos más queridos eran cazados en las calles de Shanghai, torturados, fusilados, enterrados vivos. ¿Había alguna razón confesable para pretender evadirse de ese presente? Lu Sin negaba el arte por el arte, pero tampoco aceptaba un tipo de literatura que cayera en el convencionalismo, seudorevolucio-

nario. "Actualmente —escribió entonces Lu Sin— quienes se autotitulan revolucionarios hablan de luchar y superar su época. Pero superar su época significa evadirse de ella. ¿Cómo pueden arrogarse el título de revolucionarios si no tienen el valor de mirar de frente a la realidad?"

### Tribulaciones del hombre sin partido

En su alta y decantada literatura Lu Sin testimonió la China sombría y desalentadora que vivió. Su obra profundamente personal y nacional se origina en una de las más antiguas literaturas del mundo y en ningún momento puede ser confundida por las convencionales denominaciones de literatura proletaria y realismo socialista. Sus géneros preferidos fueron el ensayo, el cuento y la novela breve. Los peores años de la represión del Kuomintang quedaron testimoniados en cientos y miles de comentarios literarios de Lu Sin. Hubo que trabajar mucho para lograr su recopilación, pues Lu Sin se vio obligado a utilizar 130 seudónimos por causa de la persecución policial. Esta obra profusa de Lu Sin, cuyo contenido y eficacia hizo que Mao Tse-tung lo llamara "un bolchevique sin partido", la efectuó principalmente en un viejo género clásico llamado "tsa wen", cuyo significado aproximado es "comentario literario confluído y amalgamado". Es un estilo satírico, desa-

rollado en diversas dinastías, y que en época de grandes eruditos y eximios calígrafos lo cultivó principalmente el poeta Chi Kan durante la dinastía Tsin (siglo III). Lu Sin remozó esta forma clásica y la convirtió en literatura popular. Sin que de ningún modo lo convirtiese en textos de consignas. Por lo contrario, siempre comparó la eficacia política de la literatura como el filo de las jabalinas y flechas que se dirigen contra el enemigo. Vale decir que la literatura era un arma ágil y sutil, cuya eficacia dependía fundamentalmente de la habilidad y del acierto de quien la manejara. Por eso el rigor literario de Lu Sin fue también de calculada función política. Las experiencias y los hechos podían corregir sus concepciones filosóficas y políticas, pero nunca olvidó cultivar lo que él llamó "el filo de la jabalina", vale decir la calidad artística de lo que escribía.

### De cómo el hombre sin partido se suma a la revolución

En 1925, en la sureña Cantón se inicia la Primera Guerra Civil Revolucionaria. Las fuerzas conjuntas del Kuomintang y del Partido Comunista iniciaron la Expedición del Norte y ocuparon grandes centros vitales: Wuján, Chuchiang, Hangchow. Ochocientos mil obreros tomaron el poder en Shanghai en Marzo de 1927, y pocos días después la guarnición de Nankín se

rendía a las fuerzas revolucionarias. Hizo falta un golpe interno y a traición para frenar la revolución y de eso se encargó Chiang Kai-shek. Desencadenó un golpe de estado en Shanghai e inició sorpresivamente desde la retaguardia la masacre de los revolucionarios. Lu Sin enseñaba entonces en la universidad Sun Yat-sen de Cantón y mantenía estrechas relaciones con el estudiantado revolucionario. Seguía aferrado a su viejo principio evolucionista. Veía en la juventud, y especialmente en el estudiantado, el único camino de la transformación de la China feudal y colonial. La represión que a partir del 15 de abril de 1927 inició Chiang Kai-shek en Cantón, hizo comprender a Lu Sin el simplismo de su esperanza. Muchos de sus discípulos fueron asesinados, algunos de ellos en la misma Universidad, mientras descansaban en sus lechos: los estudiantes reaccionarios habían denunciado a los estudiantes revolucionarios. Los jóvenes eran los responsables del asesinato de otros jóvenes. A Lu Sin se le reveló entonces la falsedad de las esperanzas de los evolucionistas. Dejó de creer ciegamente en la juventud y por la juventud misma y fijó entonces su esperanza en la clase obrera. Obligado a abandonar la universidad de Cantón, escogió a la populosa y proletaria Shanghai como lugar de residencia.

En 1931 vuelve a desencadenarse otra feroz represión en Shanghai. La policía recibió la orden de atrapar a Lu Sin de cualquier modo. Lu Sin escribió: "Como yo no era un monje venerable, no podía procurar la nirvana a voluntad. Además todavía amaba la vida. De modo que disparé de esa persecución".

Con su joven esposa y su hijito fueron a vivir anónimamente en un hotelucho de última categoría. Allí le llegaron noticias de que otros escritores habían caído presos. A Lu Sin le preocupaba en especial la suerte de su amigo Rou Shi, engrillado y hundido en un calabozo. Rou Shi no había perdido el optimismo. Confiaba proseguir sus estudios de alemán y en una carta que logró enviar desde la cárcel pedía algunos cacharros para cocer un poco de arroz. Estos escritores, cazados como fieras en las redacciones de Shanghai confiaban aún en el porvenir. Chiang Kai-shek se apresuró a liquidarlos. A Lu Sin le llegó la noticia de que Rou Shi, junto con otros 23 presos, había sido fusilado en la guarnición de Lungjuan. La información precisaba que Rou Shi había sido sepultado en "algún lugar" con diez balas en el pecho. Lu Sin escribió:

"Muy entrada la noche salí al patio del hotel, y allí me quedé, rodeado de desperdicios. Todo el mundo dormía, inclusive mi mujer y mi hijo. Me sentía agobiado por la penosa sensación de haber perdido muy buenos amigos y de que China terminaba de perder a excelentes jóvenes. En medio del dolor y la indignación logré serenarme. La fuerza de la costumbre se hizo sentir en el sosiego y me obligó a enhebrar estos versos:

*Estoy acostumbrado a las largas noches de primavera:*

*llevando en mi vuelo a mi mujer y a mi hijo, mis sienes están ya grises.*

*En mis sueños me parece ver lágrimas de una madre.*

*en los muros de la ciudad los pendones reales se siguen cambiando.*

*Veo con angustia a mis amigos convertidos en fantasmas.*

*con furia busco un pequeño poema entre las espadas.*

*Luego de recitarlo inclino la cabeza, pues en ninguna parte puede publicarse, y la luz acuosa de la luna brilla sobre mi ropa negra.*

"Escribí el poema y se lo envié a un recitador japonés. En esa época, en China no había realmente lugar donde publicar ese poema. Estábamos asfixiados, peor que metidos en una lata. Recuerdo que a fines del año pasado, Rou Shi regresó a su casa y allí estuvo un buen tiempo. Cuando volvió a Shanghai sus amigos lo increparon. Me contó con gran dolor que su madre había perdido la vista. ¿Cómo podía dejarla cuando ella le pidió que se quedara unos días más? Sé lo que es el cariño de una madre ciega y yo conocía la devoción de Rou Shi. Cuando comenzó a publicarse *La estrella del norte*, quise escribir algo sobre Rou Shi, pero no pude hacerlo. Todo lo que hice fue elegir el grabado en madera de Käthe Kollwitz, El sacrificio, que muestra a una madre angustiada, entregando a su hijo. La intención era conmemorar a Rou Shi, pero eso sólo yo lo comprendí".

### "Diario de un loco"

La obra literaria de Lu Sin se inicia con el cuento *Diario de un loco* y culmina con su famosa novela *La verdadera historia de A. Q.*

Lu Sin relató el comienzo de su obra de ficción. Cierta día, mientras se encontraba abocado en descifrar los textos encontrados en tumbas antiguas, lo visitó su amigo Chun Sin-yi, uno de los editores de la revista *Nueva juventud*. Le preguntó a Lu Sin cuánto ganaba y qué satisfacción le representaba ese trabajo de investigación. Lu Sin le respondió que la ganancia era nula y la satisfacción relativa. Chung Sin-yi le propuso que escribiera algo para la revista y Lu Sin se mostró escéptico. Comparó la realidad china con una prisión de hierro, llena de hombres dormidos. Presos condenados a morir: todos iban a pasar del estado de sueño a la muerte. ¿De qué valía ponerse a gritar y despertar a los de sueño tan liviano, una minoría que al tomar conciencia sólo ganaría sufrir la angustia de enfrentar la muerte próxima e inevitable? ¿Para qué gritar? ¿No es una crueldad despertar a esos condenados?

Chun Sin-yi le replicó que sí, que había que despertarlos. Que el deber de los intelectuales era despertar al pueblo. Nadie podía asegurar que fuese imposible

romper esas rejas y escapar de la prisión.

Lu Sin aceptó que nadie tenía derecho a matar la esperanza. Prometió entregar algo a la revista y así nació *Diario de un loco*, el primero de una serie de cuentos que en 1922 fueron reunidos en un libro que se llamó *Grito de llamada*, referencia segura al grito lanzado para despertar a los condenados e instigarlos a luchar por la vida.

De tal modo Lu Sin inicia *Diario de un loco* —y al mismo tiempo su vasta obra de cuentista y novelista— con ese realismo entrañable que se expresa desde adentro:

"Esta noche hay una luna muy hermosa.

Hacia más de treinta años que no la veía, de modo que me siento extraordinariamente feliz. Ahora comprendo que he pasado estos treinta años últimos en medio de la niebla. Sin embargo, tengo que tener cuidado; de otro modo ¿por qué el perro de la familia Chao me iba a mirar dos veces?

Tengo mis razones para temer".

La locura se presenta como un estado de lucidez necesario para interpretar esa realidad caótica y deshumanizada de la vieja sociedad china. Los locos, como los poetas y los niños, suelen decir verdades muy sencillas, aunque rigurosamente prohibidas. El protagonista del cuento toma un libro de historia de China, un libro donde no se fijan hechos ni fechas, pero repleto en cambio de grandes palabras: Humanismo, Justicia, Virtud. Lo lee detenidamente una noche de insomnio, y repentinamente se le revela la verdad: sólo dos palabras, por cierto leídas entre líneas son las únicas reales y concretas que llenan todo el libro: "¡Devorar hombres! ¡Devorar hombres!" El pasado y el presente de esa vieja sociedad china se descubre como la historia del canibalismo simbólico y del canibalismo concreto. El loco que lanza sus verdades en su diario es un hombre liberado de los convencionalismos de las bellas palabras del idealismo y advierte con temor: "¡Yo también soy un hombre y por eso quieren devorarme!"

En la alucinación del loco se mezclan los sacrificios rituales, un célebre cocinero que mató a su propio hijo para preparar un manjar a su tiránico amo, y las madres que en las grandes hambrunas se intercambiaban sus criaturas para devorárselas. Finalmente el loco sospecha haber comido la carne de una hermanita muerta. Piensa que su hermano mayor, al hacerse cargo de la familia cuando la muerte del padre, mató a la niña para darles de comer. El loco concluye su diario: "Si tengo una historia que cuenta cuatro mil años de canibalismo —al principio no me di cuenta de ello, pero ahora lo sé— ¿cómo podría esperar encontrar a un solo hombre verdadero!"

Pero de cualquier modo, nadie, ni siquiera un loco, debía matar la esperanza:

"Tal vez existan niños que aún no han comido carne de hombre.

¡Salvad a los niños!"

## Amor y piedad al pobre A. Q.

A igual que en el milenar teatro chino al que era tan afecto, Lu Sin recrea la realidad en base a símbolos y esencias. Como en ese viejo teatro tradicional, emplea un preciso ritual donde mezcla el refinamiento clásico con la frescura popular. Un arte donde todo se tamiza, buscando el equilibrio a modo de desideratum, sin perderse el humorismo aun en medio de la tragedia, mezclando la burla con la ternura. *La verdadera historia de A. Q.*, novela de la China que vivió Lu Sin, es una imagen de la realidad, que algo tiene del espejo que paseó Stendhal. Pero se trata, por supuesto, de un espejo chino: el escritor devuelve la imagen de un pueblo representado por un individuo disminuido y contorsionado por el ambiente, a modo de esos retorcidos y caricaturescos y también patéticos árboles enanos cuyos secretos conocen los jardineros orientales. A. Q. es un hombre de carne y hueso, un hombre del pueblo. Vive bajo la influencia de la clase dominante: es rufianesco y colmado de prejuicios reaccionarios. ¡Qué diferencia con esos idealizados héroes que pergeñan los pseudos revolucionarios del realismo socialista! Pues Lu Sin evitó toda idealización de la realidad, lo evitó siempre como si se tratase de la misma peste. En *La verdadera historia de A. Q.* creó esa imagen del hombre de pueblo, seguramente despiadada en cuanto a señalar defectos y cobardías, pero sin excluir la ironía y la ternura al seguirle los pasos. Este A. Q., maltratado por todos, siempre fracasaba en su intento de agraviar para vengarse de los golpes recibidos, aunque prueba desquitarse con los seres más inofensivos que él. A. Q., debe optar, pues, en escoger un supuesto "triunfo moral" de su humillación, evidente referencia a los "triumfos morales" que según los filósofos reaccionarios se acreditaba China después de cada saqueo y mutilación propinada por las potencias colonialistas.

A. Q. termina por ser condenado a muerte por revolucionario. Condena gratuita y rigurosamente casual: A. Q., víctima y mártir sin saberlo, muere sin comprender siquiera que le arrebaten injustamente la vida. Como tampoco comprende nada la gente que presencia su ajusticiamiento. En la crueldad de la vida inútil y del fin absurdo de A. Q. se representa esa ejecución vista en un cine de Japón, imagen reveladora de la vieja China que convirtió al joven médico en gran escritor revolucionario.

El crítico Feng Shuen-feng señala que Lu Sin siempre fundó sus esperanzas en el campesino chino para concretar la liberación de su patria. Por ello ese interés del escritor en el análisis implacable de un personaje primario pero fundamental como A. Q.

"Ama entrañablemente — escribe Feng Shuen-feng — a este campesino vagabundo, explotado, oprimido, engañado y burlado, pero que en el fondo permanece funda-



Lu Sin al cumplir 50 años de edad, junto a su hijo. (1930)

*mentalmente bueno. Pero la apatía de este vagabundo lo exaspera, y odia su atraso, sobre todo su manera de olvidarse de sus enemigos, y sus métodos de obtener "victorias morales", heredados de sus antepasados. Tal actitud era una incitación para que A. Q. y todos sus iguales se alzarán en actitud de lucha".*

Lu Sin y toda su obra constituye la negación absoluta de la literatura tendenciosa, de acción supuestamente directa y de evidente tiro corto, que generalmente se asocia a la literatura revolucionaria. Lo notable en este caso es el hecho de que el máximo dirigente de una revolución, Mao Tse-tung, desde el comienzo, valorizó en su justa importancia las características ar-

tísticas y literarias de Lu Sin. Al llamarlo "general de la guerra cultural", Mao Tse-tung recalcó la existencia de un frente cultural que es parte de la revolución, pero que dialécticamente se rige según leyes propias y concretas. En tal sentido la obra de Lu Sin constituye la síntesis de una tradición cultural nacional que se proyecta hacia el futuro sin perder sus raíces y su continuidad.

El culto que se profesa a Lu Sin en China debe entenderse como una nueva y profunda concepción de las correspondencias — más que identificación — entre política y literatura, de la que el mismo Mao Tse-tung fue un notable ejemplo en su clara diferenciación como político y como poeta. ○

## Sary Teatr

El haber tenido un contacto directo con parte del elenco de trabajadores de este viejo teatro polaco (fundado en 1781) dirigido actualmente por Andrzej Wajda, fue un acontecimiento estimulante y enriquecedor para el teatro argentino.

Es que, ante todo, el Sary Teatr mostró claramente la lucha de un pueblo (el polaco) por conseguir libertad y justicia, y lo hizo con elementos puramente artísticos. El presenciarlos fue como ser testigos de todo un pueblo que espera alerta para dar el asalto definitivo sobre el enemigo.

Es lo que sugiere la puesta de *Nastasia Filipouna*, obra basada en *El Idiota*, de Dostoievski. Escenas en penumbras, personajes dolidos, angustiados, pero vivos, con energías para la pelea final, meticulosos en sus movimientos, entregados hasta el fin a sus convicciones.

Otro elemento significativo de lo ofrecido por el Sary Teatr es el haber ensayado, elaborado y concretado este espectáculo durante los meses de duros combates antidictatoriales que organizó y lideró el sindicato SOLIDARIDAD. (La feroz represión a esas luchas llevó al director de este elenco —Wajda— a filmar bajo libertad vigilada y restringida a sus funciones específicas.) Es así como cada movimiento, cada gesto, cada expresión, trasuntan el deseo de luchar por una libertad plena, que es requisito indispensable para cualquier espectáculo teatral en el mundo entero. ○

Gabriel Díaz

## Mensaje de Ricardo Monti acerca de la realidad polaca

El viernes 29 de enero de 1982, en la sala del Teatro Hebraica, se llevó a cabo un acto solidario titulado "La cultura argentina junto al pueblo polaco", del que participaron el autor de teatro Ricardo Monti, la actriz Leonor Manso, la intérprete e investigadora de nuestro folklore Leda Valladares y el escritor Ernesto Sábato. Dijo entonces R. Monti:

"Nuestra época es extremadamente compleja. Esta circunstancia puede inducirnos a la tentación de recurrir a esquemas tranquilizadores, a aplicar categorías válidas en el pasado, pero que la cambiante realidad ha desmentido. Pero aferrarse a un pasado más simple, para negar un presente doloroso y difícil, no es de hombres que buscan la libertad.

"El genocidio de Afganistán, las masacres de El Salvador, los campos de concentración en Polonia, son algunas evidencias, entre demasiadas, de que la honestidad intelectual no puede admitir ya falsas opciones. No es posible ya

## Declaración de Sábato sobre las Malvinas

El 19 de abril de 1982, el escritor Ernesto Sábato dio a conocer la siguiente declaración respecto a la recuperación de nuestras islas Malvinas y la posterior agresión británica:

"Somos muchos los que durante este gobierno hemos denunciado graves violaciones de nuestra Carta Magna, y el correlativo desmantelamiento de nuestro territorio económico. Y que lo seguiremos haciendo cada vez que sea necesario. Pero el problema de las Malvinas está por encima de cualquier discrepancia de política interior, es algo que todos los argentinos han sentido entrañablemente desde que Inglaterra usurpó las islas por la fuerza; su recuperación es un sueño que desde entonces han soñado todos los hombres y mujeres de nuestra tierra. Por eso debemos rechazar el burdo sofisma enunciado por el ministro británico de la Defensa; esto no es una lucha de una democracia contra una dictadura militar, como ha dicho: es la lucha de un imperio, contra un pueblo entero, que comprende a los trabajadores castigados brutalmente por la policía pocos días antes de manifestarse en defensa de la soberanía nacional. Tal es su generosidad y su honda vocación anticolonialista.

"En otros tiempos, claro, esa potencia, para levantar su imperio usó otros sofismas, según el momento y las conveniencias; y en otras ocasiones ni siquiera los utilizó, recurriendo a la fuerza más brutal para alcanzar sus objetivos; que hablen si no los pueblos que subyugó y oprimió en cinco continentes, con la ayuda de esa armada que ahora se nos viene invocando la libertad. Esta gruesa hipocresía la comparten los socios del Mercado Común, pues casi todos ellos tienen las manos tintas en la sangre de las colonias, casi todos atropellaron a los más débiles por motivos suciamente mercantiles; y bastaría recordar el solo ejemplo de las sádicas atrocidades perpetradas por Bélgica en el Congo, no denunciadas por comunistas sino por sacerdotes belgas que las presenciaron con horror, sin poderlas detener.

"Nunca es honrosa la esclavitud, pero mucho menos cuando se la acepta por temor a las represalias. Casi ciento cincuenta años de usurpación y veinte de infructuosas negociaciones para reivindicar claros derechos ante la desdenosa altanería de los invasores podrían haber colmado la paciencia del país más pacifista. Pero ¿con qué derecho nos viene a hablar de orden jurídico un imperio que en su turbia historia no hizo más que violarlos? Somos un país amante del derecho y profundamente pacifista, deseamos fervientemente una solución pacífica y, para lograrlo justicieramente, apelamos a la conciencia de los pueblos de todo el mundo, que deben comprender que ésta no ha sido una violación de un orden jurídico internacional sino la justa respuesta a quienes en otro tiempo lo violaron. Deberían también comprender que esto ha sido el resultado de una vieja pasión por la soberanía contra cualquier imperio, la misma que en 1806 y 1807 echó con viejas armas de fuego y con aceite hirviendo a las tropas de élite del imperio británico; la misma que en 1810 comenzó la liberación del dominio español, para luego extenderla a medio continente.

"Este momento histórico muestra qué clarividentes fueron las ideas de nuestros fundadores, y en particular las de San Martín y Bolívar, al propugnar una patria grande que pudiera hacernos respetar ante el mundo de los poderosos. Más ahora que nunca, evitando luchas fratricidas, debemos comprender que sólo una confederación latinoamericana puede preservarnos con honor de la lucha que mantienen las dos superpotencias por la hegemonía planetaria.

"Y ojalá esta histórica circunstancia nos muestre que la soberanía es hija de la libertad, y que no sólo se ejerce hacia fuera de las fronteras sino hacia el seno mismo de la patria, donde únicamente puede alcanzarse mediante los derechos capitales que sabiamente fueron establecidos en nuestra Constitución por hombres que quisieron nuestra grandeza hacia fuera y hacia adentro." ○

justificar los crímenes de un imperialismo por los de otro. No es posible ya sucumbir al chantaje de que se está con o en contra de uno o de otro. No es posible tolerar ya que el argumento geopolítico se transforme en la razón suprema y que los pueblos reales y concretos, se conviertan en piezas abstractas y desechables de un intrincado ajedrez que juegan dos. No cabe ya la ingenuidad de consentir que, usufructuando grandes palabras a las que han vaciado de contenido, las grandes potencias se autoerijan en dueñas del porvenir. Ni que medios inicuos justifiquen mentidos fines. Otras

son las alternativas que enfrentan nuestros pueblos oprimidos: mientras existan imperialismos, la única respuesta es independencia nacional. Donde haya intervención, abierta o solapada, de las superpotencias, la respuesta es autodeterminación. Donde una minoría conculque los derechos de la mayoría, la respuesta es democracia, justicia y libertad. Y a quienes argumenten que no es posible liberarse de un imperialismo sin atarse a otro, la respuesta es que no hay nada que a un pueblo le resulte imposible cuando se levanta para adueñarse de su propia libertad". ○



**CINE**

Aristarain, Luppi y De Grazia durante la filmación de *Ultimos días de la víctima*.

# Ultimos días de la víctima

## De la novela al guión

*Ultimos días de la víctima* es el tercer filme "importante" de Aristarain y el primero basado en una idea ajena, la novela homónima de José Pablo Feinmann. Estamos, pues, ante una posibilidad interesante: la de ver cómo trabaja un guión este director, que en pocos años demostró la posibilidad de hacer buen cine en condiciones por cierto poco estimulantes.

Aunque el guión pertenece al trabajo conjunto del director y el novelista, creo no incurrir en un error al atribuir los cambios esenciales que van del texto literario al libro cinematográfico a la responsabilidad de Aristarain. El director de *La parte del león* y *Tiempo de revancha* es ante todo, un narrador, un cuidadoso guionista, un obsesivo del detalle.

Ultima aclaración. Por varios motivos (que incluyen mis propias limitaciones) esta nota no puede desarrollar en toda su riqueza la propuesta de descubrir la "cocina" conceptual del filme. De todos modos, quisiera enunciar un par de ideas al respecto, por si a alguno le interesa tomar la posta. Creo que el trabajo de Aristarain lo merece.

**1** La novela —publicada a fines de 1979 y que no tuvo, antes de inspirar el guión, la repercusión que merecía— comienza con un ingenioso centón, con un hábil *patch work* literario, que hace las veces de epígrafe. Es éste:

"Estaba parado en el umbral del living-room, con un revólver en la mano."

Hammett

"Después, muy cuidadosamente, hizo fuego".

Borges

La lectura de la novela esclarece el sentido de este juguete sintáctico. Si primero parece que Feinmann postula una fusión productiva de dos ámbitos —el de la serie negra y el de Borges—, el procedimiento y el remate de la narración permiten rectificar la impresión inicial. En realidad, se trata de un rescate de la novela negra desde Borges o para el universo borgeano.

Aclaro. El desarrollo del relato, su clima, su tensión, su violencia, la psicología de Mendizábal, remiten a la novela negra. Pero el desenlace, el juego de espejos, la ambigüedad del título, la idea del doble (Mendizábal-Külpe, el verdugo y la vícti-

ma, la identidad o la equivalencia entre buscador y buscado) corresponden sin lugar a dudas al arsenal temático del autor de *Los teólogos*, *El acercamiento a Almotásim*, *La forma de la espada*, *Tema de traidor y del héroe*. Si en Borges esa idea es a veces un mero subterfugio de la perspectiva del narrador, en general se corresponde con la propia naturaleza de sus ficciones, que le ha permitido ensamblar con tanta coherencia lo metafísico con lo policial: "Más correcto es decir que en el paraíso, Aureliano supo que para la insondable divinidad, él y Juan de Panonia (el ortodoxo y el hereje, el aborrecido y el aborrecido, el acusador y la víctima) formaban una sola persona".

Por fascinante que pueda ser el esquema, termina por clausurar las posibilidades de significación de la novela: por sacrificar la coherencia psicológica y argumental al efecto del impacto final sobre el lector; por deshistorizarla, en suma, en ese juego donde sujeto y objeto se invierten, verdugo y víctima intercambian roles como por obra de una ciega fatalidad.

**2** Entro de lleno en la película, descartando de entrada la enumeración exhaustiva de variantes en nombres, situaciones y personajes, para ir a ciertos núcleos fundamentales. (Soy consciente de que así quedan omitidas cosas importantes, entre otras la relación del protagonista con el Gato Funes, que pasa de un afecto paternalista casi untuoso a un trato más intermediado por el "trabajo" y la solidaridad mutua.)

El guión deja intactas las características obsesivas de la búsqueda de Mendizábal, que se calienta —en más de un sentido— más de lo necesario en este caso, como si intuyera oscuramente que le concierne de manera íntima y profunda. Profesional meticuloso hasta lo ritual, esta vez su curiosidad excede toda sensatez y se hace patológica en su voyeurismo.

El espectador ve a Mendizábal-Luppi transpirar cuando su cámara espía las alternativas de una sexualidad que le es ajena, pero a la que de algún modo parece aspirar. Mendizábal querrá ser Külpe, ocupar su lugar, y lo logrará al final en un sentido pleno y trágico. Cecilia, mujer-objeto, representa toda esa zona reprimida que resquebraja su personalidad estructurada. Objeto de su deseo, será objeto de su agresión, en una escena cuyo erotismo y violencia, visual y verbal, no tienen antecedentes en el cine nacional. Decididamente, Aristarain sabe escribir, y en los diálogos de sus películas muchos novelistas y libretistas argentinos tienen un excelente material de estudio.

El filme presenta una introducción impecable al mundo de Mendizábal. Antes de que se le plantee el caso Külpe (con que comenzaba directamente la novela), termina el caso Ravena. Eso no sólo crea de inmediato un clima de extrema violencia, sino que, a través de este testafierro vaciador de una financiera —cuyos fondos tienen un origen cooperativo—, el policial tira un firme cable a tierra. Estamos sin

dudas en la Argentina, y por algo más que por los lugares reconocibles que transitan los personajes. De paso, la baja de Ravena hace tolerable —justicia poética— la fría brutalidad de Mendizábal.

El episodio de la financiera genera una nueva expectativa, ausente en la novela, en torno del personaje de Cecilia, a caballo entre el caso Ravena y el caso Külpe. Mendizábal quiere saber cuál es la función de esa mujer. La resolución del guión deja ésta y otras intrigas en el aire y define en exceso otras zonas, resintiendo la unidad y la coherencia del filme. En este sentido, la novela tenía menos fisuras, porque mantenía la indefinición de Külpe; nunca decidía si la mujer de la plaza (antes Amanda, ahora Laura) era o no su esposa; Külpe quedaba como mero equivalente de Mendizábal. Al dibujar con mayor precisión al personaje, al transformar a su mujer en simple cómplice, se refuerza el mecanismo paranoico del reconocimiento final, pero se debilita la necesaria ambigüedad.

Sin embargo, este defecto del guión tiene que ver en parte, me parece (y aunque ello no lo excuse) con su principal virtud. Cuando Mendizábal se reconoce víctima, cuando descubre en Külpe a su perseguidor, a su par, a su doble, la conciencia de sí habla justamente por boca del otro, de su equivalente: de Külpe. "Es un placer, Mendizábal —le dice, y cito de memoria—. Son los riesgos del oficio. Ahora le toca a usted; después, quizás, a mí. Ellos quieren hacer desaparecer el arma. La hora de los fierros se acabó por ahora."

Antes, cuando había tenido que vérselas con el desprecio de Peña, el nuevo hombre fuerte de la innombrada organización que lo contrata, Mendizábal le recordó: "Soy un arma, Peña." Un arma, un instrumento, algo que se usa y se descarta, sobre todo cuando "la hora de los fierros" se acaba.

En su primera entrevista con la organización, Mendizábal entra a las respetables salas de una institución presumiblemente comercial o financiera. La cámara lo sigue por ambientes de trabajo formal, administrativo, que aparecen con esa muerta calma de día feriado. Fuera de su uso específico, sin el ruido y el movimiento del público, sin la presencia del personal, el lugar adquiere una fisonomía extraña, inquietante, casi clandestina, siniestra. El hombre importante debe abandonar una reunión porque Mendizábal, terco, orgulloso, sólo acepta tratar con él. ¿Qué se decide en esa reunión donde la cámara no se atreve pero cuyo murmullo, al abrirse la puerta, la banda de sonido alcanza apenas a registrar? ¿De qué se trata? Hay una historia detrás de la historia de Külpe-Mendizábal. Algo muy gordo que ellos, meros instrumentos, deben ignorar o apenas intuir.

En las pobres gentes que se apiñan en torno de la financiera cerrada, en los ajustes de cuentas del mundo de los que manejan a los hombres y las cosas, en la

fulgurante lucidez final de Mendizábal-Külpe, el filme rehistoriza el juego de espejos de la novela y, si no me equivoco, describe con respecto a sus fuentes un movimiento inverso. Donde la novela recuperaba la serie negra para Borges, el filme recupera las simetrías de Borges

(esas terribles huellas de puchos en las cortinas testimonio de la reciprocidad, de la conversión del verdugo en la víctima) para la serie negra. Lo que en el texto original se cerraba sobre sí mismo, se abre aquí para la complejidad, la fluidez y la crueldad menos perfecta de la historia. ○

Fabián Escher

## La madurez del cine brasileño de hoy

Cuenta Nelson Pereira dos Santos, director de *Tienda de los milagros* y *El amuleto de Ogum*, que durante la realización de una muestra oficial en los Estados Unidos, se le acercó el embajador brasileño en ese país para agradecerle que, por medio del cine, por primera vez el nombre de Brasil no se asociara, en las páginas de los diarios, a la violencia o a la represión. Resulta curioso el hecho de que muchos de los filmes proyectados en dicha muestra estuvieran prohibidos en el mismo Brasil.

La situación se ha modificado en unos pocos años, y en la actualidad la industria cinematográfica brasileña es muy sólida. Embrafilme, empresa estatal, financia ampliamente a los realizadores brasileños. Durante su visita a Buenos Aires en abril pasado, Nelson Pereira dos Santos se reunió con los directores argentinos. Una de las preguntas más acuciantes fue cómo se gestó la existencia de este campo en cierto modo autónomo, cuya vinculación con el resto del aparato cultural brasileño resulta paradójica.

Recordemos que en la década del 50 el cine brasileño casi no existía. Las obras de sus realizadores no trasponían las fronteras, y apenas si eran exhibidas en priva-

das o en cineclubes. En la década del 60 aparece un movimiento, el *Cinema novo*, cuya propuesta es hoy considerada por algunos de los nuevos —Bruno Barreto y Héctor Babenco, por ejemplo— como elitista e intelectual. Sin duda obras como *Dios y el diablo en la tierra del sol*, de Glauber Rocha, o *Vidas secas*, de Nelson Pereira, no eran películas para un público masivo. Pero tampoco el público brasileño era muy amplio. La censura oficial impedía la realización de filmes, mientras el estado auspiciaba la difusión del cine norteamericano y de las series televisivas.

Comienzan a surgir Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, León Hirszman, Ruy Guerra, Arnaldo Jabor y muchos otros. Se plantea la necesidad de una doble batalla: contra la censura por un lado y contra el aparato de distribución por otro. Los directores se agrupan en cooperativa y compran diez salas cinematográficas, mientras negocian con la censura. Pero los distribuidores los boicotean y no les dan películas, por lo cual las salas deben ser reducidas a dos, que son las que mantienen en la actualidad. El público comienza a asistir a la evidencia de un cine nacional. Los directores le hablan en un lenguaje cinematográfico y así, el público asimila, a través de la imagen, un vasto material simbólico.

Los festivales internacionales registran la irrupción de una cinematografía con peculiaridades tales como la representación visual de una violencia social, despojada de retórica, junto a elementos fuertemente narrativos. La obra de Glauber Rocha, recientemente desaparecido, es prueba de ello. Las innovaciones de los brasileños serían luego recogidas por los cineastas europeos, como algunos realizadores alemanes, Fassbinder, por ejemplo. Y este cine, acusado de elitista por los jóvenes de hoy, tuvo sin embargo el empuje necesario como para permitir una continuidad: luego de proponerse ganar al público, logra desplazar del interés de éste a los productos comerciales extranjeros, asumiendo con enorme dignidad la tarea de llegar a la mayor cantidad de público posible.

### Consumo masivo y cultura popular

Desde hace apenas un lustro, el cine brasileño ha comenzado a abordar siste-



Pixote

mañanamente el mercado argentino. Todos los años se exhiben filmes nuevos en la Semana del Cine Brasileño, y algunos (los menos conflictivos) llegan a darse individualmente en forma comercial. Lo cierto es que el actual cine brasileño transita planteos socialmente críticos, pero también puede decirse que lo que no molesta a la censura brasileña no debería molestar a la de nuestro país. Sin embargo *Lucio Flavio, pasajero de la agonía*, de Héctor Babenco, argentino residente en Brasil, hace tiempo que espera poder ser exhibida en la Argentina: es la historia de un pistolero, y a través de ella se analiza la problemática del delito y la represión, así como sus vinculaciones con sectores del poder político.

Si consideramos que el cine es, junto con la televisión, una de las ramas de la información visual más modernas e industrializadas, se hará evidente que por ello mismo su producción se ve sometida a mayores controles por parte del estado. Por eso es necesario no quedarse en la crítica formal de este fenómeno, sino practicar un análisis ideológico, que sólo será profundo y productivo si se realiza con criterio histórico, de modo que puedan ponerse de manifiesto no sólo la evolución técnica sino también la irrupción de nuevos significados. Esta crítica no puede ser ajena a las condiciones concretas de la producción cinematográfica, a su relación con el público, a la competencia que dentro del mismo campo pueda presentarse frente a otros productos. Porque estos factores condicionan todas las elecciones posibles. Por ello *Lucio Flavio*, o *Pixote*, también de Babenco, sólo pudieron haber sido filmadas en el Brasil de hoy, luego de una batalla llevada a cabo desde el seno mismo de la industria cinematográfica, y ya ganado para su causa un público que espera historias que le hablen de la realidad social de su país.

Los iniciadores del *Cinema novo* tomaron formas de la cultura popular, fundamentalmente la música nativa. El cine actual insiste en ello pero apunta más lejos: su visión se instala en el corazón de la problemática del pueblo. *Ellos no usan smoking*, de León Hirszman, *El amuleto de Ogum*, de Pereira dos Santos, y *Pixote*, exhibidos en la muestra del pasado mes de abril en Buenos Aires, abordan temas populares. *Pixote* es la historia de un chico que hace su aprendizaje de la vida en un reformatorio y luego se reintegra a la sociedad ya francamente inmerso en la delincuencia. Con reminiscencias de la *Crónica de un niño solo*, de Leonardo Favio, constituye un estremecedor registro de la corrupción del aparato policial, sumado a la inercia de la Justicia. La gran lucidez de Babenco consiste en que sus personajes no tienen coartada frente a su suerte: ésta siempre termina por hundirlos. Una sociedad en la que apenas si hay lugar para unos pocos los lleva a la auto-destrucción más desesperada.

*El amuleto de Ogum* cuenta la historia de Gabriel, un campesino que tiene, gracias a un amuleto, el *corpo fechado*, es

decir, es invulnerable. Al servicio de una banda poderosísima de ladrones, Gabriel termina enfrentando al jefe de ésta, y cuando está por morir, su condición de invulnerable lo devuelve mágicamente a la vida. Junto a la violencia permanente que arrasa las imágenes, aparecen los mitos populares que proporcionan apoyo al individuo frente a un mundo hostil, agresivo, cruento. *Ellos no usan smoking*, de Hirszman, fue sin duda la más lograda del grupo. Con un minucioso realismo, logra imágenes de gran coherencia plástica. La historia de una huelga obrera en los últimos años, y sus ecos en una familia

nueva Semana del Cine Brasileño, si unimos estos filmes a otros ya conocidos en nuestro país, como *Tienda de los milagros*, *Doña Flor y sus dos maridos*, *Nicé da Silva*, *Bye, bye Brasil*, permiten señalar como un ejemplo el trabajo de sus realizadores. Una calidad homogénea —aun en *Cómo era sabroso mi francés*, *Engracadinha* y *La ruta de la vida*—, un profundo compromiso crítico, en algunos casos cuestionador, hacen del nuevo cine brasileño un camino de apertura cultural y, sin duda, un excelente negocio dentro y fuera de su país. Detrás de esto está la firme voluntad de sus realizadores, que confor-



*Ellos no usan smoking*

militante, así como la tangencial historia de un dirigente, con cuyo funeral multitudinario se cierra el filme, reúne todas las virtudes del buen relato visual: sobriedad, buen montaje, parquedad en las descripciones, coherencia en los valores sostenidos. La estremecedora realidad del niño desamparado que golpea en *Pixote*, la digna lucha del hombre que no reniega de sus convicciones planteada por Hirszman, se transforman en el símbolo de una sociedad devoradora de sus integrantes más indefensos, pero que pareciera resistir por medio de aquellos que no están dispuestos a vender el sentido de su lucha. La definitiva soledad de *Pixote*, con su pequeñez defendida por un arma, contrapuesta al entierro de Tiao, con todas las banderas desplegadas, son dos formas de alerta, dos modos de responder a una realidad angustiante.

#### El objetivo: formar al público

Las conclusiones a las que lleva esta

man un grupo sólido e integrado, con objetivos comunes, conscientes de su papel social.

El énfasis en los rasgos culturales brasileños ha servido para ganar un público amplio, y la repercusión en el exterior ha posibilitado que la censura retrocediera frente a un fenómeno de indudables valores. No siempre es la censura la enemiga principal del arte. Recordemos las palabras de Aída Bortnik en una entrevista: "Hay una censura peor que la que prohíbe tratar tal o cual tema, es la que impide tratar cualquier tema en profundidad, la que prefiere siempre, obstinadamente, ocultar la realidad y perpetuar la mentira." Y añade: "Nunca se reconquistará masivamente al público mientras no se le hable de lo que desea saber, no se le enseñe lo que desea aprender, no se le ofrezca lo que tiene derecho a esperar; mientras no se apueste a su sensibilidad, a su inteligencia, a su libertad." ○

Josefina Delgado

# “Pajarillo Verde, ¿cómo no quieres que lllore?”

Escribe Josefina Racedo

El título de estas líneas es el verso inicial de una canción popular venezolana y lo que sigue las reflexiones motivadas por dos versiones distintas de la misma canción.

Al escuchar recientemente por radio una versión grabada de *Pajarillo verde*, por el conocido conjunto Los Fronterizos, la sorpresa dio paso a la desazón. No sólo era diferente el ritmo inicial sino gran parte de la letra había sufrido variaciones con respecto a la que conocíamos por grabaciones de cantantes venezolanos.

El primer impulso fue quedarnos sólo con el malestar que nos producía oír una introducción en ritmo “puneño”, con queñas y charangos, pero a poco afloraron a la memoria otras alteraciones escuchadas en diversas canciones de origen popular e interpretadas por artistas conocidos. Esto nos llevó a plantearnos serias consideraciones en torno a cuestiones tales como: ¿Quiénes producen o crean el folklore? ¿Quiénes son sus intérpretes? ¿Hacia quiénes van dirigidas las versiones de esa creación popular que efectúan los artistas?

Ante la audición señalada continuamos reflexionando: ¿Qué de malo le sucede a una glosa, a una copla, a una estrofa anónimas cuando algunos términos son cambiados por el cantor circunstancial? Nada, siempre y cuando esa palabra o palabras sean producto del suceder histórico en el uso del habla o sean otra manera de formular la idea original. No pocas veces, ese cambio circunstancial permanece y se incorpora al bagaje vigente, lo que confirma que el folklore es algo vivo, en permanente producción y reproducción.

Al respecto remitimos a la invaluable tarea que realizó don Juan Alfonso Carrizo durante más de 40 años en nuestro país, recopilando, ordenando e indagando las conexiones y orígenes de más de quince mil coplas y romances vigentes por esos años. Remitimos también al trabajo infatigable de Leda Valladares, quien recopila y difunde el caudal de coplas y bagualas de nuestro Norte. Podríamos arriesgar que pueden haber tantas variaciones a una letra anónima como cantores, pero, lo que rara vez se observa, es que una idea sea cambiada por otra, ni, menos aún, se tome un homónimo (“grillo”) para armar otro discurso, como sucede por ejemplo en esta versión de Los Fronterizos (en adelante versión L.F.). En ella, se menciona “canción popular vene-

## VERSION VENEZOLANA

I

Pajarillo Verde,  
¿Cómo no quieres que lllore?  
Pajarillo Verde,  
¿Cómo no voy a llorar?  
¡Ay, ay, ay, ay!  
Si una sola vida tengo,  
Pajarillo Verde,  
Y me la quieren quitar.

II

Pajarillo Verde,  
¿Cómo no quieres que lllore?  
Pajarillo Verde,  
¿Cómo no voy a llorar?  
¡Ay, ay, ay, ay!  
Si los grillos que me quitan  
Pajarillo Verde,  
Me los vuelven a pegar.

III

Pajarillo Verde,  
Y el indio por más que sepa,  
Pajarillo Verde,  
Siempre dice lacanías.  
¡Ay, ay, ay, ay!  
Pásame la cucharilla,  
Pajarillo Verde,  
Que está sobre la horqueta.

IV

Pajarillo Verde,  
Y ayer fuiste a cortar leña,  
Pajarillo Verde,  
Pasaste por mi conuco  
¡Ay, ay, ay, ay!  
Y todo el mundo lo supo,  
Pajarillo Verde,  
Por tu mala compañera.

V

Pajarillo Verde,  
¿Qué te puede dar un indio?  
Pajarillo Verde,  
Por mucho que tú lo quieras,  
¡Ay, ay, ay, ay!  
Una ensarta de cangrejos,  
Pajarillo Verde,  
y eso será cuando llueva.

zolana”, pero a medida que prestábamos atención fuimos teniendo la seguridad de que si “popular” implica “autor anónimo”, acá esto no era cierto.

Veamos por qué: 1) Adaptación de términos regionales a su sinónimo argentino: sembrado por conuco; 2) Ausencia de una estrofa, que no sólo contiene otra palabra no usada entre nosotros, como lacanía, sino una idea que aparentemente no respondería a nuestro modo habitual de expresarnos; 3) finalmente, en las cuatro estrofas la palabra *indio* aparece una sola vez, llevando a la conclusión que no necesariamente el interlocutor del Pajarillo Verde lo sea.

Nos preguntamos: ¿qué le ha pasado a esta canción en su tránsito de la versión venezolana a la L.F.? Ha perdido no sólo una estrofa, sino su alma. No es que haya habido, sólo, la intención de “traducir” un término para que sea comprendido mejor el texto. Que se haya tomado un homónimo como *grillos* para elaborar otra idea, evidencia un deliberado proceso de devastación del contenido ideológico de la canción. Ya no es popular. El pueblo mantiene vigentes ideas, valores, creencias, costumbres, en la medida que guardan relación con las condiciones materiales de su existencia. Sabemos que aún las ideas, valores y creencias que le son impuestas por la ideología dominante hallan en el seno del mismo vías para ser resistidas y rechazadas. La producción cultural permanentemente se integra y enriquece con los elementos cotidianos de esa vida y en ellos se expresa, reconoce y distingue. De allí que no sea inocuo reemplazar un término por otro. Cada palabra está expresando más de lo que connota, y más aún cuando la brevedad del verso llega a condensar toda una filosofía, como sucede con algunas coplas que cantan nuestros campesinos del Norte.

Se está errando si se piensa que puede haber un “folklore latinoamericano” a partir de la construcción de canciones, músicas o bailes que supuestamente expresen a todas las regiones de nuestro continente. Afortunadamente América posee tal riqueza y variedad de expresiones folklóricas, no sólo nacionales sino regionales, y aún provinciales y locales, que es en esas particulares creaciones que lo diferencian que el pueblo reconoce su identidad americana. Podríamos decir que, paradójicamente, la universalidad del folklore latinoamericano reside en lo particular de la producción cultural de cada zona.

Algunas acepciones para el término “intérprete” son las siguientes: a) “Persona que traduce de viva voz de una lengua

a otra: la "Persona que interpreta una obra artística". Cuando se utiliza este término para designar a aquellos que en conjuntos o como solistas cantan, ejecutan o bailan piezas folklóricas, no queda claro si lo son porque traducen reflejando fielmente la creación popular, o porque "explican", deduciendo de un hecho cualquiera lo que a su juicio quiere decir el autor (pueblo).

Así, desde este enfoque, reconocemos a una Leda Valladares, por ejemplo, como intérprete del folklore, pues procura reproducir fielmente y difundir las formas y contenidos de las copias y bagualas anónimas de nuestros valles y quebradas. También lo serán don Manuel Acosta Villafañe o don Atahualpa Yupanqui, quienes a través de su creación individual reflejaron el alma y el sentir de la vida del campesino, del vallista<sup>1</sup>, del peón de campo.

Frente a este planteo, Los Fronterizos se convierten en esta canción, antes que en intérpretes de lo popular en transmisores o difusores de ideas que distorsionan y ocultan una imagen del indio y sus condiciones de vida. Procuraremos demostrarlo a través del abordaje de cada estrofa de las dos versiones.

#### Estrofa I

Son idénticas. La intención del cantor es expresar una queja (que puede ser metafórica o real). Todo lo que posee es su vida, y corre peligro de perderla a manos de otros. Esta estrofa inicia el planteo entre quien habla y su interlocutor, "Pajarillo Verde", que es quien lo ve llorar (por lo tanto está presente).

#### Estrofa II

Partiendo del homónimo, se ha despojado a la estrofa que expresa el sufrimiento de una tortura (sea ésta moral o física) de su contenido *doloroso* (y quizás de protesta, en los dos versos finales). En la versión L.F. esos dos versos expresan *nostalgia* (forma de dolor psicológico en todo caso). Es evidente el cambio deliberado de *contenido*, no sólo temático sino ideológico.

#### Estrofa III

Ausente en la versión L.F. (también en la de la venezolana Cecilia Todd). ¿Qué expresa? Amarga reflexión sobre la condición a que se ve sometido el indio. Implica la discriminación y la casi imposibilidad de lograr igualdad social. Su voz no tiene autoridad. Aún si se pensara que la estrofa ha sido dicha por el "hombre blanco", el mensaje es claro: un indio no tiene derecho a hablar bien ni a saber. La pregunta inmediata es: ¿Por qué esta ausencia en la versión L.F.? \* Es en verdad una estrofa distintiva sobre el origen de la canción, ya que utiliza giros regionales: *lacanía* (¿zonceras?). ¿Se pensó que no

<sup>1</sup> Habitante de los valles.



#### VERSION DE "LOS FRONTERIZOS"

I

Pajarillo Verde,  
¿Cómo no quieres que lllore?  
Pajarillo Verde,  
¿Cómo no voy a llorar?  
¡Ay, ay, ay, ay!  
Si una sola vida tengo,  
Pajarillo Verde,  
Y me la quieren quitar.

II

Pajarillo Verde,  
¿Cómo no quieres que lllore?  
Pajarillo Verde,  
¿Cómo no voy a llorar?  
¡Ay, ay, ay, ay!  
Si los grillos que me cantan,  
Pajarillo Verde,  
Ya no me cantarán más.

III

Pajarillo Verde,  
Ayer fuiste a cortar leña,  
Pajarillo Verde,  
Pasaste por mi sembrado,  
¡Ay, ay, ay, ay!  
Y todo el mundo lo supo,  
Pajarillo Verde,  
Será de alguna manera.

IV

Pajarillo Verde,  
¿Qué te puede dar un indio?  
Pajarillo Verde,  
Sólo una amistad sincera,  
¡Ay, ay, ay, ay!  
Tu me llenas de consejos,  
Pajarillo Verde,  
Que la vida te enseñó.

iba a ser comprensible a los oídos argentinos? ¿O no convenía afirmar aquí lo de

\* Nos hace recordar a la versión "abreviada" que dan algunos artistas contemporáneos como Julio Iglesias de *Lamento borincano*, vieja canción centroamericana cuya segunda parte (ausente en esa versión) relata el regreso de un hombre al hogar luego de haber intentado sin éxito vender su carga, debido a la pobreza reinante, y se lamenta de la suerte que sufrirán él, su familia y el pueblo.

"indio por más que sepa...?"

En la estrofa que sigue, la idea general de la canción podrá interpretarse de otra manera al faitar este antecedente.

#### Estrofa IV (III versión L.F.)

Acá, se reemplaza *conuco* (plantío con frutos, huerto) por *sembrado* (campo sembrado). Si bien sinónimos, el primero corresponde al uso regional venezolano y el segundo a algunas zonas de nuestro país, aunque con variaciones en la extensión que suponen uno y otro.

¿Cuál es el propósito de cambiar un término por otro? Se vacía una vez más la identidad a esta producción popular, lo que conlleva quitar al pueblo su identidad; fácil acceso para imponer *otra* luego, cosa que viene sucediendo desde hace 450 años o más. Al cambiar este término la canción deja de ser venezolana, pero tampoco es argentina porque diga "sembrado". ¿A quién pertenece entonces? Ahora, a ningún pueblo.

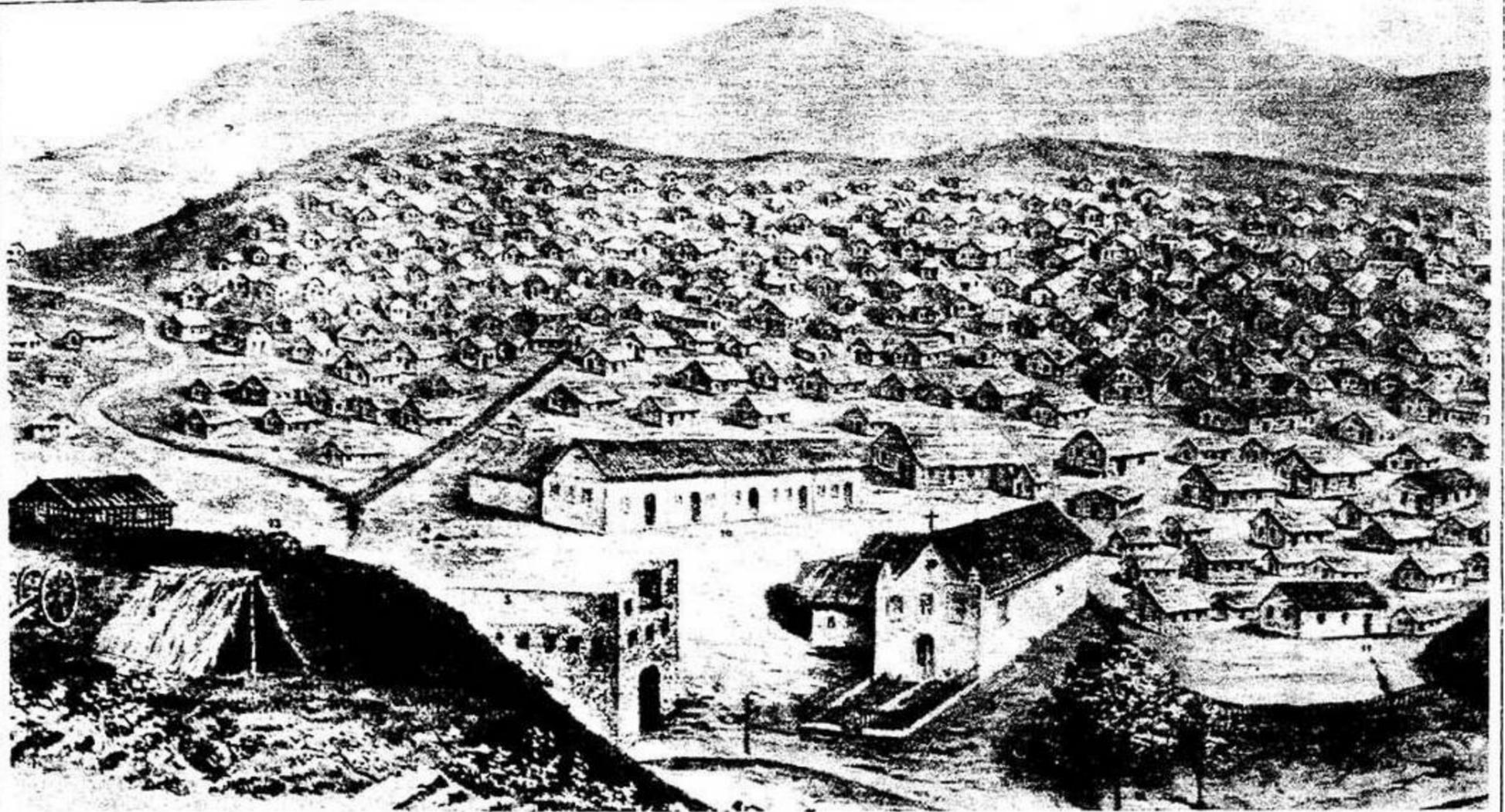
La acusación dolidida del cantor que reclama al Pajarillo Verde no haber sabido guardar el secreto pues su compañera lo contó, queda diluida en el verso impersonal "será de alguna manera" de la versión L.F.

#### Estrofa V (IV versión L.F.)

En la versión venezolana esta última estrofa guarda coherencia y cierra el planteo abierto en la primera. En la versión L.F. las cuatro estrofas son independientes una de otra, más aún, la última no refiere a nada de lo dicho en las tres anteriores. La versión venezolana expresa aquí la realidad de la condición del indio: podrá ofrecer tan poco como una "sarta de cangrejos"; y eso, si llueve. En la versión L.F. puede dar "amistad sincera"! (Sic)

Hasta aquí un primer análisis. Las preguntas siguen abiertas, pero hay algo que resulta evidente: de esta tarea de distorsión de la canción venezolana hay un perjudicado y un beneficiario. El perjudicado es el indio que ha "perdido" una hermosa canción que refleja parte de su vida y que con sencillez denuncia las condiciones a que se ve sometido. Se benefician de este despojo los grandes terratenientes que los despojaron también de sus tierras y son los responsables de la situación que describen los versos.

Lo que sorprende es que lo hagan Los Fronterizos, que surgieron en la década del '50 dentro de una corriente que enfrentaba precisamente a aquellos que difundían versiones seudo folklóricas al servicio de las clases dominantes. Que nosotros sepamos, Los Fronterizos no han abandonado esa corriente, entonces nos preguntamos: ¿qué pasó con ellos? Dar respuestas a estas cuestiones plantea uno de los grandes escollos a resolver en la afirmación de una cultura nacional y popular. ○



Canudos, centro de la rebelión.

## LIBROS

Mario Vargas Llosa  
*La guerra del fin del mundo*  
 Barcelona, Seix Barral, 1981.

*"Obviemos la tarea de describir sus últimos momentos. No podríamos hacerlo. Esta página, que imaginamos profundamente emocionante y trágica, al cerrarla se nos aparece vacilante y sin brillo.*

*Estamos como el que alcanza una montaña altísima. Al llegar a lo alto, al par de una gran perspectiva, siente el vértigo..."*

Euclides da Cunha, *Los sertones*.

*La guerra del fin del mundo* comienza con una breve dedicatoria: "A Euclides da Cunha en el otro mundo; y en este mundo, a Nélide Piñón". Nélide Piñón es una autora brasileña contemporánea, que estuvo en Buenos Aires con motivo de la última Feria del Libro. Euclides da Cunha fue un militar y periodista de esa nacionalidad, que en 1902 publicó *Los sertones*, crónica sobre la guerra que cinco años antes había culminado con la matanza masiva de la población de la ciudad sertanera de Canudos.

Canudos había surgido en 1889, cuando Antonio Conselheiro, uno de los "Santones" que recorrieron ese país predicando y concitando multitud de fieles a su alrededor, se instala a orillas del río Vasa-Barris junto a sus seguidores.

Parece haber sido determinante de esta fundación la proclamación de la Repúbli-

ca Brasileña. En efecto, desde 1873 A. Conselheiro regentaba una comunidad en Itapicurú, manteniendo buenas relaciones con las autoridades estatales. Al surgir la República, declara que representa el Reino del Anticristo y prohíbe a sus adeptos el pago de impuestos. De documentos hallados se sabe que temía de la República la reimplantación de la esclavitud, que la monarquía había abolido pocos años antes.

Creada Canudos, comienzan a llegar familias enteras de las regiones más distantes. La ciudad es denunciada entonces como reducto de fanáticos peligrosos, y luego como centro de monárquicos.

Para reprimirlos y como acto de afirmación, la República envía tres expediciones militares, que son vencidas por los pobladores mal armados y en condiciones muy inferiores. Por último, una cuarta expedición, extremadamente superior, luego de prolongada lucha, en la que muere hasta el último defensor, arrasa la ciudad.

Del sitio donde sucedieron estos hechos concretos no queda una sola piedra: hace unos diez años se construyó un dique, cubriendo las aguas los últimos indicios.

El acontecimiento histórico, no obstante, mantiene su presencia, por un lado, en las "historias" que sigue contando la gente del sertón, del "tiempo de Conselheiro", tiempo que fue de felicidad; por otro, en la documentación oficial y los numerosos intentos de análisis que se vienen realizando.

Euclides da Cunha había acompañado como corresponsal la última parte de la cuarta expedición. Parece que la realidad con que se enfrenta modifica su postura ante esta guerra. En *Los sertones*, obra que difiere de sus reportajes y artículos

anteriores, documenta el esfuerzo por comprender lo sucedido, y la vergüenza por lo que llama "crímenes de las nacionalidades".

Mario Vargas Llosa, peruano, descubre a partir del conocimiento de esta obra, un tema interesante, y lo recrea.

La novela de Vargas Llosa refleja más que una recreación del mismo tema, o una influencia, un trabajo exhaustivo sobre la obra de da Cunha. De tal manera que parece requerir su lectura complementaria para adquirir todo su valor como trabajo de escritura.

Uno de los personajes de la novela le dice a otro, hacia el final, "Canudos no es una historia, sino un árbol de historias". Este enunciado podría ser una referencia de Vargas Llosa a la crónica de da Cunha, de la cual *La guerra del fin del mundo* extrae un árbol de historias.

Con una evidente maestría en el oficio de novelar, más allá de los hechos más gruesos que marcan el desarrollo de la guerra, V. Llosa arma a partir de las descripciones y reflexiones del autor brasileño, personajes y situaciones que se mueven en ámbitos diferentes. Así, por ejemplo, la caracterización del soldado del ejército brasileño, el episodio del médico Alfredo Gama que muere al disparar un cañón, el uso de cadáveres como trincheras, el hambre de los soldados que los lleva a morir por detenerse a saciarla en medio de un asalto, son, entre muchos, materia con que se moldean seres de ficción o hechos, que, como núcleos que se extienden hacia afuera, crean toda una zona narrativa donde se aúnan varios elementos del texto brasileño.

Para la organización de este material narrativo V. Llosa parece haber aplicado el esquema de "tiempos muertos" (episo-

cios relacionales, y "cráteres activos" ("donde se registra una fuerte concentración de vivencias") con que en más de una ocasión señala admirativamente la estructura de la novela de caballería.

En estos "tiempos muertos" los diálogos entre algunos personajes (el Barón de C. y sus partidarios, Gall y Epaminondas Gonçalves, el Barón y Moreira César, etc.), la versión periodística de sucesos, los artículos de Gall para L'Étincelle de la revolte, le permiten caracterizar el pensamiento de sectores políticos y sociales representativos de la situación y de la época.

Junto a estos momentos, aparecen otros donde el amor, la amistad, la guerra, una vasta gama de acontecimientos y sentimientos, aceieran y vivifican el ritmo de la novela. Siguiendo su esquema, que habla de "vasos comunicantes", uno y otro tipo de episodios se comunican recíprocamente elementos que los enriquecen.

Lo que en da Cunha era un discurso lineal, parece aquí fracturarse y corporizarse en diferentes personajes que encarnarían los diferentes puntos de vista de los sectores que participaron en la guerra (la aristocracia poseedora de las tierras, en el Barón de Cañabrava; la República tendría sus exponentes, y la expresión de sus contradicciones, en Moreira César y Epaminondas Gonçalves; la visión anarquista europea, introducida por Vargas Llosa, en Gall).

Esta diversificación del punto de vista y la irrupción en el discurso del pensamiento de los protagonistas, hace pensar en principio en Faulkner. Pero, a diferencia de los seres que surgen de las novelas del autor norteamericano, donde el trabajo con la palabra les confiere espesura, los que se mueven en *La guerra del fin del mundo* parecen ajustarse demasiado perfectamente a un esquema previo, ser portavoz de un narrador *omnipotente*, que los utiliza para "representar" ese esquema, en lugar de lanzarse a la investigación del ser a través de ellos.

Los personajes no trascienden su lugar ficticio. La aparente irracionalidad con que se juegan algunas situaciones (las tres relaciones triangulares, la proliferación de deformes, por ejemplo) en lugar de recrear lo caótico de la realidad, no aporta mayores signos vitales.

La organización del tiempo, entramado donde se enlazan diferentes pasados, presentes y futuros, cohesiona los distintos elementos narrativos. A veces, el tratamiento del tiempo asume casi la modalidad de una cámara cinematográfica, donde un mismo episodio es visto desde distintos enfoques en diferentes tiempos de la novela que refieren a un solo momento de la historia.

Los personajes de los yagunzos tienen mayor movilidad, ya que aparecen caracterizados en mayor medida por acciones. El personaje de Antonio Conselheiro es el único que se configura desde el punto de vista de los otros. En el discurso de los demás adquiere su carácter misterioso, y aparece, para los yagunzos, como el que

retoma en cada uno lo que le reintegra su humanidad y lo que da un sentido a su vida.

Al mismo tiempo, las partes en las que aparecen las relaciones internas, económicas y personales en la comunidad, perfilan a la misma como el sitio donde cada hombre pudo convertirse en protagonista de la historia. "Ya huimos antes. Por eso vinimos aquí. Este era el sitio," dice el León de Natuba explicando por qué no se rinden o escapan, en lugar de quedarse hasta ser exterminados. Este desarrollo permite entender el nivel de organización alcanzado en las luchas que llevaron a vencer a combatientes convencionalmente más poderosos. No obstante, lo dificultosa que resulta para un intelectual la comprensión de un fenómeno donde elementos con apariencia irracional ponen en acción a una comunidad y permiten a sus integrantes adquirir conciencia de la historia, aparece plasmada en el tratamiento del fenómeno "religioso". Parece haber un gran cuidado y una intención respetuosa del autor, en todo lo que se refiere a este tema, pero al mismo tiempo, una imposibilidad de comprender el fenómeno desde otros valores que los propios. Hay una buena "descripción" de los móviles religiosos, pero no se percibe la fuerza con que indujeron a la formación de esa comunidad. Se percibe lo que simbolizan pero no se los "ve" operando desde su lugar de símbolo, encarnado en hombres.

Es interesante el desarrollo de la última conversación entre el Barón de Cañabrava y el periodista miope, personaje que se modifica a través de la novela y que recuerda al propio Euclides da Cunha. Esta conversación tiene, entre otras funciones, la de enlazar el final de la guerra con las reflexiones y cambios que ese final desató. En esta parte del texto, especialmente, pero también en otros momentos, desde el principio de la novela, se manejan las hipótesis del error y la locura. Ya en da Cunha aparecen estas formas de referencia para explicar lo que causó perplejidad como inexplicable.

En V. Llosa la locura parece ser una atribución que puede circular: sirve para caracterizar a los yagunzos, a Gall, a la baronesa, a Moreira César. Lo común de estas atribuciones es que siempre aluden a una desvinculación con una parte de la realidad; las diferencias están en quién atribuye y de qué parte de la realidad se trata.

Con respecto a Gall, es la gente del sertón quien lo llama "lunático": su idea de la "realidad" no tiene que ver con la realidad de ellos, sobre la que quiere operar. El los desconoce primero.

Con respecto a los yagunzos, el periodista miope, sobre el final reflexiona: "Pensaba eso, que aquí (Canudos) algo distinto a la razón ordenaba las cosas, los hombres, el tiempo, la muerte, algo que sería injusto llamar locura..." "había percibido un contubernio de las cosas y de los hombres, del tiempo, el espacio y la experiencia humana totalmente prescindente de la lógica, del sentido común, de

la razón..." Y luego: "podían ser llamadas materialistas estas gentes? Porque otra idea persistente de estos días era que esta sociedad había llegado, por oscuros caminos y acaso equivocaciones y accidentes, a desembarazarse de las preocupaciones del cuerpo, de la economía, de la vida inmediata, de todo aquello que era primordial en el mundo de donde venía..."

Aquí parece que lo señalado como locura desde monárquicos y republicanos tiene una coherencia propia como sistema de interpretación de la realidad que permite operar sobre ella y transformarla, transformándose al mismo tiempo los hombres que la sostienen. De esta "locura" participan, además, todos los sertaneos que niegan cooperación al ejército.

La locura que primero es puesta en los yagunzos parece "pasar" luego a la baronesa: a raíz de la quema de una hacienda se vuelve loca.

El Barón dice: "Historia de locos". "El Consejero, Moreira César, Gall, Canudos enloqueció a medio mundo. A Ud. (el periodista) también, por supuesto. Pero un pensamiento le tapó la boca: No, ellos estaban locos desde antes. Canudos hizo perder la razón sólo a Estela."

A la baronesa la locura la coloca fuera de la conciencia de la historia: se fija en un acontecimiento y hasta su actitud física se limita a lo imprescindible.

Los yagunzos de una situación de pérdida pasan al reconocimiento de su poder como seres humanos y al encuentro con los otros para construir, acceden a la historia; la baronesa pasa a ser depositaria de la pérdida y de la locura que implica. Esta redistribución de la locura es una de las modificaciones que, en la novela, provoca la guerra.

Vargas Llosa dice de Martorell, autor de *Tirant lo Blanc*, que es el "primero de esta estirpe de suplantadores de Dios" "que pretenden crear en sus novelas una *realidad total*"; siguiendo su admirado modelo, construye una novela de extraordinaria y bien cuidada complejidad.

Es difícil para quien pretende analizarla, no perderse en el vericuetto de múltiples y bien imbricadas historias y sucesos que se narran, para buscar todas sus implicancias dentro y fuera del marco del texto.

No obstante, a diferencia de la novela de caballería, no provoca ese placer de la narración, tal vez porque no hay esa "pasión narrativa" que el autor señala en Martorell, ese "abandonarse al placer de narrar" que encuentra su eco en el placer que despierta en el lector.

Esa seducción de la palabra, de esa palabra poética (en el sentido griego de *ποίησις*), portada por la leyenda, que se enreda, según la novela, en la vida de João Abade, y se hace "carne de su carne" no tiene lugar en *La guerra del fin del mundo*.

El deseo parece correr la misma suerte que en las tres relaciones triangulares que se narran (Gall, Jurema y su marido; el periodista miope, Jurema y el enano; el

Barón, Sebastiana y la baronesa). En los tres episodios, significativos en distintos planos, la prolongada marginación del deseo sexual en alguno de los personajes, culmina, ante episodios que provocan la angustia de muerte, con una irrupción violenta y per-vertida (en su sentido original de tras-tornar); siempre hay víctimas, frustración, siempre hay que dar un rodeo para alcanzar lo simple.

También en la novela, la escritura aparece contenida, moldeada siguiendo los trazos de un esquema, tratando de "mostrar" (cualidad admirada por V. Llosa en la novela del siglo XIX), y estalla de repente en ese tipo de situaciones, donde uno siente asomarse la conocida voz de Vargas Llosa (*La ciudad y los perros, Los cachorros, Pantaleón y las visitadoras...*), que en el resto del discurso había asumido una modalidad desconocida.

Parace haber una marginación del propio deseo engendrador del estilo, para ajustarse a un "modelo" deseado. Ese "empaldecimiento" del deseo (que se atiene más a la historia personal que a modelos esquemáticos) es "sacudido" por la aparición de estos episodios donde se hacen un lugar los habituales fantasmas del escritor.

Con respecto a la historia, ni el libro de da Cunha, ni *La guerra del fin del mundo* develan lo acontecido en Canudos, pero cada escritura conlleva una función que la coloca como otro hecho en el mundo con nuevas posibilidades de operar sobre la realidad.

En da Cunha hay un afán de contar una perspectiva de lo vivido, y de reflexionar críticamente sobre lo que llega a entender como históricamente aberrante.

Cuenta desde un lugar, si bien contradictorio, como señala Nogueira Galvão, porque en él se centran las contradicciones que en muchos intelectuales republicanos de su época provocó el hecho. Desde ese lugar, los otros aparecen a través de sus acciones. Y, aunque el autor siempre está presente, logra comunicar a lo que narra la fuerza propia del que ha padecido (tomado en el sentido griego de  $\pi\alpha\lambda\iota\chi\omega$ ) la historia; el que está comprometido ineludiblemente con ella, y tiene como necesidad primordial dar testimonio.

En Vargas Llosa la ficción alude a la historia (y tiene el mérito de difundirla) pero, en el mismo acto la escamotea definitivamente. Los personajes de *La guerra...* no conmueven. En el tráfago del discurso se relacionan entre sí, pero no remiten a los hombres que en el sertón brasileño, en el año 1897, fueron partícipes de un suceso que culminó con un asesinato masivo. Esa falta de "carnadura" los aleja también de la posibilidad de proyectarse en este hombre americano presente.

Hay una intención de re-crear la historia; sin embargo, se rearma lo contado por da Cunha, desde una perspectiva intelectual diferente. Esto recuerda lo que le sucede al personaje de Gall, cuyos esquemas ideológicos le permiten reflexionar sobre lo que acontece, pero su desconoci-

miento de los valores y sentimientos que mueven a los hombres de carne y hueso que viven en el sertón es castigado, en la novela, con la frustración y la muerte (pese a la crueldad, es en este final donde puede igualarse al sertanero). En Gall tampoco el deseo de ser coincide con la realidad que es.

Con las últimas palabras de *La guerra del fin del mundo* parece tener fin el mundo cerrado de la novela. El final de *Los sertones* abre la perspectiva de un silencio sobrecogedor que se instala en el lector y, a modo de catarsis, lo coloca en la dimensión de la historia y la tragedia.



Mirta Caucia

Martha Mercader:

*Juanamanuela mucha mujer*  
Sudamericana, Buenos Aires, 1982.

*Solamente ella*

Bruguera, Buenos Aires, 1982.

"Y vendrán otros (otras) con mi mismo afán novelero, para hacer conmigo lo que hice yo con Monteagudo, con Manuella, con mi tocayo el Restaurador... un ser vivo en una ficción de palabras ajenas."

Con estas líneas que cierran *Juanamanuela mucha mujer*, su autora termina también por explicitar sus propósitos: realizar a partir de la vida real de Juana Manuela Gorriti una incursión libre por el pasado histórico americano, a través de una maraña de circunstancias políticas y sociales que se desplegaron en el continente al finalizar la guerra contra España. Incursión libre en cuanto deja de lado la fidelidad histórica y biográfica para intentar una búsqueda más singularmente humana, la de un tiempo y un espacio difíciles de hallar en los estudios históricos. El texto de Mercader hurga en los aspectos de la condición humana, las complejas relaciones entre gobernantes y gobernados, la violencia, la lucha por el poder, las estructuras cerradas de la moral postcolonial. El concepto de novela histórica resulta insuficiente para caracterizarlo, fundamentalmente porque la autora extrema un método: penetrar en el pasado delimitándolo con una luz actual, proyectando sobre él —con exceso para una obra que sólo quisiera testimoniar una época— un cúmulo de visiones en que se vuelcan certidumbres y dudas del presente. Se utiliza el anacronismo como un recurso esencial, destruyendo deliberadamente el posible efecto de realismo biográfico:

"A la espera del hada que convirtiera mis harapos en tules y lentejuelas y los bombos indígenas en violines y los alaridos de los chiriguanos en el Vals número 5 en la bemol, opus 42, hasta tanto brillara de nuevo la pureza del cuerpo, porque la del alma siempre resplandecía,

yo tendría tiempo para decidir quién sería el elegido de mi corazón."

Martha Mercader cita expresamente al pie de página lo imposible del sueño de Juanamanuela: conocer en 1831, camino del destierro impuesto por Quiroga a los unitarios de Salta, un vals que Chopin compendría en 1840, y cuya audición en América preocupada por otros pasos de baile, es incierta. La narración se desencaja así de un tiempo determinado:

"Al cruzar el comedor contempla desde un ventanal a cuatro o cinco chiquilines que juegan en el jardín de senderos que se bifurcan..." (nota al pie de página: "Se presume, sin certeza, que un autor muy posterior, que luego alcanzaría renombre universal, utilizó estas líneas como título de uno de sus cuentos.").

Hay más ejemplos de esta contaminación, a la que se suman diferentes planos narrativos (los recuerdos-memorias que Juanamanuela escribe-piensa, los hechos de su estadía en Buenos Aires, intercalaciones reales y apócrifas de discursos, cartas, folletines, publicaciones, las recetas de cocina que dicta a su criada para un futuro libro...) que se entretajan de tal modo que lo contado por la autora y lo recordado o escrito por la protagonista se confunden, sin que ninguna de las dos desaparezca, aunque no se pueda saber quién usa la pluma, quién la máquina de escribir. Todo distanciamiento se complica, y un personaje secundario en la Historia se convierte —tal vez gracias a ello— en un ser encarnado, contemporáneo, viviente. Por consiguiente, el interés de la novela se mantiene con firmeza.

En la propia Juanamanuela hay logros importantes, en las estampas trágicas de la guerra civil:

"... desfiladeros y precipicios iban dejando atrás no sólo valles, no sólo laderas arboladas, no sólo piedras de fantasía paleozoica... a la espalda iba quedando el planeta Tierra... Adelante, a lo lejos, dos o tres manchas lentas eran, quizás, grupos de unitarios que nos ganaban en la huída. Nosotros no nos detuvimos más que para comer un bocado y con el sol rajante de la siesta continuamos. Las postas no darían abasto, se contaba que los emigrados éramos dos mil..."

Juanamanuela llega, sesentona, a Buenos Aires, en vísperas del conflicto por la capitalización de la ciudad. Comienza a pasar revista a su vida y los primeros recuerdos que se le imponen son también de confrontación, violencia, desencuentro. Pero el problema que sacude a la ciudad no tiene cabida. Las cosas vividas se apoderan de ella, la provocan con la misma impunidad de que goza su criada Inucha para meterse en todo:

"No sé qué me sucede. Apenas me azuzan y me desboco, como Malenita. ¿Nunca terminaré de aprender?... Yo lo que quiero es poner un poco de orden en mi historia, que no es más que una humilde crónica, un montoncito de pasajes que podrían resumirse en una sola nota al pie de página de nuestra Historia, sin comillas, sin mayúscula."

En los recuerdos hay otro elemento esencial del relato, la condición femenina. Juanamanuela es atípica, vive luchando o capitulando con un médico en el que se impone un papel claro para la hija de familia acomodada, que no condice con su carácter rebelde. Pero no hay caída feminista. La joven que se enamora de Belzu no irá más allá de los canales reservados para los protocolos amorosos:

"Estábamos sentados en el sofá... una mirada horizontal podía toparse con los ojos de Manuel, bajo ese hermoso vuelo de golondrinas que eran sus cejas, y a eso todavía no osaba..."

Pero cuando lo haga, cuestionando su rol, afrontará —a través de violentas refriegas conyugales— la separación, la maledicencia y la necesidad de trabajar (enseñar, escribir) para sobrevivir. Avanza sin resolver afectos, pero sin conciliar del todo. No regresa al pedido de su marido, pero acepta que lo hagan sus hijas antes de que se las quiten a punta de pistola. La asociación con problemas actuales, patria potestad, pago de alimentos, posesión de los hijos, resulta casi inmediata.

La narración desciende a un mundo lejano descubierto con vivacidad y sencillez de recursos. La mujer que libra una lucha sorda con convencionalismos y beaterías, no se desplaza de su lugar en las veredas, evita mezclarse con cholos, no rompe su vínculo de superioridad con la criada, aunque ese vínculo sea complicado, oscuro, entrañable.

Se ha mencionado el carácter de best-seller de *Juanamanuela*... Es necesario puntualizar ciertas diferencias con otras obras de autores nacionales que se han convertido recientemente en éxitos. Frente al manejo superficial de una realidad inmediata (Bullrich, *Escándalo bancario*) con el objeto de agregar otro condimento de actualidad a una receta reiterada, y a la zambullida de otro autor (Asís, *Flores robadas en los jardines de Quilmes*) en aguas también recientes, con el propósito fundamental de enturbiarlas debidamente, esta novela de Mercader toma distancia de ambos proyectos. Por una calidad narrativa notoriamente superior, por el esfuerzo —incluso de investigación— que asoma en cada página, por la posibilidad de tomar contacto y reflexionar acerca de nuestra vida nacional a partir de una obra de ficción que no intenta adulterarse a sí misma.

Otra cosa es compartir ciertas ideas que Mercader vuelca sobre ese pasado. Junto a párrafos alumbradores de las principales contradicciones que desgarran a América y que muestran los tejemanejes de los grupos oligárquicos por la supremacía, el fondo de las masas campesinas contra las que siempre esos grupos estrechaban filas, y la presencia imperialista, la autora exhibe también una sublimación metafísica de las luchas concretas:

"Una lucha con variaciones. Una ramificación de la lucha entre Pizarro y Almagro, que a su vez era una réplica de la de Caín y Abel. ¿Cómo explicarlo?"

Así la violencia no es un resultado de

la existencia de explotadores y explotados sino un mal perenne que se autoalimenta de la entraña humana, sin posibilidad de explicación.

A esta perspectiva fatalista se suma otro anacronismo que consume una analogía entre tiempos pasados y presentes. Se produce una de tantas revueltas contra Belzu, esposo de Juanamanuela, quien gobierna con inclinación populista y obtiene el apoyo de las masas que a su vez inician una experiencia inédita de protagonismo:

"... de los pastizales y de las quebradas y de los cerros bajaban callados cholos y cholitas... de la montaña fría... donde seres relativamente humanos pasaban casi toda la vida... varias noches y varios días duró el saqueo de las propiedades... el propio Tata Belzu salió con los frailes de San Benito a sofrenar las turbas, que no distinguían entre gresca y jarana, entre rencor atávico y alegría primigenia... se golpeaba, se robaba, se bailaba, se bebía a pico de botella, se cantaba: Viva Bolivia con Belzu / viva Belzu redentor / sobre la leva el poncho / el cholo sobre el doctor.

De aquellas épocas data el San Lunes."

Surge de lo anterior el paralelo con el momento de victoria de otro pueblo (el nuestro) y otro momento histórico. Mirada todavía desconfiada de algunos sectores de la intelectualidad argentina sobre esos "seres relativamente humanos", sobre todos los sanlunes cuya experiencia política los fascina y los inquieta, al mismo tiempo.

\* \* \*

La editorial que lanzó la segunda edición de *Solamente ella* seis años después que la novela fuera escrita y editada por primera vez, ha aplicado una astuta estrategia comercial. El éxito de *Juanamanuela*... hizo irresistible a muchos lectores —los suficientes para sostener un nuevo best-seller— un nuevo título de la autora. En un reportaje Martha Mercader reconoce que la obra fue en principio el guión de una película dirigida por Lucas Demare y protagonizada por Susana Rinaldi. El traslado a una estructura narrativa más rigurosa no ha sido favorecedor. El entretijido de *Juanamanuela*..., que no era novedoso pero se sustentaba en un grado aceptable de escritura, da lugar aquí a un desaprensivo *patch-work* hilvanado en base a ganchos que por momentos recuerdan las secuencias comerciales de televisión, y en otros momentos manifiestan una plena identificación con las jergas pseudocoloquiales de revistas como *Gente* y *Para Ti*. Lo que luego apuntaría como serio intento literario está en *Solamente ella* diluido dentro de una sintaxis sólo por momentos brillante, que a ratos profundiza en ciertas ideas, pero que esencialmente se nos aparece como un producto preelaborado, que no es fruto de un interés genuino del narrador. Es un momento de la vida de una cantante de tangos enfrentada a una encrucijada: transigir con una concepción tradicional de su rol femenino y profesio-

nal, o profundizar un camino de independencia y confrontación con los cauces establecidos. Ambas posibilidades cuentan como abogados a dos hombres: un empresario complicado en la venta de autos robados, dueño del local donde Paloma canta con éxito creciente, ansioso de protegerla y someterla; lo persigue una fantasía inconsciente que él mismo (con ayuda de la autora) decodifica en un psicoanálisis relámpago a lo largo del relato. El otro es un músico y militante que ofrece su honestidad y sencillez, declamando su cosmovisión con un tono lastimero y falso:

"... entonces me agarro a la música. Pero no basta. Por eso también soy activista, si querés saberlo, y mirá que te estoy diciendo algo que no se dice. —Diego se queda como preocupado por lo que ha dicho. Y agrega: —La música puede quedarse en la melancolía; la acción, en cambio, proyecta el amor, la esperanza."

El *patch-work* incluye acontecimientos políticos, escarceos amorosos, letras de tango cuya poesía no puede con el océano de palabras en que está sumergida, odiosamente mezclada a veces con párrafos inútiles o de dudoso gusto ("... ambos saben que en un rincón del concert existe una cafetera permanentemente enchufada que destila gota a gota los jugos preciosos del cafeto..."). O los textos que intentan remarcar con una risible simplificación la inhumanidad de Alfredo ("... se vio volando por encima de las calles que recorrería de pibe... una vez vendió la pata a un tero herido, y lo cuidó hasta que sanó, pero cuando ya caminaba bien aunque todavía no volaba, lo mató de una pedrada...").

Las alusiones a la realidad política (1975) son también confusas, hablan de corrupción y violencia, huelgas y represión. Todo parece conducir a una situación de caos, de cosa que no va más. De nuevo el *flash* que oscurece el contorno, que aporta un ingrediente más a la confusión de quien lea, en 1975... y en 1982.

El libro está limitado por los mismos objetivos que se ha propuesto; elaborar una lectura entendida como pasatiempo, poner al servicio de esa necesidad una innegable capacidad narrativa que se automargina y queda estrangulada, implicar todos los temas entradores posibles para conformar un producto de consumo. De paso y en la medida posible, calidad literaria. Calidad que juega en terreno hostil, que en última instancia cede el campo a las otras prioridades. Sería cuestión de reflexionar recordando lo que decía Juanamanuela: "Mis lectores no imaginan que a menudo la inspiración se remienda con potingues de botica."

Remiendos que se han convertido aquí en materia prima, en cuerpo del texto, con el consiguiente saldo negativo para su eficacia. ○

Eduardo Gómez



# Reseña de actividad plástica

● El Premio Georges Braque, aún con las limitaciones que tienen este tipo de concursos, permitió ver a través de 34 pintores menores de 35 años, en qué anda la llamada "pintura joven argentina".

Los críticos de los grandes medios escribieron, casi unánimemente, que el salón fue mediocre (uno llegó a decir que era lamentable), pero invariablemente, después de denostar la exposición se dedicaron a "rescatar" a los pintores de mayor éxito en el mercado. A mí, en cambio (yo no soy crítico), me pareció que el Premio Braque de este año tuvo buen nivel.

El jurado estuvo formado por Marta De Buono, Carlos Gorriarena, Abraham Haber, Felipe Pino, y Basilio Uribe. La selección debe haber dejado fuera a buenos pintores e incluyó a algunos que no lo son tanto, pero gramos más, gramos menos, creo que el criterio de selección fue lo suficientemente abierto como para que estuvieran representadas todas las tendencias plásticas. Esto permitió ofrecer un panorama bastante aproximado de lo que se hace hoy en la Argentina.

El Premio Especial Centenario Georges Braque le correspondió a Jorge Pietra, el Premio Georges Braque a Fernando Xavier González y hubo menciones para Jorge Pirozzi y Daniel Scheimberg. Jorge Pietra presentó trabajos de cuidada elaboración dentro de la línea del surrealismo; la obra premiada recuerda a algunas obras de Roberto Matta en su período más expresionista. Lo de González, con una pintura de factura interesante, se ubica dentro de la corriente de realismo social. De entre el resto de los expositores es importante destacar a Pirozzi, aunque lo suyo no es de lo mejor que le hemos visto, con una pintura sobre papel donde se explaya con un expresionismo inquietante y fuerte.

Eduardo Médici es otro expre-

sionista abstracto de mucho interés. Roberto Elía, con garabateos, casi escrituras hechas al pasar, de manera casi automática, logra superficies plásticas animadas, incitantes y de gran rigor pictórico. Marcia Schvertz embanderada en un realismo expresionista de mucha polenta, que algunas veces se desliza hacia el grotesco, mostró en el Braque dos grandes pinturas (190x120) que están en esa línea. María Inés Tapia Vera presentó tal vez una de las obras menos tímidas, que nos hizo recordar al pop y que lamentablemente fue mal colgada, lo que imposibilitó apreciarla en su totalidad. Su heladera con un gran bulto dentro atado con sogas tiene una enorme carga dramática y siniestra.

Además estaban los aerografiados paisajes de Bissolino, el braguetismo de Bertani, el barraganismo de uno de los Barragán, los bellos paisajes abstractos de Doffo, los pulcros óleos de Ana Eckell.

El precio de la entrada merece un párrafo aparte. Un palo y medio es demasiado caro para un museo en este país y en la actual situación económica. Así no se promueve la difusión de la plástica.

● En la Sociedad de Artistas Plásticos en la primera quincena de abril expusieron los premiados en el Salón de Otoño de 1981: Edith Fernández, Julio Flores, Sergio González Vega, Jorge Iberlucea, Alvaro Giménez, Luisa Pagola, Sergio Pastine, y María Pousa con parejo nivel conformaron una muestra interesante por la variedad de propuestas.

● Eduardo Giri expuso una autopista en la Galería Kristel K. La propuesta me pareció interesante por todo lo que significó la construcción de las autopistas en Buenos Aires, tanto desde el punto de vista económico y social como estético. Mis expectativas fueron des-

baratadas cuando comprobé que el autor había optado por el objetivismo. Para Giri (conversé con él sobre este punto) la autopista está, y nada más. Pude comprobar incluso que su maqueta no era siquiera incómoda —como lo son las autopistas reales—; aún con su altura de cerca de 2,30 metros no rompía la decoración de la galería, es más, ahora me doy cuenta que formaba parte de ella.

● "Juan Doffo en busca de su identidad", así tituló su muestra Doffo, que fui a ver en Jacques Martínez a fines de abril. A medida que pasa el tiempo se le nota cada vez más una fascinación por las texturas, yendo hacia una pintura "mática". Este tipo de obra "bien hecha", enrolada en la vieja tradición europea de la pintura como objeto bello y lujoso para delicia de los sentidos, casi siempre barnizada con algún programa intelectual, hace que, al entrar a esta clase de exposiciones le venga a uno a la cabeza el tipo de living que armonizará con esos cuadros.

● En la Galería Arte Nuevo el 9 de mayo inauguró Emilio Renardt una serie de dibujos interesantes hechos con una mezcla de diversos materiales y acrílico, inventada por él. Es conocido que Renardt, considerado por algunas personas como el artista más original de la Argentina, es un prolífico inventor. A él le debemos inventos como el prensa-papas, las espátulas para veladuras, la máquina para fabricar bisagras largas, la máquina ranuradora y otras. En Renardt hay una permanente preocupación experimental que pasa por lo existencial relacionado con el biocosmos. A veces sus investigaciones transitan un finísimo humor. En esta muestra hubo un poco de todo lo anterior.

● En el foyer del Teatro Payró expuso durante el mes de abril Inés Bancalari. Inés colgó una serie

de pasteles y dibujos que tomó del natural asistiendo a los ensayos de la obra de teatro "Ivanov". Como resultado se pudo apreciar una serie de dibujos realizados con lapicera tipo "rotring" que tratan de transmitir el drama y el dolor de los personajes de la obra.

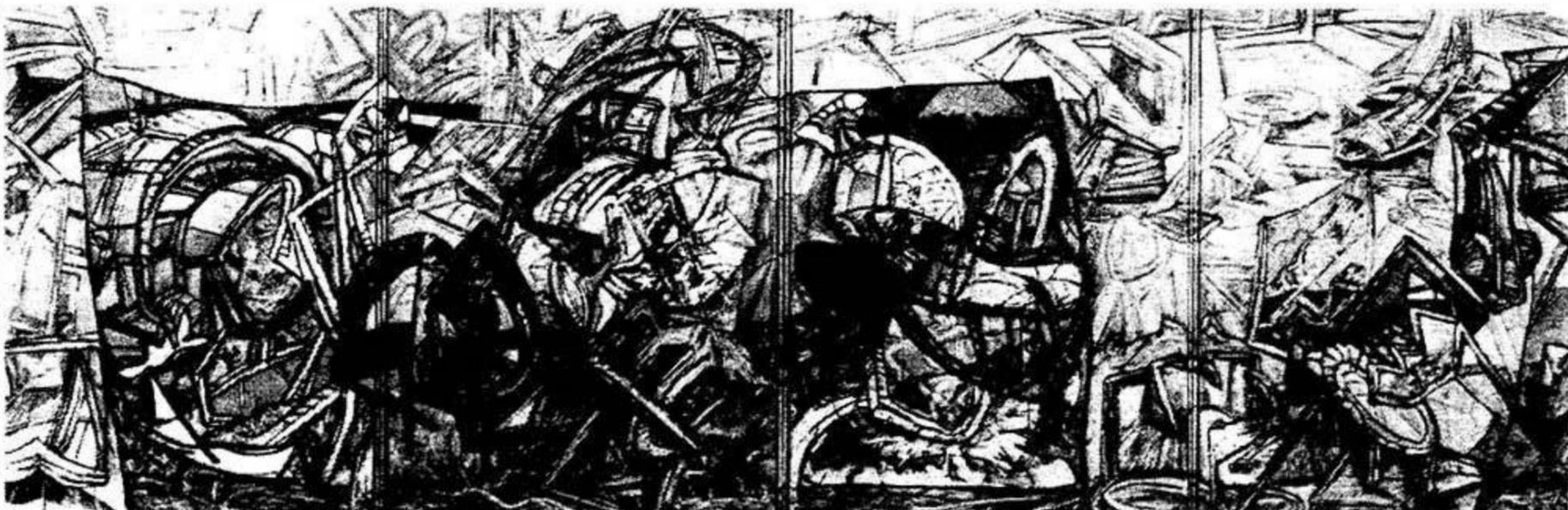
En los pasteles, mediante el artificio del color se la nota más cómoda, más en lo suyo, más cerca de su oficio de pintora.

● En Jacques Martínez a partir del 11 de mayo expuso Pablo Suárez nueve óleos y dos pasteles. Considero a Suárez un muy buen pintor, pero tiene un problema: a veces tiene miedo de que no se capten bien las cosas que quiere decir, entonces las subraya. Creo que a algunos trabajos de esta muestra les falta sutileza, los dos pasteles, *Policia en día franco* y *Desocupado* son las obras más interesantes.

● El 3 de mayo se inauguró una nueva galería, Anthony en Barrio Norte, allí expusieron Graciela Henríquez y Graciela Marotta pinturas y dibujos. De Marotta lo que más me gustó fue sus dibujos-collage, donde da rienda suelta a su lirismo y se permite una mayor libertad creativa. Henríquez tiene un oficio riguroso y no se da margen para la improvisación, sus composiciones son complejas y a veces las sobrecarga.

● En Atica, durante mayo, estuvo la muestra 5 Fotógrafos; intervinieron en ella Rubén Chiappini, Oscar Pintor, Humberto Rivas, Martín Siccardi, y Juan Travnik. Una muestra de excelente factura con cinco fotógrafos de óptima calidad; cada uno de ellos nos presenta un retazo, un instante de la realidad, que son, como dice el catálogo, hallazgos que revelan la verdadera fotografía. ○

E. I.



La máquina del tiempo, acrílico de Jorge Pietra. Premio Centenario Georges Braque.

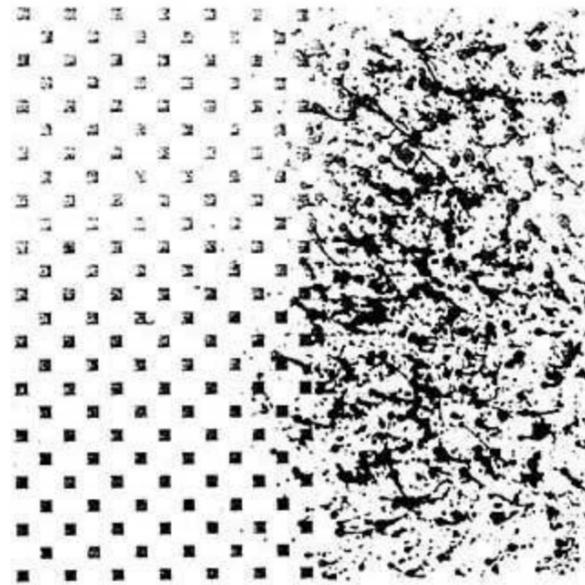
# Armando Rearte

Armando Rearte nació en la provincia de Río Negro en 1945. Estudió en la Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano. Desde 1966 participó en numerosas exposiciones colectivas en el país y en el extranjero. Además expuso individualmente en la galería Artemúltiple obras en 1980 y en 1981 realizó pinturas sobre la pared en la misma galería. Este año obtuvo un premio mención en el concurso Esso.

• *Armando, en tu obra se nota una dicotomía entre lo racional y lo sensible, que a veces aparecen incluidos en una misma obra, y otras veces esas vetas de tu lenguaje plástico caminan separadas, ¿podés explicar eso?*

Trabajo con imágenes y conceptos que desde la "cultura" se dan como contradicciones que no se resuelven. En algunas obras elegí deliberadamente formas geométricas y manchas muy simples, no originales, o formas abstractas y figurativas que son reconocibles rápidamente a tendencias consideradas opuestas. De esta manera el cuadro actúa entre dos zonas que no resuelven el cuadro en términos de integración y plantean un conflicto que debe resolverse dentro del espectador.

No hay dos vetas, ni caminan separadas, mi trabajo es un proceso que no es estático y dentro de la misma propuesta realizo obras sin ideas previas que pueden ser gestuales, figurativas, etc., en distintos soportes, porque corresponden a distintos momentos del mismo proceso. Intento de esta manera recuperar imágenes internas "ordenadas" como fragmentos, donde unas están privilegiadas sobre otras, devol-



Acrílico sobre tela, 1981.

viéndolas en obras, como fragmentos que "organizan" un todo contradictorio que amplía el campo expresivo.

Después de todo la pintura es como la vida, y la angustia de un momento no impide la felicidad en otro, es decir, una obra, una figura que expresa la angustia del momento que nos toca vivir, no nos impide expresar en otra la belleza que necesitamos.

• *¿Qué actitud fundamental tenés ante una tela en blanco?*

Una hoja o una tela en blanco reflejan, devuelven como un espejo, la angustia que antecede a todo momento creativo, y la actitud es atravesar la angustia y meterse en la obra como en una aventura que uno sabe cómo empieza pero no cómo termina.

• *¿Qué opinas de las modas en la plástica?*

Las modas merecen la atención de lo superficial porque son la cáscara, en este sentido siento curiosidad, pero trato de no ver qué hay dentro de ellas.

• *Con respecto al arte nacional, ¿podés decirnos cuál es tu idea?*

En plástica transitamos un proceso que muestra cómo en otros ámbitos la crisis de identidad que transitamos como nación. Un arte nacional se hace posible

cuando el país en su conjunto se realiza como Nación.

Participar en la realización de un arte nacional implica resolver el problema que nos plantean nuestras raíces, que unas están aquí, en nuestra tierra, y otras en Europa. Debemos asumir esa contradicción con libertad, sin prejuicios ni esquemas: no hay que confundir la dominación cultural que ejercen países poderosos sobre nosotros, con la influencia que podemos recibir, como aprendizaje, por lo realizado por artistas extranjeros. Extranjero en arte no es lo que se produce fuera de nuestras fronteras geográficas, sino aquello que nos es extraño porque no nos sirve para nuestro crecimiento. Van Gogh no es extranjero, sino quienes contribuyeron a su destrucción.

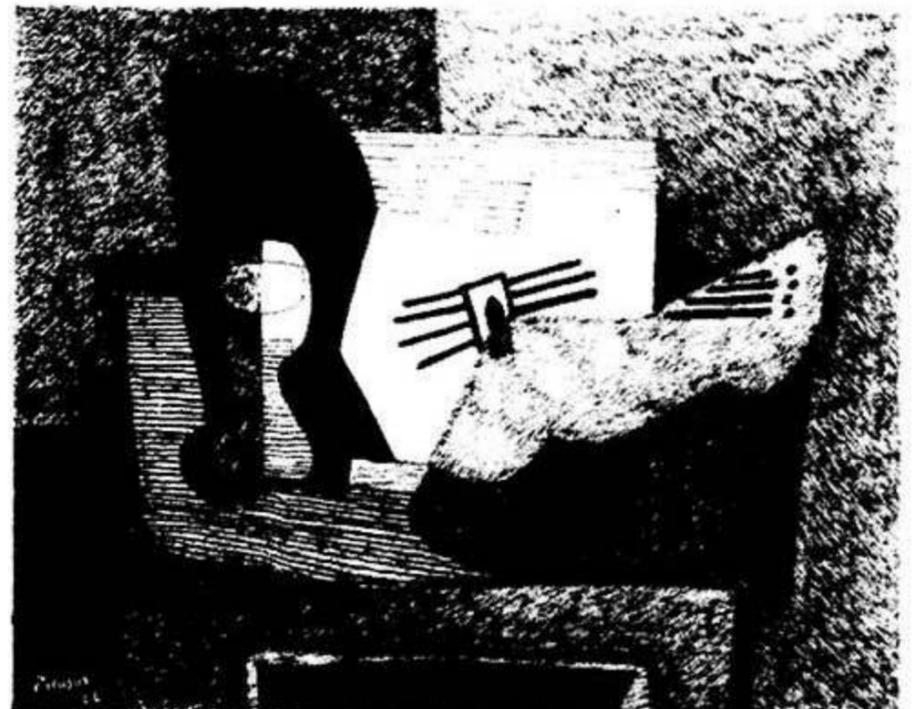
Creo que un arte nacional verdadero y profundo es a la vez universal, es por eso que obras realizadas en otras épocas, las pinturas rupestres, o un Leonardo Da Vinci, en contextos y realidades diferentes nos conmueven hoy.

• *¿Cómo ves la pintura de los jóvenes en nuestro país?*

Creo que los jóvenes estamos buscándonos nosotros mismos en medio de las crisis de las que hablábamos antes, pero además debemos resolver conflictos de crecimiento como generación en un contexto lleno de dificultades. De todas maneras veo que la producción plástica se multiplica porque se multiplica la necesidad de decir lo que sentimos y pensamos. ○



Dibujo a pluma, 1982.



# ORDEN

*GENERAL.*

DEL

**27 de Julio de  
1819.**

**COMPAÑEROS del exercito de los Andes:**

... La guerra se la tenemos de hacer del modo que podemos: sino tenemos dinero, carne y un pedazo de tabaco no nos tiene de faltar: cuando se acaben los vestuarios, nos vestiremos con la bayetilla que nos trabajen nuestras mugeres, y sino andaremos en pelota como nuestros paisanos los indios: seamos libres, y lo demas no importa nada...

... Compañeros, juremos no dejar las armas de la mano, hasta ver el pais enteramente libre, ó morir con ellas como hombres de corage.

*San Martin.*

*Es copia.*

*El Impreso*

*Para pedir de este y de los otros libros  
ver el fondo de imprenta de la Independencia.*

*El compositor*

*—the... la... en...  
en el... de...*

*Buenos-Ayres Imprenta de la Independencia.*