ENTREVISTAS: PACO IBAÑEZ | DAVID VIÑAS | DIANA DOWEK

# EN LA CULTURA ARGENTINA EN LA CULTURA ARGENTINA AÑO 7 Nº 14 1984 \$ 150

Galileo Galilei y el lado oscuro de la Luna Antonio Berni y el arte político Dinámica del folklore La mirada de Martín Chambi Arqueología y cultura El Beagle y la unidad latinoamericana



# NUDOS

# **EN LA CULTURA ARGENTINA**

Correspondencia
Casilla 3424 - Correo Central
1000 Buenos Aires
Argentina

Dirección Jorge Brega

Redacción Gabriel Díaz Eduardo Iglesias Mirta Caucia Alberto Larroque

Rosario Norma Termini

Bahía Blanca Julio González Teves

Colaboraron

Consejo Argentino
de Fotografía
Víctor Dimola
Sara Facio
Luis Guillermo Lumbreras
David Viñas

Tapa Eduardo Iglesias

Registro de la Propiedad Intelectual N° 216690. ISSN 0325-4453

Empreso en Edigraf, Delgado 834, Buenos Aires.

Suscripciones por 4 (cuatro) números: Países limítrofes y Perú u\$s 10; resto de Amérca Latina y España u\$s 20; otros países u\$s 30 (envíos vía aérea). Los pagos deben realizarse únicamente mediante cheques sobre Nueva York a nombre de Jorge Reinaldo Brega.

Las notas firmadas no expresan necesariamente la opinión de la Redacción.

CORREO ARGENTINO CENTRAL (B)	FRANQUEO PAGADO Concesión Nº 606
	TARIFA REDUCIDA Concesión Nº 3021

# SUMARIO

Año VII - Nº 14 - octubre de 1984

Dinámica del folklore Por Edison Carneiro	3
Diana Dowek: "Hallar las formas que simbolicen la realidad". Entrevista por Jorge Brega	
El teatro oficial o las dos caras de la Luna Por Gabriel Díaz	10
Literatura argentina: textos y contextos Entrevista a David Viñas	
Antonio Berni: La búsqueda de una estética del Tercer Mundo Por Eduardo Iglesias	
Paco Ibáñez: Creadores, mediocres y demonios Entrevista por Jorge Brega	
Arqueología y concepto de cultura Por Luis Guillermo Lumbreras	21
Martín Chambi: La mirada nueva Por Sara Facio	
Javier Heraud Poemas	28
Chile-Argentina: Unidad Latinoamericana (a propósito de "Disparen sobre el Beagle") Por Alberto Larroque	
Semana "Cultura de la resistencia"	
Inventario	31



Diana Dowek,

La ronda

de los jueves,

pintura acrílica,

1983.

# DINAMICA DEL FOLKLORE

### por Edison Carneiro

Edison Carneiro, brasileño (n. 1912), formó parte del movimiento intelectual que en los años 30, y por impulso de las obras del destacado antropólogo Artur Ramos, se abocó al estudio científico de las manifestaciones culturales de los hombres de origen africano en el Brasil. Ya en 1937, el autor organizó en Salvador, Bahía, el 2º Congreso Afrobrasileño, y fue uno de los principales realizadores del 1er. Congreso Negro

Brasileño en Río de Janeiro en 1950. Fue profesor en la Biblioteca Nacional de su país. Entre sus obras sobresalen: Religiones Negras (1936), Negros bantus (1937), Candomblés de Bahía (1948), Dinámica del folklore (1950). El ensayo que da título a este libro condensa lo esencial del pensamiento teórico de Edison Carneiro, ampliado en otros ensayos del mismo volumen.

Los conceptos de tradicional y de popular en el folklore, por inadecuados, llevan frecuentemente al investigador a situaciones muy complicadas. ¿Cómo considerar tradicional aquella diversión colectiva que transmite el parecer popular sobre hechos cotidianos, siendo que éste se encuentra en una constante readaptación a las nuevas formas que adopta la sociedad? O, incluso, ¿cómo considerar tradicional el dato folklórico que nacido de ciertas condiciones sociales, subsiste en tanto subsisten inalteradas esas condiciones? La riqueza de imaginación, la fuerza creadora y la sed de justicia del pueblo no pesan en el balance general, para los tratadistas. El pueblo es sólo un depositario de tradiciones. Es más, la caracterización de lo popular en el folklore es a menudo curiosa e incluso ridícula. Se imagina al pueblo no en una situación de transitoriedad sino de reposo. Sin embargo, si encaramos el folklore en su dinámica, veremos que sus manifestaciones no sólo tienen la marca del pasado, sino también la del presente y la del futuro. Este punto de vista se puede probar con ejemplos tomados de ciertas diversiones y festejos populares brasileños.

## EL CONCEPTO DE TRADICIONAL

1.

Pese a los progresos científicos de todo un siglo, los exégetas de los hechos folklóricos siguen aferrados a una suerte de limitación del folklore a lo antiguo, a lo arcaico, a lo tradicional.

Todavía no superamos, en la práctica, el traditional learning de William John Thoms. Podemos decir que en general, y siguiendo a la vieja escuela francesa, aún concebimos el folklore como el estudio de las "antigüedades populares" o de las supervivencias en la sociedad moderna, de

"creencias, costumbres y tradiciones arcaicas", como postulaba Sir Laurence Gomme; que todavía lo consideramos la "ciencia de la tradición", repitiendo a Hartland, Sébillot y tantos otros; que estamos
dispuestos a aceptar las formas de expresión características de las capas populares,
como "residuos" de costumbres antiguas
(Vilfredo Pareto), o como "testimonios y
ejemplos de un antiguo estado moral e
intelectual", según la definición de Tylor.

Contra esta idea de lo tradicional como pasivo tomaron posición entre otros, Augusto Raúl Cortazar, Iuri Sokolov y los folkloristas soviéticos en general, y Ruth Benedict. El mismo Saintyves logró aproximarse a una concepción dinámica del folklore, pero no supo extraer de sus observaciones todas las enseñanzas posibles.

Pese a estas voces disonantes, el folklore sigue siendo para los tratadistas apenas un fenómeno secundario, una reminiscencia destinada a desaparecer... Como máximo, le atribuyen la función de "revigorizante de la cultura" (Haddon) o de indicio para el estudio de usos y costumbres del pasado. Parece muy cómoda, muy conveniente esta concepción detenida, estática, inmóvil, del folklore.

Resta saber si concuerda con la realidad.

2

Los tratadistas se contentan con la verificación de que sólo el vulgus tiene todavía fe en las tradiciones y en las costumbres antiguas, olvidando, tal vez deliberadamente, un interrogante fundamental: el de por qué sobreviven esas formas que consideran arcaicas.

Si este interrogante no se les presenta, podemos atribuirlo a dos causas principales relacionadas entre sí: el desconocimiento de la manera en que funciona la sociedad en que vivimos y, en consecuencia, el desconocimiento de la dialéctica social. La argumentación de los tratadistas considera a la sociedad moderna tal como está; toma en cuenta, por cierto, su nacimiento y desarrollo en tanto son parte de la historia, pero, por omisión admite que esta sociedad ha de subsistir para siempre sin dar lugar jamás a otras formas de organización de la vida humana. Desde esta perspectiva, el folklore tiene que ser, naturalmente, pasivo —una simple rememoración de tiempos y costumbres ya superados.

Sin embargo, si al tiempo que realizamos la investigación folklórica profundizamos el análisis de la sociedad de la que el folklore es una de sus más significativas expresiones, notaremos la persistencia de condiciones generales, económicas, sociales y políticas, que favorecen la supervivencia de concepciones, usos y costumbres- de que se nutre el folklore. En efecto, las formas folklóricas corresponden a determinadas formas sociales y se modifican o desaparecen de acuerdo con esa correspondencia. El folklore forma parte de la superestructura ideológica de la sociedad, aunque sea el estrato más inferior de esa superestructura.

Nadie se animó todavía a negar el valor funcional del folklore. Pero, en relación inversa, puede decirse que las funciones sociales desempeñadas por el folklore sí son la negación más cabal de la pasividad con que lo caracterizan los tratadistas.

3

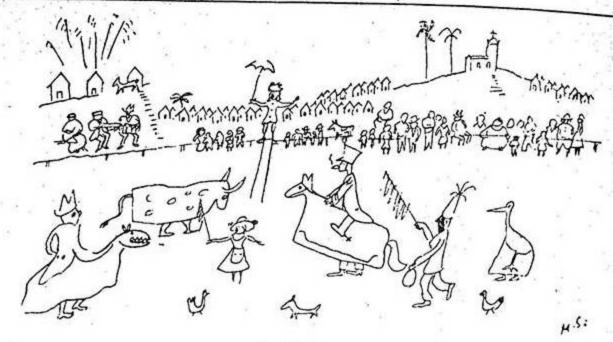
Cuando consideramos antiguo, arcaico o tradicional el dato folklórico, nuestro punto de referencia es la cultura burguesa.

Aunque sepamos que la ciencia del folklore, nacida en los años de esplendor de la sociedad burguesa, no tuvo otra alternativa, debido, como destacó Artur

Ramos, al acentuado etnocentrismo de lo europeo, sabemos también que, empeñada en la discusión de los aspectos particulares de la cultura que caía bajo su dominio, esta nueva ciencia descuidó la observación y el estudio de la cultura general. De manera que la cultura burguesa como punto de referencia, pasó a ser, no la cultura burguesa en un determinado momento de su evolución, sino una cultura burguesa ideal, que históricamente no existe en parte alguna. El dato folklórico se explica en función de la cultura burguesa, pero, ¿exactamente en qué estadio de su desarrollo? Los tratadistas, incapaces de ver la sociedad en movimiento, perdieron de vista la circunstancia de que esa cultura burguesa puede dominar apenas en algunos puntos del territorio nacional, o ser sólo una cultura de fachada o de cúpula que ni siquiera alcanza un porcentaje importante de la clase social que detenta el poder y por tanto posee los medios para educarse.

Si, por ejemplo, las manifestaciones colectivas del folklore se verifican en el litoral paraense, en el interior de Paraíba, en el Recóncavo bahiano, zonas de notorio atraso económico, de pobreza crónica del pueblo, de condiciones pre-capitalistas de existencia, ¿cómo considerarlas tradicionales, si se corresponden, exactamente con las condiciones del ambiente? Resulta muy significativo que el bumba-meuboi1 se registre en localidades no pecuarias, que dependen de otros centros para su abastecimiento de carne, lo que transforma al buey en un bien inestimable, o que las congadas à tengan lugar en regiones dominadas por latifundios, en las que la labranza y la cría son rudimentarias y donde el trabajador, como el esclavo de otrora, está a merced del terrateniente.

Habrá muy pocos, entre sus participantes y asistentes, que utilicen o se beneficien de la cultura burguesa. Este es el caso, por ejemplo, del mutirao<sup>3</sup>. ¿Con



Bumba-meu-boi

qué derecho podemos considerar tradicionales, en relación a la cultura burguesa —fenómeno desconocido en el área— estas formas populares de expresión?

Tomemos otros ejemplos. Ortodoxamente, la cheganças4 sobrevivirían a las condiciones generales en que tuvieron origen. Sin embargo, estas representaciones festivas son hoy practicadas casi exclusivamente en pequeñas aldeas del litoral, por pescadores cuyos barcos son similares a los del siglo XVI y la seguridad que ofrecen contra los imponderables del mar es extremadamente precaria. Teóricamente, también el bumba-meu-boi y las congadas estarían superados. ¿Podremos, en sana conciencia, decir que se han alterado sustancialmente las condiciones casi feudales en que siempre se desarrollaron la agricultura y la ganadería brasileñas, fuente del bumba-meu-boi, o el carácter oligárquico del Estado nacional, responsable, en gran parte, de las congadas?

Tylor decía que la "civilización" —se refería, evidentemente, a la cultura burguesa, ya que el concepto de civilización es un concepto burgués— "es una planta mucho más propagada que desarrollada". En efecto, ¿hasta qué punto, o a partir de

sus súbditos, quienes luego danzan y cantan. El momento de mayor tensión dramática de la congada es la invasión del "Estado" por extranjeros, quienes serán derrotados por los leales después de dura lucha a las que éstos marchan bajo el estandarte-efigie de San Benito, "patrono" de los negros. Esta escenificación bélica se inspira en las guerras entre moros y cristianos y alude sin duda a las disputas territoriales entre los portugueses y sus rivales en América. No es ésta la única evidencia de la introducción de las preocupaciones e ideología de la clase esclavista. ya que desde su primer arenga, el "rey" señala la magnanimidad del tal Benito para con sus fieles. Por otra parte, los reyes del Congo eran coronados por un sacerdote a la puerta de una de las iglesias de Nuestra Señora del Rosario, desde ya con la complacencia de las autoridades civiles y eclesiásticas.

Mutirão: Auxilio gratuito que los labradores se prestan unos a otros, reuniéndose y trabajando, cada vez, en beneficio de uno solo, quien ese día debe pagar los gastos de una fiesta.

qué punto, podemos considerar "civilizada" una determinada sociedad? ¿Hasta dónde la parte de la sociedad que dispone de los medios para educarse conoce y utiliza habitualmente, los beneficios de la cultura burguesa? ¿Hasta qué punto las formas que consideramos tradicionales forman parte del bagaje intelectual de las capas dominantes que desde el punto de vista formal, deberían ser la vanguardia de la "civilización"? Hace algunos años, Ruth Benedict escribió que el folklore, más que cualquier otro rasgo cultural, revela lo precario y lo reciente (recency) de las actitudes racionalistas de los modernos grupos urbanos -los hijos bienamados de la cultura burguesa.

Tenemos que acordar con Artur Ramos en que el folklore "no debe ser separado del conjunto de la cultura de la que es uno de los elementos", de la cultura particular, nacional o regional, y no de la cultura burguesa ideal.

4

Hay realmente correspondencia, entre las formas de expresión populares, no eruditas, y las formas cultas —reflejo de

- 4 Chegança: En Natal, festejo popular en el que se cantan hechos heroicos. Realizado en plaza pública, durante su transcurso se arman grandes barcos de guerra, y los celebrantes (en general verdaderos marinos o pescadores) figuran una expedición naval donde traban combate con los moros.
- 5 Bailes pastoris: Variedad de las Pastoras do Natal, autos navideños inspirados en el teatro religioso medieval. De origen semi-erudito, fueron introducidos en Brasil por las primeras levas de colonos portugueses. Eran representados por grupos de pastoras en escenarios levantados en plazas de las ciudades. Sus argumentos se refieren al nacimiento de Jesús y a las tentaciones del demonio que las jóvenes deben enfrentar durante su peregrinación a Belén, asistidas por el arcángel Gabriel. Estos dramas sacros declinaron con los grandes cambios económico-sociales producidos en la década de 1930.
- 6 Taieira: En Sergipe, fiesta de mulatos en el día de Reyes. Similar al maracatú.

<sup>1</sup> Bumba-meu-boi: En el litoral de Bahía, danza popular tragicómica organizada en cortejo
con personajes humanos y animales cuyas peripecias giran en torno a la muerte y resurrección
de un buey. Primero los participantes danzan y
cantan alrededor del que está caracterizado
como buey, luego éste muere, aparentemente
atropellado por el carruaje del gobernador. El
vaqueiro se lamenta y el director del coro canta
una suerte de testamento donde se anuncia el
reparto del buey entre varias personas aludiéndose a sucondición social. Posteriormente el buey
"resucita" para alegría de todos.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Congada: El Alagoas y Pernambuco, danza dramática afrobrasileña basada en la coronación de los reyes del Congo. Durante la esclavitud, cada "nación" negra elegía entre sus miembros un "rey" y una "reina", luego el virrey del Brasil debía dar su visto bueno, otorgando así un falso viso de legalidad a los monarcas, quienes podían recién entonces ser "coronados". La representación se inicia con la entrada de los reyes, príncipes y séquito al son de la música. Ubicado en el trono, el rey dirige la palabra a

las diferencias de nivel económico, social y político entre las clases en la sociedad.

En todos los Estados basados en la división de la sociedad en clases, la educación y la cultura son privilegio, y a menudo monopolio, de las clases dominantes. Las ciencias, las letras y las artes son un lujo que sólo la riqueza puede dar. Entre nosotros, por ejemplo, el censo de 1940\* dio un 51,64% de analfabetos en la población brasileña mayores de cinco años, y el 26,31% entre los adultos. Sin recursos para instruirse, ni tiempo libre para educarse, nada más natural que el pueblo se valga de formas rudimentarias de expresión que aunque atrasadas en relación a la cultura oficial dominante, son las formas que en la actualidad se encuentran a su alcance.

Recordemos a Saintyves, quien escribió que el folklore "no tendría más lugar" en un pueblo, si todos los individuos dispusiesen de una educación superior que los liberase de todos los preconceptos y supersticiones, agregando, sin embargo, que "tales pueblos no existen todavía".

Las formas que reviste el folklore son en general formas ya abandonadas por las, clases superiores (el cuarteto y la sextilla, el auto, la ronda). Este hecho, origen de muchas confusiones en cuanto al carácter tradicional del folklore, deviene de dos causas principales: la lentitud con que se modifica la forma de expresión en relación a aquello que expresa, y la circunstancia de que los ideales de la clase dominante fueron, algún día, los ideales de todo el pueblo, aunque sólo subsistan en el seno de los sectores políticamente más atrasados.

El objeto del folklore nada tiene de muerto, quieto o inmutable.

Los tratadistas ya lo habían reconocido, pero de manera formal, admitiendo solamente como folklore las formas actuales de expresión popular; sea "el hecho vivo, directo", de Van Gennep, sea el "bien popular" de Ismael Moya. En cuanto al funcionamiento interno del folklore, las teorías de los préstamos de Benfey y de las transferencias de Varagnac, procesos adquisitivo y desintegrativo, no salían de la mecánica, eran los mismos movimientos centrípeto y centrífugo de la materia... La teoría más reciente, que concibe al folklore como "un fenómeno social" y por lo tanto sujeto a los procesos comunes a esos fenómenos, se debe a

Boas y especialmente a Ruth Benedict. De acuerdo con esta nueva concepción, el hecho folklórico se individualiza en el proceso de su incorporación a la cultura local, proceso que abarca la aceptación del perfil cultural propio de la región, y por otro lado, se desintegra y se recompone o recombina a medida que pasa de una a otra área, de uno a otro pueblo. Ambos etnólogos, con todo, no van más lejos, ni se apartan de la mecánica.

Ahora bien, una vez que la cultura local acepta el dato folklórico, el que a su vez debió aceptar las particularidades de aquella ¿qué sucede? El proceso no se detiene. Las relaciones entre las formas populares, folklóricas, y las formas eruditas variarán de acuerdo con las fluctuaciones específicas, cuantitativas y cualitativas

de los grupos en la sociedad.

Otros factores entran en el cuadro general, pero sujetos al mismo proceso dinámico. Sabemos que el campo conserva mejor las formas de expresión y las diversiones populares expulsadas paulatinamente de la ciudad por el progreso económico, social y político. Sabemos que las mujeres y más aún los niños son los grandes difusores del folklore. Sabemos que el ambiente geográfico local influye sobre el dato folklórico, sea limitándolo, agregándole nuevos aspectos, o modificando su fisonomía. Sabemos que la interferencia del elemento semierudito -semialfabetizado sería mejor decir en el caso del Brasil- perjudica la espontaneidad de la manifestación folklórica, tal como podemos ver en los bailes pastoriss.

Las influencias más diversas actúan sobre el hecho folklórico, sometjéndolo a una serie de procesos en que a cada acción corresponde determinada reacción. Estas influencias, en sociedades embrionarias como la nuestra, en que la estratificación de las clases está considerablemente atrasada, provienen de las fuentes más diversas -además de las fuentes normales, las fuerzas elementales de la sociedad. Los reyes del Congo2, en boga en tiempos de la esclavitud, y que aun hoy se pueden encontrar en algunos sitios del territorio nacional, y las iglesias del Rosario de los Negros, muchas de ellas aún existentes (tanto de unos como de otros provienen las congadas y las taieiras6) indican la intromisión de elementos no populares, bien distanciados del vulgus, para desviar y corromper las diversiones colectivas del pueblo. El caso más flagrante de esta interferencia no popular parece ser el de los quilombos de Alagoas7, que constituyen una advertencia previa contra los deseos de fuga de los esclavos. Por este camino se llega hasta la represión oficial sea para suprimir o encuadrar en ciertos límites la diversión popular, sea para eliminar a los individuos empeñados en su ejecución, en la vana esperanza de borrarla de la sociedad. Fue lo que sucedió, con cierto éxito, con la capoeira de Angola 8.

Saintyves reconoció la importancia de estas influencias cuando advirtió: "La vida popular, [...] aunque sea una vida particular, se difunde en toda la vida civilizada. No se la debe considerar como una actividad en compartimiento estanco. Por cierto, se desarrolla en el cuadro constrigente de la vida oficial, pero reacciona, a su vez, sobre ésta [...]. El estudio de las sociedades civilizadas requiere [...] el estudio profundizado del folklore, de las formas en las que el pueblo reacciona ante las sugerencias que se le hacen, de los medios empleados para lograr que las acepte, para crear en él nuevas formas de obrar, de divertirse, de trabajar, nuevos modos de creer y de pensar". Falta, aquí, la otra cara de la moneda: las formas por las cuales las capas populares logran que las clases dirigentes toleren e incluso acepten e incorporen a su patrimonio las formas de expresión que les son propias.

Historia Política - Filosofía Sociología Antropología Literatura Argentina Literatura Latinoamericana Ciencia - Economía

RIVADAVIA 1563 - LOCAL 9 **37 - 4853** 

<sup>\*</sup> Según datos del Anúario Estadístico do Brasil 1981, publicado por la Secretaría de Planeamiento de la Presidencia de la República, en 1980 el porcentaje de analfabetismo entre los brasileños de 15 y más años de edad alcanzaba el 26%, siendo del 31% entre los mayores

<sup>7</sup> Quilombos: Reductos de esclavos fugados. Quilombo de Alagoas: En el interior de Alagoas, festejo celebrado durante la Navidad, en que dos grupos numerosos, figurando negros fugados e indios, ambos armados, luchan por la posesión de la reina india, terminando la función con la derrota de los negros, que son "vendidos" a los espectadores como esclavos.

<sup>8</sup> Capoeira: Juego atlético constituido por un sistema de ataque y defensa, de carácter individual, surgido entre los esclavos provenientes de Angola, Africa. Por ser una muy eficaz técnica de lucha corporal, peligrosa para los esclavistas, fue perseguida hasta las primeras décadas del siglo XX. Sobrevivió a la represión, en algunos sitios como práctica deportiva reglamentada. La llamada Capoeira de Angola designa a uno de los estilos, diferenciados en la coreografía y en los ritmos del instrumento que siempre se ejecuta durante esta suerte de danza masculina: el berimbau,

Tenemos así que el folklore, como rasgo natural participa de un proceso general que engloba, permanentemente, mecanismos internos adquisitivos, desintegrativos y de recomposición y recombinación, y movimientos externos que asumen formas agresivas o de acomodamiento, que a su vez ocasionan nuevos procesos internos. Ahora bien, como toda modificación en la parte se traduce en modificación en el todo, el folklore, modificándose bajo la acción general de varias fuerzas sociales, espontáneas y dirigidas, provoca a su vez modificaciones en el todo que es la sociedad. Estas modificaciones resultantes de la primera colisión, producen nuevas modificaciones en el folklore, y así sucesivamente.

El folklore es, por tanto, dinámico en su esencia; está en constante transformación; dialécticamente es y no es el mismo fenómeno al mismo tiempo, como en general sucede con todos los fenómenos sociales.

6

En constante transformación, así debemos encarar el hecho folklórico. Evidentemente, esta situación dinámica supone acción y reacción, tanto en sentido vertical entre la cúpula y la base, como en sentido horizontal, entre los elementos genuinamente interesados en el folklore -un tipo de relación práctica fundamental.

Estas acciones y reacciones son recíprocas y simultáneas y siempre dan como resultado un tercer producto, una síntesis, que según haya sido el vigor de la lucha entre contrarios, puede resultar completamente diferente de los elementos que la formaron. El dato folklórico por su simple existencia, puede crear en la sociedad oficial la tolerancia o la adversión; éstas, a Losada, Bs. As., 1980. su vez, pueden hacer que los sectores populares se acomoden al punto de vista pueden provocar el subterfugio o la "moderación" de la diversión popular. Este juego de influencias modifica el folklore y la sociedad en un sentido que solo la práctica dirá si es mejor o peor, si es superior o inferior, si es progresista o retrógrado, pero, en uno y otro caso,

ción, el dato folklórico y la sociedad son y no son los mismos al mismo tiempo, pues nuevas acciones y reacciones son rrección del buey, y su reparto, en otros provocadas por las primeras y, a su vez, dan nacimiento a otras... El proceso dialéctico se desarrolla al infinito. A través de él están desapareciendo las congadas y se reafirma la capoeira de Angola o surgen nuevos productos, nuevas síntesis: los reyes del Congo dan los maracatus9 y los afoxés10, de la capoeira nace el passo<sup>11</sup>... Este proceso explica la gran cantidad de incidentes que enmascaran el argumento fundamental del bumba-meuboi en una ciudad como Recife, en la que los conflictos sociales han asumido un carácter muy agudo, y donde se ha llegado a suprimir la escena en que se divide y

- 9 Maracatú: En Pernambuco, desfile callejero de esclavos que bailaban al son de instrumentos de percusión. Es en verdad una prolongación de las fiestas de coronación de los reyes del Congo, ceremonia ésta que los esclavos africanos realizaban no sólo en el Brasil, sino también en otros países americanos, incluída la Argentina. Los maracatús se emparentan directamente con las congadas y, desde el punto de vista de la coreografía y la música, con los "bailes de los congos" en Panamá, los "cabildos" en Cuba, así como con los "candombes" rioplatenses. En la actualidad se circunscribe a las celebraciones del Carnaval.
- 10 Afoxé: Comparsa, similar a los blocos (murgas) y a las escolas de samba, pero integrada por profesantes del candomblé (culto y ceremonia de la religión negra de Bahía). Participa de los desfiles carnavalescos.
- 11 Passo: En Pernanbuco y Alagoas, movimientos de danza muy variados, particularmente vivos y caprichosos, hechos al son de ritmos carnavalescos.

### FUENTES DE LAS NOTAS

Jorge Amado, Bahía de Todos los Santos,

Néstor Ortiz Oderigo, Macumba. Culturas africanas del Brasil, Plus Ultra, Bs. As., 1976.

María Elena del Río, Brasil: Manifestaciones oficial o se obstinen en el suyo, así como festivas, teatrales y religiosas, separata de Brasil/Cultura, Sec. Cult. Emb. del Brasil en Bs. As., Nro. 47, 1981.

Edison Carneiro, Folguedos tradicionais, Conquista, Río de Janeiro, 1974.

"Dinámica del folklore" fue traducido del texto publicado por la revista Principios, de San Pablo, en mayo de 1982.

como consecuencia de cada acción y reac- reparte el buey entre varios personajes: pero explica también la representación desnuda, cruda, de la muerte y la resusitios del territorio nacional.

La vida social crea el folklore, como crea las formas eruditas de expresión sobre la base de la vida material, de las relaciones de producción que se entablan entre los hombres -en nuestro caso, las de la sociedad burguesa. El folklore y las formas eruditas expresan, el primero empíricamente, las segundas científicamente, esas relaciones de producción y los antagonismos sociales que engendran. Y esos antagonismos, sea cual fuere la forma que revistan, son un fenómeno del presente, como lo fueron del pasado y serán del futuro, pero un fenómeno siempre nuevo, y no remotamente tradicional.

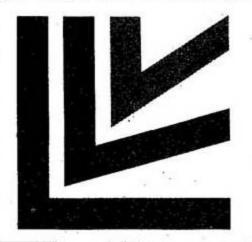
### CONCLUSIONES

En suma, los argumentos sugeridos por una mejor comprensión de los fenómenos folklóricos y, secundariamente, los ejemplos citados nos autorizan a concluir que:

- a) el folklore refleja a su manera las relaciones de producción creadas entre los hombres y en consecuencia, se modifica a medida que varían, en la forma y en el contenido, esas relaciones;
- b) este proceso es esencialmente dinámico, dialéctico, producto de acciones y reacciones recíprocas y simultáneas, y sobre todo permanentes, de manera que el calificativo de tradicional sólo puede ser aplicado a las formas revestidas por el folklore, ya que su contenido se actualiza constantemente, por efecto de esas mismas acciones y reacciones;
- c) por ser una interpretación de la sociedad y, por eso mismo, un modo de influir sobre ella -una actitud políticael folklore tiene implicancias en el futuro, como instrumento rudimentario de reivindicación social.

Tales son los postulados fundamentales para una dinámica del folklore.

> Traducción y notas: Jorge Brega



Internationale Jaarbeurs van Vlaanderen vzw ICC Floraliapaleis B-9000 Gent - Belgium

telefoon (091) 22 40 22 telex 12666 ijgicc-b

ARTE, ARTESANIA, DISEÑO 19 AL 27 DE OCTUBRE DE 1985

# Diana Dowek

# "HALLAR LAS FORMAS QUE SIMBOLICEN LA REALIDAD"

Diana Dowek nació en Buenos Aires en 1942 y cursó las escuelas de Bellas Artes Manuel Belgrano y Prilidiano Pueyrredón. Realizó estudios en Italia y EE.UU. y desde 1968 participa en numerosas exposiciones individuales y colectivas (ver Nudos Nº 3, julio/agosto de 1978).

 Me gustaría conversar sobre tu obra en forma retrospectiva, desde tu época de estudiante. Sé que tu paso por las escuelas de bellas artes fue muy importante para tu formación ideológica, por las luchas estudiantiles que se vivieron en esos años...

Manuel Belgrano, también la Prilidiano Pueyrredón, eran "la academia", no se estimulaba la creación; apenas si se pintaba y en tal caso sólo modelos de yeso. Desilusionada, ya estaba por abandonar los estudios cuando, con posterioridad al golpe de estado, se produce un movimiento estudiantil que exige el cambio de los programas de enseñanza y me integro a él. En él milité y luché durante diez años.

¿Fue una experiencia positiva?

Por supuesto; aprendimos que luchando se puede cambiar lo que a veces

creemos establecido para siempre. La escuela en esos años era tenida como revolucionaria, se realizaban asiduamente asambleas y también tomas de establecimiento. Formé parte del Centro de Estudiantes hasta que en 1964 las autoridades me suspendieron definitivamente.

 ¿Cuándo comenzás a elaborar una imagen plástica propia?

Cursando aún la escuela Pueyrredón comienzo a trabajar una imagen expresionista, pero sin llegar a la distorsión de las formas, sino tratando de exaltar aquellos aspectos de la realidad que más significación tenían para mí.

 En tu pintura hay varias etapas, siem-Sí, en 1955, cuando ingresé, la Escuela pre marcadas por los acontecimientos políticos y sociales, y los años 60 fueron en este sentido definitorios para muchos artistas, fundamentalmente por la conmoción que en América Latina produjo la Revolución Cubana. ¿Cómo influyó ésta en tu pensamiento y en tu obra?

Influyó en mi formación política cuando era estudiante. Posteriormente, a fines de fos 60, perdió vigencia para mí por el apoyo que Fidel Castro dio a la invasión a Checoslovaquia.

• ¿Y la muerte del Che Guevara? La muerte del Che influyó muchísimo • Al año siguiente se hizo el famoso

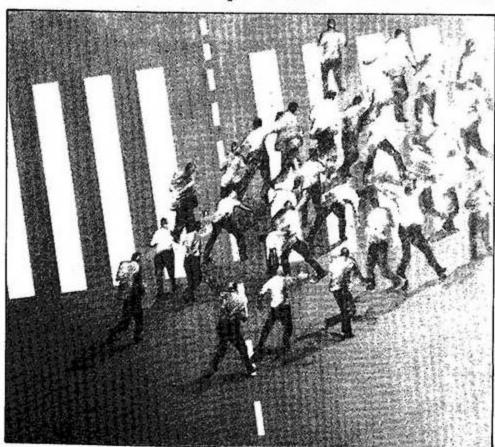
en mi trabajo. Hice numerosas obras sobre él. El Che era la figura que todos los revolucionarios veíamos como símbolo de lucha, sin estar de acuerdo con su postura posterior en favor del foquismo, que fue lo que puso en práctica en Bolivia. Su muerte fue otra gran conmoción, sobre todo en las organizaciones de izquierda donde, como sucedió en el P.C., la juventud revolucionaria se enfrentó con la dirección que atacaba a Guevara. Yo pinté tanto en este período que por primera vez me propuse exponer.

 ¿Hiciste una muestra con esas pinturas?

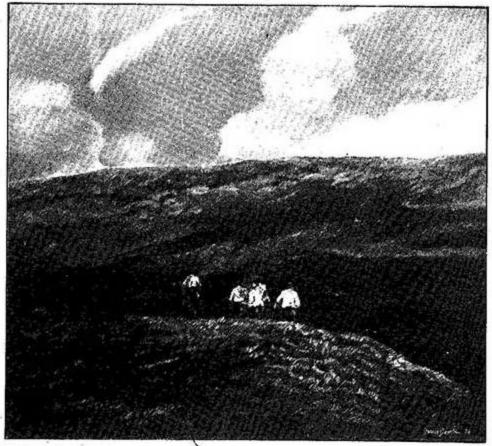
No. La primera exposición que realicé fue con la serie "Alrededor del sillón", en 1968. Estos trabajos expresaban mi odio por el imperialismo norteamericano, que ya había volcado en mis pinturas sobre la guerra de Vietnam, una serie posterior a la del Che. "Alrededor del sillón" inclye pinturas, objetos y esculturas que aluden al tema del poder y su inestabilidad.

 ¿Es por esta época que pintás aquellas escenas con cerdos devorándolo todo?

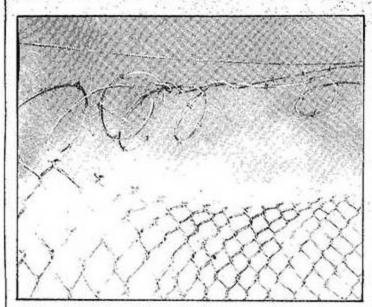
Exactamente, con ellos desarrollé la idea de la antropofagia. Hice una muestra de esta serie en 1971.



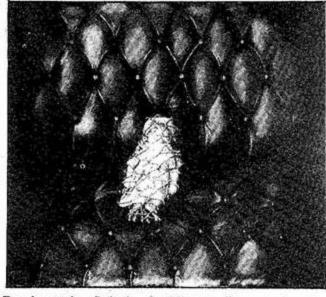
Lo que vendré (detalle), 1972.



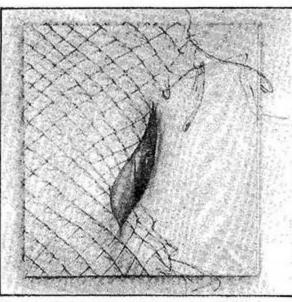
"Paisaje", 1976.

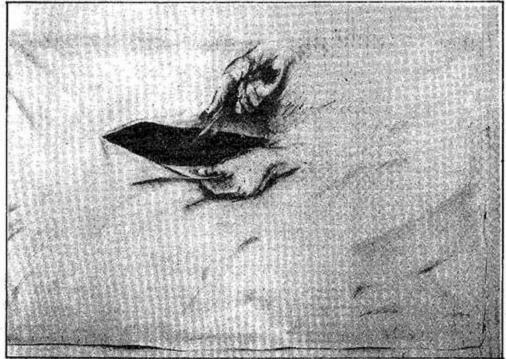


"Atrapado con salida", 1977.

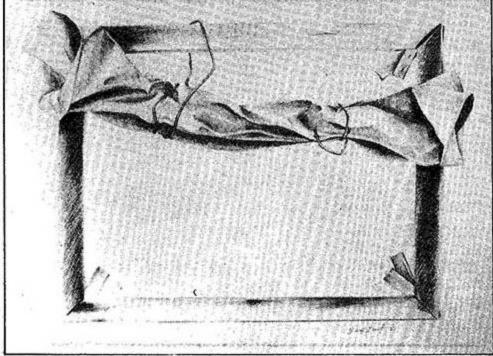


serie Paisaje cotidiano: "La muñeca", De la serie Anversos del cuadro, 1979.





De la serie Dibujo de una pintura imposible, 1981.



De la serie Dibujo de una pintura imposible, 1982.

### Contrasalón, ¿Vos participaste en él?

Sí. Un grupo de artistas habíamos enviado pintura política al Salón Nacional de experiencias' Visuales de ese año, 1972. Resultó que los premios fueron dados a las obras más combativas, pero no pudieron entregarse porque la dictadura lanussista lo prohibió. Así fue que nosotros organizamos el Contrasalón, que tuvo una gran repercusión y movilizó a numerosos artistas plásticos.

 La Sociedad Argentina de Artistas Plásticos no lo avaló...

No, la SAAP traicionó, porque su dirección estaba atada al Gran Acuerdo Nacional con Lanusse a la cabeza. Esto provocó un repudio generalizado de los plásticos, sin embargo esa dirección, en el último esfuerzo por boicotear el Contrasalón organizó el mismo día, sin éxito, un Salón "Independiente".

• Del tema de los cerdos tu obra se continúa con las manifestaciones de gente en las calles de "Lo que vendrá" y también "Pinturas de la insurrección". ¿Qué es lo que une entre si a estas series de imágenes tan disímiles?

Las concentraciones de masas irrumpen en mi pintura como consecuencia de lo

que venía sucediendo en la Argentina a partir del Cordobazo. Es fundamentalmente la clase obrera quien desaloja a los cerdos; esto está literalmente mostrado en uno de aquellos cuadros. Mi trabajo intentaba realizar allí una suerte de crónica de lo real, tan es así que pinto en blanco y negro como un símil fotográfico, e incluyo elementos de señalización vial que las ciudades argentinas estaban incorporando en esos años.

• Es decir que no hay una elección premeditada del tema, sino es la realidad. social la que impone su presencia.

En cierta forma, pero no podría explicar de qué manera y por qué mecanismos internos mi imagen plástica se desenvuelve en esta sucesión de series, temáticas. Sin embargo sé que lo dominante en mi obra es la violencia.

Y de la violencia en las calles, anterior a 1973, ¿qué queda en esos interiores con espejos que pintás en 1974?

Pinto bultos, vidrios rotos... Es la violencia sorda de los grupos represivos y golpistas. Los espejos lo muestran en una visión indirecta. Al año siguiente llevo los espejos a paisajes exteriores. Son los espejos retrovisores de los Ford Falcon que persiguen a su víctima. Hombres corrien-

do o cuerpos tirados vistos a través del retrovisor. Un cuadro dentro del cuadro. El espectador intuye que la causa del drama está detrás del espejo: los asesinos viajan en el auto. Allí están al mismotiempo lo manifiesto y lo oculto, el efecto y la causa expuestos en contrapunto al modo en que lo proponía Eisenstein. En las pinturas posteriores el espejo desaparece, y los personajes que se reflejaban en él se adueñan del cuadro.

 Son hombres corriendo en medio de un campo; se espían mutuamente bajo cielos cargados de tormenta. ¿Visiones premonitorias?

Sí. Son paisajes aciagos. Es que ya sabíamos que se preparaba un golpe de estado y luchábamos contra él. Este golpe terrible se produce cuando estoy por inaugurar una muestra de estos cuadros. En una realidad tan dura y rica al mismo tiempo, el desafío continuaba siendo cómo desentrafiarla, cómo hallar las formas que la simbolizaran. Ese es mi trabajo. Y fui encontrando formas de expresarme que siento reflejan aquella realidad.

Surgen las alambradas...

Sí. El alambrado es un símbolo que venimos viendo desde el nazismo. Y alguna persona llegó a preguntarme, viendo

mis pinturas, si yo había vivido la época hitleriana. Con mi edad eso era imposible. Simplemente sucede que es muy común ver alambrados en nuestro país, pero al sacarlos de su contexto habitual y ponerlos en el cuadro adquieren un significado distinto.

 Esos alambrados casi siempre presentaban alguna rotura, ¿aludías con esto a la existencia de lucha?

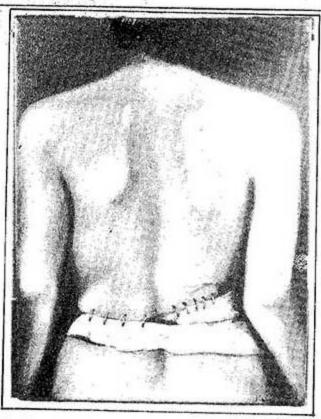
Claro, planteaba la necesidad de romper el cerco con la lucha. lucha había; no fue fácil para ellos hacer lo que hicieron, y los treinta mil desaparecidos lo confirman. Recordemos que a seis meses del 24 de marzo ya se produjo una huelga muy importante como la de los trabajadores de Luz y Fuerza. Y yo apelaba a esas luchas, que nunca cesaron pese a que muchos las quieren negar.

 En estas pinturas se mantiene tu idea de trabajar sobre una contradicción que da tensión dramática al cuadro y lo carga de sentido: lo manifiesto y lo oculto vuelven a remitir a víctimas y victimarios. Bajo la forma de apertura-encierro, la lucha entre contrarios se va resolviendo en favor del segundo. De aspecto principal de la contradicción, el encierro deviene dominio excluyente: árboles, mesas, juguetes, alimentos están alambrados. ¿Por qué?

La gran opresión a que estábamos sometidos, la falta casi absoluta de libertad de e presión, es lo que me va llevando a un cierto hermetismo. Es un momento en que gran parte de la expresión plástica argentina se torna hermética. Y esas pinturas mías expresan un silencio, o mejor un silenciamiento. Finalmente llegué al límite: el cuadro mismo, con la tela cruda, quedó alambrado. Me vi sin salida. Sin embargo pronto el alambre rompió la tela y desapareció. Sólo quedaron las telas rasgadas. Y con la tela me rasgo en parte yo misma, porque ella es mi medio de expresión: la tela soy yo. Pero lacerarse es necesario; es necesaria de nuevo la violencia para que sea otra vez partera de esta historia.

 ¡Es cuando aparece esa suerte de campo operatorio de tus pinturas más recientes?

Sí; me lo van sugiriendo esas telas tajeadas que semejan cuerpos heridos. Era necesaria una operación cruenta para crear algo nuevo. Y mi yo-cirujano operó entonces con un pincel-escalpelo. Había una extrañà simbiosis entre realidad y fantasía, entre esa incógnita y al mismo tiempo desafío que era la tela rota y lo que ocultaba, desde el punto de vista plastico, y la dramática realidad social evidenciada en esas analogías de tela-cuerpo humano, rasgadura-herida. Esas manos abriendo el tajo en la tela eran las "manos tintas en sangre" de los represores, pero también yo



De la serie Las heridas del Proceso: "Espalda",



De la serie Paisajes: "Retrovisor", 1975.

misma hurgando en el cuadro, desocultando, buscando y desarrollando una imagen plástica.

 En tu pintura actual, cuerpos humanos enseñan heridas aún abiertas. ¿Cómo reacciona el público ante estas imágenes?

A muchos les parecen terribles. Antes también les había parecido terrible el alambrado porque los hacía sentirse pre- instrumentados por el poder de las clases sos, pero no se sentían, estaban presos.

¿Lo perturbador de estas pinturas será lo siniestro, es decir aquello que se muestra cuando debería quedar oculto?

Es probable. Si lo mío puede llamarse siniestro según esa definición, lo acepto. Es lo que algunos quieren eludir porque mostrarlo causa dolor. Desde ya, no se trata de mostrar para regodearse en ello, como hizo cierta prensa miserable con los restos N.N., que no denuncia, sino especula con el morbo intentando hacernos sentir a todos culpables, sumirnos en el horror para eludir el juicio y castigo a los verdaderos responsables.

¿Te considerás una pintora realista?

Sí, soy realista. Intento integrar a mi trabajo una visión materialista dialéctica del mundo. Una postura que de ningún modo implica la aplicación mecánica de fórmulas al trabajo plástico. Son las con-

cepciones ideológicas internalizadas las que hacen que uno vea de determinada manera la realidad, sepa aprehender lo principal, lo más significante y deseche los aspectos secundarios o superfluos de esa realidad. Y esto no es fácil, siempre cuesta más de lo que parece.

• ¿Las "vanguardias" influyen en tu trabajo?

No, en general no lo hacen. Tal vez, ciertos rasgos o pinceladas, pues no se puede estar al margen de los nuevos lenguajes plásticos, sobre todo cuando son aportes auténticos. Hay que cuidarse de las modas, lo importante es tener claro internamente quién es tu espectador, a quién te dirigís aparte de a vos mismo.

 ¿Y cuál es hoy la inserción de las "vanguardias" en la Argentina?

Ahora han importado la "transvanguardia", cuyo sustento teórico es reaccionario, porque supone una vuelta narcisista sobre uno mismo, la renuncia a que el artista pueda incidir en un cambio revolucionario (así lo plantea) por medio del arte. Por cierto, una revolución no se hace pintando, sin embargo el artista produce cultura, emite ideología, y esto será positivo si está inmerso en los problemas del pueblo al que pertenece y lucha junto a él. Las vanguardias no tuvieron esta posición sino otra de tipo mesiánico, según la cual confiaban en que con el arte iban a cambiar el mundo. Como no lograron cambiar nada, se replegaron desilusionados. En los países donde tuvo origen, este movimiento tiene su explicación y sustento, pero aquí, donde no ha nacido naturalmente, se torna doblemente insustancial. Es mirar hacia afuera y no hacia adentro del país.

 ¿Qué caminos existen para la popularización de las artes plásticas?

Mientras el arte y la cultura estén dominantes, y el mercado se maneje en función de esto, no habrá popularización. Sólo la habrá con un cambio social profundo. Pero el artista no debe automarginarse, debe seguir trabajando y estar presente con sus ideas en todos los ámbitos posibles, tanto en los centros del mercado de arte como en las luchas obreras y populares, tratando de hallar la mejor forma de participar en ellas con su labor específica. Debe servir al pueblo, y por sobre todas las cosas, debe volverse hacia nuestra historia reivindicando una visión auténticamente nuestra, desembarazándose de las concepciones liberales que nos han inculcado. Sólo del contacto con el pueblo surgen los elementos que conformarán una imagen que responda a su realidad.

Jorge Brega

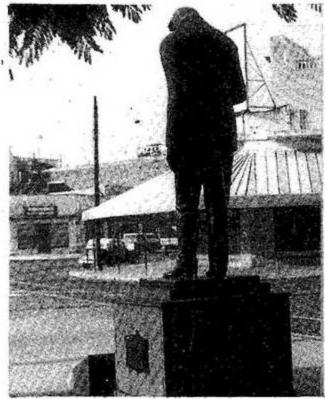
# EL TEATRO OFICIAL O LAS DOS CARAS DE LA LUNA

por Gabriel Díaz

En noviembre de 1938, en una serie de artículos y notas escritos inmediatamente después de Galileo, Brecht reflexiona autocríticamente acerca de su tercer período autoral, considerado a partir del mismo Galileo. La obra, calificada por él como espectáculo, trata en quince episodios la vida del matemático y astrónomo que pretende demostrar el nuevo sistema cosmológico de Copérnico. Señala además su lucha contra la pobreza y la injusticia provocada desde los centros de poder, su éxito pasajero en esa lucha, su retractación bajo la presión de la Iglesia y su vejez tranquila pero en constante contradicción.

Galileo Galilei se estrena en 1943, en Zurich; después de diversas reescrituras por parte de Brecht, una de ellas mientras residía en Los Angeles en colaboración con el actor norteamericano Charles Laughton, encuentra en 1947 lo que sería la versión definitiva. Es el período en que Brecht ha afinado al máximo el proceso dialéctico que le permite un progreso artístico de alto rango. Son también los últimos años del exilio; retornará a su Patria y producirá entonces la más potente y magistral obra literaria de la dramaturgia contemporánea.

Y es en 1983 que aparece Brecht en los planes de un teatro oficial argentino, a través de Kive Staiff, director del Teatro San Martín desde 1976. Y no es casual la incorporación de Brecht en la programación de la temporada '84, ya que como autor polémico y reconocido sirve a una estrategia acorde con las necesidades de cambio que Staiff y sus colaboradores requieren en el campo en el cual se mueven y moverán también durante 1984 con un nuevo gobierno en la Casa Rosada. Y de Brecht se elige -tampoco casualmente sino con mucha inteligencia y sagacidad política- una obra cuyo eje ideológico pasa por un duro enfrentamiento con el poder de la Iglesia que Brecht plantea en términos correctos y definitorios, demarcando los límites del principal enemigo del pueblo en aquel entonces. Pero, y aquí viene uno de los puntos polémicos, pareciera que la dirección del San Martín apuntó con la presentación de Galileo a



Estatua de Florencio Sánchez

una insinuación mordaz y antipatriótica para golpear la mediación papal en torno al Beagle: uno de los temas centrales que hoy toca a todo el pueblo argentino.

Y si el uso de Brecht con sólo su Galileo apuntala esta hipótesis, ésta se afirma mucho más al recordar la contratación de Dario Fo para presentar en el mismo escenario del San Martín Mistero bufo, cuyo contenido apuntaba esencialmente a ridiculizar al Vaticano en su conjunto. Cabe acotar aquí también que Kive Staiff supo aprovechar las provocaciones de grupos reaccionarios de derecha que intentaron agredir a Fo y romper las instalaciones del teatro, poniéndose en una vereda izquierdista, como víctima de esos grupos fascistas, para encontrar una oportunidad más de reubicarse como lo viene haciendo desde marzo de 1976. Y surgen a partir de esto, nuevos interrogan-

Si Kive Staiff no responde ni ideológica ni políticamente a su inmediato superior (Pacho O'Donnell), ni a Gorostiza, ya que el San Martín no es ámbito de la Secretaría de Cultura de la Nación, ¿a qué sectores representa?

Ya ha demostrado que tiene poder, que lo pudo conservar después de las elecciones, que puede "poner" sobre los

escenarios del teatro que dirige su línea ideológica, que puede mantener prácticamente inalterable el elenco estable que formó a partir del '76, así como mantener la base de su repertorio artístico: Shakespeare, Miller, Chejov, Strindberg, al margen de las maniobras que realiza conobras como la de Brecht, etc., etc. Está demostrando un poder aparentemente inexpugnable pero en él se advierten ciertas grietas llamativas, allí se ubica la guerra abierta entre O'Donnel y Kive Staiff. Pese a su rango de secretario de Cultura Municipal, no pudo destituirlo, ni siquiera pudo opinar en la línea artística del San Martín, ya que si eso hubiese ocurrido habrían estrenado seguramente autores desocupados como Ricardo Monti, Griselda Gambaro o Mauricio Kartun, dado que en materia autoral e ideológica O'Donnel está en una línea más cercana a lo nacional y antiimperialista afín a la trayectoria de los autores antes mencionados. Pero la guerra continúa y O'Donnel la va perdiendo por varios cuerpos; se puede llegar a concluir que Kive Staiff es apoyado por oscuros sectores que toman a la cultura como algo personal y de muy pocos, creyéndose dueños y señores de esas expresiones que pretenden representar, pero que en definitiva no son otra cosa que grupos aislados del pueblo, que más tarde o más temprano deberán demostrar si están con él o están contra él.

### El Lado Oscuro de la Luna

Si el San Martín representa el lado de la Luna que vemos, no es por romanticismo sino porque es el lado que se observa a simple vista, y no por ello debe dejar de analizarse para darle su justa caracterización. Y al igual que la Luna desde lejos, el San Martín se ve bien iluminado, de contextura pareja, pero desde cerca comienzan a verse sus cráteres, mares, formaciones rocosas, etc., etc. Ahí, bajo esas condiciones, podemos ubicar el San Martín de Kive Staiff como el lado iluminado de la Luna. En cambio, hay otro sector de la cultura oficial, dentro del ámbito teatral, que puede caracterizarse en primera instancia como el lado oscuro de la Luna, por su composición y origen, y por su accionar concreto. Se trata de la Comedia Nacional, que funciona en el Teatro Nacional Cervantes y es controlada desde la Secretaría de Cultura que hegemoniza Carlos Gorostiza.

Y Carlos Gorostiza coloca en la dirección del Cervantes a todo un grupo que sale de las filas de Teatro Abierto. Es más: muchos lo ven como el reducto de un Teatro Abierto oficializado. Y aquí hay que entrar a desentrañar gracias a qué aceitados mecanismos ese sector de TA logra hegemonizar este engranaje clave del

campo teatral oficial.

Y es bueno iniciar la recorrida por los sillones de los asesores presidenciales en materia de cultura, para encontrarse con Luis Brandoni, quien, luego de mantener durante toda la dictadura una Secretaría General de la Asociación Argentina de Actores totalmente complaciente con las órdenes y contraórdenes de la dictadura y de hegemonizar ideológica y políticamente la Comisión Directiva de Teatro Abierto (salvo en 1983) a la que al igual que Gorostiza, renuncian sospechosamente por razones de índole personal, aparece en la Casa Rosada ocupando un lugar trabajoso a muñeca -hábil e inteligentemente, pero sospechoso de ser caracterizado como uno de los tantos elementos que componen un posible acuerdo entre el gobierno y la dictadura. Pero debe tenerse también en cuenta la ambición personal de Brandoni, que comienza con una tibia pieza de su secretario de Cultura, Gorostiza, en Mar del Plata (Papi), en la que actúa junto a su mujer, Martha Bianchi, con dirección de David Stivel, trío que se encontrará meses más tarde en los estudios de ATC para rodar Los gringos (Brandoni queda luego afuera del proyecto, por falta de tiempo). Falta de tiempo que recuperará con su propio espacio en TV sin tener que compartir cartel con nadie, como hubiese ocurrido en Los gringos, donde debía actuar junto a Carlos Carella, Miguel Angel Solá, Julio de Grazia, Luisina Brando y Osvaldo Terranova (recientemente fallecido).

Así Buscavidas se estrena y se mantiene en pantalla pese al malísimo rating obtenido. El cine también lo convocará con Darse cuenta de Doria, con crédito de Antín desde el Instituto y un fracasado intento de viaje al festival de San Sebastián, donde puede más el poder de Lautaro Murúa para concurrir con sus Cuarteles de invierno que las picardías porteñas del mismo Brandoni, en las que parece haber comprometido al mismísimo Antín sin antes haberse asegurado nada, o quizá habiéndose manejado desde la omnipotencia del poder. También aparece Brandoni, más que el propio Gorostiza, en el conflicto del personal (técnicos y actores) del

Teatro Cervantes que realiza una huelga por la falta de pago de sus salarios. Allí aparece un Super Brandoni, quien arrebata de las propias manos del ministro Alconada el cheque del pago de los salarios de los huelguistas, corre presuroso hasta el despacho de Alfonsín, lo hace firmar, y llega triunfal hasta los trabajadores en huelga y los salva del hambre y la miseria. Los matices heroicos y fantasiosos de esta anécdota suenan a tales porque así los han querido mostrar sus propios protagonistas, ya que juegan a la política desde lo individual pero concretan esas ambiciones personales y de grupo. Pero dentro de esas luchas de poder parece que el sector que hegemoniza es el surgido de Teatro Abierto, y es el que estrena sus obras en el Cervantes ya que la temporada '84 se rompe con la obra de Roberto Cossa De pies y manos dirigida por Omar Grasso (también CD de Teatro Abierto), obra que viaja a España para representar a nuestro país en la Semana de la Cultura Argentina, junto a Principe azul de Eugenio Griffero (también Teatro Abierto) protagonizada por Jorge Rivera López, presidente de la Asociación Argentina de Actores y eje ideológico de Teatro Abierto en sus tres ediciones.

También tiene su presencia Teatro Abierto en la dirección misma del Cervantes, integrada por Osvaldo Bonet y el triunvirato: Beatriz Matar, Carlos Pais y Héctor Dalmet. Pais también surge ahora como autor de ¡Moreira!, obra que representará a la Argentina en pagos soviéticos. Una extensa y costosa gira ya que el elenco lo integran más de sesenta actores, tres directores (casualmente dos de ellos de TA: José Bove y Rubens Correa), tres autores de TA (Pais, De Cecco y Méndez) y una punta de técnicos y escenógrafos. Y aquí cabe una pregunta: ¿Fue como se adujo por motivos económicos que se levantó a quince días de estrenada la obra de Griselda Gambaro El campo? ¿Cómo se puede entender que después de erogados los quince mil dólares que costó producirla se diga que no puede continuar

su representación y se la saque de cartel? ¿Acaso la obra ¡Moreira! no es mucho más costosa? ¿Acaso la gira a la Unión Soviética no insume gastos? Si recordamos que la obra de Gambaro trata el tema de los campos de concentración y los desaparecidos, y que la dirección de Ure lo remarca, ¿no será un motivo ideológico lo que llevó a levantar la pieza? Si así fuere, ¿han borrado con el codo lo que muchos de los que hoy dirigen el Cervantes escribieron y dirigieron con sus manos? Podemos citar Oficial primero de Somigliana que dirigiera Beatriz Matar. También podemos recordar de Carlos Pais Bar La Costumbre protagonizada por Luis Brandoni y Martha Bianchi y dirigida por Rubens Correa, entre otras. Entonces, ¿para qué asume este sector de Teatro Abierto la dirección del Cervantes? ¿Para provecho personal? ¿Para que Teatro Abierto tenga un espacio concreto y específico donde representarse? ¿Para impedir que otros ocupen ese lugar? Acaso haya que formular el interrogante a la inversa: ¿utilizó ese sector de Teatro Abierto para encaramarse oportunista en la cresta de un movimiento antidictatorial? Una vez logrado su objetivo esos pocos especuladores que hoy dirigen el Cervantes abonadonan aquellas posiciones.

También es cierto que existe otro Teatro Abierto que trabaja, lucha por encontrar su espacio, pero el sector que hegemonizó hasta ayer la Comisión Directiva de Teatro Abierto es el que hoy usufructúa el poder sin covocar a nadie, ni proponer nuevas cosas, sólo estrenando obras de autores de ese grupo, dirigidas por directores que pertenecen a ese mismo grupo con actores también adherentes a ese sector.

Por lo tanto aquí vuelven a trenzarse los hilos de la dictadura que aún no pudieron cortarse y que hoy más que nunca la cultura nacional en todas sus expresiones necesita cortar para ser auténticamente representativa y llegar a ser popular con todo el poder que se merece y le pertenece.

# EDITORIAL LEGASA

Colección Nueva Información

Juan Gelman y Osvaldo Bayer: Exilio

Carlos M. Vilas: Perfiles de la Revolución Sandinista

Colección Omnibus

Rogelio García Lupo: Mercenarios y monopolios en la Argentina

Wilkie Collins: Monkton, el loco

Colección Cine Libre

Eduardo Mignogna: Evita, quien quiera oír que oiga

# **David Viñas**

# LITERATURA ARGENTINA TEXTOS Y CONTEXTOS

 Nos alegramos, Viñas, de que esté nuevamente entre nosotros. Quisiéramos que nos dijera en qué está trabajando actualmente.

D.V. – Sobre Boedo y Florida; sobre esos dos polos, casi emblemáticos de nuestra literatura (y quizá de la literatura de América Latina y en general me animaría a decir, de la literatura...) Sobre ese Scila-Caribdis de la faena literaria, sobre esos dos polos antagónicos, recíprocos y mixturados... Y desde ya que sobre el espectro intermedio que se despliega, por ejemplo, entre Oliverio Girondo y Roberto Mariani...

 ¡Hay alguna razón especial por la que haya elegido ese momento?

Creo que sí ... y entre otras: porque yo nací en ese momento; y quería, necesitaba saber qué se escribía en la Argentina de entonces, qué se discutía, quiénes eran realmente los protagonistas de ese quehacer y de sus polémicas. Eso, por un lado. Porque por el otro, hace años que venía sospechando que entre 1919 y 1930, se articulaban una serie de problemas que configuran lo que se podría llamar -con cierto énfasis- "los orígenes de la Argentina contemporánea". Quiero decirlo: nítidamente, por primera vez, el fascismo con todas sus variantes (desde la seducción por Mussolini hasta llegar a la incidencia de Maurras o del general Primo de Rivera); el comunismo, ya sea por su desgajamiento del viejo tronco socialista, por los primeros trotskistas de "La Chispa" como por iniciales viajes a la Unión Soviética y a los congresos internacionales (que le otorgan otra dimensión al tema tradicional del viaje a Europa).

 ¿Parece que lo de Boedo y Florida no es más que un eje posible porque por lo que usted dice, Viñas, su trabajo desbordaría lo específicamente literario?

Desde ya que sí. Sí. Y por necesidad de balancearme en el vaivén (para mí ineludible) entre los textos y los contextos. Así por ejemplo: si Royal Circo, de Barletta, se me aparece como "el grotesco en viaje" (o si usted prefiere, la antropología del conventillo en una dimensión mítica que hasta requiere el cambio de nombre de los protagonistas), necesito saber de los nexos de Boedo con la izquierda de esos



años... Y si esa misma novela de Barletta me suena a compensación imaginaria del fracaso de la inmigración en la ciudad al apelar a la posesión simbólica de la tierra en la precariedad de un espacio en el cementerio de pueblo, también necesito verificar el moralismo de la izquierda de entonces; y por qué la izquierda literaria establece "rangos" entre el Narrador y un arrabal sobre el que se asoma pero que, al encontrar deforme, solicita mejorarlo y no asumirlo.

 ¿También ese moralismo lo caracterizaba a Roberto Arlt?

Creo que no... Arlt no intenta "mejorar" al arrabal, sino que lo asume en tanto tal... Asume, incluso, el lenguaje arrabalero y excepcionalmente lo pone en bastardilla o entre comillas (como hace Barletta que parece tener miedo de quedar "pegado", pringosamente, a ciertas "malas palabras" —o al sexo sucio del arrabal— y por eso lo agarra con la punta de los dedos de las llamadas comillas).

 ¿A partir de eso se podrían plantear juicios de valor entre ambas producciones?

Creo que sí, dado que el "moralismo" de Barletta frente al arrabal lo hace practicar una escritura en bastardilla (típica, como se sabe, de las tradicionales moralejas). Arlt, en cambio, para conjurar el

temor que le provoca, a veces, el pegoteo o la caída en el "infierno" del arrabal, incide literariamente (como "intromisión del sujeto") para que sus personajes conjuren ese miedo "tocando fierro" y echando mano a la pistola acerada que llevan en el bolsillo del pantalón... Miedo a la caída en el infierno arrabalero y miedo, también, a los ojos muy abiertos de las "mujeres arrabaleras" que se ponen debajo al hacer el amor... Lo que nos llevaría, me parece, a plantear los parentescos entre el mal arrabalero y el "mal femenino" en los escritores de Boedo.

• Pero, usted aludía a que su trabajo se abría con el año 1919.

En efecto, 1919 y la semana trágica: en tanto tengo la impresión que el "gran miedo de la burguesía" en esa fecha se fue prolongando a lo largo de los veinte hasta ponerse en la superficie, triunfal y reactivamente, el 6 de setiembre de 1930... Lo que me lleva a plantearme el tránsito en la actitud del general Dellepiane en 1919 y la del general Uriburu en 1930 (así como también los rasgos del ministerio de Guerra del general Justo en el período del gobierno de Alvear).

 Sin embargo, creo recordar que ciertos sectores tradicionales, por lo menos, se tomaron la semana de enero de 1919 con cierto humor.

¿Me va a hablar de Arturo Cancela? ¿De su cuento "Una semana de holgorio"?... Yo no creo que haya humor allí ... Ocurre con Cancela en 1919 como con el manoseado "humor" del Laferrère de 1905: ni en uno ni en el otro... Intentos de humor puede ser. Pero la risa o la sonrisa se les estrangula... Con Laferrère haciendo "cuernitos" para conjurar el emblema violatorio que porta el personaje de Don Lucas . . . y en el caso de Cancela, cuando descubre un arrabal que no trabaja -nada menos- en un día que no es precisamente domingo. Se le estrangula el gesto humorístico, le ruego que me entienda . . . y se pierde en un barrio tan laberíntico como los barrios-laberintos de Borges (casualmente). Más aún: Cancela presiente que en ese arrabal, los habitantes arrabaleros en huelga lo miran de manera inquietante, congeladora, perforadora, portando un alto grado de "peligrosidad"...

¿Y en el arrabal de Manuel Gálvez?

Cierto . . . Ese es otro de los escritores de la serie que voy releyendo: en Historia de arrabal de Manuel Gálvez la seducción conjuro delante del arrabal es decisivo. Y en ese espacio se plantea, nada menos, la disputa oftalmológica (con perdón) entre la mirada tradicional del escritor de formación balzaciana frente a los ojos violatorios del rufián arrabalero. Diría: allí entra en crisis la visión que de sí mismo tiene el escritor proveniente del universo victoriano; la mirada, casualmente, del rufián llamado Chino lo inquieta hasta penetrarlo y hasta hacerlo abdicar de sus viejas pretensiones de contemplar a todo el mundo como si fuera un universo de transparencias. Y si a eso se le suman dos elementos más: que la protagonista en disputa se llama de apellido Corrales (lo que nos remite vertiginosamente a lo violatorio del Matadero de Echeverría) y, al mismo tiempo, al enfrentar al obrero inmigrante llamado Forti con el criollo titulado El Chino (con el signo positivo el primero y el negativo el segundo), se nos lleva a una reiteración de la vieja dicotomía de Sarmiento . . . Curiosamente en alguien que como Gálvez estaba cuestionando la tradición liberal desde el catolicismo populista. Es decir que a ese populismo no le quedaba más que repetirlo, reincidir en las fórmulas más autoritarias del último liberalismo -del liberalismo darwinista-- que va pasando desde civilización y barbarie... hacia civilización o barbarie . . . hasta encallar en orden y progreso. Itinerario desde el país romántico hasta el estado liberal... Circuito que en el Gálvez de los años veinte se comprueba al releer ese libro explícitamente fascista que se titula Lo que este país necesita (última etapa del Barrès tan decisivo sobre El diario de Gabriel Quiroga) y que apela al modelo de Mussolini como alternativa legítima para ir "más allá" del agotamiento del programa liberal.

• ¿Incluye a la poesía en su trabajo, Viñas?

Sí; empezando por el Oliverio Girondo de Veinte poemas para ser leídos en el tranvía y concluir con Espantapájaros. El primero, como contraparte de Fervor de Buenos Aires de Borges (en la medida en que también sobreimprime andadura y escritura). En cuanto a Espantapájaros, para contextuarlo en dos aspectos: el ceceo en Girondo (en los textos y como "pretexto" encubierto por su barba), y como publicitario de su propia obra (lo que nos remite a su "audacia" en tanto sobrino del general Uriburu, por un lado, y por el otro, como prolongador y superador de los efectos publicitarios de Hugo Wast, y

como antecesor de los "reclames" de un hombre como Omar Viñole). Más aún: analizando los textos de la tesis universitaria de Girondo donde apela a la necesidad de préstamos que tienen los propietarios de campos, a lo que implica Campo nuestro (en especial en la inflexión ceceo/hacer el amor/cabalgar referidos al cuerpo del texto, al cuerpo sexualizado y al campo como propiedad de las letras), hasta concluir, si cabe, con el precedente de su primera obra teatral, La madrastra...

• ¿González Tuñón aparece en su trabajo?

Desde ya que sí, por ahora nada más que Raúl... sobre todo en su inscripción en el "sistema" del viaje tradicional europeo (en La calle del agujero en la media) y en su despegue posterior de ese sistema al escribir como corresponsal durante los años de la guerra civil española. Hace a otro aspecto de la mutación en el viaje a Europa... Así como en el teatro de ese momento...

• ¿Va a replantear lo que aparecía en Grotesco, inmigración y fracaso.?

Sí; pero ahora referido, sobre todo, a otros autores del grotesco, no sólo a Armando Discépolo. No sería ya el grotesco considerado como "forma" superior de un contenido inferior que sería el sainete, sino como correlación entre plagio y robo. Es decir, qué pasa entre Deffilipis Novoa plagiándolo a Pirandello a partir de sus traducciones, y entre el padre inmigrante y el hijo criollo que roba en el interior de He visto a Dios...

¿Se ocupa del primer Borges?

Sí; del Borges que opta por el arrabal entendido ya como "arrabal del mundo". (lo que le permite ir desbordando lo puramente pintoresco de Fervor de Buenos Aires hasta ensayar una perspectiva metafísica de lo arrabalero), como así también de su preferencia por Carriego -legítimo arrabalero al fin- en lugar del Lugones que le proponen como tema de ese mismo libro. Más aún: de la superposición entre escritura y caminadura -como ya le dijeesos largos travellings que va haciendo a lo largo de "la ciudad" (eje clave de la totalidad del trabajo que voy borroneando)... Como así también un cierto paralelismo entre el Arlt de los ladroncitos de El juguete rabioso (que producen una efracción en la biblioteca para robar, entre otros, un libro de Lugones que van a vender) y el propio Borges que entrará a la biblioteca para donarle un libro, de manera sacramental, al mismo fantasma de Lugones . . . Y, quizá, una especie de cierre: que consiste en la peculiar "épica de la mirada" en Borges: la que no tolera el centro urbano optando por la luz apaciguada del arrabal; a la vez que la abdicación de la mirada balzaciana que, indirec-

tamente, es recuperada -digamos que por la espalda- con la instauración del Aleph, ese "centro" antagónico, en un sótano barrial . . . que le permite -emblemáticamente- recuperar para el escritor la antigua "intensidad" de la mirada divina . . . Con otras palabras: ese circuito de Borges, desde la impotencia óptica hasta la omnipotencia ocular (ya en otro plano) . . . O, incluso, la trasposición literaria de un Macedonio Fernández, llamado "Funes el memorioso", quien, en última lectura, lo que hace es recoger todas las ventajas oftalmológicas del Calíbar que aparece en el Facundo . . . Como, a la vez, la condensación vertiginosa del "poder ver todo" al elaborar (y trasponer) lo que puede llegar a ver alguien que vive sus últimos momentos en una caída antes de morir.

• ¿De Lugones, qué?

Varias cosas además de un comentario sobre el discutido discurso del centenario de Ayacucho. A partir, precisamente, de dos presencias en esa circunstancia: la del general Justo, ministro de Alvear y jefe de la delegación argentina en Lima, y la de Santos Chocano (corrido hacia el fascismo en ese mismo momento) . . . Pero, sobre todo, la sobreimpresión de pluma y espada y las diversas implicancias vinculadas a esa "agudeza viril" (como replanteo de un tópico de la clasicidad) . . . Y al mismo tiempo perspectiva que inaugura Lugones al referirse al avance del yrigoyenismo como "chusma de la urna" y como apertura -la más agresiva- de un antiliberalismo de raíces liberales.

¿De Larreta se ocupa?

En ese momento: ineludible... No sólo en función de la competencia que implica el Zogoibi respecto del "éxito" del
Segundo Sombra. Del desplazamiento del
hispanismo hacia el criollismo, sino también como un peculiar criollismo: del que
empieza a instaurar un espacio sacro en
medio de la pampa; que ve a su producción literaria —por primera vez— como
una suerte de "plegaria". Y que va esbozando, eso sí, un criollismo místico que
concluye por transformar caparazones de
megaterio en capillas rústicas.

¿De Macedonio?

Desde ya. Sí, sí... especialmente en su sagaz gambito que va proponiendo (en forma análoga al Borges que conjura el centro de la ciudad intolerable) una suerte de literatura analgésica...

¿Algo más, Viñas?

Sí... Una pieza de teatro que pude terminar en México, allá por 1982....

· ¿Cómo se llama?

Simplemente Del Che en la frontera. Un protagonista que se enfrenta, discute, pulsea, se humilla y por ahí se exalta y se fatiga frente a los corifeos . . . Pronto, quizá, se estrene en Alemania. PLASTICA

# Antonio Berni

# LA BUSQUEDA DE UNA ESTETICA DEL TERCER MUNDO

por Eduardo Iglesias

La muestra que realizó el Museo Nacional de Bellas Artes el pasado invierno de una parte importante de la producción de Antonio Berni nos permitió tener un acercamiento a la obra y a la trayectoria de uno de los más grandes artistas argentinos. La exposición y su completísimo catálogo, como así la disposición de materiales gráficos y escritos pertenecientes al maestro, nos estimularon a hacer algunas reflexiones acerca de su vida, su obra y su pensamiento.

Cuando Antonio Berni dice "... Todo artista y todo arte es político en última instancia o, digamos para usar una terminología en boga hoy, que todo arte admite 'también' una lectura política. En mi caso, lo reconozco, pienso que la lectura política de mi obra es fundamental, que no se la puede dejar de lado, y que si se la deja de lado, la obra no puede ser comprendida a fondo; es más, creo que una lectura meramente esteticista sería una traición...", no sólo está fijando su postura frente al arte sino que nos está recordando algo que podemos ratificar a través de toda su obra.

Esa toma de posición que Berni asume, comienza a hacerse evidente a su regreso a

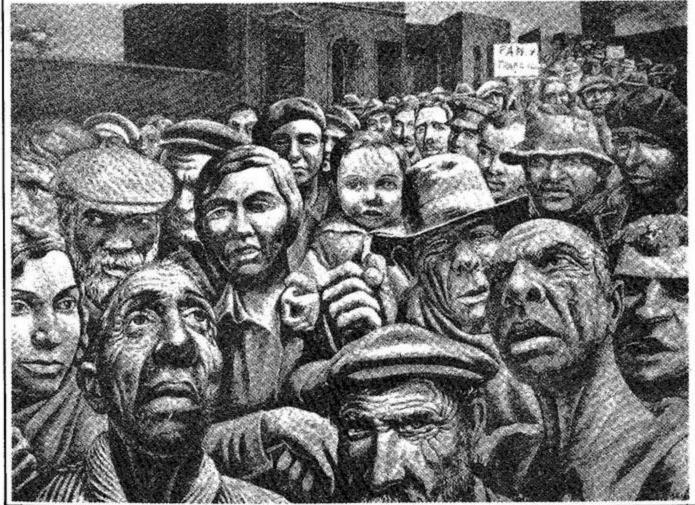
la Argentina, después de vivir casi cuatro años en Europa. París de fines de los años 20, es la ciudad de Bretón con sus dos manifiestos surrealistas, es la ciudad donde inicia su amistad con Louis Aragon y Henri Lefévre, donde conoce a Freud y donde también admira la pintura de De Chírico.

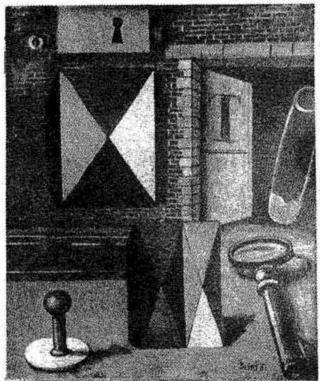
La Argentina de 1930 recibe las sacudi-



das de la crisis capitalista mundial, cae Yrigoyen, y en los comienzos de la que siempre recordaremos como "década infame", vuelve Berni con una esposa, una hija y una imagen en la pintura de adhesión al surrealismo. Pero la actitud de Berni no concuerda con la ortodoxía predicada por André Bretón en materia de automatismos. Tampoco tiene que ver con los paisajes ensoñados por Dalí, y con respecto a De Chírico, si bien se puede buscar un parentesco en la atmósfera, el paisaje metafísico de éste se contrapone a lo rotundo del de Berni.

Realiza una muestra surrealista en 1932 y participa en algunas colectivas con el Grupo de París, que remueven el tranquilo ambiente plástico de entonces. Pero la realidad de nuestro país, signada por la desocupación, el hambre y la miseria, es un choque más fuerte para su sensibilidad. Abandona esa línea plástica para adentrarse en la pintura de tipo social. Junto a pintores como Policastro, Giambiaggi, y Castagnino inaugura el "Nuevo Realismo", que como él mismo dijera, no tuvo el propósito de hacer objetivismo o verismo, ni de representar la realidad tal como la registra el ojo, sino pintar las reacciones





Autorretrato (1929), La puerta abierta (1932) y Manifestación (1934). El tránsito de Berni, de la Europa surrealista de De Chirico y Bretón a la realidad argentina de la década del '30.

que provocan en nosotros el drama que observamos. Esto iba unido al "saber qué pintar". Elección que se torna significativa en un período de la historia en que se producen profundas transformaciones en todos los planos de la vida humana. Como confiesa en la frase citada arriba, no es imparcial, y el sujeto del cuadro es fundamental. Al mismo tiempo es conciente que por muy acertado que esté desde el punto de vista político, su obra no será eficaz si carece de valores artísticos.

# LO SOCIAL Y LO LATINOAMERICANO

Así, su pintura toma el camino del arte militante, y con ella afirma un proyecto cultural y político de reivindicación de los explotados. 1933 es un año clave en la travectoria de Berni. Ese año visita nuestro país David Alfaro Siqueiros, capitán de la Revolución Mexicana, muralista famoso en su país y en el mundo, de una personalidad controvertida, polémica, ardiente. Este forma con Spilimbergo, Enrique Lázaro, Castagnino y Berni, un grupo al que llamarán "Polígrafo Ejecutor". Este equipo realizará en el subsuelo de la casa de Natalio Botana en Don Torcuato, una experiencia colectiva cuyas conclusiones serán editadas en un folleto con el nombre de "Ejercicio Plástico".

-La experiencia debe haber sido riquísima. Solamente imaginemos las discusiones entre Siqueiros y Berni. El mexicano renegaba de todo lo que no fuese arte mural y sólo toleraba la pintura de caballete bajo el título de "arte menor". Para el rosarino las realidades de México y la Argentina eran diferentes. Allá había triunfado una revolución que ponía a disposición de los artistas las paredes de los edificios públi-

cos y privados; esta situación no se daba en nuestro país. Para él la disyuntiva aquí era pintar sobre tela o no pintar. De todas maneras la polémica modifica en Berni algunos puntos de vista y sus cuadros en tamaño heroico de La manifestación, Los desocupados y Chacareros lo ponen de manifiesto. La experiencia del Grupo Poligrafo Ejecutor será importante posteriormente, en la realización de los murales de la Galería Pacífico. Pero lo más importante que absorbe Berni de su contacto con Siqueiros es la necesidad de conocimiento de lo latinoamericano para lo cual emprenderá después un viaje por el Pacífico.

El camino elegido no es fácil, transcurre la década del '30. El imperialismo está a la ofensiva a nivel mundial, el capital internacional ha superado la crisis a

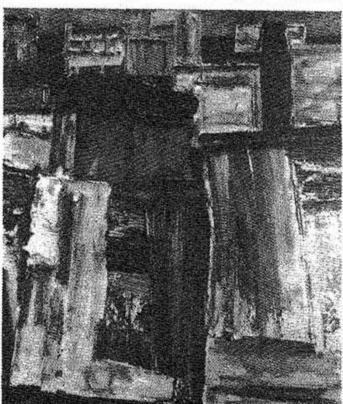


costa de apretar el cinturón de las masas trabajadoras y de expoliar a los países dependientes. La URSS revolucionaria ha quedado sola. La República española lucha desesperadamente y en Europa triunfa la línea de la "detente" que significa que la reacción obtendrá a cada minuto nuevas concesiones. Hitler y Mussolini ya planean sus conquistas. En nuestro país está instaurado el "fraude patriótico", suerte de fachada democrática instrumentada por la oligarquía aliada al imperialismo inglés. El ámbito de la cultura no es ajeno; son años duros para el arte de avanzada, que encuentra resistencia en los salones oficiales. En 1935 el jurado del Salón Nacional rechaza Desocupados. Pero el impacto de su rescate de la realidad americana se hace sentir y la conformación a nivel mundial del Frente Antifascista hacen que las presiones sobre los pintores de izquierda se aflojen y éstos tengan algunas facilidades para desarrollar su obra.

A principios de la década de 1940 Berni viaja, gracias a una beca, por Bolivia, Perú, Ecuador y Colombia. El contacto con las culturas indoamericanas lo maravilla y enriquece, pero le resulta imposible pintar; solo toma apuntes y fotografías. Después del viaje ejecutará una serie de trabajos donde reflejará sus impresiones de aquellas culturas.

Entre 1946 y 1956 visitará y vivirá por lapsos en Santiago del Estero. A partir de 1952, la crisis en el campo, con sus secuelas de miseria y éxodo en busca de horizontes más propicios, serán reflejadas en Los hacheros, El agua, La marcha de los cosecheros, Migración y otras obras donde se describe el drama de un pueblo que sobrevive sólo para ser cada vez más pobre. Son imágenes sentidas, de colores





Marcha de los cosecheros (1953), Villa Piolín (1958) y (arriba) Retrato de Juanito Laguna (1961). El trayecto hacia una visión degradadora, el mismo proceso que sufren sus personajes al trasladarse del campo a los arrabales de la gran ciudad.

agrios, tristes, que se desplazan sobre un fondo yermo, que expulsa a esos personajes que no están descriptos sino en relación con el contexto que los rodea, que los enajena.

A mediados de la década del cincuenta viaja a Europa y expone estos últimos trabajos en París, Berlín, Praga, Varsovia, Leipzig y Moscú.

### LO SUBURBANO

Comienza a pintar paisajes suburbanos donde los personajes están ausentes. La pintura se hace áspera, fiera. Aparecen elementos emparentados con el informalismo. Es un período de marchas y contramarchas, de ensayos formales. Trabaja con espátula, hace raspados, retoma el collage. Y otra vez los personajes, primero perdidos en el paisaje opresor, rotundo, definitivo, para hacerse prototípicos a medida que el óleo deja de ser condición suficiente y los elementos rescatados de la calle, del baldío, del basural se van adueñando del entorno en el que esos personajes se mueven. Y hasta adquieren vida y nombres propios. Nacen Juanito Laguna, primero, y Ramona Montiel después.

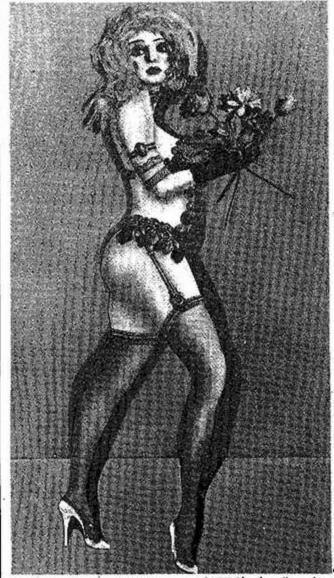
Así como el Pop Art descubre para el

arte, eleva a nivel de "arte" (tras determinados procesos estilísticos), la imagen de la realidad norteamericana y, debido al carácter transitivo y dinámico de las relaciones internacionales, la de la cultura occidental, el collage y el ensamblaje de Berni descubren para nosotros y pará la estética de los pueblos del Tercer Mundo la pobreza que rodea las grandes ciudades de los países atrasados y oprimidos como el nuestro. Pobreza que es producto de esas "dinámicas" relaciones internacionales y consecuencia más visible de un sistema de producción deformado, en el cual el latifundio es el patrón responsable del éxodo de las masas campesinas hacia la ciudad.

# UNA ESTETICA DEL TERCER MUNDO

El artista recupera esta realidad "fea", consecuentemente ignorada, y la desarrolla en collages monumentales haciendo que esta estética de la fealdad de la pobreza nos pertenezca a todos. A nuestro modesto entender, Berni alcanza aquí el punto más claro de su labor en el arduo camino del arte de denuncia social, como se lo dio en llamar. Todo arte es político, eso lo sabemos, desde el momento en que





Ramona en el Café Concert (1976), (arriba derecha) La Navidad de Juanito (1961) y (derecha) La gran ilusión (1962). Un discurso que se basa en la "ilusión" de la salvación individual pero que la realidad se encarga de hacer trizas. Lo proclamado como ideal de La gran ilusión y La navidad... se rebate a sí mismo en lo alienado de la situación, la belleza del cartel se propone a un mundo de deshechos, la botella de cocacola funciona como arbolito de Navidad.



siempre es posible hacer en él una lectura política partiendo de su posición objetiva ante las circunstancias históricas. Como también sabemos que hay una corriente en que la lectura política es "exigida" explícitamente por la obra. En el arte inscripto en esta corriente se presenta el dilema de no caer en el cinismo esteticista ni en la simple propaganda. Esta disyuntiva se agudiza especialmente en el realismo político. ¿Cómo representar la realidad con medios realistas? ¿Como algo dado, hecho? ¿O como realidad condicionada por lo social, y por tanto transformable?

La relación directa entre el individuo y su contexto social, las contradicciones existentes entre ambos, el condicionamiento recíproco que hace de ellos partes de una misma cosa es lo que Berni pondrá de manifiesto con Juanito Laguna y Ramona Montiel, inaugurando lo que algún crítico llamaría "pintura narrativa". En

cada tela escenifica plásticamente un episodio encadenado a una totalidad y cuyo hilo conductor es el personaje central. Este, a modo de protagonista, "vive" cada capítulo de la narración en forma independiente. La visión del condicionamiento social de la realidad es lo que asegura que en toda su obra se manifieste la posibilidad del cambio, la intuición de una salida, esperanza que está necesariamente ligada a la transformación de esa estructura que rodea a los protagonistas de sus cuadros. Tal esperanza no parece concretarse mediante la acción individual, que en el caso de Ramona Montiel la lleva a un prostituirse quedando en mayor soledad que antes. Tal esperanza debemos buscarla en Manifestación, donde los pobres de la sociedad adquieren su perfil poderoso, his-

Así, la lectura de la totalidad de la obra de Berni adquiere la coherencia de lo

que está vivo, aquello que para permanecer debe luchar por la resolución constante de contradicciones que se renuevan a medida que las anteriores han sido superadas. En cualquiera de sus cuadros esta resolución de contradicciones siempre ha sido importante. La interdependencia figura-fondo determina las escenas. El fondo, que puede ser urbano, campesino, marítimo o un interior, rodea a los sujetos, los sitúa, los asimila o los expulsa, les da calidad de pertenencia o los extraña.

Berni es grande porque como realista no se limitó a repetir continuamente aquello que es evidente para todos, sino que creó una estética que nos revela lo social y lo individual como una unidad contradictoria donde se manifiestan a veces en forma solapada y otras no tanto, la cosificación de las relaciones humanas y la dicotomía entre lo proclamado como "ideal" y la realidad en que esa propuesta es proclamada. Estos son los elementos que juegan en la obra de Berni con la fuerza y la sutileza que nos permiten encontrarnos con nuestras esencias.

### BIBLIOGRAFIA

Brecht, Bertolt. Obras completas. Fondo de Cultura Económica. México, 1969.

Glusberg, Jorge. La Postfiguración, Homenaje a Antonio Berni, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1982.

Lucie-Smith, Edward. Movimientos en el arte desde 1945. Emecé. Buenos Aires, 1979.

Nanni, Martha. Antonio Berni. Obra Pictórica 1922-1981. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. 1984.

Mao Tsetung. Sobre la literatura y el Arte. Nativa. Buenos Aires 1974.

Pellegrini, Aldo. Nuevas tendencias en la pintura. Muchnik. Buenos Aires, 1967.

Ravera, Rosa María. Berni, Pintores argentinos del siglo XX. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires. 1980.

Rodríguez, Antonio. Siqueiros. Fondo de Cultura Económica. México. 1974.

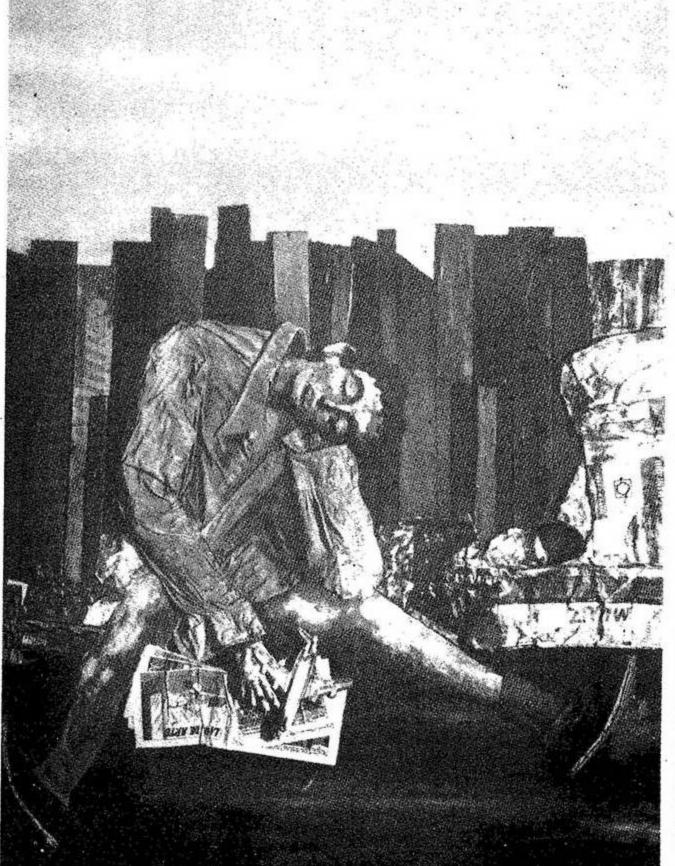
Sager, Peter. Nuevas formas de realismo. Alianza, Madrid. 1981.

Squirru, Rafael. Berni. Ediciones Dead Weight. Buenos Aires. 1975.

Viñals, José. Berni. Buenos Aires. 1976.



Juanito dormido (1978) y Ramona vieja en la intimidad (1972).



# Paco Ibañez CREADORES, MEDIOCRES Y DEMONIOS

Paco Ibáñez. Para muchos de nosotros un camino. Y en él, la certeza de que la poesía es un arma necesaria. A 12 años de su última visita, nos reencontramos con el mismo hombre en pie de lucha, apasionado al expresar sus convicciones, aunque esto le continúe acarreando silenciamientos. Como el que le impusieron el franquismo en España y el videlismo en la Argentina. Como el que ahora resolvió imponerle el poderoso aparato que ellos prosoviéticos tienen montado en nuestro país para control de los medios de difusión. ¿Cómo entender, si no, que nuestra T.V., que poco antes había dado plena cobertura a las actividades de la dupla cubana Rodríguez-Milanés, prácticamente no se haya dado por enterada de su presencia? Algunas claves para comprender esto pueden hallarse en esta conversación:

• ¿Cómo, por qué dedicaste tu vida al canto?

La canción es como una fruta que pruebas, te gusta y cada día te gusta más, te va ganando hasta que no puedes estar sin ella. La canción conmigo ha sido así. Se adueño de mí.

• ¿Y por qué fue la poesía la que te "llamó"?

Hombre, es que no concibo una canción sin poesía, sin belleza. Eso me lo enseñó Atahualpa Yupanqui. Empecé a percibir que puedes cantar y al tiempo que cantas puedes decir cosas profundamente sentidas. Siempre tuvo para mí mucha importancia el texto, la poesía, el contenido y no sólo la música. Cuando las dos cosas se unen es cuando surgen las grandes canciones. Después descubrí a Brassens. Yupanqui y Brassens, los dos me acompañaban, por así decir, por todas partes. Fueron quienes me hicieron pensar "sí, pues, le dedico mi vida a la canción". Fue así de sencillo.

• Cuando se musicaliza un poema, ¿hay como la "extracción" de la propia música de ese poema?

Claro que la hay. Ahí está el trabajo. ¡la tienes que encontrar, amigo! La música está en el poema, es él quien manda, quien te dice si está o no conforme con la



"Jaruzelski es tan fascista como Franco"

música que has hecho. Y eso es muy difícil de analizar, pues ¿quién eres tú para decretar que sí, que esa es la música? Mi fórmula para saber si la música que he compuesto es la que está en el poema, es dejarla descansar por una semana y entonces la vuelvo a cantar. Si aún me suena, si a los quince días me suena todavía, me digo "sí, ahí está". A veces lo consulto a Góngora y le pregunto: "A ver, pues, ¿qué te parece?" [Como yo río, Paco, también riendo insiste:] Sí, hombre, claro, y él me contesta que sí, que muy bien, que está perfecto...

 Lo que explicás se nota muy bien en que tu serie sobre poesía española tiene un algo diferente a la de Brassens y a la de Neruda.

Sí. Cada poeta tiene su música. Yo he hecho dos canciones de Blas de Otero, y es como si fueran musicalmente del mismo corte. Quiere decir que es el poeta quien traza el camino, quien te guía. Las seis canciones de Neruda que he hecho tienen también más o menos el mismo corte, ya que los poemas mismos lo tienen. Las canciones del Arcipestre de Hita me salen por lo general con un ritmo parejo también. Luego está el problema de cuando te gusta tanto un poema que te dices "esto tengo que cantarlo", pero tienes miedo de no encontrarle la música.

No te atreves ni a empezar. Me pasó eso con un poema de Cernuda, "El prisionero". Me impactó tanto que tenía miedo de fracasar. Pero tenía pánico, oye. Cogía el poema, lo leía, iba a coger la guitarra y... "bah, no, mañana lo haré", me decía. Así estuve dos años temiéndole. Pero se ve que el trabajo se fue haciendo así... por dentro, por dentro, y un día, sin pensarlo, ¡pun!, me salió. Que si lo hubiese buscado cómodamente sentado en mi butaca, si no hubiese habido esa larga preparación antes, jamás hubiera encontrado la música que pedía el poema. Ahí sí es donde tienes el "trac", como dicen los franceses, el miedo. A veces me preguntan si yo tengo miedo de subir al escenario, pero yo miedo de qué voy a tener, miedo a quién. Cuando tienes miedo es antes, en tu casa, ahí sí tienes miedo. Como tú, cuando escribes y estás inte la cuartilla blanca. Esa sí te da miedo, ¿no?

• Volviendo a tu trabajo con la poesía, yo encuentro allí una constante presencia del humor, del humor popular y de lo dramático (quizá esto tenga algo que ver con cierto "carácter" de lo español), y donde más se me evidencia la unidad de estas presencias es en tu serie sobre canciones de George Brassens, en las que, a la par que un humor corrosivo, siempre hay como trasfondo un drama. Esto viene a cuento de que hay quien dice que como vos las cantás, esas canciones no son tan...

Brassenianas . . .

• Claro. No tan jocosas, tal vez. Pero en el tratamiento que vos le das a esos textos al cantarlos, creo encontrar la reafirmación de un contenido profundamente dramático.

Esto también depende de las canciones que escoges de él. Las que yo he escogido son "Pobre Martín", "El testamento"... Yo las canto tal como las siento. Las consideraciones que vengan después. Yo no sé dar explicaciones sobre esto. Sólo sé que me gustan esas canciones y las canto. El resto que lo expliquen luego. Lo que puedo decir es que cuando se las canté a Brassens antes de grabar el disco, fue

como si él mismo redescubriese justamente ese lado dramático que hay en sus propias canciones. Y eso se nota en las fotos que mi hermano le tomó en esa ocasión y que sirvieron para ilustrar la cubierta del disco. Yo le estaba cantando "El testamento", y ahí se lo ve a él mirando y como pensando: "Ostias, qué 'ambiente". Le descubría un ambiente. Esto viene a ser lo que tú dices. Es que Brassens, si bien cantaba como los dioses a nivel de balanceo y todo eso, no trataba de expresar..., no tenía una voz expresiva. Ahora, las colocaba bien, ¿eh?, cuidado, ya me gustaría a mí colocarlas como él, pero lo hacía sin darle esa expresión que yo y otros cantantes le damos. Es otro estilo, otra forma de proyectarnos.

• Ya que mencionás otros cantantes y estilos, me gustaría que hablemos sobre eso que llaman "nueva canción".

Ah, sí, ahora todo es "nuevo": "nueva canción", "nuevo mundo", "nuevos viejos"... ¿Es que me has escuchado despotricar contra eso? Pues vamos a seguir despotricando.

• ¿La "nueva canción" que vos criticás es la que conocemos aquí, o algo similar que se está dando en Europa?

No, es la que se está dando aquí ahora, una especie de movimiento que viene del Caribe.

• La "nueva trova cubana" y todo eso...

Sí, eso. Yo, qué quieres que te diga, no lo soporto. Es una agresión, dada su bajísima calidad. Tantos miles de esfuerzos que se han hecho en el arte de la canción para ir a buscar, digamos, esa florcita que está allá, en lo más alto del monte y entregarla luego a los demás, para que ahora vengan ellos con esta "nueva" canción donde ponen lo primero que encuentran disperso por allí y te lo presentan con fines puramente propagandísticos. Sirven solo a la política, cuando es la política la que debe servir al arte. No creo que lo hagan de mala fe, a sabiendas de que es un engaño, pero el resultado es un engaño. Se hace con toda la buena fe de los cantantes y poetas, pero están completamente manipulados por los políticos. Que hagan discursos, propaganda, pero que no llamen canción a eso.

• En este tema tenemos aquí una doble preocupación. En lo político intentan imponer una falsa "unidad" de lo latinoamericano que borra los perfiles culturales propios de cada nación, y en lo musical lo hacen mediante una mezcla de ritmos norteamericanos con...

Bueno, en cuanto a eso hay que ver que estamos viviendo un período muy globalizador donde las músicas se están entremezclando, y todo está como entreverado. No busquemos si la semilla es de ahí o la rama de allá. Lo principal es que sea una expresión humana y ya está, a partir de ahí se acepta todo. Por ejemplo, yo a los norteamericanos no los puedo ni tragar, ya que es criminal la civilización que nos están proponiendo, pero si aparece un norteamericano que te ofrece una cosa válida, pues bienvenido sea. Con la calidad no ser excluyente, venga de donde venga. ¿Comprendes lo que te quiero decir?

• Sí, y estoy de acuerdo. A lo que iba era que a esta "nueva" canción le intentan poner la etiqueta de la canción latinoamericana.

Pues si eso es lo latinoamericano, ¡vaya manera de despreciar a Latinoamérica! Si con esa propuesta tan pobre y baja quieren levantar a este continente, pues qué se puede pensar de ellos . . ¿Qué es lo que ellos piensan que son los latinoamericanos? ¿Unos imbéciles? No se puede ir por ahí proponiendo a la gente cosas baratas con fines, ya te digo, puramente propagandísticos.

• Eso hicieron los dos cantantes cubanos que nos visitaron hace poco; propagandizaron la intromisión de su ejército en Angola, lo que apunta a respaldar la presencia militar soviética allí y en otros lugares del mundo. Hay una instrumentación de lo artístico para esos fines.

Esa es la palabra: instrumentación. Y todo eso es insoportable. Por eso yo digo lo que pienso de este movimiento al que no sólo no adhiero sino que me pongo en contra.

• Cuando en uno de tus recitales decías, al presentar "Un español habla de su Tierra", de Cernuda, que también podría hoy titularse "Un uruguayo..., "Un chileno...", "Un polaco...", "Un afgano habla de su tierra", eso es...

Eso es tratar de poner las cosas en su sitio; tratar de no ser unilateral como si el demonio fuera uno solo. Tenemos dos demonios que están tratando de ver quién es más demonio de los dos, y nosotros parece que debemos estar ahí en el medio como bobos, contando los puntos. Yo no me sitúo ni con un demonio ni con el otro. Debemos tratar de encontrar otro camino, no sé cuál, pero tratemos. No hay que darle la bendición a ninguno de los dos, porque son tan criminales el uno como el otro. Ya me dirás tú si son muy humanos los ataques aéros de los soviéticos en Afganistán, quemando poblaciones



con napalm. Fíjate el justo escándalo que se hizo cuando lo arrojaban los norteamericanos en Vietnam, ¿y qué, el napalm soviético es más dulce, más suave tal vez? Debe ser eso, ¿no? ¡Ah, no jodamos, hombre!

 En ese recital cantaste también, con el Cuarteto Cedrón, una canción tradicional argentina y he escuchado que están trabajando en otras, ¿es verdad?

Sí, tenemos algunas canciones argentinas. Una es "Mírala cómo se va", que cantaba Gardel, "El gallo bataraz", y otras. La primera la cantamos el viernes, pero el sábado no dio lugar porque se había alargado mucho y además todo terminó muy bien con "Sur". Eso fue tremendo. Ahí sí se clavó una estaca, ¿ves? Qué maravilla; cómo la cantó el público, con qué profundidad . . . No buscó protagonismo de ningún tipo; no pretendió cantar "bien", la cantó porque le salió de las entrañas. Y cómo matizó. Y qué fuerza tomaba eso. Sin gritos. Sin alardes ni aspavientos, casi religiosamente. Ahí queda eso, ¿comprendes? Ese es un mensaje, un mensaje emocional, de vibrar, de indicar ese punto al cual queremos ir, el del valor que le damos a la existencia. La vida es ir hacia eso, ¿no?, hacía vibrar de una forma tan fuerte como se vibró allí. Y no con consignas vaciadas de contenido como "el pueblo, unido, jamás será vencido". Slogans dirigidos a la razón más superficial. Fórmulas. Y qué, ¿el hombre es sólo matemática, pues? Le quitan los armónicos, por decirlo así, a la existencia, aquello que le da "color": el sentimiento, la emoción, la vibración, la búsqueda y valoración de las cosas humanas. Cada persona debería tener el criterio suficiente para rechazar eso cuando se lo presentan. Fraseología vacía, intenciones falsas. Porque mira cómo se comportan después. Y hablan de libertad. ¿Cuándo la practican ellos? Parecen los defensores furibundos de la libertad y son los que más la machacan haciéndola añicos. Mira Polonia. Nosotros en España hemos luchado por la libertad. ¿Por qué, si no, luchamos hasta la muerte contra Franco, que convirtió a España en la octava potencia industrial del mundo y dio de comer a muchos españoles? Luchamos por que era el fascismo. Y qué diferencia hay entre Jaruzelski y Franco, dime tú.

 Ninguna. Es peor aún, ya que actúa tras la máscara del socialismo.

Ah, bueno, eso ya es para el recochineo. Sí, es tal vez peor. Una dictadura más científica, con un aparato más medido y feroz aún. Tengo cerca mío el caso de Janiszewski, el diseñador que ha hecho el logotipo de Solidamosk (también el de "La Carpa"). El vive ahora en París y tiene su mujer y una hija en Polonia. Hizo todos los trámites para ver a su hija de cuatro años y que ella viniese a pasar un par de semanas con su padre, pero no la dejaron salir. ¡Y el "delito de opinión"! Pues, en qué mundo vivimos, oye. Y aún tienen la desfachatez de llamarse a sí mismos "liberadores de los pueblos". Cómo no vas a luchar contra esa gente y llamarle por su nombre: ¡fascistas!

Ahí está la clase obrera polaca. Diez millones de personas que cuando le dan la posibilidad de elegir, ¡bruum!, se produce ese fenómeno de Solidarnosk donde demuestran que no quieren saber nada con ellos. ¿Es que toda la clase obrera polaca es un grupúsculo manipulado por la CIA? Pues vaya poder que tiene la CIA, oye, que el noventa por ciento del pueblo polaco está a sueldo de ella. Siempre el mismo cuento.

• En el último recital de Daniel Viglietti en Buenos Aires, él te invitó a subir al escenario y cantaste dos canciones. Al presentarte dijiste que si habíamos luchado contra la dictadura del fascismo, también debíamos hacerlo contra la de la mediocridad. ¿Aludías así a la baja calidad de algunos cantantes uruguayos que Viglietti también había invitado momentos antes?

Sí, aunque sólo en parte. Eso que se hizo allí fue... no sé lo que era eso; mejor olvidarlo. Incluso lo de Daniel fue pobre. Y yo le quiero mucho, pero ha tomado un camino que no me parece bueno; no es canción, es panfleto.

• ¿Y a qué te referís exactamente cuando hablás de la "dictadura de la mediocridad"?

Bueno, fijate tú que la mediocridad se está extendiendo a todos los niveles. A la gente, en vez de cultivarla la están desculturando, haciendo que pierda el criterio propio. ¿Cómo puedes tú entender si no que en París, donde era tradición hacer uno de los mejores panes del mundo, la gente acepte comer ese pan que hacen ahora, que parece de goma? Parece la "nueva trova cubana", oye, que le llaman canción pero es canción de goma. La gente debería tener el criterio de rechazar esos engaños. Es el lavado de cerebro que se está produciendo. ¡Y la televisión! No, si es que no te sueltan. Parece que hubiera un demonio que no quiere que te encuentres contigo mismo jamás. Sólo dormir te dejan, pero es que ya duermes con una programación tal que sueñas con algo establecido por ellos. Esta es la dictadura de la mediocridad. Contra esto, la gente tiene que ser informada. Si hasta hay quien va a la tienda a comprar verduras y no sabe que han salido de la tierra, cree que han nacido en la tienda. Ya

deben estar inventando gallinas que ponen los huevos fritos. Sí hombre, te lo juro, oye. Es horrible.

• ¿Tu proyecto de "La Carpa" tiende a luchar contra esa mediocridad?

Claro, pues allí la calidad va a ser lo primordial. Además sucede que el sistema del recital tradicional ya no se aguanta. Tú aquí, el público allá, y aunque se produzca una comunión como la de la otra noche aquí en Buenos Aires con ese público acojonante, todo termina abruptamente y tú te vas tan "cargado" que terminas con tus amigos bebiendo y dando vueltas por allí hasta el mediodía siguiente. En "La Carpa" vamos a vivir más intensamente la comunicación con la gente. Además va a haber múltiples expresiones artísticas, unidas por ese principio de la calidad. El ámbito va a ser una carpa viajera, que ya fue diseñada por el arquitecto Pierre Azim. Como ya te dije, el grafista es Janiszewski, y también están en el grupo inicial los artistas plásticos Soto, encargado del ambiente cinético interior, Mompó, Demarco, Le Parc, Manessier, Tinguely, Por su parte Agam y el venezolano Cruzdiez van a decorar un camión cada uno.

 ¿Estás trabajando sobre poetas nuevos actualmente?

No, no los encuentro. Los poetas ya no escriben para cantar. Me da la impresión que estáis acostumbrados a una estructura que es el libro, y no la voz, el canto. Yo estoy deseando y pidiendo nuevos poemas. Me gustan los tuyos, por ejemplo, hay sangre en ellos, pero están escritos para ser leídos. A veces me digo: "¡Me cago en Dios, si García Lorca estuviera aún aquí, cuántas canciones haríamos juntos! "Así que, poetas, ¡a cantar! A ver si lanzo aquí una botella al mar; una semilla.

• ¿Entretanto te dedicás sólo a "La Carpa"?

Sí. Tengo la esperanza de que en ella vamos a colmar también esa laguna. Yo invitaré a algún poeta para que venga con nosotros quince días o un mes, de pueblo en pueblo, y ahí, conviviendo, cantando y bebiendo juntos, creo que se darán las condiciones para que el poeta entre más en la canción. Puede suceder que una noche estemos juntos tú y yo y surja una idea a partir de una frase oída al pasar y yo te pida: "oye, hazme una canción de esto", y tú ya trabajarías en algo para ser cantado y le darías una estructura diferente. Tal vez "La Carpa" nos salve a ese nivel también.

Jorge Brega 21/8/1984

# ARQUEOLOGIA YCONCEPTO DE CULTURA

Por Luis Guillermo Lumbreras

Luis Guillermo Lumbreras, peruano, doctor en antropología, destacado arqueólogo, ha ejercido la docencia en universidades de su país y del extranjero llegando a ser decano de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Huamanga, Ayacucho (1963-1965) y director del Museo de Antropología y Arqueología de Lima.

Lo azaroso de la difusión de sus influyentes obras teóricas, que circularon durante años mimeografiadas o manuscritas por el continente americano, es una muestra típica de las condiciones en que se desenvuelve la investigación científica en nuestros países oprimidos de América Latina y el Tercer Mundo.

Entre sus libros se destacan De los pueblos, las culturas y las artes en el antiguo Perú; Los orígenes de la civilización en el Perú (Lima, Milla Batres, 1972), que llegó ya a su sexta edición,

y La arqueología como ciencia social (Lima, Peisa, 1981), que es el resultado de un curso dictado por el autor en la Universidad de Concepción, Chile, en el verano de 1972, y conferencias dadas en la Universidad de San Marcos de Lima. De este último, cuyo éxito continental reside, al decir del arqueólogo mexicano J. L. Lorenzo, en el hecho de que en él "se afirma la obligatoriedad de hacer una arqueología de sentido histórico, se puntualiza claramente la separación de la antropología colonialista y sitúa la arqueología en el campo en que su existencia se hace comprensible, real: la del materialismo histórico", tomamos los textos de estas páginas, que forman parte del primer capítulo del libro, "El objeto de estudio", así como un párrafo del prólogo que utilizamos aquí a modo de introducción.

La Arqueología no es, como no lo es ninguna ciencia, una etérea actividad académica aislada de los problemas de la sociedad donde se desarrolla; es, y siempre ha sido, un instrumento activo de la lucha social que se ventila permanentemente; sirve para cohesionar y dar sustento a la clase social que la utiliza. La Arqueología es arma de opresión cuando sirve para justificar la explotación de los campesinos indígenas de nuestros países, desarrollando "Teorías" que muestran su inferioridad histórica frente a los invasores europeos y su proclividad a la decadencia. Es arma de la opresión cuando saluda y engrandece el pasado para denostar el presente, creando la retrógrada convicción de que "todo tiempo pasado fue mejor". Es arma de la opresión cuando se usa para crear el caos y el azar en la historia anónima de los pueblos prehistóricos o ágrafos. Es arma de la opresión cuando convierte en objeto al sujeto histórico. La Arqueología, en cambio, es arma de liberación cuando descubre las raíces históricas de los pueblos, enseñando el origen y carácter de su condición de explotados; es arma de liberación, cuando muestra y descubre la transitoriedad de los estados y las clases sociales, la transitoriedad de las instituciones y las pautas de conducta. Es arma de liberación cuando se articula con las demás ciencias sociales, las que se ocupan de los problemas de hoy, y muestra la unidad procesal de la historia en sus términos generales y en sus particularidades regionales o locales.

### EL OBJETO DE ESTUDIO

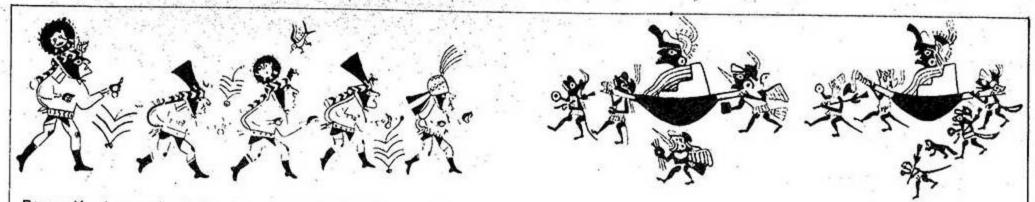
Tradicionalmente se acepta que el objeto de estudio de la Arqueología "son los restos materiales dejados por los hombres en el curso de su existencia" o, dicho de otro modo, "el estudio de la cultura material de pueblos sobre quienes o no hay, o hay una poca información documental o histórica". En efecto, en el curso de la historia universal del hombre, la mayor parte de los pueblos del mundo no tuvieron formas tales como la escritura para que la posteridad pudiera conocerlos históricamente, de modo que sólo es posible conocer de ellos sus restos materiales. Aquellos que se pudieron conservar y que incluyen desde sus restos mortales hasta sus casas, templos o simples campamentos, incluyendo desechos de su comida (huesos, vegetales, etc.), sus utensilios, instrumentos, vestidos y adornos. Algunos pueblos que lograron la escritura, pero cuyos documentos son insuficientes o menos importantes que el resto de la "cultura material" para conocer su historia, también son estudiados por los arqueólogos.

Pero, si bien objetivamente es correcta la definición tradicional de la Arqueología y "su objeto de estudio", en verdad ella puede conducir y de hecho conduce a un error típicamente positivista, de considerar que el quehacer científico es estrictamente el del registro "objetivo" y mecánico de los vestigios materiales con los que se enfrenta el investigador. De este modo, el arqueólogo tradicional positivista se reduce a "tomar conocimiento y dar cuenta

de los restos materiales de las culturas", considerando como especulativo cualquier intento de "ir más allá" de los objetos registrados. De esta manera el "objeto de estudio" se reduce al objeto material; el objetivo es el objeto y no la historia.

Pese a ello, todos reconocen que detrás de los objetos está el hombre o más bienla cultura que, de acuerdo a la definición tradicional que los arqueólogos aceptan, es "la parte de la conducta que diferencia al hombre de los demás animales". Lo cual, objetivamente, también es cierto. De esto se deduce que el objeto de estudio de la Arqueología es la cultura de la cual el científico sólo conoce la parte material pues todo lo demás ha desaparecido. Es a partir de la aceptación de este supuesto, que la Arqueología ha sido integrada dentro de la Antropología que es "la ciencia de la cultura". La Arqueología viene a ser, entonces, "la parte de la Antropología que se ocupa del estudio de la cultura (material) de pueblos ya desaparecidos". Con esta última definición se salva el resquemor de olvidar que el hombre está detrás de los restos materiales, pero se mantiene la concepción positivista de que el "objetivo es el objeto" dado que sólo es posible conocer la cultura material y que el resto de la cultura (la parte "espiritual" o "no-material") está definitivamente perdida, pues el arqueólogo "no puede conocer la cultura total".

Pero, para entender esto, es menester entender el concepto cultura y cómo surge históricamente.



Decoración de ceramios de la cultura Moche (Perú 100 a.C. - 700 d.C.): Izq., "mensajeros". Der., señores cargados en literas por sus servidores.

## Sobre el concepto cultura

El concepto cultura pertenece a la Antropología en su uso contemporáneo, aun cuando hubiere sido usado antes de la aparición de esta disciplina. Para entenderlo, es menester recordar brevemente su historia, es decir la historia de la Antropología.

La Antropología apareció como ciencia en la época en que el capitalismo ingresaba a su etapa imperialista: consecuentemente, requería de un conocimiento cabal de las "costumbres extrañas" de los pueblos a los que debía someter como colonias.

En siglos anteriores, la descripción de los pueblos con tales costumbres extrañas, había servido decididamente a los países colonialistas como España para programar por ejemplo su política de Indias. Pero tales descripciones eran hechas casi exclusivamente por funcionarios coloniales, cronistas y alguno que otro viajero curioso. Con el desarrollo del imperialismo, la burguesía positivista, adherida a la ciencia, delegó esta tarea a un terreno más especulativo y menos burocrático; sin embargo, como sabemos todos, los documentos coloniales son una fuente de primerísima importancia para el estudio de los pueblos del "tercer mundo".

La burguesía a lo largo de su revolución había comprendido la gran utilidad de la ciencia y sostenía la defensa de ella como expresión de su lucha triunfante contra la feudalidad bíblica y retrógrada. ¡Todo conocimiento debía ser científico! Por eso mismo había creado la Sociología, que le permitiría entender su propia estructura y la mecánica y solución de los conflictos de la sociedad capitalista.

Pero, así como los conceptos de "clase social", "grupo", "sociedad", "conflicto", etc., le permitieron, a partir de la sociología, percatarse de su realidad, fue necesario crear los conceptos que le permitieron entender la realidad de los pueblos coloniales, donde el principal factor de diferencia con "su" realidad eran las "costumbres extrañas" de aquellos. Allí surgió, realmente, el concepto de "cultura". La cultura en el mundo occidental era sinónimo de conocimientos, buena educación, refinamiento cortesano, etc.; la cultura de los "pueblos primitivos" (léase colonias,

semi-colonias, etc.) era en cambio toda la conducta, "las costumbres", todo lo que el hombre hace, las normas de comportamiento, "la herencia social", "lo aprendido socialmente", etc. Más tarde, por razones de coherencia, se habló de la "cultura occidental y cristiana" frente a las otras culturas del mundo, englobando dentro de esta categoría a todas las formas europeas—no importa cuan diferentes sean— que asumen la conducción económica y política del mundo capitalista.

Los antropólogos (se llamaban antes etnólogos) hicieron suyo el concepto cultura, lo que era perfectamente lícito en tanto que ellos eran quienes estudiaban las costumbres "extrañas" de los "pueblos primitivos" (todos los pueblos, menos los capitalistas). Ellos, los capitalistas, al integrar el concepto al estudio de su historia fabricaron una "historia de la cultura", pero en todas partes les salió esto como una historia de las bellas artes, los intelectuales y otros refinamientos del mundo burgués. En su "historia de la cultura" nunca se habla de las costumbres del pueblo explotado por los capitalistas; para eso inventaron otra disciplina, llamada "Folklore" (ahora integrada por supuesto, a la Antropología), que se ocupa de las costumbres de los obreros, campesinos, etc.

Visto de este modo, aparece que la cultura es un concepto que surgió como arma del imperialismo en su lucha por la conquista del mundo, a través de una ciencia llamada Antropología, que se declara autónoma en la medida en que su objeto es el estudio de los "pueblos primitivos", cuya contraparte para el estudio de los pueblos "avanzados" (el mundo capitalista) se inventó con el nombre de Sociología, que en la medida que no busca entender "costumbres" trabaja con los conceptos derivados de "Sociedad", que deben reflejar los problemas de interacción de los grupos de la sociedad moderna o sea capitalista.

A lo largo de estos años cada disciplina ha ido refinando sus propios conceptos en una creciente elaboración divergente, que se refleja en la muy frecuente ignorancia de los unos por los otros en lo relativo a sus específicos marcos de referencia conceptual.

Esto ha conducido a una "teoría antropológica" diferente de una "teoría sociológica" y, aparentemente, a metodologías absolutamente propias.

Pero sucede que la ciencia, al margen de estas divisiones que responden a etapas de la historia del conocimiento ya superadas, ha recuperado una información lo suficientemente grande como para ir disolviendo la imagen segmentaria del mundo que estas disciplinas diseñan. Los "pueblos primitivos" tuvieron clases sociales y conflictos de grupos y la "Cultura de Occidente" en efecto es la suma de varias culturas, las que a su vez tienen muchos aspectos que sólo se pueden entender desde una perspectiva antropológica.

La ciencia reclama un uso combinado de todos los conceptos, pero al hacerlo tropieza con la dificultad genética de los mismos; al haber sido diseñados en su origen para explicar sólo un segmento de la realidad, su uso se hace difícil para aplicarlo a la totalidad en forma combinada con los otros conceptos. Por eso, en nuestro tiempo, las disciplinas (antropología, sociología, "historia") autónomas están en pleno proceso de descomposición, cuestionados sus conceptos básicos, cuestionada su utilidad.

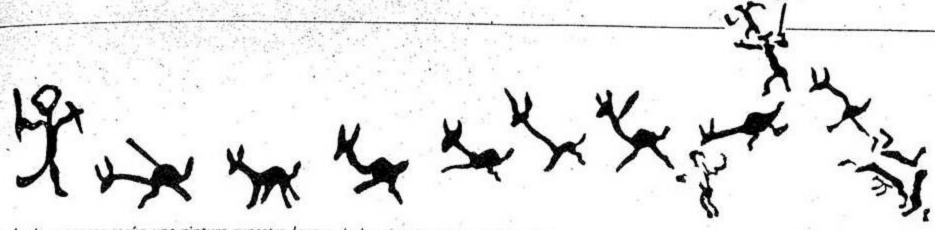
Esta es la razón por la que hay que tener cuidado con el uso de un concepto tal como "cultura", que al tratar, por su origen, de explicar "toda la conducta social" tropieza con el de "Sociedad", que también comprende "toda la conducta social", pero que por su uso, se limitan a sólo un segmento de la realidad.

Eso supone que si es menester usar el concepto, si es necesario, entonces hay que optar por decir qué cosa se quiere decir con "cultura". De otro modo, es preferible abandonar este concepto.

Si la cultura es la totalidad de la conducta social, tal como se acepta tradicionalmente por los antropólogos, conviene entender en qué consiste aquella "conducta".

# Causas y elementos de la "conducta social".

Los antropólogos tienen una muy grande confusión acerca de las causas de origen de la cultura y de la manera como se



Cacería de guanacos según una pintura rupestre (cueva de Lauricocha, Perú, 6.000 a.C.).

constituyen, integran, cambian y desarrollan los "elementos de la conducta social" (cultura). Toda la historia de la Antropología es una larga lista de las diversas escuelas y personalidades que han tratado de resolver el enigma aquel. Su principal preocupación ha sido la de los "factores determinantes de la cultura", de modo que no se ha dejado de buscar ningún posible factor determinante; por eso se les puede clasificar, y se clasifican en "deterministas" de distintos géneros y especies: ambientales, raciales, tecnologistas, sicologistas, estructuralistas, etc. Desde luego, esta clasificación de los científicos sociales en "determinismos" incluye a los marxistas, a quienes se considera propugnadores del "determinismo económico".

Los deterministas raciales proponen la tesis que la cultura depende de los factores raciales de modo que las culturas progresan o son "superiores" según las razas lo sean; habría pues razas superiores e inferiores, razas capaces de llegar a altos niveles de cultura y otras incapaces; los "ambientalistas" proponen que es el medio ambiente -los ríos, el clima, el habitat, la ecología- el factor determinante del carácter y tendencias de cambio de las culturas, de modo que habría culturas de ambientes boscosos, de desiertos, de estepas, culturas de climas fríos o templados o cálidos; cultura de los llanos o de las montañas. Los "tecnologistas" dicen que el desarrollo tecnológico marca el nivel y carácter de las culturas, de tal modo que podemos clasificar y homologar a los pueblos de acuerdo con dicho indicador, de donde se deduce que el progreso social depende del progreso tecnológico. Los arqueólogos son proclives a esta fácil explicación de la cultura, seguramente porque la principal fuente de información arqueológica es la tecnología (cerámica, construcción, textil, etc.).

Para los críticos poco ilustrados, el marxismo propone la tesis de que la economía determina la conducta social y en consecuencia es una forma más de determinismo. Si bien esta clasificación determinística nos tiene sin cuidado, ocurre que no es cierto que el marxismo proponga tal cosa. Para el marxismo, la economía no existe independientemente de los demás aspectos sociales y los unos interac-

túan con los otros de manera permanente; ocurre, por cierto, que todos estos aspectos ligados dialécticamente unos a otros, están imbricados "de origen" con la actividad social básica de supervivencia, que consiste en la producción de los bienes para la alimentación, el abrigo y todas las necesidades de la sociedad; esta actividad social básica está pues presente en todos los actos e instituciones sociales y, consecuentemente, interviene en ellos, constituyendo la base de la existencia social.

Pero producción no es sinónimo de economía; es más, forman parte de la producción los instrumentos, las técnicas, el medio ambiente y el hombre mismo, todos los cuales en su conjunto forman precisamente el "ser social" o la "base" sobre la que se asienta toda la inmensa estructura social.

Las "causas" de la conducta social están pues en la sociedad misma, en primer lugar, y sólo parcialmente fuera de ella; la imagen metafísica de las "causas divinas" está fuera de todo debate y pertenece a un estadio histórico superado plenamente al aparecer la ciencia. Las "causas" corresponden a la dialéctica de los elementos que constituyen la "conducta social", es pues menester, en primer lugar, determinar cuáles son esos elementos.

Los hombres para subsistir necesitan trabajar, es decir desplegar una actividad productiva aprendida socialmente. En consecuencia, un primer elemento de la conducta social es el trabajo. Esta actividad, pone en relación al hombre con la naturaleza sobre la cual actúa y, al mismo tiempo, establece diversas formas de relación entre los hombres mismos. Del conjunto de esta interacción surge la Producción, que es el resultado del trabajo. De otro lado, el tipo y carácter de la producción está dado por las condiciones del medio ambiente natural que es el objeto de trabajo y del nivel de los instrumentos de trabajo o instrumentos de producción, que en su conjunto constituyen los Medios de Producción, los que, a su vez, con la Fuerza de Trabajo que está dada por la población, constituyen las Fuerzas de Producción. A esta cadena de elementos, la antropología tradicional la estudia por segmentos independientes a los que llama

"habitat", "tecnología", "población", "ciencia" y "economía". Por supuesto, tratar de establecer las equivalencias supone un gran esfuerzo, dado que se trata de equiparar conceptos con contenido dialéctico y conceptos estrictamente "estructurales", es decir que en un caso los conceptos son parte de un proceso unitario "en movimiento" y en el otro son conceptos referidos a "estructuras" estáticas que se autodefinen; en el primero, cada elemento de análisis supone y necesita de otros para definirse, pues no hay modo de entenderlos aisladamente.

De otro lado, el hombre en el curso del proceso de producción establece relaciones con otros hombres, que son Relaciones de Producción; éstas son diferentes de acuerdo con lo diferentes que sean los procesos de producción dentro de los que se dan y como en realidad el proceso de producción depende del carácter y nivel de las fuerzas de producción, dado que son éstas las que permiten producir de tal o cual manera, se puede decir que las Relaciones de Producción corresponden en su forma y carácter al desarrollo y carácter de las Fuerzas de Producción. Dialécticamente, las Fuerzas Productivas y las Relaciones de Producción, constituyen una unidad llamada Modo de Producción, que comprende el conjunto del proceso productivo de una sociedad dada en un momento dado de su historia.

El Modo de Producción constituye la forma correcta, real, como cada sociedad resuelve la satisfacción de sus necesidades por medio de la producción de bienes materiales. Cuando dos o más sociedades resuelven sus necesidades de la misma manera, a partir de un desarrollo similar de las Fuerzas Productivas y con Relaciones Sociales de Producción similares, entonces se dice que dichas sociedades tienen el mismo modo de producción; el que habiendo muchas sociedades con el mismo modo de producción, se quiera establecer un "modelo" quiere decir simplemente que se hace una generalización homotaxial y nada más; se establece una ley del "modo".

El Modo de Producción es, finalmente, la base material sobre la cual se asienta la "Conducta Social", por eso se le llama también "infraestructura". Su dialéctica



Felino decorado con serpientes, Divinidad central de la cultura Chavín (Perú, 1.200 - 100 a.C.).

interna está determinada por la constante su conjunto y todo el conjunto de instituinteracción de las Fuerzas Productivas y las Relaciones de Producción; de manera tal que los cambios en unas determinan cambios en las otras. Los antropólogos tradicionales no tienen ningún concepto similar al de Modo de Producción y lo que aquí se trata lo estudian simplemente como "economía", aun cuando la mayor parte de los elementos de las Relaciones de Producción los estudian más bien como "Organización Social".

El materialismo histórico sostiene que el "ser social" determina la "conciencia social", es decir que las condiciones de vida material son las que determinan la "vida espiritual". Y ésta es la parte que más duele a los antropólogos tradicionales en general y es de donde viene el calificativo de "deterministas económicos" que dan a los marxistas; es también, donde los marxólogos burgueses comienzan a sentir "las insuficiencias" del método. Precisamaterialista de la historia.

La razón de este enunciado se encuentra en un reconocimiento obvio de la relación entre el modo de producción en base económica o infraestructura y cum-

ciones que se organizan en su contorno así como el sistema de ideas que explican el "mundo en que se vive". Las instituciones son organismos formales, a través de los cuales se trata de "regular" la conducta social, de acuerdo a las relaciones sociales de producción vigentes; las principales instituciones son las de orden jurídico y político, aún cuando hay también las de carácter religioso, educacional, etc., siendo, en cada etapa (léase modo de producción) distintas y unas más importantes que otras de acuerdo a su rol en cada momento histórico. Esto hace confundir mucho a algunos "marxólogos" quienes ven en este juego dialéctico la posibilidad de que en determinadas etapas o modos de producción, las instituciones puedan jugar un rol "a dominante" (léase en verdad "determinante") sobre, incluso, el modo de producción en su conjunto.

La superestructura tiene pues dos "nimente en el núcleo mismo de la teoría veles": el de las Instituciones y el de la Ideología; si bien ambos niveles se corresponden, cabe anotar que el primer nivel es el factor más directamente ligado a la

ple el rol de "cópula" entre la infra y la superestructura.

El conjunto de la base y la superestructura constituyen una Formación Social. Su dialéctica interna es lo que determina aquello que venimos denominando "conducta social", es decir, lo que los antropólogos llaman "cultura", aun cuando, obviamente, no se debe establecer una correspondencia mecánica entre ambos conceptos.

# Uso y manejo del concepto cultura

Desde este punto de vista, cuando se usa el concepto cultura, al modo tradicional, es menester tener en cuenta que con él se define una "formación social" cuyos componentes, sin embargo, no pueden ser entendidos de modo segmentado y metafísico, como lo hace la tradición antropológica burguesa.

En Arqueología, se asume que hay una definición particular de la cultura, en la medida en que el análisis arqueológico se basa en los restos materiales dejados por los pueblos y no en la totalidad de la conducta. Los más avanzados arqueólogos culturalistas se aproximan a la tesis de que "el comportamiento es observable en los restos materiales de la cultura" (Watson, Le Blanc y Redman, 1974), con lo que se acercan notablemente a las ideas de Gordon Childe dentro de la corriente que ahora gustan en llamar "new archaeology"\*.

En realidad, si se asume que el uso del concepto cultura es, en arqueología, de valor instrumental indispensable, puede -como lo hizo Childe en sus varios estudios- hacerse el esfuerzo por redefinirlo y darle el papel debido. Nosotros creemos que si se asume el uso y manejo de esta categoría, debe hacerse desde una perspec-

formulaciones de Leslie Whyte y de W. Taylor, un notable enriquecimiento de la arqueología con perspectiva procesal.

Al ponerse el método en esta nueva dimensión, fue posible asimilar rápidamente las conquistas tecnológicas de la ciencia contemporánea, convirtiendo la arqueología en una disciplina sumamente rica en posibilidades de obtener resultados de probado rigor sistemático. La teoría sistémica fue ampliamente comprometida y el lenguaje cibernético prestamente incorporado. Pronto surgieron libros sobre el uso de las computadoras en arqueología, sobre el manejo de recursos electrónicos, físicos y químicos; muy pronto tomaron forma especialidades tales como la arqueozoología, la arqueobotánica, etc. Obviamente, ningún arqueólogo puede ahora ignorar todo lo que gratifica el uso de todo este bagaje tecnológico en el trabajo de campo y gabinete. La arqueología, de hecho, se convirtió en una actividad científica multidisciplinaria. Y los arqueólogos positivistas lo saben muy bien y proceden en consecuencia.

Pero la arqueología no es, al fin de cuentas, sólo una técnica; lo es hasta el punto en el que el dato arqueológico se convierte en dato histórico, en hecho social; y en este punto es donde se produce el deslinde fundamental entre la

New Archaeology y la arqueología científico-social o materialista histórica. Ambas formas de hacer arqueología pueden coincidir en la excavación, la prospección y aun la clasificación de los restos recuperados; pero la manera como se procede a la interpretación de los restos, la manera cómo éstos se organizan, la forma en que dan la explicación sobre la historia es muy distinta, tan distinta como es la filosofía positivista de la materialista dialéctica.

Y en esto es también donde nos acercamos a Childe y donde ellos se acercan a Childe; porque ocurre que aun cuando Childe estuvo muy próximo al materialismo histórico, en su metodología subsistieron muchos elementos positivistas, en donde los New Archaeology se apoyan para asociar su escuela a Gordon Childe. A nosotros nos basta saber que él retomó las ideas de Morgan y Engels y las desarrolló; que retomó la tesis de la revolución enunciada por Marx en el "Prefacio" a la Contribución a la Crítica de la Economía Política y la desarrolló; que rescató el criterio de función en la clasificación arqueológica y lo integró con el de forma. Todo eso y más nos sirve de base para seguir avanzando y por eso nos sentimos en deuda con Childe.

La New Archaeology (así, en inglés) es una corriente que ha surgido en nuestro tiempo como resultado de la total obsolescencia de la arqueología positivista, que se puso al margen del desarrollo técnico de la ciencia y de la necesidad de poner "a tono" las explicaciones procesales a las que tuvo que arribar la arqueología como consecuencia de su propio desarrollo. El empirismo arqueográfico, por un lado, y el subjetivismo de las generalizaciones obligaron a los arqueólogos a plantearse la necesidad de "antropologizar" su marco teórico y a modificar su tendencia a resolver su metodología inductivista en una progresiva formulación metodológica de base inductivo-deductiva. Esto desencadenó, en la década del setenta, partiendo de las

<sup>\*</sup> En el curso de estos años, desde luego, hubo algunos debates sobre el contenido de nuestra obra; en más de uno se ha señalado que estamos dentro de una tendencia "childeana". Vere Gordon Childe, a no dudarlo, es el iniciador de la crítica a la arqueología positivista y el fundador de la arqueología contemporánea; pero ocurre que sus ideas son reclamadas por igual por quienes conducen la corriente "new archaeology", que representa la aplicación del positivismo lógico a la arqueología. Es pues indispensable hacer un deslinde.

tiva científico-social global; creemos, por eso, que la única forma coherente de darle función analítica es entendiéndola como lo hace Luis Felipe Bate (1978:25)\* quien señala "la categoría de Cultura como el conjunto de formas singulares que presentan los fenómenos correspondientes al enfrentamiento de una sociedad a condiciones específicas en la solución histórica de sus problemas generales de desarrollo" precisando, luego (op. cit. 192), que "la categoría de cultura no es una categoría 'instrumental', sino 'objetiva' dado que expresa el aspecto fenoménico de la vida social aunque no el esencial, que se define mediante la categoría de formación social" (op. cit. 195). Concluye además que "conocidas las determinaciones fundamentales de un proceso social, es decir, conocidas las cualidades históricamente determinadas de su formación económico-social, desde el modo de producción, la categoría de cultura podrá permitir acercarse a la explicación de algunos aspectos de la realidad, como totalidad concreta. Pero precisamente de los aspectos más secundarios o inesenciales", pero que pese a esto debe procederse a "precisar con claridad las relaciones categoriales, objetivas y lógicas, entre el aspecto cultural de la sociedad y la categoría explicativa fundamental de formación económico social" pues "la falta de resolución teórica a este problema ha sido hasta ahora el obstáculo principal para el desarrollo explícito de una metodología materialista histórica para la arqueología".

En la anterior edición de este libro nosotros sosteníamos que teniendo en cuenta la confusión que se genera al usar "cultura" tal como la definen los antropólogos tradicionales, con el consiguiente peligro de confundir el concepto con el de "Formación Social", el uso del concepto cultura representa una concesión a la tradición científica burguesa, que sólo es beneficiosa en tanto permite mantener el diálogo con los antropólogos de la burguesía, dado que la correspondencia entre conceptos históricos y metodológicamente tan disímiles puede conducir al error de suponerlos sinónimos; queda claro que mientras que tal concepto antropológico de cultura es metafísico y estructuralista, el de "Formación Social" es materialista y dialéctico. Decíamos pues que confundirlos como si fueran iguales es muy peligroso, por lo que era necesario, si se quería usar el concepto, precisar sus alcances y contenidos. Creemos que Felipe Bate lo ha hecho de modo brillante, dejando claramente establecido que mientras que se entienda que una "Formación

Social" es la categoría analítica que permite entender la cultura social en su totalidad, desde una perspectiva universal y no fenoménica, y por lo tanto particular, en cambio el concepto "cultura" sirve para identificar la forma particular como cada sociedad, o incluso cada grupo étnico, resuelve su forma de vida dentro de cada "Formación". Esto quiere decir que dentro de una formación social dada -por ejemplo la "neolítica" o "barbarie"- pueden darse muchas y muy diferentes culturas, diferenciadas unas de otras por sus instituciones, costumbres o específicas formas de trabajo o de parentesco, pero iguales en el nivel de desarrollo de sus fuerzas productivas, en sus relaciones sociales de producción o en la articulación específica de los diversos componentes del modo de producción con la superestructura. Así se entiende cómo en el conglomerado capitalista contemporáneo, aparte de las diferencias y contradicciones propias de la formación capitalista, unos pueblos se diferencian de otros culturalmente.

Desde este punto de vista, es tarea del arqueólogo descubrir el nivel de desarrollo de los pueblos, integrándolos históricamente dentro de una formación social dada, pero al mismo tiempo describiendo su cultura.

El arqueólogo, desde luego, trabaja directamente con los productos de la actividad social, que ha sido conformada de un modo particular por cada pueblo; ellos constituyen "rasgos" concretos de la conducta de dichos pueblos, concordantes con "su" cultura. Dicho de otro modo, todos los "restos materiales" con los que trabaja el arqueólogo son elementos tangibles de una cultura dada, pero al mismo tiempo, abstraídas sus connotaciones particulares, no son otra cosa que expresiones concretas de una formación social dada, dentro de la cual debe inscribirse tal cultura. Sólo así se entiende cómo es posible diferenciar al solutrense de Sandía-Clovis, pese a que ambas culturas corresponden a una misma formación social, la de los Cazadores Superiores o, si se prefiere, del "Salvajismo Avanzado" o del "Paleolítico Superior".

La evasión en establecer esta diferencia categorial conduce a la confusión, muy generalizada, de segregar la historia de los pueblos-cultura a partir de las particularidades, llegando a la conclusión de que "no hay dos culturas iguales", lo que en efecto es cierto si no se agrega en el análisis la categoría de "Formación Social" que busca la esencia del comportamiento social y por lo tanto permite su comprensión desde una perspectiva general, la comparación de la historia de los pueblos a nivel universal.

# POEMAS DE AUSENCIA



JORGE BREGA

# OBJETOS Y DIBUJOS MANUEL AMIGO

Poemas y dibujos por la Aparición con Vida. Palabras previas de Madres de Plaza de Mayo.

Adquiéralo en Hernández, Corrientes 1436, Raíces, Rivadavia 1563, local 9, y otras librerías céntricas de Capital y principales ciudades del país. Distribuye CATARI, Tel. 37-1285, Bs. As.



<sup>\*</sup> L.F. Bate, Sociedad, formación económico-social y cultura. Ediciones de Cultura Popular, México, 1978.

"Los americanos estamos comenzando a mirarnos con nuestros ojos y no a través de los ojos de nuestros colonizadores".

Manuel Scorza

El pensamiento del escritor peruano se aprecia en profundidad al internarnos en el mundo de su compatriota Martín Chambi.

Fue hace unos meses, en Lima, cuando mi colega Víctor, hijo del pionero, colocó sobre un atril perfectamente iluminado, una a una las fotos de su padre. Con todo el tiempo del mundo, amorosamente, en silencio, me hizo ver más de cien fotos originales. Fue un paseo por el Cuzco, por calles asoleadas, por murallas de piedras cuya textura se palpaba. Jardines de conventos, patios de fábricas poblados de trabajadores y, finalmente, tomas efectuadas en el mitológico estudio con luz natural de Martín Chambi.

Nuestros puntos de referencia son europeos, lo sabemos y lo aceptamos, de modo que al admirar las imágenes, inmediatamente recordamos a los maestros del retrato. Es curioso observar cómo a partir de Nadar, los retratos valorados por historiadores y críticos son aquellos que se emparientan con la visión frontal, detallada, sin efectos artificiales. Los que transmiten una observación psicológica del

Este texto fue escrito por Sara Facio para la presentación de la muestra de fotografías de Martín Chambi realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes entre el 1 y el 26 de agosto pasado, y cedido para publicar en Nudos. La exposición fue preparada por el Consejo Argentino de Fotografía y es la mayor del autor (100 obras) que se ha montado en América Latina. La obra del artista peruano fue conocida internacionalmente cuando un grupo de profesores estadounidenses, presidido por el antropólogo y fotógrafo Edward Ranney y asesorado por los hijos de Chambi, clasificó en su estudio del Cuzco 14.000 placas de vidrio. El trabajo se coronó con una gran muestra en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en 1979.

# Martín Chambi

# LA MIRADA NUEVA

por Sara Facio

modelo y donde quien toma la foto está al servicio de la personalidad del fotografiado.

Cuando la genial Julia Margaret Cameron inventa el primer plano, el "flou", la lleva su pasión por extraer el alma del modelo, su interés de meterse en él o



Militares y franciscano, 1925

acercarse tanto como para apoderarse de su intimidad.

El ejemplo de Augusto Sander siempre está presente por la claridad de su mensaje. Su obra fotográfica es una narrativa.

E inmediatamente superponemos otros nombres valiosos pero más aptos para la comparación, nombres americanos, hombres que trabajaron en la misma época—primeras décadas del siglo— en pueblecitos ignotos. Todos autodidactas, alejados de centros culturales, fuera de los circuitos de información o moda, elaborando día a día su estilo a fuerza de vocación y logrando un resultado que va mucho más allá de una técnica depurada. Son los que nos entregaron una mirada sin complacencia, teñida de un auténtico sentido antropológico y humano.

Recordamos a Romualdo García (1853-1930) de Guanajuato, México, a Fernando Paillet (1880-1967) de Esperanza, Argentina, con su fresco de comercios pueblerinos de ese pedazo de América tan similar por sus modelos, decorados y costumbres a la lejana Europa.

Y así llegamos a Chambi (1891-1973), dentro de esa línea directa, honesta, clásica. Es decir, moderna; porque las obras de Chambi son atemporales. Pudieron ser tomadas antes de su tiempo o ayer.

En sus imágenes prevalece un sentido de belleza donde reina la síntesis. Existe una madurez visual para aprehender el ritmo de las líneas del paisaje y de la arquitectura. Una pureza de captación lindante con la abstracción. Pero hay otro componente en la obra de Chambi: la dignidad de su mirada.

En las tomas de grupos, de familias, de parejas, aflora una solidaridad que indica que no es ajeno a su entorno, a sus pares, a su tierra.

Y éste es quizás, el rasgo más importantes de nuestro maestro. Lo que marca un hito dentro de la Historia de la Fotografía. Estamos ante el primer fotógrafo



Bebiendo chicha en Cusco, 1927



Olfantay, 1930

indio. Martín Chambi es un descendiente de los incas. El primer fotógrafo que mira a su gente con ojos no colonizados.

De allí su falta de dramatismo, el no "embellecer" las miserables ropas de sus modelos. El revela la dignidad interior de sus hermanos.

Esa mirada americana es el ejemplo que nos deja Martín Chambi. El mirar lo nuestro con honestidad y orgullo. El mostrar nuestro continente en su belleza y magnificencia, sin prejuicios, sin modelos que dignifiquen artificialmente la miseria o que nos entreguen paisajes dulcorados y limitados por marcos arbitrarios, tan ajenos a la grandeza de los paisajes americanos.

# Su biografía

Martín Chambi nació en Coaza, Provincia de Puno, al norte del Lago Titicaca, en 1891. Pertenecía a una familia de pequeños agricultores hasta que su padre fue contratado por una empresa inglesa. La Compañía Minera Santo Domingo buscaba oro en Carabaya y registraba los avances de los trabajos por medio de secuencias fotográficas tomadas por un profesional. Como sabemos, en esa época los equipos fotográficos eran voluminosos y de inmediato un niño indígena se prestó voluntariamente como ayudante. El indiecito quedó subyugado por la magia fotográfica y fue la sombra del inglés. Se despertó en él una precoz vocación que lo llevó a buscar trabajo como aprendiz de fotógrafo en la ciudad de Arequipa, Durante nueve años estudió y aprendió el oficio junto al respetado profesional de Arequipa, Max T. Vargas.

Luego de considerar diversas alternativas, en 1920 decidió instalarse —junto a su flamante esposa— en el Cuzco. Abrió un comercio fotográfico en la calle Santa Teresa que pronto fue visitado por lo mejor de la sociedad cuzqueña: familias honorables, intelectuales, funcionarios y artistas. Todos han quedado registrados en finos retratos debidos a una sabia manera de utilizar la luz natural. Pero nuestro maestro no merece admiración solamente por sus retratos de estudio. Ganó su prestigio porque nos ha dejado testimonios humanos y arquitectónicos del más alto nivel estético.

La ciudad del Cuzco, los monumentos incaicos, especialmente el hallazgo de Machu Picchu, fortaleza inca que asomó al mundo por los trabajos de Hiram Bingham en 1915, fue "descubierta" fotográficamente por Martín Chambi.

Su sentido indigenista real, más allá de las declamaciones, fue un aporte valioso a la cultura del Perú —simbiosis de civilizaciones— y su nombre figura entre los fundadores del Instituto Americano de Arte de Cuzco, de la Academia de Artes Plásticas, y ya en su madurez, junto a sus hijos, creó clubes de fotografía y de cine.

El crítico francés Georges Sadoul bau-



El organista, 1935

tizó los trabajos de los integrantes del Cine Club como "Escuela de Cuzco".

Chambi presentó su obra en exposiciones, sobresaliendo la de 1927 en el Gran Hotel Bolívar de Lima y la de 1935 en la Academia de Música. También se presentó en Chile y Bolivia. Llegó a tener premios en salones de arte fotográfico y publicó en los periódicos El Sol y La Crónica de Perú. Después de 1930, cuando el ferrocarril unió las ciudades de Cuzco y Buenos Aires, sus fotos ilustraron artículos en La Prensa y La Nación.

El domingo 21 de mayo de 1950, un acontecimiento marcó, dolorosamente a Chambi: un terremoto que devastó el Cuzco. La tragedia cobró víctimas fatales y más de 35.000 personas quedaron sin hogar. Chambi tomó fotos de los desastres; la ciudad destruida, curiosamente mantuvo erguida la arquitectura incaica. Cayeron las construcciones modernas y coloniales pero resurgió la piedra inca consolidando su eterna presencia. Chambi fotografió ésas, sus raíces; también el deambular de la población, su hacinamiento en plazas y paseos públicos a la intemperie. Esto le valió una gran depresión emocional. Desde entonces cambiaron sus costumbres. Dejó de viajar, de hacer recorridos a lomo de mula, como los paisaiistas del siglo XIX, período del cual han quedado curiosos autorretratos. También decidió no enviar más sus fotos fuera de

No obstante, en 1964, Víctor organizó una muestra de ambos para ser presentada en México durante la Primera Convención Americana de la FIAP (Federación Internacional de L'Art Photographique, Suisse).

Martín Chambi murió en Cuzco en 1973.

Le cupo el honor de ser designado en vida, "Patrón" de la primera promoción de fotógrafos profesionales de la Escuela de Artes Gráficas de Lima, en 1971.





La sentencia de los campesinos, 1927

# JAVIER HERAUD

EL RIO (Fragmentos)

7

Yo soy un río, voy bajando por las piedras anchas, voy bajando por las rocas duras, por el sendero dibujado por el viento.Hay árboles a mi alrededor sombreados por la lluvia.

3

Yo soy el río.
Pero a veces soy
bravo
y
fuerte,
pero a veces
no respeto ni a
la vida ni a la
muerte.

Los animales huyen, huyen huyendo cuando me desbordo por los campos, cuando siembro de piedras pequeñas las laderas, cuando inundo las casas y los pastos, cuando inundo las puertas y sus corazones, los cuerpos y sus corazones

4

Y es aquí cuando más me precipito.

Cuando puedo llegar los corazones, cuando puedo cogerlos por la sangre, cuando puedo mirarlos desde adentro. Y mi furia se torna apacible, y me vuelvo árbol. y me estanco como un árbol, y me silencio como una piedra, y callo como una rosa sin espinas.

9

Llegará la hora en que tendré que desembocar en los océanos, que mezclar mis aguas limpias con sus aguas turbias, que tendré que silenciar mi canto luminoso, que tendré que acallar mis gritos furiosos al alba de todos los días, que clarear mis ojos con el mar. El día llegará y en los mares inmensos no veré más mis campos fértiles, no veré mis árboles verdes. mi viento cercano, mi cielo claro, mi lago oscuro, mi sol, mis nubes, ni veré nada, nada, únicamente el cielo azul,

inmenso...

### YO NO ME RIO DE LA MUERTE

Yo nunca me río
de la muerte.
Simplemente
sucede que
no tengo
miedo
de
morir
entre
pájaros y árboles.

Yo no me río de la muerte. Pero a veces tengo sed y pido un poco de vida, a veces tengo sed y pregunto diariamente, y como siempre sucede que no hallo respuestas sino una carcajada profunda y negra. Ya lo dije, nunca suelo reír de la muerte, pero sí conozco su blanco rostro, su tétrica vestimenta.

Yo no me rio de la muerte. Sin embargo, conozco su blanca casa, conozco su blanca vestimenta, conozco su humedad v su silencio. Claro está, la muerte no me ha visitado todavía, y uds. preguntarán: ¿qué conoces? No conozco nada. Es cierto también eso. Empero, sé que al llegar ella yo estaré esperando, yo estaré esperando de pie o tal vez desayunando. La miraré blandamente (no se vaya a asustar) y como jamás he reido de su túnica, la acompañaré, solitario y solitario.

## PALABRA DE GUERRILLERO

Porque mi patria es hermosa como una espada en el aire, y más grande ahora y aun más hermosa todavía, yo hablo y la defiendo con mi vida. No me importa lo que digan los traidores. hemos cerrado el pasado con gruesas lágrimas de acero. El cielo es nuestro, nuestro el pan de cada día, hemos sembrado y cosechado el trigo y la tierra, y el trigo y la tierra son nuestros, y para siempre nos pertenecen el mar las montañas y los pájaros.

### INICIACION

Hoy más que nunca quiero ser sencillo como el río que a veces se detiene.

Quiero ser sencillo como las hojas que morían al caer en los parques, en pleno otoño (como el agua estancada de Illiers, como los adoquines de la Plaza Roja).

Quisiera contarles de todo:
he realizado un largo viaje
y estuve en muchas tierras
que nunca había soñado.
Y ahora todos me preguntan
y no sé cómo responderles.
Pero he escrito pequeñas palabras,
insuficientes palabras que aquí dejo.



Javier Heraud publicó en vida sólo dos libros; El río (1960) y El viaje (1961). Estación reunida y otros, fueron editados póstumamente en sus obras completas en 1964. El poeta y revolucionario peruano murió el 15/5 / 63, baleado en medio del río Madre de Dios, frente a Puerto Maldonado en la frontera con Bolivia. Tenía 21 años. Como preludio de lo que sucedería con Ernesto Che Guevara años después, el grupo en el que militaba Heraud fue entregado a los servicios de contrainsurgencia por Mario Monje, secretario del P"C" prosoviético boliviano. Los poemas en esta página fueron tomados de la 2da. edición de Poesías completas, Campodónico Ediciones, Lima, 1973.

# CHILE-ARGENTINA: UNIDAD LATINOAMERICANA

A propósito de Disparen sobre el Beagle, de Jaime César Lipovetzky, Ed. Distal, Bs. As., 1984.

Dos nítidas perspectivas se han abierto frente al diferendo del Canal de Beagle; una solución pacífica que permita salir definitivamente de la situación 'frontera caliente' o tomar rumbos que nos lleven rápida o lentamente hacia una guerra fratricida. Una vez más en la larga historia del litigio, la cuestión ha sido llevada al primer plano por la decisión del gobierno de testear la opinión pública mediante una "consulta". En realidad, poco se sabe aún acerca de los alcances y el contenido de la misma. Sí se conoce, al menos en los conceptos básicos, la propuesta papal, que fue publicada en diarios y revistas, como también la opinión de la mayoría del pueblo al respecto. Ya en 1979 se manifestó masivamente a favor de una paz inmediata con nuestro hermano pueblo chileno, en contra de los planes y preparativos guerreristas que afiebradamente impulsaba la dictadura, y en las difíciles condiciones que el clima bélico y la represión imponían a quienes tomaban esas justas posiciones.

En julio del corriente año se editó Disparen sobre el Beagle, de Jaime César Lipovetzky, prologado por el Obispo de Quilmes, Jorge Novak, cuyo subtítulo no deja lugar a dudas acerca del lugar que viene a ocupar en esta polémica: "En defensa de la mediación papal". El libro avala la propuesta papal pero la referencia a la mediación está relacionada con algo que muchos olvidan, y es que fue ésta y no la propuesta, de la cual se estaba muy lejos todavía, lo que a fines de 1978 se apoyó en la movilización popular e impidió una guerra entonces inminente.

Dos capítulos que se conocieron en Nueva Presencia hacia 1981 son respuesta a un trabajo que en el mismo semanario publicó un ex-dirigente del Partido Comunista Argentino. En ellos el autor del libro demuestra cómo esa supuesta posición de izquierda coincide en lo fundamental con las de derecha: desacreditan la mediación papal y ponen en el centro de la cuestión el tan mentado como falso

Isia Grande de Tierra del Fuego Peninsula de Dumas MAR ARGENTINO atitud 55°07'03"\$. Longitud 66°25'00"0 Bahia de Nessau rchipiélago Fueguino OCEANO PACIFICO SUR OCEANO ATLANTICO SUR Mapa de Alejandro Malofiej

Así graficó el diario "Tiempo Argentino" la propuesta papal (16-9-84).

guerra, directa o indirectamente.

Continúa citando extensa bibliografía y analizando prolijamente el tratado de 1881, el protocolo aclaratorio de 1893, los pactos de 1902 y prácticamente todos los pormenores de los sucesivos acuerdos y momentos críticos del litigio. Lipovetzky dispara verdaderamente contra posiciones belicistas sustentadas a ambos lados de la cordillera, desmitifica aquella posición que dice que "Argentina siempre pierde en los tratados", extendiéndose sobre el de 1881 que otorga a nuestro país (es decir a Roca y a la clase que representa) 600.000 Km² hasta entonces tierra de nadie, la mitad más favorecida de Tierra del Fuego, la Isla de los Estados, islas e

"principio bioceánico", o sea alientan la islotes sobre el Atlántico al oriente de Tierra del Fuego y costas orientales de la Patagonia; declara neutral a perpetuidad el Estrecho de Magallanes y concede su boca oriental.

> Acerca del "principio bioceánico", el autor dedica un capítulo donde rastrea antecedentes de tal fórmula jurídica: "ningún principio oceánico ha sido aceptado en momento alguno por los dos países en el tratamiento de sus diferencias territoriales". "Es falso -dice despuésque en el tratado de 1881 se incorpore el tema y es falso que el mismo aparezca planteado en los acuerdos bilaterales posteriores".

> ¿Pero qué es este "principio", que desde 1978 hasta nuestros días pretende

ser un argumento contundente contra la mediación y el acuerdo? Su expresión sintética es la conocida fórmula "Argentina en el Atlántico, Chile en el Pacífico", y según sus defensores salvaguarda nuestros derechos porque ubica en el Atlántico los territorios al sur del Canal de Beagle; pero sucede que estos en 1881 fueron otorgados a Chile ya que están justamente al sur de Tierra del Fuego y no al Este, como las islas que el tratado reconoce como argentinas. Nótese que la Isla Navarino, que pertenece indudablemente a Chile como lo reconocieron siempre todos los gobiernos argentinos, tiene costas sobre el Atlántico Sur por lo que pasaría, según este "principio", a ser cuestionada su nacionalidad junto con las islas Lennox, Picton y Nueva y toda la cadena de islas entre éstas y el Cabo de Hornos. Para esto basta observar el mapa que ilustra el libro del almirante Rojas, que con el General Guglialmelli y otros guerreristas levanta el argumento oceánico como única posibilidad de solución.

Sobre la cuestión antártica Lipovetzky se detiene a explicar detalladamente el principio de "costa seca" por el cual nuestro país no ve afectada en absoluto su proyección territorial sobre el continente blanco. Tampoco queda sin ser analizado el tema Malvinas, la recuperación, la guerra y la actitud de las superpotencias durante el conflicto, todo a partir de ese foco de tensión mundial que es el Atlántico Sur en general y el tema Beagle en particular.

Volviendo a la propuesta papal, una de las consideraciones más trascendentes que contiene a juicio del autor "es que fue elaborada para un tratamiento y posterior desarrollo bilateral de los temas a pactar, con exclusión de terceras potencias del aprovechamiento económico de las zonas en disputa".

En conjunto, el libro es un aporte destacable a la polémica que sin duda se hará más y más intensa a medida que se acerque la consulta gubernamental. El pueblo chileno pelea denodadamente por sacudirse el yugo del tirano Pinochet, y la rápida firma de un acuerdo no puede más que beneficiarlo en su heroica lucha, toda vez que, de seguir montado el detonante de guerra en el sur, la dictadura trasandina pueda activarlo en una acción desesperada que intente desviar del blanco a la ira popular. Por otra parte, los acuerdos limítrofes comprometen a los Estados por encima de los gobiernos que los firman, y nuestro pueblo volverá a manifestar cuantas veces sea necesario su inquebrantable voluntad de estrechar los lazos que históricamente lo unen al de Chile en un acuerdo de paz definitiva y unidad latinoamericana contra los verdaderos enemigos: las superpotencias que en su disputa expansionista por la conquista de materias primas y nuevos mercados, buscan hacer pie en puntos geográficos estratégicos (el paso interoceánico austral es uno de ellos) que les den alguna supremacía en sus preparativos para una nueva guerra mundial. guerra mundial.

Alberto Larroque

# El Porteño lo espera en la esquina.

Si Ud desea adquirir números atrasados de El Porteño los puede encontrar en: Librería Clásica y Moderna, Callao 892; Librería del Plata, Sarmiento 1674 - 4° L; Librería La Nacional Callao 410 y en los kioscos de Florida y Paraguay, Callao y Ctes. (Bar Opera) y por supuesto en nuestras oficinas de Cochabamba 726.

El Porteño lo espera en la esquina, el primer viernes de cada mes.

# **EXPERIENCIAS**

# CULTURA DE LA RESISTENCIA



Dibujo de Aída Carballo para el afiche de las iornadas.

Se realizó del 10 al 17 de junio, en las instalaciones del Centro Cultural Gral. San Martín, convocada y organizada por el Movimiento por la Reconstrucción y Desarrollo de la Cultura Nacional. Allí nuestra revista estuvo presente. De los fundamentos de la convocatoria difundida por el Movimiento extractamos los siguientes párrafos;

"El sentido de realizar un encuentro tomando como eje la llamada 'cultura de la resistencia' está dado por la necesidad de rescatar aspectos de nuestra historia inmediata, las experiencias de organización, de creatividad y de lucha generadas y protagonizadas en los distintos sectores populares durante el período de la dictadura militar". Y más adelante: "Rescatar los logros y esa producción implica no sólo el rescate de nuestra identidad sino el aporte a una estrategia de desarrollo de la cultura nacional. No se trata del rescate de este pasado inmediato sino de la incorporación de esos aportes a un proyecto futuro'.' . "Este rescate es imperativo ya que un trabajo ideológico aún vigente tiende a oscurecer, a negar, esa cultura de la resistencia protagonizada por el pueblo en su lucha antidictatorial, transmitiendo la imagen de un país pasivo e inerme ante el poder omnímodo del 'Proceso' ". "El ocultamiento de los hechos y esas formas de luchas no es casual sino que tiene por objeto facilitar el escepticismo o el desconocimiento de los enormes recursos que aún en las circunstancias más adversas el pueblo despliega".

La Semana se inició con un recital en el que participaron distintas expresiones musicales, compartiendo el escenario artistas como Suma Paz, León Gieco, Antonio Tormo, Sixto Palavecino, Aimé Painé, Antonio Tarragó Ros, entre otros, junto a copleros, payadores, floreadores y músicos de las provincias de Buenos Aires, Tucumán, Jujuy, Río Negro y Santiago del Estero, con la coordinación y actuación de Josefina Racedo.

Se proyectaron 12 películas y un video, se representaron las obras teatrales Marathon, de Ricardo Monti, y Facundina. Estuvieron expuestas 240 obras de artistas plásticos; 65 de fotografía y más de 200 de humor gráfico. Se hicieron 2 jornadas de danzas con argumento y coreografía de Cristina Quintana. Con la presencia de intelectuales, pintores, periodistas, músicos; se realizaron mesas redondas sobre revistas culturales, cine, teatro, salud mental, creatividad y represión, ex-soldados combatientes en Malvinas, literatura, humor, periodismo, aborígenes, etc., 12.000 concurrentes participaron de las distintas actividades programadas. La Semana se cerró con una mesa redonda sobre derechos humanos, con la presencia de Hebe P. de Bonafini, Adolfo Pérez Esquivel y Enrique Stein.

A lo largo de estas exitosas y combativas jornadas estuvieron presentes también Peteco Carabajal, Marcelo Céspedes, Mario Sabato, Rodolfo Hermida, Chuli Rossi, Alberto Ure, Luisa Calcumil, Leonor Manso, Rubén Schumacher, Mauricio Kartum, Andrés Cascioli, Viuti, Guillermo Magrassi, Sabat, Caloi, Quino, Tomás Sans, Carlos Ortiz, Diana Dowek, Horacio Porto, Eugenio Gastiazoro, Eduardo Iglesias, José Federico Westerkamp, Guillermo Volkind, Mirtha Chokler, Diana Kordon, Ana Quiroga, Lucila Edelman, Fidel Moccio, Geno Díaz, Enrique Fogwil, Fermín Chavez, Oscar Castellucci, Jorge Pistocci, Gabriel Levinas, Alicia Aguilar, Sibila Camps, Juan Carlos Baglietto, Emilio Delguercio, Miguel Angel Trinidad, Norma Nassif, Eduardo Aliverti, Herman Schiller, Pascual Albanese, Juan Falsone y muchísimos nombres más. La resistencia a la dictadura que se evocó en esta Semana fue una experiencia que, como advierte el texto de la convocatoria, "alerta y muestra un camino de lucha contra nuevas arbitrariedades y despojos que acechan bajo diversas formas, el destino democrático y liberador de nuestros pueblos".

## LIBROS

### LITERATURA RIONEGRINA CONTEMPORANEA

Panorama crítico de los distintos géneros, por varios autores de diferentes localidades de la provincia de Río Negro. (Dirección de Cultura de la provincia.) (1982)

Jorge Carlos Sabanes CAMINOS HACIA MI Lomas de Zamora, Ronda Literaria.

Ramón Díaz-Eterovic PASAJERO DE LA AUSENCIA Santiago de Chile, La Gota Pura, 60 pág.

Eduardo D'Anna
A LA INTEMPERIE
"Pleonasmos"
La vida cotidiana de todos los días
las cartas epistolares
los lapsos de tiempo
te matan hasta dejarte
sin vida.
Rosario, El Lagrimal Trifurca, 74
pág.

Victoria Pignattari de Freire DEL MORIR COTIDIANO y POEMAS DEL AMOR SIN VUELTO Edición Póstuma Buenos Aires, Botella al Mar, 80 pág.

Agustín Luis Gribodo MEMORIA DE LOS ANHELOS Bs. As., B. al Mar, 46 pág.

Enrique Blanchard SILUETA DE POLVO Bs. As., Ultimo Reino.

Jorge Canese PALOMA BLANCA, PALOMA NEGRA Bs. As., B. al Mar, 60 pág.

Enrique Blanchard EL FANTASMA Y SU LIMITE Bs. As., La Lámpara Errante, 48 pág.

Alejandro J. Archain EL OJO Y EL SUEÑO Bs. As., B. al Mar, 70 pág.

Mónica Tracey
A PESAR DE LOS DIOSES
"Silencio Interior"
Y yo cargo mis ventanas
mis espejos
mi vientre callado

en este tiempo sin tiempo es este espacio sin prisa en el centro de la noche silencios clavan astillas. Bs. As., UR, 34 pág.

Delia Goldadler ALAS Y RAICES Bs. As., B. al Mar, 60 pág.

María del Rosario Solá MUSICA DE INVIERNO Bs. As., UR, 12 pág. Horacio Preler EL OJO Y LA PIEDRA Bs. As., Ed. Rodolfo Alonso, 48 pág.

Carlos J. Moneta EL JARDIN DE LAS DELICIAS Premio José Ramón Delvalle Laveaux, Estado de Bolívar, Venezuela. Bs. As., B. al Mar, 56 pág.

Graciela Maturo
CANTO DE EURIDICE
Qué oscura siembra crece día a día
en mi sangre
Qué brújula secreta me guía
como a una niña pequeña en un
laberinto
El resplandor del mundo me ciega
como un mar
Bs. As., UR, 60 pág.

Enrique Blanchard EL DISFRAZ DEL CUERPO Bs. As., Ed. R. Alonso, 48 pág.

Rodolfo Alonso
POESIA: LENGUA VIVA
Textos en prosa, "literatura de circunstancia" (artículos, reportajes, comentarios) donde puede descifrarse la substancia poética de Alonso, sus preocupaciones más constantes.
Bs. As., Libros de América, 96 pág.

Varios autores CONFLUENCIA

Literatura argentina por brasileños - Literatura brasileña por argentinos.

Organizada por Raúl Antelo, esta antología de la Colección Iracema, reúne verso y prosa de 14 escritores argentinos (de Sarmiento a Borges) sobre aspectos físicos, humanos y literarios del Brasil, y de 13 escritores brasileños (De José Veríssimo a Drummond de Andrade) sobre aspectos similares de la Argentina. El libro intenta reflejar cómo dos culturas de orígenes diferentes, que durante largo tiempo se ignoraron mutuamente, acabaron convergiendo hacia un mismo camino americano.

Bs. As., Centro de Estudios Brasileños, 208 pág.

### VILLA MARIA Y SUS JOVENES POETAS

Antología en la que se incluyen 15 poetas entre los 17 y los 38 años de edad, muchos de los cuales se encuentran trabajando en los talleres literarios de la SADE filial Villa María (Córdoba).

 V. María, Dirección Municipal de Cultura y SADE, 60 pág.

Esteban Moore
LA NOCHE EN LLAMAS
"Pregunta 2"
por qué patria
por qué
rostros ocultos en la tiniebla
por qué patria
por qué?
Bs. As., Sátura, 20 pág.

Santiago E. Sylvester
LIBRO DE VIAJE
"A modo de ejemplo":
La luciérnaga aplastada
deja un rastro de luz sobre el
parabrisas;
sólo un destello
para que la belleza siga su curso
como sea
y muera también bellamente.

Pero el rastro luminoso termina por desaparecer y la belleza queda de nuevo sin explicación con otra muerte involuntaria. Madrid, Libros de Estaciones.

Luis Carlos Romanello LA SONRISA DE UN IDIOTA y POEMAS DE AMOR Y TIERRA Bs. As., Del autor.

Esteban Moore PROVIDENCIA TERRENAL Bs. As., La Lámpara Errante.

Erwin Wickert CHINA VISTA DESDE DENTRO

Extensa descripción de la vida en China desde la particular visión de un embajador de la República Federal Alemana, un señor temeroso de las grandes masas populares en acción protagónica, satisfecho de que el "desorden" de la Gran Revolución Cultural Proletaria haya quedado atrás e interesado en que "el pueblo chino se integre en el mundo actual mediante la realización de su propio Estado moderno" (sic).

Barcelona, Planeta.

Etel Carpi SONETOS Gral. Viamonte, De la autora.

Edgardo Gubliermetti JARDINES BAJO LLAVE Bs. As., La lámpara errante.

Enrique Puccia TOPICOS Madrid, Puerta del Sol.

Susana Villalda
OFICIANTE DE SOMBRAS
Bs. As., Ultimo Reino.

Mirtha Defilpo DESPUES DE DARWIN Bs. As., U.R.

William Haltenhoff Nikiforos
CREPUSCULO Y RESURRECCION

Bs. As., La Lámpara Errante

Carlos Vladimirsky
CUERPO DEL MISTERIO
Bs. As., Amigos de la Poesía.

SUEÑO DE METALES Bs. As., U.R.

Roberto Labandeira ULTIMA LUCIDEZ Bs. As., La Lámpara Errante, Carlos Franqui RETRATO DE FAMILIA CON FI-DEL

Apasionante testimonio del autor del Diario de la Revolución Cubana. Franqui, dirigente del Movimiento 26 de Julio, fundador del diario Revolución y director de Radio Rebelde, hace aquí un retrato de los líderes cubanos a la vez que una crítica a algunos aspectos de la sociedad castrista, como la monoproducción de azúcar, alcances de la reforma agraria, milicias populares y ejército, dependencia de la URSS, etc. No es la palabra de un marxista, aunque sí un documento importante para todo estudioso de la actualidad cubana. El autor emigró de la isla en 1968, cuando la invasión rusa a Checoslovaquia. Barcelona, Seix Barral

Carlos Staffa Morris PAUSA HECHA POEMAS Bs. As., Botella al Mar.

David Ciechanover
PIEL QUE AMA
"Pájaros":
(fragmento)
¿Habrán Ilorado los pájaros antes
de morir?
¿Con miedo?
¿Con pena?
¿O la impotencia y también la
esperanza
de un mundo mejor, fueron la
forma del Ilanto?
Paso del Rey, Por la Vida.

Juan Luis Pla Benito
LUCIERNAGAS
VISION DEL GUERNICA
RINCON CLANDESTINO
Sabadell - Barcelona, Ediciones del
autor.

Nahuel Santana EL MAL VINO Bs. As., Xul.

Jorge Isaías CRONICA GRINGA Tercera edición. "Recurrencias": Mi abuelo semental murió bajo este cielo lento con la niebla triste del invierno. ¿Puso la muerte freno a la codicia de los justos? ¿Andarán en un zafarrancho de acordeanos y guitarras? ¿Seduciendo muchachas con trenvolcadas a la espalda? ¿Pero quién puede creer que hoy se pudre como un durazno viejo bajo tie-Rosario, La Cachimba,

REVISTAS

CREATIVOS ARGENTINOS Nº 7, con relatos de Syria Poletti, Osmar Luis Bondoni, Velia Malchiodi Piñero, Marianne Schloss y Hugo Mandón. Fischetti 3836, (1676) Santos Lugares, Buenos Aires.

PLIEGO DE MURMURICS Hoja de poesía. C/Portugal 81, 4°, 1a., Sabadell, Barcelona, España.

HORA DE POESIA N° 32, con poemas de Vicente Aleixandre y un ensayo sobre Juan Gelman.

Virgen de la Salud 78, Barcelona -24, España.

POESIA N° 58 y 59 con un ensayo sobre los poetas objetivistas norteameri-

Apartado 3052, El Trigal, Valencia - 2002, Carabobo, Venezuela.

LA GOTA PURA N° 5, revista de poesía. Casilla 95, Correo 14, La Cisterna, Santiago, Chile.

MEMORIA & BALANCE N° 13, agosto de 1984. Las Heras 2126, 11A, (1127) Buenos Aires.

N° 6, "Apuntes sobre Girondo". Casilla de Correo 179, Suc. 53, (1453) Buenos Aires.

KOEYU LATINOAMERICANO Revista de análisis político y cultural. N° 35, junio-julio 1984. Apdo. 18164, Caracas 1012 - A, Venezuela,

Madres de Plaza de Mayo CANTOS DE VIDA, AMOR Y LIBERTAD (Poemario 3)

Este tercer volumen de poemas de las Madres reafirma la perseverancia en una lucha que fue ejemplo inclaudicante de heroísmo en los años más terribles del fascismo videlista. Versos que son síntesis artística de un rasgo esencial en la práctica revolucionaria de estas mujeres argentinas: el dolor transformado en fuerza. Canto dictado por el corazón que ha conquistado tozudamente su sitio en la literatura nacional.

"Un día gris" (A Irene en sus 27 años.) Un día gris, terriblemente frío

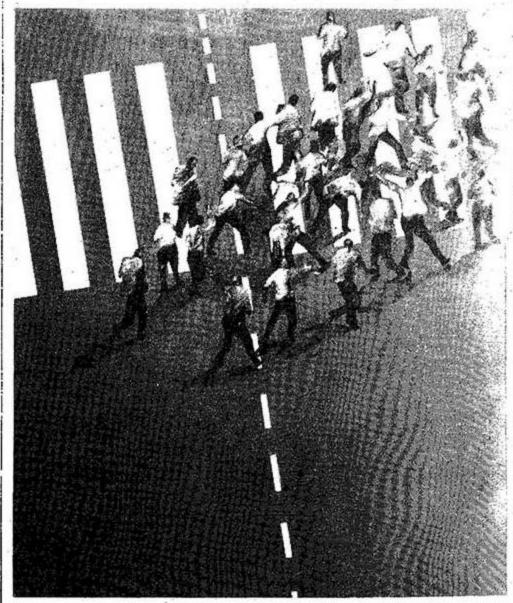
estoy enferma, y el pensamiento mío es como el día.\* Pienso si los habrás cumplido,

si tu corazón late, si tu mente nos ve y nos siente. Si ves a tu hijo creciendo, si sientes mi cariño, mi recuerdo, mi esperanza, mi deseo de verte. Te miro en esa foto, tan sonriente, tan fresca,

tan sonriente, tan fresca, y pido a Dios esa gracia inmensa de volver a verte; hija querida, niña hermosa, niña mía.

si est ás en esta tierra,

Aurora Buenos Aires, La Campana



Diana Dowek, pintura