



Final de un episodio de "El Eternauta".

Homenaje de Talita a su guionista, Germán H. Oesterheld, en el lugar en que esté.

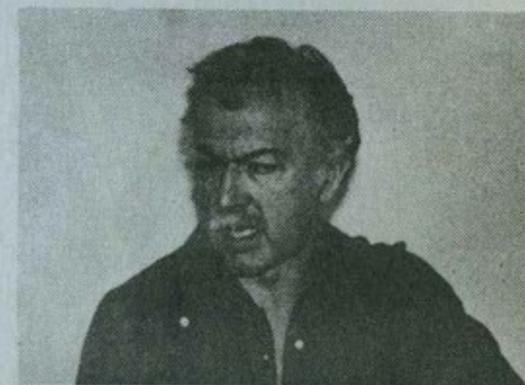
talita 3

revista cultural

año 1

Conversación con:
Hector Bidonde y
Carlos Cabrera

La deuda externa

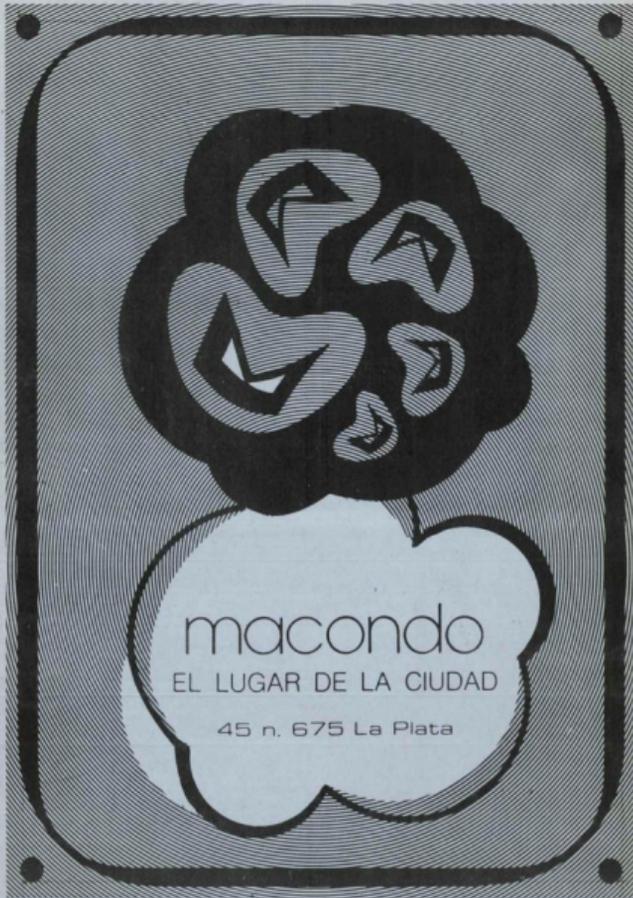


Entrevistas con:
Carlos Lagos
Hector Negro
Roberto Germani

Twain-Goethe
Gramsci-Korn-Rovira
Puig-Moyano-Romero



Cultura y Democracia



TALITA

Revista Cultural
La Plata

Noviembre-diciembre 1982
Año 1 - Número 3

DIRECTORES

Guillermo Lombardía
Carlos Vallina

COMITE DE REDACCION

José Luis De Diego
José M. Ghio
Lido Iacopetti
Carlos Pacheco
Alberto Pérez
Sergio Vallina

COLABORADORES

Carlos Cabrera
Cielito Depetris
Marita Minellono
Sergio A. Pujol
Julio Sevares
Rosario Tabárez
Alfredo Triana

FOTOGRAFIA

Guillermo Kalcepskly
Oscar Martínez

CORRESPONSALES

Suecia: Christian Kupchik
Francia: Felipe Navarro

Agradecemos a Nora Oneto,
María Cristina Criso y
Mariana Miguens.

DISEÑO GRAFICO

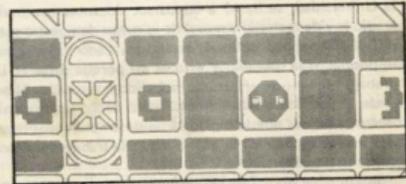
Mumi Martínez
Rellmú

Los artículos firmados son de
responsabilidad de sus autores.

SUMARIO:

Cultura y Democracia, por Guillermo Lombardía y Carlos Vallina 2
La deuda y cómo lograrla, por Julio Sevares 4
Alejandro Korn: Filosofía y Acción, por Alberto Pérez 8
José Luis Romero: Historia política y Universidad, por José María Ghio 12
La Patria (poema), por Natalia Estevez 19
Teatro Argentino: Reportaje a Roberto Germani, por Carlos Vallina 20
Herejía sin título (cuento), por Esteban Tarsia 25
Reportaje a Hector Negro, por Carlos Cabrera 28
Islas (poemas paraharoldo Conti), por Christian Kupchik 32
Eduardo Rovira: Su obra y su lugar en la música ciudadana, por Sergio A. Pujol 34
Prometeo (poema), de Johann W. Goethe 35
Sobre el Prometeo de Goethe, por Antonio Gramsci 36
El arte y la vigencia de la pintura, por T. Lido Iacopetti 38

TALITA conversa con
Hector Bidonde
y Carlos Cabrera 41
Literatura Argentina: Del lado de allá. Daniel Moyano y Manuel Puig, por José Luis De Diego 53
Tendencias de la Vanguardia Teatral (nota III), por Carlos Pacheco 57
Desolación y Bajatarde (poemas), por Oscar Luciani 63
Reportaje a Carlos Lagos, por Cielito Depetris 65
Mamá (cuento), por Marita Minellono 70
El Forastero (cuento), por Felipe Navarro 79
Apuntes sobre poesía argentina en España, por María del Rosario Tabarez 73
Fundación de La Plata, por Alfredo Antonio Triana 78
Como nació Maximiliano, por Gustavo Vallejos 81
Varios 83
Poesía + Poesía (Estela Harretche, Raquel Sinelli, María del R. Tabarez, Daniel Gluzmann, Hugo Rodríguez Giles, Rosa María Cusmai) 84
Mark Twain: Cartas desde la tierra 88
Fassbinder y el cine nacional, por Carlos Vallina 91



Composición en frío y armado:
HUR, Juan B. Justo 3167, Cap.
Fed. Tel. 855-3472. Impreso
en T. Gráficos SU IMPRES,
Tucumán 1490, Bs. As., R. A.

Correspondencia a:
Casilla de Correo 297
1900 - La Plata
Provincia de Buenos Aires
República Argentina

CULTURA Y DEMOCRACIA

"El Humanismo no es una poltrona."

Cesare Pavese

"El lenguaje no se alimenta de sí mismo,
pero, sobre todo, no se alimenta de lo
que no puede ser dicho. ¿O sí?"

Victor Redondo

El hombre, por mediación del trabajo, modifica la naturaleza y, al mismo tiempo, se modifica a sí mismo. Este accionar implica conflictos, contradicciones, saltos cualitativos y síntesis sorprendentes. La historia de la humanidad es la solución pacífica o violenta, evolutiva o revolucionaria de cada reto que las situaciones proponen. Por supuesto, éste no es un camino lineal. Admite sus regresiones o desvíos. Y de hecho impacta (a veces ferozmente) en los individuos concretos que sufren o gozan, o sencillamente se vuelven indiferentes o cobardes, o son objeto de la máxima degradación (recordar la imagen de los prisioneros de Auschwitz, los ojos hundidos, la piel ceniza y la atonía vital, impuesta por la barbarie). Porque el hombre es un animal expresivo: canta, sueña, esculpe, representa, hace el amor (o no), discute sus relaciones jurídicas y políticas, se alimenta, se viste, se educa, construye sus viviendas, consolida parejas, cria niños. A esto le llamamos cultura: "Conjunto de los productos materiales y espirituales del trabajo humano y de los cambios objetivos que se operan en la naturaleza y en las condiciones de existencia, psicología y estructura biológica del hombre".

La cultura argentina ha sufrido modificaciones objetivas: se ha destruido la economía nacional, apuntando mediante la desocupación y la improductividad al corazón de la riqueza de un país —su trabajo—. Se ha mutilado, asesinado y secuestrado a dos generaciones (guerra sucia-Malvinas). Se ha obligado al exilio a centenares de miles de compatriotas. Se violaron sistemáticamente los derechos cívicos, laborales y organizativos del pueblo. Se ha mantenido el estado de sitio en forma permanente. Se incentivó la desertión escolar, se trabó el ingreso a la Universidad, se llamó a concursos docentes continuistas. En suma, se ha degradado al extremo la vida material y moral de la mejor de nuestra patria.

TALITA, revista cultural, no ha alcanzado todavía, no puede alcanzar, la máxima expresión posible, o la deseada. Y esto es así porque surge en un momento de la historia en el que el trabajo humano se encuentra escindido, enajenado. El pensamiento se divorcia de la acción. Es más, impedido de ella, perece. Pascal decía que la dignidad del hombre es su pensamiento. Nosotros decimos que la dignidad reside en poder expresarlo y llevarlo a la práctica. En tanto exista una estructura en la que la mayoría trabaje y un sector viva parasitariamente a costa de aquella, esto será así.

Los que hacemos TALITA estamos insertos en el campo del trabajo artístico o en el de las llamadas ciencias humanas. Reivindicamos en cada caso la autonomía del campo específico. No subordinamos el arte ni la ciencia a ningún tipo de dictamen externo. Sin embargo no podemos dejar de pensarlos como una parte de la cultura entendida en los términos que expresamos.

En este marco se plantea el problema de la democracia. "Caminábamos a la democracia, es decir, a la igualdad de clases. La igualdad de clases, dijimos, envuelve la libertad individual,

la libertad civil y la libertad política: cuando todos los miembros de la sociedad estén en posesión plena y absoluta de estas libertades y ejerzan en mancomún la soberanía, la democracia se abra definitivamente constituido sobre la base incontrastable de la igualdad de clases. Caminábamos pues, al sufragio universal." (Esteban Echeverría, *Dogma Socialista*, 1837)

La democracia en la Argentina del '82, implica, para quienes pretendemos una cultura viva, participar activa y concientemente del debate abierto en nuestra sociedad alrededor de la crisis nacional. Determina no concertar ni olvidar. Exige desmontar la maquinaria militarista, liquidar el desempleo, fortalecer la educación gratuita, el salario, permitir el acceso a la vivienda, la plena salud, e investigar la cuestión de los desaparecidos con su inexorable correlato jurídico. No confundir la lucha, la movilización por la democracia, con un mero acto eleccionario.

Hay quienes sostienen que estas cuestiones no tienen nada que ver con la cultura. El domingo 31 de octubre, *La Nación*, en un editorial titulado "La continuidad cultural argentina", desarrolla la tesis de que todo está en ruinas en el país a excepción de la cultura. Las pruebas que brinda son los Premios Nobeles (sin Pérez Esquivel, por supuesto), el desaparecido Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.B.A. y Jorge Luis Borges. Según esta gente, la riqueza o la miseria, la civilización o el atraso, no tienen ninguna relación con la vitalidad de una cultura. Está claro que hablan desde sus privilegios. Pero están los culposos de las clases medias que buscan la "verdadera cultura" en la marginalidad, la degradación o la ignorancia.

La cultura debe manifestarse en avance permanente, rescatando las mejores conquistas del pasado. La cultura no puede estar al margen de la democracia, porque para que el pueblo realice su más fina tarea cultural (la liquidación de los lazos imperiales y de las injusticias sociales) es necesario el logro de las más amplias libertades políticas.

La supervivencia y el destino del arte y de la ciencia están indisolublemente ligados a las perspectivas de la sociedad humana, de su cultura. Existen en consecuencia, dos valores fuera de los cuales no puede concebirse su existencia verdadera: la libertad y la dignidad.

La autocracia, la dictadura, son repugnantes a la cultura. "Si fuéramos los maricones de esta etapa argentina, de ninguna manera llegaríamos a la solución que estamos esperando", declaró el 18 de noviembre el dirigente radical Raúl Alfonsín. Los hombres de la cultura seríamos maricones si sólo la esperaríamos.

Guillermo Lombardía
Carlos Vallina

LA DEUDA Y COMO LOGRARLA

- ¿Puedo cobrarle a usted, señora?

- ¿Cuánto es?

- Son 1.500 dólares por cabeza. Ustedes son tres. Por lo tanto, son 4.500 dólares...

- ¡Qué macana!, me agarra sin cambio. ¿No puede pasar otra década?

Fontanarrosa. "Inodoro Pereyra". Clarín, 8/9/82.

La estrategia de endeudamiento forzado tuvo realmente resultados excelentes. Los centros financieros locales e internacionales, a través de sus hombres en el gobierno, lograron convertir a la Argentina en uno de sus mejores clientes. El país ha llegado a ser uno de los países subdesarrollados que más dólares debe en el mundo en términos absolutos (40.000 millones) y relativos (se adeudan 1.500 por barba), el equivalente a cinco años de exportaciones, los pagos anuales por intereses equivalentes al 50% de un año de exportaciones. Estas conquistas se agregan a otras, como haber alcanzado los primeros puestos en los rankings mundiales de inflación, estancamiento, caída de salarios.

El argentino no es, de todos modos, un caso aislado y su situación se encuadra en una tendencia de la economía mundial, signada por la crisis financiera y el endeudamiento y las dificultades de pago de muchos países subdesarrollados.

¿EN QUE SE GASTO LA PLATA?

Esquemáticamente, el dinero ingresado se destinó a: 1) incrementar las reservas de divisas del Banco Central; 2) financiar el déficit comercial; 3) salida de capitales.

1) En tiempos del mítico Martínez de Hoz, las reservas —que ahora son de 4.000 millones de dólares— llegaron a los 10.000 millones, que el ministro exhibía como prenda del éxito de su gestión. Pero estas reservas eran "artificiales" porque estaban formadas por capitales de corto plazo, que agre-

"La revaluación del peso no fue un error de los responsables de la conducción económica. Por el contrario, constituye una pieza clave del modelo de apertura externa con endeudamiento forzado. En economía, los errores no se sostienen tanto tiempo y con tamañas consecuencias."

Aldo Ferrer, "Ambito Financiero", 21/10/81.

saban para —una vez cambiados en pesos locales— usufructuar las elevadas tasas de interés del mercado local.

Cuando la situación económica, especialmente en el sector externo, comenzó a deteriorarse y a hacerse inevitable una devaluación estos capitales huyeron desparpados... El BCRA tuvo que desembolsar los dólares y las reservas se desplomaron.

2) Desequilibrio comercial. Como producto de la sobrevaluación del peso y la reducción de aranceles aduaneros, se estimuló la compra de bienes en el exterior, con lo que el balance comercial —que había sido positivo— comenzó a ser deficitario, y cuando se compra más de lo que se vende, la diferencia se cubre con más deuda.

Aquí se presenta además el problema de que las compras efectuadas no se destinaron a ampliar la capacidad productiva o el stock de capital o el consumo imprescindible, sino que en muchos casos se compraron bienes superfluos (toda esa morralla taiwanesa) y/o sustitutivos de la producción nacional. Se gastaron también fuertes cantidades en los alegres viajes turísticos al exterior.

Pero, ¿hubiera cambiado la situación de haberse gastado el dinero más racionalmente desde el punto de vista económico? Seguramente no demasiado, porque la suerte de países atrasados y dependientes como la Argentina depende crucialmente de la evolución de la economía internacional. Una prueba de ello es que países como México o Brasil que se endeudaron y —en parte— utilizaron ese dinero para equiparse y aumentar sus tasas

de crecimiento, se encuentran ahora en una situación crítica, con dificultades para pagar y para refinanciar su deuda. México debió recurrir a una medida extrema como es la de nacionalizar la banca, y Brasil marcha hacia una virtual cesación de pagos. Todo lo que, por lo demás, profundizará la crisis financiera internacional.

3) Un motivo importante de la deuda es la salida de capitales. La sobrevaluación del peso fomentó las inversiones de argentinos en el exterior (como las famosas compras de departamentos en Río o en Miami), creando, además, deuda por los pagos pendientes.

Existió también una abultada salida de dinero, favorecida por la liberalidad de la legislación impuesta, registrada en el rubro "Transferencias no especificadas" de la Balanza de Pagos, a la que debe sumarse la no registrada.

Por otra parte, diversas estimaciones indican que buena parte de la deuda externa contraída por el sector privado —que es el 40% del total— no es una deuda real, porque está formada por "autopréstamos", o ya ha sido cancelada sin haberse comunicado al Banco Central. El negocio aquí es el siguiente: una empresa que giró —lícita o ilícitamente— fondos al exterior puede "arreglar" con el banco en el que lo depositó que se los envíe a la Argentina, pero no bajo la forma de un reintegro de capitales, sino como un préstamo nuevo.

Igualmente puede cancelar una deuda sin que esa cancelación aparezca en los libros o no comunicándola al Banco Central, que lleva el cómputo de la deuda externa.

Con estas operaciones las empresas se benefician (cuando, como ahora, hay diferentes precios del dólar con la obtención de dólares que se destinan a cancelar deudas, más baratos que los del mercado libre. Se puede, entonces, justificar la compra de esos dólares más baratos, o ingresar los dólares depositados afuera, venderlos en el mercado libre y reponerlos con otros comprados más baratos en el mercado financiero oficial.

Existen además beneficios secundarios, como el cargar intereses de la deuda a los gastos de la empresa, que en ninguna de las dos operaciones se pagan (porque la deuda no existe o porque se autoprestó su plata), lo

que disminuye las ganancias y los pagos por impuestos.

A todo esto hay que agregar que también se incrementó aceleradamente el endeudamiento en el mercado financiero local: el del sector público porque la política oficial condujo (conduce) a eso, y en el del sector privado, en buena medida, porque creció por la sola refinanciación de deudas tomadas antes de la recesión, a tasas de interés más altas.

¿QUIEN PAGA TODO ESTO?

Tal cual están las cosas, no hay que hacer un esfuerzo de imaginación.

La deuda privada interna fue licuada (reducida) en más de un 30% en poco tiempo por arte de biribirque: el dúo Dagnino - Cavallo, de efímero paso, dispuso una refinanciación a tasas muy bajas para los empresarios, lo que, por la pérdida de atractivo de las tasas de interés, aumentó la demanda interna y los precios. La inflación devoró los ingresos de los asalariados, mientras el sector financiero que recibió pingües beneficios durante años no aportó nada. Los empresarios beneficiados con esa refinanciación tampoco aportaron nada —ni desean hacerlo—, lo que se ve en su actual virulento rechazo de los tibios e ineficaces controles de precios oficiales. Esta refinanciación tendrá un gran costo para el Estado que puntualmente pagará el conjunto de la población.

En cuanto a la deuda externa, tampoco caben dudas de que, *ceteris paribus* la estructura social, la pagará especialmente el sector de los asalariados, que tendrá que sufrir la política de ahorro de divisas, la cual traerá (y trae) recesión, menos trabajo y menores remuneraciones. Eso sí, el país mantendrá su "prestigio de buen pagador", que tanto preocupa a los agentes locales de los acreedores.

¿COMO SE LLEGO A ESTO?

Un amigo dice que en la Argentina pasan estas cosas porque el diablo anda suelto. Si bien el recurso de la explicación mágica es entendible en semejante catástrofe, lo cierto es que la deuda —y todo lo que pasa en el terreno económico— es producto de una política deliberada y fríamente ejecutada.

Vayamos, aquí también, por partes.

A partir de fines de 1977 se puso en marcha un experimento consistente en pautar la evolución del dólar ("tablita") y acelerar la apertura de la economía, bajo los justificativos de que reduciría la inflación y promovería la modernización industrial.

Se "abrió" también el mercado financiero, liberando los flujos de dinero desde y hacia el exterior.

A partir de allí, el dólar comenzó a subir por debajo de los precios internos (lo que produjo su subvaluación) y la tasa de interés a fijarse por la evolución de los precios internos, como sucede en toda economía de mercado financiero no regulado.

La combinación de estas dos situaciones "forzó" el endeudamiento privado en el exterior (el del sector público se dispuso oficialmente, mediante diversos mecanismos: al colocarse la tasa de interés más alta aquí que en el exterior, los que podían tomaban créditos afuera).

Los capitales del exterior —o los que podían traer préstamos— podían hacer el siguiente negocio: se ingresaba un dólar, se lo cambiaba por pesos (100 pesos); esos pesos se depositaban en el mercado financiero local que pagaba, digamos, 10% mensual. Como el dólar se devaluaba un 5%, al cabo del mes retiraba la plata del depósito, que con los intereses eran 110 pesos, con los que compraba 1,04 dólares; es decir, una ganancia mágica de 0,04 dólares que se podía reinvertir o sacar del país.

Como ese dinero absorbido por el sistema financiero no estaba destinado —como se explicó— a financiar una mayor producción,

el sistema no podía durar mucho tiempo. Internamente, comenzó a derrumbarse con la quiebra del BIR, cuando muchas empresas no pudieron ya pagar sus créditos por la falta de actividad en el mercado interno.

El flanco externo se rompió cuando el déficit comercial y la recesión creadas por —entre otros condicionamientos— la subvaluación y la elevada tasa de interés hicieron inminente una devaluación y/o la derogación de la "tablita" que garantizaba el precio futuro del dólar y, por lo tanto, de todas las "bicicletas" en funcionamiento entonces.

Ante esa previsión, los capitales dejaron de entrar y los que habían entrado se fueron. Durante mucho tiempo Martínez de Hoz y sus continuadores trataron de parar esa fuga ofreciendo intereses cada vez más altos, lo que agudizó la recesión y el endeudamiento y desembocó en la presente crisis.

Es importante saber que lo que sucedió era perfectamente previsible de acuerdo a las leyes de la economía, y que sobre los peligros y los costos del modelo seguido alertaron reiteradamente especialistas, periodistas y políticos. El grupo director del Palacio de Hacienda persistió en su política porque la única vía posible de conjurar la crisis hubiera sido (y sigue siendo) imponer drásticas modificaciones en el programa económico, en la estructura de la propiedad y en la distribución de ingresos, que hubieran perjudicado seriamente los intereses de los grupos económicos por ellos representados, en particular los intermediarios financieros.

JULIO SEVARES

Para su confianza...
nuestro mejor servicio.

R PERGAMINO
COOPERATIVA DE SEGUROS LTDA.
Representantes en La Plata.
Magallanes,
Riachos
Berazategui.

ORGANIZACION
G.E.O.O.
CONSULTORES DE SEGUROS
Calle 44 No 944
Tel. 31974



"Inodoro Pereyra",
Fontanarrosa,
Diario Clarín,
8/9/82

ALEJANDRO KORN: Filosofía y Acción

por ALBERTO PEREZ (Al Pibe y T.)

Un profesor de filosofía acudió a la casa del señor K. para mostrarle su saber. Pasado un rato, el señor K. le dijo: "Estás sentado de una manera incómoda, hablas incómodamente, piensas incómodamente". Encrespado, el profesor de filosofía respondió: "No se refería a mí lo que yo quería saber, sino al contenido de lo que estaba diciendo". "No tiene ningún sentido" -dijo el señor Keuner-. "Andas con torpeza y no he visto que tus pasos te condujeran a ninguna parte. Hablas de manera oscura y tu conversación no ha arrojado ninguna luz. Basta ver tu actitud para perder las ganas de conocer tu objetivo."

Bertold Brecht
(Historias del señor Keuner)

El pensamiento filosófico de Alejandro Korn se desarrolla a lo largo de un progresivo alejamiento de las posiciones positivistas de su juventud hacia el decidido intento de superarlas encarado en su etapa madura.

Y justamente en polémica con esta primera posición positivista es que se forja el concepto de "libertad creadora". Sin duda éste es el concepto central de su reflexión.

La obra filosófica de Korn ofrece no pocos problemas de interpretación. Pese a constituir un núcleo teórico reducido, se trata de un pensamiento original y abierto a polémicas.

La posición central de su doctrina es clara pero a través de su desarrollo van surgiendo temas laterales que son campo para el debate. Se registran además evoluciones en algunos de sus conceptos que nos empujan a aclaraciones y comparaciones antes de dar la última palabra.

Aclarar estos aspectos es tarea de especialistas, aquí sólo trataré de señalar algunos conceptos para comprender el sentido de la "libertad creadora", concepto capital del pensamiento de Korn.

LA LIBERTAD CREADORA

"La libertad creadora" es un ensayo que se publicó por primera vez en la revista "Verbum" (1920), con el que comienza Korn la exposición de su propio pensamiento filosófico.

El origen de la reflexión de Korn es kantiano. En "La crítica de la razón pura" Kant explora las posibilidades del conocimiento humano. Importa recordar que arribó a las siguientes conclusiones: afirmación de la experiencia como terreno propio del conocimiento humano, y demarcación de una realidad trascendente a la experiencia. En este marco Kant señala una antinomia entre la libertad ubicada en ese mundo trascendente y la necesidad que es propia del mundo de la experiencia.

Korn comienza por criticar este planteo señalando que tal antinomia es en realidad un conflicto que se actualiza en la conciencia.

Korn, al hablar de la conciencia, advierte que no debe confundirse "la conciencia con mi conciencia"; este error implica tomar "la parte del todo". Se trata de una conciencia

que "se desdobra en un orden objetivo y otro subjetivo".¹

Esto quiere decir que todo lo que existe lo conocemos como fenómeno mental, o sea que "existe en una conciencia". El orden objetivo lo conocemos como sujeto a leyes o normas necesarias y el subjetivo como carente de leyes, es decir, libre.

Lo verdaderamente libre en el sujeto es la voluntad; por ello se trata de una libertad de querer a la que se opone una libertad de hacer. Se abre pues, un gran abismo entre la libertad de querer y la de hacer, abismo y oposición que se manifiestan en la conciencia, que son a la vez impulso motor que empuja al hombre para lograr la liberación.

Justo es en este punto pedir una definición de libertad. Dice Korn: "Es la ausencia de coerción, como ésta es la ausencia de libertad. Nada adelantamos con semejante tautología. Quien no sepa por testimonio inmediato de su conciencia lo que es la libertad, renuncie a entenderme..."². La libertad es entonces indefinible.

Hasta aquí hemos reconocido un mundo objetivo regido por la necesidad, y una libertad con la que tenemos un contacto intuitivo por vía de la propia conciencia. O bien se ha actualizado en nuestra conciencia la antinomia de la que habló Kant.

Ahora bien: "al tropezar con la antinomia la teoría ha cumplido su misión (...) No queda sino un problema práctico: ocupar una posición. Si nos place una posición negativa nos resignaremos en el renunciamento ascético, si preferimos una posición afirmativa, incorporaremos nuestro esfuerzo personal a las energías que realizan la tarea sin fin de la acción creadora."³

Por fin postuló Korn el concepto que será la solución de la antinomia: el concepto de acción.

La acción tiene una importancia teórica fundamental ya que nos coloca más allá de la instancia teórica misma en la que no hallaremos una solución a la misma. La acción se juega en el espacio y en el tiempo, entra en contacto con lo concreto. El sujeto, al desarrollar la acción experimenta oposición y así va más allá de sí mismo.

Ahora podemos comprender mejor la distinción que hace Korn entre la libertad eco-

nómica y la libertad ética; si la libertad consiste en la ausencia de coerción, podemos decir ahora, mediando el concepto de acción: "El dominio sobre el orden objetivo emancipa de la servidumbre material y constituye la libertad económica, en el sentido más amplio del término (...). Al dominio sobre la naturaleza debe desde luego agregar el dominio sobre sí mismo. Solamente la autarquía que encuadra la voluntad en una disciplina fijada por ella misma, nos da la libertad ética."⁴ Ambas libertades constituyen la libertad humana y son complementarias una de la otra. La falta de libertad económica lleva a enajenar la libertad ética, y la falta de ésta nos entrega a los instintos y al dogmatismo. La libertad económica es la condición previa para lograr la libertad humana.

La superación de la antinomia por vía de la acción es sólo momentánea pues siempre se actualiza una nueva antinomia que nos empuja a la acción. Se plantean dos posibilidades en cuanto a la acción: negación ascética y afirmación de la lucha por la actividad creadora. Korn legitima estas dos vías diciendo que ambas son válidas. Pero señala que la afirmativa es la que convierte la acción en creadora y logra introducir cambios en la realidad para superar la coerción.

En esta constante lucha la personalidad trata de afirmar la libertad que es su rasgo más característico, a través de su acción emite valores acordes con los fines que se propone: "Util es aquello que contribuye a su libertad económica. Bueno, lo que afirma su libertad ética"⁵. Estos valores tienen contenido real, realidad histórica y van sufriendo superaciones y transformaciones.

La Libertad Creadora cobra ahora su verdadero relieve pues su afirmación permite devolverle al hombre no sólo su personalidad y su libertad, sino, juntamente con ellas, la posibilidad de una ética: "Libertad y ética son complementos correlativos. La concepción mecanicista, al extender la determinación física al sujeto, le arrebató los fueros de la personalidad. Sustituye la antinomia por el automatismo y no hay alarde dialéctico que sobre esta base pueda construir una ética"⁶.

Fundamentalmente en este terreno es donde se dan sus debates contra el positivismo

mo y creo que su gran logro es presentar el resultado liberador de la acción como cargado de realidad.

Sólo resta agregar: "Por nuestra libertad luchamos desde que nos desprendemos de la penumbra de la animalidad; por ella continuamos en la demanda. Cuando la conquista finalice, la necesidad y la libertad se habrán conciliado, la conciencia descansará en la paz de sí misma, la última duda callará. Entretanto, no; la filosofía no tiene la última palabra porque la vida es acción, tarea perpetua y no un teorema. *Cosa fatta capo ha*. La teoría marcha claudicante detrás de los hechos. Pero el principio que los mueve lo dejamos señalado, llamémosle libertad creadora"⁷.

"DE LAS TEORIAS PODEMOS PRESCINDIR; LA ACCION SE IMPONE SIEMPRE"

En lo anterior me he ceñido exclusivamente al ensayo "La Libertad Creadora" y omití toda referencia a obras posteriores en las que Korn profundiza o desarrolla sus concepciones acerca de la libertad. Con todo, estoy seguro de no haber dicho todo lo que debe decirse sobre tal obra. Creo, sin embargo, que puede ayudar o estimular a entender sus conceptos generales, y a valorar su intento de incorporar los aportes positivistas en una concepción teórica más comprensiva, en la que también se incluya la libertad y su correlato natural: la ética.

Pero creo que descuidaría lo más importante si abandonara aquí las referencias a la obra de Alejandro Korn. Me he ocupado casi exclusivamente de su labor filosófica y omitir toda referencia a su acción sería en este caso un error imperdonable.

Después de sopesar su concepción de la libertad concluimos que no es más que una invitación o un desafío a desarrollar la acción liberadora; por ello apuntamos directamente a su acción para valorar correctamente su doctrina.

En la advertencia preliminar a sus "Apuntes Filosóficos" dice Korn: "*Deseo tender un puente entre la cátedra y la vida*", ésta es la primera pista para descubrir el correlato de su tarea filosófica.

La filosofía de Korn está profundamente preocupada por la realidad, sus reflexiones desembocan siempre en la apertura de un ca-

mino que se ofrece como tentativa para solucionar problemas concretos. Estudiosos del pensamiento argentino, concibió al positivismo de la segunda mitad del siglo XIX y la primera década del XX, como congruente con "nuestra actitud mental". Como lo aclara en "Nuevas Bases", el positivismo argentino, aunque es la ideología de una clase social liberal burguesa que ha desembocado en no pocas contradicciones, representa un paso importante y auténtico en la historia argentina. Esta ideología la ve encarnada fundamentalmente en Alberdi; dice: "El programa albertiano postula como fin el desarrollo económico y como medio la asimilación de la cultura europea". En las "Bases" de Alberdi, encontramos no sólo los fundamentos para una república posible, sino tal idealario.

Korn coincide con Alberdi en que "nuestra filosofía, pues, ha de salir de nuestras necesidades". A partir de ello, y considerando las nuevas necesidades de nuestro país, Korn postula las "Nuevas Bases" (1925), obra en la que pretende dar fundamento a una cultura argentina.

En la época positivista, el valor fundamental era el económico, ahora: "porque importa ante todo emancipar al hombre de su servidumbre y devolverle la jerarquía de creador de la cultura, destinada a actualizar su libertad intrínseca: es propio del hombre poner en la vida un valor más alto que el económico".

Una vez más la libertad creadora se convierte en una acción concreta y palpable y el puente no es un puente, es una tarea.

Si bien el programa concreto del propio Korn tiene que ver con un momento histórico determinado y tal vez demasiado lejano a nuestra circunstancia histórica, creo que hoy no es necesario explicar porqué es válido reafirmar su exaltación de la libertad, de la acción y de la necesidad imperiosa de refundar la cultura argentinas.

Por otra parte, hay que tener en cuenta que Korn desarrolla una intensa actividad a través de la militancia partidaria; desempeñó cargos públicos, fue un docente inquieto y fructífero, presencia activa en el movimiento universitario reformista y tuvo siempre una actitud crítica hacia las instituciones en las que participó. Sus abundantes artículos

sobre la Reforma lo prueban.

En el caso particular de la Universidad, Korn —como muchos de su generación— tuvo un proyecto concreto para ella y supo encontrar un papel que cumplir.

Por esto pienso que es Korn un modelo de lo que debe ser un intelectual y una bofetada en el rostro de tanto silencio y mediocridad que nos toca vivir.

Libertad y acción: dos desafíos para la vida y la cultura argentinas. ¿Servirá de algo repensar el ejemplo de Korn?

CRONOLOGIA

1860: El 3 de mayo nace en San Vicente (B.A.), hijo de padres alemanes exiliados a raíz de los levantamientos de 1848.

En su hogar aprende simultáneamente castellano y alemán.

1872/83: Estudios secundarios en Bs. Aires y doctorado en Medicina. Trabaja como colaborador y traductor en las publicaciones: "Biblioteca Popular de Buenos Aires" y "Anuario Bibliográfico de la República Argentina".

1884: Se radica primero en Navarro y luego en Ranchos ejerciendo su profesión. Casamiento en Ranchos con Cristina Villafañe, con la que luego tendrá siete hijos.

1886: Se radica en Tolosa (B.A.), contratado por el gobierno de la provincia para combatir una epidemia.

1888: Médico de la Policía en la ciudad de La Plata (hasta 1897). Profesor de Anatomía del Colegio Nacional de La Plata (hasta 1896).

1890: Afiliación a la Unión Cívica Radical.

1893: Es designado Intendente de la ciudad de La Plata. Desempeña el cargo por pocos días, pues es intervenida la provincia.

1894: Es Diputado Nacional por el Partido Radical.

1897: Renuncia a su banca y a la afiliación al partido Radical. Es designado Director del Hospital Melchor Romo (sigue a cargo hasta 1916). Se destaca como allentista; incorpora el revolucionario sistema de "open door".

1903: Es Consejero y Vicerector de la Universidad Provincial de La Plata.

1906: Es profesor suplente de Historia de la Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires (en 1909 es titular de esta cátedra).

NOTAS

- 1 A. Korn: "La Libertad Creadora", *Ensayos Filosóficos*, T. I, pág. 30; La Plata, Olivera y Domínguez, 1930.
- 2 Idem, pág. 74.
- 3 Idem, pág. 51.
- 4 Idem, págs. 47/8.
- 5 Idem, pág. 53.
- 6 Idem, pág. 49.
- 7 Idem, pág. 87.

1914: Profesor de Historia de la Filosofía en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata. (Desde este año, la Universidad de La Plata es Nacional).

1917: Consejero Municipal por el partido Conservador.

1918: Renuncia a su afiliación al Partido Conservador. Se produce el movimiento Reformista. Korn es Delegado al Consejo Superior de la Universidad de Buenos Aires. Apoya decididamente al movimiento Reformista y es elegido con su participación Decano de la Facultad de Filosofía de Buenos Aires. Publica "Incipit Vita Nova".

1920: Edita "La libertad creadora".

1922: Integra el Consejo Superior de la Universidad de Buenos Aires.

1923: Titular de las cátedras de Ética y Metafísica. Publicación de la revista "Valoraciones" con un grupo de estudiantes reformistas llamado Renovación.

1925: Publica "Nuevas Bases".

1930: Golpe de Estado del general Uriburu. Se jubila como profesor. Publica "Axiología". Es uno de los fundadores del Colegio Libre de Estudios Superiores.

Se afilia al Partido Socialista y desarrolla una intensa actividad partidaria dictando cursos y conferencias. Fue candidato a Senador provincial y a Diputado nacional por el Partido Socialista.

1934: Edita "Apuntes filosóficos".

1936: Después de una intensa actividad política, docente, periodística y de divulgación filosófica, muere en La Plata el 9 de octubre.

JOSE LUIS ROMERO

HISTORIA POLITICA Y UNIVERSIDAD

por JOSE MARIA GHIO

La cuestión política, en suma, no es el error, la conciencia, o la ideología; es la verdad misma.

Michel Foucault

La presente crisis de la cultura argentina, la indigencia que la envuelve, convierte en empresa difícil ocuparse hoy de José Luis Romero. Al hacerlo se experimenta la sensación de estar camino al oráculo, el temor al elogio fácil, al panegírico.

Venciendo estas tentaciones, no pretendemos realizar aquí el análisis exhaustivo de su labor historiográfica, intentaremos solamente esbozar algunos momentos de su trayectoria vinculada a la política universitaria.

José Luis Romero fue un historiador que meditó el país que le tocó vivir y un investigador que trabajó por la construcción de la Universidad en la que desarrolló su pensamiento.

"Normalización universitaria", el tema es eternamente planteado, siempre a continuación de una nueva frustración, gobierno tras gobierno. Esta aspiración, cada vez más lejana, interesa a los universitarios y a "los otros" también.

Reflexionar sobre algunos puntos de vista de Romero frente al problema de la Universidad contribuye, sin duda, a enriquecer el debate que necesariamente debj presidir la tan anhelada normalización.

ROMERO: UN AISLADO

Al parecer se ha generalizado al hablar de Romero, la afirmación de que ha constituido, dentro del desarrollo cultural argentino, un fenómeno aislado. "Romero, un estudio de la Edad Media", "un medievalista en la Argentina", "un humanista".

El historiador Halperin Donghi, quien se ocupó de la vida y la labor historiográfica de Romero ha destacado como característica constante de ambos su "marginalidad". "Al tratar de ubicar historiográficamente la trayectoria de Romero en el marco de la Argentina de su tiempo, es esa nota de ilevantable marginalidad lo que se revela dominante".¹

¿Es esto cierto? ¿Qué debemos entender por marginalidad? Recapitemos: en lo que hace a las elecciones del propio Romero. ¿Se habla de aislamiento temático — su especialización en la historia medieval — o ideológico?

Seguramente esta opción sería totalmente

falsa para Romero. Su elección por la investigación de la Historia Antigua y Medieval comporta, en el momento y circunstancia que la realiza, un acto de auto-marginalización tanto temática como ideológica. Nada más lejos de la realidad que pensar a Romero como un erudito desprovisto de pasiones e intereses en el "presente".

Parece ocurrir con aquellos estudiosos, sobre todo con los que arriban al éxito en su empresa intelectual y que además tuvieron una destacada actuación pública, que a la hora de realizar los balances suelen separarse los términos. Sus realizaciones intelectuales y su obra, por un lado; su pensamiento y su acción frente a la realidad, por otro.

Estudiante de Historia de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata en la época de la hegemonía de Ricardo Levene y la Nueva Escuela Histórica, la estrechez de los fines de esta última, agotada la más de las veces en un estéril docu-

mentalismo, le despertó más rechazo que admiración.

Desde el comienzo, Romero se instala en el centro del desarrollo del pensamiento occidental de su tiempo, desde aquí intentará repensar la historia de Occidente comenzando precisamente por su nacimiento, la crisis del Imperio Romano.

El positivismo vacío (no estamos hablando del de Ingenieros), mientras perdía en el mundo su primacía intelectual, continuaba guiando al menos como preceptiva los estudios de historia argentina. Siendo aún estudiante Romero rechaza esta alternativa que lo alejaba tanto de la realidad contemporánea como de la comprensión histórica misma.

No es necesario insistir aquí en las reacciones que el positivismo suscitó en el terreno del pensamiento después de la Primera Guerra, ni en la renovación que paralelamente se operaba en el "método histórico" —piénsese en H. Berr, en L. Febvre y M. Bloch, para hablar de Francia solamente—. Basta con tener en cuenta que las influencias formativas de Romero las encontramos dentro de este mismo clima, entre los que encarnaron esas reacciones en la Argentina, y no entre los historiadores de oficio.

Alejandro Korn y por su intermedio Bergson y Croce; y el propio hermano de Romero, Francisco, quien es de los primeros en ingresar al país el pensamiento de Heidegger y Husserl, serán sus primeros maestros. A estos debemos sumar la impresionante erudición de Pedro Enrique Ureña y la impronta decisiva que ejerció en la Argentina el pensador español Ortega y Gasset y la Revista de Occidente por él fundada.

Es un acto de automarginación el que separa a Romero de la "historia oficial", y en un primer momento de la Historia Argentina misma como tema de sus investigaciones.

Una segunda elección, de ningún modo separada de la primera, le llevará más hacia el margen, o mejor, hacia el centro mismo del problema.

La historiografía argentina ordenaba la documentación para concebir la historia de un país que había terminado por configurarse alrededor de 1880. No sólo heredera, sino tributaria temáticamente de Mitre, ya que él la había pensado al enfrentar la crisis poste-

rior a Caseros. Problema de comprensión pero también de acción política: pensar una "historia nacional" para un país que pugna-ba con fídivuldad por lograr su unidad nacional.

Dejando un modelo para sus sucesores, Mitre saldrá airoso de la prueba. Pero la Argentina había cambiado mucho entre 1880 y 1930 (la etapa "aluvial" de Romero) y los historiadores parecían no haber heredado de su maestro la capacidad de convertir al presente en punto de partida de la reflexión histórica.

No fue éste el camino elegido por Romero; al respecto nos dice Halperin Donghi: "Pero ya entonces juzgaba que la conciencia histórica —la peculiar relación entre el historiador y el pasado— debía definirse a partir de una experiencia cultural tan amplia y abarcadora como fuera posible". Y continúa más adelante: "Que esa experiencia cultural no podía estructurarse al margen de las inquietudes prácticas del historiador le parecía también la evidencia misma, aunque iba a esforzarse constantemente por mantener separadas sus conclusiones de las convicciones que guiaban su acción, con una polícruid que iba a parecer anacrónica y sorprendente en un hombre de tan firme militancia. Esas convicciones fueron bien pronto las del socialismo; la opción no tenía nada de inesperrado cuando Alejandro Korn pasaba del partido conservador al socialista y Pedro Enrique Ureña —ese hombre que era epítome de una entera cultura— proclamaba que el ideal de justicia está antes que el ideal de cultura".²

Comprender el pasado por el presente y el presente por el pasado, la fórmula de M. Bloch, es también la de Romero. La historia es un proceso continuamente replanteado desde una actualidad a la que interroga en busca de problemas. Para mayor fecundidad el interrogante es lanzado en una época de profunda crisis y decadencia (¿se conocen otras?). La respuesta que dará Romero será decisiva para comprender su posterior desarrollo político e intelectual.

La década de 1930 significará para el mundo occidental mucho más que la caída provocada por la crisis económica, también implicó el desprestigio y retroceso de las de-

mocracias, y la toma de conciencia de la inviabilidad de un progreso continuo y ascendente.

Para la Argentina, la interrupción del orden constitucional tan penosamente conseguido, la aparición de políticas totalitarias, y en suma, el fin de las vacas gordas.

La economía de la estancia ya no podía atender las necesidades crecientes de un sector de la población que con el radicalismo había participado del gobierno y ahora demandaba una distribución más equitativa de la riqueza.

La "crisis del 30" pondrá fin al crecimiento económico dejando entrever la debilidad de la estructura agroexportadora que lo había sostenido hasta ayer. Sus consecuencias se harán sentir duramente, y por primera vez en cuarenta años el país conocerá la desocupación y la miseria.

Los gobiernos conservadores responderán a las demandas populares con represión, mientras las medidas dirigistas en materia económica intentarán, salvaguardando los intereses de unos pocos, retrotraer la historia hasta antes de Yrigoyen. Crisis política y crisis moral (¿alguna vez fue diferente?), una atmósfera de negociados y corrupción rodea al poder. Esta decadencia moral será una de las constantes preocupaciones de Romero.

Dentro de este panorama nada alentador, sus "inquietudes prácticas", su pasión política, se canalizarán a través de la militancia socialista. Después de haber pertenecido a distintas organizaciones de izquierda estudiantil participó en 1931 de la Alianza Civil. Bastante más tarde, en 1945, sobrevino, en el camino de Alejandro Korn, su afiliación al Partido Socialista.

Segunda elección, también si se quiere, nuevamente auto-marginalización, no obstante, la historia argentina transcurrió mucho más centralmente por los planteos que movían a Romero que por lo que traducía la producción histórica oficial.

Conviendría hacer un comentario más sobre la militancia socialista de Romero. La dedicación apasionada que brindó a los problemas que el país enfrentaba a partir de la década del cuarenta, no se tradujo jamás a su obra en forma de panfleto. Con un rigor que confirma su preocupación primera por la jus-

ticia y la moral, cuidó muy bien que su acción política se mezclaran en los resultados de sus investigaciones.

Esta virtud lo ubica hoy no solamente entre los intelectuales "serios", a los que pertenece por derecho, sino también, lo que parece olvidarse más a menudo, entre los "responsables". Es decir entre aquellos que por cuidar su obra no reparan en enfrentar los problemas políticos que la vida cultural les ofrece ante sus narices.

En una época donde las virtudes escasean, o mejor dicho, cuando las virtudes mismas son cuestionadas, una mirada reflexiva sobre la obra de Romero nos permite juzgar mejor el papel de los intelectuales en las sociedades en crisis.

ROMERO Y LA POLITICA UNIVERSITARIA

Su actuación universitaria comenzó en la década del cuarenta ocupando un cargo de docente en la Universidad Nacional de La Plata. Su ingreso a la vida universitaria coincide entonces con un momento de cambios decisivos para la vida futura de la institución.

Desde sus comienzos, sostuvo los principios de la Reforma Universitaria del año dieciocho, a los que aún consideraba válidos poco antes de su muerte (¿es necesario recordarlos?).

La intervención militar del año treinta demostró que de los principios a los hechos el camino que debía recorrer hasta consolidarse la nueva universidad democrática iba a ser lento y costoso.

El golpe de 1943 y el posterior advenimiento del peronismo llevaron la vida universitaria a una profunda crisis, cuya consecuencia más inmediata fue el abandono de la universidad por la mayoría de los cuadros académicos. Romero estuvo entre los de la partida.

La aparición en la escena política del país de la "otra Argentina", la que súbitamente pone en movimiento el peronismo, demostró en el ámbito universitario hasta qué punto los ideales de la Reforma no habían pasado de ser un intento tempranamente abortado.

Bajo la aparente calma de los gobiernos conservadores se incubaba "el huevo de la

serpiente". Su despertar tomó desprevenido a los miopes y avergonzó a los tímidos cómplices de la Universidad elitista que ahora clamaban por la democracia, pero de sus resultados la Universidad Argentina no se recupera todavía.

En 1945, Romero insistía en la "misión de vigilancia institucional" que la Universidad debía cumplir. Entonces decía: "... estoy convencido de que es obligación perentoria de los universitarios, allegar su esfuerzo a los que luchan por la causa de la democracia y de la libertad. Por obra de un escepticismo que nos ha carcomido y nos condujo donde nos hallamos los universitarios —como otros grupos del cuerpo social— han creído durante mucho tiempo que no era propio de ellos actuar en las luchas políticas: funesto error que hay que combatir con energía para no volver a recorrer el camino cuyo polvo se divisa todavía en nuestras espaldas...".³

La caída del peronismo acercará nuevamente a Romero a la Universidad. Esta vez como Rector de la Universidad de Buenos Aires con la intervención de 1955. Llegará rodeado del prestigio adquirido en años de intensa actividad intelectual y política. Son los años de "Imago Mundi", revista que bajo su dirección, mantuvo fuera de los ámbitos académicos el prestigio de la cultura argentina y en buena medida estableció las bases para su posterior recuperación.

Sin embargo muy pronto iba a aparecer en el seno de la Universidad el carácter de la nueva política argentina. La breve actuación de Romero como Rector (1955/56) estará signada por los intereses conflictivos que marcan a la existencia de la universidad post-peronista. En un "frente democrático" demasiado heterogéneo no iban a tardar en producirse enfrentamientos. Romero no pudo quedar al margen de los mismos. Su retiro del cargo se produce en medio de la crisis suscitada por la cuestión de las universidades privadas.

Sobre este punto, el pensamiento de Romero es claro. En febrero de 1956 escribe para el diario "La Nación" un artículo titulado "Defensa de la Universidad", en el que señalaba: "Sería pueril ignorar los sobreentendidos que entraña tal polémica y sería peligroso dejarnos cazar inadvertidamente en la

trampa de un problema cuyas últimas consecuencias conducen muy lejos y suscitan cuestiones fundamentales que pueden comprometer las bases de la convivencia nacional". Más adelante agrega: "Es necesario hacerse cargo de todo lo que en el país se ha transformado desde 1930 y tenerlo presente para que la Universidad no defraude sus necesidades y sus exigencias. Para un país que ha creído, que ha modificado su estructura social, que ha removido ciertos valores tradicionales y que ha sufrido, no lo olvidemos, la extraña seducción del fascismo, es necesario hacer una Universidad profundamente renovada y socialmente eficaz. Si uno de sus objetivos fundamentales debe ser alcanzar el más alto nivel científico, otro no menos importante debe ser dotarla de la sensibilidad suficiente como para que sirva al desarrollo social del país formando minorías que no persigan privilegios y que estén animadas por la convicción de sus deberes frente a la sociedad. Si este planteo es exacto y tales son los esfuerzos que requiere la Universidad argentina, parece obvio inferir que no es esta hora de iniciar una secesión en el ámbito universitario (...). Luego habrá tiempo de que los disidentes se agrupen en selectas Universidades privadas; pero ahora que la Universidad ha vuelto a ser de todos —de todos los que son dignos y capaces— sustraerse al esfuerzo común parece una deserción vituperable. ¿O es que hay quienes piensan que la Universidad, que el país mismo, ya no puede salvarse, y que ha llegado la hora de que sólo se salven algunos elegidos?"⁴

La compleja situación política que el país vivió a partir de la caída del peronismo alejaba en la Universidad la posibilidad de aplicar el programa reformista. Este significaba para Romero la prolongación política de un movimiento en favor de la Universidad y la cultura, más concretamente, la necesidad de una reforma educacional amplia y profunda, que si bien debía satisfacer las urgencias del país eficazmente, no podía quedarse simplemente en la enseñanza de técnicas y especialidades. Anto todo, era menester responder a la formación moral de los estudiantes, lo que en Romero también quería decir, afianzar la toma de conciencia por la democracia. En cierto modo, la "reacción oligárquica" y el fas-

cismo se identifican en él con la barbarie defínida por Sarmiento.

Pero los acontecimientos llevaron a la Universidad a una marcada politización, donde los bandos enfrentados parecían mucho más preocupados en los apremios que la realidad política les imponía que en la reforma del sistema universitario. Lo hemos escuchado suficientemente: "La Universidad no puede ser una isla en el país".

En este ambiente, no desprovisto de un optimismo inagotable, Romero se hace cargo del decanato de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNBA en 1962. Su permanencia se prolongará hasta 1966 y significará para la Universidad una de las etapas más florecientes que haya conocido.

Podría reprochársele a Romero no haber comprendido totalmente el nuevo tiempo político. El rol que la Universidad y la enseñanza iban a jugar como regiones políticamente ultrasensibles. El papel del intelectual, quien a pesar de su especialización, o mejor,

A continuación, publicamos el texto de José Luis Romero "Examen de la Universidad", aparecido en Perspectiva universitaria, Nro. 1, Buenos Aires, noviembre de 1976.

PARA RECUPERAR LA UNIVERSIDAD (1976)

La cuestión universitaria —esto es, cómo recuperar la Universidad que el país necesita— está en la mente de todos los que tienen o han tenido que ver con ella: los profesores, los ex profesores y los estudiantes, los graduados ya en el ejercicio de sus profesiones, los investigadores, los estudiosos. Pero también está en la mente de todos los que están interesados en el problema de la cultura nacional y de todos los que conocen cuánto importa la correcta orientación y el buen funcionamiento de la Universidad para el desarrollo del país y su futuro. Todos coinciden en que la Universidad no puede desenvolverse en el caos ni puede arrastrarse en un letargo que sólo asegure el módico cumplimiento de sus tareas primarias. Más acá de la irresponsable audacia de algunos y más allá de los oprimentes terrores de otros, un vago consenso de muchos de los que están preocupados simultáneamente por la Universidad y por el país parece expresarse en un

a consecuencia de ella, adquiere mayor poder dentro de la sociedad, por lo tanto mayor ingerencia política.

Con todo, retomamos nuestra intención inicial, su aporte por la definición de una nueva Universidad constituye uno de los más importantes sobre los que es necesario volver si realmente se pretende normalizar la vida universitaria.

NOTAS

- 1 Halperín Donghi, T. "José Luis Romero y su lugar en la historiografía argentina", en *Desarrollo económico Nro. 78*.
- 2 Ob. cit., pág. 250.
- 3 Romero, José L.: "Universidad y democracia", 1945, reproducido en *La experiencia argentina y otros ensayos*, pág. 351, Bs. As., 1980.
- 4 Romero, José L.: "Defensa de la Universidad", 1956, reproducido en ob. cit., pág. 358.

anhelo de que se encuentre la óptima vía media para que pueda cumplirse en la Argentina la "misión de la Universidad", como llamó Ortega en lúcido ensayo al conjunto de sus funciones.

La cuestión, siempre difícil, se plantea ahora en la Argentina en un momento excepcionalmente duro de su historia. Los argentinos vivimos una dramática experiencia que pone al descubierto cada día, junto a lo que sabíamos de nosotros mismos, otras muchas cosas que ignorábamos. Hemos aprendido mucho acerca de nuestra grandeza y de nuestras miserias, de nuestra capacidad de odio y de estéril violencia y de nuestra capacidad de amor y constructiva creación, de lo que en nosotros hunde sus raíces en oscuros resentimientos y de lo que se nutre de nobles esperanzas. Ha sido, y sigue siendo un aprendizaje doloroso. Parecería como si la conciencia argentina hubiera perdido su inocencia y hubiese descubierto que está desnuda

El momento es oscuro y obliga a los espíritus reflexivos a ahondar en sus problemas sin perder de vista las experiencias que han vivido y las que viven cada día a lo largo de un proceso aún abierto que oculta muchas incógnitas. El análisis, la reflexión y el diálogo entre los que no quieren estar al vaivén de las cosas son obligaciones insoslayables de quienes quieren conducirlas con la mirada puesta en el largo futuro del país.

Sin duda, la cuestión universitaria constituye un problema inmediato y de corto plazo. Como otros muchos que nos inquietan a todos, requiere ser analizado en el contexto de las situaciones que plantean las formas de convivencia nacional que se han ido estableciendo en los últimos decenios, cuyo último tramo son las que predominan hoy. Por muchos prejuicios que operen en la consideración de lo que ha ocurrido y ocurre en la Universidad, nadie podrá dejar de reconocer que nada en ello ha sido esencialmente diferente de lo que ha ocurrido en otros sectores de la vida nacional. Y si hay algo distinto, es porque se trata de uno de los puntos más sensibles de la sociedad, y, en consecuencia, allí donde se manifiestan precozmente y de manera más aguda ciertos fenómenos que aún se gestan en otros sectores pero que se manifiestan más tarde con diversas apariencias. La Universidad, puesto que es, quírase o no, el lugar donde se forman las élites, constituye un espejo de la sociedad que no debe perderse de vista por razones que exceden considerablemente los problemas estrictamente universitarios.

Para quien, como yo, está alejado hace muchos años de la vida universitaria activa y sólo tiene de sus últimas peregrinas una información ocasional e indirecta, es muy difícil todavía arriesgar un diagnóstico de lo que ha pasado que se funde en un conocimiento cierto y profundo. Es peligroso dejarse seducir por las meras anécdotas, aunque algunas puedan ser significativas y reveladoras; pero todo hace pensar que hay causas profundas de la actual situación universitaria que habrá que escrutar cuidadosamente si se quiere hacer del proceso una historia clínica que permita formular un diagnóstico seguro.

Puede admitirse, sin embargo, como regla metodológica, que lo que le ha ocurrido a la Universidad no puede ser separado de lo que le ha ocurrido al país. En consecuencia, las soluciones inmediatas y de corto plazo en la cuestión universitaria no pueden pensarse de manera abstracta sino en relación con la contingencia que vive el país. Ocuparse, pues, de ellas sería introducir aquí un análisis político que no me corresponde en esta circunstancia y en este lugar. Para analizar las medidas que corresponden para enfrentar la cuestión universitaria y ponerla en el camino de una solución se requiere un conocimiento pormenorizado de las fuerzas en

juego —que ahora no poseo, aunque lo he tenido en otro tiempo—, así como de los objetivos y las estrategias que caracterizan a cada una de ellas. Sólo a los que han seguido paso a paso el proceso universitario en los últimos años y cuentan hoy con la información necesaria les será posible medir y pensar en cada caso la oportunidad y la eficacia de una determinada política de coyuntura.

Pero si no me siento capaz de diagnosticar con seguridad y con responsabilidad el proceso que ha desembocado en la actual situación universitaria ni de proponer las medidas inmediatas y de corto plazo para modificarla en un sentido favorable a los intereses del país y de la cultura nacional, sí creo que puedo opinar sobre la relación indispensable que debe haber entre la política universitaria de corto plazo y la de largo plazo, porque sobre ésta última he pensado y pienso constantemente en la medida en que me siento comprometido con el destino de nuestra cultura.

Creo que debe ser regla de oro de la política universitaria de corto plazo el no comprometer el futuro. Ya se ha destruido demasiado de lo que construyeron muchas generaciones en la Universidad como sean las circunstancias actuales, la política de corto plazo no tiene que cerrar, ni estrechar siquiera, el camino para la recuperación de la Universidad que, sin duda, sólo podrá emprenderse en un clima de convivencia civilizada. Esto significa que no puede tolerarse, ni el sectarismo ni el caos; pero tampoco puede establecerse el principio de que el orden requiere la limitación de la libertad de pensamiento y de expresión. Esto es, a mi juicio, lo más importante. No habrá Universidad en medio del caos, pero tampoco la habrá en medio del temor y de la autocensura suscitada por el temor.

En mi opinión, en esta simple fórmula queda encerrado el meollo de la cuestión universitaria propiamente dicha. Tanto el tema de la autonomía de la Universidad como el de la libertad académica están inscriptos en ella. La Universidad es, por definición, un ámbito de libertad. Alguna vez, para justificar cierta política, se dijo que la Universidad no podía ser una isla dentro del país. Y, sin embargo, la Universidad tiene algo de isla y no es casual que naciera en la Edad Media con fueros propios. No se trata de privilegios personales, pero sí de reconstruir un clima de libertad sin la que no puede existir. Esa existencia sólo se justifica porque se elaboran en ella ideas y conocimientos nuevos que se suman a los existentes aunque introduzcan matices o direcciones inéditas. Pero ni las ideas ni los conocimientos nuevos pueden constituirse si no es al calor de una intensa y multiforme actividad intelectual que tiene que contar con un amplio margen de libertad y de tolerancia para su presunta heterodoxia. El caso es claro: si no se admite más que lo que

ya está admitido, ¿de qué manera se podría trabajar en la conquista de lo que todavía es ignorado?

La libertad de pensamiento y de expresión es algo que concierne a los hombres. Luego, es a hombres concretos, a éste o a aquél, a quienes debe reconocérsela. Nada comprometerá tanto el futuro de la Universidad como una política de corto plazo que discrimine injustamente los buenos y los malos según criterios ocasionales o, eventualmente, según prejuicios injustificables. Pero no se trata sólo de la libertad para pensar y expresar ideas en el campo de la especulación y el conocimiento. La regla vale también para las ideas sobre cuestiones de orden general, porque nadie puede establecer *a priori* los límites entre unas y otras. El uso de la cátedra para la propaganda sectaria es inaceptable e inhumano. Pero hay que apelar a la responsabilidad de cada uno, porque no se ha encontrado hasta ahora otro recurso que el de la censura previa, no menos inaceptable en la actividad universitaria. No habrá nunca Universidad si se suceden las generaciones acostumbradas al carcomamiento de la libertad de pensar, a la sanción punitiva del pensamiento libre, al reconocimiento de ortodoxias permitidas y heterodoxias condenadas.

Que la libertad de pensamiento tiene riesgos es tan cierto como que los tiene toda forma de libertad. Pero el caso de la Universidad es extremo, y no puede imaginarse sin ella. Es su ley interna. Conservarla es y debe ser el objetivo primero de toda política universitaria de largo plazo. Luego hay otros problemas, pero ninguno es esencial ni permanente. La forma del gobierno universitario, la participa-

ción de los claustros y su alcance, el papel que debe corresponder a los estudiantes, el sistema de ingreso a la Universidad, son todos temas importantes y en ocasiones candentes, pero todos tienen más implicaciones sociales y políticas que estrictamente universitarias. Dentro de ese contexto deben ser considerados. Si la Reforma Universitaria fue una creación argentina de cierto momento, es porque la situación requería una respuesta de ese estilo —social y política— acorde con los cambios que la inmigración había producido en la estructura social argentina y con la transformación política sustancial que había significado la llegada del radicalismo al poder. Ciertamente, la Reforma tuvo también otros objetivos, pero los fundamentales se relacionaban con la llegada de la clase media al poder y a la Universidad. De acuerdo con los principios de la Reforma deben ser consideradas las soluciones a esos problemas, porque, en mi opinión, siguen siendo válidos puesto que aquellos procesos sociales y políticos han continuado y, más aún, se han acentuado. Pero no quiero sostener dogmáticamente los principios de la Reforma. Pueden discutirse y aun rechazar su letra. Pero no se puede rechazar su metodología en cuanto enseña a distinguir en los problemas universitarios aquellos que nacen de la situación predominante en la sociedad donde la Universidad se aloja. Cosa distinta es la libertad de pensamiento y expresión, que no sólo debe analizarse en el contexto social y político sino, sobre todo, en el de las insoslayables exigencias de la creación intelectual.

Adelante, nro. 1, Buenos Aires, 1976.

**ELINA TORRES
DE CORDOBA**

M.P. 14.903

Enfermedades de la piel

Horacio Cestino 505
Ensenada

PEDRO M. RUSSO

M.P. 13.668

Enfermedades de la piel

7 N° 448, 4° P dep. 3
La Plata

LA PATRIA

Un miedo que se escurre en tus manos y en las mías
Una voz en común. Que enlaza nuestros actos bajo un mismo cielo.
Pero ellos la confunden, bajo palabras vanas.
Porque no la vieron crecer sino desplomarse amortajada y silenciosa.
Ellos le temen. Y le temen distinto.
Porque es clara.
Y vibra.
A paso de sorbo, de llaga y de luz.
Luz de sombra.
Y ellos se estremecen.
Porque la desangraron en el trigo y el agua lejana.
Sé que huyen de su significado azul.
Porque, ahora, ella es cambio y senderos.
Y rabia.
Y derecho.

NATALIA ESTEVEZ
Tercer año, Liceo Víctor Mercante.
(15 años)
set. de 1982

TEATRO ARGENTINO

Reportaje a Roberto Germani

por CARLOS VALLINA

Preg.: Sobre el proyecto ya en construcción del Teatro Argentino, vos decís, Roberto, en un reportaje que, para hablar del proyecto en sí, habría que hablar de lo que es el hecho arquitectónico; entonces, mencionabas que hay un programa, un lugar, un pensamiento en torno y una tecnología y un usuario y un equipo que intenta sintetizar todos los elementos que intervienen dentro de ella para que la respuesta sea un hecho arquitectónico, es decir, para comenzar a hablar de eso, si podés definirme.

Germani: En principio vos has mencionado un montón de elementos que intervienen en el hecho arquitectónico y que tal vez lo primero que se me ocurre decir es que el hecho arquitectónico es un hecho unitario, un hecho donde hay una interrelación de elementos que dan respuesta a un programa en torno a actividades, el ámbito albergante de todo eso es una unidad para nosotros, tal vez gestáltica, donde es muy difícil que cada parte no esté interrelacionada. Aquí cabe hacer una acotación, en el sentido de que uno concibe el hecho arquitectónico a partir de la existencia de otros hechos, como ser, un entorno, un lugar, un programa que seguramente pueden ser tema de un análisis en particular. El teatro habría que analizarlo a partir de un programa que toma en cuenta nuevas posibilidades, o sea, que encara el problema del Teatro Argentino como un complejo cultural de gran amplitud y un proceso para llegar a la respuesta, el que nosotros consideramos más importante, que es el concurso abierto patrocinado por el Colegio de Arquitectos y por la Federación Argentina de Arquitectos.

Preg.: Es decir que había garantía de seriedad en el análisis de los proyectos.

Germani: Sí, nosotros siempre sostenemos que todas las obras de trascendencia deben ser

llamadas por concurso, y los reglamentos de la Federación Argentina de Arquitectos garantizan totalmente en cuanto a los resultados, a los procedimientos.

Preg.: Antes de pasar al proyecto en sí y el por qué de la selección —porque ustedes presentan dos proyectos, ¿no es así?—, me gustaría que me dijeras cómo se vincula el proyecto con una concepción de la ciudad.

Germani: Vos mencionás la ciudad, para nosotros la ciudad es la cima de la comunicación humana y es un patrimonio entero, una sociedad y un reflejo de todas sus circunstancias y de su historia. El hecho arquitectónico en sí para nosotros no es un hecho que pueda ser separable, o sea, nosotros consideramos superado el concepto de arquitectura-edificio, como un elemento suelto, como un elemento en sí mismo, sino que consideramos el concepto de arquitectura-ciudad, o sea, que cada parte se integra a un todo, volvemos al mismo concepto de totalidad y cada edificio, cada espacio abierto, cada calle, elemento ornamental de lo urbano, cada árbol, cada semáforo si se quiere, son parte de ese ámbito de relación de la vida urbana. Por otra parte, el teatro está inserto en La Plata, con características muy particulares, ya que es la única ciudad argentina con un pre-diseño y un condicionamiento muy claro en cuanto a programa y respuesta, o sea, nace del hecho político concreto de la federalización de Buenos Aires, y responde a un proyecto que, de alguna forma, recoge los elementos de la sociedad del siglo XIX. Podríamos decir del positivismo, una mezcla de racionalismo y romanticismo.

Digamos que es una ciudad que se plantea en un principio como una gran infraestructura en donde entran después los elementos que la llenan, o sea, las casas vienen después de la infraestructura.

PROPUESTA

El partido arquitectónico encuentra su ley de generación en la ciudad, proponiendo una espacialidad interior-exterior. El espacio público —como plaza— penetra al edificio, visual y espacialmente.

Surge de materializar con su volumetría la trama ortogonal-diagonal y los ritmos urbanos subyacentes (su sintaxis).

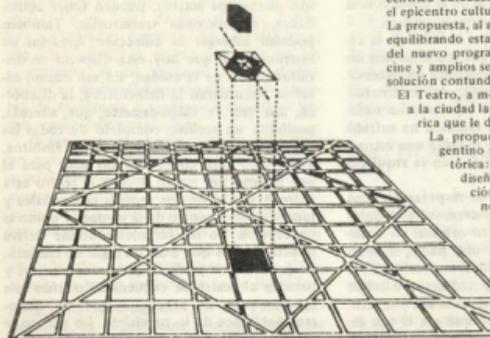
Surge de aceptar y actualizar la imagen epicéntrica ciudadana del Teatro Argentino en el epicentro cultural político de la ciudad.

La propuesta, al asumir la sintaxis y la imagen equilibrando estas exigencias con las propias del nuevo programa (otro teatro, un microcine y amplios servicios anexos), adopta una solución contundente.

El Teatro, a modo de resonante, devuelve a la ciudad la rítmica de la sintaxis histórica que le dio origen.

La propuesta del nuevo Teatro Argentino respeta la preexistencia histórica: la ciudad, el espíritu de su diseño original y la clara concepción de sus edificios públicos neoclásicos, en cuanto a su espacialidad externa.

A su vez, aporta generosamente a la ciudad un nuevo nivel de uso cotidiano: la plaza del Teatro liberada del vehículo, integrando al paisaje el juego de su volumetría y espacialidad interna.



Si uno observa a La Plata, ve que hay un ritmo de avenidas que se interceptan con plazas, un juego de diagonales y parques que van generándose dentro de la ciudad y un eje cívico monumental justo donde está el teatro. El teatro está en el medio del eje, en medio de dos partes fundamentales, o sea, la plaza del Poder Provincial y la plaza del Poder Comunal. Entre ambos polos, estaba el edificio símbolo de la cultura que es el Teatro Argentino.

Preg.: Ese es un elemento que Uds. tuvieron en cuenta, por supuesto; pero, ¿eso define el carácter del proyecto? Vos decías que la ciudad nace de un proyecto político correspondiente a un período dado de la organización nacional. Se puede decir que ese proyecto entra en crisis en la década del 30. Esta ciudad, un verdadero damero estructurado para un concepto administrativo, evidentemente ha sufrido grandes modificaciones en

los últimos cien años. La pregunta sería si ustedes tuvieron en cuenta esas modificaciones, porque pareciera haber una continuidad elíptica en no alterar ese eje monumental edificio institucional.

Germani: Vos definiste a La Plata como un damero que servía a un programa administrativo. Tal vez aquí haya que aclarar algo. La Plata, como trazo urbano, trasciende el de un simple damero. Yo diría que es una de las joyas urbanísticas que representa el tipo de ciudad donde se conjugan desde las leyes de Indias con su damero hasta todas las propuestas francesas de los siglos XVII y XVIII y el romanticismo inglés.

O sea, la cuestión de la alternancia. Fijate que cuando hablamos del eje es una cosa bastante notable porque la característica de las clásicas ciudades damero, es exclusivamente la monótona calle corredor. Acá, en cambio, vemos una alternancia muy particu-

lar entre edificios públicos con jardines alrededor, alternando con espacios cerrados. Entonces se da un ritmo que yo creo que tiene un carácter poético muy grande. Aparentemente vos ves a La Plata como una ciudad gris, y yo creo justamente que tiene el encanto de lo que es racional, pero hecho con mucha sensibilidad. Es interesante cómo concurren en la concepción de la ciudad la totalidad de las disciplinas de la arquitectura e ingeniería del mundo en ese momento.

Por otra parte, creo que el valor de la estructura puede verse en que mientras hoy en día todas las ciudades presentan un deterioro producto de los impactos del usufructo de la tierra urbana como especulación edilicia, La Plata, pese a que también ha sufrido depredaciones, mantiene todavía una estructura de uso, y una identidad en la arquitectura que es clave.

En nuestro proyecto se respetan algunos de esos valores que consideramos esenciales de esa traza y ese esfuerzo original en cuanto eje 51 y 53. Pero por otra parte, se le incorporan nuevos contenidos; los edificios del 800 tenían una fachada y jardines que daban a la ciudad pero como tal, fachada y jardín. Y después un uso interno que era el uso específico. En nuestro proyecto, el edificio mantiene la posición central de los antiguos edificios públicos pero los jardines se transforman en plaza, y esa plaza se convierte en abierta, en transitable.

Te aclaro que nosotros partimos de una premisa muy clara. Antes se discutía si la función sigue a la forma, si la forma sigue a la religión. Para nosotros, no existe esa relación dialéctica. Pensamos que por encima de todo hay una cosa básica que son los usos, los que en última instancia representan al ciudadano, que es el protagonista de la ciudad. Entonces pensamos que el edificio de la cultura tiene que ser totalmente abierto, y posibilitar las máximas experiencias en todo lo que sea comunicación dentro del centro de las artes y del espectáculo como se llamará el Teatro Argentino. A la sala lírica que se mantiene en el mismo eje del terreno y elevada, se le incorpora por debajo de la plaza todo un programa con contenidos de uso cotidiano y de múltiples experiencias.

Un teatro de prosa con posibilidades de

transformarse en teatro a la italiana, teatro de arena u otras posibilidades espaciales. Un microcine, en el que, ampliando el programa inicial con una capacidad de 120 personas, se lo llevó a 330 y aparte se lo equipó como sala de congresos o de conferencias, con cabina de traducción. También puede usarse para representaciones de pequeñas magnitudes o para conciertos de solistas. Los halls son elementos activos, pueden tener actividades, exposiciones transitorias. También podrían albergar la colección Azzarini de instrumentos, que hoy está dispersa en distintas partes de la ciudad. En ese mismo nivel se encuentran la hermeroteca, la discoteca, una sala de video-cassette, que, además, posibilita un archivo completo de todas las producciones de teatro y de otros ámbitos. Todo esto está concebido no sólo para el uso interno del teatro. Como el teatro está entre 8 y 12, los dos centros comerciales y también en el centro de la ciudad, y como la concepción de las plazoletas donde deriva la actividad es que sean un lugar de tránsito, de pronto una persona que cruza por ahí y penetra al teatro se encuentra "metido" en los sucesos y los programas que hay. Nosotros hablamos de lo previsible. Lo que no se puede prever es lo que se pueda generar a partir de ahí, o sea, los distintos usos que puede llegar a tener el teatro. Todo el complejo está equipado en todas las áreas con elementos de la más alta tecnología. Hay dos estudios de televisión incorporados, dos canales de radiofonía. Pero también hay que considerar los usos que espontáneamente puede darle la gente. Si pensamos en el centro Pompidou, vemos que por encima del edificio, de lo lindo y de lo feo, se trata de un hecho importantísimo que conjuga la informática de la cultura de nivel cotidiano y la máxima tecnología. Uno puede sentarse a escuchar o mirar un cassette de cualquier tipo de conocimiento y, por otra parte, dispone de una plaza donde convergen todo tipo de actividades. Otro ejemplo de lo no previsible es el caso de la torre Eiffel, que fue construida en ocasión de una exposición tecnológica con la intención de ser desmontada y terminó convirtiéndose en un símbolo característico de París, en un indicador.

Podemos decir que nuestro compromiso

como arquitectos es brindar las máximas posibilidades de uso, eso es lo importante.

No depende, entonces, del arquitecto el uso de una obra; es más, el uso depende también de una administración, depende de una política que determine cómo se quiere usar el edificio. Lo que está dado es la posibilidad de darle una máxima densidad de uso.

Otro de los lugares importantes del teatro es la terraza del mirador, que está a 23 m de altura. Es un lugar de uso público, donde hay un mirador completo de La Plata, que, por otra parte, se puede convertir en un equivalente de las antiguas villas italianas donde se desarrollaban muestras permanentes de esculturas o pinturas, o donde se hagan espectáculos para niños.

O sea que, respondiendo a tu pregunta, yo creo que si bien desde un punto de vista morfológico respeta las características de la ciudad, incorpora criterios de modernidad respecto de lo que nosotros entendemos que son las necesidades actuales de la sociedad, donde la cultura no es patrimonio de un grupo reducido. La cultura tiene que ser patrimonio de todos los habitantes de la ciudad.

Preg.: Hay otro aspecto que me parece importante. Es el problema financiero que acarrea la realización de la obra. Todos sabemos que el país debe 40 mil millones de dólares. Y también sabemos que muchas veces las obras públicas se "paran" provisoriamente durante años y años por problemas presupuestarios. Sin embargo, la obra parece seguir adelante. También sería interesante desde el punto de vista informativo conocer el origen de los recursos para realizar la obra. Es decir, si se recurre a créditos internacionales o si tienen su origen en fondos nacionales o provinciales. Es evidente que una situación de crisis como la actual puede hacer plantear el interrogante de si es racional el financiamiento de la obra.

Germani: Creo que en tu pregunta hay inmersa una duda sobre si teatro sí o teatro no. Me parece que aquí cabe una reflexión que es la siguiente. En este país, cada vez que hay que hablar de prioridades, la cultura pasa a un segundo plano. Los ministerios de Cultura y Educación gastan todos sus presupuestos en pagar los sueldos del personal educativo, por

ejemplo. No es que no veamos la existencia de otras necesidades y prioridades. Se entiende que el ciudadano platense, en última instancia propietario del patrimonio del teatro, se haga la pregunta "¿y cuánto vale?". Nosotros, como arquitectos, como hombres de la cultura, sólo podemos decir que se trata de una obra totalmente positiva, lo que de ninguna manera quiere decir que haya que dejar de hacer escuelas, hospitales. Lo que está planteado es el problema de la utilidad, de la multiplicidad de usos y de las respuestas absolutamente imprevisibles que puede tener para la ciudad y su cultura. No se puede analizar solamente como un teatro para 1.000 ó 2.000 personas y nada más...

Preg.: ¿Te referís al problema de la rentabilidad?

Germani: No. Eso me parece que es una cosa para discutir a fondo. ¿Qué significa hablar de rentabilidad cuando se habla de cultura? Parece que se estuviera tratando un tema de mercado, de inversión, de rendimiento. Yo creo que el problema sólo puede entenderse si se mira la obra no como una mera sala lírica o teatral, sino como un Centro de las Artes y del Espectáculo, y además como un ámbito que no sólo realiza producciones culturales sino que puede también funcionar como una enorme escuela cultural. Y por otro lado hay que tomar en cuenta la proyección hacia afuera que tal centro le daría a la cultura de La Plata.

Preg.: En ese sentido hablaba yo de rentabilidad. En términos de rentabilidad cultural. Creo que el proyecto tiene una importancia que excede los marcos de la ciudad, al menos en cuanto a la posible movilización de fenómenos culturales a que puede dar lugar. En ese sentido creo que es rentable.

Germani: Vos fijate con respecto a eso que hay una cuestión muy importante. Hay toda una inmensa zona que es el sur del Gran Bs. Aires para el cual es más fácil llegar a La Plata que al centro de Buenos Aires. Hay que tener en cuenta, además, que tarde o temprano se producirá la electrificación del Roca y posiblemente la autopista. Si de golpe toda esa zona que es una de las más po-

polosas se encuentra con que en La Plata existe un centro que brinda más plazas o tantas plazas como el Colón y el San Martín juntos, puede producirse un fenómeno muy interesante. Por otro lado, el Colón es una especie de centro cerrado impenetrable, la gente no sabe ni cómo sacar entradas.

Preg.: Hemos hablado del origen del proyecto, de su vinculación con el entorno urbano y ciudadano, y de la cuestión económica. No sé si a vos te interesa aclarar alguna otra cuestión.

Germani: Mirá, yo pienso que es interesante señalar que es una de las pocas obras en construcción que significa además una gran movilización dentro de la producción. Significa 2.000 personas trabajando, una industria que se moviliza, una planta importantísima de hormigón que genera además otros movimientos en cuanto a producción. Yo creo que todos estos hechos son una garantía aparte de los del programa, aparte de los de la ciudad, de que el proyecto del teatro siga adelante. Yo creo que el teatro no puede pararse. Una cosa importante es la necesidad de que el platense lo incorpore como suyo, lo vaya conociendo. Creo que todo lo que

sea difusión es fundamental. Una de las cosas que nosotros quisimos y que ya es realidad es que la obra misma sea ya un espectáculo. A través del mirador del teatro la obra en marcha es un espectáculo en sí misma.

Preg.: Vos decís que el hecho de hacer es ya significativo. Creo que en este país ver hacer es un espectáculo, es atractivo. Ayer a las 6 de la tarde yo vi la salida de los obreros, por lo menos un turno, y es un espectáculo atractivo, pues en una ciudad que presenta a veces características provincianas donde no hay obras de grandes dimensiones, ver salir 400 ó 500 obreros para tomar una larga fila de ómnibus es conmovedor, es un hecho atractivo.

Germani: Por otra parte, es el espectáculo de ver en La Plata, una de las obras de ingeniería más complejas y avanzadas, sobre todo de ingeniería urbana. Tal vez se puedan ver grandes obras de ingeniería en represas, diques, etcétera; pero yo creo que en este momento ésta ha de ser la obra más avanzada e interesante en cuanto a ingeniería en el mundo.

TODOS LOS LIBROS DEL VERANO

libraco

para regalar, para leer, para jugar

Calle 6 - Nº 667

La Plata

HEREJA SIN TITULO

Cuento de ESTEBAN TARSIA

*Oh, hombre, ¿quién eres tú,
para que alterques con Dios?
¿Diré el vaso de barro al que lo
formó: por qué me has hecho así?*

San Pablo

Guardo la imagen turbia de un niño jugando con un rompecabezas de cúbricas apariencias. En el mágico rincón de las sombras luminosas las mismas figuras podían tomar las más diversas formas de la geometría genésica. En un principio generalmente se presentaban como simples cubos que se dejaban mover alegremente en la combinación de sus colores, una diversión tangible y efectiva; esto duró hasta que aprendí a despreciar las formas simétricas. Entonces ya no me atrajo lograr trabajosamente el perfecto equilibrio de una pirámide, ya que apilando despreocupadamente los cubos construía fortalezas inexpugnables que sólo la distraída escoba de mi abuela podía derrumbar; otras veces levantaba monumentos a dioses que aún no habían nacido, pequeños colosos que permanecerían milagrosamente intactos a los movimientos sísmicos de la cocina. Pero hubo otro paso en la evolución: ya no me interesaba lo compacto. Y desordenados me revelaron cabalísticos mensajes que, como ondas hertzianas, daban sus imágenes en mi interior sin pasar por mi cabecita enrutada. A veces se desvanecían.

Poco a poco ese rincón fue respetado por todos en la casa. Y temido por las tías. Para lograrlo, debí trasladar a mi territorio a la tortuga que habitaba en el desván del fondo (la gente para no cometer profanaciones necesita un justificativo biótico); pero creo que lo que definitivamente retuvo su intromisión fueron mis numerosos intentos de autodestrucción estrellándome contra las paredes.

No podría definir el tiempo que tardé en dominar casi a la perfección los cubos, ya que en ese entonces no tenía noción de distancias (en cualesquiera de sus modos). Por ejemplo, cuando me preguntaban: ¿Hasta dónde me querés? Yo no respondía: Hasta el cielo; sino: Hasta la sillita alta; hasta aquella uva de aquel racimo de la parra; o hasta el techo. Recuerdo que a mi madre la llegué a querer hasta la punta de la catedral.

Lo cierto es que cada vez mis manos ejercían menor presión para trasladar las figuras.

Las transposiciones fueron siendo cada vez más esporádicas. Luego fueron sólo imperceptibles rectificaciones en la inclinación de las formas que se tornaban parabólicas. Finalmente, mi tacto dejó de acariciar su rumbo; la incubación había terminado, y los cubos tomaron cierta autonomía por la energía de siesta que en ellos había depositado.

El juego se había tornado ecléctico y estrictamente contemplativo. Para ese entonces, ya estaba compenetrado en ese rincón, mucho más profundo que el clavo que sostenía el cuadro de la yegüita Tormenta.

No tengo ningún recuerdo cierto de aquel niño fuera de ese rincón (las historias son eclipsadas por la magnificencia potenciada de sus detalles), aunque me parece recordarlo trepando a un árbol, revolcándose en la tierra, o sentado en el umbral. También mirándoselos pitos con la nena de al lado, con la vergüenza colgada de la tapia. Y tratando de remontar un barrilete enamorado de los cables. Y comiendo torta de chocolate; y escupiendo nata. Y piedritas del camino retrasando la escuela. Y creo recordar también a un amigo gordito; tal vez llegó a ser un amigo gordo. Lo único cierto fue el rincón.

Y su capacidad de proyección.

En una tercera lluvia de diciembre halló corolario y final mi experiencia; desde comenzado aquel mes mi cuerpo estaba recibiendo señales provenientes de la naturaleza. Una noche, mientras mi mano le pedía el sueño a la oreja de mi madre, mi mente se escapó de la almohada para bailar un poco sobre el habitual canto de los grillos. Y bailó, y bailó, y cuando se satisfizo la orquesta se detuvo. Descubrí maravillado que mi mente no dependió del capricho de sus notas, sino que los grillos la acompañaron dócilmente. Lograda esta facultad, sin presunciones, no me alejé de lo cotidiano. A un paso del Origen, candorosamente retrasé el último escalón por unas travesuras cósmicas. Pero nunca fueron más allá de hacer famosa a la bataraza de doña Juana, o de esconder alguna estrellita a los confundidos astrónomos, o de algún resfrió que me curaron entre eucaliptos y reprimidas después de un vuelo nocturno. Una vez le corrí la sombra a mi padre, y se cayó por falta de apoyo. Lo que más me gustaba era jugar con las nubes, dibujaba lo que se me antojaba, como si fueran cubos. O quizás no era mi antojo, creo que mi voluntad comenzaba a ser La Voluntad.

Ese día era la misa de Navidad, yo me hice invisible hasta que todos se fueron. Luego me encorré en la cocina y le dije a la tortuga que no me moleste. Entre las penumbras me entregué a la contemplación de los cubos, la lluvia no tardaría en llegar, la última vez que estuvo la había invitado a la prueba final.

MI átomo memorioso pasó lista a las Eras.

Todo estaba tan quieto. Un quieto larguísimo. La Nada tomaba aspecto de una esquina de cocina. Los cubos parecían dormidos y lo peor es que yo me dormía con ellos. En ese momento la lluvia golpeó el techo y despertó a los cubos que comenzaron a despegarse, primero lentos, sin gravedad que los condicionase; luego empezaron a rotar sobre su eje y, a la vez, a trasladarse alrededor de un eje imaginario hasta tomar un dinamismo que jamás les había visto. Esa pequeña galaxia emitía una cálida brisa adormecedora y una niebla pegajosa. Sentí que aquel momento ya me lo habían preconizado aquellos extraños remolinos, que prescindiendo del viento, asustaban a mi calle de tierra.

Los cubos girando con furia me atraían irrespetuosamente hacia sus órbitas. La lluvia cambió sus golpes continuos por unos espaciados y desesperados. El arco iris ofendido (me había olvidado de invitarlo) explotó contra la ventana e inundó al mundo de un olor que podía ver y un color que podía tragar. Los ojos me ardían pero me era imposible cerrarlos, mis pupilas contemplaban con un adjetivo indefinido cómo el rompecabezas se dilataba ilimitadamente, ¡eran las puertas del Pentágono Divino!; y creí verme en el fondo, esperando a mí mismo. Pero una oscuridad amorfa y perpetua lo cubrió todo.

Una llave mal cerrada y el repugnante lunar de una prima segunda. Eso le bastó al Soberbio para saciar su envidia y castigar al Dios-Niño.

Descastado, fui sencillamente vulnerable.

Me acostumbré con mucho horror a las formas grotescas en que se mutaban mis anatomías, y me dejé andar.

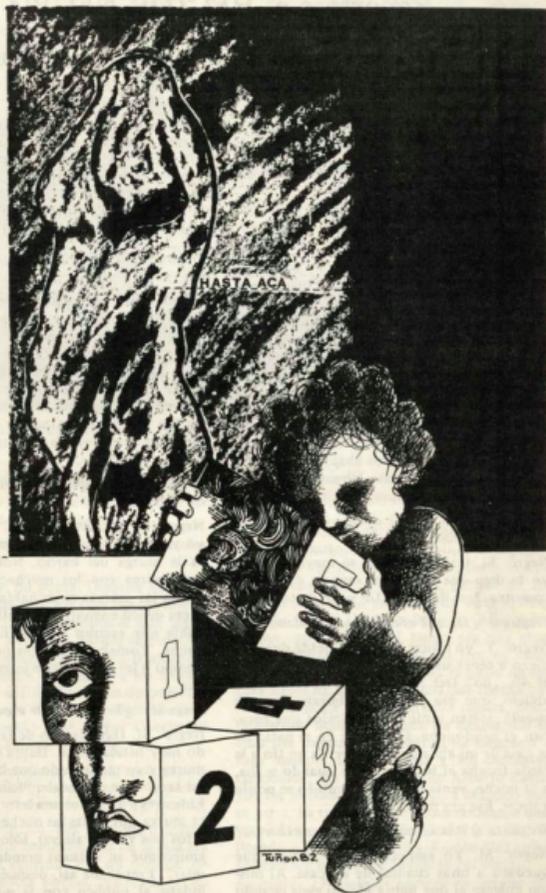
Y llegué hasta aquí, hasta este sillón-cuna con arrollos de mimbre.

Planetas de cloro se acuestan cansados en mis arterias. Sus ronquidos me confunden todo y me llenan de miedo. Miedo de que sea cierto que tengo el hijo que alguna mujer quiso parir: miedo de que sea cierto que me llamo como cuenta el lomo de este libro.

De mi tiempo lúcido quedan tres cosas, y las tres están en esta habitación: Ruperta, con la caricatura de eternidad a cuestras de su caparazón. El juego de cubos, que conservo completo; aunque ahora son nada más que una sustancia vegetal apollada cuya indiferencia pesa en la palma de mi mano. Y esta persistente molestia en el pecho: psicósomático, dicen los médicos.

Pero yo sé que es una astilla de la gran puerta vedada. En aquel fallido intento he sido perforado por una partícula de Creación. Un eje imaginario (o no)

Enero/Julio 1982



Reportaje a HECTOR NEGRO

por CARLOS CABRERA

Pregunta: Decime, ¿dónde naciste?

Negro: Yo nací en el barrio de Belgrano, y me crié entre Belgrano y Colegiales. Ese fue mi barrio.

Pregunta: ¿Y cómo era ese barrio? ¿qué tipo de gente vivía allí?

Negro: Cuando yo nací mi viejo tenía una carnicería en Belgrano, después me crié en la casa de mis abuelos y en otros lugares por donde íbamos ambulando. En esa época se podía alquilar fácil una casa entre Belgrano y Colegiales. Era un barrio donde se mezclaban sectores de clase media y gente muy laborante. La casa de mis abuelos estaba en un barrio que se llamaba "la Calabria". Había una base muy fuerte de inmigrantes italianos que venían de Calabria, de donde eran mis abuelos. En ese medio viví mi infancia. Mi viejo, después, se vino abajo con la carnicería, y tuvo que hacerse laborante. Así que mi ambiente fue ese.

Pregunta: O sea que te desarrollás en un ambiente de trabajadores.

Negro: Sí, trabajadores en su mayoría. Pero yo te digo que había una especie de mezcla con otra clase de gente. Un poco de todo.

Pregunta: ¿De qué año estamos hablando?

Negro: Y, yo estuve hablando desde que empiezo a tener uso de razón, más o menos por el 40, ¿no? Del 35 al 40. En la casa de mi abuelo, que era plomero, laboraba por su cuenta, solían venir dos tíos míos que tocaban el bandoneón. O sea que en el patio de la casa de mi abuelo cuando venía un tío a la tarde tocaba el bandoneón, y cuando se iba, a la noche, venía el otro y también se ponía a tocar. Ese era mi ambiente.

Pregunta: ¿Y la escuela, también en el barrio?

Negro: Sí. Yo empecé en una escuela que quedaba a unas cuadras de mi casa. Al mismo colegio al que había ido mi vieja cuando era piba. En el barrio de Colegiales. Después

según en otra escuela que quedaba más en el barrio de Belgrano. Era otro ambiente. Había gente del barrio de Belgrano, pero también se entremezclaban muchachos que venían de Villa Ballester, de toda esa zona en la que en esa época no había escuelas primarias. Venían en tren hasta ahí.

Pregunta: ¿Tenés algún recuerdo especial de esa época?

Negro: Mirá, me acuerdo de la maestra de primero inferior. Se daba cuenta de que yo era un chico muy sensible, y me trataba de una manera especial. Yo era un tipo que andaba bien en el estudio, pero tenía una conducta medio... cuestionable... ¿no? Pero en general tuve maestras macanudas, sobre todo en 5to. y 6to. grado, que me ayudaron a descubrirme a mí mismo. Por ejemplo en la vocación literaria.

Pregunta: Ya empezás a escribir por esa época, ¿verdad?

Negro: Sí, sí. Antes incluso. A los diez años yo ya escribía, no poesías sino canciones para la murga del barrio. Nosotros armamos una murga con los muchachos del barrio. Como las murgas viejas habían desaparecido, y era difícil encontrar las antiguas canciones, había que escribir nuevas. Entonces yo me animé. Tomaba canciones populares de ese tiempo y le ponía letras jocosas, letras risueñas.

Pregunta: ¿Te acordás de alguna?

Negro: Sí. Hay algunas de las que me acuerdo muy nítidamente. Había que presentar la murga y yo me acuerdo que había escuchado un tango que se llamaba "Sarasa", ó algo así. Entonces yo le puse una letra que decía: "Esta murga que todas las noches con bombos y pitos nos viene a alegrar, sólo pide al público amigo que su aplauso grande la quiera premiar". Empezaba así, después seguía. Yo saludaba al público con la música del tango "Sarasa".



CARLOS CABRERA, HECTOR NEGRO, WALTER ELENCO.

Pregunta: ¿Seguiste estudiando?

Negro: Sí. Hice la secundaria en el Otto Krause y me recibí de técnico industrial.

Pregunta: Y Héctor Negro, el poeta, ¿cuándo aparece?

Negro: Siempre fui poeta. Después de lo de la murga, hice las marchas del club del barrio, tendría 11 ó 12 años. Después le hice algún verso a alguna chica del barrio, así, una especie de declaración de amor. En la secundaria les hacía versos de cargada a los celadores, lo que por ahí me cuesta un dolor de cabeza. Yo era en la secundaria, algo así como... el alumno poeta, ¡qué sé yo! Coexistían un poco el estudio con la poesía.

Pregunta: Por todo lo que decís, toda tu poesía, por lo que veo, arranca de lo popular, a partir de ahí, a partir de la vida del pueblo.

Negro: Era instintivo. Era totalmente instintivo. Yo no tenía la menor idea de lo que era la poesía ni la canción. Era un instinto de cantar. No conocía poetas, tampoco. Incluso había muchachos en la escuela secunda-

ria que venían de otro nivel social, que tenían más cultura literaria que yo, y me prestaban libros... porque yo no conocía más que a los poetas de la escuela, Almafuerte, Bécquer, Darío, Amado Nervo, de ahí no sabía. Salvo los poetas del tango, claro. A eso me los conocía de memoria, porque en mi casa se escuchaba tangos todo el día. Era, además el 40, la etapa del auge del tango. Bueno, yo lo vivía, el tango era una cosa muy cotidiana. Aparte de mí tío, en cualquier fiesta que se hiciera en el patio de mi casa había un trío de músicos que tocaba para que la gente bailara. En cada cuadra, prácticamente, había un cantor de tangos. En el club del barrio, el "Juventud de Belgrano", iban siempre las orquestas y los cantantes conocidos. Yo era hincha de Alberto Castillo. En el club yo lo oía a él, a Marino, qué sé yo... El tango era una cosa cotidiana que yo vivía a partir del barrio. Todavía no había llegado a la calle Corrientes. Recién a los quince años me asomé por los cafés del centro.

Pregunta: ¿Y cuándo aparece tu primer tema? ¿fue un tango?

Negro: Claro. Yo estaba influenciado por todo el tango que escuchaba. Por las letras que me sabía de memoria. Celedonio Flores me llegaba, toda esa retórica tanguera, yo compraba libritos con las letras de los tangos...

Pregunta: "El Alma que Canta", tal vez...

Negro: Sí. "El Alma que Canta" era una lectura cotidiana para mí. Y a los 14 años escribí una letra de tango, como las viejas letras de la retórica tanguera. Tal vez por eso hoy no admito que nadie que tenga cierta madurez pueda escribir algo así. A los 14 años yo era un pibe que imitaba a los letrados de tango; hablaba de un bohemio arrabalero, qué se yo... me sentía un bohemio arrabalero a los 14 años, era todo mentira, era la retórica que me había "copado" como se dice ahora, y yo transmitía una vivencia que no era mía.

Pregunta: Y vos pensás que hay autores ya maduros que trabajan apresados por esa misma retórica.

Negro: Sí. Creo que hay todavía gente que no es ajena a ese fenómeno. Creo que aún tiene un peso muy fuerte. A los 14 años eso puede estar bien, pero ya a los 18 yo estaba en otra cosa.

Pregunta: Por qué no dás un ejemplo.

Negro: Mirá, eso no es nuevo. En el 40 también podías escuchar temas que eran retórica pura. Al lado de un tango auténtico, que producían los grandes poetas, estaba la retórica y la evasión total. Pensé en "La Pastora", "La Capilla Blanca", "Gitana Rusa", "Amor en Budapest", qué sé yo... cosas terribles al lado de los grandes temas de los poetas mayores: Manzi, Discépolo, Celdonio, Cátulo Castillo, Lepera, Homero Expósito.

Pregunta: ¿Esa es la tradición que vos tomás para expresarte?

Negro: Sí. Pienso que la continuidad del tango, su vigencia y su calidad, lo que se puede justificar ante la historia es la tradición de los grandes poetas. Lo otro es olvidable. Lo que vale es la continuidad de los grandes. Es decir Contursi, que es el primero y Celedonio que es el que continúa.

con Ovaldo Avena? ¿Qué significa para tu expresión como escritor?

Negro: Nos encontramos en el año 65, en la presentación del libro de un poeta. Yo tenía muchas letras de tango y necesitaba un músico. Lo único que había hecho era una letra para un espectáculo de Enrique Wernike, que se estrenó en el teatro Apolo dirigido por Pedro Asquini y Alejandra Boero; la música era de Atilio Stampone. Ellos me pidieron unas letras para canciones del espectáculo y yo las escribí. Pero después yo necesitaba un músico para seguir. Cuando me encuentro con Avena le leo algunas cosas mías, él me tarareó algunas melodías, nos encontramos y empezamos a producir. Había por fin encontrado un músico al que veía original y creativo. Para mí ese encuentro fue muy importante.

Pregunta: ¿Cuál es el primer tema que componen con Avena?

Negro: Esta ciudad, justamente con ese primer tema ganamos el Festival Odol de la Canción en 1967. Ese fue el primer tema que hicimos.

Pregunta: "Esta ciudad que se me va de las manos..."

Negro: Sí.

Pregunta: La Milonga para un Domingo, ¿es también de esa época?

Negro: Sí, del mismo año. Vino enseguida de Esta Ciudad. Avena me pasó una melodía de milonga que él había hecho. Era hermosa, verdaderamente. Yo le escribí unos versos y le agregué otra parte. Después Avena terminó la melodía y surgió la milonga. Inclusive de ahí surgió Para cantarle a mi gente. Porque Milonga para un domingo había quedado un poquito larga. Yo le dije a Avena que tal vez los cantores no quisieran hacerla por la extensión. Entonces Avena me pasó una melodía original para milonga, que era cortita, yo le puse letra, y así salió Para cantarle a mi gente, como una consecuencia de Milonga para un domingo.

Pregunta: Creo que en Milonga para un domingo se puede ver cosas claves en vos. Dice algo así como: "Nos cuesta mucho el domingo, nos cuesta mucho la vida".

Negro: "Se hace tan duro queremos."

Pregunta: "Seguir mirando hacia arriba". Creo que ahí se ve que para vos el hombre es lo primordial. El derecho a amar, el derecho a vivir, lo fraterno del hombre en la convivencia con sus semejantes, el mano a mano, parecen ser cosas que te importan mucho.

Negro: Para mí el tema es todo lo que tenga que ver con la vida. Lo sentimental, lo nostálgico, la perepica cotidiana, el hecho social, la denuncia, el testimonio, todo vale. Incluso la fantasía. Porque viene del interior del hombre, y eso es válido.

Pregunta: No la fantasía evasiva.

Negro: Claro. No acepto el escapismo, pero sí la fantasía que tiene que ver con el hecho poético y con la fábula.

Pregunta: Hace poco leí una nota que te hicieron en Clarín. Tal vez este tema sea remanido. Pero es necesario. ¿Hay autores, faltan autores? ¿los que hay son pobres? ¿qué pasa?

Negro: Autores hay. Pasa que los autores conocidos, los que fueron quedando de los últimos años, tienen una producción superior a la cantidad de cantores que se interesan por cantar temas nuevos. El circuito se cierra. Si hubiera más difusión, y más preocupación por lo nuevo, surgirían nuevos autores.

Pregunta: En Clarín te referís a los intérpretes, ¿no es así?

Negro: Claro. Pienso que a los intérpretes les falta audacia, imaginación, están aferrados a temas que ya son éxito, a lo fácil. Anuncian el título y ya viene el aplauso antes de cantar. Van a lo seguro. Pero hipotecan y sacrifican su futuro y el del tango. Pero no

todo depende de los intérpretes. Hay algunos que tienen muchas inquietudes, pero tropiezan con muchas dificultades. Los locales, la televisión, las grabadoras, en fin, la difusión, presionan enormemente. Ese es el quid de la cuestión. Porque gracias a los intérpretes, por ejemplo, me conocen a mí. Si no, ¿a mí quién me conoce? Gracias a la gente que a pesar de todo graba mis temas y busca temas nuevos.

Pregunta: Bueno, De Buenos Aires morena es un éxito. Hay grabaciones de Luciana, de Susana Rinaldi, del mismo José Larralde...

Negro: Sí. Exacto. De Luis Filipelli, además, y de otra chica folklorista, Virginia Vigil. Hubo muchas grabaciones y bastante difusión. Yo creo que es una excepción. En general no pasa eso. Creo que la difusión ha sido natural, espontánea. Es una experiencia interesante, que demuestra las grandes perspectivas de la milonga como género. Es una cosa para tener en cuenta. La milonga es un género mal explotado.

Pregunta: Tal vez importe lo que cuenta la milonga...

Negro: Sí, es cierto. Yo creo que cuando una milonga tiene vuelo, con las posibilidades de Milonga para un domingo, Para cantarle a mi gente, De Buenos Aires morena o Las costumbres de vivir, otra milonga que tiene una melodía con un vuelo muy especial, cuando se trata de una milonga libre, que sigue la línea de Milonga triste, ¿no?, alejada de la milonga rítmica o compadrita, y se junta con lo que vos decías, con elementos poéticos, con algo que se cuente y valga la pena, la cosa prende. La gran balada argentina es la milonga.



ISLAS

Dos Poemas Parharoldo Conti

por CHRISTIAN KUPCHIK

SUDESTE

el corazón de las tinieblas es verde.
el río es el tiempo.
el atardecer bajando como un ladrón
sorprendía con ocreos gástedos
un silencio de cigarrillos húmedos,
sólo interrumpido
por el lamento rutinario de algún bayo,
o el grito herido de una gallineta de monte.
en el canal a lo lejos
roncaba una lancha almacenera,
el río es esta ancha y vasta soledad
este cielo
este aire

y las islas sumidas
en esa bruma infinita.

mañana será otra vez
los golpes de los remos alargando el sopor,
extendiendo un fastidio progresivo
de vagabundaje por el hastío
será otra vez

la vieja y su lucha en los juncales
será otra vez

la mirada triste o absurda de los peces
será otra vez

la muerte del *aleuya* repitiéndose
por siempre desde el cuarentayocho,
alguna borrachera con caña quemada...
mañana será otra vez
la esperanza de un barco.

el sudeste silbó despacio
enroscándose en los huesos del río.

la vieja
apagó el farol

DESDE LAS VIAS

el otro cambio, los que se fueron.

liito nebbia

levanto la cabeza y respiro
hundo hundo
la cabeza en el áspero aliento
del río.

hay luces por todas partes
que sólo sirven para confundir
aquí entre estas latas
donde las casillas oscilan como globos
y las ventanas de los trenes
puntean velozmente la penumbra...
la cabina de señales
cabecea igual que una chata arenera

al fondo
el lívido resplandor de un verano
se desvanece con el día

y más atrás aún
tiemblan se encogen
los focos empañados de automóviles
que bailotean como un tropel de antorchas
[o demonios.

mástiles,
las grúas de la dársena
y por encima de todo
la chimenea de una usina
se elevan sobre la mugrienta
claridad del amanecer.

la vida
reducida a un punto sanguinolento
una gallata un vino
una interminable hilera de camiones.
una tarde en las vías abandonadas...

...y allí va mi cabeza,
a reunirse con los que se fue-
[ron-

las viljas todavía están
envueltas en la niebla naranja
y aquello parece
el comienzo de los tiempos.

la propia llama del calentador
se opaca destiñe
mi madre y las cosas
aparecen cubiertas de ceniza.

EDUARDO ROVIRA

SU OBRA Y SU LUGAR EN LA MUSICA CIUDADANA

por SERGIO A. PUJOL

"... la gran solución fue siempre la de creadores como Stendhal, que expresaron un espíritu romántico con un lenguaje austero. Esta gran fórmula resolverá la falsa oposición de una música cerebral a un tango lacrimoso."

Ernesto Sábato

A más de dos años de su muerte y en plena época de replanteos estéticos, Eduardo Rovira es recordado como un talento extraño y nunca evaluado en su verdadera dimensión creadora. En esa especie de ostracismo voluntario en la ciudad de La Plata, junto a su esposa Mabel Rodríguez y sus buenos amigos, el autor siguió escribiendo una música muchas veces inédita y casi siempre alejada de los circuitos comerciales. Y sin embargo - dramática paradoja del artista y su obra -, la brecha abierta hacia 1939, cuando un joven bandoneonista de 14 años acompañaba a Florindo Sasonne en gira por el interior, apagó su llama recién con la muerte.

Rovira vivió su música desde épocas tempranas para él y para el tango que venía. Estuvo con Miguel Caló, Osmar Maderna y hasta con el mismísimo Gobbi. En 1946, el servicio militar no le permitió el ingreso a la orquesta de Aníbal Troilo, puesto que iba a ocupar Astor Piazzolla... En 1952, el músico traspasó los límites de la interpretación fiel y juiciosa para transformarse en director de una orquesta de viajes por el mundo. El germen de su "Agrupación Tango Moderno" estaba en La Plata, ciudad que testimonió a comienzos de la década del sesenta una de las etapas más inspiradas de Rovira. Sus estudios de armonía, contrapunto, dodecafonismo e historia de la música se incorporaron al tango con respeto por las esencias y elasticidad en las formas. Nada sonaba forzado. Todo en la lógica íntima de un arte de ciudad maduro y audaz. No en vano Rovira se acercó por aquel entonces a Rodolfo Alchourrón, otro explorador desbordante de imaginación

En 1968, Salvador Drucker (guitarra), Néstor Mendy (bajo) y Eduardo Rovira (bandoneón) recreaban las ideas de éste último. Era la época de "Sónico", "Azul y yo", "Opus 16" y las singulares versiones de "A fuego lento" de Salgán y "Ritual" de Berlinghieri. Era la época del contexto sonoro adecuado para un autor que incorporaba a la dualidad vigor-lirismo del tango de siempre las armonías ampliadas de la nueva dinámica cultural. Los toques "contemporáneos" no sólo estaban para decorar; sostenían la estructura misma de la obra. "Sónico", por ejemplo, recordaba en su primera parte los movimientos perpetuos de Poulenc, el contrapunto moderno y el trazo firme de un lenguaje equilibrado.

Para Rovira, los elementos de la música eran colores primarios en una paleta de tradición y futuro. Apenas con tres instrumentos demostraba que la responsabilidad del arte descansa sobre las estructuras más que sobre los adornos. Esta idea, central y definitiva de toda su obra, no le impidió acceder a formaciones instrumentales más numerosas. El "Quinteto de vientos y bandoneón" enriquecía con nuevos timbres los conceptos de Rovira. El compositor ya no era solamente bandoneonista: ejecutaba como inglés y piano. Luego vendría la guitarra, junto a Guillermo Difeo.

Conoció a Rovira en ocasión de un reportaje que le hicimos una tarde en Radio Universidad. Su hablar pausado, orientado como el tango y de claridad meridiana relató su vida en unos minutos. La charla lo interrumpió él, no nosotros. Fue para preguntar por una música que venía de otra sala de la emisora. El saxo alto de Paul Desmond estaba ya incorporado a la inquieta memoria de Rovira. Ya iba a encontrar la manera de aprovecharlo. Eso hizo toda su vida. Aprender de todos y escribir más tarde de su propio puño frases bellas y completas.

PROMETEO

W. GOETHE

Encubre ¡Oh Zeus! tu firmamento
con nebuloso velo
y parecido al joven
que descabera los cardos
diviértete con los robles y las altas cumbres.
Mas mi tierra
me la tienes que dejar intacta,
y mi cabaña que tú no erigiste
y mi hogar
por cuya lumbre
me tienes envidia.

No conozco nada más pobre
bajo el sol que vosotros ¡Oh dioses!
alimentáis miserablemente
vuestra majestuosidad
con ofrendas forzadas
y el eco de las plegarias;
os amenazaría la indigencia
si no hubiera niños y mendigos
esos pobres necios llenos de esperanza.

Cuando yo era un niño
y no sabía qué hacer,
volví mis ojos desalentados
hacia el sol cual si por encima de él
hubiese oídos para percibir mis lamentos
y un corazón igual que el mío
para apiadarse del angustiado.
¿Quién me ayudó
contra la presunción de los titanes?
¿Quién me salvó de la muerte

y de la esclavitud?
¿No lo acabaste todo tú mismo
corazón mío, ardiente en llamas sagradas?
¿y joven y bueno ofreciste, oh pobre iluso,
el fervoroso agradecimiento
por tu salvación
a quien en lo alto dormía?

¿Yo honrarte a ti? ¿por qué?
¿Aliviaste alguna vez los dolores
del agobiado?
¿O has sacado jamás
las lágrimas del aterrorizado?
No me forjaron a mí todo un hombre,
el tiempo poderoso
y el destino sempiterno,
mis señores igual que los tuyos?

¿Acaso te imaginaste
que yo debía odiar la vida
y huir al desierto
por no haberse desarrollado
todos los pimpollos que eran mis sueños?

Aquí estoy sentado, moldeando hombres
a mi semejanza
una estirpe que luego se parezca a mí
que sufra, lllore
goce y se alegre
y no te estime
igual que yo.

(Trad. Ilse M. de Brugger)

Sobre el Prometeo de Goethe

por ANTONIO GRAMSCI

Se podría hacer una exposición de la fortuna literaria, artística e ideológica del mito de Prometeo, estudiando su comportamiento en las diversas épocas, y qué conjunto de sentimientos e ideas contribuye a expresar sintéticamente en cada oportunidad. Por lo que a Goethe respecta, resumo algunos elementos iniciales, tomándolos de un artículo de Leonello Vincenti ("Prometeo", en el *Leonardo* de marzo de 1932). En la oda, quería Goethe hacer simple "mitología" versificada o expresaba su actitud actual y viva hacia la divinidad, hacia el Dios cristiano? En el otoño de 1773 (cuando escribió el "Prometeo" Goethe rechazaba resueltamente las tentativas de conversión de su amigo Lavater: *Ich bin kein Christ*. Un crítico moderno (H. A. Korff) observa (según las palabras de Vincenti): "Si al pensar en esas palabras dirigidas contra un (!) Dios cristiano, se sustituye el nombre de Jehová por el concepto anónimo (!) de Dios, se sentirá de cuánto espíritu revolucionario está cargada la Oda". (Comienzo de la Oda: "¡Cubre tu cielo, Jehová con velos de nubes, y ejercitate, igual que el niño que decapita cardos, en encinas y cumbres de montañas! ¡Déjame la tierra, y mi cabaña, que tú no has construido; y mi hogar, cuyo fuego me envidias. Nada más miserable que vosotros conozco bajo el sol, dioses!"). Historia religiosa de Goethe. Desarrollo del mito de Prometeo en el siglo XVIII, desde la primera formulación de Shaftesbury (*a poet is indeed a second maker, a just Prometheus under Jove*) a la de los *Stürmer und Dränger*, que transportan a Prometeo de la experiencia religiosa a la artística. Walzel ha sostenido el carácter puramente artístico de la creación goethiana. Pero, es opinión común que el punto de partida es la experiencia religiosa. El *Prometeo* debe ser colocado al lado de un grupo de escritos (el *Mahomed*, el *Prometeo*, el *Satyros*, el *Hebreo Errante*, el *Fausto*) de los años 1773/74. Goethe quería escribir un drama sobre el Prometeo, de lo cual queda

un fragmento. Julius Richter ("Zur Deutung der Goetheschen Prometheusdichtung", en el *Jahr buch des freien deutschen Hochstifts*, 1928) sostiene que la oda precede al drama, del cual anticipó sólo algunos elementos, en tanto que antes, con E. Schmidt, se creía que la oda es la quintaesencia del fragmento dramático homónimo, quintaesencia realizada por el poeta cuando ya había abandonado el intento de drama. (Esta precisión es psicológicamente importante; se puede ver cómo la inspiración goethiana se atenúa: 1) la primera parte de la oda, en la que predomina el elemento titánico, de la rebelión; 2) la segunda parte de la oda, en la que Prometeo se repliega sobre sí mismo y sobrevienen los elementos de una cierta debilidad humana; 3) el intento de drama, que no logra realizar, quizá porque Goethe no encuentra el pulso de su imaginación, que ya en la oda se había alejado y creado una contradicción íntima). Richter busca la concordancia entre la obra literaria y los estados psicológicos del poeta, testimoniados en sus cartas y en *Poesía y verdad*. En *Poesía y verdad* se parte de una observación general: a la postre, los hombres deben siempre contar con sus fuerzas; parece que la divinidad misma no puede cambiar el amor de los hombres por la veneración, por la fe, precisamente en los momentos de mayor necesidad: es necesario ayudarse a sí mismo. "La más segura base de autonomía me resultó siempre mi talento creador." "Esta situación se concretó en una imagen... la antigua figura mitológica de Prometeo, que, separándose de los dioses, desde su taller pobló un mundo. Sentía bastante fuertemente que sólo se puede producir algo notable aislándose. Debiendo excluir la ayuda de los hombres, me separé, al modo de Prometeo, también de los dioses", como querían sus estados de ánimo extremos y exclusivos, agrega Vincenti, pero no me parece que en Goethe pueda hablarse de extremismo y exclusividad. "Corté el antiguo hábito del Titán a la medida de mi dorso y sin pensar-

lo mucho comencé a escribir un drama en el cual está representada la hostilidad en que cae Prometeo con relación a los dioses, al crear hombres con su propia mano y dándoles vida con el favor de Minerva..." (Escribe Vincenti: "Cuando Goethe escribió estas palabras, el fragmento dramático había desaparecido hacía muchos años [¿qué quiere decir 'desaparecido'?] y no lo recordaba bien ya. Creía que la oda que le había quedado debía figurar como un monólogo"). La oda presenta una situación distinta a la del fragmento. En la oda la rebelión madura en el momento en que es anunciada, y la declaración de guerra ya está abierta. Lógicamente, el fragmento es posterior a la oda, pero Vincenti no es categórico como Richter. Para él, "si es verdad que ideológicamente el fragmento dramático representa un progreso en relación a la oda, no es menos verdad que la fantasía del poeta puede tener retornos a posiciones que parecían superadas y recrear algo nuevo. Abandonemos, sin embargo, la idea de que la oda es la quintaesencia del drama, pero contentémonos con decir que éste está en relación a aquella como lo más complejo a lo más simple". Vincenti nota la antinomia existente en la oda: "las primeras dos estrofas son de burla y la última, de desafío, pero el cuerpo central es de tono distinto. Prometeo recuerda su infancia, las confusiones, las dudas, las angustias juveniles: "habla un desilusionado del amor". "Estos sueños floridos no nos harán olvidar la cólera resurgida en la última estrofa. Había hablado el Titán que al comienzo era Prometeo; pero luego, hete aquí que desputan bajo la máscara titánica los *tiernos* (!) rasgos de un joven con el corazón atormentado por el amor". Un pasaje de *Poesía y verdad* es especialmente significativo para la personalidad de Goethe: "El espíritu titánico y gigantesco, destructor del cielo, no me ofrecía materia para poetizar. Mejor me adecuaba a representar la *resistencia pacífica*, plástica y más paciente, que reconoce el poder de la autoridad, pero quisiera ponerse al lado" (este pasaje justifica el breve escrito de Marx sobre Goethe y lo ilumina). El fragmento dramático mues-

tra, según creo, que el titanismo literario de Goethe debe ser colocado en la esfera literaria y vinculado al aforismo: "En un principio era la acción", si por acción se entiende la actividad propia de Goethe, la creación artística. Observación de Croce, que busca contestar a la pregunta de por qué el drama ha quedado inconcluso: "Quizás en la misma línea de estas escenas se ve la dificultad y el obstáculo para el cumplimiento: el dualismo entre el Goethe rebelde y el Goethe crítico de la rebelión". (Para el caso, rever el estudio de Vincenti, el cual, aun cuando es rico en imprecisiones y contradicciones, ofrece anotaciones particularmente agudas).

En realidad, me parece que el fragmento dramático debe estudiarse en sí: es mucho más complejo que la oda y su relación con la misma está dada más por el mito externo de Prometeo que de un vínculo interno y necesario. La rebelión de Prometeo es "constructiva"; Prometeo aparece, no sólo en su aspecto de Titán en revuelta, sino especialmente como *homo faber*, consciente de sí mismo y del significado de su obra. Para el Prometeo del fragmento, los dioses de ninguna manera son infinitos, omnipotentes. "¿Podéis hacerme apretar con el puño el vasto espacio de los cielos y de la tierra? ¿Podéis separarme de mí mismo? ¿Podéis dilatarme hasta hacerme abrazar el mundo?" Mercurio responde con un encogimiento de hombros: ¡El destino! Entonces, también los dioses son vasallos. Pero, ¿no se siente feliz Prometeo en su taller, entre sus creaciones? "¡He aquí mi mundo, totalmente mío! ¡Aquí yo me percibo!" A Mercurio le ha dicho que de niño tomó conciencia de su existencia física cuando advirtió que sus pies conducían al cuerpo y que sus manos se extendían para tocar el espacio. Epimeteo lo había acusado de particularismo, de desconocer la dulzura de formar un todo con los dioses, los afines y el mundo y el cielo. "Conozco esta historia", responde Prometeo, porque no puede contentarse ya con la unidad que abraza desde lo exterior; debe crearse una tal unidad, que surja de lo interno. Y ésta puede surgir sólo del "ámbito pleno de su actividad"

El Arte y la Vigencia de la Pintura

por T. LIDO IACOPETTI

El arte surgió como todo nacimiento de una necesidad vital¹. Para el hombre primitivo fue un factor imprescindible para la comprensión del mundo que lo rodeaba. Por ello el dibujo, como la danza, fueron instrumentos vivos, "cultos", que le permitían la integración — no la separación — con su medio.

Por este fenómeno, cada vez que se producen importantes transformaciones ecológicas, el artista crea nuevos modos de expresiones estéticas, procurando de ese modo comprender lo desconocido, tratando de equilibrar y armonizar la relación hombre-mundo. Buscando ese eterno y oculto equilibrio, ese que poseen las grandes obras de arte. El artista es siempre el "gran equilibrista", aunque la mayoría de las veces aparezca como un desequilibrado, por eso cada nueva etapa, que marca una crisis del crecimiento de la humanidad, se corresponde con el surgimiento de un modo distinto de expresión artística.

En los principios del paleolítico superior, aparecen la danza, el dibujo y el grabado, hacia el mesolítico ya se encuentran la música, la escultura y la pintura. En el neolítico están la arquitectura, la cerámica y el tejido. Más tarde, en la antigüedad, surgen la narración, la poesía y la representación teatral, y en los comienzos del mundo moderno, la ópera, el ballet y el espectáculo musical. Por último, la fotografía, la cinematografía y los medios audiovisuales.

Contemporáneamente al nacimiento de estos nuevos modos de expresión, se renuevan las formas y los estilos de los modos anteriores, los que se corresponden con las distintas corrientes madres conocidas como realismo, expresionismo, abstraccionismo y surrealismo. Corrientes de las que surgen todos los estilos e ismos existentes como cubismo, constructivismo, informalismo y tantos otros manejados en la actualidad o en períodos anteriores como en el renacimiento, barroco o romanticismo.

Lo importante de esta observación es des-

cubrir que, en cada nueva etapa de la historia de la humanidad, en la que se producen cambios trascendentales en la vida del hombre, aparecen nuevas formas de expresiones artísticas, que son tanto más nuevas y revolucionarias, cuanto más radicales y sustanciales sean los cambios operados. Por ejemplo en la antigüedad aparecen el teatro y la literatura y en el mundo contemporáneo el cine y los medios audiovisuales. En cambio, el Renacimiento y el Barroco dieron lugar a formas menos transformativas como la ópera y el ballet. Indiscutiblemente, los cambios sufridos por el hombre en la antigüedad y en el mundo contemporáneo son de mayores consecuencias que los ocurridos al final de Edad Media y los comienzos del mundo moderno, sin desconocer la imprenta móvil, las nuevas teorías de Copérnico, de Galileo y otros grandes aportes culturales y científicos. No son de la magnitud ecológica de la era espacial y la energía nuclear, como en la antigüedad lo son los sistemas constructivos egipcios o mesopotámicos, además de las teorías filosóficas Platónicas y Aristotélicas.

Por tanto, es interesante plantear que vigencias poseen en la actualidad la supervivencia de expresiones artísticas que no responden a su vitalidad inicial, dado que se entiende que éstas han surgido como resultado de una situación ya pasada, y que estas situaciones han cambiado, dando origen a otras expresiones surgidas vitalmente. ¿Qué justificación tiene entonces la continuidad de esas expresiones? ¿Son realmente válidas o subsisten como inercia cultural?

Dentro de una cultura audiovisual, ¿tiene sentido el libro?² ¿Qué valor posee una pintura frente a la imagen cinética? Estos y muchos otros interrogantes se podrían formular, dado que los medios audiovisuales podrían reemplazar totalmente a los medios tradicionales. Sin embargo, aún hoy, el hombre no puede manejarse independientemente de ellos. Para realizar un film, todavía necesita de un guión escrito, de una escenografía

pictórica, de una composición musical y de otros elementos expresivos tradicionales. Sólo el cineasta experimental ha sido capaz de trabajar con la cámara, como el pintor con el pincel, es decir, sólo con su herramienta vital, prescindiendo de todos los demás elementos ajenos a su propio modo.

Pero en la mayoría de los casos, la gente en general, sigue pensando y trabajando con los medios tradicionales, en las escuelas, en las universidades, en las oficinas, en los hogares, en todo centro de actividad social e individual se siguen utilizando los modos tradicionales, salvo las excepciones del arte experimental y los centros de investigaciones.

Tendría entonces, que producirse una transformación mental radical, para que la mayoría de las personas se adaptaran a los nuevos códigos de los modos audiovisuales del mundo electrónico, al margen de una revolución social que permitiera la aplicación global de los mismos. Hechos casi imposibles de imaginar en la actualidad. ¿Podrá acaso el hombre del mañana imponer tales fundamentos? ¿O seguirá pintando, escribiendo, componiendo, es decir, poetizando la realidad como aún hoy lo hace? ¿Podrá el hombre elaborarlo todo en ese microcinema mental³, o tendrá que seguir recurriendo a modos de percepciones y elaboraciones tradicionales?

Nadie puede negar la importancia de los medios tradicionales en la actualidad, pero nadie tampoco puede negar que podríamos transformarlo todo. Lo que nadie puede realmente afirmar es hasta dónde, y dónde termina una frontera y comienza la otra, hasta dónde es posible y hasta dónde no es posible. Hasta dónde el hombre puede modificar sus modos de captación y percepción.

Nadie puede negar lo que existe, pero nadie puede afirmar lo que realmente existe, existe una pintura actual, pero, ¿su existencia está en vigencia? ¿Posee vitalidad o simplemente existe como presencia inerte, sin vida, como expresión de una cultura y no como culto vital? ¿Sobrevive por inercia? ¿Por exhibición? ¿Es arte o artificio?

Dicho planteo puede ser respondido de distintas maneras. La actitud de algunos artistas contemporáneos descarta toda artificialidad, pintores como Kleé, Miró o aque-

llos que en la actualidad buscan la vitalidad primigenia de la imagen pictórica, lo demuestran. En cambio, la pintura de otros profesionales expresa una tremenda artificialidad, en algunos casos hecha con mucho oficio, en otros descuidadamente, para lo expuesto, da lo mismo, dado que sus obras carecen de vitalidad, de vida, de esa alegría interior que produce todo descubrimiento, toda creación, aún las más tremendas.⁴

Esa alegría inclusive presente en todo arte nuevo (véanse los primeros films), renueva también a las formas tradicionales, aunque vayan estas por gravitación, a veces acompañadas por un sentimiento de nostalgia, como en De Chirico. Y ese sentimiento es precisamente el que justifica una nostalgia por el pasado, por el regreso, por el volver a recomenzar, como cada primavera. Ese sentimiento le permite pintar, aún en medio del mundo electrónico, o poetizar la realidad, de la misma forma que la angustia del futuro lo lleva a crear nuevos modos e instrumentos de expresión estética.

El artista es siempre un nostálgico, un angustiado, un insatisfecho, por ello puede mirar, hacia el pasado, hacia el futuro o hacia el presente. Tradición y vanguardia son así aspectos de un mismo tiempo, que mira hacia el pasado o hacia el futuro. El artista que desea expresar lo presente utiliza por lo general su modo y su técnica, y es el que suele gozar de mayor popularidad y estima entre sus contemporáneos, porque maneja los códigos de su tiempo. Por ejemplo, Picasso, usando un medio tradicional, empleó recursos nuevos y renovó los medios plásticos de la pintura tradicional, adaptándola al mundo contemporáneo, a un nuevo lenguaje, que incluso tardó años en ser comprendido. Fellini, en cambio, usando un instrumento nuevo de expresión, le dio un contenido típicamente tradicional, especialmente en el mundo itálico, consiguiendo el éxito conocido. Uno y otro supieron combinar sabiamente lo nuevo y lo tradicional tratando de interpretar e integrarse a su tiempo, a diferencia de otros artistas que se salen del mismo, y que por lo tanto, quedan marginados.

Como conclusión, ¿tiene entonces vigencia la pintura en la actualidad? Cada uno tendrá su respuesta, si la posee, a la eterna trilo-

gía: qué, por qué y para qué⁵, y si no, lo hará porque lo hace, después de todo la vida misma, muchas veces nos deja sin respuestas, pero mientras alguien sienta nostalgia por el pasado, insatisfacción por el presente, o angustia por el futuro, habrá alguien que pinte, y mientras la pintura sea capaz de conmover al hombre, de proyectarlo, de hacerle sentir que existe, de servirle como nexo entre él y el mundo, tendrá vigencia, a pesar de todo lo que intenta deformarla y destruirla.

Sólo el día que el hombre supere su propia contingencia, no tendrá ya razón de ser,

pero no sólo la pintura sino el arte en general. Y ello está tan distante como que el hombre deje de ser lo que es, para transformarse en una especie de Dios omnipotente.

Desde mi tiempo y latitud geográfica, para "Talita"

- 1 Herbert Read: *Imagen e idea*
- 2 M. McLuhan: *El medio es el mensaje*
- 3 Edgar Morin: *El cine y el hombre imaginario*
- 4 Denis Huisman: *La estética*
- 5 J. P. Sartre: *Qué es la literatura*



FUNDADA EN 1905

La seguridad al servicio de la cultura

ORGANIZACION MARIO TURKENICH Y CIA.

Calle 12 Nro. 715 tel. 21-4554

TALITA conversa con:



Hector Bidonde y Carlos Cabrera

Quando nos preguntamos a quién debíamos hacerle el reportaje central de nuestro número 3, la respuesta surgió en forma más o menos espontánea: a La Plata. La idea que se nos fue imponiendo consistía en convocar a una serie de platenses que de alguna manera se hubieran destacado a nivel nacional en las distintas manifestaciones de la actividad cultural. Nuestra propuesta era conformar una "mesa" en la que se reflexionara desde distintos ángulos sobre lo que fue y lo que es la ciudad. Inconvenientes y compromisos personales de distinta índole hicieron que nuestro "panel" se limitara a Héctor Bidonde y Carlos Cabrera. Ambos se iniciaron juntos en la actividad teatral platense a comienzos de la década del sesenta. Posteriormente, los caminos se separaron: Bidonde se dedicó de lleno a la actuación tanto en el terreno del teatro como en el cine y la televisión. Cabrera, por su parte, tomó el camino de la música. Integó la agrupación *Quintango*; cantó después como solista, y trabaja actualmente con la orquesta de Atilio Stampone.

Como está dicho, el tema era La Plata. En una conversación informal, Héctor Bidonde, parafraseando a Hemingway, nos había dicho: "La Plata era una fiesta", refiriéndose al clima que se vivía en la ciudad hace 20 años. De ahí partimos. Tal vez la charla haya tomado rumbos que tengan que ver más con una reflexión actual sobre la ciudad y el país. Pues bien, tal vez eso, la pasión por pensar el presente y el futuro a partir de una asimilación conciente del pasado, sea el mejor homenaje que nosotros podamos ofrecerle al Centenario de la ciudad.

Cabrera: En los años 60, claro. La Plata era una fiesta. Para nosotros comenzó por ir a Buenos Aires, fijate vos. Nosotros estábamos acá en La Plata con Ricardo Albarracín y un muchacho que se llamaba Martín Argemián, actor. Un día Argemián vio en Buenos Aires una obra que se contraponía con el teatro impostado, a la española, que estábamos acostumbrados a ver. Y nos invitó a ir. Era el teatro La Máscara. Fuimos; estaban haciendo *Espectros* de Ibsen. un elenco con Hedy Crilla, Augusto Fernández. Nosotros nos enganchamos ahí mismo con ese grupo, y se nos ocurrió la idea de traerlo a Fernández a dar clases en La Plata. Mi historia de la "fiesta" cultural en La Plata, empieza ahí. Se armó un grupo muy grande. La gente de Teatro Universitario, Beto Rubinstein, el gallego De las Heras, Teatro Nuevo, se empieza a generar una gran inquietud. Los primeros que se habían ido a Buenos Aires fueron el flaco Luppi, Argemián y Lito Cruz. Y acá se arma un grupo donde están vos, Cacho, Morenito, el negro Vega, Ricardo Albarracín. Ahí conocimos un nuevo lenguaje teatral: Stanislavsky, las cosas que Fernández traía de Hedy Crilla. Ahí empiezan las polémicas culturales en el bar "Adriático", donde lo llevábamos a Fernández y nos pasábamos las horas charlando de teatro. En el "Adriático" se juntaba también la gente del grupo "Si" de pintura, como Lalito Panzeira, Hugo Soubielle, músicos como Pocho Lapouble, el "Mono" Lescano. Había una gran actividad cultural. Nosotros no nos dábamos cuenta, pero el momento político que se vivía tenía mucho que ver. Era el año 63, había empezado el gobierno de Illia, y las actividades culturales tenían un gran auge. Se daban dos cosas que eran muy importantes: había una cierta capacidad económica que nos permitía, por ejemplo, traer a Fernández, y había democracia, discutíamos abiertamente sobre teatro, sobre cultura, sobre política. Todo esto tal vez no se concretó en obras, salvo un poco el Teatro Universitario, pero sí despertó, encendió los motores. Yo después personalmente derivé para el lado de la música.

42

Bidonde: Yo voy a arrancar de un poco an-

tes. Cuando hablaba el negro, me acordaba que todos nosotros éramos por esa época gente de más de veinte años, yo tenía veintiséis. La mayoría éramos de extracción humilde, yo era de Los Hornos, mi viejo era mozo, todavía lo es. No teníamos problemas de guita, pero tampoco sobraba. Éramos los restos del primer peronismo, de esos años del 52/53, donde empieza a verse una cierta decadencia del esplendor original del 48/49. Recuerdo claramente que había una especie de tironeo entre una cierta prosperidad económica, a veces real y a veces fantástica, y una gran carencia cultural. En el barrio sólo estaban el billar, la pelota, los muchachos y las chicas, un ambiente bastante doméstico. A mí se me producían grandes contradicciones, por un lado yo ganaba mucha guita, era tornero, laburaba en Indeco, ganaba el doble que un empleado público. La vida en el barrio era una vida cómoda, poco gravosa, pero, a su vez, era chata. Entonces me puse el traje de petitero y me rajé para el centro. En la confitería "París" te podías encontrar, además de los muchachos típicos del centro, la clase media, con atorantes que venían como uno de Los Hornos, Ensenada, El Dique, que compartían un espacio común. El golpe del 55 paró todo eso. Yo tenía 18 años. En el 56 empecé a estudiar en el Conservatorio con Milagros de la Vega. Pero me enfermé y tuve que dejar. Creo que hubo en esos años un gran retroceso, una especie de atomización. Esa etapa la tengo como muy borrosa, porque, por otra parte, me fui de La Plata. Pienso que en el 63 se produjo una nueva explosión. Yo estaba viviendo en Trenque Lauquen, con mi mujer y mi hija, y me avisaron que se había formado un grupo de teatro en La Plata. Pedí el pase y me vine.

Y ahí empecé todo. El primer año estudiamos con Agustín Alezzo. Éramos todos muchachos grandes ya, veníamos de ese período del que hablaba. Tengo un recuerdo muy claro, era una especie de sensación de estar a contrapelo. Éramos parte de una oleada que había estado sumergida durante esos años y que por esa época resurgió. Y entonces viene lo del Adriático, que el Negro relata tan lindo, y después cada uno tomó sus rumbos. Yo me fui a estudiar a Buenos Aires. Después entré en la Comedia, trabajé dos

años. Eso fue bastante cómico, recuerdo que la gente del grupo era muy sectaria. Me dejaron de saludar. Yo les decía que era grande, que necesitaba las tablas. Se enojaron mucho; me decían: "cómo vas a ir a trabajar a ese tugurio, con esa burocracia". La cosa era o Galicia o el Lee Strasberg Institute. Estuve en la Comedia en el 64 y el 65. Después renuncié. Me fui a laburar a Buenos Aires, seguía trabajando en Vialidad, porque había que hacer otra cosa, éramos todos ratas. A partir del 67 me quedé en Buenos Aires; empecé a trabajar con el Grupo Stivel, en "El rehén", y en el 69 ya me mudé a Buenos Aires definitivamente.

Talita: Por lo que vos decís, y por lo que dijo el Negro también, hay algo importante que es el barrio vivido con una sensación de chatura, pero, al mismo tiempo, como una raíz importante, que produce una visión distinta, una especie de confrontación con "los muchachos del centro". Por otro lado, todo esto en medio de un contexto social y político que si quisiéramos acotar temporalmente hablaríamos del 55 al 66. Este es el período que quisiéramos aislar, que ustedes ya lo han hecho a partir de los recuerdos y de la reflexión. La pregunta que me surge sería: por esos años había en La Plata una gran población universitaria. Jóvenes de la ciudad, del interior, e incluso de países latinoamericanos. ¿Cuál era la relación que se establecía entre ese movimiento cultural y esa gran masa juvenil?

Cabrera: Bueno, en un principio yo tenía muy poca vinculación con el movimiento estudiantil. Yo tuve un paso fugaz por la universidad, hice un año en Filosofía y Letras y después largué. Mi relación con el estudiantado es posterior. A partir del 67/68 y hasta el setenta y pico, cuando yo ya estaba volcado a la música. En esa época se hacían recitales multitudinarios, en Atenas, por ejemplo. El público era mayoritariamente estudiantil. Eran un poco actos musicales y un poco actos políticos. Recuerdo haber compartido recitales con Daniel Viglietti y con Mercedes Sosa. Las respuestas eran muy especiales, muy enriquecedoras. Cuando comparo con mi público actual, un público de locales, "juiosos" me parece que aquella res-

puestas masivas eran mucho más ricas, me hacían crecer.

Bidonde: Creo que en este tema, tanto conmigo como con el Negro, vamos un poco muertos. Que yo recuerde, ninguno de los muchachos de los que hablábamos, ni Ricardo, ni el negro Vega, ni el flaco Luppi, teníamos nada que ver con lo que se entendía por la "cultura" desde un punto de vista académico-institucional. Yo tengo sexto grado. Mi relación con el estudiantado era una relación tangencial. Lo que sí recuerdo es como nos mamábamos con los peruanos, con los colombianos, con los venezolanos...

Cabrera: Nos agrarábamos a piñas terriblemente, a veces...

Bidonde: Claro. Hacíamos una ronda que era genial. Estábamos en la confitería "París" hasta la una. De la una a las cuatro en el "Rivadavia", de las cuatro a las siete en el "Ceibo", y a las siete íbamos al bar "El águila", en Plaza Italia, y de ahí a apoyiar a las nueve de la mañana.

Cabrera: O a lo del rengo Ciriaco...

Bidonde: O a lo del rengo Ciriaco, claro. Y llegábamos y se pedía un cajón de cerveza tres cuartos, no de botella. Estaba el gordo "Carreta", grandes, pero grandes mamados, grandes curdas. Era tipos que venían de familias de la alta clase media o la burguesía latinoamericana, así que acá cambiaban dólares y vivían muy bien. Era una cosa medio babilónica. Todos con su departamento, con sus minas. Pero vivían en pedo. ¡Y nosotros también, bah! Esa era mi relación con el estudiantado. Porque en la actividad teatral, cuando yo estaba en la Comedia, el público era otro. Empleados públicos, gente grande... Los estudiantes no pisaban la Comedia ni de casualidad. Además, no había un programa de los organismos culturales oficiales orientado en ese sentido, hacia la juventud...

Talita: De todas formas hubo una experiencia, la de los "Duenes", donde estaba Carlitos Moreno, que estrenaron por el 58/59 una obra que se llamaba "Los cuatro coroneles", y que fue un "boom", fundamentalmente en el estudiantado, estaba siempre colmoado... Se hacía en "La Protectora". Era un grupo que se había separado de "La Lechuza", que 43

funcionaba en 45 y 7. Se alejaron de Lisandro Selva y formaron los "Duelos". Estaba Alberto Otegui como escenógrafo...

Bidonde: Justamente cuando hablabas yo me quería referir a eso. El público estudiantil se relacionaba con el teatro experimental, con los teatros independientes, no con el teatro oficial.

Talita: Teatro Nuevo, Universitario...

Bidonde: Claro, "Teatro Nuevo", "Teatro Universitario", "La Lechuza", "Los Duelos", varios grupos más... En un momento, si no me equivoco, creo que hubo acá en La Plata ocho grupos independientes. El auge empezó más o menos en el '56, siguiendo un poco los pasos de lo que estaba sucediendo en Buenos Aires. Esa es una reflexión interesante para hacer. Como en aquel entonces pudo formarse un movimiento teatral independiente realmente fuerte estando a sólo 60 km de la capital. Creo que ahora La Plata es más un suburbio de Buenos Aires, no sé si desgraciada o afortunadamente, eso lo dirá el tiempo. Pero lo interesante es ver la potencia que tuvo aquello, y no creo que uno se engrupa sobredimensionando; la existencia nomás de esos grupos, de esos locales, de todo ese movimiento trabajando, era ya una cosa importante.

Talita: Ustedes están describiendo en forma muy linda, muy espontánea, todo el fenómeno. Estamos en el "cómo" fue. Sería interesante tratar de analizar el "por qué". Hablamos antes de la relación con los estudiantes, pero también importaría conocer la relación con los trabajadores, ustedes tienen un origen que tiene que ver con el barrio. Vos hablabas del '55 y decías que es una época difusa para vos. La pregunta sería: Todo ese movimiento, ¿era un reflejo de lo que se producía en Buenos Aires, o tenía que ver con tendencias más profundas, ligadas a ese proceso del post-peronismo del que hablábamos?

Bidonde: Yo creo que los tres períodos, el post-'55, el post-'66 y el post-'76, fueron etapas de una profunda atomización. Para no caer en una generalización que correría el riesgo de no ser representativa, yo te diría lo que me pasaba a mí. En tanto mi origen social es claramente obrero y yo a los quince o dieciséis años leía en forma desordenadísima

ma tanto a Víctor Hugo, como Hemingway, Faulkner o Platón, y después venía a reflexionar sobre toda esa serie de generalidades y de contradicciones y de acumulaciones totalmente eclécticas en la confitería "París" con mis amigos, creo que estaba representando una tendencia a "rajarse" del barrio, para descubrir un montón de cosas que ocultaba esa cierta chatura, de esas limitaciones del desarrollo de todo lo que no sea material, la subsistencia inmediata, como también un cierto quredo en la conciencia política de la gente. Recuerdo claramente que por aquellos años, el '53 y el '54, cualquiera podía plantearse un progreso material por un camino honesto, como diría la gente de mi barrio. Pero también podían observarse los subbarrios de lo que se venía. Yo me acuerdo que en aquel momento me quise afiliar al sindicato metalúrgico, que estaba en '18 y '61; yo estaba trabajando en Indeco, y me recibieron mis compañeros peinados a la gominá, con caracaras de cuello largo, ya eran pichones de burocratas en aquel momento. Ya había un embrión burocrático muy fuerte. Yo veía que por otro lado estaba la fantasía del ascenso de clase. Era una aspiración muy importante. Y esa aspiración estaba en el centro. Lo que yo sentía era que entre un laburo que me diera buena gaita y un cierto "barniz" cultural que pudiera obtener en el centro, sentía que se podía producir una cierta modificación superadora para mí. A poco de andar me di cuenta que en el barrio había dejado cosas que yo realmente quería dejar, pero también cosas que yo quería conservar, que eran muy caras y muy ricas, que tienen que ver con el origen de muchas cosas muy saludables. Y en el centro, bueno, estaba esta cosa cultural, pero yo creo, también, que tenía un profundo origen gorila, muy poco nacional. Yo creo que en el '55, y no me parece que pueda equivocarme demasiado, empieza una etapa importante de la colonización económica y cultural de nuestro país. Y ese clima se vivía. Yo creo que si esto uno lo coloca, con todo lo polémico que pueda ser, en el tema del repertorio del teatro independiente, con todo lo positivo y sintetizador de energía que ese movimiento fue, si bien pudo darse el lujo de estrenar autores universales, olvidó muchísimo al autor

nacional, y eso no es casual, hablaba de un cierto embrión, de una tendencia que revelaba cierto nivel de contradicciones. En el '63 se produjo un fenómeno especial. A pesar de que yo no tengo nada que ver con el radicalismo, pienso que ahí se puso el acento en el autor nacional, se estrenó Cossa, Halac, Somigliana, Mauricio...

Yendo un poco a la pregunta que vos hacías, creo que el teatro no tiene ninguna vinculación con los trabajadores. Creo que la va a tener. Estamos en un momento de síntesis muy difícil. Porque la tuvo, en el grotesco del teatro estaba ligado a los obreros porque *el personaje* tenía que ver con la clase obrera, no sé si tanto el público, pero sí el personaje. Se puede hablar del Teatro del Pueblo, de Barletta, como anécdota puede decirse que *Fray Mocho* iba a los barrios en el '56/'57, se iba al interior, pero nunca pasó de ser una relación poco consolidada. En el '63 también pasó algo parecido. Hubo búsqueda temática que trataba de saltar esa barrera. Pero también fue sólo un intento. Yo creo que la experiencia más rica en ese terreno se produjo del '70 en adelante. Con las Cooperativas barriales, con el Teatro en las villas, hubo un auge muy importante hasta el '73, donde se hizo una especie de "movimiento del alma", una especie de "saneó" del alma, con ingredientes culposos, bastante románticos. Los médicos que iban a las villas, los actores que iban a las villas, a ver cómo se podía hacer para relacionarse con esa gente, para comprender mutuamente los códigos...

Cabrera: Es importante esto que dice Cacho de la comprensión de los códigos. Yo también tuve experiencias de cantar en sindicatos o en movimientos que iban a las villas. Pero como no era una cosa orgánica, ni asidua, la cosa podía ir muy bien en un recital, pero al no haber continuidad quedaba en la nada. En realidad, la mayor parte de nuestra experiencia ha sido con un público que cubría las distintas variantes de la clase media. Ahora, recién tomaba un café con Cacho y le decía que, a pesar de que yo también trabajo en Buenos Aires, sigo viviendo en mi barrio. No me puedo desarraigar. En mi barrio vive gente de extracción de clase media baja y gente muy humilde. Yo no puedo vivir en Buenos Aires. Esa es mi fuente de inspi-

ración. Las canciones que yo compongo hablan de esa gente humilde, pero como público, después, no los tengo delante mío. Porque hay toda una formación muy dirigida por los medios de comunicación, por los músicos incluso, yo he escuchado músicos que dicen "mirá el curro que tengo para las sirvientas", entonces el producto que uno trata de hacer está siempre en lucha con eso. Y con la contradicción de que esa gente no es nuestro público, lamentablemente. En este momento, te diría, mi experiencia es la más lejana de la clase obrera. Yo siempre hice música nacional, lo sigo haciendo, pero estoy cantando en lugares donde sale 36 millones de pesos la consumición mínima, y no es de los más caros. Parece que por el lado del rock se estuviera dando una posibilidad de relación, si bien no con la clase obrera, tal vez con un sector social más popular.

Talita: ¿Recordás qué tipo de música consumían los jóvenes cuando vos empezás a cantar tangos?

Cabrera: Mirá, quedaban los restos de los Palito Ortega, del Club del Clan, de ese tipo de cosas. Pero también había un sector, hoy hablabamos del estudiantado, que gustaba de la música nacional. Recuerdo que en La Plata había un boliche que creo que hizo historia, fue "Caprex", donde empezó María Garay y Quintango, quedaba en 6 entre 47 y 48. También estaba "Nonino", en 7 entre 45 y 46, uno de los boliches pioneros. Mirá vos qué curioso, ahí se daba la conjunción de un cantante tradicional como María Garay, un conjunto que intentaba propuestas de vanguardia en la música nacional como Quintango, y uno de los primeros conjuntos de rock, que "rompía el fuego", que era "La Cofradía de la Flor Solar". Y a veces nos juntábamos los tres y gozábamos a lo loco con el tango tradicional, con el tango "moderno" y con el rock. Pero también fue un intento sin continuidad.

Talita: En todo lo que ustedes dijeron hasta ahora puede verse claramente una especie de movimiento cíclico que acotaron incluso por décadas; digamos del '53 al '63, del '63 al '73, y del '73 al '82, han pasado treinta años. Parece que se sucedieran procesos de surgimiento, cerrados por una respuesta violenta

a nivel nacional, seguidos por procesos de atomización, que se repetirían circularmente. ¿Piensan que es realmente así? ¿Cuál sería el saldo de estos 30 años?

Bidonde: Mirá, sin metarme demasiado en la historia, que por otra parte no conozco tan profundamente, yo creo que es válido hacer la siguiente reflexión: desde principio de siglo, cuando el país estaba más o menos consolidado, desde el punto de vista del poder de la riqueza, no me parece que uno se pueda equivocar si dice que se han vivido dos terremotos históricos y sociales, con todas las polémicas que puedan desarrollarse alrededor de ellos, que son el peronismo y el radicalismo. El radicalismo incorpora a la clase media al gobierno, no creo que al poder, pero sí al gobierno. El peronismo, después, opera un fenómeno parecido con capas más amplias, incluída la clase obrera. Yo creo que lo que está pasando, visto desde aquí, si uno observa lo que ha pasado con estos dos movimientos, se puede sacar la conclusión de que ningún sector de poder se suicida, ni cede su espacio gratuitamente, ni graciosamente al otro. Los conservadores y la vieja clase dirigente argentina patea y patea mucho antes de darle el espacio a la clase media, que eran la inmigración, el comerciante, la gente no ilustrada. Esa misma clase es la que vuelve a tratar de impedir el advenimiento de los sectores populares en el peronismo. En el '55 aborta ese proceso. Dieciocho años después vuelve, y yo creo que duró tan poco porque en el '55 se dio una especie de cruce. Declina la dominación inglesa y empieza el proceso de colonización norteamericana. Antes Estados Unidos no había podido "entrar" con todo en la Argentina. Creo que el peronismo fue un movimiento anti-yanqui pero no anti-imperialista. Entonces en el '55 empieza el período de dominación del imperialismo yanqui, con algunos interregnos, como fue el del '63, del que ya hablamos, pero en general, un profundo proceso de penetración en todos los campos. Creo que el '73 encuentra a los norteamericanos y a todo el cipayismo argentino muy unificados, con mucha experiencia. Eso hizo que el intento dure tan poco. Por otro lado, el peronismo tenía que resolver su vieja contradicción, que es ser un movimiento oligar-

ta que es imposible que pueda caminar. O sea, si aunamos a las familias más tradicionales de la oligarquía argentina que hay en el peronismo histórico con los movimientos de izquierda que tiene el peronismo, es un despelote. Creo que esto es lo que lo hizo caer. Esta contradicción. El peronismo es un movimiento, como ellos mismos lo dicen, y no un partido, y mucho menos un partido de clase, y creo que esta circunstancia fue la que lo mandó a la lona, su incapacidad de resistir. Yo creo que estamos asistiendo en este momento a la culminación de este proceso. Mirá, el otro día escuché casualmente a un tipo con el que no tengo ningún tipo de simpatía política, que es Horacio Domingorena, el autor del famoso artículo 28, de la laica y la libre, en un reportaje que le hacía Carrizo, haciendo una reflexión sobre su trayectoria política -tiene 62 años ahora-, un análisis autocrítico sobre lo que él mismo llamó estupidez que dijo con respecto a la ley de jubilación, el estatuto del peón, la clase obrera, fue el primer político de los muchismos que escuché en los últimos tres meses que se pone frente a un micrófono y hace una autocrítica realmente excelente. Eso me conmovió profundamente. Creo que es algo que todos tenemos que hacer para poder seguir creciendo. A mi me parece que si uno pone todo esto por debajo, como piso, su definición personal, o su relación con los grupos, de teatro o lo que sea, se comprende mejor. No creo entonces que la historia se repita circularmente. La figura tal vez pueda ser una espiral. Por supuesto que todo esto nos encuentra en una coyuntura crítica no sólo en la Argentina sino a nivel mundial. Creo que se acaba el sistema de vida occidental cristiano y creo que se debilita o muere el sistema de vida de los países del Este. En este momento, E.E.UU. canjea con la U.R.S.S. Honduras por Polonia, Afganistán por Cuba, que sé yo, cualquier tipo de tranza. Creo que si uno dice: "bueno, yo me quedo con un bloque u otro porque el progreso está de este lado", eso se puede discutir. Pero me parece que es objetivo, verificable, que por lo menos Occidente se cae Hoy, 10 de octubre, la desocupación en Estados Unidos es del 11,5 por ciento. Esto dentro de seis meses lo va a tratar de volcar sobre nuestras espaldas. To-

davía peor de la que tenemos. Lo va a volver a hacer, como ya lo hizo en el '30. En seis meses la crisis está acá. Como si no fueran suficientes los 40 mil palos verdes de deuda. Europa tiene 22 millones de desocupados, y América latina tiene 300 mil millones de dólares de deuda externa. Si uno mira todo esto desde lo personal, desde lo sectorial -el teatro-, desde el país, tiene que concluir que el hombre está jugando un tremendo desafío con la historia, que es la sobrevivencia de la especie. Por un lado, sectores cada vez más masivos se incorporan en todo el mundo a los sectores de poder. Y junto con eso, el hombre va adquiriendo mecanismos de destrucción cada vez más potentes y más definitivos. En esa intersección está la lucha del hombre con la historia. ¿Gana la conciencia de vida? Habrá que ver. Yo creo que esto es muy claro: gana Eros o gana Thanatos. Si pensamos que tampoco ningún país metropolitano se va a suicidar, en este caso E.E.UU., se puede llegar a la conclusión dolorosamente realista de que el hombre, para poder pegar un salto hacia adelante, va a tener que pasar por experiencias mucho más catastróficas de las que estamos viviendo. En la Argentina y en el mundo. Yo creo que el error nuestro proviene de intentar medir nuestros éxitos y fracasos en relación a nuestra propia vida. Estamos condicionados culturalmente para necesitar ver el desarrollo, los logros, y el goce de esos logros, en nuestra corta vida, cuarenta o sesenta años. Y lamentablemente esto no es así. Los éxitos y los fracasos sólo se pueden medir a todo ese cuadro del que hablábamos, y que supera nuestra propia individualidad. Para terminar, yo creo que la historia está avanzando porque, por ejemplo, en vez de gobernar 200 familias, gobiernan 2.000. Por supuesto que el poder lo tiene todavía el enemigo. Para mí, claramente el enemigo. Pero creo que la historia avanza por la vigencia de la lucha del pueblo. Concretamente, este gobierno, a pesar de todos sus esfuerzos, no pudo disolver la C.G.T. Más allá del hecho de que las direcciones sindicales de uno y otro lado estén totalmente burocratizadas, yo pienso que son muy poco representativas de las necesidades del pueblo, el hecho de no haber podido disolver la C.G.T. no es, para mí, el pro-

ducto de ninguna negociación, sino el reflejo de una realidad histórica que no es demasiado reversible.

Cabrera: Yo estoy, en líneas generales, de acuerdo con Cacho, más allá de algunos matices de apreciación política. Creo que lo que ha habido son ajustes de cuentas periódicos entre fuerzas antagónicas. Los movimientos culturales se desarrollan paralelamente al crecimiento político y social del pueblo argentino, y a ese crecimiento se oponen fuerzas muy concretas que tienen que ver con el imperialismo de turno. Alternativamente, estas fuerzas ajustan mutuamente sus cuentas. Esto se refleja en mi campo concreto, por ejemplo, en la presencia de las compañías multinacionales, como en el caso de los sellos grabadores o editoriales -R.C.A., C.B.S., etc.-. Y la dependencia no se manifiesta solamente en la importación de discos extranjeros. La dependencia cultural tiende a concretarse especialmente a través de los lacayos nacionales de esas empresas. Un ejemplo sería el del Club del Clan, movimiento inventado concretamente por la R.C.A. Victor, una multinacional norteamericana, en el que se difunden modelos absolutamente desvinculados de la realidad de nuestro pueblo. Incluso hay cantantes que llegan a imitar un acento portorriqueño, una música totalmente evasiva.

Talita: Hablamos de la dependencia cultural respecto del imperialismo. Pero también habría que analizar si existe realmente una cultura nacional, o una cultura metropolitana. ¿Se podría hablar de una doble dependencia, una del país respecto del exterior, y otra del interior respecto de Buenos Aires?

Cabrera: Yo creo que tal vez sea un sólo problema. La estructura de nuestro país es dependiente. El gran puerto de Buenos Aires fue siempre el arma que usó el imperialismo y sus lacayos para negociar mejor esa dependencia. Entonces, por ese problema estructural, los artistas de provincia tenemos que "ir a morir" siempre a la metrópoli, y allí, además, trabajar en los sellos de las multinacionales, porque las editoriales nacionales son muy débiles, y mucho más ahora después de la destrucción de los últimos años. Pero yo pienso que el lado positivo de todo esto, es que

vamos aprendiendo a dar respuestas. No creo que la cosa sea cíclica o circular. Creo que cada vez la gente da respuestas más maduras, más originales. Yo veo que después del golpe del '76, de la represión, de la censura, de las listas negras, la respuesta empieza a darse. Y no me parece que sea repetitiva de experiencias anteriores. Por ejemplo, no se tiende a la respuesta individualista de convertirse en "cantor de protesta", sino que se tiende a la unificación. El movimiento que se ha dado en el rock nacional, por ejemplo, se impuso a partir de sus propias fuerzas, al margen de las multinacionales. O la experiencia de *Música siempre*, que es un nucleamiento de músicos nacionales que intentan desarrollar sus propuestas independientemente. Yo creo que empiezan a verificarse respuestas, y que no son las mismas, creo que hay una mejor visión política, con toda una rica experiencia.

Talita: Vos hacías, Cacho, en tu reflexión anterior, una predicción respecto a una muy posible agudización de la crisis económica y social. También decías que nadie renuncia gratuitamente a su lugar en la historia. Este análisis, a mi entender, inhabilita una cierta presunción respecto de que la democracia, —me parece que de esto estamos hablando, en última instancia— va a llegar por decantación, o incluso por la tan mentada "concentración". La pregunta sería: si nadie se suicida, si nadie nos va a otorgar graciosamente ningún lugar, ¿cuál sería la propuesta de los artistas, de los hombres de teatro, de la cultura de nuestro país? ¿Qué camino tiene que recorrer la cultura independiente para imponer sus propias reivindicaciones y ganar su lugar?

Bidonde: Mirá, yo creo que el teatro, como el arte en general, es un lugar de experimentación, de modelos de vida. Creo que Rilke decía: "Si la vida alcanzara, el arte no tendría sentido". Creo que el arte sigue existiendo en esta sociedad porque la vida no alcanza. Y Luckács, en la Estética, lo plantea muy claro; dice que el hombre tiene tres instrumentos de conocimiento: la vida cotidiana, la ciencia y el arte. No hay más. La vida cotidiana ha dejado prácticamente de serlo, porque cada vez uno es propietario de menos cosas en su vida, cada vez construye menos su vida, se nos ha enajenado la vida cotidiana.

na. Cada vez uno piensa menos su vida, en tanto es pensado por un afuera y es motorizado por un afuera. Entonces quedan la ciencia y el arte. Si pensamos en la política, es un camino para observar si una sociedad crece y aprende. Yo tengo la sensación de que los políticos en la Argentina, por lo menos del centro a la derecha, no han aprendido nada. Y la izquierda muy poco. Te digo lo que me pasa a mí. Hace poco estábamos trabajando con un grupo de alumnos en un espectáculo que estaba basado en el título de una noticia. Decía: "La deuda externa es el producto de la explotación". Ese título encierra una contradicción. Es como si debieras un televisor que te han robado. Primero te afanan y después te pasan la boleta por lo que te han afanado. Yo les decía a mis alumnos que lo que sentía corporalmente era la sensación de haber sido estafado. Creo que 28 millones de argentinos sentimos lo mismo. No, en realidad 27 millones y medio. Los otros 500 mil operaron como comisionistas de la estafa. Se habla incluso de precios, se dice que 11 mil palos verdes fueron el precio que cobraron. Lo cierto es que se llevaron una buena tajada de la estafa. Políticamente, es justo que yo manifieste hacia afuera mi reclamo por esa estafa. Pero internamente yo me tengo que fijar qué es la estafa para mí. En qué he sido estafado. En qué circunstancias actué como sometido y cuándo como sometedor. Sino, yo no crezco. Yo creo que así como ese modelo de la dependencia cultural, económica y social del país con respecto al imperialismo, se repite con el interior respecto de Buenos Aires, de regiones más pobres a regiones más ricas, así nos pasa a los hombres. En determinadas circunstancias funcionamos como sometidos y en otras como sometedores. En última instancia es una neurosis, es un mecanismo de repetición. Uno repite conductas en lugar de romper el círculo de las contradicciones. Creo que ahí está la función del arte. Por lo menos, así lo veo para mí respuesta creadora...

Talita: En tu caso, en tu vida de actor, ¿cómo rompés esos mecanismos?

Bidonde: Mirá, yo desde que empecé en esto, siempre elegí lo que iba a hacer, salvo uno o dos errores importantes. Esto me puede haber costado muchísimo dinero, pero de

todas maneras estoy muy contento con el camino que elegí. Actualmente, incluso, estoy tratando de dejar de hacer las pocas cosas que hacía en televisión y volví a abrir mi taller de teatro. Elijo el libro, cuando veo que no estoy presente digo que no. Y estoy diciendo que no a la mayoría de las cosas que me ofrecen, tanto en teatro como en televisión. Creo que el nivel es cada vez peor en ese sentido. Y me estoy volcando al trabajo de profesor, donde, además, creo que la situación me exige a mí una tarea de formación de un actor mucho más apto para la coyuntura que para la estructura. Creo que el camino es buscar una respuesta creativa personal, y abrir una reflexión adulta sobre las perspectivas. Yo creo que se acabó un modelo de país. Este país está destruido, arrasado y, además, endeudado. Entonces, ¿qué teatro se va a hacer de aquí en adelante? Levantar un telón en un teatro underground, u off-Corrientes va a cuesta mucho dinero; además, dentro de poco la gente no va a tener 10, 12 ó 14 pesos para pagar una entrada de teatro. La televisión es estatal, y aunque se privatice, va a ser la misma mierda. ¿Quién va a anunciar si no son las multinacionales? Se van a intentar cosas, por supuesto, pero...

Creo que hay que empezar a pensar en otro teatro, tal vez más marginal, un teatro en las plazas, en los clubes, en las casas, no sé si volver a los barrios, yo desconozco cuál será la fórmula, pero creo que como actor y como maestro me corresponde pensar un nuevo tipo de teatro. Y bienvenido en ese aspecto, no bienvenida la miseria, porque la miseria destruye, jode, pero si la coyuntura es esa, bienvenida esa idea de que, en vez de ser ganado por el susto y agarrarse como una garrapata al sistema, intentar un trabajo en otro sentido. Hace poco me hicieron un reportaje en "La Voz" sobre la perspectiva del cine nacional, y sin querer polemizar con las demás respuestas —que, por otra parte, yo no conocía—, lo que dije se oponía a la mayoría de los criterios. Las respuestas en general eran que había que fomentar los festivales de cine, sacar la ley de cine, competir internacionalmente, recuperar el mercado latinoamericano, etcétera. Lo que yo sentía que había que hacer es que, si no se puede filmar en 35 mm, filmar en 16 mm, si no

video-film; si no, súper-ochó, forzar lentamente —porque va a ser una lucha muy larga— a las distribuidoras a corregir las bocas de salida, pero va a tener que pasar casi con seguridad, y esto es un pronóstico. En la Argentina, o se empieza a hacer un cine para las condiciones de ruina, tipo neorrealismo italiano, y un teatro tipo cabaret alemán después de la primera guerra, o nos vamos todos a los caños.

Cabrera: Yo coincidí con Cacho; creo que los sucesivos "ajustes de tuercas", la agudización de la crisis, hace que el nivel de los productos descienda. Yo también hice siempre lo que me pareció honesto. Pero los círculos se cierran cada vez más y las concesiones que te exigen son cada vez mayores. Y creo que esto va a empeorar. Pero las respuestas existen. Y son las respuestas de la unidad. Y son marginales. En *Música siempre* hay alrededor de 160 músicos. Y se discute todo: qué se va a hacer, qué no se va a hacer, qué respuesta se les da a las multinacionales, cómo se hace un recital en Obras; yo creo que las respuestas empiezan a darse espontáneamente. El terreno está en disputa. Creo que, muy dolorosamente, estamos aprendiendo a dar respuestas.

Talita: Decíamos que uno de los saldos positivos de estos treinta años es que nos han obligado a crecer, que podemos reflexionar adultamente sobre ello. Hay una cosa que a mí personalmente me preocupa mucho, y es si las nuevas generaciones, si los jóvenes, están preparados para afrontar lo que se viene. A partir de la experiencia de ustedes, de su relación con los chicos, ¿qué piensan que puede pasar?

Bidonde: Mirá, a mí una vez me preguntaron en un reportaje, qué había cortado este gobierno, con qué había querido terminar. Yo creo que lo que cortó no fue tanto el terrorismo, esa es más bien la cara externa del asunto. Me parece que lo que quiso cortar de cuajo fue la organización popular. Hay una anécdota que puede ser medio desahante pero que a mí me pareció siempre muy clara y significativa. Yo trabajaba en la Municipalidad de Buenos Aires, hasta el año '76. A mí me echó este gobierno, por subversivo. Era jefe de laboratorio de materiales de pavi-

mentación. Trabajaba en el noveno piso del Mercado de Plata. En el sexto piso estaba la Dirección Municipal de la Vivienda. En el 70/71 se empezaron a hacer algunos monoblocks y un día apareció el proyecto Lugano I y II. El *Cordobazo* había producido un "agglomeramiento" de las ideas de la gente; entonces, un grupo de profesionales jóvenes que estaban trabajando en el proyecto se preguntaron por qué no ir a ver a los villeros para consultarlos acerca de las necesidades que tenían. Entonces se hizo una encuesta que demostró que la proporción entre departamentos de 2 y 3 ambientes respecto a los de 4 ó 5 estaba desfasada respecto de las necesidades reales. "¡Qué bien!", dijeron. "¿Y si les preguntamos también dónde les gustaría que estuviera la plaza, el dispensario, la escuela?". Pasado el tiempo, constituyeron una comisión permanente de los villeros en la Dirección Municipal de la Vivienda, y un día empezaron a decir: "Che, perdón, ¿de qué materiales van a ser nuestras casas?", y un día dijeron: "¿Y por qué esta resistencia?, ¿por qué esta disposición?" Y después se plantearon el por qué la obra de construcción del barrio no podía servir de fuente de trabajo para mucha gente de la villa que estaba sin laburo. Y un día se juntaron ocho o diez y dijeron: "Che, ¿no nos darían un subcontrato para hacer una zanjita?", y otro quiso tomar un trabajito de saneo... Uno agarró un trabajito de alambreado..., una pequeña subcontrata de hormigón. La cuestión es que se empezaron a hacer los edificios, y ya se empezó a hablar de que los villeros estaban constituyendo una empresa, para meterse en la construcción de Lugano II. Le daban laburo a la gente, decidían cómo iban a ser sus casas, de qué material, solucionaban el problema de la desocupación. Creo que éste es el elemento decisivo, eso vino a cortar este gobierno: las organizaciones del pueblo, el co-gobierno.

Yendo a la pregunta, yo tenía una hija que murió hace 5 años, cuando tenía 16 años y medio. Mi hija era bastante más rebelde de lo que son los pibes ahora. Pero en el último año de su vida, del 76 al 77, la hicieron mierda. Le dijeron: "¿Por qué el rouge?", "¡No, cortarse el pelo!", "¡Esos zapatos no!". "¿Por qué con pantalones a la

escuela?". Creo que los cagaron a cachetazos en estos últimos años, y creo que ha quedado con un gran escepticismo, una especie de desasosiego, de desazón muy grande. Y encima, sin los grupos organizados en los colegios secundarios, sin movimiento universitario, sin vida política. Pero yo creo, de todos modos, que hay síntomas muy positivos. Por el camino que han encontrado trataron de expresar su voz. Te digo, por ejemplo, un recital de rock en el estadio Obras con 60 mil chicos. Creo que el tema del manejo de lo sexual se ha transformado en forma positiva. Desde el punto de vista de la conducta social están muy apaleados, y muy asfixiados. Creo que a poco de andar, van a dar una sorpresa muy linda. Creo que a pesar de la represión, hay algunos síntomas realmente positivos. Tal vez en los próximos tiempos la rebeldía se exprese más espontánea que orgánicamente, porque, como decía, el golpe central de este gobierno fue contra las organizaciones populares. Pero yo tengo muy buenas expectativas con respecto a esto.

Cabrera: Sí, a mí también me parece que es así. Fíjate vos el fenómeno del rock cómo se ha dado en el país. El rock llega como una importación en el 60, y trae aparejado todo un estilo de vida, aunque esta frase no me gusta mucho porque la usan los militares. Junto con el rock, entran modelos tomados en bruto, como la droga, etcétera. Pero se produce un fenómeno de metabolismo, casi. El cuerpo ingiere un alimento, conserva lo que le sirve y desecha lo que no le sirve. Hoy día, el rock tiene muy poco que ver con aquel movimiento de hace 10 ó 15 años. Se descubre que existen raíces, también. Que existe el chamamé, o Atahualpa Yupanqui. Y pasa a transformarse en una expresión nacional.

Talita: Una última pregunta. Hemos partido de La Plata y hemos tenido que hablar del país. Era inevitable. Me parece imposible pensar el uno sin el otro. Hemos escuchado cómo ustedes relataban la experiencia de acceder a la cultura como una forma de escapar de una cierta chatura. Hemos visto en una especie de "flash" el surgimiento de los movimientos independientes y su negación por parte de la reacción. La idea de un pro-

ceso circular queda invalidada por el hecho mismo de que todos nosotros podamos reflexionar, en una forma realmente adulta, sobre los orígenes y las perspectivas de este conflicto. Vemos también el surgimiento de respuestas independientes de parte de la cultura, por ejemplo, en el caso de nuestra ciudad, el 1er. Encuentro del Espectáculo Platense, en el que, a pesar de todos los obstáculos, a pesar de los intentos más o menos esbozados por desmoralizarnos o asimilarlos, a pesar del silencio cómplice de los "perritos de ceniza", como diría Madariaga, de la cultura oficial, seguimos adelante, y nos mantenemos unidos, y discutimos mucho, y tratamos de encontrar un camino para hacer escuchar nuestra voz. La pregunta sería: a veinte años de aquella La Plata que, según decíamos, "era una fiesta". ¿sigue siendo válida la idea de estructurar un teatro, una alternativa cultural autónoma?

Bidoné: Mirá, la pregunta es bastante difícil. Yo hace 14 años que me fui de acá. Tengo algunas impresiones, porque sigo viniendo a ver a mi familia, que sigue viviendo acá. Yo creo que, otra vez, conviene poner la historia por debajo. Aquella La Plata de la que hablábamos, de cierta prosperidad, tenía una justificación histórica, social, institucional, muy grande. Era el corazón de una provincia que era el centro de la pampa húmeda. Y tenía un estado de prosperidad real. Hoy La Plata es la administración de un estado bastante menos rentable, en un país arruinado, por otra parte. La Plata hoy es, casi, un suburbio de Buenos Aires, y cuando se electrificó el Roca, no sé si va a ser directamente Morón, o Moreno, o Castelar. No casualmente puede haber un movimiento teatral vigente en Córdoba, o Rosario, o Mendoza. Porque la lejanía obliga a una autonomización. Generar un movimiento teatral independiente en La Plata, yo no sé si es imposible. Pero hay que tener en cuenta que en Morón, en Quilmes, en Avellaneda, no se ha podido nunca hacer una cosa consolidada y orgánica. Todos van a morir al centro. Yo creo que no es ocioso el intento. Para nada. Todo lo contrario. Pero es difícil. Entre otras cosas, porque La Plata ha tenido que pagar una cuota de sangre altísima, junto con Córdoba. Acá ha habido un retroce-

so, yo te diría del alma, del espíritu de la gente. Pero eso habla también de que en La Plata había una tremenda energía. Yo creo que esto es un dato importante, también. A mí me parece que el hecho de que ustedes puedan juntarse, veinte o veinticinco grupos, incluso más allá de las calidades de los espectáculos, es un hecho muy importante. Las contradicciones, las dificultades, son inevitables, pero es muy importante lo que está pasando. Creo que el problema empezaría si uno vuelve a poner la cuestión en términos de resultado inmediato, del éxito exterior. Ahí empieza a equivocarse. Quiero decir, me parece que está bien esperar que se pongan los espectáculos y que vaya mucha gente a verlos. Pero creo que eso no es todo. Uno tiene que crecer a partir de eso. Tiene que servir para que uno se haga preguntas cada vez más inteligentes. Creo que un movimiento independiente tiene que hacer un proceso que no sólo tome en cuenta el afuera, sino que haga un proceso mucho más profundo.

De todas maneras, yo creo que hay otro problema que es muy importante. Me parece que La Plata es una ciudad que exige un relevamiento mucho más profundo de lo que quiere y necesita la gente. No sé si nos preguntamos todo lo que deberíamos qué teatro hace falta acá. Yo me preguntaría: ¿qué puedo hacer yo en La Plata que Buenos Aires no da? Creo que ésta es una reflexión que sería bueno hacer. ¿Qué tipo, qué calidad, qué cuerda de espectáculo hay que hacer?

Cabrera: Eso conversaba el otro día con el negro Cumbo. Me decía: "Nosotros no somos de la provincia y no podemos hacer folklore. Tampoco somos de la Gran Urbe y no somos tangos, del barrio, Sur, San Juan y Boedo antiguo, todo eso. Somos de La Plata. ¿Cuál es la música de La Plata?". ¿Qué sé yo, negro? Sinceramente no sé.

Bidoné: Creo que hay que estudiar qué tipo de teatro hace falta. Capaz que el teatro que se necesita es un teatro mucho más abierto, en las plazas, en la puerta del zoológico, en los clubes. O capaz que es necesario un teatro mucho más íntimo, para veinte-veinticinco personas, tipo teatro-club, porque ahí no es importante hacer teatro convencional. O tal vez haya que hacer obras que reflejen tí-

picamente la fisonomía del ciudadano platense. Creo que, en realidad, la pregunta es: ¿qué teatro quiero hacer yo? ¿Qué es el teatro en mí? Yo creo que ésta es la pregunta que la gente no se hace. ¡Ojo!, ni aquí, ni en Buenos Aires. Creo que un buen ejemplo es lo que estamos haciendo en esta charla. ¿Cuál es el objetivo de ustedes y mío? Encontrar un camino que nos oriente a tratar de formularnos las preguntas más inteligentes posibles. Punto. Es lo que dice Bachelard: "Un científico es una pregunta que aprende a interrogar inteligentemente a la naturaleza, nada más". Acá, lo mismo: ¿qué teatro quiero yo para mí? Estoy seguro de que el pro-

ducto que uno saque de ahí, después de haber reflexionado en este sentido, va a ser un producto que no necesite tanto del éxito. El resultado, en términos de respuesta externa, va a tener menos importancia. El éxito va a estar en el proceso que yo voy a realizar. Yo me quito una tremenda dosis de expectativas. La zanahoria que cuelgo de mi cabeza tiene que ver con mi propia identificación. Pero yo tengo que exponerme muy crudamente, con lo mejor y lo peor que tengo, no es cierto, éste es el requisito. Y si, de pronto, descubro que lo que yo estoy haciendo a la gente le importa, creo que el circuito es total.



Fotografía de Ataulfo Pérez Aznar.

LITERATURA ARGENTINA

DEL LADO DE ALLÁ Daniel Moyano y Manuel Puig

por JOSE LUIS DE DIEGO

Elegí el famoso subtítulo de *Rayuela* de Cortázar más azarosa que metafóricamente. Ha corrido mucha tinta acerca del territorio de génesis de la actual literatura argentina. Por un lado, los defensores de una literatura en el exilio que se expresa libremente para quienes es imposible desarrollar una literatura valiosa en el ámbito de una cultura devastada y silenciada a la fuerza. "Del lado de acá", quienes opinan que en el país se ha generado una "literatura de resistencia" con muy pocas posibilidades de darse a conocer, en una constante lucha contra los mecanismos represivos. No voy a abordar el tema en sus aspectos teóricos. En Talita I, Lombardía se ocupó de aclarar su postura —la que suscribo— en el artículo "Lo que se dice y lo que se calla". En todo caso, por uno y otro lado y por razones harto conocidas, es muy poco lo que llega hasta nosotros, ávidos lectores de una literatura que busca caminos de resurgimiento. En los números anteriores me ocupé de Piglia y de Asís, dos autores que por vías muy diferentes crearon desde el país. Esta vez voy a hablar de dos escritores de una vasta y significativa obra narrativa radicados en el exterior —obligada o voluntariamente— Daniel Moyano y Manuel Puig.

ENTRE LA ALEGORIA Y EL SIMBOLO

El vuelo del tigre, de Daniel Moyano. Madrid, Ed. Legasa, 1981.

Es la historia de un pueblo, Hualacato, de una familia, los Aballay, y de la invasión de los percusionistas. Situada en un ámbito mítico y distanciada del "realismo" por un lenguaje de características muy particulares, la novela ofrece varias facetas de análisis.

Veamos primero el sentido de lo argumental. En la misma apertura del libro ubica

a Hualacato: "ese pueblo perdido entre la cordillera, el mar y las desgracias", y en él, al viejo Aballay "fabulando sin alterar los fundamentos, mezclando a los animales con los hombres, en parte para poder llegar a la verdad, en parte para atenuar ciertas imágenes que dañarían la memoria". A continuación, la noticia de una invasión aparentemente repetida: "Cuando ellos llegan montados en sus tigres Hualacato se inclina, modifica su paisaje". Planteada la situación inicial, se desarrolla la alegoría que relaciona los datos de la realidad con otros derivados de la música. Así, los invasores son los "percusionistas" que obligan "¡a tocar!" ¡a tocar!". Pero en Hualacato "la gente afina sus instrumentos en otro tono". Los hualacateños "tienen buen oído". "Si no quieren tocar, los obligaremos", dicen los percusionistas. Y esta alegoría relacionante tiene un marco referencial —es casi obvio decirlo— de claro contenido político. En este sentido, se multiplican las citas: "Calumnias, gritan las rajas y tevéis, aquí no hay tigres, excepto el ejemplar enfermo del zoológico". "... sin embargo, más de la mitad de las casas de Hualacato están tomadas". "... camisas blancas sacadas de sus lechos y mucho olor a tierra abierta no para sembrar...". Estos datos iluminan el sentido de la llegada de Nabu, el percusionista, a la casa de los Aballay como "salvador". Dice: "El hecho de no haber solicitado un salvador los pone a Uds. en una situación muy delicada". Se cierra el capítulo I con estos planteos argumentales básicos. A partir de allí cuenta la novela la historia de la familia con la presencia obsesiva y temible de Nabu controlando cada uno de sus movimientos, cada una de sus palabras, y hostigándolos con interrogatorios. Nabu cercena la realidad en sus aspectos más peligrosos: la luz (tapa puertas y ventanas), la palabra

(retuerce progresivamente el lenguaje: "Así que no tocabas pero ibas a tocar. ¿Habías de tocar o ya habías tocado? ¿Hubiste de tocar o habiendo tocado ya tocabas? Porque entonces hubiste de tocar o habrías de tocar habiendo lo que hubo [...] Entonces no hubiste pero hubieras habido, ¿no?"), la imagen ("¿Cómo era el percusionista? No era una cara a describir o a recordar. Imposible decir de él ojos como, nariz de, así el cabello, el mentón, cejas o manos. Era pero no era. Estaba allí, donde de algún modo había estado siempre."), el pasado (secuestra y examina cartas y fotos que la familia reconstruye trabajosamente con la memoria). En el capítulo III se delinea el sentido de Nabu y aquí la alegoría se revela con toda nitidez: "Porque además de existir solamente porque ha venido, también existe solamente porque quita". Más adelante, la primera noticia del Cachimba, el personaje más buscado por los invasores, símbolo de la resistencia, casado con la tía Avelina; de allí la represión a los Aballay al aparecer la tía en una foto. El Cachimba está ligado al recuerdo de la familia muy vagamente: lo evocan siempre tocando la guitarra —y otra vez la alegoría musical—. Lentamente, la familia crea su propio lenguaje: "Y la palabra salta, virgen, con todos sus sinónimos: (...) Ahora todo será cuestión de agregar ritmos, la cuchara contra la mesa, los pies en el suelo, o algo más silencioso como los ojos y los dedos". Dos móviles impulsan la novela: un posible interrogatorio al viejo y el robo de la foto comprometida por Kico, uno de los hijos. Cuando se insinúa el pico más alto en el control de la familia, llegan noticias beneficiosas: el régimen se distiende, tendrán recreos en el jardín, podrán hablar entre ellos. En el primer recreo, dos datos importantes: Nabu ordena la quema de los libros y obliga a Cholo a zapeatar para que la familia se alegre. Como vemos, nuevamente lo real y lo alegórico fusionados. Kico escapa y ve la calle habitada por turistas extraños provistos de cámaras fotográficas y cerbatanas. Uno de ellos, disfrazado, se acerca: es el Cachimba. Kico transmite la noticia a su familia alternando con discursos de una sofisticada retórica que Nabu pronuncia. Durante el interrogatorio, el viejo intercala algunos

cuentos, entre ellos una película, recurso muy común en el cine y la narrativa contemporáneos: el relato subjetivo de una persona espectadora. Ahora bien, la rebelión progresiva de la familia mueve a violentas respuestas. Nabu asesina a Cholo; el viejo es desterrado en el jardín. Desde allí, la historia se desliza metafóricamente hacia el símbolo de los pájaros, a un mismo tiempo comunicación y liberación. "Es imposible imaginar cómo cantarían los pájaros si cantasen, con esa voz que tienen. Decir que cantan es negarles su lenguaje". El viejo Aballay, desde su encierro, comienza entonces la búsqueda de un sentido a todo lo que ocurre: "Tenía que descubrir esas formas que intuía como salvación antes del límite del hambre. (...) tenía que encontrar la manera de saber a fondo qué era el Percusionista...". Nuevamente relacionados lo real (el sentido) y lo simbólico (los pájaros); el viejo desde su encierro al aire libre —hermosa paradoja— busca alguna figura que resuma el sentido de esa fatal existencia: "el centro de los pájaros" (y no puede dejar de pensar en Luciano Ossorio, el personaje de *Respiración artificial*, de Piglia). De allí, la conclusión: "Los hombres se comían entre ellos, se mataban, eran amos o esclavos porque no habían creado un espacio para vivir, no lo habían descubierto". La liberación se va insinuando: el viejo recibe el paquete de globos azules, otro símbolo que se suma a la serie. Por fin, la familia se rebela e inmortaliza a Nabu; la ciudad se llena de globos azules. Los pájaros se llevan por el aire a los percusionistas: comunicación que es ahora libertad. Luego, otra vuelta de tuerca, del símbolo a la alegoría: "Lo peor para Nabu era que lo llevara una mecánica, algo sin ideas ni sentimientos". Y más adelante, "los hualacateños corrían de un lado a otro buscando desaparecidos, preguntaban y miraban buscando caras". Sobre el final, las conclusiones del viejo Aballay: "Tenemos que hacer un cerco que no sea cerco, de modo que el tiempo no se quede ahí encerrado, porque el tiempo es muy largo y contiene todas las migraciones. El tiempo tiene que poder ir y volver como los pájaros". Esta es la historia.

Para diferenciar teóricamente una y otra cosa, digamos que la alegoría es una mención indirecta con un referente fácilmente

identificable, mientras que en el símbolo el referente es siempre general y no específico, alude a una realidad espiritual vaga y difusamente. La alegoría remite a un referente; el símbolo sugiere uno o más referentes. Entonces, si bien el proceso de desrealización provocado por el lenguaje tiende a mitificar la historia, al espacio, al tiempo y a los personajes, el poder alegórico remite a una realidad latinoamericana tan trágicamente cíclica que tiende al mitificador, ya que el mito universaliza. Por lo tanto, no es aventurado decir quiénes son los percusionistas y quiénes los cachimbas, qué son los discursos, la vacuidad del lenguaje, el escamoteo de la verdad, los turistas, los camiones, etcétera. Pero entonces, ¿cuál es el lugar que le cabe al símbolo? La rebelión de los gatos, la araña en la pared, la cuchara, los pájaros, los globos azules, los tigres, las manchas rojas funcionan como sugerentes de otras realidades sólo determinables por aproximación, y que enriquecen —poetizan— el texto más allá del lógico hermetismo que las envuelve.

Para terminar, y ubicando a la novela en un contexto literario, digamos que de las llamadas "novelas de la tierra" a las novelas del "boom", hay una tendencia desrealizadora y un crecimiento del poder evocador del mito. Lo que va de Ciro Alegría a García Márquez, por dar un ejemplo. La novela de Moyano (recuerdo también a *Mascaró*, de Haroldo Conti) oscila entre uno y otro polo; la alegoría lo acerca a un realismo de denuncia y el símbolo lo aleja, ganando en riqueza estética y en eficacia comunicativa.

Hay mucho más por decir: los recursos del lenguaje, el punto de vista alternativo, la riqueza de algunos personajes, la alternancia de registros en ciertos momentos narrativos, etcétera, etcétera, pero se alargaría demasiado. *El vuelo del tigre* es un saludable retorno a un excelente momento de nuestras letras y nos devuelve a un Moyano que mantiene intactas sus capacidades de narrador y poeta.

LOS PELIGROS DE LA FORMA

Sangre de amor correspondido, de Manuel Puig, Barcelona, Seix Barral, 1982.

"¿Cuál fue la última vez que me viste? El la vio por última vez hace diez años, ocho

años. Después nunca más". Así comienza esta nueva novela de Puig: la historia de María da Gloria y Josemar Ferreira, las alternativas de un romance con todas las oscilaciones, todos los impudores, todas las riquezas. En lo formal, el mecanismo se repite a lo largo de la obra: un extenso monólogo de alguien que cuenta la historia —supuestamente, Josemar— en tercera persona, a la manera de un testigo que no soporta la carga de una objetividad absoluta. Como elemento distanciado, hay preguntas y afirmaciones —la mayoría de las veces de María, otras veces no queda del todo claro— que invaden, discuten, apoyan lo dicho en el monólogo. Aclaramos con un ejemplo: "Termino lo poco que quedaba de la noche durmiendo en la casa de esa otra mujer.

"—¿Después que estuviste conmigo en el hotel? Eso no es cierto.

"A él le quedaban fuerzas todavía, era como un potrillo entonces..."

Como vemos, ella aludiendo a una segunda persona y el monólogo en tercera. Este extenso monólogo se desarrolla en dos planos temporales: uno mediato —el pasado— y otro inmediato —el presente—. Pero, digámoslo de una vez, el protagonista central del relato es el lenguaje, la absoluta destreza con que Puig maneja ciertos registros lingüísticos típicos de las hablas marginales; en este caso, campesinos pobres de los alrededores de Río de Janeiro. Y lo que logra con el habla también lo logra con ciertas formas de géneros marginales, el folletín, por ejemplo. Ha de ser apasionante para un lingüista realizar un estudio de los diferentes niveles que maneja Puig y las características de ellos. Pero para la crítica literaria da la sensación de que ahí acaba todo. Uno termina la novela y se pregunta si a Puig no se le está yendo la mano, si a fuerza de imitar lo marginal no está escribiendo un folletín, perfecto en lo formal, pero un folletín al fin. Decía Martini Real: "Es una anti novela, no a la manera de lo que Umberto Eco ha definido como anti novela; ni es una "opera aperta", sino que la dirección se da en niveles horizontales, no verticales. Necesitaba, claro, una historia para que la novela se desarrollara". Y este desdén por la historia me da miedo.

Da miedo que esta búsqueda obsesiva de rigor formal no vacíe de contenido a la literatura, o la llene de un contenido que de tan pretencioso se convierta en trivial. En este sentido, creo que no merece la pena un rastreo argumental para descubrir claves, o desentrañar algún sentido más o menos oculto, sencillamente porque no los hay.

Puig tiene muchos lectores, pero sus novelas —no sé si por su excesivo costo— cada vez duran menos en las listas de “best sellers” y, si bien yo no creo demasiado en lo estadístico, este dato me parece significativo en cuanto a lo que estamos apuntando; además, teniendo en cuenta que tanto la presentación como los títulos de sus últimas cuatro novelas prestan mucha atención a sus posibilidades comerciales.

Creo que *Sangre de amor correspondido* dista mucho de ser una buena novela. Dijo atinadamente Luis Foti: “Edifica así una límpida literatura de consumo que es olvidable al mismo tiempo que se consume. Y, en el extremo, sus coherentes consumidores serían los semiólogos o los lingüistas” Eso es todo.

Bibliografía de Daniel Moyano

Novelas:

Una luz más lejana (1966); *El oscuro* (1968); *El trino del diablo* (1974); *El vuelo del tigre* (1981).

Cuentos:

Artistas de variedades (1960); *La lombriz* (1964); *El fuego interrumpido* (1967); *Mi música es para esta gente* (1970); *El estuche del cocodrilo* (1974).



Bibliografía de Manuel Puig

Novelas:

La traición de Rita Hayworth (1968); *Boquitas pintadas* (1969); *The Buenos Aires affair* (1973); *El beso de la mujer araña* (1976); *Pubis angelical* (1980); *Maldición eterna* (1981); *Sangre de amor correspondido* (1982).

EDICIONES DEL 80 LIBRERIAS JUVENILIA

— PRESENTAN —

“LA PLATA VISTA POR LOS VIAJEROS”

1882 · 1912

(Compilación y estudio preliminar,

de Pedro Luis Barcia.)

ADHESION AL CENTENARIO DE LA CIUDAD
DE LA PLATA

Tendencias de la Vanguardia Teatral

(Nota III)

por CARLOS PACHECO

Analizando las propuestas escénicas dadas a partir de la segunda mitad del siglo, es fácil reconocer como constante, un manifiesto interés por trabajar elementos surgidos de las técnicas brechtianas y artaudianas.

Si quisiéramos ubicar fechas y experiencias concretas en las que rescatáramos trabajos elaborados a partir del “Teatro Político” y del “Teatro de la Crueldad”, serían ellas:

1958: el *Living Theatre* estrena *El contacto*, de Jack Gelber, en Estados Unidos.

1959: Jerzy Grotowski crea en Opole (Polonia) el *Teatro Laboratorio*.

1970: Ariane Mnouchkin crea con su grupo de “Teatro del Sol” 1789 en Francia.

1958, 1959, no son fechas casuales en el inicio del proceso vanguardista. Antonin Artaud muere en 1948, pero es recién en 1958 cuando sus trabajos comienzan a difundirse por el mundo. Bertolt Brecht muere en 1956, fecha a partir de la cual se inicia la divulgación de sus Escritos. Muchas han sido y son las experiencias en las que podríamos verificar la inserción de los pensamientos de Brecht y Artaud. Consideramos que las detalladas, por su amplia trascendencia, son las más significativas.

GROTOWSKI Y EL TEATRO DE LA CRUELDADE

“Ahora entramos de lleno en la época de Artaud. El *Teatro de la Crueldad* ha sido canonizado, es decir, se ha hecho trivial, se ha llenado de baratijas y ha sido torturado de muy diversas formas. Si un creador tan eminente como Peter Brook, con un estilo tan acabado y personal, vuelve los ojos a Artaud, no es para ocultar sus propias debilidades o para imitarlo: sucede que en un cierto grado de su desarrollo se siente de acuerdo con Artaud y necesita una confrontación con él; lo prueba, y retiene todo lo que resiste a la prueba. Sigue siendo el mismo, pero cuando vemos todas esas representaciones viciosas del teatro *avant garde* de muchos países, esos trabajos abortados y caóticos, empapados de esa supuesta crueldad que no asustaría a un niño, esos *happenings* que sólo revelan una falta de habilidad profesional, un sentimiento de inseguridad y el amor a las soluciones fáciles, esas representaciones violentas sólo en la superficie, cuando vemos que esos sub-productos cuyos autores consideran o llaman a Artaud su padre espiritual, enten-

ces si creemos en la crueldad, pero contra Artaud”.¹

Cuando abordábamos a Antonin Artaud en nuestra nota anterior, expresábamos que “concebía una revolución sin poder realizarla”. No pudo, como ya lo comentáramos, llevar a la escena su visión teórica del teatro. Por eso, quienes intentaron hacerlo lograron meramente acceder a una forma teatral confusa y desordenada, que si tenía a Artaud sólo era en el espíritu.

Jerzy Grotowski fue el único que logró llevar a la práctica la técnica artaudiana hasta las últimas consecuencias previsibles. Su trabajo constante en el “Teatro Laboratorio”, la verificación de ese trabajo a través de sus puestas, son indicios más que valerosos para considerar que nadie desde Stanislavski se preocupó por investigar el fenómeno teatral y el arte del actor en particular, como lo ha hecho Grotowski.

Partiendo de la premisa que el teatro puede existir sin vestuario o escenario, sin música y sin luces, y aún sin texto, pero nunca sin un actor y un espectador, porque el teatro es lo que sucede entre ellos, su la-

bor se dirige específicamente al actor, a ese actor que deberá participar de un ritual de transgresión y celebración; a ese actor que, introducido en sí mismo, creará nuevos lenguajes, porque "el actor que trata de llegar a un estado de autopenetración, el actor que se revela a sí mismo, que sacrifica la parte más íntima de su ser, la más penosa, aquella que no debe ser exhibida a los ojos del mundo, debe ser capaz de manifestar su más íntimo impulso. Debe ser capaz también de expresar, mediante el sonido y el movimiento, aquellos impulsos que habitan la frontera que existe entre el sueño y la realidad. En suma, debe poder construir su propio lenguaje psicoanalítico de sonidos y gestos de la misma manera en que un gran poeta crea su lenguaje de palabras".²

Grotowski desarrolla su labor conjuntamente con profesores de semiología, psicología, antropología y fonología. Nada le enseña al actor en materia de actuación. La técnica surge a partir de que el individuo comienza a eliminar sus inhibiciones, estereotipaciones y máscaras sociales hasta llegar al momento supremo de despojamiento en el que no contará ya con ninguna forma cultural. Para llegar a ese instante deberá atravesar los procesos: "autopenetración", "transgresión", "superación" y "transluminação"; éste último no es más que un estado de éxtasis, de liberación total, "en el que la conciencia y los instintos están unidos".

"Caín" de Byron, "Shakuntala" de Kalidasa, "Los antepasados de Eva" de Mickiewicz, "Acropolis" de Wyspianski, "Dr. Fausto" de Marlowe, "El príncipe constante" de Calderón, son algunos de los espectáculos que integran la amplia experiencia desarrollada por Jerzy Grotowski en Polonia. Según puede observarse, existe en la tarea una predilección por la elección de textos clásicos y de acuerdo a las críticas que han recibido sus trabajos, puede destacarse que generalmente esos textos no se presentan según originalmente fueran escritos, sino que están adaptados a las necesidades del grupo. "La función de las obras —dice Grotowski— es la función que tiene el mito en la conciencia individual y colectiva." "Aunque nuestro teatro use con frecuencia textos clásicos, es un teatro contemporáneo porque con fondo

nuestras raíces y nuestros estereotipos actuales, y nos permite considerar nuestro hoy desde la perspectiva de nuestro ayer, y nuestro ayer desde la perspectiva de nuestro hoy".³ Debemos destacar también que la adaptación en el caso de Grotowski no tendrá carácter literario, como él mismo lo declara, "se puede actuar el texto en su totalidad, se puede cambiar su estructura total o hacer una especie de collage. Se puede, por otra parte, hacer adaptaciones e interpolaciones. En ningún caso se trata de creación teatral sino de literatura. (...) En cuanto a mí, no deseo ni hacer una interpretación literaria ni un tratamiento literario porque ambos están más allá de mi competencia, porque mi campo es el de la creación teatral. Para mí, creador de teatro, lo importante no son las palabras sino lo que hacemos con ellas, lo que reanimamos a las palabras inanimadas del texto, lo que las transforma en las *Palabras*. Iré más lejos: el teatro es un acto engendrado por reacciones humanas e impulsos, por contactos entre la gente. Es a la vez un acto espiritual y biológico."⁴

El príncipe constante

Es este un trabajo presentado por Grotowski en 1965, elaborado a partir del texto de Calderón de la Barca. Si bien es cierto que la pretensión de Grotowski va más allá de la tratada por Calderón, "el productor cree que, aunque no fue fiel a la letra, retiene sin embargo el significado más íntimo de la obra. La representación es la transposición de las antinomias profundas y de los rasgos más característicos de la era barroca, su aspecto visionario, su música y su apreciación de lo concreto y su espiritualismo"⁵. Entre las diferencias fundamentales que encontramos al confrontar el texto de Calderón con la puesta de Grotowski, podemos destacar:

CALDERON	GROTOWSKI
Texto poético	guión-montaje-recom- [trucción]
3 actos - 9 días	1 acto
9 lugares-9 ámbitos anecdóticos	un solo espacio arquitectónico
14 personajes principales	6 personalidades de actores

⁴En párrafos.

El arreglo del escenario y del auditorio se parecía a algo que estaba entre una plaza de toros y una sala de operaciones. Todo el espectáculo estaba cargado de signos que partían de los actores y cuya raíz estaba inserta en el folklore polaco. Era notable, además, observar cómo los actores ponían atención en crear una partitura musical a partir del juego de sus voces, y cómo también descubrieron actitudes creadas por artistas plásticos (escena de "La Piedad").

Importa al respecto destacar un fragmento del comentario crítico realizado por Josef Keler, quien sostuvo: "He evitado utilizar, como crítico teatral, esa expresión tan banal y tan trillada que en este caso particular es simplemente verdadera: esta creación está "inspirada". No puedo dejar de releer la palabra con cierta sorpresa, examinándola con una lupa, pero si sigue teniendo un lugar legítimo en el mundo de la crítica teatral, no puede encontrar una mejor ocasión para utilizarla. Hasta ahora había aceptado con reserva los términos "santidad secular", "acto de humildad", "purificación", que Grotowski emplea. Acepto hoy que pueden ser aplicados perfectamente al personaje de *El príncipe constante*. Una especie de iluminación psíquica emana del actor. No puedo encontrar otra definición. En los momentos culminantes de su papel, todo lo que es técnica se encuentra iluminado desde dentro, con una luz imponderable en sentido literal. El actor puede levitar en un momento dado... Está en estado de gracia. Y alrededor de él, este "teatro cruel" con sus blasfemias y sus excesos se transforma en un teatro en estado de gracia."

MNOUCHKINE - BRECHT

Verificando la absorción de la técnica brechtiana en trabajos producidos por la vanguardia teatral, tiene características quizás más representativas a este nivel, la labor desarrollada por Ariane Mnouchkine, directora del "Teatro del Sol" en Francia. No es fácil encontrar en la historia teatral de los últimos años espectáculos que guarden una íntima relación con las ideas de Brecht. Al respecto importa destacar por un lado que, en 1973,

durante las sesiones del Festival de Nancy, se dijo que el teatro europeo estaba al servicio del imperialismo; por otro, se hace necesario destacar que, aún hoy, la búsqueda de un teatro total y participatorio es una constante progresiva. El distanciamiento brechtiano ha sido uno de los elementos fundamentales en puestas europeas de gran trascendencia, entre ellas, las correspondientes al "Teatro del Sol".

El grupo nació en 1960 realizando una destacada actividad en torno del fenómeno teatral que si bien en un principio estuvo ceñida a la tarea en espacios tradicionales, las propias necesidades grupales hicieron que poco a poco los trabajos se proyectaran en un espacio no convencional. El inicio, en este sentido, está marcado por "Sueño de una noche de verano" de Shakespeare, espectáculo que se puso en la pista de un circo.

Tiempo después, y a través de una subvención del Estado, el grupo logró ubicarse en los galpones de la cartuchera abandonada del Castillo de Vincennes, en el límite sudeste de la ciudad de París. Allí, la troupe de Mnouchkine, sin medios económicos y viviendo según reglas comunitarias, realizó un verdadero trabajo de equipo transformando ese galpón en sala teatral y elaborando un texto que dio como resultado el primer trabajo que presentaron en ese ámbito: "1789".

Trabajando técnicas netamente brechtianas, la fecha de la Revolución Francesa inspiró un espectáculo que fue suceso en la temporada teatral parisina de 1970. El trabajo mostraba a un grupo de actores populares de fines del siglo XVIII, que narraban y representaban los sucesos de la Revolución. Es importante destacar que gracias al distanciamiento los actores del grupo, lograban no representar directamente a los personajes, sino que representaban a un grupo de actores que en 1780 criticaban la Revolución (un enfoque nuevo apoyado por hechos vividos por el pueblo). La sucesión de escenas, las rupturas continuas, las canciones, ayudaban a producir el alejamiento.

Merece destacarse que la puesta de "1789" organizada en base a cinco plataformas ligadas entre sí por pasarelas, y en la que el público tenía una integración total al espectáculo, ha sido considerada por la crítica como

uno de los trabajos más revolucionarios realizados a nivel de utilización del espacio escénico.

"1789" fue una obra compleja verbal y visualmente; las acciones simultáneas, diálogos improvisados, trajes simbólicos y exagerados en escala y detalle y la actuación entre Comedia del Arte y Guiñol, producían una atmósfera de real fiesta.

EL LIVING THEATRE

Hemos dejado para el final la actividad del Living Theatre por cuanto a través de su labor el grupo buscó sintetizar las técnicas de Artaud y Brecht. No es fácil definir brevemente cuál es la significación que el trabajo del Living Theatre ofrece al teatro mundial y en particular al norteamericano. Desde el año 1947, cuando es creado por Judith Malina y Julian Beck, hasta 1970, en que se ofrece probablemente su último trabajo, la labor desplegada por este grupo permite verificar el desarrollo de la historia del teatro moderno. Cualquier momento de la evolución del Living Theatre es significativo. Según dijera Peter Brook, "existen por la representación, ganan su vida a través de la representación y sus representaciones contienen los momentos más intensos e íntimos de su vida colectiva".⁵

En 1948 realizan sus primeros trabajos en un departamento. Por estos años se interesan en trabajar el lenguaje del espectáculo en cuanto a discurso; elaboran la palabra hasta alcanzarla en forma viva, y llegan a reconocerla hasta el punto de su muerte.

En 1948/1959, presentan espectáculos de menor importancia que les van dando a conocer lentamente en Estados Unidos. Hacen Pirandello, Cocteau, Stein. Cada paso que comienzan a dar por estos años, se aproxima más hacia una búsqueda del "teatro político". En 1955 se interesan activamente en la política y participan en el "Movimiento de la Paz", realizan acciones contra la guerra, protestas contra las pruebas nucleares y las regulaciones y sistemas que ellos creían opresivos. Comienzan a participar de experiencias de teatro callejero. En 1958 el libro de Artaud "los radicaliza y comprenden que el fu-

turo del teatro no está en la literatura, sino en la acción"⁶. Como consecuencia de este descubrimiento nace "El Contacto" de Jack Gelber; obra con la que participan del "Teatro de las Naciones" de París (1960), obteniendo el Gran Prix. Gracias a esta participación, el Living se conoce mundialmente.

A este trabajo seguirán dos obras de Brecht: "Un hombre es un hombre" y "Es una jungla la ciudad". En 1962 Beck comprende que "estamos en la terrible posición de ser destruidos por nuestro propio éxito". El golpe final les llega con "La prisión", trabajo por el que son desalojados de la sala y enjuiciados. En "La prisión", Malina y Beck muestran en escena, a través de un mecanismo casi matemático, los acontecimientos que guían la vida de un grupo de soldados en prisión. Para la elaboración del texto, que pertenece a Kenneth Brown, se partió del reglamento de Infantería de Marina. Stewart W. Little, comentando el trabajo, destaca: "Entre el público y el escenario había una alambrada que era el muro exterior de la prisión. Atrás de la alambrada había cinco literas dobles para los cautivos, numerados del uno al diez, y unos pasillos enclavados que se lavaban con jerga y jabón continuamente y los cuales conducían a las oficinas de cuatro guardias. La acción era simplemente la repetitiva rutina diaria de la vida en la prisión, monótona, ruidosa y violenta; y los prisioneros se movían entre las literas, el patio y los pasillos. La frase clave se repetía como una letanía: "Señor, el prisionero número uno pide permiso para cruzar la línea blanca, señor", "Señor, el prisionero número dos pide permiso para cruzar la línea blanca, señor". Los actores se cansaban tanto que al terminar la función necesitaban atención médica, sobre todo cuando simulaban jugar al fútbol. Presenciar "The Brig" era como padecer un dolor de cabeza: las sonadas padeadas de los presos, los taconazos al poner en atención, los permisos solicitados sin cesar. El mensaje de la obra era su crudo aspecto desagradable (...) "The Brig" era una metáfora explícita de la sociedad represiva (...) Nadie podía sentirse cómodo ni experimentar un gozo, pero todos salían con una imagen imborrable".⁷

Es interesante conocer además una carta

que Judith Malina envía a su ex maestro Erwin Piscator en 1964, a raíz de los sucesos acontecidos con la puesta de "La prisión" y que transcribimos:

"Mientras que Artaud exalta la Demencia, Piscator predica la Razón, la claridad, la comunicación... Piscator fue mi profesor... Una vez, en clase, dijo: "Hemos llegado a lo que somos capaces de ver, porque aunque sepamos que existe otra cosa, sólo lo que somos capaces de ver es organizable..."

Mi estimado señor Piscator,

Un día, en clase, usted describió la obra de teatro totalmente eficaz. Las notas que tomé en el transcurso de sus clases, me indican que usted la titulaba: die Stumme von Portugal. Usted describía la forma en que los intérpretes cantarían las últimas estrofas de un poderoso himno a la libertad y la manera en que la gente saldría del teatro, cantando, para liberar a su país oprimido. Por mi parte, todavía no encontré una obra que pueda alterar al espectador y llevarlo a semejante grado de compromiso. Pero encontré una obra de tal calibre que fue interrumpida por el Estado porque el teatro que la representaba no era capaz de cumplir sus obligaciones financieras. Los actores, el autor, los administradores, los empleados, el director, el gerente y los técnicos fueron reunidos por algunos miembros del público que se ofrecían a hacerse arrestar sobre el escenario con ellos antes que irse sin protestar para que esta obra pudiese seguir representándose...

El Manual del Cuerpo de Marines representa el cenit de una venerable línea de manuales destinados a enseñar a matar a los hombres y a funcionar en situación de guerra...

Dicho manual dice: "Hundan las bayonetas en el enemigo... No tengan escrúpulos, sean perversos y rápidos en su ataque... La garganta es el mejor sitio. El estómago también es bueno... Busquen sus manos, su cara, sus flancos con un puñal filoso, cortan matar, no vencer simplemente al adversario...". Al ensayar The Brig, decidimos utilizar ese manual como texto de base".⁸

El Living Theatre, luego de esta experiencia, partirá a Europa, en donde creará colectivamente "Frankenstein", "Antígona" y "Paradise now", en los tres aparecerán nuevamente conjugados Brecht y Artaud, destacándose el trabajo de creación colectiva como experiencia de grupo. En un comienzo lo denominaron Teatro Libre. Julian Beck explica uno de esos trabajos diciendo: "Teatro Libre: cuando nos llegó el momento de empezar, nos reunimos en el escenario. Ninguno de los invitados prestó demasiada

atención. El escenario estaba lleno de ellos de todas formas. Nos quedamos allí. Absorbimos las vibraciones y absorbimos la situación. Meditación sobre todo. Cada uno de nosotros estaba buscando lo más importante que podía hacer. Sin hablarnos, formamos un núcleo apretado con nuestros cuerpos. Silencio. Nos amos más apretadamente y no nos movíamos ni hablábamos. John Cage nos enseñó a oír el silencio; Wagner también jugaba con los silencios pero se trataba de dramas, los silencios de Cage son metafísica y búsqueda sónica. Creció la intensidad. El ojo italiano ve todo un poco como una fotografía en potencia en una revista sensacionalista; nos miraban de esa manera, la gran proximidad de los coños y los labios, pollas y dedos en esa pila de cuerpos. Los invitados se sentían confusos, molestos. ¡Haced algo!, gritaban. Se pusieron a empujar, hurgar, palpar, empezaron a representar Teatro Libre. Encontraron en nuestra respuesta a su insupportable histeria. Nuestra respuesta era el silencio y la inmovilidad. Se enojaron más, empezaron a pelear. La policía ya venía en camino".⁹

Estos trabajos de Teatro Libre que caracterizaron en adelante toda la actividad del Living Theatre serán enriquecidas con propuestas de creación colectiva. "Misterios", "Frankenstein", "Antígona", preparan el camino hasta llegar a "Paradise now", obra en la que la improvisación "está estructurada según un mapa que, partiendo del principio masculino y femenino de las religiones orientales, se desdoba simbólicamente en los colores del espectro: del negro al blanco de la armonía universal. Tanto los actores como el público si deciden participar, deben recorrer ocho distancias paralelas al espectro, que significan las revoluciones culturales que apoyan la ascensión hacia el "Cambio". De la multiplicidad a la unidad. Cambiar la fuerza del mal en fuerza del bien. El tema es la revolución. El texto apenas si lleva dos páginas. Frases cortas que, repetidas en canon envolvente, forman el sustrato ideológico inmediato, siempre coincidente con la levitación mística hacia la unificación: *ser revolucionario es girar la rueda. Ser libre es estar libre de la violencia. Ser libre es estar libre del Estado.*

"Paradise now" fue invitado a participar del Festival de Avignon en 1968, donde el Living tuvo serias dificultades para llevarla a cabo, por cuanto ellos pretendían su realización gratuita en la calle, algo que iba en contra de la propuesta del Festival; y ante la negativa de los organizadores por permitir esta experiencia, el Living Theatre emitirá un manifiesto y se retirará del Festival.

Cuando en 1968 Julian Beck y Judith Malina regresan a Nueva York, su teatro tenía al viento los pendones. Artaud había dicho en una forma que expresaba su ideología: "Si en nuestro tiempo aún existe algo diabólico y verdaderamente maldito, es nuestro juego artístico con las formas, en vez de actuar como víctimas quemadas en la hoguera haciendo señales a través de las llamas". Como forjadores de un teatro nuevo, habían quemado las paredes y salido con vida de la hoguera. Su protesta artística había invadido las calles del mundo.

Entre 1968 y 1969, el Living Theatre se divide en tres células, una queda en Europa, otra vuelve a EE.UU. y una última viaja a Brasil donde en 1970 dan a conocer sus trabajos "El legado de Caín" y "Visiones,

ritos y transformaciones" Vuelven al teatro callejero, partiendo de un texto apenas referencial y esperando el auxilio del público. A partir de aquí, poco se conoce de sus actividades.

Sin lugar a dudas, el mensaje del Living Theatre, definitorio del teatro de toda una década, es el que más se encuentra ligado férreamente a Artaud y Brecht. Su labor experimental fue el más claro ejemplo de que el Teatro Político y el Teatro de la Crueldad podrían lograr la revolución.

NOTAS

- 1, 2, 3 y 4: afirmaciones de Jerzy Grotowski tomadas de su obra "Hacia un teatro pobre". Edit. Siglo XXI.
- 5 y 6: "Actuar no existe, uno representa". Nuevos Rumbos del Teatro, Edit. Salvat.
- 7 "El Living Theatre en el mundo". Teatro Profético, Stewart Little. Editores Asociados.
- 8 "The Brig", "Teatro y Revolución". Edit. Monte Avila.
- 9 Teatro Libre, "El Living Theatre". Julian Beck, Edit. Fundamentos.

Ediciones ULTIMO REINO

NUEVOS TITULOS: - SUEÑO DE METALES, de Guillermo Roig. - MONTAÑA SOBRE TRUENO, de Mónica Giráldez. - POEMAS A LA MAGA, de Víctor F. A. Redondo. - ROSA DE RUINAS, de Enrique Ivaldi. - LA DISTANCIA INFINITA, de Mario Morales.

Revista de Poesía ULTIMO REINO Nº 10 *Tienen un aura zlogghhhhhhh!*

Dos poetas latinoamericanas: Rosario Castellanos y Blanca Varela. Poemas de Claire Bibby y Guillermo Lombardi. "Fragmentos de una aventura", de George Bataille. "Lo Sagrado", de Laura. "Poema para un cumpleaños", de Silvia Plath. Textos de H. Zabaljauregui y Mónica Tracey. Textos de Maurice Blanchot y Samuel Beckett.

La Puerta: María del Carmen Suarez, Arturo Carrera, Dolores Etcheopar, Diana Bellési, Horacio Castillo, Néstor Mux, Eduardo Mileo, Jóvenes poetas chilenos, Daniel Chirom, Francisco Gandolfo, Ricardo Herrera, Roberto Labandeira, Enrique Blanchard, Eduardo D'Anna, Celia Gourinski. El Cofre de Sándalo 2: Miguel Angel Gómez

Separata: "Oficiante de Sombras", de Susana Villalba.

Correspondencia a Metán 3692, 2º '4', 1240 - Buenos Aires, R. A. Distribuye: CATALOGOS, Avda. Independencia 1860, Cap. Fed.



DESOLACION Y BAJATARDE

NADA DIRE

Nada diré de mí.

Diré
la tarde.

el otoño en el gris de la ventana

abril ya,
y en los cielos las colinas
turban al corazón,
inquietan pájaros.

Nada diré de mí.

Diré
un olvido,
algo del perro que se va y me mira,
la lluvia si en la tarde comparece,
si el otoño en el gris de la ventana
me huele el gris del alma
si el camino
entra a mi corazón, sale y me lleva.

Nada diré de mí.

Diré
tan sólo

el nombre del recuerdo
y su esperanza

DESPUES DE TODO, ESTO

Cuando al atardecer
dejo los libros y me voy en campanas,
refrescado y alegremente,
a recorrer las calles y las plazas
y me llevo un poema por si acaso
un pájaro me llame,
veo andar a la gente,
miro a los niños robar frutas, cómo
los jubilados riegan jardines
y anda el amor
besándose en los bancos.

Entonces pienso... (cómo decirlo cómo)
que ahora es cierto
este sendero de ramajes, este

remanso
en la fuente,

esa espalda alejándose,
estas campanas del domingo,

este domingo terminado.

OSCAR LUCIANI

Oscar Luciani nació en Firmat (Santa Fe) en 1932. Reside en La Plata desde 1948. Obras publicadas: *Perduración* (Faja de Honor S.E.P. 1977), *Postales de un álbum de provincia, Fragua y junque* (Faja de Honor S.E.P. 1978), *Desolación y bajatarde* (Premio S.A.D.E. 1979). A esta última obra pertenecen los poemas de la presente antología.

EN 1882

UN ILUSTRE PIONERO. NOS IMAGINO UNA GRAN CIUDAD



CIEN AÑOS DESPUES DEMOSTRARON QUE TENIA RAZON

La Plata, capital del primer estado Argentino, hoy a un siglo de su fundación, y como don Dardo Rocha nos imaginara en aquel día 19 de noviembre de 1882 con el desarrollo actual y un prometido futuro resultado de la acción pionera

y tesonera de nuestros hombres en un esfuerzo compartido por todos los habitantes de una ciudad que nucia 500.000 seres asociados para un solo objetivo: la tarea de considerar este presente, sin olvidar el pasado pensando en el futuro.

HUAYQUI
SOCIEDAD ANONIMA
DE CONSTRUCCIONES

con vocación platense...
Contruyendo grandes obras para el país!

Reportaje a CARLOS LAGOS

por CIELITO DEPETRIS

Carlos Lagos es el Director del Taller de Investigaciones Dramáticas (T.I.D.), de La Plata, en donde se encuentra a cargo de dos áreas, la Escuela de Formación Actoral, que cuenta con más de 50 alumnos, y el Grupo Base, compuesto por egresados de los cursos del Taller o invitados. Con este Grupo tiene proyectado la concreción de tres espectáculos: "La prisión y la puerta" —a estrenarse en el mes de noviembre—, "Canto general" de Pablo Neruda y "San La Muerte" —una creación colectiva sobre un mito popular del N.E. argentino—, durante 1983.

Los conceptos vertidos en este reportaje están extractados de un documento presentado por Lagos a los integrantes del T.I.D. y a los alumnos de la escuela. Se trata de una propuesta de discusión, que está asimismo a disposición de las personas vinculadas a la actividad teatral que estén interesadas en el debate.

CD: A tu juicio, ¿cuál sería el punto de partida para plantearse un recorrido teatral hoy y aquí, en La Plata?

Lagos: Pienso que el único camino con el que contamos y que contiene las posibilidades efectivas y ciertas para avanzar está construido con la tradición y la historia del teatro nacional hasta el presente y con las técnicas actorales que dominamos. Desde allí, y con ese instrumental, tal vez, podremos partir hacia el encuentro de ciertas sospechables alternativas que subyacen, al igual que las riquezas sin explotar de nuestro suelo, en las tradiciones y costumbres de nuestros pueblos y esperan silenciosamente, y de una vez por todas, una respuesta estética de la gente de teatro. Pero para ello es necesario admitir que primero está el aspecto ético del creador. Es decir: para qué y para quién se quiere ejercer el teatro.

CD: Desde esa perspectiva, ¿qué es lo que consideras que está sucediendo en la Argentina?

Lagos: Creer que, en la actualidad, existe un teatro nacional es una afirmación peligrosa y sectaria. Y si existe, la posibilidad de su codificación, por lo menos en el aspecto cuantitativo, es un misterio para nosotros, hombres de teatro del interior, por la manipulación "oficial" de la información. Sin considerar las expresiones del teatro del llamado mercado "comercial", la existencia de los esfuerzos "off Corrientes" y la loable y exitosa experiencia unitaria de Teatro Abierto 81, parecerían ser, según los medios masivos de comunicación, el summum del teatro nacional.

Para nosotros, definir correctamente esa realidad, producto de la disponibilidad de los medios masivos es, simplemente, teatro "metropolitano"

y esa precisión acerca de la ubicación del hecho teatral de Buenos Aires pone las cosas en su justo lugar de origen. Allí se origina el hecho y también la información y deformación del concepto. Pero de ninguna manera podemos afirmar, como hombres de teatro del interior, que ese es el teatro de una nación tan rica y vasta como la nuestra en sus temas, tradiciones, costumbres, humor, luchas y posibilidades estéticas. De ninguna manera podemos admitirlo, sin admitir, también, entonces, el concepto de "dependencia". Dependencia cultural, concretamente.

CD: ¿Podés aclarar un poco más este concepto?

Lagos: La hipótesis de una doble dependencia cultural: la de Buenos Aires con las metrópolis más dominantes que imponen sus estética y su información, y la del interior con Buenos Aires que, por carácter transitorio, no quiere "perder el tren" de la Cultura "Universal", formando una acitada maquinaria, brillante y seductora, inmovilizada y sofisticada, "progresista" y vanguardista a ultranza, que crea en la conciencia de los hombres de teatro la incómoda sensación de que, de no plegarse al "avance" de esas corrientes, se quedará irremediablemente al "margen" de la Historia.

Efectivamente es necesario decir que nuestro lugar está al margen de esa historia. Y que, por el contrario, se trata de asumir y afirmar, decididamente esa condición marginal porque en la profundización de esa marginalidad está el tesoro de nuestra identidad como creadores.

Admitir que se trata sólo de teatro metropolitano y que por desarrollarse en el centro de poder de la información es "metabolizado" por el conjunto del país como "teatro nacional", es condi-

ción necesaria para centrarnos correctamente en nuestro problema como hombres de teatro "off Buenos Aires". Y desde esa perspectiva, analizar e intentar definir nuestra propia situación.

Ubicando al teatro metropolitano en su lugar debemos definir nuestro rol en la totalidad. Hay dos aspectos, me parece, para tener en cuenta: 1) El instante en el que Buenos Aires expresa a la totalidad estética teatral del país, probablemente se produzca cuando debe recurrir al actor de circo, encarnado en los Podestá, suplantando a los actores españoles, para poder hacer hablar a los autores nacionales con "verdad". Un puro acto teatral, mimado, sólo acción, seco y simple espectáculo, probaba, de un golpe, la diferencia que existe entre teatro y literatura dramática, algo que se sigue confundiendo seriamente, no ya a la crítica sino a la propia gente de teatro; y a la vez, sacaba la venda de los ojos a nuestros "intelectuales", por medio de esa pantomima que narraba las aventuras de un gaucho "vago y mal entretenido". En ese momento, actores populares, seguidos con fervor por grandes públicos que asisten al circo a "ver y oírse", en pueblos bonaerenses de campaña y del interior, se juntan con autores de clase media baja e intelectuales, también de clase media, y encuentran, en común, una expresión total. Lo gauchesco y lo ciudadano es un tronco casi indiferenciable que confluye para ser "la expresión" común de lo nacional, no obstante haberse sintetizado, una vez más, en Buenos Aires.

Armando Discépolo, quizás marque la cumbre, pero también el comienzo de la decadencia de esa etapa. El grotesco criollo resume la síntesis de la experiencia anterior y la introducción de la problemática "universal" que, desde entonces, va a acentuarse, a nuestro pesar, la dependencia estética.

CD: Has dejado sentada tu posición respecto de la situación presente y del camino que —a tu juicio— se debe seguir. Me gustaría que como hombre que ha dedicado su vida al teatro, hablaras también del tiempo transcurrido, concretamente, ¿qué sucedió en las dos décadas anteriores?

Lagos: Los años 60 marcaron claramente la aparición de la clase media metropolitana en el teatro, reflejando traumáticamente su afectación por la postura asumida frente al peronismo caído en el 55. Su problemática culposa y ombliguista ante los fenómenos político-sociales ocurridos en el reciente pasado, su futuro incierto, angustiosamente individualista e indiferente, apareció anticipándose desde "El puente" de Carlos Gorostiza en adelante, fuertemente asumido como una dolorosa autocrítica. Cosa, Rozenmacher, Halac, Somigliana, irrupción con fuerza en un país que ponía en tela de juicio todo su pasado, buscando su identidad. Había caído el peronismo, había pasado la "li-

bertadora", Frondizi, Onganía, Illia, Lanusse y el "Partido que ganamos todos". Se sumaron otras voces: Gambiaro, Adellach, Gentile, Gené, Monti, etcétera. Durante la etapa de la guerrilla y el Gobierno popular, en medio de un mar encrespado de contradicciones, las condiciones imperantes no permiten la aparición en el teatro metropolitano de una voz que exprese el fenómeno. No hay espacio. Apenas, algunas expresiones coyunturales ligadas a la circunstancia y a la lucha por posiciones. Se pueden sintetizar en los extremos: los espectáculos de propaganda imaginados por Gené y el repertorio del Municipal San Martín con espectáculos reaccionarios que confundían teatro popular con teatro espantosamente mal hecho y peor actuado, sólo porque el autor o el tema podía ser rescatable.

El teatro de la clase media del 60 es el de los hijos argentinos de la inmigración. La inmigración es la otra vertiente de las ideas que se funde con las que se habían desarrollado antes con la conquista. Nuestro teatro, en líneas generales se forma con los dos vertientes: a) la conquista española, y b) la inmigración. Pero esas ideas se corresponden con lo político. La conquista aniquila al aborigen y el proyecto que le sigue, al criollo; la inmigración genera a un argentino nuevo, producto de la visión de un país ideal que imagina Sarmiento.

El inmigrante deviene en un sumergido más junto al aborigen y el criollo. Pero, a partir de allí, coherentemente con la intención política de esa clase dirigente, sólo la fuente que viene de la inmigración es la que sobrevive y consigue desarrollarse. Ahí está la matriz del teatro que llegará a ser expresión de la clase media en los años 60 y que hoy se cita como equivalente del teatro "nacional", pero que en verdad ha quedado circunscripto a la problemática de la clase media desarrollada en Buenos Aires. La inmigración del interior ya no tiene cómo difundir su información ni su teatro, si es que éste alcanzó algún desarrollo, y se funde en el anonimato como el aborigen y el criollo. El otro teatro, expresión de los orígenes, sobrevivió, ya contaminado, tal vez hasta el radioteatro del interior, casi siempre gauchesco, y hoy forma parte de la marejada de las costumbres populares olvidadas.

Nuestra situación debe ser analizada teniendo en cuenta el aspecto de la información y del hacer.

En lo que concierne a la información podemos sospechar que está trabada. La superinformación que se genera desde Buenos Aires está por encima, presionando sobre nuestro hacer e ignorándolo y, a la vez, impidiendo nuestra intercomunicación. Eso determina nuestra objetiva inexistencia oficial y, con seguridad, cientos de grupos sobreviven en todo el país en un aislamiento estéril y doloroso, lo que nos obliga, desde ya, a organizarnos seriamente para la creación de canales de información

que habrán de construir espacios riquísimos para hacer intercambios de experiencias y discusiones estéticas. Y para combatir la pobreza técnica y conceptual que, seguramente, existe.

En lo que respecta al hacer, es prioritario iniciar un cuestionamiento de la estética oficializada, a la par que una teorización profunda de toda experiencia práctica que suponga una alternativa creada por nosotros.

CD: ¿Cuáles serían los canales que permitirían alcanzar una síntesis superadora de la realidad por vos planteada?

Lagos: Creo que para nosotros, hombres de teatro al margen de la cultura oficializada, *el concepto de "barbarie" encierra nuestra identidad cultural y nuestra única esperanza de alcanzarla es profundizando en sus valores y significados, interesadamente sumergidos y desvalorizados y sistemáticamente negados en el marco de una política general que tienda a la dominación de los pueblos.*

La conquista trajo, detrás de sus intereses concretos, los valores de la "civilización" al precio de la aniquilación total de las costumbres, ritos, arte y vidas de los primitivos y auténticos dueños de la tierra. Sobre las ruinas de una civilización indioamericana, Europa construyó otra de sustitución. Y, no obstante, esa violencia no alcanzó a arrancar las raíces. A la política y la cultura del invasor, siempre le correspondió la resistencia de los invadidos. Innumerables formas de resistencia política y cultural le fueron correspondiendo en todos los momentos de nuestra historia. El pueblo colonizado siempre encontró maneras de comunicarse a través de sus ritos, sus gustos, sus costumbres, su vestido, sus materiales primitivos. Al país ideal que se fue gestando, al continente ideal, siempre le correspondió, además, el país real, el continente real. Al país real le correspondió el país oficial. Y los artistas, provenientes de la clase media, casi siempre confundieron su ubicación. Y el teatro perdió el rumbo, apresado, pese a sus buenas intenciones, en la corriente "civilizadora", *sin hablar ni proponer un espacio de reflexión estética práctica como una forma más de necesaria resistencia cultural.*

Pero hoy un tiempo de recuperación que debe empezar ya, para intentar la reparación y un espacio que debe ser construido, *al margen del espacio oficial. Un espacio alternativo y marginal que exprese los valores de la "barbarie".*

Debe crearse un espacio libre, de experimentación y de fracaso, *al margen de cualquier presión, para empezar a atar algunos nudos. Un espacio del que sean dueños sólo los hombres de teatro, y nadie más que los hombres de teatro, para intentar el encuentro estético del teatro nacional con su historia y su circunstancia. Y no gastar*

energías en la lucha con la intelectualidad oficial y oficializada de turno. Sólo producir hechos teatrales, la mayoría de los cuales, probablemente, serán fracasos o actos fallidos, sin desanimarse ni oír "voces de sirena". Esa debe ser la tarea.

CD: ¿Considerás que es posible la integración de esa propuesta estética, la recuperación de esos valores que vos señalás, con todo el instrumental metodológico y técnico que ha formado a la gente de teatro y que precisamente proviene de Europa y Norteamérica?

Lagos: Sí, se puede. Decididamente se puede. Como se capitalizó a Stanislavski, *pero a condición de saber qué es lo que se busca.* Y confrontando práctica y duramente esas técnicas y actitudes con nuestra realidad. Sin trasplante artificial y mecanicista. En la dureza del laboratorio integral, antes de sacar algo a la luz. Con el criterio de cualquier investigador con conciencia nacional. Sólo así. Solo, la dependencia seguirá siendo inevitable.

La "barbarie" buscando expresarse lúcidamente a través de sus creadores no puede renunciar a ninguna técnica. Es un lujo suicida. Pero lo que no puede hacer es utilizarla para otros contenidos que no sean los propios, ni renunciar al rigor. Y, además, *debe confrontar de modo urgente esas técnicas con todas las técnicas "primitivas"*, haciendo una síntesis. De allí, de ese cotejo, habrá de nacer, seguramente, una estética salvaje, incivilizada, una especie de realismo total maleducado, tal vez. Sin cometer el viejo y aborrecible pecado del facilismo, del folklorismo estúpido, o el "populismo" complaciente, que diferencio muy bien del populismo, según lo entiende la intelectualidad tilinga, que sí es parte de la "barbarie" nacional que debe rescatarse.

CD: ¿Cuál sería el bagaje instrumental y técnico universal, que deberíamos rescatar?

Lagos: Para empezar, Stanislavski. Para nosotros debe seguir siendo insoslayable. El gran Padre. Podemos seguir afirmando la perogrullada que es al teatro, y específicamente al actor, lo que Freud a la psicología. Pero hablar del gran maestro debe ser entendido *únicamente desde la reflexión práctica.* De otro modo, no tiene ningún valor. Leer sus libros, con ser una experiencia apasionante, no significa nada; no tiene el más mínimo valor para un actor. *Sólo aquello que pasa por su cuerpo el actor puede comprenderlo.* Su vieja máxima: "Conocer es igual a sentir", no ha sido suficientemente obedecida por nuestros actores. Stanislavski, como dice Grotowski, antes de ser cuestionado o superado por nuestra propia práctica, debe ser *confrontado* cumpliendo con dos premisas que en vida él cumplió rigurosa y dolorosamente: 1) poniéndolo en tela de juicio constantemente sus propias con-

clusiones, y 2) haciendo la construcción de su sistema de ideas sólo desde la práctica permanente. De tal manera, *toda afirmación sobre sus conceptos hecha por un actor u hombre de teatro que sea incapaz de probarse por medio de la práctica concreta, no es más que la afirmación superficial de un dileante.* Y en el idioma popular existe una palabra maravillosa para definir a esa gente, y descalificarla definitivamente: chantas

Todo su enorme aporte no tendrá sentido, si no se comprendiera que sus descubrimientos fueron una respuesta concreta a la realidad que le tocó vivir. Que Stanislavski no llegó a esos resultados sino por necesidad de dar respuesta a un problema concreto, práctico y real de su tiempo y de su contexto. Y que esa sigue siendo una obligación vitalmente vigente para nosotros, hoy y aquí. Para nuestro teatro que habrá de ser nacional o bosta de paloma. No se propuso ser "universal". Buscaba entender, y dudaba de lo que hallaba; seguía adelante... *¡y era Stanislavski!*... Sólo que él no sabía quién era... Esa es su enseñanza. Su posición ética, sólo su ética, lo llevó a encontrar una estética. Hay que repetirlo para terminar con los simuladores, con los mentirosos. Con los que dicen haberlo superado, sin profundizarlo. Los imitadores a su vez, los mediocres, son los que —para comprenderlo— tratan de imitar su estética y hasta irrecurren a un repertorio!... También es importante Strasberg. Sabemos de él, por ejemplo, que partió de Stanislavski y, por lo tanto, que es un continuador. Los objetivos que lo guiaron no son los nuestros. El trabajo para Broadway y lo que eso significa. Para el mejoramiento profundo de un hombre muy ocupado, enfermo, alienado por su profesión, o para un desocupado, siempre tenso y neurótico por la esperanza de alcanzar un papel. Es decir, se movió para humanizar la selva de la supercompetitividad profesional. Por lo tanto, trabajó para desesperados, para seres muy angustiados, y su esfuerzo profundo trajo algo más de luz. Fue uno de los grandes maestros contemporáneos porque era un gran hombre. Casi un dios para sus discípulos. Creó la generación más brillante de la historia teatral norteamericana.

Así como Stanislavski investigó qué debía hacer un actor para construir su personaje, Strasberg investigó qué le pasaba al hombre, al ser humano que actuaba. Es decir, trabajó más cerca del psicoanálisis del actor, dándose cuenta que no es un simple problema de talento el expresarse actoralmente. Que, a veces, este talento está trabado, porque está trabado el hombre. En esa zona que bordea el inconsciente, en los dominios del ego del actor, se movió Strasberg. Fue un investigador del obstáculo.

es una necesidad para cualquier actor y también una obligación.

CD: Zy Grotowski?

Legos: Grotowski es el gran nombre nuevo en estas tierras. El nuevo gurú. Hace 15 años que ronda en los vocabularios. Todos conocen su lenguaje. Sus textos. ¿Alguien los conoce en profundidad?

¿Qué significa su experiencia para nosotros? Principalmente una experiencia mítica. Un mito. Son necesarios los mitos. Los depósitos colectivos. A condición de hacer el mayor esfuerzo de objetivación. Tiene casi todos los componentes. Es lejano. Es privado. Es selectivo. Y, además, se ha autoimolado. Ya es historia y muy pocos fueron los espectadores que asistieron a esas ceremonias. La mayoría se alimentó de los rumores. Los "iniciados" se quedaron con el "secreto" principal, si lo hubo. Sólo ha quedado el hombre, Grotowski, voluntariamente separado del teatro para siempre. Y los libros.

Pero esto no es todo. Ha quedado lo principal: la provocación. Lo inabible de su provocación violenta y violadora, violadora de nuestra comodidad. La "cantidad" de ese actor europeo, no puede ser la misma para nosotros. Pero la "actitud santa" puede llegar a significar algo en nuestra realidad. Sus ejercicios o la provocación de sus teorías producen cosas muy diferentes en nosotros. Esto no es Wrocław, felizmente. Hablamos de La Plata, pero podemos decir Jujuy, Tucumán, Resistencia o Lanús. Se produce, entonces, una alquimia muy especial, que es necesario investigar. Si Stanislavski avanza lúcidamente hacia la conciencia, Grotowski propone al actor alcanzar el inconsciente-acto. Ambiciona la memoria colectiva, la memoria de la especie, el inconsciente de Polonia. La experiencia de un creador como Grotowski se entiende desde la desesperación. Una Europa agotada culturalmente, sobresaturada, además, por la manufacturación constante de otras culturas rapiñadas y elaboradas, unas encima de otras, por siglos de conquista y de robo, ya no estimula lo profundo del hombre; o lo profundo, en todo caso, ha quedado sepultado bajo el peso de tanto afite y acumulación de capas. La identidad es un olvido, ya no significa nada.

Artaud es el primero en buscar signos vitales fuera de ese marco, para el que pide, ruega e implora la peste purificadora. El teatro balinés. México. Los pueblos jóvenes. Todavía cerca del origen, parecieran guardar los secretos. Artaud comprueba que, de ser cierto, para un europeo central, el destino es quedarse "fuera" del círculo mágico que persigue. No hay entrada para él. Los aborígenes son dueños de las claves, que están abiertas sólo para sus iguales.

Grotowski pareciera haber hecho el intento so-

brehumano de pagar por esa culpa colectiva. Su apelación a la santidad, para vencer la corrupción que ha ganado al teatro, que es como decir a la sociedad, parece un intento de retornar al medioevo espiritual, a los conventos, esta vez en el desierto de las ciudades apastadas y podridas por el lujo y la prostitución. Volver a reencontrar los mitos iniciales, desentrañarlos, cotejarlos con el presente de su Europa, se revela como una aventura imposible. Pareciera haberse encontrado con la nada, o con una infección ya incurable. De nada valió la comunidad de hombres puros y santos. Los abandona. No va más. Adiós al teatro... Si no hay decepción, por lo menos, en el teatro no hay una respuesta para él.

¿En cambio para nosotros?... Nuestro continente es la antítesis. Nuestros mitos están ahí, casi vivos, conviviendo con nosotros. El pensamiento mágico todavía vibra y convive con el pensamiento científico. Nada de eso ha sido confrontado con el teatro.

Tenemos la posibilidad de comprender lo que ellos no pudieron, porque, simplemente, lo sufrimos, lo vivimos a diario. Somos argentinos, somos latinoamericanos. Podemos. Estamos a tiempo de reencontrar los "pasos perdidos". Pero con rigor, con duro trabajo, con pasión. Apropiémonos de sus técnicas, que a ellos no les sirven para nada. No tienen nada para decir, decirse o decirnos. Contra-robémoslos. Es lo mínimo que nos deben. Tenemos todo el derecho del mundo. Somos pueblos saqueados. Al genocidio humano y cultural podemos contestarles con el nacimiento de teatros nacionales, únicos, productos de la estética "brbará".

Una breve referencia a otras instancias ineludibles. Artaud, Brecht y Meyerhold. Y los ordeno según las posibilidades de utilización práctica que, me parece, pueden extraerseles. Tienen una característica común los materiales teóricos que han dejado: carecen totalmente de precisión para ser aplicados, práctica y rápidamente, en una investigación actual. Es necesario traducirlos en términos prácticos, elaborar una gramática.

CD: ¿Tiene que ver la ausencia de dramaturgos con la inexistencia de un teatro nacional?

Legos: Con ser inocultablemente importante que exista una dramaturgia nacional, me parece que esa sola condición es un aspecto parcial e incompleto de lo que debería entenderse por teatro nacional y que expresa sólo una parte de la cuestión. El teatro como acto es una ceremonia viva que se celebra de manera vibrante y que forma una estructura muy tramada por el entrecruzamiento de elementos de compleja naturaleza que, para simplificar, se expresa en el trío: autor-actor-espectador. Pero, en realidad, por entre estos tres factores, circulan innumerables variables que deben ser tenidas

en cuenta porque son determinantes del carácter de ese teatro. Entre ellas el tipo de "tensión" que se produce entre los participantes del hecho.

Lo nacional en el teatro y en el arte todo, depende únicamente de la ubicación elegida por sus oficiantes frente a su patria y la realidad de su pueblo. El origen geográfico de un autor es lo de menos. La realización de un teatro "nacional" en un país colonizado culturalmente como el nuestro, depende sólo del desarrollo de la conciencia nacional en el interior de las mentes "ocupadas" de sus artistas e intelectuales. Del despertar de sus conciencias a una recuperación de valores culturales que le han sido sacados a la Nación en el conquista y saqueados de sí mismo. *El nacimiento de conciencia ha llevado a confundir cultura con productos estéticos.* Y ya se sabe que, cuando de productos se trata, este término conlleva una connotación de "valor". Esta característica y lenguaje económicos lo torna automáticamente, o no, accesible para todos.

Me gustaría llevar un poco más de provocación al campo de nuestra discusión. Creo, aunque parezca una verdad de perogrullo, que lo que se escapa y no se visualiza, por relacionarse con la materialidad (el texto o su falta) es el escondido, y, a mi juicio, esencial: las ideas. Retomando conceptos, deseo señalar que lo que tienen en común y de esencial el texto dramático y los espectáculos que prescinden de él, son las ideas que transmiten en la representación concreta y real. La existencia o no de ellas. La intencionalidad, la ideología tácita o manifiesta que revelan. Lo verdaderamente determinante es la potencia de expresión que alcanza o no el pensamiento sobre un escenario. De lo contrario, hablamos de esteticismo vacío. Comprender esto vuelve absolutamente estéril la discusión acerca del "texto sí o texto no".

CD: ¿Cómo llevás adelante en términos operativos todo lo charlado en la actividad del Taller?

Legos: El Taller ha sido creado por mí para algo más que el desarrollo de técnicas actorales. Esa fue la etapa fundacional. Ya ha sido conseguida. Ahora es necesario comprender que el concepto de investigación debe hacerse extensivo a todo el hecho teatral, para intentar contribuir, modestamente, desde nuestro hacer, con el movimiento teatral de todo el país, en su conjunto, que sí constituye el teatro nacional todo. Sin localismo. Sin centralismo cultural.

Considero que nuestro trabajo técnico específico debe ser abierto, y compartido por los grupos que se planteen algo más que hacer simplemente obras o subirse circunstancialmente a un escenario. Esto nos permitirá cotejarnos, discutir nuestra problemática común y crear lazos con todos los grupos dispersos o aislados del país, única forma de avanzar hacia el teatro nacional alternativo.

MAMA

Cuento de MARITA MINELLONO

Mamá, hoy quiero vomitarte. Dejarte dispersa en una vereda húmeda de jugo gástrico y abandono. Voy a desprender tu imagen esclerosada y dura, clavada como una estaca en el fondo de mi cerebro. Sólo así, apuntando a tu frente, masacrándote en una ceremonia criminal y abyecta, podré nacer o morir definitivamente.

"En el puente de Avignon todos bailan, todos bailan, en el puente de Avignon todos bailan menos yo."

Porque nunca quise autocompadecerme sino luchar. Pero todo se redujo a falaces ceremonias, a falsos prestidigitadores que hacían aparecer palomas desde el vacío.

Tú sabías de antemano que todo era un círculo perfectamente cerrado; siempre regresaría a ti, como un robot sabiamente programado.

Los hombres tienen sus leyes y sus tiempos. Allí estás para cumplirlos. Eres demasiado fuerte y yo no te protegeré. Dios y los dones.

Te castigaré por la opulencia de tu risa, por tus decisiones próximas a la verdad, por tu facilidad de asombro.

En la fotografía color sepiá se balancea un baldecito sobre la arena húmeda. Mojo el pie en la espuma de la costa. Un latigazo de sal me golpea los labios y caigo.

Una mano, un dedo del cual asirme para no rodar y deshacerme. Hago pie. Me levanto.

La historia se volverá a repetir cíclicamente. Es el simio que logra situar los ojos a la altura del horizonte y sostener la columna finalmente erecta.

Vuelvo a mi fotografía y me siento a tu lado. Tomo un puñado de arena y lo dejo caer como si todo mi ser fuese una clepsidra. Sonreímos.

La instantánea nos aprisiona con sus barrotes lumínicos.

-No perteneces a tu sexo. No necesitas a nadie. Eres casi un varón. Tu hermano siempre me trajo una magnolia blanca y a veces, al comenzar la primavera, ramas de aramo florecido.

Pero yo acaricié mi vientre en silencio, lloré sobre una hija muerta, ambulé delirando tras mis muñecos de la infancia y finalmente los hallé para apretarlos contra mi pecho y ofrecerles mis pezones húmedos.

Fui simplemente una hembra de la especie rondando la cueva con fiereza felina.

Nadie tocará mis cachorros.

Entonces creí que te habías ido para siempre.

-Las palabras son moldes vacíos de sentido. El poema es anterior a ellas y nunca saldrá de tus labios.

En la biblioteca de tu padre se secan los libros, se hacen polvo y yo danzo sobre las ruinas dispersando los restos por el aire. Las sacerdotisas quemarán incienso, los relojes sacudrán sus agujas. Tú no podrás salvarlo. Los recuerdos son territorios marginales y confusos.

Los hombres son entre los hombres y no fuera de ellos. Mis propiedades son los seres que logran conmovirme...

No quiero dejarme morir en los pantanos de la opulencia fétida y culpable.

Quiero cuidar este pedazo de ser que se resiste y se te opone. Porque yo amo la vida, tal vez porque nunca he sido feliz y deseo serlo, y estoy cansada de ti y de mí hasta el infinito, con este cordón que sólo yo he inventado porque tú ni siquiera me piensas o me sientes. Porque yo no tengo dibujado sobre el vientre la contraseña de la especie, ni siquiera un esbozo de ombligo o cicatriz que lo simule.

Irás al psiquiatra, para que no nos molestes más.

No te resignas a ser adulta, tu imaginación es maligna y mentirosa. Todas las madres aman a sus hijos, por sobre todo.

Dame la medicación, mamá. Si tú me cuidas, yo me sanaré pronto y te pediré disculpas nuevamente. Soy una chica mala y desobediente. Pero esta noche, dame un beso antes de que me vaya a dormir. No me dejes con la luz apagada. Yo te seguiré llevando en mi cerebro, no te desalojaré nunca de mi vida porque te sigo necesitando y el mundo no es como yo intento que sea.

Hoy he visto por mi ventana una legión entera de fantasmas que venían a robarme la alegría.

Acércate, así.

Ustedes ya piensan que he conciliado, que la enfermedad me ha horadado de tal forma que soy apenas unos rosados kilos de grasa gateando, babeándome, aceptando. Pero he crecido en un mundo que me ha enseñado, entre otras cosas, la astucia y la perversidad.

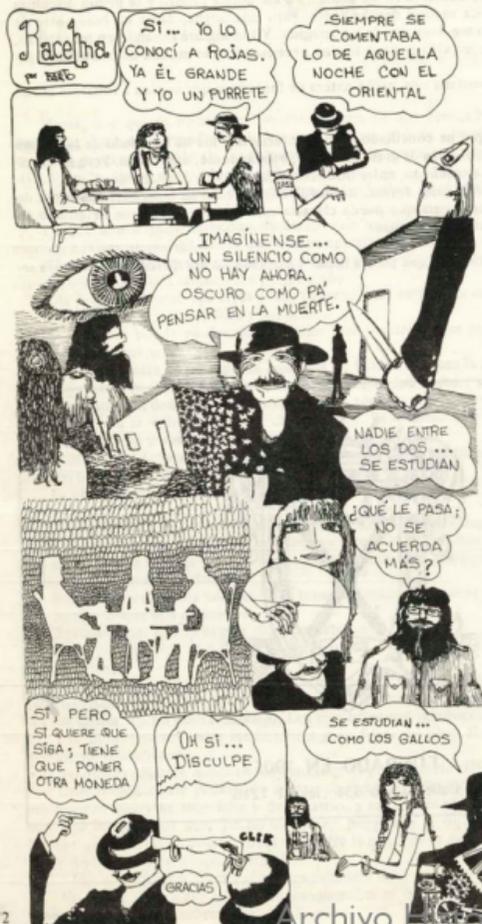
Acércate, mamá, de cualquier forma; no devolveré mi leche ni mancharé tus ropas de amarillo. Así, sobre mi cuna, para que pueda clavarte este antiguo puñal que he afilado en mis delirios pasados. ¿No me creías capaz?

Sí, lo soy.

¿Acaso tú no decías siempre que yo era mala? La opción no era difícil: tú o yo, para seguir viviendo.



FUNDADO EN 1905
Calle 50 Nro. 536 tel. 21 1216



Desde el boliche del Portugués los pescadores habían seguido sus movimientos sorbiendo un vino agrio, masticando con desgano.

—¿Que estará haciendo este tipo en Mar Claro? —soltó el Tape, sentado a la mesa principal, la barriga desbarrancada sobre las rodillas. El humo de su cigarrillo, chupado con precipitación, caracoleaba mezclándose al olor de ajos y frituras. Un viejo desdentado, que ocupaba una mesa junto a la vidriera, torció el cuello hasta mirarlo.

—Pinta de turista no tiene, que digamos... —carraspeó.

Frente a la pescadería, el hombre contemplaba inmóvil los escaparates montados sobre la vereda, los mediomundos todavía chorreando agua, blancos de salitre. De pronto se dio vuelta y descubrió el letrero chirriante, "Bar La Ola", y sobre el vidrio, pintada en cal, la propaganda del último verano: "Menú fijo. No se cobra laudo". Desde el boliche lo vieron levantar la cabeza cuadrada y pasear por el cielo una mirada distraída, sin molestarse por el viento invernal que sopla envolviéndolo en la arena. A trancos largos atravesó la calle en diagonal, hasta desaparecer del recuadro del ventanal.

—Uno menos —concluyó el Tape, apagando el cigarrillo en la pata de la mesa.

Los flecos multicolores de la cortina de la única puerta tras la barra se agitaron y una mujer entró, transportando un plato humeante. El blando olor del pulpo se desparamó en el ambiente. El Portugués, de pie tras el mostrador, ni siquiera levantó la vista de la página deportiva que lo ocupaba. La mujer, de largo pelo canoso, acomodó el plato en un estante entre las botellas semivacias y acarició, al volverse, los flecos grisáceos del banderín del Sporting de Lisboa.

El viejo sin dientes, cuando más ensimismado aparentaba estar en su vaso, explotó en un acceso de tos que lo hizo saltar de la silla y escupir sobre el piso de portland.

—¡Ah, chanchó! —bufó el Tape, como por costumbre. Pero el viejo ya estaba otra vez como ovillado, como metido detrás de sus ojos vidriosos. El Tape iba a hacer otro comentario, cuando un ruido de botas se perfiló nítido entre los silbidos del viento y la puerta del bar se abrió. La figura del forastero se recortó un instante en el marco, el frío y las casas de paredes blancas y el mar, atrás. Caminó por entre las mesas como si la sala estuviera vacía.

—Deme algo para comer —ordenó antes de alcanzar la barra.

El Portugués tampoco se molestó en preguntarle lo que quería, apenas estiró un brazo y cortó una porción de corvina. El otro atrajo el plato y encargó un blanco, ya de espaldas al mostrador. Cuando repasó la penumbra de la sala con la mirada vio el piso arenoso, las paredes grasientas y los afiches de Boca Juniors, el silencio sordo de los parroquianos. Tranquilamente empezó a desmenuzarse el pescado y a llevárselo a la boca, masticando sin apuro.

El Tape encendió otro Particulares y se volvió a servir vino. Los pescadores, encasquetados en sus gorritos de lana sin pompón, movían imperceptiblemente las mandíbulas, agrio el aliento de ajos y vino tinto barato. El viejo salvó nuevamente. El Tape se rascó una oreja y aplastó la mata de pelo rebelde con una mano regordeta.

—De paseó? —preguntó inclinando la cara. El forastero siguió masticando, mientras amontonaba arena con la punta de la bota.

—¡Eh! ¡A usted! ¿Es turista?

El otro le devolvió una mirada lisa, sin sorpresas.

—No, de pasada —contestó, y vació media copa de un trago.

El gordo le indicó un lugar en su mesa. El hombre lo interrogó en silencio. El Tape insistió. Pese al viento, pudieron oírse los pasos, casi el golpe del líquido oscilando en el vaso, el ruido apagado del cuerpo del forastero echándose sobre la silla, de espaldas al resto de la gente.

Y qué tal. ¿Le gusta Mar Claro?

El otro levantó los hombros, sin quitar los ojos del plato, entretenido en separar las espaldas del pescado.

—Es un lindo pueblo, tranquilo, sobre todo en invierno —comentó el Tape, entusiasmándose con la convicción de su voz— ¿Se va a quedar unos días?

—Estoy de pasada —La carne del pescado, seca, blanca, se desprendía con facilidad.

El gordo pensó unos segundos, raspando sus uñas sucias sobre las costras de la mesa.

—Ah... Se salió de la ruta.

El hombre movió apenas la cabeza.

—Vengo desde La Cata con la camioneta de los diarios.

—Ah, sí; con don Julián.

—Un viejo.

El Tape empujó un largo trago, alejando su pecho de la mesa. El viento enloquecido, auxiliando en la derrota de la calle, invadía el local.

—¿Va muy lejos?

—Para el lado de Bahía.

La piel del gordo exhalaba un vapor de leche cortada. Mirando el piso mugriento, sus propias alpargatas a medio calzar, descubrió el barro seco salpicando los tacos de las botas del otro.

—Faltan como dos horas para que venga el micro... —suspiró.

Unos segundos pasaron.

—¿No habrá algún camión? —preguntó el hombre.

Los pescadores lo habían visto hablar sin dejar de masticar, enseñando la incipiente barba que le enflaquecía el rostro. El gordon encontró una cicatriz reciente, violácea, un poco más arriba de la ceja, tajeándole el cansancio de las facciones.

—Difícil. A lo mejor para el lado de la ruta, agarrando el camino asfaltado de la esquina del bar... Pero hoy es domingo.

El forastero se hizo un buche con el vino, como prolongando el sabor.

—¿A cuántos kilómetros estoy de Bahía?

—Acá la distancia no tiene nada que ver, muchacho. Lo que importa es el tiempo.

—¿A cuánto tiempo estoy de Bahía, entonces?

—Depende —respondió el Tape, satisfecho, estirando el labio inferior— Cuatro o cinco horas.

El otro proyectó los ojos hacia la calle solitaria, hacia la fila de casas alineadas, los médanos trepando después. El viento se calmó por unos instantes y el cuchicheo de los pescadores se apretó contra el techo de chapas. Desde algún sitio atacaba la penumbra. De repente, el Portugués encendió la radio y una marcha militar se tragó todos los murmullos.

—Está sin equipaje, ¿no? —preguntó el gordo. La pausa se hizo larga. El Tape distinguió la cara sorda del otro, sus dedos largos jugando con una espina. El volumen de la radio disminuyó y la marcha quedó planeando sobre las cabezas. El Portugués se movió unos pasos y se sirvió una copita de caña.

—¿No traje equipaje? —insistió el otro.

El hombre sacudió la cabeza.

—Por un lado eso está bien, pero por el otro...

—¿Por? —El forastero arqueó las cejas y no mascó por unos segundos.

—Por un lado es cómodo para los choferes que no lleve bultos, pero por ahí no le paran porque es medio raro...

—¿Raro? Puedo ser un vecino —insinuó el otro, la cara ligeramente abandonada sobre el hombro.

—Sí, pero no lo es.

El hombre se sonrió, pero fue una mueca íntima, lenta en sus mejillas barbadas. El gordo se topó con el vaso acabado.

—¡Portugués! ¡Otro blanco para el amigo! —gritó.

Frente a él, el forastero permanecía con la cabeza gacha, la mesa separándolos, quebrada en manchas dudosas y tajos de cortaplumas. La luz del sol, volteándose desde la vidriera sucia, derramaba una claridad miserable por el cubo estrecho del bar, destacaba las sombras en la cara de los pescadores, más flacos los perfiles angulosos, más lívidos los rostros agrietados. El Portugués se estiró del otro lado del mostrador y les pasó el vaso lleno. Afuera, el viento cruzaba enfurecido, arrojando arena contra el vidrio del boliche. El Portugués levantó el volumen de la radio y la voz de un locutor leyó una proclama. El Tape adelantó el cuerpo, como si el forastero se hubiera alejado y no pudiera oírlo.

—Hace veinte años que estoy en Mar Claro —reveló, agrandando los ojos, las venas de las sienas hinchadas—. En verano me voy con algunos muchachos más al sur, un par de kilómetros, para alejarnos del ruido, del turismo. Armamos la carpa con el Sindientes, ese que está echado ahí, y alguno de nosotros se viene cada tanto a Mar Claro, para vender los pescados... Eso es la vida: una caña, el mar y un cigarrillo —dijo, meneando la cabeza sin cuello de lado a lado.

—Veinte años —deletreó el forastero.

El Tape lo miró con una amargura gastada. Sintió las manos súbitamente dormidas, abandonadas sobre la mesa resbalosa.

—Sí, veinte años —repetió, apretando los dientes—. ¿Para qué andar rodando por ahí?

—Para qué —dijo el otro, bebiendo pensativo el vino turbio.

El gordo se levantó trabajosamente, las manos abiertas buscando un incierto equilibrio sobre la superficie de la mesa. La radio dejó escapar un acorde de la marcha militar. El forastero lo contempló, inmóvil.

—Voy a orinar —aclaró el Tape.

Al regresar del baño, la silla estaba vacía, ligeramente separada de la mesa, como dándole el espacio para que apoye los pies.

—Pago todo, Tape, no te calentés —informó el Portugués.

Los pescadores esperaron en silencio. Un contenido tufo a ajos, a cigarrillos negros se instaló otra vez en el aire. El gordo echó un vistazo acartonado sobre los parroquianos, como si hubiera perdido la última oportunidad.

—Era un pobre tipo —dijo lentamente. Los pescadores estiraron el cuello. Entonces el Tape se llenó los pulmones de aire y dio tres pasos hacia el ventanal.

—No sé por qué, Sindientes —exclamó sin mirar al viejo entredormido—. Pero cada vez me están entrando más ganas de irme bien, pero bien al sur.



Apuntes sobre Poesía Argentina en España

por MARIA DEL ROSARIO TABAREZ

Madrid descendía, su fría noche de enero, sobre los portales estrechos de la calle del Piamonte.

El acto que, dentro del ciclo "Encuentros de la poesía andaluz y hispanoamericana" patrocinaba la Delegación de Cultura del Excelentísimo Ayuntamiento de Madrid, daría comienzo a las 20 horas.

Un pomposo título en la invitación y dos culturas cotejando el quehacer de sus poetas.

La representación argentina estaba integrada por 10 poetas conducidos por José Carlos Gallardo —secretario de la oficina cultural de la embajada de España en Buenos Aires, poeta andaluz reiteradamente premiado en el último año en España—.

Era mucha la ansiedad entre los nuestros, ya que deberían exponer sus obras ante la primera línea de la poesía andaluz (cántaro más puro de la poesía española, para muchos).

En el interior del número 12, Antonio Hernández, gran poeta andaluz, dueño de una gracia exquisita, contaba cosas de la gente de su tierra, y del mágico atavismo del andaluz con la luna (éa, la loba sedienta que ejerce su atracción sobre el humilde campesino, que lo abandona todo por vagar errabundo tras su imagen).

Olivares y sus guitarras se adueñaron de la noche y el Río de la Plata se asemejaba a un pozo profundo, anta tanta presencia de Lorca, en labios del discípulo.

Frescas, fluidas, las palabras brotaban de los españoles, y era poesía cada sílaba, cada imagen que en poetas de la talla de José Ramón Ripoll, Rafael Montesinos, Fernando Quiñones, significaban un caballeresco desafío para los argentinos, puesto que de tanta metáfora habría que dilucidar por dónde iban los tiros de la poesía hispanoamericana.

El encuentro estaba coordinado por un poeta español (A. Hernández) y por José Carlos Gallardo (en representación de los argentinos, en mérito a su larga residencia en

Buenos Aires). Un español y un argentino, luego de reseñada su obra por el coordinador, leerían uno o dos trabajos.

Los argentinos contaban entre los males de esa noche la ausencia de uno de sus integrantes más destacados, el poeta platense Gustavo García Saraví y, nerviosamente, medían la orfandad de su anonimato, ante la magnitud del grupo español.

El desarrollo del acto desdichadamente corrobora nuestros temores. Ante las cámaras de la televisión española, que filmaba el encuentro, poetas argentinos de distintas latitudes exponían a las imágenes brillantes de los poetas gaditanos mustios poemas, donde el discurso monótono y deslucido abarcaba repetitivas imágenes narcisistas (mujeres que deseaban ser lianas y que acompañaban estos deseos con lánquidas miradas a los troncos circundantes, desdibujados trabajadores mendocinos incapaces de despertar la menor emoción).

El auditorio no ocultaba los bostezos.

¿Era esto lo que tenían que decir los poetas argentinos...? La pregunta dando vueltas, encontraría la respuesta sólo cuando dos jóvenes poetas argentinos hicieran su presentación: Javier Aduz —Primer Premio Fondo Nacional de las Artes—, y Miguel Ángel Federik —abogado y autor de dos libros—.

Dos voces nacidas en circunstancias dispares y un común camino en busca de la perfección de la palabra.

Un hermosísimo soneto de Javier Aduz, desgranado en modo gorgoriano, sumado a su aire de profunda tristeza, corporizó de pronto el fantasma de una Argentina desolada donde la propuesta entre la vida y la muerte flotaría hasta ser definida en la voz de un español, que diría su poema "sólo a aquellos argentinos que no pertenecieran al régimen que hiciera enmudecer a tantas voces...".

Un clima de tensión agudizó la ansiedad del grupo argentino. Luis Jiménez de Martos, en-

trañable amigo de Juan Ramón Jiménez, leyó su poema, inspirado en una carta que le escribiera el poeta de Móguer, en la que le describía a Buenos Aires en la década de 1930/40.

Buenos Aires simbolizaba para Jiménez, la Atenas de América, portadora de laureles; capaces de empalidecer a Nueva York por la potencia de sus obras y de sus artistas. Buenos Aires, a la que Jiménez auguraba el gran destino americano, apareció, merced a las paradojas del tiempo, nuevamente mencionada en un poema escrito por otro exponente español en su visita espantada en un año de 1976 entre escombros de autopistas y cadáveres.

Finalizaba ya el acto cuando le llegó el turno al poeta entrerriano Miguel A. Federik. Sus versos despertaron una intensa corriente de atención en el público. Una Argentina desconocida en España, apareció enlazada al dulce ritmo de la lengua guaraníca.

Federik explicó cosas de la riqueza profunda de una cultura milenaria que él trataba de rescatar a través de la alquimia del verbo.

Un poema suyo comenzó a crecer entre el emocionado silencio, junto con la fuerza de su protagonista, otra poeta del Paraná, nombrador de surubíes, artesano de jangadas en la espesa trampa de la muerte... "Horacio Quiroga se llamaba, sabe Dios dónde...".

Los asombrados españoles se sumergieron de pronto en una leyenda de camalotes y cuchillos, y anónimos indígenas lloraron su holocausto de raza aniquilada por los conquistadores.

El lánguido gemido del yaraví ensordeció las panderetas de la "Casa Gaditana", y un cacique altivo abandonó su lecho movido por la fuerza del poeta. El Paraná asoló su brava inundación sobre el manto quieto del Manzanare, que se desperzozó desierto en la madrugada aquella, en la que quedó muy en claro que la poesía argentina tenía cosas de

peso que decir, aunque a veces debiera escodearse en las trampas del lenguaje para sobrevivir.

Se cerraron las puertas de Piamonte 12, emocionadas despedidas, tarjetas, libros, futuros encuentros, hallazgos posibles, últimas veces sellaban intercambios.

Poetas, críticos de arte, profesores de literatura española seguían aún tratando de finalizar sus interrogantes: ¿por qué los poetas de la guerra civil española pudieron estallar sus poemas de libertad en las mismas barbas de Franco? ¿Hasta dónde los poetas argentinos podrán esconder su alarido en la Argentina de 1982?

Poesía, poesía española, buscada, consumida, y con altos márgenes de ventas en todas las librerías de su patria. Poesía argentina, reducto para los perseverantes en los retablos del idealismo.

En el mes de febrero, el poeta Rafael Montesinos podría brindar sus versos en el Paraninfo de la Universidad Complutense de Madrid ante miles de emocionados estudiantes; días después, un poeta entrerriano, en cambio, volvería a su humilde Villaguay a perseverar insistente en el mágico sendero de la palabra...

*"¡Palabras! Palabras que llegaron por orden a las fraguas de un herrero
y que vagas o ciertas han partido de la memoria.*

Cuando las vidas inexorablemente han sido más amplias que la tristeza".

*"Yo acuso piedra tus secretas vigiliass
cuando suenan las campanas en el bajo
[del pueblo
y las madres del aire, ciñen, la noche
a sus pañuelos"*

(De los "Sepulcros vencidos", de Miguel A. Federik. Talleres Imp. del Sol, agosto 1974).

TALLER DE COMPOSICION EN FRIO Y ARMADO HUR
Nueva dirección: Juan B. Justo 3167, Cap. Fed. T.E. 855-3472

Fundación de LA PLATA

por ALFREDO ANTONIO TRIANA

Durante el siglo XIX la sociedad argentina se vio envuelta en innumerables conflictos; enfrentamientos económicos, políticos y militares.

Apreciamos que estos enfrentamientos, más que estar dados por la lucha entre unitarios y federales, se caracterizaron por las guerras entre porteños y provincianos. El control del puerto y de la aduana porteños era el más preciado tesoro.

Las guerras entre Buenos Aires y la Confederación ponen más que nunca de manifiesto este problema.

Hacia 1861 con la victoria del general Mitre sobre las tropas de la Confederación, la hegemonía de Buenos Aires en la faz política y económica será clara y firme. El general Mitre impondrá las exigencias de Buenos Aires sin reparar en los medios.

Se incorporó y aceptó definitivamente la Constitución Nacional, pero con las reformas de 1860. Esto no es un problema meramente jurídico. La Constitución reformada en 1860 establecía que el lugar que se federalizará se hará por Ley Nacional, pero debía contemplar la cesión previa del territorio a federalizarse por parte de la o las legislaturas provinciales.

La resistencia de las clases dirigentes porteñas a ceder su ciudad duró un tiempo considerable.

En 1880 la rebelión del doctor Carlos Tejedor contra el gobierno del gobernador Avellaneda fue aplastada. Contó Avellaneda con el apoyo de las oligarquías provinciales, nucleadas a través de la llamada "Liga de los Gobernadores". Al frente de esta liga estaba el general Julio A. Roca, que había sido electo presidente. Roca todavía no había asumido la presidencia.

Dicho general había logrado la alianza con los autonomistas. Estos habían nacido para defender a Buenos Aires de la federalización; por ende, no es fácil explicar la alianza que los autonomistas hicieron con el general tucumano. Quizás consideraron que de una u otra forma la victoria de éste era inexorable y, de enfrentarlo, quedarían definitivamente marginados del poder. Pero también no podemos dejar de considerar que los porteños evaluaron que, pese a la federalización, sus intereses no se verían en gran medida afectados.

La década que comenzó en 1880 fue de una gran importancia, no sólo para la Argentina sino también para Hispanoamérica y Europa.

Bien dirá Tulio Halperín Donghi: "En 1880 años más, años menos e incluso en casi toda Hispanoamérica de una economía primaria y ex-

portadora significa la sustitución finalmente consumada del pacto colonial impuesto por las metrópolis ibéricas por uno nuevo."

Las clases altas locales se abocaron de lleno a las actividades agrícola-ganaderas fundamentalmente. A su vez, los europeos, principalmente británicos, invirtieron capitales en función de la consolidación de este esquema. No es extraño entonces que se invierta en gran escala en la construcción de ferrocarriles. Por su parte: naciones más pauperizadas de Europa, proporcionaron mano de obra con notable intensidad. Nos referimos a España e Italia, fundamentalmente.

La Argentina comenzó una etapa de inusitado crecimiento. Este esquema, con matices, se mantuvo hasta 1930.

En este marco nacional e internacional tenemos que ver el nacimiento de la nueva capital de la Provincia de Buenos Aires.

Su creación nos pone de manifiesto el accionar de las clases dirigentes argentinas.

Eran, en cuanto a su ideología, positivistas; creían en el desarrollo ilimitado del progreso material y de la ciencia. El vertiginoso crecimiento de La Plata en sus primeros años fue una realización en ese sentido.

A través de la Ley Nacional del 21 de setiembre de 1880, y la Provincial del 26 de noviembre de ese año, se consagró la federalización de la ciudad de Buenos Aires.

Surgió entonces la necesidad del asiento de las autoridades provinciales.

Se estudiaron las diferentes localidades: Ensenada, Barracas del Sud, Quilmes, Los Olivos, Zárate, Chascomús, Dolores, Mercedes, San José de Flores.

El 14 de marzo de 1882 el P. E., en su mensaje a la Legislatura se volvió en función de la Ensenada, por las siguientes razones: una distancia prudencial de Buenos Aires. La posibilidad de que hasta este nuevo centro urbano afluyesen corrientes comerciales que se desviasen con motivo de este suceso. Se tenía en cuenta la posición geográfica relativamente céntrica, con respecto al resto de la provincia. Una topografía adecuada para la creación de una ciudad moderna. Y otro punto, que nos parece fundamental la existencia de un puerto natural de reconocida importancia, susceptible de grandes obras ampliatorias y próximo a la desembocadura del Río de la Plata.

Se hacen otras consideraciones de índole administrativa

Al mensaje del 14 de marzo lo acompaña un proyecto de ley declarando capital de la Provincia al Municipio de Ensenada, y que se procediese a fundar una ciudad con frente al puerto y sobre los terrenos altos.

El 27 de abril de 1882 fue convertido en Ley dicho proyecto. Se promulgó el 1.º de mayo, y el 19 de noviembre de ese año se colocó la piedra fundamental de la capital de la provincia.

Al frente de los hombres que impulsaban este proyecto se encontró al Dr. Dardo Rocha, gobernador de la Provincia de Buenos Aires desde 1881.

El trazado de la nueva capital fue realizado por el ingeniero Pedro Benoit.

El crecimiento de la nueva ciudad será realmente notable. Hacia 1884 La Plata tendrá una población de 10.407 habitantes. Hay que considerar que en 1881 San Nicolás tenía 10.676 habitantes y ciudades importantes como Chivilcoy, Pergamino, Dolores y Azul tenían una población que variaba entre 5.000 y 8.000 habitantes.

Tenía La Plata 810 casas construidas, de las cuales 219 eran de material.

El número de empleados era alto y ya contaba, siempre hacia 1884, con la Casa de Gobierno con 88 empleados y funcionarios; el Ministerio de Gobierno, 57; Hacienda, 104; Legislatura, 78; los bancos de la Provincia e Hipotecario, 220; el ferrocarril, 72; etcétera.

El total de empleados y funcionarios eran, según el censo de 1884, de 1.209 personas.

La primera línea férrea que se construyó unía la estación de La Ensenada del ferrocarril del mismo nombre con la estación de La Plata. Luego se hicieron dos ramales. Todas estas líneas pertenecían al Ferrocarril del Oeste y estaban servidas por dos estaciones en la nueva capital. Una denominada "La Plata", situada a la entrada del pueblo de Tolosa, y otra llamada "19 de Noviembre", cerca de la plaza de la Legislatura, donde hoy se levanta el pasaje Dardo Rocha.

En enero de 1883 se presentó el informe para la realización de las obras de aguas corrientes y de salubridad. En febrero del mismo año se autorizó el afirmado de 50 cuadras. Nos encontramos con 323 casas de comercio e industria.

Una estadística importante para apreciar la febril actividad la tenemos al ver que en la sección Hornos había 1.761 habitantes. Y en el puerto, 1.800. Estas son las zonas más densamente pobladas. Nos muestra la intensidad en la construcción y la importancia del puerto.

La profesión más numerosa era la de los albañiles, que alcanzaban el número de 1.802. Los carreteros llegaban a 202. Vemos también un número relativamente importante de herreros: 62, marmoleros, 26; carpinteros, 33; pintores, 53; etcétera.

La población estaba abocada a construir. El cre-

cimiento en estos primeros años es intensísimo: octubre de 1885, 27.643 habitantes, y en mayo de 1895, 60.991 habitantes. Para este mismo año de 1895, La Plata ocupó un lugar de vanguardia, en lo que respecta a su población, en la sociedad argentina. Vemos: Buenos Aires, 663.854 habitantes, Rosario de Santa Fe, 107.959; Córdoba, 60.991; Avellaneda, 18.574; Bahía Blanca, 14.328; Paraná, 55.221; Mendoza, 28.602.

La nueva capital, como vemos, ocupaba el tercer lugar en el país luego de la Capital Federal y Córdoba. Esto tan solo en trece años de vida.

En este año de 1895 tenía La Plata 870 establecimientos industriales.

Remarcamos la importancia fundamental que tuvo el puerto. Ya el 29 de mayo de 1810, la Junta Provisional Gubernativa, había ordenado que se recibiera en la Ensenada a los barcos que llegaran a ese puerto. En octubre se resolvió que las ventas de terrenos en el pueblo de la Ensenada tuvieran por comprador un máximo de una cuadra cuadrada. Don Bernardino Rivadavia mandó construir el camino Blanco para unir el puerto con el pueblo de Tolosa.

Al situar la ciudad de La Plata se tuvo como premisa la proximidad de un puerto de aguas hondas. Se encomendó la construcción al ingeniero holandés J. A. Walcorp. Luego de algunas postergaciones se inauguró el 30 de marzo de 1890. Observemos quienes componían la comisión encargada de los festejos: J. M. Ortíz de Rosas, Manuel M. Langenheim, Rafael Hernández, Celestino P. Teodoro V. Granel, Sergio García Uriburu, Carlos Dorado, Ignacio Ferrando y Juan A. Domínguez.

Se construyeron grandes galpones en el gran Dock. Sobre éste se situó un frigorífico de gran importancia, para comerciar con Europa.

Nos dicen los directores del *Censo General de la Ciudad de La Plata*, levantado en 1909: "El puerto de La Plata nunca ha tenido el movimiento de carga y descarga que merece por su situación y comodidad. La falta de vías férreas suficientes lo perjudicaron en parte, así como la cercanía al puerto de Buenos Aires."

Estos dos factores fueron fundamentales, no sólo por el puerto en sí mismo, sino porque afectaron en forma directa el crecimiento de La Plata.

La crisis que estalló en nuestro país hacia 1890 tuvo una repercusión inmediata en nuestra ciudad.

Sabemos que el gobierno de J. Celman dio una gran importancia al desarrollo del ferrocarril en el país.

Muchos proyectos tendientes a comunicar nuestra ciudad con importantes centros de producción de la provincia, se verán frustrados.

Las clases más poderosas de la provincia pensaron en tener su propio puerto ante la inevitable federalización de Buenos Aires. Pero al sufrir La Pla-

ta este aislamiento, los navíos europeos prefirieron efectuar sus operaciones comerciales con el puerto de la Capital.

Todavía a pesar de esto, hasta 1895, nuestro puerto pudo desafiar al puerto porteño, cuya construcción avanzó más lentamente. La finalización de las obras del puerto de Buenos Aires fue otro duro golpe.

Dice Guy Bourdè: "... La Ensenada, desvía una parte del tráfico de Buenos Aires. Pero el gobierno nacional y los medios de negocios reaccionan. Destruyen la competencia de la Ensenada renovando la prohibición de importar por otra aduana que no sea la de Buenos Aires y terminando el puerto Madero. Los efectos son inmediatos e desde 1898 el tráfico a la Ensenada se derrumba. El puerto de La Plata reconoce la preeminencia de Buenos Aires."

Posteriormente, durante la gobernación del Dr. Marcelino Ugarte, se transfirió el puerto de la Ensenada al poder federal. Pese a todo, el puerto jamás se repuso, y menos para estar en condiciones de competir seriamente con Buenos Aires..

La Plata recibió el golpe de lleno, y su crecimiento comenzó a mermar en forma considerable.

En lo que alcanzó nuestra ciudad un bien ganado prestigio, es en lo concerniente a su vida intelectual y universitaria. La vida universitaria provincial abarcó el período comprendido entre 1897 y 1905. Fue creada en 1890, pero no se organizó hasta 1897, con cuatro Facultades: la de Derecho y Ciencias Sociales, la de Ciencias Médicas, la de Ciencias Físico-Matemáticas y la de Química y Farmacia. Su rector fue el Dr. Dardo Rocha. En 1905 se nacionalizó.

A alcanzó a través de sus hombres dimensión nacional e internacional.

Pero es justo remarcar que en este artículo centramos el análisis en el crecimiento económico, por sobre otras facetas. Y en este terreno, La Plata alcanzó un gran vigor en su nacimiento, para luego decaer y no volver a alcanzar la presencia que tuvo en sus primeros años.



Como nació MAXIMILIANO

por GUSTAVO VALLEJOS

Si bien nuestro primer acercamiento a *Maximiliano* se dio de una manera fortuita, quizá haya habido también algo de premonitorio en aquel hecho aparentemente casual. Es probable que en aquel entonces, cuando los integrantes de lo que hoy es *Devenir* trabajamos improvisaciones sobre el texto de Casali, no hayamos sabido de forma consciente que aquello sería el comienzo de un proyecto que habría de esperar dos años para salir a escena.

A principios de 1982, cuando restaban ya sólo unas pocas funciones de *Hablemos a calzón quitado*, la idea de hacer *Maximiliano* comenzó a inmiscuirse en el espíritu del grupo, y de repente, en medio de largas charlas y debates, nos encontramos con que había cobrado vida propia, tendiendo ante nosotros un arduo y a la vez fascinante desafío que no va sería posible eludir.

Y así, en esa atmósfera donde se conjugaban en enmarañada coexistencia los más variados sentimientos —desde el inquietante recelo ante lo no convencional, hasta la creciente urgencia por someter a nuestro juego ese montón de vicencias arquetípicas que a menudo reconocíamos como nuestras—, iniciamos la búsqueda de una expresión acorde con el vertiginoso espíritu del texto, que nos permitiera plasmar en mensaje feliz y acuciante ese torrente de elocuencia que anima todo el desarrollo de la obra: el diálogo por momentos confuso y fragmentario, las dislocaciones fónicas del discurso de Sifonazo, el juego casi constante de libres asociaciones rítmicas y semánticas, los torpes balbuceos momificados de Restituto, el infecundo y fatigoso intercambio verbal entre Lucky y Cora, los repentinos ecos de clásicos teatrales que resuenan en boca de los "anormales", y sus brevísimos monólogos entrecortados que suspenden por un instante el tropel de la acción para dejar al descubierto las viejas heridas que hacen de resorte para la movilización del conflicto y del clímax.

En ese sinuoso trajinar de incessantes avances y retrocesos necesarios para lograr desentrañar los pilares esenciales que sustentan la pieza, tuvieron lugar una parcial adaptación del texto original y un intenso trabajo previo de acercamiento a cada uno de los personajes —tarea por demás exigente, y a veces sin duda alguna desgastante— hasta llegar a operar en los actores una íntima identificación básica con esas cinco criaturas que Casali invistió con la más variada gama de atributos humanos, que van desde lo degradado hasta lo onírico; ya héroes, ya esperpentos, oscilantes entre la inercia y la fantasmagoría.

Finalmente, al cabo de nueve meses —el paralelismo es mera coincidencia— de exaltada y ferviente gestación, *Maximiliano* subió a las tablas en versión de *Devenir*, con un mandato ambicioso y deliberado: incitar a una propuesta de replanteo ante la visión codificada de la vida humana; propalar una invitación a la desmitificación de los valores caducos y estereotipados de la sociedad actual; y formular un alegato tajante y definitivo de la vida en amor y en libertad como única forma plena y digna de la existencia.

Rayodent

Radiografías médicas

TELERRADIOGRAFIA DE CRANEO
SERIADA DE CONDILO
EXTRAORALES
RADIOG. PANORAMICAS

S. SALLARES 47
FLORENCIO VARELA

44 - 510 ENTRE 5 Y 6
T. 2-2481 - LA PLATA

MARIO RADO

EMPRESA CONSTRUCTORA

ampliaciones - construcciones civiles
plomiería - albañilería - fumistería
pintura - electricidad

Calle 19 entre Güemes y Monteagudo
City Bell
T.E. 80-2363

Un oficial para cada rubro

El jueves 28 de octubre, en las instalaciones de la librería "La Biblioteca", se llevó a cabo la presentación de la segunda edición de la novela *Respiración Artificial*, de Ricardo Piglia. Organizaron la reunión la mencionada librería, la Editorial Pomaire y la revista TALITA.

José Luis de Diego, del Comité de Redacción de nuestra revista, coordinó la charla, durante la cual el mismo y el público presente, formularon preguntas de toda índole a Ricardo Piglia, quien, como era de esperar, dio un alto nivel al debate en virtud de su agudeza y sensibilidad.

Para TALITA, esta oportunidad significó una verdadera satisfacción. Porque, como puede apreciarse en nuestro primer número, ya sea en el reportaje central como en la crítica de De Diego a *Respiración Artificial*, siempre pensamos que nos encontrábamos ante una de las obras más significativas de la

literatura argentina de los últimos años, y ante un autor que ha sabido mantener en alto en estos difíciles años, una coherencia innegable, un respeto a toda prueba por la profesión del escritor y un amor entrañable por quienes representan lo mejor de nuestro país: su futuro.

Con el vino servido a la finalización del acto, se generaron varios "corrillos" en los que se "desmenuzaron" temas tales como la situación actual de la literatura, el nivel de la crítica, las últimas obras de los argentinos en el exterior, la actualidad política del país, la situación de la mujer, etc. Es decir que "había para todos los gustos".

El público ha hecho de *Respiración...* un éxito, al margen de las campañas publicitarias y de la permanente incitación a consumir literatura "fácil". Por Piglia, por la literatura argentina, por el futuro, ojalá que siga eligiéndola.

ADHESION DE TALITA A FESTIVAL DE COMISION DE CESANTEADOS DE FRIGORIFICOS DE BERISSO

Días atrás TALITA fue invitada a participar de un festival popular organizado por la Comisión de Cesantes de los trabajadores de la carne de Berisso.

Los objetivos de los compañeros se manifestaron más que claros: recuperación de las fuentes de trabajo a través de la reactivación de la producción, libre de todo tutelaje extranacional.

Pero también, concientes de que la lucha debe enfrentar a quienes, en los últimos años, desde el gobierno de facto y en clara alianza con las clases dominantes descargaron todo el peso de la crisis permanente de nuestro país dependiente sobre las espaldas del pueblo, en particular los asalariados.

El encuentro en Villa Zula, en el corazón mismo de una de las capitales del proletariado latinoamericano, estuvo signado por la fraternidad, la unidad y la decisión de las familias obreras, los escritores, los cantantes y poetas, que alzaron la copa de la fe en la justa causa de los trabajadores de la carne.

Párrafo aparte merece el excelente poeta, folklorista y señora Suma Paz, que brindó sus versos y música surgidas de la inspiración campesina, como definitiva contribución a esa noche de alegre vigilia obrera.

TALITA leyó, a través de sus directores, fragmentos del texto editorial del segundo número y un poema de Prevort dedicado a los desocupados.

TALITA agradece ser parte de esta lucha por la democracia, la cultura y la felicidad del pueblo argentino.

POESIA + POESIA

ANTEULTIMO SOL

No puedo volver sordo mi recuerdo
No quiero
enterrar

nunca más
el color de tu piel
ni el sabor
de tus siempre bienamados ojos

Qué saben de todo esto
los que se limpian las uñas
de la resignación
los que claudican sin lluvia
y sin sangre

Qué saben los que hacen de la muerte
sólo un letargo

sin barriletes
ni golondrinas

porque ni para volar les dio la vida
Que vengan todos:

En la cima de mis manos que se desgajan
de pena

los convoco

En mi sangre que baila todos los latidos
de todas las latitudes
Que vengan los desalmados
y se atrevan a insinuar
que me arranque la piel del que he amado
su risa ancha de risa
y pura

No quiero el olvido
No acepto la muerte

Que se atrevan:

Estoy aquí
doblada y replicando sin parar
llamando sin poder parar
porque ya no puedo parar
porque hay gritos de campanas
pisoteando mi uva
y qué dulce es el vino de los vivos...

ESTELA HARRETCHÉ
enero de 1982

DESDE EL ESCENARIO

Este destino de puente
de saltar siempre
y saltar a la otra orilla
y tenderme
generosa
horizontal
Los pasos sellados en mi madera
La huella de algún barco hecho luz y olvido
Una niebla viva de voces y de sombras
y ese abismo abajo
ese trozo de silencio que me aleja de la tierra

Ser puente
siempre acróbata de un salto mudo
El horizonte
paralelo
me define
junto al canto agrio de las naranjas
de un lejano invierno

ESTELA HARRETCHÉ
mayo de 1981

EL PENSAMIENTO

Como imágenes entre tus párpados
como telaraña constante
esa casa a la que vuelves

Padre anterior
antepasado de la palabra,
como una mano que abre cajones
y busca lo que no está.
Ese oscuro armazón que te sostiene.

RAQUEL SINELLI

TRADUCCIONES

Descorro la ciudad desde la esquina
cristaliza el viento en la mirada
susurran hojas transparentes
y pienso: ¿por qué será tan triste
el diálogo que brota de sus plantas?

Sabes hermana, te asemejas
a la dolorosa historia de mi infancia
y tu humedad sedosa me recubre
la piel y exactamente
es un guante que atenaza.

A veces presentio que La Plata
es como un otro yo que me esperaba
en el grisáceo ojo de esta esquina
para decirme de sus escapadas,
por esas calles tan geométricas
con sus rebeldías sublimándose
en las plazas.

No sé dónde florecen antiguos
deseos de ser única,
deslumbrante, idealizada.
Mas aquí estamos las dos:
anónimas, diarias, desgarrando,
nuestro grito común en la esperanza.

MARIA DEL ROSARIO TABAREZ
Setiembre 1978

LA MEMORIA DESATA NUDOS

El cuerpo atado a la silla,
a los zapatos,
al silencio.
Olvidado de sí mismo y solo.

La memoria desata nudos
y pasa diapositivas
de la calle Moreno
donde el mundo quedaba todavía muy lejos.

La libertad fue contar baldosas
amarillas y azules,
pares e impares.
Sobre nuestras cabezas
una música que sólo nosotros oíamos.

El azar pactaba en secreto con el viento
la tarde milenaria
y nunca le ganábamos a nadie.

RAQUEL SINELLI

PROYECTO Nº 25 A

Tengo los pies clavados a la tierra
Al caminar arrastro escombros oxidados
Se oxidan bajo el sol marcos sin espejos
En mis zapatos gusanos azulados
Cuatro tazas quebradas reconstruyen un pasado
que todavía se pregunta si la muerte
es negra o de colores
Me alejo pisando vestidos empolvados
Seda celeste en una silla
Una sombra violeta y agitada
arma castillos con cajas desarmadas.

DANIEL GLUZMANN

PROYECTO Nº 19 A

Solamente arañas
habitan esta casa
mis ojos besan
viejas fotos
y lavo con agua
sangre acumulada
en las almohadas
Un vitreaux
negro y violeta
germina en la ventana.

B

solamente arañas habitan esta casa
mis ojos besan viejas fotos
mientras lavo con agua
sangre acumulada en las almohadas.

DANIEL GLUZMANN

CARTA A VAN GOGH

Todo pasa, Vincent, hasta la muerte,
aunque tenga mil siglos de vieja
o treintaisiete años solamente
y nos ofrezca una sonrisa sin dientes,
porque todo pasa, Vincent, hasta la vida,
aunque a veces nos cansamos de ella
y nos pegamos un tiro en ese momento
o le ofrendamos una oreja cortada
para ver qué cara pone el espejo.
Pero mientras el brillo de los soles borrachos
puede perseguirnos en un sueño
como corren los cipreses tras el viento,
inanimados brazos de fuego verde
que pretenden en un ademán abarcar el silencio
y son de pronto nada más que árboles mustios
en los que crece un aire funesto.

Todos conjugamos condicionales, Vincent.

Si hubiera,
si hubieras.

Y digo en este frío de junio entre los tilos.

Si te hubiera conocido,

y tú no dices nada porque has muerto

y eres nada más y nada menos

que algo de este sol nuestro de cada día;

conjugo mis pretéritos condicionales:

Te hubiera odiado,

te hubiera querido,

y no, Vincent.

De pronto ya no es primavera en Arles.

ni el sol cuaja en los cipreses,

ni el trigo es rubio, ni ladran los perros.

No, Vincent, porque todo pasa,

y yo estoy en La Plata, triste y en invierno,

y no puedo hacer nada por ti.

aunque te quiero,

porque tú estás en Francia,

bajo el sol, es cierto, para siempre.

pero muerto

HUGO RODRIGUEZ GILES

DIANA

Existe una rosa negra
¿quién pensó en ella,
algún poeta de oscuridad?

Ella era la otra, la de la noche
de un jardín con frutos cadavéricos.
Desde la tierra,
según los nombres escondidos
aparecen soledades en las flores.

Dónde estaba la flor
preguntó una dama inquieta
en el corpiño
en una liga
en el elástico que cife la cintura
tras la oreja
en los senos

away

lejos
era la sombra de la flor del día
lucida
al ojal.

ROSA MARIA CUSMAI

PIE DE PAGINA

revista de literatura

SUMARIO: J. C. MARTINI REAL: PROCESO A LA CRITICA LITERARIA — R. FOGWILL: EDUCAR CONTRA LA LITERATURA — CESAR AIRA: "Yo nunca usaría la literatura para pasar por una buena persona" — M. E. GILIO: "Me gusta hacer periodismo con buen lenguaje" — JAIME REST: "En literatura sólo pervive aquello que da placer" — BIZZIO — GIOVANNI — MANZUR — DI PAOLA — GUEBEL — etc.

Directores: ALBERTO CASTRO / GABRIELA BORGNA

Correspondencia: Av. Belgrano 2358, 2do. "G", Buenos Aires.

MARK TWAIN: Cartas desde la tierra

Mark Twain es sin duda uno de los más grandes narradores que han dado los Estados Unidos. Son célebres sus novelas "Las aventuras de Tom Sawyer", "Huckleberry Finn", "Príncipe y mendigo" y tantas otras. Sin embargo, hay una parte oculta —silenciada— de su obra que nos muestra a un Twain desconocido: un positivista acérrimo, poseedor de una despiadada ironía, de un humor virulento. El texto que transcribimos pertenece a "Cartas de la Tierra", editado por Galema en 1968, con traducción de Alicia Varela. Estas cartas son enviadas por Satanás desde la Tierra a sus ángeles amigos, San Miguel y San Gabriel, una vez que había sido desterrado del cielo —valga la contradicción— por tener la "lengua demasiado suelta".

CARTA I

Este es un lugar extraño, un lugar extraordinario e interesante. No hay nada que se le parezca allí. Toda la gente es loca, los otros animales son todos locos, la Tierra es loca, la Naturaleza misma es loca. El hombre es una rareza maravillosa. En las condiciones más favorables, es una especie de ángel del grado más bajo enchapado en níquel, en las peores, es indescriptible, inimaginable; y antes, y después, y todo el tiempo, el hombre es un sarcasmo. Y sin embargo, con toda sinceridad y sin ningún esfuerzo, se llama a sí mismo "la obra más noble de Dios". Es verdad lo que les digo. Y esta idea no es nueva en él: la ha pregonado a través de todos los tiempos, y la creyó. La creyó y no encontró a nadie en toda su raza que se riera de ella.

Más aún —si puedo obligarlos a ustedes a hacer otro esfuerzo de imaginación—, él cree ser el favorito del Creador. Cree que el Creador está orgulloso de él; hasta cree que el Creador lo ama; que siente pasión por él; que se queda levantado de noche para admirarlo; sí, y para protegerlo y alejarlo de problemas. Le reza y cree que El lo escucha. ¿No es una idea curiosa? Llena sus oraciones de toscas alabanzas floridas y de mal gusto, y piensa que El se sienta ronroneando a gozar de esas extravagancias. Los hombres lloran pidiendo ayuda, y benevolencia, y protección, todos los días; y todavía más, lo hacen con esperanza y con fe, aunque ninguna de sus oraciones ha recibido respuesta jamás. La afrenta diaria, el fracaso diario no los desanima: siguen rezando lo mismo. Hay algo casi noble en su perseverancia. Y ahora debo exigirles otro esfuerzo: ¡el hombre cree que irá al Cielo!

Tiene maestros asalariados que le dicen eso. También le dicen que hay un infierno de fuego inextinguible, y que irá ahí si no guarda los Mandamientos. ¿Qué son los Mandamientos? Son algo muy curioso. Les diré algo de ellos más adelante.

CARTA II

"Nada les he dicho del hombre que no sea cierto". Deben perdonarme esta observación de vez en cuando en mis cartas; quiero que tomen en serio las cosas que les cuento y siento que si yo estuviera en el lugar de ustedes y en el mío, necesitaría este recordatorio cada tanto para evitar que flaqueara mi credulidad.

Porque no hay nada en el hombre que no sea extraño para un inmortal. No ve nada como lo vemos nosotros, su sentido de las proporciones es completamente distinto del nuestro y su sentido de los valores diverge tanto del nuestro, que con toda nuestra gran capacidad intelectual es improbable que aún el mejor dotado de nosotros pueda nunca llegar a entenderlo.

Tomen esta muestra, por ejemplo: ha imaginado un Paraíso, dejó fuera del mismo el más supremo de los deleites, el éxtasis único que ocupa el primerísimo lugar en el corazón de todos los individuos de su raza y de la nuestra: ¡el contacto sexual!

Es como si salvara de perecer a una persona perdida en el desierto abrasador, y al decirle que puede tener todas las cosas que deseara menos una, ella eligiera quedarse sin agua.

Su cielo es como él mismo: extraño, interesante, asombroso, grotesco. Les doy mi palabra: no posee una sola característica que él realmente valore. Consiste —entera y completamente— en diversiones que no le atraen en absoluto acá en la Tierra, pero que está seguro de que le gustarán en el Cielo. ¿No es extraño? ¿No es interesante? No deben pensar que exagero, porque no es así. Les daré detalles.

La mayor parte de los hombres no cantan, la mayor parte de los hombres no saben cantar, no se quedan donde otros cantan si el canto se prolonga por más de dos horas. Noten eso.

Solamente dos hombres de cada cien tocan un instrumento musical y no hay cuatro de cien que tengan deseos de aprender a hacerlo. Tomen nota.

Muchos hombres rezan, no a muchos les gusta hacerlo. Unos cuantos oran largo tiempo, los otros abrevian.

Van a la iglesia más hombres de los que quieren hacerlo.

Para cuarenta y nueve de cada cincuenta hombres el día santo es insufriblemente aburridor.

De todos los hombres que están en una iglesia un domingo, dos tercios ya están cansados en la mitad de la función y el resto antes de que termine.

El momento más grato para ellos es aquél en que el sacerdote levanta las manos para la bendición. Se puede oír el suave murmullo que se extiende por todo el salón, y notar que es de elocuente alivio.

Todas las naciones miran con menosprecio a todas las demás naciones. Todas las naciones detestan a todas las demás naciones. Todas las naciones blancas desprecian a todas las naciones de color, de cualquier tinte, y cuando pueden las someten a opresión. Los hombres blancos rehusan mezclarse con "los negros", o casarse con ellos. No les permiten el acceso a sus escuelas o sus iglesias. Todo el mundo odia a los judíos, no los toleran sino cuando son ricos. Les ruego que tomen nota de todos estos detalles.

Otra cosa. Toda la gente cuerda detestaba los ruidos.

A todo el mundo, cuerdos o locos, le gusta tener variedad en la vida. La monotonía los cansa rápidamente.

Todos los hombres, según el equipo mental que les haya tocado en suerte, ejercitan su intelecto constantemente, sin cesar y esa ejercitación constituye una parte esencial, vasta y preciosa de su vida.

El intelecto mínimo posee, así como el más alto, algún tipo de habilidad, y siente gran placer en ponerlo a prueba, verificándola, perfeccionándola. El chiquillo que es superior a su camarada en el juego, es tan laborioso y entusiasta en su práctica como lo son el escultor, el pintor, el pianista, el matemático y el resto. Ni uno de ellos podría ser feliz si se le vedara el uso del talento.

Pues ahora, ya tienen ustedes los hechos. Saben qué le gusta a la raza humana y qué no le gusta. Ha inventado un Cielo, sacado de su propia cabeza, por sí solo: ¡divinamente cómo es! Ni en mil quinientas eternidades podrían hacerlo. Ni la mente más capaz que ustedes o yo conociéramos en cincuenta millones de infinitudes podría hacerlo. Muy bien, yo les diré.

1. Ante todo, les recuerdo el hecho extraordinario por el cual comencé. A saber, que el ser humano, como los inmortales, naturalmente valora el acto sexual por sobre todos los demás cosas —y sin embargo lo deja fuera de su Paraíso!—. Solamente pensar en el acto lo excita; la oportunidad lo enloquece; en este estado está dispuesto a arriesgar la vida, la reputación, todo —hasta su propio Paraíso tan extraño— por aprovechar esa oportunidad y llevarla al punto culminante. Desde la juventud hasta la edad madura todos los hombres y mujeres valoran la cópula por encima de todos los otros placeres combinados y sin embargo es como les dije: no existe en el Cielo de estos seres: la oración ocupa su lugar.

Así es como la aprecian, pero como todos sus llamados "dones", es una pobre cosa. En su mejor y más plena realización el acto es breve más allá de cuanto pueda imaginarse —quiero decir, de cuanto pueda imaginar un mortal. En cuanto a su repetición, el hombre es limita-

do —oh, mucho más allá de lo que puedan concebir los inmortales—. Nosotros, los que continuamos el acto y su éxtasis supremo sin interrupción y sin retracción durante siglos, nunca podremos comprender ni compadecer adecuadamente la enorme pobreza de estos seres en lo que se refiere a esta rica gracia que como la poseemos nosotros, vuelve tan triviales todas las otras posesiones que no vale tenerlas en cuenta.

II. En el cielo del hombre todos cantan. El que no cantaba en la Tierra, canta ahí, el que no sabía cantar en la Tierra sabe hacerlo ahí. Este canto universal no es casual ni circunstancial, ni se alivia con intervalos de silencio; sigue todo el día y todos los días, durante un período de doce horas. Y todos se quedan ahí, mientras que en la Tierra, el lugar quedaría vacío en dos horas. El canto consiste sólo en himnos religiosos. No, es un sólo himno religioso. Las palabras son siempre las mismas, alrededor de una docena en número, no hay rima, no hay poesía: Hosanna, hosanna, hosanna, señor Dios del sabaoth, ¡ra! ¡ra! ¡ra! ¡ra! ¡siss! ¡bum! ¡Ah!

1.000 m² de
EXPOSICION
60 JUEGOS LIVING
40 MODELOS MODULAR
DORMITORIOS PLACARES
30 MODELOS MESAS
SILLAS
LA CASA DEL DIVAN
 VENTA DIRECTA DE FABRICA. 13 N° 129 (34 Y 35) Tel. 217201.
 PLAN 3 PAGOS SIN INTERÉS. CREDITOS.
 DINERS — ARGENCARD — CREDENCIAL — VISA

FASSBINDER y el cine nacional

por CARLOS VALLINA

*"Liebe ist Kälter als der Tod, aber
 Kino ist heißer als das Leben"*

R. W. F.

"El amor es más frío que la muerte, pero el cine es más caliente que la vida." Así inscribe en uno de sus films (son más de cuarenta), el cineasta alemán Rainer Werner Fassbinder su concepción estética y moral. Barroco y asceta, melodramático e hiper-crítico, "parecía considerar a Alemania como su sufrimiento personal, sus tabúes, su memoria reprimida como con su buena conciencia, será tarde o temprano embalsamado y ocupará su lugar en todas las historias del cine alemán".

Contradictorio, como cabe en un hombre nacido entre los restos humeantes del delirio fascista, que a medida que crece no puede olvidar, al igual que Schlöndor, Herzog, Von Trotta, Straub, la responsabilidad culposa de la generación de sus padres, y su propia identidad en crisis.

El mayor aporte de Fassbinder es poner en tensión los medios narrativos y no despreciar ninguna alternativa comunicacional, cine, teatro, TV, con el apreciable objeto de hacer detonar las máscaras de la realidad, empaparse en ella y sorprenderse con los horribles y bellos descubrimientos producidos por el inhumano rostro del arte cinematográfico. "El realismo al que me refiero y que quiero, es el que aparece en la cabeza del espectador y no el que aparece en la pantalla. Este no me interesa en absoluto, la gente lo tiene cada día. Lo que quiero es un realismo abierto que no provoque que la gente se cierre. Si se muestra a la gente lo mismo que ha vivido, ésta se cierra. Hay que ofrecerle la posibilidad de abrirse a las cosas bellas."

"Tenía 36 años, parecía 50. Roído de drogas, alcohol, cigarros y de insomnio, siempre mal afeitado, con sus sempiternos anteojos de sol, el pelo pingoso, la camisa mugrienta y colgando, el jean dudoso, él inquietaba en su fealdad, en su tristeza, en sus excesos. Él sufría por eso... Desde el comienzo su vida era el cine... El quemaba su vida como quien recorre sus noches de hombres, mujeres, riñas y bares, ciruja de lujo iluminado, que se espantaba de estas tres evidencias: loco, monstruoso y alemán."

Sin embargo, detrás de la exaltación desmedida o de la crítica sectaria, Fassbinder reflexiona: "Yo no sé contar ninguna historia, por muy frívola que sea, de manera apolítica. Para mí y para mis películas rechazaría de lleno tal posibilidad".

"Hay una película de Godard que vi veintiseis veces, es *Vivir su vida*; ésta es la película que junto con *Viridiana* de Buñuel fue la más importante de mi vida."

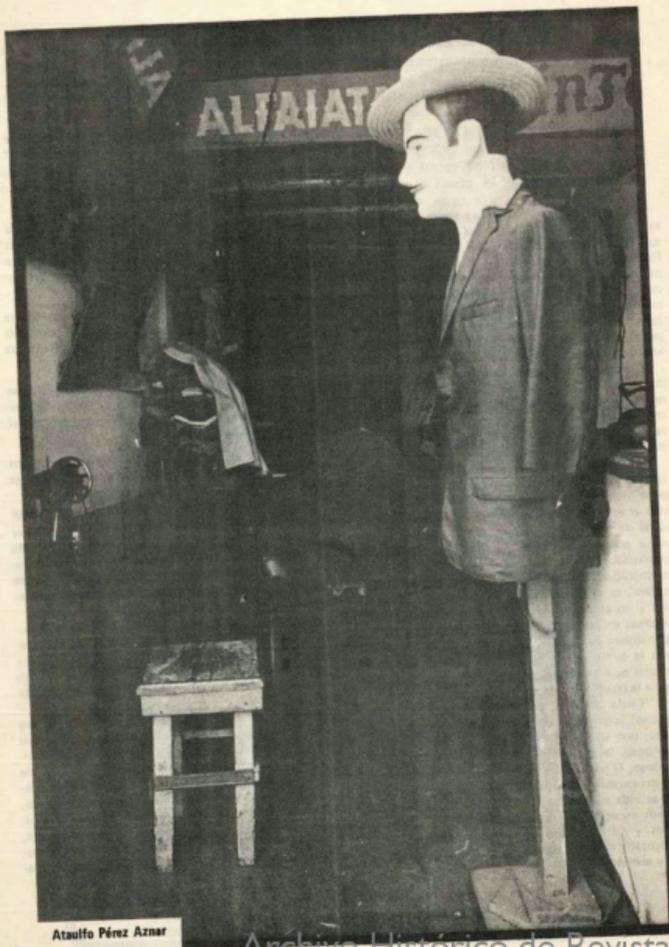
"Mi punto de vista fue siempre que las películas son más lindas, cuanto más lentas y con mayor aparato escénico y más artificiosas. Y que resultan así tanto más libres y liberadoras."

"Y Douglas Sirk realizó los films más tiernos que conozco, films de alguien que ama a los seres humanos y no los desprecia como nosotros."

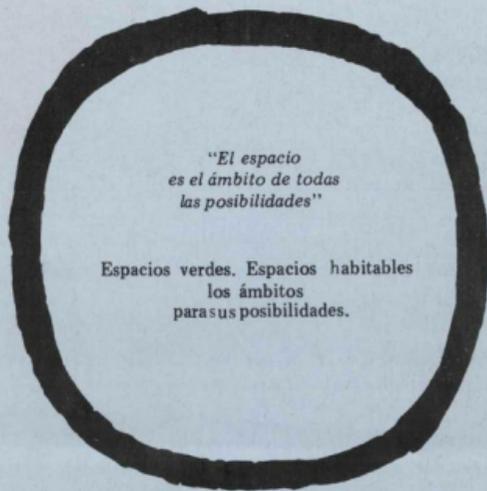
"El 10 de julio de 1982, sorprendentemente, RWF daría al mundo el último de sus escándalos, morirse privando al cine internacional de uno de sus más grandes talentos. Su compañera y montajista Juliánne Lorenz lo encuentra muerto, desnudo sobre una colchoneta, el aparato de video todavía funcionando, a las 2.30 de la madrugada."

Fassbinder pertenecía a la generación que durante el festival de Oberhausen, en 1962 había declarado: "El cine oficial ha muerto. Este fallecimiento da su oportunidad a filmes de un nuevo tipo, a un cine liberado de las convenciones tradicionales".

Este libro de Jorge Montgomery es una rara hazaña de humildad, precisión crítica y capacidad de estructuración literaria. Los documentos, testimonios, impecable selección de fichas técnicas y de sutil traslado de su pasión por el Nuevo Cine Alemán a las realidades patológicas del cine argentino, lo elevan a la categoría de aporte original a la bibliografía cinéfila nacional. No hay aquí paradoja, porque el lenguaje fílmico es hoy por hoy ciudadano del mundo, y el autor nos hace sentir al realizador germano como un compatriota artístico.



Ataulfo Pérez Aznar



*"El espacio
es el ámbito de todas
las posibilidades"*

Espacios verdes. Espacios habitables
los ámbitos
para sus posibilidades.



**espacios
verdes**

Parquizaciones
Fumigaciones
Artículos de jardín
Sooding



**espacios
habitables**

Proyectos
Construcciones
Decoraciones

19 (501 y 502) 1897 M.B.Gonnet Tel. 84-3391