

1983
abril, junio
La Plata

talita

4

revista cultural

año 2

"Me volví traidor y no he dejado de serlo. Por mucho que me meta por entero en lo que hago, que me entregue sin reservas al trabajo, a la ira, a la amistad, sé que en cualquier instante lo renegaré, lo quiero así y me traiciono ya, en plena pasión, por el alegre presentimiento de mi futura traición. De una manera general, mantengo mis compromisos como cualquier otro; soy constante en mis afectos y en mi conducta pero infiel a mis emociones; hubo un tiempo en que me parecía más hermoso el último monumento, cuadro o paisaje que hubiera visto; enojaba a mis amigos evocando cínica o simplemente con ligereza —para convencerme de que me sentía despegado— un recuerdo común que podía ser precioso para ellos. Al no poder quererme lo bastante huí hacia adelante; resultado: aún me quiero menos, esta inexorable progresión me descalifica constantemente ante mí mismo: ayer actué mal porque era ayer y presiento hoy el severo juicio que haré mañana sobre mí. Sobre todo nada de promiscuidad: mantengo a mi pasado a respetuosa distancia. La adolescencia, la edad madura, hasta el año que acaba de pasar, serán siempre el Antiguo Régimen; el Nuevo se anuncia en la hora presente pero no está instituido nunca: mañana afeitarán gratis."

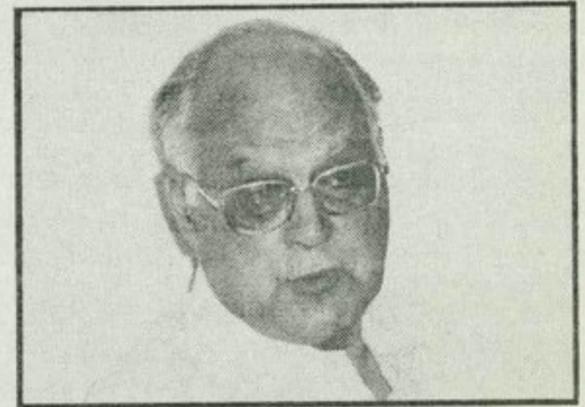
JEAN PAUL SARTRE
"LAS PALABRAS"

Conversación:

José F. Westerkamp

La Guerra del Chaco

Poesía y Locura



Entrevistas:

Rodolfo Mederos

Augusto Roa Bastos

Alegría • Céspedes

Raúl Gustavo Aguirre

Francisco Madariaga

Cine Independiente

Dramaturgia Nacional





macondo
EL LUGAR DE LA CIUDAD
45 n. 675 La Plata

TALITA

Revista Cultural!

La Plata

Abril - Junio 1983

Año II - Número 4

DIRECTORES

Guillermo Lombardía
Carlos Vallina

COMITE DE REDACCION

Cielito Depetris
Marita Minellono
Carlos Pacheco

COLABORADORES

Gabriel Bañez
Samuel Blinder
Luis J. Foti
Ricardo Haye
Víctor Redondo
Julio Sevares
Enrique Sureda
Rosario Tabarez
Oscar Vernales

FOTOGRAFIA

Guillermo Kancepolsky
Oscar Martínez

CORRESPONSALES

Suecia: Christian Kupchik
Francia: Felipe Navarro

DISEÑO GRAFICO

Rellmú

Los artículos firmados son
responsabilidad de sus autores.

SUMARIO:

La Restitución de la Trama,
por Guillermo Lombardía y
Carlos Vallina 2

Poesía y Locura, por Víctor F.
A. Redondo 4

Claribel Alegría: La Palabra en
Llamas, entrevista por Chris-
tian Kupchik 8

Dramaturgia Nacional, por Car-
los Pacheco 13

Francisco Madariaga: Canta el
Agua Criolla, por Guillermo
Lombardía. 19

Marcelo Céspedes: La Persis-
tencia de las Imágenes, entre-
vista por Carlos Vallina. . . 23

Cine Nacional: La Riqueza
Abandonada, por Carlos Valli-
na. 31

El Lenguaje de la Emergencia,
Breve Panorama de la Poesía
Italiana Actual, por Guido
Guglielmi, Edoardo Sanguini
y Antonio Porta, traduc-
ción y notas por Estela Bre-
cchia 37

CIENCIA Y POESIA:

Raúl Gustavo Aguirre.

TALITA conversa con José
Federico Westerkamp . . 43

A Cincuenta Años de una Gue-

rra Desconocida: La Guerra
del Chaco, por Samuel B. Blin-
der 55

Augusto Roa Bastos: La Eter-
na Guerra al Imposible, entre-
vista por R. Saguier, O. de León
y F. Navarro. 61

Poesía: Néstor Candi, Mario
Romero, Víctor Miguel Pesce,
Saúl Yurkievich, Alejandro
Mael, Oscar Taffetani, Guiller-
mo Lombardía y Alberto Hu-
go Getman. 65

La Tarea Grupal, por Oscar
Vernales 75

Totalitarismo, Genética y De-
mocracia, por G. Bañez . . 80

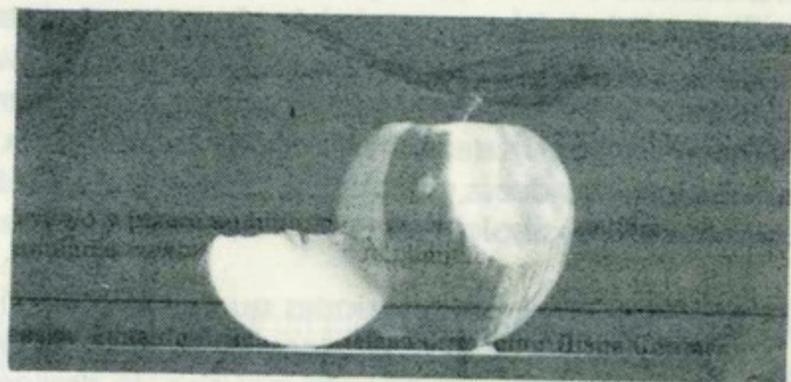
Muriel no (cuento), por Gabriel
Bañez. 83

Una Carta de Griselda Gamba-
ro. 84

Varios 85

Rodolfo Mederos: Esta Aldea
no es una Isla, entrevista por
Ricardo Haye 86

Bibliográficas: Tuerto Rey, de
Horacio Castillo, por Marita
Minellono; Cuatro Autores (G.
Díaz, M. Kartum, E. Pogoriles,
V. Winer), por Cielito Depetris;
Oficiante de Sombras, de Susa-
na Villalba, por María del Ro-
sario Tabárez; Poesía de un
Tiempo Indigente (22 poetas
argentinos), por Enrique Sure-
da. 91



Correspondencia a:
Casilla de Correo 297;
1900 - La Plata.
Pcia. de Bs. As. R. Argentina.

Producción Gráfica: "HUR",
Avda. J. B. Justo 3167, 1414-
Buenos Aires, R. Argentina.
Tel. 855-3472.

La restitución de la trama

Estructurada sobre la base de los acuerdos más frágiles de los que tenga memoria este país, con el auxilio de un gran "cuerpo de bomberos" que corre solícito a apagar la más pequeña llamita amenazante, peleando día a día, hora a hora, contra la desconfianza y la incertidumbre, la institucionalización avanza. Ya tenemos un cronograma electoral; los partidos políticos se han volcado de lleno a la tarea de afiliación que determina el estatuto del gobierno militar y las perspectivas de la lucha interna; el general Reston ha visto crecer el número de los concurrentes al diálogo político. Tal vez, junto a Discepolín, uno podría decir: "yo la vi que se venía en falsa escuadra, se hamacaba y se hamacaba por el borde del fangal". Pero es un hecho que la institucionalización avanza.

No mira uno las cosas de la misma manera si el punto de vista que adopta es el de la democracia. Ya dijimos en el número 3 de TALITA qué entendemos por ella. Y dijimos también por qué los hombres de la cultura cometerían un verdadero suicidio si se auto-marginaran de la resolución de este problema que incumbe a la totalidad del cuerpo social. ¿O acaso puede alguien considerarse "imparcial" frente a los intentos dictatoriales de prohijar una "ley de amnistía" y una "ley de defensa de la democracia"? A riesgo de reiterativos, insistimos: nadie puede separar cultura y democracia, salvo que tenga la abierta intención de liquidar a ambas. Como decía Goebbels: "cuando escucho la palabra cultura, llevo la mano a la culata de mi pistola".

Existe, entre las cuestiones que hacen a la vigencia de una democracia irrestricta, una cuya resolución toca en el corazón de la cultura nacional. Las duras condiciones de la persecución política, la descomunal desorganización económica, la debacle de la vida intelectual, produjeron, entre otras cosas, una verdadera "diáspora" de centenares de miles de compatriotas. Una gran parte de ellos formaba parte del "corpus" que, en la sumatoria de sus acuerdos y contradicciones,

Yo sé que lo lejano,
sí, que lo más lejano, aunque se llame
Mar de Solís o Río de la Plata,
no hace que los oídos
de tu siempre dispuesto corazón no me oigan.
Por encima del mar voy de nuevo a cantarte.

Rafael Alberti

daba vida a nuestra cultura. Se entiende, entonces, que las vicisitudes de los últimos diez años hicieron añicos la trama cultural de la sociedad argentina.

Dos hechos recientes —la resolución judicial que autoriza el retorno de Hipólito Solari Rigoyen, y la anunciada resolución del gobierno de levantar el estado de sitio el mismo día de las elecciones para restituirlo al día siguiente— ponen sobre el tapete esta cuestión. La reconstitución de la trama cultural, y más aún, de la trama social de nuestro país, exige el derecho incondicional de los exiliados a retornar a su patria. En el juicio de Solari Rigoyen, la defensa cuestionó la razonabilidad de las medidas adoptadas por el P.E.N. en ese caso concreto. Entendemos que la sociedad argentina debe cuestionar no sólo la razonabilidad sino la razón de ser, la existencia misma, de todas las medidas emanadas del gobierno de facto, del estado de sitio, de la propia vigencia de la dictadura.

Hay quienes sostienen que la crisis imposibilita la reabsorción productiva de los exiliados y quienes establecen distinciones o "categorías" entre ellos, de las que deducen toda una suerte de prioridades y elaboran una especie de "lista de espera". Esta manera de plantear la cuestión nos parece tortuosa. Porque no se puede pensar en una democratización efectiva de la sociedad, ni en una reparación de su tejido cultural, si no se está dispuesto a transformar radicalmente la estructura de, por ejemplo, la Universidad del Proceso, los Centros de Investigación Científica, los medios de comunicación, la industria editorial, en fin, las usinas de la vida intelectual argentina.

Que este tema no haya ganado todavía un lugar de privilegio en el debate nacional, sólo demuestra que en este país hay mucha gente "relativamente" democrática, o demócratas a medias, que, en general, terminan siendo los sepultureros de la democracia.

Poesía y Locura

por VICTOR F. A. REDONDO

*"Hay aquí médicos y comisarios que velan por que no se extienda el campo de la poesía a expensas de la vía pública" (Nerval)**

Al igual que a Dios, si los locos no existieran habría que inventarlos. Pero no para que hagan la vida más hermosa, sino para que cumplan el papel de *modelo de destino*. El loco nos está marcando el sitio de nuestra extrema debilidad: nos obliga, si estamos imaginándonos ángel, a concebir un ángel delirante quebrando la armonía del paraíso. El loco nos inspira terror. Nadie desea volverse loco (aunque a veces esto sea tan tentador como el suicidio). Ningún espíritu puede llegar a la lucidez si no atraviesa el horror de intentar pensar la locura. Sin embargo, nadie deja de estar loco por instantes. Hay demencia precoz, demencia instantánea, furor demencial, éxtasis amoroso y asesinato pasional. El loco, a la vez que nos ataca, nos protege: "Ten cuidado que puedes volverte loco", nos murmura periódicamente, y nos hace reflexionar (es decir, flexionarnos) y todo parece volver a la normalidad: a la podrida y bendita vida cotidiana.

(Al redactar el párrafo que abre este texto, pensé que a veces para poder ser claro es necesario ser muy oscuro. Pero para seguir con el hilo de Ariadna: entre el acto creador y la locura hay infinitas semejanzas e infinitas diferencias. Dicho de otra manera: que entre el artista y el loco puedan existir (de hecho existen) elementos comunes, no significa afirmar su identidad de naturaleza.)

Traten de imaginar ahora, intentemos reflexionar juntos imaginando el drama de Artaud gritando en un teatro, exponiendo públicamente su locura, con la sala colmada. Ahora traten de imaginar qué pensaba André Gide, sentado en primera fila, frente a ese espectáculo inusitado. Entre estos dos tipos

de pensamiento —el de Artaud hablando desde el escenario y el de Gide como espectador— se mueve nuestra crítica. (El espacio que va de un actor a su personaje.)

La idea de emparentar el genio con la locura es vieja como el mundo. A grandes rasgos podríamos decir que el loco, en la Historia, pasó de ser adorado a ser encarcelado y vejado. Pasó de ser el Profeta de la tribu a ser un hombre inferior cuya palabra está condenada. (Porque lo que además quiero decir es esto: no hablo de locos que serían estúpidos incluso cuerdos, hablo de la locura infinitamente lúcida de un Artaud, de un hombre que veía a través de todos los velos de nuestra ilusión, de un loco (otro más) que fue uno de los más profundos pensadores de nuestro siglo y que encarnó en su vida y en su obra la locura creadora.)

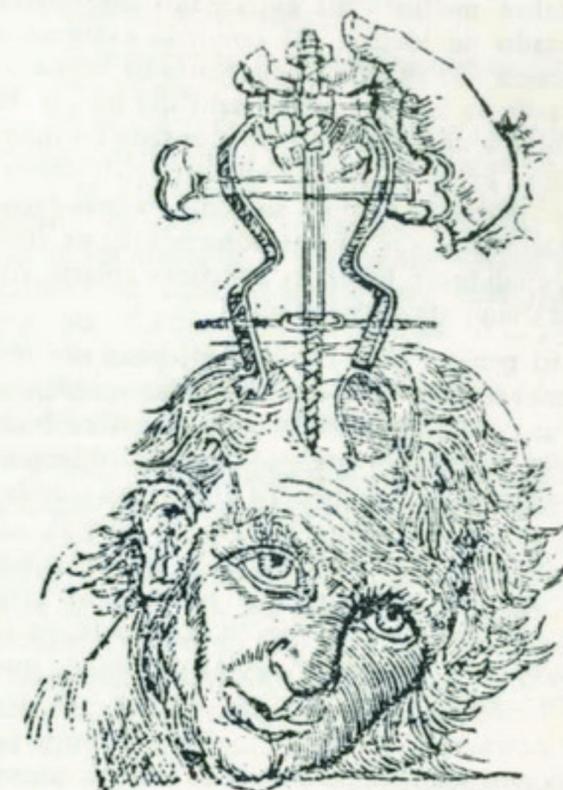
Nullum magnum ingenium sine mixtura demenciae: Ningún gran genio sin mezcla de locura. Y Boerhave en el siglo XVI: *Est aliquid delirii in omni magno ingenio*, hay algo de delirio en todo gran genio. Y Aristóteles, trazando una parábola desde Sócrates a Platón y a él mismo, dice en su *Problemata*, Sect. XXX: "Bajo la influencia de la congestión, hay personas que se vuelven poetas, profetas y sibilas... Los hombres ilustres en la poesía y en las artes han sido con frecuencia locos, melancólicos o misántropos... Se ha podido observar tal disposición en Sócrates, Platón y otros, sobre todo entre los poetas". Esta identificación entre el genio y el loco que nos llega desde la antigüedad, tomó a mediados del siglo XIX un rumbo trágico. Moreau de Tours asocia el genio creador a un "carácter mórbido", y, ya en la extrema

Lombroso afirma cándidamente: "En vez de manifestarse por convulsiones, la epilepsia se traduciría con frecuencia en equivalentes psíquicos tales como la creación genial... la neurosis epiléptica, desde el punto de vista mental, tiene como consecuencia tan pronto una energía indomable, tan pronto una imaginación vivaz". Repito por si quedó un poco confuso: el genio es una neurosis, un equivalente del mal epiléptico.

Una de las respuestas más serias y coherentes (evitando el gesto de burla), la proporcionó Ribot: "Si los autores hubieran sostenido la identidad de la locura y del genio en cuanto a los hechos que los traducen, la aseveración hubiera sido tan prodigiosa que hubiera bastado tomarla como juego de ingenio. Pero ¿qué han pretendido? Que las causas segundas, que las condiciones orgánicas del genio y de la locura parecen casi idénticas, de modo tal que cierta organización nerviosa sólo ha debido, a circunstancias accesorias, producir grandes creaciones artísticas o científicas, en vez de perderse en los ensueños de un alienado... De todos modos, si desde el punto de vista de la experiencia fisiológica no hubiera entre las causas de la locura y del genio sino diferencias insignificantes, ¿dejaría por ello de haber entre los dos diferencia total, desde el punto de vista de la experiencia psicológica y social? La analogía de las causas no cambiaría en nada la enorme diferencia de los efectos". Ahora veamos algo más técnico: "Todo estado mórbido tiene por sustratum la exageración de una función, pero no toda exageración es necesariamente mórbida. Para que una exageración de función tenga carácter mórbido, es preciso que estorbe la función normal. Ahora, el desarrollo excepcional de las capacidades mentales no estorba la función psíquica, por el contrario, la favorece y le da rara extensión". Esto lo dicen Antheume y Dromard, dos psiquiatras franceses de este siglo.

¿QUE SUCEDE CON EL GENIO?

El genio está expuesto, debido a que trabaja en el límite de la normalidad, al punto de máxima tensión espiritual, a caer en dese-



quilibrios mentales. Los ilustres casos de la literatura (Hölderlin, Tasso, Nerval, Artaud, Fijman, para nombrar sólo algunos) nos muestran vivamente de qué manera la mente puede devorarse a sí misma. ¿Puede haber algo más inconcebible que imaginar al autor de esa inspiración divina que es el *Hyperion* encerrado durante 36 años en una torre, con las uñas largas como un noble chino, arañando un piano destrozado, y saludando a sus visitantes con nombres fantásticos? Realmente, es dolorosamente imposible estudiar el proceso que convirtió a Hölderlin en Scardanelli. La experiencia de Hölderlin, en este sentido, es —creo, me parece— el arquetipo del artista loco, superior (incluso) a las experiencias de un Nerval profeta del Apocalipsis o un Artaud anticristo y opiómano.

Unos y otros, locos y creadores (por darle un nombre menos implacable que genio, pues todos nos sentimos creadores pero muy pocos se creen genios, o nos creemos genios y somos apenas creadores) están fuera de la Humanidad Común, sociedad anónima con

cinco mil millones de Vocales. Pascal, al igual que Montaigne, hace la apología del hombre medio: "El extremado ingenio es acusado de locura, así como la extremada carencia. De él sólo la medianía es buena... Es salir de la humanidad, salir del medio: la grandeza del alma humana consiste en mantenerse en él". Cabría acotar que difícilmente el genio es amo de su genio, o más razonablemente, que una persona dotada de ciertas cualidades líricas o artísticas aplaste voluntariamente su inclinación.

El genio —o la creatividad, para remitirnos al lenguaje de estas jornadas—, no nace de una enfermedad del espíritu; pero se desarrolla en un ambiente que muy probablemente cansará de tal manera al espíritu que las enfermedades pueden fácilmente (aunque no necesariamente) desarrollarse, incluso poseisionándose por completo. Todo creador sabe que si lleva al extremo su búsqueda, es la locura uno de los principales peligros que deberá enfrentar.

EN EL TERRENO DE LA INSPIRACION POETICA

La inspiración poética pareciera ser la llave que nos va a abrir el misterio de la creación.

La mayoría de los poetas han representado la inspiración como "una voz que os habla al oído" y explicado que el pensamiento no se crea en nuestra conciencia, sino que algo que está en nuestro interior "piensa por nosotros". Surge en el momento menos pensado, aunque sin duda esté abonada por el pensamiento que *nosotros* podemos dominar, y además por obsesiones anteriores que fueron trabajando muy lentamente para que ese momento de iluminación súbita se produzca. En ese momento de iluminación (concepto que me parece más preciso que inspiración, demasiado difuso en su generalidad) el poeta se pone en contacto con "la otra orilla", ve, sabe, conoce, comprende. Todo el esfuerzo creador, si de algo sirviera *intentarlo*, debería buscar *ese instante*. (Instante tan extraño, digamos de paso, que necesitó del lenguaje de los místicos para aproximar una explicación, tránsito del pensamiento que en determinado momento unió poesía y filoso-

fía en un haz indivisible: los presocráticos.) Volviendo al tema: en el instante de la iluminación el genio interior se hace presente (incluso genio considerado en el caso de Aladino y su lámpara del deseo) como algo perfectamente vivo y autónomo que *parece* conocer el misterio de la vida. Esta, que parece una explicación mística, lo es. Incluso la literatura pierde importancia en ese instante. Pero luego el genio se retira, y toda la desesperación de nuestra vida consiste en tratar de reproducir sus palabras, su explicación de lo real. El hombre tiene dos cabezas: una en el cielo y otra en la tierra. El genio trata de unir las; el loco las ha dividido definitivamente.

* * *

La inspiración es un estado de máxima agudeza, de tensión insostenible que rebasa las puertas de nuestros sentidos e irrumpe con ideas, pensamientos y versos que desconocíamos y que nos deslumbran. De ahí que la literatura no sea la realidad sino un intento de comprenderla. Cuando Rimbaud exclamó "Yo es otro", no estaba hablando de otra cosa. Y la "necesidad del poeta de hacerse *vidente*" consiste en acostumbrarse a trabajar en las cimas del corazón.

La razón aristotélica es incapaz de trabajar en esa región. Debemos recurrir a la poesía (de ahí sin duda el trayecto científico-poético de Gaston Bachelard, un notable de esta época).

Este carácter insoluble que reviste el punto de procedencia de la inspiración ya ha sido tema de disquisición para los antiguos: Sócrates decía que "los poetas componen por instinto, del mismo modo que los oráculos, sin tener conciencia de lo que dicen"; y Platón: "El poeta es cosa ligera, voluble y sagrada; no cantará nunca sin la intervención de un transporte divino, sin un dulce furor. Lejos de él la razón; desde que quiere obedecerla no produce más versos ni oráculos... Los poetas no crean su arte. Un dios, el dios que subyuga el espíritu, los toma por ministros. Quiere, quitándoles el sentido, enseñarnos que ellos no son los autores de todas esas maravillas; semejantes a los sacerdotes de Cibeles, que jamás ejecutan sus danzas a sangre fría, los poetas, en tanto que su alma esté

tranquila y que conserven el uso de la razón, son incapaces de producir nada de maravilloso o de sublime. Es únicamente cuando, enardecidos por la armonía y el ritmo, entran en el delirio, cuando componen y levantan nuestra admiración".

Creo que no hubo palabras más exactas y simples para definir el misterio de la creación poética (el misterio que permanece misterio, o el deseo que permanece deseo según dijera René Char). Porque ese delirio es el terreno en el que crece la magia de la palabra. O dicho de otra manera: sin ese delirio el genio poético no puede expresarse, o al revés: a través del delirio se expresa el genio.

Bajo la cobertura de sus condiciones epocales, tanto de lenguaje como de "cultura" (y hoy en día puede ponerse muy en duda si los antiguos sabían o conocían realmente menos que nosotros), estos filósofos exponían una concepción del trabajo poético que bajo distintos matices fue manteniéndose hasta la modernidad.

Goethe le responde a Schiller: "Creo que todo lo que el genio ejecuta lo hace de manera inconsciente. Ninguna obra de genio emana de la reflexión, pero el genio se sirve de la reflexión para elevarse poco a poco hasta el punto de producir obras perfectas".

* * *

Como esto se está haciendo demasiado

extenso, voy a sintetizar los puntos que hubiera querido desarrollar:

—La inspiración no surge sino en el hombre que está alerta.

—El artista ordena, reorganiza la realidad, unifica a partir de lo vario, analógicamente.

—Los surrealistas buscaban provocar el "estado de ensueño" o duermevela, que es una de las claves de la inspiración. Estado de ensueño no significa un espíritu debilitado sino, por el contrario, un espíritu en la plenitud de su violencia.

—Búsqueda del delirio a través de las drogas, del alcohol, de la meditación, etc.

Y una última digresión: mi experiencia personal de estos últimos años me llevó a comprobar que la locura se ha convertido en una enfermedad novedosa, masiva y terrible, entre la gente de mi generación. Gente de inteligencia notoria que un día comenzaban a no saludar, a perder el hilo de las conversaciones, a no reconocer a sus amigos. Por eso quería terminar, ahora sí, poniendo el acento en que la locura es, además, una enfermedad pavorosa que reclama nuestra máxima atención.

* El presente trabajo fue leído durante unas jornadas sobre creatividad, y correspondían a un panel cuyo tema era "Creatividad y Estados Patológicos". Para esta publicación en TALITA no introduje ninguna modificación.

DE PROXIMA APARICION:

VIDA Y MEMORIA DEL DOCTOR PI
y otras historias

EDGAR BAYLEY

Ediciones ULTIMO REINO
Colección "Las Barcas"

Distribuye CATALOGOS,

Avda. Independencia 1860, Capital Federal.

Teléfono: 38-5708



CLARIBEL ALEGRIA:

La Palabra en Llamas

Entrevista realizada por: CHRISTIAN KUPCHIK

En los últimos siglos, aquellos pequeños territorios que conforman América Central, se han visto asolados por los personeros del colonialismo, a través de una ciega política de destrucción, hambre y barbarie.

Sin embargo, la lucha de estos pueblos no se detuvo nunca en busca del inobjetable derecho por conseguir su autodeterminación e independencia, tanto política como económica; y de esto, han sabido dejar un elocuente testimonio sus poetas y artistas, sumados con su palabra en la lucha de liberación popular.

En esta ocasión contamos con el testimonio de Claribel Alegría, posiblemente la más importante poetisa y novelista centroamericana contemporánea, quien nació en El Salvador y se halla radicada en Nicaragua desde el triunfo de la Revolución Sandinista. En esta entrevista, realizada en la ciudad de Berlín durante el festival "Horizonte '82", destinado a la cultura latinoamericana, Claribel Alegría nos relata algo de su vivencia personal con respecto al proceso de reconstrucción que ha emprendido Nicaragua, y su perspectiva personal como intelectual y como mujer.

P.: ¿Qué significado tiene para ti este festival "Horizonte '82"?

R.: A mí me parece que es muy importante porque ha juntado a una serie de escritores y nos ha dado la posibilidad de hablar de nuestra literatura y también de los problemas políticos de nuestros países. Lo terrible hoy, entre nosotros los latinoamericanos, es que a menudo nos desconocemos mutuamente. Aquí, no solamente tenemos la posibilidad de conocernos y encontrarnos, sino también de reconfortarnos, apoyarnos mutuamente e informar al mundo, desde una plataforma tan importante como ésta, sobre la verdad de lo que sucede en Latinoamérica.

P.: ¿Podrías darme alguna definición del concepto "cultura latinoamericana"?

R.: Pues mira, yo creo que nuestra cultura tiene una gran madurez, que viene dada por todo el legado de las culturas precolombinas y actualmente —para referirnos específicamente a la literatura— está representado por una infinidad de escritores. Tenemos una riqueza inmensa: en Centroamérica hay ya una tradición que arranca con Rubén Darío

que está viva en escritores como Ernesto Cardenal, Lisandro Chávez, Sergio Ramírez o nuestro gran Sala Rué. Y esto por no hablar de Cortázar, Vargas Llosa, García Márquez o jóvenes escritoras como Cristina Peri Rossi o Elena Poniatowska...; en fin, enumerar a nuestros escritores sería una tarea interminable. Sí puedo decir que nuestra literatura tiene una gran madurez; fíjate que antes nosotros recibíamos poderosas influencias del exterior, y ahora sucede que son nuestros escritores los que están influyendo sobre los escritores de Europa y EE.UU. Yo creo que nuestra cultura ha llegado a ser una de las más ricas, de las más profundas.

P.: Tú te inicias en la literatura en el campo de la poesía. ¿Cómo ves su desarrollo en Latinoamérica durante los últimos años?

R.: Mira, a mí me es un poco difícil seguirlo desde Nicaragua, sobre todo el desarrollo de la poesía sudamericana. Pero puedo hablar un poco de la poesía en Nicaragua, por ejemplo, luego del triunfo de la Revolución. Ernesto Cardenal —es el ministro de Cultura— ha instalado por todo el país talleres de poe-

sía. Allí se reúnen y escriben los muchachos obreros y campesinos, a veces recién alfabetizados; Nicaragua tiene una gran tradición poética, así que es raro el que *no* escribe poesía. Junto a esto, se ha creado la "Asociación de los Trabajadores por la Cultura", que es una especie de taller dirigido por Rosario Murillo, y todas las semanas se dan recitales de poesía por nicaragüenses o de otros países hermanos. Ya hay grandes poetas como Ernesto Cardenal, Mejía Sánchez o Martínez Rivas; yo creo que la poesía en Nicaragua está floreciendo y va a dar uno de estos días algunas figuras maravillosas.

Entre las mujeres —esto es muy lindo— hay por ejemplo una serie de poetisas muy importantes y muy jóvenes, ya que han nacido más o menos en el '50, como Rosario Murillo, Yoconda Bello, Vidaluz Menenes, Dayisi Zamora y otras, que están haciendo mucho, no sólo en el campo de la literatura, sino también en el de la Revolución. Ellas fueron luchadoras, estuvieron en diferentes frentes como militantes, y ahora son mujeres casadas y con hijos, y que además de escribir excelentes libros, continúan trabajando, luchando duro por la reconstrucción de su país. Yo quería destacar esto para demostrar que la mujer en Nicaragua ha dado un salto cualitativo impresionante.

P.: Ayer te escuché referirte al tema de la literatura y el compromiso político. ¿Te parece que hay un deslinde claro entre lo que es una obra literaria y un panfleto político destinado a la tarea de concientización?

R.: Yo, como salvadoreña, pienso que lo más importante hoy para nosotros es nuestra lucha de liberación. Creo que el arma del escritor es la palabra, pero pienso que no se debe hacer mala literatura cuando se hace literatura revolucionaria. Pienso que esto no debe ser algo forzado, intencional: si a uno *no le salen* obras comprometidas, pues bien, uno tampoco debe forzarse, porque el compromiso en ese caso puede establecerse con la actividad militante y la obra ser buena literariamente. Uno puede contribuir a la lucha política escribiendo panfletos o discursos o comunicados, pero dejando de lado la actividad literaria. Yo insisto en que no es bueno forzarse a escribir comprometidamente si la calidad literaria desciende. Creo que el escri-

tor revolucionario tiene el *deber* de escribir cada vez mejor.

P.: ¿Entonces no hay nada esquemático, programático en tu planteo? ¿El papel del escritor puede ser variado en el proceso de liberación y orientado hacia determinadas estéticas?

R.: De ninguna manera. Pienso que con programas o esquemas rígidos el escritor está *muerto*, odio las posturas esquemáticas. Por supuesto, tampoco puedo ver con buenos ojos que determinados escritores salvadoreños se han encerrado en "torres de marfil", porque la gran mayoría de los escritores hemos aportado y aportamos en nuestra medida, algo en la lucha de liberación que realiza nuestro pueblo. No puedo entender a esos escritores (aunque son muy pocos) que se aíslan, que no están interesados en la lucha, en el futuro de su pueblo.

P.: La televisión y los medios de comunicación europeos han mostrado imágenes de las luchas que se llevan a cabo, de las zonas donde domina el ejército popular, y algo de la actividad cultural que el pueblo está creando allí. ¿Qué está sucediendo con la cultura en El Salvador en vías de su liberación?

R.: Se está dando un fenómeno maravilloso, que es el "Movimiento de Cultura Popular". No se puede hablar aún de "zonas liberadas", pero sí de "zonas de control". Son lugares donde la gente está de acuerdo con el FMLN-FDR; allí se han construido escuelas, hospitales, y hasta hubo inicios de reforma agraria. Allí se está dando este movimiento cultural: grupos musicales, pintores —que salen por la noche, arriesgando sus vidas, a pintar murales de concientización—, escuelas de artes plásticas y ya han aparecido talleres de poesía. También se hacen ediciones clandestinas de poesía que han llegado a mis manos. De manera que esta gran lucha de liberación del pueblo ha encandilado a toda esta gente que se quiere expresar y que por primera vez tiene la posibilidad de hacerlo.

P.: Quisiera que me hablases de un gran poeta salvadoreño, cuya vida terminó trágicamente cuando aún era muy joven: me refiero a Roque Dalton.

R.: Me alegro mucho que me hagas esa pregunta, porque Roque Dalton es uno de los poetas y de los hombres que más admiro. Imagínate qué importante sería tenerlo hoy en El Salvador, qué labor estaría desempeñando. El fue un gran poeta, de una fuerza inmensa, de una ironía y de un humor muy fino, multifacético, uno de esos talentos raros. Y a todos nos duele terriblemente que haya muerto de esa manera, asesinado, pero a pesar de que él no esté físicamente con nosotros, nuestro pueblo lo adora, y él, a su manera, nos está ayudando. Quisiera hablarte también de otro escritor salvadoreño que no es tan conocido: Sala Rué. El fue muy criticado en su época (principios de siglo) porque "no se preocupaba por lo político", pero para mí, él fue un gran escritor político porque escribió los maravillosos "Cuentos de barro", donde el lenguaje de nuestro pueblo se halla reflejado cabalmente. Yo creo que esta es una forma, como te decía antes, de ser un escritor revolucionario: reflejando las formas inconscientes de la cultura popular.

P.: Tú estás viviendo en Nicaragua desde el triunfo de la Revolución. ¿Qué podrías señalar a partir de tu experiencia personal del proceso que se está viviendo en este país?

R.: Puedo decirte que la Revolución Nicaragüense está funcionando, está dando sus logros. Por supuesto que no es fácil mantener controlada a la burguesía, que trata de socavar los resultados. Se están construyendo escuelas, hospitales, casas...; por ejemplo, en el campo de la salud: la poliomielitis era antes una enfermedad endémica, y este año hubo un solo caso.

Las agresiones de los EE.UU. son constantes, a través de la ayuda a los ex-guardias somocistas, a través de las incursiones continuas en la frontera con Honduras. Además de toda una campaña propagandística basada en mentiras —por cierto, muy burdas—, como el famoso caso de Tardencillas, que también fue un engaño que intentaron pasar. Pero a pesar de todo, la marcha del proceso de reconstrucción de Nicaragua funciona maravillosamente. Por supuesto, hay fallas, como en todo proceso las hay, pero, ¿por qué siempre nos están señalando las fallas algunos señores? Al lado de las fallas, hay logros

maravillosos. Yo quisiera aprovechar esta entrevista para hacer un llamado a la gente con respecto a El Salvador. Fíjate que los EE. UU. acaban de enviar a 2.500 soldados entrenados en Miami y en la Zona del Canal de Panamá, más asesores militares yanquis, para que sigan el genocidio en mi país. Esto es parte del famoso plan "Mini-Marshall", según el cual EE.UU. ayuda a las dictaduras centroamericanas: la mayor parte de los recursos van para El Salvador. También quisiera denunciar las condiciones terribles en que se encuentran los refugiados salvadoreños en los campos de concentración de Honduras, para que se haga algo con esta gente. En una reciente exposición de dibujos infantiles organizada por la UNESCO en París, destinada a reunir fondos para los refugiados salvadoreños, se pudo ver con horror que los dibujos realizados por los niños de mi país que se encuentran en campos de refugiados representaban a cadáveres colgando de los árboles, seres raquíticos e impedidos, que ninguna mente infantil puede llegar a imaginar. Es necesario denunciar la situación de los presos políticos, que se están convirtiendo día a día en "desaparecidos".

P.: Tú divides tu lugar de residencia entre Nicaragua y Mallorca. De ese modo, supongo que tienes una visión interesante, por ser bipolar, de la cultura latinoamericana. Conoces las raíces de nuestra cultura y también la repercusión que ésta tiene en Europa.

R.: En Europa hay una pequeña élite que se interesa por nuestra cultura; y esa élite se interesa por la élite, es decir, por los más conocidos: escritores como García Márquez, Cortázar, Carlos Fuentes, etcétera. Pero esto ha ido mejorando en los últimos diez años. También nuestras luchas de liberación han despertado mucho interés ahora, hay mucha más conciencia actualmente del problema por parte de los europeos. Nosotros en Mallorca formamos un "Comité por El Salvador y América Latina" —con nosotros trabaja el escritor uruguayo Mario Benedetti— y al comienzo iba muy poca gente a escuchar nuestras charlas. Ya en las últimas reuniones, la sala se llenaba con 200 ó 300 personas, lo que significa mucho para Mallorca. Tengo un recuerdo muy lindo de una vez que me invitaron a hablar sobre El Salvador en un pe-

queño pueblo asolado por la desocupación: Marinaleda. Allí se celebraba el "Día de Andalucía", había más de cinco mil personas, campesinos y obreros desocupados, y la gente no me dejaba hablar, ya que al sólo mencionar El Salvador, comenzaban a gritar, a abrazarme y a llorar. Fue realmente emocionante...

P.: Tú has escrito poesía hasta que —por una sugerencia de Carlos Fuentes, como me contabas ayer— comienzas a escribir prosa junto con tu marido. ¿Cómo se da esta integración literaria a dúo?

R.: En el comienzo fue una integración difícil. Mi marido era un gran crítico de mi obra poética, enormemente exigente. Al comienzo traducíamos juntos —un tomo de poetas y cuentistas hispanoamericanos al inglés—, y este período fue de entrenamiento; y cuando

surgió lo de la novela, yo estaba perdida en la cosa estructural y él llevaba la dirección de esta parte. El escribía en inglés la parte del personaje masculino y yo en castellano la parte del personaje femenino. Luego nos traducíamos mutuamente y nos corregíamos cambiando, mutilando, transformando aquellos personajes. Fue un período de discusión y no sé cómo no llegamos a odiarnos, porque él modificaba mi personaje y yo el suyo constantemente. Pero al fin entendimos que debíamos preocuparnos más que nada por la coherencia de la obra y salió una cosa muy linda en la que ya no sabemos quién escribió qué, y nos reímos juntos tratando de descubrirlo. Hubo incluso una crítica en la que se afirmaba que el libro estaba escrito por una sola persona, y que firmarlo los dos era sólo un recurso para llamar la atención. Esto me resulta muy gracioso...



MARIO RADO

EMPRESA CONSTRUCTORA

ampliaciones — construcciones civiles
plomaría — albañilería — fumistería
pintura — electricidad

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

Un oficial para cada rubro

Dramaturgia Nacional

por CARLOS PACHECO

No es sencillo aislar un fenómeno artístico e intentar bucear en su interior cuando es parte de un país que está signado por la destrucción de sus estructuras políticas, económicas y sociales, cuando una profunda crisis lo agobia y cuando se comienza a hablar de institucionalización a la par que se eluden los grandes problemas que le aquejan (desaparecidos, inmoralidad financiera, secuelas de una guerra, etcétera).

Resulta complejo, por tanto, hablar de la situación del teatro argentino cuando nuestra cultura nacional se halla atomizada, cuando cada uno crea dentro de un clima de frustración, cuando no existe un impulso socio-político que la afiance, y sobre todo, cuando el destinatario de ese producto artístico lo recibe a medias o no lo recibe porque su vida se desarrolla en la inseguridad y su futuro es incierto (no es casual que año a año el porcentaje de espectadores que concurre a las salas de teatro disminuya).

Cada etapa socio-política posee un arte que la refleja. Los últimos siete años vividos en la Argentina casi no lo tienen. Ha sido tal la destrucción que, creemos, el único que ha podido sobrevivir a ella, es el teatro. Algunos de nuestros dramaturgos continuaron estrenando sus obras, la metáfora les sirvió para expresar la realidad que vivimos. Nada fue fácil. Se hizo necesario demostrar que los dramaturgos argentinos existían y a través de Teatro Abierto '81 quedó demostrado. Teatro Abierto '82 lo confirmó aún más al convocar a los autores del país.

Es cierto que la calidad de los trabajos presentados en ambos ciclos fue dispar. Como espectadores juzgamos las experiencias y reconocimos errores, relativo nivel en algunos casos (acentuado sobremanera en el segundo ciclo) y comprendimos que nuestro teatro en su gran mayoría estaba obviando nuestra historia y dejándonos de lado

El director teatral Augusto Fernández, en declaraciones registradas en la revista "El

Porteño" (año I, nro. 5, mayo '82, pág. 20), sostenía que "el teatro es reflejo de lo que nos está pasando a nosotros. Por decirlo de una manera porteña, no la vemos ni cuadrada, todavía". Y agregaba, a lo largo de la entrevista, que "el teatro argentino había sufrido un estancamiento", que "Teatro Abierto fue un evento importante pero también mostró que nuestros autores se han quedado un poco en la década del '60...", refiriéndose específicamente a "un modelo que tiene mucho que ver con Beckett, con el teatro del absurdo", y decía que estaba "un poco harto de la temática del teatro nacional, tan pequeña sobre la incomunicación de la pareja, los problemas pequeño-burgueses, el televisor...". Y si bien es cierto que en más de una oportunidad estas afirmaciones han sido preocupación de más de un espectador, no es menos cierto que poco parece preocuparle a Fernández realizar una relación Teatro-Historia y a través de ella abordar una conclusión quizás más concienzuda aunque por supuesto tal vez más dolorosa.

"A mí me parece -dijo Eduardo Pavlovsky en "Talita 2" (págs. 35/6)- que el problema nuestro es que la represión ha sido tan violenta en la cultura que hemos interiorizado la violencia de una manera, como obvia interiormente, ya que no sabemos si lo que escribimos es lo nuestro, es lo único que podemos escribir (...) En el teatro que hoy se ve el tratamiento de los temas es muy metafórico respecto de lo que ha pasado (...) Lo que yo creo es que estamos todos intentando aprender el problema de cómo se metaboliza la represión."

Y justamente ese punto marcado por Pavlovsky es es que más nos aproxima a comprender la situación de nuestra dramática actual, con carencias reales, expresadas a partir de una falta concreta de identidad.

ALCANCES DE LA CENSURA

Durante estos largos años de crítico pro-



"El Final", xilografía de Adriana Gimmaux

ceso político, la censura logró destruir parte de las líneas más importantes que definían los caminos por los cuales el teatro argentino venía desarrollándose. La crítica situación establecida llevó al exilio a varios dramaturgos, en tanto otros intentaron su continuidad, en un medio oprimente en el que las puertas iban cerrándose a diario. Prueba de ello son las declaraciones que transcribimos a continuación:

La censura "me alcanzó en la televisión, donde fui prohibido y sigo prohibido..." ¿Por qué? "Supongo que porque escribo bien... pero no se sabe. Debo estar considerado seguramente como un izquierdista —que lo soy, he firmado cosas, he hablado mal del gobierno, y del Proceso, siempre que puedo—, ése será el pecado... En teatro también tengo que decir que me ha alcanzado, porque no sé si sin censura hubiera escrito así. No me censuré, pero al ponerme a escribir ya la censura venía conmigo. De todas maneras, mi teatro no es tan periodístico, y hay temas —como el de los desaparecidos— que me vuelve loco; me ha tocado íntegramente, y no sé si me pondría a escribir ahora sobre ese tema... Por ahí aparecen algunas puntitas, pero no sé si me censuro o estéticamente es algo que todavía tengo que digerir."

ROBERTO COSSA
(Revista "Humor", nro. 92, p. 75)

"Yo no creo que la censura agilice la imaginación. Para sortearla, uno termina haciendo productos para iniciados (...) No es el tabaco el que tapa los pulmones del escritor, es la censura. El sabe que si no bucea en los grandes temas de su época no tiene razón de existir (...) Nuestra cultura está ahogada por una censura paternalista apoyada en la fuerza."

RICARDO HALAC
(*"Clarín"*, Cultura y Nación, 24/12/81, p. 4)

"En cierto modo la siento (la censura), ya que por alguna razón será que han rechazado mi nombre en las televisoras para hacer algo en ese medio. Hace ocho años que no trabajo en TV (...) Como uno sabe que hay películas que a uno no le dejan ver y también obras de teatro creo que de alguna manera eso tiene que influir en mí cuando creo un producto. Yo no digo 'de esto no voy a escribir'. Pero posiblemente mi inconsciente me autocensu-

re. ¿Cómo no? Si estamos todos autocensurados."

CARLOS GOROSTIZA
(*"Clarín"*, Cultura y Nación, 11/3/82, p. 2)

Y serían muchas las confirmaciones que podríamos hallar si analizamos declaraciones de más de un dramaturgo argentino en relación con el tema. Lo importante, e insistimos en ello, el teatro nacional (aunque muchos lo nieguen) logró sobreponerse tímidamente al aparato destructivo del país. De distintas maneras las cooperativas teatrales unieron su esfuerzo e intentaron abordar la representación porque seguramente, como Griselda Gambaro, entendían que "ninguna dificultad o restricción, ya sea política o económica, transformará en mudos a los que quieren hablar".¹

Carlos Gorostiza, en declaraciones publicadas en *"Clarín"*, Cultura y Nación, (11/3/82, p. 2), señala concretamente que "uno de los grandes errores que se han cometido y se sigue cometiendo en este país es conectar la creación artística libre con la subversión. El hombre que refleja su realidad y la refleja con justicia, con dolor y con autenticidad no es un subversivo. Es un señor que muestra lo suyo artísticamente con lealtad para que el conciudadano reciba eso. Y el que está a cargo de la corrección de las cosas que las corrija si puede. Si ese creador muestra un chico que no tiene qué comer, no es un subversivo, sino un hombre que muestra la realidad. Y no es subversivo mostrar la realidad. Es subversivo y peligrosísimo ocultarla".

Al respecto, pocos son los elementos que puedan agregarse. La historia demostró y demuestra que en lo teatral específicamente las respuestas ante la censura y el detenimiento fue la labor colectiva que disputó y aún continúa haciéndolo, un espacio propio. Teatro Abierto es el concreto ejemplo.

HABLEMOS DE LA METAFORA

La realidad represiva del país exigió y aun hoy exige una dramaturgia conceptual que alude a ciertos temas sin nombrarlos directamente. Las claves alegóricas que se presentan no apuntan más que a indagar sobre aquellos temas que hacen a la historia del momento actual. Son preocupaciones de nuestros dramaturgos el poder como ente dominante

destructor, las víctimas de ese poder en contradicción continua por su suerte, la violencia, el desamparo, en síntesis, la historia del argentino reprimido, que aún a la deriva intenta una forma de salvación.

Si nos detenemos en algunos de los trabajos vistos en el último año, con facilidad encontraremos ciertos signos de los que deta-

lláramos. Entre otros, Roberto Cossa y Griselda Gambaro son dos de los dramaturgos que más afirmaron su posición en ese terreno.

La propia Griselda Gambaro, refiriéndose a la temática de sus obras, sostiene que aborda "la indagación de lo que somos, dentro de este país particular, de mi historia, y van gi-

ALGUNAS PRECISIONES

En nuestro número anterior publicamos una entrevista realizada al director del Taller de Investigaciones Dramáticas de La Plata (T.I.D.), Carlos Lagos; entrevista estructurada a partir de un documento elaborado por Lagos y que presentara a sus alumnos como una propuesta de discusión.

En la lectura del material observamos ciertos puntos que creemos conveniente analizar.

Hay elementos muy claves en el discurso de Carlos Lagos, fáciles de desentrañar por otra parte, que podemos abordar sin necesidad de efectuar un detenido análisis de cada una de sus respuestas.

El entrevistado pretende concretamente imponer una histórica y perimida discusión, que de tiempo en tiempo vuelve a ser centro entre ciertos intelectuales argentinos, sobre todo en períodos de transición como el actual.

"Civilización-barbarie", "Interior-Buenos Aires", son puntos de partida con visos de demagogia que intentan afirmar un ultra nacionalismo que hoy por hoy no define la crítica situación de nuestra cultura y hasta dudamos que su intención sea realmente de trascendencia en el marco del debate cultural que el país tanto necesita.

Hay un sentimiento doloroso y a la vez contradictorio, en Carlos Lagos, producto seguramente de una definición ideológica a la que teme enfrentar, que le lleva a negar el verdadero desarrollo histórico del teatro nacional, y a tal punto niega la Historia que concibe el aislamiento como único sitio de afirmación para la denominada "barbarie": estado al cual pertenecen los hombres de teatro al margen de la cultura oficializada interesados en cortar lazos dependientes que los unen a Buenos Aires y Europa (¿?).

Seguramente bien pocos deben ser los hombres que comparten esta posición e igualmente son hombres de teatro al margen de la cultura oficializada. Y no entran dentro del rótulo "barbarie", porque su íntegra condición de artistas no puede mezclarse con las intenciones de un poder fascista que cada día los despoja más de su propia identidad. Aceptar la integración a la "barbarie" es igual que agachar la cabeza y dejarse pisar.

El teatro argentino no necesita hombres de la "barbarie" para fortalecerse, hombres que se encierran a hacer folklorismo al margen de la Historia. En un país que lleva ocho años de destrucción, que tiene desaparecidos, que participó de una guerra, con gente que padece hambre, los que se encierran a confrontar las técnicas "primitivas" con las desarrolladas por Stanislavski, Brecht, Artaud, Meyerhold y el "nuevo gurú Grotowski" sólo resultan servidores de quienes se proponen destruir la cultura.

Recuperar nuestra verdadera identidad es nuestra gran obligación, y lo haremos desde espacios marginales o alternativos, donde seguramente los "intelectuales tilingos" no están y nunca van a estar mientras no reflexionen criteriosamente y sin intenciones ideológicas demagógicas sobre cuál es el verdadero papel del arte en el desarrollo de la Historia de un país.

CARLOS PACHECO

rando constantemente una serie de preocupaciones que tengo: el manejo del poder, la relación víctima-victimario, las crueldades a nivel personal y social, la dificultad de crecer...², preocupaciones que claramente aparecen manifiestas en sus dos últimas obras: "La malasangre" y "Real envido".

La primera, ambientada en el hogar de un dictador del siglo pasado, intenta reflejar por debajo de una historia de amor, la fuerza autoritaria de un poder inepto, arbitrario, represivo, cuyas víctimas viven sumidas a su voluntad: "hace proyectos sobre las personas y las personas dicen sí". Y esta historia de amor que va naciendo entre Dolores (hija del dictador) y Rafael (su preceptor, un hombre contrahecho) a medida que va afianzándose permite el desarrollo de una serie de situaciones paralelas a través de las cuales reconocemos hasta dónde una fuerza autocrática, puede conducir a la despersonalización de un ser humano que alguna vez creyó en la libertad y la dignidad y terminó en la cruel situación de tornarse servil y débil. Pero la rebelión va a producirse. Dolores logra la liberación a través de ese ser contrahecho y en apariencia débil que es Rafael, que termina vencido por la muerte a causa de su enterza, su dignidad y su lucidez. Dolores descubre la libertad, enfrenta al poder y le grita desde el silencio, con una fuerza hasta entonces reprimida, pide a viva voz el esclarecimiento de los hechos con todas las luces encendidas: su amado ha muerto y necesita ver el cadáver.

Al decir de Lautaro Murúa, uno de los protagonistas de la obra: "La Malasangre es una parábola que linda con el grotesco. Es más: diría que es una tragedia en clave de grotesco. Y pienso que si quisiera definir la situación crítica que ha vivido la Argentina en los últimos treinta años, se la podría describir también como una tragedia en clave de grotesco, porque se ha llegado a situaciones totalmente insostenibles, ridículas, torpes, que si no fueran macabras, serían risibles. Yo digo que la obra puede ser una historia de amor y hasta cierto punto lo es. Pero no es eso solamente, pues tiene contenido político. Y en este sentido, es la más dura, la más aguda e inteligente que se ha escrito sobre la actualidad, por lo menos en estos momentos. Y no me cabe duda: la más directa. Es una

parábola tan clara que el que no la vea no sabe dónde está parado".³

En cuanto a "Real envido", también en ella Griselda Gambaro jugará con el poder. Esta vez desde la tontería. Una farsa al estilo medieval será el medio a través del cual reconoceremos la ineptitud de un rey que aparecerá rodeado de consejeros y servidores sumidos en la total idiotización y donde nuevamente un juego sobre el amor servirá de eje alrededor del que girará el mundo que la autora se ha planteado mostrarnos desde la metáfora. Así nuevamente seremos partícipes de la humillación por la humillación, de la muerte porque sí, de una guerra sin motivos concretos; nos sentiremos reflejados en un pueblo que padece la miseria sin que ello sea de interés del monarca; hasta que finalmente el poder quedará en manos de una pseudo reina idiota que jugará al poder como su antecesor.

"En esta farsa tragicómica —dice Griselda Gambaro en el programa de la función— el espectador descubrirá algunos signos de un paisaje dolorosamente familiar; del espectador depende cambiar los signos de la tontería y volverlos inteligibles e inteligentes para cambiar el paisaje entero: esto que somos hoy, nosotros. Esto que no queremos ser, hoy, nosotros."

Así como la obra de Griselda Gambaro marcó una variante fundamental dentro de la actividad dramática en el último año, Roberto Cossa también sumó a ese espectro una tarea por demás significativa, que se continuó a una línea que apareciera en 1980 con "El viejo criado" y que hoy ya no se nos muestra como renovadora, sino en un alto grado de desarrollo.

A través de un logrado manejo del grotesco, Cossa reflejaba en "El viejo criado", desde el dolor que su compromiso imponía, la realidad del argentino derrotado, visión que luego amplió en "Gris de ausencia".

"Mi teatro es ciudadano —dijo Roberto Cossa al suplemento de espectáculos del diario "La voz" (febrero 13 de 1983, p. 1)—. Soy una persona muy tocada por la realidad de Buenos Aires. Sin embargo, lo que más me toca es la irrealidad. Este es una mezcla de país subdesarrollado con pretensiones, con influencias culturales europeas. Un país que no ha digerido todavía todas las formas

de la inmigración y que permanentemente inventa un mundo que no coincide con la realidad. Nos pasamos inventando un país que no existe: la Argentina Potencia, el argentino es superinteligente y en el exterior lo demuestra. En fin, mitos e irrealidades." (...) "En general, trabajo sin apriorismos ideológicos. Mi ideología aparece en el subtexto. No hago demasiadas tesis previas. Mi manera de escribir no es didáctica, pero por estilo y no por principio."

En 1982 Cossa presentó "Ya nadie recuerda a Frederic Chopin". No fue más que una gran metáfora a través de la que "se respiraba la presencia de la muerte, para ser más precisos: de lo que ha muerto". Y ello no era más que el espíritu de un pueblo detenido en el pasado, evadiendo continuamente el presente, a la vez que alguien intentaba construir un mundo nuevo fuera del país. Nuevamente el argentino derrotado abordaba la escena. Sin compromisos reales, fuera de todo contexto histórico, con miedo de enfrentarse a un hoy crítico.

La cartelera porteña mostró también varias piezas de autores argentinos, las descritas, por su posición, creemos fueron las que más se aproximaron a rescatar nuestra situación. El resto, en su gran mayoría, sólo fueron intentos.

TEATRO ABIERTO, HOY

En 1981 Teatro Abierto se convirtió en la más alta expresión de la cultura argentina. Reivindicadora de los verdaderos derechos del hombre del teatro tuvo la fuerza indispensable (incendio del Picadero de por medio) para sobreponerse al crítico proceso en que se desarrollaba el país y demostrar que colectivamente aún se podían rescatar las fuerzas necesarias que permitirían una pequeña salida dentro de un marco caracterizado por la dispersión y en el que pocas posibilidades se daban para el debate cultural. Teatro Abierto '81 fue líder y ejemplo, al punto que originó experiencias similares en otras manifestaciones artísticas (Cine Abierto, Danza Abierta, DECUNA, Música Siempre)

La experiencia '82 no atravesó igual suerte. Los resultados de la primera emisión fueron altamente significativos y las expectativas

vas que quedaron ante su finalización intentaron ser canalizadas en el segundo ciclo, provocando las más diversas polémicas, en las que no quedaron afuera ni el público, ni la crítica. El final (o no) quizás lo dio la réplica Pacho O'Donnell-Roberto Cossa en las páginas de la revista "Humor", publicación que admitió sin criterio alguno que O'Donnell expusiera su visión del ciclo desde el dolor que le producía su exclusión del mismo, hasta las justificaciones de Cossa que terminaban por calificar a su contrincante de "boludo" ("Humor", nro. 96, p. 54, 1ra. columna).

Y si bien pensamos en no hacernos eco de este hecho lamentable, en definitiva debimos mencionarlo por cuanto es claro ejemplo de que aún hoy los de afuera (O'Donnell) se resisten a comprometer su actividad, en tanto los de adentro (Cossa) salen al paso agresivamente a justificar la tarea que han realizado ¿por convicción?

Podríamos hablar de los errores de Teatro Abierto '82, del jurado que seleccionó obras sin estar integrado por autores, de criterios de dirección equivocados, de la ausencia de los "nombres" de la dramaturgia argentina, etcétera, etcétera; podríamos hablar de la extraña experiencia de un teatro experimental inexistente; creemos innecesario ese camino a esta altura. Los argentinos ya no podemos detenernos en los análisis justificatorios. Teatro Abierto '82 tuvo un móvil y lo cumplió a medias. Se propuso dar a conocer a los autores argentinos y no acertó el camino. Roberto Cossa manifestó en una entrevista publicada también en "Humor" (nro. 92, p. 74): "Teatro Abierto siempre tendrá que ser un fenómeno cuestionador, ese será su motor. Lo cual no quiere decir cuestionador únicamente en lo político o lo estético. Tiene que ser un fenómeno modificador hacia afuera y hacia adentro. Teatro Abierto tiene que inventar modos, estructuras, formas de arte que sirvan al teatro argentino, haya una dictadura o una democracia. Si hay una democracia y nos permite hablar de los desaparecidos y contra los militares y el fascismo, lo hablaremos, veremos cómo lo decimos. Pero también haremos o un teatro de extensión o nos refugiaremos más en lo estético, en formas más nuevas, combativas. A esto es a lo que tiene que responder cada

año. Este año se modificó poco, pero yo hablo en perspectiva... Creo que tiene que continuar como un movimiento durante muchos años", y también lo creemos nosotros, siempre y cuando sea realmente cuestionador y modificador de su presente, porque no se puede hablar en perspectiva cuando las urgencias son tantas. Los movimientos nacen cubriendo las necesidades de su tiempo. El año próximo quizás no haga falta un Teatro Abierto, o exija notables variantes. Nuestra lucha entonces es en este y por este presente. Por qué jugar al mismo juego que implementa el poder militar argentino cuando nuestros intereses pasan por otro lado. Si pretendemos ser vanguardia, seámoslo por derecho y convicción. No es bueno simularlo, cuando aún, y en apariencia, no salimos de la retaguardia.

A MODO DE CONCLUSION

Quizás hayan quedado algunos puntos por tratar, seguramente no serán ellos los que aporten elementos clarificadores a este panorama trazado.

La dramaturgia argentina va saliendo lentamente del letargo en que está obligadamente encerrada. Con metáfora o sin ella encausará su tiempo porque todas las armas están dispuestas para lograr su total recuperación.

Es cierto que faltan canales de divulgación, la inexistencia de verdaderos teatros independientes, de espacios de experimentación, sobre todo para las nuevas promociones, pesa demasiado. De todos modos, son muchos los hombres de teatro del país que día a día enfrentan su profesión desde el compromiso, muestra de ello son los diversos encuentros de teatro que el pasado año se realizaron en distintas provincias.

1983 se inició con grandes expectativas. Hablamos de institucionalización y todo parecía entusiasmanos hasta que, hace algunas semanas atrás, mientras esperábamos el anuncio de la fecha del acto eleccionario, la censura caía sobre "Doña Flor y sus maridos", extendiéndose hasta "Real envido". Un desnudo afectaba la moralidad del hombre argentino y ello no era permisible. El poder, autoproclamado salvador, destruía la necesidad de algún actor de decir basta y lo hacía enjuiciando violentamente no sólo su ne-

cesidad, sino también la de todos nosotros. Ese nuevo golpe resultó demasiado doloroso y mucho más aún su grotesca posición moralista.

Las expectativas seguramente no se han destruido, por el contrario, cada golpe del poder suma fuerzas desde el dolor y ellas gravitarán en beneficio del teatro nacional. Sus intérpretes buscarán cauces de expansión a través de distintos canales, porque los argentinos, después de la experiencia '82 de Teatro Abierto, afianzamos la postura de que todo nuestro teatro no pasa por ahí.

Los últimos trabajos presentados en los escenarios porteños, algunos aunque con interesantes propuestas, no sólo se cierran en la metáfora, sino que además presentan mensajes inconclusos y es obvio, si pensamos que aún están sin resolver los grandes problemas que afectan nuestra integridad.

La lucha por el logro de esas soluciones es nuestra. La libertad, lamentablemente, tiene un elevado costo. La organización es quizás la única forma que nos ayude a reencontrarnos con la identidad perdida.

NOTAS

- 1 Diario "Clarín", Cultura y Nación, 24/12/81, pág. 5.
- 2 Revista "Humor", nro. 90, pág. 49.
- 3 "La malasangre", Documentación, "Revista Teatro Abierto", nro. 1.

HECTOR A. PALACIOS

Abogado

ROSA J. DE MARZIANI

Escribano

65 N° 780

TE: 51-1145

FRANCISCO MADARIAGA Canta el Agua Criolla

por GUILLERMO LOMBARDIA

"estoy entre la espada del paisaje
y el ladrillo caliente del olvido"

F.M.

"En la primavera del año mil novecientos veintisiete, contando sólo quince días de vida, viajaba yo por el norte de la Mesopotamia Argentina, en un tren antiguo, marrón, casi fluvial, del que descendí después de treinta y dos horas de viaje, entre las arenas de una estación de vaquerías y puñales, de troperos y criaturales hambrientos vendedores de naranjas y de tortas de harina de maíz amarillo o de almidón de mandioca; de caudillos políticos y sus gentes, con ponchos y pañuelos de cuello llameantes..."

Descendí del tren arrullado por el tintineo de las espuelas sangrantes y mojadas por el rocío de un largo viaje de algún habitante gaucho - ¿Teolindo Frutos? - de esa región sepultada entre los palmerales y las aguas de líquido celeste y amarillo..."

Después de todo esto sobrevino para mí una larga ausencia cosmopolita, para, posteriormente, sentir de nuevo el llamado del relincho del caballo del subtrópico acuático del País Correntino, y volver a entregarme, condenado, a la eclosión de mi "delito natal", reo de muerte de ese amor, que he tratado de ir expulsando de mí en forma sangral, endemoniado por la herramienta de la imagen moderna, en el esteral vivo de todos los colores, alimentado por las hadas del palmeral que, hasta ahora, me tienen reservado un potrillo parejero de oro sanguíneo, para que pueda recorrer siempre un poquito por el Ras de la Naturaleza correntina..."

Fue inútil por tanto que a la edad de catorce años me llevaran a estudiar a Buenos Aires. Era ya muy tarde, porque siempre he vuelto y volveré a esa República Natural y Joyante..."

Esta imagen milagrosamente rescatada por Francisco Madariaga del manantial más remoto de su infancia, que habrá de recorrer toda su obra incesantemente matamorfoseada hasta alcanzar este grado de magnificencia y lucidez poéticas en el primer poema de su último libro, libera tal potencialidad, que puede constituirse en toda la noticia biográfica necesaria para acceder en profundidad a su cosmos poético. Ese tren es el que "se ahoga en la catarata de las hojas" y "se encierra en sí al borde de los esteros nocturnos" (El pequeño patíbulo, 1954, pág. 19/20); el que "se sepulta cuando ama los terrosos países". Esos paisanos cuyas ánimas siguen cabalgando en la llanura correntina son Lau Cardozo, Jamario Valenzuela, Francisco Sosa, Teolindo Frutos, Peli Ramírez, Luicho Merlo, el abuelo Narciso, su padre, el "Caballero de los Trinos" montando el bayo ruano, Aparicio Altamirano, esos "poetas anónimos", los "gauchos más huraños". Los esteros, el palmeral, el agua son las presencias primordiales de ese "paisaje solamente hollado por su propia demencia" (El pequeño patíbulo, p. 22), ante el cual el poeta dirá: "Oh, en mi escenario, de rodillas" (Tembladerales de oro, p. 107).

Pero, además, Madariaga da cuenta de la génesis misma de su poesía. Ella no es otra cosa que la liberación del "delito natal", la "expulsión sangral" de ese amor que lo condena. Y su herramienta, como bien lo dice, es la imagen moderna.

Dos grandes universos en los que se ha demorado durante años, casi exclusivamente, la acción develadora de su poesía. Por un lado, el descubrimiento de ese "área encantada y dadora de poesía", como él define a la Cuenca del Plata. Por el otro, la continua reflexión sobre el oficio, el canto como perpetua búsqueda. Y el uno trabajando sobre el otro a cada paso.

Nuestro amargo subtropical melancólico con boca de serpiente canta en el embarazo de los ríos.

Ponedle una flor de agua a su veneno,

Estos son los dos primeros versos de "Amanecer Fluvial", poema que abre "El pequeño patíbulo", primer libro de Madariaga. De los dos universos mencionados, el que aparentemente irrumpe en primera instancia es el escenario, el paisaje. Sin embargo, si miramos con detenimiento, se ve claro que no es aquél quien impone su característica al lenguaje, sino, más bien, lo contrario. Madariaga ha afilado su herramienta antes de empezar a cantar.

LOS LENGUAJES REALES

Si algo le repugna a Madariaga, es el fantasma de la idealidad que se presenta ataviado con el color de la realidad. Y le repugna, precisamente, porque es profundamente irreal. Ha estructurado su poesía sobre la base de un combate sin tregua contra la irrealidad. En el terreno del lenguaje, libra la primera batalla. "Lloras entre los hombres tu desacuerdo con el lenguaje" (El pequeño patíbulo, 1954, 23); "Tú no te recuestes más acá de los lenguajes humanos" (Las jaulas del sol, 1960, 37); "Pero estoy claro porque recibo las oleadas de mi destino antiverbal" (Los terrores de la suerte, 1967, 90): el poeta debe trabajar, al mismo tiempo, a favor y en oposición al lenguaje.

¿Y cuándo el lenguaje se transforma en irreal? Cuando no está concebido como una aventura sin límites. Cuando se somete al adocenamiento de directivas externas a la poesía, provengan de donde provengan. En su primer "Arte Poética" señala: "Los puentes están artillados y sólo los cruzan caballeros blancos vestidos con el aire de un muerto que posee la victora final./ Totalmente entorpecidos por la belleza de su sangre." (El pequeño patíbulo, 1954, 30). Madariaga se sentirá en la obligación de colocar un explosivo debajo de cada uno de esos puentes. Y son muy pocos quienes, en la poesía argentina, fueron capaces de decir cosas como éstas:

"¿Amoldáis vuestra esfera a lo más íntimo del porvenir?/ Perros enanos entecos, tenéis a vuestro servicio los escribientes nacionales, pajarracos de la patria./ Canasteros de los frutos del odio, no estoy arrepentido de tener a mi servicio las joyas y los frutos del deseo./ Principitos destronados de toda sangre de composición en la naturaleza./ Eugenios, Equis, Clauditos, perritos de ceniza." (Las jaulas del sol, 39); o "¡Gangrenas infinitas para los comensales del salón nacarado con tendencia hacia el oro!" (Las jaulas del sol, 40); o "Ya les dije: Yo soy el cantor con canto y arranco de mi memoria a los enfermos destrozados. Yo soy el que agiliza las relaciones y las esperanzas, pero me sostengo contra la sonrisa de los nuevos bobetas y contra la boca envuelta en algodones amarillos de los ancianos nacionales." (Los terrores de la suerte, 95).

Pero no se limita Madariaga a estigmatizar a los portadores del "lenguaje irreal". Como ha sido dicho, se trata de volar todos los puentes. La poesía, entendida de esta manera, exige una tensión máxima del poeta, un estado de alerta permanente ante todo lo que amenace las potencias creadoras del lenguaje que emanan del deseo. Incluso si se trata del poeta mismo: "Mi canto canta contra mí,/ mi canto de caballería suicida/ nadando en los tembladerales." (Aguatrino, 1976, 116).

Ahora bien, una actitud poética semejante, no puede sostenerse en el vacío. El poeta necesita, también, depositar su confianza. Madariaga lo ha hecho, como ya hemos visto, en la "imagen moderna". Para que no queden dudas, se preocupa por explicitar, incluso, su propia "ascendencia": "Kleist, Hölderlin, sentaos mis amigos al borde del calor del verano sonriente de mi cama..." (El pequeño patíbulo, 28); "¿Y despues?... mucho más, y mejor, y más libre, y más moderno, más hombre. Oh alemanes, oh Rimbaud, Lautreamont, Apollinaire, y vosotros, los mejores surrealistas. Y los amores. Y el amor." (El asaltante veraniego, 1968, 55).

A partir de allí, de su absoluta confianza en su herramienta, Madariaga estructura su discurso. El punto de partida es una incondicional subordinación a una concepción de la poesía que no deja lugar a malos entendidos; "La poesía es la tenaza de adiestración fulmínea para arrancar todos los clavos y echar a rodar todas las cruces. Tenaza-porción de agua y de fuego unificados en el relámpago. Tenaza de anti-idealidad sangrante, de anti-alienación del Trabajo y del ocio esclavizantes y deformantes, manejada desde el infierno por la bruja celeste y cálida de la esperanza."; "Y un poeta es aquel que vuelve siempre desesperado y hambriento de

poemas, a sus poemas con un rostro feroz de desterrado y de enamorado: el gesto más humanísimo y más sombrío al mismo tiempo. Invierno luminoso. Verano demoniante. Corazón. Sueño. Ciencia. Demencia. Siempre del lado de la rebelión. lúcido y tiernísimo frente a los más infelices; duro, exacto, cruel, frente a los imbéciles de los grandes poderes." (El asaltante veraniego, 58/59).

EL PAIS DE LAS AGUAS

El poeta ha concebido una herramienta, personal-impersonal, y con ella trabaja la materia. "Yo, que tengo el alimento más moderno, estoy rastreando el invierno y las pudriciones de estos llanos" (Tembladerales de oro, 1973, 104). Ha elegido su universo. Pero, ¿hasta qué punto lo elige?: "Hace veinte años que quiero relatar perdidas cosas./ No puedo iniciar nada que no sea el torpe vicio de mi alma de grabarse y retorcerse, o sino balas, tijos del deseo, guardadas repentinas de la vida." (Las jaulas del sol, 46). Pareciera evidente que una determinación insoslayable lo obligara a insistir sobre ciertas recurrencias. No corresponde, de todos modos, hablar de obsesiones. Sería más exacto referirse a esa "expulsión sangral" de la que hablaba Madariaga. En última instancia, se trata de una fidelidad más a sus principios poéticos, que le impide despegarse de las imágenes más vinculadas al deseo: "Cohetes a la luz de la luna, cohetes de la infancia, pero surgiendo de los pantanos, de los ojos de los gatos monteses hundidos en el agua. ¿Qué sé yo de la ciudad?"

Y entonces, de un extremo a otro de la poesía de Francisco Madariaga, el fabuloso País Correntino, el paisaje de la Cuenca del Plata que "es liberal-natural-anterior y vuela y nada y canta para más adelante" (Llegada de un jaguar a la tranquera, 1980, 164), se despliega con su "aire cálidamente eléctrico", con sus "trenes desorientados", con los pájaros del estero y los monos del bosque, con su "mar de los castillos", con sus palmares lujosos, con sus impenetrables paisanos que, como Narciso Madariaga, "son nobles a pesar de la precariedad feroz de la condición humana" (Llegada de un jaguar a la tranquera, 131). Y, sin embargo, Madariaga nos dice: "Yo no tengo país,/ tengo isletas voladas por el agua" (Los terrores de la suerte, 87); y "Yo no quiero cantar países natales,/ sino medallas de carne de sol,/ telas de la naturaleza,/ conciertos de las tumbas salvajes,/ hijas de la ternura natural." (El delito natal, 1963, 65). La vinculación que la poesía de Madariaga ha establecido con su "escenario" no está condicionada por las veleidades superficiales que impulsan a los "paisajistas" y "cantores nacionales". Es una relación que tiene que ver con una identificación de otro orden entre el sujeto y su contexto: "Yo soy aquel que tiene los deseos del cielo de la tierra" (El delito natal, 63); "Mi pecho es el tigre de la tierra" (El delito natal, 69).

En esa relación poeta-país, sujeto-escenario, un elemento se diferencia claramente y establece las relaciones profundas entre ambos polos, vincula entre sí todos los mundos y regula todas las medidas: el agua. "¡El agua es el deseo inmortal!" (Las jaulas del sol, 50); "El agua exorbitante está en mi boca" (El delito natal, 75); "Debe importarme el agua y el color./ Nada más./ Y la noche, cuando el agua desembarca a todas las apariciones." (El delito natal, 76); una y otra vez el agua aparecerá con su capacidad de modificarlo todo: "aguas valientes quemadoras/ desatadoras de cabellos,/ aguas para el sexo tierno color de corazón,/ aguas únicas para los ojos de mujeres no-señoras,/ mujeres por los bosques encantadas." (Los terrores de la suerte, 86).

Para Madariaga, la poesía misma tiene que ver con ella: "Pero éste no es mi poeta. No lo acompaño por esos mutilados vendavales sin agua", o "Ser cantor es crecer y bordar constantemente, desarrollarse como el agua (la que surge o corre)...". (Los terrores de la suerte, 96/7), o "Se es poeta por una ancha sonrisa de las aguas" (El delito natal, 57).

De allí que el agua, entonces, tenga una especial predilección por el poeta: "el agua crece,/ el agua abre sus puertas marrones al diablo,/ el agua pacta con las sombras,/ pero le abre paso a mi caballo." (Aguatrino, 118).

En ese solitario y extraordinario cruce, donde convergen las más modernas e intransferibles facultades de la poesía y una de las zonas más desamparadas de América Latina, ha trabajado, y continúa haciéndolo, Francisco Madariaga.

Ha sido perfectamente consciente de las dificultades del camino elegido: "canto mi canto con un lenguaje impopular, pero cercano a vuestros vestidos miserables." (Tembladeras de oro, 106). Imagino que si alguien le preguntara por qué lo escogió, Madariaga respondería con una pequeña sonrisa: "No tienen puertas para huir los amores." (Las jaulas del sol, 52).

El simplemente ha sido fiel a su visión, a esa hermosa imagen en que se encuentran la mejor poesía y la virtud criolla, metaforizada para siempre en "Posta de Pajonales": "encendimos fogatas de caridad de agua/ para dar sombra a los árboles de Santos Vega, que sonreía a Rilke, y a Rimbaud le cedía su caballo..." (Aguatrino, 120).

Hace ya veinte años, publicó un poema, dedicado a Aldo Pellegrini, en el que decía:

A estos países donde reina el fuego yo los estudio en relación a la luna
Veo que es el borde de la Ciencia el que me hace temblar, pero me alío con los bosques,
con el agua y con la más extrema respiración natural.

Al borde de la Ciencia (y con el agua)

¿Seré la aberración connatural?

¿El grito de un heroísmo hurano?

No.

Soy el paisano de los dientes celestes.

Más bien el retrasado (y con las bestias).

Soy el colorado-unificado por la tormenta de la sangre, pero he trasladado mi siesta al borde
de la Ciencia.

Yo no he bebido Cruz,

no me he detenido ni un instante en el vientre de ese aceite cristiano.

He prohibido el pus.

—Lo he comprendido, Señor Pus, lo he visto cultivar por su raíz, ¡luctuoso amarillo!—

Ahora soy un enemigo desbordado.

No tengo más que un país caliente como un rayo lleno de árboles mojados,

un esplendor de vahos de agua

y un corazón abierto como una sepultura natural.

Cuando un poeta juega sus cartas de este modo, es evidente que ha separado su destino del de las tribus buscadoras de gloria. Madariaga lo sabe; pero no le preocupa: "¿De mí?: quedará sólo un poncho gaucho caído en medio del cielo." (Llegada de un jaguar a la tranquera, 142).

Los números de página de los textos citados en el artículo corresponden a la edición "La balsa mariposa", obra completa de Francisco Madariaga, editada por la Municipalidad de Corrientes.

Prof. Dr. JORGE J. CUETO

Dr. JORGE CUETO (hijo)

Enfermedades de la piel

Diag. 77 N° 430 TE: 21-3740

NOYA ADELMA

M. P. 614

39 N° 1042, 1° 7"

Martes y Jueves, 9 a 20 hs

La Persistencia de las Imágenes

por CARLOS VALLINA

"Yo pienso que es una casualidad que nosotros seamos ahora los que hacemos películas y que ustedes las estén viendo o no viendo, lo cual es frecuente. En el futuro es muy probable que quienes en este momento son espectadores, las hagan; el cine argentino no es una responsabilidad de unos pocos hombres que hacemos cine, sino una responsabilidad del país. Aprovechémoslo, que todavía está allí."

Así hablaba Leopoldo Torre Nilsson en unas Jornadas de Cine Argentino organizadas en Mendoza en 1970. Estimulante concepto para el desarrollo de un cine independiente y alternativo que continúe y profundice, despojándola de reducciones, facilismos y vanguardismos ahistoricos, la línea iniciada en el movimiento cortometrajista del 60, ampliada en el underground experimentalista, el film político-testimonial y el avance amateurista, todos estos momentos referidos a dos factores significativos de los últimos diez años: el impacto tecnológico y el derrumbe del cine a nivel industrial.

La sombra del 76 no fue sin embargo suficiente para impedir la persistencia de las imágenes revulsivas va no en la retina, sino en la memoria o en proyecciones cada vez más numerosas y críticas. Los grupos jóvenes casi sin proponérselo y en busca de su propio lenguaje retornarán el único discurso posible, el de la realidad social y cultural de nuestro pueblo. "Los Totos" es parte de este renacimiento, de ahí la importancia de esta conversación.

La película surgió de la idea de un cura que se llama Aníbal, quien me planteó hacer un audiovisual a raíz de un cuento. Este cura trabaja en una parroquia de San Fernando que está sobre una zona villera. Atrás de la parroquia hay una villa. A 5 ó 6 cuadras de allí, por la Panamericana, hay otras dos villas más. El me planteó hacer una película a raíz de un cuento que salió en una revista que publica el Movimiento Ecuménico por los Derechos Humanos, que se llamaba "Los Totos". Describe lo que hace un pibe durante el día y los problemas que tiene con sus mayores. Describe la situación en que se encuentra y cómo el pibe ve las cosas que viven los padres.

Este cura me plantea hacer un audiovisual y yo, por la riqueza del tema y por lo que se me proporcionaba trabajar en un lugar que era una villa miseria le planteé hacer una película. Tuvimos todo un trabajo de investigación con él, con dos asistentes sociales y una maestra, que fueron planteando cómo era la situación de ese lugar, cuál era el trabajo que hacían y cómo estaba ese trabajo en ese momento con la gente. Después me presentaron una familia. Yo empecé a hablar en un primer momento con los padres y con otras familias más, pero fundamentalmente con esa que me habían presentado. Después de ahí empecé a trabajar con los chicos, con uno de ellos Huguito que era el mayor de la familia. Fu un primer momento hu-

bo con Hugo una relación un poco reacia, de desconfianza hacia mí porque él me veía como a un asistente social o como un tipo de la parroquia. Después de que paulatinamente fuimos avanzando con el trabajo y que le fui planteando que lo que yo quería era hacer una película y que mi idea era totalmente diferente de la que podía ser la perspectiva de la asistente o de la parroquia, él se fue abriendo más hasta llegar a un punto de amistad donde me fue hablando y planteando toda una serie de cosas que fui descubriendo y me fue llevando por distintos lugares y mostrándome una barrita de pibes que eran amigos de él. A partir de eso empezó la película.

P.: ¿Cuánto tiempo te llevó eso?

R.: Más o menos me llevó dos meses. Que no fueron todos los días porque yo, por mi trabajo, no podía hacerlo; entonces fue más trabajo de fines de semana, de sábado y domingo, de ir a la noche, de estar con ellos hasta que llegó enero, cuando nos largamos a filmar. El proceso de rodaje fueron 20 días, de filmar todos los días, inclusive sábado y domingo. No era una cosa estricta de horarios sino que se daba según la situación de lo que teníamos que hacer. Había cosas que se filmaban de noche, entonces durante el día no trabajábamos; había otros días en que se filmaba todo el día, o si no, dos tres horas en algunos casos, que fue al final va ca-

si de terminar la película. La idea de cómo se planteó fue a través de un bosquejo, no de un guión férreo, de tener una idea sobre lo que se habló y de las situaciones que había que retratar o documentar.

P.: ¿Podés, más o menos, recrear las situaciones con una descripción?

R.: Fundamentalmente había tres situaciones que nos interesaban por lo que yo comentaba. Una era la de Hugo y su barra en sus juegos, en sus cosas cotidianas, que eran el arroyo, el cañaveral, el río, el fútbol, sus travesuras digamos, esas cosas reales y cotidianas que las veíamos al acompañar en todo el trabajo de investigación que ya teníamos planificado de cómo hacerlo y cómo filmarlo. Lo otro era lo de la comparsa, que es el final de la película. Y lo otro era el desarrollo de las actividades de los padres de Hugo dentro de la casa y de Hugo trabajando en su laburo y en las changas que hacían. Paralelo a eso había todo un trabajo de reportaje directo con las asistentes y la maestra. Eso era en síntesis lo que teníamos visto. Después, con la filmación, fueron surgiendo cosas nuevas, es decir, por ejemplo, lo que nosotros teníamos del río lo teníamos visto, pero no lo del cañaveral, las partes por donde ellos se van metiendo por el cañaveral para llegar al murallón a leer las cartas que ellos roban. Eso fue una cosa que salió ahí cuando estábamos en el río, que se debió a que el río estaba bajo, entonces se podía transitar por el cañaveral, pero que es una cosa real que ellos lo hacen habitualmente. Lo que pasa es que cuando estábamos haciendo todo el trabajo de investigación eso estaba todo tapado por el agua. Lo mismo surge con la parte en la que hacemos todo el reportaje de ellos, hablar con ellos ahí en una estación muerta, una estación vieja de trenes que no funciona. Esto surgió buscando un lugar tranquilo donde poder estar con ellos hablando. Entonces, de andar por la zona, ubicamos ese lugar y fuimos ahí. Aparte, nos habían dicho que había un lugar así donde podíamos estar tranquilos para filmar. Bueno, eso es más o menos la idea. Hubo después todo un trabajo de montaje, mucho tiempo de montaje, de armar la película.

P.: Con respecto al equipo de asistentes que aparecen en la película, ¿tenían alguna idea preconcebida ellos sobre cómo trabajar la película, o acordaron contigo, trabajaron paralelamente, te apoyaron?

R.: Ellos partieron de una idea de brindarme a mí cuál era el trabajo que ellos cumplían dentro de la parroquia, cuál era el sentido de su trabajo, y cómo veían toda una situación que se plantea en la película entre el problema afectivo-económico de esa gente. Eso fue todo lo que se trabajó con ellos. Después de toda la finalización del rodaje vino la cuestión del material que se nos presentó, que era muy rico. Es decir que hubo como una nueva evalua-

ción, como un replantearse las cosas. Porque en un principio la idea del trabajo era una idea muy sencilla, era simplemente documentar ciertas cosas de los chicos y sobre eso acoplar una serie de ideas de los mayores, de los padres, la asistente social, la maestra, sobre esa situación. Pero los testimonios de los chicos eran tan ricos y tan profundos que nos replantearon, por lo menos a mí, qué hacer con la película. Es decir, ya pasaba de la simple descripción digamos neorealista de la cosa, sino que había otras cosas con mucho más fuerza, como por ejemplo, el final de la película: la comparsa.

P.: Yo tomo eso, el final. La película está propuesta por un determinado nivel de la cultura. ¿Y el otro nivel de la cultura, la de los chicos, la específica? Se apropia de la película y transgrede las normas y eso incluso impacta en el lenguaje de la película. No digo que la película esté dividida, por el contrario, sino que progresa hasta llegar a ese reflejo que vos señalabas, que ellos imponen su punto de vista.

R.: Imponen su cultura, fundamentalmente.

P.: ¿Eso es lo que vos viviste?

R.: Fundamentalmente ellos imponen una serie de valores y códigos que están fuera de los códigos de valores de sus padres y de las asistentes sociales o de la maestra, con sus estructuras, es decir, es un código mucho más rico y mucho más valioso en el sentido de lo espontáneo que hay dentro de la película. Es decir, de lo rígido y estructural que pueden ser las asistentes ya por toda una educación, por toda una situación y todo un aprendizaje preconcebido digamos sobre la cosa; esto es así porque lo establece, esto así y así digamos, es decir, bueno, como dice en un momento se da el caso de minoridad, cosa que hemos conseguido pasar a minoridad tales situaciones llegamos a conseguir que se dieran tales cosas, etc. Son como cosas prepautadas. En el caso de los chicos no se da, sino que se un código mucho más libre que lo lleva a ser más rico, más profundo y eso genera toda otra serie de valores que son fundamentalmente sociales, culturales y políticos, como se ven reflejados al final de la película.

P.: Esta visión global de lo que vos concebís como primera aproximación al trabajo y como resultado final, ¿puede haber determinado el aspecto técnico de la película? ¿O ese aspecto técnico está divorciado o es pretextual? Vos has filmado en blanco y negro, con cierto tipo de material que me gustaría que narraras. Es decir, ¿cómo peleaste con la producción?

R.: La cuestión de producción parte de una cosa muy simple, la necesidad de hacer algo bajo la situación económica que se vive y los bajos costos que uno se tiene que plantear para hacer este tipo

de película. Primero una cuestión de cooperativa, nadie cobró nada en esta película

P.: Cooperativa entendida en términos primarios.

R.: Fue una cosa que nos planteamos todos hacerla a un costo muy mínimo, que fue comprar el material. El material es material vencido

P.: Es decir que es una cooperativa de aportes.

R.: El material es "Doble X" y "Plus X". Era un material de una persona que lo tenía, con diez años de vencimiento, donde se habían hecho antes una serie de pruebas sensitométricas para saber cómo trabajar. No se trabajó sobre esa sensibilidad sino menor, por el vencimiento que tenía. Concretamente, tenía sensibilidad 100 y 250 ASA. Se usó una sensibilidad en base a las pruebas. No hay granos, prácticamente. Ese era el miedo que más teníamos, fundamentalmente en el "Doble X", por el estado en que estaba el material. La lata, viéndola de afuera, estaba bastante carcomida, oxidada.

Con respecto a la parte técnica, uno de los compañeros del equipo tiene cámaras: una Bolex y una "Arri", y un grabador Uher sincrónico. Esto nos permitió y nos ayudó a hacer la película.

El material de sonido: la cinta de un cuarto y cinta magnética son cosas que nos fueron dando a través de una relación que tengo con compaginadores y sonidistas. Nos prestaron cintas que ya habían sido utilizadas para otras cosas.

P.: ¿Es decir que estaban en óptimas condiciones?

R.: Algunas cintas sí, otras no. Nos encontramos, por ejemplo, con cintas de un cuarto que únicamente registraban bien los canales de afuera porque los dos del medio estaban afectados. Igual pasó con el magnético, al no ser nuevo y tener empalmes y ya haber sido usado, ya tenía pozo, no tenía un registro diez puntos. Mucho se logró salvar.

P.: ¿En que proporción filmaron, Marcelo?

R.: Tres a uno. Veintiséis o veintisiete minutos y se habrá filmado una hora, más o menos, setenta minutos.

P.: ¿El dinero lo pusieron todo ustedes?

R.: No. la parroquia nos facilitó un monto de dinero con el que compramos el material y con ello pudimos aguantar los gastos de viáticos y demás.

P.: Se podría decir que la iniciativa comunal se expresa luego de un desarrollo que ustedes impulsan y completan el trabajo, apoyándose en lo que podríamos llamar los residuos de la industria.

R.: Exacto

P.: Este es un procedimiento que tiene su historia en la Argentina

R.: Sí

P.: ¿Querés hablar un poco de eso, de cómo empalma tu preocupación con respecto a cómo viviste toda esa historia? ¿Qué edad tenés?

R.: 27 años.

P.: Quiere decir que vos en el período llamado "nuevo cine argentino", con aquellos cortos importantes...

R.: Yo no lo llegué a vivir, era todavía un niño, era un pibe. Lo que sí, lo he vivido porque lo he leído. Hay una serie de películas que me impactaron mucho. Son películas que no las tomo como modelos, sino que son películas que dentro de la historia del cine las valoro mucho, como ser las de Birri, todo lo que es la escuela del litoral: "Los inundados"..., que marcaron una historia dentro del cine argentino, que por más que se quiera olvidar, están dentro de una cultura subterránea, digamos. Cuando hablamos de cine argentino esas películas salen a flote.

P.: Incluso a veces representándolo realmente; por lo menos en los últimos años.

R.: Además, si vos tenés que hacer una revisión de todo lo que es el cine, el cine documental en la Argentina, salen esos nombres. Como también Feldman, la escuela de La Plata, lo que significó la escuela de La Plata, y todo lo que fue el Grupo Cine Liberación, que es muy importante. Lo que es "La hora de los hornos", lo que es "El camino del viejo Reales", las películas que se hicieron esa época del Cordobazo, etcétera, cuyo epicentro fue en Viña del Mar, en el festival que hubo en el 69/70. Eso marca toda una historia, con toda una serie de errores, aciertos, que a través del tiempo se han llegado a evaluar y que hoy tenemos que reflexionar sobre eso, pero que han marcado un camino y que ese camino no se lo puede dejar olvidado. Es una pauta que marca todo un sistema y toda una industria dentro de un país dependiente, en la cual ha llevado a hacer un cine, que es un cine nacional y que ha tenido toda una serie de propuestas temáticas.

P.: Marcelo, ya que estamos en la zona del cine subterráneo o digamos la historia de este cine independiente por llamarlo de alguna manera. ¿Cómo lo ves en sus relaciones vinculares con una industria anémica, permanentemente en crisis, como la que tenemos nosotros? ¿Cuál sería la perspectiva de los jóvenes realizadores de las estructuras de producción? ¿Cuál es tu visión de esto?

R.: Mirá, esto puede estar marcado por una cosa. Yo soy de Rosario. Me fui de Rosario y vine acá, a Buenos Aires, con la idea de hacer cine, de empezar a trabajar con toda una serie de ideas. La idea primaria que yo tenía era la clásica, o sea, tratar de meterme en un laboratorio para salir de ese labora-

torio y empezar a trabajar en agencias de publicidad, de producción o engancharme en un largometraje y hacer esa maratón o esa carrera de ayudante, del primer ayudante, después asistente y todo lo demás.

P.: La maratón impuesta por la llamada industria.

R.: En definitiva, y salvando honrosos casos, quedás en asistente de dirección, con mucha suerte. En este momento, con la gran dificultad de la recesión económica, se han hecho diez películas, en este año que pasó, para treinta o más asistentes de dirección que hay, y muchos no han llegado a trabajar en dos años, han estado parados, digamos.

Dentro de esa maratón, en un principio yo la veía como un camino para llegar, pero poco a poco lo fui dejando por todas esas pautas que te marca esa industria. Esa industria que en cierta manera te impone cosas, te coacciona a terminar siendo nada más que un engranaje dentro de una industria para cumplir una función y nada más. O lo peor de todo, que es lo que puede pasar cuando entrás en el cine publicitario, que entrás en un engranaje, no tiene nada que ver con el cine y entrás en otra situación más dulce, que podés ganar buena gaita pero en definitiva no estás haciendo nada de cine, sino que estás dentro de una maquinaria de crear una serie de ilusiones publicitarias que nada tienen que ver con la realidad. Frente a esos caminos yo preferí otro, que es el de elegir el del cine independiente, del Super 8, o del 16, con propuestas y de trabajar a nivel de grupos de gente a través de escuelas o movimientos de cine a niveles cooperativos. O cuando uno tiene algo de gaita tratar de hacer una serie de películas como ésta, en la cual pueda tener una trascendencia de difusión como en los canales que se dan, que conocemos en barrios, en cine clubes, en ateneos, y que poco a poco en esta situación que estamos viviendo se está agrandando. Está teniendo un peso. El peso que está teniendo es fundamentalmente por la temática que se aborda. Una temática que no la puede abordar el cine industrial por toda una serie de cosas. Primero por ese cine industrial que es; segundo porque está regido por toda una serie de pautas comerciales y por todo un funcionamiento con el Instituto y todo lo demás, que lo lleva a regirse en una autocensura y después en una censura. Entonces lo limita con toda una serie de cosas que el realizador independiente no las tiene, porque como el es su productor, su director, él mismo se impone sus limitaciones o no.

P.: Tiene sus propias raíces, además del movimiento real.

R.: Claro, sí. Sin dejar de pelear por lo otro, que es muy importante. Sin dejar de pelear por esas pautas comerciales, que tengan su cabida. Que es lo que en otros lugares de países latinoamericanos pa-

sa, como en Perú, en Venezuela, en los cuales el cortometraje tiene, como es el cortometraje algo en sí, un lugar dentro de la industria a través de los circuitos comerciales. Y eso acá no se da. Hay que pelear.

P.: Mencionabas dos nombres con respecto a experiencias de eso. Me gustaría que hablaras de ello.

R.: Yo lo que conozco es a través de charlas que he tenido con la gente que ha venido acá. Un caso fue una exhibición que hizo la Asociación de Cortometrajistas, en la que estuvo acá en el país Oscar Kantor, que en este momento está radicado en Perú, y que comentó ante un público bastante numeroso toda la experiencia del cortometraje en Perú. En Perú es obligatorio pasar el cortometraje en las salas comerciales. Que tienen un sentido de recuperación a través de los cortos la función de público que va a verlo junto con la película comercial que se da. Tiene una cantidad de producción de aproximadamente cien cortos anuales. De una calidad buena, que a su vez, en el caso del Perú, ha llevado a tener un sistema de crédito para poder hacerlo, que después se amortiza con lo que se va recuperando con la exhibición. Quiere decir que empieza el realizador ya teniendo un crédito para poder hacerlo. No una cosa que tiene que bancársela él y después puede esperar ver qué es lo que pasa con la exhibición. Existe algo como el Fondo Nacional de las Artes acá, el cual cumple un sentido mucho más amplio, más abierto de financiación, que se acogen a esa medida como a otros tipos de instituciones que le brindan hacer una serie de cortometrajes que son pasados comercialmente.

Hay todo un sentido que acá se estuvo peleando en el año 60 que hoy hay que volverlo a renacer, hay que volverlo a luchar.

P.: Incluso la vieja ley, esa ley del cine del año 57, que fue una ley, desde el punto de vista de la letra casi, diríamos perfecta, avalada por los realizadores de su momento. Yo recuerdo el apoyo laudatorio de parte de Lautaro Murúa, por ejemplo. Que era también el famoso de 6 por 1, el de la exhibición obligatoria de un largometraje argentino cada seis extranjeros más la exhibición de dos o tres cortos. Lo que pasa es que la realidad desbordó la letra. Pero lo que vos mencionabas como historia de este cortometraje, un poco volviendo a "Los Totos", es que el canal de producción es un acuerdo con una realidad concreta. Que en primer lugar impregna o impacta al propio realizador o grupo de realizadores, pero en segundo lugar a su vez, devuelve críticamente esta producción, esta película, esta comunicación sobre la realidad de la cual ha extraído sus imágenes. Me gustaría que conversaras un poco sobre qué pasó con las exhibiciones en la barriada una vez terminada, y qué tipo de saldo está dando.

R.: La película se exhibió en muchos lugares. En el caso específico del lugar donde se filmó se exhibió en la parroquia varias veces y en la misma villa. Se ha llegado a exhibir desde niveles de promotoras, de asistentes sociales, gente de la comunidad de la parroquia, que se ha encontrado con una realidad que a pesar de tenerla a tres cuadras de ahí, no la conocían en profundidad cómo era. Y se ha llegado a experiencias muy importantes. De sentido de culpa entre la gente de la cosa y cómo poder ayudar ante eso, cuáles eran las pautas para poder ayudar. Y por otro lado, con la misma gente que vio su realidad y que llevó a experiencias muy buenas, por ejemplo, en el momento cuando nosotros estábamos filmando ahí no había ningún tipo de organización barrial, no había ningún tipo de conciencia como villa, digamos, de la misma gente que la habitaba. Después de una serie de proyecciones más el momento que se estuvo viviendo allí, se ha llegado a crear un cuerpo de delegados, se han ido formando junto con ellos comisiones de madres que han empezado toda una lucha, de trabajo, de planteos y reivindicaciones barriales con respecto al agua, a la luz, ante la municipalidad de San Fernando. Han llegado a cosas, por ejemplo, ahora están trabajando en el otro nivel de las asistentes sociales, de la parroquia, de la comunidad de la parroquia en el sentido amplio de empezar a trabajar con alimentos, dar alimentos y dar ropa, para formar un tipo de cooperativa en la cual eso ya más que regalarlo se vendería a precios muy módicos, para que después ese dinero volviera otra vez a la comunidad que compró el alimento o la ropa. Todo ello ha llevado a tener una experiencia muy positiva; la película ha contribuido mucho en ello. De ver toda una experiencia de lo que era eso y cómo a través de esa experiencia o esa película, cómo poder proseguir con toda una serie de organizaciones de lucha.

P.: ¿Esta villa surgió ahí espontáneamente o es producto de alguna...?

R.: Esta villa es producto de Cacciatore, cuando erradicó todas las villas de Capital y las llevó al Gran Buenos Aires. Es una villa que no tiene muchos años, debe tener cinco años de historia, debe ser una villa del año 77 ó 78.

P.: ¿De dónde viene la gente?

R.: La gente proviene del norte, Tucumán, Salta, con gente paraguaya, boliviana. Pero fundamentalmente, del norte, y que hasta hace un tiempo atrás vivía en Capital Federal.

P.: Hay un comienzo en la película, que yo diría que es algo clásico dentro del documental. Es un travelling desde un vehículo. Digamos que es una visión externa de lo que es la villa. Ese movimiento que es muy justificado por ser el comienzo un

poco la aproximación inicial tanto del espectador como tuya a esa realidad compleja que luego se repite antes de la comparsa, aproximadamente. Es una idea que ha trabajado concientemente de cómo el cierre de la visión exterior se cierra ahí, es decir, culmina un ciclo al momento de la comparsa que tiene una potencia muy singular. La pregunta es: ¿en la mesa de montaje —que es donde empieza a palpar el material, en otro plano, uno empieza a verificar que está controlando el relato, el discurso—, qué sensaciones tenías en ese momento del trabajo de montaje? ¿Cuántas horas te llevó? ¿Cómo fuiste discutiendo con tus colaboradores?

R.: El trabajo de montaje llevó aproximadamente tres meses. Trabajamos con dos moviolas que nos prestaron. Trabajábamos a la noche y los fines de semana, sábados y domingos. Fue un trabajo bastante arduo. Con respecto a lo que vos me preguntabas de ese travelling, de ese principio y final que se cierra, no fue una cosa preconcebida ya en guión, no fue vista así. Fue vista cuando teníamos el material. Cuando veíamos o por lo menos yo veía que la comparsa era una cosa como aparte, digamos, de todo lo que era la película del mundo de "Los Totos". El mundo de "Los Totos" como mundo en sí, empezaba y terminaba ahí, pero se abría como una cosa con todo lo que era la comparsa, había ya como una integración diferente, es decir la película plantea toda una serie de pautas o de planos que pueden estar interrelacionados pero están muy bien separados entre lo que pueden plantear los chicos, los padres, las asistentes o las maestras. Pero en el final, en la comparsa, los padres y los chicos tienen toda una integración a través de un vínculo que es esa comparsa. Que es a través de ese hecho cultural, ese evento cultural que es la comparsa y que los lleva a una integración de toda una serie de pautas afectivas, etcétera.

P.: Vos hablabas de las características de esa comparsa. Son referentes jerárquicos incluso, ¿no?

R.: Lo que nosotros veíamos que hay en esa zona eran diferentes comparsas y que entre sí hay mucha competencia. Que la gente que baila dentro de esa comparsa no puede trabajar o bailar en otra comparsa; y aparte, que hay como un escalafón. A medida que vas bailando en esa comparsa te vas integrando más y vas llegando a ser primera figura dentro de la comparsa. En el caso de Huguito, hacía como tres años que estaba bailando dentro de esa comparsa. Aparte se dan cosas como éstas: esa comparsa está ahí, tiene un nombre, que es "Los Elegantes de San Fernando", pero internamente, dentro de la villa se le dice "La Perona". Pero ante la exhibición, ante los demás, son "Los Elegantes de San Fernando"

P.: Quieren agregar algo?

R.: Fundamentalmente es eso. Con ese final que vos me preguntabas. Los chicos siguen estando ahí, corren de la misma manera que corren al principio, con toda una serie de voces que se confunden atrás, que es esa visión que hay sobre los chicos, pero los chicos siguen estando en ese lugar, siguen viviendo en ese lugar con toda una serie de códigos y a través de esos códigos van a llegar a vivir y a seguir adelante.

P.: Yo creo que ese hallazgo formal en la película, el momento en que se apagan los textos y aparece una música que es casi un zumbido obsesivo que cubre la palabra, algo así como que la palabra ya no alcanza, no basta, no es suficiente, y es más potente la imagen, que luego va a culminar en ese tamborileo, que es un ritual muy popular, de una potencia que excede la conciencia del espectador, que invade el ánimo, que invade las sensaciones más básicas. Quizá se convierte en el momento más impresionante de la película porque lo que es interesante es la unidad con que has encarado un proceso de acercamiento a esa realidad sin una pretensión de conmovier.

R.: En síntesis, es una realidad que desborda toda imaginación. En este momento me acuerdo de algo que hablábamos con Solanas cuando vino acá al país. Solanas decía algo que era muy interesante: "frente a cualquier imaginación que un cineasta puede hacer sobre un guión, siempre hay una realidad sobre esa imaginación que es mucho más rica, mucho más potable que la imaginación que puedas tener". Es decir, si yo me hubiera planteado hacer un guión teniendo diez pibes actores y trescientos extras y toda una serie de situaciones para llegar a hacer eso, yo no creo que hubiera sido igual que esa realidad que se me impuso y que yo tuve que captarla. La realidad impera, por sobre todas las cosas, sobre la ficción. Es una cosa que es palpable y que se da y que se ha dado fundamentalmente en muchas películas que vos ves...

P.: Hay una figura en el mundo latinoamericano, o mejor dicho, hispanoamericano, que cruza los dos niveles de la ficción como poder sobre la realidad, sobre la realidad más compleja, más profunda y al mismo tiempo la realidad impregnando el fotograma. Buñuel, pensando en "Los olvidados", "Tierra sin pan". Incluso en la autobiografía de "Los tambores de Calanda" que son esa imagen que él tiene, obsesiva, de 24 horas de esos tambores golpeando y que van generando una serie de cadenas de sentimientos, sensaciones, etc. No quiero ser etiquetante, pero es "buñueliana" en algunos aspectos la propuesta de la película. Sobre todo, por los riesgos que implica señalar siempre que la ficción y la no ficción son antitéticas, cuando en realidad lo importante es de dónde partimos y a dónde queremos llegar.

R.: Sí. Eso es fundamental. Cuando existe un elemento de la realidad que vos lo podés transfigurar, respetando siempre esa realidad o el sentido de esa realidad, que se da también en el caso de lo reconstruido. Pero cuando algo tiene fuerza o cuando algo es palpable o le llega es porque son cosas que reflejan o tratan de transmitir cosas cotidianas o cosas vividas de nuestra realidad o de nuestra cultura o nuestros antepasados. Dentro del cine del que estamos hablando o como en el caso de Buñuel u otros casos que se pueden nombrar dentro del cine latinoamericano o algunos del cine europeo. Dentro del cine latinoamericano lo que puede ser Nelson Pereyra Dos Santos, lo que es "Tienda de los milagros", o lo que es Hirzman con "Ellos no usan smoking", que es toda una realidad reconstruida pero partiendo de la base de una realidad, de toda una situación que es palpable del pueblo brasileño, lo de "Pixote", de Babenco, o el caso de Sanjinés, Raúl Ruiz, Elio Petri con "La clase obrera va al paraíso", o el nuevo cine alemán, o Francesco Rossi, "El caso Mattei", etcétera.

P.: "Los Totos", entonces no sería un ente aislado, por lo menos vos no lo vivís así. ¿Hay otras experiencias, cercanas a la experiencia de ustedes?

R.: Sí. Yo conozco varias cosas. Por ejemplo hay dos películas que conozco muy bien, "Martín Choque" y "Causachum Cuzco". Conozco el caso de otras películas que están hechas por ejemplo por Cine Club Buenos Aires, que es "Lobos, realidad 82". Es un trabajo que han hecho sobre una olla popular en Lobos. Conozco el caso de Salguero, "En la vía". Conozco el caso de Ricardo Artesi con una película que se llama "Tristeza de Federico", que están marcando una pauta de todo un cine independiente, con propuestas, yo no diría nuevas porque son propuestas que vienen a renacer toda una serie de cosas que ya se habían planteado antes.

P.: Vos hablabas de críticas a aquello que se planteaba antes, además de lo laudatorio que nosotros, digamos, estuvimos viendo a través de tu exposición. ¿Cuáles serían tus críticas al período de Vallejo, del Cine de Liberación, de la escuela del litoral?

R.: La escuela del litoral es diferente pero por ejemplo si tomamos el caso de Cine Liberación, la crítica que yo le puedo hacer es fundamentalmente la negación de ese circuito comercial, la negación como sentido de pelea. Ese circuito comercial está, te guste o no, y ese circuito comercial marca toda una serie de pautas, de público que va a ver, masivo, que vos tenés que luchar para reconquistarlo. Es decir, la cosa no pasa por crear un circuito paralelo, sino por conquistar ese circuito. A niveles sindicales, por ejemplo, si tenés un sindicato o una CGT pasa por recuperar ese sindicato

o esa CGT y no por crear un sindicato o una CGT paralela.

En el caso de Cine Liberación, lo enmarcado o lo esquemáticamente político o etiquetado que era en el caso de ese momento, que a lo mejor tendría que haber sido así, por las pautas de ese momento y que no fuera una cosa más abierta o como los principios de Cine Liberación de negar toda una cultura cinematográfica anterior. El cine tiene toda una serie de pautas, toda una historia y una forma de narrarla, de describirla, que no la podemos negar. Y nos tenemos que basar en esa cultura y saberla rescatar, que es lo bueno y lo malo de eso. No la podemos negar de plano de por sí y crear una cultura nueva, porque es ficticio.

P.: ¿Puede ser que hables sobre la visita de Solanas?

R.: A mí me comentaron que Solanas estaba acá, la reunión fue en la casa de Fermín Chávez. Fue una gran sorpresa encontrarnos. Solanas está en este momento en París, está bien. Estuvo haciendo toda una serie de trabajos para la UNESCO. Fundamentalmente, un trabajo sobre el problema del discapacitado. El quisiera volver, por lo que ha manifestado. Se encuentra con una gran sorpresa que después de todos estos años de querer barrer toda una cultura y toda una serie de cosas, que ya lo sabemos muy bien, del 76 en adelante, y no lo han podido borrar, sino que siguen estando. Hay cineclubes, hay gente que sigue filmando, hay circuitos independientes, la cosa anda y no se la pudo extirpar. Lo mismo con la literatura y todo un montón de cosas. Todo esto a él le parecía muy bien, lo veía muy bien y quería ver qué era lo que podía pasar para volver y filmar acá. Ya de otra manera, ya pensando en ese público masivo que a él no lo conoce, porque Solanas es conocido sólo dentro de un nivel, dentro de ese cine del que estábamos hablando antes, por todo lo que antes estábamos diciendo. Entonces él lo que se planteaba era un Solanas para un público masivo. De plantearse que hay una gran mayoría que no lo conoce. Y que es ése el campo donde él quisiera trabajar, que es dentro de los circuitos industriales, pero con toda una serie de pautas lógicas. No entrando dentro de toda esa maquinaria, sino partiendo de lo que conocemos de él, pero para trabajar con ese público masivo fundamentalmente.

P.: ¿Vos conocés a Gleizer?

R.: Sí. Es decir, lo conozco por nombre, no personalmente. Está desaparecido.

P.: ¿No viste ninguna película de él?

R.: Sí, de Raimundo lo que vi fue "Méjico, la revolución congelada", que hizo en Méjico. Es una buena película. Me gustó muchísimo. Es un excelente documental.

P.: Se inscribe dentro de este movimiento... ¿Estás conforme con lo hecho?

R.: Si uno tuviera los medios económicos para estar allí viviendo, estando 4 ó 5 meses, estudiando toda esa situación, hubiera sido otra cosa, hubiera sido una cosa mucho más profunda, mucho más completa, más rica. Lamentablemente el trabajo de investigación también continuó mientras estábamos filmando, porque estando conviviendo 15 ó 20 días con ellos todos los días y charlando y todo lo demás, hasta con el mismo padre de Hugo, se llegaron a otras pautas, a conocer otras cosas de ellos, de su forma de vida, de lo que piensan, de lo que quieren, de los mismos chicos, de su situación, de cómo están. Eran chicos que no quería salir de esa estructura en que estaban de pibes de 10 ó 12 años. Querían seguir estando dentro de esa situación por todo lo que los rodeaba: su compar-sa, sus cosas y lo que significaba a lo mejor seguir creciendo.

P.: ¿La película fue a algún festival?

R.: La película se presentó en el de UNCIPAR de este año y salió premiada. Sacó el primer premio. Y ahora fue, a través del Instituto, al Centro Pompidou, al Festival Etnográfico y Social de París.

P.: ¿Cómo fue el procedimiento de inserción dentro de ese organismo oficial?

R.: A raíz de que subió Palacios, que es el nuevo director del Instituto. El planteó que el Instituto tenía que abrir las puertas para todos los cortometrajes que hubiera en el país de 16 mm para poder empezar a competir y presentarse a festivales internacionales. A raíz de eso yo presenté mi película, como lo hicieron otros. Vieron la película y me dijeron que ese tema podía ir por las características del programa del Pompidou, que podía participar.

Adhesión

Fundación Mainetti

Adhesión

Horacio Urbansky

en

libraco

TENEMOS

CASI TODOS LOS LIBROS

- * *"Los Libros Que Has Fingido Siempre Haber Leído Mientras Que Sería Hora De Que Te Decidieras A Leerlos De Veras"*
- * *"Los Libros Que Tienes Intención De Leer Aunque Antes Debieras Leer Otros"*
- * *"Los Libros Demasiado Caros Que Podrías Esperar A Comprar Cuando Los Revendan A Mitad De Precio"*
- * *"Los Libros Que Si Tuvieras Más Vidas Que Vivir Ciertamente Los Leerías También De Buen Grado Pero Por Desgracia Los Días Que Tienes Por Vivir Son Los Que Son"*
- * *"Los Libros Que Te Inspiran Una Curiosidad Repentina —Frenética— Y No Claramente Justificables"*

LETRAS
HISTORIA

ARQUITECTURA
PSICOLOGIA

LIBROS PARA JOVENES
LIBROS PARA NIÑOS

Y TAMBIEN EL LIBRO DE ITALO CALVINO DEL QUE SACAMOS
EL TEXTO DE ESTE AVISO

"Si Una Noche De Invierno Un Viajero"

Calle 6 - Nº 667

La Plata

CINE NACIONAL

La Riqueza Abandonada

por CARLOS VALLINA

*"Esta mano no es la mano ni la piel de tu alegría
al fondo de las calles encuentras siempre otro cielo
tras el cielo hay siempre otra hierba playas distintas
nunca terminará es infinita esta riqueza abandonada
nunca supongas que la espuma del alba se ha extinguido*

*después del rostro hay otro rostro
tras la marcha de tu amante hay otra marcha
tras el canto un nuevo roce se prolonga
y las madrugadas esconden abecedarios inauditos
islas
remotas
siempre será así..."*

"Es infinita esta riqueza abandonada"

EDGARD BAYLEY

Pedro Bengoa se mira ante un pequeño espejo, saca su lengua, la estira, toma una afilada navaja la usaba su padre, un exilado español, y corta el único instrumento natural que posee para comunicarse profundamente. La roja herida cae con desprecio sobre el levamano. El silencio, la voluntaria negación de hablar, conocer, vivir, nos golpeó, y nos permitió un acto catártico, liberador, por lo que tenía de conciente y secreto, de asunción viril, de metáfora abarcadora. A la manera de Buñuel, el gran padre de la hispanoamericana surrealidad cinematográfica, tal imagen de shock, invadía como si fuera un acto inédito de su "Perro andaluz", con la eterna luna cortada por la nube, con el ojo insomne (de la cámara) seccionado en su interior por el acero de la realidad.

"Tiempo de revancha", de Adolfo Aristarain, no inaugura, cierra una etapa del discurso fílmico argentino delineada con intensidad inusual alrededor del Martín Santomé de "La Tregua", de Renán-Benedetti. Aquel final de derrota existencial, donde el personaje encarnado por Alterio, apoyado en el marco de la puerta, oye las palabras de aliento de su hijo mayor (Brandoni), que comenzaba a su vez a creer, a comprometerse, a estimar posible una sustancial modificación de la oprimente realidad, a comprender las causas, a tomar partido, señalaba una síntesis abierta. De uno a otro film, de unos a otros excelentes actores y directores, media una eclosión de masas cuyas contradicciones serían resueltas del modo más trágico que recuerde nuestro país

Todas las declaraciones posteriores sobre el carácter de la narratividad, el modo de "contar historias", los reclamos de "agarrar a los lectores (o espectadores)", cuenta explícita o tácitamente con este referente.

"Estaba por terminar un libro que pensaba publicar por el 76. Se llama 'Filosofía y Nación', y ahora lo estoy retomando". "... yo era muy afecto a este tipo de novelas (policiales negras) y también a todo el cine norteamericano". "... te hablo de la década del '60. Era la apoteosis de Bergman, Godard y Antonioni. Del primero algo veía; Antonioni era insoportable y a Godard yo no lo toleraba." "... A mí me gusta mucho Borges, al que considero un gran cuentista. Lo que lamento es que no pueda escribir novelas..." "Lo que siempre me fascinó fue el cine norteamericano porque cuenta historias y lo hace bien." "En ese relato decido no poner ni una sola idea, teniendo que trabajar contra mí mismo... Mi propósito era que en la novela no figurara ni una sola idea. Lo que me propuse fue narrar una historia..." (Declaraciones de José Pablo Feiman, autor de "Ultimos días de la víctima", a la revista "Crear", marzo a mayo del '82).

Luis J. Prieto escribía en 1976: "Una lengua es en definitiva una manera determinada de conocer la realidad material." Y agregaba: "Una sucesión de sonidos (o imágenes) es lingüística, sólo cuando es el soporte de una idea."

¿Es posible suponer una "historia" literaria o cinematográfica, sin el concurso o mar-

co contenedor de la historia social, de los acontecimientos que, estructurados en el terreno artístico posibilitan el reencuentro ampliado del sujeto con la vida?

La fecha de las reflexiones es clave e insoslayable. En nuestra nación, el cine, esta peculiar forma estética, nació con las mismas contradicciones *ontológicas* que en París. Observando la desnuda realidad y captándola a la manera ingenua de Ferreyra, elaborando ficciones que por el carácter de las tradiciones culturales y por las particularidades de nuestro estadio socio-económico no poseía las "exageraciones" fantásticas de Meliés.

El componente popular que recorre con parejas desviaciones las imágenes del período clásico, iluminan los films épicos de Lucas Demare, las experimentaciones de Savslavsky, los aciertos geniales de Torres Ríos, o las calles y escenarios nerviosos de Aristarain en cualquiera de sus tres films significativos. La realidad, la inagotable riqueza gestual, mímica, objetual, el incesante desfile de imágenes reveladoras de los manifiestos u ocultos *contenidos* de la vida, han transitado sin cesar ante las cámaras y spots de un cine que, salvo las excepciones que nos ocupan, ha traicionado por vía de paradoja, film tras film, la íntima esencia de la lente, su *objetividad*, su calidad testimonial, su poder de revelar la apariencia.

Detengámonos en el concepto de *objetividad*.

FEINMANN: Uno lee "El túnel" de Sabato o las novelas de Dostoievski y hay personajes, en primera persona, que se la pasan hablando todo el tiempo de sí mismos y contando sus vivencias. "Últimos días de la víctima" está escrita desde el personaje pero en tercera persona.

CREAR: Y con una visión muy limitada.

FEINMAN: Diría, totalmente objetiva. Aún así algunas cosas se pueden explicar en la historia de Mendizábal.

Mendizábal (Luppi) observa obsesivamente desde un ángulo secreto y a través de la lente (teleobjetivo) las peripecias cotidianas y eróticas de su supuesta víctima. La saturación de la actitud de "voyeur" o mirón no le aportará los datos que necesita para realizar su sucia tarea. Detrás de su impecabilidad, su limpieza exterior, esa seguridad aséptica sólo

encontrará frustración, vacío (la sumirá en el desamparo afectivo a Viena y no impedirá la muerte del "Gato" Funes) y sorpresa. El "Blow up" de Antonioni está más cerca en cuanto a metaforización y estructura de lo que hace suponer las declaraciones de Feinmann. El fotógrafo londinense busca una verdad aparentemente oculta en los repliegues brumosos de una fotografía ocasional. La "verdad" se le impondrá más compleja de lo que su técnica supone. Dolorosamente asumirá una realidad más amplia, también el espectador, gracias a las "ideas" (teoría de la intensificación de la imagen, por ejemplo, del maestro italiano). Esa sorpresa que implica el final, donde la familia entera de la víctima se convierte en victimaria, ¿surge esa resolución de los datos de la objetividad, de la "ausencia de ideas"? ¿Es acaso probable que "Últimos días..." sugiera la culpabilidad generalizada frente a la violencia que recorre la última década?

Desde el concepto de "subjetiva libre indirecta" de Passolini, la calidad de objetivación involucra aún a pesar del autor, su propio punto de vista. Así también Carmona (de Mendoza), el personaje de Sarquís en "El hombre del subsuelo", manifiesta a su autor exasperado ante una realidad que se le manifiesta insumisa, falsa, aparental. Su mirada descubre lo huidizo, el engaño de imágenes rituales, la Cena, en la que su incomodidad perturba las reglas del juego, provoca el fastidio de los que no desean ser molestados, insulta, voltea las bebidas, se niega.

Entre la pringosidad existencial de Carmona y la obsesividad matemática de Mendizábal transcurre la objetividad que debemos calificar para comprender. "Pero como ahora el hombre no es sujeto de sus actos, sino que es movido por el medio en que vive, la novela buscará la representación del medio. El medio es el único protagonista." (Ortega y Gasset, "Meditaciones del Quijote".)

Nino Ghelli dirá: "... en el film, el director está abocado a una doble recreación: subjetiva y objetiva". Claro que si colocamos al cine (argentino) en tren de definir su rol gnoseológico deberíamos considerar antes la formidable crisis económica, la censura, la presencia concreta de la muerte, la dependencia, "y algunas cosas más", es verdad que

esta vez sin "romances" de ningún tipo. Pero con Kandinsky podríamos coincidir en que "también el artista quiere exteriorizarse, y elige las formas que anímicamente le son afines. Estos dos elementos son de índole subjetiva. Lo puro y eternamente artístico es, en cambio, el elemento objetivo que se hace comprensible a través de lo subjetivo. La inevitable voluntad de expresarse de lo objetivo es la fuerza que designamos aquí como necesidad interior."

Dice Adolfo Aristarain: "Entonces ahora parece que es una aberración contar una historia con principio, desarrollo y final, y que se entienda. Eso parece que estuviera mal hecho porque resulta criticadísimo y yo ya no entiendo nada" ("Crear", idem Feinmann). Más adelante: "Yo creo que tenés que hacer lo que te gusta a vos..." Pero antes dice: "... si quería contar la historia de "La discoteca del amor" tenía que meter canciones. Esas o cualquier otras; pero en la historia tenía que haber canciones." "Hacer esa división entre cine "comercial" y "artístico" es un disparate. El cine, desde que responde a los mecanismos de una industria, es necesariamente comercial."

Ya hemos planteado en TALITA I que el impacto de la segunda guerra mundial había provocado un estallido del relato tradicional, la aparición del neorrealismo, del free (libre) inglés, de la nouvelle vague, del new american cinema, que son al interior del hecho fílmico de una importancia capital. En 1941 Brecht llega a Hollywood. Ese año John Huston realiza "El halcón maltés", film con el que se inaugura la "serie negra" norteamericana. La importancia del "thriller", radica en que fue el primer "tema" en forma de género, que se le ofreció al cine para poder reflejar la realidad en un lenguaje genuinamente cinematográfico. Se adhiere al descubrimiento de la moral de la selva de la urbe capitalista con la fuerza del testimonio directo. La extorsión, el crimen, la delación, y toda clase de violencia, física o psicológica, constituyen lo que podríamos llamar la "cotidianeidad excepcional".

No sólo el maestro alemán ha de ser influido e influyente. También en ese período Visconti adaptaría una novela de James Cain, "Osessione", que sería como el manifiesto introductorio del neorrealismo. Ro-

bert Rossen, Orson Welles, Joseph Losey, Stanley Kubrick, han sido narradores de talla indiscutida. Pero, ¿qué relataban, desde qué óptica lo hacían? Desde el terreno de la crítica y revelación de la verdad histórica, descubriendo a cada palmo "tempos" más irresistibles, planos cargados de complejidad, diálogos y conductas que a través de sus formas-elipsis de nuevo tipo, planos secuencias, forzamiento de los angulares, paisajes incomedantes, ritmos tan vertiginosos como el sentimiento de la pérdida de seguridad ante la vida, denunciaban los privilegios y la corrupción de la sociedad. El maccarthysmo los expulsaría o los llamaría a silencio. *A pesar de ser muy comerciales, a pesar de haber sostenido y desarrollado la industria.*

Muchas de estas ideas se expresaron en la generación del llamado "nuevo cine argentino" —Kohon, Birri, Feldman, Murúa y otros, desgarrados por la escisión de un país real, el de las masas proscriptas del 55, y otro formal, sólo alcanzaron a exponer la hondura de su crisis, lo que es bastante—, al calor de las restallantes y renovadoras ideas del 60. "Vivimos en libertad condicional, entre carta y carta de mamá", decía Luis (Murúa) en "La cifra impar" de Antín-Cortázar, esquizofrénicamente dividido entre su hermano que no acaba de morir y él que es incapaz por lo mismo, de conocer el amor.

Luego, la irrupción de los marginales desdentados en los riesgos del puente de "Tire dié", las villas, el cine político, el experimento underground coexistían con la duda auténticamente existencial —"La tregua"—, las explosivas imágenes de denuncia social, la indagación de episodios cercanos y temibles —"La Patagonia rebelde"—, o la solitaria y estupenda labor del casi antropólogo y seguro cineasta Jorge Prelorán. Nadie se molestaba por ver afinar a otro el instrumento que recogiera libremente la infinita riqueza. Nadie desconfiaba de la creatividad, y el rabillo del ojo estaba más atento a la moviola que a la taquilla. Pero sin duda, como decía Georges Braque, "ser clásico es substituir la fe por la costumbre". Y en nuestro país, la costumbre de una persistente tensión en el plano de la aventura artística, ha sido una utopía, oprimida por el incumplimiento de una de las leyes del cine más perfectas del mundo (1957), la censura como defensa cie-

ga de un Estado autocrático, la maníquea solución de destrozar, ilustrando malamente la literatura nacional para "jerarquizar" el medio cinematográfico; recorriendo el camino inverso de la experiencia mundial que responde a una autoexploración de "los medios, que limitados, hacen el estilo, engendran las formas nuevas e invitan a la creación". Tengamos presente como ejemplo positivo, la singular operación realizada por el binomio Torre Nilsson-Beatriz Guido que logró una complementación inusual en "La mano en la trampa" y en "Fin de fiesta". Quizá idéntica visión del mundo, quizá humilde actitud de subordinación.

Recordemos los ejemplos negativos del "Martín Fierro" y "Los siete locos". También han corroído el edificio, la ausencia de audacia, la desconfianza en la historia, en los jóvenes, en el riesgo de descubrir el potencial aporte de la cámara, los clisés, la inverosimilitud, la invasión del medio publicitario, etcétera.

En este marco pendular, hay quienes pretenden volver a la época de los estudios costosos, a la manera norteamericana. Otros, seguir exprimiendo vedettes perseguidas por eunucos educados. Algunos, más exquisitos, satisfacer al infinito los supuestos gustos de una más supuesta aún clase media, que se sospecha, tiene una sed abrasadora por observar los modelos que luce Graciela Borges en el último best-seller ilustrado de Silvina Bullrich, representando una demonológica, pseudoexistencial y torturada iconografía casera en infiernos temidos, fiebres amarillas, poderes de las tinieblas, miedos, señoras hechas crónica (Zavattini lo desmentiría) o no perteneciendo a nadie, ni siquiera a la realidad.

Porque las pretextualidades moralistas, de claro cuño extracinematográfico, introducidos a la manera teleteatral, definen sólo "Momentos", jirones, desechos insignificantes, no unidades cargadas de connotaciones abiertas, narradas estructuralmente, orgánicamente, donde la forma-contenido sea un "ajuste de cuentas" entre los específicos filmicos y las sustancias sociales.

En "Literatura y vida nacional" Antonio Gramsci anota: "Forma y contenido, además de un significado estético, tiene un significado histórico. Forma histórica significa un de-

terminado lenguaje, del mismo modo que contenido indica una determinada manera de pensar. Puesto que ninguna obra de arte puede carecer de contenido, es decir, no estar ligada a un mundo poético y éste a un mundo intelectual y moral, es evidente que los "contenidistas" no son más que los portadores de una nueva cultura, de un nuevo contenido, y los "calígrafos" los portadores de un contenido viejo y diverso, de una cultura vieja y diversa. *El problema es por tanto de historicidad y perpetuidad al mismo tiempo.*"

Algo está muriendo en el cine argentino. Así como algo está decrepito en la sociedad nacional. La universalidad y validez de las futuras obras de arte cinematográficas producidas por nuestra cultura no podrán ser alimentadas por sueños comerciales, ni por separaciones metafísicas entre el cuerpo y el alma a la manera del Sr. Valdemar de Poe. No hay relato sin ideas. Tampoco el gran John Ford nos sirve hoy (fuera de su contexto).

—¿Cree usted que en 'Fort Apache' tenían razón los soldados al obedecer a Fonda, aunque era evidente que estaba equivocado y que murieron por culpa de su error?

—Sí, porque era coronel, y lo que él dice tiene que hacerse, tanto si tiene razón como si no; sigue siendo lo que vale. Hoy día es probable que en Vietnam haya muchos tíos que no están de acuerdo con su jefe, pero siguen haciendo lo que se les manda.

—El final de 'Fort Apache' se adelanta a lo que dice el director del periódico en Liberty Valance: 'Cuando la leyenda se convierte en realidad, se publica en leyenda'.

—Sí, porque creo que es bueno para el país. Hemos tenido a mucha gente que se decía eran grandes héroes, y se sabe perfectamente que no lo fueron. Pero al país le conviene tener héroes que admirar."

(Reportaje de Peter Bogdanovich, 1971)

Luego de Vietnam, Malvinas, El Salvador, estas declaraciones son patéticas. Me eximo de comentar la quiebra estética y moral del Huston de "Annie". Para los países coloniales y dependientes como el nuestro cabe más el discurso de Glauber Rocha: "La política del autor es una visión libre, anticonformista, rebelde, insolente. Es necesario disparar al Sol: el gesto de Belmondo en el comienzo

de "Sin aliento" define, y muy bien, la nueva fase del cine. Godard, captando el cine, capta la realidad: el cine es un cuerpo vivo, objeto y perspectiva. El cine no es un instrumento, el cine es una ontología..." "En el Brasil, donde se consolida una estructura capitalista en las contradicciones del submundo agrario y metropolitano, el cine ha sido una desastrosa alianza entre autores sin madurar y capitalistas aficionados... Por eso surgen los núcleos de producciones independientes como único medio de supervivencia de los autores." (*Revisión crítica del cine brasileño.*)

Pero no toda actitud iconoclasta es progresiva; piénsese en la polémica antiburguesa que el fascismo hará suya y que en realidad no es sino una "rebelión" de la burguesía contra sus tradiciones democráticas, por el simple hecho de que es incapaz de concretarlas. La nueva estética cinematográfica nacional debe abreviar en las fuentes de nuestros maestros, en sus raíces nacionales y populares, en los aportes lingüísticos universales, en la sintaxis probada por la propia historia del séptimo arte. Mas, por supuesto, sumergirse en la maravillosa realidad.

Solanas-Getino escribían en 1972: "La pretensión de llegar en el terreno del cine a una equiparación con las obras de los países dominantes, termina por lo común en el fracaso, dada la existencia de dos realidades inequívocas. La pretensión, al no hallar vías de resolución, conduce a un sentimiento de inferioridad y frustración. Pero éstas nacen antes que nada del miedo a arriesgarse por caminos absolutamente nuevos, negadores en su casi totalidad de los ofrecidos por el cine de "ellos". Temor a reconocer las particularidades y limitaciones de una situación de dependencia para descubrir las posibilidades innatas a esa situación, encontrando formas de superación obligatoriamente originales."

A medios nuevos, asuntos nuevos.

"Sea como fuere, todo aquí está en movimiento y como en agitaciones de parto. ¡Entonces, dignos compatriotas, recomencemos otra vez! Así lo aconsejaba Herodoto, gran farol de la Historia, que sabía un kilo. ¡Y adiós, que me voy!" ("Megafón o la guerra", Leopoldo Marechal).



SEDERIA - anexo:
Tapicería - Mantelería -
Blanco

Galería "8"
8 - Nº 715
La Plata



KINEPLAT

AVENIDA 7 N° 1244 (57 Y 58) • TELEFONO 38739

TODO PARA EL AFICIONADO Y EL PROFESIONAL
EN FOTO-CINE Y VIDEO

Distribuidor Oficial



KODAK ARGENTINA S.A.I.C.

cámaras	flashes	trípodes	álbumes	filtros
proyectores	pilas y baterías	moviolas	iluminadores	material sensible
objetivos	audiovisuales	empalmadoras	lámparas	accesorios

- PROYECTORES Y FILMADORAS SUPER 8 y 16 mm.
- DIBUJOS ANIMADOS, DOCUMENTALES Y LARGOMETRAJES EN SUPER 8
- PAPEL FOTOGRAFICO y QUIMICOS PARA COLOR y B/N
- SISTEMAS DE VIDEO U'MATC y UHS
- EQUIPAMIENTO COMPLETO PARA LABORATORIOS COLOR Y B/N
- FLASHES ELECTRONICOS, FONDOS y ACCESOR. PARA ESTUDIOS PROF.

PROXIMAMENTE

EN SU NUEVO EDIFICIO
AVENIDA 7 N° 1292 (58 y 59) TELEFONO: 38739
DE TRES PLANTAS CON 500 MTS. CUBIERTOS

MICROCINE / BIBLIOTECA / EXPOSICIONES / CURSOS Y CONFERENCIAS /
SERVICIO DE ASESORAMIENTO / LABORAT. PARA PRACTICAS /

distribuidor

MECAFILM

LAMPARAS · FOTOQUIMICA

El Lenguaje de la Emergencia

Traducción y notas de ESTELA BRECCIA

BREVE PANORAMA DE LA POESIA ITALIANA ACTUAL

por GUIDO GUGLIELMI*

El siglo XX es en el arte una época de rupturas, de vanguardias, de arduo experimentalismo. La transformación de los sistemas de comunicación tradicionales utilizando los nuevos medios masivos, influye directamente en el arte. Poetas, escritores y artistas deben adaptar sus medios expresivos a usos imprevistos. Nace de este modo la búsqueda de lo nuevo que se irá luego codificando en una "tradición de lo nuevo". Sin embargo, paralelamente, existe siempre una nostalgia del pasado. Los llamados al orden no son vanos y no es extraño que los artistas pasen de poéticas de ruptura a poéticas de recomposición formal o viceversa, el siglo adquiere así su carácter estratificado, contradictorio, inquieto. En este marco se encuadra también la poesía italiana de los últimos decenios. En plena madurez del siglo XX, precisamente en los años 50, se delinean en Italia dos posiciones poéticas. La primera encuentra expresión en la revista "Officina"¹ y la representan Pier Paolo Pasolini, Francesco Leonetti y Roberto Roversi, que tratan de reinventar un lenguaje comunicativo.

¿Cuál era la situación histórica en la que trabajaban? Entre las dos guerras se había afirmado en Italia la poesía de Ungaretti, Montale y Saba, que engendró un clima poético, casi una escuela, que hemos llamado posteriormente hermetismo. Se trata de una normalización de los estilemas y de las novedades formales que aquellos poetas, en un modo diverso, habían introducido en nuestra literatura. El hermetismo produjo variaciones -y muy refinadas también- en figuras ya existentes. Fue sobre todo un estilo. El experimentalismo de "Officina" quiso construir en cambio una poesía de un nivel lingüístico mixto (culto y popular) y trabajar con materiales lingüísticos prosaicos, satíricos, narrativos. Reconnectándose a la tradición iluminista e historicista, muy importante en Italia por la autoridad reconocida a Benedetto Croce, revitalizada en esos años por los aportes de Gramsci, los poetas de "Officina" trataron de remontarse más allá del siglo XX y del decadentismo (Pascoli y D'Annunzio) para recuperar las características ideológicas, globalmente realistas, de nuestra tradición del siglo XVIII. Participaron en encendidas discusiones sobre la función del intelectual, la noción de compromiso, la relación entre literatura y política, el problema del realismo y trataron de dar una respuesta actual, crítica, mas no sin consistencia histórica.

Una segunda posición se fue delineando alrededor de "Il Verri", la revista de Luciano Anceschi, que reveló inmediatamente la vitalidad de su método fenomenológico que incluía también las corrientes más vitales de la poesía y la estética contemporáneas. Fundamentalmente crítica hacia toda hipótesis de restauración, esta segunda posición se definió como ruptura tanto con respecto a la tradición historicista italiana apoyándose tal vez en las

* GUIDO GUGLIELMI (nacido en diciembre de 1930) enseña Literatura italiana contemporánea en la Universidad de Bologna. Entre sus libros, podemos mencionar *Letteratura come sistema e come funzione* (Einaudi, 1967), *Ironia e negazione* (Einaudi, 1973), *Da De Sanctis a Gramsci: Il linguaggio della critica* (Il Mulino, 1976). Colabora actualmente con revistas y periódicos italianos y ha escrito el panorama precedente.

teorías de Adorno y la escuela de Frankfurt— como en lo que se refiere a la institución literaria, retomando las experiencias de las vanguardias históricas. Nació así el grupo de poetas de la neo-vanguardia. Su manifiesto es el libro "I Novissimi", aparecido en 1961, con introducción y notas de Alfredo Giuliani y que comprende textos poéticos del mismo, de Elio Pagliarani, de Edoardo Sanguineti, de Nanni Balestrini y de Antonio Porta. Características peculiares de dicha poesía son la irregularidad de las funciones lingüísticas y lo que en la introducción del volumen Giuliani llamó la "reducción del yo" (que los futuristas habían denominado "destrucción del yo"). Diversas son las corrientes de experimentación de "I Novissimi". Está la que ha desarrollado Sanguineti en *Laborintus* (1956) construyendo un texto con desechos y residuos lingüísticos con citas eruditas y con fragmentos del discurso cotidiano. Está la tendencia de Balestrini que asume sobre todo el lenguaje cotidiano, el de los mass-media, y trabaja con técnicas de *collage*, reservando su creatividad a las argucias del montaje. Giuliani y Porta persiguen un "humour" profundo y quizás un *hasard objectif* en una dirección más abstracta el primero y más objetiva el segundo. En lo que respecta a Pagliarani, está más cerca del modelo de "Officina", pero con un gusto frío en el montaje, heredado de Eliot y Brecht.

"I Novissimi" no creen en la poesía-mensaje. Para ellos los mensajes son mistificantes. Exhiben con efectos de "Witz" los mecanismos inherentes a la producción de textos. Lo mismo podemos decir acerca de otros poetas experimentales. Por exigencias de brevedad nos referiremos en este momento sólo a Lamberto Pignotti, que ha trabajado renovando los materiales de la poesía desde un punto de vista tecnológico y visual, a Andrea Zanzotto, que desde hace algunos años produce una poesía al mismo tiempo informal y rigurosa. Los poetas de "Officina" están interesados en cambio en una idea pedagógica de la poesía. Se trata de posiciones antitéticas, destinadas a renovarse y proponerse dialécticamente.

Hoy el panorama de nuestra poesía está dominado por la experiencia de la neo-vanguardia, que mantienen activa también los poetas más jóvenes, entre los cuales podemos citar a Giulia Nicolai y a Adriano Spatola.

EDOARDO SANGUINETI: Nació en Génova el 9 de diciembre de 1930 y allí enseña literatura italiana en la Facultad de Letras. Utiliza en su numerosa obra el lenguaje de la vanguardia europea, que enriquece y recrea con citas en latín, alemán, etcétera. Un texto poético clave es "Laborintus" (1956), representación de un descenso a los abismos mediante un lenguaje quebrado y exasperado. La operación que lleva el lenguaje al paroxismo sigue siendo una constante en su obra. Otros libros de poesía son: "Wirrwarr" (1972), "Catamerone" (1974), "Postkarten" (1972-1977). Entre sus novelas podemos citar: "Il Giuoco dell'Oca" (1967), "Il Giuoco del Satyricon" (1970). Ha traducido "Las Bacantes" de Eurípides y "Fedra" de Séneca. Ha compilado una antología de la poesía italiana: "Poesía italiana del noventa", y ha escrito una notable cantidad de estudios críticos. Colabora actualmente con diversos periódicos y se desempeña también como diputado. Dada la vastedad de su producción en diversos campos, nos resulta imposible mencionar aquí cada una de sus obras. Para festejar sus treinta años de producción poética la editorial Feltrinelli publicará a fin de año una edición completa de sus poesías.

Edoardo Sanguineti presentó su último libro "Scartabello" en la Galería de Arte Moderna de Bologna el 23 de abril del año pasado. Al término de la lectura de los poemas se realizó un debate con el público. Sanguineti definió su libro como una especie de "suite orgánica" y dijo, oponiéndose a quienes sostenían que su nueva poesía es más fácil, que es sólo más "engañosa". La afabilidad esconde la gran complejidad estilística que "Laborintus" dejaba ver. Todo texto literario, afirmó, está escrito en una lengua sumamente misteriosa, extranjera en un cierto sentido.

En dicha oportunidad se realizó la entrevista que transcribimos a continuación.

¿Cuál es la situación de la poesía en Italia en este momento?

Creo que lo que sucede es importante desde un punto de vista cuantitativo. Muchos son los poetas que escriben en revistas y periódicos y participan en debates, etcétera. Pero desde el punto de vista de la calidad, se puede constatar en los años 70 una falta de investigación bastante generalizada. La difusión cuantitativa ha hecho emerger discursos poéticos más simples que podemos encuadrar en el neo-romanticismo y el neo-patetismo, con gran efusión subjetiva y excesiva aproximación formal.

¿Qué significado adquiere la poesía en su cotidianidad?

Puedo responder a esta pregunta de dos maneras. La primera, privada y subjetiva: escribo poesía desde hace treinta años y ya ni me pregunto qué sentido pueda tener. Podría decir que es casi una situación de toxicodependencia: la poesía es una necesidad vital, como fumar o comer o cosas así. La pregunta que siempre me hago, en cambio, es qué tipo de poesía escribir. Entonces puedo decir que tiene sentido continuar haciéndola porque hay una continua búsqueda de una relación distinta con la realidad, encarnada en una diversa relación con el lenguaje. Un modo de organizar el lenguaje es un modo de organizar la propia visión del mundo. Desde este punto de vista es para mí un problema de realismo, y doy a la palabra un significado distinto del que se le atribuye normalmente. Quiero decir: ser capaz de penetrar los momentos esenciales de la experiencia, tanto objetiva como subjetiva, y representarlos mediante el lenguaje. Esta es la respuesta subjetiva.

Desde un punto de vista objetivo la respuesta no es tan distinta. Lo que he llamado realismo es la función general de la poesía. Naturalmente, en una realidad muy compleja cada poética puede afrontar determinados aspectos, descifrando sólo algunas cosas de la realidad. Yo había escrito en una poesía¹ que el trabajo de los poetas era una especie de colaboración a la realización de las obras completas del género humano. Me atrevo a decir que desde este punto de vista la poesía no es diversa de la ciencia. Los científicos colaboran para definir la realidad del mundo físico, de la materia, etcétera. Los hombres de arte colaboran todos juntos para dar una adecuada representación de la realidad, que es siempre interpretación y, por lo tanto, acción sobre la realidad.

ANTONIO PORTA. Nació el 9 de noviembre de 1935 en Milán, donde vive y trabaja. Colabora con la revista "Il Verri", de la que ha sido redactor. Sus textos de crítica y poesía han aparecido en varios periódicos y revistas: "Il Corriere della Sera", "Grammatica", "Menabò", "Malebolge". Fue uno de los cinco poetas que en 1961 contribuyó a la formación de "I Novissimi". Su primer libro, "La palpebra rovesciata" (El párpado dado vuelta) contiene ya todos los elementos de una poesía que dice "no" a la realidad y propone una visión alterada y trágica. Esta visión se ha transformado en su obra posterior en un acto de audición: la poesía adquiere un tono coloquial y reaparece el "yo" ("Brevi lettere"). Afirma Porta que se trata de un "yo entre paréntesis" puesto que no es el pronombre personal usado líricamente sino el "zentrum", un centro descentrado y siempre en movimiento, punto por el que hay que pasar cada vez.

Obras "La palpebra rovesciata" (1960), "Zero" -poesie visive- (1963), "Aprire" (1964), "Partita" (novela, 1967), "La presa di potere di Ivan lo sciocco" (teatro, 1974), "Il re del magazzino" (novela, 1978).

Ha participado en diversas exposiciones de poesía viva con Giuliani y Balestrini en Padova (Gruppo N), Milán (Galleria Blu), Roma (Galleria Arco).

La entrevista que se transcribe a continuación fue realizada durante el mes de mayo de 1982 en ocasión de una lectura de poesías en la Galería de Arte Moderna, en Bologna.

¹ Se refiere a la Nro. 64 de "Postkarten" en la que textualmente dice: *he dicho a uno de mis hijos el otro día que yo escribo especialmente para que otro pueda escribir*.

—¿Sigue pensando que el objetivo del arte sea descubrir una imagen del hombre? Me refiero a la poesía "Di fronte alla luna"¹.

—Si, sigo pensando así porque creo que todos los descubrimientos que se hacen, sobre todo en poesía, se realizan en el campo de un lenguaje que tiene un fundamento común. El lenguaje de la poesía se apoya en un lenguaje nacional o internacional a veces. He definido recientemente el lenguaje poético como "lenguaje de la emergencia": la poesía es una punta que sobresale, que se distingue con respecto al lenguaje cotidiano porque posee un máximo de información y produce un máximo de descubrimientos.

—¿Podría colocar su obra en el panorama de la poesía italiana actual?

—"I Novissimi" han sido un punto de definición muy importante, pero es una experiencia acabada. He trabajado después mucho por mi cuenta, y creo que lo más importante es —sobre todo desde el punto de vista del lenguaje— la capacidad de afirmación personal. Generalmente la crítica me ubica en el ámbito de la vanguardia.

—¿Qué significa, desde el punto de vista de la expresión, la poesía visiva?

—Me interesaba sólo como experiencia, ya que siempre me gustó mucho la pintura. Yo trabajo fundamentalmente en dos direcciones. La primera, representada por la poesía seleccionada para la revista, es más narrativa, coloquial, podría decir "normal". En "Brevi lettere" yo suponía estar hablando para mis hijos. La segunda dirección implica en cambio un trabajo con la imagen en un modo más autónomo. Hablo de todas formas de trabajo con y en el lenguaje. Las otras cosas pueden ser ocurrencias interesantes, pero eluden fundamentalmente el problema. Encuentro demasiado fácil el collage y la poesía visiva.

—¿Cuál es su relación con el público en este momento?

—He leído mucho en público en estos últimos dos años y creo que quedan asombrados en general por la fuerza de las imágenes. Tengo una buena relación sobre todo con el público joven.

La poesía que presentamos tiene una historia particular: por motivos de trabajo, el autor ha vuelto a Frankfurt durante 13 años, todos los años. Ve crecer así la ciudad que había desaparecido totalmente durante la guerra y también, lentamente, el bosque.



Antonio Porta

Edoardo Sanguineti



¹ *ma scoprire, al meno, è la fine dell'arte, l'immagine dell'uomo noi* ("pero descubrir, al menos, es el fin del arte, una imagen del hombre, de nosotros")

CATALECHO, 13

En mi vida he visto ya las chaquetas, los coleópteros, un infierno alterado por un Doré, el cólera, los colores, el mar, los mármoles y una plaza de Oslo y el Grand Hôtel des Palmes, las bolsas, los bustos

he visto ya el siete y medio, los anagramas, los hectogramos, los pandulces, los corsarios, los burdeles, los monumentos a Mazzini, los pollitos, los niñitos,

Ridolini

he visto ya los fusilados del 3 de mayo (mas apenas reproducidos en blanco y negro), los torturados de junio, los masacrados de setiembre, los ahorcados de marzo, de diciembre y el sexo de mi madre y de mi padre y el vacío y lo verdadero y la larva inerme y las termas

he visto ya el neutrino, el neutrón, con el fotón, con el electrón (en representación gráfica, esquemática): con el pentamerón, con el hexamerón: y el sol y la sal y el cáncer y Patty Bravo, y Venus y la ceniza con el requesón (o mascarpón), con el mascarón, con el mediocañón: y el mascarpio (lat.) a *manus-carpere

mas ahora que te he visto, vida mía, apágame los ojos con dos dedos, y basta.

EDOARDO SANGUINETI
Diciembre, 1981
(inédito)

LOS RECODOS DEL RIO

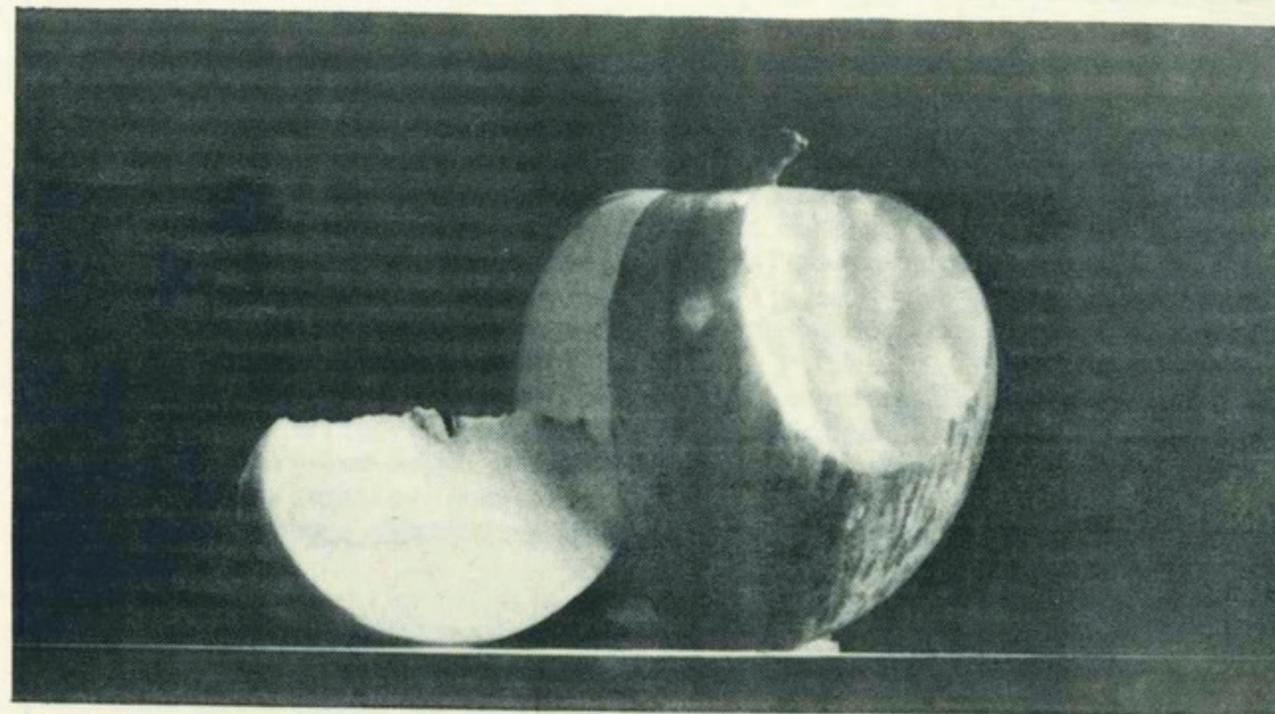
Siguiendo los recodos del río Main
recodos suntuosos de mujer fecunda
he olfateado polvo de muertos entrando
en la ciudad de Frankfurt sobre cimientos de muertos
las bíblicas puniciones de los enemigos allí debajo de las suelas
(en un tiempo se construían las ciudades erigidas sobre
los huesos de los enemigos, aquí son los hermanos)
alrededor el joven bosque parece penar,
aún se pueden escuchar los golpes de las hachas francesas,
han hecho leña alemana hasta el agotamiento, hasta el desierto,
los alemanes se quedaron, los franceses
volvieron al otro lado, andrajosos
fingiendo que nada había sucedido...
De los muertos quedan las hojitas de abril
las ondas de los campos de cebada sotavento,
también de mujeres fecundas tendidas en la hierba haciendo
el primer amor, el primer hijo,
como se ha usado siempre en el campo:
los venenos han sido eliminados con cuidado, con años,
las manos de los fantasmas sepultadas en la maleza,
de sus ojos nacen hongos comestibles, excelentes...
He entrado en aquel bosque nuevo
he abierto sus dóciles piernas
en su sexo abierto he bañado la lengua: ahora
estoy aquí para escribiros, para celebrar
lo que queda de la vida.

ANTONIO PORTA

4/10/81

(inédito)

Ciencia y Poesía



Ya forma parte de la pequeña tradición de TALITA la "conversación" que número a número ocupa nuestras páginas centrales. Ricardo Piglia, Eduardo Pavlovsky, Héctor Bidonde y Carlos Cabrera nos han acompañado en esas charlas que intentan cuestionar y definir nuestra realidad y el lugar que ocupamos en ella.

La "Conversación" de nuestro número 4 la planteamos alrededor de un tema que nos parece primordial en relación con nuestra concepción de la cultura: los vínculos entre ciencia y poesía. Nos propusimos pues, invitar a un científico y a un poeta a conversar con TALITA.

El científico, José Federico Westerkamp, es un destacado físico argentino, profesor e investigador universitario durante muchos años. Junto a su actividad profesional, el profesor Westerkamp ha desarrollado durante los últimos años una actividad ciudadana pública, vinculada a la lucha por la vigencia de los derechos humanos y la defensa de la cultura nacional.

El poeta que propusimos era Raúl Gustavo Aguirre. Por múltiples razones: el lugar objetivo que ocupaba en la poesía nacional, su constante preocupación por los temas que tuvieran que ver con la condición humana, su excepcional trayectoria intelectual, su amistosa relación con TALITA. El mismo día que concurríamos a invitarlo recibimos la noticia de su muerte ocurrida pocas horas antes. Tuvimos la intención de reemplazarlo y rendirle el merecido homenaje en otras páginas de la revista. Pero las coordenadas de la realidad, con tanta frecuencia sutilmente poéticas, nos llevaron a conservar este espacio para su palabra.

Decidimos, entonces, ocupar nuestras páginas centrales con la charla con el profesor Westerkamp, y, al mismo tiempo, rescatar una selección de textos de Aguirre, junto a la última carta que nos enviara.

Muchas veces la vida no coincide exactamente con los planes que los hombres establecen. Eso no tiene nada de malo. Todo lo contrario, obliga a la inteligencia a esforzarse y resolver cada día nuevos problemas. Lo que verdaderamente entristece es la desaparición de determinados seres que ocupan un lugar irremplazable —y éste es uno de los adjetivos que hay que administrar más cuidadosamente—. Raúl Gustavo Aguirre era uno de esos hombres.

Buenos Aires, 26 de setiembre de 1982

Muy apreciado amigo

Recibí el N° 2 de *TALITA*. Excelente! Me conforta su lectura en estos días en que estoy postrado por una bronquitis pertinaz que afecta mi capacidad cardíaca. Espero salir de esto y poder, de alguna manera, estar con ustedes. Quiero decir, más en "vivo y en directo", ya que hago todo lo que puedo para difundir lo que ustedes hacen, que también para mí es como un madero en el mar.

Les deseo lo mejor. Felicidades a todos

y un abrazo.

Raúl Gustavo Aguirre

P.D.: Mil gracias por sus líneas y por todos sus generosos signos de amistad, que retribuyo de todo corazón.

Buenos Aires, 26 de setiembre de 1982

Muy apreciado amigo:

Recibí el número 2 de *TALITA*. ¡Excelente! Me conforta su lectura en estos días en que estoy postrado por una bronquitis pertinaz que afecta mi capacidad cardíaca. Espero salir de esto y poder, de alguna manera, estar con ustedes. Quiero decir, más en "vivo y en directo", ya que hago todo lo que puedo para difundir lo que ustedes hacen, que también para mí es como un madero en el mar.

Les deseo lo mejor. Felicidades a todos, y un abrazo.

RAUL GUSTAVO AGUIRRE

P.D.: Mil gracias por sus líneas y por todos sus generosos signos de amistad, que retribuyo de todo corazón.

La tarea esencial de un poeta no es otra que aquella por la cual deviene un hombre: la comprensión cada vez más íntima de la realidad en que se mueve, empezando por el universo y terminando por su casa, por su propia cabeza.

Es cierto que a él no le pertenece directamente la realidad que maneja un físico o un matemático, como tampoco pertenece a los demás hombres. Pero esto no quiere decir que los medios de conocimiento de que dispone sean menos válidos.

El poeta no puede renunciar a aquello que el empleo de la razón no le proporciona, a aquella parte del mundo que funciona fuera de los alcances de sus sistemas. Es más, ahora comenzamos a ver que el dominio de la poesía es un dominio que parece funcionar más allá de las formas inteligibles, explicables, de la realidad. Pero el poeta no es un ser irracional, si con esto se quiere dar a entender que ha renunciado a la facultad de intelectualizar la realidad, pero sí es irracional si se quiere decir que no se ha quedado conforme con esta intelectualización.

El poeta se encuentra situado entre dos modos de conocimiento que son parciales y complementarios. "En el proceso inmemorialmente seguido por el conocimiento racional al conocimiento intuitivo dice André Breton en *Los vasos comunicantes* corresponderá al poeta producir la prueba capital que ponga fin al debate "

Tal es su problema elemental, el que lo lleva a situarse en el mundo, a tratar de comprenderlo.

¿Qué le presenta el mundo? El misterio prodigioso de la vida, no el de sus orígenes sino el de su curso actual, inmediato, el que lo incluye. El espectáculo de la historia que pervive en su presente, los otros hombres que lo rodean, que descubre en la calle, que sabe viven más allá de sus ojos. Descubre un día que él, como ser que se mueve, es -continuamente- una conducta, un hilo de conducta entre otros hombres que también se mueven. Descubre relaciones, posibilidades, alternativas. Crea, pero puede matar. Puede asistir indiferente al espectáculo que se desarrolla a su alrededor (empezando en su casa y terminando en el universo), puede no verlo. Pero es necesario que lo vea, que lo vea cada vez más, más profundamente, más certeramente. El conocimiento afectivo, exaltado, de la realidad, la *razón ardiente* de que hablaba Apollinaire, el *razonado desarreglo de los sentidos* que pedía Rimbaud, son algunas de las fórmulas que nos muestran su lucha por la conquista de un satisfactorio conocimiento del mundo real. En ella, el poeta puede llegar a descubrir su responsabilidad con respecto a los demás hombres y, también, su responsabilidad para consigo mismo, su soledad. Y ahora sabe que es libre. Que su vida individual, intransferible, sólo puede cumplirse en una forma de absoluto. Que nada, ni la poesía, ni el amor, ni el amor por los demás hombres, ni el mito, ni la superstición, lo descargarán de su existencia, justificarán su vida. Aún entonces, todo eso no será un regalo, una elección gratuita, un hecho del que hubiera podido prescindir. Es que la poesía, el amor, el amor por los demás hombres, la utopía, forman parte de su equilibrio, de su rostro, de su actitud de hombre. se trata de estar allí. Los más bellos poemas pueden surgir en una cabeza detestable. lo he visto pero nada nos convence en ellos de que el cuerpo está de pie, y eso es todo. Cuento o no.

Debe, pues, caminar, en tanto le sea posible. Porque no está exento de enredarse en la angustia, en la estupidez, en el cansancio, en todos los ejemplos de que está rodeado continuamente. Tener los ojos abiertos, preferir la bondad, medidas indispensables.

A veces lo observan. él no vive en su ciudad, no ve su ciudad, no le interesa la realidad que lo circunda. Quienes eso le dicen creen que una ciudad es *todo* el universo. ¿De qué vale estar en una ciudad si no se está en el resto del mundo?

Estar en la ciudad no es nombrar sus edificios, sus alambres, sus ruidos. ¿Quién puede decir que los ignora? Si todo el día lo asaltan, si todo el día crecen por sobre su piel, destruyen su contemplación, alimentan su insomnio. ¿Y si esta ciudad no funcionara como tal en poesía? ¿Y si el universo todo, con sus dioses, sus balanzas, sus hambres, sus horrores, no funcio-

nara como tal en poesía" El poeta no puede impedir que de esas horribles materias que encuentra en su cerebro no quede. después del relámpago, más que un hálito sublime, una bella criatura. Le echáis al hijo la culpa de que no se parezca a su padre. Y sin embargo, *eso vive*

Hace mucho tiempo que el poeta renunció a ser comprendido por la multitud. La culpa no era suya; debía, pues, padecerla. Sabe además que la multitud lo alcanzará algún día, cree en ella. "Los poetas han aprendido los cantos de rebelión de la masa desdichada ha escrito Eluard— y, sin impacientarse, tratan de enseñarle los suyos." También renunciaron a la voluptuosidad de volver a presentarle, aderezadas, sus miserias, sus mentiras, sus grises trabajos.

La prodigiosa síntesis que se da en un poema no es otra cosa que universo *asido* todo, todo, desde el principio, viene a desembocar, a concretarse en ella. No tenéis derecho a decir, porque no reconozcáis, que allí falta nada de lo que, hasta ese instante, había en el universo.

Es la palabra la que da al poeta su razón de ser ¿Y de dónde toma el poeta sus palabras, la materia con que trabaja? Siempre de una realidad exterior, aunque luego la transforme en su cuerpo.

¿Por qué preocuparse entonces si el poeta está o no vinculado con la realidad? Siempre lo está de alguna manera, y tanto más cerca de ella cuando trasciende las superficies exteriores y las formas para estarlo de un modo más íntegro, aunque menos aparente, cuando ejercita todos los medios de que dispone el ser humano para adquirir una imagen auténtica del mundo.

Es la *actitud* del poeta lo que cuenta, más que el significado de su discurso. Y en consecuencia, ¿cuál sigue siendo entonces el único problema? El de la identidad con la vida. Que el poeta no la sustraiga, que no se interponga en ella, que la facilite. Que no la obstaculice con una forma del pasado, con una superficie falsa tomada en vez de un fondo verdadero, que no renuncie a sumergirse en la verdad del mundo, aun cuando ella lo vuelva —es su destino— cada vez más solitario, más incomunicable.

Y no es que ignore que la comunicación es el destino de toda poesía, no es que no sepa que, en el fondo, está escribiendo para todos los hombres. Es que no quiere traicionarlos, depositándolos en las primeras experiencias. A veces, ante una sola frase de René Char, pienso cuánto es necesario haber vivido para arribar a su significado, para descubrir que tras esas palabras no hay un hueco. Pienso cómo esa imagen está negada para quienes no hayan escalado iguales experiencias, para quienes no se hayan adentrado en semejante *humanidad*.

Pero pienso también el día en que ya no habrá unos pocos para esa poesía. Pienso en el día en que la humanidad triunfará de la inhumanidad, en que todo será claro como una naranja (también ésta es hoy oscura y no lo parece). Y qué importa si ese día no llega, qué importa si no lo veremos. ¿Cómo no estar en su camino, cómo traicionarlo con el menor gesto? Por eso el poeta descarga sus baterías en el porvenir. Por eso está reservado a unos pocos saber que no sólo habló en la realidad de su tiempo sino en la verdad duradera del hombre. Y que cumplió su amor aun frente a sus verdugos, cuyo oficio era lo único que se interponía entre ambos.

(IX, 1-2)

PROPOSICIONES

1

La poesía es una proposición de encuentro sobre las dimensiones más avanzadas de la vida. Ella se ejerce sobre la aprehensión tácita de cada ángulo donde se demoran por separado la artesanía, la sensibilidad y la inteligencia. Comienza siempre ante el peligro de caer en la órbita de los pequeños asteroides, cuanto su intento es el de sustraer a la gravedad de los antiguos sedimentos un nuevo día, entero y sin murallas, para el nacimiento de los hombres.

Y entonces decimos: *El juicio sobre la calidad de un poema no tendrá significado sino en cuanto se refiera a su capacidad de permanencia como objeto útil a las relaciones del ser humano con sus semejantes.*

POR ULTIMO

Haber dejado una moneda de fuego en la mano de otro,
haber atado ciertos hilos de amor y resplandor,
haber perdido algo
al salir de la casa vacía.
Haber estado, haber acompañado,
haber estado complicado con el viento que siempre
tiene razón,
con la tierra y el agua y con la hierba que siempre
tienen razón.
No haber cumplido años lejos de sí mismo,
no importa si de rodillas o en medio del pantano
pero cerca de sí,
o entre asuntos pendientes o torcidos desde el
comienzo,
pero masticados con tus dientes.
No importa ser un objeto más o menos clasificable
despreciado por los que deciden,
no importa ser superado, masacrado, tergiversado,
desmentido,
con todo eso se hace la verdad.
No importa ser interrumpido
si estás al pie del árbol gigante en el día sin fin,
al pie del árbol de piedras preciosas del sueño que
sólo pertenece a los hombres
y si has podido hablar con esas piedras
y acompañar hasta su casa a alguien
en un momento duro de la noche (y vivía tan lejos).
No importa que no haya solución para nadie
ni perdón para nadie
ni si al fin estás solo en las salinas de la
madrugada
haciendo todo lo posible para que salga el sol,
para que esos rostros queridos no se hundan en los
rápidos de la nada
que acecha tanta maravilla.

RAUL GUSTAVO AGUIRRE

TALITA conversa con: José Federico Westerkamp

Pregunta: Cuando nos encontramos en su casa, en Buenos Aires, para invitarlo a esta conversación, Ud. hizo algunas reflexiones sobre la historia de los hombres de ciencia en la Argentina y la forma en que han tenido en cuenta o no los fenómenos culturales extracientíficos. Ese balance me pareció muy interesante y me gustaría que lo repitiera para el público de La Plata.

Westerkamp: Lo que yo decía es que pareciera que los científicos viviéramos en un mundo aparte y que sólo nos ocupáramos de la especialidad a la cual nos dedicamos profesionalmente. Yo soy físico y, por supuesto, he dedicado toda mi vida a esa ciencia. Pero eso no quiere decir que los científicos estén totalmente ausentes de la vida cultural. Conozco muchos científicos que son realmente hombres muy cultos, que leen literatura, poesía o filosofía. No obstante, hay que reconocer que debido a una tendencia existente sobre todo en nuestro país, que considera a los científicos como hombres que deben tener un saber enciclopédico dentro de su propia especialidad, muchas veces no queda tiempo para dedicarse a otras cosas. Yo he podido observar en mi profesión gente muy especializada (y eso en parte se debe a las características de la ciencia moderna, que abarca tantos aspectos, aún dentro de una especialidad, que aquel que quiera destacarse en un terreno científico tiene que dedicar mucho tiempo a estudiar, a trabajar si es un investigador, a leer bibliografía científica, a estar actualizado respecto de la literatura científica, y todo eso conspira contra su formación cultural), que desde el punto de vista cultural pueden ser considerados "bárbaros"; pero no es general. Hay muy buenos científicos que son gente muy culta, que se dedican a reflexionar sobre temas generales de la cultura. Ahora otra cosa sucede si se preocupa por los problemas de la sociedad moderna. Allí sí diría que el científico argentino ha sido acostumbrado

adoctrinado, como diríamos nosotros, y que sólo se ocupa de su ciencia. Cuando participa de algo que tiene que ver con la problemática social, con los problemas del ciudadano, tiene que ser muy cuidadoso porque corre el riesgo de ser acusado de dedicarse a la política, como si la política fuera una mala palabra. Muchos científicos sostienen que no se dedican para nada a la política, que son "puros", y yo estoy en contra de esa forma de ser, porque creo que callarse la boca es hacer política de la peor especie.

P: No sé si Ud. tuvo oportunidad de seguir una reciente polémica, publicada en el suplemento cultural del diario "Clarín" entre el poeta Guillermo Boido y Gregorio Klimovsky. El primero sostenía que, precisamente debido a esa tendencia de la ciencia moderna que Ud. mencionaba, la actividad científica tiende, de alguna manera a deshumanizarse. Concluía de esta apreciación la necesidad de encontrar un fundamento extracientífico para la ciencia, es decir, un *a priori*, una escala de valores humanística que legitime el trabajo científico. Klimovsky, por su parte, entendía que ese punto de vista es peligroso desde el momento en que los valores mismos pueden ser considerados objetos de la actividad científica. ¿Cómo ve Ud. esta discusión?

W.: Bueno, Ud. sabe que en este problema de los valores yo no soy un experto. De modo que doy mi opinión como simple amateur. En esta cuestión hay diversas orientaciones, diversas tendencias, dependientes del tipo de filosofía que uno adopte. Los filósofos idealistas adoptan un punto de vista más bien religioso de los valores, la ética proviene en cierto modo de las creencias, de las normas de vida que la religión establece. De otro lado está el punto de vista materialista que trata de encontrar una fundamentación de los valores mismos. Es difícil para mí decir algo definitivo sobre esto, porque primero

como dije, soy un amateur y segundo porque me inclino a creer que los valores se pueden, no diría derivar, pero sí explicar, desde un punto de vista materialista. Yo creo en eso aunque reconozco que el materialismo no ha demostrado todavía palmariamente que eso es posible. Pero hay intentos, y yo creo que son satisfactorios, creo que es un buen camino. Esto no tiene nada que ver con pensar que el concepto idealista no ha tenido también su importancia. Durante la mayor parte de la historia de la humanidad el hombre ha tenido una imagen idealista del universo y eso no impidió el desarrollo de la ciencia. Así que yo creo que es un problema aún no resuelto.

P.: Es decir que Ud. se define como materialista.

W.: Sí. Pero quiero hacer una aclaración. Por materialista yo entiendo el materialista científico. Una versión moderna del materialismo, que no entiende como material solamente a lo sólido o lo corpóreo. No tiene nada que ver con el materialismo crudo, vulgar. Por ejemplo, la luz es materia para nosotros; el campo nuclear es materia.

P.: ¿Qué es lo que aún no ha podido demostrar el materialismo?

W.: Bueno, no ha hecho mucho por demostrar que la ética es reductible a la doctrina materialista. En general, los materialistas han estado muy ocupados en defenderse de los ataques de los idealistas, que los acusan de groseros o vulgares. Ese es un concepto ingenuo del materialismo. El materialismo científico es el que supone que no existe un dualismo psicofísico, sino que sostiene que el intelecto proviene del desarrollo de las funciones cerebrales.

P.: ¿Qué papel juega la imaginación en la investigación científica?

W.: El papel que le cabe al pensamiento. La imaginación es un aspecto del pensamiento. Para la teoría materialista el pensamiento es el resultado de la evolución, del perfeccionamiento de las funciones cerebrales, de las funciones fisiológicas. En lugar de creer en la existencia de un ente llamado "alma", independiente del cuerpo, el materialismo supone la unidad psico-física. Por supuesto, éste

es un tema muy controvertido, que tiene que ver con las convicciones religiosas, con la formación intelectual, con la educación, etcétera. Yo respeto todas las convicciones, pero sí creo que llega un momento en que uno debe tener sus opiniones; porque si no, se vive en la nebulosidad, en la ambigüedad, y eso tampoco es conveniente. Un científico debe tener opiniones.

P.: Se habla de un divorcio entre la ciencia y el hombre. Se dice que la ciencia ha creado condiciones de bienestar para el hombre, por un lado, y por el otro ha generado las condiciones de su propia destrucción. No le pido una profecía, pero me gustaría saber cómo ve Ud. estas tendencias.

W.: Yo no diría que la ciencia ha llevado a la destrucción del hombre. Habría que diferenciar entre la ciencia pura, la ciencia aplicada y la tecnología. La ciencia pura procura simplemente revelar qué ocurre con los fenómenos; hallar las leyes de lo que ocurre en la naturaleza. Puede ser teórica o puede ser experimental, es decir, puede partir del razonamiento y la elaboración teórica, como en el caso de Einstein y la teoría de la gravitación, o bien plantearse la observación o producción de fenómenos en determinadas condiciones repetibles, y comprobables. A veces el mismo experimentador puede elaborar una teoría, a veces no; depende de la complejidad del fenómeno.

Es decir que los científicos puros no tienen nada que ver con una determinada aplicación de la ciencia. Se dice que los científicos son los responsables de la bomba atómica. No es cierto. La responsabilidad es de los políticos y de los técnicos, que han aplicado leyes encontradas en los laboratorios. El caso de la bomba atómica es especialmente desgraciado, porque estuvo implicado un científico muy famoso, Niels Böhr. El llevó a EE.UU., donde se había refugiado, la noticia del descubrimiento hecho en Alemania, y sugirió la posibilidad de fabricar la bomba atómica. De algún modo también estuvo implicado Einstein, por el hecho de haber firmado una carta al presidente norteamericano, impulsado por un grupo de científicos antinazis. Pero Einstein estuvo siempre en contra del uso de la bomba y yo creo que eso es la sana teoría. Hay que diferenciar

una cosa es la tecnología y otra cosa es la ciencia. La ciencia puede ser ciencia aplicada, que todavía no es tecnología. Y esto no es privativo de las ciencias exactas; puede verificarse en la Botánica, en la Zoología, etcétera.

P.: ¿Ud. cree que la concepción idealista ha entrado en crisis en el terreno científico?

W.: Yo no diría eso. No creo que ninguna de las dos posiciones sea un obstáculo para el desarrollo de la ciencia. Por ejemplo, está el caso del debate —que dura ya unos cuantos años y que tiene miras de no terminar— sobre la mecánica cuántica. Hay una gran cantidad de científicos que tienen una interpretación idealista de este fenómeno. Yo diría que la existencia de las dos posiciones ha permitido un avance más rápido en este terreno.

Me parece que cualquier tipo de dogmatismo puede provocar un estancamiento. Creo que el científico debe prescindir un poco del punto de vista filosófico. Lo bueno, lo productivo, en la ciencia es formular hipótesis. Esas hipótesis conllevan una cierta interpretación del fenómeno. Por ejemplo, el dualismo onda-corpúsculo; suponer que las partículas no son sólo partículas sino que también son ondas, y recíprocamente, o sea, una especie de ondícula. Bueno, ésa es una idea muy fructífera, que ha permitido avanzar muchísimo a la ciencia. Dudo que si no se hubiera recurrido a ese sistema de concepto se hubiera avanzado tanto. Parece que cuando los científicos actúan como científicos, es conveniente que dejen un poquito de lado su filosofía. La filosofía viene después, una vez que se ha avanzado.

P.: Entonces, ¿el materialismo tiene algún rol en la ciencia?

W.: No, en el terreno científico, no. Filosóficamente, desempeña un papel; ahí sí viene el debate, desde el punto de vista filosófico.

P.: ¿Puede decirse que al científico materialista le resulta más difícil desprenderse de su punto de vista que al idealista?

W.: No. Yo no diría eso. Creo que a los dos le cuesta lo mismo. Tal vez el científico materialista tenga las manos más atadas, porque el idealista no se preocupa por esos proble-

mas. Por ejemplo, la dualidad onda-corpúsculo es una hipótesis formulada por un científico idealista. Pero con el tiempo fue tomada por los materialistas. Incluso el materialismo dialéctico, un materialismo un poco anticuado, ve en ese fenómeno un ejemplo de la aplicación de la dialéctica en los fenómenos de la naturaleza.

P.: ¿Prevé una apertura de la ciencia hacia el humanismo?

W.: Yo creo que la ciencia, por su esencia misma, es netamente humanística. Si se formula esa pregunta, es porque se entiende por humanismo solamente lo que está relacionado con las artes, y las letras; se piensa a la ciencia como algo compartimentado, fuera de esa esfera. Creo que esa visión es cerrada, que es falsa. La ciencia es una actividad profundamente humanística.

P.: Profesor, conozco gente de formación científica que descrea de las disputas filosóficas, porque sostienen que no conducen sino a continuos ataques y respuestas de tesis y teorías que se refutan a su vez. Ud. sin embargo dijo que en el tema de la mecánica cuántica se está produciendo un debate...

W.: No, pero la disputa es buena. El debate siempre es fructífero.

P.: ¿No le parece, desde ese punto de vista, que la ciencia reposa sobre supuestos? Me refiero a la cuestión de que la ciencia parece reposar sobre supuestos que son ámbito de la filosofía.

W.: No. Las ciencias no reposan sobre la filosofía. Es un concepto equivocado pensar que las ciencias son compartimentos que dependen de la filosofía. En mi opinión, la filosofía es una ciencia totalizadora, pero posterior a la ciencia. Conforme la ciencia va descubriendo nuevas cosas, la filosofía, va erigiendo nuevos sistemas o doctrinas. No creo que la ciencia repose sobre supuestos filosóficos.

P.: Profesor, hablemos un poco de poesía...

W.: Yo creo que la ciencia también es poesía. Porque el científico también goza estudiando, trabajando, etcétera. Es un gozo parecido al goce estético.

P.: Bueno, a eso iba la pregunta; a la poesía

entendida solamente desde el punto de vista del goce, del placer. En el terreno científico, pareciera ser que desde hace bastantes años ha desaparecido, al menos como ideas vitales, las concepciones positivistas

W.: Bueno, positivistas en el sentido clásico, ¿no? Porque hay una doctrina, que está bastante en boga hoy en día, que es el neo-positivismo

P.: Digamos que el positivismo, tal como se lo entendía en el siglo XIX, ha sido superado en el terreno de la ciencia. Pero parece que en el terreno de las ideas, esta concepción pervive. Se considera conocimiento objetivo, conocimiento real, a aquel que se origina en los métodos propios de las ciencias experimentales. Por otro lado, una corriente del pensamiento moderno, que en la poesía podemos decir que se origina en Rimbaud y los franceses de fin de siglo, entiende la creación no solamente desde el punto de vista del goce, sino como una herramienta del conocimiento humano. Como una búsqueda de determinado tipo de verdades por medio de un método propio, tal como ocurre en otro tipo de disciplina. Concretamente, ¿qué relaciones piensa que existen entre el método de conocimiento científico y el poético?

W.: Claro, entramos en un tema arduo, controvertido. Decidir cuáles son los métodos y los caminos para obtener conocimiento, depende de una visión. Por supuesto, el científico piensa que el camino es el de la observación, experimentación, deducción, etcétera. Es decir, lo que se conoce como método científico. Otras personas, creen que hay otros métodos, el de la intuición, incluso la percepción extrasensorial, que pueden servir para obtener conocimiento. Yo creo que el conocimiento verdadero es el conocimiento científico. Se puede conocer por los sentidos o por la mente. Pero de tal manera que lo que uno razona, o lo que uno puede inducir o deducir, se lleve a control experimental, porque de otra manera podemos obtener conocimiento de fenómenos que son ideales, de objetos ideales. No veo cómo pueda la poesía obtener conocimiento, salvo que se trate de cosas ideales o que no tienen nada que ver con la realidad. Tendríamos que ponernos de acuerdo en la definición de la realidad

P. Habría que aclarar qué se entiende por ciencia. Porque si la filosofía es una ciencia, no siempre trabaja mediante la comprobación o la experimentación

W.: Yo voy a decirle mi opinión. Creo que la filosofía no es ciencia. La filosofía debiera ser ciencia. Pero no lo es, precisamente por la enorme influencia que han tenido las tendencias idealistas, que han llevado a una verbalización de la filosofía. Está muy en boga la filosofía del lenguaje. No me opongo a ella, en cuanto analiza el lenguaje como estructura para la expresión del pensamiento. Pero no creo que la fenomenología sea ciencia. No creo que Heidegger haga ciencia. No creo que muchos filósofos, hoy en boga, hagan ciencia. Para mí, hacen poesía o literatura, pero no ciencia. Tal vez sea una manera de obtener conocimiento, puedo aceptarlo, pero no conocimiento de la realidad.

P.: ¿Y respecto de la fantaciencia, o de la religión?

W.: Creo que en ambos casos tienen un campo autónomo de actividad. Son perfectamente legítimos, pero no son ciencia. Digamos que desde Francis Bacon o desde Galileo en adelante está definido lo que es el método científico. Desde ese punto de vista no puede decirse, por ejemplo que la parapsicología sea una ciencia. Incluso, diría que el psicoanálisis no lo es. Lo que no quiere decir que no sea útil terapéuticamente. Pero a veces se "sale" del método científico. Esto con todo el respeto que me merece Sigmund Freud, una de las personalidades más fantásticas de la humanidad.

P.: Pero esa caracterización de la ciencia no está dentro de la epistemología positivista.

W.: No, de ningún modo. No es una concepción positivista. Creo que cuando se trata de definir qué es una ciencia hay que dar un sistema de axiomas o postulados, y ver si lo que se pretende que es ciencia cumple esos postulados. Antes de F. Bacon se hablaba de un criterio de lo que es una ciencia y de lo que no es una ciencia. Pero los criterios se han ido agudizando y perfeccionando de modo que hoy en día podemos decir que una rama del conocimiento que pretende ser ciencia debe cumplir tales y cuales postulados.

P.: „Esos postulados son rígidos”

W.: Sí, pero son muy generales. Digamos una vez más que el límite lo da el método científico. Fuera de él, no se puede discutir, no se puede probar, no se puede rebatir. Son grandes sistemas teóricos que no se basan en nada concreto, se cree o no se cree. Son elucubraciones.

P.: ¿Ud. puede dar categoría de verdad a una conclusión que no provenga del método científico?

W.: No. Porque la lógica es una ciencia aparte. La lógica es el presupuesto de todo conocimiento, de toda teoría. Pero la lógica tiene un puesto un poco privilegiado porque tiene mucho que ver con nuestra estructura mental.

P.: ¿Hay una dicotomía entre la lógica aristotélica y la lógica matemática?

W.: Claro, si se acepta el concepto del tercero excluido, con eso se modifica la lógica clásica. Es un poco como la geometría no euclidiana, pero es distinto porque en el caso de la geometría no euclidiana no se acepta el postulado de las paralelas, como en el caso de Lobatchewsky o Riemann.

P.: Además por ejemplo el principio de indeterminación de Heisenberg, ha tenido gran importancia porque ha dado lugar a un debate acerca del determinismo e indeterminismo que yo creo que es totalmente extracientífico y que ningún resultado en el campo de la física puede decidir acerca del determinismo.

W.: No. Eso no lo creo. Ultimamente se están haciendo algunos experimentos en lo que yo creo que va a ser posible decidir con respecto a la interpretación de la mecánica cuántica —si es que no está decidido ya porque hay un teorema puramente lógico en el cual se llega a una desigualdad, que es algo que se deduce de manera puramente matemática y hay experimentos que están tratando de ver si se confirma entonces, vale la interpretación no determinista de la mecánica cuántica.

P.: Un científico en la Argentina, por ejemplo un físico, ¿cómo se encuentra en relación con los científicos del resto del mundo?

W.: Estamos muy atrasados veinte años atrasados. Esto obedece a razones materiales, no a razones intelectuales. Por las condiciones actuales del país, al no recibirse revistas científicas, es lógico que estemos atrasados.

P.: Bertrand Russell hablaba de dos orientaciones en la educación: una humanística y otra la cultura científica. Él se inclinaba por esta última en todo sentido, incluso desde la escuela primaria. ¿No será esto lo que falta en la Argentina, no sólo los medios materiales?

W.: Yo no comparto ese punto de vista tan extremo de B. Russell. Creo que convendría enseñar desde la infancia más ciencia. Acá en la Argentina se enseña poco. Pero no creo que haya que llegar a plantear un detrimento de lo humanístico, ya que hay jóvenes que no tienen una marcada vocación por lo científico y entonces, ¿para qué torturarlos? Es poco lo que se enseña en la escuela primaria, diría que casi nada. Ocurre lo mismo en la secundaria. En la universidad se enseña bastante pero con las limitaciones que impone la situación del país.

P.: El mundo anglosajón, que ha tenido una práctica filosófica empirista parece haber favorecido más el desarrollo de la ciencia que el mundo latino. ¿No induciría a pensar que el empirismo eurísticamente no sirve mejor que otros basamentos culturales para el desarrollo de las ciencias?

W.: Yo creo que sí.

P.: ¿No habría, entonces, que cultivar más esa filosofía en la Argentina, la filosofía analítica?

W.: Lamentablemente la actividad filosófica en la Argentina es muy escasa. Y la mayoría de nuestros filósofos son fenomenólogos o verbalistas.

Son muy pocos los que se dedican a la filosofía científica. Todo esto tiene mucho que ver, naturalmente, con el contexto político. La concepción de la educación en la Argentina es una concepción retrógrada.

P.: De acuerdo a su concepción de la ciencia, ¿qué relación habría entre ciencia e ideología?

W.: Es una linda pregunta pero no creo que

se pueda aclarar en pocas palabras. Creo que las ideologías, por así decir, son como las religiones. La ideología es una religión porque se basa en un conjunto de dogmas, que son aceptados ciegamente por quienes adhieren a esa ideología. En ese sentido no me parece conveniente dar demasiada primacía a las ideologías.

La enseñanza científica me parece mucho más eficaz para preservarnos tanto de los totalitarismos como de las ideologías, que a veces son tan peligrosas como aquellos.

P.: Hablemos de la cultura. Ud. tiene una reconocida actividad ciudadana, como dirigente de las organizaciones de Derechos Humanos en nuestro país. Si partimos del criterio de que sólo en el terreno científico puede arribarse a un criterio de verdad, y en todo otro campo nos movemos en el terreno del relativismo, ¿cómo analizamos, por ejemplo, lo que ha sucedido en la Argentina en el caso de los derechos humanos?

W.: Creo que lo que ha pasado en el país es un problema ético, esencialmente filosófico y ético. Se han dejado de lado normas éticas elementales. El derecho a la vida, incluso si se lo deduce de creencias religiosas, yo creo que eso se ha dejado de lado. Pero creo también que es más valioso respetar el derecho a la vida desde el gobierno, que desde fuera del gobierno. En ambos casos es execrable. Pero el gobierno tiene por función, entre otras cosas, defender el derecho a la vida. Claro, ellos pueden decir “vamos a defender la vida, atacando a los que atacan a la vida”, pero eso es equivocado.

P.: Creo que la pregunta sería la siguiente: el principio de realidad. Ud. parece encontrarlo en la ética o en la filosofía. Extendámoslo al campo de la estética. En última instancia también habría un modo de verificación objetiva, sobre el grado de verdad o no. Es decir que el criterio de objetividad se extendería a toda la actividad social.

W.: Bueno, pero las ciencias sociales también son ciencia, igual que las ciencias de la naturaleza. Y es una lástima que en la Argentina se cultiven tan poco las ciencias sociales. La sociología, por ejemplo. La sociología aplica un criterio científico.

P.: Desde qué punto de vista es un criterio

científico? Por lo que Ud. decía anteriormente, se podría llegar a entender que ciencia es todo aquello que tiene medida.

W.: No. Una exactitud en las mediciones solamente da un criterio para saber qué ciencias son más exactas. Pero ciencias son las que usan el método científico: la sociología, la economía, etcétera.

P.: En la Argentina no parece.

W.: No, claro, tiene Ud. razón.

P.: Ud. ha concurrido recientemente a las ollas populares de Quilmes y Florencio Varela. ¿Cuál es su participación concreta?

W.: Yo he concurrido únicamente para interesarme del problema. Probablemente, me gustaría dedicarme a esa actividad, pero no tengo tiempo. Hago otras cosas que son equivalentes. Creo que hay otra gente que lo hace, y lo hace muy bien. En este momento hay dos templos en Florencio Varela y uno en Bosques donde comen mil personas de familias de desocupados.

P.: ¿Qué información tiene respecto de los científicos argentinos en el exterior?

W.: Hay centenares de científicos en el exterior. Hay muchísimos de mi especialidad. Y son de los mejores. Algunos de ellos tuvieron que salir corriendo, escapando.

P.: ¿Eso produjo un deterioro?

W.: Sí, un gran deterioro. Se ha producido un vaciamiento. Entrar en una Facultad, donde se enseñe Física da pena. Porque uno encuentra —por lo menos en Buenos Aires— una gran soledad. No hay ambiente científico, no se intercambian opiniones, porque es peligroso. Todo el mundo se cierra y procura hablar lo menos posible. Porque es peligroso hablar en la Argentina. Hasta las paredes oyen. Por lo menos así era hasta hace seis meses. Ahora puede ser que haya cambiado. Dicen que hay “destape”.

P.: ¿Se puede hablar de una militarización de los científicos argentinos?

W.: Sí, porque las únicas instituciones que reciben apoyo real son las militares: la Comisión de Investigaciones Científicas y Técnicas de las Fuerzas Armadas, la Comisión Nacional de Energía Atómica, el Servicio de In-

vestigación y Desarrollo de la Marina... Las Universidades prácticamente vegetan en la pobreza más franciscana. De modo que no cumplen con el papel que deben cumplir. Hay mucho favoritismo, muchos privilegiados y nada más. Yo diría que la política científica del país está destartada, y será algo que en el futuro habrá que encarar con especial disposición. Nos va a costar mucho, porque esos científicos están afuera, no van a volver tan fácilmente. En el '55 volvieron muchos, pero era otra situación; les ofrecían posibilidades que ni siquiera el nuevo gobierno va a poder ofrecerles por la situación económica del país.

P.: ¿Cuál es su opinión acerca de lo que un ex colega suyo, Ernesto Sábato, opina de la ciencia?

W.: Yo tengo una gran disidencia con respecto a su visión. Creo que se equivoca: son los científicos aplicados, los ingenieros o los políticos, los que desnaturalizan los resultados o los conocimientos que la ciencia adquiere.

P.: Sábato sostiene que el científico se objetiva a tal punto que es inmune a cualquier tipo de sentimiento, y que la ciencia es proclive a regímenes totalitarios.

W.: Como ya dije, no creo que sea la ciencia, sino algunos hombres. La mayoría, de los

científicos no son proclives a eso. Sucede que en el mundo actual las dos superpotencias recurren a los científicos para producir armas, misiles, etcétera. Algunos hombres, en cierto modo se venden y colaboran para perfeccionar armas, etcétera. Un buen ejemplo lo tenemos con el armamento que los ingleses trajeron a las Malvinas. Sus armas estaban equipadas con rayos infrarrojos, para ver al enemigo de noche y guiar sus proyectiles. Una postura de desarme extremo sería peligrosa. Podríamos ser conquistados por otros países; no es ésa mi posición; creo que no debemos atacar pero sí a estar en condiciones de defendernos. Otra cosa sería el desarme total, mundial. Hay muchos científicos que luchan por eso y yo también. Pero mientras tanto, creo que es equivocado no destinar parte del presupuesto a investigar estos problemas. En el laboratorio del que hablábamos de las Fuerzas Armadas hay un equipo de gente muy capaz que investiga en láser. Sin embargo, no les preguntaron absolutamente nada. Recién en los dos últimos días, casi sobre la rendición, les pidieron que fueran a las Malvinas para ver si encontraban alguna manera de contrarrestar esta situación. ¿Se dan cuenta? Esto es una locura, esto es la ignorancia total de nuestros militares, que han estudiado política en vez de estudiar ciencia y técnica.

HUR

COMPOSICION EN FRIO — ARMADO
PRODUCCION GRAFICA

Avda. Juan B. Justo 3167, 1414 - Buenos Aires
República Argentina - TE: 855-3472

A CINCUENTA AÑOS DE UNA GUERRA DESCONOCIDA

La Guerra del Chaco

por SAMUEL B. BLINDER

1982 será, sin duda, para los futuros historiadores americanos "el año de la guerra de las Malvinas". Quizá dentro de cincuenta años las verdaderas causas, el desarrollo real y hasta ese final imprevisto, sigan perteneciendo al campo de lo enigmático y casi desconocido. Es posible.

En 1932, estallaba en Sudamérica otra guerra que durante tres años enfrentó ciegamente a dos pueblos hermanos: Paraguay y Bolivia, por la soberanía del Chaco Boreal. Las balas, la sed, las enfermedades, segaron aproximadamente cien mil vidas jóvenes, vidas americanas. Las consecuencias de la guerra, marcaron a fuego el destino de ambos pueblos. Hoy, a cincuenta años de los primeros combates frontales en las llanuras chaqueñas, las causas, el desarrollo y el verdadero resultado de dicha guerra permanecen para la enorme mayoría de los habitantes de este continente, en medio de las sombras de lo desconocido.

LA LUCHA ENTRE DOS DERECHOS

El derrumbe del Imperio español dejó como legados a las nacientes Repúblicas Americanas —entre otros no menos importantes— el difícil problema de la solución de innumerables disputas fronterizas. Algunas aún hoy irresueltas y peligrosas para la paz continental.

Hasta mediados del siglo XIX, los indefinidos derechos soberanos sobre el Chaco Boreal no constituían un tema tensionante para bolivianos ni paraguayos, enfrascados ambos pueblos en la afirmación de su independencia política y definición del modelo económico-social para su ulterior desarrollo. Recién en 1852, al suscribir el Paraguay de Carlos A. López un tratado con la Confederación Argentina y al reconocer ésta como de soberanía paraguaya al río Paraguay "de costa a costa", el Encargado de Negocios de Bolivia en Buenos Aires elevó una formal protesta, planteando que su país tenía derecho al mencionado río en la costa occidental, entre los paralelos 20° y 22°. Fue el primer roce diplomático entre los dos países litigantes y el inicio de una larga "guerra de papeles", que sólo cedió después de ochenta años, ante el estallido de otra guerra, la real, la del plomo.

Durante esos ochenta años el Paraguay pasó por un desgarrante conflicto bélico, que prácticamente

país en un estado de destrucción absoluta, dejándolo en una situación de dependencia con respecto a los vencedores.

Para Bolivia, la guerra de la Triple Alianza no era indiferente. Los Aliados le habían asegurado que sus derechos a la ribera occidental del río Paraguay serían protegidos.

Al final de la guerra, a la hora de repartir los despojos, Bolivia sin embargo, fue despachada con las manos vacías. El Chaco, enorme región semidesértica fue dividida en tres partes: la región al sur del Pilcomayo pasó a ser parte de la Argentina; la comprendida entre el río Verde y Bahía Negra al Paraguay y la región central, entre el río Verde y el Pilcomayo fue sometida al Laudo Arbitral del Presidente de los Estados Unidos, que otorgó los derechos sobre dicha zona al Paraguay.

Bolivia no reconoció el fallo del Presidente Hayes, invocando derechos de tercería.

En 1886, el gobierno paraguayo vendió (privatizó, para usar un lenguaje actual) las tierras públicas. Inmensas extensiones a ambos márgenes del río fueron a parar a manos de intereses en su mayoría argentinos. A través de las miles de hectáreas de los Casado, de los Sastre, y de otras compañías menores, las tierras del Chaco Boreal pasaron a ser importantes para los sucesivos gobiernos de Buenos Aires.

Durante las cuatro décadas que median entre 1880 y 1920, la disputa diplomática se desarrolló intensamente, pasando por diversos tratados y arbitrajes, exposiciones de derechos y demostraciones de hecho.

Todos los intentos por solucionar la disputa a través del examen de títulos fracasaron. Y tenían que fracasar irremediablemente, pues cada uno de los países litigantes basaba sus respectivos derechos en fuentes distintas.

Bolivia invocaba su calidad de sucesora de la antigua Audiencia de Charcas cuyos límites llegaban hasta el río Bermejo, actual frontera entre las provincias del Chaco y Formosa.

El Paraguay reclamaba sus derechos como heredero de la antigua provincia del mismo nombre. Sus límites eran las primeras estribaciones andinas.

Ambos derechos eran válidos, pero de naturaleza distinta. En resumen, mientras iban y venían los embajadores y enviados especiales, se sucedían los años y los gobiernos en ambos países. El Paraguay, a la medida que curaba las heridas de la gue-

rra de la Triple Alianza, iba incorporando de hecho amplias zonas del Chaco a su estructura económica y gubernamental, avanzando más y más por un terreno del que difícilmente podría retroceder.

Bolivia, por su parte, estaba cada día más resuelta a obtener lo que consideraba le iba siendo usurpado. Viéndose sus reclamos, y sus necesidades dramáticamente incrementadas al quedar su litoral marítimo en manos de Chile en 1884.

La polémica sobre la soberanía del Chaco fue ganando fuerza y dureza al tiempo que se vinculaba con las disputas civiles internas en ambos países.

Cuando Paraguay se veía sumergido en una con tienda civil, Bolivia aprovechaba para afirmar de hecho sus reclamos y, así lenta pero inexorablemente las posibilidades de un arreglo pacífico se iban alejando. En ambos bandos comenzaba a pensarse en las armas.

FRACASAN LAS MEDIACIONES

A mediados de la segunda década de nuestro siglo, el Gobierno Argentino comenzó a verse crecientemente preocupado por el curso de los acontecimientos chaqueños. La creación de fortines de avanzada se hizo política corriente tanto para paraguayos como para bolivianos, el armamentismo, las campañas de agitación periodísticas y el profundo convencimiento en ambos bandos de la legitimidad de sus derechos y de la imposibilidad de transigir creaban, día a día, un cuadro amenazador. La historia se asemejaba cada vez más al clima chaqueño cuando comienza a amenazar la tormenta es por que una estación se termina, y de un momento a otro la naturaleza descargará sus furias.

A las 15 horas del 25 de febrero de 1927, en el fortín boliviano "Sorpresa" corrió la primera sangre. El Teniente 2º paraguayo Rojas Silva, se convirtió en el primer mártir de la contienda.

Conmocionados por el incidente, ambos gobiernos se apresuraron en aceptar los buenos oficios argentinos y reunirse en una conferencia. Pero sin arriesgar un ápice sobre la cuestión de fondo.

La Conferencia de Buenos Aires trabajó intensamente durante 1927 y 1928. El Paraguay sostenía que debía mantenerse el statu-quo aceptado en 1907, Bolivia no aceptaba éste temperamento alegando que debía irse necesariamente a una discusión de fondo, y al arbitraje sobre el derecho a la soberanía en base a los títulos coloniales. El impasse era insalvable. La Conferencia se levantó sin obtener resultado alguno en julio de 1928. La tensión aumentaba día a día.

El 5 de diciembre tropas paraguayas atacaron y ocuparon el "Fortín Vanguardia". El resultado fue de cinco bolivianos muertos, dos oficiales y diecinueve soldados prisioneros.

La palabra "Chaco" comenzó a aparecer en las primeras páginas de los diarios de todo el mundo.

La respuesta boliviana no se hizo esperar. El Estado Mayor de La Paz ordenó a su 5ta División destacada cerca de la zona conflictiva "Proceda enérgicamente. Tome Fortín Galpón". El 8 de diciembre Vanguardia fue recuperada y las cosas volvieron a su punto inicial. Bolivia, no obstante, rompió sus relaciones diplomáticas con Paraguay y en las tranquilas calles paceñas se escucharon sonoros gritos patrióticos y clamores de venganza. El 14 de diciembre, tres pelotones atacaron y tomaron los fortines paraguayos, "Boquerón" y "Mariscal López".

A partir de los incidentes de 1928, ya en ambos países las actividades diplomáticas eran tomadas simplemente como una forma de ganar tiempo y apresurar los preparativos militares.

En Bolivia fue convocado el general Hans Kundt, nacido en Alemania, para volcar toda su experiencia en el objetivo de crear un poderoso ejército moderno y fortalecer al máximo la red militar de penetración en el Chaco.

El Paraguay con mayor sigilo que su rival también se ocupó durante esos años de visperas, en prepararse activamente para la guerra. El sesenta por ciento de los ingresos nacionales fueron invertidos en la preparación del país para un ajuste de cuentas con Bolivia. El tema de "la defensa del Chaco" ocupó el primer lugar en todas las controversias políticas.

1929, 1930 y 1931 fueron años febriles para paraguayos y bolivianos, ambos pueblos pasaron por convulsiones políticas y aprestos militares. Las gestiones diplomáticas de naciones americanas no cejaban en su empeño, pero chocaban invariablemente con la irreductible posición de las partes litigantes.

En los primeros meses de 1932 los rumores acerca de la inminencia de la guerra se hicieron más agudos. El 18 de abril, Rivarola, ministro paraguayo en Buenos Aires, escribió al presidente electo Dr. Eusebio Ayala "haber sabido confidencialmente que el Paraguay tendría el apoyo decidido de la Argentina en caso de guerra, aunque fuera debajo del poncho".

De acuerdo con su plan militar de penetración en el Chaco y ya convencido de que la paz era imposible, el Estado Mayor boliviano ordenó el 3 de mayo de 1932 a la Cuarta División, la ocupación de la laguna "Pitiantuta", único reservorio natural de agua en medio de una región desértica y punto clave desde el punto de vista logístico.

Al borde de la laguna existía un fortín paraguayo, el "Carlos Antonio López". El mayor boliviano Oscar Moscoso encargado de la acción recibió instrucciones poco claras. La tónica general del plan boliviano era proceder a ocupar el máximo de ter-

torio chaqueño y los mejores puntos estratégicos, pero dentro del mayor secreto, y sin provocar choque alguno. El previo reconocimiento aéreo de la laguna indicó la existencia de algunos galpones en su borde oriental, pero la interpretación fue que se trataba de construcciones abandonadas. Moscoso ya en plena acción, resolvió despejar la incógnita de los galpones y al darse cuenta de lo que se trataba concibió la idea de ocupar el fortín aprisionando a los pocos soldados paraguayos a los efectos de demorar al máximo la difusión de la noticia. Eligió como "la hora H" el amanecer del 15 de junio de 1932.

Indudablemente el mayor boliviano Oscar Moscoso cargó con una desproporcionada responsabilidad ante la historia. Y ella le jugó una mala pasada: a las 5 hs. 30' los seis soldados paraguayos ya estaban despiertos y preparando el desayuno y, ante la primera señal de peligro, abandonaron todo y se dieron a la fuga. La agresión boliviana dejó de ser un secreto. Desde La Paz sonaron tardías voces de prudencia. "Bolivia acababa de desencadenar acontecimientos que le costarían —como nunca soñara— mucho más que el Chaco, que vaciarían su tesoro, destruirían su sistema político y la precipitarían a la más humillante experiencia de su desgraciada vida nacional. Pitiantuta, escribió el coronel Díaz Arguedas, fue el Sarajevo boliviano, iniciando la marcha del Jinete Apocalíptico que comenzó a galopar desde entonces en los lejanos horizontes del Chaco".

La guerra del Chaco ya era un dato del presente.

LA POLEMICA SOBRE LAS CAUSAS DE LA GUERRA

Junto con la guerra comenzó también la polémica acerca de las verdaderas causas del conflicto. Los verdaderos culpables, los intereses ocultos, las actitudes de los principales actores y hasta el real decurso de las acciones militares y sus resultados, integran el gran material de discusión que hasta hoy no ha sido totalmente develado.

Las pasiones políticas, las posiciones ideológicas y hasta las simpatías personales juegan un papel importante en la polémica y no es nuestra intención, en el presente artículo, participar en ella. Hay que decir, sin embargo, que las posiciones generalmente son extremas, y para demostrarlo, baste un ejemplo:

La tesis de que la guerra del Chaco fue impulsada por las grandes multinacionales del petróleo, es firmemente sostenida por muchos sectores, de la misma forma es sistemáticamente negada por otros.

Para no citar a personalidades o historiadores directamente comprometidos por su postura ideológica o por su pasión patriótica, echemos un

testimonio de dos norteamericanos interesados en el tema:

"...Como ocurre habitualmente, son hoy las fuerzas de las finanzas imperialistas las responsables de la guerra entre Paraguay y Bolivia..." (...) "...se ha descubierto petróleo en el Chaco y en Bolivia. Parece que costará mucho dinero alcanzar la parte profunda del río con el petróleo de la Standard Oil (...) Bolivia con la ayuda de la Standard Oil, se ha equipado abundantemente con municiones de guerra y otros combustibles necesarios para emprender su guerra ofensiva contra el Paraguay." (...) "Tengo en mis manos un documento oficial publicado por el gobierno boliviano. Es un contrato celebrado por la Standard Oil de New Jersey (...) por el que éste acuerda suministrar el petróleo y la gasolina que necesita Bolivia para poder llevar adelante su guerra ofensiva contra el Paraguay (...)" Discurso del Senador Huey Long. Pronunciado en el Senado Norteamericano el 30 de mayo de 1934.

El Senador Long acusaba asimismo al Chase National Bank y por ende a Rockefeller, de ser los impulsores y financistas de la guerra.

En el otro extremo de la polémica, otro norteamericano, el Capitán Davis H. Zook jr., especialista en el tema chaqueño, afirma lo siguiente:

"Harto se ha escrito atribuyendo la guerra a causas económicas irracionales. En su mayoría, estas acusaciones aparecieron por primera vez como propaganda barata de publicaciones comunistas y hallaron eco entre mucha gente..." (...) "El petróleo, especialmente, tuvo escasísima importancia en los orígenes de la Guerra del Chaco."

Otro norteamericano —bastante conocido por los argentinos— el embajador Spruille Braden, se empeñó en demostrar, en base a planos y documentación científica que en el Chaco no había petróleo de rendimiento apreciable...

La misma actitud polémica impregna profundamente otros aspectos del tema: la participación de la Argentina en el conflicto y el papel de los intereses argentinos en el Chaco, es uno de ellos. La influencia de la crisis mundial; el interés de los países que serían, al final de la década, protagonistas de la Segunda Guerra Mundial, en probar teorías militares y nuevas armas, son posturas acremente discutidas. Las actitudes de los gobiernos paraguayos y bolivianos y las respectivas conducciones bélicas, integraron hasta hoy el amplio panorama de la discusión no sólo histórica, sino principalmente política y propagandística.

La bibliografía sobre el tema es sumamente extensa, su sola mención llenaría tantas líneas como este artículo, cuyo propósito es meramente una recordación de los hechos.

LOS VIENTOS DE LA GUERRA

Retrocedamos de nuevo cincuenta años en la

historia El teniente coronel José Félix Estigarribia comandante de las fuerzas paraguayas en el Chaco, afirmó en esos días de julio de 1932, que la guerra con Bolivia ya había estallado 'de hecho' y que era necesario concentrar 'en un plazo de veinte días' en los fortines del Chaco a 'toda la población válida del país, para vencer al enemigo y salvar al Paraguay'.

Se inicia así la primera ofensiva paraguaya el capitán Zook Jr afirma 'La reacción del Paraguay fue lenta y deliberada, en espera y a compás de la organización de su ejército () Si Bolivia hubiese realizado la movilización general en el mes de agosto y golpeado fuertemente, era probable que llegara al río y ganara la guerra' () Pero por el contrario, parecía que el gobierno de La Paz quedó temporalmente paralizado ante la magnitud de los acontecimientos desatados, y El oportuno aprovechamiento por Estigarribia de esa situación estaba destinado a impedir el agrupamiento boliviano y dar a los paraguayos un supremo triunfo moral'

La reconquista de Boquerón, el 29 de setiembre de 1932, luego de veinte días de intensos combates, en donde se puso a prueba de fuego la capacidad militar, técnica y moral de ambos ejércitos, significó la primera victoria neta de la guerra y dio al Paraguay una enorme ventaja psicológica

La victoria paraguaya de Boquerón signó todo el futuro devenir de la guerra. Demostró la importancia decisiva del agua, de la necesaria concentración ofensiva del fuego, de la infantería como arma casi exclusiva de las acciones y, por lo mismo, la tremenda proporción de bajas que deberían afrontar ambos ejércitos

A la victoriosa ofensiva paraguaya, siguió la ofensiva boliviana. La insólita idea boliviana acerca de la importancia del general Kundt al frente de las tropas, a cuya sola presencia se le adjudicaba el poder de cambiar el curso de la guerra y asegurar la victoria, condujo a concebir las operaciones y a fijarse objetivos muy similares a los experimentados por el mencionado jefe durante la Primera Guerra Mundial. La guerra del Chaco demostró, una vez más, que la creatividad vale más que las experiencias y el prestigio adquiridos

Kundt fracasa en 'Nanawa' y en 'Toledo', las tropas paraguayas resisten fieramente, y el 16 de marzo de 1933 se producen en el ejército boliviano actos de insubordinación y desertión masiva

Mientras tanto, las gestiones diplomáticas continuaban y los países neutrales, en especial Argentina y Chile, desarrollaban ingentes esfuerzos pacifistas. El canciller argentino Saavedra Lamas intensifica sus contactos tratando de obtener una mayor influencia en medio del general desorden causado por la guerra

Casi al mismo tiempo Paraguay retoma la ofen-

siva y sus tropas logran nuevas victorias en 'Pampa Grande' y 'Pozo Favorita'. Estigarribia es ascendido a general. Por primera vez luego de un año de guerra, las tropas guaraníes, los 25.000 hombres en campaña del ejército paraguayo son comandados por un jefe de ese rango

El bisoño general Estigarribia prosigue su ofensiva y obtiene la resonante victoria de 'Zenteno' y poco después logra cercar y rendir al grueso del ejército boliviano en 'Campo Vía'. Ocho mil prisioneros marchan hacia Asunción y se conquista importante material de guerra

El presidente Ayala, convencido que había llegado el momento oportuno, ofrece un armisticio que es aceptado por Bolivia el 19 de diciembre de 1933. El cese del fuego dura hasta el 6 de enero siguiente. Pero sólo sirve para dar un respiro a las tropas bolivianas, cuyos comandantes se apegan al lema 'Perder una batalla no es perder la guerra'

Las tropas paraguayas prosiguen su avance pero son frenadas en la única victoria importante lograda por Bolivia 'Cañada Strongest'

Los planes militares paraguayos cambian de rumbo. Se dirigen ahora netamente hacia el norte, iniciando una tercera ofensiva. Ya no se habla en Asunción de 'defender el Chaco'. Ahora se piensa en 'invadir Bolivia, tomar los pozos petrolíferos, incorporar el Chaco entero y confinar por siempre a Bolivia al Altiplano, con la creación de una República de Santa Cruz'

Los esfuerzos diplomáticos se reproducen, la crisis dentro del comando boliviano se acentúa y el 16 de noviembre de 1934 las tropas paraguayas logran un nuevo triunfo en 'El Carmen' capturando cuatro mil prisioneros

El frente boliviano sobre el Pilcomayo se quebra y caen sucesivamente en manos paraguayas 'Balliviari' y 'Guachalla'. Estalla la crisis en el gobierno boliviano, los altos mandos destituyen al presidente Salamanca, tendiéndole una trampa. Amargamente, el presidente depuesto exclama ante los jefes militares: '¡Este es el único cerco en el que han obtenido éxito!'

Para fines de 1934 las fuerzas paraguayas se apoderan de los pozos de agua en 'Yrendagüe'. La retirada boliviana presenta ante las avanzadas paraguayas el tremendo rostro de la guerra. Así lo describe D. H. Zook

a medida que avanzaban por los caminos de la región, llenos de tropas bolivianas enloquecidas de sed, que chupaban sangre, bebían orines e imploraban de rodillas un poco de agua () o la nafta de los camiones (paraguayos) para aplacar la sed espantosa que los devoraba. Algunos daban tropezones en el matorral, se bamboleaban, se arrastraban para luego desplomarse y morir'

Para fin de año las tropas paraguayas rompen el bloqueo y los primeros días de 1935 cruzan el

río Parapiti, límite norte del Chaco, llegando hasta los primeros repechos de la cordillera de los Andes.

"De hecho, comenzaba una nueva guerra. Ganado el Chaco, el Paraguay se alistó a invadir los departamentos bolivianos, apoderarse de los pozos de petróleo y/o tomar Villa Montes".

Es ahí donde la guerra cambia no solamente de ámbito geográfico. También sus resultados militares se invierten. En marzo las tropas paraguayas sufren duros reveses. La moral boliviana vuelve a levantarse al comprender que "... la adición de una tercera dimensión a la guerra, la altura, desconcertaba las diestras maniobras que los paraguayos habían perfeccionado en las planicies chaqueñas".

Es recién entonces cuando los sondeos de Argentina y Chile por lograr la paz reciben favorable acogida en ambos bandos. Estados Unidos es invitado a participar en las gestiones pacificadoras y las esperanzas generales de poner fin a la guerra parecen convertirse en realidad.

Los combates, sin embargo, continúan pero ya en La Paz se proclama la necesidad de acabar con la guerra "para evitar males mayores...". Mientras en Asunción, el desgaste y los tremendos esfuerzos desplegados hacen primar el siguiente razonamiento: "El Paraguay no tiene el propósito de avanzar más, las necesidades ya están colmadas..." El 3 de abril de 1935 el presidente Ayala escribe a Rivarola: "Nosotros (incluso el general Estigarribia) queremos la paz pronto".

Aunque los combates continúan por dos meses más, en Buenos Aires son convocados los países neutrales y ambos beligerantes para estudiar el armisticio. Las discusiones fueron difíciles, pero ya existía el convencimiento de que, esta vez, la mediación no fracasaría.

Saavedra Lamas conduce las gestiones y el 9 de junio se logra al fin un acuerdo. El 12 de junio se firma un protocolo disponiendo la terminación de las hostilidades. Se convoca a una Conferencia de Paz para la solución definitiva del litigio, ya sea por acuerdo de las partes o por un arbitraje. El 14 de junio de 1935 a las 12 horas (meridiano de Córdoba), cesa el fuego en todos los frentes. ¡La paz había llegado!

RESULTADOS Y EFECTOS DE LA GUERRA

Desde el fin de la guerra hasta la firma del Tratado de Paz, Amistad y Límites pasaron más de tres años. Paraguay logró la mayor parte del territorio disputado; Bolivia, un pequeño litoral al norte del río Paraguay. La cuestión del Chaco quedó zanjada. Hicieron falta ochenta años de lucha diplomática y tres de guerra para arribar a un compromiso que, quizás, podría haberse logrado mucho antes.

Al apagarse los fuegos patrióticos y guerreros, ambos pueblos vuelven a mirarse a sí mismos. Y es entonces cuando aparecen las reales consecuencias de la guerra:

El 17 de febrero de 1936, estalla en Paraguay una revuelta militar apoyada por sectores políticos opositores al régimen del Partido Liberal que había durado treinta años.

El régimen revolucionario no puede consolidarse y retornan los liberales en 1937. Pero ya nada podía volver a ser igual. Los militares, con toda la aureola de gloria conquistada en la guerra, habían comenzado un proceso que ya no tendría fin. La participación decisiva de las fuerzas armadas en el manejo del poder ha sido un elemento constante en el Paraguay hasta nuestros días.

Pocos meses después del derrumbe del gobierno liberal paraguayo, cae también el gobierno boliviano. El general Toro se hace cargo del poder, y también en Bolivia el ejército toma las riendas, para llevar a cabo la "revolución boliviana". La alternancia de gobiernos civiles con procesos militares incontrolables y hasta por momentos abiertamente anárquicos, han caracterizado también a Bolivia desde entonces hasta hoy.

Los juegos de influencia internacional sufren, a partir de situaciones bruscos cambios en ambos países. Ya la abierta intervención del delegado de EE.UU. en la Conferencia de Paz, el mencionado Spruille Braden, señalaba de dónde vendrían, desde entonces, las voces más fuertes en el tablero político, económico e internacional.

La guerra del Chaco transformó bruscamente el tranquilo devenir, casi aldeano, al que estaban acostumbrados por décadas ambos pueblos.

Han pasado cincuenta años. Este año han vuelto a escucharse en esta parte del continente los cruentes truenos de la guerra. Las causas, el desarrollo y las consecuencias del conflicto chaqueño son recordados en Paraguay y Bolivia pero, para el resto de América, el aniversario ha pasado casi desapercibido.

Durante los difíciles días del conflicto en el Atlántico Sur, una pesadilla aparecía sin embargo en las largas noches de reflexión de muchos sudamericanos. Hacía cincuenta años que, sólo a un poco más de mil kilómetros de Buenos Aires —mucho más cerca que las Malvinas— corría a raudales la sangre americana.

El balance final de la guerra del Chaco arrojaba las siguientes cifras dramáticas: Bolivia: 52.397 muertos en combate y desaparecidos; 4.264 más perecieron en cautiverio.

Paraguay: de los 140.000 hombres que se embarcaron para el Chaco, cerca de 36.000 —el 3,5

por ciento de su población total perdieron la vida en la contienda

Las estrofas de una canción que conmovió a los argentinos durante los días de la lucha en el Sur podrían haber tenido también igual vigencia hace cincuenta años, con relación a la lucha que empeñaron

las dos naciones hermanas en los llanos del Chaco Boreal

"La guerra es un monstruo grande y pisa fuerte toda la pobre inocencia de la gente"

(León Gieco)

La Plata, setiembre de 1982.

SALP Sociedad de arquitectos la plata

Calle 10 N. 689 / 1900 La Plata / Tel 34347 / Provincia de Bs As / Rca Argentina

FEDERACION ARGENTINA DE SOCIEDADES DE ARQUITECTOS
FEDERACION DE ARQUITECTOS DE LA PROVINCIA DE BS. AS.

Programa de Actividades ABRIL/MAYO 1983

TEMA	Días	Duración
CURSO ARQUITECTURA SOLAR	Martes	12 clases
CURSO DE FOTOGRAFIA (COM 6-4-83)	Miércoles	
	Jueves	
	Sábado	12 clases
CICLO DE CHARLAS DE ARQUITECTOS	Viernes	1 mes
TEATRO (COM.9-4-83)	Sábado	
	Domingo	

Actividades en preparación MAYO 1983

- CURSO DE TECNOLOGIA Y REALIZACION CINEMATOGRAFICA (comienzo Mayo/ 83)
- CENTRO DE ESTUDIOS TALLER DE ARQUITECTURA
- CONCURSO: en Elaboración CONCURSO DE IDEAS PARA DEFINIR PROGRAMA SOBRE CONFORMACION Y USO DEL AREA COMPRENDIDA ENTRE LAS CALLES 50, 54, 19 y 20 DE LA CIUDAD DE LA PLATA.
- CENTRO DE APROVISIONAMIENTO Y SERVICIOS (mutual en formación)

INFORMES E INSCRIPCION: Sede S.A.L.P Calle 10 N° 689 La Plata.

Días: Lunes a Viernes de 14 al 18 hs.

La Eterna Guerra al Imposible

Entrevista realizada por:

RUBEN B. SAGUIER / OLIVER DE LEON / FELIPE NAVARRO

Según algunos críticos, *Yo el Supremo*, del paraguayo Augusto Roa Bastos, es la novela más importante de la historia de la literatura latinoamericana. Gigantesco halago, en un contexto en el que brillan los nombres de García Márquez, Cortázar, Rulfo, Carpentier y muchos otros.

En un pequeño bar cercano a los jardines de Luxemburgo, en París, nos encontramos con Roa Bastos para hablar no sólo de *Yo el Supremo*, sino también del resto de su obra, de su concepto de la creación y del exilio al que lo ha condenado el gobierno de Ströessner.

DE LO IMPOSIBLE A LO POSIBLE

En diciembre último apareció una nueva traducción al francés (luego de una mala experiencia de años atrás) de *Hijo de hombre* (1960), la primera novela del narrador paraguayo. Para sorpresa de lectores y críticos, esta versión francesa —en la que colaboró activamente Roa Bastos— es sensiblemente distinta al texto original: modificaciones temáticas y estilísticas e, inclusive, un capítulo inédito.

P.: A diferencia de otros autores, usted considera al texto como algo dinámico, susceptible de ser reescrito. ¿Cómo llega a esa conclusión?

R.: Por una doble vía. En primer lugar, pienso que toda narración puede ser corregida por su autor por la simple aventura que implica una reescritura. Además no hay que olvidar que yo soy del Paraguay, un país donde la tradición mítica y oral sigue vigente y donde se produce una literatura oral en estado de nacimiento permanente. Esto no es una invención de los paraguayos, en la historia hay múltiples ejemplos de ese tipo. Sin ir más lejos, ahí está la Biblia... En segundo lugar, hay que tomar en cuenta un elemento de orden personal. Cuando estaba escribiendo *Yo el supremo* tuve la sensación de que esta novela era la segunda parte de una trilogía paraguaya que había iniciado parcialmente con *Hijo de hombre*. Para que esa trilogía tomara cuerpo comprendí que debía reescribir la primera obra.

P.: ¿Cuál es el hilo conductor de esa trilogía?

R.: A lo largo de mi vida de escritor ha habido una constante: la necesidad de explicarme a mí mismo el sentido de las obsesiones que se me presentan cuando narro. Una vez que comprendo esas pulsiones, puedo seguir adelante. En otras palabras: me obsesiona lo imposible. Ese es el corpus de la trilogía, que podría sintetizarse en la fórmula: "el creador se encuentra ante tres imposibilidades que debe transformar en tres posibilidades". Estas posibilidades, a su vez, parten del hombre y se justifican en la medida en que benefician a la humanidad.

P.: ¿Cuál es la imposibilidad en *Hijo de hombre*?

R.: La de hallar la bienaventuranza en el paraíso metafísico de la teología de la salvación. El proceso de reversión se da en la posibilidad de acceder a la bienaventuranza en la tierra de los hombres.

P.: Como en "la tierra sin males", esa especie de paraíso terrenal de la mitología de los indios guaraníes.

R.: Es eso en parte, porque si bien la sociedad paraguaya mantiene vivas muchas de sus tradiciones, la aculturación es también una realidad innegable. A nivel religioso, por ejemplo, las creencias míticas coexisten con el cristianismo. Por ello, en *Hijo de hombre*, yo intenté trabajar en la dirección de la inversión transgresiva del *Nuevo Testamento*. Claro que el tratamiento del tema es completamente herético, porque el símbolo central de la novela, el Cristo rebelde, se constituye en eje de una nueva religión, humana y terrenal, opuesta a la tradicional. En última ins-

tancia, yo me reconozco en esa religión que une a los hombres entre sí, aquí y ahora, y, paralelamente, me opongo a aquella que pregonaba la pasividad y la resignación. Mi lema esencial es el odio sistemático a toda forma de resignación.

P.: ¿Cuál es la imposibilidad en *Yo el supremo*?

R.: Esta obra trata de la imposibilidad metafísica y obsesiva de lo absoluto, que a mi modo de ver desemboca pura y exclusivamente en la nada. La inversión de ese fenómeno, de la búsqueda abstracta e individualista que emprende el dictador, es la transformación revolucionaria de la sociedad como producto de una búsqueda concreta y colectiva.

P.: Algunos críticos han creído ver en *Yo el supremo* una biografía novelada del dictador Rodríguez de Francia (gobernante del Paraguay entre 1812 y 1840).

R.: Pues se equivocan de cabo a rabo. ¡Cómo va a ser una biografía si yo miento, si yo imagino situaciones! *Yo el supremo* no es ni más ni menos que un libro de ficción.

P.: ¿Qué piensa usted de los historiadores? Porque al leer su libro parecería que no se entiende muy bien con ellos...

R.: Depende de qué historiador se trate... De manera general, pienso que son mis colegas, porque los considero autores de ficción. La diferencia es que ellos practican la ficción documental y yo la ficción testimonial a partir de mi subjetividad.

P.: ¿Qué nos podría decir de la última obra de la trilogía?

R.: Es una novela que está casi terminada y cuyo título provisorio es *El fiscal*. El nudo temático explicita uno de los dramas de la sociedad: la imposibilidad de juzgar al otro. Mi teoría es que el sentido de justicia de ésta, nuestra cultura milenaria, reposa sobre un imposible. En *El fiscal*, por ejemplo, hay un inquisidor que se arroga el derecho de enjuiciar a toda la comunidad.

P.: ¿Qué quiere decir, en ese contexto, enjuiciar?

R.: El simple hecho de enjuiciar implica la existencia de una culpa, la que a su vez genera el castigo. De modo que a partir de los juicios absurdos se llega a los castigos absurdos,

como ocurre hoy en día en el Paraguay, donde una dictadura se ha convertido en el fiscal de la sociedad.

P.: Estas tres imposibilidades de las que nos ha hablado, ¿no evocan, en última instancia, su concepto cristiano de la Santísima Trinidad?

R.: ¡Qué pregunta! Si fuera una afirmación, admito que no podría discutirla...

P.: Muchos sostienen que Roa Bastos no es un autor muy prolífico. Sin embargo usted interrumpió dos novelas para terminar la trilogía.

R.: En realidad no son dos, sino tres... *Contravida*, una novela del exilio, de la gran hemorragia que sufre América Latina; *Los chamanes*, que trata el problema del mandarinazgo que ejercen los monstruos sagrados de la literatura de nuestro continente, y *La cascara*, que será probablemente el cierre de mi obra, porque es una novela de fin de mundo.

"LA LITERATURA ES UNA HUIDA HACIA ADELANTE"

P.: ¿Cómo incide en su trabajo literario el hecho de que el Paraguay sea un país bilingüe, donde el español y el guaraní se invaden mutuamente?

R.: En mi caso, el bilingüismo me impone la búsqueda incesante de una vía, de un atajo para llegar a una síntesis que aún no se ha producido en esa cultura mestiza. Es decir que al procurar la fusión lingüística, procuro la fusión cultural, y para ello necesito revivir los grandes mitos de la especie. Una vez que el escritor ingresa al universo mítico de una cultura, puede comprender las contradicciones que agitan a esa sociedad.

P.: Hay escritores latinoamericanos que se consideran los intérpretes de la memoria colectiva. ¿Cuál es su opinión al respecto?

R.: Mi pretensión es infinitamente más humilde. Yo intento situarme en el foco de la energía colectiva, traducir el grito de lo inmediato. Para eso es preciso ir a las fuentes, trasladarse al pasado mítico. Pero si me pidieran una definición de mi literatura diría que es una huida hacia adelante.

P.: ¿Cómo concibe usted a la actividad del escritor, a la actividad artística en general?

R.: Es comparable a cualquier actividad humana. El arte es, para mi saber, cepillar una

madera, poner la media suela de un zapato o el capítulo de una novela en el lugar que corresponde. El escritor no es ni un dios ni un ser sobrenatural, sino un hombre común y corriente.

P.: En su caso particular, ¿por qué eligió la literatura?

R.: Les voy a confiar un secreto: lo que yo quería era ser cantor; tal es así que —estoy hablando de los años 40— actué en la radio y grabé discos, hasta que una operación de amígdalas puso fin a mi carrera. Entonces, no encontré mejor solución que maltratar a la literatura...

P.: Usted es un escritor que toma distancias con respecto a la literatura europea, haciendo hincapié en la originalidad de lo latinoamericano. Sin embargo, cuando se refiere a *El fiscal* —y los lectores seguramente compartirán nuestra opinión—, uno no puede dejar de establecer un paralelismo con *El proceso*, de Kafka.

R.: Permítanme ir aún más lejos: yo trazaría de Dostoievski a Kafka una parábola que engloba a los autores que más han influido en mí desde el punto de vista temático, o sea, el de poner en evidencia la tragedia humana. Dicho esto, reafirmo mi condición de autor latinoamericano, para quien la abstracción no tiene razón de ser. Yo necesito respirar las obsesiones a partir de la realidad: a toda aspiración metafísica, a toda imposibilidad, opongo lo carnal, todo aquello que es tierra y que es sangre y que está especificado en el mito.

EL EXILIO

Hasta hace poco tiempo, Augusto Roa Bastos realizaba viajes periódicos al Paraguay. Si las particulares condiciones políticas de la tierra natal le impedían establecerse definitivamente, su gran prestigio le garantizaba, al menos, una cierta inmunidad. Sin embargo, en mayo de 1982, fecha de su última visita, fue detenido y, en medio de un espectacular despliegue policial, conducido a la frontera con la Argentina y conminado a abandonar su país. Un decreto lo condena-

ba, como años atrás, al exilio perpetuo.

P.: ¿Cuáles son las razones que motivaron su expulsión?

R.: Es una anécdota trágicamente graciosa. El ministro del Interior me acusó de comunista peligroso, de maoísta y prosoviético. Además de ser la encarnación perfecta del mal, era, indirectamente, el interlocutor ideal para resolver los más urgentes problemas por los que atraviesa el mundo contemporáneo. Hablando seriamente: no hice nada, ni siquiera lo que puede ser juzgado como anormal por una dictadura.

P.: ¿Se trata de una medida que indica la debilidad del gobierno de Ströessner?

R.: Todo lo contrario. Es un gesto altanero, de una soberbia sin precedentes, porque, en el fondo, la medida no es contra mí, que hace 35 años que vivo en el exilio, sino contra todo el pueblo y la oposición. El régimen demuestra su fuerza castigando a un escritor de prestigio internacional y de ese modo le marca los límites al resto de la gente.

Pese a todo, soy optimista: por primera vez en muchos años se está organizando un movimiento de protesta en el interior del país.

P.: ¿Qué significa para usted el desentrañamiento? ¿Cómo lo afecta el hecho de haber sido condenado al exilio a perpetuidad?

R.: En el último tiempo me he percatado de que existe la tendencia a estereotipar el problema del exilio por parte de algunos de sus protagonistas. ¡Eso significa aceptar la imposición de los poderes represivos! Y cuando digo esto no olvido que más de la mitad de mis connacionales vive fuera del país y que Buenos Aires es la "ciudad paraguaya" más habitada. Yo creo que nosotros no podemos desengancharnos de la porción que tiene un peso específico mayor: la de los exiliados de adentro.

En ese sentido, nunca dejaré de apoyar la lucha anti-dictatorial de mi pueblo; nunca dejaré de reivindicar mi derecho de poder regresar al Paraguay sin condicionamientos. El hecho de no exigir ese acto de justicia, implica institucionalizar al exilio, es decir, hacerle el juego a las dictaduras.



"Había una vez...", xilografía de Sixto González

corre el agua
en los muros

y tu ropa
labial
añora las edades

se desconcierta
al no poder ofrecerte
convexidad
y calma

la muñeca de junco
que cuelga del tinglado
sonora
duda hoy
pierde concentración
cae
en melancolía

oye la débil gota
que empuja la noche

corre el agua
sobre adoquines húmedos
que se hielan en sombras

y son siempre tus ojos
que muestran
el cortejo de niñas
oscuras
que se recortan en fila
sobre la negra colina

está todo tan claro

aunque consientas todavía
en desnudarte
en producir ejemplos
en reflejar el cielo

hay ciertos animales
que frotan los colores
y recitan solfeo
con sus niños

no puedo
me niego a comprender
que pasees tan sola
por los imperturbables
pasillos
de tu pieza

el tiempo se sacude

el eterno ulular
despega la cabeza
para ver el desfile

cae un pájaro
con su palabra doblada
bajo el brazo

desde la cavidad de tu morada
se escucha el claqueteo
seco
de los murciélagos

el fuego espera
fielmente
como un ciego animal
la ciudad
cubierta de semillas

que no hagas el amor

que no hayas muerto.

LA MUCHACHA DEL ESPEJO

MARIO ROMERO

(Tucumán, 1943) Actualmente reside en Suecia. Obra poética *Las señales y Pintura ciega* (Madrid, 1982)

*Ella hace preguntas,
preguntas que tienen una sola respuesta,
respuesta que es un sueño.*

Ella estaba lavando zapatillas azules
cuando ellos vienen, voltean la puerta, pasan
y no la reconocen.

Sin embargo, le comunican que termine,
que no se mire más en el espejo.
(Esta última noticia la trajo una vecina,
que a su vez la escuchó por radio).

Por mucho tiempo me he preparado para esto dice
de modo que ya no existo
Aun así, sería bueno
contemplarse otra vez.

Y se entusiasma (porque le gusta)
y mientras riza sus rulos, canturrea:
que la vida misma
debería estar en el espejo
como un jarrón con girasoles.

Y ofrece (ofrenda que parece un sueño)
si queremos mascarillas de miel o verduras:
pero, ¿quién programó
la computadora
para que averigüe siempre
(*espejito, espejito*)
y prepare una lista negra
y asesine a las chicas bonitas?

Nosotros nos estremecemos, porque es cierto. Todo es cierto
De repente, el ómnibus se va.
Muchachitas de mi pueblo pone en su última carta.
Yo soy aquella que vivía en el cuarto pintado por el loco.
No tengan miedo porque ya no tengan miedo.
A partir de ahora nos miraremos todo el día en el espejo,
pero para ello inventen consignas
cuya única condición sea
que no puedan registrarse jamás
en las computadoras.

"Maestro, maestro han disparado contra el espejo" grita
el vendedor de diarios con una oreja en la mano

SUPER-MARKET

VICTOR MIGUEL PESCE

(Córdoba, 1952) Obra inédita. El presente poema
apareció en la Hoja 9 de la colección de poesía
"El búho encantado", octubre de 1980.

a E.T.

*"...; nombres que parecían pertenecer a
alguna farsa sólida, representada ante
un telón siniestro."*

Joseph Conrad, *El corazón de las tinieblas*

En el sector Carnicería del Gran Supermercado
Al Capone
inocente e inútil
desnudo cuelga entre congéneres vacunos
que se disputan la calma solidaria del congelamiento.
Desechado por la Ley Seca
porque ya no es noticia
para sus juegos prohibidos y necesarios
por inveterado cuelga
por vanidoso cuelga
por tener una anacrónica cicatriz donde ya no se usa
y una vieja ametralladora Thompson oxidada.
Chicago amanece junto con todas las ciudades del mundo
bajo una tenue luz de televisión.
Por no ser inteligente como para proponerse llegar a diputado
o dictador cuelga Al Capone.
Buenos Aires amanece entre marquesinas y cifras económicas
El parece sonreír cínicamente
con su cachacienta mirada escéptica de anciano libertino
y se muestra simpático para con las señoras.
En su panza un cartel publicitario
alaba las bondades de la carne asada por microondas
y de su corazón la posibilidad simultánea
de servir de buen blanco para los dardos envenenados
de los más pequeños y los insultos del vecino.
Más acá un peón sudamericano cabizbajo barre
y una muchacha triste ofrece caldos para sopa.
Al Capone cierra los ojos y medita su congelada visión del mundo
entre jazz y trajes claros.
Desde la puerta asombra su grandor despavorido
mientras un guardián de ropaje naranja
trata de ahuyentar un pajarito con un fusil automático.
Afuera las hojas del otoño se mimetizan con mendigos recurrentes
y con el telón amenazante que nunca acabará de caer.

SAUL YURKIEVICH

(La Plata, 1931). Desde hace años, profesor en la Universidad de París. Obra poética: *Volanda linda lumbre* (1961). *Cuerpos* (1965). *Ciruela la loculira* (1965). *Berenjena y merodeo* (1966); *Fricciones* (1969). *Retener sin detener* (1973); *Rimbomba* (1978)

Tengo cincuenta años, soy un artista. Quise conquistar el éxito, me sentía seguro. Poco a poco, de fracaso en fracaso, fui perdiendo la confianza en mí. Ahora me siento inútil, vacío, abúlico, aunque sé que tengo talento, que soy mejor que muchos más famosos. Nunca pude acomodarme a las leyes del juego, a la hipocresía social, a las concesiones que hay que hacer para subir. Mi fracaso me angustia, me deprime, la insatisfacción no me deja vivir. Le advierto que el psiquiatra poco pudo. Algunos me aconsejan un psicoanalista.

¿Qué hacer?

Su caso no es único, hasta le diría que es frecuente. Usted magnifica sus problemas, se concede demasiada importancia, o la otorga a la repercusión inmediata de su obra, no a la obra misma. Mire, la población del mundo sobrepasa los dos mil millones de habitantes; millones sobreviven apenas, casi no tienen qué comer. Luego, usted no es más que un ejemplar de una especie ya bastante remota, que se multiplica progresivamente pero que, por fin, tiene una supervivencia limitada. El universo se contrae, la tierra se enfría. Quizá los humanos puedan emigrar un día a un planeta más próximo al sol; quizá vivan tanto como el sistema solar, que de ningún modo es eterno; pero también es probable que en cierto momento todos desaparezcan. Si consideramos que la energía mental es una de las vibraciones de la materia, piense que sus cavilaciones apenas representan un infinitesimal movimiento, como la pequeña agitación de un grano de arena en el inconmensurable desierto. No sea ególatra. Su posible perduración es demasiado instantánea. No vale la pena atormentarse. En el tiempo real, tiempo cósmico, usted no existe.

ALEJANDRO MAEL

El verano de cadáveres danzarines flamencos en los ojos del
niño-adentro-de-la-botella
Este verano de cirros de cadáveres
De cardúmenes de cadáveres
Al cielo y al mar
Y que taponan el sol entre zumbidos de moscas verdes —las del verano
Para el ciego de nacimiento dormido en los andenes
Una guadaña perfecta
A los pies del fantasma de Robespierre
En Buenos Aires
Aquí la revolución es lenta —tú sabes
Los frutos maduran primero
Y además hay lagos
Intermitentes donde se rema sin pausa para vencer a los laberintos
Hasta los últimos resplandores del sol
En el rostro de los muertos
Trombas de suicidas zumbadores zumbadores
Se alzan de una copa de alcohol negro
Y saludan a la brisa de la noche
Hermana nuestra
Fumadora de las víboras del norte
Tejedora de las babas del diablo
Tú sabes —aquí la revolución es lenta
Tiene orejas profundas como tus cuatro vaginas extraviadas
en la arena
Vaginas de cuatro pétalos rojos en el precipicio del mundo
Sangrantes
Ligados a la sangre que bulle bajo la tierra
Y da vida a estos árboles brutales
Que frecuentan mis ancestros
El cráneo sin pelos protegido con gorros de dormir
Mis viejos ridículos del tiempo
Con ropa de cama comida por las polillas y con antorchas inútiles
Vienen a arrancarle palabras a los muertos
Vienen a contar secretos en los oídos de los muertos
Los cadáveres zumbadores del verano
Aquí donde la revolución es lenta una vez más
Aquí donde el sol se precipita en el vacío
De cabeza el sol
Nadador furioso rompiendo uno tras otro los grandes venta-

OSCAR TAFFETANI

I

tierra donde nada nuevo
bajo el sol
donde en todas partes
se cuecen habas y el zorro

sabe por zorro pero más
sabe por viejo

y sin embargo tierra que
aguarda esperanzada cada
primavera
las habas verdeando
bajo el sol

tierra que aguarda
al zorro joven
deposita

su futuro una vez más
en ese paso tembloroso
en esos ojos

maravillados

II

cierto es que una golondrina
no hace verano y que
muchas
y que todas

las golondrinas no hacen
verano

aunque cierto es
también que para evocar
el verano desde un
invierno

el invierno desde un
verano

basta con una sola
golondrina surcando el
cielo

basta con
el cielo sin una
golondrina

V

mentiras que a palos se
hacen verdades como
ésta de que la letra
con sangre
entra

que sirven para que
indóciles escolares lleguen
a ser sumisos

obedientes ciudadanos
convencidos padres que
repitan y

enseñen a sus hijos que
la letra con sangre
entra

que las mentiras
a palos se han hecho
verdades

XI

y como pez con el agua al

cuello anda el poeta
cuando pensamos
que necesita

agua él necesita
aire
cuando pensamos
que necesita

aire él necesita
agua y así

como pez con el agua al
cuello anda el poeta
mitad en un mundo mi-

tad en el
otro sin que
sepamos cuál es
su mundo

sin que
sepamos si darle
agua o

aire contemplando
desolados su
naufragio

XXI

el que pide peras a un

peral y obra
conforme a una experiencia
atesorada a cierto
acervo colectivo

o el que pide peras a un

olmo que dando peras
demuestra que era
peral

premiando con sabroso
fruto al desafiante
de tanta experiencia
atesorada

quien rescata así un peral
oculto tras el olmo

del acervo colectivo

XXV

un dios que ayuda al que
madruga aunque
ayuda si

lo ayudan
un dios que aprieta
pero no ahorca

un dios que deja
que el que va
rogando
vaya también

con el mazo
dando

un dios que anda bien
con Dios y con el
Diablo

EL AMOR Y LAS FURIAS

GUILLERMO LOMBARDIA
Avellaneda, 1952. Obra inédita

A Enrique Molina

Caballos blancos caballos negros:
una estampida de plata sobre el ébano
o un chorro espeso de noche por las acequias del alba.

Un caballo escarlata navega mis arterias soberbio y desme-
dido.

Lo hechizan las mudanzas generosas
los perros vagabundos que se duermen debajo de las mesas
las gruesas carcajadas de los vidrios cuando hierve el alcohol
en los termómetros de los bares del Bajo
las victrolas afónicas y los caleidoscopios
la espuma que las copas no toleran y dibuja en las mesas los
fantasmas errantes.

Una mujer de todos y de nadie lo cabalga.

Mi frente está marcada por los cascos de un caballo rosado
que pregunta y pregunta:
¿qué madera de olvido encenderemos con los húmedos fós-
foros del alma?
¿dónde duermen las flores que yo he visto estallar en mi ce-
rebro?

Montado por la espera mi caballo pregunta.
¿hasta cuándo? ¿hasta cuándo?

El caballo volátil que estremece mi sueño de un azul esmal-
tado
ve los rostros queridos permutando sus gestos a voluntad
del lobo que acecha entre la niebla
los ve bailar la suite de la agonía;
Y ve también las camas que se tienden de día para encender
las velas del delirio
y nos sorprenden luego con la imagen de la mujer deseada
Ve las islas de perlas que flotan en el delta de un río subte-
rráneo
y ve también las ruinas de una ciudad colgante hundiéndose
en el mar

Una nube con contorno de pájaro lo arrea.

El iris de mis ojos es tan sólo un caballo transparente
testigo enamorado de la fiesta insondable.
Incapaz de sentirse ni un momento imparcial
entre adustos portales que guardan las estancias fantásticas
del mundo
ante los amplios patios familiares
ante los rojos labios que se entreabren al fin de una cortada
misteriosa.
La mano del asombro lo domina.

El caballo violeta de mi sexo
pierde aliento en las hondas cascadas de la selva
amarra en las vertientes carboníferas con la misma alegría
que en las minas de oro
y se bebe de un sorbo los zumos agridulces de las flores noc-
turnas.
Una ansiedad vampira es su amazona.

Míralo retozar en el monte de venus del infierno:
mi caballo inconcebible en tu república
mi caballo tan blanco como negro
mi caballo tan negro como blanco.

Rayodent

Radiografías médicas

TELERRADIOGRAFIA DE CRANEO
SERIADA DE CONDILO
EXTRAORALES
RADIOG. PANORAMICAS

S. SALLARES 47
FLORENCIO VARELA

44 - 519 ENTRE 5 Y 6
T. 2-2481 - LA PLATA

YA HE PERDIDO LA COSTUMBRE

ALBERTO HUGO GETMAN

(Misiones, 1950). Actualmente reside en Estocolmo.
Obra poética: *Intentos para la reconstrucción del silencio*, 1983.

Ya he perdido la costumbre
—por demás agradable
de tomar el té con las estatuas.
Ahora ya no pierdo tiempo
ato mi camello a la puerta de los supermercados
y me compro un alma nueva cada semana
Sólo para aprender a advertir la belleza
de los turistas
y sonreír a los que pasan
con los ojos acuáticos del dolor
y mi amable dentadura de platino
No me seduce más la idea
de enseñar a usar anteojos a los ciclopes
y mucho menos
la de tomar lecciones de ceguera por correspondencia
Ahora ya no pierdo tiempo
me acuesto y me levanto, ardo de fiebre y de vergüenza
beso los pies del sueño
me entrego inerte a la caricia veleidosa del tiempo.
Emprendo travesías azarosas desarmado y ansioso
y siento como a la vuelta de la esquina
me están asesinando
Me llegan por la radio las noticias
de mi casamiento en un país lejano
de una conferencia que di en lengua extraña
ante un público de señoras violetas
y escuálidos niños amarillos
Leo en las revistas que estoy siendo tusilado
y veo la última fotografía que me tomaron
sobre un fondo de arenas y silencio
Ya he renunciado definitivamente al proyecto
—largamente acariciado
de levantar un monumento de gemidos
en el patio trasero de la historia
A quién sea necesario notifíquese
que el ombligo del mundo no pasa
por esta página.
El que se empeñe en encontrar algo
que descubra la belleza del atardecer
y el pájaro del dolor
poniendo un huevo de cristal
sobre una fotografía recién nacida de la mañana.
Que cada uno se administre sus propios sacramentos
y sigamos discutiendo de filosofía
con los monos del zoológico
Sin olvidarnos de tirarles manijas a los guardianes

La Tarea Grupal

por OSCAR VERNALES

Pensar en un grupo es pensar en la vida. Pensar en un grupo es pensar en el mundo en que vivimos, en la sociedad que nos rodea y de la cual formamos parte. Es pensar en la realidad.

En este momento —tal vez menos que nunca— podemos permitirnos pensar en un grupo como un “refugio” para apartarnos de la realidad.

En este momento pensar en un grupo es pensar en su relación directa con la realidad, con la vida cotidiana, con su influencia modificadora del contexto.

En el número anterior de Talita, en la charla que se hace con el actor Héctor Bidonde, éste, citando a Luckács, 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. Cada vez uno piensa menos su vida, en tanto es pensado por un afuera y es motorizado por un afuera”. (Talita, Nro. 3, pág. 48).

Si pensamos un momento en la importancia que ha tenido en nuestro siglo el descubrimiento y la práctica del psicoanálisis y las diversas formas de terapia que se conocen, podemos reparar que esto no habla tanto de la celebridad de la terapia como de la relevancia de la crisis, cada vez más aguda, de la vida cotidiana. Y ésta no es otra cosa que la forma concreta e inmediata en que nosotros experimentamos las relaciones sociales.

Pero si es cierto que cada vez construimos y pensamos menos nuestra vida, porque somos pensados y motorizados por un afuera si esto es verdad, hay que reconocer que no es toda la verdad, porque estaríamos invalidando la capacidad de intervención activa del hombre, su capacidad para modificar la realidad o por lo menos para actuar sobre ella.

Quizá sea importante tener en cuenta esto, particularmente hoy en que el escepticismo adquiere una influencia tan peligrosa, en que la complejidad de la vida cotidiana se hace tan abrumadora que muchas veces pareciera entramparnos en un callejón sin salida.

Es en medio de esta compleja trama de relaciones sociales que me parece válido considerar al grupo como uno de los instrumentos privilegiados para aprender la realidad activamente.

¿Por qué el grupo?

Porque desde el fondo de la historia los hombres suman sus esfuerzos, se agrupan en sistemas de relaciones, se organizan para lograr mayor cohesión y productividad. Podemos decir que el grupo es una forma de organización que surge como respuesta a las necesidades de los hombres. La acción individual, aislada, se potencializa en una suma de esfuerzos convergentes que apuntan a un objetivo común.

Así es que la vida del hombre se desarrolla siempre en situaciones grupales: la familia, el trabajo, el estudio, la diversión, etc.

Desde esta noción en que toda actividad humana implica un grupo y en la contrapartida, Pichón Riviere¹ afirma que no hay grupo sin tarea, o todo grupo se centra en una tarea, lo sepa o no.

Además, el grupo, en tanto emergemos de un grupo familiar, es ante todo el lugar de la configuración del sujeto. La historia de nuestro grupo familiar, de nuestros vínculos más profundos es la que no va a pautar nuestra manera fundamental de vincularnos con la realidad. Pautas que, por supuesto, se combinan con la influencia de lo económico, político, social, cultural, etcétera, que están presentes en la familia.

Si el grupo es un instrumento privilegiado para producir conocimiento y aprendizaje, esto no significa que por el solo hecho de que una cantidad determinada de individuos se agrupen estén aprendiendo o produciendo

algo. Decíamos antes que no hay grupo sin tarea, lo sepa o no (aún un grupo de amigos que se reúnen lo hacen con un objetivo: comunicarse, darse afecto, criticarse, etcétera), lo que no implica que esta tarea se desarrolle productivamente.

Sin entrar a considerar la calidad productiva de un grupo, digamos desde ya que sin tarea, sin objetivo a lograr, el grupo pierde su sentido de existencia y termina por desmembrarse. La tarea es un principio organizador dentro del funcionamiento grupal.

II

En la práctica grupal se suele escuchar con frecuencia a integrantes que comienza una tarea de aprendizaje: "Yo no tengo experiencia grupal". Al cabo de un período de tiempo, cuando la tarea está más avanzada y se producen cambios se dice: "lo que pasa es que yo nunca había participado de un grupo". Estas frases de ninguna manera son excepcionales y generalmente esto mismo se manifiesta en forma encubierta.

Lo que se puede deducir de este tipo de expresiones es que hay un modelo internalizado de experiencia y participación. Un modelo donde la propia experiencia del sujeto está negada y la participación reducida a la de mero espectador. La práctica así tiene una condición fundamental: la de ser pasiva. Esta condición se convierte en el soporte básico del aprendizaje tradicional, institucionalizado. El aprendizaje es reducido a la asimilación pasiva de información y a la repetición mecánica de ésta.

Este empobrecimiento del aprendizaje se corresponde con un funcionamiento grupal estrecho, limitado. Funcionamiento que pareciera quedar estancado en el nacimiento del concepto grupo, que surge en Italia en el siglo XVII para denominar un conjunto de personas pintadas o esculpidas, es decir, un conjunto de personas sin vida, una estructura rígida. Este concepto, arcaico, desprovisto de contenido para nuestra actualidad ha sido ampliamente excedido por la historia y las necesidades de los hombres. Sin embargo, el viejo modelo persiste. Basta una mirada superficial por determinadas instituciones —universidades, escuelas, hospitales, hospicios, etcétera— para darse cuenta que el

solo hecho de nombrar la creación de verdaderos grupos o equipos de trabajo produce total aprensión. De este modo el obstáculo en lo social para la formación de grupos se traduce en obstáculos de los individuos para participar en un grupo, cualquiera sea su tarea. Esta parece ser la contradicción central, provocada por arrastrar una formación que tiene como ley la pasividad y transformarla en un funcionamiento dinámico. Lo que Pichon Riviere llama adaptación activa a la realidad.

Específicamente en el campo de lo grupal esto nos remite a comenzar por un problema básico: aprender o reaprender a estar en grupo.

III

De manera general, podemos decir que un grupo es un conjunto de personas que interaccionan entre sí. Esta interacción debe ser efectiva, real. Es decir que el espacio para que los individuos se comuniquen y accionen entre sí debe estar dado. Es condición básica del grupo que haya libertad para expresarse, para confrontarse con el otro. Esto apunta fundamentalmente a que el grupo sea conciente de cómo es, cómo está, en qué condiciones va a funcionar y con quiénes cuenta para producir una tarea, y a medida que avanza el proceso vaya respondiéndose preguntas más complejas.

Esto no es otra cosa que apelar a los sujetos que conforman un grupo, a sus potencialidades, a sus capacidades. Cosa que se opone a un viejo mito que está presente en la pedagogía tradicional. Aquél en que la tarea se realiza mejor cuando se la cumple "objetivamente", excluyendo los factores subjetivos. Así, lisa y llanamente, se niega al ser humano como totalidad, se niega su identidad. Muchas veces en pos de un "objetivo superior" no sólo se niega al sujeto, sino que se niega el presente, el aquí y ahora: qué está pasando en el grupo, que está pasando con los integrantes. De este modo, muchos grupos —aún sin quererlo concientemente— funcionan de acuerdo a exigencias normativas, comparables a la disciplina escolar, que dificultan e impiden la tarea y lo que se proponen. Así como no hay futuro realizable que no esté basado en el presente, no hay proyecto

grupal posible cuando no se tienen en cuenta las condiciones y posibilidades actuales del grupo.

Participar de un grupo que se proponga una tarea implica desde el vamos aprender, y aprender con otros.

Cuando nos acercamos a un grupo lo hacemos centrados en nuestras necesidades, que sólo las podemos satisfacer en relación con los otros. Este entrar en relación con otros implica el primer aprendizaje porque el otro constituye una realidad distinta de la mía, y esto promueve la primera exigencia, que es reconocer al otro como diferente de mí.

Este centramiento inicial está regido por nuestra subjetividad, por nuestro mundo interno, que es como decir nuestra historia de relaciones, nuestra propia historia vincular y los "personajes" que la habitan. El mundo interno es la reconstrucción imaginaria, dentro nuestro, de las relaciones que constituyen nuestro contexto.

Y es desde estos "personajes" internos que nos vamos a relacionar, en primera instancia, con los demás. Un ejemplo de esto es cuando al iniciar un grupo, sentimos rechazo por alguien, cuando en realidad no lo conocemos. Lo que se hace acá es proyectar en el otro algún personaje de nuestra historia o alguna estructura interna de relación. Esta característica proyectiva va a estar jugando en todo primer momento de interacción grupal. En el comienzo hay una predominancia del mundo interno sobre la realidad objetiva o "mundo externo". El mundo interno es lo que cada sujeto tiene a mano y hace valer para vincularse con los otros.

Entonces este primer momento —de centramiento— implica una dificultad para descentrarse de uno mismo. Hay dificultad para ubicarse en el plano grupal y una tendencia general a apreciar lo que ocurre en un grupo en términos personales.

Participar en un grupo, comprometerse con los otros, percibir a los otros supone un riesgo: que el grupo devuelva, en espejo, una imagen de nosotros distinta de la que tenemos. Que no seamos aquello que creemos ser. Ante esto es común que se produzcan vivencias de despersonalización, como que dentro del grupo se pierde la iden-

tidad. Como si dejáramos de ser individuos porque pertenecemos a un grupo. A esta vivencia, que puede ser real en un momento del proceso grupal, se la suele convertir en otra mistificación que da lugar a una ideología del individualismo, sosteniendo una oposición "inmodificable" entre individuo y grupo, asimilable a la vieja oposición entre individuo y sociedad. Así, el interés grupal y el interés individual aparecen como antagónicos. Cuando en realidad lo que es antagónico es el individualismo y el interés grupal. Es el individualismo lo que se pierde en un verdadero grupo, no la individualidad. Y es en la interacción que se van produciendo los códigos, los permanentes ajustes entre el grupo como ente objetivo y la subjetividad de los integrantes. Estas dos realidades tienen que estar presentes para que el grupo se constituya. Esta constante dialéctica entre lo objetivo y lo subjetivo, entre mundo externo y mundo interno, su unión y modificación recíproca va a producir la integración grupal.

El proceso grupal es una construcción. Un grupo se construye. Se puede afirmar que este proceso de construcción va a marchar sobre el riel de la comunicación. La comunicación puede ser un "barómetro" para medir la solidez de un grupo. Sobre ella se va a ir regulando la tarea de acuerdo a las posibilidades de los integrantes, haciendo explícitas, manifiestas, las dificultades, los obstáculos, las posibilidades, los logros obtenidos; permitiendo esto el relevamiento en las tareas, la cooperación, como así también el intercambio de roles. Los roles fijos, estereotipados, por ejemplo el de un líder "absoluto" que implica la contrapartida: la sumisión total a éste (ya que los roles son adjudicados y asumidos) llevan a estructurar rígidamente a un grupo. Estructura que aparentemente es sólida —esta clase de grupos se suele refugiar en un objetivo a lograr a ultranza, donde se ve el fin pero no los medios—, cuando en realidad es rígida, sin dinámica. Esto trae aparejado que cualquier movimiento de alguna de las partes produzca fracturas insalvables en el seno del grupo. Y en esto por supuesto, ha sido determinante la falta de comunicación.

Ahora bien, ¿qué sucede cuando la comunicación se da efectivamente en el grupo? En la medida que el proceso comunicacional avanza y hay un mayor interjuego de mensa-

res entre los participantes se produce un salto de calidad en la interacción grupal: una transformación cualitativa de las relaciones grupales. Estas relaciones, en un principio exteriores pasan a ser internalizadas por los sujetos. Hay una internalización del otro y de los otros. El otro pasa a habitar mi mundo interno y se va constituyendo así, un vínculo. El vínculo es una estructura integrada por dos o más sujetos y sus mutuas representaciones internas, así, en el momento que se internaliza el vínculo hay un descentramiento del sujeto de sí mismo y de su propia necesidad y un centrarse en una estructura relacional que tiene al grupo como totalidad. La mutua representación interna actúa como uno de los principios organizadores del grupo. El otro principio organizador es la tarea.

Y en este proceso de internalización se da una articulación entre los sujetos, un progresivo pasaje del yo al nosotros. Cada uno de los integrantes internaliza la estructura de relaciones en la que están comprometidos.

Cuando este funcionamiento se da se puede decir que el grupo queda constituido, que nace como tal. Y a partir de aquí, el grupo puede apuntar realmente (y no sólo en la fantasía) hacia la concreción de un proyecto.

Esta es la definición de grupo que da Pichón Riviére: Conjunto de personas, ligadas por constantes de tiempo y espacio y articuladas por su mutua representación interna, que se proponen en forma explícita o implícita una tarea que constituye su finalidad, interactuando a través de complejos mecanismos de asunción y adjudicación de roles.

Enrique Pichón Riviére (1907-1977): Uno de los fundadores del movimiento psicoanalítico argentino, deviene, a partir de su práctica e investigación constantes, en el pionero de la psicología social en nuestro país. Su obra principal es *Del Psicoanálisis a la Psicología Social*. Fundador de la Primera Escuela Privada de Psicología Social que funciona en Buenos Aires.

NELLY TOMAS

OBJETOS DE ARTE

MUEBLES
DIRECTOS DE FABRICA
DE LUBIN COLEVICH

Calle 12 - Nº 1636
entre 65 y 66
1900 - La Plata

46 Nº 660 - LA PLATA

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 Nº 129 (34 Y 35) Tel. 217201.
PLAN 3 PAGOS SIN INTERES. CREDITOS.
DINERS - ARGENCARD - CREDENCIAL - VISA

Totalitarismo, Genética y Democracia

por GABRIEL BAÑEZ

"Y si deben deshumanizar a la bestia, primero comiencen por el hombre..."

Stanislaw Lem

Acaso la comprobación científica que evidencia que el capullo y la mariposa en que se torna poseen exactamente el mismo juego de genes sirva, como ejemplo alegórico que remite a la realidad, para ilustrar sobre una de las controversias más agudas que en el campo ideológico hayan tenido lugar en los últimos años. En rigor, se trata de una división del pensamiento comparable únicamente a la que produjera El origen de las especies, de Darwin, en especial al conciliarse con la teoría genética de Mendel y al lograr estado público. No sólo por tratarse de una división del pensamiento de estricto registro científico, sino más bien por superar este espacio y adentrarse en conceptos filosóficos tales como la moral, la ética, la religión, la política, el derecho, la organización y la cultura; primordialmente la cultura, ya que la sociobiología —origen seminal de las discordias— es, antes que otra cosa, un intento por explicar la vida social humana a través de ciertos principios evolucionistas.

ORIGENES Y FUNDAMENTO

Fue Edward O. Wilson quien, a mediados de la década del setenta y con la publicación de *Sociobiología: la nueva síntesis* (Harvard University Press), revolucionó primero los círculos científicos y posteriormente los centros del pensamiento liberal estadounidense. La deficiente interpretación que se hizo de su estudio motivó que el genetista fuera acusado de reaccionario y, entre otras, de servir a ideologías de hostilidad. El escándalo fue de proporciones y Wilson, en virtud de ello, debió editar a continuación *Sobre la naturaleza humana*, un tratado en el que filosóficamente se explica la causa eficiente de la sociobiología, lo que es su orientación general, y, de modo taxativo, la noción de que una

sociedad organizada sobre el principio de roles jerarquizados no significa en absoluto abonar a la triste teoría eugénica. Las acusaciones cesaron y hubo (lo hay) un replanteo de los postulados esenciales de ese notable libro. No obstante, y en términos estrictamente científicos, ¿qué es la sociobiología?

No conforma, como se la situó en principio, la razón un tanto fronteriza de que se trata de la fusión de dos disciplinas: una de carácter social y otra de carácter biológico. Desgajada en principio del darwinismo para conformar un frente importante del neo-darwinismo, la sociobiología no es otra cosa que una estrategia de investigación con un objeto muy preciso: reducir los enigmas propios del nivel de los fenómenos socioculturales a otros que pueden resolverse en el nivel biológico. Este solo enunciado, además de consignar el reduccionismo que la enmarca, alerta sobre algo que es fundamental en su esquema investigativo: la conducta. Así, el comportamiento de las especies estaría de antemano cifrado por la transmisión genética.

Wilson en este punto fue duramente atacado y responsabilizado por aquello de que, según se afirmó, "los postulados de síntesis de la sociobiología no llegaban a explicar todas las variables del comportamiento humano, entre ellas, la cultura, concordante con factores tanto ambientales como de sociabilización". Se explicitó de tal modo que el conjunto de caracteres o instrucciones hereditarios (genotipos) resultaba insuficiente para dilucidar determinadas pautas conductuales (fenotipos). Sin embargo, fue el propio Wilson quien en otro de sus libros, *Biología y ciencias sociales*, refuta el equívoco "Disponemos de elementos de juicio que nos indican que la mayoría, aunque no la totalidad de las diferencias entre culturas, dice se

basa en el aprendizaje y la sociabilización y no en los genes".

¿Significa un alejamiento? En absoluto. Simplemente que la complejidad de una programación genética a gran escala es tan incommensurable que escapa a todo control directo y que, como ha afirmado R. Alexander, sociobiólogo también, no todas las variaciones culturales han de responder a cuestiones de competencia hereditaria.

FACTOR DE DOMINACION

Datos embriológicos, morfológicos y paleontológicos que inicialmente servían de sustento a la teoría de la evolución, se han visto reforzados en las últimas décadas con la información proveniente de la genética, la bioquímica y la ingeniería molecular, entre otras. La propagación de un vasto repertorio de teorías sociales en vinculación con las ideas centrales del darwinismo, a su vez, ha sido obra de muchos y a veces encontrados estudios. De todos, empero, puede rescatarse la especial atención que la conducta ha merecido en la eficacia de la reproducción sexual. Los interrogantes en este campo son múltiples. Pero valen dos como ejemplo reiterado: ¿es inherente la violencia al hombre? ¿Nuestro comportamiento solidario, por oposición, está instruido genéticamente?

Los conceptos del comportamiento altruista (ejemplificados y difundidos con amenidad por el etólogo Vitus Dröscher) y aquellos derivados del comportamiento egoísta (extremados por Konrad Lorenz al hablar de un "error cósmico" en la transmisión de un gen perverso que haría al hombre naturalmente agresivo), constituyen en este terreno la cadena de una organización jerárquica establecida sobre la base de la aptitud. Y, como indica el investigador Dobzhanski, el más apto no es necesariamente el conquistador victorioso ya que, en la naturaleza, puede serlo el padre más prolífico o la planta más endeble pero mejor dotada para soportar el frío.

Especies que se devoran entre sí y especies que asumen una defensa mutua (egoísmo y altruísmo, respectivamente) constituyen el equilibrio necesario de la sobrevivencia. No sería entonces el orden jerárquico un invento humano, aunque sí —esto lo preci-

sa Wilson— un factor de dominación de rasgos provisionalmente rígidos. Vertebrado pensante o no, para aquél que está en el poder la premisa inevitable es, sin duda, *mantenerse en el poder*. La historia política del totalitarismo, en este punto, es más ilustrativa que cualquier manual de ecología. El instintivismo, patrón de conducta afín al autoritarismo (razón que da la fuerza pero no fuerza que se deduce de la razón) es a su vez ejemplificador. Las nuevas tendencias sociobiológicas, Richard Dawkins en particular, le asignan a este patrón conductual una relevancia notoria. Dice el investigador: "Somos supervivientes programados a ciegas con el fin de preservar las egoístas moléculas conocidas con el nombre de genes". Como sea, también el altruísmo es factor de supervivencia. Así lo demuestran el hombre e infinita variedad de especies en circunstancias aciagas e incluso extremas. El *hombre solidario* no sólo es posible sino que, históricamente aún, tiene mayor gravitación que el *hombre egoísta*. No es ingenuidad afirmar esto.

LEYES DE LA VIDA

Sin embargo, en la constitución de órdenes jerárquicos, aunque no es norma como ya se evidenció, las leyes de la vida son también proclives a la agresividad. La consolidación del poder obliga muchas veces a no hacer abandono del instinto agresivo. Evolutivamente, muchas especies que antes no lo eran han pasado a ser predatoras. Wilson da innumerables ejemplos y así como la irracionalidad es parte constitutiva del ser humano, también la racionalización de lo agresivo sirve a la consolidación de órdenes, intereses, y sectores de dominación. El sentido de esto es lato, no vale ejemplificar. Desde algunos insectos gregarios a tristes y cercanos regímenes autoritarios, que se diga, las diferencias son mínimas. Esto es obvio y, no obstante, las acusaciones que debió soportar Wilson se quedaron en la hipótesis y omitieron toda demostración. ¿Existen los órdenes de superioridad? Es evidente que sí, los hay en todas las sociedades. Wilson, sin embargo, ha privilegiado en su extenso y formidable estudio los componentes de los estratos inferiores. Lo ha hecho biológicamente, asumiendo una exposición mayor al factor agresivo y una

exposición mayor al factor de convivencia. Un espolón, por caso, es menos efectivo que el poder de mimesis que desarrollan algunas especies para poder sobrevivir. Sus divulgadores científicos, erróneamente, revalidaron al espolón en desmedro de la aptitud.

EL DESESTABILIZADOR

Pero lo realidad es mucho más compleja que cualquier espolón. Por ello aludimos en principio al concepto de complejización genética expresado por el propio autor, a su carácter no absoluto y a la tarea imposible (inconmensurable) de todo control directo. Es que a medida que la sociedad crece cuantitativamente, el número de relaciones y grados de parentesco es mayor y cada vez más imbricado. Insoluble, en una palabra. Una jerarquía en un componente numérico animal podría tener una cierta (o demorada) validez, pero no en los humanos cuyo crecimiento poblacional resulta por demás complejo y acelerado. La gran enseñanza de la sociobiología (y esto es lo que la crítica

ha debido aceptar y por lo que se ha debido retractar) nos dice que la complejización trae aparejado, gradualmente, un debilitamiento de los órdenes superiores. Es el de Wilson, entonces, un predicamento más propenso al igualitarismo democrático (y así lo ha afirmado) que al concentracionismo. La rigidez cede paso a la movilidad social (no tiene más remedio) y es el rasgo de igualdad el que comienza a preponderar. Altruismo cifrado en la participación, tal como lo revela la democracia, y participación de corte normativo y no coercitivo, tal como lo imponen las circunstancias, la sociedad de los iguales por la que abona Wilson es uno de los ejemplos más válidos para considerar un sistema futuro de acuerdo a valores tanto éticos como científicos. Unos y otros se complementan. La sociedad de los iguales, esto es obvio, podrá tener validez únicamente a partir del consenso democrático. La ciencia a partir de la ética. Evolutivamente parece ser el único camino: el mismo que recorrerá el capullo antes de convertirse en mariposa.

Muriel no

por GABRIEL BAÑEZ

A Muriel, que desapareció semánticamente.

Digamos en principio que Muriel es incrédula, que, además, tiene una risa temeraria en constante desafío, siempre dispuesta a beligerar, a contrarrestar las razones (o temores) de terceros, de, por ejemplo. Yaco cuando aquel día de milnovecientosetentaseis le propuso sin sobresaltos el acto de hacer el amor a cambio de las ráfagas de ametralladora y con fondo de *Concierto en la luna*, de Maderna. Porque es muy cierto que ese provincianismo de dejar el "pick-up" del tocadiscos levantado es muy de Yaco, muy suyo eso de repetir acordes con flexiones, melodías con movimientos, para acaso intentar la superación de lo inevitable, de lo cotidiano por aquellos días. Muriel, en cambio, piensa diferente: ella es muy del momento. Por ejemplo cuando ríe, cuando con esa risa del ahora parece expulsar todo lo demás y quedarse en el presente para humillación de Yaco. Por ejemplo eso.

Pero bueno, ¿por qué rió tan desafiante cuando la sugerencia de él quiso decir que el *Concierto en la luna* duraría más de lo previsto? Quizá porque ni siquiera lo sugirió: apenas trataba de la cama para levantar el "pick-up" y probar la recurrencia zumbona del arte de Maderna, su increíble *rush* en escala inalcanzable. Y si es cierto que el departamento era demasiado estrecho para tanto miedo suyo, para tapar Maderna aquellos ruidos de violencia que provenían del estómago de la ciudad, ¿por qué no la contuvo y en cambio la dejó partir?

No hay vuelta que darle, Muriel jamás cedió en sus intereses; ella siempre tan dispuesta, tan preparada al ahora como si el ahora hubiese estado desde siempre en sus posibles. Claro que todo lo de esa noche fue inédito, pero ni así transó. Porque de haber resignado un poco de su risa, esto es seguro, Muriel hubiera tenido otra oportunidad. Probablemente un par de días, quizá hasta hoy o mañana, lo que significa que el asunto del provincianismo de dejar el "pick-up" levantado no es tan ingenuo como parece. Porque eso de estar condenado a repetirse, diríamos, es algo así como un salvoconducto. Pero Muriel no. Ella tuvo que reír desafiante, despedir esas palabras y salir a la noche inédita, a las ráfagas que como letanías destrozaban el estómago de la ciudad para mostrar, por última vez, que la incredulidad es una condición efímera.



FUNDADA EN 1905

La seguridad al servicio de la cultura

ORGANIZACION MARIO TURKENICH Y CIA.

Calle 12 Nro. 715 tel. 21 4554

Para su confianza... nuestro mejor servicio.

PERGAMINO
COOPERATIVA DE SEGUROS LTDA
Representantes en La Plata,
Magdalena,
Ranchos,
Berazategui.

ORGANIZACION
G.E.O.E.A.
CONSULTORES DE SEGUROS
Calle 44 No. 54
Tel. 3 1074

Bs. As., 20 enero 1983

Sres. Guillermo Lombardía y Carlos Vallina
Revista Talita

Estimados amigos:

Cuando leí la frase de Alfonsín. "Si fuéramos los maricones de esta etapa argentina, de ninguna manera llegaríamos a la solución que estamos esperando", me pareció la frase más desdichada que un político con posibilidad de gobernar pueda pronunciar. Porque las palabras y su inserción en el discurso político son muy reveladoras. Usar "maricones" como sinónimo de cobardes, de irresolutos, de malamente comprometidos, denota un pensamiento reaccionario que esa misma sociedad que se pretende cambiar nos inculcó para su propia conveniencia de tener sectores marginados, incluso en el plano de la moral, para sus propios intereses, como en otras sociedades fueron y son los judíos y los negros.

Crear que los heterosexuales son superiores a los homosexuales, o que la homosexualidad es una enfermedad, un estigma y supone determinados valores de conducta, es no sólo esquemático sino totalitario. Entonces, si la frase de Alfonsín es muy desdichada, y doblemente desdichada para un político, que ustedes la repitan dentro de esa hermosa nota que es "Cultura y democracia" anula lo que dicen, ya que en esa nota se habla precisamente de "los culposos de las clases medias que buscan la verdadera cultura en la marginalidad, la degradación o la ignorancia."

Usar para sí mismos el mote "maricones" peyorativamente para decir "los hombres de la cultura seríamos maricones si sólo la esperáramos" es seguir instaurando una cultura en la marginalidad, la degradación o la ignorancia.

Si hubo en ustedes una intención de remedo irónico, igualmente me parece equivocada porque no se hace evidente y el resultado es lo que me permito señalarles.

Si disponen de espacio, yo les agradecería publicar esta carta porque me siento parte de Talita y Talita debe aclarar y no confundir

Afectuosamente,

GRISELDA GAMBARO

La Plata, marzo 14 de 1983

Sra. Griselda Gambaro

Querida amiga

Tiene Ud. razón. Talita debe aclarar, particularmente en esta hora. Extremar el cuidado ante la calidad ideológica de la palabra. El haber usado la frase del político, responde a la necesidad de reflexionar sobre y en la cultura desde una perspectiva concreta.

Más que "una intención de remedo irónico" (realmente creemos que no se hace evidente), hubo una pretensión de independencia crítica en el mantenimiento y desarrollo de un bloque intelectual-moral que no apueste la tarea de los trabajadores de la cultura a meras coyunturas electorales

En ese sentido funcionaba "maricones" como referente necesario en la legitimidad de la cita. Es verdad, la utilizamos en su acepción de pusilánime, falta de carácter y resolución. En nuestro lenguaje popular, el vocablo no implica "creer que los heterosexuales son superiores a los homosexuales", ni que lo femenino es signo de disvalor. Por lo menos Talita no lo cree. Lo que sí cree es que el travestismo ideológico que exhiben algunos intelectuales es francamente cuestionable

Por otro lado, Talita considera que el tema de la homosexualidad no se salda en una apelación moral. Ya que siendo un tema tabú, merece un amplio debate que coloque el conjunto de factores en el plano de objetivación científica y social necesario. Tenemos más de un elemento de juicio. De hecho, la singularidad de la actual crisis, la función distorsionada del rol social de la familia, los efectos de los abandonos totales o parciales en el niño, las represiones religiosas, educativas y las varias compulsiones psicosociales tales como los "reformatorios", los machismos grupales de diverso orden, en fin, las huellas terribles de una sociedad basada en el mantenimiento de las desigualdades sociales, con su lógico correlato: el poder arbitrario y castrador (Kafka y Ud., querida amiga, saben mucho de esto), como para creer que la homosexualidad es nada más que la expresión de una libre voluntad sexual. Creemos que hay vastos aspectos de condena en la cuestión.

Sin embargo, su reclamo nos obliga a eludir el terreno de las ambigüedades semánticas, a precisar, a distinguir, como Ud. lo realiza en su extraordinaria obra, insobornablemente y con profundo amor por la libertad.

Muy afectuosamente,

GUILLERMO LOMBARDIA

CARLOS VALLINA

ASOCIACION DE ACTORES

El sábado 5 de febrero, en la calle 59 entre 12 y 13, se realizó una reunión con motivo de la oficialización de la Asociación Argentina de Actores, filial La Plata. El acto inaugural fue presidido por los compañeros Víctor Bruno y Omar Tiberti, secretario de Cultura y del Interior, respectivamente, de la Asociación central. También tomaron parte de la misma los integrantes de la comisión provisoria de la Delegación, cuyo mandato deberá ser renovado antes del 31 de marzo del presente año, y un importante grupo de compañeros vinculados al espectáculo platense.

La reorganización del gremio de actores en nuestra ciudad es un importante paso adelante para los trabajadores, si se tiene en cuenta la atomización general del movimiento producida por estos siete años de dictadura, que, entre otras cosas, originaron la disolución del sindicato local en 1976.

Esta verdadera conquista es uno de los resultados del proceso vivido durante el último año, una de cuyas principales experiencias fue la realización del Ier. Encuentro del Espectáculo Platense. El mismo reflejó la imperiosa necesidad de actores, bailarines y titiriteros de expresarse artísticamente, y, al mismo tiempo, producir un hecho político-cultural, creando la conciencia colectiva de la necesidad de un profundo acercamiento a la realidad. Esta situación, a su vez, manifestaba una fuerte tendencia a romper el aislamiento en que se desenvolvían los grupos y elencos de la ciudad.

Durante años, la actividad teatral debió desarrollarse en un marco de hostilidad general, llevado adelante por aquellos que impedían sistemáticamente toda manifestación del ejercicio del pensamiento en términos de libertad.

La época que se abre, de todos modos, no va a ser fácil. En el plano gremial, será necesario esforzarse para obtener las condiciones básicas que permitan un desarrollo digno de la actividad que nos ocupa. Por otra parte, la naturaleza misma del trabajador de la cultura lo obligará a participar en un debate, artificialmente desplazado en los últimos años, acerca de las características específicas de la actividad cultural y la importancia social de la misma.

Solamente sobre la base de esta discusión esencial, podrá desarrollarse un proyecto tendiente a recuperar la trama cultural perdida.

Frente a esta perspectiva, TALITA saluda el triunfo alcanzado por los compañeros, que visualizamos como parte del proceso general de recomposición de las organizaciones populares.

CIELITO DEPETRIS

EL CENTRO DE ESTUDIOS DE PSICOLOGIA SOCIAL (C.E.P.S.) "DR. ENRIQUE PICHON RIVIERE"

anuncia que en Abril próximo comenzarán los cursos de Formación de Coordinadores y Observadores de Grupo Operativo.

Dirigido a quienes, cualesquiera sea su formación o su lugar en la comunidad, se interese por los fenómenos grupales y la interacción entre sus miembros.

El curso consta de tres niveles:

I - Aprendizaje de la dinámica grupal a través de la experiencia de construcción grupal.

II - Teoría y técnica de grupos operativos y práctica de observación.

III - Aprendizaje de la técnica de coordinación de grupos operativos.

INFORMES E INSCRIPCION: 48, Nro. 633, 8º piso, Of. 809 - La Plata - TE.: 4 - 2443, de lunes a viernes, de 18 a 20 hs.

Esta Aldea no es Una Isla

Entrevista realizada por: RICARDO HAYE

Cada palabra, cada frase surge tranquila, serenamente de este cordobés de 40 años, trasplantado a la Boca, a un pequeño departamento en que se amontonan un teclado, grabadoras varias y una cantidad innumerable de cintas. Además, libros, plantas y pequeños objetos de decoración no rompen el clima reposado, pese a su estruendosa combinación. El diálogo va recogiendo las precisiones del autor de una obra discutida, pero no discutible en cuanto a la dignidad con que fue escrita. Rodolfo Mederos, tras militar varios años en orquestas de 'tango tradicional', como la de Pugliese, por ejemplo, dirige ahora su grupo, algo nada fácil en una "aldea temerosa".

P.: ¿Para qué sirve la música que hacés?

R.M.: La música, en realidad —no importa que la haga yo o quien la haga— tiene una finalidad muy necesaria de tener en cuenta. Digo necesaria porque no muchos la toman en cuenta. La música podríamos definirla —más allá de las definiciones académicas— como un fenómeno que tiene que tener objetivos claros. Por ejemplo, el de ser fiel a un proceso histórico. Es decir, tiene que tener conciencia del lugar dónde se hace y de la época, el tiempo en que se hace. Esto, aunque pareciese sólo palabras, no es tan así. Cuando digo lugar, me refiero a que el músico tiene que producir un hecho musical que sea la síntesis de toda la vivencia que lo rodea y no de vivencias que él supone o imagina, pero que nunca vivió. Y, por otra parte, tiene que estar atento a la época en que transcurre su vivencia, que es la época de su vida, no de épocas anteriores o futuras. Digo esto, porque escuché hablar de músicos que hacen "música del futuro", lo cual es muy antojadizo y peligroso, porque yo no sé de qué está hecho el futuro. Por lo tanto, no sé cómo puedo hacer mi música de una instancia que no conozco, que no he vivido. O también los que se recuestan melancólicamente en un pasado que, por más nutritivo y por más valioso que haya sido, por más que me sirva como asiento de mis nuevas bases, pasó. Yo no puedo representar pasados, tengo que representar presentes. Esto, yo te diría, es un compromiso con la

sociedad. El ser muy fiel al lugar y al momento, porque si no es como que quedan eslabones perdidos en la historia. Si uno hace una revisión y se encuentra con que en tal momento de la historia de un lugar no hubo una música de ese lugar o de ese tiempo, ese es un serio inconveniente.

La otra condición, o cualidad en todo caso, es que la música debe tener la capacidad de emocionar, pero de emocionar genuinamente. Es decir, producir sensibilización y no insensibilización, porque hay música que la produce... La denominada música comercial, la música complaciente, la que yo llamo música digestiva.

Producir entonces sensibilización y llevar el germen de lo actual y de lo nuestro, es un compromiso que todo músico debe plantearse y que no muchos hacen.

P.: Ya que existe un compromiso del creador con su tiempo y con su realidad, ¿por qué tu obra se apoya en lo musical y no en lo literario? ¿No es menos comprometida de esa forma?

R.M.: La música produce sensaciones como lo hace la caída de una manzana, o la caída del sol o la lluvia y eso no tiene letra. Lo importante es producir sensaciones. Sensaciones válidas, dignas. La letra, en todo caso, es un aspecto de la comunicación, como lo son otros. La música sin letra no es menos comprometida, porque hay una letra, un mensaje subyacente. Quizás, menos evidente. Yo puedo hacer música evocando un árbol y no di-

go la palabra "árbol". Sin embargo, estoy evocándolo. En tal caso, dejo a la imaginación del que escucha qué es ese árbol, cómo está, qué color tiene, cuál es su tamaño. Quizás la letra lo defina: "este árbol se está secando". De alguna manera, la letra define algo que yo quiero que quede para el oyente.

P.: ¿Y tu intención es interpretada?

R.M.: Yo creo que la música construida a favor de la raza humana es siempre recibida. A veces, a largo plazo, pero siempre es recibida.

P.: ¿Quiénes están recibiendo ahora?

R.M.: Mirá, cuando hablamos de público, todo el mundo supone que uno va a hablar de generaciones, o de capas sociales o de otro tipo de connotaciones. Sin embargo, no es tan así. Si bien anecdóticamente puedo decirte, como dato adicional, que el mayor porcentaje es la gente joven, eso en realidad, no definiría nada. Yo te diría que, en realidad, la gente que escucha mi música o la música que produce sensaciones genuinas, la gente que escucha la música que sensibiliza, es la gente que necesita sensibilizarse y que busca elementos que le despierten placeres genuinos. La gente que huye de eso por temor a sensibilizarse, huye también de todo cuanto eso le pueda provocar; sea la música o cualquier otra manifestación artística. De manera, entonces, que el público que escucha lo mío o cualquier música de estas características, es la gente que lucha contra la contaminación y que pretende mantenerse en un estado de sensibilización, digamos de dignidad humana.

P.: Te escucho reiterar con demasiada frecuencia la necesidad de sensibilizarnos. ¿Pensás que estamos perdiendo rasgos humanos?

R.M.: Creo que el tortuoso periplo que el ser humano realiza en su vida, lo lleva, lenta e insensiblemente —valga la redundancia—, hacia un proceso de insensibilización en la mayoría de los casos. Porque el hombre, en el primer estadio de su vida, tiene necesidades básicas, simples, que son genuinas y que, lejos de ser satisfechas, son cambiadas por otras. Ahí empiezan a crecer en él las necesidades adquiridas. Pongo un ejemplo: no creo que el hombre, para disfrutar del color, necesite de un televisor en colores. Creo que le

basta con abrir los ojos y mirar la tarde. Cuando el hombre cree finalmente, a lo largo de ese tortuoso periplo, que su satisfacción por ver el color, la va a conseguir a través de una pantalla cromática, tiene un placer adquirido y ya se olvidó del genuino, que era asomarse a la ventana y ver la tarde.

P.: ¿Y quiénes son los que conducen la nave que nos lleva a este tortuoso periplo?

R.M.: Yo no haría responsable a nadie, salvo a uno mismo. Creo que cada uno conduce su propia nave. Yo también podría sentarme frente al televisor. Sin embargo, prefiero la otra alternativa. De manera, que he conducido mi nave hacia la recuperación, la preservación y el enriquecimiento de esos placeres genuinos con los cuales vine al mundo. En ese sentido es que escribo mi música. Apuntando a ese objetivo.

P.: Retomemos el comienzo de la conversación. ¿La música es un fin en sí misma, o es un canal para otras cosas?

R.M.: La música es un acontecer social, si bien surge de una individualidad. En todo caso, es una visión social de una parte individual. Es decir, es el punto de vista que un compositor, como individuo, tiene de su momento histórico. Eso lo devuelve a manera de sonido. Por lo tanto, se convierte en un acontecimiento social; si vos querés, de tipo humano.

P.: Recuerdo que Chico Buarque habló de la fuerza del movimiento musical brasileño y la atribuyó a la homogeneidad de los músicos, que interpretan de forma similar los sonidos de su país. ¿En la Argentina también hay un movimiento sólido, compacto?

R.M.: Ese es un problema largamente planteado y que yo también sigo planteándome. Cuando uno se plantea muchas veces una misma cosa, es porque alguna carencia debe haber. Yo sé que en Brasil hay un movimiento más coherente, sólido, de parte de los músicos y supongo que de otro tipo de expresiones artísticas.

Nosotros tenemos características idiosincrásicas distintas. Voy a usar esa famosa frase: nuestro país es un "crisol de razas" y eso, si bien es enriquecedor, también es de alguna manera, empobrecedor o, en todo caso, dis-

torsionante; en tanto y en cuanto nuestra cultura autóctona se ve muy enriquecida por europeísmos. Y, en definitiva, llega un momento en que nos planteamos cuál es nuestra música. Si no lo es el tango, porque pertenece a generaciones pasadas; si no lo es el rock en su expresión general, porque pertenece a otras latitudes; si no lo es el folklore, porque pertenece al interior del país, ¿cuál es entonces nuestra expresión urbana? ¿Cuál es la música de la ciudad de Buenos Aires? En ese sentido, si no hemos encontrado una música que nos satisfaga y que resuelva nuestra pregunta, yo creo que en parte es por un proceso de distracción por el que están pasando los músicos. Están muy distraídos en ver qué pasa afuera y no se dan cuenta que acá pueden pasar cosas. Creo que aquí estamos muy dispersos, trabajando individualmente.

P.: *Chico Buarque también decía que la cultura nace cuando se mira hacia adentro, que es lo que estás proponiendo, ¿verdad...?*

R.M.: Claro, exactamente. Nosotros tenemos el grave problema del prejuicio; la vergüenza de ser lo que suponemos que somos y, de esa forma, ignorar lo que realmente somos.

P.: *A propósito del tema, hace algunos años Ernesto Sábato escribía que somos partícipes de una realidad bifronte: la de la América india y la del flujo inmigratorio, que enriqueció a nuestro país, en cantidad, cuando menos. Sábato era entonces optimista y decía que estábamos empezando a advertir la necesidad de que ambas vertientes confluyeran y se integraran. ¿Vos creés que es posible?*

R.M.: Creo que eso se da. El caso de mi música, por ejemplo y por poner lo más próximo, ya que soy en este caso el entrevistado, es un poco eso. Mi música no exuda un cien por ciento de creación autóctona. Pero tampoco es europeísta. En todo caso, conciente de las posibilidades que este momento y lugar me dan, intento rescatar lo que definimos hoy como autóctono, que sería el sentir del hombre de esta ciudad; que se parece al hombre de otras ciudades en muchos aspectos comunes, pero que también se diferencia de ellos en muchos otros. Si a eso que llamamos autóctono le queremos poner la palabra

tango, sí: yo realmente trabajo con materiales artísticos íntimamente relacionados con el tango o que vienen del tango o, si querés, que son tango. Ya no el bandoneón en sí. Podría no tocar el instrumento en el conjunto e igual, lo que escribiese, amasaría ese material.

Pero incorporo, además, esa otra realidad que no puedo obviar y que es ese enriquecimiento, que sí era positivo, de la afluencia de otras culturas. Eso hace que lo que produzca sea un complejo material que está siempre en discusión, porque uno pretende definir las cosas por su lado puro y quizás la definición, tenga que ser más global. Sí. Yo no estoy haciendo una habanera, ni siquiera ya un tango en su concepto tradicional. Habría que ser más amplios y sentir que esto es un ensanchamiento, no una huida de la esencia.

P.: *En la etapa del medioevo el hombre comienza a viajar y se puede decir que nace allí su proceso de universalización. Hoy, su continuidad está asegurada —por citar el ejemplo más a la mano en este caso— por la rápida difusión mundial de la palabra. ¿Vos creés que ese proceso es positivo?*

R.M.: Hay una frase conocida, pero que no deja de ser válida. Aquella de que "para ser universal tendrás que pintar tu aldea". Eso significa no desconocer lo que hoy decíamos: el lugar —por aldea— y la época, —por aldea/ahora y no aldea/ayer o aldea/mañana, que no sirve—. Pero, además, no hay que desconocer que esa aldea no es una isla; es un grupo humano que está en relación, en contacto con otras culturas. Es peligroso ignorar la influencia o el estímulo que uno puede sentir en otras culturas. Supongo que la llegada de los españoles a estas tierras ha cambiado el acontecer musical del indígena. En ese cambio, se puede suponer un avasallamiento, pero —según como se tome—, también puede ser un enriquecimiento. El que sea una cosa o la otra depende de quién juzga el acontecimiento y, además, de quién una los materiales y produzca un hecho que siga siendo de la aldea, pero de la aldea comunicada, no aislada.

P.: *¿Y qué pasa hoy con la aldea argentina? ¿Vos sentís que es avasallada, sentís que existe, que se la respeta, que se da a conocer?*

R.M.: Creo que es una aldea muy temerosa. Que no es todavía conciente de todo lo que es capaz de decir. Y los que son los encargados de decir musicalmente sienten menos temores hablando con los lenguajes de otras aldeas. Todavía no han descubierto la riqueza de nuestro lenguaje, porque suponen que es empobrecedor y no puede ser enriquecido. Hay poca reflexión al respecto y, en otros casos, incompetencia para poder unir y eso no quiere decir mezclar como en una coctelera, sino fusionar, amalgamar muy bien ambas cosas.

P.: *Estoy viendo un atril con una carpeta que dice "Weather Report". ¿Quiénes son tus ídolos, ahora que la veo?*

R.M.: No tengo ídolos. Mi ídolo, en todo caso, es la raza humana, o la música en sí misma. Tengo músicos a los cuales respeto. Hay músicas que me proporcionan mayor placer en épocas y menos en otras. Uno está en constante cambio; es un fenómeno muy dialéctico. Pero, en general, no tengo ídolos. No soy mitológico. Estos que ves allí, son trabajos que requieren un examen, una observación, porque están bien contruidos, corresponden a un momento histórico, a un lugar, a una aldea, que no es la mía, pero que en algún punto se une con la mía. Entonces, mi deber como músico conciente es ver en qué punto y hasta dónde se une, qué cosas tene-

mos en común y qué cosas no, para saber qué distancia o proximidad tengo con este ejemplo. También puede ocurrir que vos vengas mañana y no veas allí este álbum, sino los Corales de Bach o "Noche Transfigurada" de Schoenberg... Uno tiene que tener permanentemente contacto vivo con las músicas de otros lugares y de otras épocas, para tener un punto de referencia y saber quién lo hace, dónde está, para qué lo hace.

P.: *Como descripción ideal, me parece óptima. Y como diagnóstico, ¿se da?*

R.M.: (Sonrisas) ¿Querés decir si esto otra gente lo hace?

—Sí.

R.M.: Cuando hoy hablábamos de la sensación que hay de que el movimiento musical argentino no es sólido, no es coherente, a mí me hizo pensar que quizás no muchos músicos reflexionen sobre todo este asunto y prefieran avanzar... como ciegamente. Esto no descarta que haya gente que esté trabajando. Lo que pasa es que trabajar y, finalmente, concretar, supone también el aporte de otros aspectos, que son los que siempre mencionamos, los de tipo económico-técnico. Es difícil para un músico —aun trabajando como lo hago yo— poder instaurar esto en un movimiento, mientras no haya sensibilización de parte de los sectores que lo posibilitarían, como las empresas discográficas.

EDICIONES DE POESIA LA LAMPARA ERRANTE

TREGUA DEL VIENTO, Daniel Antoniotti / MARGEN PURO (2da. Edic.), Roberto Cignoni / EL FANTASMA Y SU LIMITE, Enrique Blanchard / EL NOMADE, Arturo Mallmann / CREPUSCULO Y RESURECCION, William Haltenhoff Nikiforos / MIRADAS Y PEREGRINACIONES, Kato Molinari / POEMAS, Jorge Warley / ULTIMA LUCIDEZ, Roberto Labandeira / LOS OTROS FUEGOS, Alicia Orsini / SOLES, Tamayo Riveros / LA MAR, Luis Eduardo Alonso / DE ROPAJES Y FANTASMAS, Martha Vargas / RONDA, Nilda Leguizamón / LOS ROSTROS DEL SILENCIO, Marta Prono / AGUAS DE LA NOCHE, Claudia Schneider / JARDINES BAJO LLAVE, Edgardo Gugliermetti / CANTO DE CENIZA, Pablo Ingberg / HUESPED DE LA MEMORIA, Norma Pérez Martín / RATEV, Carla Isaak / SEÑORAS Y SEÑORES, Lía Berisso / FRAGMENTOS DE UN ESPEJO (en prensa), Sylvia Cagliolo //

Metán 3692, 2do. "4"

1240 - Buenos Aires - República Argentina

TUERTO REY

Poesía, Horacio Castillo, Carmina, octubre de 1982

Explicar o teorizar la poesía suele ser una tarea inoperante, porque el buen poema es un universo en sí mismo, que resiste todo intento de ser reducido a términos de lógica o razón. Lucha inclusive con sus propias palabras que pueden limitarlo o cercenarlo en sus contenidos, más cercanos a la sugerencia que a las certezas.

En "Tuerto Rey" de Horacio Castillo existe un tema central y unificador de toda la obra: el hombre, "desprovisto del prestigio de lo real", "la seguridad de lo absoluto" y "la ilusión de la identidad".

Ya en el primer poema (el libro consta de veinte) aparece frontalmente este planteo.

Una imagen: el cinocéfalo (una especie de mono) frente a un hombre, pidiendo compasión, intuyendo que entre ambos no existe culpable.

Esta referencia darwiniana, esta proximidad ser humano-corazón de mono, derrumba toda fantasía y mitificación, en el origen mismo de nuestra especie.

El hombre no es el rey de la creación sino un Tuerto Rey; en este caso el adjetivo tiene un alto valor connotativo, es necesario e imprescindible. Es un Tuerto Rey, a través de cuya boca los demás hombres pueden descubrir "señales en el cielo" y además la "sangre de su ojo que sueña por la tribu".

Esta concepción vertebral de su libro se va enriqueciendo en detalles y referencias que la completan, con el aporte de cada nuevo poema.

En *Homenaje a la palabra alcanfor*, por ejemplo, Horacio Castillo nos plantea el problema del lenguaje a través de una serie de interrogantes. La palabra, "¿es una realidad distinta del ojo, la mano o el olfato?". Una aseveración cierra el poema:

*un idioma estará también bajo la tierra
descarnándose como nuestros huesos,
antes y después sin interlocutor posible.*

La muerte alcanza también a las palabras; pero los adverbios antes y después allí utilizados, nos sitúan en un plano de imprecisión temporal donde el cuestionamiento trasciende hacia un plano más profundo: la imposibilidad de interlocutor.

Si revisamos la palabra: inter (entre) locutor (el que habla), comprendemos que Castillo está abordando la idea de la imposibilidad de comunicarse del ser humano, a través del idioma.

No es necesaria ninguna acotación para señalar

que éste es uno de los grandes temas que preocupa al hombre contemporáneo: el vaciamiento de significado de las palabras que serían solamente sonidos convencionales; los verdaderos mensajes quedarían guardados en cada hombre y difícilmente podrían ser recibidos por el resto de la sociedad.

En absoluta coherencia con su concepción global de la vida y la muerte, el hombre y Dios, escribe poemas como "Melancolía" y "Estado de tibiaza". Destaco especialmente este último título, porque creo ver en él un germen de idea que más desarrollado aparece expuesto en "Al pie de la letra".

*Ni frío ni caliente. Ojalá fuera frío o caliente,
pero soy tibio y escandalizo al mundo.
Ni frío ni caliente, ni vida ni muerte,
estado de tibiaza, lujuria del alma.*

Surge una contradicción entre la aceptación de la tibiaza, como término medio entre actitudes opuestas ante la vida (frío-calor), una aceptación inclusive lujuriosa y el deseo de ser por elección y no por descarte, una cosa definida: frío o caliente.

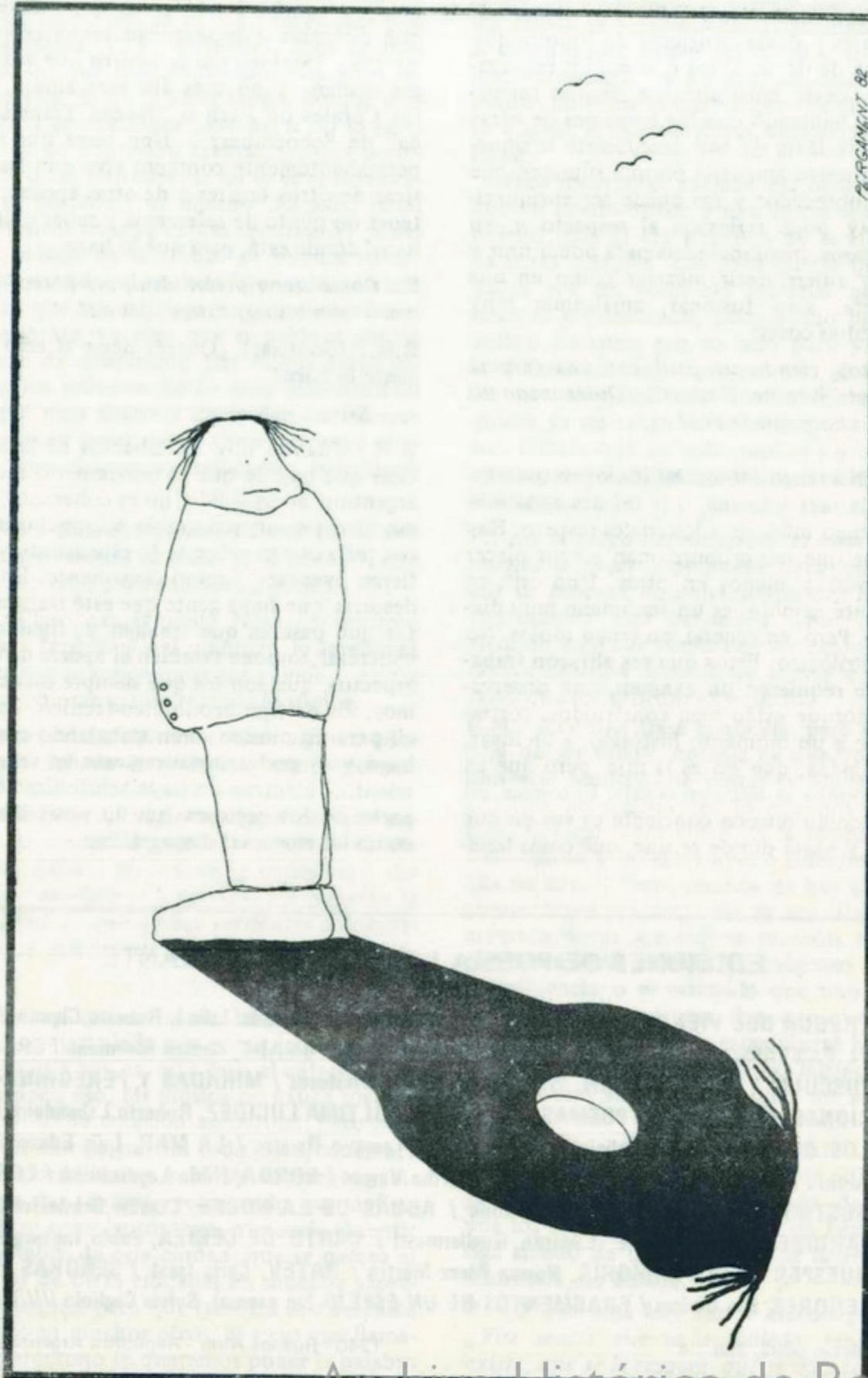
"Al pie de la letra" se inicia con una invocación: el poeta se dirige a los ciudadanos, sus iguales, en forma discursiva y sutilmente desgarradora.

*Ciudadanos: he sido probo. Escrupulosamente
hice
lo que la ley no prohíbe y no hice lo que prohíbe,
de tal manera que podéis considerarme un hijo
dilecto,
uno más de los que cerraron su oído al motín,
el corazón a la aventura.*

Luego de una serie de interrogaciones retóricas, que a pesar de la afectividad contenida traslucen un profundo dolor cercano a la ironía, Horacio Castillo nos dice:

*porque nadie ciudadanos, me conoce como vosotros,
y nadie como vosotros sabe que he cumplido al
pie de la letra
ahorrando a la ciudad un verdugo, al porvenir
un héroe.*

Sin ninguna estridencia el autor nos ha situado en uno de los conflictos más serios de la condición humana: la adaptación a la norma, aunque esta actitud suponga la mutilación de valiosas necesidades o tendencias interiores. Allí está el resultado; el poeta que en sí mismo es una burla de su imagen formalmente honorable.



Todos los poemas se mantienen dentro de un parejo nivel de calidad técnica; la incorporación de sitios o seres tales como Caronte, los Halconeros, el hades, el paraíso, los reinos, etcétera, sirven para conectar el presente del autor, con un pasado clásico perdurable.

Horacio Castillo no trabaja para una coyuntura histórica; intenta un poema que es fundamentalmente la resultante de sus preocupaciones metafísicas y trata de que éste no envejezca, para lo cual le quita todo lo que pueda ser accesorio, yendo a la esencialidad del idioma.

Los poemas son breves, el concepto se manifiesta sustantivamente, generalmente acompañado de imágenes visuales que actúan como soporte real de sus elaboraciones teóricas; tal es el caso de los poemas "Pablo entre los Gentiles" o "El árbol de la carroña".

Tal como cuando utiliza el tiempo, al tratar el espacio Horacio Castillo usa una dimensión abierta

de lo real; ciudades que no pueden señalarse en ningún mapa pero que pueden estar en cualquiera de ellos y más aún, en nuestra imaginación.

Se pueden compartir o no las posturas existenciales, las apreciaciones de Horacio Castillo sobre la "perversidad de lo real" u otras expuestas en "Tuerto Rey", pero no se puede dejar de tener en cuenta la calidad de esta obra, que junto a *Descripción* (1971) y *Materia Acre* (1974) constituye una muestra de alta poesía.

Raúl Gustavo Aguirre, en la bibliografía sobre *Tuerto Rey* publicada en "La Gaceta de Tucumán", deja como uno de sus últimos aportes a nuestras letras, el siguiente juicio: "Tal vez sea por esto, por último, lo que da pleno sentido a la lectura de algunos —no vacilo en afirmarlo— de los mejores poemas que se han escrito entre nosotros."

MARITA MINELLONO

4 AUTORES

Gabriel Díaz, Mauricio Kartum, Eduardo Pogoriles, Víctor Winer.
Edición de los autores, 1982.

Las cuatro obras que integran este volumen: "Con el Otro", "Chau, Misterix", "Agonía para soñadores" y "Buena presencia", son producto de la labor desarrollada por sus autores en el seno del Taller de Dramaturgia dirigido por Ricardo Monti. Este precisamente prologa la edición.

Con el otro, de Gabriel Díaz, presenta el cuadro de una familia —el padre, la madre y sus dos hijos, reunidos para festejar las bodas de plata del matrimonio. Debajo de un aparente clima de alegría y afectividad aparece en forma casi inmediata, la ironía, y la violencia, los reproches contenidos a presión en los diálogos que sostienen; resultado manifiesto de esa historia familiar. Como quinto personaje aparece "el otro", como representante del paquete de frustraciones, deseos reprimidos, sueños rotos, etc., quien juega a golpearlos desde una posición de observador y juez, a lo largo de toda la pieza. Es este mismo personaje el encargado de producir el remate final, denunciado su existencia en cada uno de ellos, quien a forma de monólogo frente al público les releva la imposibilidad de vivir sin él que es "su otra parte".

En *Chau, Misterix*, de Mauricio Kartum, se repite el esquema de los cuatro protagonistas. El tema es de carácter nostálgico, algo así como una propuesta de evocación, una especie de viaje para la generación que ha cumplido los "cuarenta". Situa-

da en un espacio histórico claramente reconocible, cuatro chicos de aproximadamente diez años se encuentran en lugares como la calle, un club, la terraza de una casa. Los mayores solamente aparecen mediatizados por voces en "off", o través "del mundo de los adultos" que comienza ya a teñir sus vocabularios o actitudes. El eje, el tiempo de la niñez amenazado por la llegada de la pubertad, y el difícil tránsito de esa crisis vital. En este sentido el tratamiento dramático de la obra es excelente. El torniquete de los actores que juegan a ser niños, los niños que juegan a ser héroes, el vaivén constante de la fantasía y la realidad, representadas por la historieta, propagandas y hábitos y costumbres populares de la época le otorgan un clima gracioso y tierno.

Acuciados por la semiconciencia de sus cambios corporales, se enfrentan a los temores del sexo, sus tabúes, a la alegría y desazón de sus primeros e inolvidables amores. En resumen, el conmovedor instante de la aparición de cierto tipo de ilusiones y la reveladora tristeza de la muerte mismas.

En *Agonía para soñadores* Eduardo Pogoriles reúne en un alegórico sótano a cinco personajes signados por la soledad. Sus existencias sostenidas por los hilos de la amargura de sus respectivos fracasos personales, se enfrentan una noche para "desnudar" lo subterráneo de esas vidas, justificadas hasta

el momento mentirosamente. Caen parcialmente las máscaras, descubriéndose los rostros que denuncian sus verdades más crueles.

Historia de búsquedas imposibles, desencuentros y abandonos, con un final abierto, en el que puede leerse metafóricamente una visión de la situación actual de nuestro país.

Concluyendo, Víctor Winer, en *Buena presencia*, crea a partir de una circunstancia dada, los movimientos de un joven que revela el cuerpo desnudo y estereotipado de esa escala de valores corrientes, con la que se manejan los individuos "comunes" o "normales" de esta sociedad.

Cada reacción, cada sentimiento, cada reflexión del joven, está pauta y justificada de antemano por el "Gran Manual" de las buenas costumbres; las frases importantes y vacías, dichas en el momento oportuno, las primeras lecciones para ser un triunfador y al mismo tiempo un ser deleznable. Atrapado por su ingenuidad se convierte en víctima de sus propias ejecuciones. En el fondo se vislumbra la imagen de un andamiaje social vetusto y decadente.

En las cuatro obras mencionadas puede apreciarse un tratamiento del crecimiento dramático notablemente preciso y cuidadoso. Los autores demuestran una seria preocupación y habilidad que se resuelven en el feliz manejo de la literatura dramática en términos de elaboración de una puesta en escena. Esto es importante de destacar, dado que no siempre una obra escrita para hacer teatro revela estas cualidades. A veces sólo se escribe "literatura", pero no literatura dramática.

Dice Ricardo Monti: "Nadie puede negar la vitalidad del movimiento teatral argentino... Sin embargo, este vigor cuantitativo no tiene su equivalente en el plano dramático..." Efectivamente; sin negar la producción, hay una clara diferencia entre la llamada generación del sesenta y la que surge a partir de los años setenta en adelante. La primera aparece con una fuerza y definición en el plano creativo que es equivalente a las condiciones de necesidad planteadas en el marco de lo social en general. La misma, desde una postura crítica, se planteó una vehemente discusión en el plano estético que condujo a expresar una temática distinta y a la elaboración de un producto artístico diferente, valioso y necesario, marcando a la vez un hito dentro de la historia de nuestra dramaturgia nacional.

En cambio esta segunda etapa que circunscribe a partir de 1970 en adelante, no aparece como tan clara y definida. Y en ese sentido los "motivos complejos" enumerados por Monti en su prólogo

para explicar tal situación son coincidentes con los de quien escribe. Por otro lado, señala: "...tomando todo lo de valioso que haya en su historia las nuevas generaciones no se vean encorsetadas por las opciones estéticas anteriores. Todos los caminos deberían estar abiertos para dar forma a una sólida dramaturgia nacional". Desgraciadamente, esta aspiración de Monti sigue a mi criterio sin resolverse, por lo menos hasta el momento.

Las obras de estos cuatro autores, precisamente, no han podido romper —respecto del tratamiento de las piezas como así tampoco en relación a la naturaleza de los personajes—, con las formas ya conocidas y existentes en los años sesenta. No se vislumbra que produzcan innovaciones reales. El enfoque va dirigido a un sector social definido: clase media o clase media baja. El "drama" a plantear se circunscribe a desnudar o reflejar la conflictiva individual o grupal de este sector grupal. Sin que esto signifique un juicio peyorativo, me arriesgaría a afirmar que el enfoque tiende a una visión psicologista de la cuestión.

Afirma Monti que: "... ahondar en sí hasta hallar las imágenes más intransferibles de 'su' mundo, aquellas que conformarán el núcleo más intenso de su obra futura..." Indudablemente este paso inicial es inherente a todo creador que desee expresarse al más alto nivel de sus potencialidades artísticas. También es cierto que "sociedad y cultura han marcado sus influencias". Pero pareciera que este salto cualitativo no ha sido tomado todavía en su más clara acepción. Si bien puede reflejar un principio de intento. Es indudable que de los años setenta a la fecha, en nuestra sociedad se han producido situaciones de toda índole, traumáticas, conflictivas, desgarrantes, que deberán ser abordadas por los artistas; que estas vivencias rescatadas por cada individuo en el plano de lo social y como parte de la historia de un país, deberían ser reflejadas, tomadas como un reto.

Esta situación —salvo algunas excepciones— no ha sido desarrollada y de este desafío dependerá el futuro de la dramaturgia nacional. De la transgresión de esos límites, indudablemente, surgirán nuevas formas revitalizantes. Quizás los caminos sean múltiples. Pero es necesario comprender que un artista no sólo debe reflejar el rostro y el alma de su época, sino también los acontecimientos y las ideas que los agitan.

Es posible que, en esta búsqueda, el artista deba "cargarse de historia", para lograr una auténtica expresión de su universo poético.

CIELITO DEPETRIS

"Pero voy a mirar a la muerte a la cara..."

SUSANA VILLALBA, O EL INTENTO DE CONJURAR LA DESOLACION

Susana Ada Villalba (nacida en Buenos Aires en 1956, obra inédita *El oro caído*) ha presentado su primer poemario: "Oficiante de Sombras" en la colección "El Sonido y la Furia", de Ediciones Ultimo Reino, en 1982.

No circulan por estos lares muchos seres que, como Villalba intenten quebrar presagios malignos con el arma luminosa de la palabra poética, especialmente cuando la oscuridad pareciera invalidar todo intento de comunicación sensible.

Sabemos que el poema puede ser un instrumento poderoso en la indagación de la realidad. Habrá pues que ahondar en sus signos.

¿Cómo es su poesía?

Existe en *Oficiante de Sombras* una permanente apelación mágica, que suple a la arquitectura racional que sitúa, jerarquiza, ordena los elementos formales encauzando las fuerzas del inconsciente.

Su tema es el de la desolación. Aparece inmediatamente cuando nos confía: "Yo hablo el lenguaje de mis agonías".

Las palabras están como dispuestas en islotes; algunas tienen una consistencia cognoscible; otras, parecen fragmentarse.

Una dispersión de las identidades hace que sintamos ante ellas un profundo malestar que crece, llevándonos al borde mismo del dolor...

"Subí a un barco en medio de la neblina sólo por poder decir / quiero un... morder la palabra... catalejo".

En el discurso aparecen contenidos afectivos que lo exasperan en su totalidad.

Numerosos elementos catárticos erosionan las imágenes.

Hay una intensa búsqueda de calor y concreción, aunque ésta pueda llevar al ser al hallazgo de una herida, equivalente a "sostener una piedra caliente en la boca".

También las palabras deberán poseer la vitalidad suficiente, como para que el entorno desolado se conmocione ante ellas... "en el silencio del desierto las cosas suenan con la claridad del cristal".

El sentido estético no está en los poemas tan comprometido como la afectividad.

La angustia ha invadido los frutos de la belleza.

En los cuatro poemas que la componen se desarrollan iguales temas y actitudes.

Es muy difícil reconocer los puntos de vista desde los que opera el yo.

Hay continuos cambios de perspectiva; estos se dan en forma brusca, que confunde al receptor.

Ignoro si se ha intentado ejercitar así, un cierto hermetismo, para mantenerse distante a las posibilidades de acceso; sería deseable que fuese el misterio el ahondado (Ungaretti en sus poemas es todo un ejemplo de ese tratamiento) y la profundidad y amplitud del signo se verían así, notablemente enriquecidas. De esta manera se evitaría caer en las tentaciones de una intelectualidad innecesaria.

En algunos versos el lenguaje parece estar disgregado. En otros, la forma se aproxima más al tipo de prosa exaltada, también se exhiben las malas maneras de la palabra...: "vi un ejército de palabras a caballo ante un acantilado...". El símbolo "caballo" podría estar asociado a las fuerzas inferiores que deben ser controladas, no es casual, que los antiguos rodios sacrificasen anualmente al sol una cuadriga con cuatro caballos que precipitaban en el mar.

¿Son sus poemas un testimonio?

Un marco referencial inserta la acción en un paisaje en donde... "Todo lo que ha descendido se ha convertido en herrumbre", que esconde un laberinto de huesos que gimen en un "territorio ciego en donde ni el sonido de las campanas sacude su sueño eterno".

En este país las tierras están "agotadas por la contemplación / en las que los habitantes se debaten por tener que vivir en una "tierra de sacrificios".

Núcleo del conflicto

Hay un planteo de lucha entre el aspecto "sombrio" del inconsciente en la personalidad, y el "luminoso" al que el yo pretende acceder.

Carl G. Jung investigó de qué manera el "ánima", el "animus", el "sí mismo" y la "sombra" aparecen en la estructura simbólica de la obra literaria. Es así, que la lucha que perturba al yo creativo se plantea en *Oficiante de Sombras*.

Por momentos el yo estará inhibido para entrar en contacto directo con la vida y sus decisiones reales. El reflexionar tanto sobre ella, podría provocar en el ser la pérdida de la espontaneidad y sus sentimientos resultantes. La fantasía evocada (en la figura del terror, presagio) pasa a poseer al yo impidiéndole acceder a un estado de madurez y felicidad.

Clima de los poemas

Una adjetivación específica en "un viento helado se levanta" "eres tu nombre, tu corazón pálido / como la mano de seda que te abarca". La sensación de que todo el poema está impregnado de desolación; la infancia, perdido refugio, se escurrirá como la seda, no habrá más dogmas, filosofías que puedan conducir nuevamente hasta ella.

"He perdido el camino a casa / sólo esta música de polvo y horas perdidas". Las imágenes arquetípicas familiares han dejado un "trono vacío" y junto con ellas las estructuras de tipo patriarcal se han derribado.

¿Existirá un *dónde* en el que canto de Susana Villalba pueda ser amparado o multiplicado?

Ella dirá que el poema ha sido "echado al mundo" y deberá "rodar y sonar como los carros". Víctima de un fatalismo inicial, será puesto en el mundo en que la morada luminosa, ha quedado reducida a la evocación de los mitos.

El poema aquí será un lamento lleno de acordes inasibles, que adquirirá significación a través del símbolo verticalmente elevado del árbol ("poema como un árbol que se asemeja a una copa de ve-

no" (veneno que se derramará inmediatamente al ser nombrado).

El nombre dado actuará como una suerte de maleficio. La poeta intentará convertir en imagen numérica los nombres dados a las cosas.

Este problema, tratado ya en antiguas civilizaciones orientales, parece ocupar un lugar significativo en la literatura de los poetas influidos por el lenguaje del psicoanálisis lacaniano.

¿Qué son los poemas de Susana Villalba?

Entiendo que son señales.

Señales que piden atención para la palabra huérfana y -¿por qué no?- para el nombrador de las palabras.

Será por eso que *Oficiante de Sombras* nos presenta la duplicación de un "Yo" que recurre a ese medio para hacernos testigos de un diálogo alucinante.

Si *Oficiante de Sombras* logra el objetivo de su invocación, bienvenida sea.

MARIA DEL ROSARIO TABAREZ

RECONOCIMIENTO A DOS CREADORES

CONCIENCIA Y POESIA

Poesía de un tiempo indigente - 22 poetas argentinos, por Luis Alberto Ballester, Rogelio Bazán y Carlos Velazco. Editorial Plus Ultra, Buenos Aires, 196 páginas.

Inmersos en el estremecimiento contemporáneo, sus reclamaciones y absurdos empecinamientos, los veintidós poetas reunidos en este volumen brindan un cabal testimonio espiritual para reiterar la sentencia heideggeriana (rescatada con acierto en el título) que afirma que "los mortales son mientras sea el lenguaje: todavía mora el cántico sobre su tierra indigente".

Para los platenses, el libro adquiere resonancias particulares: tiene carácter de homenaje a Luis de Paola y Arturo Horacio Ghida, escritores vinculados a la ciudad, especialmente el último de los nombrados, de valiosa influencia en poetas de la generación del 40. Ambos abren la selección, excluidos respetuosamente del orden alfabético que nuclea al resto de los autores que, en su casi totalidad, han cumplido significativa labor en el ámbito literario. Ellos son: Héctor Miguel Angeli, Julio Arístides, Luis Alberto Ballester, Rogelio Bazán, Jorge

Calvetti, Juan García Gayo, Graciela Maturo, Carlos Alberto Merlino, Rafael Felipe Oterño, Jorge Andrés Paita, Edgard F. Podestá, Antonio Requeni, Gustavo Schaefer, Flor Schapira Fridman, Raúl Vera Ocampo, Carlos Velazco, Oscar Hermes Villordo, Paulina Vinderman, Miguel Ángel Viola y Jorge Zunino.

El prologuista Guillermo Ara destaca que Arturo Horacio Ghida respiró desde muy joven una atmósfera de apetencias clásicas y medioevales, señalando que las lecturas de parnasianos y simbolistas -como en los padres modernistas- aportaron sin duda estímulos de efectividad innegables. Pero su vitalismo, su dolida carnalidad, sus contenidas tendencias a una floración fastuosa y caótica, las posibilidades de corregir la versión surrealista de sus propios símbolos, elaboraron esa avalancha de flores extrañas, de ángeles y arcángeles, de joyas y sirenas, de unicornios y carbunclos, hasta aposen-

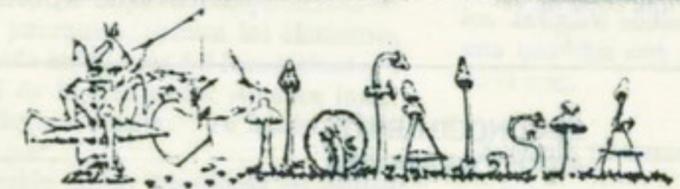
tarlos en una realidad transferida a un nuevo misterio y a una musicalidad extraña y personal. Su *Aguila Marina* configura, desde la enunciación, visiones tan poderosas que resplandece con sugerencias muy hondas, vibrando auditivamente con sonidos poco menos que inéditos en la poesía del presente. Es un poema de acentos universales que desnuda impresiones de esa sustancia oculta de la intuición del artista de que habla Jacques Maritain.

Una rara coincidencia emocional confiere unidad a voces de variado estilo, potencia y edad, conjuncióndolas en una suerte de mensaje que subraya la prevalencia del arte por encima de la heterogeneidad expresiva. Con los lógicos altibajos que estas selecciones suelen deparar, el conjunto se alza a buen nivel. Resulta difícil hacer distinciones. Junto a la poesía existencial de Julio Arístides, las singularidades de Angeli y la coherencia

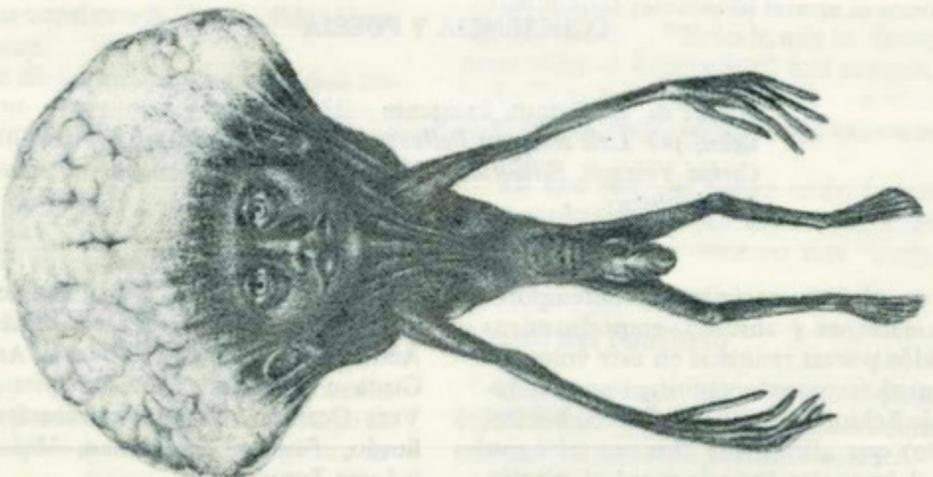
lírica de Calvetti, se alinean la jerarquía y fina sensibilidad de Oteriño, la actitud melancólica de Ballester y el rasgo íntimo de Requeni. No obstante, dos poemas pueden ser desglosados como representativos del total: *Los hechos*, de Jorge Andrés Paíta, que conmueve por la fuerza de imágenes que traducen la fragilidad del ser humano, su impotencia para marginarse de sucesos comunes, la amargura ante el empinamiento de valores mezquinos; y *Preguntas de un viajero*, de Edgard F. Podestá, sugestivo y riguroso.

Al margen del merecido reconocimiento a la obra silenciosa y tenaz de Ghida y De Paola, *Poesía de un tiempo indigente* habrá de perdurar porque los creadores incluídos patentizan clara conciencia epocal, traducida con plenitud de virtudes estéticas.

ENRIQUE SUREDA



VUELVE
EN
JUNIO



Esta revista *habla de reojo* y parece un libro, por eso sólo se vende en librerías. No es apta para miradas *comprometidas*. Tirada limitada.

Daniel Curto / Héctor Dengis / Eduardo Criscuolo / Helena Criscuolo / Diana Coifman

MOEBIUS — Primer cuaderno

Este *musicasette* no circula por los canales usuales de distribución.
Para obtenerlo dirigirse a: Belzú 1805, (1636) Olivos, Pcia. de Buenos Aires

"El espacio
es el ámbito de todas
las posibilidades"



**espacios
habitables**
inmobiliaria



arquitectura / proyectos / construcciones

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