# Brecha

Nº 3 / Noviembre 1982 / $30.000.-

## Ante todo LA CRISIS

## Laiseca inédito

## Plata dulce Wernicke

## Reportajes: O. Steimberg D. Saluzzi





Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

# Staff

# Brecha


**Dirección:** Marcos Mayer, Gerardo Serrano

**Consejo de Redacción:** Adrián Grassi, Alicia Mayer, Sergio Racuzzi, Sanyú, Gerardo Serrano, Mónica Tamborenea

**Fotógrafo:** Francisco Boeris

**Diseño Gráfico:** Gustavo Valdés, Liliana Gioia

**Colaboran en este número:** Miguel Ahumada, Francisco Boeris, Adrián Grassi, Domingo Juan, Alberto Laiseca, Alicia Mayer, Marcos Mayer, Sergio Racuzzi, Sanyú, Gerardo Serrano, Mónica Tamborenea, Nono Tuñón, Jorge Warley



Plata Dulce: Por un cine burocrático, 3

Recordando sin ira, 5

Dino Saluzzi: "Mi música es mi palabra", 10

Brecha en recital, 14

Inédito de Alberto Laiseca: Los Santos, 17

Una ausencia insoslayable, 20

La condena, 26

Las inteligencias arrugadas, 30

Un lenguaje con historieta, 31

Reflexiones sobre un espejo, 40

El deber de razonar el deber, 43

La poesía de Santiago, 49

París bajo la ocupación, 52

Lo que no acude a la cita, 61

Avisos Brechificados, 63

Ante todo, la crisis, 64


RECIBIMOS casi sobre la fecha de cierre:
*Una lectura de la historia* de **Andrés Rivera** (cuentos)
*El último otoño (y otros cuentos) de* **Luis Santiago Buero**
y tres libros de poemas de **Enrique Blanchard**
Dada la falta de tiempo los comentaremos en el próximo número.


**Brecha** fue impresa en los Talleres Gráficos Litodar, Brasil 3215, Buenos Aires.


Registro de la Propiedad Intelectual en trámite.
Permitida la reproducción citando la fuente.


## SOLO PARA LECTORES DE BRECHA.

Una de las acepciones que da el diccionario para la palabra **Brecha** es "agujero o boquete en una pared". El agujero de **Brecha** es amplio y queremos llenarlo con las opiniones, trabajos y demás producciones de nuestros lectores que, según trascendidos de fuentes habitualmente mal informadas, existen.

Entrando en el inevitable campo de las cosas viles, materiales y por lo tanto, necesarias (recordar la célebre frase de J. M. de H.: "nada puede hacerse sin dinero"), reiteramos que siguen abiertas las suscripciones. El precio por cuatro números es el siguiente:

Argentina: $ 120.000.-
Exterior: u$s 12.-

Los invitamos entonces a escribirnos y suscribirse a:
Casilla de Correo 152 Suc. 13 (B) - Capital Federal
Giros a nombre de **Marcos Pablo Mayer**

**Hasta la próxima.**





Archivó Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

# Plata Dulce: Por un cine burocrático

*"Una mentalidad burocrática ve las cosas, pero no las relaciones entre las cosas"*

*J. W. COOKE*

"Plata Dulce", la recientemente estrenada película de Fernando Ayala, ha sido postulada por sus promotores y consecuentemente aplaudida por la crítica como un film valiente, un espejo donde los argentinos puedan mirarse, un acercamiento atrevido y desenmascarador a una reciente política económica cuya consecuencias estamos sufriendo todavía (y vaya a saberse hasta cuándo).

La metáfora del espejo, de larga data en la discusión y las posturas acerca del realismo es aplicada a "Plata Dulce" de manera reveladora, en cuanto a su funcionamiento. Todo espejo tiene, como consecuencia de propiedades físicas, la propiedad de la devolución de la imagen, lo que se conoce como reflejo, pero no todos los espejos se comportan de la misma manera.

"Plata Dulce" es un espejo que no devuelve ninguna imagen, en tanto que los hechos que representa ante el espectador no son reveladores, el espectador reconoce pero no conoce. La distancia no existe, por lo tanto, pegados al cristal, no podemos reconstruir sino los rasgos que ya existen dentro nuestro y que forman parte de nuestra memoria descriptiva, a la que el film apela constante y exclusivamente.

En definitiva, la forma elegida para la narración involucra una ideología que pretende la objetividad y que utiliza como método a ultranza la descripción. Como consecuencia de este operar sobre la superficie (en tanto que la descripción no permite la profundización) no entran en juego ninguno de los factores que hicieron posible esta política económica que se pretende denunciar. Queda oculto todo un mundo, el mundo descarnado de las relaciones sociales que son los hilos que mueven toda la historia y no sólo aquello que el film se empeña en no mostrar. La cita al pie de la letra, hecha a través del yanqui y que no es más que reproducción textual de discursos oficiales acerca de la "economía libre" sigue perteneciendo a esa zona por todos compartida y se reduce a ser un guiño cómplice sin repercusión ulterior. El efecto de la cita, por conocida, se neutraliza.

Los tres personajes centrales, el ingenuo ingresado como testaferro al circuito financiero (Federico Luppi), el industrialista que en definitiva fracasa, víctima de maniobras monetarias y porque un proyecto industrialista no es viable en una economía monetarista aplicada al subdesarrollo (Julio de Grazia) y el artero financista que tras la estafa alcanza a huir (Gianni Lunadei) están interconectados por la figura de la secretaria (Marina Skell). En esos tres primeros personajes aparece retratado un triángulo social cuyas conexiones en el proceso económico y más allá de la anécdota podrían haber servido de puente de análisis de esa situación, objeto de denuncia, a través de haber hecho jugar en un nivel simbólico la figura de la secretaria-intérprete. El objetivo no es proponer una solución argumental de muchas posibles, sino analizar la posibilidad de incorporar un plano de representación de la realidad que hubiera permitido la posibilidad del salto cualitativo.

El ingreso de la dimensión simbólica, que podría haber dado un giro en el sentido y la posibilidad de desenmascarar el mundo que se mueve detrás de la anécdota, quizás exigiendo al espectador que complete los blancos que no pueden ser explicitados, censura mediante. Ese conocimiento al que se apela como apoyo del reconocimiento podía haber funcionado como matriz de develación.

Pero la dimensión simbólica es una ausente con aviso en el cine nacional, sólo se intentó un acercamiento en las películas con guiones de Aída Bortnik, más evidentemente en "La Isla" y en "Los Miedos", menos tal vez en "Volver"). Pero allí existe como una necesidad en algún momento de esos films de explicitar, mediante el diálogo, la naturaleza y las connotaciones del símbolo. Por este efecto, quizás generado en una falta de confianza hacia el espectador, el símbolo deja de funcionar como tal.

Tal vez en este punto residan algunas de las razones por las cuales tenemos un cine tan dócil a la censura, tan poco, salvo escasas o casi nulas excepciones, dispuesto a la búsqueda de un lenguaje que permita decir esas cosas que no pueden decirse.

De este cine que tenemos hoy, la única preocupación de nuestros cazabrujas vernáculos es vetar sus excesos y no sus propuestas. La lucha contra la censura ha sido una batalla entre gallos y medianoches, lejos del conocimiento del público y sin apelar a su participación ante un hecho que lo involucra tanto como a los productores. La derrota ante la censura no ha sido una defección individual, sino artística e ideológica.

En esa aceptación de la posibilidad de participación del público, en el caso de "Plata Dulce" residía la oportunidad de pasar de la mostración a la interpretación, de la moraleja a la denuncia, del reconocimiento a la comprensión.

Pero "Plata Dulce" no es un hecho aislado. Casi todo el cine argentino que se viene produciendo desde la reinstauración de la censura (mediados del 73 a la fecha), se ha inscripto en el costumbrismo, cualquiera fuera su temática, única escuela vislumbrable como intento de acercamiento a la realidad.

El cine, entonces, pretende escudarse en la frialdad de la cámara, en la neutralidad de los micrófonos en la reproducción del habla cotidiana, relegando, supuestamente, su condición de intérprete. Como modo de producción funciona fundamentalmente el "tipo". El "tipo" es una figura reconstruida a partir de observaciones

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

generalmente muy exactas, realizadas en general dentro del ámbito de la clase media porteña (un dato que permite acercarse a los sectores productores y consumidores de este tipo de producciones) armándolos en base a tics, reacciones, preferencias, modos de consumo, preocupaciones culturales. Una vez detectados estos rasgos, se combinan y se congelan, convirtiéndose en matriz generadora por excelencia de la construcción de los guiones. Los "tipos" se mantienen en base a su estructuración primitiva en todo el desarrollo de la película, no se modifican, no dudan, no tienen conflictos internos, en definitiva no crecen.

Carecen de dobleces, de contradicciones, no son reflexivos sino activos y sus actitudes (actuaciones) responden a ese molde preestablecido. Muchas veces reforzando este efecto de rigidez los tipos se identifican con un determinado actor o actriz.

Siendo nuestro cine generalmente un cine de tipos y no de situaciones esta forma de trabajo es doblemente importante.

Se eliminan dos matrices de producción, que son las que permiten generalmente la producción de significado y sentido, en definitiva la generación de conocimiento a través de una obra de arte: la distancia y el conflicto.

El que narra la situación, entendido como sujeto social, es el mismo que la sufre. El proceso de identificación narrador-personaje es el que se pretende reproducir en el espectador. Nuestro cine trabaja fundamentalmente en la búsqueda de esa identificación y mediante la misma se pretende llevar al público a una conclusión predeterminada. El espectador camina, pero no avanza.

No participa, consume una conclusión que se supone, por ese mismo proceso de identificación, la única válida.

En "Plata Dulce" la conclusión no explícita es esa premisa básica del realismo crítico tan en boga en los últimos



*Luppi, Skell, Lunadei: una trilateral fallida.*

tiempos: "Todos somos culpables". Unos por ingenuos, otros por ambiciosos, otros por delincuentes. No es el propósito de este artículo discutir esta aseveración, pero al promover la identificación con el testaferro o con el industrial fracasado se busca que se comparta el fracaso y por ende la culpa que hay detrás de todo fracaso. En este largo e inconcluso proceso del monetarismo en la Argentina, el espectador debe ubicarse en la cola de los tres personajes que habíamos nombrado al principio de esta nota.

En ese cine, que se propone realista, aparece una conclusión única y excluyente, cuando la realidad se nos presenta como un permanente cruce de direcciones, como un abanico de soluciones, como una perpetua necesidad de elección. El cine costumbrista elimina la posibilidad de elección, en definitiva elimina la libertad de elección del espectador en la medida que deja de lado su capacidad de reflexión. Entonces, una película como "Plata Dulce" que se propone como cuestionadora resulta cómoda y digerible. No hay resquicio donde surja la duda, ninguna pregunta a hacerse al salir del cine, ningún cuestionamiento, ni siquiera alguna emoción, apenas una sonrisa que proviene de la amarga satisfacción de haber comprendido que uno no es la única víctima y de haber repartido la culpa endilgada entre todos los asistentes a la función. Por su cualidad de unidireccional, este tipo de cine reduce la posibilidad del conflicto a la esfera intimista, pero sin nunca conseguir avanzar en profundidad. No existen las voluntades encontradas en el interior de los personajes y jamás ven la luz los conflictos sociales, los conflictos económicos y por el poder, las posiciones irreductibles, los intereses inconciliables que son en definitiva los que han de generar el crecimiento, por doloroso que sea.

Este cine, que no sería una experiencia tan frustrante sino se acercara a los grandes dramas nacionales como en "Plata Dulce" o también en "Volver", es quizás el hijo putativo de la censura, un cine en donde como en los grises escritorios de los burócratas los hechos se separan, se archivan, se despachan para quitarles trascendencia y no dejarlos crecer.

Marcos Mayer

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

# Recordando sin ira

**Siempre es interesante ver cómo un escritor evalúa y revaloriza su propia obra con el paso del tiempo. Más aún, si ese escritor no se ha mantenido atado a una propuesta rígida y se ha renovado siguiendo, con su propia personalidad, las exigencias que las distintas etapas de su producción le han marcado. En su recientemente publicada selección de su obra poética "Sentimientos Completos", César Fernández Moreno, plantea esa mirada retrospectiva y, de alguna manera, crítica sobre su producción.**



A través del peculiar trazado de **Sentimientos completos** (Buenos Aires, De la Flor, 1981) César Fernández Moreno efectúa una relectura de su propia obra, planteada explícitamente en la introducción (justificación) al mismo ("Jundamento") y de una forma más velada en sus múltiples correcciones, agregados y supresiones. Relectura que se completa y afirma en la última edición de **Argentino hasta la muerte** (Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, Biblioteca argentina fundamental, n. 139, 1982). La significación de una obra que se extiende desde la década del cuarenta hasta nuestros días, y que ocupa una franja importante de la producción literaria argentina, nos obliga a detenernos en una serie de consideraciones y precisiones sobre la misma.

La dicotomía, el enfrentamiento planteado por Jean Paul Sartre entre novela y poesía, que desplazaba a esta última hacia una zona de indiferencia y secundariedad en virtud de las urgencias de una poética contenidista o supuestamente "conceptual", y que tanta influencia tuvo en toda una generación literaria argentina (la de 1955), va a encontrar diferentes resoluciones y resistencias a partir de mediados de la década del cincuenta y comienzos de la década siguiente. La poesía de César Fernández Moreno es un buen ejemplo de una de esas resoluciones y, a la vez, de la liquidación del imperativo sartriano, de su transformación y la creación de nuevas posibilidades para la poesía.

Indudablemente Fernández Moreno nutrió a su poesía con algunas de las ideas básicas de aquella poética constituyendo así uno de los puntos de partida más firme que posibilitaría el alejamiento de su origen neorromántico, vinculado a la llamada generación del cuarenta (período al cual pertenecen sus primeros libros: **Gallo ciego, El alegre ciprés, La palma de la mano**). Prueba indudable de esta influencia son los poemarios **Veinte años después** y **Sentimientos**, y una serie de temas que, aunque transformados, circularán a lo largo de toda su obra. Temas que en un comienzo se reducen a simples menciones, a una serie de títulos efectistas y a consideraciones ingenuas, no obstante ser presentadas con el espesor de la cuestión filosófica; sobre el espacio, el tiempo (con todos los síntomas de una retórica), etc.; pero que en sucesivas reescrituras ocuparán zonas cada vez más profundas y constitutivas de sus textos. Sin necesidad de hacer largas enumera-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ciones, ni detenernos a profundizar demasiado en este punto (cosa que excede los objetivos de esta nota), creemos que basta con observar los títulos de los diferentes poemas, ciertos motivos temáticos recurrentes, e incluso algunos usos lingüísticos fijos, más o menos convencionalizados, para comprobar esa presencia.

Como dijimos, **Veinte años después** y, sobre todo, **Sentimientos**, muestran la asunción por parte de Fernández Moreno de algunos tópicos existencialistas, entre los cuales habría que destacar uno en particular: la irrupción de lo corporal, especialmente a través de una nueva tematización de lo amoroso y de la mujer, con una utilización de la descripción focalizada sobre el cuerpo a través del juego de su constante fragmentación, y omnipresencia.

**Argentino hasta la muerte** es el libro que señala más claramente el límite. Por un lado intenta resolver la "contradicción" sartriana a través de la utilización de un discurso de tipo ensayístico, donde la reflexión sobre el hombre "en función de su situación" recorre todo el poema. Por otro, Fernández Moreno grafica en él la muerte de las exigencias a las cuales era sometido el discurso poético: la irrupción de lo cotidiano, de lo coloquial, del humor (una de las formas más frecuentes en que flexiona la voz ensayística del poema y que choca abiertamente con el "espíritu de seriedad" que imponía la poética existencialista), la estructura refranesca que continuamente adopta el giro popular, los juegos de palabras, las frases hechas, el tango. Humor, ironía, sarcarsmo, que, además, se van a reproducir en sus textos en la forma de parodia burlona, tanto de la propia escritura y sus elecciones, como de la función canónica del escritor y de la tradición literaria que la sustenta y nutre ("te avivaste **gallo ciego** pero no tenés ni lenguaje/te la vas a armar Mallarmé/qué vachaché Jacques Vaché"), en especial a través del tratamiento de los consagrados ("batime che Keyserling/ Orteguita pasame el dato"). Intención burlona a la que se recurre también para incorporar a sus textos, en intenso collage, diferentes "mitos" populares: glorias deportivas, comidas, subliteratura de amplia difusión, etc. ("a todos nos deleitaban la banana split y las memorias de la princesa rusa/todos pusimos un poco de fuerza en aquella piña panamericana de Luis Angel Firpo/pero todos nalgueamos nuestra chance frente al malvado Billy Petrole/ todos nos quemamos con Carlitos Gardel/ pero todos resucitamos con Juan Manuel Fangio"). Por último, la detención de la mirada en objetos inéditos que la tradición planteaba como inadecuados para ser recreados por el poema y que Fernández Moreno considerará acentuando además la "poca importancia" del objeto elegido, para explicitar de este modo la nueva visión que su poesía trata de imponer.

Marca también una transformación del yo: desde una especie trascendentalista, propia del neorromanticismo del cuarenta (esencialmente "poética", "lírica"), hasta una donde lo vital y autobiográfico otorgan al espacio del yo un nuevo status; una nueva dimensión que recoge tanto el vitalismo nerudiano como la influencia del Eluard post-surrealista. Este fenómeno se ve especialmene en algunos poemas "de amor" donde la relación siempre se establece con mujeres que se acercan mucho al mito "compañera (carnal)" eluardiano. Por ejemplo, esto se trasluce en la sección "Beatrices" de su **Argentino hasta la muerte**; donde, además, se escenifican los modos de esa elección temática ("acorralado aplastado contra la soledad/pienso en vosotras mujeres que Paul Eluard amó cantó/mujeres venidas al mundo para ser lenguaje/mujeres cuya mirada era un adverbio/ cuyos besos soplaban metáforas en la boca del poeta/cuyo pubis yacía sombrío de vello y de letras"). Como dato es útil agregar tambien que Fernández Moreno tradujo **Ultimos poemas de amor** de Paul Eluard (Buenos Aires, De la Flor, 1968), e interesante confrontar lo que el propio Fernández Moreno dice sobre la "crudeza" corporal del francés y los límites que la tematización de lo corporal encuentra en sus propios poemas.

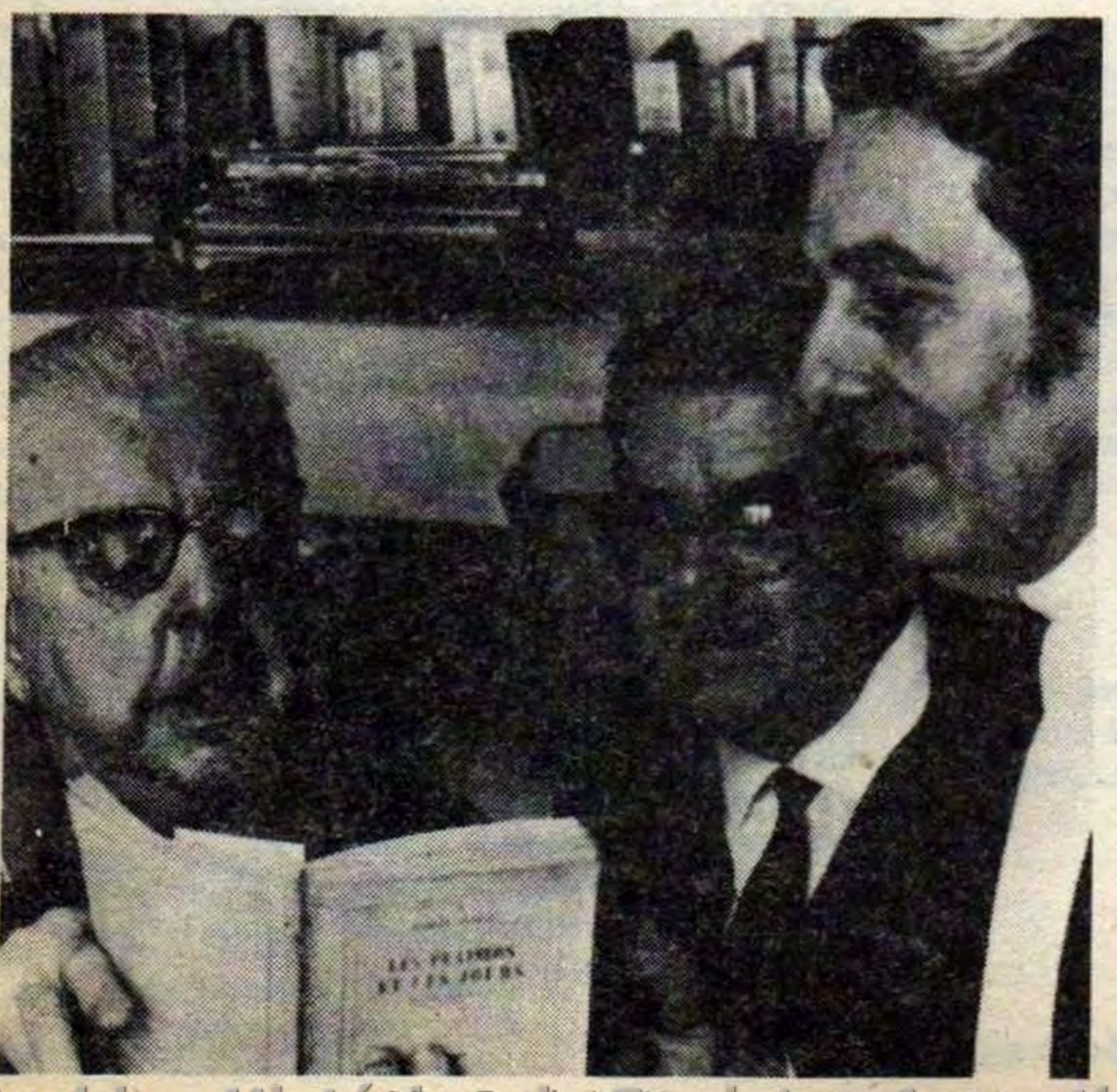
Finalmente, su poesía conforma un yo vital inscripto en el mito del viaje; un yo que aprehende sus significaciones (y sus expansiones, mutilaciones y contradicciones) de ese mito. Toda su obra, desde **Sentimientos**, puede leerse en la linealidad de ese viaje. Es un incesante juego de motivaciones el que delinea la estructura de ese viaje. Motivaciones que se generan en todos los niveles del texto y que se trasladan de un libro a otro. Sintagmas, frases incompletas a las que siempre es posible agregarles algo más; problemas que se plantean pero a los que nunca se les da una "solución" última; [illegible]

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

gen una y otra vez como verdaderas garantías de unidad y de incesante despliegue.

Y, por otra parte, un viaje que se vuelve eminentemente ético; en el cual las idas y venidas van desplazando el pintoresquismo hacia Europa y dejan para América las miradas más profundas, con una renovada carga de afinidades, compromisos y "denuncia". Idas y venidas ideológicas que se extienden desde **Argentino hasta la muerte** hasta "Un argentino en Europa" y "Un argentino de vuelta" o "Escrito con un lápiz que encontré en La Habana", para mencionar también uno de los últimos, premiado por la revista **Plural** de México pero no conocido todavía en nuestro país.

La linealidad de un viaje teñido por las revueltas y contraposiciones de una ética que, a manera de ejemplo, se desenvuelve desde "necesitamos que el azar se pliegue a nuestra venganza/queremos encontrar no buscar/que busquen los foráneos petróleo o lo que sea/ pero nos la sabemos rebuscar/lo importante es postergar la responsabilidad" (**Argentino hasta la muerte**) hasta "el Canal de Panamá es como el Delta del Paraná/pero explotado por los yanquis/revólver al cinto ellos te cobran por pasar/. . ./todo florece al borde de la zona del canal/florece de ganas de florecer/adentro de la zona del canal" ("Southbound"). Desde este punto de vista habría que detenerse también en los cambios y agregados de estas últimas ediciones con respecto a las primeras ediciones correspondientes (para un primer intento en este sentido cf. Romano, Eduardo, "Prólogo" a la última edición del **Argentino**, op. cit.).



*César Fernández Moreno con Jacques Prévert*

César Fernández Moreno realiza a través de **Sentimientos completos** y de la última versión de **Argentino hasta la muerte** una selección y relectura de su obra. Se convierte así en su propio antólogo; en aquel que clasifica desde una ética, desde una ideología. Descarta el período inicial, vinculado al neorromanticismo del cuarenta, para considerar la totalidad de su obra a partir de **Veinte años después**. Una obra que se despliega hasta hoy y que impone sobre vacilaciones y variantes una coherencia y una riqueza poco frecuentes en nuestra poesía contemporánea. Una obra que registra permanentemente, y de una manera mucho más acentuada en sus últimos libros, la contradicción que se establece entre la función social reservada para "el que escribe" en América Latina y aquella otra, mucho más práctica e inmediata, que la realidad americana exigiría. Esta tensión, en virtud de la forma autobiográfica que tiene mucha de su poesía y de la constante mención de quienes se han inclinado hacia esa lucha práctica, con los cuales se vive en contradicción y deuda en tanto poeta (para ver su ejemplo extremo, cf. "Escrito con un lápiz que encontré en La Habana"), salpica al propio Fernández Moreno, obligándonos a citar una y otra vez el elemento biográfico y su inscripción en un particular segmento histórico como componentes constitutivos de su discurso poético.

**Jorge A. Warley**

Eluard, Paul, *Ultimos poemas de amor*, Buenos Aires, De la flor, 1968. Traducción de César Fernández Moreno.

"En algunos pocos casos, me he permitido compensar las diferentes idiosincracias de las lenguas. Un caso: la timidez (o grosería) de la española para designar las partes del cuerpo humano (he suavizado entonces expresiones que en francés resultan naturales pero burdas en español). Otro caso: el exceso de patetismo que la francesa necesita a veces para superar su propio logicismo (he 'enfriado' entonces expresiones que en francés también resultan naturales, pero en español empalagosas)" ("Nota del traductor", pág. 12).

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

**Descripción de tu pecho**

vuelvo naturalmente
sobre esa delicada especialidad de tu ser
sobre ese empuje suave
ese avance blanco y suave
que de oscuros extremos ásperamente suaves se corona
esa única parte de tu cuerpo
que decidida amorosamente
viene de ti hacia mí

destaco otra vez el equilibrio
entre su ímpetu y su inercia
lo convexo y lo cóncavo
sus distintas maneras de empezar
y ese gracioso modo
de ceder a su peso sin olvidar su forma

si te acuestas boca arriba
qué difícil precisar sus límites
y si me abrazas en la noche
tus pechos nacen del mío
no son esa caricia inaudita que me viene de afuera
sino invertidos pechos que nacen de mí
como dulces surtidores
brotándome de dos puntos activos
abriéndose luego cálidamente
y perdiéndose en la plenitud de tu cuerpo

(de **Veinte años después**)

**Atraviésame tiempo**

atraviésame tiempo
en todas direcciones
así así así
a tu sabor

gira en el círculo cuyo centro soy
alza sobre su trazado
tu cortina iridiscente
tu cilindro de mica
y gira gira gira
con tu leve rumor mecánico

intrascendente tiempo
prodúcete a tu gusto
en tanto yo camino por la avenida abajo
avanzo te traspongo y vuelvo a entrar en ti
pasando impunemente tu límite de agua

con mi silbido
te doy varias vueltas
te ato y te hago un moñito

(de **Veinte años después**)

**Argentino hasta la muerte**
(1954)

*He nacido en Buenos Aires,*
*¡Qué me importan los desaires*
*con que me trata la suerte!*
*Argentino hasta la muerte,*
*he nacido en Buenos Aires.*

Guido y Spano, 1895

a Buenos Aires la fundaron dos veces
a mí me fundaron dieciséis
ustedes han visto cuántos tatarabuelos tiene uno
yo acuso siete españoles seis criollos y tres franceses
el partido termina así
combinado hispanoargentino 13 franceses 3
suerte que los franceses *en principe* son franceses
si no qué haría yo tan español
nací por fin hermanos
en esta dulce amarga picante insípida tierra argentina
nacía en Chascomús en Buenos Aires
nací en tantos lugares casi todos con agua
cuando empezó mi desarrollo se acabó el del país
una hija me nació de cada oreja
fallecí en una playa de Vigo
vuelvo a nacerme cada vez que amo
me naceré en París con lluvia fina
porque yo hermanos igual que Buenos Aires
no estaba aquí me trajeron de Europa
me trajeron por piezas
primero una mitad la otra dos siglos después
tengo entonces dos piernas como desparejas
una pisa el abismo de malones y humo
otra un muelle reciente sobre el río de barro
abierto así en el tiempo camino rengueando
y bueno soy argentino

a mi abuelo más histórico lo mandó Carlos el Hechizado
le ordenó respirar estos aires no aquéllos
porque el tipo según dice mi tío Mario
se apuntaba cierta dama de la corte
contra los mejores derechos de su majestad
excelente medida del buen rey
aquí las ñustas no eran problema
fue así como ese abuelo españolísimo gauchísimo
fundó una dinastía de capitanes de frontera
es decir de terratenientes
es decir de políticos conservadores
doña Agustina la pegó en gran forma
al casarse con un tal Ortiz de Rozas
pero después la casa fue poniéndose fea
las mesas de caoba se fueron enchapando
los picos de gas quedaron abandonados entre los caireles
y sobrevino la era del querosén
entonces es claro muera la caoba maciza
y viva el querosén ese combustible tan distinguido
al final a mamá la arreglaron con quinientas hectáreas
y bueno soy argentino

(de **Argentino hasta la muerte**)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

**Yo debí**

**yo debí** haber nacido contigo y no de ti
eso dije a mi padre cuando ya no me oía
pero visto que había nacido de él
y sin quererlo él
yo de flojo no más
lo estaba dejando hacerme así no más
como ahora me ven
yo debí haberme ido de casa
siendo bastante chico y sin decirle nada
irme a España para probar mis fuerzas
reconquistar para él la casa de sus padres
no para que él viviera siempre allí
sólo para que fuera cuando quisiera

y rompía la guerra y yo era miliciano
amaba entre las piedras a una mujer del pueblo
los aviones a hélice ronroneaban sobre nuestras cabezas
yo me encerraba en Madrid
y resistía hasta morir

luego resucitaba en París
entraban los nazis me chirriaban los dientes
resistir otra vez de café en café
amar a una francesa bajo un techo plomizo
un delator se deslizaba pegado a la pared
ser judío fugarme de un campo de concentración

volver luego a mi patria
y ser ministro de Perón cambiarlo
hacer de él un verdadero héroe popular
¿y qué hacer con mi abuelo materno
el Supremo Restaurador?
restaurar su casona de Chascomús
y devolvérsela a mi madre
a cada cual su casa solariega
poco después moría mi padre
yo me retiraba a mi departamento
uno que tenía cerca del puerto
allí yo pensaba conocía sin apuro
modesto por fin
visitado a veces por mis hermanos menores
todos vivos también Ariel y Dalmirita
ellos venían a mí con sus fuertes amigos
y yo les enseñaba la poesía
el arte aprendido por mí
no sólo con el viejo también con
Antonio y cón Pablo
y con Vallejo mi mejor tocayo
y sobre todo con mi valor
mi voluntad dura y larga como mis huesos
mi generosidad mi brutal soledad

todo eso debí hacer
para sacar mi vida de abajo de las otras
vidas propias y ajenas que la cubrían
diciéndoles a todos lo que me pasaba
sin restricciones desnudo
hasta hacerme querer algunas veces
a lo largo de todos estos hechos
mis dos hijas nacidas no sé cómo
hubieran estado siempre conmigo
hasta en mi soledad no sé cómo
pero siempre hubiera escuchado sus voces
las voces de las dos
cada mañana mientras me iba despertando

y luego cuando algunos años me serenaran
qué debí hacer qué debo hacer
ahora que algunos años me serenaron

debí hacer lo que hago
justamente lo que hago
amarte Martha pluma de plumas
lenta para todo menos para amar
célula fotoeléctrica latiendo en el centro del mundo
jardín creciente en mi balcón
la que mejor encuentra lo que yo pierdo
la que mejor duerme mientras yo trabajo
mejor acurrucada en el mejor sofá
arañita corriendo sobre esta hoja de papel
todo es lo mismo en vos
lo que debí hacer
lo que hice
lo que haremos

1965

(de **Los Aeropuertos**)

**Un argentino de vuelta**
**(1966)**

*aquí me pongo a cantar*

les conté de mi tiempo en mi patria
les contaré del tiempo de mi patria
les conté de mi espacio en el mundo
les contaré el espacio de mi patria
yo hablaba de mis viajes mis idas y venidas
pero nunca les dije qué pasaba al volver
ahora les diré todo
ahora que la patria se me vino encima
pero desde abajo
ahora que estoy de vuelta de la patria en la patria
de vuelta de mí mismo

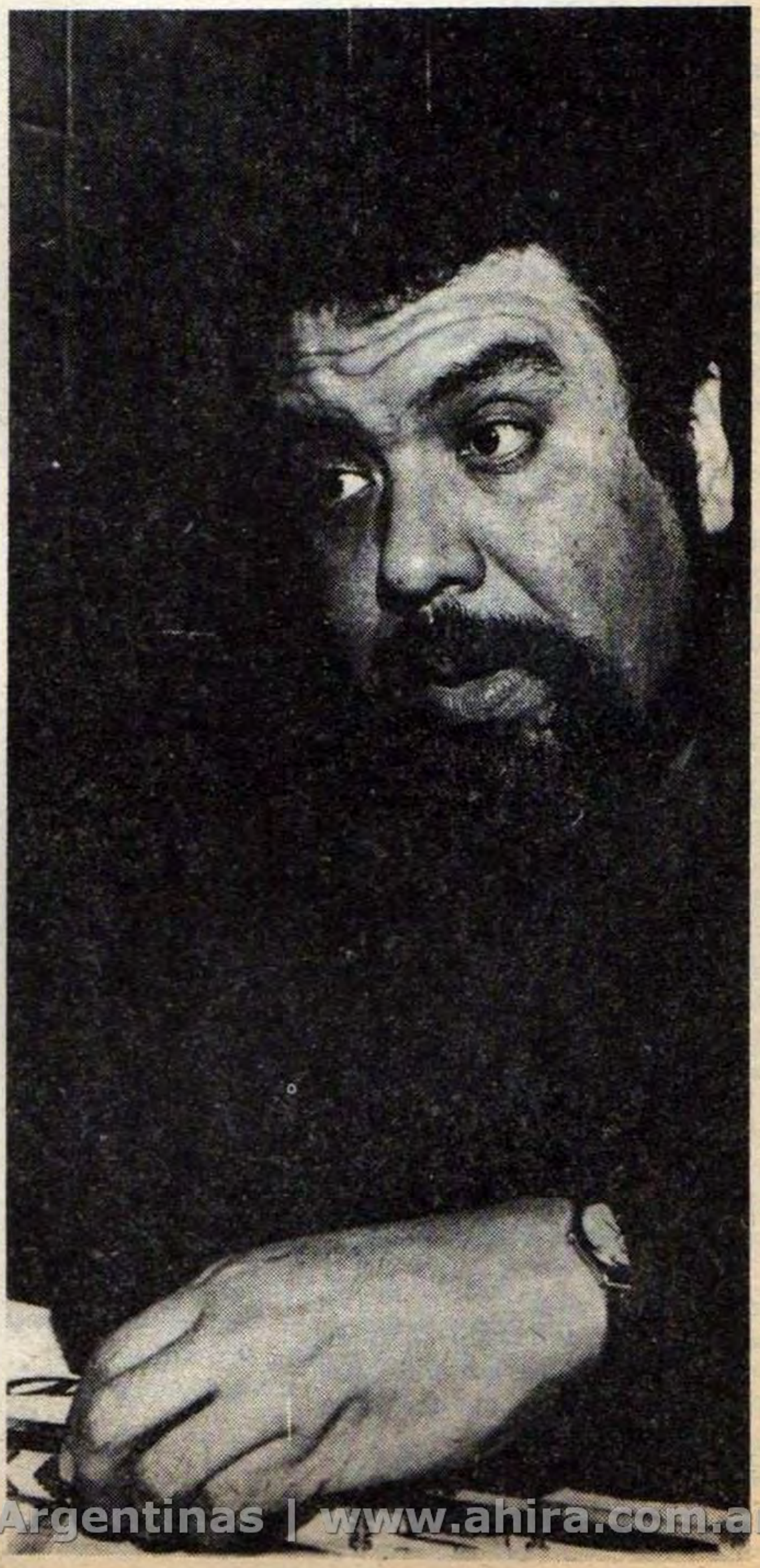
(de **Los Aeropuertos**)

En todos los casos tomamos las versiones recogidas en Fernández Moreno, César, **Sentimientos completos**. Buenos Aires, De la Flor, 1981.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

# Dino Saluzzi:
# "La música es mi palabra"

**Dino Saluzzi no necesita presentación. Es uno de nuestros músicos más notables, pese a que, como muchos, deba hacer su música, sumergido en sinfín de dificultades e indiferencias.**
**El diálogo con Dino Saluzzi no fue un diálogo fácil. Renuente en general al contacto con la prensa, luego de mucho tiempo accedió a conversar con Brecha.**
**En esta charla se puede ver una actitud de Dino que quizás tenga mucho que ver con las condiciones en que tiene que desarrollar su propuesta musical.**
**Tal vez siente necesario cerrar los ojos a las dificultades y empujar para adelante. Niega el valor de la difusión, descree del éxito fácil y rehuye cualquier forma de paternalismo.**
**Además de todo lo que pueda decir en este reportaje, rescatamos los aportes que desde una propuesta renovadora en la música popular argentina, junto a otros músicos, intenta lograr una identidad musical que se nutre de las raíces y de los aportes de la música contemporánea.**
**Para cerrar le entrevista, y a pedido de Dino, hicimos una pregunta a Quique Sinesi y a Matías González, que en guitarra eléctrica y bajo, respectivamente, forman parte del conjunto.**
**En sus opiniones sobre Dino y su propuesta se resumen la ubicación y el sentido de la música del grupo de Dino Saluzzi.**



**¿Cómo empezó y se desarrolló tu interés por la música?**

Te diría que cada uno cumple con su destino. No trato de convertirlo en una cosa misteriosa y ajena a la razón, sino que pienso que pudo haber sido una cosa predestinada. Cada uno nace con cierta predisposición, vocación y por ahí la emboca, como yo, de lo cual estoy muy contento. Uno se plantea verdaderos interrogantes que no tienen contestación, aún con lo que leemos y con todo lo que hemos recibido como cultura, como conocimiento de la historia de la humanidad. Estudié como estudia la gente pobre en este país, un poco transitando un camino muy arduo, muy duro porque las facilidades realmente no existen; yo creo que para nada existen, es honesto decirlo, en ninguna parte del mundo. No te contesto lo mío como una cosa honesta sino como un deseo de trabajar, de conectarme con lo que más o menos puede ser un trabajo que demuestre el amor que uno siente por la gente.

Estudié primero con mi familia en el seno de mi casa, que considero que es la mejor manera de estudiar, como primer contacto, como una manera positiva, por lo menos a mí me dio un resultado bárbaro; tener un contacto de manera que uno saque la música que tenga adentro, no que le metan a uno la música que está afuera para adentro.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Conectarme primero con la música, después la grafía, creo que por ese camino se descubre el verdadero mundo de la música en general. Después escuchar distintos tipos de música, como creo que hacen todos los músicos, como alguien al que le gusta la música. Esa inquietud, preocuparse por distintas épocas de la música o por distintas actitudes de vida ante la música, conectar el hecho de hacer música como una cosa viva, como una cosa que tenga algo que ver con la manera de cada uno, tratando de escapar un poco al exitismo, a la sabiduría como poder.

**¿Siempre tocando el bandoneón?**

Sí, porque en el lugar en que yo nací el bandoneón era un instrumento posible de comprar, económicamente es más barato que el piano.

**¿El bandoneón es un instrumento apto para el folklore?**

Existe un preconcepto que hay que borrar definitivamente en cuanto al uso de los instrumentos musicales para determinados géneros. Los instrumentos son instrumentos musicales y como tales responden al deseo de quien los toca.

El bandoneón es un instrumento con muchas posibilidades, muy antiguo, en un principio poco conocido, con poco consenso hasta que fue usado en la sinfónica. Casi emparentado con lo étnico. Tiene las mismas posibilidades que el armonio.

**¿Cómo te apartás del folklore tradicional y llegás a formar tu grupo actual?**

Uno va conociendo y va decantando y se plantea algo muy serio que es el asunto de ser equilibrado, y eso cuesta mucho, ser un tipo que de pronto tenga la modestia necesaria, la valentía necesaria, la fuerza necesaria, la inmodestia necesaria como para poder equilibrar todo como actitud. En el caso de un maestro por ejemplo: con una actitud de enseñanza que dé verdaderamente lo que la gente necesita. Debe ser harto difícil porque veo que en ese camino todo el que puede aplasta y se convierte inmediatamente en algo negativo.

Entonces en ese camino yo sentí la necesidad de conocer: yo cuando escuché por primera vez la orquesta Sinfónica de Tucumán realmente me sentí. . .. no entendía nada! tocaban como dioses, fue cuando llegué a la ciudad de Salta.

Uno siente necesidades distintas y va teniendo sensaciones de conocer más, cada vez más. Va conociendo gente, música, el proceso de conocimiento no se termina. Un chico estudia y no termina cuando le entregan un diploma y le dicen "Ud. ya sabe, Ud. ya puede".

**Y es cuando no se puede, cuando recién se empieza y no se puede. . .**

Allá las posibilidades realmente no existen, para nada, y ante esa elección de saber y tener más contacto con la música, más posibilidades de una mejor comprensión de vida para poder realizar lo que yo tenía adentro, que era conectarme con lo mío pero desde un punto de vista distinto, no desde el punto de vista provincialista o etnológico, sino por una cuestión mucho más próxima al arte. Para eso había que conocer distintas manifestaciones artísticas dentro de la música misma que en aquella época allí no se conocía, bueno, aquí en Buenos Aires pude estudiar, pude tener un contacto mucho más directo con la grafía, llegué a estudiar otros instrumentos, a practicar un poco de dirección, un poco de composición, todo lo que un músico debe saber, conocer la orquesta sinfónica, escribir algunos cuartetos para distintos ensambles y poder lograr una manifestación musical de acuerdo con lo que uno es. Por ejemplo este año he compuesto muchas cosas: compongo seguido tres o cuatro meses y paro, tomo distancia y bueno, de ello voy decantando.

**¿Ahora con el agregado de instrumentos electrónicos?**

Los instrumentos no son los propios del ensamble tradicional dentro del folklore.

**Hace unos meses te presentaste con el dúo "Baraj-Barrueco", ¿cómo surge la idea de presentarse juntos?**

Porque están dentro de la misma línea, dentro de la misma búsqueda y dentro de la misma ideología.

**Esto no es muy frecuente entre los músicos argentinos, ¿por qué?**

Porque eso viene de un complejo de inferioridad, uno se protege contra lo exterior.

**Tampoco se tocan temas de otros compositores.**

Eso también es por complejo de inferioridad, porque uno cree que la realización es convencer a la gente que uno es bueno, bueno pero tocando lo de uno. . .

**Buenos Aires, ¿qué significa para un músico que viene del interior?**

Dos cosas: una bastante perjudicial que es el grave peligro de convertirse en un tipo enfermo por la promoción y la notoriedad, las marquesinas, las luces del centro y otra cosa positiva que es el contacto con los músicos que me acortaron el camino en la búsqueda de un lenguaje musical propio.

**¿Ahí fue que lográs una identidad musical?**

Eso está implícito en todo ser humano, no que uno haya logrado una fórmula mágica, sino en la medida en que se logre sacar la música que uno tiene adentro, que le es propia, se logra esa identidad, siempre y cuando responda a una cuestión verdaderamente profunda.

**¿Es importante el movimiento musical argentino que se empezó a gestar el año pasado?**

Es muy importante porque desde el año pasado o desde

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

hace poco tiempo nos dimos cuenta una cantidad pequeña de músicos que nuestros mayores enemigos eran los cantantes y los ídolos fabricados por las grabadoras, aquellos cantantes que todos los días dicen lo que hay que hacer y hacen lo que no hay que hacer, esos cantantes que como Joan Manuel Serrat que en vez de dejar que la gente conozca la obra poética de Machado por Machado mismo, la conoce por Serrat que la destroza totalmente. A la gente no hay que hurgarle sobre la herida, la gente sabe muy bien lo que quiere. Todos somos buenos muchachos, bancamos cualquier cosa y tratamos de construir verdaderamente aún en la mayor de las penurias, en la mayor de las indiferencias, entonces por qué hurgarle en las heridas. . .

**Lo de Serrat no se entiende.**

Fue lastimoso que Serrat tomara a Machado, porque Machado no le hace falta Serrat. Es una usurpación verdaderamente fea. Hay que incentivar que la gente se aproxime a las librerías, se aproxime a los lugares donde tenga contacto y no le cueste tanto hacer un gran esfuerzo o pequeño. Yo sé de gente que trabaja mucho durante el día, 14 ó 15 horas, pero robándole aunque sea 5 minutos por día, aproximándose a lo que va a ser la salvación: el conocimiento, a lo que le va a dar las posibilidades, así no van a ser engañados.

**¿No te parece que está la cuestión de la difusión?**
No hay que esperar que nadie te regale nada.

**¿Pero tu música tiene difusión?**
No tiene difusión, no importa, que se embromen. . .

**¿Y la posibilidad de grabar?**
No quiero grabar acá, no me quieren porque me peleo con las grabadoras, porque pido lo justo: el respeto humano.

**Pero se cae en un círculo: la gente no te conoce porque no hay discos grabados. . .**

No trates de convencerme que la gente necesita que le hagan el camino. La gente no me conoce porque no quiere, no porque no tenga posibilidades.

Yo he tocado en el San Martín, fueron 2.500 personas, podían haber ido 5.000. . . Cuando yo escuché por primera vez a Wagner lo escuché por casualidad, pasaba por un negocio y pregunté y después me enteré que era Wagner.

**Pero yo creo que hay condiciones que imposibilitan el acercamiento a las manifestaciones culturales, pensá en el vaciamiento cultural de los últimos años.**

Eso de vaciamiento cultural viene de afuera; a mi casa no la vacía nadie si yo no quiero, se podrán llevar las cosas materiales, mis sillas mi mesa, mis ollas, pero nunca podrán tocar mi vida interior.

Esto yo lo considero desde un punto de vista un verdadero argumento del sistema que cubre de imposibilidades toda la realización de un tipo. Eso es un verdadero y astuto argumento, eso de acceso a la cultura, porque el que se prohíbe el acceso a la cultura es uno mismo.

**Yo creo que faltan víasn de acceso a la gente.**

Mirá yo conozco en el norte verdaderos científicos, poetas que a la edad de 6-8 años iban a la escuela descalzos, con los pantalones rotos, a pie porque esas eran las condiciones y lo hacían.

Yo creo que no hay que llorar, hay que trabajar profundamente, hay que tener respeto por uno mismo y por todo lo que nos rodea. Hacer una cuestión clasista y retardataria en este aspecto es una mala puntería, es no dar en el blanco, pienso que de alguna manera que si uno tiene la conciencia que si quiere un mundo mejor debe trabajar por ese mundo.

**Por supuesto, hay que construir.**

Todo lo que pasa en este sector pasa en otros, tengo un amigo japonés que me cuenta que conocía un monje que entre las cosas que tenía que aprender era a cocinar y su profesor estaba atrás, con una vara, mientras él practicaba, y cada vez que hacía algo mal le daba con la vara en las manos y no le decía ni media palabra. Aprendió a cocinar sin hablar una sola palabra. Aprendió y pudo más, y entonces ese "pudo más" significa poder, que ese poder no se convierta en poder para proyectar esa gente como poder sobre los demás sino como una actitud de vida, como una actitud positiva y en el aspecto de la música lo único que habla por mí es la obra, no hay necesidad de hablar.

Hay que mirar mucho para adentro, hay que descubrir, hay que valorar nuestra dimensión, creo que nuestro mayor enemigo en ese aspecto es la mediocridad, la liviandad y la superficialidad con que se toman las cosas del espíritu, del arte, de la vida en general. Hoy tenemos la mala suerte de tener músicos que hacen de poetas y poetas que hacen de músicos. Se ha perdido el respeto por lo verdadero, el respeto y la conciencia del verdadero valor de las cosas.

**Contanos de la gira por Europa**

Vamos en una gira por Dinamarca, Holanda, Suiza, Alemania, Noruega. Primero voy sólo a tocar con una banda integrada por distintos solistas de todo el mundo donde van a tocar dos obras mías y yo voy a tocar obras de ellos; una de las mías es la "Chacarera del Chancho" que ya se tocó en Berlín en un festival ante 150.000 personas. El 6 de noviembre vamos a tocar con mi grupo en el festival de Berlín, después vamos a grabar en Noruega.

**¿Cómo surgió esta idea del viaje?**

Eso no me gusta contarlo, yo quiero que la gente se incentive, quiero que tenga iniciativa propia que se pon-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



ga en movimiento porque sino la gente no se pone en movimiento y espera que todo se lo den hecho.

**Creo que hay que separar cosas: si uno tiene una actitud paternalista y se cree que tiene la verdad, está equivocado, pero creo que aquel que le interesa la cultura tiene que hacer difusión.**

Bueno te cuento: vino un promotor de México buscando músicos de distintos instrumentos que propongan una iniciativa propia y me encontró a mí.

Tengo un poco de miedo de lo que pase conmigo cuando viaje a Europa, nosotros vivimos en un lugar muy lejos y a veces, la mayoría de las veces, estamos ausentes de las cosas que pasan en el mundo. Comprar un disco vale treinta palos, eso sí no responde a la iniciativa propia, pero tiene una solución: ir y preguntar en distintos lugares, ir a pedir y escuchar, que alguien te haga escuchar algo, esa manera de pedir, me parece una forma sensacional de conocer: prestame tu libro, prestame tu disco. Hay gente que ama mucho sus discos y no los quiere prestar, bueno. . . invitame a tu casa, es una manera de compartir cosas.

**El conocimiento también es compartir cosas. . . pero ni los músicos de afuera vienen y los argentinos no van, ¿a qué responde eso?**

Yo te podría decir mucho lo que significa para mí que me contraten, me paguen, que me pongan al lado de otros músicos que son realmente importantes pero eso es como caer en la historieta. Pero te voy a contar una novedad, el año que viene vamos a iniciar con los mismos músicos un sonido distinto. Conservando el bandoneón pero usando otros instrumentos de cañas, por ejemplo. Todo acústico, es una experiencia nueva.

**La gente del folklore ¿cómo recibe tu propuesta musical?**

Yo no sabía que la gente le podría gustar tanto este tipo de música, se queda sorprendida y me llega si es bueno o malo. La gente busca distintas propuestas, distintas actitudes, la gente se junta porque tienen la misma búsqueda, es inexorable.

Nosotros hemos sido una generación que ha tenido verdaderamente suerte porque nuestros modelos: artistas, poetas, escritores, en Salta por ejemplo, han logrado desde su lugar sin moverse para nada y sin promocionar su obra, trascender. Leguizamón, Castilla, Aparicio, Hugo Báez y otros: hemos tenido modelos y le hemos prestado mucha atención y de ellos hemos aprendido a trabajar y a respetar nuestra obra de arte y a amar a la gente, no confundiéndola y no proponiéndole un mundo superficial. Yo pienso que por allí pasa el verdadero amor todo lo que no sea eso está encuadrado dentro del cuento que yo te dije del monje japonés: las palabras están demás. Es muy feo que la gente diga lo que hay que hacer y haga lo que no hay que hacer. Y eso sucede muy a menudo, en estos chicos a los cuales no los culpo, pero podrían revisar su punto de vista de lo que ellos sienten por lo nuestro porque hay que tener mucho cuidado por la historia es dura y uno va teniendo hijos que van continuándonos.

**¿Vos tenés mucho miedo al engaño?**

No miedo pero no me gusta que la engañen a la gente, por eso yo no podría hacer proselitismo político por medio de la música. Yo sé que te podría pintar tal como he vivido yo mi mundo y para que la gente vea cómo habíamos sido nosotros cuando éramos chicos y dónde vivíamos, qué comíamos y qué necesitábamos; eso es mucho más positivo que llevar de rastras a la gente y tratar de convencer de algo que no es. Hay un poema de Manuel J. Castilla que escribió sobre un almacén donde la gente va a comprar poquito, lo justo: el almacén del pueblo, donde denuncia el problema. Estos fueron nuestros maestros.

**¿Cómo surge la idea del grupo?**

*Quique Sinesi:* fuimos convocados por Dino. Lo conocimos cuando tocábamos juntos hace 3 ó 4 años. A mí siempre me gustó ese tipo de propuesta. Nos llamaba la atención la música que Dino hacía, yo pensaba que era el Gismonti argentino.

*Matías González:* Justamente por la propuesta, estamos todos en esa línea, buscando lo nuestro.

**¿Y el viaje a Europa?**

*Matías González:* Es una cosa muy difícil: un poco el hecho de estudiar, de querer estudiar cada día más, esto te incentiva más porque es una responsabilidad, no es sólo ir a cumplir un buen papel o conformar a Dino, o como suena todo, sino demostrar lo mejor, lo mejor que podemos.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

**Entrevista: Alicia Mayer**
**Fotografía: Francisco Boeris**

# Brecha en recital

El 7 de mayo pasado en "Altos de San Telmo" **Brecha** hizo su presentación conjuntamente con la aparición de su número 2, con un recital a cargo de **Manolo Juárez**, el **Chango Farías Gómez** y **Alejandro Santos** y con las palabras previas de **Beatriz Sarlo**.

Al margen de la posibilidad que nos ofrecieron los músicos de hacer la presentación de **Brecha** en el marco de un recital, sentimos, pues esa es la idea central de nuestra revista, que era nuestro deseo juntar en un lugar, y en un mismo acontecimiento a gente que desde distintos ámbitos está luchando para que la cultura argentina sea mejor y diferente de lo que es.

Casi llegada la finalización del recital, **Manolo Juárez** dijo: ". . . yo quería hacer mención a una cosa que considero esencial. Nosotros nos sentimos halagados como músicos que hayan venido todos Uds., cosa que agradecemos, pero pienso que realmente más que como músicos, nos sentimos contentos como hombres de la cultura que hayan venido no solamente por nosotros sino esencialmente como una manera de decir presente a este nuevo intento de remar contra la corriente que es la revista **Brecha**. Yo creo que todos tenemos la obligación de apoyar cualquier intento que se pueda producir, como es el caso de esta revista, que tienda a abrir más el panorama que lo tenemos bastante oscuro y bastante cerrado. Reitero, estas remadas contra la corriente nosotros las estamos apoyando desde el escenario, Uds. desde la platea y quiero que ellos, de alguna u otra manera, con todo el compromiso que significa hacer una revista y salir a pelear a la calle, tengan conciencia de que no están solos."

Estas palabras de **Manolo** significan un halago enorme para todos los que hacemos **Brecha** y podemos dar fe que esa noche nos sentimos menos solos que nunca, por los que ocuparon el escenario y por todos aquellos que quisieron acompañarnos desde la platea. A todos, muchas gracias. Queríamos reproducir a continuación las palabras que pronunció **Beatriz Sarlo** esa noche. Por el valor de esas palabras, que trascienden el hecho de una mera presentación de una revista y hablan de las condiciones de la producción de la cultura en la Argentina. Beatriz, y no queremos detenernos en consideraciones curriculares, ha sido para los que hacemos esta revista un espejo en el que mirarse y aprender, por eso significó una gran satisfacción y un orgullo que ella estuviera presente esa noche.

Valga la redundancia, a **Beatriz**, a **Manolo**, al **Chango**, a **Alejandro**, a la gente de los **Altos**, a **todos** que hicieron posible con su presencia esa noche, muchas, muchísimas gracias.




*Chango Farías Gómez, Manolo Juárez y Alejandro Santos*

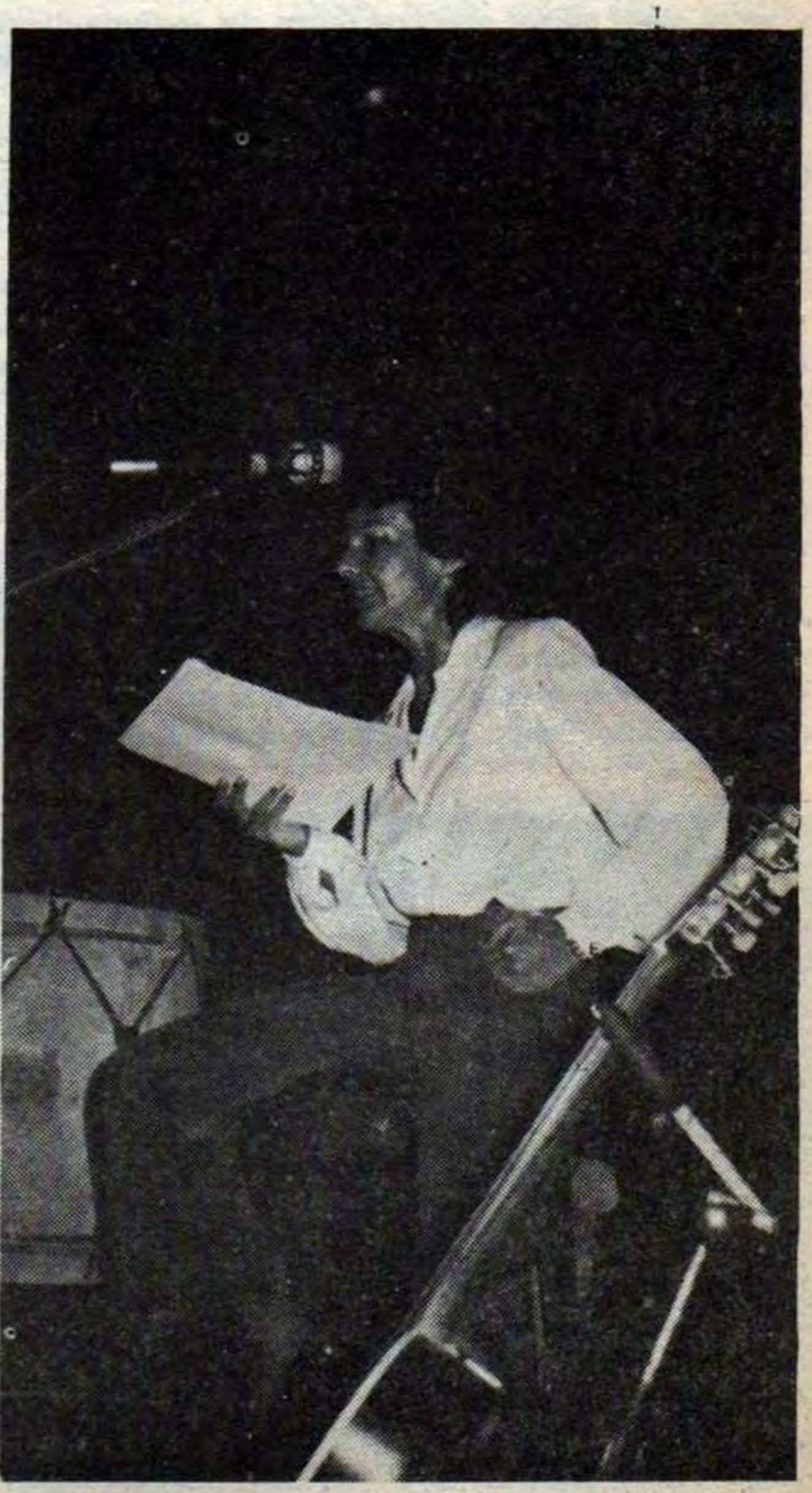
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

# Relato frente a Alberto Latorre: Los Santos

*Me preguntaba hoy cuál era la razón por la que horas después yo iba a estar acá, hablando frente a ustedes en esta presentación del segundo número de* **Brecha**. *Podía pensar varias razones y otras tantas excusas: la amistad que tengo con alguno de sus directores; la comunidad de experiencias y de esperanzas que genera entre nosotros el hecho de que yo también pertenezca a la dirección de una revista; mi opinión sobre Brecha, que no deja de ser un motivo de mi presencia aquí. Esas eran las razones. También, claro, tenía mis excusas para no hacerlo, pese a la amistad, pese a la comunidad de intereses, pese a que, para decirlo con una expresión que casi ha dejado de significar, estamos en la misma. Me preguntaba: ¿tengo algo que decir en la presentación de una nueva revista, nueva aunque se trate del número dos, claro? Más aún ¿necesita una revista ser presentada o esto no significa sino la repetición de un ritual que, justamente por repetido, ya no es sino una mera forma?*

*Contestar negativamente a estas dos últimas preguntas, esto es, decirme: las presentaciones no tienen, para mí, mucho sentido y además Brecha existe, son esas sesenta páginas que ustedes conocen o van a conocer ahora y por lo tanto esa es su presentación, mejor dicho, su efectiva presencia, hubiera implicado lisa y llanamente que yo no estuviera hoy aquí con ustedes. Sin embargo, sentía al mismo tiempo, que tenía ganas de decir algo y que Brecha me estaba, para ponerlo de algún modo, ofreciendo el espacio para decirlo.*

*Creo que hay una convicción que me une con los compañeros de Brecha. Y sobre esa convicción quisiera reflexionar un momento aquí. Se trata de el valor que tanto ellos como yo, como la gente que hace* **Punto de Vista**, *adjudica a los espacios de alternativa. Muchas veces en estos años de censura ideológica y cultural, hemos pensado los argentinos que los aparatos del Estado o subordinados a él ocupaban todos los espacios sociales, emitían el único discurso permitido y se adjudicaban, arbitraria y violentamente, la representación de toda la sociedad. Las voces autorizadas parecían ser las únicas voces y usurpaban el derecho que tenemos a la pluralidad, a la disidencia, a pensar de manera diferente en un país que también queremos diferente. Muchas veces en estos años me pregunté cuál era mi lugar en la Argentina, cuál era el lugar de los intelectuales que todavía creemos que una de nuestras funciones, quizá la más importante, es afirmar la posibilidad de un horizonte donde el cambio sea posible, y en consecuencia donde la discusión, la polémica, el debate de ideas sean reconocidos como derechos legítimos e intangibles. Ese lugar, evidentemente, no estaba ni está preconstituido, no es un espacio que nos esté esperando y se ofrezca para que lo ocupemos con nuestro discurso. Es sólo una posibilidad, una virtualidad que es preciso convertir en práctica, ensanchar trabajando sobre los límites de lo posible, traspasándolos.*



*Beatriz Sarlo*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

*Superar los límites: esa parece haber sido la experiencia común de los que seguimos trabajando estos años duros. Especialmente de los que, como ahora Brecha, nos propusimos convertir el margen donde se nos había colocado en un espacio propio. Es común que se diga, en el centro del aparato cultural (desde sus varios centros), que revistas como las nuestras son marginales. El adjetivo está empleado, naturalmente, para significar que, contemplados desde el centro, desde los grandes medios, desde la perspectiva de los discursos autorizados, somos poco significativos y que ya deberíamos haber aprendido, los más viejos de nosotros por lo menos, que eso que se llama eficacia (y que a veces suele no ser sino una forma del realismo cínico) no pasa por los medios y los públicos reducidos con que contamos y a los que nos dirigimos.*

*Desde esa perspectiva, Brecha no puede ocultar su marginalidad. Pero yo me pregunto: ¿qué quiere decir marginal, realmente? Tomo esa palabra no para aceptarla por lo que se me da, sino para examinarla con cuidado. Si se considera que el centro es donde reside el poder (poder económico, poder de coerción, poder de censura) somos efectivamente marginales. Y nuestra marginalidad no es, en este sentido, una colocación impuesta sino una elección: queremos que circule un discurso (varios discursos) diferentes. Y, también en este sentido, nuestra marginalidad es una alternativa. Aceptado entonces: si es que hay un centro, somos revistas marginales de alternativa.*

*Llegado este punto, me preguntaba (suelo preguntármelo con bastante frecuencia) qué significó este lugar, este borde ocupado por la diferencia, por las minorías si se quiere, en la cultura argentina. Sería casi ridículo que nos pusiéramos ahora a buscarnos antecedentes ilustres. Los espacios de alternativa valen por lo que son y no por lo que fueron. Sin embargo, no puedo olvidar que fue precisamente en estos espacios donde se produjeron fracturas y propuestas importantes en la cultura argentina. No podría olvidarme de la revista* **Contorno**, *aparecida en 1954 como instrumento de reflexión crítica y política sobre la Argentina y cuyos integrantes, Viñas, Masotta habrían de marcar la década del sesenta (y habrían de marcarnos a mí, a los intelectuales de mi generación). No puedo olvidar tampoco que fue desde la oposición y desde la disidencia (desde la afirmación de ese doble derecho) que la cultura nacional se ha ido produciendo. Nuestros mejores libros son debates con las pautas culturales impuestas, con las estéticas aceptadas; enfrentan directamente, cara a cara, al poder. Pienso en* **Facundo** *y también en* **El juguete rabioso**, *colocados respectivamente fuera del poder y fuera de la literatura cuando aparecieron.*

*Trabajar en los límites y sobre ellos para que se amplíe el campo de lo posible, pensar las alternativas culturales incluso en los momentos en que el espacio de la alternativa parece clausurado, violentar la prepotencia de una realidad, cuyas condiciones tienen que ser reconocidas pero no aceptadas. Dotarnos de un pasado, ya que el pasado, como toda historia, es una construcción, un sistema de opciones, de afirmaciones y rechazos. Ejercer un derecho que es el que nos constituye como intelectuales: el derecho a la crítica. Estas son las razones por las que estoy hoy aquí y por las que, me parece, los compañeros de* **Brecha** *han sacado, con optimismo de la voluntad, su segundo número. Muchas gracias.*

**Beatriz Sarlo**






Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

# Relato inédito de Alberto Laiseca

# Los Santos

**Alberto Laiseca es un escritor desmesurado, hasta en su estatura física. Desmesurado en su escritura, en sus propuestas literarias, en la dimensión de su producción. Todavía desconocido, pese a haber publicado dos novelas: "Su turno para morir" y recientemente "Memorias de un novelista atonal" y su trabajo periodístico en "La Capital" de Rosario. Alberto Laiseca trae aires de renovación a la literatura argentina a través de su propuesta del realismo delirante, donde se mezclan con dosis de humor varios registros de la realidad.**

**Acaba de aparecer en Editorial de Belgrano su libro de cuentos "Matando enanos a garrotazos" y permanece inédita su novela descomunal "Los sorias", que por su extensión parece impublicable en las actuales condiciones del mercado editorial.**

**"Brecha" publica en este número un relato inédito de Alberto Laiseca "Los santos", en el intento de acercar un escritor con una propuesta distinta e interesante en el panorama de la literatura argentina.**



*Ilustrado por Miguel Ahumada*

En aquella ciudad vivían exclusivamente santos. Por una extraña misericordia del Gobierno de ese país, todos los hombres considerados en estado de santidad, podían habitar en el mencionado sitio, becados por el Estado y dedicados a su tarea específica. No era obligatorio haber nacido en la nación para gozar de tal beneficio. El Gobierno, a través de sus embajadas dispersas por el mundo, pagaba el viaje a los extranjeros que lo desearan.

Se calificó como misericordiosa la obra del Gobierno; pero, quién sabe: tal vez fuera un helado acto implacable, pues muchas acciones que se creen bondades o clemencias, sólo son resultantes de una crueldad tan terrible, como sólo el hombre puede llegar a tener; en tanto que la naturaleza, aparentemente inexorable y despiadada, suele ser más clemente de lo que el ser humano imagina y merece.

Había quienes se dedicaban exclusivamente a rezar (a la divinidad que fuese: podía ser Buda, Cristo o la planta Tulasi; al Estado le era indiferente). Abundaban los ascetas de todo tipo: yogis, monjes de sectas extrañísimas, etc. Hacía treinta y dos años que cuatro hombres vivían cada uno en lo alto de un poste. La comida les era subida en cestas, por los discípulos, mediante cuerdas.

La adoración de la planta Tulasi, a la cual se hizo referencia y que era practicada por muchos miembros de la ciudad de los santos, consiste en lo siguiente: un hindú toma un puñado de tierra donde previamente ha introducido una semilla de dicha planta. Aferra bien los terrones con el puño, y lo ata con géneros para que no pueda abrirse en un descuido. Se sienta en el pasto y de allí ya no se mueve en lo que le resta de vida. Con un vaso riega la semilla encerrada en su mano y queda inmóvil, con el brazo extendido, esperando que la planta nazca. Así: horas y horas, días y días, años y años. Un discípulo se encarga de traerle alimentos.

Con el paso del tiempo la semilla echa un brote y raíces. Empieza a crecer e invade la mano —la penetra y rodea— y parte del brazo. El organismo del hombre se defiende secando la extremidad, que luego será parte del vegetal. Surgen raíces, las cuales bajan hasta la tierra y se hunden en ella. Con los años llega a transformarse en una planta inmensa. El hombre sigue vivo y a su lado, incrustado al árbol, orándole.

Desde hacía varios años, residía en la ciudad un literato. Escribía su obra única: una novela atonal. No había en ella argumento ni continuidad del tipo que fuera. Resultaba muy semejante a las construcciones de Arnold Schoemberg. Tocaba en ella, mediante escritura discontinua, todos los temas humanos y divinos: magia, teología, gramática, distintos idiomas, historia, geografía, música, pintura, poesía, etc. Era una suerte de compendio enciclopédico-poético, y a la vez incomprensible, de todo el saber humano. Tenía escritas a máquina cinco mil páginas. Consideraría terminado su trabajo cuando llegara al millón.

Otro escritor aumentaba continuamente un libro titulado **Las torturas y los goces**. Estaba dividido en dos columnas. Para cada tortura buscaba un gozo, equivalente en intensidad, que sirviera de contrapeso. Los dos platillos de la balanza. Cuando le faltaban datos sobre suplicios reales, los inventaba. Igual procedía con los placeres.

Existía un recopilador de hechos insólitos. En su obra debían figurar absolutamente todos los raros e increíbles sucesos que en el mundo han sido. Ya había reunido tres tomos de materiales, cada uno extenso como la Biblia. Nada más que la especialidad **Muertes extrañas**, calculaba que le llevaría diez y seis volúmenes.

Había quienes se dedicaban a la magia por la magia misma, sin intenciones de aplicarla jamás. Buscaban acumular el mayor poder posible, ser capaces de efectuar los más grandes

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

# Relato inédito de Alberto Laiseca

## Los Santos

milagros, pero, como una cosa cerrada en sí misma. Y morían así: con total y definitiva renuncia a todo accionar.

Teníamos allí los buscadores de la piedra filosofal, y quienes trataban de realizar la cuadratura del círculo (aun sabiendo de ante mano que ésta no existe, y sin importarles tal hecho).

Otros hombres se dedicaban a aprender todos los idiomas de la Tierra (incluyendo dialectos africanos y chinos). No sólo lenguas vivas sino las muertas, tales como egipcio, etrusco y babilónico.

Un hombre leía exclusivamente diccionarios: toda la Enciclopedia Británica y los cien tomos de la Espasa Calpe. Suponiendo que alguna vez terminara, en el acto empezaría a leerlos de nuevo. Tomaba notas,escribía memorias, construía archivos, etc.

La ciudad de los santos tenía un guardián encargado de cuidar que se cumplieran las reglas dadas por el Gobierno. Cierto día llegó un visitante extranjero ante el cuidador, para que éste lo interiorizara en la vida y actividad de tan extraños ciudadanos.

Dijo el hombre de armas al recién llegado: "Tenemos aquí un joven que está a punto de recibirse de médico. Luego se especializará en psiquiatría, psicología y psicoanálisis. Una vez que haya terminado esta primera parte, entrará en ingeniería electrónica. Ya recibido continuará con abogacía, agronomía, veterinaria, etc. Toda una vida dedicada al estudio.

Hay un ciudadano que ha consagrado su existencia a levantar la Gran Muralla China. El solo. Lo único que hace el Superior Gobierno es traerle los ladrillos, la arena, la cal y el cemento hasta el campo donde la construye. Los trabajos están bastante avanzados: la Muralla es tan alta y ancha como la verdadera. Cuenta con torres de vigilancia, refugios para los inexistentes guardias; etc. Ya tiene doscientos metros de largo. Para completarla faltan únicamente tres mil kilometros.

Tenemos también al constructor de los Jardines Colgantes, y al de los muros de Babilonia.

Si tiene un poco de paciencia le mostraré al hombre que edifica la Gran Pirámide, con todos sus corredores, pasadizos secretos, Cámara del Rey, Cámara de la Reina, etc. Como una persona no puede mover bloques de piedra tan pesados, él utiliza ladrillos. Hace diez años que se aplica: va por el equivalente a la cuarta hilada.

Hay una diferencia con los constructores del pasado. Ellos eran muchos y terminaron sus trabajos. Estos, en cambio, actúan solos y saben de antemano que la tarea jamás será finalizada.

Un hombre intenta aprender de memoria la tabla de logaritmos. Y no se vaya a pensar que es uno de esos seres humanos de memoria extraordinaria. Muy lejos de ello: le cuesta muchísimo aprender. Luego que ha logrado memorizar una parte, tiene que repasarla continuamente para no olvidarla. Cada tanto avanza otro poco. A veces sufre surmenage y debe parar sus estudios por un año o cosa así. Se fortalece con vitaminas e inyecciones y retoma su trabajo. Cuando lo hace, como es natural, lo ha olvidado todo y debe empezar nuevamente.

Lo que une a estos santos, lo que todos tienen en común, es la voluntad de servir hasta más allá del deber, hasta la inmolación. La vocación de servicio por el servicio mismo, sin una razón terrenal que la justifique. Todos ellos han caído en una de las tentaciones más difíciles de reprimir: la abdicación, hasta sus últimas consecuencias, de todo rasgo humano.

Hay uno que desde hace veinte años recopila cuanto acto de amor físico ha existido: lujurias de Mesalina, bacanales romanas, las aventuras de Paulina Bonaparte, Sade, Don Juan Tenorio (Casanova), etc. El mismo jamás durmió con una mujer y no piensa hacerlo. Morirá virgen. Hay otro que se limita a escuchar música: todos los discos (de pasta y long play) que se hayan grabado en el mundo, más todas las cintas magnéticas con música electrónica, concreta, experimental, etc. Cuando lo haya oído todo, recién dará su tarea por terminada".

"¿Y cuáles son las intenciones del Gobierno para con esta gente?"

"Nadie lo sabe. Ni siquiera yo, que soy el guardián. Tal vez se proponga reunirlos a todos para luego matarlos arrojando una bomba atómica. No dejaría de ser una pena pues entre ellos hay mentes prodigiosas, verdaderos sabios. O quizá me equivoque y las intenciones del Estado sean opuestas a lo que imagino. Tal vez ellos (quienes mandan) estén de acuerdo con lo que aquí se hace. Los habitantes de esta ciudad se encuentran en el límite de lo que puede llegar a ser el hombre. Más allá: la nada, con todos sus abismos. O ellos son el abismo, mejor dicho. Aunque no quiero tomar partido. Son indudablemente santos; pero santos de verdad: lo digo sin ironía. Resultan más peligrosos que la dinamita, las armas nucleares y bacteriológicas, y la guerra de gases. Todos juntos pueden destruir la Tierra con facilidad. Es como acumular plutonio: tarde o temprano se alcanza la masa crítica. ¿Por qué el Gobierno los habrá reunido?

Pero en fin, prosigo informándolo: tenemos multitud de ayunadores. Entre los que no lo son, hay sin embargo gente que ni siquiera come vegetales. Sostienen: "Los vegetarianos son unos asesinos tan grandes como los que comen vacas". Ellos no matan nada viviente. Caminan muy poco por miedo a pisar un insecto. Cuando no tienen más remedio que moverse, lo hacen tomando miles de precauciones. Van abriéndose camino con grandes escobas, mediante las cuales barren. Sin ellas no se atreverían a dar un paso. Se alimentan de raíces de arboles caídos, pasto seco y otros restos. Como sólo comen lo muerto, se encuentran en avanzado estado de desnutrición. . . y contradicción (cada vez que las defensas automáticas de sus cuerpos asesinan millones de microbios, en su esfuerzo por mantenerlos con vida). Si dejan las cosas como están, continúa la carnicería de micro-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



bios. Si se suicidan, matan un ser vivo.

Hay un hombre que hace cuarenta años se propuso escribir todos los números: 0, 1, 2, 3, 4, etc., hasta infinito. Ya lleva ochenta gordos tomos. Va formando una biblioteca con eso.

Tenemos otro que está creando un diccionario, sin consultar los ya existentes y sacándolo de sí mismo. Procede como si este instrumento —para crear el cual trabajaron miles de hombres— aún no se hubiera inventado. Tiene largas listas de palabras y procede a ordenarlas. Cada tanto verifica si alguna no está repetida. Es un trabajo infernal y, como todos los que se realizan en esta ciudad, para toda la vida.

No podía faltar un matrimonio, que vive en extrema pobreza pese a recibir bastante dinero del Estado. Se privan de alimentos, visten harapos, no tienen hijos ni reparan la casa —que se viene abajo—, para no gastar. Hasta el último centavo lo destinan a la compra de dinamita. Son jóvenes. Cuando dentro de cincuenta años hayan juntado suficiente explosivo, lo harán detonar en un desierto. Su objetivo es alcanzar a reunir el equivalente a una bomba de hidrógeno.

Aquí también tenemos a uno de los más interesantes personajes: un hacedor de desiertos. Yo diría que su tarea es muy simbólica. Trabaja como un esclavo carpiendo cada día grandes extensiones de terreno: desde que amanece hasta las primeras sombras del ocaso. Destruye la maleza pero también las flores. Por otro lado, no se propone desarraigar las plantas para luego sembrar. Carpe a conciencia y en profundidad, tratando de eliminar hasta la última semilla. Si encuentra un árbol inmenso, lo arranca. Si tropieza con una plantación de maíz o de trigo, deja ese sitio como si lo hubiera atacado una gigantesca langosta de pecho de hierro y rostro humano. Los colonos perjudicados odian al carpidor. Se asegura que el Gobierno los indemniza; no sé si ello es verdad, pero aunque así fuera igual abominarían de él pues aman sus plantas.

En quince años transformó en baldío una extensión de cuatrocientos metros de ancho por un kilómetro de largo. Su objetivo es dejar estéril toda la Tierra.

Constantemente se ve obligado a efectuar patrollajes sobre lo ya carpido, pues, las semillas transportadas por los pájaros y el viento, vuelven —con una convicción tan fuerte que ni siquiera es un desafío— a cubrir todo de verde".

Poco a poco, el guardián y el extranjero habían ido acercándose hasta un siniestro páramo, iluminado por fosforescencias violetas. En lontananza podía verse a un hombre destruyendo plantas. El guardián no le prestó atención. Dijo en cambio, mirando un punto de aquella extensión baldía:

"Yo admito que el santo sufre tentaciones para dejar de serlo. Como San Antonio, digamos. ¿Pero por qué nadie habla de la primera de las tentaciones, que es la más violenta y difícil de dominar: la atracción de la santidad? En ciertas personas la vocación de santidad es muy fuerte. Llenar una biblioteca con números, o construir la Gran Muralla china, constituye un estímulo prácticamente irresistible. Yo le aseguro que para algunos la tentación consiste en ser santo, y no en dejar de serlo.

Es muy raro, casi imposible, pero a veces sucede que un santo, ya harto, abandona la ciudad para siempre, busca una mujer y siembra la tierra. Son los que aún no alcanzaron a superar los diez años de santidad, pues a medida que se sobrepasa tal período de tiempo la ruptura es cada vez más improbable. Puede tratarse por ejemplo de un atonalista, o de un asceta carnal, un orante, un estudioso de idiomas o un acaparador de carreras universitarias. Tal vez abandone un día la ciudad el buscador de la piedra filosofal, o el de la cuadratura del círculo. Hasta el hacedor de diccionarios quizá tenga salvación. En tanto que jamás, nunca, podrán irse aquellos que atentaron contra la tierra. El carpidor —ello es absolutamente seguro— permanecerá con nosotros para siempre".

Alberto Laiseca

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

# Una ausencia insoslayable

**Hace aproximadamente 14 años que Enrique Wernicke murió en Buenos Aires, cuando ya, quizá, la vida se le hacía insoportable. Como escritor que no pudo vivir de sus libros, ejerció los más diversos trabajos con fortuna diversa. En su obra, o en su lectura, subyacen varias preguntas: ¿por qué continuidad sutil está unida su trayectoria literaria, espaciada y extensa? ¿cuáles son los sentimientos que dirigen los textos? ¿cómo fueron leídos y cómo se ubicaron en el espactro literario? Esto exclusivamente es una aproximación a estas respuestas. Las críticas que acompañaron su evolución esclarecerían mejor cómo fue la recepción de sus obras, pero por sobre todo su figura semi errante parece abarcar, a medias, muchas zonas de la literatura en las que trabajó y legitimizó de alguna manera experimentos posteriores. Lamentablemente su diario personal, del que se conoce una selección, permanece inédito; por lo cual "Brecha" hace votos para que se edite en algún momento.**

Si se acepta, no sin pena, que el olvido ha pasado también a formar parte de la figura de Enrique Wernicke, habría que admitir que cualquier esbozo de un panorama literario argentino tendría en su obra narrativa una, obligada, mención y un problema. Son variadas las causas del olvido casi generalizado, incluso algunas son las mismas que determinan una acentuada atención. El escaso poder de la industria editorial local como para arriesgarse a reeditar a Wernicke, no debe separárselo, en este caso, su figura, no es el único ejemplo, del desamparo que se padece en las distintas zonas de la actividad cultural; tórnase evidente que existen diversas consecuencias de una única agresión generalizada a la cultura, la cual lleva ya demasiados años y muchos gobiernos. Quizá debido a esto sea conveniente evitar el ditirambo, solitario, dirigido al olvido injusto o a los valores importantes, etc.; si es en un cono de sombra donde está la obra de Enrique Wernicke, por lo menos en este aspecto el problema es, básicamente, político; y no como consecuencia de las posturas que él hubiese tenido, sino como producto del trato igualitario de la represión cultural.

Otra circunstancia coadyuvante a esta etérea ubicación de Wernicke, se ha dicho que está en el hecho de que las actuales condiciones de lectura no son las mismas que las que existían cuando fueron escritos sus libros. Esta época en realidad no admite fácilmente una prosa escueta, concisa y sin ambigüedades; tampoco serían reconocibles actualmente las unidades significativas que generaron su obra. En este sentido, no únicamente una lectura a partir de las condiciones de producción de la obra habría de ser lo más indicado, sino también sería importante hacerse cargo del carácter fragmentario del sistema literario de la República, dentro del cual se delimitan por términos opositivos sus zonas más importantes.

La producción de Enrique Wernicke, que comprende la narrativa, el teatro y la poesía, que por sobre todo descolla por la primera, es una obra hacia la que no resulta forzado un acceso a través de la historia personal del autor. Pretender lo contrario, en términos más ortodoxos, sería más loable que fácil de cumplir: acceder a una obra literaria y considerarla como entidad autosuficiente implica, por omisión, tornarla incompleta en su referencia.

**La tierra del bien-te-veo; La ribera; El agua**, son las obras en las que esta suerte de aproximación se basa. El primero es un relato de 1948, donde la unidad de los sucesivos cuadros en el libro se mantiene equidistante de la fluctuación entre lo imaginario y lo evocativo por parte del narrador. Excepto pocas ocasiones, no hay en el texto sugestivos detalles de conciencia política, consideraciones que en la narrativa posterior podrán ser expuestas con más amplitud. Aquí, en este relato, parece observarse claramente una ubicación del campo o de la chacra distinta a la de otras tendencias o tópicos literarios de la primera mitad del siglo. Ya no es la pampa infinita de gauchos transhumantes; tampoco el marco donde la realidad social, las injusticias del terrateniente hacia el peón, muestra su vocación inconmovible; deja de ser aquella pampa gorda y ubérrima de riqueza. Es, en cierta medida, como un suburbio del campo: existe el alambrado y más allá el vecino; el ferrocarril y la estación están relativamente cerca. En esas chacras conviven los nativos con los inmigrantes, y esa caracterización del campo abarca instancias líricas que otorgan con su carga poética validez natural y universal a la vida de la chacra. Los caracteres del criollo y del inmigrante serán figuras contrastivas a las que recurrirá Wernicke en obras posteriores, y su simplicidad se conjuga con el exultante panteísmo que trasmite el relato. Es destacable por el orden natural que rige la vida de los hombres, por la forma en que ellos se le subordinan, la intención programática del texto.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

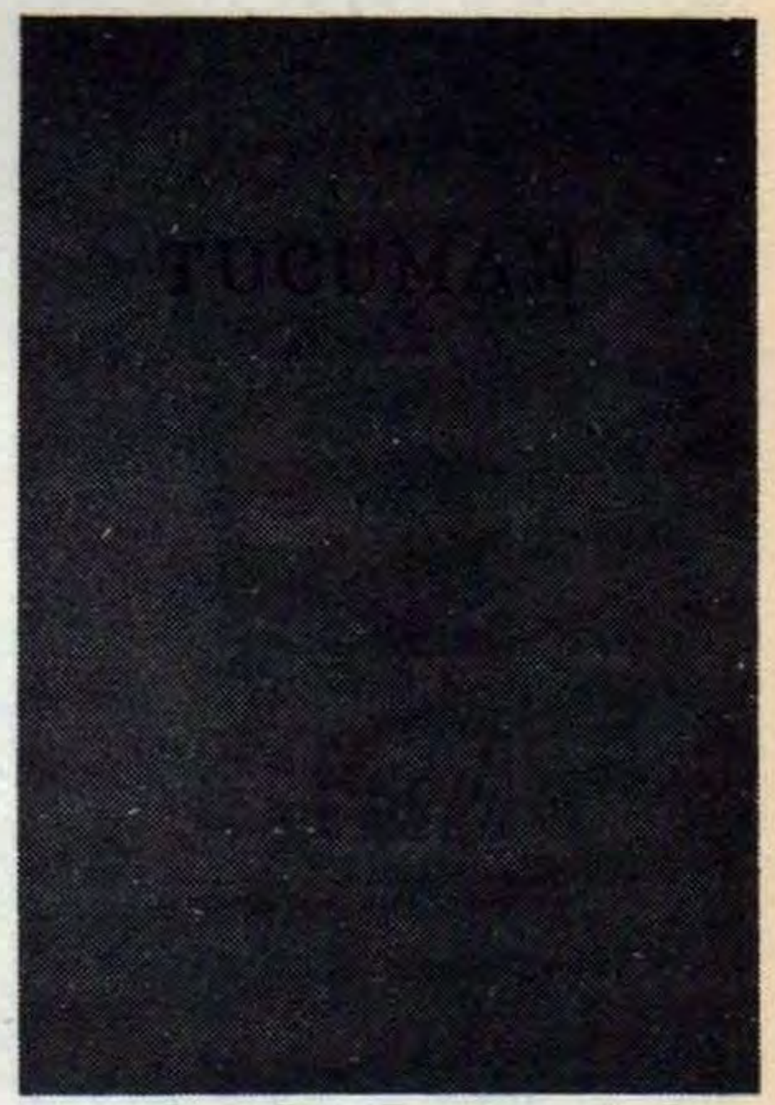
Quizá un análisis de las tendencias ideológicas, artísticas, sentimentales de la época en que fue escrito **La tierra del bien-te-veo** puedan esclarecer algunos puntos: en qué medida no se constituyó éste como un texto de alternativas; en qué punto del debate general e intelectual se ubicaba a la persona, su actividad, su entorno y su pasión.

Para la antología de cuentos que apareciera en 1968, Enrique Wernicke separó episodios de este relato y los ubicó en forma independiente, lo cual indica quizá la especial estructuración que tuvo en su escritura. La utilización de un lenguaje sumamente abreviado y desmenuzado, casi exacto, y en apariencias coloquial, justifican y validan en este aspecto el carácter episódico.

La novela **La ribera**, estructurada también casi episódicamente, en forma de diario, accede a otra problemática y otra geografía. Eduardo, un intelectual frustrado y desengañado, intenta en la ribera de Olivos aprender un nuevo código de existencia: trabajo artesanal; entorno natural; relación vecinal. El diario se constituye entonces en la parábola del hombre escéptico que conserva, pese a su intención y los cambios, las imposibilidades de comprometerse con la realidad: es incapaz de aceptarse como padre; de tener compromisos afectivos; de poseer una actividad política concreta. Montado sobre aquella declaración de principios y estas imposibilidades, el texto abarca esos enfrentamientos, los sentimientos del personaje para con los sucesos, y las disquisiciones sobre los errores cometidos.

Los personajes que acompañan a Eduardo son estrictamente arquetípicos, resultaría difícil encontrar algún tipo de conflicto ajeno a su condición, y sus cualidades acompañan a los acontecimientos modulándose en sus actitudes. Son diversas las funciones que poseen, pero como común denominador son pasibles de albergar un grado de sinceridad o autenticidad que Eduardo no logra encontrar. En la aparente ingenuidad de su modelación, cada personaje parece sobredimensionar considerablemente los contados atributos correspondientes; es así como se encuentran a un paso de convertirse en manifestaciones estilizadas de diversos estratos socio-culturales, pero su condición de existencia en el texto está dirigida a contrastar con la figura de Eduardo (la que, por otra parte, también se incluye en esas caracterizaciones). La dificultad mayor al contrario de cómo es en apariencias, y de la cual el texto no se hace cargo, no estriba en esta suerte de pintura ingenua de determinados personajes, sino en que el diario al ser acompañado por la tempestuosa evolución política del país y la militar de la Segunda Guerra, esas figuras aparecen como moldes vacíos de contenido donde la historia se encarna, ocupándolos; diversos personajes se constituyen entonces en sistemas alegóricos. La utilización de estos por parte del autor se relaciona con su suscripción a tendencias realistas en la literatura, recurriendo a la representación unívoca y transparente de las relaciones sociales y sus prácticas. Con todo, considerar este esquema como único y presupuesto a partir del cual se escribe **La ribera** sería equivocado: parece subyacer en el texto un afán de trascendencia al discurso único. La aparente inseguridad con que son pensadas las actitudes de (por) Eduardo constituye el punto desde donde baja una doble articulación: los problemas de relación del narrador son explicitados como consecuencia de su condición de desclasado; al mismo tiempo, la elección del carácter del personaje y la óptica con que éste transcribe sus impresiones, su ojo existencial, eleva éticamente el modelo.

A partir de este doble juego o incertidumbre el relato se construye, imbricándose estas dos unidades de significación. Por supuesto, estas ambigüedades generan problemas, dentro






Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

del texto y fuera de él: ¿el héroe es un desclasado?; ¿es un pequeño burgués existencialista?; ¿es las dos cosas?; esta sintomatología, ¿remite al análisis político, ético, psicológico, moral? Estas respuestas, o la falta de ellas de una manera taxativa, son las que sostienen significativamente el texto. Serán esclarecidas, o por lo menos explicitadas, por medio de un discurso independiente, con la carta final. Y es con ella que aparecen los problemas exteriores de esta tensión semántica: el diario, la novela, ¿qué reivindica, si reivindica algo? La carta en un aspecto otorga verosimilitud a un modelo que descalifica ideológicamente, pero por otro lado revaloriza en lo afectivo y lo ético a alguien que es presentado como inverosímil en la realidad. En definitiva ella reproduce, transcribe, la propia dificultad del diario en lo que a las ideas se refiere; aunque desde otro punto de vista la carta podría funcionar como ficcionalizador, como elemento que cataliza lo que 'sin la carta', quizá hubiera sido difícil de leer por ámbitos de la izquierda que generalmente se caracterizan por poseer acendrados dogmatismos, círculos en los cuales se movía Enrique Wernicke y que con seguridad tenían en aquella época posturas más ortodoxas. En este sentido, sería lícito también rastrear en **La ribera** las posibles rupturas para con aquellos esquemas estéticos un tanto rígidos, y, por sobre todo, los deslizamientos que produce con respecto al sistema literario argentino.

Enrique Wernicke con esta novela, la cual consideró su mejor obra, que la escribió en los momentos de quizá mayor vitalidad y expectativas literarias, esboza un movimiento y una actitud de reemplazo con relación a los realismos principistas. No sería aventurado suponer en **La ribera**, en una visión retrospectiva del sistema literario, las condiciones internas de convalidación de experiencias simultáneas y posteriores. A. di Benedetto, H. Conti, J. Saer y otros, conformarían un grupo de ciertas características comunes, las cuales como pre o configuración también se encuentran en **La ribera**: los múltiples accesos marginales de que dan cuenta: por parte del escritor en la geografía literaria; por parte de las obras en relación a zonas definidas de la literatura; por parte del personaje que se mueve en ámbitos marginales.

## La otra ribera del agua.

La utilización del agua como elemento por medio del cual la acción de los relatos se desenvuelve, o como función narrativa que preanuncia algún giro más o menos inesperado en el texto, ha sido una modalidad a la que hechó mano Wernicke en varias oportunidades. En **La tierra del bien-te-veo** es la proveedora de malas noticias y la que coadyuva a proveer paisajes y situaciones arcádicas. En **La ribera** es quien otorga la salvación, el sosiego y la derrota de Eduardo.

Esta tendencia de Enrique Wernicke a la asignación de valores específicos para el agua se repetirá finalmente, en su novela **El agua**. La diferencia sustancial en este aspecto consiste en el carácter de las nuevas capacidades proveedoras.

> **Este libro estaba dedicado a un grupo de elegidos; a todos aquellos, señoras y señores, que han cumplido 50 años. Pero como creo que todos somos señoras y señores, y como todos esperamos cumplir 50 años, está dedicado al mundo entero.**

Esta dedicatoria de **El agua**, tiene la medianamente embozada capacidad de estar dirigida a quien no lo está, invitando por medio de semejante denegación al menos a la reflexión. Se podría aventurar que si no existiese el tiempo, y que por ende todos, tarde o temprano, no cumplen 50 años, Wernicke no hubiese podido construir la dedicatoria como lo hizo. En cambio, si hubiese escrito, sin más, que dedicaba el libro al mundo entero (porque todos cumplirán 50 años), nadie se habría enterado que era esa la causa. El concepto que sustenta lógicamente la dedicatoria es el de la existencia del tiempo; de esta forma, el público lector se amplía y se legitimiza porque todos, tarde o temprano, habrán vivido o pasado el tiempo. Y en esta medida se aclara su relación con la novela: el material evocativo del personaje y del lector son los que se hacen cargo de esta zona de la dedicatoria.

En otro sentido, también es posible encontrar allí otra delimitación, cuya referencia en este caso es sociolingüística. Las locuciones fijas utilizadas en distintos medios, por emisores o receptores diferenciados, poseen la capacidad de transmitir, cuando son transportadas a marcos no habituales, gran parte del potencial semántico de su referente, o sea de los grupos o medios emisores. Desde este punto de vista se torna llamativa la repetición del "señoras y señores", y la mención de los elegidos. Si este procedimiento tiene un carácter estrictamente paródico en relación a las invocaciones a los oyentes de diversas reuniones no demasiado multitudinarias o los de los medios de comunicación masiva, se relaciona quizá con la tendencia irónica del texto. Pero de todas maneras no deja de funcionar como invocación, con lo que también la operatoria se encuentra dirigida, en forma irónica o no, a delimitar la extracción del lector imaginario. Extracción que sería por otra parte semejante a la de sus personajes. Julio Blake, su hijo, su nuera, y casi todos los demás, responden a una nítida zona de la pequeña burguesía, en la cual la avidez por continuos objetos de consumo y la carencia de una conciencia de integración al entorno social, constituyen características propias y diferenciadoras.

El resultado que arroja la evaluación que realiza el personaje de su vida, impulsado e invitado por el agua que le inunda su casa y sus cosas, podría relacionarse con cier-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



tas exspectativas generales, con ciertas representaciones semejantes, en la cultura de esos años, de canalizar cierta crítica ideológica a códigos de conducta pequeño burgueses a través del desencanto que sufre el individuo después de haberlos mantenido como propios durante gran parte de su vida, y que entran en crisis a partir de algún fenómeno o catástrofe inesperada.

En 1963, después de padecer una inundación, Enrique Wernicke comienza a escribir **El agua**, cuya edición sobrevendría en 1968. En esta novela se encuentran modalizados anteriores procedimientos narrativos, que junto a un forzado y natural lenguaje en busca de una concisión estricta, mantienen difusa, como en **La ribera**, la zona donde se generan las ideas o motivos esenciales del texto. Hay a lo largo del libro una indecisión casi constante por parte del narrador; ésta tiene como extremos una actitud abiertamente irónica hacia Julio Blake y una palpable identificación con él; y. aunque la escritura carece de marcas evidentes para determinar las fluctuaciones, podría esbozarse que la actitud irónica va dirigida a los códigos de conducta y a las prácticas cotidianas del personaje, y la tensión de identificación se flexiona sobre todo en función del 'viaje evocativo' de Julio Blake. Evidentemente, son dos espacios superpuestos, y esta confusión de las actitudes del narrador que recorre el texto, es quizá lo que lo constituye en un relato admirable, el cual está escrito en una tercera persona que reproduce, en el plano de las formalizaciones, la ambigüedad señalada: la indecisión se instrumenta mediante la utilización de la tercera persona, que puede estar sustentada por el discurso del narrador o por un discurso indirecto libre del personaje.

La elección de los personajes no está dirigida a mostrar figuras arquetípicas, con lo cual aumenta el espacio de sugerencia del lector para intuir e imaginar referentes diferenciados. Por otra parte la historia misma mantiene esa tensión entre la objetividad y la poesía que torna imposible dar una única respuesta a las preguntas de si la novela se constituye en la valoración poética y sentimental de un constante afluir de recuerdos, evocaciones y secretos o si es una visión crítica de un imaginario y clásico jubilado.

Evidentemente, a partir de estas líneas, una serie de problemas apenas quedan planteados. La intención comprende también la invitación a la apertura del debate acerca de cómo se define, si es definible, el espacio de interacción de la literatura argentina con el resto de los discursos y prácticas sociales. El trayecto de la crítica tradicional expone y advierte claramente cómo puede ella cobijar un doble desamparo: a sí misma y a la literatura.

**Sergio Racuzzi**

## Bibliografía


*Palabras para un amigo*, Poesía, 1937.
*El capitán convaleciente y otros poemas distintos*, Poesía, 1938.
*Función y muerte en el cine ABC*. Cuentos, 1940.
*Hans Grillo*, Cuentos, 1940.
*El señor Cisne*, Cuentos, 1947.
*La tierra del bien-te-veo*. Relato, 1948.
*Tucumán de paso*. Poesía, 1949.
*Chacareros*, Novela, 1951.
*La ribera*. Novela, 1955.
*Los que se van*. Cuentos, 1957.
*Otros sainetes contemporáneos*, 1962.
*Los aparatos*. Teatro, 1964.
*Sainetes contemporáneos*, 1965.
*El agua*. Novela, 1968.
*Cuentos de Enrique Wernicke* (Antología preparada por el autor), 1968.


Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

## El pedo

Era un obrero de la construcción, con veinte años de trabajo honrado. Era un hombre digno, viril, severo. Cuidaba las formas, el gesto, la palabra, y tenía ese pudor criollo que niega celosamente las intimidades.

Un día, en plena jornada, se agachó a levantar cinco ladrillos y se le escapó un pedo.

Soltó los ladrillos y se irguió avergonzado. Miró en torno, observando a sus compañeros, y comprendió que nadie había advertido el accidente. Pensó en ese momento que, al fin y al cabo, aquello era cosa humana, y que también el mofletudo propietario para quien estaba edificando esa casa podía vivir un trance parecido. Tuvo como un relámpago de rencor y de ironía.

Sonrió tranquilizado.

Se agachó lentamente, retomó los ladrillos y soltó otro pedo.

Y esta vez, con destinatario.

## La cabalgata

Derecho como una estaca, mi padre galopa en su gran alazán. Medina, el capataz, se ha rezagado algunos metros, pero castiga rudamente a su caballo y se pone a la par.

Nosotros, los hijos del señor, vamos con los peones, gozando la fatiga y el sudor del rodeo.

Al frente se abre el horizonte apenas ondulado de mis campos, y atrás se asienta la polvareda que levantan los caballos. Unos perros flacos que parecen más flacos al correr con la lengua afuera emergen de la nube de tierra y comprueban desesperados que nos estamos adelantando.

¡Tac a tac! ¡Tac a tac!

La tierra está reseca como piedra. Nuestro galope tiene acento de batalla, y tan sólo al mirar la lejanía se recobra la infinita paz del campo.

Alguien ha dicho una broma y todos la celebramos con gritos y carcajadas.

Hasta aquí, una estampa vivida muchas veces.

Pero ahora mi padre pica espuelas y poco a poco se despega de la tierra. Medina, el capataz, sigue a su lado. Los jinetes enfilan hacia el cielo y el rumor de sus voces parece salir de mi corazón.

Mi padre galopa por el aire dejando la vida en tierra y no da vuelta la cabeza ni siquiera para mirarme, a mí, que lo miro.

—Recuérdele a mi gente que hemos muerto en setiembre —dice con su cordial tono de mando—. En setiembre hemos muerto y todo se ha acabado.

—Sí señor, sí señor. —Medina responde con el ceño fruncido y un golpe de viento le baja el ala del sombrero.

¡Tac a tac! ¡Tac a tac!

Los perros no han podido alcanzarnos y ladran angustiados a lo lejos.

## Las hermanas

La una no tenía nada. La otra lo tenía todo. Y se miraban en el mismo espejo del cuarto, grande, biselado, un tanto empañado.

La una se desnudaba en noches húmedas. Y se veía las tetas caídas, el vientre flaco, los omoplatos pinchudos.

La otra se fisgaba al pasar, vestida de rosa, camino a la cita, risueña, pícara, mordaz.

Se rompió el espejo. Y cambió la vida.

La flaca se echó un marido, con auto, departamento y heladera.

La linda se embarcó en un lío mayúsculo: amante vicioso e impertinente. Plata al debe. Un perrito asqueroso. Dos amigos burreros que intentaban manosearla cuando el amante se emborrachaba.

Y en tanto, la flaca tuvo un hijo. Y engordó.

La linda decidió cambiar de suerte. Mandó de paseo al amante y buscó un empleo.

En tanto, la flaca tuvo el hijo número dos.

La linda aprendió lo que era la vida. Y cuando un fulano sencillo le propuso casamiento, le habló como una yiranta y lo llevó a la amueblada.

Y en tanto la flaca —ya gorda— atendía al marido en un sanatorio. Poca cosa: una hepatitis algo complicada.

Y la linda fue feliz, con un hombre decente.

Y la flaca gorda enterró a su marido un sábado a la tarde.

Y la linda tal vez se casará.

Y la flaca gorda cuida sus hijos.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

## Los que se van

Lo vi solo, extrañamente solo. La luz implacable del neón destacaba esa soledad en el boliche. Estaba triste y recogido. Bebía fernet con soda.

Me acerqué zigzagueando entre las mesas descolocadas por tanto parroquiano que ya había partido.

—¿Estás solo? —le pregunté—. ¿Y tus amigos?

Me miró con sus ojos grises sin pestañas. Me miró de arriba abajo como recorriendo un mapa. Me senté.

El patrón bostezaba tras el mostrador. Había abandonado el diario de la tarde. Debían ser las tres de la mañana. Javier abrió la boca y dijo muy despacio:

—Se fueron, querido. Mis amigos se fueron.

—¿Juan? —pregunté. Recordaba una pelada lustrosa, unos dientes desparejos, unas manos temblonas y crispadas.

—Juan se fue por su cuenta —me respondió Javier—. Se pegó un tiro en la cabeza y murió en el acto.

—¿Y Pedro? —Recordé muchas botellas sobre una mesa. Un gigante me invitaba a tomar.

—Pedro se fue en un hospital. Lo cortaron al medio pero estaba podrido. Lo cosieron aprisa, esperando que durara un poco. Murió igual. . .

—¿Cómo?

Pasó un tren por la barrera cercana. Javier escuchó el ruido como si fuera un llamado. Después volvió el silencio. Alguien encendió un fósforo y vi el reflejo de la llama en la botella.

—¿Y Sebastián? —pregunté. Apenas lo recordaba. Hacía mucho tiempo que yo no lo veía.

—Sebastián se fue hace poco, la semana pasada.

Bebió su fernet y se secó los labios con la mano.

—Se fue de un modo raro, porque él siempre fue raro. Sabrás que entró en delirio. . .

—¿Eh? ¡No! No sabía. . .

—Sí. Deliraba. Un buen día me dijo que empezaba a ver ratas, ratitas blancas.

Imaginé la agonía de aquel pobre infeliz.

Ratas, ratas feroces persiguiéndolo en una interminable pesadilla.

Javier me corrigió.

—Pero Sebastián siempre fue raro. . . Se amigó con las ratas.

—¿Cómo?

—Te explico. Era un delirio dulce. Sebastián era un buen muchacho. Se hizo amigo de las ratas. Jugaba con ellas, les hablaba. Y se reía de los médicos y de su enfermedad.

—Pero. . .

—Sí, hermano —comentó Javier—. Los *peros* nos arruinan la vida.

Levantó un dedo y con gesto misterioso reclamó otro fernet. Y continuó:

—El otro día llegó muy serio, terriblemente serio. Estaba mal. "Sebastián, ¿qué te pasa?", le dije. "Las ratas", me contestó. "¿Qué pasa con las ratas?" "Se enfurecieron". "¿Te han mordido?". "No, me comieron". Y se quedó mirando con unos ojos duros, grandes como huevos. Se lo llevaron. ¿Entendés? No se fue solo. Se lo llevaron agarrado de los brazos. . .

Javier se echó hacia atrás, apoyó la espalda en los palos de la silla y me preguntó:

—¿Y vos? ¿Qué contás de nuevo?

**NONO TUÑON**
*Finochietto 1244*

*Clases de Dibujo y Grabado*

*Tel. 72-5774*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

# Las inteligencias arrugadas

*El idioma castellano dispone de dos palabras, a diferencia de otras lenguas, para expresar la situación: ser y estar. Nunca como en estos seis últimos años hemos sentido la diferencia entre los dos significados. Hemos pasado del estar al ser; de estar jodido a ser un jodido, de estar desocupado a ser un desocupado, de estar desaparecido a ser un desaparecido, de estar exiliado a ser un exiliado.*

*Y cuando el descenso por el tobogán parecía que nos iba a enterrar inexorablemente en la arena que siempre nos espera al final de la caída, luego de la derrota de las Malvinas, luego de la crisis que esa derrota produce en el campo militar, luego de que la confianza generada en el triunfalismo manejado desde el gobierno a través de sus consecuentes portavoces, los medios de comunicación, se fue irremisiblemente a pique, luego de que, en una representación casi simbólica, la guerra de las Malvinas se inicia y concluye con una represión callejera, y muy luego de estos seis largos años, que parecen haber dividido a la historia como un bíblico Mar Rojo, de silencio, de dolor, de miseria que hacen que hoy mucha gente necesite revolver los tachos de basura de los grandes centros de abasto en busca de sustento, luego de que sea necesario un pan de segunda clase para que los que tienen menos recursos puedan acceder al pan, luego de la muerte, de la desesperanza, aparece la tenue luz de una promesa de apertura.*

*Una apertura que nace débil, incierta, amenazada por conatos de golpe, ensombrecida por rumores de ruptura, contenida en sus inicios por imperativas recomendaciones de mesura. Y tras la apertura, la gran promesa, la democracia. Pero, ¿qué es la democracia? Pregunta nada nueva por cierto. Pregunta que no por repetida ha alcanzado, al menos en la sociedad argentina, una respuesta adecuada. No tiene sentido hurgar en las certezas etimológicas. Las verdades no anidan en el origen de las palabras, sino en la transformación que el uso social ha operado sobre ellas. Todos sabemos que democracia viene de demo-kratos, que quiere decir en griego "gobierno del pueblo" y que alude a un régimen vigente en la Atenas del siglo V antes de Cristo. En esta definición no se agota, sino que se inicia el problema.*

*Si entendemos a la democracia como la existencia permitida de la disidencia, el respeto por la opinión ajena, el derecho al bienestar económico y social, el acceso a la educación, a la salud y a la cultura, la posibilidad de la elección del propio destino, sin más límite que la propia capacidad, el derecho al cuestionamiento de la incapacidad y la hipocresía, el acceso a los puestos de decisión de los más capaces y los más honestos, podemos afirmar que la democracia no pasó por la Argentina.*

*La democracia no reside en las páginas de la Constitución (aunque no es nuestro intento cuestionar su idoneidad como instrumento de organización republicana) ni en los manuales de Instrucción Cívica, ni en los breviarios de Educación Democrática y menos aún en los pretendidos intentos docentes que se intentan ejercer, a cargo de los oportunistas de siempre, desde los medios de comunicación masiva, ni en la clarificación de los aspectos legales del funcionamiento de los gobiernos constitucionales, a través de cómodos y prácticos fascículos. La democracia es un conocimiento, que por supuesto no prescinde de la teoría, pero que sólo se aprende en ejercicio.*

*Pero el esquema de poder en la Argentina tiene su deus ex machina en los uniformes. Los que hoy se rasgan las vestiduras por tener un gobierno constitucional, son los mismos que no dudaron en recorrer el camino que conduce a los cuarteles en busca de ayuda para derrocar gobiernos adversarios. Se hizo en el '55, en el '62, en el '66, en el '76. Siempre en nombre del orden, por supuesto. Porque lamentablemente en la sociedad argentina el orden opera como un valor superior a la democracia.*

*En nombre de ese orden, similar al silencio de los cementerios, apenas iniciada la apertura se intentó desmovilizar, acallar las iras justificadas por el engaño. En nombre de ese orden, más contrario a la vida que al desorden, se pretende el silencio de aquellos que vieron hundir su vida, víctimas de una política económica antinacional.*

*Es cierto que el espectro de las voces permitidas se ha ampliado, pero no se ha democratizado. Porque estas voces, en nombre de un realismo de patas cortas, saben bien cuál es el límite que no puede exceder su discurso y se cuidan muy bien de traspasarlo. Esos límites son férreos e inamovibles y nadie hace algún esfuerzo, tendiente a estirarlos. En estas precarias condiciones y mientras no se afecte, sino que se recurra al esquema de poder que reina en el país desde el año 1930, no es de atrevidos futurólogos predecir un golpe que romperá la continuidad constitucional en cuanto se desoigan las órdenes emanadas del lugar donde reside el poder real. Las promesas no pueden afectar una dinámica ya constituida.*

*La democracia no es un acto periódico de sufragio, eso sólo sería el comienzo, la democracia es una conducta y un valor aplicable a todos los ámbitos de la vida y desde todos los lugares. La sociedad argentina es actualmente y por causas que requerirían una investigación relevante, una sociedad autoritaria. Basta con ver cómo funciona la familia, el sistema educativo, la organización laboral, el servicio militar, las organizaciones políticas y sindicales. Y esa tendencia se ha agudizado en estos seis años. En estas condiciones la democracia se vuelve una utopía, una declamación y no una vivencia, un deseo denegado.*

*De no ser así, ¿cómo puede entenderse que gobiernos elegidos en algunos casos con amplio caudal de votos, hayan caído sin pena ni gloria y sin que se alzaran voces y brazos en su defensa? ¿cómo sino es posible que el golpe del 76 haya sido aplaudido por gran parte de la población y que haya gozado de consenso hasta que se vieron las consecuencias de la política aplicada entre tantos elogios desde el comienzo?*

*Después de seis años de congelamiento las expectativas que se abren a partir de la apertura aparecen llenas de incertidumbre y desconfianza, porque la Argentina parece un país que se quedó sin proyectos, sin alternativas. Y no porque las figuras sean las de siempre, sino porque las propuestas no tienen la claridad suficiente para oponerse a los que hemos vivido bajo el proceso. No están arrugadas las caras, sino las inteligencias, no están encanecidas las cabezas, sino amarillentos los documentos.*

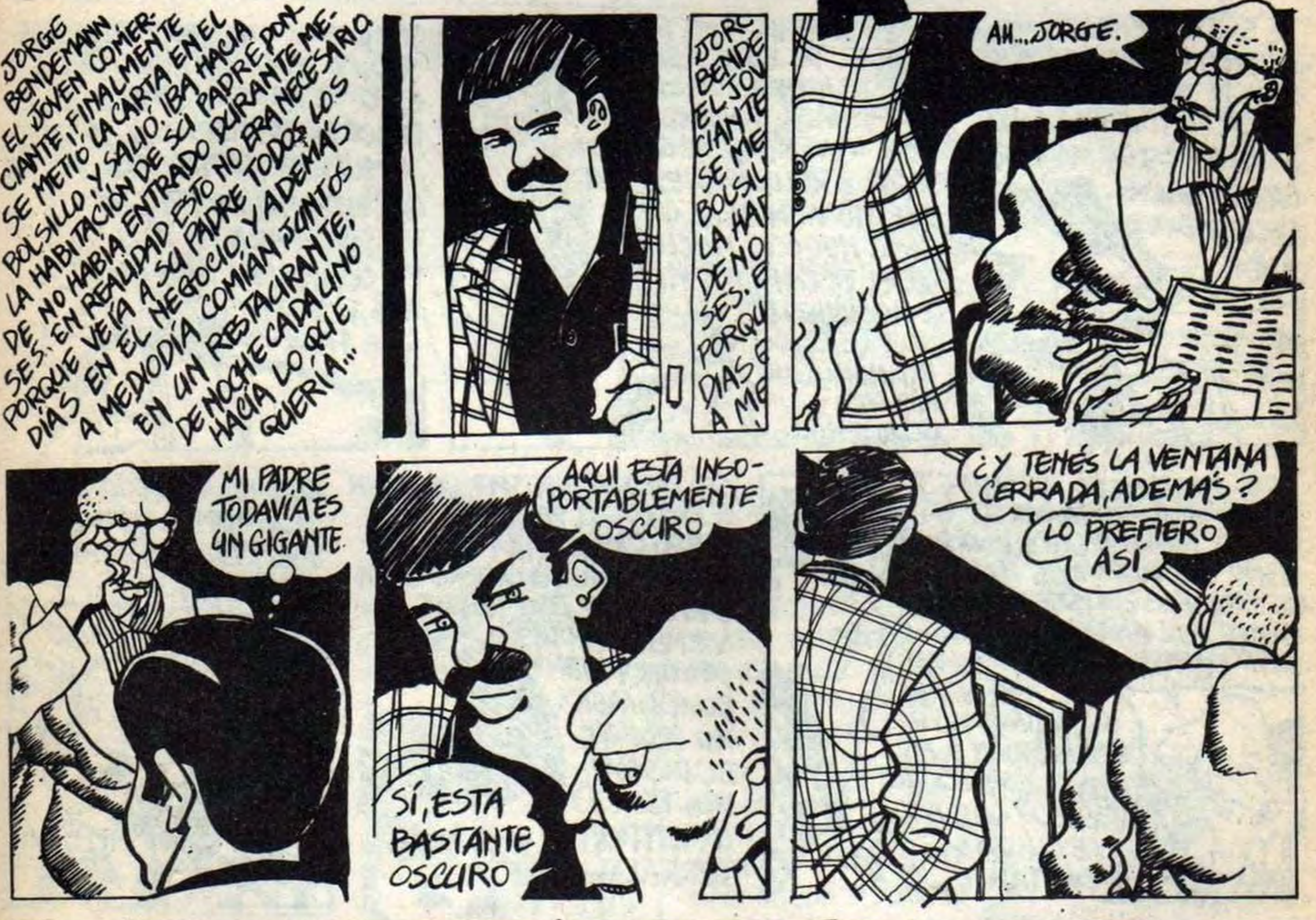
*Aún así, las elecciones son la única alternativa. La democracia sólo podrá purificarse de sus defectos funcionando, en tanto la sociedad civil, la gran agredida de estos años oscuros, encuentre en sí misma, en sus organizaciones, la fuerza de mantener sus propios proyectos, en tanto organice su propia forma de poder, olvidando los caminos que lleven a los cuarteles, en tanto sus gobiernos se manejen de tal manera que las minorías existan y las mayorías persistan, en tanto la democracia no tema al desorden que es parte indisoluble de la vida de un país que en su propia lucha de intereses encuentre la fisonomía que le corresponde.*

**La redacción**

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

**La adaptación del material de un lenguaje a otro requiere de una actitud de respeto hacia ambas expresiones. Sin subordinar la historieta a la literatura de que se nutre, pero tampoco tratando de imprimirle los modos de prducción habitual de la historieta. No se trata de facilitar, ni de reemplazar una lectùra, sino de reproducir la ambigüedad que está presente en un texto de calidad como el de Kafka que es objeto de esta adaptación.**

# LA CONDENA




Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

EN EL NEGOCIO ES OTRO HOMBRE. CON QUE SOLIDEZ ESTÁ AQUÍ SENTADO.

SÍ, A TU AMIGO

RECORDARÁS QUE AL PRINCIPIO QUISE OCULTARLE MI COMPROMISO. POR ÉL, SABÉS QUE ES MUY QUISQUILLOSO

¿Y SIN EMBARGO AHORA HAS CAMBIADO OTRA VEZ DE IDEA?

SÍ. SÍ ES REALMENTE AMIGO MÍO, PENSÉ, QUE LA FELICIDAD DE MI COMPROMISO SERÍA TAMBIÉN LA SUYA. PERO ANTES DE MANDAR LA CARTA, QUISE DECIRTELO A VOS.

JORGE... VENÍS A MI PARA HABLAR DE ESTE ASUNTO. ESO TE HONRA, PERO NO SIRVE DE NADA, SINO ME DECÍS TODA LA VERDAD. NO QUIERO SACAR A RELUCIR CUESTIONES QUE NO VIENEN AL CASO. EN EL NEGOCIO MUCHAS COSAS ESCAPAN A MI CONOCIMIENTO (NO PRETENDO INSINUAR QUE ME LAS OCULTEN)...

YA NO SOY TAN CAPAZ COMO ANTES, ME FALLA LA MEMORIA... ESTO SE DEBE AL INELUDIBLE PROCESO NATURAL, Y ADEMÁS LA MUERTE DE NUESTRA QUERIDA MADRECITA HA SIDO PARA MÍ UN GOLPE MÁS FUERTE QUE PARA VOS.

PERO PREFIERO NO ALEJARME DEL ASUNTO DE LA CARTA. ES UNA TRIVIALIDAD; POR ESO MISMO TE RUEGO QUE NO ME ENGAÑES ¿EXISTE REALMENTE ESE AMIGO TUYO EN PARÍS?

DEJEMOS EN PAZ A MI AMIGO. MIL AMIGOS NO REEMPLAZARÍAN A MI PADRE. ¿SABÉS QUE PIENSO? QUE NO TE CUIDÁS BASTANTE...

SOS PARA MÍ INDESPENSABLE EN EL NEGOCIO, PERO SI ESO ES PERJUDICIAL PARA VOS, MAÑANA MISMO LO CIERRO PARA SIEMPRE. Y ESO NO NOS CONVIENE. NO PODÉS SEGUIR VIVIENDO ASÍ. CASI NO PROBÁS EL DESAYUNO... TENÉS LA VENTANA CERRADA...

EL AIRE TE HARÍA BIEN. ¡NO, PAPÁ! LLAMARÉ AL MÉDICO. CAMBIAREMOS DE HABITACIÓN...

JORGE.

AHORA DESCANSÁ UN POCO, TE VOY A AYUDAR A DESVESTIRTE...

NO TENÉS NINGÚN AMIGO EN PARÍS. SIEMPRE FUISTE UN BROMISTA. ¿CÓMO PODRÍA TENER UN AMIGO ALLÁ? NO PUEDO CREERLO.

HACÉ UN ESFUERZO DE MEMORIA, SE FUE HACE SEIS AÑOS, VOS NO LE TENÍAS MUCHA SIMPATÍA...

ERA COMPRENSIBLE. ÉL TIENE SUS COSAS. ES ESCRITOR. UN IDEALISTA... LA LIBERTAD Y ESO...

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

¿NO ES CIERTO QUE AHORA TE ACORDÁS DE ÉL?

¿ESTOY BIEN CUBIERTO?

EN LA CAMA YA ESTÁS MEJOR...

¿ESTOY BIEN CUBIERTO?

NO TE PREOCUPÉS, ESTÁS BIEN CUBIERTO...

¡NO!

VOS QUISISTE CUBRIRME PERO TODAVÍA NO ESTOY CUBIERTO. CONOZCO MUY BIEN A TU AMIGO. HABRÍA SIDO PARA MI UN HIJO PREDILECTO. POR ESO LO TRAICIONASTE AÑO TRAS AÑO...

¿TE CREÉS QUE NUNCA LLORÉ POR ÉL? POR ESO TE ENCERRÁS EN TU ESCRITORIO, PARA MANDAR TUS FALSAS CARTAS A FRANCIA...

PERO POR SUERTE UN PADRE NO NECESITA APRENDER A LEER LOS PENSAMIENTOS DE SU HIJO. CUANDO CREÍSTE QUE LO HABÍAS HUNDIDO TANTO QUE PODÍAS SENTAR TU TRASERO SOBRE ÉL, QUE YA NO SE MOVERÍA, ENTONCES, MI SEÑOR HIJO DECIDE CASARSE...

PERO ESCUCHAME...

PORQUE ELLA SE LEVANTÓ LA POLLERA ASÍ, LA INMUNDA COCHINA, TE ENTREGASTE TOTALMENTE... Y PARA GOZAR CON ELLA MANCILLASTE LA MEMORIA DE TU MADRE, TRAICIONASTE AL AMIGO, Y TENDISTE EN EL LECHO A TU PADRE PARA QUE NO PUDIERA MOVERSE. PERO ¿PUEDO O NO PUEDO MOVERME?

¡TU AMIGO NO FUÉ TRAICIONADO, SIN EMBARGO! ¡YO ERA SU REPRESENTANTE AQUÍ!

¡COMEDIANTE!

¡COMEDIA! ¡EXCELENTE PALABRA! ¿QUÉ OTRA COSA PODÍA HACER YO, EN MI CUARTO DEL FONDO, PERSEGUIDO POR UN PERSONAL DESLEAL, VIEJO HASTA LOS HUESOS? Y MI HIJO CONCLUÍA OPERACIONES QUE YO HABÍA PREPARADO Y SE PRESENTABA ANTE SU PADRE CON EXPRESIÓN IMPENETRABLE

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

¿TE CREÉS QUE YO NO TE HABRÍA QUERIDO, YO, DE QUIEN QUISISTE ALEJARTE?

...O...O AHORA SE INCLINARÁ HACIA ADELANTE..." SI SE CAYERA Y SE ROMPIERA LOS HUESOS ...O...O

QUEDATE AHÍ, NO TE NECESITO. SIGO SIENDO EL MÁS FUERTE. YO SOLO, TAL VEZ ME HUBIERA TENIDO QUE RELEGAR AL OLVIDO, PERO TU MADRE ME TRANSMITIÓ HASTA TAL PUNTO SU FUERZA, QUE ESTRECHÉ MI RELACIÓN CON TU AMIGO Y TENGO A TODOS TUS CLIENTES EN MI BOLSILLO...

¡COLGATE DEL BRAZO DE TU NOVIA, Y ATREVETE A PRESENTARTE ANTE MI! ¡TE LA ARRANCARÉ DE TU LADO, NO TE IMAGINÁS CÓMO!

¡QUE GRACIA ME CAUSASTE HOY, CUANDO VINISTE A PREGUNTAR SI PODÍAS ANUNCIARLE TU CASAMIENTO A TU AMIGO! ¡EL YA SABE TODO, ESTÚPIDO NIÑO! POR ESO NO VIENE HACE TANTOS AÑOS, CON LA MANO IZQUIERDA ROMPE TUS CARTAS SIN LEERLAS MIENTRAS CON LA DERECHA ABRE LAS MIAS...

¡SABE TODO MIL VECES MEJOR! ¡DIEZ MIL VECES!

DESDE HACE AÑOS ESPERO QUE VENGAS CON ESA PREGUNTA ¿TE CREÉS QUE ME IMPORTA OTRA COSA EN EL MUNDO?

¡CUANTO TIEMPO HAS TARDADO EN ABRIR LOS OJOS! LA POBRE MADRE MURIÓ SIN VER ESTE DÍA DE JOLGORIO, TU AMIGO ESTÁ MURIENDO EN PARÍS, Y YO YA VES COMO ESTOY. PARA ESO TENÉS OJOS

ENTONCES... ¿ME ACECHABAS CONSTANTEMENTE?... SEGURO QUE HACE MUCHO QUE QUERÍAS DECIRME ESO. YA NO IMPORTA...

ES CIERTO QUE ERAS UN NIÑO INOCENTE, PERO MUCHO MÁS CIERTO ES QUE FUISTE UN SER DIABÓLICO. Y POR ESO... AHORA TE CONDENO A MORIR AHOGADO.=

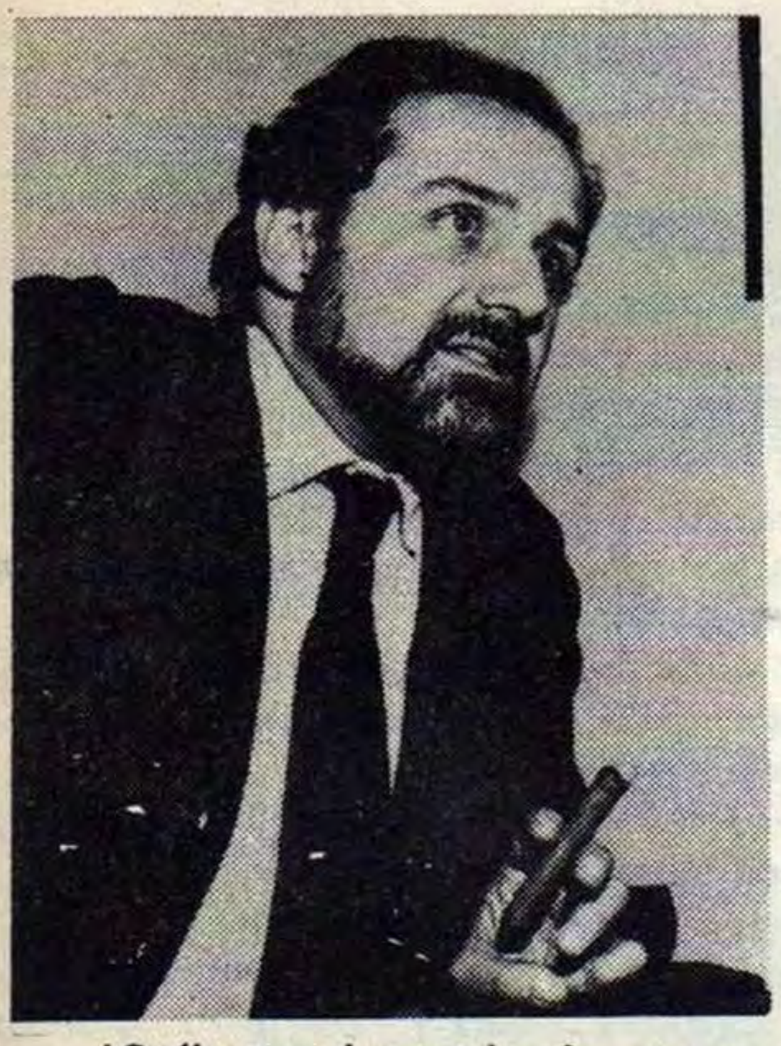
AAAAAAAAGH!!

"LA CONDENA" KAFKA-SANYU ARGENTINA '82.

FERVIENTÍSIMO HOMENAJE A GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

# Un lenguaje con historieta



**La historieta es un lenguaje al que hace relativamente poco tiempo se le reconoció su status como arte y al que, superada su peyorativa clasificación como "género menor", se le reconoció su validez como portador de significados y, por ende, de ideología.**
**La historieta argentina vive un buen momento, en cuanto a su producción y a su difusión.**
**Sobre este momento de la historieta argentina, de sus tendencias y sobre sus problemáticas, Brecha tuvo una extensa charla con Oscar Steimberg, autor de "Leyendo historietas" (Paidós, 1977) libro que incluye varios de sus trabajos publicados sobre el tema.**
**Oscar Steimberg, además de poeta es miembro fundador de la Asociación Argentina de Semiótica y de su revista "Lenguajes", habiendo publicado trabajos sobre historieta y otros medios de comunicación masiva en libros, revistas o readers de Argentina, América Latina y otros países de Europa.**

**¿Cuáles son las tendencias que vos estás viendo en la historieta de humor argentina?**

Refiriéndonos a la historieta popular más masiva y más específicamente a la de diarios, yo diría que una de las corrientes actuales es, por ejemplo, la que se constituye como la continuación de la más arcaica historieta argentina, una historieta sainetesca, casi una novela ilustrada de costumbres. Es esa tira que suscita, por parte del público, por parte de los historiadores, por parte de los amateurs, una respuesta habitual de reconocimiento de parroquia; "esta gente es de mi barrio o es como si lo fuera"; que suscita el disparo nostálgico, la identificación plena con los protagonistas.

Son relatos humorísticos que implican un tipo de participación, el tipo de participación que suscita o suscitó en el tiempo de su auge la novela realista, más específicamente, las versiones más populares de la vertiente realista de la literatura: el folletín "de ambiente local", cierto teatro, cierta novela de aventuras. Pero aún dentro de este sector hay diferencias. Yo diría que el *Loco Chávez*, por ejemplo está en el borde entre lo humorístico y lo que no lo es, con otro ritmo y con una cierta ruptura de lo que era esa historieta tradicional. Con las mismas características, pero con un distinto centramiento en la detección de algún tipo de retrato social y de clasificación social, pero siempre a la manera de la vieja historieta y del sainete, se ubica ya otro tipo de tira más plenamente humorística como la de Viuti: *Teodoro y Cía*. Hay allí otro ritmo, por una cierta síncopa en la relación entre los cuadros, por un detenerse abrupto de la narración ante la reflexión final; y eso evidentemente tiene efectos genéricos, es decir: lo que esa historieta trae además del tema del argumento de cada episodio es la proposición de la existencia de una dificultad en la posibilidad de definir las relaciones del mundo. Digamos: en el *Loco Chavez* hay una postulación de que la comunicación es posible, es deseable, en definitiva es buena y linda para los que la practican: este es un pensamiento optimista, y de alguna manera es un pensar ingenuo: podría pensarse también que es un pensamiento facilista, un pensamiento satisfecho como el de todo realismo; cuando eso empieza a cortarse en una historieta como la de *Viuti*, cuando la resolución, en lugar de resolverse en las acciones, empieza a resolverse en el humito de un pensamiento intransferible, como sucede en esa tira y como sucede en aquella otra vecina, en la que el filósofo es el perro (*Diógenes y el Linyera*), esa postulación, con su defensa constante de las posibilidades sociales de comunicación, se interrumpe y es sustituída por otra: en todo caso, se dice desde *Teodoro* el mundo puede ser pensado, el mundo puede ser actuado, tal vez, pero es difícil que así sea. Yo diría que en un pensamiento de esa índole empieza la crítica, que allí puede empezar una posición conflictiva ante el mundo. Las posiciones conflictivas, las nuevas lucideces, empiezan siempre ante la detección de una imposibilidad, de una incomunicación, no ante la experimentación de las satisfacciones de una vida sencilla, aunque sea en un barrio popular, aunque sea en el interior de un grupo de gente progresista como es la del *Loco Chavez*. Esto ya implica la existencia de dos corrientes diferentes, por lo menos una que de alguna manera viene a ofrecer un repertorio de relatos en los cuales el mundo aparece como un lugar donde lo que importa es la habitualidad de un diálogo, y otra donde el diálogo es generalmente imposible. Este segundo tipo de historieta había empezado en la Argentina, de todos modos, no mucho

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

tiempo antes, digamos unas 3 décadas atrás, en ciertas historietas para chicos como *Langostino*, marinero al que su psicología o al que su fantasía mantenía aislado aunque desesperadamente volcado hacia los otros.

Pero hay otras rupturas que también sucedieron hace muchos años en la historieta argentina y que ahora se continúan, también, de manera prevalente en algunas historietas populares. Por supuesto, en ese otro campo una historieta importantísima es *Clemente* de Caloi. *Clemente* va por otro lado: digamos que la creación de *Clemente* avanza un paso más en términos de la explotación de las posibilidades de la historieta, y con esto de ninguna manera quiero decir que la historieta de Viuti sea una historieta a la que le falta algo (no, de ninguna manera, no le falta nada dentro de lo que es), sino que está ubicada en un lugar intermedio, entre el relato llamado como transgénero que podría volcarse tanto en una historieta como en una serie de notas o diálogos periodísticos o en una audición radial, y una historieta del tipo de la de *Clemente*, en la que el sentido es inseparable de un cierto dibujo. La de Viuti, por supuesto, no se entiende tampoco sin el dibujo, tiene un componente de dibujo necesario: pero es difícil pensar que ese sea el dibujo insustituible, que el sentido esté dado por ese estilo dibujístico; en la de Caloi, a mí me parece que la articulación o la aglomeración de las dos series, la del texto y la del dibujo, es más inseparable. Y acá se da otra cosa: la instalación de una insularidad antropológica, o más que una antropológica, una insularidad animal, con una fuerte carga simbólica, que por otra parte tiene antecedentes: se sabe, en la historieta internacional, esta falta de brazos, este tipo de monstruosidad y este tipo de recurrencia animal también existió y existe en otro dibujante importante que es Copi, en Francia. Pero esa insularidad, esa imposibilidad de comunicación y contacto, acá se da articulada con el trabajo sobre las jergas, el trabajo sobre eso que los lingüistas llaman los sociolectos: idiomas regionalizados, por corte zonal y social. En ese sentido, la obra de Caloi me parece particularmente importante y muy coherente dentro de sí misma. Los episodios de este pájaro o este animal, sus constantes articulaciones y desarticulaciones con la actualidad social y política son siempre congeniables con esa condición general que tiene como bicho. En los "gags" que están apareciendo ahora por televisión esa línea ha tenido la suficiente fuerza como para determinar, en general, una continuación armónica de lo que se hace en el diario. En esos cantitos que *Clemente* "enseña" se propone, por ejemplo, la invención de cantos en los que la mayor violencia verbal, esa que se expresa en las palabrotas que no pueden decirse, esté suplantada por palabras de la Buena Educación, en las que las palabrotas brillen entonces por su ausencia. Aquí hay una proposición de violencia contenida, y de trabajo sobre un estado psicológico complejo, como es el de aquel que es violento, no puede expresar su violencia pero a la vez no puede dejar de expresarla; tiene un espacio para hacerlo (aparentemente lo son, como espacios de la expansión y del desborde, las canchas de fútbol). Y sin embargo tienen que reconocer a esos estadios como espacios donde la ley y la norma se expresan de todos modos como en cualquier otro lugar. Todo esto opera o podría operar como una especie de registro muy fino de un cierto estado ideológico-político generalizable, al menos dentro de un sector amplio que yo no creo que pueda leerse en este momento en el discurso de ningún analista político, y que por supuesto no puede leerse en el discurso de ningún analista sociológico.

Yéndonos un poco de los diarios, encontramos otras corrientes: por ejemplo, la que se concreta en las creaciones de Fontanarrosa (aclaremos que las tiras que yo nombro no están propuestas como las más importantes o las únicas; esto no tiene ninguna exahustividad).

La de Fontanarrosa es una investigación que conduce al despliegue de las posibilidades narrativas y poéticas de una amplia mitología argentina urbana y rural, pero enfocada y situada desde una posición muy actual; muy actual en términos de la pasión y la distancia, a un mismo tiempo, del planteo de esos personajes, de esos textos. Yo creo que hay poca gente que se dé cuenta, a esta altura del partido, de que *Inodoro Pereyra* empieza casi con una guarangada: ¡Cómo un gaucho se va a llamar Inodoro! Y sin embargo esa guarangada no es tal ubicada en su contexto posterior; lo que ha venido después de ese título ha sido de tal calidad crítica que ha ubicado este desborde en la posición de un suave desvío retórico, dentro de una poética muy particular como es la de Fontanarrosa; ese despliegue coloca al autor en el lugar de único exponente argentino de lo que podría ser una creación historietística barroca.



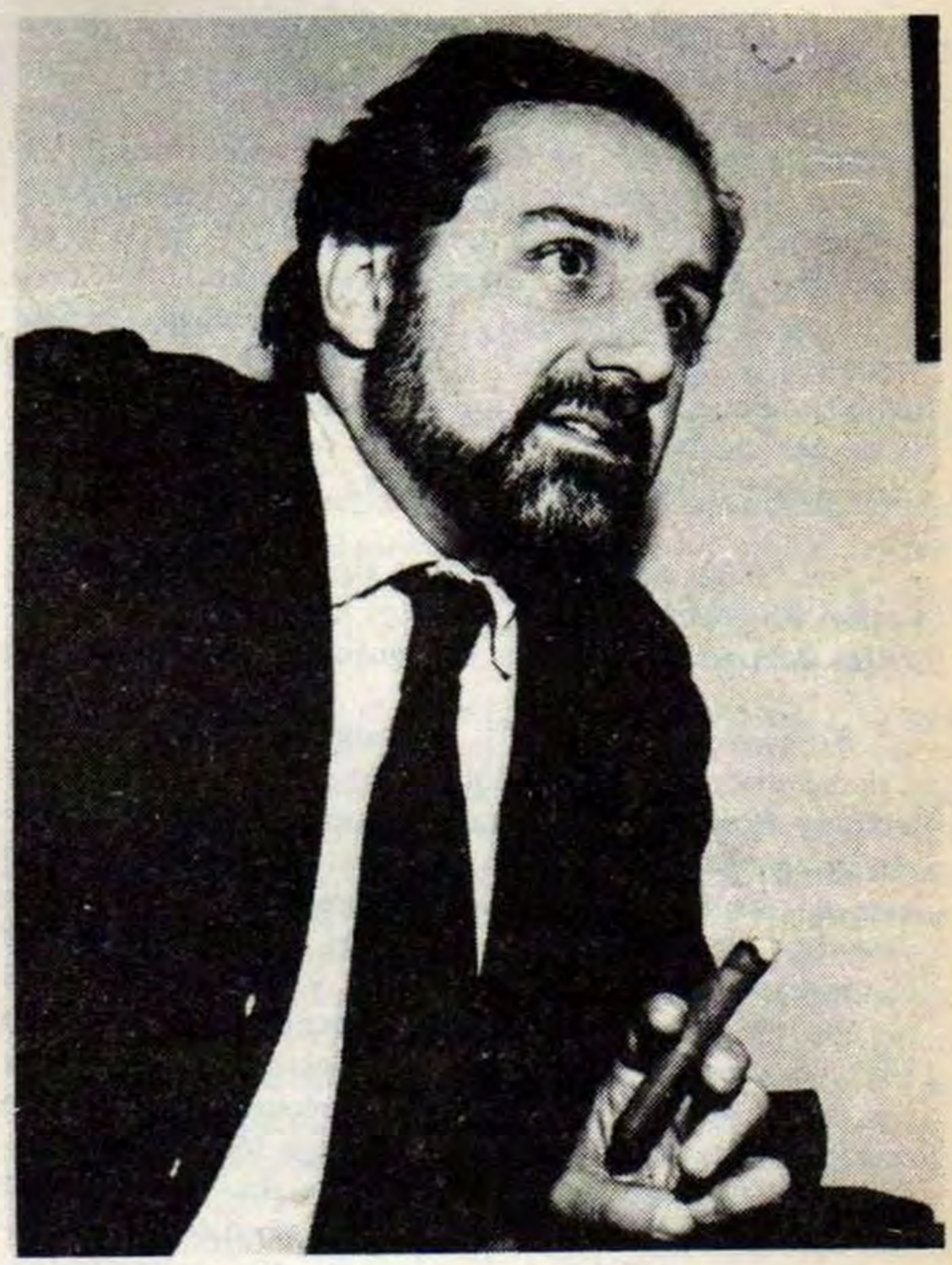
*Loco Chávez: Las satisfacciones de una vida sencilla*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

El barroco como estilo, en distintas épocas históricas, en distintas áreas culturales, se caracterizó siempre por ubicarse en relación con otros textos, otras imágenes, otros lenguajes en general ya constituidos, y desplegar sus recursos poéticos hasta hacer estallar determinadas formas de articulación interna de esos lenguajes. El barroco implica siempre un *consumo* de belleza, pero un consumo que se produce no sólo en la profusión sino también en el gusto por el estallido; y no en el gusto de la permanencia de una determinada forma, de una determinada estructura.

**¿El dibujo no participa en *Inodoro Pereyra* de lo barroco del texto?**

Creo que esos dibujos tienen buena factura como apoyatura del texto; digamos que Fontanarrosa, en términos de lo que tiene de dibujo, nunca se cae, nunca se despeña; si bien es cierto que nadie va a recordar con diversión un dibujo de Fontanarrosa, sino que va a recordar un texto o un relato. Sus textos son epígrafes de un mismo dibujo que se repite y que tiene un cierto carácter, que colabora en algo al sentido general por la comunicación de una cierta esencialidad del personaje. En ese sentido no me parece gratuito el dibujo. Yo pensé muchas veces: ¿y si Fontanarrosa escribiera y no dibujara, y si todo esto apareciera como un relato? Lo que pasa es que es como si ese despliegue verbal, a través de un dibujo sin mayores sorpresas, se hiciera perdonar, se hiciera aceptar por un público como nosotros, que tal vez no esté acostumbrado a todo eso, y tampoco a ir a buscarlo. Yo no digo que esto haya sido planeado, por supuesto, pero una de las claves de esta creación puede consistir en la posesión de un dibujo previsible como anclaje de un texto mucho más imprevisible que el de las otras historietas que conocemos. Cuando leemos los relatos de Góngora, por ejemplo, advertimos que son realmente sencillos: extremadamente sencillos, hasta parecer prescindibles; su sencillez es a veces tan extrema que se ha dicho que son ironías encubiertas, que había algo deliberado en eso de convertir en actores de relatos total y absolutamente triviales —a veces risibles— a personajes a los que se rodeaba de semejante pompa verbal. Era esa una actitud buena para un poeta barroco: digamos un lúcido payaso de la corte. Con este historietista barroco argentino habría algo parecido: no en el sentido que sea payaso de una corte —acá no hay corte para que nadie sea payaso, por lo menos en términos de una historieta—. Pero hay una semejanza estructural, opera el mismo tipo de compensación interna de la estructura: allí entre sintaxis poética y relato, aquí entre relato y anclaje de dibujo.



**Mi recuerdo de los inicios de *Inodoro Pereyra* fue que él incorporaba paródicamente toda una zona de la cultura que en ese momento no aparecía en la historieta, el nerudismo de Dávalos, las canciones de protesta.**

**Ahora pienso que tiene otras preocupaciones, está algo así como más "actualizado". Vemos que la historieta de humor argentina está muy pegada a la realidad, a la actualidad en su acepción más usual.**

Digamos que la historieta humorística en general tiene anclajes "históricos" desde sus inicios: si se toman las antologías de Punch o la historia de la historieta de humor en cualquier lugar de Europa. EE. UU. o la Argentina, se enuentran esos anclajes: lo que pasa es que se fijan en distintos niveles de constitución o de pasaje de lo social. A mediados de la década del 30 todavía seguía vigente en nuestra historieta un tipo de "retrato de actualidad" a través del privilegio del tema de la inmigración, interna y externa, se atendía a los cambios sociales mínimos que los macrocambios iban produciendo, con sus correlatos psicológicos. Así pasó con Pancho Talero, el negro Raúl, la pareja de Tabaco-Dólar. Don Fierro fue como una especie de

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

molécula subsistente, en períodos muy posteriores, de ese momento de la historieta. Después, el género en su conjunto empezó a sintonizarse con otro tipo de procesamientos sociales, a veces más ligados a la superficie política de los cambios, de los grandes cambios; pero es difícil que una historieta humorística no mantenga ese "puente hacia lo actual". Por supuesto las excepciones son importantes, pero ya son de la dimensión de ese humor antropológico de Saúl Steinberg, y que cultivaron y cultivan algunos argentinos, también casualmente los internacionales como Mordillo, y los que oscilaron entre una cosa y la otra, como Quino, pero nunca abandonaron una cierta "realidad histórica".

**Nos habías mencionado antes algo acerca de la participación del lector ante los distintos modos de articulación de las diferentes historietas. Nos gustaría que lo ampliaras.**

Tomando una división aportada por el psicoanálisis y desarrollado por la "semiótica textual" digamos que hay lecturas de placer y lecturas de goce: lecturas de placer serían aquellas que vienen a repetir y a confirmar una manera de resolver tensiones o de obtener una satisfacción conocida. Una historieta como la del *Loco Chávez* es una historieta de placer; debo reconocer, y esto con dificultad porque me gusta más, que seguramente la historieta de Viuti es también una historieta de placer, una historieta que se mueve en el interior de un universo ideológicamente conocido para sus lectores y que entrega fórmulas novedosas para decir eso que uno ya quiere decir, que a veces dice de otra manera y que otras veces no dice por no disponer de la posibilidad de formular esas proposiciones como aparecen formuladas en la historieta; abre el diario y las encuentra: a eso llamo yo una lectura de placer. En cambio pienso que el tipo de experiencia que suscita una historieta como *Clemente* es de otra índole: de alguna manera, este personaje *con imposibilidad de identificación por parte del lector* o con tan amplias posibilidades de identificación que la identificación nunca termina de cerrarse; y de condición particularmente miserable, un relación con las posibilidades de ocupar un rol o cambiarlo —aún dentro del universo especial en el que se mueve, ese universo imaginario— determina que el tipo de experiencia de lectura que se tenga con él sea diferente. Uno experimenta una satisfacción al encontrarse de alguna manera interpretado en un pensamiento formulado en la historieta pero, al mismo tiempo, se encuentra sin poder cerrar una suerte de desgarramiento: no puede completar la solución de este pensamiento por la disparidad absoluta de universos que finalmente se plantea, a pesar de sus componentes realistas, de su inserción social, de la jerga, etc. Es decir: la experiencia de satisfacción va acompañada siempre por un cierto vacío de sentido, que, de alguna manera fracturada, de alguna manera incompleta, se le presenta como sucede, en general, con el arte de nuestro tiempo: un arte que nunca completa una formulación, un arte que obliga al receptor, de alguna manera, a continuar la obra. Un arte que no puede ser recitado. Esa característica me parece que permite postular que una historieta como la de Viuti y una historieta como la de Caloi andan por lugares diferentes, en términos del tipo de lectura que suscitan.

**En referencia con esto que vos dijiste, parecía que la página de Clarín fuera una progresión o una ruptura: Viuti, *Diógenes* hasta llegar a *Clemente*, a ese bicho que no es humano, ni animal, no es nada. . .**

Tal vez exista esa progresión, es una interesante observación: tal vez haya una cierta prueba o un dato que permita fundamentar el abrupto retorno regresivo que se da después de *Clemente*, con el dibujo de Dobal. Esa página va avanzando desde el más conocido placer hasta el más imprevisible goce, y de pronto está Dobal. . .

**Hablemos un poco de *Diógenes y el Linyera*.**

El personaje del *Linyera* se asemeja parcialmente a lo que los franceses entienden por clochard. El clochard es un personaje, desde cierto punto de vista "intelectual", suavemente rebelde (el punto de vista coincidente con el que, desde la literatura o el periodismo, suele elaborarse acerca de los personajes marginales). Aclaro que digo que coincide no que es ese personaje. El clochard de los franceses es una figura misteriosa, con una sabiduría de alcances que exceden, fantásticamente, su lugar social. Tiene una sabiduría muy cómoda para aquel que se ubica en la orilla del poder intelectual: hay en él una acumulación del saber que otros desposeídos no tienen: el clochard es un viajero, un viajero que acumula experiencia y palabras: hay en él una acumulación del saber y al mismo tiempo un desfasaje con respecto a los espacios de poder intelectual, que no llega a constituir una oposición. Cada tanto aparecen algunas formulaciones nuevas del personaje que son las que producen el efecto de maravilla: pero en su conjunto el discurso (el de las aventuras de los diversos clochards franceses) es globalmente de un enfático sentido común.

Al respecto, los dos personajes de Tabaré, el del Linyera y el de su perro, han refrescado algo, con respecto a ese parecido histórico y también en relación con el conjunto local de personajes de historieta en el momento en que aparecieron. Creo que el reparto de roles se ha mostrado como muy rico y muy fecundo: el personaje del Linyera trata de reconciliarse con el mundo de manera constante, y el perro se encarga de poner la cuota de amarga lucidez; a través de él se denuncia la imposibilidad de esa adecua-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar




*Inodoro Pereyra: La historieta barroca.*




*Clemente: Una historieta de goce*

ción, de esa reconciliación. Creo que como estructura de base de una historieta de humor que comenta una actualidad, es muy rica. En cuanto al esquema de base podría decirse que hay allí formulada una cierta ilustración de la "Fenomenología del espíritu": el Linyera está todavía en un estado anterior a cualquier conciencia de sí, y el perro está llegando a ella en el preciso estado de eso que Hegel llama la conciencia desdichada. Es el habitual estado del lúcido pasivo: no es nada malo el lugar para un personaje de humor, y no es malo el lugar para un humorista.

**Por la diferencia que vos habías establecido entre el *Loco Chávez* y los modos de las demás historietas ¿podría decirse que en el *Loco Chávez* no existe la neurosis? ¿los otros personajes sí trabajan sobre esa neurosis?**

Yo no sé si en el *Loco Chávez* como historieta no existe la neurosis, o si más bien aparece, pero en otros personajes de la tira; por ejemplo en Malone y otros personajes tangenciales, temporarios, que viven y son descriptos como neuróticos "de libro". Creo que la neurosis entra y sale de las historias del *Loco Chávez* a través de los personajes secundarios; lo que pasa es que, digamos, es la neurosis que puede tolerarse en un mundo en el que puede conservarse la ilusión de conocerlo todo. En las otras historietas de que hablamos, *Diógenes y el linyera* y más aún en *Clemente* y de otra manera en *Inodoro Pereyra*, el mundo, desde la perspectiva conciente de cada uno de sus personajes, conserva sus misterios, es el espacio de una cierta imposibilidad. Las imposibilidades que aparecen en el *Loco Chávez* son en cambio imposibilidades de hecho, que generan en él una justa irritación; eso es, diría yo, algo un poquito más superficial de lo que se plantea en las otras historietas; entonces no sé si es una cuestión de aparición o no aparición de una neurosis o más bien de la representación o no representación de un encierro neurótico: yo diría que la neurosis y la salud que aparecen en el *Loco Chávez* están encerradas en el espacio del sentido común, de lo que debe saberse, de lo que no puede ignorarse; que están en eso que en toda literatura realista termina por conformar una supuesta sabiduría "popular", limitada a poco más que el saber de los refranes.

**Incluso a través de los textos que aparecen citados en el *Loco Chávez* hay una intención de pertenencia a esa forma de realismo.**

Sí, si bien a veces estos textos están citados de un modo un tanto diagonal. Yo recuerdo un episodio en que se cita un tango de Discépolo, algunas de esas letras amargas, en que se poetizan la desesperanza absoluta, el desengaño; pero que está citado, digamos, al pie de la letra, mediante el recurso de adosarle una historia actual totalmente

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

redundante con sus contenidos explícitos. Así, el tango "se refraniza", pierde su riqueza (digamos, por ejemplo, los componentes de nostalgia o ternura que también tenía). En la cita que se hace en el *Loco Chávez*, el contenido pasa a serlo todo. Yo creo que estos son, podríamos decir ya, después de todas las vanguardias, tomando lo que afortunadamente queda de ellas, "vicios de realismo".

**Yo recordaba por ejemplo los libros que aparecen citados en el *Loco Chávez*: "Flores robadas en los jardines de Quilmes", creo que también Isidoro Blaínstein.**

En esos casos sí, pienso que tal vez haya una mayor sintonización.

**Ahora, saliendo un poco de la página de Clarín. Se da un proceso que toma de 10 años a esta parte: la historieta deja de ser una lectura efímera y se traslada a otros ámbitos, por ejemplo al ámbito del libro. ¿Qué pensás acerca de eso, y dónde estarían las causas? ¿Hay una mayor valorización de la historieta?**

Sí, yo creo que el tratamiento contemporáneo de la historieta, desde hace unos 20 años a esta parte, tuvo un origen por lo menos doble. Por un lado, no puede desdeñarse la atención prestada por la primera semiótica y por la teoría de la comunicación a los medios masivos, y en general dentro de ellos a los medios de la imagen. Pero ese interés teórico, con ciertos efectos iniciales de difusión masiva, fue solo parte del conjunto de causas o motivos de esa recuperación. Por otra parte contribuyó la recuperación de cierta perspectiva descentrada, con respecto al arte y la literatura contemporáneos, recuperación que el pop y hoy otras corrientes paralelas hicieron de ciertas experiencias y ciertas perspectivas vanguardistas de las décadas del 10 y del 20. El mundo, hasta entonces, parecía haber olvidado lo que le había pasado alguna vez a la literatura y a la pintura, en los espacios más dinámicos de la cultura europea y americana, incluída la nuestra; y de pronto, por razones tan complejas y tan múltiples como las que seguramente habían determinado esa primera emergencia del problema, la cuestión reaparece, el ojo se abre a la multiplicidad de la imagen contemporánea y se cierra al mismo tiempo a la seducción de su transparencia; hay un tipo de lector que vuelve a negarse, como ya lo había hecho antes, a leer literatura creyendo que las letras (visuales) no existen y que los contenidos, las imágenes, los relatos que esas letras constituyen existen entonces más allá de ellos. Para descubrir y valorizar el espesor de esa sustancia significante que está entre una lectura y un mundo convocado por un espacio visual, la historieta es de un valor inapreciable. De modo que un avance teórico por un lado, y una recuperación artística por el otro, fueron posiblemente los dos determinantes de la aparición de ese interés por la historieta desde hace esta cantidad de años.

**Nosotros pensábamos, si en el caso del humor gráfico no habría algo así como una función catártica, si la historieta no cumpliría, de alguna manera, la función de comentario.**

De comentario sí, en el caso de la historieta de humor. En cuanto a la función catártica no sé, habría que pensarlo, es un problema: cuando uno habla de catarsis en relación con alguna forma de la literatura, del arte, del espectáculo, tiene que pensar en cierta situación, en cierta posición del espectador. La "purga de las pasiones" de que hablaban los clásicos en relación con el efecto en el espectador configuraba, efectivamente, la catarsis. Tenía lugar en un espacio que, de algún modo, resguardaba especiales propiedades de interacción entre el espectáculo y su público y entre los miembros del público entre sí, que solo, con dificultad pueden trasladarse al espacio de lectura de la imagen impresa. Yo creo que el efecto de la historieta en relación con los trágicos temas que trata por ejemplo en este país, en este momento, que ese espacio crítico que instala con su humor produce un efecto más bien de conocimiento en algunos casos, de reconocimiento en otros; se trata de un conocimiento muy especial, pero tal vez pueda seguir denominándoselo así. La his-




*Diógenes y el Linyera: Una combinación productiva*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar




*Teodoro y Cía.: Cuando el diálogo es aún posible.*




*Loco Chávez: El placer que no llega al goce.*

torieta se ubica en un límite: es dibujo pero no lo es, es texto pero no lo es; la articulación que produce entre texto e imagen es una articulación conflictiva, por la que cada una de sus series de alguna manera deja de ser lo que es.

En una imagen acompañada de palabras no hay remisión a la multiplicidad de sentidos de la pintura o del dibujo. El texto también pierde, o no tiene esa multiplicidad extensiva del texto que construye imágenes literarias. Pero aparece también algo nuevo: el texto como texto, enmarcado por una imagen que le señala sus formas, sus bordes; y viceversa. Las imágenes de "lo real" que traen la historieta de humor y aún la caricatura, y las proposiciones a veces conocidas que trae el texto de esa historieta, las jergas ya habladas, las palabras ya empleadas en el intercambio cotidiano, aparecen al lector de historietas en otra dimensión, con otra luz, debido a la articulación de las dos series. En ese sentido, yo hablo de efecto de conocimiento. Ese conocimiento es algo diverso; es algo menos dramático que la catarsis, que también es un tipo de conocimiento, pero no me parece menos importante que ella. Quiero decir: hay distintos tipos de conocimiento, y puede ser por eso que en algún caso el conocimiento que transporta o produce la historieta sea un conocimiento conmovedor; pero se me hace difícil el traslado de una noción como la de catarsis, sobre todo por el sentido que tuvo desde aquellos que la formularon. La historieta, creo, no "purga las pasiones"; en todo caso les incorpora algún matiz de sentido nuevo.

**Tal vez lo traíamos recordando las primeras épocas de "Humor", cuando se empezó a meter con Martínez de Hoz. La gente comentaba: "¡Qué barbaros, a ver qué dicen! o, la compro porque le dan con un caño".**

En ese caso lo que habría era la búsqueda de un intercambio difícil. Es un diálogo un tanto alucinado el que se tiene siempre con una publicación; ahí estaba la búsqueda de la devolución de aquello que en un determinado momento era muy difícil de hacer circular; y también la búsqueda de la palabra que uno no puede llegar a formular, la búsqueda de la idea que uno apenas ha podido redondear solo. Es muy difícil para las revistas de humor, creo, mantener esa posición durante mucho tiempo. No hablo de "Humor" en este caso, sino de viejos ejemplos de la industria editorial argentina. Lo que quiero decir es que el espacio de contacto de una revista de humor con su público tiene que ver con una búsqueda de completud que no me parece que pueda decirse que sea genéricamente psicológica o ideológica, sino que está en un espacio de contacto de lo psicológico o lo ideológico con sus formulaciones posibles, verbales o nc. Cuando una revista convoca el trabajo de humoristas que están, casualmente o no, en condiciones de entregar ese beneficio, a mí me parece que una revista se convierte en exitosa; y creo que por lo mismo es un trabajo difícil, que generalmente fracasa.

En relación con el diálogo que se establece entre una

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

**revista y sus lectores, ¿cómo se daría la lectura inicial de un diario a partir de la página de historietas?**

Es sabido que mucha gente inicia la lectura del diario por la página de historietas. Es una de las maneras más comunes y habituales de tomar contacto con la realidad a la hora del desayuno. La historieta hace de puente entre esa disponibilidad imprecisa e interrogativa que se tiene antes de iniciar la lectura del diario, y el desarrollo mismo de la lectura. Hay algo en la historieta de diarios que la hace "funcionar" en relación con el lugar que el diario ocupa en el día de cada uno. El que se levanta, todavía no enganchado con el universo de los procesos secundarios, encuentra en la última página del diario, o en un lugar de fácil acceso, un producto híbrido en el cual hay imágenes y textos que, de alguna manera, se encuentran en paralelo con ese universo de contacto entre el sueño y la vigilia en que ese individuo se despierta. Puede recordarse que para Freud en los sueños hay imágenes, es decir, que las palabras también lo son: así son las historietas, así son los dibujos para aquel que comienza el día por esa última hoja del diario.

**No hay posibilidad que en ese contacto la historieta se convierta en noticia, especialmente en aquellas que trabajan con suspenso?**

Sí, es cierto, eso ha pasado, en EE. UU. por ejemplo, durante una de las huelgas más largas de periodistas y gráficos, el alcalde de Nueva York tuvo que contar por televisión cómo continuaba una determinada historieta, para aplacar la impaciencia del público. Eso es interesante: desde cierto punto de vista uno podría pensar que es un modo más de la alienación, en la medida en que si se coloca una noticia relacionada con la esfera económica, o política, en el mismo nivel que una historieta, habría como una especie de degradación de la conexión del inindividuo de la historia con el conjunto de los episodios del mundo; pero, desde otro punto de vista, también puede pensarse que una atención como esa hacia lo que está pasando en una historieta, de alguna manera indica que con respecto a las otras noticias del diario, la gente que hace eso, tiene un sentido crítico muy aguzado y que ha llegado a darse cuenta que de alguna manera todo es historieta, todo está recontado, todo es un invento. . .



*Corto Maltés: El aprovechamiento de un arte chato.*

**Respecto de la crítica de historietas, de la que vos formás parte, ¿creés que tenga incidencia dentro de su producción?**

No creo. La crítica de historietas es algo muy pequeño, por lo menos en este país; muy pequeño y con apariciones muy esporádicas. No creo que así pueda incidir en el trabajo del productor de historietas, salvo una cierta producción tangencial. En determinados momentos, por determinadas modas artísticas, cierta crítica influye en la difusión de un determinado estilo; pero no sé si la cosa va mucho más allá.

**Pero, hay contacto entre Uds. y el productor en cuanto a la discusión, los planteos teóricos. . .**

Muy escasos. Digamos que esas reuniones han empezado hace muy poco; en general son encuentros que contribuyen al conocimiento pero que no influyen en variables relacionadas con la producción. Podría ser distinta la cosa si la instancia crítica estuviera incorporada, pero es muy difícil hacerlo. Las reuniones de historietistas, en general, son reuniones gremiales o sociales. Es muy difícil que haya otra cosa, no porque los historietistas sean reacios y hostiles a la crítica sino porque son como cualquiera: inscribir la crítica en un espacio artístico o de producción, donde se mezclan el arte y otras cosas, es siempre difícil. En las Jornadas de Arte Impreso, los que las organizamos tratamos de instalar un espacio de reflexión, de conocimiento y de crítica, pero la historieta tuvo un lugar pequeño en esas reuniones, que estaban dedicadas al arte impreso en general.

La crítica de historietas no tiene un espacio fijo en diarios y revistas, pero podría tenerlo, y dado que no existen esos lugares para trabajar, la crítica no es "insuficiente", (eso nunca podría saberse), pero sí escasa.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar







**Saliendo del terreno específico de la historieta de humor, y pensando más abarcativamente en toda la historieta, y tomando en cuenta esa relación de tensión existente entre texto e imagen, veíamos en algunos casos, y quizás como tendencia, que el dibujo está más a la vanguardia, es más libre que los guiones. Pensamos en algunas historietas de Breccia y Trillo, por ejemplo...**

Sí; aunque hay excepciones: el caso de Fontanarrosa. Pero es así, es como si en la historieta el texto estuviera siempre como apuntado, constreñido a servir de anclaje a determinados significados posibles del dibujo, o a ofrecerle ciertos relevos en término de la narración; pero me parece que eso que pasa con el texto de alguna manera pasa también con el dibujo, y esto no creo que conspire contra la posibilidad de obtener más altos niveles de calidad artística en la historieta. De alguna manera, el texto está achatado por el dibujo, y el dibujo está achatado por el texto; podríamos decir que la historieta es un arte chato o que es un arte de lo chato. Esto, dicho de manera tan escueta, puede producir indignación, o una mala sorpresa; pero lo que quiero decir es que, al trabajar con dos series mutuamente limitadas, el historietista se ve obligado una vez más a hacer un arte de límites. La grandeza, la genialidad del historietista reside en su buena manera de transitar esa cuerda floja; repito: lo de arte chato no quiere decir arte de pocas luces, arte poco sensible o arte poco inteligente; es como si este arte tuviera que trabajar con menos dimensiones que las que trabaja un pintor o que las que maneja un escritor; y esto es difícil por un lado e ineludible por el otro. Esto lo saben, en obra, todos los historietistas, los profesionales, los que tienen un trato cotidiano con ella, aunque no lo hayan formulado y aunque puedan no estar de acuerdo con esta formulación. Podría dar un ejemplo de un historietista que me parece que ha llegado a manejar de manera absolutamente magistral ese achatamiento, y que es Hugo Pratt. Creo que hay algo para quedarse pegado y maravillado ante ese "descuido" de su dibujo, en esos planos aparentemente desvaídos de color de la historieta cuando la hace en color, en ese texto retóricamente opaco y en esa luz nueva que surge de la articulación del conocimiento de esas dos opacidades, en cuanto uno lee el *Corto Maltés*.

**El problema, ¿no estará vinculado a la forma de producción de la historieta? Es decir, a falta de intercambio entre el trabajo del guionista y el del dibujante.**

No sé, creo que no. No digo que no convenga ensayar nuevas formas de articulación entre guionista y dibujante —sobre todo cuando ellos lo desean; hay casos en que esa nueva articulación no es buscada, entonces no vale la pena intentarlo— pero me parece que el problema existe, en general, no por la articulación entre dos personas sino por la articulación entre dos lenguajes, y que cuando el historietista que escribe un texto y dibuja una imagen es uno el problema subsiste.

**Entrevista: Sanyú**
**Marcos Mayer**
**Fotografía: Francisco Boeris**

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

# Reflexiones sobre un espejo



*"La literatura es un espejo ciego, pero es espejo también por ser ciego"*
**Macherey**

Quizá ninguna palabra haya sido pronunciada tantas veces como en los últimos tiempos: la palabra realidad. Quizá por eso también nos hayamos acostumbrado a no dar demasiado crédito a lo que ella connota.

Más allá de la complejidad de aquello que designa, todos sabemos la multiplicidad de cosas que puede querer decir y más aún la multiplicidad de .o que en nombre de ella se puede silenciar.

Y si esto sucede en el ámbito cotidiano, si la oímos y leemos todos los días, si los canales de información periodística han hecho un uso abusivo de ella, despojándola de sentido al decir tantas cosas para no decir nada, no ocurre algo tan diferente en el campo de la literatura. Claro, que el problema no es nuevo y *realidad* y *realismo* vienen ocupando páginas y causando disputas entre críticos y teóricos que las han utilizado en numerosos sentidos.

Se asiste al mis...o tiempo a un crecimiento cada vez mayor de cierta legitimación de lo "real" en la literatura. Existe un numeroso público ávido de encontrar textos que testimonien acontecimientos importantes, circulan colecciones de hechos reales y el gusto a nivel masivo por géneros como las memorias y biografías de personajes de nuestra época da cuenta de esa necesidad actual por descubrir "lo que pasó realmente", "la vida real" de los "famosos".

Los best-sellers "reflejan" a su modo, el mundo de las relaciones internacionales, de la política económica, de las crisis bancarias y, hasta en algunos casos, los hechos más recientes de nuestra vida nacional.

La fantasía y la imaginación de los adolescentes parecen haberse adormecido o haberse situado en un espacio que excluye la literatura. Alumnos secundarios que antes de leer una obra preguntan si es real o que finalizada la lectura de un relato se decepcionan al enterarse de que esos hechos son producto de la ficción y de que posiblemente jamás ocurrieron.

No alcanza con que el mundo ficcionalizado sea verosímil, debe ser real. Es que en virtud de esa ilusión referencial se está pidiendo a la lite-

*Las ilustraciones de este artículo pertenecen a Heinrich Kley*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ratura que cumpla la función del periodismo. Curioso intercambio tal vez justificado en tiempos en que el periodismo lleva a cabo la tarea de los autores de ficción.

Paralelamente a esta proliferación del término realidad, a la necesidad de que aquello que designa, en su complejidad y variedad sea incorporado a la literatura constatamos, quizá en otro público, en otros lectores algo más especializados, la misma preocupación por el tema del realismo. Preocupación que se advierte a simple vista en dos manifestaciones: en la utilización del realismo como parámetro de la buena o mala literatura y en el lugar privilegiado en que se sitúan los estudios e investigaciones en torno del problema. En cuanto a la primera, observamos cómo en numerosos casos el realismo sigue siendo una categoría a partir de la cual se puede clasificar la literatura en válida o no válida. Es válida la que asume un compromiso con la historia y condenable aquella cuya existencia revela distintos grados de traición a la misma.

En el caso opuesto, se ubican los que impugnan el realismo diciendo que con él la literatura queda convertida en mera crónica de costumbres y acontecimientos que en modo alguno puede considerarse perteneciente al mundo de los altos valores del espíritu y del goce estético.

Los escritores se declaran a favor o en contra de la representación en la literatura, la crítica avala una u otra concepción, se reduce el problema literario a simplificaciones tales como realismo versus vanguardia.

Las historias de la literatura, con la excusa del didactismo, retoman esa oposición y operan con el mismo criterio simplificador que niega toda posibilidad de entender el hecho literario en la complejidad de los mecanismos de sus contradictorias relaciones con "lo real". De esta manera explican esquemáticamente todas las producciones existentes. Así, la oposición Boedo-Florida es extendida a los fenómenos literarios anteriores y posteriores para dar cuenta de un sistema mucho más rico que el que pudiera explicarse a partir de la diferenciación fondo-forma (realismo vanguardia).



Descalificar o aprobar en función del realismo es una conducta que se reitera con los temas de investigación. Es frecuente escuchar acusaciones de descompromiso atribuidas a quienes se ocupan de problemas como el de la parodia argumentando que se privilegia la realidad textual a la extratextual.

Los que, por su parte, se abocan al estudio del realismo no corren mejor suerte: a ellos se los defenestra por apelar a una temática ya demasiado —y no siempre de la manera más seria— transitada.

Lejos de pretender analizar la validez de estos hechos y enjuiciamientos que responden a distintas posiciones, atenderemos fundamentalmente a la vigencia del problema, a la legitimación otorgada a lo real y al realismo como lugar desde el cual pensar la literatura.

Habría que precisar entonces los alcances de estos términos o recorrer al menos algunos hitos importantes de sus distintas acepciones, las connotaciones que conlleva y las polémicas surgidas alrededor de él.

La controversia más importante suscitada por el tema del realismo artístico se desarrolló entre los años 1936-1939 en "Das Wort", una revista de lengua alemana publicada en Moscú. Fue desatada por Lukács cuyas tesis al respecto constituyen una estética y una teoría de la literatura.

Sustentador de la teoría del reflejo, identifica la gran literatura con la literatura realista porque ésta representa la totalidad de la vida social en su complejidad y extensión. Funda esta representación en la noción de tipicidad que consiste en la elección de aquellos individuos en los que se condensan los rasgos y contradicciones principales de una época dada. Rechaza al expresionismo, el simbolismo y el naturalismo corrientes que constituyen para él el arte enfermo por considerarlas decadentes y deformadoras de la captación artística de la realidad.

Los artículos de Brecht en respuesta a las afirmaciones de Lukács configuran el centro de los "*Escritos sobre la literatura y el arte*". En ellos no renuncia al concepto de realismo pero se niega a definirlo estéticamente

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Inspiration

a partir de procedimientos formales establecidos de una vez para siempre y según modelos anteriores. Se pronuncia a favor de aprovechar los medios artísticos válidos de las corrientes desechadas por Lukács, para producir el efecto de "revelación" de la realidad. Considera en oposición a la concepción lukacsiana, que la realidad puede ser "reflejada" de diversos modos y que los medios de los que se valga el artista no deben estar predeterminados; esto sería constreñirlo a adulterar la realidad.

Pero esta búsqueda de nuevos medios de expresión, esta tarea de experimentación artística le valió la acusación de formalista por parte de quienes sostenían una idea estrecha del realismo. Sin embargo Brecht consideraba el aspecto formal sólo en relación con el contenido y sostenía que separarlos equivalía a pretender que con viejas formas pudiera aprehenderse la cambiante realidad.

Esta polémica condensa las preocupaciones que ya venían siendo debatidas desde el siglo XIX cuando comienza la reflexión acerca de los vínculos entre la literatura y la sociedad. Hasta entonces la literatura estaba gobernada por una serie de convenciones y un conjunto de leyes, de pautas fijadas por las preceptivas clásicas que normativizaban universalmente todas las producciones. El criterio de "imitación" de la realidad y de la verosimilitud respondía también a reglas y cánones prefijados.

Entonces se produce por un lado, la concreción de la tendencia al realismo en la escuela que adopta su nombre y cuyo programa consiste justamente en lograr la reproducción mas fiel posible de la realidad aspirando al máximo de verosimilitud y por otro, se dan las condiciones necesarias en virtud de cambios en la estructura social, cultural e histórica que abren el espacio para el surgimiento de estudios sistemáticos y planteos alrededor de la relación de la obra con la realidad.

A partir de entonces se ha venido llamando realista a todo texto que comulgara con la estética de esta escuela y en la que fuera visible la suma de los rasgos que la caracterizan.

Y, al mismo tiempo, cada nueva corriente surgida se ha atribuido la denominación, aunque su programa estuviera orientado a poner de relieve realidades diferentes.

Para poder sobrevivir el realismo ha adoptado distintas definiciones que dan cuenta de los modos en que fue ampliando o limitando su concepción.

Se habló de realismo crítico, de realismo burgués, de realismo abierto, de realismo mágico, hasta se llegó a pensar en un realismo específico para cada autor y en los distintos modos de realismo que podría cultivar cada uno.

Se habló de realismo social y aquí el término adquirió para muchos una nota de prestigio tal que pasó a considerarse válido todo texto que intentara la reproducción de condiciones de vida injustas. Se avalaba el compromiso, la solidaridad del escritor con los sectores sociales más desvalidos y la mera inclusión de seres marginales y explotados otorgaba el certificado de escritor realista y prestigiado. Pocos se detenían a observar cuál era el verdadero lugar otorgado a esos seres —idealísticamente retratados en la mayoría de los casos— o si el resultado de esa escritura era tan revulsiva como ellos pretendían.

Quiso ser una literatura al servicio del pueblo y entonces sacrificó su especificidad en aras de cumplir con el objetivo de llegar a todos, olvidó sus propias leyes y se convirtió en crónica.

La literatura se metió en la "vida" y de allí tomo carteles, material icónico, recortes periodísticos, grabaciones que incorporó para sí en busca de la testimonial y el verismo.

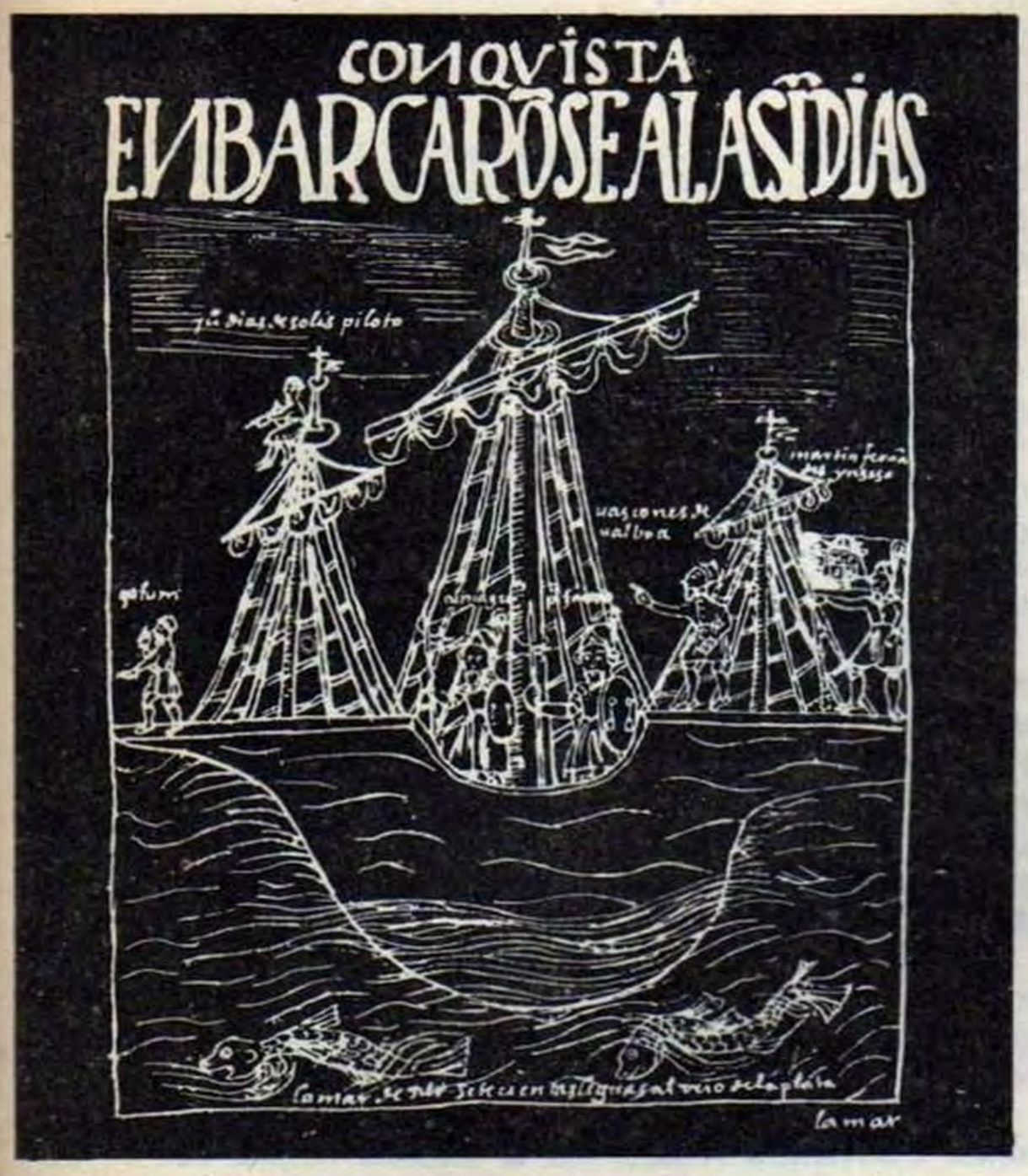
Este tipo de realismo no entendió la imposibilidad del "fiel reflejo", la mediación ejercida por el lenguaje y los procedimientos, tampoco supo que al reproducir una realidad carente de contradicciones, más que impugnar refrendaba el orden contra el que concientemente se rebelaba.

Si revisamos nuestra literatura cabría preguntarse: ¿En qué momentos el realismo se apartó del intento de reproducción mecánica, de la traducción en moldes fijos de lo que es contradictorio y cambiante? Sin duda, muchos escritores de la llamada generación del 55 podrían tomarse como ejemplo de un nuevo realismo en nuestras letras; su intención realista, su compromiso con los acontecimientos sociales y políticos que les tocó vivir, no dio como resultado una escritura simplificadora sino una que, a partir de diversos procedimientos narrativos, de la inclusión de otros lenguajes, emergía como un modo distinto de representar la realidad.

Se abren nuevos caminos para el realismo y a pesar de la existencia de cierta literatura en la que todavía persiste la tendencia al reflejo inmediato y a veces oportunista, hay propuestas actuales que ya están transitándolos. Escrituras que al concebirse como una realidad en sí mismas, estructuradas con mecanismos y leyes propias, regidas por una lógica temporal y espacial autónomas se apartan del realismo pedagógico. Sin las limitaciones de éste, se aproximan en mayor medida, a la "revelación" de las verdaderas dimensiones de la realidad.

**Mónica Tamborenea**

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar




*Las ilustraciones de este artículo pertenecen a Guaman Poma de Ayala*

# El deber de razonar el deber

**En el número anterior de Brecha se presentó la conquista de América a través de los ojos de "los vencidos", en los textos de los pueblos conquistados se vivenció su derrota. En este caso, se trata de cruzar la óptica, mirar con los ojos de la España conquistadora, atender a sus formas, a su manera de intepretar el Nuevo Mundo, sus pobladores y las relaciones que con éstos estableció. Se suele denominar a este aspecto Filosofía de la Conquista Española en América, a partir de este concepto esbozaremos una introducción a su estudio, refiriéndose a algunos puntos a considerar que hacen a dicha tarea.**

El tema de la Filosofía de la conquista española en América, remite en primer término a la cuestión más general del establecimiento de una filosofía determinante(ada) en un proceso histórico cualquiera. Asimismo, cabe interrogar por el sentido u objeto que puede perseguir su delineamiento, y más aún preguntar ¿cómo se ha de acceder a esa filosofía? ¿dónde se ha de encontrar? ¿qué es? La desmembración de la frase introduce nuevos interrogantes ¿qué es una conquista? ¿qué se entiende por conquistar? ¿A qué condiciones y/o acciones designa la palabra conquistar?

Un primer paso conduce a la etimología. Conquistar proviene del latín conquerir (cum, quaero), que es adquirir, tomar; quaero entre otras acepciones significa buscar, intentar, obtener, es decir, conquistar señala conceptualmente no sólo un efecto (posesión), sino a éste como consecuencia de una actitud voluntaria que lo propone desde un inicio como meta. En la base de la acción de conquista hay una traslación, una extensión de poder a un área imposesa. Ahora bien, la filosofía, ¿será la del impulso inicial, la del impulso generador del apoderamiento, o la del hecho consumado, la que se construye a partir de los efectos? o más aún, ¿será un juego especular donde se cotejen ambos momentos? Siguiendo esta línea desmembrante es dable inquirir la acepción que tomará la palabra filosofía. Obviando la infinidad de matices a considerar en su aplicación: convéngase que aún reducida significativamente a "principios del conjunto de ideas sobre. . .", propone múltiples interrogantes inherentes a su inserción.

Vale detenerse. No se trata de señalar cada una de las preguntas que como un abanico extremadamente amplio de posibilidades propone la consideración semántica de la tarea. La recurrencia etimológica amplía los reparos de la misma y desata nuevos hilos conductores. Son de pronto, aquí no se trata de discutir acabadamente uno y cada uno de éstos, sí señalar alguno y algunas de sus preguntas y respuestas, plantear cuestiones que hacen a aspectos de lo que se denomina Filosofía de la conquista española en América.

Irremediablemente, el hombre es permanente revisión; revuelve y desplaza, indaga y reflota, insiste sobre su historia. Toda aproximación histórica define un tiempo, una distancia que media con su objeto, con ese punto preciso al cual se dirige. Este una vez establecido revela su fragilidad. En su mismidad se empobrece; es pues menester, brindarle la apoyatura adecuada que, cuanto más sólida sea, más nutrirá el carácter emergente del objeto (hecho-tiempo) de análisis. Prefiguraciones, paralelismos, ejes de significación, rupturas y condicionantes, líneas de desplazamiento y aglutinamiento, estadísticas y toda herramienta considerada válida a los ojos del "reconstructor de época", actuarán como mediadores de ese marco referencial.

Así lo entiende Lipchutz, y al hablar de la conquista española en América advierte: "El análisis científico de la conquista no es para incubar 'leyendas negras' con el fin de estimular el menosprecio por tal o cual nación. La con-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

quista emana siempre del señoralismo, y éste se ha engendrado en todas las partes del mundo cuando en el marco de una tribu pastoral o agrícola la producción sobrante de los medios de subsistencia facilitó la transformación de la institución de jefe en la de señor, y con eso la transición del espíritu del servicio mutuo al espíritu de provecho y de la explotación. El señoralismo presupone intrínsecamente, y por eso mismo crea, normas de conducta que son contrarias al espíritu de la equidad y el servicio mutuo (. . .).

No se puede llegar a comprender conquista alguna en la historia humana, sin referirse al régimen señorial. Todo análisis de la conquista nos lleva al señoralismo como a su clave (. . .)"[1].

Focalizada en la estructura social de la España del Siglo XV, la explicación de la conquista se centrará fundamentalmente, en el Feudalismo de la Iberia, como clase expansionista y remitiendo a éste como matriz de la filosofía conquistadora. La correspondencia entre la existencia de una relación social (señoralismo) y la empresa de conquista propone vínculos históricos para las creaciones intelectuales que actúan como base de la acción expansiva. Estas vinculaciones guardarán las relaciones de analogía que se desprenden de su génesis, pues proceden de las mismas clases sociales enfrentadas a una misma tarea: conquistar.

Categorías sociales y ejemplos históricos se enlazan. La visión sociologizante de la historia de Lipchutz, rebrota algunos reparos. F. Tenbruck señala al respecto: "De hecho, en la historia de las ideas sociológicas y científico-sociales no hay nada tan invariable como la convicción de que la historia ha de entenderse como la historia de una sociedad y que ha de explicarse desde ella"[2].

Esa sociedad, es sociedad de hombres, de relaciones de comportamiento; se asienta en un comportamiento humano único que como tal propone únicas respuestas. Una gran unidad de sentido que contextualiza la dispersión, empequeñece y agranda la significatividad de los hechos, los emplaza en líneas y los desgaja de sucesiones cronológicas inútiles. De esta forma es dable proponer analogías, similitudes, comparaciones en virtud de un estadio histórico determinado en la evolución social y hacer más inteligible el comportamiento de los distintos estamentos de una sociedad.

"La racionalidad de las prácticas humanas no puede captarse sino en su referencia con la Historia como medio homogéneo en general del hombre. Es evidente que hay grandes diferencias entre el concepto de Historia tal como está elaborado por Comte, Spencer, Marx, etc. Pero siempre supone una unidad del hombre, quedando vinculada la diversidad a una situación histórica determinada. Las sociedades están alineadas según un continuo homogéneo y único, jalonado por cortes pertinentes: los "estadios de avance", sin duda semejante concepto de la Historia nos es tan familiar que parece evidente"[3].

Ese marco de apoyo al que se hacía referencia se construirá respetando esta arquitectura conceptual; se remontará en la historia tras las ideas para establecer ligazones que anudadas en la médula de la estructuración social "encuentren" a los argumentos elaborados por cada sociedad en el momento de emprender una conquista, con los de la España del Siglo XV, como asimismo recorrer el tránsito de esas ideas-fuerza y las concatenaciones horizontales que las apuntalan.

La mitología babilónica, los conceptos de servidumbre natural aristotélicos, el derecho romano, la escolástica, etc. se entroncarán, servirán como "antecedentes" de esa Filosofía de Conquista. Se rastrearán las relaciones y la regularidad en las formaciones discursivas; se acudirá al saber acumulado y a la porción de ese saber que liga los principios de *esa* enunciación, con *aquellos* que lo precedieron.

Todo este fárrago de acotaciones, referencias o reparos a la problemática que se plantea viene a cuento para emplazar algunas consideraciones relacionadas con el feudalismo español como clase conquistadora.

Al decir de Hegel: la filosofía es una época puesta en ideas. Convendrá reparar en la España emprendedora de la conquista, Para esta "época" –siglo XV– se entendía por *España*, la Hispania Románica, es decir, la Península

[1] ***El problema racial en la Conquista de América y el mestizaje***, A. Lipchutz.

[2] ***Sociología e historia social***. Peter Christian Ludz (compilador).

[3] ***Antropología y colonialismo***, Gerard Leclercq, Alberto Corazón Editor, Madrid, España, 1973.




Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar




Ibérica, España era un concepto geográfico, reforzado con un contenido étnico y cultural. Se encontraba dividida en reinos cuyas diferencias y similitudes eran producto de razones diversas. Por una parte geográficas: los condicionamientos naturales y por añadidura el sistema económico predominante; por la otra, el transfondo histórico: las olas migratorias y el acopio cultural que cada una trajo consigo, las relaciones políticas que entabló, las fusiones de elementos "propios y ajenos", las discriminaciones raciales, la preponderancia de un sector social sobre los otros, su paulatino asentamiento regional, y el papel que cada uno de estos reinos jugó en la reconquista. Atendiendo a esta pluralidad de factores diferenciales y a manera de síntesis puede hablarse de una España dividida en los grandes reinos, con sistemas económicos distintos: una burguesía marítima catalanoaragonesa, con firmes intereses en el Mediterráneo, y un Feudalismo castellano sujeto a su tradicional sistema de vida. Aragoneses y castellanos se consideraban recíprocamente "extranjeros" en tierras del otro e inhabilitados para el ejercicio de funciones públicas. Cada reino poseía su sistema judicial propio, su sistema monetario independiente del de los demás.

Vale decir, regionalismos muy acendrados que persistían muy a pesar de la unión que simbolizaron Isabel y Fernando y de la política que implantaron con el fin de unificar, bajo una monarquía absolutista, los demás poderes.

Tal era el panorama que encontró Colón para su proyecto. Las motivaciones que impulsaron a concretar expedición semejante, deben rastrearse en las particulares condiciones que se instauraron en el Mediterráneo oriental a partir de la consolidación del dominio que ejercían los islamitas, y que afectaba directamente los intereses económico-políticos de la burguesía mercantilista-naviera de Aragón, poseedora de vinculaciones poderosas con ciudades costeras italianas tales como Génova y Venecia. Fernando no sólo era rey de Aragón, sino también de Sicilia y Nápoles y su influencia llegaba a Cerdeña y a puntos fortificados en Berbería. La liberación española luego de siete siglos de Islam, parecía allanar el camino expansivo. La idea de un viaje transatlántico se acuñaba desde hacía tiempo en los círculos ligados al comercio marítimo mediterráneo entre los cuales se poseía la certeza de encontrar Asia viajando en dirección opuesta. La "liberalidad" de estos ámbitos permitía la utilización de los conocimientos científicos que la escolástica predominante en el Reino de Castilla, descartaba prejuiciosamente. De la tripulación del primer viaje de Colón, puede inferirse, quiénes motorizaban la expedición ("burgueses y plebeyos") y a qué intereses respondía.

Con extremada simpleza referimos al primer momento de la conquista a aquél de las condiciones de factibilidad que hacen a su concreción. Fue el reino de Aragón, su dinámica interna, su predisposición "tecnológica", sus urgencias económico-políticas, las que posibilitaron la concreción de la empresa. Esta primera etapa del impulso de extensión, posibilitó el mutuo descubrimiento en que americanos y europeos se incorporaron recíprocamente a la mentalidad del otro, conceptuando su enfrentamiento —como no podía ser de otra manera— a través de sus parámetros culturales. Según Wachtel "cuando los españoles descubrieron en América otra humanidad su estupefacción fue sin duda más grande de la que hoy sería la nuestra si encontráramos seres pensantes en planetas alejados"[4]. Pero para el "racionalismo occidental" fue preciso superar el asombro primero y buscar la explicación adecuada que enmarcara la interrelación. Es a este punto el que se denomina generalmente Filosofía de la Conquista: al cuerpo de teorías a que se echaron mano con el fin de elaborar los principios de la Política Indiana.

La remisión al "documento" trae aparejadas una serie de cuestiones que resulta preciso considerar. En primer término las que hacen a la valorización del documento en relación al objeto que se persigue, es decir, el grado de utilidad, la porción aprovechable de éste para el reestablecimiento de una filosofía; en segundo lugar, tener en cuenta la limitación a lo conversado, que actúa ya como condicionante, como así también, ese juego selectivo que opera como frontera indistinguible entre ambos términos. Pero aquí no concluyen, sino que, en verdad, comienzan las consideraciones a su uso; este tratamiento está ligado a la metodología, y no es el objeto de este trabajo, pero, si toman cuerpo las advertencias, es por la necesidad de situar (disponer en relación al lugar que ocupa) convenientemen-

[4] *Los vencidos,* Nathan Wachteel, Alianza Editorial, Madrid, España, 1973.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

te la selección aquí presentada. Esta es deliberada, arbitraria, supone y expone un criterio de selección a la singularidad, mas que a la síntesis. Se deja de lado así, el matiz "signo", vehiculizador de un docto. No erigirse en la muestra confirmatoria, ni en acabada prueba de todo el pensamiento de la época.

Uno de los textos primero que actúa como articulador de la interrelación (Europa/América) es "El Renunciamiento". La corona solicitó a Palacios Rubio la redacción del mismo para ser utilizado por los conquistadores como "Carta de Fundamentación de los Derechos Españoles". Su tesis se asienta en la división del mundo en cristianos e infieles, y a los derechos sobre todos los hombres, que Cristo, como Dios y Señor de todo el orbe depositó en Pedro y sus sucesores. El Papa los extendió a los Reyes Católicos, para que en su nombre gobiernen estas tierras salvajes (América) para cristianizarlas (europeizar). Conminaba a los indígenas a aceptar su autoridad advirtiéndoles:

> **"Si así lo hiciéreis, haréis bien, y aquello a que sois tenidos y obligados, y Sus Altezas, y yo en su nombre, vos recibirán con todo amor y caridad, y vos dejarán vuestras mujeres, hijos y haciendas libres sin servidumbre, para que dellas y de vosotros hagáis libremente todo lo que quisiéredes e por bien tuviéredes, y no vos compelerán a que vos tornéis cristianos, salvo si vosotros, informados de la verdad, os quisiéredes convertir a nuetra santa fe católica, como lo han hecho casi todos los vecinos de las otras islas, y allende desto, Su Alteza vos dará muchos privilegios y exenciones, y vos hará muchas mercedes. Si no lo hiciéreis, o en ello dilación maliciosamente pusiéredes, certifícoos que con el ayuda de Dios yo entraré poderosamente contra vosotros y vos haré guerra por todas partes y maneras que yo pudiere, y vos sujetaré al yugo y obediencia de la Iglesia y de Sus Altezas, y tomaré vuestras personas y de vuestras mujeres e hijos y los haré esclavos, y como tales los venderé y dispondré dellos como Su Alteza mandare, y vos tomaré vuestros bienes, y vos haré todos los males y daños que pudiere, como a vasallos que no obedecen ni quieren recibir a su señor y le resisten y contradicen; y protesto que las muertes y daños que dello se recrecieren sean a vuestra culpa y no de Su Alteza, ni mía, ni destos caballeros que conmigo vinieron."**

El dominio temporal de la Iglesia y los reyes como representantes de ella legitimizan la conquista. Los términos en que se plantea la relación son claros: desobedecer al señor es servidumbre. Mas, obedecerle, ¿qué significa? De hecho poco importa el comportamiento indígena: son vasallos como lo son los españoles. Se les dice:

> **"como todas estas partes y otras muy mayores tierras y señoríos eran de Vuestra Alteza y que los quisieran ser sus vasallos serían honrados y favorecidos, y por el contrario, las que fuesen rebeldes serían castigados conforme a justicia"[5].**

Es a la justicia de Castilla a la que refiere, es Castilla la que conquista, son sus instituciones las que se trasladan a América. Atrás había quedado el primer viaje de Colón y sus relaciones con la burguesía marítima, América era posesión del Reino de Castilla y así lo expresa el testamento de la Reina Isabel:

> **"Son cuatro las Islas a Tierra firme del Mar Océano, é islas de Canaria, fueron descubiertas, é conquistadas a costo destas mis Reinos, é con los naturales dellos, y por esto es razón que el trato é provecho dellas se aya, é trate, é negocie destas mis Reynos de Castilla y Señor, . . .**

La resonancia de la conquista encontró voces diversas en la península. No a todos conformaban los derechos jurídicos de los que se hacía gala, por otra parte, los primeros indicios de malos tratos y abusos con los indígenas, contribuían a acrecentar la discusión sobre la legitimidad de los principios expuestos como justificación de dominio. Fray Bartolomé de Las Casas se constituiría en "el padre de los indios" siendo el principal opositor a la política oficial y denunciando abiertamente las atrocidades que se cometían con los naturales.

El pensamiento de Las Casas es por demás importante; representa la interlocución, la denuncia del incumplimiento de los principios fijados. Motoriza la polémica y propone una interpretación distinta de la filosofía cristiana, formula un discurso de enfrentamiento a partir del cual es dable conjeturar lo erróneo de la justificación de lo actuado en la Conquista como estrechez ideológica propia de una época. Las Casas amplía sustancialmente las márgenes de la conciencia. Su ausencia no es negación.

No se niega su discurso disidente, se prefiere hacer hincapié en aquel que se elabora desde el "oficialismo". Esta función era reservada a los estadistas, argumentadores propagandistas de las razones y justos motivos de la conquista, de la política exterior del reino. Entre estos se destaca Gines de Sepúlveda quien en 1547 escribiera el "tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios".

> **"Con perfecto derecho los españoles ejercen su dominio sobre estos bárbaros del Nuevo Mundo e islas adyacentes, los cuales en prudencia, ingenio, y todo género de virtudes y humanos sentimientos son tan inferiores a los españoles como los niños a los adultos, las mujeres a los varones, como gentes crueles e inhumanos a**

[5] *Hernán Cortés, Cartas.*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

**muy mansos, exageradamente intemperantes a continentes y moderados,** finalmente, estoy por decir cuanto los monos a los hombres (. . .)

**Así, pues, ¿cómo hemos de dudar que estas gentes tan incultas, tan bárbaras, contaminadas con tan nefandos sacrificios e impías religiones, han sido conquistadas, con el mejor derecho y mayor beneficio para los propios bárbaros, por Rey tan excelente, piadoso y justísimo como lo fue Fernando [el Católico] y lo es ahora el César Carlos, y por una nación piadosa e humanística y excelente en todo género de virtudes? (1941, p.· 113; 1951, p. 38).**

**¿Qué mayor beneficio y ventaja saludable pudo acaecer a estos bárbaros que el quedar sometidos al imperio de quienes con su prudencia, virtud y religión los han de convertir en bárbaros y apenas hombres, en hombres civilizados en cuanto pueden serlo; de viciosos en honrados y probos; de impíos y siervos de los demonios, en cristianos y adoradores del verdadero Dios de la verdadera religión? (. . .)**

Están obligados estos bárbaros a recibir el imperio de los españoles conforme a la ley de naturaleza. . . Y si rehúsan nuestro imperio, podrán ser compelidos por las armas a aceptarle. . . siendo además tan grande la ventaja que, en ingenio, prudencia, humanidad, fortaleza de alma y de cuerpo y toda virtud, hacen los españoles a estos hombrecillos, como la que hacían a las demás naciones los antiguos romanos (. . .)

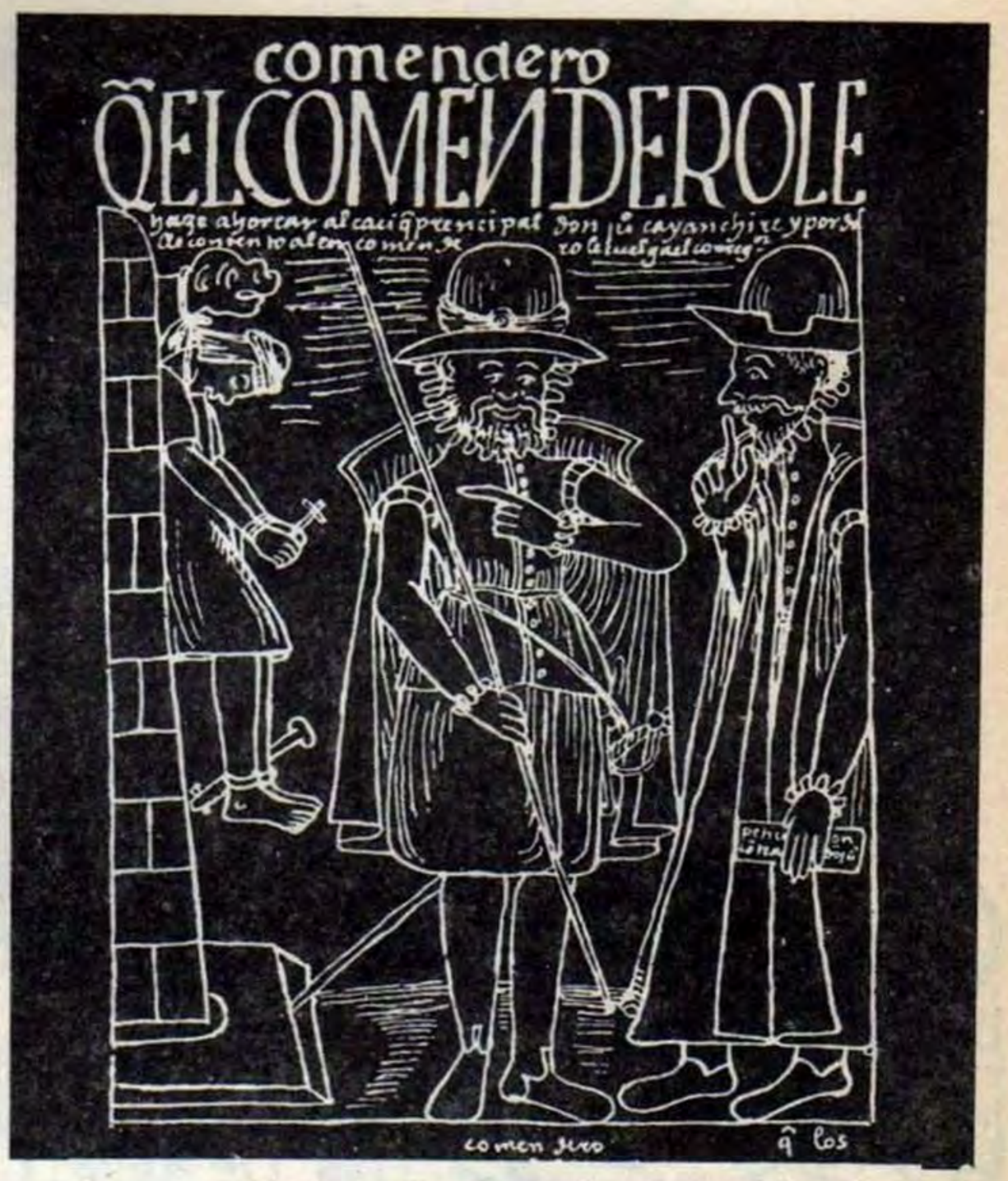
Afirmo que los bárbaros pueden ser sometidos a nuestro dominio con el mismo derecho con el que pueden ser compelidos a oír el Evangelio" (1941, p. 139; 1951, p. 65). . . "¿Y cómo han de predicar a estos bárbaros. . . si previamente no se ha sojuzgado a esos bárbaros? (. . .)

A la doctrina y los consejos conviene añadir las amenazas y que se infunda el terror, **para que se aparten de los vicios y del culto de los ídolos** (. . .)

La guerra que los nuestros hacen a esos bárbaros no es contraria a la ley divina y está de acuerdo con el derecho de gentes que [por su parte] está de acuerdo con el derecho natural y ha autorizado la servidumbre y la ocupación de los bienes de los enemigos (. . .)

Perdida la libertad, ¿cómo han de retenerse, los bienes?" **(1941, p. 165; 1951, p. 92, n. 150).**

**"La justa guerra es causa de la justa esclavitud, la cual contraída por el derecho de gentes, lleva consigo la pérdida de la libertad y de los bienes (. . .)**




**No hay ninguna razón, de justicia y humanidad que prohíba, ni lo prohíbe tampoco la filosofía cristiana, dominar a los mortales sujetos a nosotros, ni exigir los tributos que son justo galardón de los trabajos, y son tan necesarios para sostener a los príncipes, a los magistrados y a los soldados; tampoco prohíbe tener siervos y usar moderadamente de su trabajo".**

Hasta aquí pues la cita de textos de documentos, valga señalar lo limitada de la misma. La razón de haber circunscripto los textos expuestos a la zona más extrema de explicitación de los "derechos de poder" apuntaba, no a la ceguera de querer juzgar a cada uno de los españoles en base a estos principios, vino, precisamente, a señalar la existencia de un discurso oficial sobre las razones de conquista, y a ello (la existencia) como un punto referencial suceptible de ser estudiado en su singularidad. Desde aquí, si el discurso sobre el dominio valdrá referirlo a su accionar.

Conviene a esta altura detenerse. Un vistazo hacia atrás nos ofrece elementos diversos que aún no alcanzan a constituirse en respuestas a los interrogantes iniciales. ¿Cómo plasmar esta pluralidad coherentemente? Hemos hecho referencia al análisis que centra en el expansionismo propio del señoralismo el fenómeno de conquista; se refirió al descubrimiento como empresa del mundo burgués; se trajo a colación algunos documentos o tratados que expusieron

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

las ideas de relación entre americanos y europeos desde la óptica europea, aspectos válidos todos, pero que distan aún de ensamblarse homogéneamente. ¿Cómo disponer de todos ellos de manera que se ilustren unos a otros? ¿Cómo vertebrarlos; ligar la pluralidad de contenidos y signos por los que se expresan?

Habrá que entender la filosofía de la conquista, como una ideología de la dominación; España extiende su poder y lo hace con los elementos que que puede echar mano. Sus instituciones, en su funcionamiento interno y externo, en su complejidad se adaptarán a esta empresa, y desde ya no saldrán indemnes. Para elaborar una ideología de la dominación no bastará —claro está— extraerla de la explicitación documental, ni de las ideas en boga que abonaron la formulación de los principios de acción, ni de los postulados teóricos de una clase. La conquista española en América, posee un sinnúmero de particularismos que tienden a presentarla en la mayoría de los casos en referencia a la singularidad fenomenal.

Habrá que descartar la idea de una España única operando sobre los indígenas, no hubo homogeneidad política, cultural. Más de tres siglos transcurrieron a lo largo de los cuales la política indiana fue asimilando los cambios políticos internos de la Metrópoli. ¿Cómo se articuló la relación entre colonizadores y la cabeza de poder en la Península? ¿Qué papel jugaron las instituciones que se crearon atendiendo a una dualidad en los objetivos: los indígenas y los españoles en América? ¿Cuál fue —finalmente— la instrumentación real de esas leyes? (Recordar la fórmula: acato pero no cumplo).

El momento cultural del expansionismo europeo se produce con un cristianismo triunfante, y los españoles —varones solos en su mayoría— traerán consigo para la conquista una ideología de represión sexual que contrastará con las de los pueblos a dominar. Se dará lugar así a "desquites" y a atropellos brutales, de todos modos, los salvajes no eran hijos de Dios, y el pecado no existía. Esto influyó directamente sobre las variables demográficas así como las epidemias que diezmaron las poblaciones autóctonas de la América y la mixtura racial y cultural. También habrá que considerar como la dinámica de estos factores se impuso en la determinación de la composición social. De poco servirán las premisas apostólicas desgajadas de su efectiva aplicación, será preciso analizar la estrechez y la amplitud de la letra, del cuerpo doctrinal y las diferencias y similitudes de cada orden sacerdotal en su interpretación, tanto como el traslado de ésta a la práctica evangelizadora.

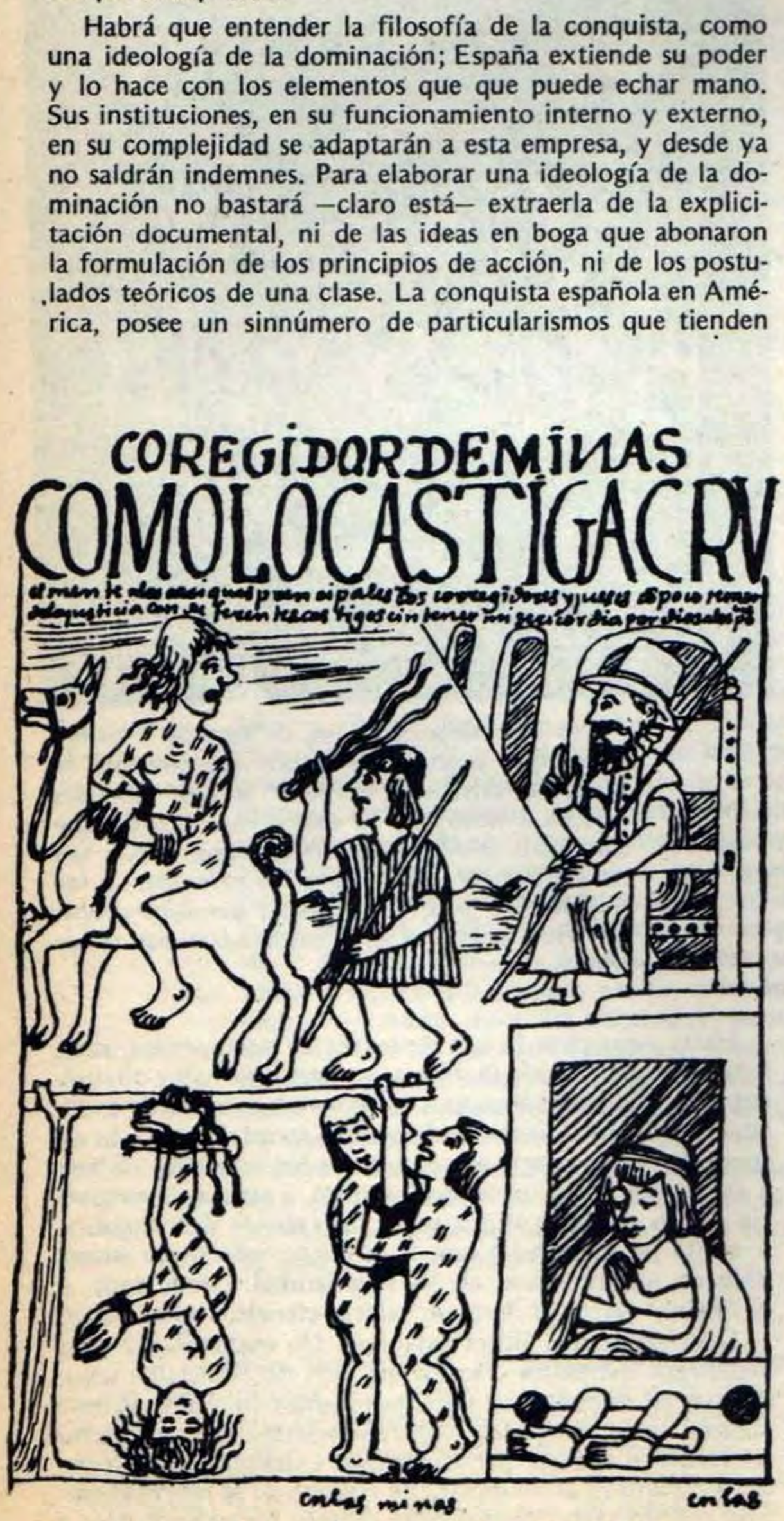
Las áreas a explorar proseguirían apareciendo y sugiriendo nuevas variables; no es el objeto agotar su formulación. Insistir en la multiplicidad de elementos, es reparar tan sólo un momento en las vicisitudes de la instauración de un poder externo, del poder de otra civilización, de otro mundo, sobre un mundo constituido.

Ese feudalismo en expansión comprendió que salirse de sí mismo lo desguarnecía, necesitó fortalecerse, resguardarse en su avance. Un espacio distinto del suyo, un terreno que le imponía reglas diferentes, no le convenía, por ello extendió sus fronteras, amplió sus límites, ensanchó un universo y con él las leyes que lo regían. El pensamiento a aplicar era el "normal".

Reconocer ese nuevo mundo como propio requería una explicación. Entiéndase este reconocimiento en tanto acción, en tanto ejercicio efectivo. Aquí reside uno de los puntos más sobresalientes de la España conquistadora, ese permanente requisito: la teleología de la acción. Esta ideología de la dominación que a caballo de la violencia y del oportunismo político (las fracturas internas en las sociedades americanas) se instaló en América, hurgó en sus limitaciones tras la justificación de su existencia.

El español exportó Europa, y se encargó de ubicarla en América. Trasladó sus ciudades, sus feudos, quiso ser propietario de "su" tierra, vecino de "su" ciudad (réplica de la que había dejado).

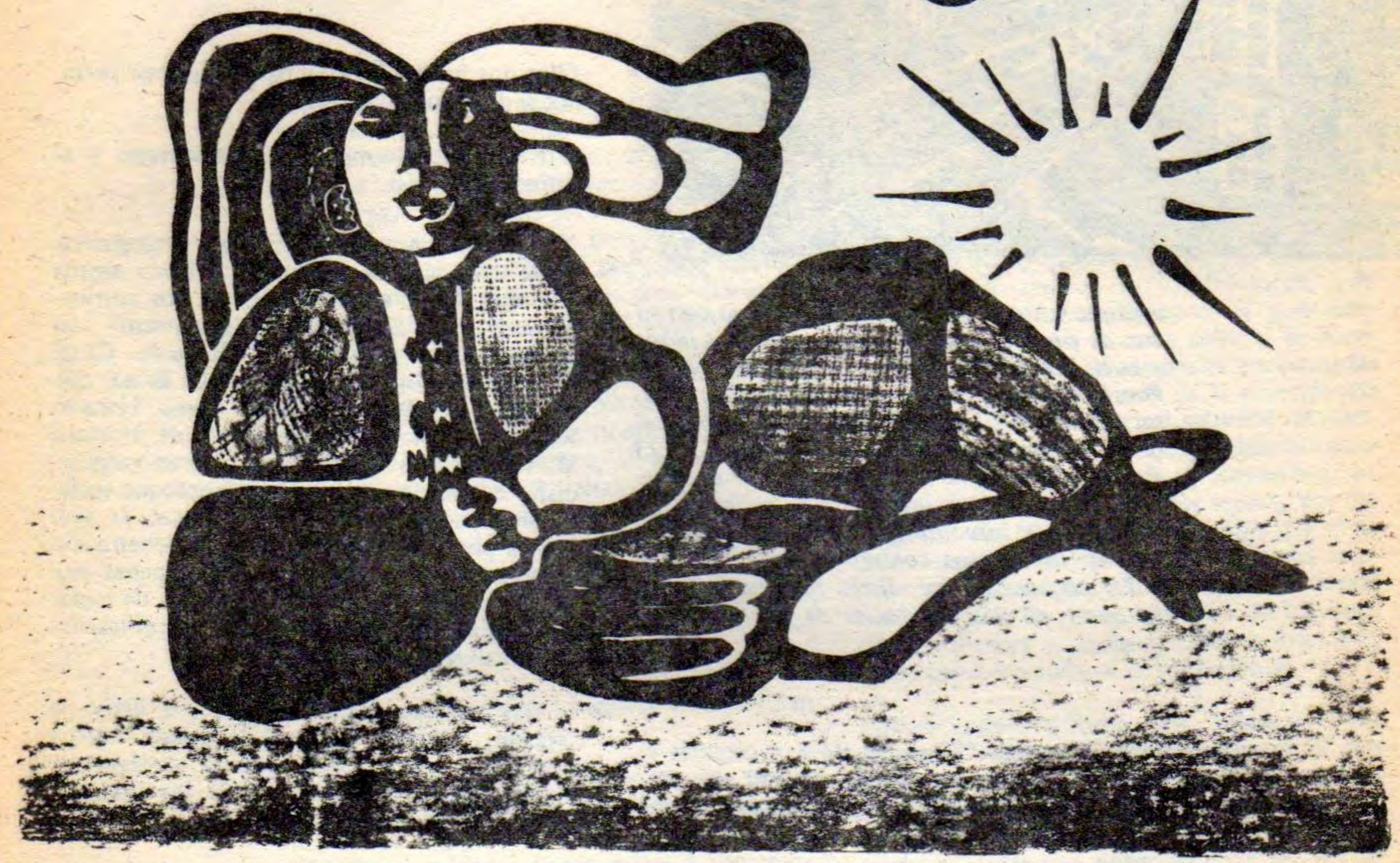
"Europa fue el filtro por el cual América se escurrió".




Gerardo Serrano

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

# La poesía de Santiago



**En la Capital Federal las condiciones de producción de la poesía, se hacen particularmente difíciles. Por la falta de difusión, por los eternos problemas económicos y por que no también por los advenedizos que consideran a la poesía como un arte fácil, efímero que no requiere trabajo y pasión.**

**En el interior estos problemas se duplican. Brecha estuvo con Alfonso Nassif, un importante poeta de Santiago del Estero, en un intento de acercarse a nuevas respuestas y propuestas hacia un arte que tiene en nuestro país una larga y digna tradición.**

*Después que el español y remoto Mateo Rojas de Oquendo iniciara el camino, en las postrimerías del siglo dieciséis con unos sonetos que perduraron y un largo poema, "Famatina", que la historia apenas sospecha, extraviado como fue, en viaje hacia España, la Poesía Santiagueña soportó trescientos años de olvido, condenada al ostracismo por la lenta colonia, por las luchas fraticidas y por la dolorosa organización política, hasta que asume el vértido de este siglo veinte y realiza el salto que deja atrás, muy atrás, su vaga, imprecisa pubertad para alcanzar el sitio de su adultez. No es anecdótico entonces que haya sido Ricardo Rojas el que retome el hilo perdido de la producción poética. Santiago necesitaba y encontró en Rojas el gran generador de la nueva dinámica, que conduciría la búsqueda, siempre difícil, siempre delicada, de la identidad. Esa nueva dinámica habría de celebrar el protagonismo de poetas de la talla de María Adela Agudo, Bernardo Canal Feijoo, Felipe Rojas; habría de celebrar la obra de un hombre que se ha convertido en el símbolo de las letras santiagueñas de los últimos veinte años, el poeta y teórico Alfonso Nassif, uno de esos casos en que el solo nombre alcanza para identificar una actividad: Nassif recorrió la vida de mano de la poesía y la poesía santiagueña transmitió su*

*Ilustrado por Nono Tupón*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



*mensaje a través de Nassif que la llevó con su voz de provincia en provincia y con sus libros a buena parte del mundo. La simbiosis Nasiff-Poesía dirige en la actualidad la página cultural del diario El Liberal, preside la filial local de la Sociedad Argentina de Escritores. El 23 de mayo pasado, el diario La Nación de Buenos Aires publicó uno de sus trabajos "La interminable suma de los días", siendo Nassif uno de los escasos comprovincianos en llegar a las páginas de ese diario porteño; además es autor de dos antologías de poetas santiagueños. . .*

**Tostoi decía "Pinta tu aldea y pintarás el mundo". Usted cree Alfonso, que el arte santiagueño ha reflejado nuestra realidad con una visión universalista?**

Sí, claro. Hemos tenido grandes artistas, como Ricardo Rojas en poesía, como Andrés Chazarreta en música, Gómez Cornet en pintura: gente que ha logrado plasmar una visión totalizadora del hombre a través de la realidad santiagueña. Por eso, en nuestro caso, y en honor a la verdad, no se puede decir "poesía santiagueña", sino "poesía con temática santiagueña": recorriendo esa temática incorporamos las cuestiones comunes a todos los hombres.

**¿Cómo fue el proceso de la poesía en nuestra provincia?**

Bueno, todo lo que se hace hasta Rojas es de poca significación; si hacemos abstracción de este siglo, la poesía prácticamente no existe en Santiago. Entonces con Rojas se inaugura el gran capítulo porque es sin duda uno de los últimos clásicos de la lírica castellana; enrolado en el modernismo, amigo como era de Rubén Darío, se produce en él un proceso atípico: va desde lo clásico hacia las cosas del terruño. Su poesía, como precursora de una vasta empresa poética, marca el principal jalón de nuestra literatura. Su contemporáneo, Marcos Figueroa habría de transitar el romanticismo con algunas incursiones en el realismo.

Ellos dos fueron la flor y nata del primer período, el de los precursores.

**Hasta que irrumpen el creacionismo y el surrealismo. . .**

Toda la obra de los poetas santiagueños desde entonces es creacionista, salvo alguna que otra línea surrealista. Estas dos corrientes entran en Santiago simultáneamente con Buenos Aires a través de Bernardo Canal Feijóo, que comanda el grupo La Brasa, que nuclea a escritores notables como Horacio Rava, Luis Manzione (hermano de Homero Manzi). Pero es Canal Feijóo el gran vanguardista, dueño de una poesía con enfoque social y profundidad filosófica-psicológica; es uno de los pocos que consigue alguna penetración en el surrealismo, esa escuela que apenas modifica la lógica del lenguaje, tan lejos de lograr sus iniciales propósitos, aquella modificación de la realidad. . .

**Hay una cosa que siempre me llamó la tención, Alfonso. Por qué la poesía salteña tuvo más trascendencia que la santiagueña. No nos olvidemos que uno de los símbolos de Salta es precisamente su poesía.**

Ellos tuvieron la gran ventaja de amalgamar la poesía con la música. Aquí en Santiago existieron grandes músicos, pero quizás le temieron a la poesía de vanguardia, o no la entendían; entonces hicimos trabajos separados con los resultados que vos marcás; recién ahora se está revirtiendo un poco esa situación. Y fijate qué paradoja: muchos grandes poetas salteños como Dávalos, Castilla, Anzoátegui, salieron del grupo "La Carpa" que en Tucumán fundó nuestra comprovinciana María Adela Agudo. A propósito de Agudo, ella pertenece a la tercera generación de poetas santiagueños: una poetisa excepcional: mejoró el ya gran creacionismo de Huidobro. A quince años de su muerte yo escribí "Canto a María Adela Agudo" que empezaba: "Es inútil morir/ de nada sirve/cuando se deja sangre en las palabras. . ."

**¿Usted pertenece a la generación del 60, no es así?**

Efectivamente, junto con Dino Taralli, Felipe Rojas, Carlos Artayer. Ya el hombre, como consecuencia del avance tecnológico, va tomando conciencia de otras realidades y hasta el lenguaje se transforma al amparo del proceso atómico, de la cibernética, de los via-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

jes espaciales. Pero, aún incursionando en poesía amatoria o con tentativa psicológica, le cantamos también a las cosas de nuestra tierra —esa soledad del provinciano que lo vuelca hacia el telúrico— inspirándonos en nuestra realidad: hablamos de la sequía y denunciamos tácitamente la falta de riego, de proyectos hídricos; le cantamos al quebracho y denunciamos su tala indiscriminada, como en aquellos versos míos ". . . Oro Rojo, Sangre Nuestra/Sangre de mi tierra herida/Orfebres manos morenas/ Te tallarán sus desdichas/Manos que no son culpables/Hachas sin alma homicida/Otro es el viento que lleva/La sangre, el sudor y el clima. . ." Y también el trabajo, a veces brutal, de nuestros hacheros, como decía ya Canal Feijoo "Y ya, allá quebrado en varios ángulos/ a la labor de dieciocho horas diarias/disciplinado hasta ponerse fuera de toda/ley de amparo, a pleno sol/enjugándose el sudor con el antebrazo/como si fuera a llorar de rabia. . ."

**¿Hay una actividad literaria sólida en Santiago?**

Existen muchas inquietudes. El año pasado se publicaron 50 libros y este año también hubo iniciativas importantes. Pero en poesía, hay 300 libros inéditos, de los cuales 5 son míos. No hay apoyo oficial para publicarlos siendo que no es por el trigo o el ganado con que se mide una civilización, sino por el alto valor del espíritu, encarnado en el arte. Hace tiempo, hablando con un funcionario yo le decía: "Nosotros seguimos gobernando la cultura, aunque ustedes gobiernen el dinero de la cultura". Hay toda una burocracia por la cultura, Ministerios, Direcciones, se recaudan impuestos, pero el creador está siempre desamparado. El arte ha sido siempre gratuito: los artistas han trabajado, han hecho su labor, se han destruido y casi nunca recibieron apoyo: por el contrario, fueron muchas veces perseguidos (y estoy hablando de toda América).

**¿Y la autocrítica? ¿Cuál es el margen de culpa de los creadores?**

También tenemos culpa. Nunca hemos tratado de formar una cooperativa. Además, somos propensos a tomar el arte, en nuestro caso específico, la poesía, como un escapismo, sin darnos cuenta acabadamente de la formidable empresa de la cultura: no hemos tenido en cuenta su poder de convocatoria ni la dimensión de una explosión cultural.

**¿Hacia dónde va la poesía. Alfonso o hacia dónde debería ir?**

Es difícil determinar un rumbo sin caer en paternalismo. Nunca me gustaron ese tipo de directivas presuntuosas. Pero humildemente quiero decirte que nos falta mirar más el conjunto, enfrascados, como estamos, en una suerte de excesivo regionalismo poético. Tal vez por eso no hayamos encontrado aún nuestro verdadero rostro, no ya provincial, sino nacional y americano. Entonces el gran rumbo es abrirnos hacia la causa cultural de América; todas las poesías regionales encaminadas hacia ese objetivo a través de la coincidencia de las manifestaciones en el subsuelo de nuestra raíz americana. Y para eso debemos conocernos, mirarnos el rostro sin cosmético, investigar qué nos une y qué nos separa. Vos me preguntás del Noroeste y yo te digo que ni siquiera podemos cotejarnos, no podemos mantener un intercambio fluido, discutir nuevas líneas. Esa es la gran obligación de los organismos oficiales y de los creadores: incentivar el acercamiento cultural de los pueblos.

*Tal vez cuando Alfonso dice "Cómo vamos a encontrar nuestra identidad cultural si nos hemos perseguido entre hermanos", esté la clave. Por eso habla de mirarnos el rostro, de acercarnos de frente. Quizás como un modo de soñar con poner en boca de La Poesía el vaticinio borgiano de Elegía de una Sombra. ". . . Llego a mi centro a mi álgebra y mi clave/a mi espejo/pronto sabré quién soy".*

**Domingo Juan**

PUNTO DE VISTA
Revista de cultura
Crítica literaria, historia de la cultura y de las ideas, psicoanálisis, información bibliográfica, textos. El próximo número aparece en noviembre.
Suscripciones y números atrasados: Casilla de Correo 39 Sucursal 49 (B) Buenos Aires

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

# París bajo la ocupación



*Hay textos cuya vigencia trasciende los hechos a que se refieren, aún siendo escritos contingentes como "París bajo la ocupación" de Jean Paul Sartre aparecido en France Libre, en 1945 apenas terminada la Segunda Guerra Mundial.*

*"París bajo la ocupación" es un texto valiente, no en su atrevimiento, sino en la profundidad con que asume las culpas y los sufrimientos de los franceses bajo la ocupación nazi durante largos cuatro años.*

*Valiente en no ocultar una realidad dolorosa en el júbilo de la victoria, valiente en asumir no un riesgo personal, sino un riesgo intelectual. El deseo de* Brecha *es que en la Argentina de hoy, lejos del drama que significó la guerra para Europa, pero cerca del dolor de varios años de frustración aparezcan textos donde el compromiso elija transitar lejos del fácil camino de la crítica contingente y asuma el derrotero difícil de la reflexión y la trascendencia.*

## París bajo la ocupación

Al llegar a París, muchos ingleses y norteamericanos quedaron asombrados al hallarnos menos flacos de lo que pensaban. Vieron vestidos elegantes que parecían nuevos, chaquetas que, de lejos, tenían buen aspecto; sólo en pocas ocasiones encontraron la palidez del rostro y la miseria fisiológica que ordinariamente atestiguan de la inanición. Cuando la solicitud se ve defraudada, se convierte en rencor, y me temo que interiormente nos hayan reprochado el que no correspondiéramos del todo a la imagen patética que de antemano se hacían de nosotros. Acaso algunos de ellos se hayan preguntado, en lo íntimo de su corazón, si la ocupación había sido tan terrible, si, después de todo, Francia no debía considerar como una suerte la derrota que la había puesto fuera de juego y que le permitiría recobrar su lugar de gran potencia sin haberlo merecido por grandes sacrificios; acaso hayan pensado con el *Daily Express* que los franceses, comparados con los ingleses, no vivieron tan mal durante aquellos cuatro años.

A tales personas querría dirigirme. Querría explicarles que se equivocan, que la ocupación fue una prueba terrible, que no es seguro que Francia pueda recobrarse de ella y que no hay ni un francés que no haya envidiado a veces la suerte de sus aliados ingleses. Pero, en el momento de comenzar, siento toda la dificultad de mi tarea. Otra vez conocí este embarazo. Volvía del cautiverio y me interrogaban acerca de la vida de los prisioneros: ¿cómo hacer sentir la atmósfera de los campos de concentración a quienes no habían vivido en ellos? Hubiera bastado un papirotazo para que todo aquello resultara negro y otro papirotazo para que todo pareciera risueño y alegre. La verdad no estaba tampoco en lo que se designa como "término medio". Reclamaba mucha inventiva y arte para ser expresada y mucha buena voluntad e imaginación para ser comprendida. Hoy me hallo ante un problema análogo: ¿cómo dar una idea cabal de lo que fue la ocupación a los habitantes de los países que permanecieron libres? Hay un abismo entre nosotros que las palabras no podrían colmar. Los franceses que hablan entre sí de

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



los alemanes, de la Gestapo, de la Resistencia, del mercado negro, se entienden sin dificultad; pero ello se debe a que han vivido los mismos acontecimientos y, por lo tanto, conservan los mismos recuerdos. Pero los ingleses y los franceses no tienen un recuerdo en común, pues todo lo que Londres vivió en el orgullo, París lo vivió en la desesperación y la vergüenza. Será preciso que aprendamos a hablar de nosotros sin pasión, será preciso que ustedes aprendan a comprender nuestra voz y a percibir, más allá de las palabras, cuanto sólo puede sugerirse, cuanto pueden significar un gesto o un silencio.

Si no obstante intento hacer entrever la verdad, tropiezo con nuevas dificultades: la ocupación de Francia fue un inmenso fenómeno social que afectó a treinta y cinco millones de seres humanos. ¿Cómo hablar en nombre de todos ellos? Las ciudades pequeñas, los grandes centros industriales, las distintas zonas del campo conocieron suertes diferentes. Tal ciudad no vio jamás a los alemanes y en tal otra estuvieron acantonados cuatro años. Puesto que sobre todo viví en Paris, me limitaré a describir la ocupación en París. Dejaré de lado los sufrimientos físicos, el hambre, que fue real pero se mantuvo oculta, la disminución de nuestra vitalidad, los progresos de la tuberculosis; después de todo, estas desdichas cuya extensión las estadísticas revelarán un día, no dejan de tener equivalentes en Inglaterra. Sin duda el nivel de vida se mantuvo allí sensiblemente más elevado que el nuestro, pero ustedes padecieron los bombardeos, las V 1, las pérdidas militares, al paso que nosotros no combatíamos. Pero sufrimos otras pruebas y sobre éstas quiero escribir. Intentaré mostrar la manera en que los parisienses *sintieron* la ocupación.

Ante todo debemos desembarazarnos de las imágenes de Epinal; no, los alemanes no recorrían las calles empuñando las armas; no, no obligaban a los civiles a cederles el paso, a bajar ante ellos de las aceras. En el subterráneo ofrecían el asiento a las ancianas, se enternecían a menudo con los niños y les acariciaban las mejillas. Habían recibido la orden de mostrarse correctos y se mostraban correctos, aunque con timidez y aplicación, por disciplina; a veces hasta manifestaban una buena voluntad ingenua que no hallaba donde emplearse. Y no imaginen ustedes tampoco que los franceses adoptaban frente a los ocupantes una mirada aplastante de menosprecio. Por cierto, la inmensa mayoría de la población se abstuvo de todo contacto con el ejército alemán. Pero no ha de olvidarse que la ocupación fue *cotidiana*. Alguien a quien se le preguntó qué había hecho bajo el Terror, respondió: "Viví. . .". Todos podríamos dar hoy esta respuesta. Durante cuatro años hemos vivido, y los alemanes también vivían en medio de nosotros, sumergidos, ahogados por la vida unánime de la gran ciudad. La multitud se abría para volver a cerrarse tras sus uniformes, cuyo color verde ponía una mancha pálida y modesta, casi esperada, en medio de las ropas oscuras de los civiles. Además, las mismas necesidades cotidianas nos hacían rozarnos con ellos, las mismas corrientes colectivas nos zarandeaban, nos arrastraban, nos hacían marchar juntos; nos apretábamos contra ellos en el subterráneo, chocábamos con ellos en las noches oscuras. Sin duda los habríamos matado sin piedad si hubiéramos recibido tal orden, sin duda conservábamos el recuerdo de nuestros rencores y de nuestro odio; pero tales sentimientos habían tomado un giro un tanto abstracto y a la larga se había establecido una suerte de solidaridad vergonzosa e indefinible entre los parisienses y aquellos soldados tan semejantes, en el fondo, a los soldados franceses. Una solidaridad que no iba acompañada de nada de simpatías y que estaba hecha, más bien, de una suerte de costumbre biológica. Al principio, su vista nos hacía mal y luego, poco a poco, fuimos olvidando que los veíamos: habían adquirido un carácter institucional. Lo que acababa de volverlos inofensivos era su ignorancia de nuestra lengua. Oí cien veces a parisienses, en el café, expresarse libremente sobre política a dos pasos de un alemán solitario, sentado a una mesa ante un vaso de limonada y con la mirada vaga perdida en el vacío. Más nos parecían muebles que hombres. Cuando nos detenían con extremada cortesía para pedirnos que les indicáramos su camino —y para la mayor parte de nosotros ésta fue la única ocasión de hablarles— nos sentíamos más molestos

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

que reconrosos, para decirlo todo, *no éramos naturales*. Recordábamos la consigna que nos habíamos dado de una vez por todas: no dirigirles nunca la palabra. Pero, al mismo tiempo, se despertaba en nosotros, ante aquellos soldados extraviados, una vieja servicialidad humanista, otra consigna que se remontaba a nuestra infancia y que nos ordenaba no dejarlos en apuros. Entonces, decidíamos según el estado de ánimo y la ocasión, y decíamos: "No sé" o "Doble a la izquierda en la segunda calle"; en ambos casos, nos alejábamos descontentos de nosotros mismos. En una oportunidad, en la avenida Saint-Germain volcó un automóvil militar en que viajaba un coronel alemán. Vi a diez franceses que se precipitaban en su auxilio. Odiaban al coronel, desde luego; y entre ellos estoy seguro de que se contaban varios de los F. F. I. que, dos años más tarde, se tirotearon con los alemanes en esa misma avenida. Pero, ¿cómo? ¿Era un ocupante aquel hombre que yacía aplastado bajo su automóvil? ¿Y qué debía hacerse? El concepto de enemigo sólo aparece del todo firme y del todo claro cuando el enemigo está separado de nosotros por una barrera de fuego.

No obstante, había un enemigo —y el más aborrecible— pero no tenía rostro. O, por lo menos, de los que lo vieron pocos regresaron para describirlo. Lo compararía de buen grado con un pulpo que se apoderaba en la sombra de nuestros mejores hombres y los hacía desaparecer. Parecía que se produjeran en torno de nosotros engullimientos silenciosos. Un buen día telefoneábamos a un amigo y el teléfono sonaba largo tiempo en el departamento vacío; llamábamos a su puerta y no abría; si el portero forzaba la cerradura, hallábamos en el vestíbulo dos sillas, una junto a otra, y, entre sus patas, colillas de cigarrillos alemanes. Cuando habían asistido al arresto, las mujeres y las madres de los desaparecidos atestiguaban que se los habían llevado alemanes muy corteses, semejantes a los que en la calle nos pedían que les indicásemos su camino. Y cuando iban a inquirir por su suerte, en la avenida Foch o en la calle Saussaies, las recibían con cortesía y a veces se retiraban oyendo palabras alentadoras. Sin embargo, en la avenida Foch y en la calle Saussaies oíanse desde las casas vecinas, durante todo el día y hasta altas horas de la noche, alaridos de sufrimiento y de terror. En París no había nadie sin un amigo o un pariente arrestado, deportado o fusilado por los alemanes. Parecía que hubiera agujeros ocultos en la ciudad y que ésta se vaciara por esos agujeros, como presa de una hemorragia interna e indiscernible. Por lo demás, de esto se hablaba poco; disimulábase más aún que el hambre esta sangría ininterrumpida, en parte por prudencia, en parte por dignidad. Decíase: "Ellos lo arrestaron" y ese "Ellos", semejante al de que se valen a veces los locos para nombrar a sus perseguidores imaginarios, apenas designaba a hombres sino más bien una especie de pez viviente e impalpable que todo lo ennegrecía, hasta la luz. De noche, *los* oíamos. Hacia medianoche resonaban en la calzada los trotecitos aislados de los transeúntes rezagados que querían llegar a sus casas antes del toque de queda, y luego sobrevenía el silencio. Se sabía, entonces, que los únicos pasos que golpeteaban afuera eran *sus* pasos. Es di-



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

fícil hacer sentir la impresión que podía producir aquella ciudad desierta, aquella *no man's land* pegada a nuestras ventanas y que sólo ellos poblaban. Las casas no constituían en modo alguno una defensa. La Gestapo llevaba a cabo con frecuencia las detenciones entre medianoche y las cinco de la mañana. Parecía que a cada instante la puerta fuera a abrirse para dar paso a un soplo frío, a algo de noche y a tres alemanes afables que empuñaban revólveres. Hasta cuando no los nombrábamos, hasta cuando no pensábamos en ellos, su presencia estaba entre nosotros; la sentíamos por cierta faz que nos ofrecían los objetos, según la cual nos pertenecían menos, se nos aparecían más ajenos, más fríos, en cierto modo más públicos, como si la mirada de un desconocido violara la intimidad de nuestros hogares. De mañana encontrábamos en las calles a alemanes inocentes que se dirigían presurosos a sus oficinas con una cartera bajo el brazo y que más se asemejaban a abogados vestidos de uniforme que a militares. Intentábamos hallar en aquellos rostros inexpresivos y familiares algo de la rencorosa ferocidad que habíamos imaginado durante la noche. En vano. No obstante, el horror no se disipaba y, acaso, lo más penoso fuera aquel horror abstracto que no llegaba a posarse sobre nadie. En todo caso, tal es el primer aspecto de la ocupación; imagínese, pues, lo que era aquella coexistencia perpetua de un odio fantasmal y de un enemigo demasiado familiar al que no llegábamos a odiar.

Pero aquel horror tenía muchas otras causas. Sin embargo, antes de seguir adelante, es preciso evitar una equivocación: no ha de imaginárselo como una emoción sobrecogedora y viva. Ya lo dije: *vivimos*. Esto significa que podíamos trabajar, comer, conversar, dormir, a veces hasta reír, si bien la risa era bastante rara. El horror parecía estar fuera, en las cosas. Podíamos olvidarnos de él por un momento, apasionarnos por una lectura, una conversación, un negocio, pero siempre volvíamos a él y advertíamos que no nos había abandonado. Cauto y estable, casi discreto, roía




Escuela Panamericana de Arte

Venezuela 842
Juramento 1765
Rivadavia 7440

La creatividad como arte y profesión

Crear es producir una cosa que no existía, es impulsar, guiar, estimular, conducir, alentar a llenar cientos de porciones de nada.
Lograr que haya cien prismas de colores donde antes hubo cien espacios libres.
Comunicar casi un mismo mensaje, un discurso casi idéntico y observar el infinito repertorio de resultados posibles, es tal vez lo más emotivo y sorprendente de nuestra tarea.
Trabajamos convencidos que la enseñanza es constante descubrimiento. Somos fuente de energía que se retroalimenta con el trabajo.
Nuestra tarea alcanza su verdadero sentido cuando la llevamos a cabo pensando en que enseñar es sobre todo aprender.
Sólo se enseña cuando se ha aprendido a querer lo que se hace. Sólo se aprende cuando se hace con amor.

Diseño Gráfico y Publicidad
Decoración Dibujo y Pintura
Fotografía y Cine


Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

tanto nuestros ensueños como nuestros pensamientos más prácticos. Constituía a la vez la trama de nuestras conciencias y el sentido del mundo. Hoy, que se ha disipado, sólo vemos en él un elemento de nuestra vida; pero, cuando estábamos sumergidos en el horror, se nos había hecho tan familiar que a veces lo considerábamos la tonalidad natural de nuestros estados de ánimo. ¿Se me comprenderá si digo que era a la vez intolerable y que nos adaptábamos muy bien a él?

Según se dice, algunos locos sienten intensamente que un acontecimiento atroz desquició sus vidas. Y cuando quieren comprender qué es lo que les provoca una impresión tan fuerte de ruptura entre su pasado y su presente, no hallan nada, nada se produjo. Tal era, poco más o menos, nuestro caso. A cada instante sentíamos que se había roto un lazo con el pasado. Las tradiciones estaban rotas, así como las costumbres. Y no percibíamos claramente el sentido de aquel cambio, que la misma derrota no explicaba por entero. Hoy veo cuál era: París estaba muerto. No más autos, no más transeúntes, salvo a determinadas horas y en ciertos barrios. Marchábamos entre piedras; parecía que fuéramos los hombres olvidados en un inmenso éxodo. Algo de vida provinciana se había instalado artificialmente en los ángulos de la capital; quedaba un esqueleto de ciudad, pomposo e inmóvil, demasiado largo y demasiado ancho para nosotros: demasiado anchas eran las calles que descubríamos hasta donde alcanzaba la vista, demasiado grandes eran las distancias, demasiado vastas las perspectivas. Uno se perdía allí y los parisienses se quedaban en sus casas o llevaban una vida de barrio, temerosos de circular entre aquellos grandes palacios severos que la noche hundía en las tinieblas absolutas. Pero en esto también hay que guardarse de exagerar. Muchos de nosotros gustaron de la tranquilidad burguesa, del encanto anticuado que aquella capital exangüe tomaba al claro de luna; pero su propio placer estaba teñido de amargura, pues nada hay más amargo que el que uno se pasee por *su* calle, alrededor de *su* iglesia, *su* municipalidad, y sienta la misma alegría melancólica que si visitara el Coliseo o el Partenón bajo la luna. Todo era ruinas: casas deshabitadas del siglo XVI con los postigos cerrados, hoteles y cines confiscados y señalados con barreras blancas contra las cuales tropezábamos de golpe, bares y tiendas cerrados hasta que finalizara la guerra y cuyos propietarios habían sido deportados, habían muerto o desaparecido, pedestales sin estatuas, jardines cortados en dos o desfigurados por casamatas de hormigón armado, y todas aquellas gruesas letras polvorientas en lo alto de las casas, avisos luminosos que no se encendían. La existencia artificial que los alemanes mantenían aún en París, las representaciones teatrales, las carreras, las fiestas miserables y lúgubres no se proponían sino mostrar al universo que Francia estaba salvada puesto que París aún vivía. Por su parte, los ingleses, que aplastaban con sus bombas a Lorient, Ruan o Nantes, habían decidido respetar a París. Y así disfrutábamos en aquella ciudad agonizante de una calma mortuoria y simbólica. En torno de aquel islote llovían el hierro y el fuego; pero, así como no se nos permitía compartir el trabajo de nuestras provincias, tampoco teníamos el derecho de compartir sus sufrimientos. Un símbolo: esta ciudad laboriosa no era más que un símbolo. Nos mirábamos unos a otros y nos preguntábamos si no nos habríamos convertido también nosotros en símbolos.



Ello es que, durante cuatro años, nos robaron nuestro futuro. Dependíamos de los otros. Y para los otros, no éramos más que un *objeto*. Sin duda la radio y la prensa de Inglaterra nos testimoniaban amistad. Pero habría sido preciso que fuésemos muy petulantes o muy ingenuos para creer que los ingleses proseguían aquella guerra sangrienta con el fin de liberarnos. Defendían sus intereses vitales, virilmente, con las armas en la mano, y sabíamos de sobra que sólo entrábamos en sus cálculos como un factor entre otros factores. En cuanto a los alemanes, pensaban en el mejor medio de reunir aquel pedazo de tierra al bloque "Europa". Sentíamos

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

que se nos escapaba nuestro destino; Francia se asemejaba a un tiesto de flores que se pone en el alféizar de la ventana cuando hace sol y que se retira por la noche, sin pedirle su opinión.

Todo el mundo conoce a esos enfermos llamados "despersonalizados" que, de pronto, caen en la cuenta de que "todos los hombres están muertos" porque dejaron de proyectar su futuro más allá de sí mismos y porque, al mismo tiempo, dejaron de sentir el futuro de los otros. Lo más penoso de todo era acaso el que todos los parisienses estuvieran despersonalizados. Antes de la guerra, si mirábamos con simpatía a un niño, a un joven, a una muchacha, lo hacíamos porque presentíamos su futuro, el cual adivinábamos oscuramente en sus gestos, en los pliegues de sus rostros. Pues un hombre viviente es ante todo un proyecto, una empresa. Pero la ocupación había despojado a los hombres de futuro. Nunca seguimos entonces a una pareja con la mirada, tratando de imaginar su destino, pues no teníamos más destino que un clavo o un picaporte. Todos nuestros actos eran provisionales y su sentido estaba limitado al mismo día en que los realizábamos. Los obreros trabajaban en las fábricas día tras día, pero la electricidad podía faltar el día siguiente, Alemania podía interrumpir sus envíos de materias primas, los alemanes podían decidir bruscamente deportarlos a Baviera o al Palatinado; los estudiantes preparaban sus exámenes pero, ¿quién se hubiera atrevido a afirmar que podían rendirlos? Nos mirábamos y nos parecía ver muertos. Aquella deshumanización, aquella petrificación del hombre resultaban tan intolerables, que muchos, para escapar a ella, para recobrar un futuro, abrazaron la Resistencia. Extraño futuro, cerrado por los suplicios, la prisión, la muerte, pero que por lo menos creábamos con nuestras propias manos[1]. Pero la Resistencia no era más que una solución individual, y esto siempre lo supimos: sin ella los ingleses hubieran ganado la guerra, con ella la hubieran perdido si debían perderla. A nuestros ojos, poseía sobre todo un valor simbólico, y ésta es la razón por la cual muchos miembros de la Resistencia estaban desesperados: no eran sino símbolos. Una rebelión simbólica en una ciudad simbólica. Lo único verdadero eran las torturas.

De esta suerte nos sentíamos fuera del juego. Nos avergonzaba el no comprender aquella guerra que no hacíamos. Desde lejos veíamos cómo los ingleses y los rusos se adaptaban a la táctica alemana mientras nosotros continuábamos rumiando aún nuestra derrota de 1940. Esta había sido demasiado rápida y nada nos había enseñado. Quienes nos felicitan irónicamente por haber escapado a la guerra no se imaginan con qué ardor los franceses hubieran deseado reanudar el combate. Día tras día veíamos nuestras ciudades destruidas, nuestras riquezas aniquiladas. Nuestra juventud se debilitaba en forma alarmante, tres millones de los nuestros se pudrían en Alemania, la natalidad francesa disminuía. ¿Qué batalla hubiera sido más destructora? Pero esos sacri-

[1] Si hubiera que señalar una excusa o por lo menos una explicación de la "Colaboración", convendría decir que también ella fue un esfuerzo para devolver un futuro a Francia.

A partir del 7 de noviembre a las 20 hs. se realizará la muestra del Taller de Expresión del Instituto ERNA (centro escolar de recuperación para niños atípicos). Este instituto se dedica a la atención de niños y adolescentes psicóticos, por lo cual la muestra adquiere valor no sólo desde el contexto expresivo, sino también desde el aspecto terapéutico.

**En Ceci: Alsina 3229 - Capital**
En el mismo lugar exponen a partir del 21 de Noviembre

**Kike Sanzol** (dibujos)
**Nono Tuñón** (dibujos y grabados)

## CINE BOLETIN



Holley
Safety jeans & pants

El pantalón que camina solo.

Fábrica, distribución y ventas
Espinosa 2225
Tel. 58-5215/58-2659

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ficios que habríamos realizado de buena gana si hubieran apresurado nuestra victoria, carecían de todo sentido y no tenían utilidad alguna; en el peor de los casos hubieran servido a los alemanes. Esto acaso todos lo comprendan: *lo terrible no es sufrir ni morir, sino sufrir, sino morir en vano.*

No obstante, no nos atrevíamos a quejarnos, pues nos sentíamos culpables. En el cautiverio fue donde conocí por primera vez aquella vergüenza secreta que nos atormentaba. Los prisioneros se sentían desdichados pero no llegaban a compadecerse a sí mismos. "¡Pues bien! —decían—, ¿qué nos ocurrirá cuando volvamos allá?" Sus sufrimientos eran secos y agrios, desagradables, estaban emponzoñados por el sentimiento de que los habían merecido. Se avergonzaban ante Francia. Pero Francia se avergonzaba ante el mundo. Es dulce compadecerse algo a sí mismo. Pero, ¿cómo habríamos podido sentir piedad por nosotros mismos cuando nos rodeaba el desprecio de los demás? Los polacos de mi *Stalag* no nos ocultaban su desdén, los checoslovacos nos reprochaban el que los hubiéramos abandonado en 1938. Me contaron que un ruso evadido a quien escondió un gendarme anjovino, decía de nosotros, sonriendo de buena gana: "Los franceses, bah, ¡son conejos, conejos!" Ustedes mismos no siempre se mostraron tiernos con nosotros, y me acuerdo de cierto discurso del mariscal Smuts que debimos escuchar en silencio. Después de eso, desde luego, sentíamos la tentación de revolcarnos en nuestra humillación, de alimentarla. Tal vez nos hubiera sido posible defendernos. Después de todo, las tres potencias más grandes del mundo tardaron cuatro años en abatir a Alemania. ¿No era natural que nosotros cediéramos al primer choque, nosotros que estábamos solos para soportarlo? Pero no pensábamos en defendernos, y los mejores de hosotros se incorporaron a la Resistencia porque sentían la necesidad de rescatar al país. Los otros permanecían vacilantes y se sentían incómodos; rumiaban su complejo de inferioridad. ¿No piensan ustedes que no hay pena peor que la que se padece sin poder juzgarla inmerecida ni tampoco considerarla una redención?



Pero en el momento mismo en que estábamos a punto de abandonarnos el remordimiento, los hombres de Vichy y los colaboradores, que intentaban empujarnos a él, nos hacían contener. La ocupación no era sólo la presencia constante de los vencedores en nuestras ciudades, sino que era también aquella inmunda imagen, que aparecía en todos los muros y en los diarios, que ellos querían ofrecernos de nosotros mismos. Los colaboradores comenzaban por apelar a nuestra buena fe. "Hemos sido vencidos —decían—; seamos buenos perdedores y reconozcamos nuestras faltas". Y luego: "Convengamos en que los franceses son superficiales, aturdidos, jactanciosos, egoístas, que no comprenden a las naciones extranjeras y que la guerra sorprendió a nuestro país en plena descomposición". Carteles humorísticos ridiculizaban nuestras últimas esperanzas. Ante tanta bajeza y ante artimañas tan groseras, nos erguíamos, ansiábamos sentirnos orgullosos de nosotros mismos. Pero ¡ay!, apenas levantábamos la cabeza hallábamos en nosotros mismos los verdaderos motivos de remordimiento. Así vivíamos, en la peor de las confusiones, desdichados sin atrevernos a confesarlo, avergonzados y asqueados por la vergüenza sentida. Para colmo de desdichas, no podíamos dar un paso, no podíamos comer ni siquiera respirar sin hacernos cómplices del ocupante. Antes de la guerra los pacifistas nos habían explicado más de una vez que un país invadido debe negarse a combatir y debe oponer en cambio una resistencia pasiva. Fácil es decirlo, pero, para que tal resistencia sea eficaz, sería preciso que el maquinista se negara a conducir su tren, que el campesino se negara a trabajar su campo. Esto habría fastidiado acaso al vencedor, aun cuando pudiera avituallarse en su suelo, pero toda la nación ocupada habría perecido con seguridad en el país una apariencia de organización económica, garantizarle, a pesar de las destrucciones y los saqueos, un mínimo vital. Sólo que la menor actividad servía al enemigo que se había abatido sobre nosotros, pegaba sus ventosas a nuestra

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar







piel y vivía en simbiosis con nosotros. No se formaba en nuestras venas una gota de sangre de la que no tomara una parte. Se habló mucho de "colaboradores" y ciertamente hubo entre nosotros traidores auténticos. Pero no nos avergonzamos de ellos, pues no hay nación que no tenga su hez, esa franja de fracasados y de amargados que se aprovechan durante un momento de los desastres y las revoluciones. La existencia de Quisling o de Laval en una agrupación nacional es un fenómeno *normal*, como el índice de suicidio o de criminalidad. Pero lo que nos parecía anormal era la situación del país, por entero colaborador. Los "maquisards", nuestro orgullo, no trabajaban para el enemigo, pero los campesinos, si querían alimentarlos, debían continuar criando ganado, la mitad del cual partía para Alemania. Cada uno de nuestros actos era ambiguo, y nunca sabíamos si debíamos censurarnos acerbamente o aprobarnos a nosotros mismos. Un veneno sutil emponzoñaba las mejores empresas. Sólo daré un ejemplo: los maquinistas, choferes y mecánicos se comportaron admirablemente. Su sangre fría, su coraje y a menudo su abnegación salvaron centenares de vidas, permitieron que los convoyes de víveres llegaran a París. La mayor parte de ellos eran patriotas y así lo probaron. Sin embargo, el celo que ponían en defender nuestro material servía a la causa alemana, pues aquellas locomotoras milagrosamente preservadas podían ser confiscadas de la noche a la mañana; entre las vidas humanas que ayudaron a conservar es preciso contar las de los militantes que luego partían para El Havre o Cherburgo; los trenes de víveres transportaban también material bélico. Así aquellos hombres, ansiosos únicamente de servir a sus compatriotas, estaban, por la fuerza de las cosas, al lado de nuestros enemigos, contra nuestros amigos, y, cuando Pétain les prendía una medalla al pecho, quien los condecoraba era Alemania. Durante toda la guerra no hemos *reconocido* nuestros actos, no hemos podido reivindicar sus consecuencias. El mal estaba en todas partes, toda elección era mala y, sin embargo, debíamos elegir y éramos responsables. Cada latido de nuestro corazón nos sumergía en una culpabilidad que nos horrorizaba.

Acaso habríamos soportado mejor la condición abyecta a que estábamos reducidos si hubiéramos podido lograr contra Vichy aquella unidad que Vichy reclamaba incesantemente. Pero no es cierto que la desgracia acerque. Desde el primer momento la ocupación dispersó a las familias por los cuatro puntos cardinales. Cierto industrial parisiense había dejado a su mujer y a su hija en la zona libre y no podía —por lo menos durante los dos primeros años— verlos ni escribirles más que tarjetas postales. Su hijo mayor estaba cautivo en un *Oflag* y su hijo menor se había unido a De Gaulle. París estaba poblado de ausentes y acaso no fuera uno de los aspectos menos salientes de nuestra situación el culto del recuerdo que practicamos durante cuatro años y que venía a dirigirse, a través de nuestros amigos lejanos, al de una dulzura de vivir, de un orgullo de vivir desaparecidos. A pesar de nuestros esfuerzos, los recuerdos palidecían cada día más, los rostros se apagaban uno tras otro. Hablamos prime-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



ro mucho de los prisioneros, pero luego menos y cada vez menos. No es que dejáramos de pensar en ellos, sino que, después de haber sido para nosotros figuras dolorosas y precisas, se habían convertido en espectros, se iban confundiendo poco a poco con nuestra sangre empobrecida, nos faltaban como la grasa, el azúcar o las vitaminas, del mismo modo total e indiferenciado. Parejamente se borraban el gusto del chocolate o del *foie gras*, el recuerdo de ciertos días radiantes, de un 14 de julio en la Bastilla, de un paseo sentimental, de una noche a orillas del mar, de la grandeza de Francia. Nuestras exigencias disminuían junto con nuestros recuerdos y, como uno se adapta a todo, sentíamos vergüenza de adaptarnos a nuestra miseria, de los rábanos con que estaba servida nuestra mesa, de las libertades ínfimas de que aún gozábamos, de nuestra sequedad interior. Nos íbamos simplificando cada día más y acabábamos por no hablar sino de alimentos, menos quizá a causa del hambre o del temor por el día siguiente como porque la búsqueda de "ocasiones" en materia de alimentación era la única empresa que había quedado a nuestro alcance.

Que nadie se imagine, empero, una Francia desgarrada. La verdad no es tan simple. Tales querellas se nos aparecen sobre todo como obstáculos opuestos a un inmenso y torpe deseo de unión. Quizá nunca haya habido tanta buena voluntad. Los jóvenes soñaban oscuramente en un nuevo orden, las patronales, en general, se inclinaban a hacer concesiones. En todas partes, cuando un breve atropello llevaba a reñir a dos viajeros del subterráneo, cuando una disputa ponía a un peatón frente a un ciclista, oíase el mismo murmullo de la multitud: "¡Qué desdicha! ¡Riñen entre franceses bajo los ojos de los alemanes!" Pero las mismas circunstancias de la ocupación, las barreras que los alemanes alzaban entre nosotros, las necesidades de la lucha clandestina impedían, en la mayor parte de los casos, que aquellas buenas voluntades hallaran empleo. De tal modo, aquellos cuatro años fueron un largo sueño impotente de unidad.

Y esto es lo que da angustiosa urgencia al momento presente, pues las barreras han caído y nuestra suerte está ahora en nuestras manos. ¿Quién triunfará? ¿Las viejas querellas despertadas o aquel gran deseo de solidaridad? Pero a todos ustedes, que nos miran desde Londres, hemos de pedirles un poco de paciencia, pues el recuerdo de la ocupación aún no se ha borrado y apenas comenzamos a despertarnos. En cuanto a mí, sé decir que cuando al doblar una calle me encuentro con un soldado norteamericano, me sobresalto brusca e instintivamente: creo que es un alemán. E inversamente, un militar alemán que se había escondido en un sótano y que, hambriento, deseaba rendirse, pudo, quince días después de la liberación, dirigirse en bicicleta hasta los Champs-Elysées sin que nadie le interceptara el paso. La costumbre de la gente era tal que nadie lo *veía*. Necesitaremos mucho tiempo para olvidar y la Francia de mañana no mostró aún su verdadero rostro.

Pero, ante todo, les pedimos que comprendan que la ocupación fue con frecuencia más terrible que la guerra, pues en la guerra cada cual puede vivir su vida de hombre, al paso que, en aquella situación ambigua, no podíamos verdaderamente *obrar* y ni siquiera *pensar*. Indudablemente, durante ese período Francia no siempre —poniendo aparte la Resistencia— dio pruebas de grandeza. Empero, es preciso comprender que la Resistencia activa debía forzosamente limitarse a una minoría. Además, me parece que esa minoría, que se ofreció deliberadamente y sin esperanza al martirio, basta ampliamente para redimir nuestras flaquezas. Y por último, si estas páginas les ayudaron a medir la vergüenza, el horror y la cólera que nuestro país sufrió, pensarán conmigo, según creo, que tiene derecho al respeto hasta en sus errores.

(*France Libre*, editada en Londres, 1945.)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

# Producciones Poder-Psicoanálisis

# Lo que no acude a la cita

**Bajo el título de "Producciones Poder-Psicoanálisis" se encontrarán una serie de artículos relacionados con observaciones bien delimitadas, bien localizadas, en tiempo y espacio, histórico-geográficas, que surgen de preocupaciones que nos incumben a aquellos que practicando hoy en Buenos Aires el psicoanálisis, sea en sus formas de recibirlo, ejercerlo y/o trasmitirlo, nos cuestionamos respecto de sus vinculaciones con el poder.**

**No se pregunta, entonces, en esta serie que se inicia, sobre la coherencia interna de la teoría, no sobre los conceptos del psicoanálisis, sino sobre algunos detalles y cotidianeidades de su instrumentación, algunas parcialidades siempre desechables, siempre descartables para el saber, que todo lo universaliza, que todo lo unifica, que mata el detalle y la diferencia.**

**Por otra parte, no son pensados *poder* y *psicoanálisis*, como dos instancias con una identidad propia, claramente diferenciada, poder por un lado, psicoanálisis por otro, que se alejarían o acercarían asintóticamente, sino desde la perspectiva de la producción misma de formas de poder en el seno de la práctica psicoanalítica.**

"Allí donde he hallado la vida, he hallado también la voluntad de poder, y hasta en la voluntad del que obedece he hallado la voluntad de ser Señor".

Cómo no escribir un artículo acerca de las "Citas" sin comenzarlo con una de ellas? Vieja costumbre en algunos círculos intelectuales argentinos.

Para no perder la costumbre, el autor de este artículo consideró importante buscar una de ellas, pero para comenzar a cuestionarlas, decidió no escribir al pie, el nombre del autor de la misma. Así al menos nos podemos preguntar por el motivo de semejante ausencia. Pero además, si para responder a esta pregunta no recurrimos a otra cita ("La ausencia del objeto es lo que instaura, etc. etc. Por ej.) también podemos seguir preguntando por sus características o por la manera en que nos encontramos con ellas. Para responder a estas preguntas les propongo un ejercicio, no es difícil. Imaginemos un gran collage, un gran mosaico, construido con citas; becerro de oro al cual puede acudir cualquiera (psicoanalista o no) que en ocasión de encontrarse con un problema, con una duda, desee una rápida solución. Puede de esta manera, extraer una de ellas, y salir así del mal paso, ya que en este collage imaginario está todo resuelto. Siempre se encuentra una cita adecuada para la resolución de un problema. Y si no, se la forzará para que así sea, ya que ellas siempre tienen esa capacidad de adaptación. Sea para resolver un problema de acá o de la China, del siglo pasado o del año 2000. Ellas siempre saben, son omnisapientes. En este collage imaginario no encontramos ni herramientas conceptuales, ni dialécticas de la razón, encontramos el saber de la cita.

Por otra parte vemos que donde se habla de psicoanálisis, sea en Congresos, seminarios, artículos, charlas de café, digamos donde hay al menos un psicoanalista, hay al menos también una cita. En fin, estamos y la cita siempre está, preguntamos y la cita siempre sabe. Rebasa de saber y de presencia.

Si no nos dejamos fascinar por su saber o por su belleza, cosa que no es del todo fácil, ya que suelen sonar muy bien a nuestros oídos, podremos seguir preguntando respecto de la función que cumplen en una trama discursiva, o del motivo que tienen los interlocutores para recurrir a ellas, o de los efectos que producen en la audiencia, o de qué verdad nos hablan y qué silencia su saber.

Todo esto, si además de no dejarnos fascinar por su saber y su belleza, hayamos entendido algo, porque las podemos encontrar en el idioma original en que han sido escritas, inglés, francés o alemán, caso en los cuales podemos recurrir a los diccionarios para comprenderlas, cosa que se torna más difícil cuando las encontramos en latín o griego (se pregunta uno entonces, porque no se cita en esperanto, para que al menos haya referencia a un código universal). Otro caso en el cual puede ser que nos quedemos sin entender nada es cuando son tan barrocas, que su estruendo no permite que ningún niño grite "que el Rey está desnudo", o ningún adulto se atreva a preguntar por su significado, que es lo mismo (¡cómo atreverse ante semejante esplendor!).

Aún queda otra alternativa, lo que las hace mucho más esplendorosas, y es encontrarlas con el nombre del autor, el nombre del texto de donde fue extraída y el año de publicación del mismo (¡fundamental!). Seamos cautelosos, no hay plagio y esto es muy importante. El interlocutor citante se cuida muy bien de que la audiencia se entere, le quede claro, que es una idea de Otro (todavía para algunos las ideas tienen propiedad privada) y este Otro es en general un Maestro extranjero (todavía no me acusen). No se trata de mala fe, por parte del citante, no hay algo así, como decir esta idea es mía. Sino todo lo contrario, hacer pasar como Verdad su discurso, apoyado en el previo reconocimiento intelectual del Maestro, autor de la cita. Maestro al cual no es po-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



sible cuestionar! Maestro extranjero en general, porque siempre hay algo que falta a la cita, y es la referencia por parte del interlocutor citante a su práctica como analista Si se está dando un seminario sobre Histeria, el deseo de "Dora" acallará todas las asociaciones libres de nuestras pacientes que concurren diariamente a nuestros consultorios privados u hospitalarios. Ellas no nos dan de qué hablar, siempre habla Dora, (lo mismo vale para Neurosis Obsesiva, Fobias, Psicosis, etc. etc.). Cuando tenemos que recurrir a un ejemplo de acto fallido, ya está "Signorelli". El problema está resuelto de entrada, cuando nos olvidamos de nuestros pacientes, nos acordamos del olvido de Freud. Histéricas de 1890, Obsesivos de París y Sueños vieneses, nos forman hoy como analista en Buenos Aires. De nuestros pacientes nada sabemos o al menos nada citamos.

Como vemos recurrir tanto a los famosos historiadores, como a cualquiera de los hermosos ejemplos de las formaciones del inc., como a las citas bellas y sabias no es más que un recurso retórico para persuadir a la audiencia de una Verdad constituida, cuyo estruendo metafórico la hace pasar como "Verdad" que ensordece de esta manera, esa otra cita despreciable por cierto, que pudiera dar cuenta de nuestra praxis: análisis, interpretación y transformación de la realidad, de nuestra realidad (nuevamente ubicación histórico-geográfica) en que la ejercemos. De esta manera el interlocutor citante, tiene garantizada la entrada, la aprobación en la audiencia. Su pasaporte es la Verdad que porta, su fisura, la práctica que no cita.

De este modo, aquella Verdad se convierte en texto Amo y tanto el texto Amo, como el que se hace su esclavo tienen voluntad de Poder.

**Sócrates:** *y dime, cuál es el mayor de los bienes de los hombres que te vanaglorias de producir?*

**Gorgias:** *aquel a quien los hombres deben su libertad y hasta en cada ciudad la autoridad sobre los otros ciudadanos.*

**Sócrates:** *¿cuál es?*

**Gorgias:** *a mi modo de ver el de estar aptos para persuadir con sus discursos a los jueces en los tribunales, a los senadores en el Senado, al pueblo en las asambleas, en una palabra, a todos los que componen toda clase de reuniones políticas. Este poder. . . pondrá a tus pies al médico, al maestro y se verá que el economista se habrá enriquecido no para él, sino para otro, para ti, que posees el arte de hablar y ganar el espíritu de las multitudes.*

Antes de finalizar cabría hacer algunas aclaraciones.

Respecto de este diálogo entre Sócrates y Gorgias, no encontramos ninguna referencia a nuestra praxis. Esto es cierto siempre y y cuando no seamos tan ingenuos de creer que la retórica del citante no es ya "política". En relación con los lectores no familiarizados con los ejemplos aquí utilizados, estoy convencido que no les será difícil encontrar otros en relación a la trama discursiva en que ejerzan su práctica.

Este fue sólo un ejemplo de la modalidad de los intelectuales de Buenos Aires que no puede ser aislado de la pregunta por la producción de teoría "local", donde parece ser que nos contentamos con el modo colonizante de la repetición teórica.

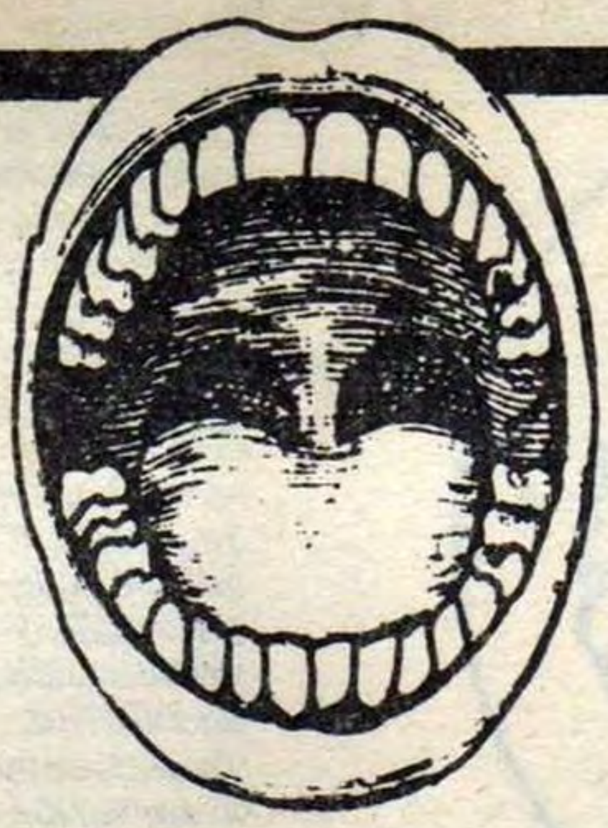
Por último, donde se leyó "Maestro extranjero" debe agregarse: ni parricidio cultural, ni apología naci-onal(n)ista (no se trata del goce con lo de uno) es la búsqueda por la particularidad de una práctica que nunca se encuentra en la cita, es la búsqueda de un interlocutor que cuando cita se encuentre con su práctica.

**Adrián Grassi**

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

# AvISOS Brechificados

*Liliana Marta Gioia*
*Diseño Gráfico y Publicidad*
*Tel. 99-1851*
*Aranguren 759*
*1405 – Buenos Aires*



**LINGÜISTICA**

**Grupos de Estudio**

Marcelo Sztrum
Tel.: 87-3556 / 821-4202
(mensajería)

Mansilla 2935 – Piso 14 –
Depto. "D"

**ABC**

***LITERATURA ARGENTINA***

*Teoría y Crítica*
Grupos de Estudio
Alfredo V. Rubione
Mónica Tamborenea
Tel.: 84-0793
44-3745



LECTURAS CRITICAS

Revista de Investigación
y Teoría Literarias

de próxima aparición

Número dedicado a los
géneros menores.

**xyz**

C.C. Nro. 110 – Suc. 48

**ASISTENCIA PSICOLOGICA**

Niños – Adolescentes –
Adultos

Orientación vocacional

Honorarios Obra Social

Informes: 48-3317

Lunes a Viernes de 15 a 19 hs.

*Clases de Castellano, Literatura e Italiano*

Micaela Bracco

*Córdoba 1342 – 7° "D"*
*Tel.: 45-4672*

**E.Q.U.I.O.P.**
**Equipo de Orientación Psicoanalítica.**

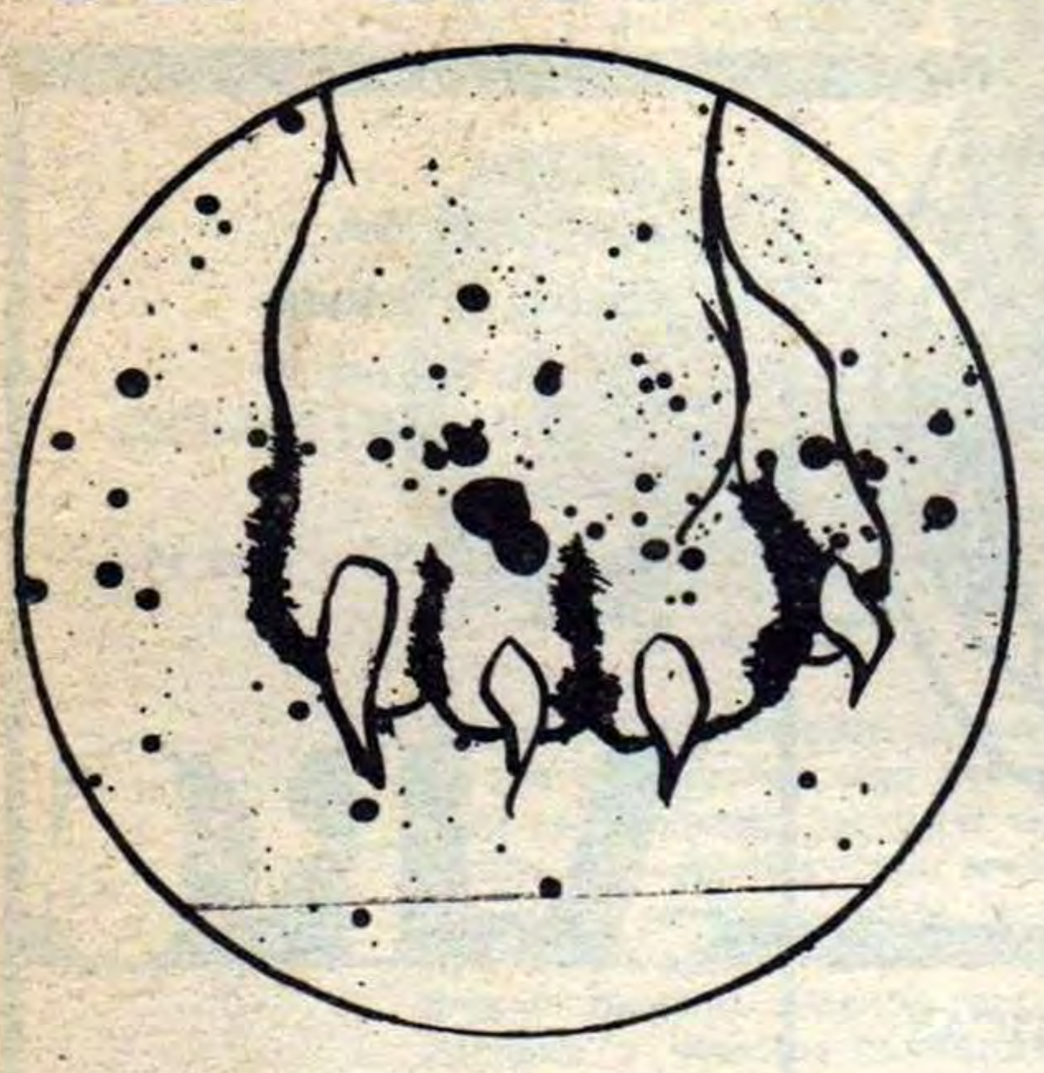
- *Atención psicológica con aranceles institucionales*
- *Supervisiones clínicas*
- *Ateneos Clínicos*

*17.11.82*
*Transferencia y acting*
*Lic. Marta Nardi*
*En: Coronel Díaz 1811 21 hs.*

**Arancel: $ 20.000.–**
*Informes: 541-6191 /*
*45-6855 / 89-2352 /*
*88-7956 (mensajería)*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

# Ante todo, la crisis



*"La crisis que afecta al país", resulta una cita insalvable como introducción a cualquier cuadro situacional que se pretenda establecer sobre distintas actividades, por más diversas, alejadas o desconectadas que se encuentren entre sí.*
*Con el "progresivo deterioro de la situación" la crisis fue adquiriendo un carácter totalizador del cual no podría escaparse ningún espacio. Se habla y se generaliza la crisis, enumerando la "crisis de la pareja", "la crisis del sector externo", refiriendo a la "crisis de la estructura productiva regional" igualmente que a la "crisis de la familia" o a la "crisis del modelo educacional", crisis, que afectando diversos segmentos de la realidad social, se convierten en muestras de una crisis generalizada y envolvente. Una crisis sustantivada, insertada ya en la conciencia social. Aparecen en el habla cotidiana resurgimientos de viejas palabras (mishiadura, malaria) y se intentan expresiones nuevas para caracterizar y abarcar la situación (pálida, escepticismo, depresión, abulia, mediocridad, apatía, etc.) cuyo uso frecuente y utilización como lugar común de refugio las convirtieron en una especie de síntesis verbal que encuadraban la crisis e intentaban una definición del "sentimiento generalizado".*
*La caracterización se amplía a las recurrencias etimológicas y a los paralelismos históricos. Se compara la actual situación con las vividas en el país en los años 1890 ó 1929, y no faltan osadas relaciones con la Alemania prehitlerista. Todas estas aproximaciones al fenómeno de la crisis tienden más a la descripción que a la explicación y se tiende más a la confirmación de la crisis que al conocimiento de su génesis y su solución.*
*Se cristalizan muletillas como "la honda crisis que afectó a todos los ámbitos del quehacer nacional", sin escarbar que la crisis es efecto de una política en que "algunos sectores del quehacer nacional" no se vieron precisamente "afectados".*

*Enmarcada en un debate público que acusa el tropiezo consigo mismo, y la rigidez de la extensión que caracteriza a un discurso en una sociedad reprimida, la "crisis de la actividad artístico-cultural" fue tratada como una parcelación de esa crisis general. Los discursos que desde el campo artístico cultural se elaboraron acerca de su propia crisis se convirtieron más en trabas a su propio desarrollo que en posturas que le permitieran convertirse en herramientas de cambio.*
*Se pensó a la crisis como un estado de transitoriedad que afecta la norma(lidad), como una realidad trastocada, y en tanto transitoria se imaginó un después sin ubicación precisa en el tiempo, donde la crisis no existiera.*
*La crisis se vuelve en un filtro receptor que condiciona la evaluación crítica desde adentro y afuera de la obra. Los valores estéticos dejan paso a expresiones que valoran fundamentalmente "el esfuerzo que significa su producción en estos momentos" o se considera a la obra como "una muestra más de este estado de cosas" o en el mejor de los casos "una grata excepción".*
*La crisis se convirtió en un punto de llegada insalvable y no en un punto de partida. Se parte y se llega al mismo sitio, nadie duda de la existencia de la crisis, es más la crisis ofrece múltiples formas de asirse a ella y confirmarla (resultados, muestreos, relevamientos). Una crisis que en una especie de amarga delectación es mostrada y demostrada en sus efectos, en su percepción, de la cual se enumeran las consecuencias, jerarquizándolas como pruebas de su existencia.*
*No se trata de negar los hechos a todos evidentes, sino de observar cómo esa crisis se adueñó de la situación y cómo muchos de aquellos que desde el campo intelectual debieron hacer de ella su objeto de análisis, se propusieron como objeto de la crisis. Así la condescendencia o muchas empresas fracasadas en sus inicios fueron consecuencia de esta distorsión.*
*La crisis brinda una inmejorable oportunidad para mezclar en muchos casos dificultades económicas con falencias.*
*Todos sabemos que el miedo es pan de todos los días, que los fracasos acumulados esterilizaron respuestas, que la "lucha por el mango" se devora nuestro tiempo, que en ciertas ocasiones los repliegues son las únicas alternativas, y que se vivieron circunstancias inéditas que requerían un proceso de asimilación.*
*Son muchos los obstáculos que se presentan a la producción artístico-cultural en nuestro país, pero contra la crisis no es suficiente la descripción y la confirmación; para que la crisis no se convierta en el inevitable escollo donde naufraguen todos los proyectos se requiere que la crisis sea atacada, apaleada a fuerza de trabajo, de estudio, de esfuerzo imaginativo; los frenos y los inconvenientes que se generan de la situación es lo primero que tenemos, en su investigación y estudio, en su discusión y en la polémica, reside el inicio de su superación.*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar