Brecha

Número 1
Noviembre 1981
Precio: $ 15.000.-

Manolo Juárez: música ~~y/N'y/A~~

Werner Herzog

Griselda Gambaro: ocho preguntas

Henry Miller y la libertad de leer

Jorge Asís ~~y~~ Enrique Medina

Juan Manuel de Rosas (opiniones interesados)

Scárgale: dieta y política

Bèla Bártok: fragmentos de cartas

Armando Discépolo (acerca de "Stefano")

El surrealismo ——— Magritte
Miró
Ernst
Chirico

Trabajo y cultura

Cine: "Tiempo de revancha"

Etcétera

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

Brecha

Staff

Consejo de redacción: Francisco Boeris, Marcos Mayer y Gerardo Serrano.

Diseño gráfico: Liliana Gioia, Alberto Oneto y Gustavo Valdés.

Colaboran en este número: Micaela Bracco, Adrián Grassi, Domingo Juan, Juan Carlos Lorges, Marcelo Malagamba, Ada Manthini, Alicia Mayer, Rubén Mayer, Daniel Mojica, Silvia Novak, Anahí Parra, Sergio Racuzzi, Roberto Raschela, Ricardo Rodulfo, Gustavo Saldívar, María Ines Serrano, Omar Seycram y Mónica Tamborenea.

Dirección Nacional del derecho de autor en trámite.
Permitida la reproducción citando la fuente.

Indice

Cuando la derrota es un éxito, 3

Defensa de la libertad de leer, 5

Ocho preguntas a Griselda Gambaro, 8

Narciso o ese cuerpo apropiado para el mito, 10

Trabajo y cultura, 13

Scardale, el régimen de un texto, 15

Pertenecemos al universo aunque no lo frecuentamos, 22

Manolo Juárez: Yo soy como Mr. Hide y Dr. Jekill, 23

El espacio de Santiago Dabove, 28

Surrealismo, sueño o realidad, 31

Aproximaciones a Juan Manuel de Rosas, 32

Estaciones, 35

Werner Herzog, 36

Algunos fragmentos de cartas de Béla Bártok, 40

La vuelta de la "mareposa", 47

Tiempo de reflexión, 47

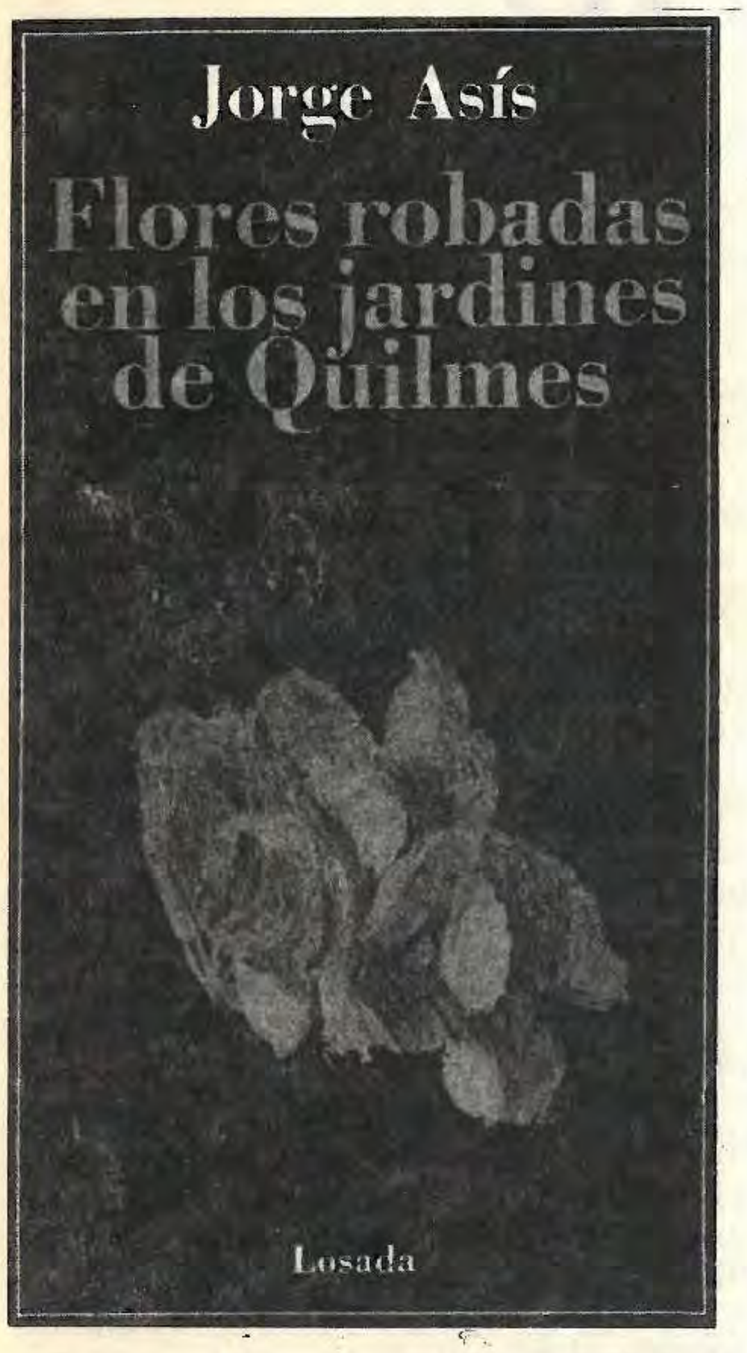
Queremos agradecer a cuantos contiaron en nosotros y nos ayudaron cuando aun éramos proyecto: Andrés Cascioli, Aquiles Fabregat, Beatriz Sarlo, Miguel Pérez "Yuelze", Eduardo Carpineti, Emilio Serrano y Eduardo Serbín.

En el nombre de todos ellos queremos hacer extensivo nuestro reconocimiento a todos de quienes recibimos apoyo en la etapa de gestación de Brecha. *Asimismo aprovechamos este espacio para invitar a quienes se sientan interesados en nuestra propuesta a que se conecten con nosotros escribiendo a: — CC 152 — Suc. 13(B)*

Hasta la próxima

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

Cuando la derrota es un éxito



Que escribir acerca de la derrota se ha transformado en un éxito en la Argentina actual es un hecho incuestionable para cualquier lector mínimamente atento a lo que aquí se produce. Basten para confirmarlo las 7 ediciones de **Flores robadas en los jardines de Quilmes**, Asís (1980), **Las muecas del miedo**, Medina (agosto de 1981) y la reciente **Carne picada** (Asís), nueva entrega de la trilogía prometida que continuará seguramente el éxito de la anterior.

¿Y qué otra cosa sino frustraciones, fracasos, decepciones, ideales que no sirven, la disyuntiva entre pertenecer a un mundo de perdedores a los que nuestra sociedad devora o automarginarse en la improductividad, conforman la temática de estas novelas?

Bueno, convengamos en que en la novela de Medina se habla de muchas cosas: es difícil encontrar algún sector de esta aplastante realidad que no haya sido incluido, ya que en el intento de hacer con ella literatura ha incorporado todas las formas de la degradación que ve a su alrededor. Valga esto para afirmar lo que decimos. Todo ese material —bastante desestructurado narrativamente en la mayoría de los casos— da cuenta del fracaso y la derrota que sufren en Buenos Aires los integrantes de una generación que, ante la posibilidad del triunfo en promisorias tierras optaron por quedarse a "hacer lo que se pueda".

Mundo de "triunfados" también el de Asís, en el que canguros y cangureadores son víctimas del ineludible juego que los somete a la elección entre adaptarse o "salvarse".

La vinculación de ambas novelas (y ahora nos estamos ocupando de las dos últimas) va más allá de la adhesión de la corriente realista-naturalista en la que tantas veces se las ha ubicado. Coinciden también en las realidades elegidas y en la visión que de ellas tienen. En principio, el espacio recortado es esa Buenos Aires "ciudad con trampas" (Medina), "máquina de picas generaciones" (Asís), espacio compartido que alberga —inhóspitamente— a dos grupos de amigos que pasan de la bohemia juvenil en un caso, y de la estafa y el fraude que los emparenta con los pícaros, en otro, a distintos tipos de prostitución y acomodamiento a los lugares que la Argentina de hoy les ofrece.

Las dos no sólo tematizan el fracaso; la insistencia en éste alcanza los niveles discursivos y los personajes de una y otra confieren importancia a las palabras que saben elegir para designar su triste suerte. En **Carne picada**, Jesús emplea un vocablo para definir al grupo: son los "triunfados" y el término es aplicado no a cualquier vencido sino a aquellos que no pudieron triunfar como querían y a quienes "los triunfaron". La derrota "contagiosa", "hereditaria" y los perdedores se reiteran y multiplican en cada página. En **Las muecas del miedo**, el victorioso Loo Santy intentan convencer a su amigo de que siga sus pasos y viaje con él, de que aún no está derrotado sino apenas fracasado.

Pareciera que en estas dos novelas los únicos que triunfan son los autores. Convocados al difícil y tan discutido tema del realismo, resulta imposible no detenernos ante este fenómeno **real**, sobre todo cuando este éxito editorial se produce en una situación como la que atravesamos y a la cual el mundo del libro no es, de ninguna manera, ajeno.

Desde su aparición en agosto hasta hoy, **Las muecas** sigue figurando en las listas de best-sellers y ya todos entre el primer asombro y las ediciones y reediciones nos acostumbramos al caso Asís que ahora vuelve a sorprendernos con una cuidadosísima edición llegada de España y por la que se dice le pagaron muchos, muchísimos dólares.

Este es un triunfo que el Rodolfo de Carne no le cuenta a su personaje, allí apenas dice que escribe libros, se limita a hablar de su tarea como periodista, de las notas costumbristas que escribe en su desdoblamiento en Bartolomé Rivarola. Manifiesto anagrama de Oberdán Rocámora que más bien recuerda los ingeniosos juegos de otro Rodolfo —el Fogwill— también citado en la novela y a quien se augura un futuro no muy venturoso. Aquí Asís se aparta de su alter-ego. El triunfo es exclusivamente de él, sin desfraces.



VALE TODO?

"En literatura vale todo, y si escribo, con lo que me cuesta, tengo que tratar sólo los temas que me preocupen, de la

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

forma en que se me antoje, con guantes o sin ellos cosas mías" dice Rodolfo/ Asís.

Parece que E. Medina lo escuchara y quisiera probarlo en **Las muecas**. Vale para él el injustificado ensamble y acoplamiento de situaciones calamitosas, desagradables y asqueantes. Así construye un circuito tan amplio capaz de incluir la mala atención en los hospitales, la ineficacia de los servicios de Entel, la corrupción en el arte, la televisión, la información periodística, la economía, la sociología electrónica, la construcción de las autopistas, la situación de los villeros, la crueldad de la niñez, el lugar común de hacer el amor con la escritura, el tipo talentoso y noble engañado por su mujer con sus amigos, las separaciones y los problemas planteados con hijos y abogados y también —después de todo es literatura argentina y tenía que estar— el consabido viaje a Europa. Está todo lo absolutamente deplorable que la cotidianeidad nos ofrece: figuran todas las muecas que nos aterran día a día y el resultado es una mueca más que también nos provoca mucho miedo: que la posibilidad de éxito literario en la Argentina esté cifrado en una literatura desbordante y avasalladora en el horror en una temática irracionalmente exhibida. La adhesión al realismo-naturalismo no justifica una escritura sumamente descuidada, uniforme en su desprolijidad y en una burda utilización del lenguaje coloquial.

No faltan tampoco referencias literarias ni una excesiva proliferación de alusiones cinematográficas. No está mal. Lástima que a veces sean tantas y aparezcan tan juntas en momentos en que la narración no las justifica.

Vale todo también para Asís. Aunque en él, vale también decirlo, hay otra selección de los materiales, otro manejo de los mismos. Valen, incluso, las constantes remisiones a su obra ¿otra forma del realismo?

De cualquier manera parecen relacionarse con el éxito, pasado o por-venir. Se citan obras anteriores **La Familia tipo** y su historia editorial, una del 76 (¿Fe de ratas?), se nombra a Abdel Zalim y, por supuesto está Rodolfo y sus eternos curros y hay un momento en que su historia narrada aquí se cruza con la que vivía cuando debía soportar a la absorbente flaca de Quil-



mes, la Samantha que conocimos en **Flores**. No faltan tampoco los amenazadores anuncios de las próximas.

Son las propias obras las que se citan, del mismo modo que Asís se cita a sí mismo como narrador que escribe, juega con la primera y tercera persona siendo narrador y personaje y coloca como epígrafe a Oberdán Rocamora. Todo gira inevitablemente alrededor de él en la novela: de Rodolfo, de Rivarola, del turco de las mil caras y de los nombres falsos. Con una mezcla de sinceridad, cinismo e ironía, habla de sí mismo y dice todo lo que puedan decir de él y de su obra.

Hay un sugestivo doble juego de espejos que acerca y a la vez aleja al texto del realismo. El "reflejo" de la realidad —que puede resultar atractivo o urticante para quienes se vean en el espejo— parece quedar subordinado a este movimiento, también espectacular, que es el espectáculo de sí mismo y de sus libros. Curioso procedimiento para una literatura que se pretende realista. Sabemos que es característica de esta corriente borrar toda huella de la escritura, esconder los mecanismos, formas y recursos que denuncien que se trata —en definitiva— de un mundo ficcional. El intento es siempre suprimir las señales que podrían evidenciar que esa instancia creada, por real y verosímil que resulte, es un mundo de palabras, de literatura.

Aquí, la constante presencia del sujeto, del "narrador omnisciente" parece estar dando cuenta de otra realidad: Asís es un escritor que escribe, publica y tiene éxito y a él le interesa mostrarlo. No vaya a ser que sus lectores estén también en el Café de los Ciegos. Pero en el de los que no ven.

Mónica M. Tamborenea.

Se tiene una actitud para efectuar
una obra de arte,
no se hace una obra de arte
para tener una actitud.

Libero Badii

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

Defensa de la libertad de leer

El fiscal de la Corona (de Noruega) ordenó el 10 de mayo de 1957 que el libro *Sexus (La Crucifixión Rosada)*, del escritor norteamericano de fama mundial Henry Miller, fuera confiscado, sosteniendo que se trataba de literatura obsena. Hasta entonces el Volumen I de la edición danesa se había vendido por más de ocho meses en el mercado noruego en las más reputadas librerías del país.

Confiscáronse ejemplares del libro en nueve librerías. Se llevaron adelante procedimientos judiciales contra dos de los libreros, elegidos al azar.

En una sentencia que pronunció el tribunal de Oslo el 17 de junio de 1958, declaróse culpable a ambos libreros de haber "ofrecido a la venta, exhibido o favorecido de cualquier otro modo la difusión literaria obsena", sentencia que ahora ha sido apelada ante la Corte Suprema.

He tenido el placer y el privilegio de actuar como abogado defensor. Como resultado de mi intervención oficial en este caso, disfruté de cierto contacto personal, por correspondencia, con ese eminente autor y ferviente y talentoso ser humano llamado Henry Miller.

La carta que me envió, reproducida en este documento y que constituye la ardiente apelación de Henry Miller al tribunal de la Corte Suprema de Noruega, la escribió para colaborar en la defensa del más importante bastión de la libertad, la democracia y el humanismo: la libertad de leer.

Trygve Hirsch
Big Sur, California
27 de febrero de 1959



Mr. Trygve Hirsch
Oslo, Noruega
Estimado Mr. Hirsch

Contesto a su carta del 19 de enero en que usted me pide una declaración que pueda emplearse en el juicio que la Corte Suprema ventilará en marzo o abril de este año. Me resulta difícil ser más explícito que lo que lo fui en mi carta del 19 de septiembre de 1957, cuando se vio el caso de mi libro Sexus en los tribunales de Oslo. Sin embargo, he aquí otras reflexiones ulteriores que, según confío, usted encontrará a propos.

Cuando leí la decisión del tribunal de Oslo, que usted me envió hace unos meses, la leí con sentimientos entremezclados. Si a veces me eché a reír a carcajadas —en parte a causa de la traducción defectuosa y en parte a causa de la naturaleza de las infracciones enumeradas— confío que nadie se moleste por ello.

Tomando el mundo tal cual es, y a los hombres que hacen y ejecutan las leyes tal cual son, consideré la decisión tan justa y honrada como un teorema de Euclides. No se me escaparon, ni me dejaron indiferente, los esfuerzos realizados por el Tribunal para hacer una interpretación más allá de la estricta letra de la ley. (Tarea imposible, digo, pues si las leyes están hechas para los hombres y no los hombres para las leyes, no es menos cierto que algunos individuos están hechos para la ley y sólo pueden ver las cosas a través de los ojos de la ley.)

Al volver a leer el extenso documento tengo más conciencia que nunca de la absurdidad de todo el procedimiento.

(¡Qué fortuna que no se me acuse de "pervertido" o "degenerado", sino simplemente de alguien que hace del sexo algo agradable e inocente!) Si estuviera allí en la barra, mi respuesta probablemente fuera: "¡Culpable! ¡Culpable de los noventa y siete cargos! ¡A la horca!" Pues cuando adopto el punto de vista estrecho, de los miopes, comprendo que era culpable aun antes de escribir el libro. En otras palabras, culpable porque soy el que soy. Lo asombroso es que aún ando por la calle como un hombre libre. Me deberían haber condenado en el preciso momento en que salí del vientre de mi madre.

Aquel desgarrador relato de mi retorno al seno de la familia ofrecido en Reunión en Brooklyn finalizaba con estas palabras, cada una de las cuales subrayo enfáticamente: "Considero el mundo entero como mi patria. Habito la tierra, y no determinada región de ella llamada Estados Unidos, Francia, Alemania o Rusia... Debo respeto y veneración a la humanidad y no a determinado país, raza o pueblo. Respondo

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







ante Dios, y no ante el jefe del ejecutivo, quienquiera que fuere. Estoy aquí, en la tierra, para labrar mi propio y único destino. Mi destino está ligado al de todas las criaturas que habitan este planeta. . . , y quizás también al de aquéllas de otros planetas, ¿quién puede saberlo? Me rehúso a comprometer mi destino, me rehúso a aceptar que la vida esté circunscripta dentro de estrechos límites. Disiento de los puntos de vista corrientes en cuanto al asesinato, en cuanto a la religión, en cuanto a la sociedad, en cuanto a nuestro bienestar. Procuraré vivir mi vida concordantemente con la visión que tengo de las cosas eternas. Digo: "Que la paz sea con vosotros!" Si no la encontráis es porque no la habéis buscado."

Para ser precisos, la cuestión es ésta: ¿son una y la misma persona el autor de estas obras discutidas y el hombre llamado Henry Miller? Respondo que sí. Y también me identifico con el protagonista de estas "novelas autobiográficas". Esto tal vez resulte difícil de tragar. Pero, ¿por qué? ¿Porque me comporté desvergonzadamente al revelar todos los aspectos de mi vida? No soy el primer autor que haya adoptado el estilo confesional, que haya desnudado la vida o que se haya servido de un lenguaje presuntamente inadecuado para los oídos de las escolares. De haber sido yo un santo que refiere su vida de pecado, acaso esas categóricas afirmaciones relacionadas con mis hábitos sexuales se hubieran encontrado esclarecedoras, particularmente por parte de los sacerdotes y médicos. Hasta se las hubiera encontrado instructivas.

Pero no soy un santo, y probablemente jamás lo sea, si bien el hacer este aserto recuerdo que me llamaron santo más de una vez individuos a quienes la Corte jamás sospecharía capaces de sustentar semejante opinión. No, no soy un santo, ¡gracias a Dios! y ni siquiera soy protagonista de un nuevo orden. Soy simplemente un hombre, un hombre nacido para escribir y que ha tomado como tema la historia de su vida. Un hombre que, al referir su vida, ha puesto en claro que la vida es buena, rica, alegre, a pesar de los altibajos, a pesar de las barreras y obstáculos (muchos de ellos alzados por él mismo), a pesar de la situación desventajosa en que lo colocaron los códigos y convenciones estúpidos. En verdad, espero haber hecho algo más que poner esto en claro porque, cuanto pueda decir acerca de mi vida, que no es nada mas que una vida, no ha sido para mí sino un medio de hablar acerca de la vida misma, y cuanto he intentado, desesperadamente a veces poner en claro es que considero que la vida es buena, buena sin limitaciones, que creo que somos nosotros quienes la hacemos insoportable, nosotros y no los dioses, el destino ni las circunstancias.

Para decirlo sucinta y simplemente, he aquí mi actitud básica frente a la vida, en otras palabras mi plegaria: "Dejemos de frustranos unos a otros, dejemos de juzgar y condenar, dejemos de asesinarnos unos a otros". No imploro que se suspenda el juicio sobre mí o mi obra. Ni yo ni mi obra somos tan importantes. (Uno llega, otro se va.) Lo que me preocupa es el daño que se hacen ustedes mismos al perpetuar este coloquio sobre culpabilidad y castigo, sobre prohibición y proscripción, sobre encubrimiento de faltas y condena, al cerrar los ojos cuando ello resulta conveniente, al crear víctimas propiciatorias cuanto no encuentran otra salida. Les pregunto lisa y llanamente: "¿Acaso el desempeño de su función de jueces los hace vivir más plenamente?



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



Cuando ustedes prohíban mis libros, ¿encontrarán más sabrosos los manjares y el vino, dormirán mejor, serán hombres mejores, mejores maridos, mejores padres que antes? Estas son las cosas que importan: lo que les ocurra a ustedes, no lo que a mí me hagan.

Sé que está fuera de lugar que el hombre sentado en el banquillo haga preguntas; está allí para responderlas. Pero no puedo considerarme un delicuente. Estoy simplemente "fuera de la línea". Sin embargo, estoy dentro de la tradición, por así decirlo. La lista de mis precursores llevaría páginas, páginas y páginas.

Este juicio ha venido viéndose desde los días de Prometeo. Y hasta antes de eso. Desde los días del arcángel Miguel. En un pasado no muy remoto, a un hombre se le hizo beber la copa de cicuta; se lo había acusado de "corrupto de la juventud". Hoy se lo considera uno de los espíritus más sanos, más lúcidos que hayan existido. Y nosotros, aquéllos a quienes eternamente se nos siguen procesos criminales, no podemos hacer nada mejor que recurrir al celebrado método socrático: nuestra única respuesta es devolver la pregunta. Son muchas las preguntas que uno podría hacerle a la Corte, a cualquier Corte. Pero, ¿obtendríamos acaso alguna respuesta? ¿Acaso puede discutirse la autoridad de la Corte de la Tierra? Me temo que no. El cuerpo judicial es un cuerpo sacrosanto. Gran infortunio, tal como lo veo, pues cuando se presentan problemas de verdadera trascendencia la única Corte capaz de fallar en mi opinión, el público. Allí donde se trate de administración de justicia, la responsabilidad no puede desviarse a unos pocos elegidos sin que de ello resulte la injusticia. Ninguna Corte podría funcionar si no siguiera los carriles de acero de los precedentes, los tabúes y los prejuicios. En el mundo civilizado, por doquiera las momerías y pelitriques que se manifiestan como la Voz de la Inercia. El imputado que comparece ante la Corte no es juzgado por sus pares sino por sus antepasados muertos. Estos endebles diques no salvaguardan los códigos morales, eficaces sólo cuando se hallan de conformidad con las leyes naturales o divinas; por lo contrario, se revelan débiles e inefectivas barreras.

Y finalmente, he aquí el busilis: ¿acaso impedirá efectivamente la ulterior circulación de este libro una decisión adversa de esa Corte o de cualquier otra corte? La historia de casos similares autoriza a creer todo lo contrario. Sin duda alguna, un veredicto desfavorable sólo añadirá leña al fuego. La proscripción sólo lleva a la resistencia; la lucha prosigue subterráneamente y, por lo tanto, se torna insidiosa, resulta más difícil sofocarla. Si un hombre solo lee en Noruega el libro y cree, con el autor, que uno tiene el derecho de expresarse libremente, la batalla está ganada. Es imposible eliminar una idea suprimiéndola, y la idea enlazada a este juicio es ésta: la libertad de leer tanto lo que es malo como lo que es bueno para uno, así como lo que es simplemente inocuo. ¿Cómo hemos de guardarnos del mal, en suma, si no sabemos qué es el mal? Pero lo que el libro Sexus ofrece al lector noruego no es algo malo, algo ponzoñoso. Es una dosis de vida que primero me administré a mí mismo; no sólo sobreviví a ella sino que me fortaleció. Por cierto, no le recomendaría a un niño una botella de aguardiente. Puedo decir, sin ruborizarme, que comparado con la bomba atómica, está pleno de cualidades dispensadoras de vida.

Henry Miller



Pintura de Henry Miller, fragmento.

El dominio del arte no es lo absoluto,
sino lo posible. Por el arte,
las sociedades hacen el mundo un poco
más cómodo o un poco más potente,
y a veces consiguen sustraerlo a las reglas
férreas de la materia o las leyes sociales
y divinas, para hacerlo
momentáneamente un poco más humano.

Pierre Francastel

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

Ocho preguntas a Griselda Gambaro

—¿Cuál es, en su opinión, la situación del teatro en la Argentina?

—Es difícil tener una opinión exhaustiva. Hay un panorama general que, por un lado es estimulante, y por otro decepcionante. Es estimulante por la cantidad de gente que trabaja en teatro, que quiere trabajar en teatro, que quiere escribir para el teatro. Es estimulante también, a veces, por la respuesta del público, como se ha visto en la reciente experiencia de Teatro Abierto.

Por otro lado es decepcionante porque hay muchas dificultades, sobre todo de índole económica: es difícil producir, conseguir un lugar adecuado, que los dramaturgos jóvenes tengan un lugar donde estrenar su primera obra.

Pienso que el teatro está vivo, en cuanto se producen cosas a favor y en contra. Es una actividad con bastante dinamismo. Si las condiciones fueran otras el teatro argentino estaría situado entre los mejores del mundo. Pero estamos trabajando dentro de un marco muy restringido de posibilidades y todo tiende a hacer que los espectáculos sean muchas veces convencionales, otras veces se insista durante años sobre los mismos temas. Falta una inyección de audacia, de riesgo, de experimentación.

—Hace poco tiempo que volvió al país, ¿cuál es su experiencia de reinserción en el medio?

—Para ello tengo que explicar mi experiencia de inserción en un medio extraño. Yo viví tres años en Barcelona, y allí hice un tipo de inserción muy particular a través del paisaje, a través de la ciudad, de la gente de la calle, un paisaje donde yo me sentía muy cómoda y muy feliz porque tenía cerca la naturaleza, cosa que aquí es bastante difícil. Regresar a la Argentina cuesta, porque cuesta también separarse de lo que uno construye fuera y cuesta volver a insertarse en lo que ha sido de uno. Porque es como volver a la madre, aunque uno se lleve mal con los padres. Volver a las cosas que uno conoce y sabe por ósmosis, volver a un lenguaje, a un código que uno ya entiende.

Aquí me ha estimulado mucho el interés de la gente de teatro que me estaba esperando, que quería saber qué estaba escribiendo, que quería poner obras mías si yo las tenía escritas. Entonces es muy difícil resistir a la generosidad de una bienvenida de este tipo.

—Un crítico clasifica su producción dramática dentro de la categoría de teatro ético. ¿Cuál es, según usted, la validez de esa clasificación?

—No es una etiqueta exhaustiva. A mí me interesan las conductas, las relaciones. Hay una educación, una serie de slogans del pensamiento, la estructuración que determinan las conductas, la agresión, los odios, los nacionalismos, que nos determinan, que determinan nuestros comportamientos. Lo que me importa es la ética de esos comportamientos. A qué llamamos odio, amor. ¿Cuál es la verdad, dónde está la verdad, o son palabras? Por ejemplo, algo que me importa mucho es la pasividad. La pasividad referida a una ética, como algo que nos perjudica o puede perjudicar a otro, como en **Los Siameses**. La falta de lucidez sobre los procesos que uno vive, sobre lo que viven los otros. La aceptación de la figura del otro anteriormente impuesta y aceptada. El personaje de **El Desatino** acepta la figura de la madre que no es la madre, del amigo que no es el amigo, y al único que sale de esa estructuración de roles no lo reconoce.

Me importa que la gente sepa pensar y sepa sentir. Porque por lo general nos movemos dentro de esquemas: justificaciones de pensamiento, justificaciones del sentimiento, por comodidad, por educación, pero para pensar realmente, para sentir realmente debemos romper con eso. Hay como un gran desperdicio del pensamiento y del sentimiento. Mirando una telenovela se llora a mares: eso es un desperdicio de los mejores sentimientos. Eso no tiene nada que ver con lo popular o lo impopular, es un mecanismo de achatamiento.

—¿Cómo se mueve un dramaturgo en un país donde la censura tiene vigencia?

—La censura siempre es degradante para la sociedad que la padece. Yo me preocupo más por los estratos a los que esa censura afecta, es decir la falta de posibilidades de acceder a todos los libros, a todas las películas, a todas las experiencias teatrales. Eso me preocupa más que la censura o la autocensura respecto de mi propio trabajo. Yo creo que un artista no se autocensura, porque cuando lo hace ya no puede crear. Ahora, si hay una censura externa que lo condiciona está en la habilidad, el manejo de sus instrumentos de trabajo, que son las ideas, las imágenes, las metáforas. para pasar por arriba, por abajo, por el costado para decir lo que quiere decir.

—¿Cuál es su experiencia de la participación en el proyecto de Teatro Abierto?

—Creo que es una experiencia a favor de la alegría. El hecho de hacer un trabajo en común. Un poco románticamente sin que nadie cobre un centavo por su participación. De recuperar un público que aplaude todo, a veces sin espíritu crítico. Pienso que habría que hacer una revalorización estética de lo que se presentó. Pero no es eso lo importante, sino esa comunicación que se estableció entre el público y el espectáculo. Lo que pasó entre nosotros mismos, la posibilidad de encontrarnos con otros dramaturgos, la posibilidad de tener un mayor contacto con los actores. De pronto estábamos todos en un trabajo en común y todos con gran generosidad y gran alegría. Creo que la recuperación de la ale-



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



Los siameses (1967).

gría por un trabajo es una de las cosas más preciosas que estamos perdiendo y allí se recuperó.

—En una conferencia sobre "El teatro como desafío" menciona la necesidad de la existencia de un "espacio crítico" ¿a que se refiere?

—Toda obra nos puede golpear emotivamente de buena manera (o de mala), pero para que esa emoción se transforme en algo más y que perdure, nos enriquezca, debe atravesar posteriormente un espacio crítico, un espacio generador de reflexiones.

—Al comienzo de la entrevista habló de la necesidad de una mayor dosis de "audacia, riesgo y experimentación", me gustaría que ampliara estos conceptos con referencia a nuestro teatro de hoy.

—Cuando hablo de mayor audacia, riesgo y experimentación no es a tontas y a locas. Si cualquier arte "repite" se estratifica, es decir no ofrece ni formas ni contenidos que corran parejos con nuestra contemporaneidad. Digo audacia porque hace falta audacia para indagar en otro lenguaje, en otro teatro, y el riesgo y la experimentación son los acompañantes ineludibles de esa audacia.

El arte, es el hombre agregado
a la naturaleza; la naturaleza,
la realidad, la verdad, cuyo sentido
el artista destaca, como así
también la interpretación, el
carácter, que éste expresa,
despeja, discierne. libera,
ilumina.

Vincent Van Gogh

Una cosa que me gustaría recuperar para el teatro es la alegría, pero sin estupidez.

Griselda Gambaro: Sus obras.

TEATRO

Obras estrenadas:

Las paredes (1963), 2 actos, Teatro Agón, Buenos Aires, 1966.

El desatino (1965), 2 actos, Sala de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella, Buenos Aires, 1965. **Passo Falso**, Teatro Nuevo Mundo, Roma 1968.

Matrimonio (1965), 1 acto, Teatro 35, Buenos Aires, 1965.

Los siameses (1967), 2 actos, Teatro Sha, Buenos Aires, 1968.The Camp, Drummond Studio, Cornell University Theatre, 1970. **Il Campo**, Teatro dei Mutamenti, Milán, 1975. **Il Campo**, Spazio Uno, Roma, 1976. **A la Campagne**, Théâtre National de l'Est Parisien, París, 1976. **Das Lager**, Theater der Courage, Viena, 1977. **Na Wsi**, Teatr Stefana Jaracza, Olsztyn, 1978.

Nada que ver (1971), 2 actos, Teatro Municipal San Martín, Buenos Aires, 1972. **It does not comute**, Spanish Theatre Repertory Company, New York.

Solo un aspecto (1971), 1 acto, Sala del Departamento de Extensión Universitaria, Buenos Aires, 1974.

El viaje (1974), monólogo, Teatro Magnus, Buenos Aires, 1975.

El nombre (1975), monólogo, Teatro Estrellas, Buenos Aires, 1976.

Sucede lo que pasa (1975), 2 actos, Teatro Popular de la Ciudad, Buenos Aires, 1976.

Decir sí (1981), 1 acto, Teatro del Picadero, Buenos Aires, 1981.

Obras publicadas:

El desatino, Editorial del Instituto Di Tella, Buenos Aires, 1965.

Los siameses, Ediciones Insurrexit, Buenos Aires, 1967.

El campo, Ediciones Insurrexit, Buenos Aires, 1967. **Il campo**, Sipario, N° 292, Milán, 1970. **Tabor**, Ediciones Dilia, Praga, 1971. **The camp**, Voices of change in Spanish American Theater, University of Texas Press, 1971. **Na wsi**, Literatura Na Swieci, N° 73, Varsovia, 1978.

Las paredes, El desatino, Los siameses, Editorial Argonauta, Buenos Aires/Barcelona, 1979.

NARRATIVA

Madrigal en ciudad, Editorial Goyanarte, Buenos Aires, 1963.

El desatino, Emecé Editores, Buenos Aires, 1965.

Una felicidad con menos pena, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1967.

Nada que ver con otra historia, Ediciones Noé, Buenos Aires, 1972.

Ganarse la muerte, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1976. **Gagner sa mort**, Ediciones des Femmes, París, 1976.

La cola mágina (cuento para niños), Ediciones de la Flor, 1976.

Conversaciones con los chicos, Timerman Editores, Buenos Aires, 1976.

Dios no nos quiere contentos, Editorial Lumen, Colección Palabra Menor, Barcelona, 1979.

Entrevista: Micaela Bracco
Fotos: Francisco Boeris



A veces uno está en un caldo de cultivo del que surgirán cosas y no lo percibe. Es lo que está sucediendo ahora.

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

El Narcisismo

o ese cuerpo apropiado para el mito



Empecemos por la ó del título. Gramaticalmente la ó es una conjunción disyuntiva, empleada para relacionar dos términos de igual valor gramatical. Puede denotar contraposición, diferencia, o bien equivalencia entre ambos términos. En este caso la ó viene a relacionar dos términos contrapuestos, diferentes. Podría entonces la ó ser reemplazada por "no es". De lo que resulta "el Narcisismo no es ese cuerpo apropiado para el mito". La ó o el "no es" trazan una línea divisoria. Se está de un lado ó del otro.

Tomemos el primer término de la formulación. El Narcisismo. Cómo es entendido acá? Haciendo un análisis estructural del mito de Narciso y Eco, podemos decir que Narciso es aquel que se rebela a entrar en el sistema social de intercambio, no participa de ningún vínculo simbólica o de alianza. "Retira esos brazos que me enlazan, antes moriré que entregarme a ti", le dice a Eco. Y no es que el problema sea con Eco, la ninfa enamorada, sino que el punto crucial, está en la entrega. Se rebela a ser partícipe de la dupla entregar-recibir.

Sabemos de acuerdo a las leyes de parentesco que es necesario donar una mujer (madre o hermana) para recibir otra mujer (esposa). Lo que implica que se produce una tensión entre los vínculos naturales o sanguíneos y los vínculos sociales o simbólicos. Quien no participa de este intercambio se convierte en un miembro muerto del cuerpo colectivo. La muerte de Narciso es el anuncio de que él no soporta sobre sí, esta diferencia de tensión. Con él se amenaza, se detiene, se derrumba la reciprocidad, garantía de la perpetuación del sistema social íntegro.

La presencia de Narciso es una afrenta, un pecado permanente, cada uno de sus gestos es un desafío al orden.

Ahora bien, si la reciprocidad implica la donación, la entrega, la no reciprocidad implica la apropiación, el robo. Pero de qué apropiación hablamos si Narciso no roba nada, no toma mujer pero no se apropia de ninguna mujer. No es Edipo, en este sentido. Lo que hace Narciso es no entregarse. Usa la forma reflexiva del verbo, toda la acción recae sobre él, sobre sí mismo, sobre su cuerpo. La acción es mirar-se, escuchar-se, amar-se, conocer-se. El otro como tal está muerto para él. Ahora podemos hacer extensiva la fórmula anterior, no solamente es necesario donar mujeres para recibirlas, Narciso nos habla de la necesariedad de entregar además, el cuerpo. Nadie puede apropiarse de su cuerpo, si pretende poseer otro cuerpo. Aquel que quiera revestir su cuerpo con la belleza, ese valor social tan caro, deberá entregar su cuerpo bello para que otros lo contemplen. Su imagen deberá circular. Aquel que quiera que su voz sea escuchada, deberá donar su oído, para que otras voces sean escuchadas. Aquel que quiera ser mirado, deberá donar sus ojos, para que otros cuerpos sean mirados. Aquel que quiera tener descendencia, no se quedará en la madre tierra convirtiéndose en flor, pondrá sus semillas en tierra de otro.

Es en este sentido que Narciso roba algo. Su cuerpo sólo míticamente le pertenece. Roba la belleza, roba la sexualidad, roba la exhibición ante el mundo.

Pero de qué entrega se trata? Es la entrega de un cuerpo biológico a otro cuerpo biológico o es la entrega de un cuerpo biológico a un cuerpo social? Con esta pregunta nos introducimos en la segunda parte del título. Ese cuerpo apropiado para el mito. Quiero acentuar los dos sentidos de la palabra apropiado. Apropiado del verbo apropiar y apropiado en el sentido de adecuado.

Esto quiere decir que el cuerpo biológico es adecuado para que se instalen en él Mitos, y que los mitos se van a apropiar del cuerpo biológico. A apoderar. Un poder recae sobre el cuerpo. A partir de este pasaje del cuerpo biológico por el cuerpo de los mitos, el cuerpo biológico quedará perdido para siempre como tal. Ya no será más aquél cuerpo biológicamente puro, éste quedó perdido para siempre. La donación del cuerpo es donación a la mitología, la apropiación es castigada por los dioses. Hubo que renunciar a la posesión del cuerpo para incorporarse en el sistema de intercambio.

En algún momento histórico se empezó a decir sobre el cuerpo, se empezó a pensar sobre él, se lo constituyó en un saber. Saber — Poder instalaron en el cuerpo un sistema de regulación, de control, de vigilancia. Habría que definir más precisamente lo que significa saber y lo que significa poder. Lo que en principio puede decirse respecto del saber es que un nuevo objeto de conocimiento surgió históricamente: el cuerpo. Respecto del po-

---

Todos sabemos que el arte no es la verdad.
Es una mentira que nos hace ver la verdad al menos
aquella que nos es dado comprender.
El artista debe saber el modo de convencer a los demás
de la verdad de sus mentiras.
Si en su trabajo muestra que ha buscado y rebuscado
el modo de que le creyeran sus mentiras,
nunca conseguiría nada.

Pablo Picasso

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





der, decimos que ese nuevo objeto de conocimiento, el cuerpo, debía ser controlado, no sólo por el Estado, sino por cada uno de los portadores de ese cuerpo. Control y regulación que se ejercen a partir de precisos puntos.

La sexualidad, la moda, la salud, las zonas elegidas para el castigo corporal, las zonas elegidas para el goce, definición precisa de los movimientos que debe realizar el cuerpo, demarcación de las zonas del cuerpo que se pueden tocar y cuáles no, cómo y dónde se deben comportar dos cuerpos que se encuentran, delimitación del número de cuerpos que pueden entrar en contacto. Definición de la estatura y peso que deben tener los cuerpos, creación de un modelo inalcanzable del cuerpo ideal, sustitución anual de un cuerpo de moda, nuevas técnicas para recibir a los cuerpos recién nacidos, etc. Sería innumerable la lista de lo nuevo que se dice sobre el cuerpo y sus usos. Basta pensar por el momento en el sistema de consumo montado alrededor del cuerpo y en las disciplinas que hicieron su aparición creando un nuevo régimen de discurso. Disciplinas que son ciencias que dicen sobre el cuerpo para disciplinarlo. Es un pasaje del flagelo aplicado, a la falta, el delito, el error controlado.

El cuerpo es colocado en el centro de un foco microscópico para ser estudiado, definido, reglamentado, vigilado, antes que castigado. Cada uno debe saber controlar su propio cuerpo, cada uno controla y es controlado en y por el cuerpo. Nadie debe conocer su cuerpo, es el poder el que instala un conocimiento en el cuerpo. En este sentido Narciso es el eslabón que quiere cortar esta cadena, él se rebela ante las miradas y las voces que persiguen su cuerpo, ningún saber puede producirse con el cuerpo de Narciso. El con su muerte confirma la profecía de Tiresias: Morirá si llega a conocerse.

La familia, el registro civil, la escuela y sus gabinetes psicofísicos, la empresa y la psicología laboral, la cárcel y la psicología penal, los hospitales y el sistema de salud en general, no producirán en él marcas. Nos decimos que si el mito es un habla, constituye un sistema de comunicación, un particular sistema de comunicación que tiene como intención fundamentar como naturaleza lo que es intención histórica y como eternidad lo que es contingencia, si este habla despolitizada viene a decirnos de la necesidad del pasaje por la marca familiar, viene a señalar acusativamente a los que se rebelan ante tal imposición, nos decimos que algo de este mandato mítico encontramos en la fórmula del Edipo. Narciso debe entrar en la triangulación, debe conocer mujer, aunque sea sustituto materno, debe reconocer la ley del padre, aunque sea éste un Dios violador.

La familia, la triangulación, están en el centro del problema.

El triángulo se ha convertido en el molde sello-normalizador por el cual indiscriminadamente pensamos toda la humanidad. Triángulo edípico, máquina universalizada que produce sujetos indiferentes. Negros, blancos, judíos, islámicos, cristianos, amarillos, indúes, aztecas y japoneses y por qué no decirlo también ricos y pobres, quedan igualados. Mientras escribía este párrafo me acordé de una propaganda televisiva de Coca-Cola, creo, hombres de todas las razas, de todos los tiempos, de todas las religiones, de todas las culturas, iban juntos, pero además tomados de la mano y sonriendo.

Finalmente un mito que borra diferencias. Todos tendremos esa marca ¿el pie hinchado? de haber pasado por la familia. A ver si con el Edipo, mito universal, todavía encontramos la esencia última y primera que siempre andan buscando las ciencias.

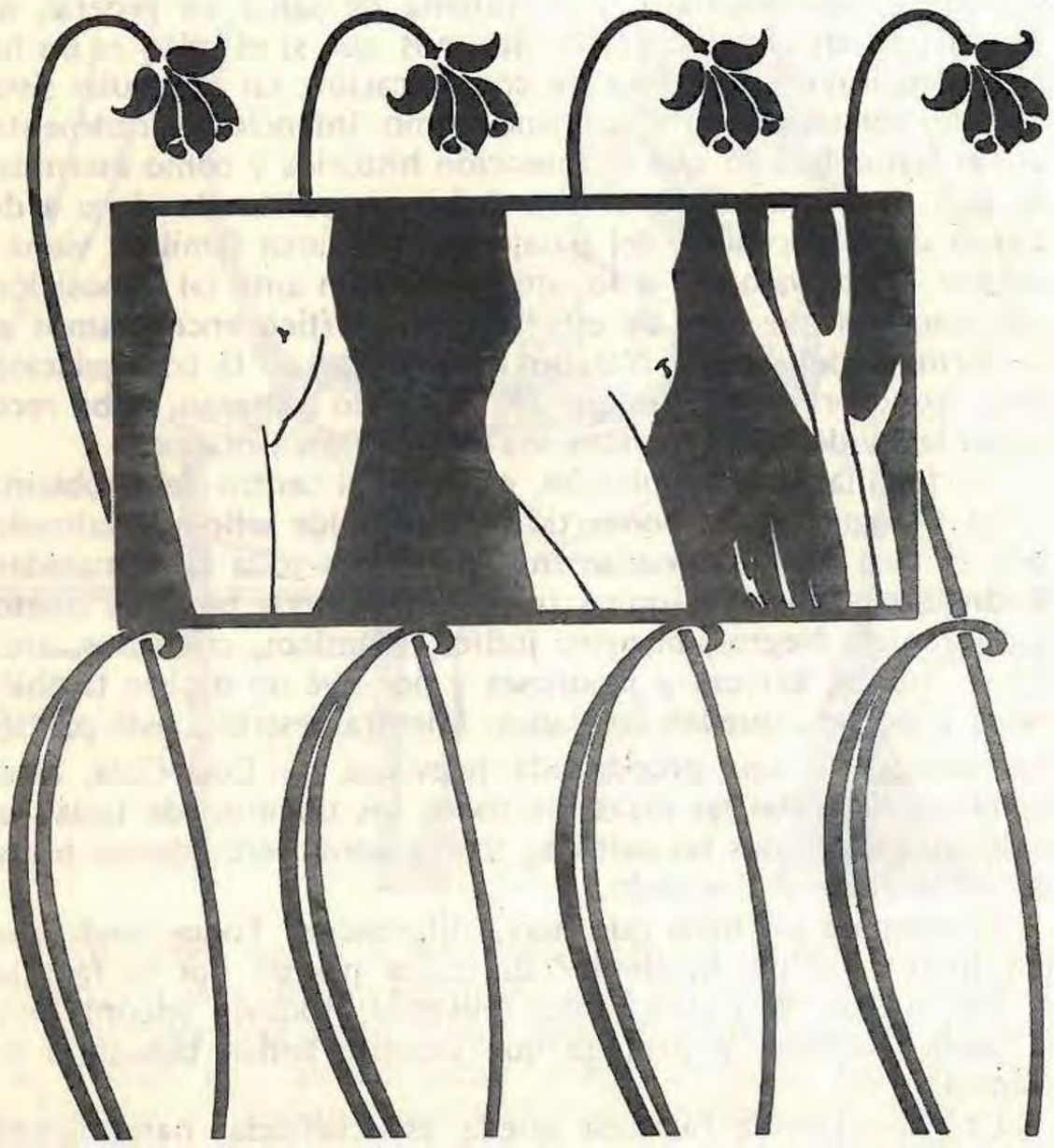
La gran familia humana queda esencializada, naturalizada, con esto quiero decir dehistorizada.

El arte vuela en torno de la verdad, pero
con la decidida intención de no quemarse.
Su habilidad consiste en encontrar un lugar,
en la vacía oscuridad,
donde la luz, sin que nadie se diera cuenta antes,
se pueda recibir muy intensa.

Franz Kafka

Se trata de saber si la historia, la política, lo racial y cultural tan sólo forman parte de un contenido manifiesto y dependen formalmente de un trabajo de elaboración, o si por el contrario deben ser seguidos como el hijo de lo latente que el orden de las familias nos oculta. Se tiene la impresión de que hemos encontrado el medio de volver trascendente a la familia. La crítica no es en este caso, desde una postura sociologista o culturalista, sino que se trata de encontrar el lugar justo del Edipo. Encontrar un modelo donde se pueda pensar en algo más que una figura geométrica cerrada. Donde tampoco es suficiente hacer extensivo el triángulo a las generaciones precedentes, donde se formaría un prima triangular. Un ej. claro de esto lo tenemos en

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



la idea del Superyo. Lo sacamos de ese lugar fijo e inamovible del Padre, lo hacemos extensivo al abuelo por ej., o luego a los maestros o los jefes, pero finalmente aparece reducido, condensado, empobrecido en un único punto, nuevamente el Padre. Todo ejercicio del poder se reduce al padre, punto central, foco único de soberanía. Decía, se trata de encontrar un modelo teórico que permita pensar la triangulación abierta al campo de la historia, al campo social. Un modelo que permita comprender el poder o ley diremos ejercido no desde un punto único y central, sino un poder que se está produciendo a cada instante, en todos los puntos por los que atraviesa el sujeto, en toda relación de un punto con otro.

Se trata de encontrar un modelo, finalmente que rompa con la idea de que el psicoanálisis es la teoría de la neurosis y no otra cosa, que nada tiene que ver con las cuestiones del poder, la historia, la política o los sistemas de producción social. Romper con el mito de la Virgen María, aquella que pudo concebir sin pecar, para nuestro caso, concebir una teoría sin pecar, sin ensuciar la escucha o la interpretación con cuestiones ideológicas. En suma romper con la idea de que es posible concebir una teoría aislada, al margen de la historia, sin un íntimo compromiso social, como si en los orígenes mismos de la teoría no reconociéramos una demanda social.

Si creemos finalmente que se puede concebir sin pecar, cuidémosnos de que no nos pase lo del chiste, si no, vamos a terminar pidiendo a Dios que nos deje pecar sin concebir.

Adrián Grassi

EDITORIAL GALERNA
Charcas 3741 - T. E. 71-1739 - 1425 Buenos Aires

Guillermo Vilas, COSECHA DE CUATRO

El ídolo del tenis argentino nos sorprende ahora con una nueva faceta de su personalidad. Poesía y prosa intimista que emocionará por su profundidad y calidez.
Publicado simultáneamente en Francia, Rumania y Argentina.
$ 35.000.–

Enrique Medina, LAS MUECAS DEL MIEDO

Una nueva novela del consagrado autor de "LAS TUMBAS". Otra muestra de un estilo muy propio, áspero, rítmico y mordaz.
Best-seller, 1ra. edición agotada en un mes. $ 59.000.–

Edgardo H. Rolla, LA ENTREVISTA EN PSIQUIATRIA, PSICOANALISIS Y PSICODIAGNOSTICO

El rigor científico y años de experiencia en clínica psiquiátrica son los fundamentos de este libro.
Texto en la Universidad de Buenos Aires. $ 85.000.–

Bruno Fischer, NIÑOS CON TRASTORNOS AUDITIVOS – MANUAL PARA PADRES

Este libro pretende instruir a los padres sobre los trastornos auditivos y sus consecuencias, y brindarles ayuda para afrontar la realidad que implica un niño con problemas auditivos. *Traducción del alemán.* $ 72.000.–

Carlos María Caron, LA MAJARETA

Una novela nostálgica y con mucho humor que nos remonta al barrio de Liniers de los años cincuenta. Arlt, Pérez Celis, Marechal, son algunos de los nombres hoy famosos que vivieron allí y son personajes de este libro en aspectos y en una geografía que nadie les conoció.
Para recomendar. $ 39.000.–

Héctor R. Peña, HOMBRES DEL VIENTO – RELATOS DE LA PATAGONIA

El autor nació y reside en Río Gallegos. Con un estilo sencillo y apasionado nos introduce en la vida, las costumbres y la naturaleza de esa hermosa y desconocida región de nuestro país.
Colección Patagonia. $ 45.000.–

Alejo Carpentier, EL CAMINO DE SANTIAGO

El famoso novelista cubano reconstruye la Europa del siglo XVI y al mismo tiempo explica la fascinación de América y su necesidad de un imaginario mundo europeo.
Colección Aves del Arca. $ 25.000.–

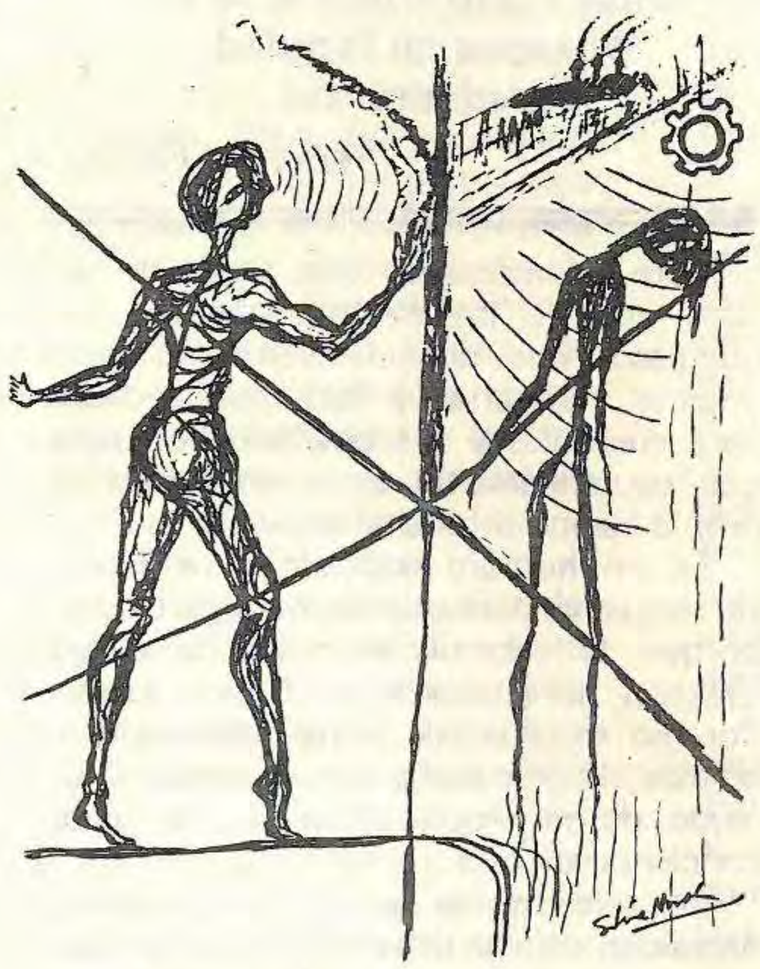
Juan José Sebrelli, FUTBOL Y MASAS

El autor de "Buenos Aires, vida cotidiana y alienación", analiza ahora el mundo del fútbol, desenmascarando sus secretas relaciones con el dinero, la política, la violencia, el sexo y la comunicación de masas, y desnudando la personalidad del hincha y del crack.
Un libro para la polémica. $ 49.000.–

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

Trabajo y cultura

Ilustrado por Silvia Novak



Partiendo del vínculo laboral que una persona establece con la organización que integra podemos analizar de qué forma ese vínculo laboral influye en su manera de relacionarse con los otros.

Entendiendo esa manera de vincularse con los demás como una de las tantas manifestaciones de la cultura de un pueblo, así se puede ver cómo desde ese vínculo laboral se puede modificar dicha cultura.

El hombre aprende a vincularse con los otros desde la relación familiar, donde va formando su identidad. Esa identidad se va proyectando y enriqueciendo en el contacto con las distintas personas y organizaciones a las que el ser humano se va acercando a lo largo de su historia (escuela, club, iglesia, universidad, etc.).

Estas distintas instituciones por las que el hombre transcurre, son una preparación o adaptación para la última gran vinculación que es la organización laboral, a la que entrega conocimiento, tiempo y trabajo a cambio de dinero. Esta vinculación del hombre con la organización laboral se manifiesta de dos formas opuestas, que son: la VOCACION-TRABAJO (SATISFACCION), y la OBLIGACION - TRABAJO (INSATISFACCION).

Como el hombre pasa la mayor parte de su tiempo en el lugar de trabajo y es condicionado por la organización (por los usos y costumbres, políticas, procedimientos, relaciones de autoridad, y todas las formas de interacción), de allí la importancia de las implicancias culturales de ese vínculo.

Viendo el vínculo desde la OBLIGACION-TRABAJO, hay una forma de sometimiento del individuo a su trabajo. Dicho sometimiento se manifiesta en el hecho de que la tarea que realiza, no es aquella en la que invirtió su tiempo de estudio, o no es la tarea por la que siente vocación, o no es para la que tiene más habilidad, o no es en la que tiene más experiencia. Sólo realiza esa tarea por la necesidad de un sueldo, y ésta es otra forma de sometimiento.

No puede tener una participación activa (creativa), pues su interés no está puesto en esa tarea, y por otra parte no es motivado para tenerla. Es un mero espectador y ejecutor de decisiones ajenas.

En la relación con sus compañeros y supervisores se siente menospreciado, se sabe desvalorizado. Hecho que influye en el aspecto emocional, y por lo tanto en su manera de interactuar.

Desde esta perspectiva de insatisfacción y desvalorización, percibirá cada situación y responderá en consecuencia.

El tiempo que el individuo entrega a la organización es percibido como una pérdida de vivencias. Pero de esa manera consigue dinero para subsistir. El hombre piensa que empieza a vivir fuera del trabajo, pero es tal el descontento, que ni siquiera puede disfrutar fuera, tan agotado y desgastado queda.

De esa manera traslada un alto caudal de agresión a su hogar, descomprimiendo las tensiones acumuladas en el trabajo, con su familia, liberando toda esa energía que no puede (no lo dejan), canalizar en sus tareas.

Hay innumerables situaciones hogareñas donde se pone de manifiesto el descontento acumulado en el trabajo. Descontento que puede ser consciente o inconsciente. Lo cierto es que esas explosiones o "catarsis" de entrecasa ocasionan graves desequilibrios familiares. Estas explosiones son en un porcentaje elevado provocadas por lo que la persona tiene "que aguantar" en el trabajo. Porque en definitiva de eso se trata, de aguantar, de soportar, de adaptarse. ¿A qué? Al modo de ser que nos fue enseñado y a partir del cual emerge la manera de vincularnos. No importa que el ser humano como tal quede relegado, importa que su contexto físico (su apariencia, actitudes) encajen en el molde, no importa recortando qué, para hacerlo caber en él.

Entonces sufre una especie de desdoblamiento (es una propuesta de esquizofrenización que impone la sociedad), obrando de una manera en su trabajo y de otra diferente fuera del mismo.

Pero ese obrar diferente no es del todo cierto, pues si bien fuera del trabajo interactúa de forma aparentemente distinta, hay algo esencial que conserva y es su no-participación activa (creativa), en otras situaciones cotidianas y simples, como ver televisión, leer diarios, revistas, libros, etc. Donde cada una de éstas acciones no es hecha desde una actitud creativa, sino desde una actitud de espec-

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

tador de hechos generados y elaborados por otros que no necesitan más que ser digeridos.

Hay una diferencia en cuanto a la inserción laboral del obrero y la del empleado; el obrero efectúa una inserción corporal, y el empleado, intelectual. Por eso gustan de programas y distracciones diferentes, aunque la propuesta básica de los mismos sea igual para ambos, pero bajo formas diferentes: "la no participación activa"; la aceptación de lo que se recibe sin valorarlo creativamente (críticamente), es decir sin hacer una comparación con la realidad y diferenciar ésta de un disfraz realista, y a veces bien elaborado, pero falso, deformado, de la realidad que se vive cada día. Hay una sutil deformación de la información, que es tomada de datos de la realidad, pero reinterpretados desde la propuesta de no-participación. Son mostrados para ser aceptados como una verdad absoluta. Es una forma más de contribuir desde los medios de comunicación a "cómo debe ser" el hombre, esto es OBEDIENTE, no desequilibrar la estabilidad falsa en que se sustentan tantas premisas que no permiten el crecimiento del hombre y por lo tanto de la comunidad donde vive. Así es que repite una respuesta adquirida desde muy atrás en el tiempo, fomentada en cada una de las instituciones por las cuales pasó: el acatamiento silencioso, o en el otro extremo, la oposición ruidosa pero sin una alternativa o contrapropuesta. Es la actitud del que se opone a todo, protesta por todo, nada le cae bien, pero en definitiva sus gritos y sus ademanes no se manifiestan en actitudes que tiendan a modificar nada de lo que lo hace protestar tan airadamente y supuestamente le molesta y exaspera. No ofrece una alternativa, una sola propuesta creadora que sirva como punto de partida hacia algo diferente a lo que tanto molesta. Es el otro extremo de una actitud que deja todo como está, y por lo tanto no perjudica en nada el falso equilibrio, es más, esas actitudes están fomentadas por ese falso equilibrio como medio para seguir subsistiendo. Aunque esto no obsta para que cuando el "opositor ruidoso" haga demasiado ruido, se busque la manera de hacer silencio.

De esta manera el modo de accionar está basado en la falta de iniciativa del

La única precaución que debo tomar como artista es la de preservar mi facultad de admiración.

Federico Fellini

hombre (fomentada esta actitud por cada una de las instituciones por las que pasó), pues no se le dieron las herramientas necesarias y las oportunidades para crear desde sus posibilidades, para que paulatinamente vaya ampliando su propio campo de posibilidades.

Es un hombre educado para digerir sin degustar, para obedecer sin participar, porque le adormecieron su capacidad creativa, le anularon su discernimiento. Por eso es capaz de reírse frente a programas de televisión que se están burlando de su propia situación, sin tener conciencia de ello.

Sin embargo se percibe en el aire la necesidad de algo diferente, de un cambio de actitud. Una irrefrenable necesidad de saltar de la platea al escenario. Rescatar el impulso creativo que por todos los medios se pretende acallar, y ser protagonistas.

Porque ésa es la gran necesidad: LA PARTICIPACION. Hay una imperiosa necesidad de ser ACTORES en cada uno de los lugares de la sociedad que ocupemos. En cada sitio hay numerosa cantidad de gente con capacidad y voluntad para llevar adelante infinidad de constructivos proyectos. Pero, como resultado de esa enseñanda "manera de ser", siempre se está esperando el advenimiento del salvador que encauce esa energía creadora. Cada uno se queda quietito en su lugar ocultando la vital mercancía. Así, el tiempo pasa, los teatros se queman, la desocupación crece (es lo único que está creciendo), y el hombre se va acostumbrando a quedarse quietito, y va perdiendo la creatividad de tanto ocultarla. Se va endureciendo, se va acostumbrando (cómo es de pegajosa la costumbre que va desdibujando todo), la creatividad se acostumbra a aparecer cada vez menos, hasta que un día, cuando llegue el salvador (¿llegará?), la creación será otra costumbre y nadie se habrá dado cuenta. Es el precio de la postergación, "no dejes para dentro de un rato lo que debiste haber hecho ayer".

Esta pareciera ser la época del "vaciamiento". Se habla mucho del "vaciamiento de empresas", ¿y del vaciamiento humano, quién se ocupa?, ¿en qué diarios, revistas, radios o canales de televisión, se habla de esta suerte de VAMPIRISMO MORAL, del constante REMATE DE DIGNIDADES al que estamos asistiendo?... ¿Cómo?... No oí la respuesta.

De la misma manera se puede seguir analizando las distintas situaciones en que tiene incidencia la forma en que el hombre se vincula laboralmente, y no nos salimos del tema, porque la cultura se nutre de todo lo anterior en un circuito de mutuo intercambio e influencias, donde las causas son múltiples y las consecuencias diversas, y se van retroalimentando constantemente.

El vínculo laboral es la síntesis del aprendizaje hecho a través de su recorrido por las distintas instituciones, que le inculcaron "cómo un hombre debe ser, y vincularse de acuerdo a esa manera de ser", que da como resultado una actitud totalmente ajena a la esencia misma del hombre que por naturaleza es creativo.

La propuesta es ir modificando paulatinamente las relaciones laborales para que el hombre sea parte activa del proceso productivo y no un engranaje más del mismo.

La idea es que el hombre dentro de la organización que integra y de la cual es el eslabón más importante, haga todo el aporte creativo del que es capaz, y que la organización reconozca esa capacidad y propicie la participación del individuo. De esta manera habrá un enriquecimiento de la tarea, un desarrollo del hombre y un crecimiento de la organización, con el invalorable aporte que significa para la sociedad toda. Porque el hombre ES CON LOS OTROS.

Esta sería la óptica de la VOCACION-TRABAJO (SATISFACCION).

Si bien no se puede esperar la gran solución sólo del cambio de las relaciones del trabajo, es evidente que no se la puede dejar de lado, pues las organizaciones se mueven en un contexto social que es dinámico y las influencias son recíprocas y múltiples.

Daniel Mojica

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

Mitopolíticas I

Scarsdale, el régimen de un texto



a Marisa, cuerpo de mujer

Desde que eso funciona en el mito occidental la línea ocupa uno de esos lugares a venerar: de una delicada modificación de tal veneración se constituye la geometría. (Pero tal veneración no debemos representárnosla bajo los gestos algo rutinarios de alguien mudo y de rodillas, en la inmovilidad convencionalmente arrobada de las estampas tradicionales. La veneración es lo menos quieto que hay: se maquina en ella la tarea de siempre —aquella cuyo perfeccionamiento engendra más y más trabajo— la conscripción general de los cuerpos para los mayúsculos y minúsculos movimientos que fabrican vida social; a su vez el mito será el texto que cifre la cuota de ingreso).

A partir de la línea, algo principia. ¿Fabulación de origen, origen de la fabulación? Eso suena bien. (Eso siempre suena bien.) Pero aquí interesa otra cosa: localizar el conjunto de prácticas —siempre de liquidación y renovación— en que la línea se pone a cumplir una función política imprescindible. La invención de un espacio-Ideal para enredar en una medición el cuerpo de la tierra ¿es la primera constitución de un dispositivo-ciencia para limitar el goce? Tal vez. Sólo que en este trabajo mi punto de mira hay que buscarlo en el "para tocarte mejor". El poder no limita, devora (responde más a la truculencia —ya desactualizada— de un caníbal que a la no menos desactualizada majestad del juez).

Y todo esto sigue funcionando así. ¿Acaso existe algo que haya podido erosionar de veras los prestigios de la línea recta? Pero esos prestigios no son para nada sólo el pago por buenos servicios científicos prestados. Veamos cualquier corte de la vida en su edición vulgarizada: lo que llamaré arquicotidianeidad (aquello que no tiene una psicopatología que la comente porque establece su terreno posible): una cola, por ejemplo, una cola de jubilados a las puertas de un banco en 1981 nos sitúa ante una paradoja estructurante de su condición: una cola sirve para que mucha gente espere... y aún espere cosas tales como nada menos que lo imposible, lo que no se otorga por hacerla. Un poco 'a la Godot'. No, es mera pasión de aficionado la que empuja a la escuela al temprano entrenamiento de los chicos en esta práctica. ¿No es lo que en un país como el nuestro enfurece más a lo que se llama la directora de uno de estos establecimientos públicos una fila 'mal hecha' sea por torcida sea por ruidosa? (Míticamente el escándalo equivale a la desviación.) Y no se trata únicamente de marchar derecho: creo que es mucho más importante **esperar** derecho (en especial cuando nada hay que esperar).

Examinemos una proposición del tipo de 'mantenerse en línea'. Una de sus propiedades estratégicas es la ambigüedad, sobrada como para permitirle trabajar sin disputas conceptuales limítrofes para los más diversos señores del discurso (y full-time para todos): funciona con la mayor comodidad —o sea sin sobresaltos históricos, ajena a esa clase de temporalización— en una axiomática religiosa, caracterizará 'líneas' de conducta teórica, será el sueño de cualquier ortodoxia (sin importar para eso que los a posteriori 'fundadores' siempre entren oblicuamente en la historia).

Pero además la línea nunca deja de REFERIRSE A CUERPOS. Por eso, cuando el libro "La dieta médica Scarsdale" empieza a funcionar como tal (portada) se dice entre otras cosas 'mantenerse en línea toda la vida' (un reforzador nada incidental). ¿En qué consiste este nuevo procedimiento lineal que hoy ya nos domina?

Localizarlo como nuevo procedimiento no es para invocar un 'antes' donde 'no se hacía régimen'. El cuerpo en tanto humano (o sometido al discurso humano en el caso de los animales domésticos) siempre ha estado en régimen. Del cuerpo siempre se trata en regímenes (es más, se **inventa** en regímenes)... pero **ahora** de adelgazar.



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



Este **ahora** merece insistir. Claro es que siempre y en todas partes hubo 'gordos' pero es en el curso de estas décadas (aventuro 1914): fin del ensueno positivista) que una serie de operaciones que podríamos ver si estuviéramos menos fascinados por el discurso de la Salud, nos deja asistir a cómo se forma 'la' gordura como conjunto psicopatológico (poco importa aquí si sus títulos pretendidos se sostienen 'científicamente' o no, menos aún si la fundamentación teórica del conjunto, apela a los 'hábitos' del conductismo —hábitos que en efecto hacen (a) un monje— o a la 'oralidad' del psicoanálisis). ¿Qué es lo que ha sucedido? Y más importante aún: ¿adónde va esto a parar? ¿Acaso concurrimos a los prolegómenos de un nuevo "gran encierro"?[2] En esta dirección es oportuno considerar que la ingeniosa explicación psicológica acerca del 'malestar' social que al excedido en peso —pues los alcances del asunto no se limitan al 'obeso' ya constituido— le produciría su síntoma voltea singularmente las cosas: ningún malestar psicológico 'previo', apenas el rebote especular, eco del rumor de un discurso in crescendo amenazante —con buenos modales, claro está, 'a la Cormillot', con la imagen gerencial— hasta en equipo de gimnasia —del médico simpático, moderno y eficiente— que va cercando ese cuerpo de más.[3]

En pos de elucidar algo de cómo se fabrica ese nuevo dispositivo social para la regulación de los cuerpos voy a desarmar uno de sus textos más recientes, "La dieta médica Scardale". La elección deliberada de la vulgaridad de la divulgación sienta una postura: no me parece suficiente —es más, diría que me parece casi filisteo— la sonrisa biensante frente a un libro como éste queriendo dar por despachada la cuestión con alguna referencia desdeñosa a los 'best-sellers'. ¿Es el punto acaso una asignación de valores literarios o de Verdad 'científica' sostenidos por una ideología de la 'calidad' (con la que muchos se consuelan)? Me hago cargo por otra parte de que el campo de la 'dietología' en particular se presenta en el trazado de una división **respetable**: la que separa las prácticas profesionales 'serias' de aquellas ante todo o únicamente 'comerciales'. Desde esta distribución se podría argumentar que la validez de mi análisis queda sumamente comprometida al centrarse sobre un 'ejemplo' 'mal' elegido, que no representa 'bien' a la 'Ciencia'. Pero en primer lugar yo no me manejo con 'ejemplo' alguno, representativo o no. Examino la fabricación y el funcionamiento de algunas materialidades discursivas que no remiten a ninguna 'esencialidad' cuya mayor jerarquía las avalaría. En segundo término para el punto en que procuro



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



colocarme aquella oposición no es relevante, de tal suerte que ni siquiera hace falta polemizar sobre si su estatuto tiene fundamento. No me veo obligado a aceptarla ni a rechazarla: me basta entablar con ella una relación de indiferencia. La multiplicidad de los dispositivos que se dan una unidad imaginaria en el ideal que analizo, la complejidad de sus funciones políticas, hacen conjunto de una envergadura a la vez harto diseminada y harto monumental como para quedar sujeta a la ruptura milagrera entre lo 'científico' y lo 'ideológico'. Tanto sería aceptar sin más un psicoanalista las declaraciones de su paciente respecto a cuáles son los 'verdaderos aspectos' a tomar en cuenta en lo que dice. Tampoco en este nivel de análisis uno tiene porqué dejarse impresionar por aseveraciones de legitimidad, menos que nada cuando vienen de 'La' ciencia, doblemente menos que nada cuando vienen de las 'ciencias médicas', cuyos integrantes practican magistralmente desde el positivismo el arte de dejarse engañar con una facilidad tan sospechosa en lo que hace a la neutralidad de su discurso (mito de la 'objetividad' de su objeto).

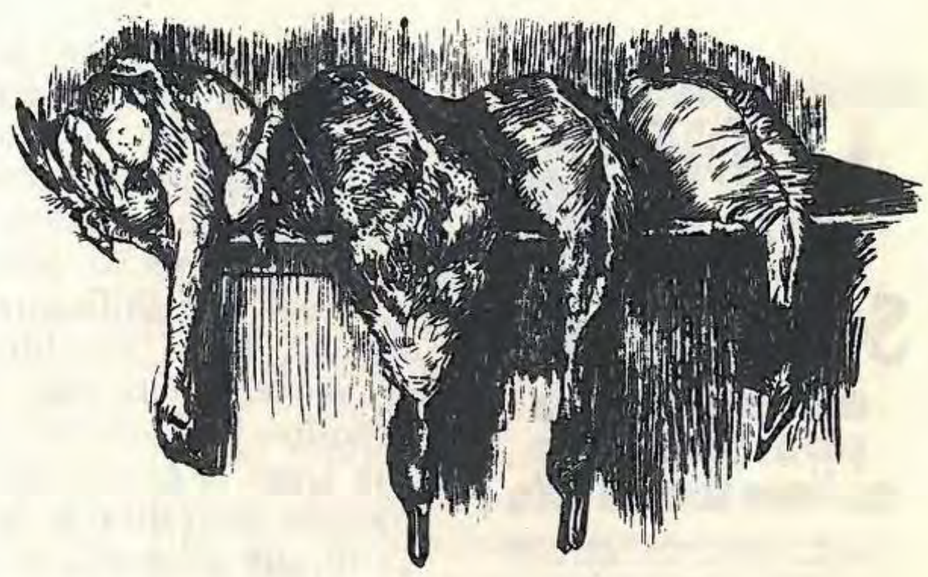
En realidad, el texto más ínfimo pone en juego de entrada nomás un punto, el punto, decisivo: precisamente el hacer(se)-texto. Al menos en nuestra cultura ése es el hecho dogmático primordial: estar en texto, dado que lo subtiende la ecuación texto = sacro. Texto es lo sagrado —el texto más estúpido, más profano— y en todo caso es aquí que pueda fundamentarse un funcionar: el de mejor-vender.

Si se quiere corroborarlo uno puede notar cómo Baker y Tarnower se preocupan por contar un mito que los reubica a sí mismos ya en el capítulo 1: aquel de la difusión oral **espontánea** (esto en cuidadosa oposición a la propaga(n)da) de su dieta como acontecimiento **previo** al libro. Pero el mito no reproduce sino en forma invertida el movimiento real (inversión que explica el que se dé como privado ⇒* público lo que es público ⇒ privado).[4] Porque este supuesto 'previo' pesa **al escribirse** en un libro que leen millones de personas y armado desde su tapa con los más ortodoxos cánones de la publicidad contemporánea. De la 'difusión oral' 'boca a boca' nos enteramos en un escrito.

boca x oreja ⇒* libro x dinero

Una multinacional del cuerpo

La fabricación de este libro (lo que se manifiesta ya en la inclusión de Baker como exponente



de esa otra novedosidad contemporánea: la figura de "escritor independiente") se adscribe en su mismo formato al tipo producido en serie —el libro nuevo, no artesanal—, respetuoso de los convencionalismos vueltos lugares comunes de la práctica publicitaria. (Así se gesta un curioso paralelismo que perdurará a todo lo largo de la obra: libro hecho en serie-cuerpo hecho en serie.) El rojo del título, por ejemplo, es cita de que, 'como se sabe', el rojo ('agresivo') impacta positivamente al consumidor potencial. (Más aún: la tapa está hecha como un aviso de dos productos interrelacionados: la Dieta 'más' el Programa, exactamente a la manera en que se articulan un shampoo y una crema de enjuague). La forma de círculo al costado con la constancia del número de ediciones no es accidental: evoca un sello y como tal funciona, legítimamente: este artículo es bueno por^{que}_{eso} se vende en cantidades industriales. Pero a la vez, operación que conmina: cómprelo, o sea: póngase en serie Ud. también, en la serie de los cuerpos que se ofrecen a la marca, a la industrialización por la Línea (para toda la vida).

* ⇒ = se transforma en

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



Reduplicación en otro código, 'afectivo': la misma tapa dice un término fuerte: el furor (que aquí ya no funciona como noción psiquiátrica). Pero un éxito-furor cualificado; porque no tiene lugar en cualquier parte (por más que, como veremos, su proyecto sea imperial). Lo que hace intervenir el Significante Maestro, el Amo: el furor esen EE. UU. ("este libro hizo furor en Guatemala" vendería muy mal). O sea que el espacio —anotémoslo— está mucho menos neutralizado que lo que luego la confección de las comidas y la abstracción desrealizante de la línea dejan suponerlo. Es lo que enseguida se continuá en la dedicatoria de manera más desplegada que opone y junta

"profesión médica americana"/"toda la humanidad"

donde la opulencia del 'toda' compensa por la represión de todos menos uno los países de América. De EE. UU., con amor.

Otra cuestión se juega en ese "toda". Desde la cubierta el libro se insiste como un producto completo ('explica en detalle', 'Cinco planes completos', y particularmente 'toda la vida'). Eso prosigue en los títulos interiores con 'Plan Total' (mayúsculas originales), el añadido de 'Completa' al nombre del libro y otras reiteraciones hasta que eso va a parar a esa humanidad toda (toda que, a diferencia de lo que hubiera ocurrido en el siglo anterior, no coincide con la 'civilización europea', Scarsdale habla también para los 'terceros' mundos). En suma: todo el mercado. Algo exige al parecer que todos los cuerpos se alimentan igual. (Más adelante veremos cómo está caracterizada esa 'toda' humanidad, qué tipos humanos abarca y en qué exclusiones se soporta).

Por tanto no es para entretener con una anécdota que 'rellene' que a continuación se introduce el mito: tiene la precisa función de dar cuenta de esa totalidad con el relato de una conmovedora propagación espontánea que tiene que hacerse más creíble por su incongruencia (encontrarse en el interior de un producto tan típico de la fabricación en gran escala). Por otra parte la creciente in(ter)vención de lo privado por lo público se disfraza por antítesis. Y la entera narración mítica como operador a su turno se disimula por el recurso al 'resultado científico': la gente no se equivoca —aunque esté tan equivocada en sus hábitos alimenticios—: la 'enorme' popularidad del método se debe **exclusivamente** a sus fundamentos racionales y a sus consecuencias prácticas (nada de manipulación subjetiva en juego). Para que no queden dudas el 'da resultado' ⇒ 'DA RESULTADO'.[5] Por esa misma razón, así como el vínculo con la publicidad es negado —y más de tres veces—



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



se recusa que el triunfo del libro pueda deberse a una moda; en cambio:

moda/"**buena**" práctica médica
(La Ciencia)

Esto apremia para que sin demora alguna el texto ponga en escena otro esquema mítico: el de la Salud. ¿A qué se liga de ahora en más el comer-beber? Lo vemos en compañía de la 'sensatez', el 'sentido común', el buen estado (en armonía preestablecida con la 'buena' práctica médica: los intereses de la medicina como institución y los de la Humanidad —al menos de aquella que va a la vanguardia, de aquella que progresa— confluyen). Será el recurso a esa Salud el que de justificación y más aún, necesariedad, a la nueva modalidad de intervención pública sobre la regulación de los cuerpos.

La especificidad contemporánea de este proceso se ilumina más si lo confrontamos con un tratamiento análogo que responde a una situación estratégica muy distinta: si el cuerpo está disyunto de la comida en la primera parte del siglo XIX, si dejar lo máximo posible en el plato deviene signo de una vida nueva, es que Sturm und Drang y Romanticismo opondrán 'La línea' del cuerpo del artista del cuerpo del arte a su inflexión en un abombamiento del vientre, emblema del comercio en un sentido amplio. La línea aquí se alínea contra lo establecido, junto a la rebeldía y la contestación, en un mito que opone también —y esto es una diferencia fundamental— el artista, delgado, solitario y febril[6] al grupo de los buenos burgueses, la 'sociedad' en suma, cuyo modelo visual pareciera ser esa semicircunferencia que traza la barriga. (Otra contraprueba de lo específico del proceso contemporáneo la ofrece el movimiento hippie: en sus comienzos funciona como 'cita' de aquél romanticismo. . . sólo para acabar soportando la propaganda de soja.) Nada que ver, pues, con el mantenerse en línea como una manera más (y mejor) de mantenerse en el interior de normas ahora determinadas estadísticamente, en nombre de la Salud y no de la Estética (esta última cae bajo el dominio de aquella, al menos en lo que al cuerpo se refiere). No da igual el ajenjo que el agua mineral (industrializada). El cuerpo incendiado de Poe escribe muy otra cosa que el himno aeróbico a la insipidez impoluta. Por otra parte no es lo mismo un cuerpo Ideal delgado que uno en 'línea': la línea en este caso exige también no pasarse de la raya (de la tabla, mejor dicho), no estar por debajo del peso ideal.

Pero el dejar la gordura de ser asunto de cada cual afecta otra esfera de privadidad: la del mismo médico. No el mismo médico, si vamos a ser precisos. .Pues ahora el médico que escribe está en conflicto potencial con 'su' médico. De ahí que se cierre el capítulo con un acto de relaciones públicas:[7] un guiño cómplice hacia ese vestigio: el 'profesional liberal'. Gesto inútil. El estado de cosas de la práctica dice claramente que

'su' médico ⇒ el médico de la mutual
el médico prepago
etc. etc.

Y no serán libros como éste los que le llenen el consultorio.

Pero antes de eso conviene anotar el primer 'desfile de gordos' del libro (pág. 20): minúsculas ejemplificaciones clínicas al modo en que un best-seller puede hacerlas: en presentación invertida, como testimonio de los pacientes, pero que tiene otra función a más de la de justificar el paso de resultados ⇒ RESULTADOS: ir haciendo la figura de este novísimo espantajo de la psicopatología moderna: el obeso (sea en presencia, sea en potencia) y es la boca de uno de estos especímenes la que nos adelanta cuánto más elevada es la apuesta de lo que con ingenuidad supondríamos "un nuevo yo"; esa es la carta en la manga.



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



Lo que justifica que la buena 'dieta' sin renegar de su pertenencia al Orden Médico funcione de entrada en la compañía de términos que (aparentemente) no tienen nada que hacer en ese campo. Exito es uno de esos. Introducido para autocalificarse ("la exitosa dieta médica Scarsdale", pág. 23), sus alcances son más vastos. Rapidez, programación (he aquí la nueva máquina eficaz: el Cuerpo Ideal), son otros. Esta trabazón —más maquínica que estructural— se orienta hacia un objetivo que respecto el médico oficial también implica un desplazamiento. Y de los importantes, porque se enuncia con todas las letras como "modificación de la conducta" (pág. 25). Tal homogenización por el Cuerpo Ideal queda facilitada por la acción radicalmente neutralizadora que el texto opera sobre lo diferencial de las comunidades culturales: siempre y en todas partes se trata de individuos con 'malos' hábitos. Hay momentos claves para localizar in vivo aquella nivelación: por ejemplo, el que una de esas comunidades —los Estados Unidos de Norteamérica— sea el modelo para la unificación; por ejemplo, el que allí donde aparecen muy explícitamente las digamos particularidades, bajo la forma de comidas regionales, ya lo hacen(inter) neutralizadas nacional por su yuxtaposición en una 'Dieta Internacional'.

Pero hay un punto aún más contundente en cuanto a la fuerza de esta operación neutralizadora-unificante: es allí (pág. 26) donde se encara la más bien candente cuestión político-social (calor que el texto reduce de inmediato al transformarla en 'científico-Técnica') de la desnutrición en el mundo. Baker y Tarnower no se andan con rodeos: la desnutrición es traducida como 'desbalanceo' y éste enfáticamente ligado a 'comer mucho de lo inadecuado'. Para remate, una última ecuación que identifica 'suburbios opulentos' a Tercer Mundo no deja ni trazas de las diferencias políticas originariamente en juego. Lo que se refuerza por la continuación: "Como cardiólogo. . . " etc. etc., donde la autoridad médica (todo un universal, o un multinacional, hoy) retroactúa —por las dudas— sobre los trucos anteriores. En fin, resulta que:

Comer mal (políticamente) ⇒ Comer mal (científicamente)

El Tercer Mundo se despide con una referencia a Viet Nam. Viet Nam es un lugar, creo, que de Asia, donde una 'buena' dieta contribuyó a la salud (por alguna razón se aclara que 'física') de muchos hombres, en particular los prisioneros de guerra. (Los que no tuvieron esa suerte se encontraban menos en línea que sus compañeros).

Así, un poco a la manera de un delirio, el texto no deja de funcionar como un collage notablemente sensitivo que comenta la historia contemporánea. ¿Qué más sugiere esta inesperada congruencia de las prácticas dietéticas con los campos de concentración?[8]

El esquema simbólico-disciplinario

Pero la palabra que da su identidad decisiva a estas prácticas, la reveladora de una función que no se reduce a bien vender, aparece en otro contexto.

"Aquí las decisiones han sido tomadas por usted (bastardillas en el original). . . No tiene que contar calorías o pesar cada porción. . . **Todo** lo que puede comer por día está especificado. . . Ud. sigue las simples instrucciones de manera precisa. No se siente confundido por una apabullante cantidad de elecciones. Disfruta (v). Lacan en Encore "nada fuerza a nadie a gozar salvo el Super Yo. El Super Yo es el imperativo del goce: ¡Goza!" pág. 2, (Ed. Biblioteca Freudiana de Rosario) comiendo lo que está programado para Ud. . . . (programado para programar a Ud. a partir de su cuerpo). . . es una **disciplina** que puede ser el comienzo de buenos hábitos. . . " **Disciplina**. Como se ve, todo esto es tanto o más simple que hacer la conscripción o adherir al fascismo (uno no tiene que hacer el esfuerzo de 'pensar' acerca de cada judío, por ejemplo). La disciplina. Es de eso que se trata. No lo simple, lo simplificador. Sitio indicado para la aparición de Tablas de la Ley 'científicas': primero que nada los pesos prescriptos, con una precisión de 500 gramos (pág. 27). Pero ¿qué cuerpo aborda esa precisión? El biológico no es **todo** el cuerpo si pensamos que "es el producto de lo que comemos" (pág. 26) y que lo que comemos se distribuye según un eje simbólico permitido/prohibido.

Ahora bien, por eso mismo la disciplina necesita cimientos sólidos: ¿qué operaciones salen como garantes?

El hilo lo encontramos primero en una denegación: **no** se indican aquellas cifras como pesos ideales (o perfectos). Claro que el texto debe renegar de sus fundamentos míticos para ofrecerse como técnica-éxito pura. Y a continuación se sigue el recambio (pág. 28):

"pero. . . ", 'saludable' sustituye a 'ideal' y 'perfecto'. **Es la primera ecuación estructurante.** Que enseguida abre paso a otra; porque ¿qué responde a lo saludable, en definitiva? Pues estar delgado (y de acuerdo a las cifras, tampoco vale una delgadez cualesquiera estimada subjetivamente) **(segunda ecuación estructurante):**

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


ADELGACE HASTA 10 KILOS EN 14 DIAS Y MANTENGASE ASI

LA DIETA MEDICA SCARSDALE

más el Programa para mantenerse en línea toda la vida

Por primera vez su autor explica en detalle la dieta médica Scarsdale que hizo furor en EE.UU. en 1978.

El misterio de la elaboración de una dieta.

Cinco planes completos con menues para 14 días. 70 menues en total y más de 90 recetas.

Por el Dr. Herman Tarnower y Samm Sinclair Baker



ideal = saludable = delgado
(⇒) (⇒)

Este es el esquema que soporta el texto, producto de dos operaciones que se consuman con aire incidental.

Ahora sí, ya constituida, la disciplina puede desplegar sus rituales: 'pésese cada mañana al levantarse' inicia la diagramación de un día en la vida de un dietologizado.

El libro se autoasigna, precisamente, la misión de encargarse de este sucio trabajito: la disciplina congrua con la cotidianeidad. Pues "ya se han escrito largos y valiosos. . . " (pág. 29), se recuesta sobre esa legendaria 'longitud' de la Ciencia en sus textos más sagrados. ¿Acaso se podría celebrar misa sin quien barriera la iglesia? "Para el propósito de este libro" bastan pues nociones de lo más sumarias, puesto que ese propósito no es la divulgación democrática, se trata de disciplinar (lo cual, después de todo, sí, **después** de **todo**, también concierne a la democracia).

Sólo que, en la medida en que esa disciplina se afina en una clave compatible con el placer —en modo alguno simplemente 'opuesta' a él— habrá que apelar al recurso de la divulgación democrática como respuesta a tanta 'sana curiosidad' (pág. 32) de la clientela. Así se celebra una alianza entre la Ciencia y el sensato sentido común: se 'descubre' o se postula que ambos tirarían más o menos —correcciones a cuenta del segundo— para el mismo lado. Establecido el punto, en el transcurso del texto Decálogo despótico y Diálogo democrático coexistirán sin sobresaltos.

A esta 'buena y vieja' sensatez, para retomar lo de las correcciones, será conveniente nutrirla con "útiles" rituales ('útil' vale para despojar al ritual de resabios y olores 'non santos' científicamente hablando): el pesarse nuestro de cada día, la divertida tarea-juego de llenar la tabla. (Pende de la cuestión de describir-inventar las figuras del sujeto que soporte estos prodecimientos).

Y así llegamos al Primer Decálogo (pág. 39): no es su 'contenido semántico' lo que nos importa, no vamos a entrar en la discusión de su grado de razonabilidad (lo cual enseguida nos volvería escolásticos); sí, en cambio, dos cosas: **el hecho** de su presentación como tal, en forma de decálogo (y que no se justifica por argumentos de 'estructura', un somero examen basta para comprobar que no hay necesariedad legal alguna en juego, lo cual nos alienta a pensar en un recurso táctico) y **el hecho** de su repetición, tan frecuente de aquí en adelante que hará estilo (para la aclaración de este aspecto v. infra).

Ricardo Rodulfo

1. También en ciertos cuentos el ogro o la ogresa difieren el momento de comerse al niño. Pero sólo "para comerte mejor".

2. Michel Foucault, "Historia de la locura", Ed. F.C.E., cap. 11.

3. Mientras escribo se habla con abierta satisfacción en un programa radial 'anticigarrillo' de la progresiva incomodidad que en diversos lugares públicos de diversos países occidentales se maquina hacia los 'fumadores' (otro nuevo conjunto 'psicopatológico'). Aquí y allá un mismo dispositivo apadrinado por el poderoso slogan de la Salud.

4. De lejos, todo un problema de esta época. No podría decirse lo mismo de la primera transformación.

5. v. mis observaciones sobre cierto empleo de las mayúsculas en Se quema la comida (Confecciones en psicoanálisis), pág. . Ed. Biblioteca Freudiana de Rosario.

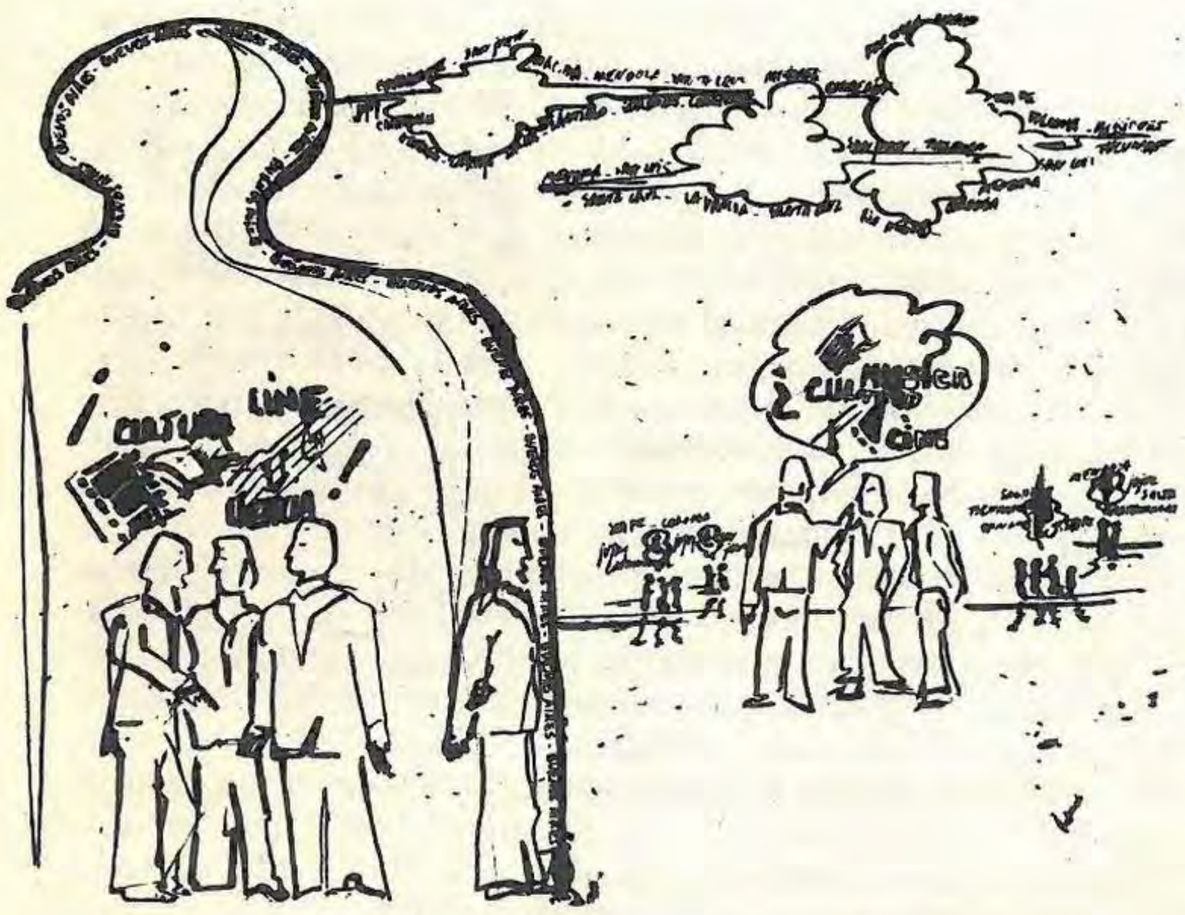
6. Aunque 'casual' en lo consciente esta cita nos aporta una confirmación indirecta: el antihéroe de la novela negra —acaso la última transformación del héroe romántico— sacrifica siempre a su perdida causa el placer de la mesa; a menudo el teléfono suena, llaman a la puerta —y la acción se relanza a punta de revolver— cuando —exhausto— está por servirse algo. (Las series televisivas han adoptado este procedimiento a modo de pausa retórica).

7. Véase el mismo giro táctico en propagandas de alimentos envasados que tienen una tradición 'casera', lo que genera una cierta tensión con 'la mano' del ama de casa.

8. Por si falta hiciere, recordemos que estos son, por su lado, uno de los fenómenos más 'originales' de nuestra época.

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

Pertenecemos al universo aunque no lo frecuentamos



Estimado Gerardo:

Te escribo a sabiendas de que algunas broncas subjetivicen todo, pero también conciente de que esa vía es la única auténtica para marcarte lo desguarnecido que estamos (culturalmente, se entiende) los que vivimos más acá de la General Paz.

Toda visión provinciana de los problemas culturales argentinos implica un doloroso análisis sobre la ausencia de un factor determinante: el Federalismo, entendido como el intercambio equitativo de las expresiones artísticas entre la Capital Federal y el interior del país; claro que, así como no existen realidades, sino una realidad con sus aspectos, el federalismo, también como concepto unitario, abarca aspectos recíprocamente influenciados, pero donde la economía ejerce, indudablemente, la presión dominante, incentivando o desbaratando los impulsos que, de tanto en tanto, pretenden dinamizar las manifestaciones culturales. No es mi intención bucear en las causas que nos alejaron, quizás irremediablemente, de la Capital Federal (no un alejamiento afectivo —cómo no amar Buenos Aires— sino esa diferencia sideral en el campo de las posibilidades, de las opciones, de las alternativas) pero es inevitable remontarse hacia su desmesurado crecimiento, hacia el éxodo que fue, y sigue vaciando las provincias, hacia su brusco despertar industrial, hacia la inagotable emigración, convirtiendo a cientos de pueblos en réplicas de aquel Macondo post-compañía bananera, según el genio colombiano de García Márquez; Buenos Aires nos seduce, nos incita a diario porque es el centro exclusivo del Arte, de la Cultura, de la Variedad Periodística; para los exitistas es el umbral del Triunfo, de la Popularidad. Entonces es fácil entender por qué nos deslumbra; el desfasaje económico, la enorme distancia en el terreno de las posibilidades de todo signo nos condiciona, somos esencialmente ávidos. Y al amparo de esa distancia, las provincias se fueron desamparando; se desprotegieron hasta la orfandad, exportaron sus mejores expresiones artísticas, la flor y nata de su folklore, partieron todos, para volver de cuando en cuando, convocados en festivales, anunciados con bombos y platillos, trayéndonos nada más que nuestra propia música. Y así con el teatro, con grupos vocacionales que murieron junto al esplendor pre-éxodo, y el cine, que con sus pretensiones, siempre fue patrimonio de la Capital. Ese centralismo nos dividió, nos arrojó al olvido de los trastos viejos, al rincón anecdótico del que descubre una montañita, un aire más puro, un ritmo más candencioso, tan lejos de sus hábitos, de sus costumbres apuradas. Y cuando nos toca importar, importamos todo aquello que vende como condición sine qua non, aunque sea repetido y anacrónico (pero es barato = accesible): las viejas orquestas de tango, los viejos nombres del teatro ya desgastados por el tiempo y por las urgencias económicas nacidas en la senilidad de la decadencia. Y el cine eminentemente comercial, la estatura de las muy buenas películas americanas o europeas (nada que discutir) pero sin llegar casi nunca a las grandes creaciones de los grandes, de los auténticos, de los, quizás últimos, artesanos cinematográficos (léase Fellini, Bergman, Buñuel) por el único y monetario criterio de la ausencia de un mercado fuerte (¿Qué tendrá que ver el Arte con el mercado?). Jamás una muestra pictórica importante, jamás la visita de los grandes de la literatura, jamás las propuestas serias de Alcón, o las tentativas vanguardistas de Piazzola o el humor exquisito de Les Luthiers. Sólo de vez en cuando, la vejez de un espectáculo revisteril con olor a trampa o a lo sumo la comicidad simple de don Darío Víttori... Todo lo otro está allá, donde concluyen todos los caminos, en el sitio final de la hojarasca, de nuestros apetitos adolescentes. Nos acostumbramos a "tocar de oído", a Discrepar a Coincidir entre nosotros sobre determinado acontecimiento de acuerdo a la visión de los críticos de diarios y revistas, nos quedamos sin información propia, soñando con ese Arte tan lejano, prácticamente inalcanzable.

De ese modo, sólo una corriente centrífuga podrá salvarnos, una nueva dinámica que incorpore definitivamente al interior al amplio campo de las manifestaciones culturales mediante un intercambio más fluído, más parejo, más inteligente: llevar del interior, o mejor dicho seguir llevando, el folklore junto a los movimientos no tradicionales que vayan surgiendo, pero traer de la Capital su variedad, igualando, o al menos, acercando las alternativas, desde la música (en todas sus ramas) hasta el ballet, desde el teatro hasta la poesía, pasando por el cine, la pintura, las conferencias.

Pero ¿cómo acercarnos si la diferencia económica es tan abismal? Esa es la cuestión; habría que ubicar una política cultural por encima de esa diferencia: si, pero cómo hacerlo? No sé: "la" solución es demasiado grande para mis deseos de simple ciudadano.

He querido marcar una brecha que viene de hace mucho; por esa brecha, millones de argentinos delirarnos con Buenos Aires, dos decenas de provincias entregan su oro a cambio de espejitos; por esa brecha, parafraseando a Borges "pertenecemos al Universo aunque no lo frecuentamos". (Que George me perdone si lo masifiqué.)

Domingo Juan

Suncho Corral - Santiago del Estero

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

Manolo Juárez:

Yo soy como Mr. Hyde y el Dr. Jekill...



. . . hago música clásica contemporánea por un lado, y no te lo digo a nivel curriculum, sino a nivel información, porque quiero que la gente que lea esto sepa, yo tengo obras sinfónicas estrenadas en el Colón, premios por obras sinfónicas y de cámara, y por otro lado hago folklore, una cosa que no es bien vista por mis colegas de música clásica. ¿Cómo un tipo con tantos premios, becas, hace cosas en el género popular? Esto de alguna manera es comprensible porque la separación de las cosas en este país es: música clásica o "música seria" por un lado y música popular o música bailable y divertida por el otro. A veces me pregunto: yo nunca me reí con algo de Atahualpa Yupanqui, con Piazzola y hasta ahora no conseguí reírme con Gismonti, parece que tengo poco sentido del humor. . . ; y escucho obras de algunos colegas míos argentinos y extranjeros que hacen sonatas o sinfonías que me hacen llorar. . . de la vergüenza y me hacen reír por una reacción casi histérica de la situación, en pocas palabras y perdón por el lugar común, sólo hay buena o mala música.

Lamentablemente todo aquel que apunta hacia una expresión nueva, tanto en un género como en el otro, no tiene los medios de difusión que le son necesarios, y mi desgracia es en estereofonía, puesto que en los dos géneros transito por ese camino distinto, con esto no quiero hablar de que sean buenas o malas mis obras, y si a esto le sumamos que cualquier compositor debe luchar en gran desventaja, por ejemplo: es participante con sus obras en un programa donde desfilan Mozart, Beethoven y Brahms en el género clásico y Yupanqui, Leguizamón en el género popular; en otras disciplinas este hecho no acontece, los pintores, por ejemplo, presentan sus obras que a posterioridad pueden ser comparadas o no con los clásicos, pero no en el momento, no aparecen expuestas una al lado de la otra. Además todo hecho nuevo atenta contra los valores establecidos generando en gran parte del público dos reacciones: la indiferencia o la agresividad. Si alguien al salir de su casa encuentra un insecto de mediano tamaño, desconocido, posiblemente se aparte rápidamente de él o bien trate de matarlo, difícilmente se pregunta si el mismo es beneficioso o no para la ecología, y lo mismo pasa con las nuevas expresiones artísticas.

Sólo a través de la difusión se puede lograr el acercamiento o frecuentación de la gente a estas nuevas formas expresivas; no pido nada nuevo con ello, puesto que en el plano afectivo esto ocurre, no sé de nadie que al conocer a la primera mujer decide una relación duradera, sólo frecuentando ésa y otras puede optar.

En una oportunidad, en el año 1976, antes de viajar a Italia becado por el Fondo Nacional de las Artes, me llamaron de un colegio para que organice una mesa redonda. Alguien dijo que las mesas redondas están compuestas por tipos que hablan de lo que tendrían que estar haciendo. Decidí hacer más y hablar menos, entonces me llevé a Litto Nebbia, a Dino Saluzzi, a Roque Narvaja, Mederos lamentablemente no pudo ir, y entre todos empezamos a hablar y les preguntábamos a los pibes de 15, 16 años: ¿Les gusta el folklore? No, es una porquería! Entonces empezamos a mostrarles nuestra manera de hacer música, no porque la hagamos mejor sino porque les mostramos la otra opción, puesto que la opción a que ellos están acostumbrados son esos conjuntos disfrazados de gauchos, con esas boleadoras de plástico que un día van a matar a alguno, algún

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



día se les va a escapar y matan a un tipo de la primera fila, lo van a descerebrar. Les explicábamos a los chicos que el folklore no tiene la culpa de quienes lo tocan, como tampoco lo tiene el tango.

A veces el hecho económico hace que no nos podamos dedicar como queremos a esto, por eso un amigo me decía: "Mirá Dino tiene que ganarse el mango tocando en la Orquesta Municipal de Tango, es una lástima", ojo! que la orquesta es una cosa seria y muy honesta, Carlos García es un musicazo; pero le resta tiempo para el Dino Saluzzi que nos interesa. Decía mi amigo "Dino tendrá vergüenza" ¿Cómo? No! el país tiene que tener vergüenza. El país tiene que tener vergüenza de que Dino Saluzzi no esté mantenido para hacer la música que quiere. El país debe tener vergüenza del panorama musical, realmente no se puede crear porque acá es una lucha despiadada por el mango y por el comer.

Muchos me preguntan acerca del compromiso social del músico y les respondo con lo que Marcuse dice "El arte representa un papel muy importante en los cambios sociales, no lo hace directamente, sino siempre de manera indirecta, desarrolla la conciencia, la imaginación y la sensibilidad más allá y en contra de las formas establecidas. No creo que el arte pueda tomar una participación activa en alguna acción política, aunque apunta a un cambio radical. Creo que la función esencialmente crítica del arte trasciende todos los movimientos políticos. Veo al artista como un creador de imágenes, de necesidades y de impulsos que revelan las profundidades de la represión social e individual y la posibilidad de una sociedad mejor para el porvenir. Pero nunca de manera directa, únicamente en la transformación y la alienación estética que separan el arte de una realidad dada". Demás está decir que ésto descalifica el panfleto. Frente a la avalancha de música mediocre y a tanta porquería cotidiana que le tiran a la gente yo creo que los músicos que hacen buena música tienen que hacer como decía el "Cuchi" Leguizamón: "música detergente", hay que hacer música que les limpie los oídos a la gente de tanta porquería que le tiran. Sé que el camino es muy difícil, pienso en Astor, hace 40 años que está luchando y todavía le cuestionan si es tango o si no es tango. ¡Estamos todos locos! Porque esa música no se puede bailar ¿Cómo no se puede bailar?, no se puede bailar con la coreografía tradicional y porque toda forma musical que evoluciona pierde el carácter danzable. ¿Quién baila Gismonti? Traémelo que lo quiero ver. ¿Quién baila las últimas cosas de los Beatles? ¿Los últimos valses de Strauss? ¿Quién baila a Charlie Parker, Keith Jarret, Corea? Traémelo, no existe. Quiere decir que se ha hecho un falso esquema y en este país es donde peor se hizo el asunto. Por ejemplo: las zambas vienen todas iguales, la cantidad de compases, es siempre la misma, para que no tome de sorpresa al bailarín de las peñas, las chacareras igual; yo grabé en el año 75 lo que había hecho en varios recitales en el Teatro San Martín con Daniel Homer, Dino Saluzzi, el Chango Farías Gómez, Daniel López: una chacarera que se llamaba "Chacarera sin segunda" que fue el primer intento que se hizo en este país de una forma abierta y no limitativa dentro del folklore, y lo incluí en mi cuarto long play que apareció en 1976, después aparecieron varios colegas (entre ellos Dino) que adoptaron este esquema. Sabés cuánto duraba? 13 minutos en el disco y llegó a durar cerca de una hora en los recitales.

Si establecemos un paralelismo entre la música y el amor, puesto que para mí las dos son alternativas del afecto y la emoción, y como todo hecho afectivo siempre es distinto en su duración, yo no puedo tener un reloj en el corazón y entonces para tocar o improvisar una zamba establecer un tiempo fijo, de la misma manera no le puedo decir a mi mujer nuestra relación de hoy va a ser de 8 minutos, 10 segundos. Acá el asunto es así: la primera y la segunda, la misma cantidad de compases y todo igual, claro cuando te cantan una letra puede ser factible por ese desarrollo de la historia narrada, pero cuando es instrumental... El "Mono" Villegas tiene razón: dice, termina la primera hacen la segunda y te vuelven a tocar la primera, yo eso no lo entiendo!

—¿Cuál es la salida a esta autolimitación que se impone la música folklórica en la Argentina?

—Y la salida es a través del respeto por la esencia rítmica, puesto que en la parte armónica yo hago un acorde que por ahí lo utilizó Bill Evans o Ravel, o lo utilizó Astor o Gismonti, los acordes muy difícilmente tengan identidad, en margos geográficos, pero el ritmo sí, vos ves algunos acordes que utiliza Gismonti que son iguales a los de Bill Evans, pero uno es un producto brasilero y el otro americano, por lo tanto lo que debe respetar esencialmente el músico no es la estructura danzable, la cual para mí no me interesa, sino es la esencia rítmica, es la intención; la pausa que tiene un porteño para decirte "buen día" es diferente de la que tiene un santiagueño; lo que sí tiene entronque es el ritmo, como identidad. Y con las melo-

---

En la presente muestra las obras son piezas únicas.
Con esto no pretendo valorarlas en más.
Lo ideal sería una sociedad donde el escultor
pudiera reproducir sus obras en cantidad tal que
éstas estuvieran al alcance de la economía
del pueblo. Pero hoy, el pueblo,
fuera de servir de tema, algunas veces no es
arte ni parte; digo mal, él es la pieza fundamental
de la sociedad; no existe ni se concibe ningún plan
sin su aporte.
Sin embargo no tengo noticias de alguna ley
que devuelva al pueblo un poco de su esfuerzo
en forma de arte, embelleciendo
los edificios o centros donde concurre.
Digo esto y no vislumbro una solución remediable.
El pueblo espera y seguirá esperando
si no exige una ley donde afirme su derecho
a participar del goce del arte.

Mayo 1971-Horacio Juárez

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



días es un poco sospechoso, a Villa Lobos le decían "Y Ud. se basa en el folklore?" Y sí! realmente un artista puede hacer melodías más auténticas que el folklore mismo. No sé si fue el caso de Stravinsky en una de sus obras que toma un tema que escuchó de chico como un tema ruso y resulta que era de origen francés. El lo incorporó con toda su etapa formativa rusa, es un tema ruso para Stravinsky, quién puede dudarlo?

Por lo tanto yo tomo los mismos acordes que puede utilizar eventualmente un músico de otro país, él hace una cosa y yo puedo hacer una zamba.

—¿Cómo ves el movimiento musical argentino?

—Lo veo muy efervescente y bien. Mucha gente joven, muchos alumnos míos tienen conjuntos, con ganas de hacer muchas cosas, eso me parece muy positivo. La gente quiere salir a pelear por hacer música nacional. Ahora parece un poco relativo también, yo acepto y me parece fantástico la intención de ellos pero a veces se produce un cierto desfasaje.

—¿En qué sentido?

—Porque ellos vienen de una etapa formativa que me parece genial, de los Beatles.

—Con toda la influencia del rock. . .

—Me parece bárbara esa influencia, me parece mejor la influencia de los Beatles y no de Héctor Varela y acostumbrados a sentir que lo tienen como un hecho ya totalmente incorporado cierto tipo de ritmos y de repente hacen un salto brusco a las instancias folklóricas, a veces sale un producto híbrido por falta de vivencia de lo regional, porque naturalmente yo quiero tener un hecho regional para tener una universalidad.

—¿Qué te llevó al uso de instrumentos electrónicos?

—Muy simple, la pregunta es linda, la escultura utilizó la piedra, con los griegos y con los romanos las carreteras eran de piedra, la piedra era un elemento normal para ellos, lo mismo que el mármol; las esculturas eran de piedra y los templos eran de mármol; y es totalmente coherente y normal que en la época de la electricidad use electricidad yo también.

Por ejemplo, yo no puedo negar que un creador plástico, un escultor, sienta buena la piedra, sienta que la piedra está para su sensibilidad, la madera, el bronce, el yeso también, pero quiere otra distinta y no sabe cuál, y viene alguien y le dice: "el material plástico" y ahí encuentra lo que estaba buscando. De la misma manera que para los escultores eso le significó un nuevo elemento expresivo, una nueva "arcilla" modelable, los músicos tenemos los elementos tradicionales y aparte tenemos una posibilidad más que son los instrumentos, ya sean tradicionales, con un tratamiento electrónico como ser la guitarra transformada en guitarra eléctrica, o los electrónicos de por sí, como los sintetizadores.

Yo creo que el músico tiene que usar todos los que considera necesarios, por ej.: acá en este país hay compartimentos estancos: el bandoneón es para el tango, aunque se use en folklore también; la armónica, que yo de chico la escuchaba nada más que para tocar el jazz y el boogie-boogie, Hugo Díaz la usó para tocar chacareras y vos sabés que la armónica fue folklórica? Los instrumentos tienen la regionalidad que uno les da.

—¿Cuál sería la propuesta para este tipo de música?

—La propuesta mía en pocas palabras: no respeto la raíz danzable, respeto el ritmo y le voy agregando todos los elementos armónicos y melódicos que considero necesarios y que me interesa. Yo dije que no hago folklore con la historia de Grosso para que la bailen en las peñas, yo creo más bien en lo que decía Stravinsky "la tradición o el folklore es un hecho que informa al presente y domina el futuro". Yo hago lo que siento y no sé si será bailable, no me interesa.

—¿Cómo se vive desde la Capital hacer todos esos ritmos que son del Interior?

—Depende, hubo un gran guitarrista belga-francés Django Reinhardt, era gitano, vivía en un carromato, y tomó la raíz del jazz e hizo una cosa completamente distinta y quién le puede decir, "no! eso no! vos tenés que ir a Missouri, Alabama para hacer jazz". Yo, salvando las distancias, puedo hacer folklore sin para ello vivir en la Puna.

—¿Cuál fue tu desarrollo musical, tu formación?

—Mi desarrollo probablemente lo inició mi padre que ya falleció, fue un gran escultor, Horacio Juárez. El de chico me hacía escuchar en discos de 78, de pasta: "El amor brujo", "Petrouchka", Bartok, le gustaba Yupanqui, Pugliese, De Caro y yo me fui acostumbrando a todas esas cosas formativas, comencé con la música clásica y, siendo director musical de un programa cultural en televisión, por un hecho eventual tuve que tocar folklore y me gustó, y da la casualidad que en mi primer long play incluyo los temas que escuché de chico, lo grabé hace doce o trece años. Yo ahora no tengo mucho tiempo entre la composición de música clásica y mis alumnos, hace poquito estrené unas obras para dos pianos que tiene una estructura contemporánea de música clásica: es música de cámara para ser más exactos. No me queda mucho tiempo para el folklore que me gusta mucho. Aparte sé como son las cosas para una carrera de gran difusión, yo me acordé tarde, hay que empezar a los dieciocho para llegar a los treinta. Yo creo que a todo el mundo le gusta ser famoso como Sinatra, pero preferiría ser reconocido alguna vez, si tengo méritos para ellos, como Ezequiel Martínez Estrada y no como Poldy Bird.

—¿Qué pasa con la difusión?

—La difusión!. . . para qué querés que te diga si ya sabés lo que te voy a decir.

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

—Nos llamó mucho la atención cuando en el "Encuentro" en Obras riéndote, dijiste "alguien compró el disco".

—Yo soy un tipo muy difícil, nunca una grabadora me dice tenés que grabar tal cosa, yo hago lo que se me ocurre. Hago cosas, ahora hay un long-play mío que se edita en México, lo llevó Litto y estoy preparando otro y sigo así, sabés qué pasa? que tengo un compromiso serio conmigo mismo de seguir así.

—Pero podés grabar?

—Ningún sello me llamó, ni le voy a tocar la puerta, antes me corto las manos, hasta por orgullo y vanidad. No me llaman porque impongo cláusulas y condiciones que no las puede poner otro artista que vive de sus discos, como no vivo del folklore hago lo que quiero y al que le guste bien y al que no le guste, mala suerte.

—Por eso hay 2 ó 3 long-plays folklóricos grabados en el país.

—Tengo 4 long-play editados: uno con música clásica, uno que va a México, otro que estoy preparando y voy a hacer otro más. El de música clásica fue editado por una entidad que yo fundé hace muchos años: "Jóvenes Compositores de la Argentina", en esa entidad editamos 8 long-play de música clásica argentina. Es increíble, no long-play con piano solo sino con orquesta sinfónica y distintas agrupaciones de cámara, fue un gran esfuerzo, para ello contamos con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes.

—¿Qué pasa con la enseñanza de la música en la Argentina?

—Acá en los conservatorios pretenden que haya música argentina; me parece fundamental que hablen de Bach, con sus fugas, con sus preludios, de Mozart y de Beethoven con sus sonatas, macanudo, pero una vez por semana lleven a Mederos, a Saluzzi, al negro Lagos, para que muestren la otra música argentina, hay que darles una opción puesto que los alumnos ahora salen con una formación que da la espalda a la realidad nacional. Y cómo pretendés una música argentina? cuando, por ej.: Gershwin hizo "Porgy and Bess", esa obra maravillosa, estaba cansado de hacer baladas, cuando Manuel de Falla hizo "Amor Brujo" ya había hecho zarzuelas. La música nacional se consigue a través de la gente que conoce la música de su país. Acá no tiene que haber nada que trascienda, que cambie los moldes preestablecidos, hay que seguir el lugar común.

—Que nadie pueda pensar, a través de lo que se le da a la gente.

—No solamente pensar, cuando uno escucha música no piensa, se maneja a nivel de sensaciones.

—Dada la existencia de distintas regiones en el país con sus ritmos, hay un punto de confluencia?

—Hay dos puntos totalmente distintos: por un lado los españoles y por el otro los italianos. Los españoles hacen folklore: Ramírez, Falú, Sosa, Abalos, Dávalos, Leguizamón; del otro lado los italianos: Troilo, Pugliese, Di Sarli, Fresedo, Stampone, Stamponi, Espósito. La inmigración se dividió en dos colonias: una colonia que se automarginó, la que hizo el tango, ellos se quedaron en el Riachuelo, fue su forma de enfrentar esa situación que provocaba mucho miedo. Cuando Manzi canta "Sur, paredón y después" ese sur es un Ghetto.

El español, no porque yo descienda de ellos, es más piola. Por ej. a Núñez Cabeza de Vaca le dijeron: "allá hay una ciudad de oro" y fueron a pata. . .es más aventurero el español. Como el español es más aventurero tuvo tiempo de caminar y ver más, por eso la zamba le canta al paisaje. Por otro lado, mal o bien se juntan a grabar Falú y Ramírez, con los Chalchaleros, hacen un long-play, el cual a mí no me gusta, pero son cabezas conocidas, importantes dentro del movimiento folklórico y lo hacen. ¿Cuándo viste que Salgán se junte con Leopoldo Federico, o con otro músico? no, cada orquesta es una "familia siciliana", es la familia de Don Corleone, por lo tanto D'Arienzo no podía tocar temas de Troilo y Troilo temas de D'Arienzo y si pasabas de una orquesta a otra traicionabas la "familia", cada "familia" fue un hecho casi mafioso. Si algún tanguero leyera esto se va a enojar conmigo, cosa que me alegraría. Le cantaron, salvo excepciones, exactamente a lo temporal. Por ej. Landrú es un humorista muy bueno, pero de lo cotidiano, en cambio Oski va a servir siempre, no digo que sea mejor o no. Ellos le cantan al empedrado, al farol, al taita; no todos, porque hay cosas inmensas, geniales que son las de Cátulo, Manzi, Discépolo, pero otros hicieron mal las cosas, le cantaron a la cosa demasiado temporal. Los tangueros se enojan, pero ¿qué vigencia tiene el malvón?. . .

—De ahí que se quedaron un poco en esas épocas.

—Seguramente, los que no se quedaron fueron Pugliese,



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

Piazzola, Salgán y otros nombres que en este momento no recuerdo. El tango me apasiona, es hermoso, hay grandes poetas.

—La música que vos hacés, se presta para incluir letra?

—Sí, yo grabé un tema que le puso letra y lo cantó Litto, ojo! hay temas que se prestan y temas que no. No significa eso que una cosa sea mejor que la otra. La gente piensa que es mejor un tema porque se silba o se puede cantar, sabés que no encontré a nadie que me silbe la "Consagración de la Primavera". Es relativo.

—En tus long-play incluiste especialmente chacareras y zambas, ¿por qué?

—Ah sí! a mí me gusta eso. El país está dividido en cinco: tenemos el país de los paraguayos: de la mesopotamia; el país de los bolivianos: el de La Rioja, Catamarca; el país de los chilenos: de Mendoza; de los italianos que hacen tango y el de los españoles que hacen zambas. Es un problema muy grande cuando un artista quiere hacer todos los géneros, es difícil de hacer, muy difícil, no es que me autolimite, me gustan las cuecas, las zambas, las chacareras, las tonadas, pero la cosa de la mesopotamia me gusta mucho pero no la siento y las cosas de La Pampa tampoco las siento.

—¿Cómo encarás la enseñanza de la música?

—Enseño de todo: cómo compone Gershwin una balada y cómo la compone Schumann, Bach o cómo la compone Wagner. No tengo talle único, traje único, tela única. Veo las necesidades de cada uno y vemos los detalles.

—En un long-play agradecés al Chango Farías Gómez.

—Le agradezco al Chango por las cosas importantes que hizo por la música argentina, soy muy amigo de él y lo sentí así. Sin saber una nota de música hizo cosas importantes. Viene de una familia sensacional, la madre, el padre, los hermanos: Marian y Pedrito.

—Además de los long-plays que estás preparando, tenés alguna propuesta inmediata de trabajo?

—De difusión ninguna. Uno podría moverse para buscar niveles de difusión, dedicarle una o dos tardes por semana, pero no tengo tiempo. El que hace mucha difusión se deja poco tiempo para sí mismo. Todo artista debe ser promotor de su arte, me parece bien, yo no tengo tiempo. Aparte tengo 44 años y vos crees que ahora voy a ser famoso? no me hagas reír a carcajadas, si yo hago lo mío, sé que el precio de la promoción es caro y no lo pienso pagar, de ninguna manera; yo sigo haciendo lo mío.

—¿Qué opinás de los actores que cantan?

—Lo peor, como contraofensiva voy a proponer a mis colegas actuar, Dino Saluzzi me viene bien como "Otelo" y con los otros cubro el resto de los personajes. Si ellos cantan yo tengo derecho a hacer Shakespeare. Les devuelvo la pelota, sería divino. Ellos hacen ejercicio ilegal de la música, yo voy a hacer ejercicio ilegal de la actuación. La única excepción es la tana Rinaldi que es cantante y buena actriz.

—La música argentina evoluciona hacia dónde?

—La música argentina está en involución: Gardel murió en avión, Julio Sosa en auto, Cafrune a caballo, el próximo muere gateando...

Entrevista: Alicia Mayer
Fotografía: Francisco Boeris

PUNTO DE VISTA

n° 13, nov. de 1981

Los dos ojos

Los dos ojos de "Contorno", por B. Sarlo

David Viñas habla sobre "Contorno"

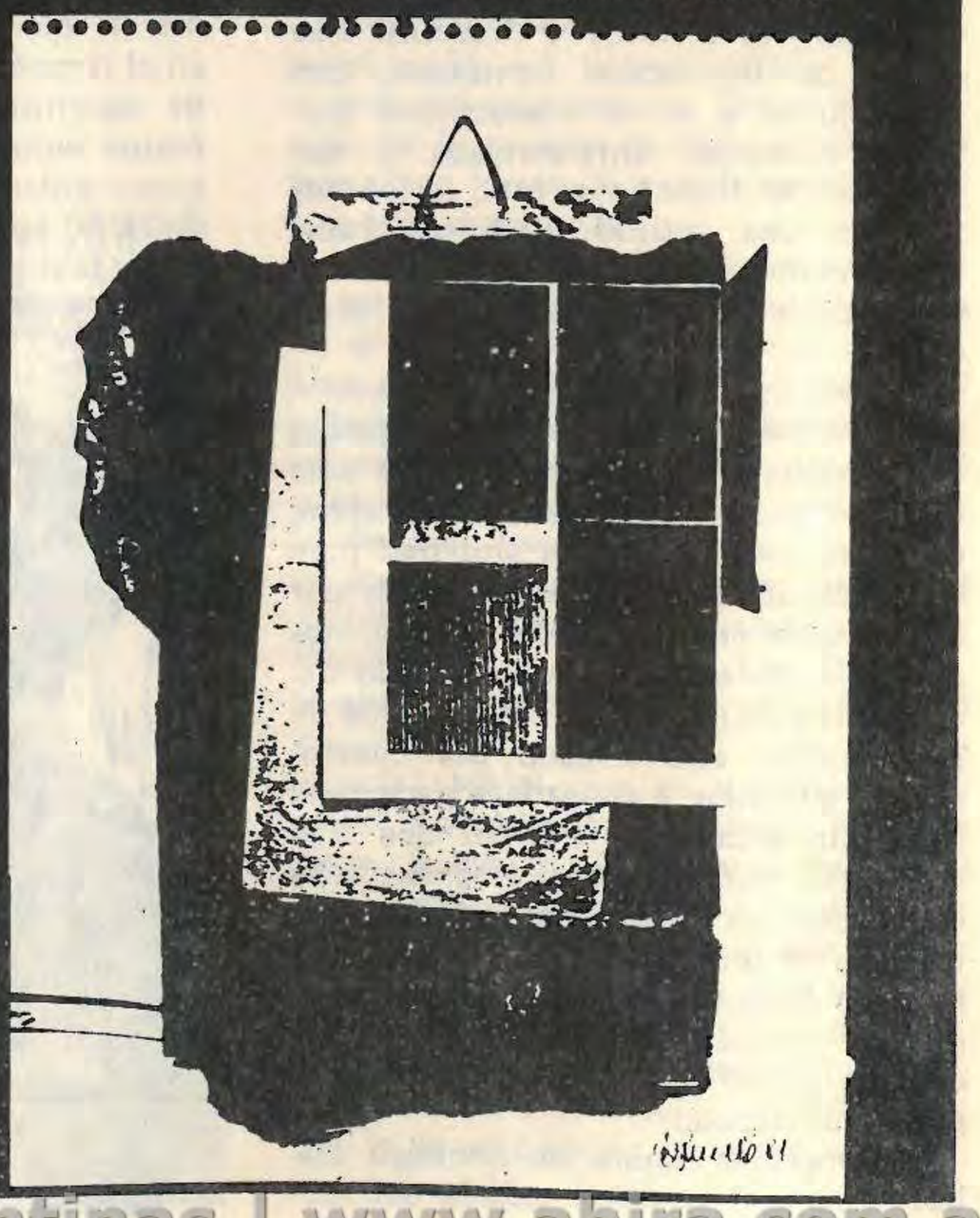
Tres novelas argentinas, por M. T. Gramuglio

Jacques Lacan, por H. Vezzetti

Narrativa: "Ramos Generales", por A. Ford

Crítica de Libros

C. C. 39, Suc. 49 (B) Buenos Aires



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

El espacio de Santiago Dabove

"Luna carne, Luna ruina, Luna en hoja y agua, lloviendo su harina plateada."

Santiago Dabove ha muerto en 1951, y todavía su obra sigue transitando por caminos equívocos: el desconocimiento, el olvido, el simplismo o el paternalismo crítico. Vivió toda su vida en Morón, distancia con la cual el acercamiento o el alejamiento al ambiente cultural podían por igual parecer naturales, y parece que fue un hombre de repartir momentos. Un único trabajo sabatino en el hipódromo de Palermo, la literatura, el violín. Un accidente en una de sus manos le impidió continuar con su ejecución, cosa que hacía con destreza, y entonces depositó en sus narraciones, en la literatura en general, sus intereses más intensos. Esta intensidad estaba limitada por un sentimiento que dominó a Santiago Dabove todo el tiempo: lo vano de las empresas y los pensamientos, el poco discernimiento que puede hacerse entre vigilia (o realidad) y sueño, la seducción de la muerte como hecho develador y reparador de misterios, secretos y fracasos. Fue amigo de Macedonio Fernández, con quien junto a otros intelectuales gustaban conversar enfervorizada y largamente de filosofía o arte, y los dos tuvieron una actitud desdeñosa hacia la transcripción gráfica de sus ideas, una especie de culto a la plática creadora.

Nacido en 1889, su crecimiento acompañó el proceso de profesionalización del escritor en la Argentina, cosa a la que por supuesto rehuyó. Este hecho, como también su escasa voluntad para actualizar sus lecturas, su desinterés por disciplinarse en la creación literaria, nos muestran un escritor semimarginado del ambiente cultural y cuyo escaso grado de participación estuvo dado por iniciativas de allegados. Las razones personales para esta actitud no creemos que sean relevantes, pensamos que una exclusiva explicación de la intimidad del escritor agotaría el problema y lo tornaría meramente anecdótico; esta cuestión se plantea también con el análisis de los cuentos y allí es donde quizá se deba tener más cuidado.

Entonces la figura de Santiago Dabove con una posición alejada del movimiento intelectual, nos sirve para rastrearlo en su misma marginalidad, para saber si a pesar de esto se conjuga con la tradición fantástica rioplatense. Lamentablemente no conocemos la cronología de sus cuentos, su división en cuatro partes no sabemos exactamente a qué responde (1). A pesar de esto suponemos que es posible inferir una somera evolución.

Hernán Dabove, Jorge Calvetti y Jorge Borges hablan del interés de Santiago Dabove por E. A. Poe, G. de Maupassant y E.T.A. Hoffmann. Nosotros suponemos también una lectura de E. Holmberg y de L. Lugones. No pensamos que estos hayan sido los únicos autores leídos por Dabove, sino que son los que influyeron quizá decisivamente en su narrativa. Narrativa, según entendemos, que arranca con los modelos en cuanto a la estructura y al contenido, entregados por los escritores recién mencionados. Con el naturalismo y la literatura fantástica se introducen las ciencias en la literatura. La filosofía positivista legitimiza estos enriquecimientos, entonces lo que era fantasmal o espiritualista en el romanticismo, ahora toma la forma de espiritismo o hipnotismo; los terremotos emocionales y metafísicos de la personalidad pasan a ser alucinaciones oníricas, aparece la locura con la medicina y la psicología.



De acuerdo a un análisis exclusivamente temático, los cuentos de S. Dabove forman parte del que se suele llamar género fantástico; el mesmerismo, el espiritismo, el doble, la muerte, son temas que aparecen en los relatos de este escritor, alguno de ellos en forma repetida. Es posible encontrar una semejanza en la estructura de muchos de sus cuentos: el relato enmarcado, ya sea por el hallazgo del texto, la referencia oral o por el hecho de ser el narrador el testigo de la historia, características todas que brindan primordial ayuda al cuento fantástico para que posea una necesaria atmósfera de verdad, de verosimilitud. Existen elementos en estos relatos que funcionan en forma semejante a los clásicos del género: la mirada, es por ella que el protagonista accede al desarrollo de la historia, y que ésta permite albergar en su seno características fantásticas; por lo general esta mirada debe reflejarse.

Pocos son los cuentos que se atienen estrictamente a estas características básicas del esquema fantástico, quizá el caso más claro sea el de "El experimento de Varinsky": un discípulo de un sabio cirujano francés intenta revivir un cadáver poco después de haber muerto, lo que ocurre es una aparente descripción de una tumba egipcia por parte de éste, que constituiría un caso de reencarnación comprobada, ya que el lector recuerda la anterior descripción del narrador de la tez del hombre muerto. Esa inferencia del lector que duda ante la narración en recurrir a lo mágico o lo extravagante, está perfectamente "vigilada" por el escritor a la mejor forma clásica fantástica. Y de esta literatura, suponemos que Dabove intuyó su especial camino e inciertas perspectivas: el implacable racionalismo, el afán cientificista, terminaron erigiendo una metafísica, de la ciencia, más avasalladora que la romántica, y esta íntima contradicción signó quizá su ocaso. Una alternativa pudo haber sido la ciencia ficción, tendencia a la que asomó, según creemos, con el relato "Finis". Un manuscrito hallado en una tumba *data* de una época en la que los años tendrán cinco cifras, y describe los efectos en la Tierra de la pérdida del equilibrio gravitacional del sistema solar o el universo: días de

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

segundos, noches de meses, arrebatos del planeta en carreras velocísimas, etc. Todo se encamina a un cataclismo, el fin del mundo. Debido a importantes avances tecnológicos, se logra albergar a toda la gente en refugios subterráneos. Pero el autor no nos presenta el mismo grado de desarrollo en lo referido a los códigos sociales, y esto es lo que quizá llama más la atención del lector: una novia ingenua a quien se le debe explicar el aspecto corporal o carnal del amor, un burgués adinerado y gordo acostumbrado a trocar bienes por afectos, etc. Ya en el final de todo, la tierra se aleja y el sol no se pone, sino que se va, el narrador entonces invoca: "Vieja Querida, Madre antigua". Por fin, muerto de frío, tiene una visión paradisíaca, la podríamos llamar clásica, del amor y la naturaleza.

La otra alternativa, que creemos que ha sido a la que más se abocó Santiago Dabove, fue la narración fantástica centrada en mostrar una ordenación de la realidad, o de un aspecto de ella, en confrontación con la general o con determinados códigos habituales. A esto se debe la casi inexistencia de discursos científicos en sus cuentos, éstos no intentaban ubicarse donde la ciencia disloca y estudia la realidad, sino donde otra realidad, la interior del personaje, ordena su entorno inmediato y éste después se confronta con el mundo.

En este sentido, debe ser particularmente rico el estudio de este escritor, debido al tratamiento que hace de sus temas. Entre ellos se encuentra predominantemente el de la muerte, y pensamos que es de poca utilidad una crítica de tipo psicologista, tratando de refrendar por características personales del escritor su escritura. La aparición recurrente del tema de la muerte en la narrativa de Santiago Dabove, se debe seguramente a su intimidad, pero el tratamiento que el tema recibe en sus cuentos depende de otros factores que moldean la obra literaria con tanto ahínco como aquella predisposición interior. Un ejemplo es su misma producción.

Aquella especie de concepción de lo fantástico en los cuentos de Santiago Dabove se conjuga perfectamente, y las dos parecen ser mutuamente necesarias para producir aquel efecto, con la prosa de tipo sencillista. Sin excesivas variaciones en las figuras retoricas convencionales, el lenguaje casi coloquial se erige como norma para narrar la historia.

En "La Cuenta", un hombre hastiado y torturado por contar constantemente el Tiempo Universal (este contar, ¿no connota el contar literario?), decide suicidarse. Pero se sabe cobarde y organiza su propio velorio fraguando su



muerte. Pretende desenmascararse ante el barrio cuando lo velen y que el mismo público con su presencia torne irreversible la idea del suicidio. Estamos aquí frente al concepto de la muerte como convención social, la muerte es un estado y una actitud que debe ser refrendada institucionalmente en el velorio. Oponerse (el personaje de La Cuenta en un momento decide abandonar su idea) resulta vano: algunos conocidos con sus miradas crónicas determinan que el velorio adopte uno de sus rasgos habituales: la muerte del anfitrión.

Otro es el valor de la muerte en "Tratamiento mágico". Es una instancia interior a las fantasías de la persona: un hombre deshauciado por una enfermedad recurre a un curandero, quien pidiéndole confianza en su supervivencia, le entrega peyote para ser administrado con el mate, y láminas de plantas, animales y civilizaciones antiguas, con el objeto de "regresar a la infancia". Sus ilusiones con aquel material se suceden y se encuentra satisfecho, apartado en general del pensamiento de la muerte inminente. Hasta que un día la historia de una lámina determina (o es determinada?) por la muerte del protagonista. Como si la ilusión de la muerte de otro en un sueño fuera una forma de vivir la propia como una experiencia más.

En "Ser Polvo", la medicina cumple el papel de operadora de la acción como en gran parte del resto de sus cuentos. Una enfermedad determina la caída del caballo, y el hombre, inmovilizado, recurre a calmantes que toma en gran cantidad. En ese momento comienza su sueño, pero también tiene lugar su primera muerte, la conversión en planta. El carácter de sueño está avalado por una lógica interior al texto. Las fantasías, el sueño, vegetales y la realidad tienen una categoría semejante; y es con la muerte vegetal que el sueño se erige como abarcador de la realidad. Por otra parte, hablamos de primera muerte al ser objeto el personaje de su abandono a la vida animal y social, en este sentido es importante su rechazo a la eventual ayuda del caminador. Con el hachazo, el personaje muere su sueño de vegetal, que determinó su muerte como hombre, que le da un carácter verosímil, en la historia, al sueño.

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

Santiago Dabove

Divertissement

En el pequeño relato "Divertissement", la muerte es, textualmente, la materia prima. Hay desocupación cuando no hay muertos, los sepultureros no cobran. Y estos, organizados en jerarquías, dan cabida a un sistema que tiene sus propias leyes implícitas: el narrador, con la figura del asalariado, debe matar para no quedarse sin trabajo y para no provocar la disolución del sistema.

Estos análisis no pretenden agotar el estudio de la obra de Santiago Dabove; todo lo contrario, intentan solamente ser una aproximación al lugar ocupado por el escritor en la narrativa argentina. Creemos ver en estos cuatro cuentos, ejemplos de la línea de evolución que podría describirse en este autor y a la que hicimos referencia anteriormente. Continuidad que afortunadamente no quedó trunca y dio relatos tan hermosos como Tren o La muerte del perrito. De la ubicación cronológica de estos cuentos estamos seguros por lo aseverado por J. Calvetti (2).

Podría decirse que estos pequeños y lamentablemente escasos cuentos, figuran en la obra narrativa de Santiago Dabove como objetivo e ideal formal, al que lentamente se fue acercando y con los cuales conquista un lugar propio en la tradición fantástica rioplatense. Un material que aparece en el texto como sustancia evocativa, la persistente modalización de las construcciones, la prosa sencilla llevada a tal extremo que resulta lírica, son características que nos hacen tomar estos relatos como decisivos para la delimitación del espacio de Santiago Dabove en la literatura, y que hacen que nos imaginemos un leve roce con la literatura del gran narrador uruguayo Felisberto Hernández. Merecerían más atención en este sentido, las influencias de Macedonio Fernández y Carlos Vaz Ferreira con sus peculiares y comunes características para con las narrativas de estos dos escritores.

Sergio Racuzzi



La huelga de los sepultureros no tuvo éxito. Entonces, decidimos el sabotaje. Total, pedíamos veinte centavos por cada centímetro de profundidad para la carne corrompida. Los municipales creían que era un abuso. Pero tengan en cuenta que ocultamos al mundo carne descompuesta. Esa misma que al principio se tira viva y desnuda para gozar y lamentarse después. Creíamos tener derecho a una retribución "en forma" que nos ayudara, por lo menos, a pagar vino que "mata el gusano".

No querían el "tanto" que nos corresponde por cada palada que extrae tierra y vuelve a tapar. Y al mismo tiempo, una crisis se cernía como un cuervo sobre el cementario; era la época trágica en que nadie moría y, como nosotros teníamos un derecho por cada difunto, ahora nos habíamos quedado en la mayor miseria. . . Esto me decía el sepulturero mayor, el jefe de sepultura, mi amigo de infancia. El cementerio estaba en quiebra, podía decirse, y mi amigo, pobrísimo. El me había admitido. Yo vivía allí de limosna, en cualquier tumba más o menos confortable: estaba tuberculoso y muy debilitado. Para no ser gravoso entre tanta pobreza, me alimentaba con flores frescas, y algunas veces marchitas, que traían los deudos para sus muertos. Mordía las coronas y esta alimentación me mantenía espiritual; algunas de mis hemóptisis ponían su rojo en nardos y jazmines. Era la imagen de un santo pálido, en declive a la sepultura, rodeado de flores marchitas. Entonces fue cuando mi amigo el sepulturero me dijo que no podía seguir viviendo "de arriba" y que me fuera a otro hotel. No ingresaba ningún muerto, y por consiguiente, ningún "derecho". Era necesario "hacerlos" de algún modo.

—¿Cómo, de algún modo?

—Puesto que nadie muere, hay que suministrar materia prima; hay que producir —y hacía un gesto como de afeitar arterias.

En mi debilidad y fiebre de enfermo, me puse a pensar en traer algo vital para el cementerio. Fui a cazar reptiles, traje ranas. Cacé pajaritos, pesqué bagres y mojarras; pero no fue suficiente. . . el hombre quería "derechos".

A todo esto nadie moría. Miren ino producirse una cosa tan común y habitual! Un viejo mendigo que andaba por las inmediaciones me suministró materia prima. Era fácil de derribar, y con un estilete muy largo y fino lo herí en el ano y en las fosas nasales. Después puse un hemostático. Como la cosa fue en una noche helada, al día siguiente lo declararon muerto por inanición y congelamiento. Tan sólo una sombra del fantasma hambriento. . .

Ya acreditados los "derechos" por el ingreso de un cadáver, horas más tardes comimos bife de lomo y vino en el cementerio, mientras que por las rendijas, donde suele refugiarse la cuarta dimensión, todos los muertos nos espiaban, como una conciencia.

Puede que no sea tanto todo; pero eso sí, no tendremos más té.

Menos mal que uno tiene juramentos y superlativos para el dolor: algo alivian.

1) Dabove, Santiago. "La muerte y su traje". Calicanto, Buenos Aires, 1976.
2) Convicción, Suplemento de letras nº 122 (30/11/1980), Bs. As., pág. 7.

Agradecemos especialmente la colaboración del señor Hernán Dabove.

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

Plástica

Surrealismo: Sueño o realidad?

Hace algunas semanas, el Museo Nacional de Bellas Artes, contó con la presencia de numerosos porteños ávidos de descubrir el misterioso mundo surrealista, presentado a través del testimonio de cuatro de sus máximos exponentes: Ernst, Magritte, de Chirico y Miró.

Más allá de todo lo visto (y previsto) en libros y revistas, el encontrarse frente a frente con la obra supera cualquier expectativa.

Obviando el hecho estético de la atemporalidad de las obras de arte, creo que es significativa la vigencia que tiene hoy en día este movimiento que surgió por la década del '20 y cuyo antecedente, el dadaísmo, propiciaba la anarquía en la convulsionada Europa de post-guerra, rechazando cualquier teoría racional.

¿Qué hay entonces en el surrealismo que trasp**o**ne en el tiempo más de medio siglo, incorporándose diariamente al trabajo de las escuelas de arte y los atelieres de todo el mundo?

Tal vez la única explicación consista en sentarse silenciosamente frente a alguna pintura de Magritte hasta que la claridad de la atmósfera se incorpore lentamente a nuestro universo (el esfuerzo no existe). La magia ha comenzado. De ahí para adelante, nada puede preverse: pertenezco a ese espacio no sé desde cuando pero indudablemente soy parte de la liviandad de la luz y del sonido del agua. Cada elemento actúa en este sueño y sé que **todo es posible**; a partir de esta premisa tropiezo con la clave: sin ser conciente, acabo de adoptar una **actitud surrealista.**

La actitud surrealista aúna la experiencia científica (teoría psicoanalítica) con la improvisación, la conjunción de lo real y de lo absurdo a través de un sistema icónico, regido por la libertad expresiva total, en el que se incluye una concepción de la pintura como metáfora.

Como medio plástico los pintores de este movimiento utilizan el recurso del cuadro-ventana renacentista, pero, a diferencia de éste, la ventana surrealista se asoma al interior, disolviendo en fragmentos la centralización de la perspectiva (1) del Renacimiento (en la que el resto de la composición era accesoria). Cada una de las partes componentes de un cuadro surrealista crea "un sistema en el que se recupera la noción de lo lejano y de lo propio" (2), conteniendo a la vez un valor particular, que puede no participar del mensaje aparente de la totalidad. "Un objeto nunca cumple la misma función que su nombre o que su imágen" (3).



El pensamiento que ve, René Magritte

Así como el psicoanálisis "acostumbra a deducir de rasgos poco estimados o inobservados, del residuo, cosas secretas o encubiertas" (4), el espectador de una pintura surrealista deberá descifrar el enigma que se presenta a través de cada fragmento de la obra. "Todo sueño es la realización disfrazada de un deseo reprimido" (5). Todo cuadro encierra un mensaje gestado en el inconciente del creador y dirigido al inconciente del observador (es decir, encierra infinitos mensajes) que podrán ser captados en la medida en que se adopte una actitud surrealista para ver.

Todo ello contiene fundamentalmente una valorización del ser humano como ejecutante de la posibilidad de transformación individual y social de la realidad, liberándolo de toda limitación conceptual, formal o expresiva, en la búsqueda constante de lo verdadero. "El arte es una mentira que nos permite alcanzar la verdad, por lo menos la verdad que nos es dado comprender" (6).

Aunque para muchos el surrealismo esté muy lejos de ser una solución plástica, argumentando que se limita a contar y adopta básicamente una actitud literaria, no es extraño ni casual que continúen surgiendo seguidores.

Creo que lo que hay que rescatar (y de hecho se rescata) es el desafío de libertad propuesto, la posibilidad infinita de conocimiento y el caudal de expresión, lo que en definitiva constituye una constante de vida (de estar vivo), desde la metafísica propuesta por de Chirico hasta la simbología elemental de Miró.

ANAHI PARRA

(1) Menna: De la opción analítica en el Arte Moderno.
(2) Bretón: De la opción analítica en el Arte Moderno.
(3) Magritte: De la opción analítica en el Arte Moderno.
(4) Freud: El sueño es una realización de deseos.
(5) Freud: La deformación onírica.
(6) Picasso: Picasso habla — The Art — New York.

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

Aproximaciones a Juan Manuel de Rosas



"Maldición sobre este monstruo. Que su vida sea un tejido de desdichas y miserias. Que el remordimiento lo persiga en todas partes, y que la sombra ensangrentada de sus víctimas venga a turbar su sueño, para que ni aún en las horas tranquilas del reposo, pueda gozar la calma y el sosiego".

"Que los gritos y los lamentos de los huérfanos a quienes arrebató sus padres y su fortuna, traspasando las mares, vayan a resonar en el oído de aquel caribe, para que lo sobrecojan de espanto y para que el pueblo libre de Gran Bretaña vea en las facciones lívidas y descompuestas del Tirano, retratado el miedo que le causan sus crímenes, el horror que se inspira a sí mismo, el asco que ocasiona a la humanidad la presencia de aquel reptil a quien se le ha quitado el veneno con que mataba a sus semejantes."

Emilio Agrelo, Causa criminal seguida contra el ex Gobernador Juan de Rosas, ante los Tribunales ordinarios de Bs. As.
Bs. As., 1864, pág. 22.

. . . . . .
¡Oh, gran Rosas! tu pueblo quisiera
Mil laureles poner a tus pies;
Mas el gozo no puede avenirse
Con el luto y tristeza que ves.
¡Aguilar y Saterse no existen!
Villafañe, el invicto, murió!
Ya tu vida tal vez amenaza
De un malvado el cuchillo feroz.
. . . . . .

Esa horda de infames ¿qué quiere?
Sangre y luto pretende: ¡qué horror!
Empañar nuestras nobles hazañas
Y cubrirnos de eternos baldón
¡Ah, cobardes!, temblad, es en vano
¡Agotéis vuestra saña y rencor,
Que el gran Rosas preside a su pueblo,
Y el destino obedece a su voz.

. . . . . .
Del poder la Gran Suma revistes,
A tu patria tú debes salvar;
¡Que a tu vista respire el honrado
Y el perverso se mire temblar!
La ignorancia persigue inflexible,
Al talento procura animar
Y ojalá que tu nombre en la historia
Una página ocupe inmortal!

José Rivera Indarte, Himno de los Restauradores, 1835.

Tiene Rosas tanta astucia como carácter y yo creo que no vacilaría en hacer cualquier cosa a fin de llevar a cabo sus planes. Para hacer justicia al Gobernador, cabe reconocer que tiene una policía a la que hace respetar, no solamente en Bs. As., sino en todos sus dominios, y entre su pueblo, antes salvaje e indisciplinado.

El asesino y el ladrón encuentan en él severo juez y se pueden atravesar las calles de las ciudades así como las soledades de pampas sin temor de los que antes eran sus súbditos desalmados; éstos han sido domados y por ello merece las bendiciones y el agradecimiento de todos. Debe reconocérsele y reconozco que es el hombre indicado para un país como éste. Tiente talento, honestidad y firmeza, y desearía ilustrar a sus compatriotas introduciendo el saber, las ciencias, la agricultura y el comercio. Desearía ser, como se llama a sí mismo, un nuevo Cincinato.

Ernesto Quesada, Social evolution of the Argentine Republic, en Annah of the American Academy, 30, pp. 716-721. Opinión de un comodoro de la marina de EE. UU., que tuvo trato íntimo con Rosas en 1838.

"En su acción atrajo primero a las manos rurales. Por las orillas de la capital, semi-rurales, penetró el corazón de los proletarios de la ciudad, la chusma, como lo calificaban sus adversarios. Antes los estudió, se adaptó a ellos; después los manejó con maestría. Todos fueron dóciles instrumentos de su acción. Merced a su vida rural, tomó, como nadie, contacto con los indios. Mantuvo con ellos largos parlamentos; los castigó duramente en 1833. Fue el que mejor puso en práctica el principio del tracto pacífico con los indios.

Estos le obedecieron, pues los mantuvo a raya con su prestigio humano, personal. Se hizo querer, temer. Para actuar entre ellos con adecuada información, se valió de un poderoso instrumento: las mujeres, las chinas vinculadas a capitanejos y caciques".

Ravignani, Emilio, Rosas, interpretación real y moderna.

"La historia de la tiranía de Rosas es la más solemne, la más sublime y la más triste página de la especie humana, tanto para los pueblos que de ella han sido víctimas, como para las naciones, gobiernos y políticos europeos o americanos que han sido actores en el drama o testigos interesados.

Domingo Faustino Sarmiento, Facundo.

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

En la historia, como en la vida, nada se pierde. Rosas con su dureza, su astucia, su intransigente patriotismo, sirvió a la causa nacional. Sus adversarios, con todos los pecados y errores que se le pueden achacar, aportaron algunas de las respuestas que el país exigía y que Rosas supo darle.

Entender esto, asumirlo en su sencilla claridad, permite afrontar una metodología histórica fecunda. Y algo más también; un programa que excluye los extremismos de todo signo para ofrecer al país las proposiciones más positivas y trascendentes de todos los que han tenido que ver con su destino.

Félix Luna, Rosas después de las pasiones.

Se ha dicho que la unidad nacional es la obra de la dictadura, alzada sobre los escombros de la presidencia de Rivadavia. No creo que Rosas haya tenido conciencia de esa creación espiritual, por cuanto la organización de la República fue la fusión de las dos tendencias antagónicas, en la indestructibilidad de una sola soberanía. Cuanto más se adentra el análisis y la crítica histórica en el estudio sereno de la dictadura, más se aclara su significado ético negativo, pues ella se caraterizó por la intolerancia, la violencia, la crueldad, el odio y la venganza.

Benjamín Villegas Basavilbaso, La generación de 1837 frente a la tiranía.

"En realidad, Rosas fue todo lo contrario de un tirano: fue un caudillo del pueblo investido de facultades dictatoriales para proteger al pueblo mismo de las maquinaciones de una minoría oligárquica, cuya fuerza y peligrosidad provenían de su alianza con el extranjero".

Ernesto Palacios, Por qué glorificamos a Rosas.

"... como hombre, es despreciable, y como mandatario, excecrable pues fue un tirano reaccionario, que restableció el monopolio y los privilegios coloniales, que acaparó la tierra para sí y sus paniaguados; que fue dueño absoluto de la Aduana; patrón sin fiscal de la Casa de Moneda; amo medieval de los habitantes del país; rebajador sistemático de la dignidad ciudadana; atrasador de la vida económica, cristiano insincero y católico de chascarrillo..."

Bernardo González Arrili, Rosas un personaje indefinible. Artículo publicado en 1940 en la revista "Aquí está".

No es que los caudillos no vieran que Rosas era hombre de Bs. As., de su ganadería y de su puesto. Pero era también lo más que podía dar Bs. As. en obsequio de una política de conjunto: Rosas no es la tesis del interior, pero no es la antítesis rivadaviana; es la síntesis posible y su programa el máximo que Bs. As. puede dar al resto del país en esas condiciones históricas de incorporación al mercado mundial —integridad territorial, frente a las pretensiones europeas— y lo acompañan en su política internacional que son las guerras defensivas de la soberanía y del territorio. Igual en la defensa de la producción local para dar espacio y posibilidades de un paso del artesanado a la industria, y eso es la Ley de Aduanas. Y el orden, el orden, que empieza por las partes, como dicen las "Instrucciones a Quiroga", hasta que ordenadas las partes pueda llegarse a la ordenación del todo. La realización de este orden requiere un poder fuerte que represente al todo que Rosas debe imponer contra la traición interna y la agresión extranjera, contra sus mismos ganaderos de Bs. As. y contra los caudillos federales "inteligentes", según las tablas de valores de la "intelligentzia"...

Arturo Jauretche, Don Juan Manuel y el revisionismo tímido.

. . . . . .

¡Ah Rosas! No se puede reverenciar Mayo
sin arrojarte eterna, terrible maldición
sin demandar de hinojos un justiciero Mayo
que súbito y ardiente te parta el corazón

. . . . . .

¡Ah! Nada te debemos los argentinos, nada,
sino miseria, sangre, desolación sin fin;
Jamás en las batallas se divisó tu espada,
pero mostraste pronto la daga de Caín.

. . . . . .

Tan sólo sangre y cráneos tus ojos anhelaron,
y sangre, sangre a ríos se derramó doquier,
y de partidos cráneos los campos se cuajaron
donde alcanzó la mano de tu brutal poder.

. . . . . .

¡Sí, Rosas, te maldigo! Jamás dentro de mis venas
la hiel de la venganza mis horas agitó:
como hombre te perdono mi cárcel y cadenas;
pero como argentino, las de mi patria, No.

. . . . . .

José Marmol, A Rosas, 25 de mayo de 1843.

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

"La obra de Rosas es política, y debe ser juzgada políticamente. Fue el primer organizador de la nación. No la organizó por medio de un congreso constituyente, procedimiento que había fracasado repetidas veces en nuestro país, y que evidentemente no le convenía en aquel momento, sino por el mismo método empírico y tradicional que había presidido la formación de las grandes comunidades nacionales de Europa, como Francia y España, y que presidiría los procesos unificadores de Italia y Alemania inmediatamente después de la caída de Rosas. Ese método consistía en nuclear alrededor del Estado provincial más vigoroso y privilegiado, las provincias pertenecientes a la región unida por lazos geográficos, raciales, históricos y políticos que la desestimaban a ser una nación.

Ese método comportaba la suma del poder y la ambición de perpetuarse en el gobierno por lo menos hasta el fin del proceso unificador.

Después de todo lo que se ha visto, aún dentro de las instituciones actuales, realizado por los hombres o los partidos, para conservarse en el gobierno, y no con fines de utilidad general, sino de mero predominio particular, la ambición de Rosas por tomarse todo el tiempo necesario a su magna labor no necesita disculpas, y hasta es admirable".

Julio Irazusta, La grandeza de Rosas.



Rosas representa nuestro intento de emancipación económica y política contra Gran Bretaña y Francia, en la misma medida en que San Martín representó la efectivización de nuestra independencia política de España y su prolongación. Además, Rosas significa la unión nacional y un intento de reconstrucción hispanoamericano frustrado. Antes de su llegada al poder existían dos países: Buenos Aires y el interior. Durante su gobierno existirá una sola confederación, y un intento diplomático de lograr la unión con los países vecinos como paso a la unidad latinoamericana.

Gonzalo H. Cárdenas, Las luchas nacionales contra la dependencia.



De aquí a veinte años muchos Estados de América se refutarán adelantados porque estarán haciendo lo que Buenos Aires hizo treinta años y pasarán cuarenta antes que lleguen a tener su respectivo Rosas. Digo su Rosas porque lo tendrán. No en vano se llama desde hoy hombre de América. Lo es en verdad, porque es un tipo político que se hará ver alrededor de América como producto lógico de lo que Bs. As. lo produjo y existe en los Estados hermanos. En todas partes el naranjo, llegando a cierta edad, da naranjos. Donde haya Repúblicas españolas formadas de antiguas colonias, habrá dictadores llegando a cierta altura el desarrollo de las cosas.

Juan Bautista Alberdi, La República Argentina 37 años después de su Revolución de Mayo.

Rosas no era otra cosa que el socialismo en el poder; lo que en Francia habían amenazado con bárbaras teorías, allí estaba realizado por ese enorme bandido. Quitar a los ricos para dar a los pobres es la máxima favorita de los socialistas europeos. Rosas la ha practicado mucho tiempo. La confiscación despojó de sus bienes a los legítimos propietarios para enriquecer a algunos miserables. El "infame capitalista" no sólo perdía su fortuna, sino que ha pagado muy a menudo con la vida el crimen de la riqueza.

Félix Frías, Escritos y discursos de Félix Frías.

Selección: Gustavo Saldivar

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



Estaciones

El Instituto Superior de Enseñanza de Radiodifusión (ISER) es el establecimiento donde se forman los actores, técnicos, locutores y libretistas que engrosan el caudal humano con que se nutre nuestra radio y televisión.

Los que aspiran a ingresar al curso de locutores, deberán superar una rigurosa selección consistente en pruebas de aptitudes, cuyas exigencias se ven aumentadas debido al gran número de postulantes (habitualmente superan los mil) para cubrir un cupo de sólo cuarenta plazas (veinte varones y veinte mujeres).

Esto da una idea de las dificultades que plantea el ingreso, aunque hay otras no menos graves para determinados casos. Para los provincianos, por ejemplo.

Quienes provienen del interior de nuestro país sólo podrán aspirar a ser locutores si previamente se han esmerado en extirpar su natural acento de origen. En esto, los profesores del ISER son inflexibles; ningún regionalismo debe enturbiar el purísimo rioplatense que exige nuestra radiodifusión. Es así que santiagueños, tucumanos, cordobeses, puntanos, etc. tienen entonces que optar entre renunciar a su vocación, o someterse a un proceso de "porteñización" para desterrar sus habitualmente expresivas y musicales tonadas provincianas.

No se puede menos que señalar la arbitrariedad y torpeza empleadas para determinar cuál es la forma de hablar que corresponde a nuestra condición de argentinos, habitantes de un gran país formado por provincias de distintas características económicas, sociales, culturales. La misma torpeza que confunde a este gran país con su distrito capitalino, y que lleva a pensar que el obelisco es el más acabado símbolo de nuestra nacionalidad.

Peligroso razonamiento, sin duda, y bien a contramano de los criterios que emplearon hombres de otras latitudes, forjadores de grandes naciones.

Pero volvamos a los locutores.

Al criterio incomprensible de proscribir los regionalismos en la profesión, se suma un nuevo disparate, aunque es necesario aclarar que aquí ya no tiene nada que ver el ISER.

Una nueva "onda" publicitaria, cuyo origen revelaremos luego, consiste en la utilización de voces que hablan un tono denominado "neutro", un acento centroamericano parecido al doblaje que escuchamos en las series norteamericanas.

El auge que ha tomado esta modalidad es fácilmente comprobable con sólo encender la radio o la televisión. Tendremos muchas oportunidades de escuchar cómo se nos intenta vender todo tipo de productos mediante la utilización de locutores provenientes de distintas partes de latinoamérica, sin disimular para nada —más bien acentuando— la entonación que caracteriza a sus respectivas patrias.

Quizás lo más ilustrativo al respecto consista en un filme sobre vida y obra de Leopoldo Lugones (profusamente difundido por los canales de televisión) relatado por un locutor boliviano. ¿Por qué alguien con acento de ese país y no un cordobés, por ejemplo? Al fin y al cabo, Lugones era argentino, y encima nacido en Córdoba.

La agencia "J. C. y Asociados", que maneja los destinos de una, y gran parte de otra de las tres emisoras privadas que existen en Buenos Aires, es sin duda la responsable del auge de las voces "neutras".

El artista es un receptáculo de emociones procedentes de todas partes: del cielo, de la tierra, de un pedazo de papel, de una forma que pasa, de una telaraña.

Pablo Picasso

Obedeciendo a criterios que no resultan del todo claros, no sólo importa voces; también slogans. Por ejemplo, en las dos emisoras en las que tiene ingerencia (Del Plata y Continental) utiliza frases promocionales de marcado y sospechoso parecido con las de sus colegas mexicanas "Radio Mil" y "Radio Amor".

De manera que ni siquiera puede invocarse la originalidad como explicación.

Queda entonces repetir la pregunta: ¿Por qué están prohibidas las voces de nuestro interior y en cambio son permitidas —y muy solicitadas— las tonadas de otros países?

Para quien crea que esto es una cuestión banal, le pedimos que lo analice en profundidad. Quizás se lleve la sorpresa de encontrar el hilo que conduce a algunas de nuestras frustraciones como nación.

Juan Carlos Lorges

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

Werner Herzog

"El artista consciente debe respirar el aire de su tiempo y conocer el flujo de su época tomándola a la vez como referencia y como contraste con el fin de definir su propia personalidad".

Jean Mitry

El cine europeo, tras la irrupción de la "nouvelle bague" en los albores de la época del 60, no ha dado, salvo honrosas y muy contadas excepciones, figuras importantes dentro del panorama del cine internacional.

La aparición del "nuevo cine español" surgido a la luz de la decadencia del franquismo y algunas figuras importantes en el campo socialista (Wajda, Jancsó, Zanussi, etc.) no cambian, pese a sus evidentes valores artísticos, un panorama donde la aplicación de esquemas gastados y la falta de fórmulas de recambio aptas, se vuelve negro para los países que se habían colocado como vanguardia artística de Europa: Francia e Italia.

Como agravante de esta situación se suma el hecho biológico de la desaparición física o abandono de la actividad de individualidades que de alguna manera marcaban una presencia de calidad en sus producciones: Visconti, Rosellini, Renoir, Godard, Pasolini, etcétera.

Y esto es campo fértil para el avance de las producciones americanas, que con mayor poderío económico y una red de distribución de mucho mayor alcance, llega incluso a absorber figuras para sus compañías productoras (Bergman, el retorno de Losey, Polanski, etc.)

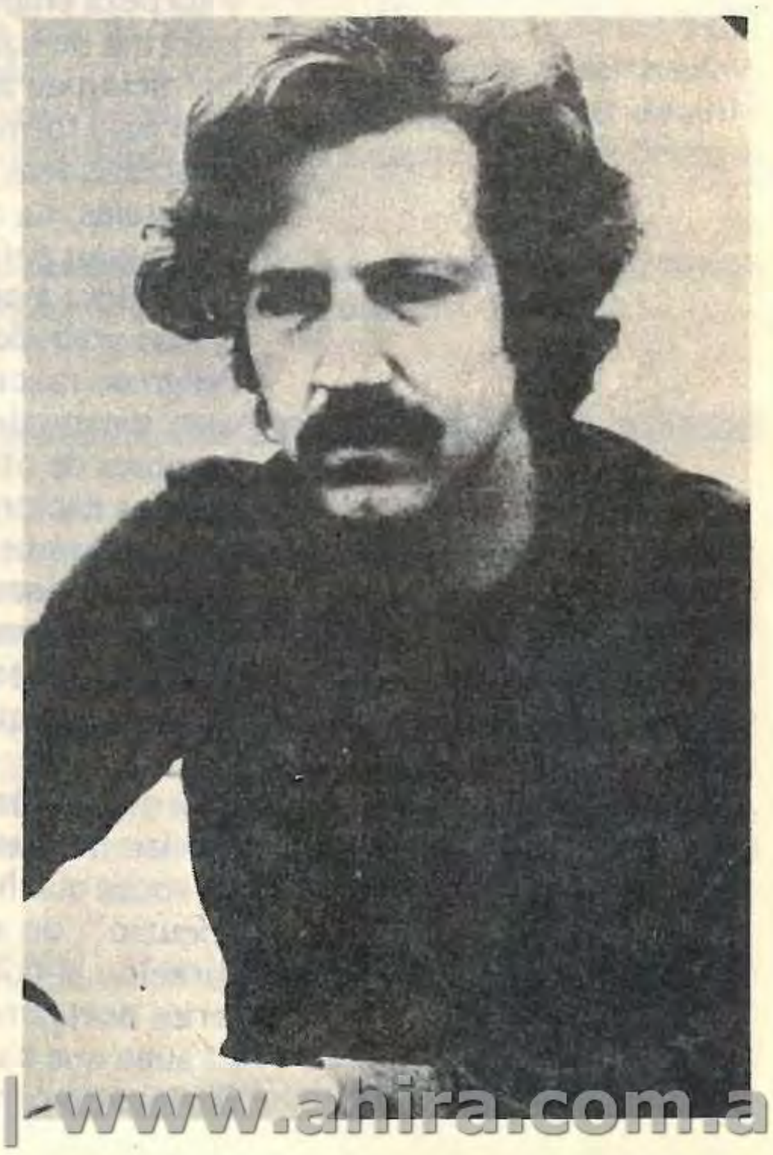
Este avance norteamericano sobre Europa no es historia nueva. Ya se había producido en la década del 20 y en el período posterior a la Segunda Guerra Mundial. Ya en el cine mudo como vallado frente al avance de las compañías norteamericanas, se había erigido uno de los movimientos más coherentes y de más alto valor artístico de la historia del cine: "el expresionismo alemán". Este movimiento que alcanza su cúspide en el año 1919 con "El gabinete del Dr. Caligari" ha dado figuras que no empequeñecen con el paso del tiempo: Fritz Lang, Murnau, Päbst, algunos de los cuales enriquecieron la cinematografía americana, huyendo del nazismo.

La historia del arte no es como el tango, no "vuelve a repetirse", pero hay llamativas similitudes entre lo que significaron en la evolución del arte cinematográfico el expresionismo mudo previo a la ascensión de Hitler y el denominado "nuevo cine alemán". Incluso se podría arriesgar una denominación de "neoexpresionismo" cuyas características podrían aplicarse a películas como "El tambor" (Schlondörff), "El amigo americano" (Wenders) o "Nosferatu" (versión Herzog).

Se continuá una tradición de situaciones límites, una profunda presencia del yo sobre las circunstancias y un halo romántico y misterioso deliberadamente buscado que ha sido una característica del arte alemán en general.

De todas maneras es difícil hablar de un movimiento artístico coherente en un momento de la historia del arte en donde predomina una tendencia disgregadora, donde brillan por sobre todo las individualidades y quizás, a falta de la perspectiva histórica necesaria, sea más provechoso bajarse del carro de los clasificadores y buscar el más modesto camino del análisis de las figuras individuales.

Pero lo que no puede dudarse en afirmar es que este "nuevo cine alemán" se está constituyendo como alternativa a un cine donde las catástrofes se alternan con directores de escaso vuelo o remanidas fórmulas para hacer reír o llorar, a veces con resultados contrapuestos.



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

Cuando aún la existencia de un cine alemán de gran desarrollo artístico era en absoluto desconocido para el público argentino (salvo esos iniciados que nunca faltan) François Truffaut, que no abandona esa primeriza pasión de crítico que lo había acercado al cine, dijo que el más importante director de la actualidad se llama Werner Herzog.

No tiene sentido discrepar o no con Truffaut en esta definición. La lucha por ser el mejor es más adecuada al terreno de lo deportivo que de lo artístico. Pero con la visión de las obras de este director no se le puede negar un lugar entre los grandes nombres que ha dado el cine. Por su temática, por su actitud ante la obra cinematográfica, por su estilo.

De su actitud ante el cine me remito a un paralelo que estableció un crítico inglés entre Herzog y Buñuel: "Ambos directores están fascinados por la maldad y las obsesiones humanas, ambos sueñan una imaginería que propende al shock surrealista para liberar la percepción de la audiencia, ambos estructuran sus películas sobre apariencias "documentales" de realidades extraordinarias, sus visiones no son ni optimistas (porque no hay mucho motivo para el optimismo) ni desencantadas (porque ellos nunca estuvieron encantados) sino meramente honestas".

Y la honestidad no debe entenderse en el sentido estricto de la pasividad de la conciencia tranquila, sino con el criterio amplio de lo que significa la actitud del artista que no se concede nada a ningún objetivo que no sea el de su propia obra y de lo que a través de ella quiere significar, que, en definitiva, se compromete con ella.

La poética de la marginación:

Hay un eterno personaje en la obra de Werner Herzog: la marginación. Pero no es una marginación pasiva, es una marginación que interroga, que pone en duda, en su accionar las bases de la sociedad donde se mueve. Pero su actitud es de victimario expiatorio. En su tarea de desnudar las miserias de lo que lo rodea se inmola, o es inmolado, no es importante la diferencia, son dos facetas de una misma actitud.



Es difícil de determinar a partir de ésto si la visión de Herzog, es fundamentalmente pesimista. Hay por un lado, esa inmolación a la que hacíamos referencia anteriormente, pero por otro esa sociedad a la que ataca queda tan derruída en lo que hace a sus basamentos fundamentales que habría que preguntarse quién es realmente el vencido.

Es una fácil tentación ubicar a Herzog como un director nihilista. Pero evidentemente la personalidad de este realizador es de una rica complejidad. Fruto de una sociedad que campea entre el "milagro" y la indiferencia, entre el desarrollo y la frustración, Herzog a partir de esa predilección por la marginación, ensaya el redescubrimiento de la realidad. Pues lo que caracteriza a esa marginación es una visión caótica, ingenua y deslumbrada de la vida, pero que también es a la vez profundamente sensible. Pero, y es importante destacarlo, sus filmes no son **sobre** la marginación sino **desde** la marginación y participan de las características que hemos enunciado. Su cine es como sus personajes. Es capaz de detenerse, extrañado y plácidamente sorprendido sobre una infinidad de molinos de viento en movimiento ("Señales de Vida"), ante las costumbres de los lagartos ("Fata Morgana") o ante gallinas amaestradas que hacen funcionar máquinas de música ("La Balada de Bruno S").

No viene al caso entrar en consideraciones biográficas para explicar las características del cine de Herzog pero es importante señalar que no es lo que podría llamarse el hijo esclarecido de una familia burguesa, sino que ha llegado al cine a través de sucesivas experiencias: nomadía, contrabando e intentos de suicidio.

La no convencionalidad de su origen está expresado en su cine, él es un marginal del cine, pero que quede claro, no un underground, no es un cine experimental, es en muchos aspectos un cine clásico. Pero por muchos motivos es una de las escasas formas actuales del vanguardismo que no necesitó ni ser hermético ni inventarse un circuito propio de difusión.

Un estilo renovado:

Es difícil hablar de una unidad de estilo en la obra de Herzog, pues ésta en

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

general está al servicio de las características temáticas que le impone cada una de las obras, pero sí de algunas características fundamentales en lo que hace a las técnicas que utiliza y sus aportes.

Una de las fundamentales es el "no intimismo" el no detenerse en el proceso interior de los personajes, éstos se van definiendo interactuando, o a través de metáforas. La metáfora visual que había sido abandonada luego de los experimentos de los cineastas soviéticos (Pudovkin, Eisenstein) renace en Herzog pero a través de un recurso más moderno. No hay asociación directa, sino que aparecen personajes que reún las características de otro y que sirven a describirlo. Un ejemplo de la utilización de este recurso aparece en "El enigma de Kaspar Hauser" en la escena del mago donde cada uno de los personajes que forman el elenco del circo representa una característica que es aplicable al personaje principal.

La metáfora en Herzog supera los límites que se había impuesto la escuela soviética y efectúa una perfecta simbiosis de recursos cinematográficos y literarios.

La representación de los sueños y la mirada asombrada. Estos dos elementos no aparecen juntos caprichosamente, ni a manera de inventario, sino porque participan de un mismo tratamiento estilístico.

La utilización de planos generales, panorámicas y travellings suplantan al ojo del espectador y descubren con él lo maravilloso. No hay una búsqueda del detalle, sino una presentación del conjunto lo que realza lo increíble en la imagen. No apela a esfumados, ni a tonos pasteles tan caros al cine actual (en especial al europeo) sino que trata de mantener una fotografía realista donde lo que se realza es la imagen y no los alardeos de los iluminadores. ("En mis documentales voy contra el cine verdad, inventando cosas que no son 'verdad', pero que tienen el carácter de otra verdad, una verdad intensificada").

En relación a los sueños y visiones de sus personajes, en algunos casos utiliza técnicas distintas a lo que podría llamarse una fotografía realista (polarizaciones, esfumados) pero semánticamente no hay una frontera clara entre fantasía y realidad. Es esta una manera más de apelar a la inteligencia y sensibilidad del espectador, su obra no es fácil pero tampoco hermética, no se nutre de claves personales pero tampoco elude la complejidad del mundo que lo rodea.

Es necesario destacar la linealidad de las narraciones de Herzog, no hay raccontos, ni flashbacks, pero por otro lado no hay una continuidad en el sentido clásico. Sus historias se construyen a pincelazos siguiendo la continuidad que le exige el desarrollo de los personajes, en forma de espiral que llega a cortarse abruptamente en el final. No hay signos de puntuación convencionales, ni se detiene a explicitar pasos de tiempo.

El uso de la música en Herzog no es un mero acompañamiento estético, ni, como en algunos casos, realza las emociones de las imágenes, sino que participa del ritmo interno de las mismas. Un ejemplo claro es en "El enigma de Kaspar Hauser", en la que hay una escena en un lago sobre el cual Kaspar navega con su protector en un bote, se escucha el Adagio de Albinoni y un cisne que aparece en la escena se mueve con la base rítmica que marca el continuo.

Como ya hemos marcado al referirnos al tratamiento del tiempo, formalmente Herzog es un clásico, pero actualizado. Esa actualización está dada fundamentalmente en la resolución del plano del contenido y no en el aspecto sintáctico de sus films.

> Existen muchos artistas
> (y no de los peores)
> que están decididos a no hacer,
> de ningún modo, arte sólo para
> esa pequeña minoría de
> "iniciados" y que desean crear
> para todo el "pueblo". Es
> una intención democrática
> pero –a mi entender– no del todo
> democrática. Es democrático
> hacer del "pequeño círculo de
> entendidos" un "gran círculo
> de entendidos".
>
> *Bertold Brecht*



Señales de vida y La Balada de Bruno S: los dos Strozcek

Dos personajes de Herzog se llaman de la misma manera: Strozcek, y son dos caras de la misma preocupación vital, por un lado la rebelión desesperada ("Señales de vida") y la pasividad angustiada por el otro ("La Balada de Bruno S").

El primer Strozcek ("Señales de Vida") es un personaje, que según dice Herzog al final del film, "Había emprendido algo titánico porque el enemigo era muy superior. Por ello fracasó tan miserablemente como todos los de su especie".

Es difícil hablar de una película que no ha tenido difusión comercial y que por lo tanto no ha podido ser vista por muchos de los lectores de esta nota. Pero caer en el fácil recurso de contar el argumento es como explicar al "Ulises" de James Joyce como la historia de los sucesos que le ocurren a un determinado personaje durante 24 horas.

Lo importante a destacar es que la rebelión de Strozcek es la primera inmolación de Herzog, que el patetismo de su figura y la mirada irónica a que es sujeto no sirven a minimizar la fuerza de lo narrado, sino a que el film destile poesía porque en la inutilidad del pro-

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

yecto y a pesar de la locura del personaje aparece también su grandeza. El fracaso o el éxito se vuelven límites estrechos, donde lo que verdaderamente importa es el paso adelante que la acción significa y el grito desesperado que convierte a Strozcek en un abanderado de la humanidad. Pero no es un mártir, no hay piedad en el tratamiento ni tampoco se lo endiosa; hasta el momento de su rebelión Strozcek era un hombre normal. Es algo más profundo que eso, porque se estructura una lógica de la rebelión, rebelarse es un hecho inherente a la condición de ser humano, aunque sea inútil hay un imperativo de la rebelión, contra la injusticia.

En cambio, el segundo Strozcek es un símbolo de lo humano en constante huída de lo inhumano. Bruno Strozcek no se complica en el juego de la violencia ni de la desesperación por el bienestar económico y la estabilidad, no intenta demostrar ninguna verdad, ni luchar por nada. Su interés es preservarse a sí mismo en lo que considera valioso de lo que le es propio, no contaminarse, pero, por cuánto tiempo?

Su inocencia no es compatible con el mundo en que vive, y se suicida, mientras el mundo mecánicamente sigue dando vueltas a su alrededor, nada puede pararse, ese mecanismo en demente funcionamiento no tendrá fin. Todo el final del film está envuelto en una atmósfera de ilogicidad y de locura industrializada.

Va a ser necesario volver sobre este segundo Strozcek, porque no puede ser analizado aisladamente de su protagonista, Bruno S., por lo que significa en el panorama creativo de Herzog, que ha conseguido elevarlo a la categoría de personaje.

Fata Morgana: El desierto soñado

Esta película, por expresa resolución de Herzog, no tuvo difusión comercial y sólo pudo ser vista en festivales o cine-clubs. No ha dado razones para justificar este hecho pero puede deducirse que, por las características del film, totalmente ajeno a una narración tradicional y hasta cierto punto caótica, prefirió dejarla al exclusivo consumo de cinéfilos.



A raíz de un reportaje en que se le preguntó que es lo que fascinaba tanto en los desiertos, Herzog respondió: "es como un paisaje en trance, quizás más que un paisaje. . . , un sueño de paisajes".

Y esta es la idea que campea en todo el film, inspirado en el antiguo libro de los guatemaltecos el Popol-Vuh, todo se desarrolla en un clima absolutamente onírico donde la realidad es redescubierta desde el prisma del asombro. Fue definido alguna vez como un "poema cósmico" e indudablemente es casi imposible referirse con palabras a un film donde la imagen es la expresión autosuficiente de un mundo absolutamente desesperado y bello en igual medida. Todo ese clima de pesadilla visualmente hermosa llega a su paroxismo en la escena del cantante y la pianista, respecto de la cual me remito nuevamente a las palabras de Herzog: "yo estaba en las Islas Canarias, para filmar "Los enanos comenzaron también pequeños" y ya se había filmado la mayor parte de "Fata Morgana". Estaba fascinado por la patrona del burdel, que tocaba el piano y por el hombre, que era el rufián y que cantaba, al mismo tiempo que tocaba la batería. Le hice poner lentes, y pegar papel negro en los ojos, porque no paraba de abofetear a las prostitutas que se comportaban de mal modo con los clientes".

Sobre "Fata Morgana" son muchas cosas que podrían agregarse, pero solamente hacemos una ferviente recomendación para que todo el que pueda se acerque a verla, porque es una experiencia en su mayor parte intrasmitible.

Algunos se auguran que será para el "nuevo cine alemán" lo que significó "El gabinete del Dr. Caligari" para el expresionismo. Eso sólo podrá afirmarse con la perspectiva histórica y artística de la que hoy carecemos, pero es, indudablemente, una de las visiones menos piadosas, más profundas y humanas que ha intentado el cine en su camino a volverse poesía.

MARCOS PABLO MAYER

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

Algunos fragmentos de cartas de Béla Bartók

Es prácticamente imposible definir siquiera con aproximación en los límites de una pequeña nota la trascendencia de la vida y obra de Béla Bartók, el músico húngaro de cuyo nacimiento se cumple ya un siglo. Bartók es acaso único en la historia de la música, por la suma de elementos que en él se mezclaron y combinaron, por la estrecha relación que siempre supo mantener entre la tarea de etnomusicólogo y la de creador individual, por la recatada y creciente afirmación de una poco común reciprocidad entre las hipótesis de trabajo y la virtualidad de sus frutos. Ningún artista auténtico "aplica" teorías o poéticas: éstas son casi siempre posteriores, y suelen contradecirse con la expresión propiamente dicha, o aun ser ajenas a ella. Pero Bartók tenía algo de científico —y ya es hora de no atribuir a esta palabra significados despectivos—. Así como un Pasolini o un Arguedas arrancaron de la realidad múltiple de la lengua natal o de las formas arcaicas y murientes de toda una civilización, Bartók partió de la aldea balcánica, para subir luego a la clara intuición de su marginalidad fatal y, a la vez, para salvar su memoria en el tejido de las invenciones de la música "culta" de occidente. Hay accidentes aparentes, y la enfermedad de Bartók, su precoz fragilidad física, acaso haya sido la revelación más honda de un ocaso que él mismo sabía inevitable. El ocaso de un orden campesino, extraño a las ciudades del industrialismo, allí donde rigen los hombres del estilo de **El mandarín milagroso** *o donde las músicas nocturnas de los cuartetos y de la* **Suite de danzas** *son imposibles. Bartók pertenecía a ese mundo —también Pasolini, o Arguedas—, y del contraste con la violencia del siglo surgió su fuerza trágica, su no indiferencia ética ante el avance del fascismo en Europa. Frente a ciertas posiciones de "matemático" asumidas por músicos del nivel de Stravinsky o a ciertos refugios neoclásicos, su moderno romanticismo —si se permite la expresión— consistió en reflejar e inventar, reproducir y transformar, ser "exacto" y poético. Y detrás de todo ello había un hombre, irónico, sutil, interiormente valiente. En épocas de autopublicidad, cuando el arte amenaza volverse un objeto de consumo inmediato, sin espacio para la perpetuación y la recreación personal y colectiva, hasta el último momento de su vida padeció la grandeza de un sacrificio. Sus cartas demuestran cálidamente el porqué de ese sacrificio, y lo acercan a las dimensiones cotidianas de cualquier existencia. No todas las cartas de los genios son así: parecería que Bartók hubiera negado en ellas la conciencia de su importancia. Salvo en algunos casos no escribe "para la posteridad". No necesitaba de esas alturas. Y desde ya que tampoco resulta fácil la elección de algunas de ellas para una publicación escasa. Hemos preferido recortar fragmentos. Son de distintas épocas y se refieren a distintas materias. Alusiones al método de trabajo, interesantes puntos de vista sobre el arte húngaro o sobre el pasado musical. Finalmente, las cartas de la residencia norteamericana, lejos de Hungría, las cartas del mal incurable, las cartas de la lucha por su pasión de música hasta el instante mismo de morir. Entre líneas, se leerá sin duda el amor de su esposa —Ditta Pasztory—, enferma junto a él; se leerá el sentido de una recuperación humana cuando, al final de una hecatombe, ya otra aparecía en el tiempo histórico. Y también el tiempo oculto y oscuro del mito— hasta él condenado a desaparecer con las personas y con los pueblos.*



En arte no se debe partir de la complicación.
A la complicación es preciso llegar.
No partir de la simbólica fábula de Ulises, para asombrar, sino partir del humilde hombre común y darle poco a poco el sentido de un Ulises.

Cesare Pavese

1. 15 de agosto de 1905 — A la señorita Irmy Jurkovics— Desde París —.

"En respuesta a su carta debo decir que Bach, Beethoven, Schubert y Wagner han escrito una variedad tal de obras, tan fuertemente personales que respecto de ellas, la música italiana, francesa y eslava juntas son una bagatela. Liszt es quien más se acerca a estos cuatro grandes, pero él raramente escribió según cánones húngaros. Por ejemplo: su **Marcha fúnebre** puede admitir una comparación con las obras citadas, en algunos aspectos. Pero una nación no puede entrar a competir con un fragmento de cuatro paginitas, aunque se trate de algo magnífico. Para abreviar, todavía estamos lejos de estar listos para la partida. Trabajar y estudiar, trabajar y estudiar, y por tercera vez trabajar y estudiar. Sólo así podremos alcanzar algún resultado. Porque si cotejamos la música popular húngara con la de otros pueblos, nos sorprenderá lo favorable de un posible juicio a nuestro respecto. Por cuanto conozco de la música popular de los pue-

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



Portada de un disco con canciones folklóricas húngaras

blos extranjeros, nuestra música supera largamente sus expresiones en fuerza expresiva y en variedad. Un campesino capaz de componer una melodía como las que aquí adjunto, si desde niño hubiera salido de la condición de tal, y hubiese estudiado, por cierto que podría crear cosas excelentes y de gran valor.

No obstante, son raros los campesinos húngaros que se consagran a una carrera científica. Nuestros intelectuales son casi exclusivamente de origen extranjero (como lo comprueba todo un mar de nombres extranjeros en el sector señoril húngaro); y sólo los intelectuales están en condiciones de ocuparse de arte en el sentido más alto de la palabra. En cambio, nuestro sector señoril no posee esta aptitud; si hay excepciones, se trata de casos de personas en lo más mínimo abiertas a un arte nacional. Una música húngara genuina solamente podrá surgir si se da una verdadera clase señoril húngara. Justamente por este motivo nada hay que hacer con el público de Budapest. En su mayor parte, los habitantes de Budapest son un montón de alemanes y hebreos. Tratar de educarlos en una orientación nacional sería tiempo perdido. Eduquemos más bien a la campaña húngara".

2. 6 de setiembre de 1907 – A Stefi Geyer –Desde Vésztõ–

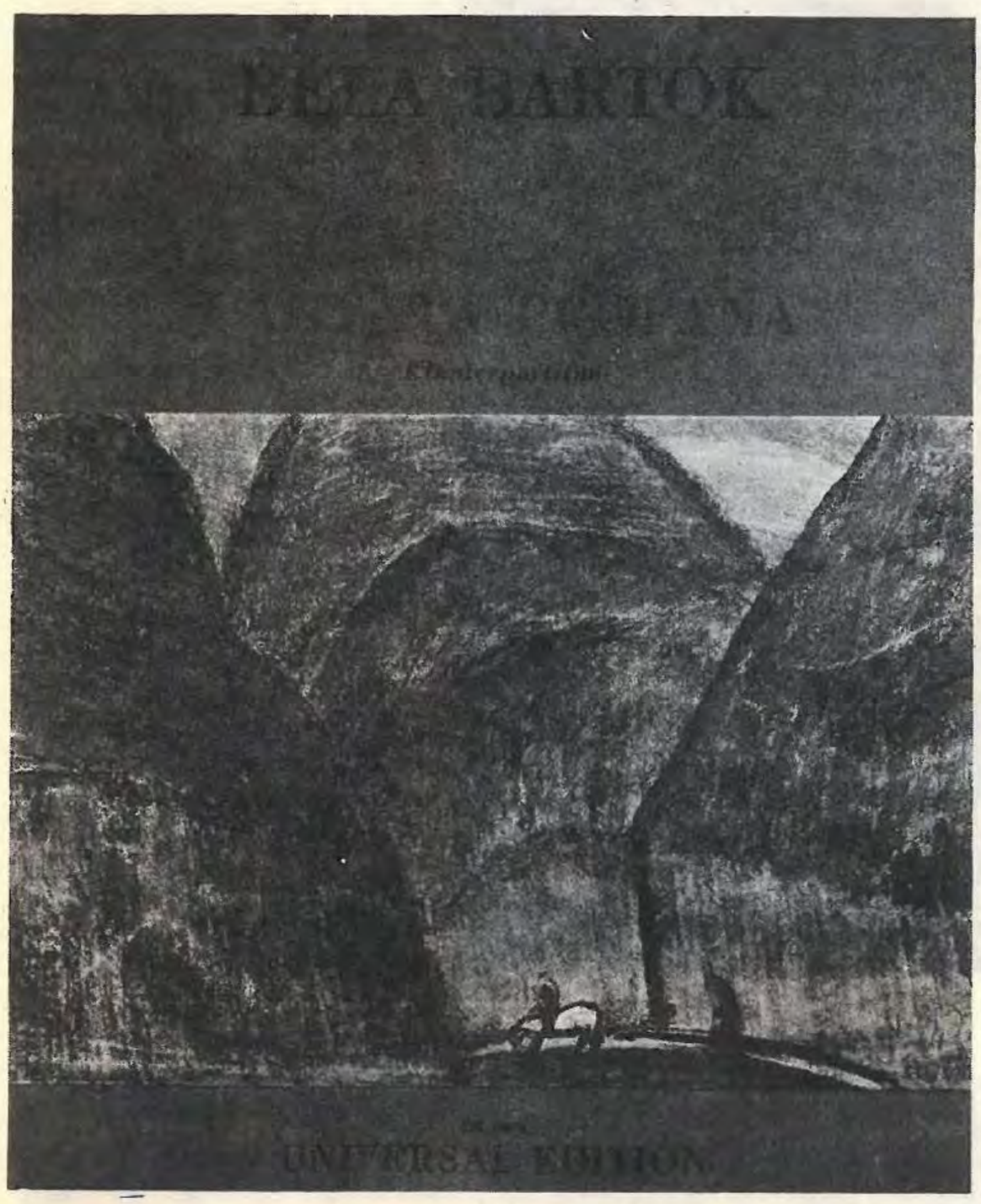
"La vida de la Tierra ha comenzado en determinado momento, y por lo tanto terminará también en un determinado momento. Ya los astrónomos están calculando cuándo llegarán estos cien mil años (para nosotros muy funesto, evidentemente). Y estructuran alegremente hipótesis sobre las razones del desastre. Pero el modo en que ello sucederá es secundario; lo que interesa es la convicción segura de que el desastre total llegará. Y antes de que suceda, las ideas, los gustos y los sentimientos de la sociedad humana sufrirán profundas transformaciones. Aquello que hoy es muy apreciado, mañana no será tenido en cuenta, y viceversa.

Es absolutamente cierto que dentro de un milenio, dentro de diez mil años, ya no habrá huella alguna de mi obra y acaso todo el pueblo húngaro y la misma lengua húngara hayan caído en el olvido eterno. Y el mismo destino tocará a la obra de todos nosotros. De todos modos, no sería agradable desarrollar nuestra actividad únicamente con esta aplastante convicción. Hay que tener ganas de vivir, o sea un fuerte interés por el Universo. Es necesario entusiasmarse por esa santísima trinidad de que tan bien habla usted en su carta. Si yo me hiciera el signo de la cruz diría 'En nombre de la Naturaleza, del Arte y de la Ciencia'."

3. 3 de febrero de 1936 – A los periódicos de Budapest – Desde Budapest –

"...el libro de Liszt sobre **La música de los gitanos en Hungría** y más precisamente la tesis errónea de Liszt sobre la deominada 'música gitana'. Según el conferencista la culpa de tal error es imputable sólo en parte a Liszt. La verdadera causa del mismo son ciertas circunstancias del Ochocientos: la definición completamente equivocada del folklore musical, la predilección romántica por lo sobrecargado, ampuloso y patético y, en cambio, el desprecio por la clásica sencillez. Una parte de los errores debe ser atribuida además a nuestros abuelos que no sabían o no querían indicar a Liszt el camino justo hacia la aldea húngara".

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



Portada de la partitura de
Cantata Profana

4. 24 de mayo de 1937 — A la señora Müller Widmann — Desde Budapest —

"En principio hubiéramos querido viajar a Italia (Dolomitas), pero mi odio por Italia se ha vuelto tan grande en los últimos tiempos, que simplemente no consigo decidirme a entrar a ese país. Puede parecer un punto de vista hipertenso y exagerado: pero yo querría por lo menos durante las semanas de mis vacaciones no estar continuamente irritado por la agresividad italiana. De todos modos, se dice que también Austria está empapada por el odio nazi, pero acaso allí todavía no se hace ostentación de ella.

En el concierto del 7 de mayo toqué algunos fragmentos del **Mikrokosmos**. Pero en ese concierto el hecho importante fue otro: los coros infantiles. Ha sido una gran sensación para mí poder escuchar por primera vez durante los ensayos mis pequeños coros, por estas agrupaciones de niños. Nunca olvidaré esta impresión, tan fresca y alegre era la voz de los pequeños. En la naturaleza de la entonación de ellos, y sobre todo de los provenientes de las escuelas de los suburbios, hay algo que recuerda el sonido del canto no corrompido de los campesinos".

5. 13 de abril de 1938 — A la señora Müller-Widmann — Desde Budapest —

"Su carta llena de comprensión nos ha hecho un bien infinito. Justo así, ése fue también para nosotros un período terrible, los días en que Austria debió sucumbir. Creo totalmente superfluo escribir sobre esta catástrofe... Sólo quiero agregar algo que —por lo menos para nosotros— es ahora lo más terible. El peligro inminente de que también Hungría se rinda a este régimen de ladrones y asesinos.

El problema estriba sólo en cuándo y cómo sucederá. No puedo imaginar siquiera cómo haré para vivir después, es decir para seguir trabajando. En el fondo, tendría la obligación de emigrar mientras sea posible. Pero aún en el más favorable de los casos el hecho de tener que ganarme el pan en un país extranjero me produciría tantas dificultades y tanto dolor espiritual que ni se me ocurre pensarlo (volver a empezar en algún lado, a los 58 años, con trabajos improductivos, como por ejemplo la enseñanza y depender por completo de ellos). Así no lograría nada, porque en esas circunstancias no podría cumplir tampoco mis trabajos personales, los más importantes. Es entonces completamente indiferente que me vaya o me quede. Y además, tengo a mi madre: ¿debería dejarla para siempre justo ahora, en los últimos años de su vida? No, no puedo hacerlo. Hasta aquí las cosas referidas a Hungría, donde la gente cristiana "culta" casi sin excepciones se ha rendido al régimen nazi: verdaderamente, me avergüenzo de venir de esta clase".

6. 28 de junio de 1943 — A Wilhelmine Creel — Desde Saranac Lake, N. Y. —

"... estoy enfermo desde abril de 1942, y los médicos, aunque han encontrado una **polycithemia**, no consiguen hallar la causa real de la anormalidad, porque ella no explica las recurrentes temperaturas altas; sin embargo, estaba en condiciones de trabajar y de desempeñar mis tareas, a pesar de que todos los días, hacia la noche, la temperatura subía dos grados Fahr. sobre el límite superior normal. Toda cura estaba fuera de cuestión, en

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

cuanto no se reconocía la naturaleza del mal. En enero, y luego sobre todo en febrero, hubo un considerable empeoramiento, que llevó a un colapso completo. Apenas si lograba desplazarme de una habitación a la otra y a menudo tenía aumentos de temperatura de hasta cuatro grados por encima de la normal".

7. 6 de junio de 1945 — A Yehudi Menuhin — Desde New York —

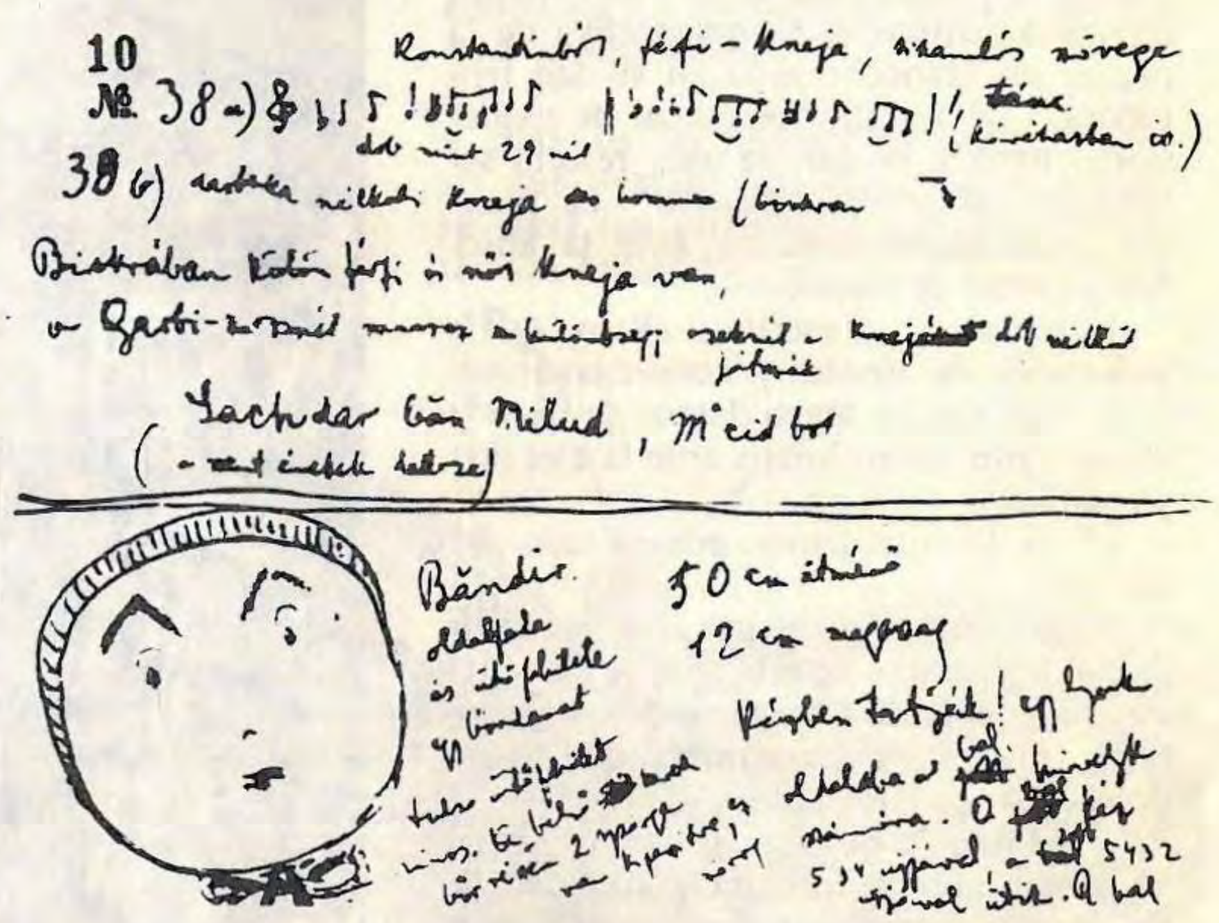
"... no podremos ir a California. No me siento bien y, para variar, también mi mujer se ha enfermado por varias semanas y todavía no se ha recuperado. Simplemente, tenemos miedo de un viaje tan largo que especialmente ahora va acompañado de problemas de todo tipo. Difícilmente pueda expresarle cuánto me disgusta todo esto. Tenía tantos proyectos musicales ligados a mi estadía allí. Ahora todo queda en la nada... Sin embargo, nos encontraremos en algún lado para arreglar durante el próximo invierno la forma definitiva de la sonata para violín solo; por suerte, no es muy urgente".

> Trabajar del natural equivale a improvisar
>
> *Braque*

8. Escrita en fecha ignorada — *Mundos Rivales*.

Rivalizan tres especies de mundos.
Tres especies de mundo, tres especies de reinos.
El primer mundo tiene nombre: reino de oriente.
El otro mundo es llamado reino de occidente.
El tercer mundo es el reino del bello mediodía.
El primero empezó a hablar,
el primero de los reinos, reino de oriente:
—Soy más hermoso, más inteligente que ustedes,
el sol resplandeciente me ama más,
me ama más, viene a mí antes.
Así le respondió el segundo reino,
el segundo reino, reino de occidente:
—Soy más hermoso, más inteligente que ustedes,
el sol resplandeciente me ama más
porque es conmigo con quien se queda más tiempo,
se queda más tiempo y me ama más.
El tercer bello reino le respondió así:
—Soy más hermoso que ustedes, más inteligente,
el Sol resplandeciente me ama más,
me envía siempre los rayos más cálidos,
con sus rayos cálidos me ama más.
De hablar no cesan los tres reinos bellos,
reino de oriente, poniente, mediodía.
Escucha sus palabras el padre de todo reino,
padre de todo reino, Dios creador:
—Basta de palabras, ustedes, mundo rivales.
Vano es hablar, nada prueba,
nada puede probar, y a nadie beneficia.
Que nos demuestran quién será el primero
en saber crear: lo elegiré yo.
Confabularon los tres reinos bellos
confabularon listos para la gran competencia.

Traducción, selección y notas:
Roberto Raschela



Página autógrafa del cuaderno de notas de Béla Bártok

Bibliografía: en castellano es escasa. Pueden mencionarse:
Bartók, de Pierrette Mari, Madrid, Espasa Calpe, 1974.
Escritos sobre música poular, del propio Bartók, México, Siglo XXI, 1979.
Béla Bartók, por Michel Hoffman — En **La música**, II — Paris, Larousse, 1969.

Obras fundamentales: Danzas rumanas (1909) — Allegro barbaro (1910) — El castigo de Barba Azul (1911) — El príncipe de madera (1914) — El mandarín milagroso (1919) — Suite de danzas (1923) — Mikrokosmos (1926) — Cantata Profana (1930) — Música para cuerdas, percusión y celesta (1936) — Sonata para dos pianos y percusión (1937) — Divertimento para cuerdas (1939) — Concierto para orquesta (1943) — Seis cuartetos — Conciertos para piano, violín y viola, con orquesta.

Notas:

Los destinatarios de las cartas.

1. Irmy Jurcovics: hija del subprefecto de Nagyszentmiklós, aldea natal de Bartók.

2. Stefi Geyer: violinista húngaro a quien Bartók dedicó un primer concierto para violín, ejecutado después de su muerte.

4. Señora Müller-Widmann: mujer del profesor suizo Oscar Widmann, en cuya casa viviera Bartók un buen tiempo a fines de la década del 30.

6. Wilhelmine Creel: pianista norteamericana, discípula de Bartók.

7. Yehudi Menuhin: célebre violinista norteamericano, a quien Bartók dedicó su sonata para violín solo.

El último texto es un proyecto, aparentemente, destinado a la composición de una cantata con elementos de baladas populares húngaras.

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

El retorno de la mareposa

Disponer de un espacio sólo condicionado por el nivel de respetabilidad de la nota, es a todas luces, para quien escribe, una posibilidad fascinante.

Porque cuando el horizonte parece alejarse cada vez más, aunque en rigor debería decir, diluírse, —ya que si se aleja es porque de algún modo se avanza y esto, sin más ni menos es movimiento, dinámica, entonces, la perspectiva de la página en blanco resulta en verdad tentadora —tal nuestra necesidad de expresión— pero a la par de ello, resulta ser también un temible desafío —tal nuestro desacostumbramiento ante la absoluta libertad de elección—.

Y entonces, a escribir. ¿Pero, qué?: (búsqueda de límites y condicionamientos). "Lo que se tenga deseos de decir": (el solitario compromiso ante la elección ya aludida).

¿Y si lo intentamos por el lado del teatro?

Surgen entonces las ganas de recordar que el 8 de enero de este año, se cumplieron diez años de la muerte de ese gigantesco dramaturgo argentino que fuera don Armando Discépolo.

¿Qué fuera o que es?

La asombrosa frescura y vitalidad de su obra, parecen autorizarnos a hablar en presente. A tal punto que este 1981, podría definirse como el año discepoliano por excelencia. Pero no sólo por la abundante reposición de sus piezas, sino por la extraordinaria vigencia de su temática.

Hablar del teatro de Armando Discépolo, es hablar del movimiento inmigratorio que nuestro país vivió como sello distintivo y como destino. Es también hablar de la tierra prometida que el extranjero vino a buscar y que en muchos casos, a cambio de las "libras esterlinas" que llovían en el Buenos Aires de su fantasía, le dio el conventillo, el trabajo duro y el desarraigo, paliado por los hijos nativos que quizás, serían después el próspero comerciante o el doctor de la chapa en la puerta, que lo enfrentarían implacables, desde la otra orilla del abismo cultural y generacional que los separaba.

Hablar de Discépolo, es recordar al personaje —hombre que acusa la injusticia que le impide volar, trascendiendo hacia un destino no sólo hecho



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

de pan. Y es también hablar de un vuelo que la realidad circundante, casi inexorablemente, se ocupará de tronchar.

Teatro amargo y nada complaciente, sin duda.

Pero, ¿de qué sirve la complacencia cuando precisamente, de mirar "viendo" se trata? ¿Y qué es entonces lo que el teatro discepoliano nos ayuda a ver?

Creo que la respuesta podría ser, nuestra propia realidad.

Bueno; pero hoy la inmigración no es el tema, ni nadie se atrevería a soñar ni con una llovizna de monedas y el abismo generacional ya no parece tan patético, se dirá. Cierto.

Pero vayamos por partes.

Inmigrante, se llama al hombre que se va de su país buscando otro país (destino), dentro del cual funcionará como extranjero, palabra ésta que el diccionario define como "forastero", "hombre de lengua ajena".

El artista nada tiene que ver con la realidad del objeto sino únicamente con su apariencia.

Oscar Wilde

Volviendo a Discépolo y tomando ahora uno de su personajes capitales: Stéfano, digamos que encontramos en él, al prototipo del extranjero. Stéfano es en efecto, el conocidísimo "tano" que un día eligió América y ancló en Buenos Aires, alentado por el sueño de la prosperidad. Trajo también a sus padres, elementales campesinos que nunca terminarán de perdonarle el desarraigo y se ha casado con una argentina, con la que comparte hijos y pobreza.

Pero hay sin embargo en él, un perfil especial, porque Stéfano es músico. En su Nápoles natal ha sido medalla de oro en el Conservatorio de Música y aunque aquí es trombón de banda, su sueño es hacer música: una ópera, "su" ópera.

Esto es en su vida el sueño-horizonte movilizador. Sin embargo, la realidad lo atrapa y un día, cuando el tiempo lo sorprende ya viejo y marginado, lo dejan cesante. El, el que siempre se ha soñado capaz de concebir su gran música, en rigor "hace la cabra": desafina.

Por eso, cuando desgarrado debe asumir la realidad, dice a su discípulo Pastore: "El canto se ha perdido, se lo han llevado. Lo puse a un pan. . . e me lo he comido. Me he dado en tanto pedazo, que ahora que me busco no me encuentro. No existo. . . " Y luego: "Lo ajeno ha aplastado lo mío. Si Pastore, e cosí. Uno se cré un rey. . . e lo espera la bolsa. . . "

¿Y el paralelo con nuestra realidad? Tratemos de expresarlo. Me acerqué a la puesta de Stéfano —a mi juicio, magnífica y apasionada puesta que el Teatro de la Universidad de Buenos Aires, ofreció recientemente; y aún cuando conocía la pieza, debo confesar que me atrapó del mismo modo en que el texto discepoliano puede atrapar a cualquier espectador ingenuo; es decir a ese espectador que se sitúa frente al escenario, ajeno a ciertas reglas y claves propias del oficio. Y no sólo me atrapó, sino que me conmovió como pude observar que conmovía a gran parte del público que esa tarde desbordaba la sala.

Salí de la función preguntándome en qué exacto sitio del corazón actual, se clava tan certeramente el dardo feroz de don Armando.



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

Creo que precisamente, en esa zona reservada a la nostalgia de "la mareposa", Stéfano, es claramente, el símbolo del hombre que debe sacrificar su QUERER (ópera), en aras de su DEBER (sobrevivencia de los suyos). Y aunque sepamos que la conciliación de estos opuestos es prácticamente imposible fuera de los estrictos límites de la moral kantiana; no podemos menos que sentir con dolor la presente esfumatura de nuestro Querer, en aras de un idéntico deber de subsistencia material.

Pero si hasta aquí el paralelo es más o menos claro, creo que se hacen también notorias, ciertas diferencias entre nuestra parábola existencial y la de Stéfano.

Stéfano apuesta a un pan y para lograrlo, se divide en tantos pedazos, que cuando se busca no se encuentra.

También el hombre argentino se divide hoy en muchos pedazos y aunque el ejercicio de la propia búsqueda interior ya no parece ser tan frecuente, probablemente, de ser realizado, ¿cuántos de nosotros nos encontraríamos aproximadamente enteros? Sin embargo. . . la apuesta ya no es por un pan. En cierto modo, se corre, se sufre, se vive sólo por él, pero la nostalgia, la entristecida conciencia de las carencias, en medio de un delirante ritmo inflacionario y recesivo, parece ser la de oscuras mariposas desvanecidas; llámense éstas chucherías importadas, consumismo anestesiante o bronceados marca Caribe, por no hablar de aquellas surrealistas corridas por la calle San Martín en busca de los dólares salvadores, que mientras protectoramente abrían su paraguas sobre muchas cabezas, dejaban en cambio al país a la intemperie.

El corazón de Stéfano, estalla cuando comprende que la "mareposa" de la creación ha quebrado sus alas antes de levantar vuelo.

Muchos corazones actuales, parecen estallar porque los muelles almohadones de sus privilegios se han desinflado.

Y naturalmente, esto no pretende ser una apología de mate amargo y miradas satisfechas. Pero me pregunto si el paraíso de los aparatos perdidos, es lo único realmente digno de ser lamentado. Si no corresponde mejor, el dolor por todo lo "otro" nuestro que agoniza. Me refiero a aquél hombre argentino que supo ganar ante el mundo un prestigio derivado de su senbilidad trabajada, de su solidez intelectual y de su apertura universalista. Me pregunto si nos habremos metamorfoseado para acabar siendo un pueblo de híbridos individualistas e indiferentes, incapaces de plantarnos ante el espejo de nuestra realidad, para reconocer que nos estamos poniendo feos, muy feos. . . Y me pregunto entonces si nos vamos a resignar a embellecernos con afeites superficiales, cuando lo que nos está haciendo falta, me parece, es una honda mirada introspectiva que nos modifique haciéndonos brillar nuevamente los ojos y la sonrisa.

Stéfano, creo, necesita que le devuelvan la ilusión de su "mareposa". Que una realidad hecha de trenzas, oportunismo, estafas morales y arribismos fáciles, no le siga robando su derecho a la imaginación y a la creación. Porque Stéfano tiene que volver a habitar su piel original y dejar de sentirse extranjero de su propio destino. Un destino que como el de todos, tiene derecho a apuntar alto, a algo más que a un pan.

Si esto fuera finalmente posible, sería también posible hablar de Discépolo en tiempo pasado, refutar su lúcido escepticismo y decir que finalmente, el retorno de la "mareposa" no es una utopía de soñadores.

Ada Mantini

Arlt – Bataille – Bernhard –
Cioran – Conti – Eco – Eliot
Foucault – Ginsberg – Handke
Kerouac – Lautreamont
Macedonio – Queneau – Vian
Wernicke
y todo el Cine,
el Psicoanálisis y
la Ciencia Ficción en:

LA VIA REGIA

CORRIENTES 1145 – Loc. 17
35-8839

discos zival's

GRAN VARIEDAD EN:

- MUSICA CLASICA
- JAZZ MODERNO Y TRADICIONAL
- FOLK INTERNACIONAL
- ROCK
- MUSICA NACIONAL E INTERNACIONAL

NACIONALES
E IMPORTADOS

CALLAO 395

CORRIENTES 1794

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

Un tiempo de reflexión

La falta de perspectiva histórica nos impide precisar la proyección que pueda llegar a tener "Tiempo de revancha" dentro de las tendencias constitutivas de una temática y un estilo dentro del cine nacional.
Quizás sea un poco aventurado arriesgar que "Tiempo de revancha" pueda ser un punto de partida de toda una línea de acercamiento a la realidad y de interpretación de la misma, como lo fue en su momento "La tregua".
"La tregua" encarnó un modelo de cine intimista en la que la realidad opera como telón de fondo y que fue, evidentemente, una matriz productiva de buenas películas como "Crecer de golpe", "Sentimental" o "Mis días con Verónica", por nombrar algunas, pero como propuesta es muy limitada.
No es el propósito de este artículo hacer un análisis de las posibilidades y limitaciones del cine intimista tal como se desarrolla en la Argentina, pero es evidente que la realización de sus propuestas temáticas conllevan poca profundidad dentro de límites estrechos como la pareja o las relaciones que, por la orientación que las constituye, no consiguen trascender el marco de la mera anécdota.
Es importante ver las tendencias del cine argentino, por lo menos el que se propone seriedad, en las cuales surge un film como "Tiempo de revancha".
En la película de Aristarain ese telón de fondo de la propuesta intimista se vuelve factor operante. Esto implica la posibilidad de incluir una serie de elementos que habían sido borrados del cine nacional: el pasado, el trabajo, el conflicto social.
Y, esto es lo importante, estos elementos se incorporan diáfanamente, la simbología que opera efectivamente en el film, se resuelve dentro del esquema narrativo de la película, no hay que buscar alusiones disfrazadas a la realidad exterior.
No hay reemplazos, cosas que ocupen el lugar de otras, no hace falta manejar un código especial para acceder a la comprensión de lo que se dice.
No es casual que Aristarain haya recibido su formación en los Estados Unidos, hay cercanías en la película al cine (cuando lo hace en serio) de Sidney Lumet o de John Huston, pues el guión está desarrollado con una combinación de alegato social y "novela negra" a lo Hadley Chase (pero sin su toque "marginal") lo que agranda considerablemente el interés con el que puede seguirse la película, pues cada uno de los aspectos se refuerza mutuamente.
El punto fundamental sobre el que se desarrolla el argumento del film es un problema muy argentino: la identidad.
El guión ha elegido el contrapunto entre dos personajes para desarrollar este tema. Uno es el Golo, mezcla de peón y chofer, que comienza negando su origen indio, y posteriormente lo afirma durante el juicio de Bengoa: "será porque soy indio" intentando esta frase como explicación de su analfabetismo.
El proceso en Bengoa, menos explícito, es, por supuesto, más complejo y más rico.
La asunción de real identidad se da a través de la ocupación del lugar del otro, siendo el otro en primer lugar Di Toro, un ex compañero en cuyo proyecto de liberación encuentra Bengoa inspiración para su juicio contra la Tulsaco.



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

La artimaña urdida por Di Toro tiene como objetivo la salvación personal, la necesidad de huída a un lugar mítico (la Polinesia) utilizando, como bien marcó Angel Faretta en su artículo de SuperHumor, un recurso que es una hipérbole de la exigencia de silencio que aparece como una constante de las leyes impuestas por la Tulsaco.
El silencio sobre las condiciones de trabajo tiene su precio, pero, ¿cuál es el precio del silencio eterno a causa de las condiciones de trabajo? El silencio sirve a la intención de ocultar una realidad, pero ¿qué pasa cuando el silencio se vuelve patología de esa intención? Esos 300.000 dólares a que aspira Di Toro son el precio que debe pagar la Tulsaco como fruto de su propia exigencia.
Bengoa se engancha al proyecto de un muerto, pero poco a poco, la salvación personal (otro mito argentino ya tratado por Roberto Arlt), va dando lugar a ese pasado al que Bengoa había dado por sepultado.
Y ese pasado le da una connotación distinta a su reclamo. Este nuevo sentido está expresado fílmicamente a través del antológico corte de manga que Bengoa le hace a Ventura, y en relación con otra nueva figura: el padre de Bengoa.
Caracterizado como una mezcla de republicano español y anarquista, vital e incorrupto, a través de la muerte y con un intermediario, Bautista, su amigo, se vuelve modelo aunque esto no esté explícito en la película.
Cuando Bengoa se ve acosado por la Tulsaco, vuelve a la casa paterna y ocupa el lugar del padre. Hace su trabajo, viste sus ropas, se sienta en su silla. Su propio pasado está muy vinculado a la figura paterna.
En definitiva, a través de ocupar el lugar de los muertos, es como Bengoa consigue dar una fisonomía nueva y valiosa a su lucha, en sentido amplio, un significado a su vida.
Su lucha se vuelve obsesiva, mantener el silencio es una exigencia constante y que no da respiros, el control, la represión, se vuelven armas a su favor. Dentro de él conviven el reprimido y el represor y este doble juego le permite pasar de víctima a victimario, de perdedor a ganador.
Pero esa mutilación del final ¿no nos impediría pensar a Bengoa como un triunfador? ¿No sería un paso previo a la muerte como la sufrida por el Golo, que pagó con su vida su infidelidad



A veces en las tardes una cara
Nos mira desde el fondo de un espejo
El arte debe ser como ese espejo
que nos revela nuestra propia cara.

Jorge Luis Borges

a la empresa y su deseo de asumirse?
Para mucha gente, por comentarios oídos, ese final es frustrante o incomprensible.
Dentro de las actuales condiciones de desenvolvimiento del cine nacional y su relación con la censura era el único final posible, pero por otro lado es ejemplar pues Aristarain logra no traicionar el sentido de la historia.
No convierte a Bengoa en un mártir (ese papel está reservado al Golo, un personaje que no es tan secundario como parece), ese mismo espejo al que no había querido mirarse es el que le devuelve la imagen de su lengua mutilada. Es una actitud consciente de un hombre que no es extraordinario, es un hombre común, que sabe el precio a pagar por una actitud.

Un hombre común, como tantos otros espectadores, que quizás estén dispuestos a bucear en su pasado en busca de una identidad que les permita sobrevivir a su presente. Un tiempo de reflexión.

OMAR SEYCRAM

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