

Vasto Mundo

Mundo, vasto mundo: más vasto es mi corazón. Carlos Drummond de Andrade

Llopis

Quino

Fontanarrosa
El Faro

Feinmann

Sasturain

Abonizio

Salzano

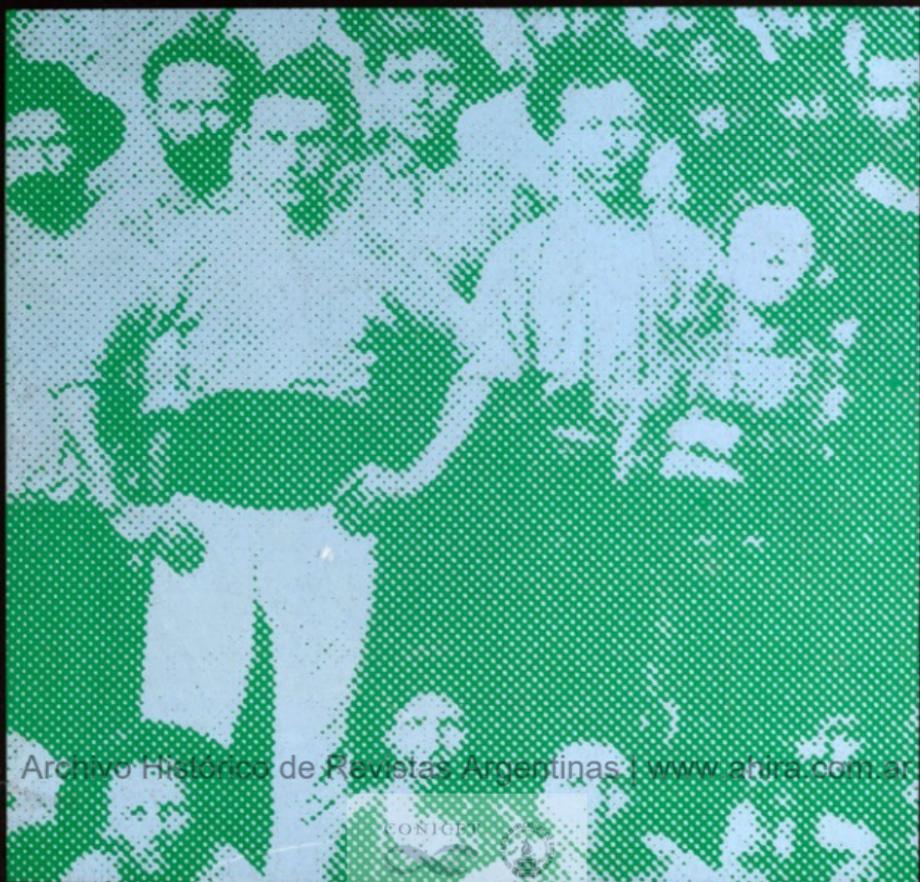
Mikielievich

Roig

Fiorentino

SUBSECRETARIA DE CULTURA

MUNICIPALIDAD DE ROSARIO



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

CONICET



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

CONICET



IECH

La respuesta es siempre positiva

Cuando VASTO MUNDO apareció como una propuesta -humilde por cierto- de difusión de contenidos culturales generados en Rosario, se pensó que era necesario intentar esa vía de comunicación con una colectividad que, como la rosarina, ostenta una llamativa orfandad de información a ese respecto, de parte de los medios tradicionales de comunicación social de la ciudad, atentos, sin duda, a la concreción de una programación comercial redituable antes que a la posibilidad de difusión del quehacer cultural.

La respuesta obtenida de esa misma comunidad ha sido altamente alentadora. La revista se distribuyó, en forma libre y gratuita, en distintos sectores ciudadanos que facilitasen su conocimiento y acceso masivo: asociaciones vecinales, escuelas, colegios, entidades culturales, programas radiales, sindicatos, obteniendo, a través de las opiniones recibidas, la certeza de que VASTO MUNDO puede contribuir, efectivamente, a llenar un vacío que Rosario no merecía.

En el número 2 se ha priorizado nuevamente la difusión de la tarea y personalidad de los creadores locales, y en segundo término, de algunos artistas argentinos, sobre todo oriundos del interior del país, cuya obra -como en el caso de **Quino**- tienen ya una dimensión internacional que nos enorgullece a todos.

De ese modo, se entrevista a actores de teatro surgidos prácticamente con el inicio del teatro independiente en la ciudad (Borelli, Edery, Postiglioni, Reinoso); se hace un largo racconto sobre la trayectoria de Enrique Llopis y se dan a conocer las opiniones de María Fiorentino, una actriz rosarina que logró excelentes trabajos en Buenos Aires. Junto con el mendocino Quino se habla de los hermanos Juárez, distinguidos exponentes de un folklore en lamentable extinción, por lo menos aparente, y se recuerda a Esteban Peyrano, uno de los pioneros del cine rosarino de los años 20.

El Primer Concurso Municipal de Cine "Ciudad de Rosario" da origen a dos notas sobre el movimiento "superochista" en nuestro medio y sobre los excelentes resultados de la muestra paralela, que permitió conocer a valiosos realizadores jóvenes. VASTO MUNDO homenajea asimismo a tres maestros de la historieta argentina que llenaron de imaginación a nuestra adolescencia (Salinas, Breccia, Pratt) y a José Pedroni, un poeta sensible y sencillo de la vida cotidiana y de la dignidad del hombre. Se recuerda a Discépolo y Arlt y se trata de desentrañar las razones del atemorizante descenso de la venta de libros y, por ende, de lectores en Rosario y en el país.

Se incluyen, a partir de este número, trabajos de narradores rosarinos (Abonizio, Roig), junto a otros de gente del interior (Daniel Salzano, de Córdoba) y se publican algunos poemas de los ganadores del Premio Municipal "Manuel Musto 1987", cuya obra será editada en breve.

José Pablo Feimann, un lúcido intelectual argentino, opina sobre la deuda externa, inaugurando una página destinada a hacer conocer el pensamiento de distintos sectores de la cultura nacional y Wladimir Mikielievich memoria, con agudeza de cronista entrañable, acerca de una ciudad que ya no existe.

Con esta segunda entrega, VASTO MUNDO ratifica la decisión del área municipal de cultura de Rosario de mantener la continuidad de su aparición, como una contribución más al afianzamiento, difícil pero por ello mismo mucho más necesario, de una auténtica cultura nacional, popular y democrática. Para ello es preciso no sólo la buena voluntad y disposición de algunos sectores oficiales y privados por igual -sino una concertada acción de todos, ya que la cultura es también, y esencialmente, un bien y un derecho de todos.



Vasto Mundo

Año I, Número 2
Noviembre-Diciembre de 1987

Municipalidad de Rosario

Intendente Municipal
Dr. HORACIO DANIEL
USANDIZAGA
Subsecretario de Cultura
Sr. RAFAEL OSCAR IELPI

Revista VASTO MUNDO

Editor responsable
RAFAEL OSCAR IELPI
Jefe de Redacción
MARCELO MENICHETTI
Jefe de Arte
OSCAR MARIO NUÑEZ
Fotografía
CARLOS CARRION

Colaboran en este número

Adrián Abonizio
Rodolfo Bracelli
Daniel Briquet
Julio Cejas
José Pablo Feimann
Celia Fontán
Roberto Fontanarrosa
Raúl García Brarda
Gianni Mestichelli
Wladimir C. Mikielievich
José Moset
Aldo F. Oliva
Ricardo Petunchi
Mario Piazza
Miguel Ángel Roig
Daniel Salzano
Juan Sasurain
Gregorio Zeballos

La revista VASTO MUNDO es una publicación de la Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad de Rosario, de distribución libre y gratuita. Registro de la Propiedad Intelectual en trámite. Los trabajos firmados son responsabilidad de sus autores. Impresa en la taller de Editorial Amalevi, de Rosario. Fotocomposición: CD. Composición y Diseño.

- 1/ La respuesta es siempre positiva
- 3/ Del autor al lector:
un camino erizado de espinas
- 8/ Tres maestros de la historieta:
Salinas, Breccia, Pratt
- 14/ Discépolo y Art: dos aniversarios
- 15/ José Pedroni: el canto de lo cotidiano
- 19/ Una cámara en la mano
y un sueño en la cabeza
- 22/ Cine rosarino:
de pioneros y discípulos
- 25/ La epopeya del gaucho Juan Moreira,
el último centauro
- 31/ María Fiorentino: el mundo del huevo
- 34/ Cuatro pioneros del teatro rosarino:
¿Se acuerdan de nosotros?
- 37/ Ese domingo descubrió que por el centro de
la pista del circo pasaba el centro del mundo
- 42/ Augurios de Tepe
- 44/ Horacio Quiroga viaja en motocicleta al muere
- 46/ Adiós, hasta siempre, preciosidad
- 50/ Tres poetas rosarinos:
Oliva, García Brarda, Fontán
- 54/ El faro (historieta)
- 58/ Joaquín Salvador Lavado, es decir, Quino
- 66/ Enrique Llopis suma y sigue:
de viajeros, desterrados, memorias y balances
- 81/ Sabino, Esteban y Fortunato Juárez:
la autenticidad nace siempre en las raíces
- 86/ Guerra de las galaxias y deuda externa
- 88/ Caminando en el tiempo alrededor de una esquina

Argentina - Museo de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Las ilustraciones incluidas en este número pertenecen al artista rosarino Gregorio Francisco Zeballos. Este dibujante de reconocida trayectoria obtuvo, entre otras distinciones, el Primer Premio Salón de Artes del Arte (1977), Primer Premio Dibujo Salón de Artistas Rosarinos (1978), Primer Premio Salón Nacional de Villa Constitución (1983), y Segundo Premio en el mismo salón (1987); Primer Premio Dibujo Salón de Artistas Rosarinos (1986), en el Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino" de Rosario.

Del autor al lector: un camino erizado de espinas



Un libro es una cosa entre las cosas, un volumen perdido entre los volúmenes que pueblan el indiferente universo, hasta que da con su lector, con el hombre destinado a sus símbolos: de esa forma Borges describe el encuentro, el destino final del libro con su lector. Este encuentro, que produce un goce estético

indescifrable, puede ser visto como un fenómeno con historia propia.

La lectura de material impreso es la forma típica de consumo literario en la actualidad, pero no siempre fue así. Antiguamente la difusión de textos se efectuaba mediante la transmisión oral y gran parte de esas obras nunca fueron escritas.

La alfabetización jugó un rol decisivo en la imposición de la modalidad actual; sin embargo, la lectura implica también el manejo de códigos específicos, es una práctica determinada por pautas sociales,

económicas y culturales. Los cambios operados en la lectura fueron consecuencia de los producidos en las sociedades. En el siglo XIX el público lector desborda los marcos de la aristocracia y alcanza a la burguesía y a sectores urbanos que accedían a la alfabetización. Esta ampliación del mercado introdujo variantes en los circuitos y modos de



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

CONICET



LECH

distribución, la
4 estratificación cultural y en
las formas de edición. Este
último factor fue causa
directa en el auge de los
libros de bolsillo, las
colecciones periódicas y el
best seller.

Rosario por el año 30

En nuestra ciudad, los
hábitos de lectura fueron
describiendo su propia
trayectoria. Cuando corría
el año 1930 -en una ciudad
sin concursos ni premios,
sin TV ni batilicadoras- leer
era una cotidiana
costumbre para un
segmento de la población.
Las revistas **Mundo
Argentino, Aquí está y El
Hogar**, cuyos columnistas
eran Roberto Arlt, Martínez
Estrada y el propio Borges,
eran las favoritas. Como se
dijera después: **no cabe
duda que la palabra de
Borges al lado de los
anuncios de licor Bols,
crema facial Hinds, o del
fortificante Ovomaltina no
constituían un encuentro
intersemiótico peligroso
para el público lector.** Ya
"La Capital" tenía muchos
años en la calle con su
primera plana colmada de
avisos clasificados y "La
espinaca", historietas
publicadas los fines de
semana, completaba la lista
de preferidos.
Esa tendencia adquirió
nuevo empuje con la
finalización de la Guerra
Civil Española. Cuando en
las calles de Madrid se
silenciaron las estrofas de
"La Internacional", muchos
de los derrotados cruzaron
el océano rumbo a la
Argentina, en busca de
nuevos aires. Fue así como
imprenteros de oficio se

instalaron en Buenos Aires
e impulsaron el desarrollo
de la industria del libro. La
editorial Tor, propiedad del
catalán Torrendel, por
ejemplo, comenzó a editar
en gran escala, con el
consequiente abaratamiento
de los costos. Muchos
títulos salieron de sus
talleres y Torrendel levantó
en poco tiempo un inmueble
de una cuadra, que
trabajaba las 24 horas.

En Rosario, mientras tanto,
Alfonso Longo vendía libros
en los trenes que llegaban o
salfan de la ciudad. Con el
tiempo, instaló su propia
librería, que sería a la
postre la más perdurable de
la ciudad.
Sin embargo fue en los
años de las décadas del 60
y 70 cuando el consumo de
libros trepó a niveles nunca
imaginados antes. Según
datos proporcionados por la
UNESCO en 1950 se
vendieron en el mundo
2.500.000 ejemplares,
mientras que en 1966 esa
cifra superó los 7.500.000.
Corrían tiempos de
ebullición política y de
utopías y una sociedad
militante y movilizadora
encontraba muchas de sus
preguntas y respuestas en
los libros. Por eso en la
Argentina los números son
también elocuentes: 60
millones se vendían en la
década del 60 y 70 mientras
que en 1983 la demanda
alcanzó apenas a los 15
millones de ejemplares...
Aquellos niveles de
consumo no se han
recuperado y, en cambio,
los mismos han ido
declinando paulatinamente.
Declive que se ha hecho
más drástico a medida que
la crisis económica se hacía
más profunda y era
padecida por todos los
sectores: sin distinciones:
con algunos agravantes, y ahí
radica uno de los problemas
fundamentales: de muy
poco sirve conseguir

escala, su débil presencia
en el mercado comprador
agudiza el contraste.
En este ranking de
incidencia en la disminución
de la lectura no puede
soslayarse tampoco la
explosión de los medios
masivos de comunicación
electrónica, su influencia y
magnetismo en un vasto
sector de la población.
Una sociedad agobiada por
las penurias y la alienación,
factores identificatorios de
la cotidianidad, parece
haber elegido la propuesta
pasatista y banal que la TV
esgrime sin prurito desde
su pantalla-living-comedor.
Salvedad hecha, claro está,
cuando antes de finalizar la
jornada nos invita a meditar
juntos.

Pero, ¿tiene la culpa la
gente de elegir evadirse de
los problemas? Y a la
televisión ¿se le puede
cuestionar por mantener
una programación
lamentable pero que le da
excelentes réditos?
La solución, evidentemente,
es mucho más de fondo y
los cambios deben
producirse en todos los
niveles.

Consejos para su compra

Cuando un libro tiene una
crítica favorable -aunque no
sean críticos quienes la
formulan- de alguno de los
medios reguladores de
opinión pública, el flujo de
compradores asciende
considerablemente. La
mayoría de ellos no son
lectores habituales, y ahí
radica uno de los problemas
fundamentales: de muy
poco sirve conseguir

lectores ocasionales cuando
lo que se impone es
promocionar la lectura y no
algún título.

La influencia de los medios
de comunicación es
tremenda y varios
ejemplos lo certifican.
Para graficar mejor la
situación, citaremos dos
casos concretos. Hace un
tiempo, un periodista de
nuestra ciudad comentaba
algún libro. Puso especial
énfasis en **La trama
secreta de las Malvinas e
Historia de la estupidez
humana**. En menos de un
mes, ambos libros agotaron
en Rosario una edición, o
sea unos 4000 ejemplares.
Algo parecido sucedió con
El nombre de la rosa, de
Umberto Eco. Cuando el
filme se estrenó en Rosario
y las figuras de Guillermo
de Baskerville y su
discípulo Adso de Melk
debatieron con la Santa
Inquisición cautivaron a la
platea, el stock de libros
desapareció de los
estantes ante la avalancha
compradora.
Antes y después, el
silencio en torno al texto
fue casi comparable al de la
prohibida y laberíntica
biblioteca de la abadía
beneditina del siglo XIV.
En poco tiempo se
vendieron en la Argentina
80 mil ejemplares que lo
catapultaron al primer lugar.
La cifra, importante para la
actualidad del mercado
nacional pero insignificante
en 30 millones de personas,
pierde aún más valor si se
la relaciona con el millón de
libros adquiridos por los
italianos.
La masificación parece, sin
embargo, tener ramas
muy diversas. Los
círculos intelectuales,
aunque en menor grado, no
escapan a ellas y se alinean
detrás de ciertas "ondas".

Consumen unos 20 ó 30 autores que "deben ser leídos". Un grupo pequeño no responde ciegamente a todas las ondas que dan vuelta en el momento y elige por su cuenta, decía desengañado el propietario de una librería cuya clientela está compuesta exclusivamente por ese sector.

¿Qué se lee?

Que otros se jacten de los libros que les ha sido dado escribir; yo me jacto de aquellos que me fue dado leer. Todo indica que Borges no encuentra demasiados seguidores para aquel juicio de valor.

La supremacía total del best seller recién se ha oscurecido un tanto en los últimos tiempos por la interrupción de los "libros que resuelven la vida". Novelas, ensayos, policiales, vienen muy atrás, mientras que la poesía, tal vez por el vértigo diario, se consume en ínfima cantidad. Particularizando, se puede decir que Roland Barthes, Lacan y Foucault son la actualidad entre los estudiantes; recientemente, **Los fulgores del simulacro**, de Nicolás Rosa, y **Jugar con fuego**,

sendero, de Hernando de Soto, con prólogo de Vargas Llosa.

Periodismo y mitos

Han aparecido en este tiempo un buen número de textos de investigación y novelas-ficción política, escritos por periodistas. También ellos han corrido suerte diversa. **Los herederos de Alfonsín**, de Alfredo Leuco y José Antonio Díaz, fue el más vendido, con una cifra en todo el país que rondó los 70 mil ejemplares, y mantuvo el liderazgo en Rosario. Luego, las preferencias se repartieron entre **El día que mataron a Alfonsín**, de Dalmiro Sáenz y Joselovsky, que atrajo a

300 mil ejemplares vendidos de **Nunca más**, que comprendía el material recogido por la ex CONADEP, se llegó a un presente donde títulos referidos al tema son muy poco solidarios. Siguen teniendo vigencia, en cambio, los mitos históricos. Evita, Perón e Yrigoyen son requeridos más allá de las coyunturas, y algo semejante ocurre con el "Che" Guevara, que sigue ocupando un lugar importante entre los lectores de izquierda. Es necesario establecer qué entienden los librereros por "un buen nivel de ventas", para no caer en falsas apreciaciones. Para una librería de segundo orden (en ventas), bien ubicada y con clientela integrada preferentemente por intelectuales y estudiantes, ese privilegio se ostenta con unos 15 ejemplares mensuales del **Seminario de Lacan**, cuyo costo oscila en los 70 australes; 15 ó 20 del **Vocabulario Lacaniano**, de Vallejo y unos 50 libros de **Introducción a la lingüística**, de Saussure, que vale 2,50 australes. Cuando la crisis no golpeaba tanto, esas mismas librerías solían vender unos 10 tomos mensuales de las **Obras completas**, de Freud; ahora, con suerte, se puede alcanzar a la mitad... Las librerías líderes del mercado tienen otra realidad, pero no mucho más alentadora. Venden unos 15 ejemplares diarios de la novela de moda y unos 6 ó 7 de algún libro de esoterismo recientemente aparecido. Estos guarismos, para una ciudad de un millón de habitantes, carecen de peso. Más aún



Aún se lo señala, en muchos sectores, como "el que no conocía a Vilas" y no por **El Aleph**, **Hombre de la esquina rosada** o **El jardín de senderos que se bifurcan**.

Como está dicho, se lee poco y nada. Con los atenuantes señalados, si lo prefiere, pero el resultado no varía. Partiendo de ese dato, digamos que las preferencias no saben de géneros, autores ni fronteras.

de Hugo Gola, acaparon los elogios (y las compras) del sector. Mantiene un público permanente Cortázar, Benedetti, Galeano, Paulo Freire, García Márquez, Carpentier, mientras que con su última novela **A sus plantas rendido un león**, Osvaldo Soriano superó en muchos sus anteriores niveles de venta. En los últimos meses y para sorpresa de muchos, el más solicitado ha sido **El otro**

un público más amplio, no muy asiduo; **El archivo de la década**, de Eduardo Aliverti, y **Soldados de Perón** se ubicaron después, vendiendo cerca de 10 mil ejemplares. Horacio Verbistky, en cambio, no ha tenido mejor suerte hasta el momento con **Ezeiza** que con **Civiles y militares** aparecido después de **Señalana Santa**. Donde la disminución fue brusca es en el tema de los derechos humanos: de los

si se los compara con los hábitos de lectura de otros países; según datos brindados por el Sindicato Nacional de Editores de Francia, el 29% de los adultos y el 63% de los jóvenes son lectores regulares.

Páginas de felicidad

El incremento en las ventas de textos esotéricos, místicos y de la llamada "psicología de consumo" es muy importante. Para estar a tono, varias distribuidoras muestran sus catálogos con un 60% de ellos y en Córdoba se han instalado librerías que venden únicamente ese material.

En Rosario se los considera "clientes de paso" que ingresan a comprar atraídos por algún título de la vidriera que promete la felicidad por la módica cifra de 30 australes y la lectura de unas cuantas páginas de sabios consejos. Cómo vender y cómo amar, hacer amigos y triunfar en los negocios, cómo convertirse en un seductor de la noche a la mañana y enamorarse a la persona de los sueños, es la invitación, nada despreciable por cierto, que hacen desde sus tapas.

Era bastante tarde y la librería estaba cerrada. Había sido un día regular para la venta, como la mayoría. El frío intenso apuraba las ganas de partir. -Buenas noches. Disculpe la molestia. Vengo a ofrecerle un ratificado especial que funciona en base a atractivos sexuales. Las ratas en poco tiempo son exterminadas.

-Por el momento no tengo info. A mí me va más adelante...

-Mire que es muy eficaz. Y está garantizado.

-Está bien, pero no nos hace falta.

Esa parte de la charla finalizó ahí. El fallido vendedor se distrajo hojeando libros. Enseguida apareció con un ejemplar de **El vendedor más grande del mundo** debajo del brazo. No pidió muchas referencias. Desembolsó los australes y se marchó a la espera de mejor suerte.

De acuerdo a lo que se pudo establecer, dentro de ese tipo de textos los más solicitados son **El tercer ojo**, de Lobsan Rampa; **El espiritismo**, de Kardek y **El poder total de la mente**, de Stone. Ya en un segundo orden se ubican **El cuerpo mental**, de Powell; **El método Silva** y los consabidos **Tus zonas erróneas** y **Cómo triunfar en la vida**. En un espectro más reflexivo de temas, se pueden incluir entre los exitosos al **Kamasutra**, **El Corán** y **Yoga para todos**.

Al buen usado

En las librerías de usados, el canje permite un mayor movimiento y hace más accesible la compra. Sin embargo, aquí es más marcada la tendencia adquisitiva en los primeros días del mes y la sensible caída posterior. Policiales, novelas y ficción en general son los géneros más consumidos; así, Corin Tellado, Violena y Coral se llevan las preferencias por un austral. Y para aventar cualquier sospecha, la Colección de Cuentos Eróticos y la Colección Ardiente mantienen su público histórico.

También en estas librerías

se nota la aparición de clientes con gustos esotéricos, aunque sin aproximarse a los niveles de venta del **best seller**. Los novelones, a su vez, siguen haciendo suspirar a alguna señora. **Déme una romántica, que no tenga violencia**, se escucha a menudo. La vendedora, novelera de años, procede a recomendar a diestra y siniestra con relato de escenas incluido. Pero, a no asombrarse. En Italia, cuna de la fonovelona, se consume **Intimí** y **Grand Hotel**, a razón de 2 a 1 millón de ejemplares respectivamente. En tanto, la tirada de la revista de moda más famosa no alcanza la cuarta parte de ese volumen de venta. El público de menos de 35 años constituye el 57% de la clientela de **Grand Hotel**. Esa relación, en Rosario, está bastante lejos por ahora de ser siquiera aproximada.

Epílogo

El comprobable magro nivel de consumo literario actual se agrava si tenemos en cuenta que muchos compradores son circunstanciales, que responden a "incentivos" momentáneos y que están lejos de considerar a la lectura como uno de sus hábitos.

El placer de leer es la consecuencia de una identificación entre el lector y el texto. Sin embargo, todo indica que los márgenes de diferenciación entre la elección individual de lectura y las condiciones del mercado se reducen en forma acelerada, y que de los dicados de él sólo se

mantiene independiente una fríma cantidad de consumidores. Esto es aplicable, en mayor o menor medida, a todos los niveles de lectores.

Es oportuno señalar, además, que más allá de la escala de valores que nuestra estética literaria establezca, ninguna lectura es descalificable. Menos aún si el parámetro con que se mide deriva de certezas inmutables, de dogmas y tabúes. Esto, por supuesto, sin caer en la ingenuidad de desconocer que todo mensaje literario conlleva su mensaje ideológico y que tanto revistas de moda, **best seller** o clásicos, responden a una forma de pensar la sociedad. Sí deben ser objeto de cuestionamiento, en cambio, aquellos organismos que, capacitados para hacerlo, no esclarecen ni informan, no fomentan la producción de los autores ni el consumo del público.

Apuntes como para escribir un libro

Si se pretende establecer qué se lee, aunque más no sea a grandes rasgos, no puede soslayarse la actualidad de las editoriales, su retroceso en el mercado internacional y las serias dificultades que enfrentan los autores que pretenden editar. La década anterior, la industria editorial argentina era una fuente concreta de ingreso de divisas; desde México para abajo, el mercado latinoamericano se

abastecía asiduamente desde nuestro país. Hoy, el estancamiento de la industria nacional y la paridad cambiaria hacen imposible retomar aquella senda. Otros países han ocupado ese lugar vacante y México, y especialmente España, tiene en las editoriales una industria productiva que reporta dividendos a las arcas de sus respectivos tesoros. Entre las más grandes editoriales que operan en Argentina se encuentran Planeta, transnacional recientemente adquirida por el poderoso grupo Aguilar de capitales españoles y Sudamericana, cuyos capitales -se asegura- son de procedencia norteamericana. La crisis en la industria del libro se nota no solamente en el nivel de ventas sino también en la calidad de los ejemplares. Prácticamente no vienen ya libros cosidos; la mayoría son pegados y no traen tapas duras. Los textos son compuestos en IBM o en caliente, métodos que distan mucho de la calidad que ofrece la fotocomposición. También ha retrocedido la impresión y algunos vienen a manos de lector con hojas falladas. Editar, para los jóvenes, autores, es casi una barrera insalvable. Pero, paradójicamente, tampoco escapan a la discriminación de "vendible" autores de prestigio internacional. Daniel Moyano -autor de **El oscuro** y **El vuelo del tigre**- ganó en 1985 el Premio Juan Rulfo, delante de 3000 escritores, 600 de los cuales eran argentinos. Sin embargo, cuando pretendió publicar en nuestro país, se encontró con la negativa de Alianza, por ser un escritor que "vende poco".

Las editoriales lanzan una tirada inicial de unos 4.000 ó 5.000 libros si se trata de autores "vendedores". En Rosario, esas cifras son, obviamente, mucho menores. Un libro de poesía, por ejemplo, puede alcanzar una tirada de unos 700 ejemplares, de los cuales por lo general se venden 150 a 200, se regalan unos cuantos y se trata de colocar el resto en plazas del interior del país y en la calle Corrientes porteña. Contrariamente esta rutina **Y las árcades vuelan**, del joven poeta Reynaldo Sietecasse va camino, en poco tiempo, de agotar la edición.

La situación no varía mucho para otros géneros y autores locales. El **Opus**, novela del escritor Jorge Riestra, alcanzó la interesante cifra de 2.000 ejemplares de tirada. A varios meses del lanzamiento, la mayoría de los mismos permanecen almacenados. Parecen escapar a esta constante Héctor Zinni, Rafael Ielpi y Roberto Fontanarrosa, quienes tienen fieles lectores. También las obras del santafesino José Pedroni y, últimamente, el muy en boga Juan José Saer, con su novela **Glosa**, zafan del parate comprador. Editar en el interior equivale a una operación con alto grado de riesgo. Los editores rosarinos -que los hay- enfrentan un incierto panorama donde la perspectiva más común no es recuperar la inversión para seguir editando, su mayor ambición. Lo suyo, lejos de ser una empresa rentable, se basa en el gusto por el libro. La crisis lleva, por ejemplo, a que un libro de Elvira Gandolfo tenga hasta las tapas hechas y no entre a imprenta a la espera de mejores oportunidades.

La ausencia de una política que permita producir y difundir su trabajo a los jóvenes autores es evidente, aunque no sólo a ellos afecta esta circunstancia. En Argentina son muy pocos los que viven de la literatura. Lo grave es la falta de claridad para vislumbrar situaciones que podrían permitir un vuelco, aunque sea parcial de esta realidad. El año anterior, un editor y distribuidor de nuestra ciudad recibió una invitación para presentar un stand de

Rosario en la Feria Internacional del Libro de La Habana. El convite incluía estada completa. Después de un duro trabajo logró reunir 400 títulos, cifra nada despreciable; faltaba conseguir los pasajes. Luego de idas y venidas, el evento fue declarado "de interés provincial"; y allí terminó el apoyo... No hubo dinero, no hubo pasaje ni viaje. Los autores rosarinos seguirán, con decisiones de ese tipo, viendo cómo se esfuman las perspectivas de difusión e intercambio.

Los más vendidos

"El nombre de la rosa", de **Umberto Eco** (novela)
 "Los herederos de Alfonsín", de **Leuco-Díaz** (ensayo)
 "El tercer ojo", de **Lobsan Rampa** (esotérico)
 "El día que mataron a Alfonsín", de **Sáenz-Joselovsky** (novela)
 "El espiritismo", de **Alan Kardek** (esotérico)
 "Cómo triunfar en la vida", de **Dale Carnegie**
 "El otro sendero", de **Hernando de Soto** (novela)
 "El amor en los tiempos del cólera", de **Gabriel García Márquez** (novela)
 "El poder total de la mente", de **Stone**
 "Vida secreta de la princesa", de **Grace Kelly** (autobiografía)
 Esta es la lista de libros más vendidos en Rosario en los ocho meses transcurridos entre enero y agosto de 1987. La misma se realizó con la información recogida en las distintas librerías de la ciudad.

Los autores rosarinos

A continuación detallamos

algunas de las obras de autores rosarinos editadas últimamente en nuestro medio.
Poesía
 "Crónica gringa", de **Jorge Isaías**
 "El sueño de las lluvias", de **Carlos Piccioni**
 "Presencia del secreto", de **Francisco Gandolfo**
 "Horario corrido", de **Beatriz Vallejos**
Cuento
 "La isla", de **Claudio Martinelli**
Novela
 "El opus", de **Jorge Riestra**
 "Nacer de nuevo", de **Mabel Pagano**
Ensayo
 "Narrativa argentina del Litoral", de varios autores
 "Literatura del Litoral argentino", de varios autores
 "La polémica fundación de Rosario", de **Marta de Prieto**
 "El mundo secreto de los incas", de **Silva F. de González**
 "Los nombres de la poesía", de **Edelweiss Serra**
Utopía
 "Utopía de un mundo de Dario D'Alessandro

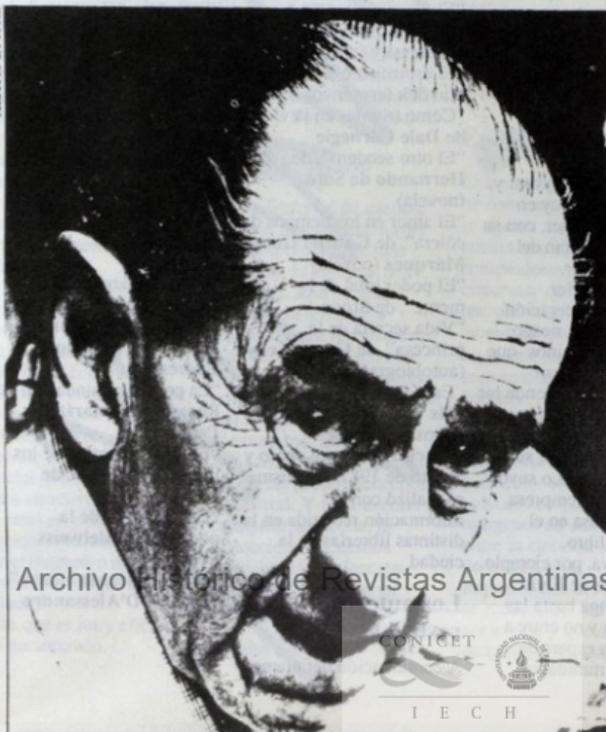
TRES MAESTROS DE LA HISTORIETA

Cuando en junio de 1984 la Subsecretaría de Cultura municipal organizó la muestra "Tres maestros de la historieta", que incluía originales de Alberto Breccia, José Luis Salinas y Hugo Pratt, no hacía sino concretar un acto de estricta justicia: el reconocimiento público y oficial a una tarea creadora cuya trayectoria signó, de modo distinto, la historia de la historieta en la Argentina. Hoy, a tres años de aquella exposición, muerto ya Salinas, la revalorización de los tres maestros que realizara Juan Sasturain para el catálogo de la muestra adquiere, como nunca, el sentido de un homenaje crítico y entrañable a quienes, con estilos distintos, poblaron de fantasías y de aventuras nuestra imaginación adolescente.

Durante 1967, José Luis Salinas dibujó, desde su estudio de Buenos Aires y para el mundo, los últimos centenarios de tiras de una obra maestra: el Cisco Kid. Al año siguiente cumpliría sesenta años, la King Features interrumpiría la serie luego de

casi dos décadas de diestra artesanía y la Biala Internacional del Di Tella -como antes el Museo de Louvre- llevaría su talento a los paneles ampliados de la admiración y el reconocimiento. Salinas tocaba

Alberto Breccia



José Luis Salinas



el cielo y el fondo: había llegado.

En ese 1967 la insospechable revista "Karina" publicaba una historietita insólita de apenas tres páginas. Se llamaba **Richard Long**, y fue el lugar de reencuentro de las historietas de H.G. Oesterheld con el dibujo de **Alberto Breccia** luego de la reunión cumbre de **Mort Cinder**, años atrás. Pero aquel duro espía murió allí mismo, no tuvo continuidad ni descendencia. Sin embargo, en esas pocas páginas de una cruda historia de espionaje, Breccia dio un paso más en el camino sin retorno que lo alejaba del lenguaje convencional de la historietita. A punto de ponerse el medio siglo sobre los hombros y en la mano nervuda y firme, elegía la aventura de inventar -esta vez y cada vez de ahí en más- una

respuesta plástica para cada desaffo narrativo. **Breccia** encontraba un concepto: no copiar-se.

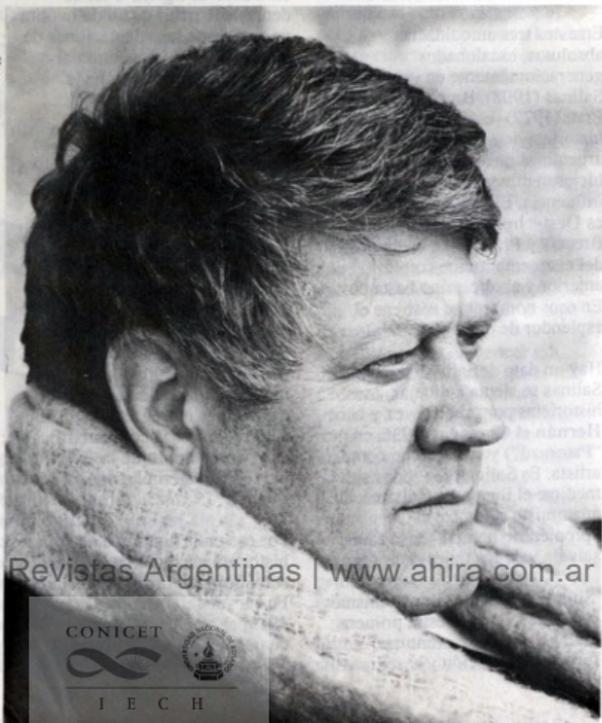
En ese mismo año, **Hugo Pratt** cumplía los cuarenta y comenzaba a hacer pie en Italia, su patria, a crecer en el mundo grande de la historietita europea que todavía, en gran medida, lo ignoraba. Desde "Sargento Kirk", en Génova, inició una larga saga que le llevaría más de dos años de trabajo y que le permitiría encontrar, abandonado en una balsa en medio del Pacífico -como Moisés en el Nilo- a su personaje definitivo. La larga historia era **La balada del Mar Salado**: el personaje, **Corto**

Maltese. Pratt sintetizaba en el **Corto** veinte años de búsqueda personal y profesional: había encontrado el sujeto para vivir la aventura a su manera y el tono y la voz para contarla.

También en 1967, en Montevideo, lejos de la historietita y cerca del corazón, **Mario Benedetti** escribió un preciso artículo hoy clásico: **Vallejo y Neruda: dos modos de influir**. No siempre compatible pero habitualmente sagaz y claro hasta la cortesía, el uruguayo partió de la evidencia del patriarcado conjunto para la poesía latinoamericana contemporánea y diferenció la calidad de los legados: la torrencialidad metafórica, el idilio verbal del chileno de las cordilleras y las banderas con el lenguaje dócil, nadando en todos los estilos; y el forcejeo intransitivo del cholo peruano ceñudo, de los huesos bajo la lluvia extranjera, su pelea cuerpo



Hugo Pratt



Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET



I E C H

a cuerpo con una palabra que no se le entrega y debe violar, convirtiendo el poema, de lecho, en campo de batalla.

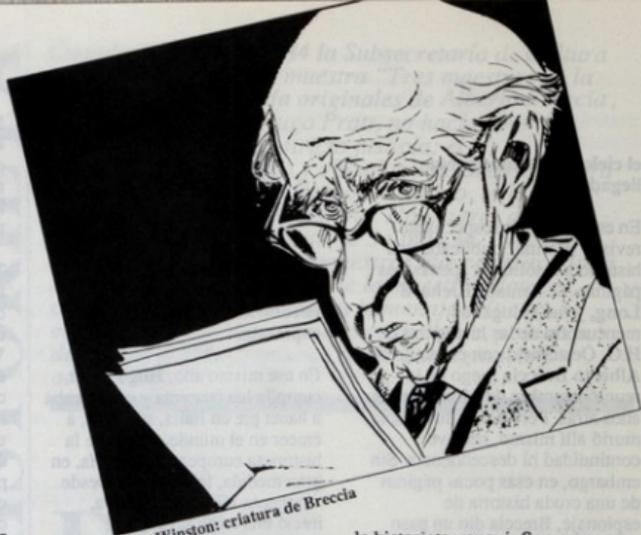
De ahí dedujo Benedetti un Neruda como paradigma literario, rescató en Vallejo el paradigma humano, ató después las líneas y quedó dibujado el mapa de la poesía de esta parte del mundo en las últimas décadas o, al menos, los dos carriles fundamentales: vía Neruda, vía Vallejo.

Jugando con correlaciones que permiten la homología, un Benedetti que mirara la historieta argentina no vacilaría en proponer un esquema: Neruda es a Pratt lo que Vallejo es a Breccia, y tras ellos se definen las líneas fundamentales de la narración gráfica más creativa de los últimos treinta años. ¿Y Salinas? Salinas está en la base, debajo y atrás: Salinas es Rubén Darfo...

En estos tres autodidactas absolutos, escalonados generacionalmente en veinte años - Salinas (1908), Breccia (1919), Pratt (1927)- está la mejor historieta de aventuras argentinas que dibujaron e hicieron dibujar por el peso de su influencia. El otro gran generador es Oesterheld: su trabajo con Breccia y Pratt desde mediados del cincuenta rompe con lo anterior y abre camino hasta hoy. En esos nombres se sostiene el esplendor de un género.

Hay un dato definitivo: cuando Salinas se sienta a dibujar historietas por primera vez y hace **Hernán el Corsario** (1936, en "Patoruzú") ya está hecho como artista. Es Salinas con todos sus medios: el ilustrador brillante, el anatomista riguroso, el "propietario natural" de la fauna salvaje y de los trajes de época.

Simultáneamente, con un mismo gesto, despliega nuestra primera gran historieta de aventuras, funda una tradición y se



Ezra Winston: criatura de Breccia

constituye en modelo de difícil acceso, casi un límite para las pretensiones de quienes lo siguen: "nadie" puede dibujar sus caballos, las escenas de acción multitudinaria, un abordaje, un flanco de tigre... Y no es demasiado decir que toda la obra posterior -de las adaptaciones de los clásicos de la aventura al Cisco Kid- son sólo y nada menos que modulaciones, variantes leves, alardes de destreza documental o compositiva dentro de un estilo que tiene su techo propio en el clasicismo.

De ahí la homogeneidad impresionante de su obra, sin fisura ni claudicaciones, sin asaltos ni cambios de rumbo: no hay aprendizaje y búsqueda en Salinas, sin desarrollo fluido, perfeccionamiento. Como un modelo exitoso de automóvil, cada nueva entrega suma detalles a un módulo básico, inmodificable: es el espectáculo de la perfección siempre nueva y la misma.

Por eso en la historia de la historieta nacional, Salinas está solo. Solo del mismo que Harold Foster -el del primer Tarzán de 1929, el que dedicó más de cuarenta años a su Príncipe Valiente desde 1935- se está en

la historieta yanqui. Son comunes con Foster el concepto del relato de ritmo novelesco en detrimento de lo cinematográfico, la aventura que se alimenta temáticamente de ingredientes tradicionales: el exotismo, la reconstrucción documental.

Esa elección lleva a Salinas a apoyarse en un mundo aventurero ya cristalizado por la literatura de décadas pasadas: Salgari, Kipling, Verne, Rider Haggard, Fenimore Cooper. En síntesis: para Salinas la aventura ya está escrita -antes, lejos y para siempre- y sólo cabe ilustrarla o volverla a contar. Su dibujo es un acto de adhesión a ese mundo revelado por la escritura a la imaginación de un niño. De ahí la fidelidad reconstructiva, el énfasis de los brillos externos (de la indumentaria a los animales exóticos), de ahí el carácter ornamental de la naturaleza convertida en escenografía casi teatral.

Del mismo concepto resulta el tratamiento de la figura humana: mientras una elaborada fisonomía define de antemano personajes "buenos" y "malos" según rasgos precisos, un repertorio de gestos enfáticos da el clima estatuario a cada composición. El dibujo "escribe" otra vez el texto, lo escenifica en un cuadro vivo donde los personajes posan.

domicilio ideológico. En ese mundo cerrado no hay lugar para la sorpresa o la evolución-gráfica o narrativa- sino la verificación constante de sus propias premisas. Su maestría no genera procesos: es un espectáculo a contemplar.

No es casual que, en los comienzos de su trabajo profesional, un Hugo Pratt apenas salido de la adolescencia y de la guerra altere el dibujo y el vagabundeo desde su Venecia adoptiva: dibuja "con más talento que oficio" -coinciden los críticos- los históricos personajes de *As de Pique* y *Junglemen*, mientras suele largarse a navegar, hacer el marinero. Y el primer acto de la madurez, luego de un ir y venir constante desde la infancia en el norte de Africa que tanto lo marcara, junta la profesión y la aventura personal en un viaje definitivo al fin del mundo: 1950, la Argentina.

Es un gesto sintomático, afirmado con el deambular posterior hasta el anclaje semidefinitivo, quince años después, en el punto de partida:

autor-actor y héroe de papel, de ahí la inclusión de escenarios y experiencias propias -la imagen misma- en los más diversos contextos de la peripécia: la vida, la aventura y el dibujo son vasos explícitamente comunicantes en el universo de Pratt.

Es curioso que uno de los primeros personajes del juvenil Alberto Breccia sea también -1938 y para Editorial Láinez- un enmascarado justiciero, hermano del Batman de Bob Kane pero algunos meses mayor: El Vengador. Como el *As de Pique* de Pratt, -pariente de *The Panthom*, a su vez- se trata de historietas puras, aventuras a la yanqui, urbana y de acción trepidante, puesta en rápidos y empeñosos cuadros por un dibujante que aprende mientras trabaja. Porque si bien hay, en ese Breccia "primitivo", un sustrato aventurero hecho de frecuentar relatos que van de Sexton Blake a Poe, de lecturas anárquicas pero constantes, el acto aventurero por excelencia en ese cuarto de Mataderos, en esa pensión humilde, es dibujar.

Entendámonos: no se trata de sublimar en contenidos exóticos y mundos distantes la realidad cotidiana sino de hacer, del acto mismo de vencer la dificultad de dibujar, un auténtico trabajo de búsqueda, en pos de esa soltura que no se da naturalmente. Por eso, en el universo de Breccia, el dibujo es insoluble del trabajo de realizarlo, y la vida es la aventura mayor de vencer esa dificultad -ese desafío- cada vez. Crecerá una desconfianza instintiva hacia la facilidad o la transparencia, vivida como inauténtica, y la marca personal no quedará en la biografía diseminada en las historias sino en las tensiones del dibujo. No en vano Pratt es, esencialmente, sobre todo, un gran narrador. Breccia, un gran dibujante.

Caniff trae el cine, el lenguaje norteamericano de una narración

Como en los violentos combates de *El Príncipe Valiente*, de Foster, en las contiendas de las obras de Salinas no hay sangre. Las espadas -a veces ya manchadas, es cierto- se empuñan amenazantes, los tigres vuelan hacia sus presas y en los dos casos se levantan brazos que sabemos infructuosos. Sin embargo, la violencia queda suspendida, en ese hueco que queda entre el arco tenso y el cuerpo armoniosamente caído, estéticamente muerto. La aventura clásica tiene pudor de la violencia; no la muestra: la narra o la sugiere.

La coherencia con que José Luis Salinas manejó estos elementos plásticos y narrativos constituye un verdadero Código de la Aventura. Y en ese código, la



El estilo de Salinas

figura culminante es el héroe, dueño de virtudes físicas y espirituales, motor de la historia. El arquetipo inicial es Hernán, el corsario, héroe adolescente que pasa de la desposesión absoluta a la recompensa total -afectiva y material- luego del básico proceso de reivindicación contra un mal que es externo, verificable y objeto de destrucción precisa.

La armonía que atraviesa la obra de Salinas, es resultado de un orden convencional, elegido como

para Pratt, la Aventura es la manera de vivir y el dibujo el testimonio -traspuesto, mitologizado, paralelo- de esa aventura. No vive la aventura en el dibujo sino que vive y dibuja como una aventura. De ahí la alimentación constante del mito-Pratt, el cultivo de su propio personaje, sutil e indisolublemente unidos.

conductista, seca, a pura imagen: es el cine de acción, la novela de Hemingway y Hammet, ese elaborado y tan difícil realismo despojado y el pincel sabio, y los negros plenos, y las secuencias mudas, expresivas, sentimentales, que "muestran" mientras crece el silencio y la complicidad del lector, la hondura de los personajes.

Oesterheld trae la otra aventura, al modificar los fundamentos mismos del relato de acción heredado según pautas de los cambiantes centros hegemónicos de la cultura: su realismo humanista rompe con el esquema habitual del héroe contra los "malos" -la identidad del mal es el motor y el problema de toda aventura- y traslada los conflictos, las victorias y las derrotas, al sujeto. La suprema aventura es la lucha -en una situación límite- del hombre consigo mismo. Y la única victoria que se puede celebrar. Por otra parte, otorga a los protagonistas un espesor psicológico inédito hasta entonces, mientras ensancha la dimensión de lo "aventurables": lo cotidiano y la circunstancia argentina pasan a ser no sólo escenario sino protagonista de la aventura. Y hay otros factores que operan en el cruce de guionista y dibujantes. Por ejemplo, el contacto con Oesterheld pone a Pratt en **Sargento Kirk** (1953, "Misterix") ante su primer escenario significativo: el desierto norteamericano. Un espacio abierto, una naturaleza con más cielo que obstáculos ante la mirada, será una constante en él. No es casual que sean muy

escasas sus historietas desarrolladas en interiores, mientras el Pacífico y todos los mares, el desierto africano, Siberia, las praderas y bosques de la zona de los lagos de América del Norte -un espacio abierto, infinito casi, de mapa... se extiende ampliamente de **Ticonderoga a La balada del Mar Salado**, a casi todo **El Corto, Los Escorpiones del Desierto** y sigue.

Porque coherentemente, la naturaleza es en Pratt la dimensión de la libertad, el vagabundeo. Su representación no será, como en Salinas, una escenografía que cobija a la figura y la rodea sino una simple línea infinita que el borde del cuadro interrumpe pero continúa. En

Corto Maltese: puro Pratt



Pratt predominan los vacíos, los horizontes bajos, el blanco de la página es el cielo.

Inversamente, el encuentro de Oesterheld-Breccia en **Sherlock Time** (1957, "Hora Cero Extra") significó el desafío, para el dibujante, de plasmar un espacio cerrado al máximo, opresivo: el de la casa-trampa de "La gota". La respuesta de Breccia fue mucho más allá: consiguió un clima obsesionante, memorable, mientras descubría para sí una veta personal, el mundo que lo acompañaría de ahí en más. Porque en Breccia el escenario jamás es "natural". El espacio se cierra sobre el protagonista, lo cerca, es parte del clima que crea el realto. Inclusive cuando la acción se desarrolla "al aire libre", como en el famoso **Arena**, sol... con guión de Jorge Mora, el

blanco absoluto, suma de sol y desierto calcinado, es tan opresivo como un negro pleno o las cavernas fantasmagóricas del episodio de "La Torre de Babel" en *Mort Cinder*. El cielo de "Las Termópilas" se ensombrece con un techo de flechas amenazantes; los altísimos espacios celestes de *Los mitos de Cthulhu* están preñados de presagios y fantasmas; la Buenos Aires de *El Eternauta* se convierte en una ciudad hostil y extraña, amenazante.

Si en Pratt los espacios abiertos se extienden para ser recorridos -invitan a salir- ante un protagonista generalmente juvenil (los chicos de *La balada, Caleb y Ticonderoga, Ann y Dan*) o a un deambulador de oficio como el Corto, en Breccia se cierran para acosar "romanticamente" a un protagonista-tipo que es viejo y padece la aventura (*Luna, Ezra Winston*) antes de ser rescatado de manos de sus fantasmas por el más inexpressivo titular de la historia (*Sherlok Time, Mort Cinder*).

En síntesis, la aventura de Breccia es interior, tiende a despegarse de la historia y remite a experiencias elementales: el terror, lo sobrenatural. A su modo, Pratt anda en la historia, coquetea con la política, prefiere la ironía a la angustia, siempre sale a mirar qué pasa. Son dos caminos que el contacto con Oesterheld revela y cada uno exagera al quedar solo o -mejor- dentro absoluto de sus medios.

En ese sentido, es sintomático el uso que hace cada uno del caudal literario, las zonas y los autores de los que se nutren. Si Salinas

se disolvía en la adaptación, adherido al texto de la aventura clásica, Pratt parte de la síntesis de un mundo en el que conviven Zane Grey, Conrad, Stevenson, Melville y que es el sustrato de su concepción de la aventura, sin adaptar, citando -al pasar, cultamente- la referencia cómplice. La opción de Breccia -Lovecraft, Poe, Horacio Quiroga, Papini, la tradición de Drácula- parte de la aparente adaptación para convertirse en otra cosa: la recreación total ("El corazón delator", "La gallina degollada") de un clima y un aire más allá de la literalidad del texto. No se trata de versiones de fantasmas ajenos sino de fantasmas propios encontrados en una escritura anterior.

Todo ese universo de valores y adhesiones se refleja en el cuerpo, la representación corporal. De allí ambos creadores movilizan el modelo estatuario de Salinas. Pratt es el dibujante del cuerpo en acción, del movimiento pleno de líneas cenéticas, del gesto inconcluso, sorprendido - como la muerte- en pleno desplazamiento. A la inversa, cuando los personajes no se mueven y simplemente dialogan, el reposo es total y no vacila en oponerlos rígidos y frontales, sin "enriquecerlos" con enfoques amanerados. En el otro extremo, pocas veces la representación de la violencia la violencia alcanzó la crudeza del Pratt de *Ernie Pike* de "Desencuentro", en el famoso episodio de "Tarawa": sangre real, carne herida real, estallidos plenos. La violencia en acción, no su prólogo ni sus resultados. A la funcionalidad a veces excesiva de Pratt se opone el trabajo de Breccia, dibujante de tensiones, analítico de las zonas claves de la expresión subjetiva: los rostros, las manos, los ojos... Los escorzos de Breccia, los contraluces, los contrastes que



toman fantasmagórico el rostro de Ezra en *Mort Cinder* son el mayor ejemplo de ese camino expresivo. La violencia es mayoritariamente interior, se refleja en aquel que la sufre o la contempla.

Los caminos divergentes que Salinas Breccia y Pratt dieron a su obra son resultado -lo hemos visto- de conceptos propios que abarcan desde la técnica a la cosmovisión que puede detectarse, claramente, en cada aspecto del relato historietístico: el escenario, la aventura, el héroe, el cuerpo, la violencia... Sucesivamente los tres rompieron con las expectativas de su época y su medio, encontraron canales expresivos propios. En el caso del maestro de Cisco Kid, su obra se impone sólida a la contemplación: en el de Pratt y Breccia, sus historietas siguen movilizándolo lo mejor de cada creador que busca en otros modelos de actitud, no recetas formales.

Juan Sasturain

Dos aniversarios cumplidos en 1987 merecieron actos o artículos periodísticos recordatorios: los cien años del nacimiento de Armando Discépolo (que murió hace dieciséis) y los cuarenta y cinco de la muerte de Roberto Arlt (que nació hace ochenta y siete): para la historia—relativamente breve—del teatro argentino esos dos nombres y sus obras significan mucho de lo mejor que se ha hecho hasta ahora.

El reconocimiento, de parte de realizadores, críticos y público, a las virtudes de las producciones de ambos dramaturgos no fue la suficiente al momento de los estrenos sino que se demoró en el tiempo: Discépolo alcanzó a ser testigo de la revalorización de las suyas, no así Arlt; hubo en eso algo de oportunidad biológica: el primero vivió hasta su cumpleaños número 83, el segundo apenas superó el 42.

Escribieron contemporáneamente. Discépolo (que lo sobrevivió tres décadas) estrenó su último título original (*Relojero*, 1934) antes que Arlt, cuyo *La fiesta del hierro* subió a escena en 1940 y la póstuma *El desierto entra en la ciudad* en 1953. Cada uno se insertó de diferente manera en la actividad porteña; mientras Discépolo trabajó en el llamado teatro profesional (siendo también director y traductor y adaptador de piezas de colegas extranjeros), Arlt se constituyó en el prototipo de autor del teatro independiente. También son distintas las técnicas dramáticas adoptadas, las imágenes estéticas propuestas, las visiones del mundo que aquellas sugieren; pero la distancia que puede separar a

Discépolo y Arlt: dos aniversarios

Mustafá de Trescientos millones acaso sólo sea una diferencia de perspectiva.

llaves maestras

Se ha señalado con acierto que difícilmente se explicaran las obras de Roberto Cossa, Griselda Gambaro o Ricardo Monti (por citar a tres grandes dramaturgos actuales) sin el antecedente de Discépolo; la conjetura no busca relativizar los méritos de estos contemporáneos ni alude a asimilaciones mecánicas, recorta más bien el contorno, impreciso sin dudas, dentro del cual cabe hablar de un auténtico teatro argentino. Porque, entre otras razones, el autor de *Stéfano* se aproximó como nadie al hombre que habitó Buenos Aires en aquel primer tercio del siglo, y en esa aproximación (que es, por supuesto, también consigo mismo) lo mostró por fuera y por dentro; lo más interesante es que tamaña empresa la haya resuelto en una síntesis admirable. Puestos casi siempre en alguna situación existencial decisiva, esos personajes rara vez hacen explícitos los condicionantes políticos y sociales; mientras se desangran, apenas si murmuran un lenguaje fragmentario. Y sin embargo, o por eso, los grotescos discépolianos se convierten en llaves maestras para ingresar a esa zona incierta de la identidad. Que los hombres y mujeres que pueblan esas

obras sufran la catástrofe individual y colectiva de la inmigración frustrada, es un dato que los ata a la tierra, pero que al mismo tiempo los hace trascender las circunstancias para que el público de hoy reconozca en ellos una ineludible vigencia.

El reconocimiento a ese aporte singular a nuestra dramaturgia que se inició, como decíamos, en vida del autor, se prolongó en innumerables estudios críticos y en la ascendente frecuentación de su repertorio en teatros de todo el país; en el caso de Rosario merecerían recordarse tres espectáculos de fines de la pasada década: *Babilonia*, que dirigió Pepe Costa, *El organito* (que Armando escribiera en colaboración con su hermano Enrique Santos), con dirección de David Edery, y *Stéfano*, en versión de Néstor Zapata.

Mundo imaginativo

Si bien es cierto que la obra narrativa de Arlt fue ya con justicia reivindicada, no puede decirse lo mismo de su producción dramática; a excepción de ensayos (*El teatro de Roberto Arlt*, de Raúl H. Castagnino) y puestas aisladas (*Saverio el cruel*, dirigida por Mirko Buchín, en el ejemplo rosarino) la decena de textos que vieron la luz escénica en el mítico Teatro del Pueblo sigue siendo un mundo imaginativo a medio explorar. La relación de Arlt con el teatro se inició con posterioridad a sus primeras experiencias

novelísticas y tuvo algo de casualidad: la adaptación de Leónidas Barletta del capítulo "El humillado" de *Los siete locos*. Seguramente ese fue el estímulo que lo llevó a escribir *Trescientos millones*, estrenada el 17 de junio de 1932. Inspirada en un episodio policial con el que había tenido contacto a través de su trabajo periodístico, la acción sucede en la imaginación de una joven sirvienta española en la víspera de su suicidio en Buenos Aires: allí aparecen los personajes fantasmales surgidos de la subliteratura folletinesca, que en aquella época era de lectura masiva.

En *Saverio el cruel* (1936), *La isla desierta* (1937) y en *La fiesta del hierro* (1940) hay un perfeccionamiento técnico con la incorporación de recursos grotescos y farsescos que, de manera menos eficaz, se reiteran en el resto de los textos. Un recorrido por estas obras nos depararía varias sorpresas: el uso del lenguaje hablado, que jamás cae en el discurso retórico pero no por eso aparece desprovisto de sugestión y autenticidad, el sentido de la composición escénica, la tendencia al humor que nunca es provocada por caprichosas asociaciones de palabras o frases supuestamente irónicas, sino que brota de los mismos hechos expuestos. Si se piensa en el desarrollo ulterior del teatro universal (incluyendo los mejores aportes del existencialismo y la vanguardia) se verá con mayor claridad cuánto de innovador había en el Arlt autor dramático y se lamentará una vez más su muerte prematura.

José Moset

José Pedroni y el canto de lo cotidiano

Cuando inesperadamente vino la Muerte a golpear a su puerta, como poetizara el gran Jorge Manrique, José Pedroni había alcanzado no sólo una noble ancianidad rodeado de cuatro hijos (Omar Tulio, José María, Juan Carlos, Ana María) y nueve nietos; había conseguido, además, ingresar en la exigua lista de los grandes poetas argentinos de este siglo.

Es que este hijo de padres italianos arribados al país en 1887 -hace exactamente un siglo-, nacido en feliz coincidencia un 21 de septiembre de 1899 en Gálvez, provincia de Santa Fe, fue decantando lentamente un tembloroso itinerario poético desde los primeros y juveniles versos aparecidos en 1920, con elogios de Lugones.



Historico de Revistas Argentinas | www.anra.com.ar

CONTICET



IACH

A partir de 1923, año de publicación de *La gota de agua*, hasta 1963, en que sale a la luz *El nivel* y su lágrima, Pedroni eslabona algunos títulos imprescindibles en la antología poética de las futuras generaciones: *Gracia plena* (1925), *Poemas y palabras* (1935), *Diez mujeres* (1937), *El pan nuestro* (1941), *Nueve cantos* (1944), *Hacecillo de Elena* (1950), *Monsieur Jaquin* (1956), *Cantos del hombre* y *Canto a Cuba* (1960), *La hoja voladora* (1961) ejemplificaron esencialmente una voluntad y lucidez poética asentada sobre las bases sólidas de una conciencia social abierta a todos los pormenores de su tiempo, con el cual y por el cual se comprometió muchas veces. La acendrada -y siempre proclamada por él- confianza del poeta en la invencible fuerza del hombre, su natural repulsión hacia todas las formas de envilecimiento y opresión del individuo, son acaso los pilares sobre los que edificó conscientemente su sólida estructura. Carlos Mastronardi -otro gran poeta proveniente del interior del país- acertó en el prólogo que escribiera para la primera edición de los poemas completos de Pedroni, publicada hace ocho años por la Editorial Biblioteca Vigil de Rosario, en el señalamiento de algunas de esas constantes: **No escribe para deprimirnos -dice Mastronardi- mediante la exhibición de zonas mezquinas del hombre, sino que hace confianza en su vocación solidaria y en los demás atributos que lo elevan. Justamente porque no adopta un punto de partida negativo, consigue lograrse como gran poeta.**

Pero no son esos los únicos resortes que enjamben a Pedroni: una tendencia, acentuada con el tiempo, a las formas más simples de la poesía, sin ninguno de los adornos que hicieron el barroquismo y la retórica de su

generación, e incluso de las posteriores, presidió siempre la poesía pedroniana: Ninguna sinuosidad culterana en este poeta que avanza directamente hacia su objeto, precisa Mastronardi. El interés y la pasión por su tiempo lo acercan, además, a la pretensión de



Pavese: "Si el poeta busca de veras claridad y espera exorcizar sus mitos al transformarlos en figuras, no cabe duda que podrá decir que sólo lo ha logrado cuando tal claridad sea claridad para todos, un bien común en el que pueda reconocerse la cultura general de su tiempo". No es extraño, entonces, que su

poesía haya derivado de los poemas celebratorios, líricos y humildes del comienzo ("Gracia plena", "El pan nuestro") a una visión universalizadora y comprometida, en sus últimos años ("Cantos del hombre", "Canto a Cuba"); ello significó nada más que la paulatina entrada de Pedroni en el núcleo mismo de su época, pero no una renuncia a sus convicciones últimas: **que la poesía es, antes que nada, el triunfo de la imaginación.** Nuevamente Mastronardi, en su prólogo, se encarga de polemizar sobre ello: "Con lucidez y acierto, los jóvenes filósofos marxistas hacen

la comarca copiosamente llueva./ sembraremos alfalfa bajo la luna nueva./ y cuando tenga flores, un perfumado aliento/ en las lejanas chozas entrará con el viento", marcaron de algún modo esa primera experiencia poética. La capacidad lírica, fundamentalmente elegíaca según Mastronardi, aparece ya en los primeros libros con una precisión

en agua mi cuerpo menguado./ ¡Hechzame, lluvia, para que del suelo/ suba por los rayos del sol encendido/ a hacerme la nube más grande del cielo!/ Y en un largo vuelo/ de pájaro herido/ ir hasta las tierras de los vagos nombres./ cayendo en la casa de todos los hombres", en **Canto a la lluvia**; "Quise hacer la alabanza/ de tu dulce corazón de esperanza./ Y estuve siete años/ con cien libros



caer el acento sobre la subjetividad, para ellos tanto o más decisiva que la condición o la circunstancia. Bajo el influjo de cierto humanismo fenomenológico, destacan el poderío de la imaginación -lo imprevisible- a lo largo de la historia... Predican que de no ocurrir, la misma historia carecería de sentido". Las leves reminiscencias lugonianas que se aprecian en **La gota de agua**: "Después que en

ajena a sus contemporáneos, de los cuales únicamente Baldomero Fernández Moreno -otro olvidado- se le aproxima en el hondísimo, tierno y humilde tratamiento de las cosas y los seres. Así, algunas páginas azarosamente elegidas, de "Gracia plena": "Ya no sales conmigo cuando parto/ ni vienes a mi encuentro cuando llego./ Andas con tu rubor de cuarto en cuarto/ pájaro triste, en las alas de la luna", **Luna**; "Oh, hermana encantada,/ cuéntame el secreto nunca revelado/ y pronuncia la blanda palabra ignorada/ que transformen

extraños/ buscando la palabra/ que todo lo diría./ Para hallarla me até la abracadabra/ en mi cuello de vieja hechicera./ y supe ¡oh, corazón! que la palabra/ nadie la conocía", en **Corazones**. La captación pedroniana de los hechos mínimos, de las cosas, alcanzan sin embargo su culminación algo después. Es en **El nivel y su lágrima**, verdaderas odas elementales a los instrumentos del trabajo cotidiano, donde Pedroni logra momentos de síntesis poética www.universo.com.ar/po de eso: "Cuánto trigo se ha cortado/ cuánta paloma se ha ido/ desde aquel mate ofrecido/ por aquel ángel nublado./ Todavía

está sentado/ porque no sabe dormir/ y yo me quiero morir/ para que su punto avance/ y el sueño por fin alcance/ con su mate de zurcir". Pero no menos capacidad de concisión -y de apertura a la zona difícil de la verdadera poesía- tienen algunos poemas breves: "Se sabe quién inventó el fusil./ Se sabe que fue condecorado./ Pero ¿quién inventó el gramil./ ese crustáceo radiado/ que deja sobre el cedro perfumado/ su línea sutil? (Gramil)". "Cuelga de un hilo de pescar la pesa/ y es un pequeño mundo suspendido./ Un ángel invisible la sostiene./ Señala el centro de la tierra, herido" (Plomada).

La otra gran vertiente de la poesía de Pedroni tampoco estuvo ausente desde el comienzo: los contenidos sociales, la épica de la gesta humana de la colonización santafesina, le llevaron tal vez sus poemas más altos. **Monsieur Jaquin**, acaso la crónica más perfecta de la historia y la pasión de Esperanza, resume los mejores momentos del poeta descubridor de un pasado común a todos sus hermanos. Por los impecables poemas del libro -quizás el que acumula los mejores aciertos globales de toda su trayectoria poética- desfilan, bajo el prisma que los transforma en criaturas de una aventura de trabajo y de amor apasionado por la tierra, los colonos que Aarón Castellanos trajo a las nuevas tierras, inexplotadas y ariscas. Los mismos a los que el gobierno de Santa Fe "adjudica a cada familia veinte cuadras cuadradas" en 1853 y que hicieron posible el surgimiento de una zona agrícola sin igual. Wendel Gletz, Antonio Ginolet, Nicolás, Magdalena Morand, Teodoro Meurzet, Constancio Constantin, Melania, pasan a través de Pedroni a la límpida perfección de la poesía. Sobre todos ellos, el también poeta Jaquin, es una de las figuras más nítidas: "Salve,

monsieur Jaquin: allá arriba, contigo./ están todos los pájaros que comieron tu trigo./ todas las palomas que no mataste aquí./ todos alrededor de tí./ En tu hombro el homero./ en tu barba el colibrí./ en tu pecho, picando, el carpintero.../ Todos allá en el cielo./ donde en planchas de cera/ grabas tu verso breve/ y alguna vez cepillas la madera./ a juzgar por la nieve...".

Cantos del hombre centra aún más, si era posible, la temática de Pedroni en los conflictos humanos: "En un lugar del mundo/ está la casa de los hombres solos./ A ella se entra diciendo "sangre"/ se la deja diciendo "petróleo./ Y de esas dos palabras/ está manchado todo", afirma en **Petróleo**. Y se reitera en el **Canto a Cuba** proclamando: "Ven conmigo, oh, mi amigo./ El dolor está afuera./ Pasa y no acaba de pasar llorando./ Lleva setenta muertos a la tierra./ Ven conmigo, en el cielo./ grandes aves dan vueltas/ porque los campesinos han llegado/ a su isla de hierba/ y están hablando y cantan./ alrededor de ella" (Vida). Aquella primera edición rosarina de los poemas completos de Pedroni, de 1969, en dos tomos, vino a llenar definitivamente el vacío en que muchos antólogos incurrieron en la historia de la poesía argentina de los últimos cincuenta años. Seguramente menos problematizado que algunos de sus contemporáneos más notables (Juan L. Ortiz es el mejor ejemplo, Mastronardi mismo sería un buen representante de ello) por los dilemas últimos de la creación poética, por el silencioso, arduo y generalmente terrible trabajo con la palabra, Pedroni encarna, en cambio, una vertiente que la poesía argentina no trajo con demasiada asiduidad: la poetización de sus semejantes, de las cosas, de los contenidos últimos y más desesperados del hombre contemporáneo. Compartido -y sin embargo sin complicidad en ese plano- de una generación de poetas oficiales del suplemento dominical, de concursos apañados, cuyos

representantes más jóvenes persisten aún en el mantenimiento de una poesía ajena a su país y a su tiempo, manejando una cómoda atemporalidad, cuando no un revisionismo histórico comercializado, Pedroni mantuvo hasta el fin una humildad humana que es rastreable sin dificultad en toda su poesía. Los ejemplos nunca alcanzan para otra cosa que su simple enunciación: hablar de un magisterio de Pedroni es, por supuesto, absolutamente arbitrario y gratuito. No lo es tanto, empero, destacar que a partir de él y de Juan L. Ortiz especialmente, la poesía santafesina comenzó a transitar con responsabilidad y lucidez (sin olvidar, además, la poesía) nuevos caminos creadores. Seguramente el Gran Premio de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores, poco antes de su muerte, no alcanzó a conmovirlo demasiado: el tardío reconocimiento de su obra de toda la vida ya había sido subsanado por el respeto y la amistad de las nuevas generaciones que encontraban en él a uno de los pocos puntos de contacto con el pasado lírico argentino del siglo XX, capaz de decirse a sí mismo en el "Saludo a Gustavo Cochet": **Harás cuadros hermosos. Yo, viéndolo, tal vez llegue a hacer un buen libro...** Monsieur Jaquin, **Cantos del hombre**, muchos de los poemas repartidos en sus libros, prueban que consiguió su objetivo. Los más jóvenes lo saben y lo reconocen, empujados -por distintos caminos que Pedroni en hacer definitivo el axioma de Pound: **La gran literatura es sencillamente el idioma cargado de sentido hasta el máximo.**



Una cámara en la mano y un sueño en la cabeza

El Primer Concurso Municipal de Cine "Ciudad de Rosario", organizado en octubre pasado por el área municipal de Cultura, permitió que los cineastas rosarinos -y mayoritariamente los jóvenes- pudieran encontrar un canal de acceso de sus producciones al público. Tres hechos pueden constatare como una gratificante conclusión de esa iniciativa: el elevado número de filmes presentados; el nivel de calidad de gran parte de los mismos, y, finalmente, la contundente respuesta del público. De hecho, durante los días de la muestra, la sala donde se realizaron las proyecciones. Dos directos participantes de esa iniciativa municipal que debiera reiterarse por lo que tiene de apoyo oficial a los creadores

cinematográficos del paso reducido y la producción no comercial, escriben sobre el concurso y la muestra paralela: Mario Piazza, designado director de ambos, y Daniel Briguet, uno de los jurados. Piazza es un reconocido cineasta rosarino, ganador de premios internacionales con *Papá Gringo* y uno de los más originales realizadores surgidos en la década del 80. Briguet, especialista en comunicación social, ostenta asimismo una importante trayectoria profesional y una relación con el cine y el espectáculo. De ambas versiones puede extraerse un balance y una breve historia de esta experiencia que ojalá no sea un hecho aislado.

Mariana Wenger y Esteban Tolj, con dirección del primero) y **El carro**, de José Luis Seguí.

El carro es un documental algo atípico, que deja librada su mayor suerte al peso de la imagen, con logrados contrapuntos y una suma de pequeños detalles redondeando momentos de sencilla pero genuina poesía. Lo cual no es poco mérito para un filme estéticamente valioso a partir de una actitud casi ética: amosarse a un tema potencialmente patético sin afán de patetismo, reconociendo en esa realidad casi ficcionada personas de carne y hueso y no criaturas que ayuden a ilustrar una verdad previa. **Las hienas**, en cambio, es una de "dibujos animados", pero tan bien animados que pocos exponentes del género pueden acercarse a su contundencia, a su vuelo. Inspirado en un relato de Enrique Medina, el filme recrea los rasgos que distinguen al autor de **Las tumbas** -sordidez, crudeza, sequedad y despojamiento en el estilo- para incorporarlas a su propio universo; es, a la vez, una traducción fidedigna y una re-creación original. La mayoría de quienes trabajan en animación suelen darse por

satisfechos cuando han logrado una sucesión de imágenes más o menos vistosas, más o menos plásticas. Nibelungos, en cambio, piensa la animación en función de un lenguaje que produce imágenes para lograr películas, no celuloide coloreado. Esto se nota en todos sus trabajos pero se nota particularmente en **Las hienas**, una lección de economía narrativa e inventiva visual que ningún joven aficionado o veterano profesional en formación deberían pasar de lado. El segundo premio fue **Un sueño más**, de Gustavo Postiglione, tal vez la obra más bella de la muestra. Menos redonda que la anterior, con algunos detalles objetables en el palme y sonido -producto, quizás, de una entrega sobre el cierre-. **Un sueño más** logra, sin embargo, el milagro de entener y conover, con las supermódicas condiciones de producción del paso reducido, a un público que suele

permanecer indiferente ante muchas producciones del llamado "cine profesional". Parodia-homenaje al policial negro, historia construida sobre una sucesión de guiños, la aventura de esa rara mezcla de Colombo y Sam Spade que cobra vida en el talento de Miguel Franchi oscila, sin bandearse, entre el humor y el lirismo, marca distintiva de algunas de las mejores historias del género. Y, de paso, se ríe -o no- del psicoanálisis, sitúa los signos del **thriller** en el subdesarrollado ámbito de la Chicago argentina (Bogart junto a San Cayetano, "Adiós, muñeca" en el viejo televisor en blanco y negro), no cita para el regodeo o mera cinefilia: cita para recitar su propio verso, un universo original cargado de sugerencias.

La silueta del público

El público (que también votaba) premió con su voto a **La silueta de Pedro**, de Carlos Coca y Guillermo Street. Allí donde el cine de paso ancho apeló a la verbosidad o el abordaje frontal o el simple efectismo, Coca-Street recurrieron a la discreción de la elipsis. **La silueta de Pedro** es una enorme elipsis del mismo modo que lo son los sujetos de la trama: una elipsis que no cabe en ningún texto y que cabe en una sola palabra. Una elipsis que el país no termina de tragar... En un mundo de premios formales e informales, fuera o dentro de las menciones, hubo trabajos valiosos. Toda selección es arbitraria y supone un margen de

Ernesto Monsanto, protagonista de "Animarse", de Carlos Mandrini.



El Súper 8 y los dinosaurios se extinguen, dijo una voz en off sobre la apertura de "La heredera", en la última proyección de la función del viernes 2 de octubre pasado. Para algunos de los espectadores que llenaban la sala Udecoop, el diagnóstico sonó razonable; para otros tuvo el filo de una ironía que, como tal, puede ser leída al revés. Una tercera franja tal vez no participa del juego: "La heredera", de Jorge Vidoletti, es una película **rota** cuyos fragmentos sólo pueden ser empalmados por quienes, amén de aceptar el convite que propone el director, hayan seguido de cerca los pasos del "paso reducido". Paso condenado a desaparecer, según las actuales tendencias del mercado. Paso que, sin embargo, sobrevive y hasta es capaz de sostener una convocatoria como la propuesta por esta muestra del "nuevo cine rosarino". Sobre el final de la función del sábado, la ironía de "Película rota" encontraba una involuntaria respuesta en el sueño de Gustavo Postiglione.

Los premios

La Muestra -organizada por la Subsecretaría de Cultura municipal de Rosario- fue también un concurso donde lo importante no era competir sino ganar o, al menos, arrimarse al podio (dejemos los laureles a los toreros y relatores deportivos). Dos títulos compartieron el primer premio: **Las hienas**, del grupo Nibelungos (Pablo Rodríguez J.,

azar. Intentemos, no obstante, completar este repaso que en realidad es un relevamiento, ya que los filmes están ahí y seguirán circulando, buscando público, trazando su espacio.

En **Animarse**, de Carlos Mandrini, hay hallazgos y renuncios, impulsos y desniveles. No es una obra inobjetable -la propuesta tampoco parece apuntar en esa dirección- pero exhibe ese saludable espíritu de búsqueda y libertad expresiva, de mueca a la convención, que el Súper 8 puede reivindicar como característico. Y exhibe, además, un delicado pezón que ofrece la posibilidad de

inasible y, sin embargo, recurrente. Y sobre todo en **Capítulo 26**, sugiere que los límites entre realidad y ficción son antes una convención promovida por críticos y jurados que un instrumento apto para abordar el ensueño del cine. En las escenas de una "ciudad invadida" tropezamos con una ciudad a la vez identificable y extraña, nueva, desarticulada por la cámara y el montaje. El Súper 8 -lo dijimos- es

"El carro", de José Luis Seguí, compartió el primer premio del Concurso Municipal de Cine "Ciudad de Rosario".

o para transgredirlas, esas leyes están. Soslayarlas y filmar como si no existieran equivale a exponerse al riesgo de un cine puramente lúdico, un juego más divertido para el realizador que para el espectador. Los riesgos del llamado "cine independiente" es que también se postule independiente con respecto a su potencial destinatario. En tal caso la independencia es sinónimo de una libertad gratuita, poco productiva. Son muy pocas las personas dispuestas a regalar su tiempo a un director que no las tiene en cuenta.

suya es solamente la posibilidad de abrir un juego de final incierto.

Algo de todo eso también se vio en la muestra y si lo destacamos, no es por afán de pontificación: es porque nos gusta la crítica destructiva, simplemente.

Los sueños

Hace varios años ya un joven inquieto imaginó una película cuyo protagonista resultaba ser un oficinista volador (volador, no trepador). El joven se llamaba Mario Piazza y la película se llamó **Sueño para un oficinista**. Tenía, entre otros créditos, música de **Irreal** y sin forzar demasiado los términos, puede afirmarse que en aquel pequeño mojón estaban los sueños de un superchista. Los mismos que -con variantes- alientan la trama de **Un sueño más** y de otros trabajos menos logrados pero igualmente fervorosos. Hace más años todavía, el desaparecido Glauber Rocha lanzó su consigna: **Una cámara en la mano y una idea en la cabeza**. Consigna o slogan para un cine pobre e irredento, consciente de su pobreza, deliberadamente periférico. Rocha murió ahogado en su torbellino pero el slogan sí sobrevivió. Se incluso adaptado: **Una cámara en la mano -o un tripode- y un sueño en la cabeza**.

Daniel Briguet



redimir a la muerte a través del amor, o en su defecto, a través de una última, decisiva descarga de Libido.

Desde otro ángulo, resultan también valiosos los aportes de Raúl Zárate. En **Semifondo** y en **Capítulo 26**, Zárate juega un juego que al principio puede resultar engañoso: pone sobre la mesa (o sobre la pantalla) imágenes que remiten a otras imágenes, apariencias de una realidad

un lugar de búsqueda y experimentación. Sin las condiciones que suelen pesar sobre el cine comercial, el Cineasta Reducido tiene, en mayor medida, la posibilidad de probar, ensayar, romper; a menudo, esa posibilidad es una elección. Pero hay otras condiciones que no se puede zafar; son las constricciones del relato, las de un lenguaje que, en su indeterminación, tiene sus leyes. Para obedecerlas

O que las subestima o sobreprotege. Y las abruma con tiempos muertos -gratuitamente muertos-, tomas que duran el doble de lo necesario, palabras que repiten el sentido de la imagen. Hay aquí temor a la sugerencia, terror a la incertidumbre: temor y renunciamiento en la ilusión de que el realizador tiene o puede tener todo bajo control, que suya es la Posa y suyo el Mensaje. La realidad nos dice que

Cine rosarino: de pioneros y discípulos

22

La de cineasta rosarino es una categoría improbable. No existe en Rosario una industria del cine (ni mucho menos) como sí existe, apenas, en la ciudad de Buenos Aires. Sin embargo, existe una producción cinematográfica rosarina que, por desarrollarse al margen del sistema industrial, es desconocida por el "gran público". A muchos sorprenderá por lo tanto el dato de que en Rosario se han producido alrededor de 150 filmes -de diversos géneros y longitudes- que en duración total equivalen a unos 20 largometrajes. Hay una prehistoria del cine rosarino, con la labor pionera de hombres como Esteban Pivano y Fernando Lacassin, de la que debería encargarse algún historiador amante del cine: tema muy

adecuado para las páginas de esta revista. Hay luego una historia intermedia en la que descolla la labor del Grupo Arteón produciendo una obra en 16 y 35 mm. que desapareció trágicamente con el sospechoso incendio de su microcine en 1972. Finalmente, la historia contemporánea del cine rosarino comienza con la irrupción del Super 8, al comenzar la década del 70. El nuevo medio técnico democratizaría la producción cinematográfica, poniéndola al alcance de un número mucho mayor de personas.

Los precursores

Un emblemático pionero de

La semana Super 8 de Rosario, en abril de 1980, fue uno de los antecedentes recordables del apoyo oficial a los cineastas rosarinos. El ámbito fue también tradicional: el Centro Cultural Bernardino Rivadavia.

esta nueva etapa es el legendario **Araldo Acosta**, un obrero de la construcción y pintor de brocha gorda que en 1971 invirtió sus ahorros en la compra de una filmadora Super 8 y como primera obra realizó el que acaso sea el primer largometraje rosarino. De corte netamente autobiográfico, **Catarsis**, para completar la leyenda, terminó extraviándose (su "copia única", el filme original) al ser enviado a un concurso amateur en las Islas Canarias en 1977. Tras varios nuevos filmes, algunos también de largometraje y algunos también extraviados, Araldo encaró en 1980 una **remake de Catarsis**, pero el estrechamiento de la situación económica le hizo dejar inconclusa su tarea, refugiándose en otras pasiones más accesibles como la escritura y la pintura de caballete. Otro "prócer viviente" del

cine rosarino es don **Luis Bras**. De reconocido prestigio en la especialidad de animación, Luis Bras supo ganar el Gran Premio Extraordinario de aquel mítico concurso de las Canarias, con su película **Bongo Rock**, dibujada por raspado con púa de fonógrafo sobre celuloide inerte de 16 mm. En el dibujo, una pareja de monigotes danzaba al son de un frenético ritmo de rock, grabado previamente en la banda óptica lateral para la perfecta sincronización de los dibujos y la música. Una técnica ciertamente trabajosa, como las que suelen atraerle a Bras, desafíos para su artesanía. Pero, más trabajosa aún fueron las gestiones para cobrar los mil dólares (importante cifra) de aquel premio canario y recuperar el filme. Tanto demoraron



los organizadores de ese concurso en enviar la plata y la película que en determinado momento Bras las dio por perdidas y decidió volver a hacer la película, con todo el esfuerzo que eso significaba. Aprovechó -eso sí- para llevar a cabo una nueva versión, enriquecida por el coloreado a mano y otros detalles. Como más tarde reapareció finalmente la primera versión (junto a la plata del premio), entonces Bras empalmó una versión con otra y ahora el filme tiene una extensión que es el doble de la del original.

Existe también una versión en Super 8, dibujada directamente sobre el diminuto fotograma de 4 x 5,5 mm. de factura ciertamente más laboriosa y de dibujo más limitado. Luis Bras, por otra parte, trabaja en publicidad y ha hecho un gran número de cortos publicitarios de animación para la TV. Distráido en ésa y en otras tareas y vicisitudes de la vida, la obra artística de Bras conoció un muy prolongado silencio que parece haber empezado a quebrarse ahora con **Bolero**, un filme que es una especie de continuación de "Bongo Rock" en otro ritmo y que Brass estrenó en el reciente Concurso Municipal de Cine.

La odisea de filmar

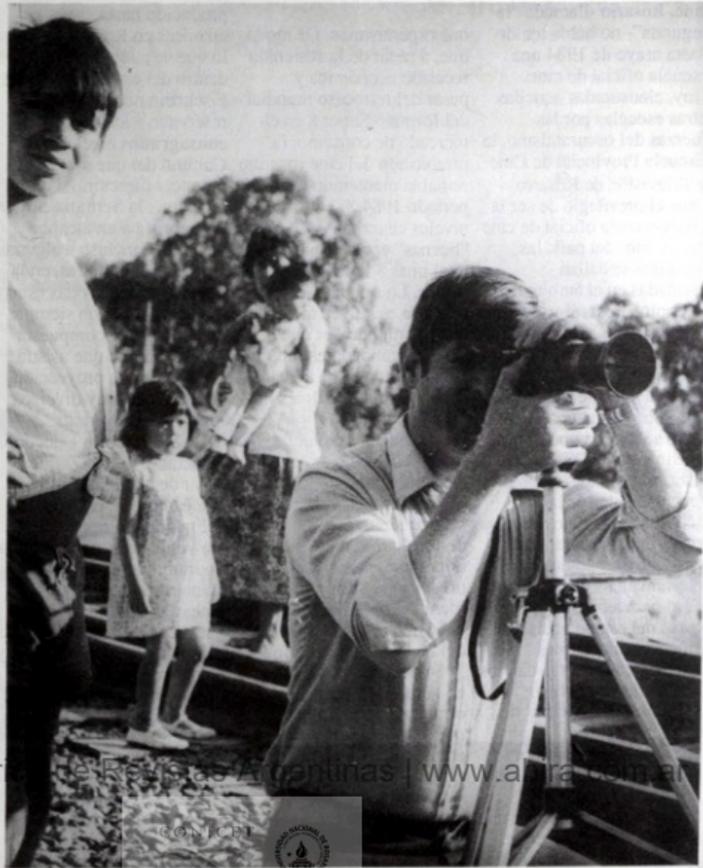
Sin embargo, aquel silencio expresivo suyo no es meramente circunstancial, ni un hecho aislado. Si no más bien es sintomático y bastante generalizado. Puesto que si es difícil iniciarse en esta disciplina

de hacer cine, lo que se ha demostrado como más difícil aún es el mantenerse activo después de las dos primeras películas, tanto son los esfuerzos (creativos y pecunarios) de la producción y tan arduo y azaroso es el acceso al público. Para vencer las dificultades de la primera realización, uno cuenta -además del afán de una determinada expresión- con el ansia de hacer alguna película, de perder la virginidad como cineasta. Para hacer la segunda, uno encuentra como respaldo una necesidad de revancha

por hacer mejor lo que no pudo hacer en la primera, y puede que se lo logre. Pero al descubrir que los reconocimientos eventualmente habidos no aportan a una gran difusión del filme, ni ayudan a bajar los costos de producción del siguiente, se hace difícil, continuar el camino, y la realización cinematográfica

se convierte en tarea de tozudos. Con todo, no poca cosa son los esfuerzos requeridos para abordar la iniciación, mucho más arduos cuando uno no encuentra algún gufa, referencia o maestro. En ese sentido, ha sido más que auspiciosa la creación, a principios de 1984 de la Escuela Provincial de Cine y Televisión de Rosario. Dependiente del gobierno provincial santafesino, esta escuela es el logro -fundamentalmente- de la

Araldo Acosta: un pionero en plena filmación



consecuente lucha y gestión de su director, el licenciado Raúl Bertone que, recibido en la Universidad de Córdoba, es el único Licenciado en Cinematografía que puede ostentar nuestra ciudad. Mientras que otras ciudades del interior como Santa Fe, La Plata, Tucumán y Córdoba habían sido sedes de valiosas escuelas universitarias de cine, Rosario -llamada "la segunda"- no había tenido hasta mayo de 1984 una escuela oficial de cine. Hoy, clausuradas aquellas otras escuelas por las fuerzas del oscurantismo, la Escuela Provincial de Cine y Televisión de Rosario tiene el privilegio de ser la única escuela oficial de cine del interior del país; las otras tres se hallan asentadas en el ámbito de la Capital Federal y el Gran Buenos Aires. Sin pretender entrar en un análisis pormenorizado de su tarea docente (labor que más bien compete a algún otro) se puede anotar aquí que insoslayablemente la Escuela ha actuado como un catalizador de la actividad cinematográfica y como epicentro de encuentro de potenciales y consumados cineastas. Pero para tener una noción cabal del estado actual del cine rosarino, la más precisa referencia la dan los resultados del Primer Concurso Municipal de Cine "Ciudad de Rosario", que tuvo por director a quien escribe. La primera y agradable sorpresa fue comprobar que se había producido en Rosario más material del

que esperábamos. De modo que, a pesar de la sostenida recesión económica y a pesar del retroceso mundial del formato Super 8 en el mercado de consumo, la producción del cine rosarino se había mantenido (para el período 1984/87) a los niveles cuantitativos de las "buenas" épocas: hubo en total unas 8 horas de filmes. La segunda sorpresa es tal vez mejor que la primera y es que el nivel de calidad general del cine rosarino se ha elevado. Y de ese total de filmes hay un grupo de muy recomendables para que usted vea apenas se le presente la oportunidad, filmes que desarrollarán seguramente (o desarrollaron) una importante participación a nivel nacional e incluso fuera del país. La muestra del Concurso -la "Muestra del Nuevo Cine Rosarino 1984-87"- llevada a cabo en la sala Udecoop, deparó otra grata sorpresa más, que fue descubrir un entusiasta público que excedió la capacidad de la sala y aplaudió cada filme en mayor o menor medida, según sus merecimientos al juicio del "soberano".

De ayer a hoy

Esta muestra encuentra antecedentes en otras muestras que hemos organizado hace ya unos cuantos años: la denominada Cineastas jóvenes de Rosario (Teatro El Círculo, 1978 y Centro Cultural Bernardino Rivadavia, 1979), y muy especialmente la **Semana Super 8 de Rosario**, desarrollada a lo largo de siete días del mes de abril de 1980, en los que se proyectó todo el material producido hasta ese entonces en Rosario (todo lo que se pudo reunir), dentro del espacio que Kurt Fischbein nos tenía reservado a los no consagrados en el Centro Cultural del que era entonces director. Al año siguiente, la **Semana Super 8** se abrió a un alcance nacional e incluso a algunas películas extranjeras, en la Sala Lavardén. Todas estas muestras contaron siempre con una platea compuesta por un público que asistía con fervor a la proyección de filmes de muy diversos logros. Es muy grato descubrir (en sala Udecoop, en octubre de 1987) que a pesar de que los tiempos han cambiado, ese fervor del público se mantiene. No voy a dejar pasar aquí la oportunidad de anotar que de nuestra parte (la de los cineastas) está todo listo para acceder a la televisión: hay películas muy buenas, y técnicamente se logra una calidad más que aceptable en la transferencia de Super 8 al video, como por cierto lo demuestra la televisión de más de un filme de este formato dentro del programa "Función Privada (ATC, Canal 7 de Buenos Aires).

A todo esto, el Instituto Nacional de Cinematografía cuenta entre los favorecidos por su plan de subsidios al cortometraje y el documental, a dos proyectos rosarinos para la realización de sendos filmes de 16 mm. Uno de esos subsidios le corresponde al autor de esta nota; el otro, a los colegas Héctor Molina y Gustavo Postiglione. Sin embargo, empresas como éstas, por involucrar mayores presupuestos y servicios de laboratorio y equipamientos inexistentes en nuestra ciudad, no llegarán a ser más que experiencias aisladas. La medida de nuestro cine está más bien en el formato pequeño, el Super 8 por ahora, tal vez el video liviano más adelante. Es en esos formatos caseros donde encontraremos el más representativo cine rosarino, donde hallaremos una mayor variedad expresiva. Una abrumadora mayoría de los participantes del Concurso Municipal de Cine se han iniciado como cineastas dentro del mismo período 1984-87 abarcado por el concurso. A ellos, mi reconocimiento por haberse jugado y haberlo hecho. Y hago votos para que el año entrante tengamos otros nuevos cineastas y que los que ya se iniciaron hagan filmes aún mejores.

Mario Piazza

La epopeya del gaucho Juan Moreira, el último centauro



La Pámpa de
Córdoba

Una de las imágenes
con más importancia
en la epopeya del
gaucho Juan Moreira
fue la propuesta del
Cine para ser el
amigo del gaucho
Moreira, siempre
frente a la misma y pa-
ra su realización, ju-
gamos de todos, narra-
dores de cuentos, por ende
ribetes y crónicas de gran
lugar.

EPOPEYA DEL GAUCHO JUAN MOREIRA EL ÚLTIMO CENTAURO

Super-Producción Argentina

DOCE ACTOS



SINDICATO ARGENTINO
ROSARIO DE SANTA FE (R. A.)
DIRECCIÓN: ENRIQUE QUEIROLO

Sr.

(*) Destinado para la impresión del nombre del Teatro o Cine.



La Galería

algunos el último centauro de las pampas argentinas, coborn los cines rosarinos, fijada para siempre en las imágenes de una película que sería la primera en obtener un inmediato éxito masivo y una repercusión que legendaria incluso el período del cine sonoro. Cuando ya se conocían las flaminas "vistas" habladas

posteriores a 1931, en los cines de las grandes ciudades, todavía La epopeya del gaucho Juan Moreira, el último centauro era presenciada en pueblos del interior del país, especialmente en las

Evocación de una época llena de recuerdos! Nuestros campos virgenes, eran provincias de Córdoba y Santa Fe con la misma curiosidad y el mismo entusiasmo que el día de su lejano estreno. En realidad, el legendario personaje de Eduardo Gattorno (GATTORNO) que los Podestá convirtieron en protagonista del picadero circense, dejando así inaugurado el teatro

Cuando el príncipe Humberto de Saboya, hijo de Víctor Manuel III, rey de los Italianos, arribó a Rosario en agosto de 1924, hacía ya cuatro largos meses que la azarosa historia de un gaucho llamado Juan Moreira para

nacional, había sido ya materia cinematográfica en 1909, cuando el pionero Mario Gallo, el mismo de *El fusilamiento de Dorrego*, filmó su *Juan Moreira*, con el después famoso Enrique Muño como intérprete principal.

El Moreira de aquella primera versión cinematográfica era, en esencia, el mismo del folletín que Gutiérrez publicara en 1879 en *La Patria Argentina*: un hombre apacible y trabajador de la campaña bonaerense, convertido en gaucho alzado, matrero o gaucho malo por el sojuzgamiento y las humillaciones de la autoridad, según el modelo inicial y arquetípico del Martín Fierro hermandiano.

Hacer cine "argentino"

La idea de retomar la historia de las desventuras de Juan Moreira fue de un uruguayo establecido en Buenos Aires, donde se desempeñara como periodista y autor teatral en las primeras dos décadas del siglo. Se llamaba Enrique Queirolo y obtuvo para su proyecto el apoyo de improvisados pero generosos productores rosarinos, entre los que descollaron Jaime Sust y Emilio Wilde, principales capitalistas de la empresa, que llevaría un nombre si no gauchesco por lo menos de resonancia americanista: *La Patria Films*. La intención de Queirolo, hombre sin ninguna experiencia en la técnica cinematográfica pero dotado

de una gran inteligencia, cultura literaria e intuición artística, era concretar una producción importante, con un neto contenido costumbrista. Esta era una corriente que gozaba por entonces de gran aceptación entre las clases populares, al punto de que en el mismo año del estreno del *Moreira rosarino*, se conocieron en la Argentina *El último gaucho*, de Julio Irigoyen, *El arriero de Yacanto*, de José A. Ferreyra, *El poncho del olvido*, de Ricardo Villagrán y *El matrero*, de Edmo Cominetti. Todas ellas obviamente relacionadas con el ambiente campero. Queirolo, su vez, vislumbró seguramente que el personaje de Moreira, conocido ya ampliamente por el público era el que mejor

se prestaba para concretar su proyecto, y se encargó personalmente de la selección del protagonista y del reparto y los técnicos. Los actores eran, en su mayoría, rosarinos, aunque en el caso de los extras se utilizaron muchas veces a los mismos vecinos de los distintos lugares donde se filmó la película, entusiasmadísimos con la posibilidad de acceder a la posteridad de la imagen, ya que no de la palabra. Para el personaje central, sin embargo, Queirolo recurrió a un actor que permitiera como Carlos Perelli, que iba a tener después una prolongada y destacable trayectoria en el cine argentino.

Contaba éste con una experiencia cinematográfica anterior en el *Santos Vega* de De Paoli, otra de las películas de tono rural surgidas luego del furibundo éxito de *Nobleza gaucha* (1915) de Humberto Cairo, primer gran boom del cine nacional, que permitiría llegar a las generaciones posteriores la imagen de una de las grandes actrices del teatro rioplatense de comienzos de siglo: Orfilia Rico. Los fotógrafos, al igual que en el caso de Perelli, fueron también traídos desde Buenos Aires: Luis Angel y Vicente Scaglione, dos hermanos con mucha actuación previa en esas lides, y los personajes principales se repartieron entre Angela Tesada

Esteban Peyrano, último sobreviviente rosarino de un cine que buscó sus raíces en la temática nacional y popular



(Vicenta, la abnegada esposa del gaucho), Rafael Orellano (como Julián el dilecto amigo y compadre de Moreira), Pedro Constanzo (el arbitrario Alcalde) y otros actores como Esteban Peyrano, Orsi, Aparicio, Frigerio, de los Llanos y Calden. Entre el resto del elenco, que era sin duda numeroso, pueden contarse para la historia del cine nacional, los nombres de Milagros de la Vega, esposa de Perelli y por entonces promisoría y joven actriz, y de Alberto Anchart, perdido entre la comarsa de gauchos varios, mucho antes de su larga y reconocida carrera como actor del género cómico nacional.

Testigo de cargo

La empresa productora que confiara a pie firme en el ambicioso proyecto de Queirolo funcionaba con oficinas en calle San Martín 512 de Rosario. Fue allí donde se realizaron las reuniones preparatorias de la filmación, para la que no se escatimaron ni capital ni esfuerzos. Propios, estos últimos, de la época heroica de los pioneros, en la que todo se hacía a fuerza de pasión, empecinamiento e ingenio. Los mayores datos testimoniales para recuperar del olvido la historia de la génesis del **Juan Moreira** de Queirolo los aporta todavía en 1987 Esteban Peyrano, un rosarino de 88 años (nació en 1899), que trabajara en el filme encarnando al teniente de la partida policia que perseguía sin tregua al gaucho en desgracia, y que fuera asimismo uno de los pioneros del cine en Rosario con su inconclusa **Una mujer moderna**

(1925) **interrumpida para siempre por deserción de los productores**, según su propia confesión. Peyrano había intervenido en dos películas anteriores: **Pugilismo a conciencia** (1919) y **Suplicio de fuego** (1920) y es el poseedor de la única copia completa que se conserva del filme de Queirolo (11 rollos, los dos primeros coloreados a mano) que constituye una verdadera reliquia histórica y que su dueño legará al Museo del Cine de la Cinemateca Argentina. Los avatares de la filmación y algunas de las muchas anécdotas que fueron ingredientes cotidianos de la misma, los narró el propio Esteban Peyrano al periodista y crítico cinematográfico Fernando Chao, quien los publicó en el diario **La Capital**, en una interesante serie titulada **Entre el viejo celuloide**. De ese material se han extraído los datos referidos a esa etapa de gestación del **Moreira** de Enrique Queirolo.

Avestruces, reflectores y maromas

"Cuando Queirolo y sus huestes del teatro del silencio, como se decía por aquellos tiempos, partieron de Rosario hacia el Chaco, lo hicieron como equipo técnico de una productora tan reciente que su fundación había sido originada por la idea de realizar, precisamente, esa película que iba a iniciarse. "En el Chaco, según recuerda Esteban Peyrano, no fue mucho lo que se

trabajó. Queirolo, muy entusiasmado con aquel mundo distinto en que se hallaba, filmó muchas cosas, que en realidad nada tenían que ver con la película. El celuloide resultaba barato y, como ya se ha dicho, el **Lautaro Film** no era productora que escatimase en nada. Se rodó una cacería de avestruces que salió tan bien que el director decidió incluirla en el film; pero luego, al hacer la copia definitiva, como la extensión era exagerada, acordó suprimir toda esa diversión cinegética... "Pasaron desde la tierra chaqueña a la provincia de Córdoba, donde siguieron filmando en Saladillo e Inrville. Aquí es donde se hizo la mayor parte de **El último centauro**, sobre todo en la estancia de don Inri Araya. Para llegar a ella había que utilizar la que allí llamaban una **maroma casera**, que consistía en un gran cajón de madera suspendido de un cable de acero. Una vez metidas en el primitivo trasbordador las personas cuyo peso podía aguantar el cable sin peligro, el puestero de la estancia ataba en el extremo de la soga un caballo y hacía que el animal avanzase tirando de la cuerda, para cruzar el Río Tercero. Los viajeros no respiraban hasta que de nuevo ponían pie en tierra, pero su goce era breve, ya que inmediatamente pensaban que para regresar tendrían que emplear el mismo procedimiento... "Con el magnífico entusiasmo que ponían en todo su trabajo aquellos primeros hombres del cine, operarios y artistas trabajaban afanosamente para que nunca faltaran los reflectores necesarios, que

servían para aumentar la luz en las partes oscuras sobre las que había que filmar o para iluminar bien a los actores y evitar sombras. Los construían ellos mismos, ayudados a veces por las más delicadas manos de las actrices. No tenían ninguna dificultad en hacerlos. Todo se reducía a ir pegando sobre la superficie de grandes cartones, papel plateado en unos y dorado en otros. Dispuestos convenientemente, reflejaban la luz solar y la lanzaban sobre los puntos que el director o lo fotógrafos querían. Lo más delicado de la labor de los **reflectoristas** consistía en sostener los cartones sin el menor movimiento cuando siendo imposible apoyarlos en el suelo, por las necesidades de la toma, debían sujetarlos a pulso con las manos...".

Un vehículo sacado de la galera

"Sucedió que era imprescindible utilizar una diligencia para la película. ¿Dónde encontrarla? ¿Cómo buscar a quién la construyera rápidamente? Eso era lo que se preguntaba preocupado Queirolo. Pero Peyrano dio enseguida la respuesta y la solución: él la fabricaría. "Lo hizo y muy económicamente por cierto. Improvisó un taller en uno de los galpones del hotel del señor Marvestri, en Inrville, donde se albergaban todos los que estaban filmando **La epopeya del gaucho Juan Moreira**. Sobre la

28 wagoneta, con alfajía, cartón y papel, más engrudo y cola, construyó la diligencia. Luego la pintó, dibujó las letras y los adornos y ocho días después de haber empezado a fabricarla, la terminó. Se llamaba **Galera Argentina** y era tan sólida y resistente que, arrastrada por diez caballos, atravesó el Río Tercero por la zona de Saladillo y dentro de ella iban, como viajeros, Vicenta, el compadre Jiménez, Juancito (hijo de Moreira) y algunos extras que figuraban como pasajeros.

"Peyrano, que ha sido actor y director de cine, es difícil que haya tenido en toda su labor cinematográfica un momento de mayor angustia que aquel en que vio entrar la Galera Argentina en las aguas del río sin saber que llegaría sana, salva y sin despegarse a la otra orilla. Cierta es que, poco más tarde, no en el Saladillo cordobés sino en el Saladillo rosarino, gozaría de un instante pleno de emoción bélica al lanzarse, al frente de las comparsas que componían su partida de soldados, a una carga impetuosa y casi, casi de verdad..."

En otro reportaje periodístico, años más tarde de la nota de Chao, el mismo Peyrano recordaba su actuación en el filme: "Mi papel consistía en representar al teniente de partida persiguiendo a Moreira, peleando con él cuerpo a cuerpo; no recuerdo cuántos soldados tenía pero sé que eran muchos. Vestía con uniforme de la época del ejército francés: la chaqueta azul con pechera de cordones dorados y botones del mismo color, pantalones azules con una franja ancha de color rojo, al igual que el pañuelo que llevaba al cuello".

Hay que odiar a los malos

"Queirolo, como libretista y director, trabajó en el manejo de las taimadas maniobras del falso amigo, el malvado Alcalde, y con el agitado correr de una acción alimentada por la persecución del bueno y la violencia de sus enemigos. Había pasajes especialmente ideados para excitar el odio del espectador contra los malos.

"Uno de esos episodios está resumido en la serie de fotografías de la película que, con textos explicativos, se utilizaba como propaganda para evitar a los empresarios cinematográficos. Con el significativo título de LA TORTURA, dice lo siguiente: 'El inquisitorial cepo donde, como lo demuestra la vista, fueron puestos No Goyo y otros paisanos, hasta que declararan dónde se había guarecido el gaucho Moreira. Atado de pies a un árbol (quiere decir colgado) se ve al Gurí, peoncito ahijado de Moreira, que es, por ese solo hecho, víctima de las arbitrariedades del Alcalde..."

"En efecto: el Gurí aparece pendiente de los pies y cabeza abajo - cuidadosamente acomodado para que aguantara sin mucha molestia la duración de la toma - y a unos pasos del árbol donde el muchacho estaba en tan incómoda posición, No Goyo y unos gauchos sufrían y protestaban en los cepos de madera..."

Una manera inteligente de que los malos -infaltables en aquella película pionera del cine mudo donde los malvados eran de verdad muy malvados y todo un estereotipo que pasaría incluso a los primeros años del sonoro- gozaran del odio y la impopularidad más acentuada en la platea de turno, que acogía con aplausos y vítores a los héroes y abucheaba con el mismo entusiasmo a los villanos.

Un poco de juego no viene mal...

Peyrano recuerda, sin embargo, que no todo era persecución y violencia desatada en aquel **Juan Moreira** de hace 60 años. Fernando Chao, resumiendo los momentos de sus conversaciones con el viejo actor y director, apuntó en su serie de notas: "Queirolo pensaba seguramente que no era conveniente tener atrapado al espectador durante toda la cinta con el cepo de la emoción. Matizaba su relato para dar descanso a la angustia dramática y, de paso, para alargar el filme con agregados que suponía atractivos e interesantes.

Echaba mano, por ejemplo, a la estampa campera. Así, no faltaba la típica carrera cuadrera, ni la partida de taba. Pero sucedía siempre que tanto en las cuadreras como en la taba y no precisamente como "ensayo", antes de las tomas que registraba la cámara, corrían los animales o saltaba el hueso sin que en ello mandase el director. Todos, artistas, técnicos y curiosos, arriesgaban unos pesos o

unos centavos y quienes ganaban o perdían, pagaban o cobraban de verdad, con dinero que salía de sus bolsillos o entraba en ellos definitivamente, no con esa plata que, cuando funcionaba la cámara, les entregaba un ayudante del director para las apuestas o las puestas y que luego todos tenían que devolver religiosamente sin que hubiera posibilidad de olvido o escamoteo, porque el "utilero" del metálico llevaba la cuenta exacta de lo repartido y tenía una vista y una memoria prodigiosas, según recuerda Peyrano.

"No se olvidó tampoco Queirolo de la riña de gallos, "uno de nuestros más interesantes deportes que cuenta con numerosos aficionados, aún dentro de la Capital de la República", según reza otro de los textos publicitarios. Por cierto que de acuerdo con lo que añade, se ve que en aquellos días abundaban los aficionados a tal deporte, pues afirma que este juego "a pesar de estar prohibido, se sigue cultivando... bien es verdad que a espaldas de la ley..."

... y un poco de baile tampoco

"Pero no era sólo con el juego con lo que se matizaba lo dramático en **El último centauro**. Ya por esos tiempos se sabía que el cine, aunque todavía sin sonido, podía emplear con provecho, para atraer al espectador, el espectáculo de los bailes folklóricos...". Estaban Peyrano recordó en otro reportaje: "Contábamos con unas treinta y cinco señoritas

Críticos y público en pugna

A aquella lejana epopeya le faltaba una sola cosa, después de tantos sucesos y anécdotas previas: ser conocida por el público. Antes de eso, sin embargo, debió pasar por las inevitables horcas caudinas de la exhibición privada ante la crítica especializada de la época.

para la danza del gato y del pericón; ellas cubrían los papeles de paisanas". Queirolo -sigue recordando Chao- buscó además la colaboración de un compositor, ya que **La epopeya...**, como todas las películas de pretensiones que se filmaron en la época del cine mudo, se estrenó con música propia, original del maestro J. Carrillero, interpretada por una pequeña orquesta al pie de la pantalla".

"El baile empezaba pronto, en realidad. Tras haber sido bautizado en la modesta capilla, Juancito, el hijo de Moreira y Vicenta, venía la fiesta, en la cual por cierto, el oficiante y su acólito eran tratados un tanto burlesco por Queirolo, y se bailaba hasta que las velas no ardían en el ranchal de Juan y su mujer. Las treinta y cinco mujeres que componían el cuerpo coreográfico, se lucían en el gato y el pericón, lo mismo que en otras danzas, acompañadas por actores o extras".

"En la pulpería de El Ciervo, en la que aparecía como asiduo concurrente Moreira, gran amigo del dueño del negocio, Queirolo ponía el centro de reunión que justificara la inclusión de cuadreras, taba, gallos y bailes. Esta pulpería, según afirma Peyrano, se hizo con escenario. Fue construida con adobes y al levantarla ya se preparó para que pudiera producirse en ella un incendio, de acuerdo con lo que pedía el guión...".

Que ya por entonces repartía mandobles a diestra y siniestra aunque se tratase de un arte (en Rosario, por lo menos) casi en pañales. Después de esa exhibición, el 15 de enero de 1924, tres meses antes del estreno, apareció en la revista **Cinema Star**, una crítica firmada con el seudónimo EFE, donde se comentaba por primera vez la película de Queirolo. "Significa un esfuerzo, pero no alcanza la plenitud de realización que era dable esperar", comienza diciendo el punzante cronista. Para agregar, acto seguido: "Pocas películas se han filmado teniendo tantos elementos: buenos elencos, excelentes primeros intérpretes -la Tesada, el actor Perelli, Constanzo, de los Llanos-, director y adaptador asimismo remarcable - Enrique Queirolo-, fotografía a cargo del veterano Scaglione y con el complemento del tiempo empleado y de la financiación en forma amplísima de la cinta". Peyrano recuerda, en 1983, que la filmación duró cerca de cinco meses, lo que confirma la aseveración del lejano crítico.

"¿Dónde estaba, entonces, el saldo negativo de aquella experiencia pionera? Demasiada generalización del movimiento - juzgó EFE, para concretar de

inmediato: "Las andanzas del gaucho **alzao** han hecho creer que era necesario un máximo dinamismo para el protagonista. Por el contrario, el cine es un arte de síntesis. Pocos gestos, pero sobriamente expresivos dan imagen de mayor fuerza y de más intensa movilidad...".

"Al final -dice Fernando Chao en **Entre el viejo celuloide-** a pesar de todo eso, en lo que hay ideas interesantes, afirma el crítico de **Cinema Star** que "sin embargo, con todas sus objeciones, la cinta representa un paso adelante en el camino que señalamos en otras ocasiones: los temas de la tradición autóctona, como motivo de diferenciación con las demás escuelas extranjeras...". (Una tesis que no estaba nada errada si se piensa que muchos de los grandes momentos posteriores del cine argentino estuvieron relacionados con la temática nacional o lo que el crítico de entonces llamara la tradición autóctona: **La guerra gaucha, Pampa bárbara, Viento Norte, Prisioneros de la tierra, Las aguas bajan turbias** y muchas otras.

Finalmente, el 26 de abril de 1924, en dos salas (una "simultánea", como se dice hoy): Palace Theatre y cine Moderno, de calle San Martín entre Córdoba y Santa Fe, con asistencia de autoridades, conformando casi una real **función de gala**. El éxito fue total y arrasador, aunque no faltaron algunos frentes de cuestionadores, como uno de la ciudad de Córdoba, que estampó: "A pesar de ser una producción que lo que le da importancia

es tan solo el título, pues es una película que en el **concepto gremial** (sic) se puede llamar mala, ha tenido la virtud de llenar los salones donde se la ha exhibido; con esto queda demostrado -concluye- que la mayoría del público... no entiende absolutamente en films...".

Pese a toda esa diatriba, injusta sin duda, **La epopeya del gaucho Moreira** gozó de inmensa popularidad en Rosario, Córdoba y muchas otras ciudades y pueblos del interior. Los avisos publicados por la Lautaro Film, después del estreno, dicen a las claras del suceso popular, aunque se les escapan algunas exageraciones, perdonables en aras del espíritu comercial de la empresa: "**La epopeya del gaucho Juan Moreira, el último centauro** ha sido, es y será por mucho tiempo aún, el **MAYOR EXITO DE BOLETERIA** entre todos los films nacionales y extranjeros llegados al país en los últimos años. Una **reprise de JUAN MOREIRA** produce mayor entrada que cualquier estreno. Así lo declaran los dueños de cines...".

Han pasado casi sesenta años desde aquel estreno. El cine y Rosario han cambiado tanto que es casi imposible precisar cómo era la segunda en aquellos tiempos, sobre todo por la falta (justamente) de mayores testimonios cinematográficos sobre su perfil urbano, su arquitectura, sus gentes, sus costumbres, su vida cotidiana. La diferencia entre el cine de entonces y el de 1983, en cambio, puede cotejarse -felizmente- con este antiguo **Juan Moreira, el último centauro** de un real primer adelantado: Enrique Queirolo.



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

Gregorio Zeballos



El mundo del huevo

MARIA FIORENTINO

En una olvidada versión de Don Juan, del dramaturgo brasileño Guilherme Figueiredo, que un grupo teatral rosarino estrenara en los años sesenta, por primera vez -y "casualmente" - subió a un escenario... Ahora, que ya hace quince que dejó el barrio de Saladillo para "hacer la prueba" en Buenos Aires, María Fiorentino sabe con certeza que aquella casualidad se convirtió en el motivo de su existencia.

No fue, por cierto, un descubrimiento repentino sino el resultado de alternativas (personales, artísticas, políticas) amasadas en las contradicciones de la vida cotidiana en un país como la Argentina. En vista de que ella es rosarina (para presentar en la sala Udecoop su espectáculo unipersonal *Piedras y huevos*, en funciones auspiciadas por la

Archivo Histórico de Buenos Aires - Teatro Argentino de La Plata



Subsecretaría de Cultura municipal) posibilitó un diálogo con **Vasto Mundo** acerca de sus trabajos de la última década en teatro, cine y televisión.

Una forma de resistencia

"Un hecho decisivo para mí -dice María Fiorentino- fue ver en el teatro Olimpo, cuando tenía 22 años, **Hablemos a calzón quitado**, de Guillermo Gentile; me impactó hasta tal punto que fui a verla por segunda vez y al

terminar la función me quedé a hablar con los actores. Gentile, que además de ser el autor interpretaba un personaje de la obra, subió conmigo a un taxi y fuimos hasta mi casa; le dijo a mi mamá que tenía que dejarme ir a Buenos Aires para estudiar teatro... y, mientras tanto, yo pensaba que me iba a morir si no probaba... y me fui..."

Al comienzo, se unió a un grupo recién constituido por una ex alumna de Carlos Gandolfo, "una mujer poco conocida en el medio que, quizás por ser mulata, estuvo siempre bastante

marginada, pero a la que considero mi maestra: Angela Da Silva; ella fue la que en realidad - agrega, metafóricamente- armó mi equipaje y me subió al tren." Más adelante, estudió con Néstor Raimondi hasta que su casamiento abrió un paréntesis que duraría un año; "me separé -continúa- el 24 de marzo de



Archivo Histórico de las Agencias

CONICET



I E C H

1976, una fecha significativa. Poco después tuve un encuentro casual con Agustín Alezzo y él me sugirió inscribirme para la selección que iba a realizar entre aspirantes a un taller para actores profesionales. Lo hice y resulté una de las veinticinco elegidas entre trescientas personas."

Con ese bagaje formativo, entonces, Fiorentino inicia su trabajo profesional en 1977 ("será por eso que relaciono mi profesión con una forma de resistencia") el que sin pausas continuó hasta el presente. Un trabajo que, como suele suceder, se fue eslabonando sucesivamente: "Oscar Viale me vio actuar en un espectáculo y me ofreció reemplazar a Bettiana Blum, que tenía inconvenientes para viajar, en la gira de su obra **Convivencia**, junto a Federico Luppi y Luis Brandoni. Estando en Mar del Plata, me vio trabajar Alberto Martín y me llamó para el programa televisivo **Crecer con papá**, que protagoniza aquella especie de gordita prodigio, Lorena Paola". Ese acercamiento a la televisión le facilitó un contacto que, en años posteriores, registra títulos como **Pelito**, **El verso de siempre**, **Compromiso**, **Yo fui testigo** y, desde hace cuatro temporadas, **Buscavidas**.

También sus interpretaciones escénicas le abrieron las puertas cinematográficas: después de verla en un espectáculo, Sergio Renán la contrató para su película **Tacos altos**, aunque antes de ese rodaje había participado en **Sentimientos** (Mirta, de Liniers a Estambul), de Jorge Coscia y Guillermo Saura y, luego, en **Chechecuela**, de Bebe Kamin. Le queda un filme sin estrenar (**Ciudad oculta**) y una intervención en una próxima coproducción con Yugoslavia. De sus interpretaciones teatrales

recuerda, entre otras, las de **Juan Moreira**, de Sergio de Cecco, Peñarol Méndez y Carlos Pais y **El argentinazo**, creación del grupo Los Volatineros sobre un texto de Dalmiro Sáenz, sin olvidar su paso por Teatro Abierto con **El malevaje extraño**, que dirigió Sergio Renán.

■ El espectáculo en una valija

Llegamos así a **Piedras y huevos**, cuya excelente repercusión no hace olvidar a la actriz su origen práctico: "no tenía trabajo." Y explica: "En la Capital Federal le quedan al actor dos posibilidades: esperar que lo llamen (con lo que se corre el riesgo de hacer trabajos que no lo satisfagan) o meterse en una cooperativa (donde también hay que tener en cuenta quién es el director, quiénes los compañeros, cuál el texto); como estaba desocupada, decidimos junto con el director Daniel Panaro hacer una experiencia, damos el gusto. El objetivo era presentarme en una gama de posibilidades actorales que hasta ese momento quizás los directores no me habían sabido buscar, y hacer los textos que ideológicamente respondieran a lo que yo soy. Después, el espectáculo superó la expectativa de meterlo en una valija y andar por ahí y se constituyó en un hecho importante para los dos; hasta estuvimos en el Festival de Cuba, donde nos fue,

maravillosamente." La búsqueda de textos ("entre mucho café y mate, armamos una carpeta como de 500 hojas") dio al fin con un punto de apoyo: "encontramos un refrán, que no sabemos de dónde viene, que dice: **cuando la piedra cae sobre el huevo, pobre huevo; y cuando el huevo decide caer sobre la piedra, pobre huevo**. Decidimos hacer un espectáculo a partir del mundo del huevo, es decir sobre los desposeídos, los explotados...". Finalmente, el trabajo de Fiorentino incluyó algunos textos de su autoría, dos cuentos de Roberto Fontanarrosa y la adaptación de un fragmento de la novela **Megafón y la guerra**, de Leopoldo Marechal. El espectáculo, que se estrenó en la Gran Aldea, en el porteño barrio de San Telmo, sigue ahora un periplo por clubes y vecinales de municipios bonaerenses; las representaciones en lugares no tradicionales (lo hizo incluso en villas y cárceles) demostraron a la actriz "qué alejados estamos del pueblo que nos nutre y al cual queremos servir de espejo; nos han separado totalmente; los actores estamos marginados..." La ubicación del artista en la realidad y la instrumentación de su arte son temas que preocupan a María Fiorentini: "Yo soy peronista pero no imaginaba los resultados del 6 de setiembre; eso demuestra también nuestro grado de marginalidad. Estoy muy feliz y preocupada a la vez. Lo que todos esperamos es que los dirigentes de los dos partidos mayoritarios definan un modelo de país. La gente sabe perfectamente cuándo le mienten y ya no es posible el doble mensaje político".

José Moset



Cuatro pioneros
del teatro rosarino

Reinoso, Eder y Postiglioni:
memorias del teatro rosarino

¿Se acuerdan de nosotros?

Cuando siento como ahora que se nos muere el teatro, que se cierran las salas, y que los actores son fantasmas buscando la luz de un aplauso, dejo que la mano del recuerdo me lleve hacia atrás, para rastrear los orígenes, a ver si en los comienzos está la clave para salvar el presente. Es el mediodía de un sábado y la Librería "Ciencia" de la calle Santa Fe al 1200, casi un pedazo de la cultura de los años 50, arde en tumultuosa convocatoria; allí la intelectualidad rosarina urde entre visitantes de lujo, la futura puesta en escena del teatro independiente. Una de las pocas librerías "a la antigua", con su sala de enormes sillones de cuero, entre el misterio de los nuevos textos; por allí anduvieron David Viñas, Sebrelli, Abelardo Castillo, Dragún, Gorostiza, Ferrigno, ante la mirada excitada de algunos poetas rosarinos

Desde la puerta me saludan el negro Postiglioni, David Eder, el pelado Reinoso y Gustavo Borelli, cuatro habitués del lugar y en gran parte responsables de la historia teatral rosarina. No puedo resistir la tentación de invitarlos a tomar un café en el antológico "Laurak", reducto de la bohemia de esas épocas. La charla se despliega con la alegría de quienes recuerdan sus travesuras y las andanzas de los que fueron pioneros de un sueño. David Eder, desde sus dieciocho años, recuerda el

Archivo Histórico de Promoción Cultural Argentina | www.ahca.com.ar

CONICET



I E C H

día en que leyó en el diario el aviso que pedía "un electrotécnico para el Centro Dramático del Litoral", grupo fundado por Pedro Aquini y que funcionaba en la actual Sala Lavardén.

-Y bueno, yo salía de la colimba y necesitaba ganarme unos pesos así que me ofrecí y lo fui a ver a "Chiquito" Garramuño que me alentó con estas palabras: "Mirá nosotros somos un Grupo de Teatro Independiente, así que acá no soñes con ganar nada..."

Y así empecé mi carrera, viendo los ensayos de "La Gaviota" de Chéjov, co-dirigida por Asquini y Garramuño; enredado en cables y spots, sin soñar con subir al escenario, verdadero privilegio en esos tiempos. Hasta que un día en que faltaba el actor que hacía de capitán en "El soldado de chocolate", me pusieron el traje del capitán y me empujaron al escenario, del cual no me quise bajar nunca más.

Pero mi primer trabajo como actor propuesto fue en "Diálogo del amargo", en el mismo Centro Dramático del Litoral, donde cubría un suculento texto que me exigía a fondo: debía contestar a todo que sí... Gustavo Borelli también se inicia en el mismo grupo, participando junto a Marta Aldasoro, Idilia Solari, Carlos Serrano, Mimí Ansaldi, Mirko Buchín, en la puesta "El soldado de chocolate", de Bernard Shaw.

-Recuerdo que muchos grupos funcionaban en los barrios, como aquel del "Club Libertad", en el legendario Barrio Belgrano. La actividad se centraba alrededor de

la Biblioteca, organizándose "Veladas de Teatro y Baile", para enganchar a la gente. Por allí andaban viejos precursores de nuestro teatro independiente como don Roberto Retamoso, hombre de radioteatro y del mítico sótano anarquista. El movimiento teatral de esas épocas, surge con la intención de mejorar al público; hasta ese entonces en el país los autores escribían para Sandrini o Pepe Arias, o algún otro "capo cómico" del momento y el movimiento autoral estaba en ciernes. La profesionalización digna no fue posible, siempre trabajamos gratuitamente; lo recaudado era para mantener la institución y se pagaba a los docentes que venían de Buenos Aires, caso Ferrigno, Breyer.

El teatro independiente estaba compuesto por una dirección que elegía el repertorio, los integrantes y los aspirantes.

Edey agrega que "era todo muy estricto y con planillas donde se distribuían las tareas de cada uno. El paso de aspirante a integrante se hacía mediante una evaluación de la Comisión Directiva, así que no sólo era cuestión de tiempo, sino que se tenía en cuenta la conducta, la ética, la disciplina, la contracción al trabajo". Borelli quiere rendir homenaje a "quien nos enseñara a hablar", haciéndolo desinteresadamente: Julio Somaschini, a cargo de la parte foniatría, disciplina hoy bastante descuidada. Antonio Postiglioni, que hasta ahora escucha en silencio, recuerda que él se enganchó tarde al tren del movimiento independiente: era vendedor de la librería "Ciencia" y se acercó al Teatro El Faro en la segunda etapa, allá por 1956, cuando el estreno de

"El centroforward murió al amanecer", dirigida por Marcelo Krass.

El negro se considera un verdadero militante del teatro; ésa era la tónica de esos años: Los que se incorporaban lo hacían sabiendo que ingresaban a una verdadera trinchera de lucha.

Recuerdo cuando con Gustavo Borelli pintábamos el teatro, sacábamos la tierra en bolsas de arpilleras. Estas tareas menores debían ser cumplidas por los aspirantes; había una disciplina y responsabilidad que hoy es sólo cosa del recuerdo.

Borelli se suma a la evocación narrando un episodio de los tantos que pintan aquellas horas: Una de las actrices debía limpiar los baños como castigo por alguna impuntualidad; pasan unos minutos y no se la encuentra por ningún lado, hasta que al rato alguien la ve sentada en un rincón leyendo tranquilamente. Al preguntársele por sus tareas contestó que ya las había hecho, pero no ella sino su sirvienta, porque, claro, esos menesteres no eran para la señora...

Postiglioni recuerda aquella epopeya de "El Faro", cuando tardaron cerca de tres años para construir la sala de la calle San Lorenzo al 1000, que sólo inauguraron el 92 al 63. Al negro se le encienden



CONICERT

I E C H

los ojos cuando desempolvaba el episodio suscitado en el túnel de Catamarca y Sarmiento, verdadero bastión ganado para la puesta de "Un guapo del 900". Resulta que el tren siempre pasaba en horas de función, provocando el aplauso del público y los saludos del maquinista en medio del humo y los pitos, que todos creían era algo preparado.

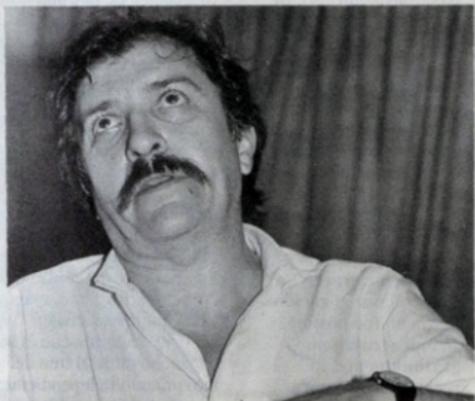
¿Te acordás, Félix? Los diarios dedicaban páginas enteras a los elencos, siempre salía la crítica de las obras. El público se repartía de acuerdo a sus gustos y posturas, entre los diferentes grupos. Félix Reinoso, que se acuerda de todo como si fuera ayer, agradece al cine su iniciación teatral: **Eran aquellas películas del matiné, y mi barrio, que me veía crecer al calor de mi primer teatrillo armado por mis manos, el primer acercamiento.**

El negro apunta entre sonrisas: **Este, en vez de jugar al fútbol, jugaba al teatro.**

Sí-continúa Félix-: **aquello de lo lúdico funcionaba; el sentido de poder ser otro, de la mano de Sandokan o Chaplin. Mis comienzos fueron catastróficos en la compañía de Paul Room, una experiencia de lo más fea, hacia de galán, engolando y con los bigotes pintados.**

Pero el primer grupo en serio fue el legendario teatro "El Faro", creado por Nicolás Rosa allá por el 55 ó el 56; allí aparezo cuando Nicolás dirige "La mujerzuela respetuosa". Era la época en que Farberman venido de "Fray Mocho", nos deslumbraba con la expresión corporal.

Edery, terminando su café,



aclara: **Todavía no contamos cuáles eran los grupos fundadores y sus distintas ramificaciones.**

Bueno -acota Félix- estaba el "Centro Dramático del Litoral", que en el 59 se divide en "Meridiano 61", integrado entre otros por Mirko Buchin; otra ección fue "Los Comediantes" con su sala en la calle Laprida al 500 y que data de 1960 donde intervienen David Edery, Carlos Serrano Gustavo Borelli; y para finalizar "La Ribera" dirigida por Garramuño.

En el 64, antes de disolverse, el "Teatro-Escuela Los Comediantes" se fusiona con "El Faro". No nos olvidemos el T.I.M., en los años 60 dirigido por Carlos Matus en donde se

alistaron Pepe Costa, Néstor Zapata, Sara Lindberg, José María Vernet: eran un poco la vanguardia que introdujo a Ionesco y otros autores del absurdo.

En 1965 Félix se va a Buenos Aires, trabajando en casi todos los canales. Recuerda a "Dos en la ciudad" en Canal 7, junto a Tito Alonso y María Rosa Gallo y a "Operación Ja-Ja". De eso Reinoso recuerda con hilaridad:

Todos los mozos y choferes de esos programas los hacía yo. El negro Postiglioni aprovecha para agradecer a Félix su impulso para iniciar una gira que con motivo de la obra "El pan de la locura", lo llevaría a componer el personaje de Garufa, reemplazando a Félix.

Al final la gira no se hizo, pero ya estaba embalado para la gran aventura del teatro. Pero sólo hubo intentos de profesionalización con el radioteatro; era el caso de la adaptación de "Un Guapo del 900" hecha por Walter Operto.

Edery insiste en el esfuerzo que significa en esta ciudad mantener una sala y un proyecto: **El I.D.E.T. (Instituto de Enseñanza Teatral) es el primer proyecto serio que queda como resabio de aquellas épocas del teatro independiente, pero junto con la Sala del Mercado Viejo, naufragaron después de seis años de batallar.**

Todos coinciden en que se perdió algo invaluable: la mística.

Esa concepción del teatro como militancia, ese "laburo" del actor condenado de antemano al solo pago del aplauso. Quedan miles de cosas, datos, nombres y alguien que anda por allí como guerrero itinerante, alguien citado por todos: el tano Eugenio Filippelli, padre en gran parte de la cosa independiente.

Mientras el "Laurak" cierra sus puertas, Félix desde la calle me chamuya estas palabras que nos dejan esperando la resurrección del viejo teatro rosarino: **... y no podrán vencernos, los cómicos no mueren; se demoran un rato en los amaneceres, nos quedamos prendados de alguna flor vulgar, compartimos los tiempos haciendo la vida porque nuevos jóvenes vendrán a completar el sueño...**

JULIO CEJAS

Ese domingo descubrió que por el centro de la pista del circo pasaba el centro del mundo

Cuando apareció en España Flor de pasión, en 1983, las notas que Daniel Salzano publicaba regularmente los domingos en "La Voz del Interior", de Córdoba, tomaron forma de libro y encadenaron, juntas, un mundo donde se mezclaban, con la pasión por el cine como fundamento, sueños, recuerdos y mitos de la Edad de Oro de Hollywood, con las figuras arquetípicas de entonces, y la realidad cordobesa misma, desde el incendio de una rotativa del diario a los antiguos e inolvidables "asaltos" quincañeros. Daniel

Salzano, escritor, periodista, autor de canciones conocidas (Salzanitos, grabada por Baglietto, por ejemplo), vive en España desde 1977 en voluntario exilio y es uno de los argentinos del interior que, con una obra creadora muy particular y sin duda también muy talentosa, merecen ser conocidos (y reconocidos) en su propio país. El relato que se reproduce en VASTO MUNDO forma parte del libro mencionado y es una muestra perfecta del estilo y la originalidad de este cordobés que vale la pena ser leído.

El colegio es lóbrego. Enorme y lóbrego. Por su interior cargado de humedad se deslizan corredores largos y sombríos, sin luz eléctrica o, en todo caso, iluminados por bombitas debiluchas. Esas bombitas acribilladas por las moscas y atemperadas por la altura que tan bien conocen y odian los pupilos de todos los internados del mundo. Bombitas legendarias que permanecen toda la noche encendidas exactamente sobre la silla del Hermano Celador que musita indiscriferables versículos y que cada media hora se incorpora para atravesar la doble hilera de camas donde duermen los chicos. La sombra extravagante del Hermano Celador se parece demasiado a la sombra de la muerte y el susurrar de su sotana estremece más todavía la vigilia de los insomnes.

El colegio está en Fano y Fano está en el norte de Italia, pegada al Adriático.

Fano es un pueblo dormido donde nunca pasa nada. Sólo pasan las estaciones.

En primavera llega la camioneta y en la camioneta viene la pantalla, viene el proyector y al anochecer los pupilos ven a Paul Muni en "El valiente" y no, como secretamente esperaban, a Gloria Swanson en "Macho y hembra".

En el verano llegan las vacaciones y en el colegio sólo quedan diez o doce chicos que pasan el lampazo o juegan a las cabecitas y esperan la llegada del cartero.

En otoño, desde la ventana de la clase de dibujo se puede ver (entre la niebla y la distancia) a Volpina, la loca del pueblo que corre por el campo, a veces, desnuda.

El invierno es riguroso con mucha nieve y mucho frío. En invierno los niños se enferman y los viejos se mueren.

Rochetti Pietro, de Trento

Los alumnos de Fano deben escuchar misa todos los días y comulgar tres veces por semana. Y las tres veces, todas las semanas, escuchan desde la impenetrable oscuridad del confesionario la letanía cavernosa del padre Ambrosio:

-¿Te has tocado?

-Estece...

-¡Chanchito! ¡San Luis llora cada vez que te tocas!

Por eso este año (1929) al niño Rochetti Pietro que acaba de llegar (de Trento) y que llora todo el día (pensando en Trento) le dicen "San Luis".

También este año los curas han modificado su uniforme y han anexado a la sotana negra un pequeño babero blanco. Ahora los llaman "clarísimos".

También el Hermano Celador lleva un babero blanco.

El Hermano Celador se entrena concienzudamente para ser cura. Lleva mafé en los bolsillos, para castigar a los desobedientes.

-¡De rodillas, cretino!

Al Hermano Celador le dicen "Clo-Clo".

Pero no es ni del padre Ambrosio, ni del hermano Clo-Clo, ni de Rochetti Pietro que hablaremos de ahora en adelante sino de otro habitante del colegio: alumno pupilo que lleva el número 15 en la lista de asistencia, ese de la esclavina negra, las rodillas anchas y sucias, ojos saltones y comprobada tendencia a la mitomanía. Se llama Federico, acaba de cumplir 9 años y ha nacido en Rímini, ciudad que su hermano menor Ricardo (alias El

Loco) también inscripto como interno.

Como la mayoría de los chicos de Fano, Federico almacena tras 4 años de internado, profundas fijaciones sexuales y oscuros sentimientos. No lo abandonarían jamás.

Pero para eso falta mucho.

Sigamos, por ahora, en este domingo invernal de 1929.

Loco, tengo un puchito

Como todos los domingos, a la hora del desayuno, los pupilos beben leche fría y comen un bollito de anís. Luego se ponen el capote negro, con una insignia en el bolsillo. Todos los domingos del año van de paseo, hasta la orilla del mar. Un-dos, un-dos. Atraviesan el jardín, después el portón y arrancan siguiendo el camino que cruza el pueblo y termina en el Adriático.

Caminan de dos en dos, con la cabeza baja y los ojitos de refilón, observando los vidrios empañados del bar y ambicionando tazas de espeso chocolate. Y siguen caminando un-dos, un-dos, vaya novedad. Rochetti Pietro está llorando. Luego cruzan la plaza, la estatua de la plaza (Marco Aurelio, jinete verde y verdé dedo hacia el poniente), los chicos parecen obvias, negras, diminutas golondrinas mientras el mar se ve a lo lejos, se oye a lo lejos y al frente del pelotón de querubines negros el Hermano Celador, cada vez más alto, con un ojo en la nuca para ordenarle a Rochetti Pietro que no lllore y a Federico que no abra la boca.

Cuando llegan a la arena se detienen, todos en fila, todos en silencio y observan largamente el horizonte de brumas. Como si el mar fuese a interrumpir su babosa rutina para dar nacimiento a una criatura maravillosa o a lo lejos pudiera pasar un trasatlántico de sirena jacarandosa. Pero no pasa nada (en Fano nunca pasa nada), o mejor dicho pasa lo de siempre. El Hermano Celador pega un grito:

-¡Oración!!!

Y los pibes entierran sus rodillas en la arena para empezar con el Padrenuestro questás...

-¡Más fuerte!!!

enloscielossantificado y así dos veces, sucesivamente, amén.

-¡Rompan filas!

Que en italiano, y en todos los idiomas, quiere decir "libertad".

La libertad de los pupilos del colegio de Fano es poca cosa. Consiste en gritar como marranos, darse mutuas patadas en el traste, cachetazos en la nuca y tirarse arena a los ojos. Rochetti Pietro se aleja del pelotón, se sienta y piensa en Trento, donde comía manzanas doradas por el sol.

Federico se acerca a Rochetti Pietro y le propone ir más lejos, ahora que el Hermano no nos ve. Tiene un cigarrillo. Pero Rochetti Pietro rechaza el convite y Federico se va solo, experto en estas lides, raspa el fósforo contra la suela de sus boti-

nas negras, echa humo como el Titanic, esconde el pucho en el hueco de la mano y la mano en el bolsillo del pantalón.

Todo (el recreo y el puchito) dura media hora estrictamente cronometrada por Clo-Clo, quien se para y da la orden tan temida de:

-¡A la fila!

Y otra vez todos juntos, dos en dos, vuelven al colegio donde los espera la polenta o la minestra al mediodía y al anochecer la minestra o la polenta.

A las ocho de la noche:

-¡A la cama!

Se lavan la boca. Gárgaras exageradas y alguna carcajada abortada por Clo-Clo que se pasea con la mano derecha enterrada en el maíz de su bolsillo.

Un par de avemarías y a dormir.

-¡No quiero escuchar ni una masona!

La bombita de siempre, el latín de siempre, el miedo. Federico no tiene sueño, le queda, en la media, otro cigarro. Levanta la voz:

-Hermano...

-¿Qué quiere?

-Me duele la panza. ¿Puedo ir al baño?

-Vaya. Pero antes, se me abriga.

Lona, estiércol, linimento

Primero va al baño, se encierra cuidadosamente en el retrete, fuma pausadamente el maltrecho pitillo, escribe "Muera Clo-Clo" sobre los azulejos blancos y cuando sale, no vuelve. En lugar de reintegrarse a la rutina de las sombras, Federico atravieza esos corredores que tantas veces ha cruzado, pero esta vez con una decisión que simultáneamente lo sorprende y entusiasma. Deja atrás el comedor, la galería donde desembocan los dormitorios de los curas. Ronca el padre Ambrosio.

Ignoraba que escaparse fuese tan sencillo.

Afuera hace un frío que pela, pero todavía es temprano y las calles están iluminadas. Camina con naturalidad y llega a la plaza. Tal como lo ha visto al pasar a la mañana, ahí está el circo. Los ojitos de Federico, por decirlo de algún modo, se aceleran.

No sabe si la función ha terminado o va a empezar. En realidad no sabe nada de nada pero avanza, avanza hasta meter la manito y apartar la lona que lo separa del misterio.

No hay nadie. O no hay nadie que le diga nada.

Olor a lona, estiércol, linimento.

Atraviesa las gradas y llega a la pista, Aserrín. Huellas de caballos. Y en el techo, temblorosos, los trapezcos suspendidos. Por el fondo, sin que él lo pueda precisar con exactitud, pasa una mujer gorda que empuja sus poderosos jamones en blancas medias de seda. Blanca como una aparición, como una virgen gambuda, o una mariposa. La mujer hace dos flexiones, da saltitos y se aleja, apoyada únicamente en la punta de sus pies.

Podría quedarse parado, en el centro de la pista, toda la vida.

Sabe que ha llegado a alguna parte, él, que sólo tiene 9 años y que ha pasado la mitad de su vida encerrado en el colegio. Sabe que por el centro de la pista hay un eje que atraviesa el mundo. Y que él forma parte de ese eje.

No quiere moverse, ni avanzar, ni retroceder. Quiere seguir para siempre en esa penumbra cargada de promesas, dejando que la sonrisa lo invada por el pelo, las orejas y le baje como una cosquilla maravillosa por todo el aspecto.

Y si no lo hace es porque escucha, lejos, un quejido. Y otro. Dos quejidos más.

Unos gemidos sordos que lo atraen, lo llaman, lo arrancan del eje y lo acercan al otro extremo de la carpa, precisamente a esa abertura por donde aparecen los osos, los domadores, los equilibristas y los payasos que nunca ha visto.

Veneno para las cebras

Atrás de la cortina y en una carpa mucho más chica que la que acaba de dejar, lo espera una sorpresa. Delante de sus ojos se extiende un cuadro más o menos navideño.

En el suelo, en el centro, está echada una cebra. A su lado, con los restos del inconfundible maquillaje de payaso, hay un señor bastante viejo que observa. Ni sus labios rojos ni sus ojeras blancas impiden que la preocupación le atraviese el rostro. A su lado se pasea la Mariposa Gambaúda y hay un par de chicos, absortos. La cebra se queja.

Alguien hace a un lado a Federico. Un tipo voluminoso que lleva una valija y una fuente de latón. Es el veterinario. Aparta al payaso y se arrodilla. Con manos expertas levanta los párpados del animal. Se los baja con suavidad. Después le abre la boca y observa detenidamente en su interior.

-¿Qué le ha pasado?

El payaso tiene la palabra. Levanta, para hablar, sus desmesurados guantes amarillos.

-Fue ayer, en Sinigaglia. Un niño le dio una barra de chocolate.

-¿Chocolate? Veneno, veneno para las cebras. Hay que hacerla vomitar.

Y comienzan los preparativos con comprensible estrépito de hojalata. El payaso alcanzándole una palangana, se dirige a Federico:

-Usted, vaya y traiga agua.

Federico, sale, busca una canilla, encuentra la canilla, llena la palangana, se empapa las medias, los botines, vuelve, entrega el agua, colabora, tiene aquí donde le dicen, conversa, participa activamente, el payaso dice cosas en la oreja de la cebra, coraje, el veterinario procede y finalmente el chico expulsa el dulce cuerpo del delito. Viva, viva, gritan todos, el payaso abraza al veterinario, la cebra se incorpora y la Mariposa Gambaúda brinca con elegancia profesional.

Media hora más tarde, mientras sonrío extasiado sobre la escalinata de un carromato, alguien le

alcanza un pedazo de pan. Lo devora.

Nadie le pregunta nada. Ni quién es. Ni de dónde viene.

Falta poco para que empiece la función y se nota. Los artistas pasan, apurados. Pasa un oso. Y un caballo con los ojos vendados. Y un atleta de bíceps evidentes. Y un enano con una armónica. Federico está contento, como en su casa.

Ve venir al payaso de la cebra, va a pasar de largo pero no. Se detiene y lo mira. Le pregunta:

-¿Quién es usted caballero?

-Soy el que fue a buscar agua para la cebra.

-Ah...

Y se va. El payaso se llama Pierino. Federico sigue a Pierino hasta el borde de la pista. Pierino toca la trompeta. La gente se ríe. Antes de terminar el número el payaso hace una seña y se aleja seguido por unos globos. La gente deja de reír. Aplauda. Este Pierino es lo más grandioso que ha visto en su vida.

Una manito enguantada se apoya delicadamente sobre su hombro. La manito enguantada pertenece a una joven. Bellísima. Y con las piernas desnudas. Su voz es dulce y alrededor del ombligo parpadean unas lentejuelas.

-¿Cómo es que estás aquí? Y ese capote que te has puesto... ¿qué es? ¿un uniforme?

-Sí. Me gustan mucho los capotes que parecen uniformes.

Pero el diálogo se interrumpe porque la joven bellísima salta a la pista y la atraviesa, pero por lo alto, en un formidable mortal y medio.

Cuando sus suaves curvas de raso retoman a tierra firme, vuelve a acercarse al pequeño prófugo cuyo corazoncito, por primera vez en 9 años, late en forma abrumadoramente despareja.

-Vení.

Y Federico la sigue, atesorando para siempre la armonía de esas piernas que lo preceden, de esas axilas blancas que lo preceden, de esa anatomía entera que lo precede y que más tarde le arrancará los primeros suspiros, las primeras viglias, los primeros extravíos de sus sueños que muy pronto dejarán de ser impúberes.

La Bella abre la puerta de su carromato, enciende un farol y le pide que le cuente la verdad. ¿Quién es? ¿Qué hace en el circo? ¿Y su papá? ¿Dónde está su papá?

Demasiadas preguntas. Demasiada belleza. Federico comienza a sollozar y entre mocos, parpadeos y el ruido lejano flon-flon-flon de la música del circo, confiesa.

Quiere, de paso, seducirla, hacerse ver. Le dice que se ha escapado de "un" colegio donde unos pérfidos curas lo tienen a pan y agua, desde hace siete días.

-¿Una semana?

-Sí. A pan y agua.

Y se va embullando con la cálida atención de la Mujer Voladora, matizando su relato con sapos y culcebras en la cama. Ratas asquerosas, comidas con sulfato, penitencias atroces y menciona a "Monseñor Clo-Clo" que le aprieta la nariz con una pinza.

-¿Con una pinza?

-Sí.

-Pobrecito.

Y mientras dura la historia, la Bella le prepara un vaso de leche tibia, le agrega un chorro de miel, lo recuesta sobre la cama (sus cobijas huelen a pecado y a lavanda), le sigue diciendo pobrecito, pobrecito el pequeñito, mientras le pasa la mano por el cabello y Federico ya no llora, ya no habla, se va durmiendo, suavemente y cierra los ojos en el momento en que ella le besa la frente larga, silenciosamente.

Más tarde (¿las dos? ¿las tres de la mañana?) lo despiertan. Abre los ojos y ve a Pierino, al veterinario, a la Mariposa Gambuda, a la Bella Voladora... y al Hermano Clo-Clo, que ha venido para llevarse lo.

Lo visten.

Lo sacan del carromato.

El Hermano Clo-Clo lo agarra del brazo pero Federico, con gesto altivo, se deshace.

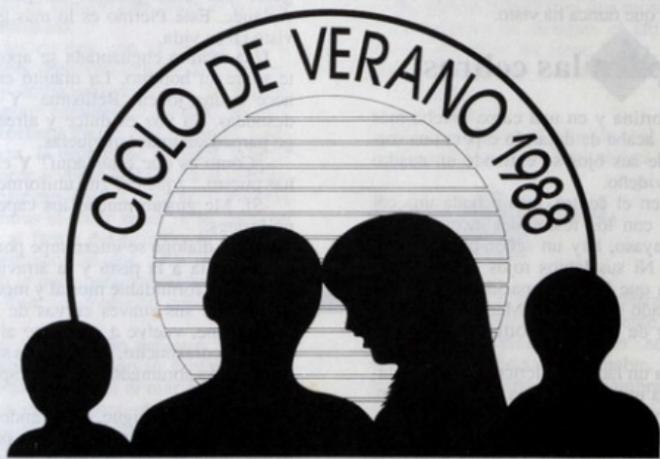
Busca a Pierino, que comprende.

El payaso lo acompaña hasta el colegio.

La mano de Pierino es calentita.

Clo-Clo abre la puerta que lo separa de las tinieblas. Antes de entrar, Federico se vuelve, espera y obtiene un beso del amigo.

Al día siguiente, se lo contará, con lujo de detalles a Rochetti Pietro, encerrados en el retrete, fumando como murciélagos, y Rochetti Pietro escribirá una carta a sus padres, en Trento, contando las peripecias de su amigo. Tengo un amigo, papá, y se llama Federico. Fellini Federico.



SUBSECRETARIA DE CULTURA · MUNICIPALIDAD DE ROSARIO

**ANFITEATRO MUNICIPAL
"HUMBERTO DE NITO"**

Sábado 2

ENRIQUE LLOPIS

Sábado 9

RODOLFO MEDEROS

Sábado 16

JORGE FANDERMOLE

Sábado 23

MARKAMA

Sábado 30

RAULITO BARBOZA

Enero

*Por una
cultura
para todos*

CONICET



**TEATRO DEL VIADUCTO
(Viaducto Avellaneda)**

Sábado 2

MARISA PALACIOS

Sábado 9

MADRIGAL

Sábado 16

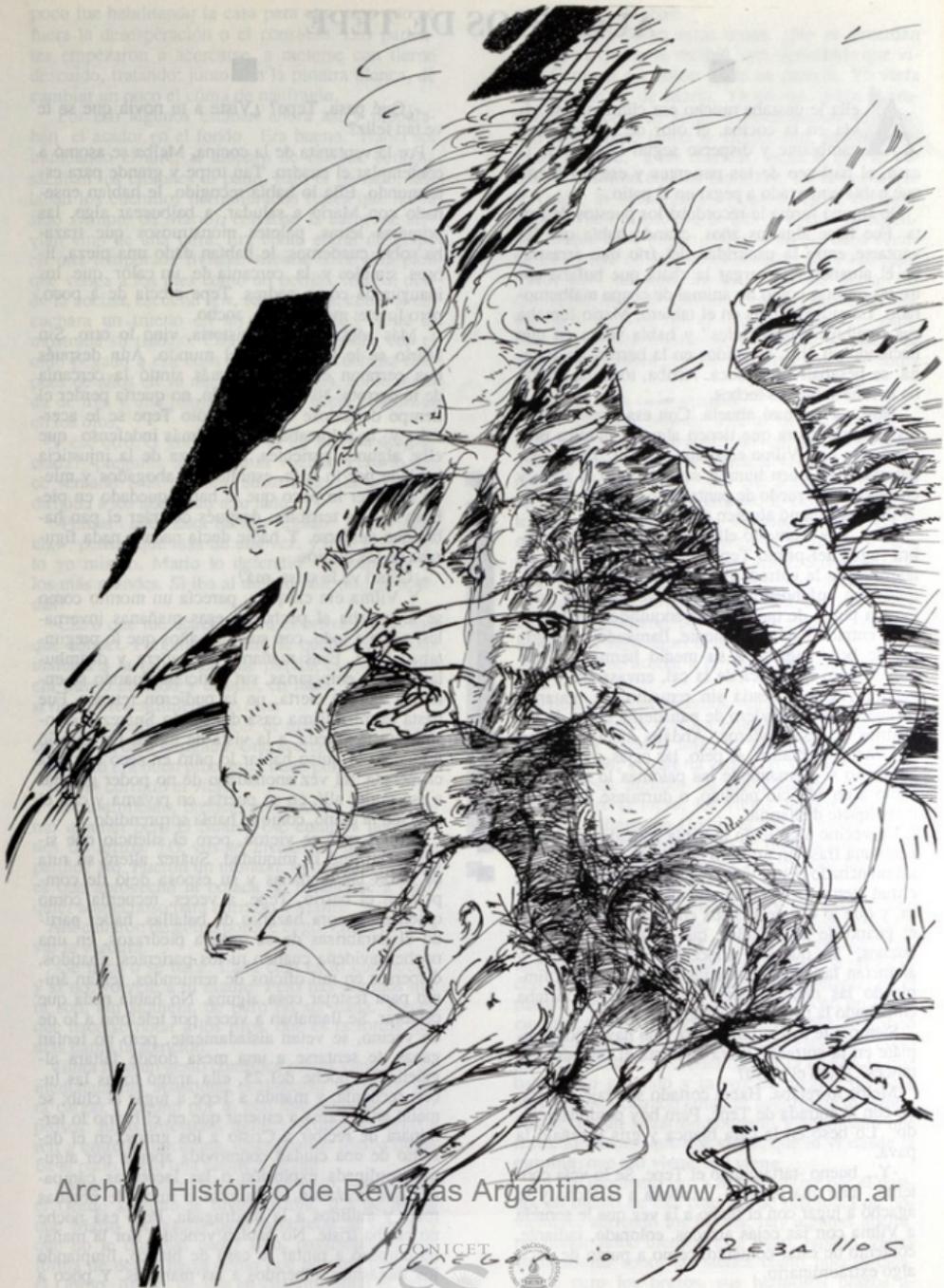
JAZZ TRIO

Sábado 23

CECILIA PETROCELLI

Sábado 30

LOS KHORUS



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



233A 1105

A ella le gustaba mucho ese clima que se vivía en la cocina, el olor de las comidas, cambiante y disperso según la zona de la casa, el parloteo de los parientes y ese sol fuerte que había empezado a pegar en el patio.

De alguna forma le recordaba los puestos de fruta. Fue hace algunos años, cuando había que levantarse entre la oscuridad del frío que arrastraba el amanecer, a cargar la chata que bufaba entre las quintas como un animal de chapa malhumorado. La radio titilaba en el tablero, Mario fumaba sus temibles "Imparciales" y había veces en que haciendo un alto, detenidos en la barrera de Paraná, se besaban en la boca. Arriba, todavía, colgaba la luna sobre los techos.

Hoy, ya era casi abuela. Con esa expresión de resignada dulzura que tienen algunas madres próximas, su hija Vilma esperaba un hijo. Yacía despatarrada, de buen humor, sentada bajo el alero y cosiéndose un ruedo de pantalón.

-¡Melba! -llamó alguien desde el pasillo.

-Voy, voy -contestó ella y alcanzó a ver la sombra fugaz del primo Tepe que cruzaba los vidrios laterales de la entrada de la casa, como si un paquidermo enfundado en un pulóver a rayas estuviera a punto de quebrar la tranquilidad de la mañana entrando así, torpemente, llamando a los gritos de bebé gigante a su medio hermana. Tepe trabajaba en la fábrica de la cal, envasando y cargando, yugo de bestia sin remedio, ex matarife carguero, ex mandadero de panadería, burro de industrias y desamaderos. Andaba siempre como lloviznado de blanco, el pelo, las cejas, toda la ropa, como si eternamente las palomas lo abonasen como a un edificio público, o durmiese dentro de un volquete de harina.

Un vecino algo leído le había contado que había visto una frase en un libro que decía que quien iba así manchado por la vida, recibiría a cambio la pulcritud eterna de una cómoda nube blanca y vaporosa, y que lo que se llevaba encima no era cal sino el guano de los ángeles, que es la marca de los buenos, los que son inocentes como criaturas y anuncian las buenas noticias. Tepe se estaba limpiando las manos sobre un repasador y miraba embobado la panza de Vilma.

Siempre te lo vivo diciendo y no hay caso, ¡limpiate en la entrada! ¿para qué está el felpudo, entonces? ¿Para el perro?

Melba lo retaba. Había cortado su viaje al pasado con la entrada de Tepe. Pero hoy perdonaba todo. Lo besó en la cara blanca y gris y señaló la pava.

-Y... bueno -tartamudeó el Tepe. Se lo veía contento. Dio una patada a los fantasmas que se agachó a jugar con el bicho a la vez que le sonreía a Vilma con las cejas alzadas, colorado, radiante, contento de estar contento, como a punto de decir algo extraordinario.

-¿Qué pasa, Tepe? ¿Viste a tu novia que se te va tan feliz?

Por la ventanita de la cocina, Melba se asomó a contemplar el cuadro. Tan torpe y grande para este mundo. Ella lo había recogido, le habían enseñado con Mario a saludar, a balbucear algo, las primeras letras, palotes monstruosos que trazaba sobre cuadernos; le habían dado una pieza, libros simples y la cercanía de un calor que los inauguraba como padres. Tepe crecía de a poco, pero fuerte: mejor dicho, ancho.

Más adelante en la historia, vino lo otro. Sin Mario se le hizo difícil el mundo. Aún después que cerraran el puesto, jamás sintió la cercanía de la derrota. Ni había llorado, no quería perder el tiempo dejándose consolar: sólo Tepe se le acercaba y la palmeaba, tal vez más indefenso que ella; algunos parientes, la certeza de la injusticia hablada por lo bajo, estudios de abogados y miedo a perder lo poco que le había quedado en pie. Eran épocas terribles; después de traer el pan había que cuidarse. Y nadie decía nada y nada figuraba en los diarios.

-¿Cómo va la salsa, má?

Y Vilma era chiquita, parecía un monito como se le pegaba al pecho en esas mañanas invernales, ajena a todo, con sus diez años que lo preguntaban todo. Esas mañanas de espera y deambular por las comisarías, sin noticias. Cuando se enteró a ciencia cierta, no la pudieron retener. Fue hasta la mismísima casa del gordo Suárez. Lo insultó en la vereda, a la vista de todos. Lo desafió y cuando él quiso hablar lo paró en seco con una cachetada, tal vez anonadado de no poder golpear a esa mujer allí, en su puerta, en pijama y con el mate en la mano, como lo había sorprendido.

Nunca más se vieron, pero el silencio que siguió confirmó la iniquidad. Suárez alteró su ruta de todas las mañanas y su esposa dejó de comprar en el barrio. Tepe, a veces, recuerda como quien rememora hazañas de batallas, haber partido el parabrisas de su auto a pedrazos, en una noche navideña cuando ni los parientes, abatidos, dispersos en mil oficios de remiendos, tenían ánimo para festejar cosa alguna. No había nada que celebrar. Se llamaban a veces por teléfono a lo de un vecino, se veían aisladamente, pero no tenían ganas de sentarse a una mesa donde faltara alguien. Esa noche del 25, ella apagó todas las luces, recuerda, y mandó a Tepe a jugar al club; se metió en la cama a esperar que en el barrio lo terminara de recibir a Cristo a los gritos, en el desierto de una ciudad conmovida apenas por alguna asordada explosión o las lacónicas campanas que azaban las quintas cuando de bellas rotas y aullidos a la madrugada. Pero esa noche no estaba triste. No habían vencido. Por la mañana empezó a pintar la casa de blanco, limpiando los fantasmas adheridos a las manchas. Y poco a

poco fue habilitando la casa para otra cosa que no fuera la desheparación o el consuelo. Los parientes empezaron a acercarse, a meterse con tierno descuido, tratando, junto con la pintura blanca, de cambiar un poco el clima de naufragio.

Por eso algunos estaban ahora así y preparaban el asador en el fondo. Era bueno. Había sol inundando el aire; al amparo de esa luz benigna sacaban los tabloneros al patio, bajo el parrado; afilaban los cuchillos herrumbrosos (tarea que había sido siempre de Mario), cortaban la carne, se servían vino de una jarra. Era como entrar de golpe en una temporada liviana, silbarle a la vida para que venga a los pies como un perrito. Melba, desde la cocina, escuchó reír, sorprendida, como si escuchara un trueno en un día soleado. Vilma le mostraba su trabajo. Ella sentía y quedaba con el oído pegado a esa cosa nueva que escuchaba después de años en su nueva casa blanca, como regada de tiza y una luminosidad que hacía cosquillas en los ojos.

-Y ese otro, el gordo, ¿qué es de su vida desgraciada? -pregunta uno sin más vueltas. Pero lo hace sentado a la sombra, susurrando, la voz sólo dirigida a los que están a su lado.

-Pensar que hasta habían jugado juntos -dijo uno-; pensar que más de una vez, y esto lo he visto yo mismo, Mario lo defendió a trompadas de los más grandes. Si iba al mismo colegio, ¿te acordás?

-Claro que me acuerdo. Era el ortiva más ortiva que conocí. Preguntáale cómo le quedó el ojo una mañana a la salida. Lo que pasaba es que Mario era bueno en todo y el otro, en nada. Decíme vos si no hay resentimiento en ésto.

-Es probable -sentenció el mayor de todos, y contrajo la cara arrugada. Uno acercó una silla.

-Mario era buen pibe, muy buen pibe.

-Es -lo corrigió el viejo.

-Resentimiento, bronca, mal nacido, llámelo como quieran pero el Suárez éese cumplía las órdenes de arriba. ¿O vos te crees que Mario solo perdió? No. Fueron un montón; lo que quiere decir es que aprovechó la bolada de levantarse a cualquier sospechoso para borrarlo a Mario.

Ahí callaron de golpe porque llegó Vilma para lavar la verdura.

-Se nace o se hace. Cada cual es lo que puede, y si no, volvete a tu madre. Pero hay algunos que ni son, tan siquiera, de puro no ser nada. Tienen que hacerse notar a los tiros, que es la forma que más llama la atención.

Vilma hizo un gesto cómplice con el viejo que inmediatamente abandonó el discurso reflexivo para cargar a alguno por lo mal que andaban los leprosos: hijos nuestros, agregó. Vilma se largó a reír y entró en la cocina, justo cuando Melba llegaba al patio. Dejó una fuente y se fue.

Mario era extrovertido en todo; seguro que el Gordo siempre le tuvo envidia. ¡La de mimas que Mario rechazaba para pasárselas al Gordo y que no le duraban nada! Bah, pasárselas es una forma de decir: hacía como que no veía para que el Gordo ligase de vez en cuando, total él, con

esa pinta le sobraban.

-Y claro, pasan estas cosas. ¿No se acuerdan cuando el Gordo se recibió, que agrandado que vino? Como si ser botón fuese un premio. Yo vivía enfrente de él, de Mario. Ya en esa época él empezó a laburar en serio; lo molestaban, le pasaban cosas, pero jamás se quejó, ché; andaba contento siempre, a las corridas, sabía la que se venía. Y nosotros éramos los giles. Yo le decía que se cuide, lo aconsejaba... ¿Que se cuide de qué? ¡Que tuviera miedo era lo que le estaba inculcando! El que tenía miedo era yo y no me daba cuenta. El se refa de mí, me palmeaba: **Abrió los ojos, Tato, abrió los ojos de una vez, me decía.** Lo que sí me acuerdo clarísimo es que jamás se volvieron a dar bola con el Gordo Suárez. Y... estaban en verdades diferentes. El Gordo se hacía el importante, subía rápido, no tenía los dos autos de ahora...

-Ni las casas, ni la agencia.

-En cambio, Mario, Marito, de un trabajo a otro: siempre lo echaban, no querían líos. Además... medio que no se se hacía ver mucho; lo tenían en la mira, creo. ¡Ja! Me acuerdo cómo se refa del Gordo. **Pobre Gordo, le decía a él, ¿entendés?, al Gordo: Pobre Gordo, no sabe en la que se mete...** Le daba lástima, jamás se imaginó lo de después. Cuando se armó, Suárez mandó gente, él personalmente dirigió todo desde el auto. Sabía los horarios de esta casa. Se habrá creído muy importante, por una vez le había ganado a Mario: eso debe haber sentido...

El viejo se acerca a la mesa y destapa otra botella.

-Bueno: ahora tenemos -dice justo cuando entran las mujeres con las ensaladas. El vino crece en la jarra hasta el tope; el sol engorda, comenta Vilma. **Sí, échale la culpa al sol por tu panza,** contesta alguno. La campaña de Argentino rueda sobre la mesa, los viejos amigos, arreglos, motores, talleres de Godoy al fondo, moda de pollera corta, lo buena que ha de estar la carne asándose a dos fuegos, todo va y viene por las bocas y por el aire.

De pronto, sobre las voces y las exclamaciones, sienten a Tepe que habla mugiendo fuerte a la entrada de la casa. El viejo da un respingo e interroga a las mujeres que tiene al lado si no escuchó mal; pero hablan de Mario ahí adelante, en el pasillo. Deja el cuchillo, los otros hacen un silencio de caras expectantes. Se oye sólo el gorjeo del canario en la galería. Todos, esta vez, escuchan el nombre: es Melba desde la cocina la que habla, casi gritando y la voz de gigante de Tepe muy segura tramando como el augurio de lo imprevisible. Es un vozarrón contento y abombado que repite lo mismo, que **ahí viene, que lo ví desde la esquina, que ahí viene, ahí viene.**

En ese momento ven a Mario entrar por el pasillo, en medio de esa claridad de mediodía de noviembre, abriendo los brazos; hay algunas aberturas donde hubo dientes, está flaco, rapado, viejas fascimaduras sobre las sienes como huecas cicatrices; pero los brazos, sus hermosos brazos a-

barcan las parras, todo el sol y toda la casa juntos. Hay un silencio impresionante.

La primera en gritar es Melba, después se sucede la explosión, todos corren a la entrada, primero ella, más atrás los demás. Vilma casi saltando llega con los otros a tapan con brazos y cabezas el pecho de Mario que parece, ahora, como florecido de parientes. El viejo, que se ha quedado retrado con la botella en la mano, no sabe qué hacer. Atina a servirse un vaso, pero se le derrama y mancha de violeta el blanco del mantel. Se sien-

te lo mismo que ver un gol, un hermoso gol de final. No existe más que esta sensación de victoria. Y piensa en el Gordo y sabe que a pesar de que el recién llegado es un fantasma, de nuevo Suárez volvió a perder. Cierra los ojos como durante un siglo y cuando los vuelve a abrir, Tepe está delante suyo hablando solo y mirando hacia arriba. En una mano sostiene una copa llena: está brindando con los ángeles.

Adrián Abonizio

Horacio Quiroga viaja en motocicleta al muere

No sabés lo que es la vida: la fuerza que dá, entre las calladas ajenas y las propias, el recuerdo de un amor...

H. Q.

Francisco salió por la puerta que comunica al patio. El calor apesta y las moscas, que aumentan a la par del grano podrido amontonado en los muelles, se tornan insoportables.

Caye dormita dopado sobre una mesa. De tanto en tanto, al abrir los ojos me mira y no me ve, tantea el vaso y sorbe el brebaje alcohólico que Francisco prepara para sustituir a la ginebra después de los días de paga.

Caye cree deber una muerte. Y efectivamente contrajo esa deuda. Siesta a siesta alimenta la enfermedad que despertó en el inicio de la primavera.

Ferrando, su amigo, su ladero en la estiba y compañía penitente en esa misma mesa, es ahora memoria culposa. Según me confió Glusberg, el cronista de policiales de "La Capital", el hecho sucedió en el pensionado que linda con los fondos de la Casa de Provincia.

Los amigos frecuentaban ese lugar, donde Caye gozaba de los favores de una polaquita, expulsada del notorio burdel vecino por causas que no hacen a la historia, al decir de Glusberg. La tarde en que aconteció la desgracia, estaban los nombrados y otra mujer compartiendo una de las habitaciones.

Los dos hombres quedaron fascinados por una pistola de dos caños, sistema Lafoucheux de 12 mm., llegada a manos de la polaca en circunstancias no aclaradas. Lo cierto es que, estando el arma en poder de Caye y creyéndola descargada, obtuvo el gatillo y una bala alcanzó en plena boca a Ferrando, para alojarse definitivamente en el occipital.

Los pocos minutos de esa agonía han servido para que el alcohol fermente día a día, desde

aquella tarde, en el estómago de Caye, hasta que finalmente lo destruye.

Pero ahora no lo despierta la conciencia: un sonido ronco, una síncope imperfecta de pequeñas explosiones que se pierden y vuelven a renacer, logran despegar sus párpados. La visión inmediata del vaso ahoga su curiosidad. Besa el vidrio dejando una gruesa borra de saliva en el borde y sigue durmiendo. El clamor mecánico que llega de la calle se detiene y minutos después, Horacio Quiroga entra, una vez más al boliche de la Calle del Puerto.

Una figura menuda y espigada, con las crenchas desgredadas, se descubre con no poco esfuerzo detrás de la capa de loro seco y polvo. Desde el fondo de este espantapájaros ridículo, su sonrisa triunfal y benévola avanza hacia mi mesa.

Quiroga lleva varias visitas a la ciudad motivadas por una muchacha (cuyo nombre la discreción me hace evitar) y desde su primer viaje ha tomado la costumbre de recalar aquí para acicalarse y reponerse con un trago.

Luego de propinarme un par de sacudones a modo de salud, dejando más tierra que afecto sobre mi camisa, toma el porrón de ginebra del mostrador y llena un vaso. Antes de sentarse repara en la ausencia de Ferrando.

-¿Y el compinche?

Se pone cómodo y mientras toma sin ansiedad, le refiero la historia. Escucha atento, sin interrumpir el relato y al mencionar el arma clava la mirada en Caye, fija pero serena.

-Un suicida no se hace en un día. Es un lento trabajo de años -musita cuando concluyo, sin apartar los ojos del estibador.

De repente gira y como continuando una conversación animada, me dice que éste será uno de los últimos viajes y menciona su anhelo de retornar a la selva misionera.

Señalo las contrariedades de esta decisión. Hablo de su condición de escritor, de la lejanía. Me

escucha. Bebe. Sonríe.

-Tal vez -dice- del mismo modo que Bret Harte le dio la espalda a Nueva York para ver los bioscotos detrás de las puertas del sol, yo renuncié a Buenos Aires para observar al mensú perpetuarse en la espesura.

En ese momento, alborotando el ambiente, la hija de Francisco atraviesa el salón desde la puerta del patio hasta nuestra mesa. Es una niña de unos doce años, rubia como su madre -según el testimonio de Francisco-, de mirada aún infantil pero arañando la nubilidad que ya proclama su cuerpiño esbelto, inquieto.

Quiroga le toma una trenza y ella sonríe sin inmutarse por el aspecto desdefioso de ese hombre.

-¿Cuál es tu nombre, princesa?

-Lolita -contesta la chiquilina y desaparece corriendo hacia el patio nuevamente, dejando el eco de sus carcajadas que provocan la inquietud de Caye.

-Perra... -dice Quiroga en un tono embebido de ternura.

-Cómo? -pregunto sorprendido.

-Mirá esta mosca que revolotea sobre tu vaso.

Me quedo mudo observándola.

-¿La ves o no? -insiste.

-Sí...

-Las moscas padecen el estigma de los dípteros: dos alas que al unísono responden para el vuelo: sin una de ellas es imposible el cielo. Si al espantarla con el periódico, la fatalidad quiebra una de ellas, el esfuerzo de la otra se reduce a un aleteo inútil. De tu voluntad depende su permanencia aérea por unos instantes más. Para la mosca no es lo mismo, pero para su necesidad de existir es igual. Lolita también tiene dos alas. Sólo debes arrancarle una: la que le permite volar sobre tu cabeza. Después, préstale tu mano; sola no volverá nunca a ganar altura. Andá sabiéndolo.

Francisco aparece junto a nosotros y palmea a

Quiroga. A instancias del gallego salimos los tres a la calle para admirar la motocicleta del visitante.

Es una máquina enorme que mantiene el equilibrio apoyada en un sidecar. Igual que el conductor, está completamente cubierta de barro calcinado por el sol, tan fuerte a esta hora que nos obliga a regresar al salón.

Quiroga se retira a los fondos a refrescarse y Francisco me pide ayuda para llevarlo al Caye hasta el patio. Lo recostamos sobre arpilleras, bajo la glorietta y contra la medianera norte que siempre está húmeda. Francisco empapa un trapo en el balde del aljibe y tapa con él la cara de Caye.

Quiroga regresa: sólo se ha mojado el cabello y la barba; por lo demás, su aspecto es el mismo de antes. Pienso en la joven dama que lo aguarda: debe tener hace tiempo un ala cortada. Pienso más y recuerdo el desdén de su porte afectado en el último baile del Germania Park. Me reservo la sonrisa.

En el interior del boliche, Quiroga se despide y le entrega unos pesos a Francisco para que no le mezquine la ginebra al Caye. Se niega a recibirlos, pero el escritor lo deja hablando solo.

El ronco sonido de la máquina conmociona la soledad de la siesta y Quiroga comienza a subir en su motocicleta, lentamente, la calle hacia el sur.

-Tipo loco... -dice el gallego.

Fue la última vez que lo ví.

Dos años después, Glusberg me trajo de Buenos Aires una edición de Los desterrados.

Por ese tiempo, comentábamos la fuga de Lolita con un corredor de licores y Francisco, solo como un gato, se hacía cargo del entierro del Caye.

Tal vez, con la culpa de haberlo matado con su brebaje.

Miguel Angel Roig

CICLO "INVITADOS"

1984-1987

Liliana Vitale/Alejandro del Prado/Alberto Muñoz/ Leo Masliah/Alejandro De Raco/Trio Corradini/Los que iban cantando/Jorge Navarro/Luis Trochón/Cuarteto Colángelo/Roberto "Fats" Fernández/Irma Costanzo/Cuarteto de Cuerdas de La Habana/Antonio Guedes Barbosa/Gerardo Gandini/Abbey Simon. **Ciclo 1988:** Antonio Tarragó Ros/Raúl Ervanel/José Ángel Torres.

MUNICIPALIDAD DE ROSARIO - SUBSECRETARÍA DE CULTURA

Adios, hasta siempre, preciosidad

A esa hora, el Bajo parecía más una visión brumosa y londinense que la real sucesión de fondines y cafetines que era en realidad. De adentro de ellos, una musiquita gangosa y casi empujada por el viento que llegaba del río, salía y se perdía enseguida, sin dejar rastro. A veces un tango, sonando con quejidos de bandoneón. Otras, pedacitos sonoros que se desprendían de un todo invisible: **dejándome el alma herida**

Agustín Magaldi se dio cuenta de que estaba empezando a sentir frío. Se levantó las solapas del sobretodo, se acomodó la bufanda de seda alrededor del cuello y encogió los hombros con un chucho de frío, como cuando chistaban las lechuzas o cruzaba el llamado de la Muerte. A su lado, pasaban marineros apurados, en grupos bulliciosos. Se mezclaban idiomas y carcajadas: muchachos, muchachones.

Cuando se decidió, ya eran casi las dos de la mañana. La luz de la puerta parpadeaba brillante, iluminando una vereda con baldosas mojadas por la humedad.

-¿"Qué ciudad es comparable a ésta?" -preguntaba a grandes voces un hombre con cara de chacarero, mientras palmeaba a su acompañante en la espalda. "Ninguna, ninguna", pensó Magaldi. Y después de echar una mirada al cartel "Bambú India", se metió en el local como si se lo hubiera tragado la Salamanca.

El cuidador, smoking reclutado en un ropavejero, se le acercó solcito y eficiente. La penumbra escondía piadosa las manchas de la pechera.

-¿Una mesa, caballero?

Magaldi lo miró sonriendo, medio compasivo, como guardando. No respondió una palabra. El grandote parpadeó desconcertado: se acomodó el moño como si estuviera frente a un espejo.

-¿Tiene reservada una mesa, señor?

Recién entonces cayó en la cuenta, mirándolo. Se le abrió la boca como a una boga. Los bigotes cayeron hacia abajo y allí se quedaron, colgantes.

-¿Don Agustín! ¡Pero qué horror! ¡Venga, venga por acá!

Arrancó delante de él, haciendo lugar con grandes ademanes: fue inútil. Nadie se interponía en su camino. Los parroquianos, acompañados por invariables mujeres platinadas, estaban ocupados en otros menesteres más gratificantes. El hombre llegó a una mesa que estaba al borde de la pista. Frente a él quedaba un espacio cuadrado.

-Su mesa, señor Magaldi. Espero que le guste la ubicación...

Magaldi se paró a un lado de la silla. Se sacó el sobretodo cuidadosamente. Después lo acomodó

en el respaldo y puso encima la bufanda sedosa y enroscada como una víbora blanquecina.

-Gracias, Acuña. Está muy bien.

El grandote entrevió la posibilidad de hacer mutis por el foro sin molestarlo. Atinó a una última pregunta:

-¿De lo de siempre, don Agustín?

-Sí.

Magaldi ya estaba pensando en otra cosa. Sus ojos claros iban y venían por el local, atisbando en la oscuridad de la barra las sombras acodadas que se movían apenas de vez en cuando. Se levantaban brazos penumbrosos, en el ademán de quien se sirve una copa con ganas: **y espinas en el corazón**

Las palabras ya no se perdían. Estaban allí mismo, delante suyo, mientras una mujer bajita pero lindona, con voz finita, iba dejando caer la historia triste de una noche. Cuando terminó, se empinó sobre sus pies diminutos y tiró besitos a todos lados. **¡Gracias, Libertad!**, le gritó un morocho de bigotes. La mujer que estaba a su lado largó una risa nerviosa y le apoyó la cabeza en el hombro. Se le movían los omóplatos como si estuviera recibiendo descargas eléctricas. **¡Madreselva, madreselva!**, volvió a gritar el morocho. La petisita saludó un poco más, inclinándose con gracia y después se fue, caminando con pasos cortitos. **Parace una japonesita**, pensó Magaldi.

Reapareció el grandote, en persona. Sostenía una bandeja en alto, que en sus manos parecía un platito para las aceitunas. La descendió con delicadeza hasta la altura de su pecho y puso sobre la mesa el vaso con hielo y la botella. El líquido caía con ruido de gárgaras en la boca del vaso. Hizo una inclinación que le salió bastante bien y reculó con sumo cuidado. Pese a todo, tiró varias sillas al suelo y empujó con el trasero al morocho. El tipo lo miró con cara de ofendido:

-Eh, viejo... ¿por qué no se fija por dónde camina?

El grandote bajó la mano que sostenía la bandeja sobre la cabeza del otro. Se oyó un ruido sordo, de corceles de acero, y el estrépito de la caída. El grandote ni se dio vuelta siquiera y siguió su camino. La bandeja seguía también, impertérrita, en su mano. Algunos chistaron fastidiados. Otros, se animaron a pedir silencio. El anunciador, que había reaparecido de las sombras, agarró el micrófono como quien esgrime un escobillon.

-Y ahora, amigos y amigas, prosiguiendo con el segundo show de la noche, "Bambú India" tiene el honor de presentarles a... ¡Lulú del Cairo!, la muchachita rubia del estriptis...

Pegó una danzarina voltereta -un tanto amariconada, sobre un solo pie- y abrió los brazos anunciando a la artista.

Lulú entró a las carreteras, arrastrando una capa de tul poblada de lentejuelas doradas. Le brillaban las pestañas llenas de rimmel y el pelo rubio, casi blanco como de albino. El presentador ya había sido tragado por el telón y ella dio otra vueltita, pero más despacio, por el escenario.

Se había producido un silencio de velorio. Algunos cigarrillos relucían ahora en la barra. Las sombras habían dejado de elevar los brazos y se apoyaban en el mostrador. El humo subía en espirales por todas partes. Aunque nadie les prestaba atención, los músicos también estaban en el tablado. Un pianista negro, sonriente y gordo, que ensayaba suavemente **Según pasan los años**; un baterista de bigotitos, parecido a Errol Flynn y un flaco que tocaba la trompeta con los ojos cerrados. La hija del Cairo bailaba sacudiendo el vientre y los pechos se le movían como si tuvieran resortes.

A Magaldi no se le notaba ningún signo de interés. Revolvía el hielo con una cucharita larga, siempre en círculo: primero para un lado, cuatro o cinco veces y después para el otro, y luego otra vez y enseguida de nuevo para el otro lado. El líquido había empezado a hacerse cada vez más claro, casi transparente. Lo probó con las cejas frías, chasqueteando la lengua contra el paladar, tac-tac. Lo tragó satisfecho.

Lulú hacía rato que había dejado caer la capa al suelo y la emprendía con un corpiñito que más parecía un par de copitos de algodón. Se lo sacó despacio, mirando a la inmóvil platea. Cuando lo tuvo en sus manos, sacó pecho mostrando un par de senos blancos y huidizos en la luz de los reflectores. Un suspiro corrió por entre las mesas. Magaldi prendió un cigarrillo, puso el fósforo quemado en el cenicero y estrujó el paquete que se había quedado vacío. El bollito apenas dejaba leer un pedazo de letras rojas: **Erican Clu**: quietito al lado del vaso.

El corpiñito pasó volando, casi rozándole el pelo engominado y duro y fue a aterrizar en la cara de un hombre con aire de extranjero. El tipo lo dejó que flameara brevemente sobre su nariz y después lo tomó casi con timidez entre sus dedos. Aspiró el aroma que aún quedaba pegado a la tela transparente. Sus ojos se entrecerraron como si estuviera leyendo un cartel de letras diminutas. Después lo arrugó en la mano, haciendo una pelotita cada vez más pequeña y lo empezó a masticar con tranquilidad. De vez en cuando, ayudaba con un trago. El bollito se le acomodaba en uno de los cachetes y después recomenzaba la tarea rumiante. Magaldi lo miraba con desaprensión. El tipo terminó de tragarse el corpiñito con gesto de satisfacción. El último trago le tuvo por garganta haciendo un ruido. **Sin prisa y sin pausa como la estrella**, pensó Magaldi, y se desinteresó de él. Volvió a revolver el hielo.

Lulú ya está mostrando todo lo que le quedaba

por mostrar. Algunos se acomodaban en sus sillas, removiéndose sin disimulo. Otros llamaban al mozo y le entregaban papeletos doblados, tarjetas personales, un jasmín todo ajado que habían sacado del florero que adornaba la mesa, billetes. La muchacha dio un último giro, mostrando proa y popa a la platea y volvió a fugarse, a las carreteras. **Debut y despedida**, suspiró Magaldi.

Los músicos siguieron tocando apenas lo necesario para que ella desapareciera de la vista del público. Apenas el telón volvió a quietarse, el flaco salió trompeta en mano, el baterista tiró los papeletos al suelo estirándose como un gato, con las piernas extendidas. Al negro pianista, los dientes le brillaban en la penumbra: volvió a tocar **Según pasan los años**. Nadie los escuchaba ni miraba. Algunos ni se dieron cuenta de que había músicos en el escenario. Ni entonces, ni antes.

Magaldi miró su reloj. **Las tres y cinco**, pensó, pero no dijo nada. El hielo se había derretido poco a poco y era apenas como una capita de escarcha sobre el vaso. La rompió con un dedo. Cuando iba a tomar un trago, sintió que le tocaban el hombro.

-¿Está solo?

Magaldi la miró. **Qué joven que se mantiene**, pensó.

Ingrid Bergman seguía esperando una respuesta en silencio.

-Lamentablemente no, preciosidad, Estoy con la señorita...

Ingrid Bergman miró la silla vacía y esbozó una sonrisa sueca y comprensiva. Maternal casi.

-Perdone, no la había visto. Le ruego me disculpe...

Se fue, arrastrando el borde del vestido de seda violeta. Los hombros desnudos le brillaban en la oscuridad y el pelo le caía como al desgano. Aletazos claros sobre la carne pálida.

Magaldi la miró alejarse con tristeza. Ella se apoyó en la barra (la veía perfectamente desde su mesa) y pidió un whisky doble. El tipo que estaba a su lado la miró desde su cara angulosa y de piedra; tenía puesto el sombrero y el piloto. Un cigarrillo se le consumía en la comisura derecha. Magaldi lo vio conversar animadamente y mirarse a los ojos como si interrogasen el futuro. Sin que él se diera cuenta, el local se había llenado por completo. Las mesas estaban todas ocupadas por rumberos grupos de hombres, por parejas y mujeres que refan al menor motivo, alguien había renovado los marchitos jazmines y el aire se había impregnado de su aroma.

-¿Qué pasa hoy? ¿Que pasa? -preguntaba una muchacha insistentemente. Nadie le contestaba. Se calló.

Cuando Magaldi quiso acomodarse, Ingrid Bergman y el tipo del piloto salían. Afuera, en un instante fugaz, pudo vislumbrar que estaba lloviznando. Los adoquines de la avenida Bergman dejaron entrar un rulicir de piedra mojada. Después, se los tragó la noche. El anunciador había comenzado otra vez su discurso.

-Y como broche de oro a esta noche inolvidable

del "Bambú India", su lugar amigo, lo que todos estábamos esperando para los aplausos y la emoción del reencuentro. Porque, señoras y señores, amigas y amigos, después de un largo silencio, volviendo a deleitarnos con su estilo de siempre y su voz única, esta noche tenemos una presencia esperada...

Tomó aliento haciendo una reverencia que no tenía ni destinatario ni sentido y reemprendió la cuesta:

-Aquí, en el escenario de sus grandes veladas, rodeado de la gente que lo quiere y admira y de todos quienes lo sabemos uno de los grandes del tango, reaparece para quedarse para siempre...

Hizo un ademán ampuloso.

-Las guitarras de tres maestros lo acompañan en este retorno. ¡Peralta!, ¡Velázquez!, ¡Miranda!

Despaciosamente, uno detrás del otro, aparecieron los guitarristas. Serios, todos de riguroso traje negro, fueron acomodándose en semicírculo detrás del presentador. Peralta se pasó una mano abierta por el pelo lustroso. Miranda tamborileaba los dedos en la caja del instrumento, Velázquez tenía la cabeza tan gacha que el mentón se le hundía en el pecho.

-Y ahora, aplausos para nuestro artista de esta noche y de todas las noches tangueras. Por el regreso de nuestro querido, del grande... ¡José Berón!

El presentador se hizo a un lado casi con elegancia hasta perderse en un costado del escenario. Del otro lado, caminando cansinamente, impecable traje blanco, peinado a la gomina, una mano en el bolsillo del pantalón de raya inmutable, entró el anunciado.

Magaldi dejó el cigarrillo en el cenicero, unió un instante las palmas de las manos como si rezara y comenzó a aplaudir. El local se pobló de palmas, gritos, voces y bravos. Las frases se mezclaban y entrechocaban:

-¡José viejo nomás! ¡Bravo, Josecito! ¡Grande, maestro!

José Berón se había parado en el medio del escenario. Inclínaba la cabeza y la sacudía de abajo hacia arriba y de arriba hacia abajo, lentamente. La gente seguía aplaudiendo sin parar. Magaldi había vuelto a fumar y lo miraba. Cuando se hizo el primer amago de silencio, los guitarristas arrancaron como si esperaran una señal que nadie escuchó. Berón les prestaba oídos con la cabeza todavía inclinada. Cuando terminó la introducción, levantó el brazo derecho a la altura del corazón, juntó el pulgar, índice y medio y los movió despacio, como quien hace un gesto de "plata" y empezó a cantar sin apuro. No es que esté arrepentido de haberte querido tanto

Se habían helado la conversaciones, los aplausos, los gritos. Magaldi quiso escuchar algún ruido, un movimiento, un soplo, pero no pudo. El silencio se había quedado a vivir allí mientras José, doblando ligeramente las rodillas, las piernas derecha un poco más adelante y moviendo los dedos en el gesto de "plata", seguía modulando inmuta-

ble y perfecto. Lo que me apena es tu olvido

Sin darse vuelta, Magaldi presintió que la puerta se abriría y que Ingrid Bergman y el del piloto blanco volvían a entrar sin hacer el menor ruido. La voz de José los envolvió también a ellos, que se quedaron inmóviles, al costado de la entrada, uno al lado del otro. Juntos, pero sin tocarse. El grandote había cruzado los brazos detrás de la barra y escuchaba con ojos cerrados. La boca se le movía como si cantara y tu traición me sume en amargo llanto

Magaldi tomó un traguito corto y después pitó con delicadeza. El humo salió por su boca abierta en redondeles como un chorrito de vapor. Los aplausos y los gritos volvieron a atronar el local. Bien José bien José. El grandote aplaudía frenéticamente: las manazas hacían un ruido que asustaba a los que estaban cerca. Ingrid Bergman y el tipo del piloto habían vuelto a acomodarse en el mostrador, como al comienzo. Ella miraba hacia el escenario con ojos soñadores. Magaldi se dio cuenta de que ahora llevaba una boina y un sencillo vestido. José Berón agradecía sonriente. Los guitarristas, expectantes, esperaban la señal del cantor. Cuando creyó oportuno recomenzar, movió la cabeza hacia un costado. Empezaron a tocar otra vez.

A Magaldi se le habían terminado los cigarrillos hacía rato. Había pedido uno al vecino pero la mesa no prometía otro. Miró hacia el grandote; éste le hizo una señal de asentimiento y complicidad. Al rato nomás, estaba detrás suyo. La manaza apareció delante de su nariz con un atado nuevo.

-Gracias, Acuña. ¿Cuánto te debo?

-Por favor, don Agustín... Déjese de macanas...

Esta vez no reculó ni tropezó con nadie. Para ser más exactos, ninguno se dio cuenta de que pasaba a su lado. Casi como una bailarina clásica atravesó el salón, esquivando con parsimonia sillas, mesas y personas. Se reintegró a la penumbra de la barra. José estaba cantando a media voz y las palabras se metían por todas partes, como el aire mismo. Porque estoy enclenque y viejo pobre galle bataraz

Siguió casi una hora más. Quince, veinte, veinticinco canciones. A Magaldi se le perdían los títulos y las historias. Pero igual se sentía como si recién se hubiera sentado a la mesa. Aplaudió junto con los demás cuando José Berón saludó por última vez y salió seguido por los músicos. La gente gritaba entusiasmada y algunos tenían los ojos brillosos. Una mujer había cruzado los brazos sobre la mesa y apoyaba la cabeza en ellos, como si estuviera sufriendo. El grandote había vuelto a estar activo, Ingrid y el tipo del piloto seguían hablando a media voz y la petisita que cantaba con voz fina salía acompañada por un par de hombres vestidos de smoking.

Magaldi se apagó todos los cigarrillos menos uno. El presentador volvió a ser el centro de la noche. Pero por poco tiempo.

Así, señoras y señores, amigos del "Bambú India" terminamos con esta noche de reencuen-

tro inolvidable. Los invitamos a seguir acompañándonos con nuestras chicas... y con nuestra amistad.

Y haciendo otra de sus inútiles reverencias bajó directamente al salón, con un saltito y cruzando entre las mesas fue al encuentro del grandote. Los dos se pusieron a charlar animadamente. El grandote lo escuchaba con la boca abierta mientras el otro movía y movía las manos. Parece un títere, pensó Magaldi, removiéndose en la silla.

Se levantó despacio. Tenía una pierna como dormida y tuvo que golpear la suela del zapato contra el piso varias veces para desentumecerse. Se puso la bufanda, el sobretodo, levantó las solapas y pasándose una mano por el pelo, enfiló hacia la puerta.

Ingrid Bergman lo miró pasar con una sonrisa dulce. Los ojos lo siguieron todo el tiempo y los labios se le juntaron como en una trompita, pero no se oyó ningún beso en ninguna parte. Adiós, hasta siempre, preciosidad, musitó Magaldi con tristeza. El grandote dejó de atender al presentador y fue a su encuentro.

-Qué gusto, don Agustín, haberlo tenido con nosotros otra vez. Y no deje pasar tanto tiempo sin venir...

Lo palméo con respeto, casi aladamente, como si le estuviera quitando una invisible pelusita del hombro. Magaldi lo miró sonriente.

-Gracias Acuña. Y saludos a la patrona y a los pibes...

Salíó a la calle. Pensó que debían ser como las cuatro y media, pero le dio fiaca mirar el reloj. La avenida estaba solitaria y mojada. Algunos grupos rezagados se iban perdiendo en oscuridad, subiendo la Bajada Sargento Cabral. Magaldi sacudió la cabeza con amargura:

-¿A quién se le ocurre que se le puede soplar una mina a un tipo como ése?, musitó como si hablara con otro. Iba a empezar a caminar cuando se volvió a abrir la puerta. José Berón se abotonaba el sobretodo negro con esmero, tratando de espantar el frío húmedo de la madrugada. Los guitarristas salieron y saludaron a coro: Chau José hasta mañana hasta mañana.

Magaldi lo contempló con ternura. José parecía un pibe: la misma pinta, la misma sonrisa, la misma cara sin arrugas. ¿Quién pensará que tiene como cincuenta pirulos y que el whisky casi lo manda al tacho para siempre?, pensó Magaldi.

-¿Cómo va, José? - le dio la mano. José lo miró y tendió la suya. Se miraron como la gente que se quiere aunque se vea de cuando en cuando.

-Agustín... ¿viste el despelote que armé? Magaldi asintió con la cabeza. La garúa había comenzado otra vez, empapándolos poco a poco. Muy cerca, casi arriba de sus cabezas, resonó un trueno. Comenzó a llover sin apartarse. José seguía parado en el umbral, esperando algo. Magaldi se dio vuelta.

-Cuidate, Josecito. Ahora, basta de whisky y de tra ve al frente. Vos sos un fenómeno, pibe.

José Berón le devolvió la mirada. El pelo engomado relucía como si lo hubieren rociado con polvo de estrellas. Se contempló la punta de los timbos lustrosos.

-Gracias, Agustín, gracias. La fama es puro cuento.

Y sin decir nada más se metió de nuevo en el recinto de las penumbras. Magaldi ya estaba llegando a la esquina cuando le pareció escuchar, en medio de la noche, la voz conocida que salía del "Bambú", chiquita pero hermosa en el desamparo del invierno; es que la gola se va

La puerta volvió a abrirse pero ya no quiso darse vuelta. Ingrid Bergman y el hombre del piloto, el sombrero y el cigarrillo en la comisura derecha, salieron tomados del brazo. Había empezado a levantarse neblina. El tipo hizo chasquear los dedos como con desgano y un auto apareció de las sombras. Subieron sin apuro, sin temor a la lluvia. El del piloto la tomaba delicadamente del codo. Apenas inclinó el cuerpo desgarrado para entrar en el auto, murmuró moviendo imperceptiblemente los labios:

-Al aeropuerto. El avión nos espera.

Magaldi ya estaba llegando a la esquina cuando escuchó el rumor que se alejaba. La voz, como una mariposa chiquita y blanca, huidiza, revoloteaba por el Bajo, dejando oír su mensaje. Hoy sólo queda el recuerdo

Dobló para encarar la subida hasta San Lorenzo. La llovizna le mojaba la cara hasta dejársela brillante. Como si se hubiera bañado con lágrimas.

Rafael Oscar Ielpi



3 poetas rosarinos

Premio Municipal
"Manuel Musto" 1987

Después de muchos años, el Premio Municipal "Manuel Musto" volvió a otorgarse en Rosario. La edición 1987 de la distinción iniciada merced al generoso legado del pintor Manuel Musto, correspondió a los géneros de Poesía (editada e inédita) y a Cuentos, en las mismas categorías. El jurado de Poesía -constituido por Hugo Gola, Alberto Carlos Vila Ortiz, Inés Santa Cruz y Rafael Oscar Ielpi- otorgó el Premio Musto en poesía editada al libro "César en Dyrrachium", de Aldo F. Oliva. Los premios para la producción inédita recayeron en Celia Fontán, por "Los habitantes de Valdrada", con mención especial y pedido de publicación para "Los días", de Raúl García Brarda. Se seleccionan en este número poemas de los tres galardonados.

ALDO F. OLIVA

◀ VERANO

Para la ascensión de mis ojos,
déjame apenas
la violencia solar.
Me fe se llama
azulamiento atroz que canta:
cielos que cifren
la sumisa tierra de oro.
La sombra velocísima del trazo
que sostengo quebrádomme
me alimento de pájaros.
Para el prestigio de mi destrucción
déjame apenas

los alcoholes frenéticos del aire.
Por mi sangre descienden
a su único sueño,
reunido, fervoroso, que se tumba
y muere.
Suben entonces mis niños ágiles,
destruyendo, a tu vientre.
Mucho más lejos, una vibración entre dos saltos,
-esta lejanía es todo mi pecado-
la ulterior población dulcemente desnuda
danza en la luz.

◀ RAIZ

Ni el aguaribay de sensible verde,
ni la cálida idea de la fraternidad,
ni las estrellas del alcohol
que encienden las estrellas,
ni el lujo perfume
que arceja en la derrota
del que se afanó en lo real,
soñó, lució, naufragó,
se afanó en lo real,
ni el número posible
que desnude el mundo
son Tú, tu verdad
de semilla durísima que liga
a esta tierra de sangre,
niebla, sueño,
mi mano...
Oh, tú, rostro del alba,
más allá del alba.

◀ ADIOS EN NOVIEMBRE

A A.F. in memoriam

En otro espacio convoco tu rostro.
No ya en el cálido verdor de otro noviembre
en que unidos bebimos la dulce
fugacidad de lo real.
Ni en el designio feliz de las miradas
que creaban la noche como un sueño
certero y hondo de materia encendida.
Ni en esa grieta
sutil de duelo
que creciendo quebró el orden del tiempo.
Ni siquiera en la lágrima.
Hoy convoco tu rostro en otro espacio.
En la muerte precisa de la palabra.
En su humillación y en su horror.
Guárdame en tu mano
-para siempre lejana-
el esplendor tenaz de esta ceniza.

◀ CAZA MAYOR

La verdad nunca tuve entera fe en los pájaros.
Quedé niño de honda en tensión testimoniando
festivales y duras conjeturas,

CONICET



asedios, pedradas e iluminaciones
en el berretín de la tiniebla.
Las palabras trocadas, fuego del juego,
la constelación bajo las constelaciones,
voces altivas que confundí con el amor.
No tuve fe en los pájaros.
Antes que la estrategia azul me desolara
gemí muy hondo esquinado en la furia de mis nervios,
bajé al río a beber,
maldije la decencia,
sangré tristes criaturas de alcohol irrefaible,
construí un mundo, era de ceniza, contra el poniente
lo aventé.
Cada mañana salgo de la tumba y reinicio este canto.

EL TEMA DE PROTEO

Otra vez (otra ola),
otro día (otro dios)
en el derrumbe.
Yo soy la palabra que se me oculta.
Soy la sospecha
airada de la eternidad.
Amame

(mientras nos devoramos)
como a los pájaros
que siempre vuelven.
Soy una boca de hambre
y un teorema de barro.
Abjuré del misterio
y mi ceniza
se desflagra en la luz.
Te poseo,
mi amor,
en las tinieblas.
¿Pero quién eres tú,
Inamovible Dama, en este sueño?

RAUL GARCIA BRARDA

◀ NOCHE ABIERTA

a muchas horas del orfío
había flores tan lentas,
tallos ensimismados
por una intermitencia de lluvia
pensé que este sol aquietado
buscaba el escondite
que aullaba con los ruidos
no me preocupó casi
el corredor brumoso
abiéndose sobre aquel clima
para desembocar en el invierno
postergué los esfuerzos que brindaba la sombra,

otro recurso predecible
con que la oscuridad revelaría sus fueros
ante un agonizante atardecer
entonces era junio
era,

según quiera decirse,
solamente la noche
o el sigiloso camino de los gestos

◀ NOCHE Y DIA

No más soledad que el olvido
Paúl Eluard

tal vez cole porter no quiso imaginar
que tantos días de un pasado
mostrarían su refugio en noches del invierno
un susurro lejano
sintiendo las voces,
resolvió transformarse
por los acantilados del viento
entonces, lentamente,
preferí este retorno,
sólo para disuadir al olvido

◀ CANCION

la pandilla que cantaba
vino a desmoronarse
en la región donde el silencio
resguardaba ocasionales traiciones
este destino incalculable,
asomando en oleadas imprecisas,
anteponía su temura a la áspera vigilia
pero el pasado
derramábase por el tiempo,
accheando de nuevo
tras aquella memoria que cantaba,
corazón
de tu corazón

◀ LA ESTATUA ABANDONADA

ella pudo alcanzar con esa fuente
la evasiva consonancia del otooño,
su espalda sin embargo
testimonió la luna,

expandiéndose decidida
hacia alturas finales que completaban el viento
la grava tenuemente
desafió los rosales,
en verdad aferró con otros brazos
a una perpleja tesitura invernal
mientras tanto,
al planearse la luna
surgió una más despiadada,
ella logró regir sobre las aguas
sobre asedios precisos que el musgo establecía,
pero a costa de la complicidad con el tiempo,
la agencia de sus lluvias,
los definidos estertores de un sol

CONICET

◀ A FINES DEL INVIERNO

a Jorge Isafas

los años agrietaron en parte una perseverancia de brisa, sin evitar que protegiera la atónita frecuencia de sus pájaros, cuando mirábamos el sol éramos casi otros abandonados a las tormentas del invierno, y sin embargo los influjos pervienen, parecen encontrar todavía una voz más antigua que la caricia desgarrada en la sombra aún hoy suelen estremecer aquellas horas, participar escindidas por esa vigilia interminable aún hoy vulneran espacios de memoria, en una neblinosa frontera que acaso desuniera las lluvias o la esencial persuasión de este viento una casa al viento el entramado otoño expande la noche

CELIA FONTAN

◀ AQUELLOS FUERON LOS DIAS...

¿Y si éstos fueran los días, y si éstos fueran los últimos días, los gráciles días de la espuma? Frágil es el corazón del hombre en la espesura de la noche: y la felicidad, hebras breves de viento en la espesura de la noche.

◀ LA MAÑANA DEL LAGO

Turblo asombrado del viento turbamebla. Nuevamente, la mañana tiene magac hojas de vaguedad,

hojas tensas, nervadas, lanceoladas. ¿Y ese sopor del aire, y esa desazón en los caminos? ¿Y esas barcas que floran en el lago como amantes ahogados o dormidos..?

◀ CANTO DE LA NOCHE

Es la noche con sus párpados lo que inunda los senderos, es su magma desbordado lo que agobia los jardines donde grávidos e insomnes se agigantan los jazmines. Es la noche lenta, oscura, y ondulante como un lago, como una tierra umbría donde crecen las cautivas largas larvas, solitarias algas gráciles,

los helechos, los hechizos. Es la noche que sumerge a los amantes y ampara el rondar del fugitivo, la que vuelca a los ausentes en las mesas y como una cabellera se desata más bella que el día, más honda que el abismo de los días, la noche donde todo se avecina, la noche que copia nuestro rostro en el rostro velado de la sombra.

◀ PATIO DE ESTANISLAO

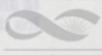
A la memoria del pintor Estanislao Mijalichen

Ya llegan los trémulos violetas, a celebrarte llegan a tu patio; de plano a plano, de altos muros caen.

Del rojo llegan, de un cielo absorto y frío en tu vehemencia. Déjalos caer por los cristales de las altas ventanas de tu pieza, déjalos prender en las baldosas de tu taller de incendios, déjalos arder en vino amargo y mojarse como en las madrugadas

Historiográfico de Revistas Argentinas www.historiografico.com.ar

CONICET



I E C H

de mal dormir
bajo la mala estrella.
Crecen tus cielos hacia lindes rojos,
y en la afirmación de los grafismos,
un no rotundo. Un no.
Un extraño vudú de sombras verdes
se juega a la sombra de la higuera,
y un rombo nos desvela,
un dios, acaso,
puntiagudo y despierto,
puntiagudo.
(A esta hora descansan los vecinos,
y es blanco el patio
mientras el pintor sueña
o mira un cielo de parrales bajos,
un amarillo de ámbar, los racimos).
Ya llegan... ¿Qué prisa tiene ahora
tu violeta, tu hiriente geometría?
¿Qué prisa de cosmos desbordados?
Pronto vendrá la luz a celebrarte,
ya se apagan las últimas estrellas.

◀ NIÑA DE GUATEMALA

Dura ofensa,
martirio de las flores...

voladuras del alma
llevan lejos
a la niña de seda
que buscaba
en el río la muerte
o el espejo,
el hilo del ensueño
o de la nada.

◀ TIEMPO TORMENTOSO

el cuerpo había aceptado la tormenta,
una llovizna pudorosa
emparentaba suavemente a las calles,
sus luces disponían

desde precisos espacios de la tarde
un implacable acecho.
crecían aquellos fuegos
cuando llovió sobre los labios
sobre el oeste mismo de los ojos,
comprometiendo brevemente
la indubitable certeza del invierno



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

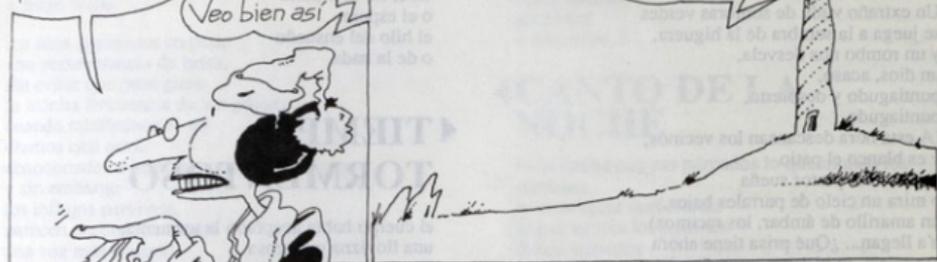
Gregorio Paz

CONICET

Anselmo... No piensas que deberías prender la luz?

Veo bien así

La luz tuya, no.
La del faro



No molestes más con eso, María!

Es que ha vuelto a estrellarse una nave contra los arrecifes

¡No es mi problema! Navegan a lo loco...

¿Cómo que no es tu problema!



Esto es un faro, Anselmo. Esos pobres navegantes serán pasto de los tiburones

Mejor para ellos... Los tiburones no comen pasto



Es que los feroces escualos...

¡Déjame en paz, que no encuentro un sinónimo de "metronimia"!

Debemos volver a prender la luz

¡Mujer! Me ofrecí para este trabajo para poder escribir tranquilo! ¿Cuánto me hubiese costado una torre de marfil?



¡Ayuda! ¡Ayuda!
¡Me han herido
los indios!

Shhh!...
¡El señor Anselmo
está escribiendo!

AAAYH

¡Haga silencio que no puede concentrarse!

¡Abrame!
¡Allá vienen ellos!

¡No le basta con venir a
molestar, que además,
tráe también a sus
amigos!

¡Anselmo!... No salgas, pero...
allí están ellos de nuevo...

¡Son los
onas!
Ahhhhjjjj

¿Qué es eso?
¿Un mangrullo?

¿No les alcanzó
el dinero para
construir el
fuerte?

¿Es, acaso, un monumento
a sus dioses?

¿A qué
dioses?

¿Es un símbolo fálico?
¿No les da vergüenza?
¿No ven que hay niños?

La típica curiosidad ona

¿Es, acaso, un minarete? ¿Es usted, un muezzin?
¿Son, ustedes, musulmanes?

¿Dónde guardan la luz?
¿Dónde guardan la luz?

Recuerdan cuando el faro estaba prendido. Nunca entendieron que la luz "salía" del faro y no llegaba al faro

¿Cómo hacían para atraer la luz de la luna por las noches?
¿Qué carnada usan?



¡Hagan silencio, salvajes! El señor Anselmo está buscando un sinónimo de "metronimia"!



¡Tenemos hambre! El granizo mató nuestras ovejas!
¡La nieve quemó el tomate y otros tubérculos comestibles!

¡El señor Anselmo también tiene hambre de conocimientos!
¡No puede atenderlos!



¡Insensible!
¡Perverso musulmán!
¡Falico!



¡Ya está! ¡Lo encontré!
¡He finalizado el poema que cambiará la Historia de la Humanidad!

¡Enciende el faro, María!
¡Su luz será la luz del intelecto
que alumbré el oscurantismo!



¡Saldré al balcón a leerles mi obra a los indígenas!
¡Sembraré una semilla de esclarecimiento en
el escaso entener de estos
desdichados!



¡No
deberías
salir al
exterior
Anselmo!

¡Nunca lo has hecho!
¡Abrigate!



1
Mi obra supera su
entorno!
2
¡Rompe paredes!
3
¡Gana espacios!



¡La luz!

¡Otra vez
atrapan la
luz!



¡Atención salvajes!
¡Les leeré
mi poema
titulado:



¡Horror! ¡Un petrel
deslumbrado por la luz ha
aplastado y dado muerte
al poeta!



¡Un petrel! ¡Un petrel!; El hombre blanco nos
regala comida para largo tiempo!



¡Era un hombre
generoso! ¡Cuan
equivocados
estábamos!

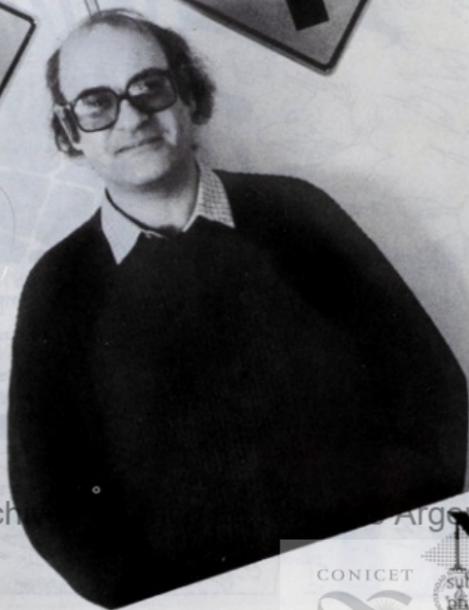
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ara.com.ar

CONICET



Joaquín Salvador Lavado, es decir, Quino

Joaquín Lavado, Quino, no sólo es el mayor humorista argentino contemporáneo y padre y maestro de humoristas; no es, tampoco, solamente el creador de *Mafalda*, criatura inmortal si las hay, y de sus amigos (Susanita, Miguelito, Manolito, Felipe y compañía); es, sobre todo, un ser humano conmovedor, honesto hasta lo increíble y lleno de ternura. Rodolfo Braceli habló largamente con él, enhebrando de ese modo un reportaje inusual, que conjuga la a veces inesperadas confesiones de Quino con la sagacidad periodística del entrevistador, un periodista y escritor argentino de reconocido talento, mendocino como su entrevistado. Braceli fue jefe de redacción para Latinoamérica de Ameupress entre 1974 y 1978 y actualmente es secretario de redacción de la revista argentina *Plural*. Autor, entre otras obras de *El último padre*, *Don Borges, saque su cuchillo porque he venido a matarlo*, *La conversación de los cuerpos* y *Cuerpos abrasados*. También de *La misa pagana* y *Federico García viene a nacer*, para el teatro. Para el cine escribió y dirigió *Nicolino Intocable Locche*.



segundo es irremediable. La Argentina, ¿es un país que está subdesarrollado o es subdesarrollado? La existencia de un pensador humorista como Joaquín Salvador Lavado, alias Quino, es una de las razones que nos alimenta a suponer que estamos subdesarrollados, pero no somos como, todavía, estamos. Ya que supimos usar el por algo será para la lujuria de la sangre derramada, aprendamos a usar también el por algo será para sobreponemos a la suicidante moda de la depresión y la desesperanza. Y Quino a vuelto a vivir y a hacer aquí por algo será que volvió a respirar de este aire. Quino nació en Mendoza

Arch

CONICET



Argentina www.diaconos.org
subdesarrollados
que ser
subdesarrollados. Lo
primero tiene remedio, lo

Así respondió Quino en 1967 a la pregunta de ¿Qué le espera a la humanidad? Veinte años después, su visión ya no es para nada tan pesimista.



(1967)

el 17 de julio de 1932. Hicieron bien sus padres en hacer lo que hicieron. Hizo bien Quino en no contradecirlos. En aquella tierra de sol, de uvas, de vinos, de siestas, de temblores. Quino creció hasta los 22 años. Sus años de estar en Buenos Aires, su estadía en Italia para poder respirar (cuando aquí eso era una peligrosa extravagancia), no pudieron sacarle ni el acento, ni el ritmo sosegado y cordial de las acequias, ni nada. Sigue parecido a su alma primordial.

Una vez más me resulta imposible hablar del Quino de hoy (fines de 1987) sin remontarme al Quino de hace exactamente dos décadas. Entonces, en uno de sus paseos por sus aires natales, lo entrevisté por primera vez. Antes y después de aquel encuentro hice centenares de entrevistas. Ni antes ni después abordé a nadie

más tímido. Nunca. Aquel primer encuentro de 1967, fue un renovado caer en pozos de aire, en pausas abismales, en silencios un poco más largos que la eternidad. Pero, compartiendo la mesa de café, estaba Alicia, la mujer de Quino, y eso nos salvó de perecer congelados en el silencio. Alicia, experta en esos momentos cruciales, una y otra vez nos vez nos arrojaba la cuerda para sacarnos de aquellos pozos. Quiero decir que para conseguir cada respuesta de Quino, tenía que hermiarme. Con un mudo, no hubiera sido tan difícil. Por eso tuve que apelar a un recurso para mí inédito. Hacia el final del reportaje aquel, viendo que mi pregunta no tenía contestación con sonido de palabras, al sufrir Quino, crucificado en su columna vertebral, le propuse que dibujara la respuesta... Entonces mi pregunta fue:

“¿Qué le espera a la humanidad? ¿A dónde cree que va a parar el mundo de los hombres?”

Quino buscó y encontró su lapicera y, dibujo mediante, respondió instantáneamente. El dibujo consistía en un hombrecito, de lentes, que pateaba al espacio un balón.

La patada era furibunda, categórica. El balón, visto en detalle, no era una pelota de fútbol, era un globo. Terráqueo. Nada menos.

Así opinaba Quino sobre el destino de la humanidad en 1967, cuando su relación con Mafalda andaba por los cuatro años de edad. Desde entonces, para el planeta, para Quino y para todos han sucedido dos décadas. Para esta parcela de sur que es el país de Quino y el nuestro, adentro de ese par de décadas hubo siete años de pesadillas, más interminables que un siglo. La pesadilla, tan cierta, tan abrumadoramente real, lo obligó a Quino a vivir lejos de la Argentina. Y porque la pesadilla empieza a ser doblegada, es que Quino ya vive de nuevo aquí. No hace mucho fui a verlo para preparar un texto destinado al libro **10 años con Mafalda** editado conjuntamente por Lumen (España) y Oveja Negra (Colombia). Y me encontré con un Quino idéntico, pero sin embargo distinto a aquel que concebía al hombre pateando al planeta.

Abrió la puerta de su departamento y, aunque me estaba esperando, me miró con ojos de asombro, como quien afronta a un aparecido: “En esto, idéntico a hace dos décadas.

Después me hizo pasar a un estudio. Para la conversación que iba a ser larga, Quino se sentó a mi izquierda y no detrás de su mesa de dibujo (fortín). Pensé: “raro que no trate de protegerse, siendo tan tímido como es”. Y en esto encontré el primer síntoma del cambio en Quino. Mientras lo observaba acercar su silla, razoné: “realmente las personas se parecen físicamente a lo que hacen y sobre todo a lo que son”. En verdad Quino no es ni un atleta, ni un boxeador, ni un ejecutivo. Y más aún cuando uno observa el peso, las pisadas de su tenue organismo, inmediatamente advierte que Quino no podría ser un fascista. Mejor así. De los otros, siempre hay demasiados.

Las paredes del sobrio ámbito de trabajo de Quino no están cargadas de trofeos. Hay en ellas algunos grabados y algunos retratos. Los grabados son de un tal Sergi, una especie de Buñuel cordial, que fue maestro suyo en Mendoza. El recuerdo de Sergi y de Oski, que nos mira desde la misma pared, lo pone a Quino muy pronto al borde de las lágrimas. Antes de los cinco minutos de estar comentando esas paredes, el Quino supuestamente racional, frío, ha bajado por completo la guardia. En carne viva, protegido por la presencia de Oski, la conversación sucederá con buen viento.

-¿Qué noticias tiene del 17 de julio de 1932?
-Bueno, parece que nació...
-Sí, Quino, a la vista está. Pero, ¿cómo fue aquel día?

-Sólo sé que nació a las cuatro de la tarde. Cuando yo tenía doce años, es decir, a la edad en la que podría hablarme de esas cosas, murió mi madre...

-Por lo visto la muerte lo sacudió muy temprano.
-En realidad, entre los diez y los dieciocho años viví asediado por la muerte, agobiado por el luto.

Cuando tenía diez murió un abuelo, después sucedió lo de mi madre, más tarde lo de mi padre...

-¿Y qué pasaba con el niño, con el adolescente Quino?

-Por esos años no sabía cómo comportarme, cómo escapar al luto, que entonces acostumbraba a

nazi. Fco. ¿no?

-Sí, por lo menos, fco.

-Mejor salgamos de esto... lutos y nazis, nada saludable...

-¿Cómo era Quino a la edad de Mafalda?

-Yo era un chico muy solitario: sálfa poco. Ni jugaba a la pelota.

-¿Reconocía su timidez?

-Mi timidez era espantosa.

vocación irrevocable.

-Es que desde que me reconozco quise eso, solamente eso: dibujar.

-Pero tenía que hacer concesiones, ir a la escuela. ¿Cómo fue que afloró?

-Mi madre era de pocos libros, pero sabía. Me convenció de que, si yo quería dibujar con los globitos, como en las

-¿Su padre tenía algo que ver con su oficio de humorista?

-Mi padre trabajaba en el bazar de una tienda, era muy ocurrente, pero de poquísimo hablar.

-¿Y su madre?

-Era ama de casa, andaluza, regordeta, simpática, muy simpática, hablaba hasta por los codos, era vivaz, fosforito. Ninguno de los dos tenía que ver con mi vocación, salvo un tío, Joaquín Tejón, que es pintor, dibujante publicitario. Yo me acercaba mucho a su mesa de trabajo. Así empecé, acercándome a su mesa.

-Fuera del luto, ¿cuál es el clima que guarda de su casa natal?

-El clima de mi casa natal corresponde a lo que sentí de grande: casa de españoles, de republicanos fervorosos, casa donde se sintió la guerra civil como algo que dolía, como algo próximo, muy cercano.

-¿Y desde cuánto se recuerda dibujando el humor?

-Ya a los 14 años dibujaba humor. Pensaba chistes y los dibujaba con mucha dificultad.

-Otra vez veo que crispas su frente, Quino... ¿Por qué?

-Porque dibujaba mal. Qué digo mal: muy mal. Tan mal dibujaba que hasta yo me espantaba. Aunque fui a la Escuela de Bellas Artes, mi



ser muy severo: la puerta de calle entomada por meses, nada de música nada de radio...

-Lo estoy viendo apretar el entrecejo... ¿le puedo preguntar por qué?

-Resulta que hay un detalle... un detalle que se sumaba al agobio, al luto: yo, desde los ocho años, iba al cine solo; veía cantidades de películas sobre los nazis. Yo me acordaba cuando salí a la calle me ponían un brazalete negro en el brazo... Yo, con ese brazalete, me sentí un

Tan espantosa que no quería ir a la escuela.

-Y entonces, ¿qué quería hacer?

-Dibujar.

-Dice "dibujar", como quien habla de una

historieta, también tenía que escribir los textos...

-¿Y?

-Y a escribir iba a aprender yendo a la escuela. Por eso fui a la escuela. No tenía más remedio.



evolución fue muy lenta. Cuando me tocó el servicio militar dejé completamente de dibujar, pero al salir noté que mi dibujo había evolucionado.

-¿Alcanza a precisar sus dibujos más lejanos?
-Me resulta difícil precisar un comienzo... es que me recuerdo, me veo dibujando desde siempre. Justamente una de las imágenes más lejanas y más intensas de mi niñez se refiere a la acción de dibujar... Mi madre había traído a la casa una enorme mesa de madera clara, de álamo... Yo me veo acostado, boca abajo sobre la mesa... me veo cubriéndola de dibujos de un extremo al otro... Mi

mis cosas... No me fue nada bien en los primeros intentos. Volví desolado, estuve meses de capa caída, hasta que decidí irme a vivir a Buenos Aires. Fueron meses duros. Pude soportarlos porque me ayudó económicamente un hermano mayor. Hasta que despuntó la primera oportunidad.
-Y a todo esto, Quino, ¿cómo se las arreglaba con su timidez?
-Mi timidez seguía igual: espantosa. Pero también seguía igual mi decisión de ser dibujante de humor. Por

servir de publicidad indirecta para unos electrodomésticos. Me explicaron que tenía que mostrar una familia media, con matrimonio, con hijos. El título elegido fue "Mansfield". Dibujé una docena de tiras con esa familia en situación de usar ciertos aparatos hogareños. Después las ofrecieron en los diarios, pero las rechazaron porque era visible el fin publicitario de la agencia. Guardé mi historieta en un cajón, hasta que mi amigo Julián Delgado me pidió alguna cosita para la revista Primera Plana. Entonces adapté la tira. A la nena le puse Mafalda. Ya no tenía que elogiar las virtudes de ninguna aspiradora. Pasé

-¿Cómo fue evolucionando su relación con Mafalda?
-Cuando comencé, el planteo de la historia era simple. La nena elucubraba una pregunta y los padres le contestaban. Como remate, ella hacía un comentario. Pero al poco tiempo este recurso empezó a agotarse, tocó fondo, entonces introduje a Susanita, que era una especie de mamá de Mafalda en chiquito. Así seguí adelante: a medida que se iban agotando los recursos incluía nuevos personajes.



madre puso el grito en el cielo y me dijo que si quería seguir dibujando tenía que lavar la mesa cada vez...
-Sigamos haciendo memoria: ¿qué pasó después de ser Ocho militar?
-Ya tenía una carpeta, tomé la decisión de ir a Buenos Aires, a mostrar

aquellos años mi sueño era llegar a ser ayudante, pasar a tinta los dibujos de otro.
-Pero estaba escrito que Mafalda se le cruzaría en el camino. ¿Cómo apareció esa nena tan terrible en su lápiz?
-Cierta día me pidieron que hiciera unas muestras para una historieta que debía

enseguida del elogio a la protesta. A Mafalda la hice escarrabias, protesta. Fue una revancha inmediata... Arranqué la historieta sin la menor idea. ¿Mansfield? ¿Qué sucedió en 1963. Nunca pensé que iba a estar diez años dibujando diariamente a Mafalda.

-Está visto que la necesidad hace al ladrón... y al dibujante. Quino, aunque no le resulte grato, haga un esfuerzo y trate de vivir con palabras humanas, sin el lapicito, la clave de Mafalda.
-Trataré... pero, ¿y si hablamos de otra cosa?

-No es obligatorio responder, pero haga algo por tratar...

-Hay algo que me parece evidente: Mafalda surge de un conflicto, de una contradicción...

-¿Podría explicitar un poco más este concepto? ¿Cuál sería el punto de la contradicción?

-A uno, de chico, le enseñan una cantidad de "cosas que no se deben", que "no se pueden", que "están mal", que "hacen daño", etc. Pero resulta que cuando uno pone el televisor o abre los diarios se encuentra con que los adultos perpetran todas esas cosas prohibidas para los chicos...

-¿Por ejemplo?

-Por ejemplo a través de masacres, de guerras, de torturas, etc. Y es aquí donde se produce el conflicto. ¿Por qué los grandes no hacen lo que enseñan a los chicos?

-Pasados los años, viendo a la pequeña Mafalda a la distancia, ¿qué opina de ella?

-¿Cómo le suena ahora? -Francamente, ahora me resultan insoportables sus peroratas.

-¿Sus opiniones cambiaron tanto, Quino? ¿Reniega de su Mafalda?

-De sus opiniones, de sus conceptos no reniego...

-Y entonces, ¿a qué se debe su malestar actual con Mafalda?

-Lo que pasa es que ahora me parece algo declamatoria, muy... muy sobreactuada.

-Posiblemente esa sensación le venga porque usted ya sabe de antemano el discurso de Mafalda y por eso la siente pesada, sobreactuada...

-No, no se trata de eso. Esto me pasa con Mafalda solamente, con los otros personajes de la historietita

me siento más cómodo. A ver si me explico: lo de Mafalda me parece elaborado, fabricado... Sin embargo me gusta muchísimo el personaje de Libertad... No sé, no sé, tal vez sienta así lo de Libertad porque es un personaje surgido en mi última época.

-Más allá de la fama internacional y de todo lo que eso trae consigo, a Quino como dibujante y sobre todo como ser humano, aquellos diez años con Mafalda, ¿qué le han dejado?

-No estoy queriendo renegar de la historietita. Fueron diez años de mi vida. Y no sólo de la mía: también fueron diez años de la vida de mi mujer, Alicia...

Pero estar una década haciendo una historietita tiene sus problemas y padecimientos... Pienso que el maestro Oski tenía razón cuando me advirtió: la permanencia en una historietita endurece la línea. A mí esto me pasó con Mafalda. Mi línea se endureció muchísimo. Todavía siento que estoy sufriendo en alguna medida estas consecuencias.

-Quino, debo confesarle que sus confesiones sobre Mafalda son tan inesperadas como temerarias. En cualquier terreno es inusual que un autor consagrado le haga objeciones a su producto. Usted no sólo dijo que Mafalda emite peroratas, que le resulta declamatoria y sobreactuada. Usted va más lejos en su inesperada confesión: toma un actitud crítica frente a su línea, a su dibujo. Su autocrítica es inusual.

-Es que no puedo negarlo: yo desde siempre tuve dificultades con el dibujo. A esas dificultades la rutina de la tira diaria las agravó...

-Pero Quino, ¿acaso dibujar a Mafalda cada día no se convirtió para usted en un gesto, en un hábito, en algo así como trazar su firma?

-No me pasó eso. A lo largo de diez años siempre me costó una barbaridad hacer que los personajes me salieran iguales.

-Increíble, casi increíble...

-Pero cierto. Para que se vea hasta qué punto me ha costado dibujar, voy a confesar algo más...: para que los personajes me salieran iguales, yo muchas veces... bué, los calcaba.

-¿Que los calcaba dice!

-No estoy hablando en broma -se levanta y busca una carpeta-. Aquí tengo todavía algunos de los originales calcados.

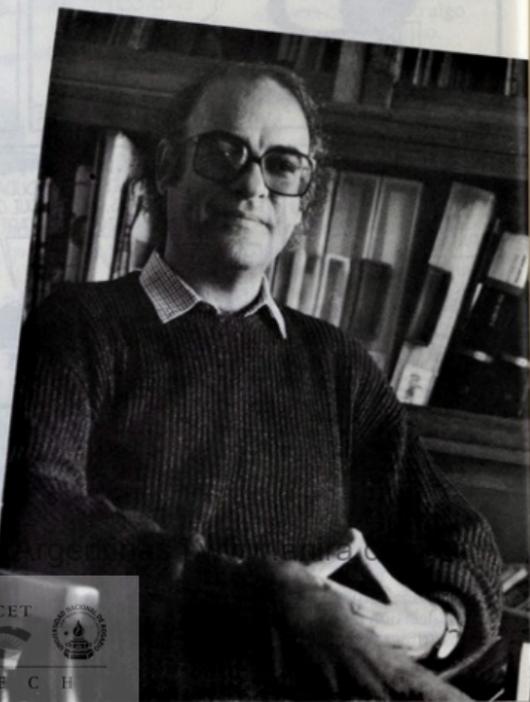
-Mejor no siga, Quino, con sus confesiones...

-¿Y por qué no?

-Porque si sigue en este tren va a terminar por decirme que a Mafalda se la dibujaba otro.

-Bue, tanto como eso no sucedió. Pero fueron diez años extenuantes, en cierta forma opresivos... Cada día me levantaba a las ocho. A eso de las nueve, nueve y cuarto, me ponía a pensar la idea. Me daba tiempo como máximo hasta las cinco de la tarde. Después, de las cinco de la tarde a las nueve de la noche hacía trabajosamente el dibujo.

Así, sin mayores variantes fue mi vida por día y por semanas durante una década. Alicia, mi mujer, también tuvo que soportar esta rutina y resolverme mi vida exterior, con el mundo.





Sé de dibujantes a los que mantener una historieta les costó caro, en algunos caos hasta le costó el matrimonio. No me quejo, quiero decir que no ha sido fácil.

-Aparte de esa exigencia diaria de la tira, ¿haciendo Mafalda tuvo alguna vez la espantosa sensación de haber tocado fondo, la desazón del vacío irremediable?

-Esto me pasó mmmmm, varias veces. Para remediarlo es que fui agregando otros personajes.

-¿Y alguna vez tuvo la desazón mayor, la de sentir que también los nuevos personajes se habían acabado adentro suyo?

-Sí, fue el día más terrible... las horas pasaban y pasaban y yo seguía completamente en blanco. Entonces decidí que Mafalda iba a tener un hermanito.

-Este sí que fue un parto sin dolor, como los que se usan ahora...

-Tuve a mi favor algo que me alivió las cosas... como al poco tiempo cerró el diario donde yo publicaba la tira, me evité una punta de cosas, como por ejemplo la internación de la mamá de Mafalda, la clínica, etc.

-El caso, Quino, es que Mafalda se terminó. Cuando la gente lo ve, ¿qué le dice al respecto? -Redondamente me dicen: "Quino, ¿por qué mató a Mafalda?".

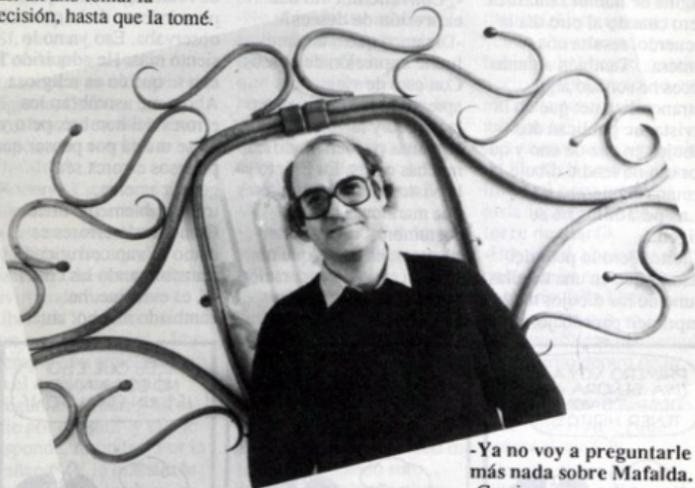
-Y ya que estamos, a usted qué le parece: ¿la dejó morir o la mató?

-Bue, no nos pongamos trágicos... Luego del cierre del diario donde se publicaba Mafalda seguí en una revista semanal. Pero sentía cada vez más la opresión de la tira. Me llevé casi un año tomar la decisión, hasta que la tomé.

me encuentro vuelta a vuelta es con nenitas que la saben de memoria... Con quien sí me encontré es con Manolito. Sucedió en Lisboa, en un restaurante; el mozo era más parecido a Manolito que el propio Manolito. No podíamos

-Seguro que no. Si Mafalda quiere vivir, allá ella. Pero yo también quiero vivir. Y en eso estoy.

-Bueno, Quino, tengo una buena noticia para usted. -¿Cuál?



-¿Cuál fue el razonamiento determinante en ese momento?

-La certeza de que, si seguía con Mafalda, la historieta iba a terminar por liquidar al dibujante.

-¿Alguna vez se topó con una Mafalda de carne y hueso, "afuera" de la historieta, en la vereda?

-No, con ninguna. Lo que sí

dejar de mirarlo. El mozo se daba cuenta y a cada momento venía a ver si queríamos algo.

-A casi quince años de haber concluido su década con Mafalda, ¿no se le aparece la terrible criatura de vez en cuando en sus sueños?

-No, no sufre. -Quino, no es por mortificarlo, pero me ronda una duda...: ¿es tan cierto que no extraña a Mafalda?

-Ya no voy a preguntarle más nada sobre Mafalda.

-Gracias.

-Recién hablábamos sobre sus sueños, ¿se puede saber cómo son los que recuerda?

-Mis sueños tienen una luz que no hace sombra...

-¿Cómo es eso?

-Quiero decir que generalmente sueño sin sol.

Pero la mayoría de mis sueños son de noche. Solo recuerdo haber soñado una vez con sol, en realidad con una borrachera de sol. Yo estaba en una playa de Venezuela, país que no

conozco. Raro, ¿no?

-¿Y qué otra cosa recuerda de sus viajes en la almohada?

-Hasta hace algunos años yo tenía un sueño recurrente. Soñaba vuelta a vuelta que estaba haciendo el servicio militar, pero con la edad de ahora. Yo en el sueño me daba cuenta de la edad, entonces iba y me quejaba, decía que tenía que salir, que tenía que ir urgente a entregar un dibujo para el diario Clarín. La contestación era siempre la misma: "Mirá, flaco, tenés razón, pero estamos en junio y el trámite es muy largo. Preferible que esperés la baja. Quedate piola". Otra cosa que suelo soñar es que dibujo una página de humor fantástica. Pero cuando al otro día la recuerdo, resulta una tontera... También algunas veces he soñado algo intranquilizante: que en la revista me publican dos dibujos en vez de uno y que por eso no tendré dibujo la semana siguiente...
-Las pesadillas no se eligen...

-Cierto. Pero lo peor del caso es que en una de ellas, a uno de los dibujos me lo imprimen para abajo.



-Quino, hace exactamente veinte años, cuando le pregunté su opinión sobre el destino del hombre, adónde creía que iba para la humanidad, usted me respondió con el dibujo de un planeta tierra pateado por el hombre. Hoy,

¿respondería igual a esa pregunta?

-Creo que iremos a parar al espacio.

-Hay formas de ir a parar al espacio. Puede ser volando en cohetes y puede ser saltado como esquivaras...

-Yo creo que volaremos en cohetes. Hace veinte años era pesimista, muy pesimista.

-¿Y ahora?

-Ahora creo que la inteligencia humana sabrá sobreponerse a todos los peligros.

-¿Convencimiento o... expresión de deseos?

-Digamos que... una muy fuerte expresión de deseos. Con esto de viajar he aprendido hasta qué punto la unidad y la voluntad humanas pueden modificar muchas cosas. En Egipto he visto hombres y mujeres que mantienen sus costumbres, no cambian sus usos, es decir, que no se caen en la desesperación por el consumismo. En Cuba he visto cuánto se



puede lograr juntado la voluntad a la unidad. Aún en la mayor pobreza, con el esfuerzo común se puede conseguir alimentación, salud, educación...
-Su desesperanza, su nihilismo de hace un par de décadas, ¿se refería a la civilización o a la indole

misma del ser humano?

-Se refería a la indole del ser humano. Yo por años pensé que en el hombre había algo malo e inmodificable. Estaba totalmente convencido de que si alguien no modificaba un gene del hombre, éste desaparecería a corto plazo. Hoy me desespero por lo contrario: por pensar que algún ingeniero genético puede modificar algún gen...

-También hace años usted enarbolaba el concepto del "artista prescindente". ¿Qué pasa ahora?

-Pasa que he modificado mi visión. Antes veía al artista como una especie de relator de fútbol que tenía que ser prescindente de lo que observaba. Eso ya no lo siento más. He adquirido fe, una fe que no es religiosa. Ahora me asombran los errores del hombre, pero ya no se me dá por pensar que por esos errores sea genéticamente, irreversiblemente malo. Cometiendo errores es como se van corrigiendo y transformando las cosas. Sí, es evidente, he cambiado mucho: antes



actuaba, dibujaba como observador distante. Antes, frente al error humano me indignaba.
-Era algo así como un también de la indignación, ¿no? Algo así. Cuando ahora leo cosas que he declarado hace años no puedo menos que reconocer que son

espantosas; por ejemplo cuando muy vehementemente afirmaba que todo artista debe ser individualista, alguien que se limita a observar, "al margen". ¿Pero cómo, cómo puede sostener semejantes cosas?

-Ya que la hace, le reitero su propia pregunta: ¿cómo pudo?

-¿Por qué pudo?
-En esto, observando mi propio proceder, encuentro otra demostración de que el ser humano comete bárbaros errores. Pero así como los comete puede corregirlos. La humanidad no es solamente la calamidad, Hitler, la lluvia ácida. También es Mozart, también es la medicina. Creo haber aprendido que es una arbitrariedad englobar a la humanidad sólo dentro de lo malo. Precisamente (y perdón por esta anécdota de cámara), yo estoy vivo y no ando en una silla de rueda gracias a dos bypass en las piernas. Es decir, gracias a esa medicina que también es parte de la humanidad.
-Quino, ¿qué cosas de la vida lo estimulan, lo alegran?

-Escuchar música flamenca y también árabe. Lo que me ocurre entonces es algo que está fuera de todo razonamiento. Me pongo a escuchar flamenco y siento que millones de hormiguitas se me meten en la sangre. Mirar palomas, palomas como esas que se ven por la ventana, también me divierte muchísimo.

-¿Tiene tratos con el vino? ¿Con el vino, cómo se lleva?

-Es muy complicado el vino. El tinto... Para mí el vino no es una bebida, es una filosofía, una manera de estar en el mundo... a tal

Buenos Airs. ¿Cómo explica eso?

-No alcanzo a explicármelo...

-Pero debe haber una explicación.

-Tal vez será porque el mundo propicia día a día, con su armamentismo, con el llamado antipasto de Chernobyl, etc., ciertas reflexiones que salen de Mafalda. Yo nunca terminaré de entender a las reacciones de la gente. Hay personas que me celebran ciertas páginas y otros que me dicen que no entendieron el chiste. En esto siempre me siento descolocado.

-Aunque lo prometido es deuda, yo prefiero no cumplirlo. Otra vez estoy preguntándole por su Mafalda...

-Sí, ya veo...

-Con la mano en el corazón, o en el cerebro, dígame, Quino:

¿realmente su mano, su lápiz no extraña a Mafalda?

-Nooooo. En catorce años sólo una vez tuve una ocurrencia relacionada con Mafalda... De aquella historieta, la que me sigue divirtiendo mucho es Libertad. Y puedo reirme con sus ocurrencias... Por ejemplo con aquel diálogo en el que la maestra le pregunta a Liber: "¿El sol sale por dónde?" y ella le responde, rotunda: "Por la mañana". Y la maestra le dice: "¡Pero eso no es un punto cardinal!" y Liber le retruca: "Eso a él no le importa: sale igual!"...

-Una cosa Quino: en los últimos años usted ha frecuentado mucho las ocurrencias referidas a la muerte. ¿A qué se debe esa insistencia?

-Posiblemente sea porque este año he cumplido cincuenta y cinco años. Y a esa edad murió mi viejo... Estos chistes míos sobre la muerte a algunos les produce molestia, por

ejemplo el de esa página en la que aparecen dos viejitos en un banco de plaza y reflexionan así: "En vez de pensar que estamos en el otoño de la vida, pensemos que estamos en la primavera de la muerte...".
-No deja de ser admirable su "voluntad" para el optimismo, Quino... Ya que nos metimos en el terreno de las pálidas, le pregunto: ¿qué le parece que pasa después del cese respiratorio. ¿A dónde vamos a parar?

-A la nada.

-¿Nada menos? Por lo visto no le preocupan ni el infierno ni otras dependencias castigadoras, indemnizatorias... Quino, no me lo imagino haciendo "el mal", pero trate de confesar alguna íntima maldad suya. A ver.

-Je... Ya lo dije: de chico me la pasaba jugando solo... entonces miraba mucho a las hormiga, a todas: las negras grandotas, buenazas, las chiquitas coloradas, malsimas, y las marroncitas, que no eran dañinas. A veces miraba las terribles guerras entre las hormigas; quedaba la gran tendalada...
-Le había pedido que me contara una real maldad suya, Quino...

-A eso, a eso iba: algunas veces yo atrapaba a una mosca viva, le arrancaba las alas, con cuidado de no

matarla, y la arrojaba al centro mismo del hormiguero. Qué tal.

-Hoy, a fines de 1987, ¿haría una cosa así?

-Sólo contarle me da escalofrío.

-Esto también nos demuestra, Quino, que el hombre puede cambiar. Y para bien. Es cuestión de tiempo y de saber vadear el mentado apocalipsis... Increíblemente, en este rato se nos fue quedando nada menos que el tema de la libertad...

-También se ha modificado en mí el concepto de la libertad. Hace quince o veinte años, cuando yo hablaba de libertad quería decir: "Déjenme solito, no me molesten, estoy dibujando".

-La suya era una especie de libertad restringida, libertad para estar aislado, adentro de la torre de marfil.

-Hoy, aquí, ahora, yo diría que aquello era casi lo contrario de la libertad genuina. La que yo proclamaba era la libertad del pajarito dentro de la jaula.

-Y actualmente, cuando dice "libertad", ¿qué quiere decir?

-Cuando ahora digo "libertad" me refiero a la libertad del pajarito sin jaula "protectora", expuesto a todas las contingencias, al riesgo, al hondazo, a la pedrada, al zarpazo del gato, a la tormenta, al ventarrón... Bah, no sé por qué: ahora me acuerdo que la otra noche soñé que aquí venía una pareja de pajaritos. Venían a verme...

-¿A verlo para qué?

-Para invitarme a su boda.

De viajeros, desterrados, y balances

Debe ser, sin duda, uno de los fenómenos de comunicación con el público más importante que ha dado Rosario en los últimos 20 años. Enrique Llopis -"Quique", para los rosarinos- ha ido construyendo, en ese tiempo, una obra autoral y una personalidad interpretativa que ya tiene resonancia nacional y algunos premios internacionales, mal que les pese a algunos resentidos de la música popular e incluso a algún aislado crítico porteño. Mientras cuenta parte de su historia y habla de amigos, de la infancia, de colegas y antiguas influencias, va también dando

forma a una parte de la historia misma de la música rosarina de 1970 en adelante. Un primer premio como solista en la Unión Soviética (Sochi, 1977); una consagratória reposición de "La Forestal" en 1984, y la persistencia de una obra en la que se mezclan, por igual, su amor a Rosario con una indeclinable adhesión a todo aquello que implique defensa de la libertad, de los derechos humanos, del hombre como



Revistas

CONICET



IECH

memorias



▲
modificador de la realidad, hacen que Llopis tenga permanente vigencia como creador. Y como raro caso de intérprete y autor que se preocupa, como ningún otro de su ciudad tal vez, en difundir a sus colegas y hablar siempre de la tarea de los demás, lo que, por cierto, no deja de constituir una excepción.



Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET



IECH



Llopis y Mercedes Sosa, juntos en Cosquín.

La "prehistoria" artística de Llopis, no la personal, que seguramente debió ser igual a la de muchos otros rosarinos, ¿tiene alguna fecha que pueda indicar el inicio de esta cronología?

-Sí. Puede ser ubicada, perfectamente, en el año 1960...

Año en que predominaba lo que se llamó el "boom" folklórico, iniciado, un poco antes por Los Chalchaleros, Los Fronterizos, Falú... ¿Qué relación tenía aquel joven cantante de entonces con el folklore?

-En aquellos años, la llegada de las migraciones del interior al Gran Buenos Aires y a las grandes ciudades, que venía también de antes, hizo que el bagaje musical de muchas provincias se hiciera más notorio, y que

esos ritmos y temas influyeran en todos nosotros, y en forma especial en los jóvenes que iniciábamos nuestra carrera, que estudiábamos guitarra y que interpretábamos la música popular de entonces: que sin duda alguna era el folklore.

Pero también hubo tangos en tu infancia...

-Sí, tango, porque en mi familia se cantaban tangos; pero mi inclinación fundamental estaba dada por el folklore y, sobre todo, por la música de nuestra región, del Litoral. Un poco por mis vecinos y por la presencia de figuras como Tarragó Ros y Santiago Padilla, con quienes tuve la suerte a esa edad -y por ser afinado- de desvelarme con ellos, para aprender con ellos. Creo que toda esa influencia se dio no sólo en mi caso particular. A diferencia de

hoy, cualquier niño o joven que empezaba a estudiar o a practicar un instrumento, lo hacía seguro de la mano de una canción folklórica: zamba, chacarera, chamamé...

Aquellos años inmediatos (antes y después) a 1960, te permitieron sin embargo un privilegio real, al que no tienen acceso muchos niños o jóvenes como el Llopis de aquella época: el de actuar en público y el de comenzar una cabalgata casi profesional por escenarios muy diversos en Rosario y en otras ciudades y pueblos cercanos.

-Hoy que lo veo a la distancia, comprendo que en aquellos años de chico yo estaba sosteniendo una decisión, una vocación que me parecía definitiva: que quería cantar y cantar eso, que yo había nacido para cantar. Después, durante la adolescencia, pensé que aquello no era

sino deseos infantiles y que la vida, en cambio, suele obligarnos a tomar otros rumbos, a meternos en otros breves. Ahora, tanto tiempo después, me doy cuenta que ese niño que soñaba y se ilusionaba con estar toda su vida en un escenario, estaba desarrollando una vocación verdadera... Es cierto que empecé, con otro grupo de chicos, en una experiencia importante, a recorrer toda la provincia de Santa Fe, pueblo por pueblo, en lo que tal vez fue el ocaso de la antiguas compañías de varieté. Todavía no había llegado la televisión local y la radio seguía siendo "el medio" y teniendo un gran poder de convocatoria. A tal punto que había programas "en vivo" hasta a mediodía. Nosotros actuábamos con "El Club de los Ruxcolitos", a las 10 de la mañana; antes venía "Almendra y Candelaria" y después el payador Bustamante. A las 11.30, a las 12 del mediodía había gente en las radios, en

horarios en que se supone puede estar ocupada en otros menesteres. Y en ocasiones importantes recuerdo que había que cerrar calle Santa Fe, Entre Ríos y Corrientes, donde estaba la vieja LT2 Radio Splendid. Hubo veces en que se veían colas de una cuadra para asistir a un programa determinado... La radio tenía, entonces, como sigue teniendo ahora, esa posibilidad casi "mágica" de comunicación entre el artista y el espectador. Pero permitía, a la vez, una comunicación paralela, que era la de ir a la emisora a ver y a escuchar a los músicos y cantantes o actores preferidos. Todo eso establecía una especie de vinculación fraternal, familiar, que los medios ulteriores como la televisión, han enfriado por completo. Aquella comunicación público-artista se daba también en otros ámbitos que ya no existen, como los varietés de verano al aire libre: el Varieté Avenida, el Eden Park y otros, donde también habrás cantado alguna vez... -Eso forma parte de otro tiempo, de otro país perdido. Yo le contaba hoy justamente, a raíz de una anécdota, a uno de los muchachos jóvenes que trabajan en nuestro grupo, algo que lo llevó a decirme: ¡Qué viejo que estás!, porque pensó seguramente que me refería a cosas pasadas en el año 40. Y en cambio, lo que les estaba contando era sobre los concursos de cantores y de las actividades que había en el club de mi barrio: donde se daba cine y los vecinos cruzaban la calle llevando sus sillas, o había siempre algún record que batir. Me acuerdo los del patinador Demófilo López,

con todo el vecindario participando y alentándolo. Eran actividades congregantes. Es cierto lo que afirmas: la televisión y la crisis económica han enfriado la comunicación y provocado que esos "encuentros mágicos" que se producían con una continuidad de jueves, viernes, sábado y domingo, sean hoy muy difíciles. Hablamos del barrio de la infancia. ¿Cómo era ese barrio? -Tengo imágenes grabadas del barrio como si fuera una vieja fotografía. Recuerdo un barrio solidario, con

calles de tierra y algo que para nosotros era todo un mundo: un enorme descampado que empezaba detrás de mi casa y llegaba casi dos cuadras más allá. Dentro de ese gran campo estaba el Club Belgrano, con su cancha de fútbol, y cerca el Hospital de Niños, que también tenía una cancha donde jugábamos, compartiendo a veces, sin saberlo, esa dualidad de vida y muerte que tienen todos los hospitales... Era también un barrio de studs, con su mundo tan especial y distintivo. Después, la adolescencia transcurre ya en el viejo Café Palermo, con todos mis amigos

entrañables. Con los que la vida nos mantiene siempre juntos, a pesar de haber elegido todos distintos oficios y de estar muchos ya casados, con hijos y viviendo siempre en el barrio.

Pasa la adolescencia y aquella época de los primeros escenarios y de esa vocación inicial que se mantendría presente hasta ahora y Llopis llega a la juventud de sus 18, 20 años. El panorama



Historia de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET



I E C H

musical de Rosario ya había empezado a modificarse...

Amenguaba la influencia y el furor folklórico y comenzaba a hacerse sentir la revolución de los Beatles, que fue el umbral de lo que después vendría a llamarse la "música urbana".

¿Cuáles eran tus relaciones entonces con esa realidad musical rosarina?

-Mi primer acercamiento se

estable", para acompañar a los que ingresaban al elenco. Ese fue el punto de partida de un grupo que después se llamó The Gentlemen (risas), y después Clericó y después Génesis. Tocamos un año acompañando a los chicos y después nos largamos a actuar por nuestra cuenta.

enganchamos con ese grupo fue en Entre Ríos, en una localidad cuyo nombre no recuerdo ahora, cerca de Nogoyá. Fuimos muy agrandados con el órgano y porque habíamos dejado de lado para siempre el acordeón: todo un logro para un conjunto como el nuestro. Bueno: llegamos y

muy grande, era una selección para Cosquín, en la que después de haber concursado unos cuantos meses y siendo prácticamente el ganador, me dicen -faltando días-



El triunfo nacional con "La Forestal"

produce con la llamada "Nueva Canción", con un paso previo que es mi participación en la música beat. Cuando dejo el "Club de los Ruxcolitos" tenía 13 años y debía abandonar el elenco estable; éramos unos cuantos chicos en esa situación, después de haber estado muchos más juntos. El responsable de aquel Club decide entonces formar con nosotros una especie de "orquesta

Era un grupo que tenía batería, bajo (yo había dejado la guitarra y estudiaba bajo, entonces) y un acordeón, que después fue reemplazado por un órgano.

No los teclados de hoy sino un órgano...

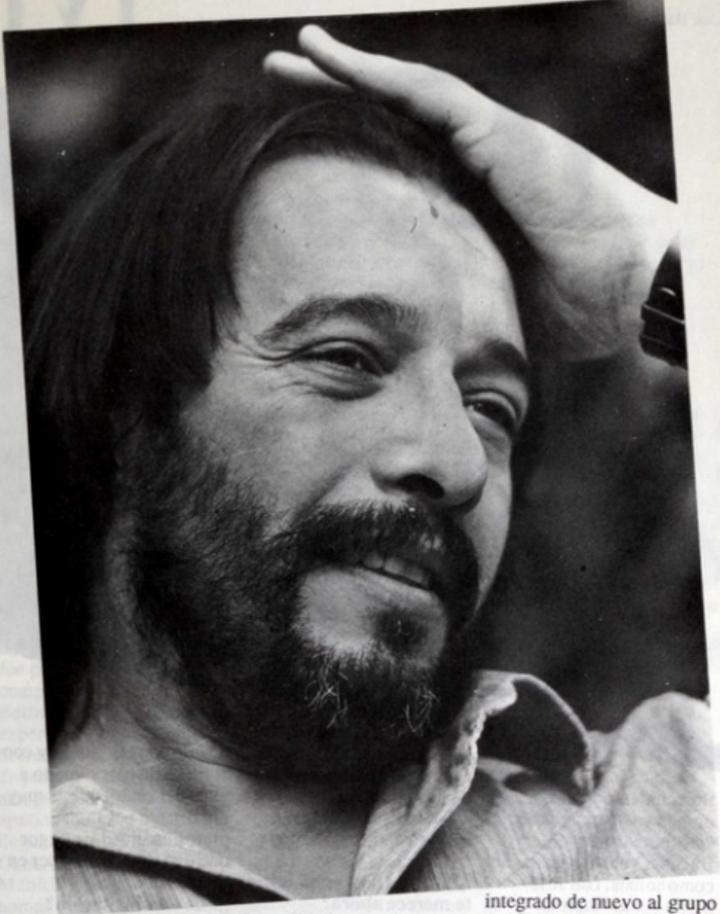
Alguna vez contaste una anécdota sobre aquellas primeras salidas con el grupo y su órgano...

-Hay una anécdota graciosa, es cierta. La primera actuación que

el pueblo tenía corriente continúa... (risas). Tuvimos que salir a buscar un acordeón y volver a él, porque el órgano no corría... Eramos chicos influenciados entonces por el fenómeno de los Beatles, años de 1964 a 1965.

Adolescentes a los que se abría un mundo distinto, visible entonces hasta en la misma moda: que encontramos respuestas ya en otras formas musicales y creativas. En mi caso particular, dejo de cantar folklórico por una frustración

que era muy chico para ir al Festival. Me dolió mucho, por ser justamente un chico, y adherir a otra música, a un mundo que me parecía incluso más ético, que era el de la música beat. Sin embargo, empiezo a sentir influencia de otra música y al no hallar respuestas (por lo menos las que yo esperaba) del mundo de lo beat. Y adhiere a esas nuevas "ondas" y conozco en guitarreadas a estudiantes que me hacen escuchar, por ejemplo, a un Yupanqui que yo no conocía, pese a haber cantado muchas de sus



canciones; que me empujan a leer a poetas; y después llegan Viglietti, Serrat, y Violeta Parra y Zitarrosa, y ya en la ciudad había, también, gente que a su vez influye sobre nosotros, los más jóvenes: ya en Rosario estaban Contracanto, Canto Libre... Ya estábamos en el 70 y poco después, en 1974, estábamos en Canto Popular Rosario. Hay una experiencia de esos años, de la que no quedaron testimonios grabados y que te incluyó como participante, que fue "Música Dos" -Aquello fue antes de Canto Popular, en 1972. El grupo se llamó en realidad Música Tres y lo integrábamos con José María Nuevas, que había estado en la última época de Clericó y el organista de aquel grupo, Antonio Biasone. Yo cantaba. Intentábamos hacer una experiencia que, para nosotros, era renovadora; queríamos incorporar instrumentos (José María tocaba saxo, flauta, clarín, guitarra eléctrica; Antonio, el órgano; yo hacía algo de percusión, bajo eléctrico, guitarra); escribíamos nuestros propios temas. Yo componía entonces con Cristina Fabiano, una tía mía, y con Carlos Silipo, un amigo del barrio. Después, Antonio deja el grupo y seguimos, ya como Música Dos, con José María, y a través de los muchachos de "Contracanto" llegamos a conectarnos con Iván Cosentino en Qualiton. Grabamos una cinta y el Chango Naón, creador de "Contracanto", recuerda siempre que uno de los problemas que Iván encontró en el grupo fue el color de mi voz. El Chango dice incluso que Cosentino reconoce no haber sido muy

objetivo y feliz en aquella observación, ya que si hay algo reconocible y "vigilante" en mi voz, es justamente el color. Que es el que me ha impedido, por ejemplo, trabajar grabando jingles o publicidad, por lo reconocible que resultó... Allí muere prácticamente Música Dos. Era en vísperas de tus primeras actuaciones en el exterior... Ese fue, justamente, el motivo de la disolución del dúo con José María Nuevas, cuando nos llaman para una selección con vistas a un viaje a la Unión Soviética.

En realidad, para el proyecto de gira internacional, Música Dos era, un dúo donde cantaba un solo integrante... Y los organizadores buscaban justo un solista. Hablan con nosotros para ver si podía ir yo solo. Recuerdo siempre un gesto bárbaro de José María Nuevas que me planteó no sólo que yo debía ir sino que me aseguró que si yo no iba, él se separaba del grupo. Finalmente, yo no fui, la gira no se hizo, nosotros seguimos tocando y nos une, todavía hoy, una amistad muy grande. Es más: José María se ha

integrado de nuevo al grupo de mis músicos. ¿Qué pasó después de "Música Dos" -En el año '73 muere mi hermana y yo dejo de cantar por un tiempo. Me dedico a trabajar en un taller de tapicería, hasta que el taller se incendia y empiezo a alternar otra vez la canción con el volante, porque trabajo de colectivo. Ya era el tiempo de Canto Popular y alguna gente, el Chango Naón, por ejemplo, me venían a buscar para que me "reintegrara" al canto. Había un espíritu, una fuerza que era sin duda contagiosa, con un



florecimiento grande de grupos y conjuntos, que nos entusiasmaba a todos.

Bueno... vuelvo a cantar, como solista, con José María como "violero" y participo en **Canto Popular** como puedo, en los horarios que tenía libres...

¿Con qué repertorio?

-En esa época yo cantaba conciones de Damián Sánchez, de Isella y Tejada, de Ritro, el autor de "Si un hijo quieren de mí" y las cosas que yo había compuesto, pero poco. Hasta que en 1975

Contracanto graba su primer LP, en el sello Europhone, esa gente me hace una grabación. Me acuerdo que fui a mi casa, lo hablé con mi vieja y le dije: **Bueno: no trabajo más. Me dedico a cantar.** Y desde

ese día me dediqué a ésto, al todo o nada.

Ese disco de que hablamos, es el mismo que se reeditó hace dos o tres años...

A tantos años, ¿qué juicio te merece ahora?

-Sin entrar a juzgar lo técnico que, por supuesto, hoy es muy superior, creo que es un disco con una frescura que ojalá pudiera lograr hoy... o volver a lograr. Allí están conmigo la gente de **Canto Popular**, tocando juntos: Garabelli, Hugo Giannone, Sergio y Gustavo Puccini, José María Nuevas, Alberto Callaci, Fandermole, José Figueroa en los arreglos. Era hace once años: en ese día me dediqué a ésto, al todo o nada.

¿Cuándo se produce aquella primera gira por la Unión Soviética y el consiguiente premio en Sochi?

-En agosto de 1976.

Cuando ya tenía un repertorio más pulido y con el ritmo de haber vuelto a vivir del canto, que es muy importante por la profesionalidad y el rigor que uno tiene que poner en lo que hace.

¿Fue una invitación?

-Yo en esa época estaba instalado, viviendo, en Buenos Aires. Y muy mal... En realidad, había hecho otros intentos. Ya en el 69, a los 17 años, me fui a la Capital Federal e incluso cumplí mis 18 años allí, en una pensión. Bueno: en aquel año de 1976, estaba trabajando con Hamlet Lima Quintana. Poco antes, **Contracanto** había decidido irse a España y tuvieron el gesto de regalarme el pasaje para que yo también me fuera. En el interín, me sale el trabajo con Hamlet, el primero que hicimos juntos, que se llamó **Simple y popular**, y no viajé.

Hicimos el espectáculo: en Córdoba, donde fue muy mal porque ya comenzaban los problemas de la censura, que a Hamlet lo persiguió por todos lados y que a mí, si bien no me conocían en esa época, me asociaba a su nombre. Bueno: por aquellos años, yo vivía junto con los muchachos del grupo **Cantoral** y tocaba con Raúl Carnota como acompañante. Un día suena el teléfono en la pensión y atiende **Panchito Montiel**, de Cantoral. Vuelve, entra a la habitación y me dice: **Quique ¿te querés ir a Europa?** Yo andaba tan mal que no tenía plata para pagar la pensión y no podía ir ni a Avellaneda... Es más: los muchachos tuvieron que prestarme para el colectivo, para ir a trabajar con Medice **Panchito Montiel: Llamó Chany Suárez: que tenés que ir ya, con el disco, fotografías y una carpeta de antecedentes, si te**

interesa. ¿Cómo no me iba a interesar?

Ya en la casa de ella, Chany me plantea que estaba seleccionada para ir al Festival (para el que faltaban apenas 15 días, así que había que salir prácticamente enseguida) y que no podía viajar. Había mandado ya incluso los arreglos de los temas que cantaría y la orquesta los había ensayado. El concurso era para cantantes de entre 22 y 25 años y Chany recurrió a su hermano, Julio Lacarra, para que le indicara algún cantante joven que pudiera reemplazarla. Y así me invitaron a mf. Hablé con los organizadores, y a los 15 días estaba en la Unión Soviética. Ni trámites de pasaporte tuve que hacer, porque tenía todo preparado para el fallido viaje que me regalaba **Contracanto**... ¿Fue fácil la decisión de irse?

-No. Pero ya por entonces estábamos viviendo una realidad cotidiana muy dura y la situación era difícil... Estábamos viviendo en pleno **Proceso Militar**... -Entonces, tanto Hamlet como Tejada Gómez, con quienes más compartí toda mi partida, charlaron mucho conmigo sobre el viaje, sobre los riesgos del regreso. Los riesgos del ir y del venir. Yo estaba decidido a ir, me entusiasma mucho esa idea. No tenía metida en el mate aún la idea del festival competitivo sino la de poder viajar a otros lugares, más aún teniendo en cuenta que el vuelo incluía Perú, Cuba y luego el salto a Europa. Tanto uno como otro de esos amigos coincidían en que debía ir, por la situación que vivía en mi país y fundamentalmente para tratar de aprender y de ver todo. Ni pensaba entonces en que podía ganar: no había tenido ni siquiera un

tiempo de elaboración, de preparación para el festival...

¿Cómo fue esa experiencia para un rosarino que no tenía aún 25 años, que nunca había viajado en avión y que debía cantar para un público que no entiende nuestro idioma y que, además, debe haber sido multitudinario?

-Era multitudinario, porque ese festival de Sochi, como otros que se hacían simultáneamente, formaban parte de los festejos de la Revolución Rusa, así que eran realmente importantes en magnitud. Recuerdo que en esa misma oportunidad fue premiada otra compatriota, Liliana Belfiore. Aquella fue una experiencia fascinante. El hecho solo de salir del país, de pasar por los aeropuertos, ya era apasionante para mf. El llegar a Perú, el estar en Cuba, conocer Lisboa, Munich y ya desde el avión nomás empezar a ver todo aquel verde, era como una bienvenida. Después, el público: una gente cálida, sencilla, muy latina, muy solidaria. Casi italiana.

Después de Sochi vino una gira europea...

-Después del Festival, en realidad, vienen los contratos derivados del Primer Premio que ganara y yo me quedé en la URSS para actuar allí. Primero en Sochi, después en Volgogrado, Stalingrado y después Moscú. Entonces, empiezo a recibir invitaciones para otros festivales, encuentros, mesas redondas. Como

consecuencia de todo eso, viajo a Portugal para participar en la **Festa do avante**, también multitudinaria y hago una gira por el interior de Portugal (otra experiencia inolvidable) y después vuelo a las Canarias para encontrarme con **Contracanto**...

Hace no mucho tiempo, no sé si leiste, murió José Afonso, que fue un cantautor portugués cuya canción se usó como emblema de aquel Portugal que recuperaba la democracia después de la larga dictadura de Oliveira Salazar...

-No sabía de su muerte: era un gran artista. Y aquella canción suya que por cierto recuerdo muy bien, fue un verdadero símbolo de libertad:

Gradola vila morena, terra da fraternidade...

Bueno: hicimos entonces aquella gira por el interior de Portugal tocando a veces, concretamente, en kermeses que se organizaban en medio del campo, porque estaban ligadas a temas muy coyunturales de aquel momento, como la Reforma Agraria y otros. Había grupos de varios países: alemanes, húngaros... Lo cierto es que después de Portugal y esa hermosa experiencia aterrizo en las Canarias y empiezo a trabajar con **Contracanto**, aquel grupo rosarino del **Chango Naón**, de Carlos Fredi, de Luis Corniero. Entonces, a fines del 77, empiezo a tener mis primeros contratos importantes y viajo a Bilbao con el grupo que había obtenido actuaciones. Cerca de Bilbao está Eibar, una localidad donde iba a vivir durante mi permanencia en España. A

Madrid y Barcelona prácticamente las conocí muy poco, casi cuando ya faltaba poco para el regreso, pero sí conocí mucho el interior de España: las provincias vascongadas, Asturias, actuando para universidades, en locales de espectáculos... Fueron cuatro años "españoles". En ese ínterin ya habían viajado para radicarse allá tanto Horacio Guarany como Tejada Gómez y Luis Corniero se había separado de **Contracanto**. Con Corniero, justamente, y con Hamlet-que ya había podido viajar también a España- organizamos un espectáculo que se llamó **Homenaje a la vida**. Pero para ese entonces, también recibí una invitación para cantar en el Festival de la Canción Política, en Alemania Oriental, el mismo donde estuvieron no hace mucho León Gieco y Fito Páez: ya era el año 1978. Al regreso, comenzamos a presentar el espectáculo, durante diez meses. Esa fue una posibilidad, además, de empezar a animarme a cantar mis propias cosas... Yo ya había compuesto cosas con Hamlet, pero no me animaba a mostrarlas, a pesar de que él me insistía en que debía hacerlo, lo que la propuesta era buena. Por esa costumbre que uno tiene de subestimar lo que hace, yo pensaba que lo mío era un poco mejor que no otra cosa. ¿Cómo es tu relación con Hamlet? Para mucha gente, que los ve en el escenario, es como una

relación a veces paternal y otra fraternal entre ambos. ...

-Con Hamlet compartimos la vida cotidiana, más allá de que estemos o no haciendo un espectáculo, con todo lo que eso implica. Yo había tenido en Buenos Aires algunas decepciones, quizás por una tendencia a idealizar a las personas y recuerdo que lo encontré a Lima Quintana en uno de los bares de la cuadra donde está SADAIC, en calle Lavalle. Lo había visto actuar en Rosario, con **Contracanto**, con Chito Zeballos, pero nunca había hablado con él. Lo paré y le dije que había grabado un disco. Hay dos canciones suyas y me gustaría que lo escuchara...

¿Qué canciones eran?

-Los pueblos de gesto antiguo, con música de Tacún Lazarte y Los hijos y los pájaros, con música de Bergesio. Me dijo que le gustaría escucharlos y fui al otro día con el disco. Tenés suerte: me encontraste con guita, así que te invito

a un café. Y tomamos un café y charlamos. Se llevó el disco y me dijo que me iba a llamar. Le gustó el material y me llamó al otro día nomás. Me dijo que podía hacer un buen trabajo en Buenos Aires y como él ya había empezado a sentir el rigor de las prohibiciones, puso desde el primer día sus contactos al servicio de un tipo nuevo, que todavía no era conocido allí y que, en una de esas, podía ocupar ese espacio que a él le estaba vedado. Así conocí, en una semana, a productores, locutores, gente de radio amigos suyos. Así surge el primer contacto mío con el medio porteño, con él llevándome a distintos programas. A pesar de estar prohibido, ese estado de compinchería y de amistad que a veces entrega ese ambiente, le

permitía a Hamlet charlar y decirles: **Bueno: ya que no puedo ir yo, ponélo al pibe...** Hice las primeras armas en Buenos Aires de la mano de Hamlet. Significó para mí un encuentro muy importante porque si yo puedo hoy estar haciendo proyectos discográficos, grabando, cantando mis canciones, el punto de partida es justamente aquel lazo con Hamlet. La lectura de cantidad de poetas y de cosas que voy haciendo a su lado, el aprender y estar en contacto con una parte de la historia de la canción popular argentina... Lo que más me impresionó de él, en aquellos años, era que representaba la antítesis del intelectual. Con Hamlet charlábamos mientras jugábamos al billar o tomábamos vino: no

estábamos todo el día con el tema de hacer canciones. Y en los momentos que había que componer se componía como un hecho natural y no como una lucubración intelectual, porque la canción, como la poesía es provocada por la vida misma.

Además de "Simple y popular", aquel primer espectáculo donde también intervino Raúl Carnota como músico, ¿qué otros trabajos hicieron con Hamlet Lima Quintana?

-Aquel mismo año hicimos un trabajo discográfico que nunca se editó y fue prohibido. Se llamaba La



Historia de Revistas Argentinas

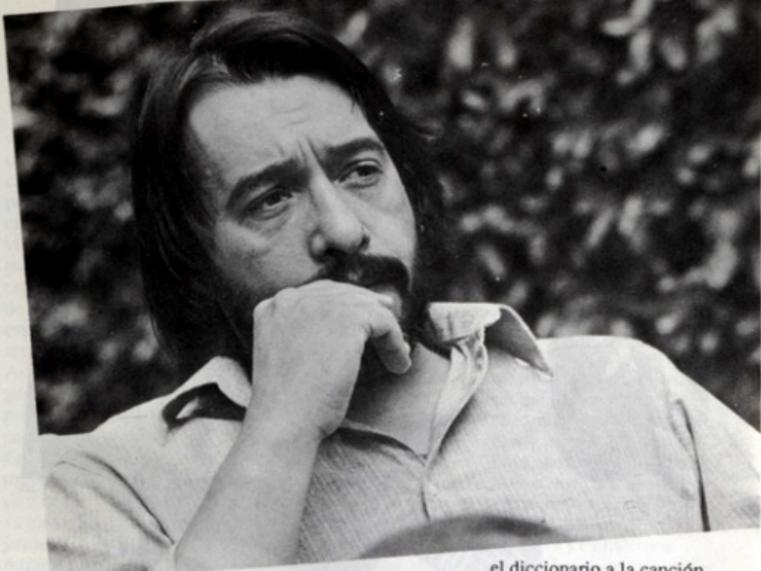
CONICET

I E C H

casa de los pájaros e incluía poemas y canciones como *El antiguo*, *Teoría de tu cuerpo* y la que daba título al disco. Después vino una gira e hicimos presentaciones en muchos lugares. De Hamlet extraje, desde entonces, la visión (y la convicción) de que es un tipo que no borra con el codo lo que escribe con la mano. Y por eso, siempre, y sobre todo cuando empieza a vislumbrarse el período democrático de hoy, trabajamos en todos los festivales de solidaridad que se realizaban. Aprendí de él otra cosa: que en esta profesión hay que saber morir de hambre con dignidad. Y también que hay que gozar las rachas buenas, vivirlas intensamente.

La gente que conoce a Lima Quintana tiene justamente esa impresión de él: que es tremendamente vitalista a la hora del goce y es un estoico en esos momentos en que hay que tener fortaleza y dignidad ante los malos tiempos, cuando llegan...

-El vivió, por ejemplo, de una manera muy difícil la época de España, a tal punto que a los diez meses decidió venirse. La situación no era tampoco muy buena allá para nosotros, pero se vivía, se trabajaba bien. Pero para Hamlet la lejanía de su familia, la situación que vivía nuestra patria, el desarraigo fueron más fuertes que todo y decide venirse y bancarse la realidad argentina a pesar de todo, con los riesgos que eso implicaba. Yo me vuelvo cuatro meses después, en 1979, y volvimos a hacer algo juntos, pero era una época muy dura. Recibo entonces



una invitación, esta vez ya como jurado para el Festival de Sochi, y organizo una gira por distintos países: España, Francia, Alemania, Italia y vuelvo con una experiencia acumulada que fue muy valiosa. Eso me llevó parte del 79 y todo el 80 y regreso a comienzos de 1981.

¿Cuál era la imagen que se tenía de la Argentina en esos países europeos y cuál era la que ustedes mismos le daban a ese público que iba a escucharlos?

-Afuera estaba muy claro que el país estaba sometido a la dictadura. Todos los organismos de derechos humanos reclamaron contra el Proceso Militar, alzaron sus voces y nosotros participamos de encuentros, de festivales, de marchas de solidaridad. Esa solidaridad era palpable en todos los países que tuve oportunidad de visitar: lo mismo para el pueblo chileno y uruguayo que vivía en idénticas

situaciones.

¿Y ustedes, entretanto?

-Mientras tanto nosotros componíamos, trabajábamos y también alzábamos nuestras voces, dando nuestra propia visión de aquella realidad argentina que estaba a miles de kilómetros de distancia pero cerca de nuestro corazón.

¿Cuáles eran las canciones que cantabas allá, en aquellos años?

-El repertorio era el mismo que hacíamos aquí, con la posibilidad que teníamos allá de una total libertad para expresarnos y para llamar a las cosas por su nombre...

“Al pan, pan y al vino, vino, / Mentiroso al mentiroso, / y asesino al asesino”, como dice una canción de Juan Carlos Muñiz...

-Exactamente. Durante mucho tiempo aprendimos y ya se había convertido casi en un juego de palabras entre nosotros mismos el cantar y decir sin decir. Eso era así: allá, tuvimos la posibilidad de aplicar todo

el diccionario a la canción. Vos no eras, sin embargo, un cantante folklórico. Y se supone que por aquellos años, e incluso antes, lo que atraía a los europeos era cierto “color local”, llamémoslo así, que tenían todos los sudamericanos: la música andina, por ejemplo. No eras tampoco un cantor de tangos, género que también tuvo y tiene su aceptación europea. El que ustedes llevaban era un producto nuevo y eso hace más interesante ese interés europeo por tus canciones y la de otros autores compatriotas. **¿Cómo valorás esa aceptación de públicos tan distintos, en países distantes, de una propuesta nueva como la de esa “trova rosarina” que de algún modo representabas?**

-Yo creo que el haber sido fieles a un estilo, y no habernos separado del peso a que el europeo era un mercado ávido para llevar otras propuestas como la del folklore de

Historia de las Pastas Argentinas | www...



"color local", que mencionábamos antes, nos cerró algunas puertas allá. Llevar un espectáculo con canciones y poemas, de Lima Quintana por ejemplo, a países distintos como Suiza, como Alemania o Francia, no era sin duda fácil y de hecho no lo fue. Pero también permitió, en la mayoría de los casos, que pudiera hacer lo mío. La respuesta siempre fue buena; quizás no tuvo la repercusión que tienen otro tipo de propuestas pero la gente pudo de ese modo

apreciar que no toda América latina era poncho, queñas, sikus y charangos... Bueno: ya estaba allí Yupanqui, y ya estaba Daniel Viglietti, señalando la diferencia entre ellos y eso que los europeos llaman el **el amor tercermundista...** A tanto tiempo de esa experiencia yo me siento muy feliz de haber mantenido la fidelidad a esa línea. Porque iba de Surinam a la vez, que esa era mi línea y dando forma también a un nuevo estilo. Cuando actuaba, cuando hablaba

con el público y trataba de presentar las canciones, yo sentía que si bien estaba hablando de un país determinado, de América latina, **no estaba cantando sobre lo que más conocía.** Hacía lo otro con total entrega y honestidad, pero sentía ya la necesidad de contarle a la gente cosas que conocía, porque esa iba a ser una posibilidad de comunicarme mejor con ella. Quizás por haber nacido en Alemania, que hasta entonces no le había dado demasiada adhesión a su cancionero, a sus personajes, a sus poetas,

quise dar testimonio de ella. Cantar a mi aldea, que era en definitiva lo que más conocía y quería. Por eso advertí que estaba creando, en mí, una nueva propuesta que preanunciaba todo lo que vendría después, hasta ahora. **Recién, al pasar, mencionaste un nombre - el de Viglietti - que se suma a otros más y a los que podríamos llamar si no mentores o influencias, por lo menos contemporáneos que signaron a nuestra generación y, en muchos casos, a nuestros propios creadores: Zitarrosa, Violeta Parra, Viglietti.** Háblame un poco de ellos a los que podríamos agregar el nombre de Alf Primera-, a los que debe reconocerse su fidelidad a su propia obra y una conducta que les prohibió, por ejemplo, "disfrazarse" de gauchos uruguayos o de llaneros venezolanos o de chillaneja, en el caso de Violeta...

-Al que más conocí de todos ellos fue a Alf Primera, cuya muerte, hace un par de años, nos dolió a todos los que queremos el canto popular latinoamericano. De él, fui amigo personal y lo conocí en mi primer viaje al Festival de Sochi y lo reencontré en Venezuela, en el Festival Bolivariano. A todos ellos, sin embargo, lo uno algo que señalamos recién: **fueron fieles al amor que el pueblo depositó en ellos, fieles a su pueblo.** Yo he sabido de Zitarrosa y de su nostalgia y de sus deseos de volver a estar en su tierra, entre los suyos. Pero eso no llegó a alterar su obra ni a dejarse tentar por propuestas que quisieran permitirle ganar mercados. En el caso concreto de Alf Primera, fue un cantor popular total: el Horacio

Guarany de Venezuela, por su poder de comunicación y su carisma con la gente. En el había rasgos salientes que son realmente admirables: una forma de trabajo que era muy similar a la de José Afonso; era muy difícil que fueran ganados por ningún circuito comercial. Alf hacía de sí mismo un manejo muy anárquico pero siempre enderezado a estar cerca de su pueblo. Por eso cantaba en festivales de solidaridad, en fiestas populares, en celebraciones de pequeños pueblitos, para los estudiantes, para los obreros, donde se lo reclamara... Hay muchos ejemplos; por suerte nombraste tres tipos que para mí, estando afuera del país, han sido ejemplos. Por su fidelidad a su propia historia, una historia ligada con su gente.

Hay una foto, de las que se publicarán en este reportaje, que te muestra cantando junto a Mercedes Sosa, que es otro de los grandes personajes de la música popular latinoamericana. ¿Cómo surgió esa relación de trabajo? Sobre todo teniendo en cuenta que la "Negra" es muy exigente en sus elecciones...

-A Mercedes la conocí personalmente en 1977, cuando hicimos presentaciones en Santa Fe y en Paraná, en la sala Mariano Moreno en ambos casos. Después nos cruzamos en algunos lugares, como Madrid. Allí, justamente, nos vimos en el Teatro de la Villa, creo que en una actuación de **Contracanto** y ella me habló del Festival de Sochi y del premio que yo había ganado. Eso me dio la pauta de que estaba muy al tanto no sólo de lo que pasaba en el país sino también de lo que pasaba

con nosotros, con los creadores, con la música popular. Después, sólo la crucé accidentalmente o la ví desde abajo de un escenario, como espectador. En el Festival de Cosquín, en 1984, yo estaba sentado en un restaurante con Hamlet, Ariel Ramírez, Falú y otra gente de la música y la poesía y Mercedes entra y se une a nosotros. Entonces, de repente, y sin mayores preámbulos, me propone: **y Quéique ¿cuándo vamos a hacer algo juntos?** Yo siempre fui muy retraído, nunca fui de andar metido y husmeando en el ambiente ni "colándome". Aún teniendo posibilidades porque con la mayoría de los cantantes, músicos y creadores me unen cuando no una amistad por lo menos un conocimiento bastante permanente. Pero tanto Hamlet como Ariel, como **Fierriito** -mi representante- me entusiasmaron con esa posibilidad, no sólo por la importancia de compartir un escenario con Mercedes sino porque era Cosquín y porque eso se vería en todo el país y en toda América, por la televisión. Entonces se concretó aquello. Primero íbamos a hacer **Sudamérica en mi voz**, de Ramírez y Félix Luna pero finalmente, a instancias de Ariel, nos quedamos con **Santafesino de veras**. Para mí fue conmovedor porque si bien yo ya había estado en grandes escenarios multitudinarios, yo siempre lo que ocurre cuando hay un grande en el escenario y se percibe esa comunicación intrasferrible

que se establece entre un gran artista y el público. **Volvamos otra vez hacia atrás. Volvés al país, en 1981 y recomenzás a elaborar tu propuesta creadora. Rosario se convierte entonces en una parte fundamental; ya habían surgido otros nombres, otros creadores que posteriormente iban a ser conocidos en todo el país y la "trova rosarina" era una realidad innegable. Comenzás no sólo a crear temas sobre Rosario sino a actuar en forma permanente y a obtener una repercusión popular hasta entonces casi inédita para un artista local. Tal vez porque el público -se ha dicho- reconoce que estabas cantando sentimientos y vivencias que eran comunes a todos los rosarinos...**

-De esa época es, en efecto, aquel primer "recital del regreso", en la Fundación Astengo, en 1981 y de esos años son también mi trabajo con Juan Carlos Muñiz y con Rafael Ielpi. Estaba (y estoy) convencido de que debía hacer base en mi tierra, en mi lugar, y por eso elegí entonces quedarme en Rosario y trabajar aquí, entre mi gente. Porque eso me permitiría después, sí, salir y desparramar todo ese cancionero que estaría avalado por los que vivían en este mismo sitio. Muchos dicen aún que **perdí el tren** porque no me instalé entonces en Buenos Aires, teniendo propuestas de trabajo, los contactos con CBS para grabar, etc. Pero decidí quedarme y **hablar intensamente** con los dos poetas que mencioné antes y **componer** aquí, estamos, con Juan Carlos, que para muchos de

nuestra generación fue como una pequeña bandera, una banderita, en esos años de 1976 a 1983. Aquel recital del Astengo del '81 tuvo gran repercusión porque el público fue a escuchar al Llopis del repertorio que conocían y ese fue el día en que estrenamos, por ejemplo, las canciones que habíamos escrito con Rafael en tres meses: **Mi madre me dijo un día, De esta ciudad recuerdo, Requiero para el rey Alfonso, Milonga bajo otros cielos**. A veces pienso que con Rafael estuvimos esperándonos todo ese tiempo de mi ausencia y cuando nos encontramos, en tres meses compusimos una cantidad enorme de temas. Sentí a partir de ese momento una seguridad que nunca había tenido anteriormente. Volví a salir en giras, por ejemplo, mi primera a Venezuela y llevé esas canciones. Y recuerdo aún el éxito que **Rita desnuda** tuvo allí, y la receptividad de la gente cuando les contaba sobre el Poeta Aragón, y cuando en el Foro de la Universidad de Caracas, tres o cuatro mil estudiantes cantaban a coro conmigo **Ay, ay, ay, rey Alfonso, qué zonzó se ha quedado el Carnaval...** Todo eso me dio la pauta de que estábamos en el camino acertado. Esto tuvo sus ventajas desde el punto de vista de que la gente se acercó a nosotros, nuestra canción se hizo masiva y rompimos el cascarón de lo que significa cantar siempre para un sector reducido. Pero también sus desventajas, porque esa canción no era precisamente la que pedía el consumo masivo que crean las grabadoras y el



gusto de Buenos Aires: no había el mercado que los llevara a grabarnos. Para mí fue una lucha muy dura: primero llegar a mi propia gente de Rosario, y después, salir de la ciudad con ese repertorio. Hoy eso se ha revertido felizmente, y uno de los éxitos que más éxito tiene es justamente **La leyenda de Rosario**, que hicimos con Rafael por aquellos años de 1981...

Que se supone que es un tema de consumo rosarina...
-Que yo suponía que era de consumo sólo regional, también. Al que en mi primera época de vivir en Buenos Aires, en esta etapa actual, ni siquiera lo había incluido en el repertorio. Cantaba **Una, el Rey Alfonso**. Fuéron Hamlet, mi representante Guillén, entre otros, los que me convencieron de que la

cantara. El día que la estrené fue una ovación y un enganche bárbaro con la gente y para nosotros la satisfacción de comprobar cómo se iban concretando tantos años de trabajo y de propuestas que, ahora, excedían nuestra frontera rosarina... Propuestas que estaban, esta vez, avaladas por la gente: que en muchos casos, por primera vez escuchaba temas que hablaban de personajes que les eran cotidianos y conocidos. Yo recuerdo la

cantidad de hombres y mujeres que nos paraban a Rafael y a mí, para contarnos anécdotas del Poeta Aragón, que lo habían conocido: querían darnos testimonios de que ellos también podían aportar su grano de arena a nuestra historia cantada. Y eso no indicaba otra cosa que **participación**. Puede haber sido porque el rosarina no estaba demasiado acostumbrado a escuchar que se cantaran las cosas de su vecino, de su pariente, de su paisaje...

-Puede ser: porque la canción nunca nos tenía como ejes. Sin dejar de consignar, como lo hemos dicho siempre tanto con Muñiz como con Rafael, (y para que no aparezca algún mal pensado que nunca falta) que esto no implica que creamos que nosotros iniciamos una cronología sobre canciones que hablan de Rosario. Había antecedentes, por supuesto, y gente que se ocupó de escribir temas rosarinos. Lo que no había, creo yo, era una perseverancia en ese sentido...

Ni una masificación de esas canciones que, en algunos casos, abarca a amplios sectores de la población... una aceptación colectiva de esa propuesta.

-Se sabe, por supuesto, que no fuimos los primeros en esto, pero sí que hemos sido consecuentes. ¿Cómo podría uno, por ejemplo, ignorar a gente como Chacho Muller, que si bien no tiene una propuesta estrictamente ciudadana, rosarina, ha construido una obra que habla hondamente de su región y de la gente de su región?

A partir de esas experiencias vienen cosas que son mucho más próximas y por ello mismo mucho más conocidas, como la continuidad en el trabajo discográfico.

-Comienzo, o mejor dicho reanudo la tarea de grabación, con un disco anual, ya en sellos grabadores nacionales (o multinacionales, para ser más precisos): **Pido la palabra**, en 1983; primero, en 1982, en Rosario, había grabado **Aquí estamos**, un LP casi integrante con cosas de gente de la ciudad y un año antes, en el '81, un cassette de producción local, **De mi ciudad recuerdo**. En 1984 fue el

LP de **La Forestal**; en el '85 **De viajeros y desterrados**, en el '86 **Son historias**, y este año el disco que termino de grabar, ahora en Polygram, el nuevo sello al que me he ligado contractualmente, y que aparecerá seguramente en marzo de 1988.

Hubo sin embargo, hace tres años, un hecho que produjo un corte en la tarea de Llopis solista y lo incluyó en un proyecto colectivo que se llamó "La Forestal". ¿Cómo ves todo eso ahora, cuando el proyecto ha cerrado su ciclo, y estamos a poco tiempo de tu presentación en el Astengo, en Rosario, por primera vez en todo el año 1987?

-La Forestal fue un hecho que no se desbordó a todos, que superó ampliamente nuestras expectativas. Cuando empezamos a trabajar en ella -en su segunda versión-, ninguno de nosotros (ni Rafael Ielpi, el autor; ni José Luis Bollea, el autor de la música original, ni Jorge Cánepa que incorporó nueva música a la obra, ni Néstor Zapata, el director, ni Emilio Lenski, el actor) pensó que tendría la dimensión y la repercusión que tuvo. No porque no creyéramos en la obra sino porque no había ejemplos anteriores de una propuesta musical y teatral que se convirtiera en un hecho masivo, con la adhesión y el fervor popular que alcanzaría después **La Forestal**: en salas, en clubes, en espacios abiertos, en el Monumento a la Bandera. Eso trajo aparejado que fuera un trabajo absorbente, que si bien no me paralizó como creador, me obligó a una tarea excluyente de

ensayos y representaciones. Cuando terminó ese primer ciclo en 1984, todos pensamos que había terminado la experiencia exitosa. Pero al reponerla, dos años después, otra vez se produce la repercusión y la adhesión de la gente: pensábamos de nuevo en una o dos semanas y dejamos de representarla cuando había cerca de un centenar de pedidos de fechas y actuaciones en distintos lugares del país. Sin embargo, pese a su absorbente papel en nuestro trabajo, me permitió también una apertura nacional importantísima. Con **La Forestal** accedo a nivel nacional y es a partir de allí que empiezan a "colarse" en Buenos Aires mis otros trabajos discográficos.

Recién entonces, mucha gente (fuera de Rosario, obviamente) supo que yo tenía, antes de la obra, discos grabados y una trayectoria bastante prolongada en el tiempo. **¿Y cuál es la propuesta de este Llopis de diciembre de 1987, que vuelve como solista a Rosario, y protagoniza casi otro "recital del regreso" como aquél de 1981 que recordábamos antes?**

-La propuesta es la misma de siempre: ir creciendo y mostrar lo que hemos hecho en ese tiempo de crecimiento como creadores y como intérpretes. Yo creo, haciendo un balance objetivo, que ha habido un crecimiento en mí en el terreno de la composición; que estoy mucho más seguro, mucho más suelto en la interpretación y que si hay un hilo vertebral en mi obra desde el primer disco hasta ahora, hay evolución en lo técnico y esa madurez que sólo nos da la profesionalización y el estudio y la dedicación a lo

que se hace.

Y vengo a estrenar nuevos temas (los de este disco que saldrá el año que viene) y los del disco anterior, muchos de los cuales nunca canté en Rosario.

Lo mencionamos en el copete de este reportaje y lo retomamos ahora, sobre el final: se menciona a menudo el hecho de que sos uno de los contados artistas que permanentemente habla del trabajo de sus colegas rosarinos, canta sus canciones y los menciona en el escenario. Invitaste grabar a "Acalanto", en uno de tus últimos discos; acabás de grabar un tema de Abonizio; invitaste a Fandermole a tus grabaciones y siempre tenés presente a Baglietto y a Fito Páez, que fue también músico en uno de tus trabajos discográficos...

¿Pareciera que no es muy común la fraternidad entre los creadores rosarinos?

-Mirá: no sé si es un problema exclusivo de los cantantes y creadores rosarinos. Más bien está bastante generalizado en el campo de la música popular, donde muchos cuidan sólo su quintita, su quiosquito. Yo, por suerte, me formé desde chico en un grupo en el que el secreto pasaba por el trabajo colectivo. Además, formo parte de una generación, que con aciertos y errores levantó la bandera de la solidaridad y del trabajo en común. No puedo desmentir todo eso y depositar en las relaciones humanas todo mi sentimiento y el recuerdo de esas situaciones de relación con otra gente me

acompaña siempre. Yo no puedo olvidarme, por ejemplo, de la emoción que sentí cuando el público se enganchó el día que estrené el tema de Fito en el Astengo. "La vida es una moneda". Si él lo recuerda o no con la misma intensidad es algo que debería preguntársele también a él, pero yo siento un gran cariño hacia esos momentos. Es más: cuando vuelvo a ver la película que filmamos en aquel recital y aparece Fito con el Ratón Mickey en su remera, con esa algarabía y esa frescura, me conmuevo de verdad. Recuerdo también las cosas compartidas con Fandermole, la experiencia generacional hecha con Acalanto. No puedo olvidar todo eso, de esos colegas, en la proporción justa del conocimiento y la relación que me une a cada uno de ellos. Hablo de Adrián Abonizio, a quien considero uno de los compositores más importantes del país, con una obra que en el momento en que se la valore en su total dimensión adquirirá la importancia que realmente tiene. Plantas argentinas, que acabo de grabar en este disco que está terminándose, lo canté ya en el 82 u 83, porque siempre me interesó lo que él hacía. Yo siento mucho respeto por todos ellos y lo valoro. A algunos los conozco nada más que a través de su obra, y a otros como seres humanos y amigos.

Alguna gente dice que no es fácil trabajar con vos. Porque además de ser muy meticoloso en todos los detalles de un espectáculo, de un recital, de una grabación, tenés algo así como "un exceso de profesionalidad". No en la convivencia con los demás sino en la tarea artística...



No es la primera vez que alguien me comenta eso. Yo creo que, en muchos casos, nos han acostumbrado a hacer la fácil: pongamos un sonido, metamos un par de luces, cantemos y listo. Y hay gente que no es para nada así. Yo conozco, por ejemplo, la preocupación de Baglietto por hacer cada espectáculo: es un tipo que se preocupa hasta por el último detalle. Y eso se ve en la calidad de las cosas que monta. Yo nunca tuve muchas posibilidades en ese sentido y las cosas me costaron siempre mucho. Me costó llegar a tener un buen sonido, convencer de que había que poner buenas luces. Quizás porque vengo

de un ambiente donde no se le daba mucha bolilla a ese tema y rige más la mal entendida "espontaneidad". Yo creo que no debe ser así y por eso trabajo mucho en esos aspectos y a partir de ahí exijo que la gente que debe trabajar conmigo tenga el mismo ritmo. Por suerte, ahora me he rodeado de un grupo de gente que tiene la misma filosofía y el mismo interés en que todo salga 10 puntos. Pero aclaro algo: yo he sido (y soy) exigente al máximo cuando las circunstancias me permiten entrar en una obsesión totalmente absurda. Si tengo que ir a cantar a un festival por los inundados, en una localidad que está bajo las aguas, no voy a

salir pidiendo un sonido descomunal como si estuviera cantando en Obras o en el Astengo. Nombro el caso de Baglietto como podría mencionar el de León Gieco: gente que a veces, para que todo salga como debe salir, hasta cambian la plata con su espectáculo, pero mantienen levantado ese respeto por la gente y por lo que ellos mismos hacen. Además, los que estamos en esto, haciendo lo que sabemos, somos unos privilegiados en esta realidad argentina de hoy: trabajamos en lo que nos gusta y nos pagan por eso. No podemos, entonces, encima, hacerlo como si todo fuera una estudiantina juvenil...

Sabino, Fortunato y Esteban Juárez



Sabino, Fortunato y Esteban Juárez son exponentes arquetípicos de un acervo musiquero que se originó en la campaña de la provincia de Santiago del Estero, donde aún se habla el quichua y se preservan ritmos y coplas que se remontan al otro siglo. La inclusión de los Hermanos Juárez (Sabino, Fortunato, Esteban más la inclusión de Carlos Juárez, sobrino de los tres e hijos de Higinio, fallecido en 1984) en el ciclo. El canto de las provincias, que realiza desde 1984 el área municipal de cultura rosarina, permitió que el público de la ciudad accediera a la música montañesa y a veces, por ello mismo, agreste e inocente de los pequeños pueblos santiagueños, y a la carga de belleza, frescura y profundidad que suele tener la canción de los pueblos cuando ésta responde de veras a sus raíces más genuinas. La larga charla con los últimos Juárez de la tradición familiar permitió enhebrar una profesión que los tuvo como protagonistas y en la que los tres hermanos fueron desgranando, con una tonada que nunca podrá



La autenticidad nace siempre en las raíces

Aún cuando los grandes circuitos llamados comerciales los ignoren olímpicamente y los sellos grabadores no los convoquen a sus estudios de grabación, y la televisión no arriesgue nunca una de sus cámaras para filmarlos en sus lugares cotidianos, existen y dan prueba de su existencia. Y es sin duda una suerte para la cultura popular, porque se trata de artistas argentinos desconocidos por el público de las grandes ciudades pero que son queridos, admirados y respetados por las gentes de sus provincias porque representan una parte importante de la cultura de esos lugares y porque, en muchos casos, suman a su autenticidad y a su pureza artística un alto grado de talento creador. Ese y no otro es el caso de los Juárez, últimos exponentes de una larga tradición familiar iniciada en la hoy extinguida (y olvidada) Villa de Loreo santiagueña.

reproducir la letra de molde, parte de la historia mayor del folklore de los argentinos. Ese que todavía se mantiene intacto en lugares con nombres sonoros y hermosos: Salavina, Atamisqui, Silpica, Brea Pozo, Suncho Corral. "La nuestra es una familia que, por tradición nomás, ya era de músicos. Nuestros abuelos, tanto el materno como el paterno, ejecutaban el violín, la guitarra. Vivían en esa época en la zona de adentro, zona de Loreo adentro, unos siete u ocho kilómetros al este. Ahí



estaba la hoy desaparecida **Villa de Loreto** y allí vivían mis abuelos, y mis padres, cuando se casaron, también vivieron en ese sitio.

“Vino una creciente del río Dulce y arrasó la villa, que quedó sepultada y hoy está aún bajo un brazo del río Dulce. **Nadie salvó nada: todo está enterrado allí.** Mi padre y mi abuelo tuvieron mucho que ver con todo aquello, sobre todo mi abuelo, a quien dediqué -dice Fortunato- un tema que se llama **Violín de Tatuco**. El fue el héroe de aquella crecida que terminó con Loreto. Tenían una carpintería y unos botes. Esos botes fueron los que sirvieron para salvar a la gente de arriba de las casas, para sacarla de arriba de los árboles. La creciente llegó a las tres de la mañana y no hubo tiempo de salvar nada. Ellos dos pasaron toda la madrugada y hasta el mediodía llevando gente a las alturas cercanas. Es por eso que la gente le decía Tatuco, cariñosamente. Es palabra quichua compuesta de **Tata**, padre y **cu**, más. **Más que un padre le decían, para no decirle abuelo.**

“Tatuco tocaba el violín y hacía dúo de violines con su hermano Domingo y mi padre lo acompañaba en la guitarra. Mi madre se llamaba Clementina Gómez, y mi padre Esteban Juárez. Se casaron allá por el año 1895 o 1896 y el hijo mayor, nuestro hermano Luis, nació en el 1900. De ahí hay que empezar a contar: Luis, Antonio, Higinio, Juancito, que tocaba el bandoneón...

“Todos tocaban algún instrumento: acordeón, guitarra. Mi padre, sobre todo, sabía tocar en aquellas épocas el **serrucho**. Ese instrumento, que es para carpintería, al

doblarlo y golpearlo produce un sonido casi imitando a un violín. Entonces se los manejaba muy bien, porque eran de acero bueno y no se rompían. Ahora, en cambio, usted los dobla un poco y ... adíos.

“Por esos años es cuando empezaban a tocar juntos nuestros hermanos mayores. Después, fueron pasando los años y los hermanos iban reemplazando sucesivamente uno a otro...”

La historia, que parece escapada de una página de García Márquez, va enlazando nombres familiares, paisajes con crecientes, fiestas populares que eran, a comienzos de siglo (como lo fueron casi hasta nuestros días) comunes en toda la zona rural santiagueña, cuando la provincia era una sucesión de extensas sequías y terribles calores que el Canal de Dios y la modificación del clima contribuyeron a hacer menos frecuentes. Aquellas agrupaciones musicales incipientes de los Juárez eran, en realidad, un reflejo de esa tradición musical santiagueña que se basaría también en familias: los hermanos Julián y Benicio Díaz, los Hermanos Simón, los Peralta Luna, los Carabajal.

En una nota publicada en **El Liberal** de Santiago del Estero, Juan Carlos Almada consigna parte de esa historia familiar. A fines del siglo pasado, don **Carmen Tatuco** Gómez, carpintero de oficio, botero, gran nadador, además de

quichuista -como no podía ser de otro modo-, por entonces músico “violínista” con su hermano Domingo, también ejecutante de violín y el acompañamiento de Esteban (su yerno) en guitarra, hacían alegrar con sus interpretaciones a los paisanos de la antigua Villa Loreto, ya sea en trincheras, escuelas, bailes populares y en cuanta ocasión se presentaba. **Tatuco**, apodo cariñoso, surgió sin duda del afecto que despertaba aquel criollo servicial, que con los botes que él mismo construía transportaba a los vecinos que vivían al oeste del río Dulce, poblaciones tales como Tuama, Villa Nueva, Brea Pozo Viejo, Tontola, etc.

“Allí, se podría decir, está la raíz del grupo que medio siglo después se llamaría **Los Hermanos Juárez**, en ese Tatuco que con su oficio de botero y nadador, como dice la canción de su nieto Fortunato, socorrió presto a la población de la desaparecida Villa Loreto, cuando allá por el año 1908 una de las mayores crecientes que registra el río Dulce, la destruyó para siempre. Orestes Di Lullo, estudioso del folklore y de la historia santiagueña, describe en uno de sus libros: “En 1908 el río comienza a hincharse. Las noticias son aterradoras. Pero el pueblo confía en la providencia. Algunos vecinos huyen. Los objetos de culto son trasladados a la Estación Loreto, por el entonces párroco Retambay. Esa misma mañana, las aguas han inundado el Campo Yugo, dos kilómetros al norte de la villa. Por la tarde, una tormenta de agua, piedra y

viento se desata furiosamente. La inundación está en las calles y sube poco a poco hasta el alero de los corredores, mientras la gente espera todavía ansiosamente, con la plegaria a flor de labios, que el río embravecido y la turbonada amainen. Pero es inútil. El pueblo se ha refugiado en los techos de barro. Los relámpagos hienden la fosca y torva oscuridad. Los gatos aúllan lastimeramente prendidos en las cenefas y de los horcones. Se oyen gritos, llantos y truenos. La corriente es impetuosa. Brama, mientras corre lentamente los muros de adobe. El salvataje es precario...”

Fortunato Juárez, como sus hermanos, va desovillando la historia cantora y humana de su extensa familia: “Nosotros somos 16 hermanos: 11 varones y cinco mujeres. Quedamos ahora nada más que cuatro: la mayor, que tiene 76 años y se llama Paula. Y después, siguiendo el orden de edades, Sabino, que tiene 75 y canta con nosotros; yo, Fortunato, que tengo 63 y Esteban Clemente, que toca el bombo, y está cumpliendo 60. El grupo musical, la orquesta, nace allá por 1954, diríamos “promocionalmente”, en los camavales en que tocamos en Pinto. Son 33 años juntos. Entonces éramos dos bandoneones: Carlitos (que toca todavía con nosotros) y que entonces tenía 14 años) y nuestro hermano Juan, el violín de Higinio; las guitarras de Sabino y mía y el bombo de Esteban, el Chango. Cuando muere Higinio no lo

reemplazamos ya. Y así vamos siendo cada vez un conjunto más reducido...” Juan Carlos Almada, en la nota mencionada, confirma datos y evolución de esa real cronología de la música popular santiagueña que son los Juárez: “A la muerte del padre, Esteban y al enfermar su mujer, la gran familia se radica en la capital de Santiago, en 1928. Es **El Potrero de los Taboada** -hoy llamado Barrio 8 de Abril- el lugar que verá crecer a estos changos loretanos. Razones de trabajo tuvieron separados a parte de los hermanos: así es como en 1935, en la localidad de Fernández, se forma el **Conjunto Orquestal Juárez**, integrado por Higinio, Juan, Tano, José y Manuel

Juárez”. Juan -**Juancito**, como lo siguen nombrando hoy sus hermanos sobrevivientes- fue llamado poco después a integrar la hoy legendaria orquesta de don Andrés Chazarreta, con la que grabaría 31 discos que forman parte del patrimonio cultural argentino. Al regreso de la Capital Federal, en 1938, Juan Juárez se desvincula del conjunto y, por razones que la familia nunca conació, desaparece sin dejar rastros.

“Casi con el hecho del nacimiento del dúo de los Hermanos Juárez, integrado por **Chango** y **Fortunato**, allá por 1944, se produce el

traslado de la familia a su nuevo domicilio: **Huaico Hondo**, despoblado entonces. La hoy Avenida Belgrano era tan sólo un callejón -menciona Almada- e infinitos senderos se abrían entre jarillales, tunas y quimiles, por donde se llegaba a la casa de los Gallo, de los Leiva, al negocio de don Moisés Cura o al almacén de ramos generales de Mitre. Otras huellas llegarían a las Lomas Coloradas y cruzarían audazmente por sobre el madero que hacía las veces de puente sobre el Canal San Martín y que los vecinos debían superar a diario. Muchas veces hacían peligrosa la

aventurada serenata del novel dúo de **Chango** y **Fortunato**, cuando la copla galana era interrumpida por el inhospitalario ladrido de perros y la jaúrra formada obligada al retiro acelerado”.

El cronista santiagueño anota en su artículo de **El Liberal**: “Ferrovianos la mayoría de los hermanos, estaban obligados a cumplir diversos destinos que muchas veces los llevaban a trabajar tanto en nuestro interior como en otras provincias, así es que este mismo camino le dio la posibilidad a Sabino de

Los Juárez y un folklore que todavía se baila.



de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar

CONICET



I E C H

encontrar al hermano perdido, a Juan, en Sumampa, allá por el año 1950. Y a pedido de doña Clementina, su madre, los hermanos lograron convencerlo del retorno...” Esa circunstancia, también casi escapada de García Márquez, fue la que dio origen, cuatro años después, al nacimiento del primer conjunto de los Juárez. “Fue en los camavales de Estación Pinto -recuerda Juan Carlos Almada- donde recibieron los primeros aplausos de un público santiaguense que, a partir de allí, los tendría como obligados animadores, sobre todo en el interior de la provincia, gozando de renombre en distintos pueblos: Herrera, Taboada, Garza, Fernández, Brea Pozo, para los camavales y fiestas patronales, de escuelas y familiares. También en Beltrán, Loreto, Ojo de Agua, San Pedro de Guasayán, Villa La Punta, Campo Gallo, Monte Quemado y muchas otras poblaciones. Los Juárez -especialmente Fortunato, a quien SADAIC le hizo entrega, en noviembre de este año, de una medalla por sus 34 años como autor de canciones folklóricas- tienen sin embargo otra cualidad que los distingue como valiosos: la composición. Fortunato lo analiza con su tonada santiaguense: “Higinio, en sus últimos años recién descubre su vena creadora, como músico. Coplitas para mi aguatera, por ejemplo, es un hermoso

tema, que ha grabado Alfredo Abalos. Yo en cambio, desde chico ya tuve vocación de escribir cosas; pero en serio, realmente, desde los 24 años. En 1953, el conjunto de Peralta Luna me graba el primer tema y me hago socio de SADAIC. Después, Los Fronterizos, en su primerísima época, me graban un camavalito, **Vuelve cholita**, que aún lo tocan sus sucesores. Después, entre muchas otras, una que escribí al patrono del folklore argentino, San Francisco Solano, el único santo músico que ha pisado el suelo americano. Es muy posible que el nativo de Santiago del Estero, por imitarlo, fabricara sus violines y tocara ese instrumento... Usted va a las zonas más tradicionales de nuestra provincia y halla a los **violinistas viejos**, como don Sixto Palavecino, que es uno de los émulos de aquella gente que aprendió a tocar el violín sin que nadie les dijera así se toca. Lo mismo pasa con la guitarra o con el arpa, que había muchas de éstas en Santiago, en zonas campesinas. Allí se ha mantenido el folklore en su pureza: danzas tradicionales olvidadas que aún se pueden escuchar en la zona de Atamisqui, de Loreto, de Salavina... Allí la influencia de las ciudades llegó recién con el transitor...” Los Juárez, muchas veces, unieron alguna voz femenina a sus canciones, que atravesaban un rico tesoro popular de gatos, chacareras, zambas y escondidos. Fortunato lo señala expresamente: “Hace cuatro años, Muni Santillán, esposa de

Alfredo Abalos, nos pidió que la acompañáramos en una actuación. Era una peña donde cantaban solamente damas... Lo hicimos y entonces nos preguntó: **Si me permiten, ¿puedo cantar con ustedes?** y de ahí nació esta nueva costumbre nuestra de andar con una dama en el conjunto de estos “viejos” hermanos Juárez”. Esta experiencia es nueva, por cierto, pero hay otras que son mucho más antiguas y que los tres hermanos y el sobrino Carlos recuerdan siempre con alegría pícaro, como los bailes en pueblitos del interior santiaguense, que siempre terminaban con alguna anécdota para no olvidar. Fortunato y Sabino rememoran algo de todo eso: “Podemos hablar de esos escenarios “raros” que suele tener nuestra provincia... Hay zonas que no tienen, por ejemplo, madera como para armar un escenario y los hacen de tierra nomás. Amontonan tierra, como para un terraplén, y allí arriba queda fabricado el escenario. Y si no, a los músicos como nosotros, los hacían subir al techo de las casas, y de ahí arriba se llevaba a cabo la actuación. El problema es cómo bajan después, porque los hacen subir por una escalera y como son a veces dos o tres bailes en el mismo pueblo; se hacen competencia. Entonces el dueño del baile les saca la escalera para que los músicos no se bajen y sigan

tocando. Así tengan que hacer sus necesidades, **quédense nomás**, les dice. Recuerdo de un amigo al que le dijeron: **Este año nos ha ido bien, el año que viene vuelvan ustedes**. Y uno de los músicos, por lo de la escalera, le contestó: **¿Yo?; Prefiero estar en la cárcel!”**. Brea Pozo es una zona donde se baila mucho el folklore y allí la vidala es la reina del Carnaval porque en todas partes se la canta y se hacen las **topadas de trinchera**, a caballo. Pero para eso tienen que pasar una “zona de fuego”, de cohetes de estruendo, cualquier cantidad de ellos. Los animales se encabritan, los ariscos corcovean y ahí es donde el jinete debe demostrar su destreza. En lo mejor del baile y de las vidalas, se hace eso de las **topadas**. Si alguna vez vienen a Santiago los vamos a llevar a ver todo eso...” Fortunato tiene una memoria que no desdenea las historias de otros santiaguenses famosos. “Don Andrés Chazarreta estudiaba guitarra y era maestro de escuela (llegó a ser inspector general de escuelas de la provincia). Dominaba mucho la guitarra entonces, estudiaba música, y lo designan en Loreto hacia el lado del río, en la zona de Tontola, una parte que estaba muy poblada, cuando la Villa todavía no había sido arrasada por la corriente. Era allá por 1903, 1904. Se llegaba, en esas épocas sólo en carro, en sulky o a caballo. Bueno: llega don Andrés a eso de la oración y la maestra le dice que allí no hay comodidad, en la escuela, y que le va a buscar alojamiento en lo de un vecino. Y da la casualidad que el vecino



tenía una guitarra. En un momento de la cena, don Andrés mira hacia adentro del rancho y ve colgada una guitarra, en una bolsa de arpiller. Y pregunta: ¿Y esa guitarra? Y le contesta el dueño de casa: Y... es de nosotros. Y dice don Andrés: ¿Y quién toca? Le contesta: Todos tocamos aquí. Y sigue don Andrés: ¿Y quién les enseña? Y nadie: ¿quién nos va a enseñar?, dice el hombre. Y bueno: ¿Puedo tocar?, preguntó Chazarreta, y le trajeron la guitarra. Don Andrés afina y se pone a ejecutar esos temas: valsés vieneses, algo de Chopin, algo de Mozart, como le enseñaban a tocar sus maestros. Y ahí viene que esa gente, a la que no llegaba nada de todo eso a ese lugar, no sabían qué era lo que tocaba don Andrés. Y el dueño de casa le dice: Señor... ¿qué, no va a tocar una pieza? ¡Y don Andrés estaba haciéndose pedazos por quedar bien con ellos! Entonces él se da cuenta de que la gente desconoce todo eso y dice: ¿Por qué no tocan ustedes? y les da la guitarra, que la tenía bien afinadita. Agarra el hombre y huy, ¡qué desafinada que está esta guitarra! Y era, simplemente, porque ellos usaban otra afinación, que inventaban para cada tema, porque les era más fácil, podían tocar sin problemas. Les llamaban a esas afinaciones el falso tres, la afinación del Diablo y otras. Había veces, en que el guitarrero tenía que hacer bailar a la gente con ese solo instrumento: entonces, rasgueando tocaban melodía y compás, con una afinación especial

adecuada al tema. Y dice don Andrés: ¿Y quién más toca la guitarra aquí? Y le dicen: ¿Aquí? Mucha gente: tocan la guitarra, tocan el arpa, el violín. ¡No me diga!, dice don Andrés. Sí, si usted quiere mañana a la noche los llamamos a una reunión para que escuche... Don Andrés medio desconfiaba: ¿Es posible? ¿No quedan a mucha distancia? No hay problema, le contestan.

"Al otro día, tempranito empieza el bombo legüero a sonar de un modo que verdaderamente ellos entendían. Porque golpear el parche de una manera era que había correspondencia; golpear de otra manera para avisar hay carne, hay pan y vino, para avisar que hay fiesta también, y vengan. Sonaban el bombo y le dicen a don Andrés: Ya está. ¿Como ya está? Yo

no he visto que haya nadie... Lo cierto es que llega la noche y se llena la casa de gente y ahí es donde Andrés veía bailar, con ciertas mudanzas y pensaba: ¿Cómo es posible que esto no se conozca? El iba levantando toda esa música en su pureza y llevándola al pentagrama, tal cual como las escuchaba. Eso era en 1904. Y vuelve a la ciudad y les cuenta a sus amigos. Y éstos le dicen: Bueno: nosotros queremos ver todo eso. Y entre todos, de su bolsillo, llevaron aquella gente a la ciudad, y recuerdo que decía don Andrés que estaban estrenando el Teatro Politeama en Santiago, todo el mundo, y como ellos los llevan para hacerlos actuar. Y cuando iban a bailar, los del teatro tenían miedo que levantarán tierra y no los dejarán zapatear.

Bueno: fueron a una confitería y allí pudieron verlos en acción. Todos acordaron en que había que hacer lo posible para que se conociera a esa gente auténtica y allí empezaron a ser tenidos en cuenta como exponentes genuinos del folklore puro santiagueño. "Tampoco en Buenos Aires les fue bien el comienzo. Más bien mal: y algunos se volvieron y otros, como Pedro Ramírez se tuvieron que quedar, y el mismo don Andrés, con Pedro Giménez, tocaban y cantaban en los bares para ganarse sus pesitos. Después, un legislador de Añatuya consigue que vuelvan a Buenos Aires, y allí en un club al que él le llama el club de la música empieza el gran triunfo de don Andrés Chazarreta, y un diario afirma: "Está salvada la música y la danza tradicionales...".

Guerra de las galaxias y deuda externa

Caos en Wall Street. La noticia conmueve al conmovible ciudadano argentino. Un vespertino (el pánico vende bien) anuncia con titulares catastrófe: "Crisis financiera mundial". El conmovido ciudadano argentino regresa a su casa y se toma una ginebra, un whisky o un valium. Luego, quizá infructuosamente o mal, intentará dormir.

¿Qué ocurre? ¿El caos es en Wall Street o es (efectivamente) mundial? Oscuramente, el conmovible-conmovido ciudadano argentino sabe que todo lo que ocurre en Wall Street no ocurre solamente allí, sino que se agiganta, crece desmesuradamente. Es, claro que sí, mundial. Entonces, no nos salvamos.

Ahora bien, ¿por qué? ¿Por qué algo que ocurre allá, en Wall Street, tiene tanta importancia acá, en la Argentina? Tanta, al menos, como para dinamitar la angustia del habitante medio, del hombre, digamos, común, de aquél que sabe que no sólo no es protagonista de la historia, sino que la historia, cuando se digna a acercarse es para pasarle por encima, aplastándolo. ¿Por qué?

Ante todo, este hombre, este hombre objeto de la historia, acostumbrado a padecerla y no a producirla, sabe, por dolorosa experiencia sabe, que su destino se decide siempre lejos. Y lejos, para él, no sólo es Wall Street, no. Lejos es también el Ministerio de Economía y -claro está- la Casa de Gobierno. Lejos: todos los estamentos del Poder están lejos de él, lejos de su conocimiento, de su voluntad, y, por eso mismo, lejos de su vida.

Aquí, en la Argentina, lo acorralan los tarifazos, los ajustes, las devaluaciones. Otra vez funciona un sistema (el de la Patria Financiera) que hace de él, de nuestro pequeño hombre, un ser que i-

dentifica el tiempo no con la existencia sino con un porcentaje: a treinta días tanto por ciento, a semana tanto y a una semana tanto. La vida (el valor de la vida) se ha vuelto mensurable y se lee en las pizarras de las financieras.

Volvamos a Wall Street. Volvamos al miedo, ¿Por qué el miedo? ¿Por qué nuestro conmovible-conmovido ciudadano tiene miedo por algo que ocurre tan, tan lejos? Tiene (miedo) porque sabe que no es así: que no hay tal lejanía. Que Wall Street queda aquí nomás, a la vuelta de la esquina. Que Wall Street está en su casa. Que Wall Street es su angustia.

Hay cosas que no necesitan explicación: se saben. Así, el pequeño hombre agredido cotidianamente por una historia sólo comprensible en el modo del pavor, sabe que cuando "la nafta sube se arruinó el sueldo". Sabe que "cuando la nafta sube, sube todo". Sabe, entonces, que si Wall Street se hunde... nos hundimos con Wall Street.

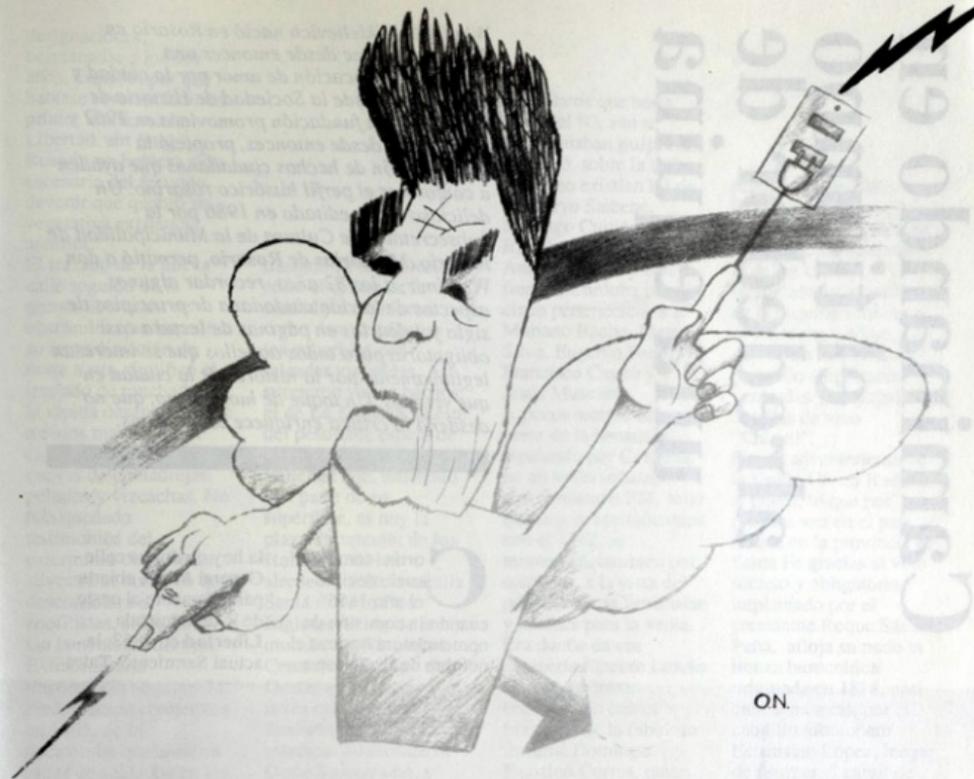
¿Qué está ocurriendo? ¿Como es posible este déficit monstruoso de la economía estadounidense? ¿Como es posible que este acreedor del mundo entero sea -simultáneamente- el mayor deudor?

Es, en verdad, simple. La administración Reagan razona así: 1º) la industria bélica es el factor más dinamizante de la economía; 2º) para sostener y justificar ideológicamente una industria bélica hay que mantener constantes hipótesis de guerra. Se instrumenta, entonces, una concepción de la política como guerra al servicio de una industria armamentista.

El armamentismo es, digamos, la anfetamina del sistema económico estadounidense. Lleva a un extremo dinamismo pero produce un desgaste también extremo. Además, otorga a todos los recursos una sola dirección. Es un sistema económico unidimensional. Genera, entonces, desocupación. Esta desocupación debe ser sostenida con los recursos del Estado. En suma: el Estado norteamericano, para sostener la marginalidad social que el sistema armamentista genera, debe transformarse en un Estado recaudador. Aun así no logrará cubrir su déficit, pero, desde luego, lo amenjara.

Esta necesidad de recaudar (de atesorar fondos para cubrir el déficit que el proyecto armamentista genera) transforma a Estados Unidos en una potencia agresiva y exigente con sus deudores. La cuestión, para ellos, no tiene otra salida. Es decir: si la economía gira sobre la permanente hipótesis de conflicto bélico, si esta hipótesis genera una economía armamentista que succiona los recursos fundamentales de la producción, si esta producción genera déficit en la administración estatal con el consecuente peligro de no controlar la marginalidad social, el Estado debe apremiar a sus deudores para que se financien los endeos, quienes financien el costo social del proyecto armamentista.

En suma, será inútil solicitar la "comprensión" de Estados Unidos ante el dramático tema de la



deuda externa de los países periféricos. Estados Unidos no se puede dar el lujo de ejercitar la "comprensión". O, quizá la "comprensión" que tiene de este problema es otra. Una "comprensión" tenazmente opuesta a los intereses de los países deudores. Esa "comprensión" es la siguiente: son los países deudores los que deben financiar el "costo social" del proyecto armamentista. He aquí la perversa relación entre "armamentismo" y "deuda externa". Así, la Administración Reagan seguirá recaudando, exigiendo, aumentando las tasas de interés. Seguirá, en fin, ajena a esa "comprensión" que entre la ingenuidad y el patetismo lo piden algunos estadistas de buenas intenciones. La carrera armamentista no tiene buenas intenciones.

Concedores de esta relación de hierro entre el proyecto nuclear galáctico y la voracidad acreedora, implacable de la administración Reagan, los países deudores deberán buscar sus fuerzas en sí mismos y no en la "comprensión" de la superpotencia del Occidente acreedor.

Son los deudores quienes deberán rebajar las tasas, quienes deberán "comprenderse" los unos a los otros para poder "comprometerse" en un proyecto común. Porque, de lo contrario, el "caos social" que Estados Unidos evita cotidianamente

en su territorio buscará otros horizontes. Y ya sabemos cuáles son.

Dramáticamente, será necesario comprender lo siguiente: el Norte acreedor no desea el "caos social" en el Sur deudor. Sólo desea el "costo social". Es decir, que financemos con nuestra marginalidad y pobreza el proyecto armamentista. Pero - y he aquí el rostro de la tragedia - el Norte acreedor no está en condiciones ni desea ni frenará el proyecto de cubrir el mundo y las galaxias de misiles por el peligro del "caos social" en el Sur acreedor. En última instancia, si éste (el "caos social") se produce, reclamará los servicios de los antiguos gendarmes del orden y dará por terminada la "etapa democrática".

Que este horizonte no sea el inexorable final de la democracia, dependerá de la lucidez y de la valentía históricas con las cuales los países deudores encaren el problema de la deuda.

En resumen, la deuda de las frágiles democracias del Sur es, precisamente, con el sistema democrático. Sacrificar el proyecto de la democracia por el del armamentismo nuclear sería un error imperdonable y trágico. Un error del que no se regresa.

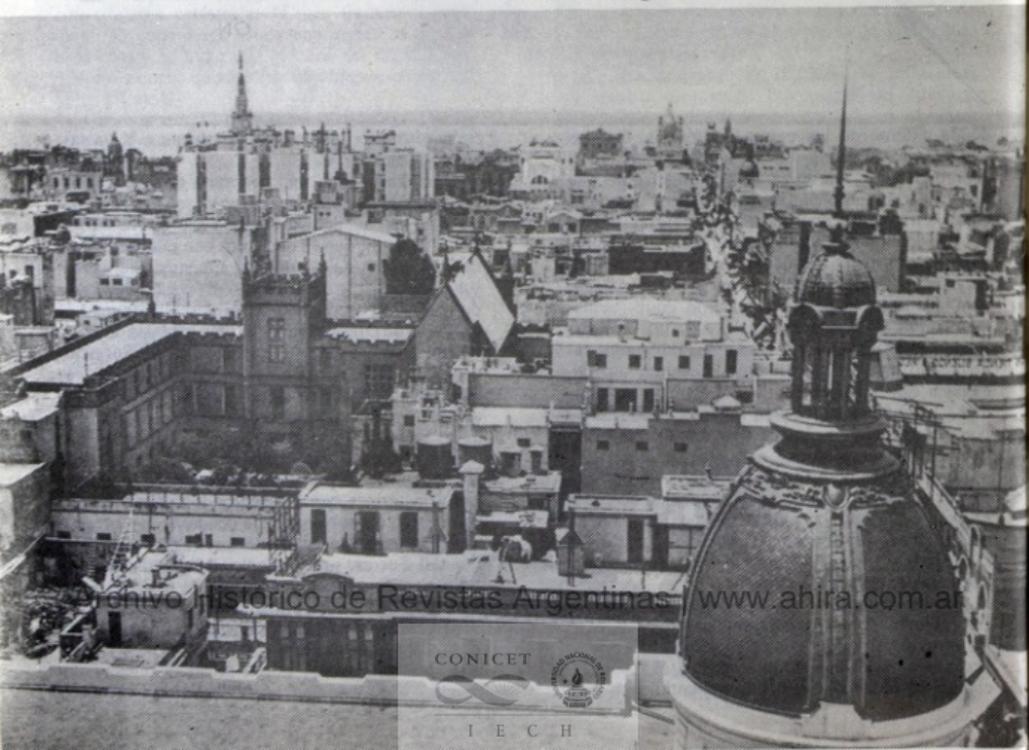
José Pablo Feinmann

Caminando en el tiempo alrededor de una esquina

Wladimir Mikielievich nació en Rosario en 1904 y mantiene desde entonces una indeclinable vocación de amor por la ciudad y su pasado. Desde la Sociedad de Historia de Rosario, cuya fundación promoviera en 1962 y que preside desde entonces, propició la investigación de hechos ciudadanos que ayuden a conformar el perfil histórico rosarino. Un delicioso libro, editado en 1986 por la Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad de Rosario, *Memorias de Rosario*, permitió a don Wladimir, a los 82 años, recordar algunos aspectos de la vida ciudadana de principios de siglo y volcarlos en páginas de lectura casi obligatoria para todos aquellos que se interesan legítimamente por la historia de la ciudad en que vivimos. Un toque de humorismo, que no desdeña la crítica enriquece estos textos.

Corría -como suele decirse- el año 1855 cuando la comisión de nomenclatura impuso el nombre de **Progreso** a

la hoy dinámica calle General Mitre, abierta paralelamente al oeste de la denominada **Libertad** en 1853, la actual **Sarmiento**. Tales



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

CONICET



IECTH

designaciones, hermanadas a los dos años, explican por qué habíase reverenciado en primer término a la Libertad: sin ésta, Rosario no hubiera sido escenario del fecundo devenir que quebró su vegetativa existencia anterior.

El trazado de la nueva calle seguido de la pronta liberación de obstáculos que impedían su recta dirección de norte a sur, significó el traslado de ranchadas y la rápida desaparición de tupidos matorrales de cicutas y abrojos y cuevas de comadreas, peludos y vizcachas. No han quedado testimonios del exterminio de la fauna silvestre ni tampoco que desconsolara a zoolistas, si los hubo, tan lamentable destino.

Extraordinaria importancia adquiere la ciudad desde comienzos, en 1865, de la hecatombe que entierra miles de soldados en los esteros del Paraguay. Convertida en centro de aprovisionamiento de vituallas y armas, apenas ha comenzado el restaño de heridas ocasionadas en la porfiada lucha, otro factor se suma para afianzar la pujanza urbanizadora. Es la aparición del **tramway** a caballo que comienza a circular en noviembre de 1872, medio de transporte colectivo cuyas líneas se multiplican en poco tiempo y llegan hasta pueblos inmediatos que hoy integran como barrios nuestro municipio. Los servicios prestados por los **tramways** promocionan las urbanizaciones al facilitar el económico

traslado de la población entre el centro de la ciudad y extramuros, como denominábanse los suburbios con raleadas viviendas. Así surgieron varios barrios: el de **La Laguna**, al este del pestilente espejo de agua llamado de **Sánchez** que, rellenado una parte de su superficie, es hoy la plaza Sarmiento; de los **Italianos**, en los alrededores de la capilla Santa Rosa; de los **Ingléses**, al sur de la muralla del ferrocarril Central Argentino; del **Oeste**, no por estar al revés cardinal sino por formarse frente a la Estación del ferrocarril Oeste Santafesino, y varios otros. Estos nucleamientos tardan poco tiempo en perder su identidad a fuerza de bajar el martillo los rematadores a la sombra de sus rojas banderas. Venden en cómodas cuotas mensuales cuanto baldío mediaba entre los aislados barrios y el centro.

En el largo lapso reflejado en lo expuesto se intensificó, paulatinamente, el tránsito en el cruce de las calles Córdoba y Progreso. Tenían en sus cuatro esquinas, las puertas principales sendos negocios de distintos ramos, uno de ellos el infaltable almacén con despacho de bebidas en competencia con otros

inmediatos que hasta fines del 80, aún se denominaban **pulperías**. En 1875, sobre la calle Progreso existían las de Pompeyo Saibene, Santiago Cuitiño, Bartolo Figalo y Antonio Monti y con frente a Córdoba otras cinco pertenecientes a Mariano Bacho, Manuel Silva, Eugenio Pereira, Francisco Castro y Jesús Muscama.

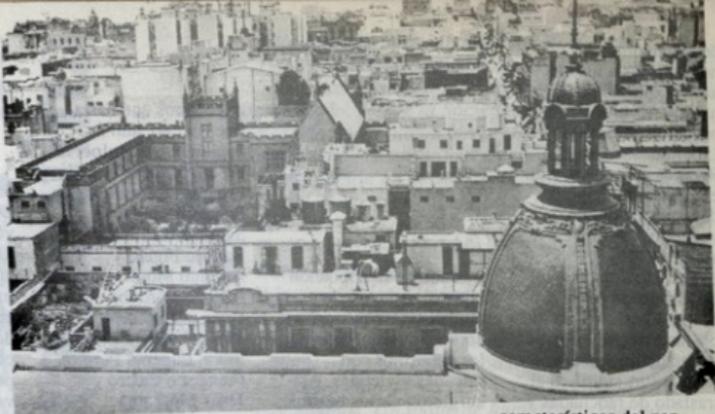
A pocos metros del oeste de la bocacalle siguiendo por Córdoba, en un salón señalado con el número 224, solar que hoy lo identificamos con el 1212, se mostraban, también por entonces, a la vista del público, umas funerarias y ataúdes para la venta. Era dueño de esa cajonería fúnebre Loreto Correa, anónimo enparentado con el brasileño de la fabulosa fortuna, Domingo Faustino Correa, quien explotaría ¡vaya a saber! aquella actividad comercial como agorero preanuncio a los miles de descendientes del comendador, de la cuarta generación, esperanzados hoy en recibir, como legatarios, algunos billones del trillón de cruzeiros dejados en herencia. Avanzado en el tiempo y ya comenzada la actual centuria, más precisamente en 1905, la calle Progreso recibe oficialmente el nombre de General Mitre. También ese año les llegan a los almaceneros Castagnino y Musto importantes partidas de **bon vin** embotellado, acontecimiento ruidosamente festejado por parroquianos catadores del "tintillo"

procedente de Italia. Durante semanas se ven salir del almacén de **La Luna**, así llamado el de los citados importadores, situado en la esquina sudeste de Córdoba y Mitre, caravanas de personas portando alegremente ventruadas y empajadas botellas de vino "Chianti".

Con el advenimiento de la Unión Cívica Radical al poder, lo que por primera vez en el país ocurre en la provincia de Santa Fe gracias al voto secreto y obligatorio implantado por el presidente Roque Sáenz Peña, aljoja su nudo la trenza burocrática originada en 1818, casi cien años atrás, por el caudillo montonero Estanislao López, luego de usurpar el cargo de gobernador y expulsar por vida a todos sus opositores políticos, sin excepciones. Entre aquellos expatriados que jamás pudieron volver al suelo natal se encontró Mariano Vera, tres veces democráticamente elegido gobernador como sucesor de Francisco Antonio Candiotti, el auténtico primer mandatario que tuvo Santa Fe, creador de su autonomía y, por otra parte, también proclamado por voluntad unánime de la población y no por la fuerza de las armas, como lo hiciera el Patriarca de la Federación, así llamado por el entonces rosista Rivera Indarte. Frente al local de **La Luna**, donde los

seguidores de Baco seguían consumiendo continuas partidas de itálicos mostos, al caer la tarde formábanse corrillos para comentar y discurrir sobre política local, nacional y foránea. Los desplazados por el voto secreto ni eran recordados y los debates en plena calle, momentáneamente acallados a breves intervalos por los potentes bocinazos de los automóviles **De Dion Bouton, Benz, Sumbean, Itala y Panhard et Levasor**, que, previniendo su paso, se extendían hasta la hora del desbando, cuando llegaba el momento de mandar.

En 1913, los enfrentamientos entre el gobernador y el vicegobernador de la provincia, los galenos Menchaca y Caballero, nicoleño asantafesinado el primero y cordobés con una carta de ciudadanía rosarina el otro, repercutían en la misma esquina. En general discutíase si Sáenz Peña había acertado en llevar al poder a un partido popular pero intestinamente frangible, pregunta que infaltables sociólogos de ocasión se empeñaban en esclarecer según sus encontradas convicciones políticas. Estas deliberaciones, a menudo salpicadas con airados gritos y de las que podían participar desconocidos transeúntes, tenían lugar cuando ocurría a la luz de un foco de arco voltaico, pendiente del centro de la bocacalle en cuestión.



Periódicamente, aquellas lámparas de alumbrado público eran descendidas para reponerles sus dos durísimos cilindros de carbón comprimido cuando ya agotaban su dimensión para producir luz, puchos que los operarios encargados arrojaban a la calzada. Recogidos por los muchachos eran fraccionados en pequeños trozos, convirtiéndolos en proyectiles de temidas gomerías. ¡Cuántos incidentes provocó tan bélica costumbre al hacer blanco con sus horquetas a personas, carteles y vidrios! Al respecto tenemos presente lo sucedido un atardecer en el mismo lugar que recordamos. Un grupo de bellísimas artistas de cierta compañía francesa de bailes pretendió conmocionar a la ciudad. Descendieron de dos victorias vistiendo pantalones y a los pocos segundos una banda de canillitas, que por entonces eran chiclelos no mayores de doce años, dirigieron su puntería sobre las movedizas asentaderas de las delicadas jóvenes, haciéndolas

estallar en pavorosos gritos y emprender veloz carrera en busca de refugio, al tiempo de saturar el itinerario con encontrados perfumes y olores. Nunca, desde su regreso a París, se supo cómo juzgaron aquellas beldades al **garcón rosarino**... En agosto de 1914 estalló la guerra europea, extendida a mundial a los tres años por la intervención de los hijos del tío Sam y de otras potencias. Pregonaban canillitas los títulos de los diarios agregando síntesis de victorias y derrotas, anuncios promotores de regocijo en una parte del público y de pesadumbre en la otra, según fueran aliadofilos o de la Triple Entente, disímiles situaciones de ánimo que al caer la tarde aventaba, entre carcajadas, el diario **La Nota**, humorística hoja dirigida por el después celebrado dramaturgo Alejandro E. Berruti. Por cinco centavos que valía el ejemplar se destemillaban sus páginas con los enhiestos bigotes del **Káiser**, las ravioladas de **Victor Manuel III**, y otras ocurrencias

características del zar **Nicolás II**, el rey **Jorge V**, el emperador **Francisco José**, el político **Poincaré**, el sultán **Mohamet V**, sin salvarse de ser tomados en solfa ni los mismos reyes de estados balcánicos. Se han sucedido tres generaciones desde la sanción de la Constitución de 1912, lamentablemente desechada, salvo un breve período, por opositores al progreso cívico. Quienes vivieron en Rosario a partir de aquel año supieron de las reuniones en el enorme café **La Cosechera**, posteriormente llamado **Kamachi**, donde se autoproclamaron miles de candidatos de todos los colores en vísperas electorales. También quedaron enterados del definitivo eclipse de **La Luna**, de su remplazo por la confitería de **López Ramos** y de su sustituta **La Fragata**. Lo que no tuvieron ocasión de informarse sino constatarlo con propios ojos, fue la conversión del mismo local en **resumido**. No era éste el progreso reverenciado por nuestros antepasados en 1855...

EL CANTO DE LAS PROVINCIAS

1984-1987



Acalanto/Madrigal/Liliana
Herrero/Irene Cervera y La
Veleta/Adrián Abonizio/Jorge
Fandermole/Enrique
Llopis/Carpanta/Chacho
Muller/Melipal/FM/Cristian
Roth/Grupo

Rosario/Tradicional Jazz
Band/El Umbral/Jazz
Trío/Marisa Palacios/Antonio
Ríos/Myriam Cubelos/María
Lanese/Ricardo
Centurión/Tritango/Tango
Tres/Luis Baetti/Vocal

Sur/Sergio Puccini/Ricardo
Rubio/Grupo de Cámara de
Música Contemporánea de
Rosario/Conjunto Pro
Música/Ars Nova/Los
Khorus.

Historio de Revistas Argentinas | www.historio.com.ar

CONCET



IECH

SUBSECRETARIA
DE CULTURA DE LA
MUNICIPALIDAD DE
ROSARIO.

EL CANTO DE LAS PROVINCIAS

1984-1987



Alfredo Abalos/Isaco
Abitbol/Paquito
Aranda/Ramón Ayala/Raulito
Barboza/Mario Bofill/Raúl
Carnota/Vicente Cidade/De
los Pueblos/Carlos di
Fulvio/Tito Francia/Patricia
Gaona/Grupo
Aconcagua/Elpidio
Herrera/Hermanas

Vera/Hermanos
Banegas/Hermanos
Juárez/Los Carabajal/Los de
Imaguaré/Los
Trovadores/Markama/Blas
Martínez Riera/Melipal/Omar
Moreno Palacios/
Ollantay/Opus 4/Aimé
Painé/Sixto Palavecino/Marta
Pirén/Quinteto
Reencuentro/Tito
Ramos/Rioja Trío/Suna
Rocha/Muni Santillán/Miguel

Angel Toledo/Trío
Corrientes/Oriando
Veracruz/Nélida Argentina
Zenón. **CICLO 1988:**
Hermanos Berbel/Julio
Lacarra/Jorge
Marziali/Alberto
Merlo/Quinteto
Tiempo/Sanampay/Chany
Suárez.

SUBSECRETARIA DE CULTURA DE LA MUNICIPALIDAD DE ROSARIO.



I E C H



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

GREGORIO ZESNIO

CONICET



I E C H

Vasto Mundo

Mundo, vasto mundo: más vasto es mi corazón. Carlos Drummond de Andrade

Llois

Quino

Fontanarrosa

El Faro

Feinmann

Sasturain

Aponizio

Salzano

Mikielievich

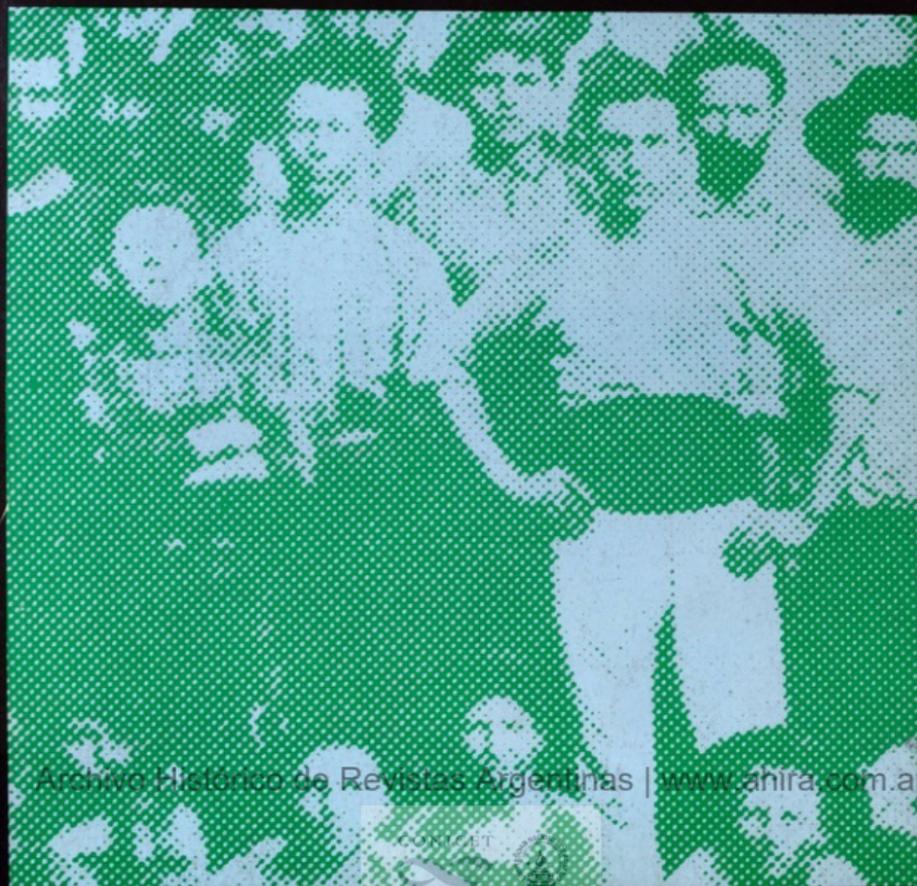
Roig

Florentino

Revistas de distribución libre y gratuita

MULTIPLICIDAD DE ROSARIO

SECRETARÍA DE CULTURA



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

