

Revista Mensual

EL PORTEÑO

Año I, N.º 3
Marzo 1982

\$ 2.000

LOS CHICOS EN LA FALDA

ARTE RUPESTRE ARGENTINO

**REVISTAS SUBTERRANEAS:
EL AIRE CONTRA
LA MORDAZA**

**REPORTAJES:
FEDERICO LUPPI
AVA GARDNER
LITTO NEBBIA**

SEXO Y PODER

Archivo Histórico de Revistas Argentinas **RECLAME LA REVISTA SUBTE
QUE CONTIENE ESTE EJEMPLAR**

Seguridad dinámica.



La definición de esta década.

En el Banco del Acuerdo se respira un clima muy especial. Un auténtico clima de seguridad. De seguridad dinámica. Por su equipo de profesionales de primer nivel, que le brindan asesoramiento específico.

Por la moderna tecnología aplicada a sus servicios. Por su notable rapidez operativa. Y por la calidez de toda su gente. El Banco del Acuerdo ofrece seguridad dinámica dentro del mejor clima. Ese clima que favorece los mejores acuerdos.



**Banco
Del Acuerdo S.A.**

El mejor clima para los buenos negocios.

Entidad adherida
al régimen de garantía
de los depósitos. Ley Nº 21.526

Suipacha 140
Capital Federal y Sucursales

EL PORTEÑO

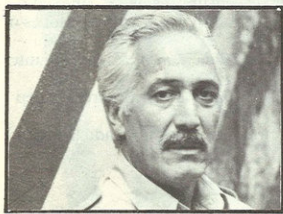
Año 1 N° 3

Marzo 1982

SUMARIO

9 Tapa: La juventud es un tema demasiado amplio para dar cuenta de él en una nota. Hay varias juventudes, hay varios destinos para la otrora llamada "edad de la promesa". Hoy, el rock nacional convoca multitud de muchachas y muchachos, por eso fuimos al festival de rock de La Falda. Miguel Briante indagó el fenómeno y entrevistó a muchos devotos del rock, observó su manera de vivir en esos días y redactó una narración de su experiencia. Experiencia parcial, sin duda. Pero fascinante y propicia a la reflexión.

22 Reportajes: Federico Luppi tuvo con Gabriel Levinas una charla infrecuente. Tocó temas sobre los cuales habitualmente su opinión no es requerida. Pero no sólo eso: habló con una profundidad y conocimiento que revelan cómo un actor inteligente, una persona que medita sobre su persona y el mundo, puede acceder a la sabiduría.



42 El nuevo periodismo: Tomas Wolfe analizó las transformaciones que ha sufrido en los últimos años el periodismo norteamericano, que en muchos casos configura un nuevo estilo literario y una manera más vivaz de evocar los hechos.

38 Periodismo: Las revistas subterráneas escritas por los jóvenes configuran un movimiento y un síntoma. Se quiere hablar, para vencer la asfixia. Una historia y una indagación sobre el fenómeno, acompañada por un suplemento subte: *Punto de Partida*, es a la vez una antología y una ejemplificación del fenómeno.



16 El desafío Mundial; de Jean Jacques Servan Schreiber, publicado en casi todos los idiomas, es un best-seller que se reedita por lo menos una vez por mes. Su originalidad consiste en haber saqueado con prolijidad ideas preexistentes. En nota exclusiva, Oscar Caballero detalla esa mágica exhumación.

44 Una diva: Rex Reed, uno de los más destacados nuevos periodistas norteamericanos entrevistó a Ava Gardner. El resultado fue un relato sin tapujos.

34 Cine: Un ensayo interpreta el sentido y la presencia del erotismo, este tan antiguo arte humano, en la cinematografía.

26 Arte rupestre: Dos conocedores trazan un panorama de la increíblemente rica herencia pictográfica que dejaron las sociedades aborígenes en la Argentina.

30 Cuentos: Un excelente cuento de autor polaco muestra rasgos del carácter de ese pueblo desde hace un tiempo ubicado en las primeras planas del mundo.

37 Sexo: Un análisis de las vinculaciones entre el poder y la seducción.

14 Lo que hace vivir: Los spaghetti, plato tan corriente, desde un ángulo que tiene que ver con el goce y que se opone a las agresivas (y dudosas) dietas para mantenerse en línea (o ponerse en vereda).

5 Reportajes II: Litto Nebbia habló de su música, de sus canciones y de las transformaciones que va sufriendo el público de la música nacional.

48 Guía: Cine, teatro, música, danza, plástica y libros. Desde el número 3 *El Porteño* recomienda lo que hay que ver y oír.

47 El gato montés: Contabiliza una pérdida, Lee Strasberg, y toca algunos hechos recientes.

32 Fotografía: Una nota que anticipa la exhibición en Buenos Aires de algunas de las mejores fotografías del mundo, desde el comienzo de ese arte.

18 Ciencia: La polémica (casi inverosímil) entre la teoría de la evolución, incontestable en la actualidad, y los partidarios norteamericanos del creacionismo bíblico en una documentada nota que muestra cómo el poder político y las concepciones científicas tienden a imbricarse.

EL PORTEÑO

Director Editorial:

Gabriel Levinas

Jefe de Redacción:

Miguel Briante

Secretario de Redacción:

Jorge Di Paola

Colaboran en este número:

Patricia Arenas

Mario Sánchez Proaño

Alejandro Gustavo Piscitelli

Eduardo Grüner

María Moreno

Roberto Mero

María Eugenia Estenssoro

Atilio Lentini - Repi

Ilustradores

Armando Rearte

Rodolfo Azaro

Arte y Diagramación

Jefe: Alfredo Baldo

Armando Rearte

Fotografía:

Alejandra Lutteral

Hilda Lizarazu

Julieta Steinberg

Enrique Cervera

Daniel Jurjo

Corresponsales:

Inglaterra: Christopher Jones

Polonia: Rajmund Kalicki

España: Humberto Rivas

Italia: Oscar Bony

Senegal y África: Frédéric

van Bommelen

Nueva York: Daniel Levinas

París: Oscar Caballero

Noruega: Inés Hardoy y

Audun Wik

Coordinación:

Jorge Ilvek

Krysha Bogdan

Corrección:

Claudia Ojeda

Anita Larronde

Traducciones:

Anita Larronde

Secretaría:

Patricia Esbarranch



Foto de tapa: Hilda Lizarazu

El Porteño Revista Mensual. Editada por Artemúltiple S.A. Viamonte 625 -1053- Buenos Aires, Argentina. Registro Nacional de la Propiedad Intelectual en trámite. Prohibida su reproducción total o parcial. Derechos Reservados. Impreso en Fabril Financiera S.A., California 2070, Bs. As. Foto-composición: Typographics, Peña 2033, 1º "D", Capital. Dirección: Gabriel Levinas. Marzo de 1982

CARTA DEL DIRECTOR

La juventud, como se sabe, no es un conjunto uniforme. No hay una manera de responder unívocamente a una pregunta que lleva su propia trampa, por ejemplo: ¿en qué andan los chicos? Así se obtiene una respuesta ilusoria. Por eso no quise seguir ese camino engañoso, que habría dado también resultado engañoso. Decir andan en esto o andan en lo otro sería una falsa generalización. Hago estas rerrservas pues este número de *El Porteño* tiene un aire juventón: los chicos ocupan no pocas páginas e ilustran la tapa.

Personas entre los 17 y los veintitantos años han ido desarrollando durante los últimos años un fenómeno nuevo: el periodismo underground, o alternativo, o subterráneo, que ha producido más de cuarenta revistas diferentes, en general artesanales e impresas en pocos ejemplares, casi siempre en sistema de fotoduplicación. Tanta cantidad de revistas indica por cierto una considerable dispersión de esfuerzos. Indagamos el fenómeno, citamos a todos y muchos vinieron (algunas revistas son tan suterráneas que resulta imposible ubicar a los directores) y encomendamos la redacción de la nota a dos colaboradores aproximadamente de la misma edad que sus entrevistados. Los grandes nos borramos y dejamos en sus manos decir lo que quisieran y escribir las notas como tuvieran ganas. Además, les propusimos que armaran, como suplemento de *El Porteño*, una revista subte eligiendo o escribiendo notas a voluntad. Roberto Mero se encargó de pedir las notas y de hablar a los directores que pudiera reunir. Y se produjo un fenómeno raro: a casi todos los invitados, en un primer momento, la propuesta les causó estupor. "Loco, escribí lo que quieras" —decía Mero. "Pero, ¿lo que quiera?" —le contestaban—. "Mirá, —dijo alguien, desconfiado— "no sé qué habrá detrás de esto. Ya nos quisieron melonear otras veces". Y entonces fue que chicos muy vivos, desenvueltos y activos parecían no comprender que lo único que queríamos era que esa revista la escribieran ellos, la dirigieran ellos y la armaran ellos. Nosotros nos íbamos a limitar a editarla, como ilustración de la nota *El aire contra la mordaza* porque nos gustaba la idea de difundir en un gran tiraje, una revista similar a las que andan entre los 300 y los 600. Con lentitud y un poco a regañadientes la idea se fue entendiendo. Esa respuesta desconfiada, sin embargo, habla muy bien de los muchachos y entendimos enseguida que crecieron bajo la presión del miedo y que habían perdido muy tempranamente la ingenuidad. Nos dimos cuenta que eran pibes que no estaban acostumbrados a la libertad y que, pese a la censura, o al temor vago y generalizado que oficia de censura, hacían lo suyo, aunque fuera a los ponchazos y siempre bajo el temor de que alguna de sus opiniones o reflexiones fuera punible. Eso pasó.

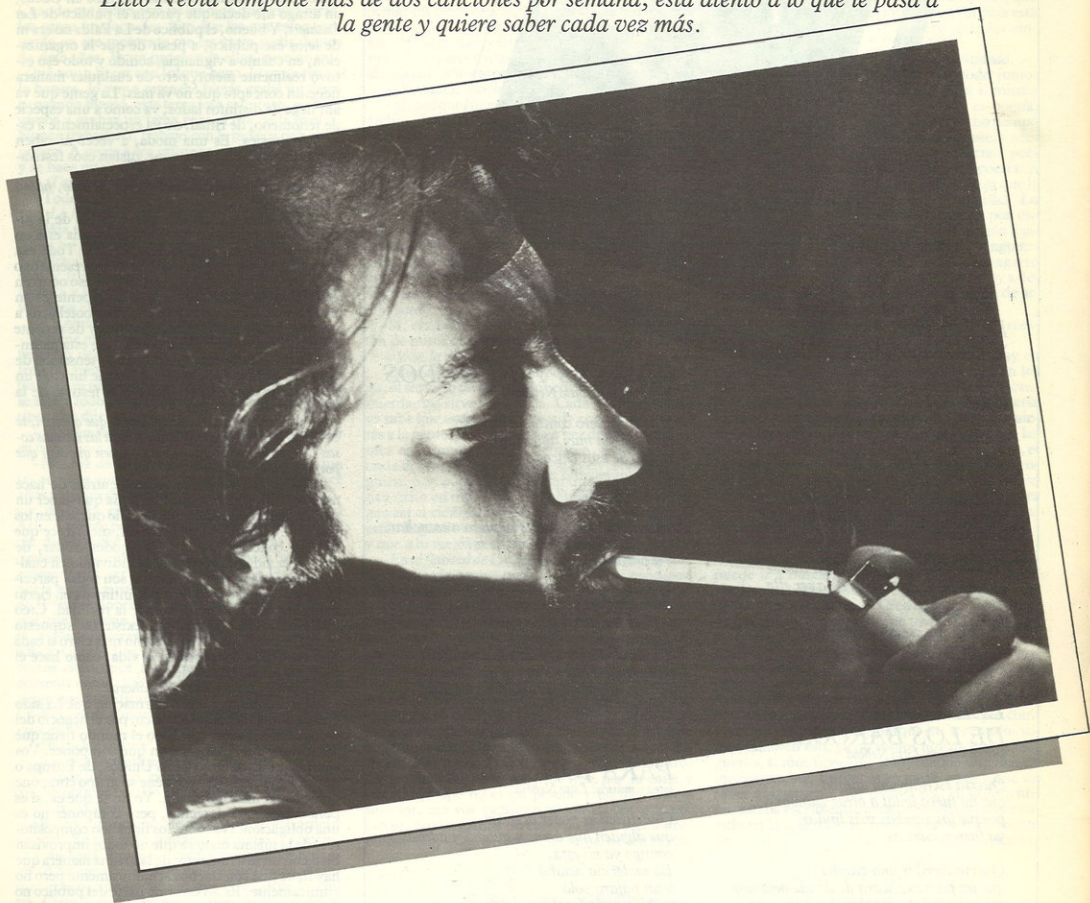
Estuvimos en La Falda, y como dicen los chicos, *es una pálida, men*. Miguel Briante relata un aspecto de lo que allí vivimos.

Federico Luppi habló con nosotros. Lo que dijo y cómo lo dijo me parece excepcional.

En este número, gracias a la demanda de los lectores, hemos duplicado la tirada.

Llegamos de los barcos...

Litito Nebbia compone más de dos canciones por semana, está atento a lo que le pasa a la gente y quiere saber cada vez más.



En la Falda, en el festival, escuchamos a Litito Nebbia. Nos gustó, nos gustaron también algunos de los puntos de vista de sus nuevas letras. Esas canciones tenían algo del viejo espíritu en conjunción con el actual. Tomamos la decisión de entrevistarlo en Buenos Aires, donde charlamos largamente sobre episodios del Festival, sobre su historia personal en relación con la música, sobre el movimiento rock, sobre la identidad de los argentinos, sobre la cultura del público. Esta es la transcripción del diálogo:

El Porteño: —Hace unos días, en el Festival de La Falda, vimos mucha agresión contra los místicos.

Nebbia: —Ya no sé, a esta altura del partido esperan un Woodstock. Bien, era así la pelota.

Era raro. Charlie García nos dijo: "Cuando can-

taba Popotito todos gritaban viva, viva, y cuando cantaba algo con contenido todos me chiflaban, o me tiraban monedas"

—Al tipo que no consideran músico, al que no adoran como músico, como a Charlie (que si encuentra algo sólido se los tira a la cabeza) no le piden contenido, le piden ruido y no lo tienen en cuenta por el contenido de las letras.

—A vos, el de La Falda, no te pareció un público representativo ¿Por qué?

—Cuando vas a un festival así, donde hay muchos números, muchos músicos, hay mucha gente que va en la onda de Woodstock, o qué se yo, del *hipielmató* de hace veinte años, o en la onda de pasarla en la carpa con la mina y dos o tres amigos, y se arma un lío terrible, y pueden tanto abuchear una cosa cirquera como una cosa buena. No tienen paciencia para nada si vos querés hablarles, los tipos están impacientes y siguen hablando como si no te escucharán. Ahora, si vos les gritás, los prepeás un poco y los manejas, te aplauden. ¿Me entiendes? Es una onda con la que vos no tenés

problemas porque nunca me tiran nada, les hablo a los tipos y se quedan callados. Pero salgo desgastado, tengo que hacer un doble esfuerzo. Normalmente cuando voy a tocar, expongo lo que hago ahora, lo toco y se terminó. No tengo que andar con las antenas paradas porque tal tipo me gritó tal cosa y no tengo que dejarla pasar. Es como si fuera al circo romano.

—Ese día, en La Falda, vos tuviste que pararlos.

—Por la bendita cosa de que te piden que toques temas viejos, que son los que reconocen. Aunque no sea la mayoría de la gente, hay tipos que no te escuchan cuando le explicás un tema nuevo, te piden otro. Entonces yo me hincho y les digo lo que pienso. Yo al trabajo yo me hincho y les digo lo que pienso. Yo al trabajo lo estoy haciendo y se terminó, no hay derecho a que sigan hinchando y te sigan gritando "¡No que ésto, que lo otro!". Entonces les hice ver que para mí tocar temas viejos es afanarlos. Si hubiera querido lo estaría haciendo hace años. Si les decís eso sale otra parte del público que se apoya en eso, te aplaude y los hace callar a los otros, pero vivís en un ping-pong total. ▶



ELLA EL Y NOSOTROS

letra y música: Lito Nebbia

El siempre habla de ella en cualquier lugar que aoma cuenta algo de ella. Nunca oculta todo lo que siente por ella.

Ella piensa que su amor estorba que no la deja volar cuando quiere ni volcar su talento en las cosas sencillas... (en realidad ella quiere decir que él la ama tanto que no la deja ser ella...)

Y nosotros que siempre creemos saberlo todo qué hacemos por ellos cómo los ayudamos?

LLEGAMOS DE LOS BARCOS

letra y música: Lito Nebbia

Quería escribir una zamba que no fuera igual a otras zambas porque las zambas más lindas ya fueron escritas.

Quería escribir una zamba que un poco explicara de dónde venimos así sería más fácil saber dónde vamos.

*Los brasileros salen de la selva
Los mexicanos vienen de los indios
Pero nosotros los argentinos
llegamos de los barcos...*

Quería que fuera una zamba que hable de nosotros pero que nadie dijera que ahora escribo zambas.

Una zamba que contara de esta tierra que amamos y es mezcla de todos.

*Los brasileros salen de la selva
Los mexicanos vienen de los indios
Pero nosotros los argentinos
llegamos de los barcos...*

PARA LOS JOVENES ABURRIDOS

letra y música: Lito Nebbia

Hoy les quiero contar la historia de un joven muy aburrido es uno de esos chicos que ya no los engaña ni la moda. Y cuando llega el fin de semana se quedan leyendo revistas viejas ya nada les importa y no quieren escuchar... Qué vas a hacer después de mí? Tu porvenir es para mí.

Son tipos que su amor deambula entre muchas profesiones pero el trabajo diario no les deja terminar ninguna. Y cuando llegan a una edad madura comprenden que no son lo que querían por eso es que ya no quieren escuchar... Qué vas a hacer después de mí? Tu porvenir es para mí...

PARA JOHN

letra y música: Lito Nebbia

Qué difícil es poder aceptar que alguien que amas y quieres y adoras contigo ya no está. La violencia acudió y un pájaro voló que llamado fatal hizo alguien para llegar hasta él.

Sólo hay que esperar, sin tratar de recordar y esforzarse y crecer y luchar por un mundo mejor. Eso quería él igual que tú y yo y es tarea que gran parte de la humanidad ya olvidó.

*Oh, de dónde saldrá la luz
Oh, en dónde se oír la voz
quizás la respuesta esté sólo en tí
quizás la respuesta esté sólo en todos.*

El mundo gira cruel y uno se deja volar pero quién me podrá contestar y explicar y hacerme entender y cómo será capaz de poder contener lo que su espíritu despertó en mi juventud

Y se nota, por comparación con los recitales que hacemos solos, con el grupo, *Los músicos del centro*, en todos los lugares del interior donde vamos. ¡De los dos mil tipos que van nadie me pide nada, negro! Los tipos saben que lo que voy a hacer al subir es lo que yo creo que es lo mejor. Ahí hay una calma... te das cuenta que es otro tipo de público. La vez pasada, cuando tocamos en Obras, un amigo me decía que parecía el público de *Les Luthiers*. Y bueno, el público de La Falda no era ni de lejos ese público, a pesar de que la organización, en cuanto a vigilancia, sonido y todo eso estuvo realmente mejor, pero de cualquier manera tiene un concepto que no va más. La gente que va ahí llega de distintos lados, va como a una especie de fenómeno, de ritual, no va especialmente a escuchar música. Es una moda, a veces ni saben quién va a tocar. A mí no me gustan esos festivales.

—Pero algo representa eso. Si sumás todo, había como diez mil.

—Yo te digo que no es representativo de la juventud argentina. La juventud argentina está en distintos lugares, en distintos barrios. Toda esa mezcla que hay hoy en día. No es representativo ni en gustos musicales, es parcial. Por eso ocurren esas cosas tan extremosas, que de repente están haciendo el signo de la paz y le tiran botellazos a un tipo, o sale una consigna política y de repente un canto de fútbol. Nadie sabe lo que está pasando. La gente tiene una vaga idea, una sensación de algo. Tiene la idea de pasarla bien, de hinchar un poco, de excitarse. Para nada es el festival de la mejor música argentina.

—Pero también parece que saben lo que quieren, se ve que prefieren por ejemplo Bronca, a las últimas cosas de Cantilo, esas que por poco dicen que hay que portarse bien.

—Eso es una cosa que viene de atrás, de hace mucho. Siempre se creyó que tenía que haber un tipo de artista que tenía que decir lo que sale en los diarios. A mí no me parece bien, me parece que hay un concepto general que podés cantar, de amor a la vida, de lucha por el individuo en cualquier sociedad (que hoy en día son todas parecidas, ¿no?). A eso se lo acusa de intimista en cierto momento, de que no es contar la realidad. Creo que es al revés. Yo creo que existe ese supuesto mensaje. A mí me parece mucho más claro si cada tipo cuenta su concepto de la vida, cómo hace él todo. Se puede hablar de eso.

—¿Por qué se compone tanto ahora?

—Hoy en día hay una deformación que ha sido creada por el mercado del disco, por el negocio del espectáculo. Parece que todo el mundo tiene que ser compositor, todos tienen que componer. Vos agarrás un disco de Estados Unidos, de Europa o de acá y todo músico que tiene su grupo compone él: es como una obligación. Yo no sé qué es, si es para cobrar más derechos, pero componer no es una obligación. No todos los tipos son compositores, de la misma manera que no todos improvisan bien con un instrumento, de la misma manera que hay tipos que son buenos armónicamente pero no rítmicamente. Es un error de parte del público no darse cuenta de cuál es su fuerte y así seguir desarrollando eso.

—¿Por qué considerás que cantar tus viejas composiciones es afanarte?

—Siempre fue lo mismo. Cuando salí con el primer grupo cantaba las últimas canciones que había escrito, porque eran las que me gustaban y las que yo creía mejores. Algunas de esas canciones se han hecho tan populares que ahora la gente te las pide a gritos y no sólo las canciones del año 66, como *La balsa*. Me piden canciones que hice hace ocho, nueve años, de esas que cuando las grabé yo me moría de hambre, no las escuchaba nadie, ni las pasaban por radio.

—¿Por qué?

—La difusión en esos años estaba más volcada a los temas extranjeros. Todo lo que hacíamos los tipos que estábamos en eso, se discutía si era música nacional o no.

—Hablast del 66.

—Hasta el '70, '72 también. Ahora desde hace unos años que no se habla más de esa polémica y

está aceptada como música argentina. Ha cambiado mucho. Ahora me nombran como uno de los cultores de la música nacional. La prueba está en que componés canciones, las cantás y a los seis o siete años se transforman, crece un mito y se reconocen como siete argentinas. Pero no es problema mio que gustes siete años después, ni tampoco voy a esperar siete años para cantarlas. Las canto. Cuando me pidan otra yo les digo que tengo otras, los cargo un poco, les digo que las que estoy cantando en ese momento me las van a pedir dentro de siete años. Es un proceso de ellos, pero no mio ¿qué voy a hacer con lo que hago, lo voy a tirar a la basura, lo voy a retener? Jamás grabé un disco pensando bueno, este tema va a salir bien, o ahora vamos a grabar un tema para el día de la madre. Nunca trabajé así, trabajo con la música que compongo. A veces a esa música se le da más difusión y se hace más popular.

—¿También las letras son tuyas?
—Todas estas últimas.
—¿La balada?
—Mía y de Tanguito.
—¿Qué parte hizo Tanguito?
—Hizo la primer parte, esa que dice "Estoy muy solo y triste aquí en este mundo abandonado". Música y letra. Yo hice todo el resto de la canción y le puse el título, *La balada*.
—¿La gente que te viene siguiendo a vos, ¿cómo es?
—Viene mezclada. Está la gente que me viene siguiendo desde el comienzo, gente como yo, de treinta, treintitrés años. Después están los pibitos, que ni habían nacido cuando yo empecé. Que se saben todo, lo que dije tal día, qué toque con tal tipo, que dije tal cosa.

—¿Te cambia que aparezca una nueva generación en tu público?

—No. Me da una satisfacción bárbara. Es lo que yo pensaba cuando era chico, cuando tenía doce años y compraba discos de Coltrane, de Miles Davis, de todos esos tipos, o leía cosas de Roberto Arlt. A mí me ponía triste saber que esos tipos que me daban satisfacción o habían muerto o tenían cuarenta años más que yo. Entonces me decía ¿cómo puede ser que la vida sea así?. O: la gente que a mí me gusta ya se murió o es muy vieja, yo no la voy a conocer. Y ahora, la mayoría de los tipos que manejan la escena tienen más de cuarenta, a quien quieras mencionar, Zappa, Gismonti, Chick Corea. Las audiencias que tienen son de chicos de quince años mezclados con gente de cuarenta como ellos. Me parece muy lindo y yo no tengo que modificar nada.

—¿Vos de Rosario, ¿no? ¿Hasta qué edad estuviste allá?

—Hasta los quince.
—Entonces empezaste a tocar allá, ¿no?
—Desde los ocho, porque mis padres son músicos. Teníamos un trío, tocábamos por el interior.
—¿Qué tocaban?

—Bóleros, canciones de jazz, tangos de Gardel y Lepera. Yo tocaba la guitarra, mi viejo la armónica y mi viejo el piano. Éramos músicos ambulantes. A los quince años yo me fui para hacer el primer grupo, que fue con el que vine a Buenos Aires. Cuando tenía diecisiete salimos con *Los gatos*.

—¿Cómo eran los viajes, las giras con vos viejos?

—Eso era una locura. Íbamos en unos ómnibus, era una compañía artística, donde mi tío, el hermano de mi viejo, era ventrílocuo. Había una parte del espectáculo donde él hacía malabarismos, después mi viejo cantaba boleros con un trío, después mi vieja cantaba tangos, después cantábamos todos juntos, después yo cantaba con mi viejo a dúo, después salía un cómic. Era una compañía artística.

—Era un circo.

—Claro. Iba el tano Genaro, tipos famosos en Rosario, porque en esa época a Rosario le decían la Chicago argentina, era un lugar donde había más ambiente de noche. Era impresionante ¿sabés? Estaba la mafia, estaba todo ahí. Entonces yo iba con mi viejo y me quedaba en todos lados con mi viejo hasta las cinco de la mañana. Estaban Ortiz Tirado, Lara, Gardel, se quedaba un mes Alfredo Gobi, me entendés. Era como si fuera Las Vegas.

—¿Cambió mucho? ¿Iban a los clubes?

—Estábamos en clubes o en boites.

—¿Cómo empezó lo del rock?

—No sé. Yo componía digamos desde los doce. Mi viejo me había enseñado a improvisar. Me ponía discos de jazz, y entonces me explicaba dónde venía la improvisación, es decir las variaciones sobre la música que habían tocado antes. Me pasaba todo el día haciendo melodías, tarareos, y de repente, un buen día, me dí cuenta que eso era una canción. Más tarde pensé que si les ponía letra, si escribía algo, las podía cantar. A los doce años tenía cinco o seis temas que a veces tocábamos. De ahí en adelante empecé a perfeccionarme.

—¿Ya sabías escribir música?

—Sí, porque me enseñó mi vieja. Después los estudios de armonización, los hice solo. Después que tenés las bases te vas haciendo solo.

—¿A qué edad te largaste en Buenos Aires?

—Cuando grabé el primer disco tenía quince años. Fue un fracaso. Era la época en que todo el mundo cantaba en inglés o italiano. Fue un fracaso pero yo me quedé trabajando acá en las boites, tenía un permiso que me había firmado mi viejo para que no me fletaran a la noche de los boliches. Me quedé tocando el bajo, en el Bajo, justamente acompañaba cumbias, lo que fuera.

—En esa época, cuando eras pibe, ¿los jóvenes eran diferentes?

—Sí, era bien distinto. Hoy en día hay un montón de mitos que antes no corrían.

—¿Y en la música?

—Ahora la gente que compone, compone apurada, al servicio de algo que pueda andar. Eso es una mierda, no sirve para nada. Cada grupo que sale ya sabe que está en determinada onda. Le preguntás a la gente de un grupo y en vez de decirte "estamos en la onda nuestra" te dicen, estamos en la onda de Pink Floyd. Todos están en la onda de alguien. Son cursuales de algo que saben que tienen éxito en otro lado y que puede pegar. No llegan así al cien por cien de lo que son ellos, apenas están llegando a un chispazo del talento que tienen y que a lo mejor podría ser algo original.

—En el festival de La Falda había pibes que decían: "cambió todo porque antes los músicos se quedaban con nosotros a tocar".

—¿Cómo? No entiendo.

—Que antes los músicos de rock estaban con los rocheros, venían y se quedaban. En cambio ahora, dicen, son todos estrellas y no los podés ver.

—No sé. No creo, me parece que están equivocados. Si algunos están en estrellas, siempre pasó eso. A mí personalmente no me sucede, a mí me encontraré en cualquier lado. Yo creo que cada tipo es responsable por la imagen que da. La actitud de la gente la capta. A mí particularmente no me interesa para nada el mito ese. No quiero ser raro, no soy extraño. Me para un tipo por la calle y cuando el tipo no es un pesado y no me viene a hinchar, me voy caminando con él, por qué no. No sé, nos tomamos un café, no hay ningún problema. Hay otros que no. Que se yo, tienen miedo

de la gente. Como tienen miedo de la gente, tienen que pasar como que son medio loquitos. Eso es efímero, no existe, la gente al final se da cuenta y lo detesta. Pero esa es la imagen que quiere dar cada uno.

—¿Cómo vivís ahora? ¿Te fue bien?

—Vivo bien. Vivir bien para mí es tener cigarrillos, cassettes, whisky, discos, instrumentos, que mi mujer esté bien. Están los amigos, mi vieja está sana, vajo mucho. Estoy bien pero no tengo ninguna cosa extraña.

—¿Cómo nace una letra? La venís trabajando...

—No, no. Generalmente me sale todo junto: compongo la música y escribo la letra al mismo tiempo. Nunca corrijo las letras. No es poesía. Digo que no lo es porque yo trabajé mucho tiempo poniéndole música a la poesía de otra gente, y además porque leo bastante y sé lo que es el rigor poético y cómo se maneja un tipo que hace poesía. A mí no me interesa, es otra cosa. Me interesa que lo que cuento o canto esté apoyado por la música. Lo que yo hago son letras de canciones, y por eso debe ser que me salen al mismo tiempo, están ligadas a la música. Cuando me pasa algo y tengo ganas de decirlo, cuando me siento al piano o agarro la guitarra, en ese momento sale. Lo que voy a decir ya tiene una melodía y todo es cuestión de armonizarlo. Ahí la canción termina.

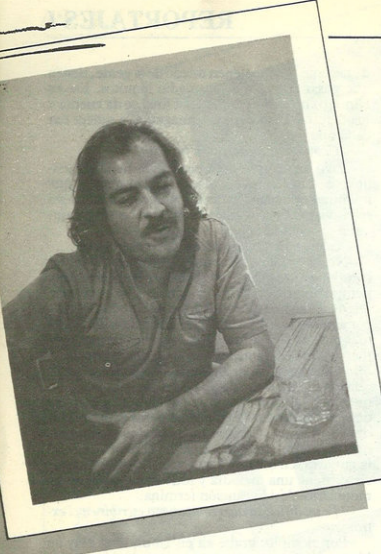
—¿Te modifica en algo componer o escribir en el extranjero?

—Por ejemplo, grabé en el '78 un long play en Nueva York, y es el más porteño que hice en los últimos tiempos, y sin embargo lo hice explicándole en inglés al técnico de grabación cómo quería lograr el sonido y el clima del disco. De esto quiero hablar porque siempre me preguntan sobre las raíces y me hablan de la incursión en el folklore, el tango y ahora el chamamé, y de un montón de cosas que desgraciadamente a mitad de camino, se mezclan con el esnobismo, con la moda. Ahora todo el mundo le gusta el chamamé. No entiendo, no entiendo. Eso de las raíces no tiene sentido.

—¿Cómo lo ves, entonces?

—Las raíces uno las tiene, o no las tiene; uno no puede ir a buscarlas, ni a comprarlas. Tampoco van a aparecer las raíces porque uno empiece a tocar zambas o chacareras. Creo que uno, como hijo de italianos y españoles tiene una cantidad de cosas que ha vivido, que surgen a flor de piel, que aparecen en todo el trabajo de la letra, que también aparecen mezcladas con todo el cargamento cultural, sí es que uno no ha tenido antojeras, todas las cosas que uno ha viajado o estudiado. Y eso conforma una nueva música argentina que comprende todas esas cosas, porque los argentinos somos también eso, ya no somos ni gauchos ni tanqueros, somos tipos que comprenden una mezcla impresionante. Entonces yo me dí cuenta que sin saber exactamente qué pasaba acá, en la Argentina, estaba escribiendo cosas como si estuviera parado en la calle Corrientes todo el mes. El asunto de las raíces lo veo distinto, no he tenido que tener





la preocupación de estar acá, en la calle Corrientes y decirme, bueno, qué es lo que nos falta acá. No tuve que pensar nada. Estoy sentado en la cama, se me ocurre un tema y lo escribo. En ese momento yo no soy mejicano, nadie me está persiguiendo para que yo sea argentino. Soy un tipo, sale que soy un tipo, y eso soy acá. No voy a escribir en japonés. La cosa sale, sale sin ningún tipo de presión, sin tener que ponerme en la cabeza que tengo que salir con guaguas ni con boleadoras.

—En los tres años que pasaron, en el tiempo que estuviste afuera, ¿el movimiento rock progresó o se quedó?

—Veo que el movimiento está más fuerte que nunca. No estubo tan fuerte ni siquiera en las épocas en que no había inflación. Nunca estubo como ahora, con todo lo que pasa en el interior o acá en Buenos Aires. Es terrible la preocupación de los pibes, desde hacer una revista underground hasta un recital. También es impresionante la cantidad de boliches que hay para tocar. No es como antes, cuando sólo podía laburar un tipo famoso, ahora también pueden tipos desconocidos con un buen nivel musical. La evolución más grande que veo es la del público.

—¿En qué sentido?

—Todo el público, parece, tiene conciencia de una búsqueda de identidad. Ven en el músico un protagonista que de alguna manera los representa. Eso no existía antes. Nosotros, en la época de *Los gatos*, éramos masivos pero de aquí a Beirut, y sin embargo no existía ese tipo de conciencia. Nosotros les gustábamos a esos tipos que les gustaba la nueva música de vanguardia argentina y también les gustábamos a la gente que les gustaba Sandro. Éramos algo recreativo, un grupo que hacía canciones lindas, que sonaba bien. Cuando me voy de *Los gatos* paso a gustar a grupos minúsculos, a los que se supone que saben más, y pasá a una élite, aunque uno no elija eso. Pero en este momento no me parece que hay mayor amplitud, sobre todo en el público.

—¿Escribís muchas canciones?

—Muchas. A veces, dos o tres por semana. Y las tengo guardadas. El año pasado, entre todos los recitales que hice, toqué setenta nuevas. Por eso la gente se confunde, porque después sale un long play con doce.

—¿Som una selección?

—Sí, selección mucho. Al escribir tanto, hay veces que desarrollo un tema en tres o cuatro variantes, y de repente, en la cuarta, es cuando le dí en la bocha al asunto.

—Pero, a veces, puede parecer que la primera es la mejor, ¿no? sin tanta purificación

—No, yo no corrijo. Hago tantas canciones porque no corrijo nunca.

—¿No sentís en el público, que de pronto llegaste a ese punto que es la síntesis de todas esas canciones?

—No, lo siento por mi trabajo. Te quiero decir: ¿Escuchaste una canción que ahora pasan mucho, esa que dice "cuánto pagaría por tener una mirada"? ¿La conocés? Bueno, entre esa canción y *La balsa* hay como catorce años, y en las dos hablo de lo mismo, de que uno está más solo que la mierda. Lo que pasa es que uno ve de manera diferente esa situación cuando tiene 16 años que cuando tiene 33. Cambié el punto de vista, pero siempre hablo de lo mismo, de lo único que me interesa: las relaciones humanas.

—¿Y la canción a John Lennon?

—¡Minga que es Pará John solamente! Es siempre sobre lo mismo.

—Pero ahí no está sólo tu sentimiento. Tocaste algo que era de casi todos.

—Primero se refiere exclusivamente a él, después dice qué difícil es aceptar que alguien a quien amas, querés o adorás no está más con vos. / La violencia acudió. Un pájaro voló/ que llamado fatal hizo alguien/ para llegar hasta él/ sólo hay que esperar/ sin tratar de recordar/ y esforzarse y crecer y luchar/ por un mundo mejor. / Eso quería él/ igual que tú o yo/ y es tarea que gran parte de la humanidad/ ya olvidó. Entonces, cuando viene la última estrofa ya es global, ya no se trata solamente de John Lennon, dice: El mundo gira cruel y uno se deja rodar/ pero quién me podrá explicar y hacerme entender/ y quién será capaz de poder contener/ lo que su espíritu despertó en mi juventud.

—Es la síntesis, la síntesis de lo que sintió toda una generación.

—¿Vos viste? Ahora hice una que, sabés, cuando la canto veo que a la gente le gusta, pero queda un silencio. Un silencio, como el de ese tipo de dolor, como cuando reconocés tu problema en una película, cuando lo desarrolló todo. Decís, esto es el cine, acá me encuentro, pero salís con la cabeza... como si te hubieran dado una patada en la médula. Infernal. Siento que la aplauden, pero no la aplauden como a las otras. Se llama *Llegamos de los barcos*. Esta canción la canto para que nadie más me pregunte qué es la música nacional y toda esa bola ¿no?. Está en un ritmo de zamba, pero no tiene la forma de la zamba tradicional. Yo la canto, pero mientras tanto no es un éxito, y la canto igualmente en todos los lugares porque me parece que es algo que yo tengo que decir.

—¿Cuál es el tema? ¿El de la inmigración?

—No exactamente. Dice así: Quería escribir una zamba/ que no fuera igual a otras zambas/ porque las zambas más lindas/ ya fueron escritas. / Quería escribir una zamba/ que un poco explicara de dónde venimos/ así sería más fácil saber dónde vamos. / Entonces viene un estribillo: Los brasileños salen de la selva/ los mexicanos vienen de los indios/ pero nosotros los argentinos/ llegamos en los barcos/ Quería que fuera una zamba/ que hable de nosotros/ pero que nadie dijera/ que ahora escribo zambas. / Quería escribir una zamba que un poco explicara—no me acuerdo bien la letra—que explicara toda esta mezcla que somos, y cómo queremos a esta tierra y cómo nos enojamos también, y de nuevo repito el estribillo, los brasileños, los mejicanos, todo eso, y la canto en falsete, con la viola solo, muy suavecito. Cuando termino *Llegamos de los barcos* escucho de los tipos un suspiro, un aplauso respetuoso. Como que está bien, pero no es un ¡bravo!, cantate otra. No, no toqués más. Es impresionante. (Litto Nebbia se ríe).

—Un momento. Lo que cantás es un hecho histórico, porque llegamos en los barcos y había acá pocos indios. Estás planteando un problema en el que no se ha insistido lo suficiente. Es un país sin novelas de la inmigración, por ejemplo. Nadie asumía el abuelo tano o gallego.

—Antes de que pasara lo que está pasando ahora con la música, el movimiento más grande de cantantes, compositores y letristas era en el tango, que coincidió con el bolero, con los tríos mejicanos. Termina eso, ambas músicas no evolucionan y quedan como clásicos. En la Argentina pienso que prácticamente está ocurriendo eso. Es

la música de puerto, ¿no? Es la música que llegó al puerto con el inmigrante, con el que se quedó acá, que fue dando el tango. Y ahora es la música que puede pasar las fronteras y que nosotros vamos transformando, le damos nuestro acento propio.

—Pero a su vez esas músicas que llamás clásicas, el tango, el bolero, ¿no evolucionaron?

—De la última época del bolero lo único que salió fue Armando Manzanero, en México, que escribe con la fórmula clásica. No salió una onda nueva, no es como la música rock que primero dio a los Beatles y después a Frank Zapa, que es bien distinto. Ahora es la época de la música de puerto, porque puede entrar por el puerto y pasar fronteras. Eso es lo que pasa. Realmente, enviar a un gaucho que cante *Luna Tucumana* no es representativo de la Argentina en este momento.

—Pero, la música de ustedes...

—Claro que es representativa, con los distintos ritmos que hay. Porque esos dos movimientos que podemos llamar clásicos se pararon. Se paró esa época en que yo cantaba con mis viejos las canciones compuestas por Gardel y Lepera. Y estoy hablando de canciones, ¿no? Están las cartas en un libro sobre Gardel, dice que se va a Nueva York porque acá se está muriendo de hambre. ¿Por qué? Porque Gardel y Lepera no hacían tango querible. Si escuchás *Volter, Mi Buenos Aires Querido*, ¿qué son?, son las canciones de un tipo solo en la ciudad. Y eso son los boleros, negro, son canciones donde el tipo habla, está triste porque se le fue una mina o está contento porque llegó otra. Y eso va a ser toda la vida, acá, en Venus, en cualquier parte. Se habla del tipo que está solo en la adversidad, y entonces se pone a escribir. Ninguna música representa ningún lugar. La música popular dice lo que pasa en cada lugar. Hay veces que no lo escribe, nada más.

—¿Creés que se va dando eso, que hay energía para lograrlo?

—Yo creo que sí. Lo que ocurre, como en todo movimiento, es que hay cosas que se han mezclado con los negocios. Hay cosas de tipo farsante, hay errores del mismo movimiento. Fíjate, vos cazás un movimiento que no vistes de cerca, en literatura, el surrealismo, por ejemplo, y cazás doce monos. Pero guarda, son doce monos de los que tenés las obras completas, pero ¿cuántos eran cuando era un movimiento? ¿Vendrían a ser seiscientos? Pensás en Breton que era amigo de Artaud y otro que se iba a cenar con Dalí y decís ¡qué movimiento! Pero no eran diez tipos. Nosotros, dentro de cinco o diez años nos sentamos y decimos: bueno, hay una música nacional. Y preguntás ¿cuántos long play hay editados? Mil. Y, qué pasa entonces. Decís, me gustó Moris tal día, está tal otro. Por ahí te quedan veinte long play, ¿no?

—¿Ves que se trabaja fuerte en la música nacional?

—Lo veo porque hay más músicos que antes, por la mezcla que se produce, se juntan tipos de cincuenta años con tipos de veinte. La primera vez que salimos a tocar con Cura casi nos linchan. Le gritaban vijo de mierda ¿entendés? Eso fue en el '72. Ahora voy a trabajar con Cura y los pibes le gritan ¡Don Mingo! El público va cambiando.

—Se perderá esa rigidez con el tiempo?

—Creo que sí, pero está relacionada con una actitud cultural de los tipos, te quiero decir que hay muchos tipos que son unos ignorantes, que no han leído siquiera *Platero y yo*. Eso es real, vijo, yo no te digo que todo el mundo tenga que ir a la Sorbona, ni que sea un intelectual, pero te digo que hay una cantidad de cosas básicas de la vida que vos vas conquistando desde los quince a los 23, si querés. Para mí la evolución del individuo es irreversible, es hacia la belleza y hacia la luzidez. Para otro tipo puede ser antiguo, yo le puedo resultar un vijo, qué se yo. Para mí la evolución es esa, con toda la investigación que vos quieras. Pero es hacia la belleza, hacia la luzidez. Yo quiero saber cada vez más, eso me hará morir tranquilo. ■

Fotos: Hilda Lizarazu

Los chicos en la falda

Escribe: Miguel Briante

Cinco mil por recital. Más de mil afuera. Durmiendo en carpas, en hoteles, en pensiones, en la calle. Todos son jóvenes, todos fueron al Tercer Festival de Rock de La Falda, en Córdoba. No será representativo, pero es sintomático. El que sigue, es un relato parcial de ese encuentro. Parcial porque toma una parte de los hechos, y parcial (tal vez) porque pertenece a alguien que no vive en el mundo del rock.



AHI, ENFRENTÉ, HAY UN cartel que dice: *Prohibido entrar con botellas de vidrio y pelota (de goma)*. Después viene la piletta alargada y más allá, manso, achicado, el río. Es el balneario de La Falda y miramos desde la puerta del restaurante—más que nada, parrilla—en el que suenan cucharas acompasadas, una guitarra, voces que ahora cantan una canción de León Gieco y enseguida cantarán una zamba (nunca un tango) para volver al rock. Hay varios acentos: porteño, cordobés, mendocino, santiagueño, del Sur. No hay muchas edades: de 18 a 25 años, es el promedio. La ropa: zapatillas, jeans, algún poncho, camisas de colores. Todos parecen tener una rara formación musical; muy pocos desafinan y saben casi todas las letras de memoria. Es el mediodía, y hace poco que ha dejado de llover. Ahí al costado, el pacífico camping familiar se ha transformado en campamento de rockeros: carpas abigarradas, ropa tendida entre el tanteo de alguna guitarra, una tumbadora quebrando el principio de la siesta.

Domingo siete, día final, por este año, del Festival de Rock de La Falda. Ya han actuado, en noches anteriores, León Gieco, Porchetto, Rada, Litto Nebbia, La Fuente, Alejandro Lerner y La Magia, Montesano, Los abuelos de la nada. Los

de *El Porteño* llegamos el sábado por la tarde. Alguien nos dijo que fuéramos al campamento, donde—después de cada recital—las fogatas y los cantos continuaban la fiesta hasta más allá del alba. La lluvia comenzó al final del recital del sábado y duró toda la noche. En las carpas, hubo silencio. Hoy, domingo, ha parado la lluvia y con eso la preocupación de Mario Luna, un locutor de radio que desde hace tres años organiza este festival, y que este año ha logrado—“a pesar de la gente de la Falda, que piensa que esto tiene que ser un lugar para mayores, y mira con desdén a los jóvenes”—el apoyo de la Intendencia, la Policía y los Bomberos: “Cinco mil personas por recital, un éxito”. “Esta vez las autoridades, la policía, están del lado nuestro”, dijo Luna al iniciar este tercer festival. Por allá enfrente, del otro lado del río que limita uno de los costados del camping, pasa; lento, ahora, un coche policial.

Mientras comíamos, una de nuestras fotografías (18 años, rockera) ha andado por ahí, registrando la vida del campamento. “Tengo la tapa—dice—un grupo nos espera. Les dije que ustedes eran mayores, pero que eran macanudos. Que se podía hablar”. La contrasena para los mayores, para mí, que no soy un ducho en rock, la mirada del otro, el espejo antropoperiodístico. Caminamos; en un momento me quedo atrás porque, mientras pienso *adónde* iremos (porque los otros ya están casi en

la punta del campamento, orillando el río) siento, más que oigo, un alboroto. “Se puso a correr, el tonto”, dice, en la puerta de una carpa, un chico barbudo, y otros dos chicos asienten. Miran hacia el interior del campamento, que comienza a moverse: un hombre de camiseta blanca, con una insignia en una manga y un revólver en una cartuchera, corre y se pierde tras una carpa. Allá, en la punta, cerca del puente, los otros me esperan. Bordo algunas carpas, llego a un claro, al que se acerca el coche policial. Los del campamento lo rodean. El hombre de la insignia aparece, arrastrando del brazo a un chico de unos dieciocho años: está en pantalón de baño, lleva un perrito, un cachorro, entre los brazos. Los dos están mojados, los dos parecen tener frío. Las puertas del auto policial se abren: meten al chico adentro, arrancan, alguien (yo también) pregunta qué pasó. “No sé—dicen varios al mismo tiempo. Parece que quiso asesinar al perrito metiéndolo en el río”—dice un muchacho de pelo colorado, entrando a una carpa. El público se desbanda y camino otra vez hacia el río. En el puente, el último límite del campamento, Gaby Levinas y las fotógrafas están rodeados por un grupo inquieto, al que unifica una especie de murmullo sordo.

—Dicen que por qué no hablamos de eso —dice Gaby—, por qué, como periodistas, no intervinimos.



renta varones. Hay cantos aislados, alguien se animó a llevar una guitarra entre la multitud, que se va apretando, sentada en el suelo. Los plomos se mueven en el escenario. Atrás, la mujer de un músico acostada a un niño, sobre una manta, en el suelo. Charlie García toma otro whisky.

BILLIE BOND EN EL LUNA
Park dijo: "Yo para los cerdos no toco". Nadie se juega, loco, ¿sabés por qué, loco? Porque nadie se juega, loco.

Eso ha dicho el sabihondo, después de que el de Chilivcoy habló sobre el chico que se llevó la policía. No se sabe bien por qué dijo eso. Habla otro: "Yo estoy de acuerdo con lo que dijo la flaca. Que en Buenos Aires es muy raro que se de una onda de éstas, porque cuando vas entrando te ven con el pelo largo y te empiezan a reprimir. Acá te dejan correr un poco, pero es un poco la careta. Están haciendo mucha guita, porque imaginate que a tres palos y pico por cabeza..."

—Cuatro palos y medio.
—Pero ¿sabés lo que cobran los músicos, negro? —dice el sabihondo.

—Lo que más me duele es que viajamos muchos kilómetros y de pronto se queda tanta gente afuera —dice la flaca, abrazando a su hijo, de unos siete años. Cristo, se llama el chico.

—Antes los músicos convivían con la gente.
—Eso —dice otro—. En Prima Rock convivieron con la gente. Rock hasta que se ponga el sol.

El sabihondo:
—¿Qué me dijiste? —como si se lo hubiesen dicho a él— ¿Prima Rock? ¿Cuándo convivieron con la gente?

—Al principio eran como hermanos. Convivían con nosotros, todos juntos. Ahora todo cambió.

Ahí la charla es larga, confusa, a coro. Nadie sabe decir cuándo los músicos convivían con el público. El que lo ha dicho tiene 19 años; es difícil que recuerde el principio del rock en la Argentina. Voces más expertas le señalan que tal vez nunca fue así, pero la mayoría se inclina a creer en ese pasado mítico. Los muchachos del rock, se insiste, están acá, y no allá, en las carpas del camping.

—Los que estamos secos venimos acá. Somos los verdaderos rockeros.

—No, negro —dice el sabihondo—. La onda no está ni acá ni allá. La onda —agrega, enfático— está en vivir.

Y salta el de Chilivcoy:
—Pero mirá lo que pasó recién, loco. ¿Vos viste a los ortivas buscando al loco eso?

El sabihondo insiste:
—Loco, te explico, ¿sabés lo que pasa? Entre nosotros hay tipos que se dedican a informar ¿viste? Y acá hay vino, nomás. No hay otra cosa.

—Pero, por supuesto.
—No hay otra cosa. No cabe otra cosa.

—No cabe otra cosa.
—Porque la gente que estaba en otra cosa se fue a la mierda.

Chilivcoy:
—Lo que quisiera decir es que la actitud que tu-

vimos nosotros no fue la misma de la gente del camping... De repente, un flaco que vos no conocés pero que tiene tu misma onda se zarpa. Viene la cana y te dice: seguilo... agráralo. ¿Vos lo vas a correr?

ENTONCES, EN EL anfiteatro, está por empezar la música, el concierto. Ahí abajo —el palco de periodista está en el costado izquierdo del escenario, a un metro y medio del suelo, y una baranda lo separa del pozo donde bulle el público— las caras comienzan a moverse, las manos fabrican algún ritmo, de vez en cuando hay un silbido. Todo el piso está cubierto por el público. Ayudaces señoritas que deciden cambiar de lugar reciben cálidas manos en céldes lugares de su cuerpo: amor y paz.

Desde el fondo, avanza un grupo de unas treinta personas: todos hombres; algunos, de unos treinta años, tal vez. Imperiosa, ineluctablemente avanzan, de pie entre las cabezas. Unos diez cantan:

—Se va a acabar, se va a acabar.
la dictadura miliiiiiiiiitaaaaa.
Nadie los sigue.

Uno de ellos, con una gorrita amarilla, y camiseta (una especie de viejo en la multitud), que camina como un borracho en un corso, lo señala con el dedo y después se lleva el dedo a la sien, tratándolo de loco. Sigue con ellos. Llegan al borde del escenario: Están parados, tapando el escenario a los sentados, y vuela el primer botellazo: por suerte, ahora las botellas de gaseosas son de plástico. El grupo, estratégicamente, copia toda la delantera del escenario. Inventan un canto, de frente al público:

—Los chetos, los chetos,
los chetos que se vayan,
laralaralará...

Nadie los sigue.
Hay más botellazos. Inventan otro:
—El que no salta es un militar.

Los cinco mil espectadores se levantan y empiezan a saltar.

EL SABIHONDO, AL DE Chilivcoy:

—¿Vas a hacer de policía gratis, vos? ¿Sabés por qué lo corrian, loco? ¿Vos estuviste ahí? Yo estaba al lado.

—Pero están diciendo lo mismo y están discutiendo —digo yo. El dice que la gente del camping lo corría. Pero yo eso no lo ví.

El de Chilivcoy:
—Hablo de cosas concretas. Allá está la forrada y acá estamos los que llevamos el rock adentro. Y el ejemplo está: allá lo corrieron y acá paramos el auto.

—No, loco. Ni allá ni acá. Acá adentro hay un ochenta por ciento de gilada.

Uno, como tocado:
—¿A qué le llamás gilada, vos?

—La gente que no conoce lo que es el rockanroll de verdad. El rockanroll es un movimiento, loco. El rockanroll es algo más que un par de fle-

posblues, un par de flacos Spinettas. El rockanroll es algo que vos no podés empezar a entender, loco. A años luz estás, loco.

—Por supuesto, el que habla es el sabihondo. Para cortar el entusiasmo me dirijo a la flaca, que tiene a su hijo abrazado:

—¿A tu hijo le gusta el rock?

—El chico es rockero, el chico es rockero de alma —se apresura a contestar el sabihondo, antes de seguir hablando.

Es necesario pararlo, otra vez:
—¿Hay mucha diferencia entre ustedes? Empecemos por la guita.

—Sí —dice el de Chilivcoy—. Nosotros nos quedamos acá. Viene un flaco: tomó un cacho de mortadela, tomó un cachito de vino. Allá enfrente no dan nada. Por ahí decís huuo, y te dicen no, loco, no digás huuo que te quemás.

Pasa una moto, por el puente. La voz del sabihondo es tapada por el caño de escape. Después del ruido, alguien le está contestando:

—Detrás de una campera y una blusita no se sabe quién hay. Vos decís que el ochenta por ciento es gilada, chetaje. Yo no sé. Porque yo no sé lo que es el señor...

—Bueno, loco —dice el versátil sabihondo— El ochenta por ciento son todos forritos.

En la bruma de las palabras, la cosa se está poniendo pesada. El lenguaje es corto, tan corto que puede dar lugar a confusión. Por eso el de Chilivcoy dice:

—Cuidado con lo del 80 por ciento. Porque yo soy rockero de alma, y para mí eso no es ninguna moda —adelantando el cuerpo.

Y el barbudo sabihondo y flaquito tiene que decir:

—Es que seguro que vos no sos del ochenta por ciento sino del otro veinte, quizaís.

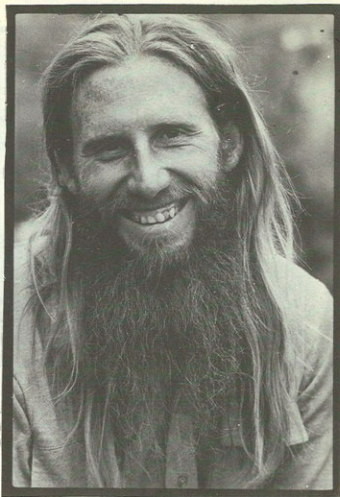
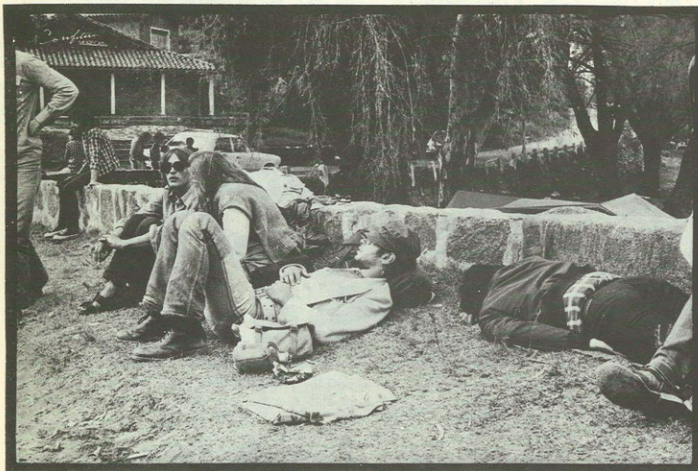
—Entonces no la hagás tan complicada, loco. ¿Te gusta el rock, sí o no?

—Pero vos hablabas de los chetos que aplaudían a Gieco —digo—.

—Ojo, a mí me gusta Gieco. Pero como conozco, sé diferenciar a los que les gusta por esnobismo. Hoy Gieco es la onda, me gusta Gieco. He visto muñitas ¿viste?, que se ponían la vinchita y se pintaban los labios. Y el papá las venía a buscar con el auto después del recital. No es que realmente les gusta Gieco, sino que van a ir a verlo para contarle a sus amiguitas: "Vos sabés que estuve al lado de unos hippies, todos sucios y con pelitos largos...". Y mañana aparecen Sandra y los de fuego y están con ellos. Para mí Gieco es un valorazo, y lo respeto mucho por lo que hace. Aparte que lo he visto hacer entrar a gente que no tenía plata para la entrada. Y después que él está haciendo giras por todo el país. El viene al interior y no viene a ganar guita, porque como está el país hoy en día no es para pensar en ganar guita. Cuando un tipo hace eso para mí vale, y más cuando hace entrar gratis a la gente...

—Reaparece, entonces, el mendocino. La tonada larga, lenta.

—Escuchá. A León Gieco lo he visto firmando autógrafos y siendo una estrella como cualquier



otro. El vende la ciudad, vende la podredumbre de la ciudad...

Y alguien dice:

-El tipo tiene que vivir.

DESPUES, EN EL ANFITEATRO, en el silencio que sobreviene aparece la música de un disco, que va subiendo de tono, subiendo. Y aparece Mario Luna, el organizador. Dice que estén tranquilos. Dice:

-Muchachos, no hagan tonterías. No hagan cosas que después vamos a lamentar.

Alguien lo abuchea. El mira entre el público. Dice:

-Este año fue mejor que otros años y hagamos todo lo posible para poder estar todos juntos el año que viene.

Y después, enseguida, se agacha en el escenario y tiene una corta discusión con los que están parados, con los que iniciaron los cantos. Su dedo cae, admonitor.

De cualquier modo, se logra el silencio. El recital empieza con la actuación de un conjunto cordobés: los chicos insisten en explicar que los han llamado de apuro, que no han tenido tiempo de ensayar, que no conocían los equipos de sonido. El público, que es cruel, los aplaudió al final, a pesar de que cada vez se empeñaban en explicar lo mismo, y en contar, antes, las canciones que iban a cantar. Mario Luna debió aparecer una vez, para calmar los ánimos: un auto estacionado impedía colocar el generador eléctrico que hacía falta para empezar. Abajo, la batalla verbal había degenerado en una batalla de proyectiles. Se anunció el regreso de Pedro y Pablo: Miguel Cantilo y Jorge Durietz. Pero miren cómo son de generosos los músicos, señores, que se han ofrecido a actuar mientras tanto, y aunque ya han actuado, tendremos el placer de escuchar a Baglietto.

Y ahí entró, guitarra en mano, un chiquito de barba al que, en horas anteriores, habíamos visto protestar por todo: por la organización, por ésto y por aquello, con aire energético y tenaz. Cantó una canción, cantó otra, lo volvieron a pedir. Después supimos que es de Rosario. Sus canciones, narrativas, simples, sencillamente hermosas, entraron como pocas en el heterogéneo auditorio. Una es la carta que un león cautivo en el zoológico escribe a un león que trabaja en un circo y anda por el mundo. La otra, es la canción de un tipo que viene de estar tres años en la cárcel, y llega a su casa, a su mujer. Hablan de adentro y de afuera, sin pretensiones proféticas, de una manera tristemente cotidiana. Lo pidieron una vez, retrasando la entrada de Pedro y Pablo. Hasta que Miguel Cantilo entró y pidió perdón por haberse retrasado y empezó a

hablar de lo contento que estaba por estar ahí y alguna cosas más, sin parar, hasta que más o menos lo abuchearon, mientras su compañero Jorge trataba de arreglar su guitarra, hasta que, viendo que la labia de Cantilo se gastaba, irremediadamente, terminó por pedir otra viola a alguno de los músicos presentes. Miguel Cantilo se hizo famoso con *Bronca*. Alguien del público se lo pidió.

Miguel Cantilo explicó que *Bronca* lo había escrito en otro momento. Cuando había guerra. Que ahora no hay guerra en nuestro país. Que ahora hay que tener *Ganas*. *Ganas* era la canción que había compuesto ahora: porque ahora había que tener ganas, y había que tener conocimiento para enfrentar el futuro, porque ahora estaba todo bien.

-Ahora -dijo ese rubiecito flaco, de hablar tumultuoso que es Cantilo-, todo cambió.

En el silencio de las cinco mil personas, se escuchó, con la tonada típica, la voz de un cordobés:

-Entonces ¿por qué no cambias la guitarra, che?

EN EL PUENTE, ESA SIESTA, LA conversación giraba sobre sí misma, se moría la cola, se agotaba. Empeinado, el de Chivilcoy parecía querer revivirla. El de Mendoza quería hablar de su lugar de origen.

-Será Girán estaba en Mendoza. Se cayeron los bafles, se reventaron dos bafles, por el viento Zonda. Estaba tocando Porchetto. Tenía que tocar Serú Girán. Se fueron. Cinco palos, había pagado la gente. No le devolvieron la guita a ninguno. Girán no dijo: escuchame, loco, vamos a venir la semana que viene y tocamos gratis para todos los que están acá, o tocamos por un palo.

Intervengo, periodista:
-Pero ¿de quién podrían decir ustedes que no entró en la onda comercial?

Fue casi un coro:
-No hay ninguno. Nadie se salva.

Peró está el de Chivilcoy:
-Peró, loco, hoy, cuando fuiste a comprar el libro de vino ¿te lo regalaron?

-No.
-Y cuando fuiste a comprar pan, tampoco. Lamentablemente, mientras estemos en este sistema social, los músicos tienen que cobrar para vivir.
-Pero entonces que afanen la guita y a otra cosa...

Y otra vez un coro tumultuoso, imposible de descifrar. El nombre de Piero. Una discusión. Alguien lo defiende, alguien dice que ahora canta pavadas.

-Y entonces ¿por qué volvieron? ¿Por qué no se quedaron cantando por ahí?

-Porque a Piero lo copa su país, loco.

Y una voz conocida:

-¿Sabés lo que es la conclusión de esto, loco?

-Piero dijo que venía lavado, porque se dio cuenta de que lo que cantaba antes estaba equivocado.

Una voz:

-¿Sabés lo que es la conclusión de esto, loco?

-Piero se comunica con la gente, macho.

-Esa voz:

-¿Sabés cuál es la verdad de esto? Perdoná que te interrumpa y me voy. Se me mojó la ropa anoche y la tengo que secar...

-Te voy a decir una cosa. Si Piero no dice eso no vive.

La voz de Chivilcoy:

-¿Sabés cuál es la conclusión de ésto?

-Si cambió por la onda política que se vaya, Piero.

La voz de Chivilcoy imponiéndose:

-Esta es la conclusión de esto. Pará, perdoná que te interrumpa, Antonio. Realmente para saber si somos rockeros o no, es importante que vayamos todos a la comisaría, a defender a ese compañero. A ver por qué se lo llevaron ¿viste? Porque acá nosotros estamos meta hablar y a lo mejor al flaco le pueden estar pegando como lo pueden haber soldado, ¿viste? Entonces, si no hacemos nada positivo por la libertad de ese compañero, es al pedo que nos gastemos discutiendo sobre algo que no se entiende. Te digo más: si necesitás un testigo para ir a la comisaría, yo estoy. Estoy parando en esa roca de ahí al lado ¿viste?. Todo lo otro es verso, si no hacemos nada. Hasta luego, muchacho.

Y se quedó en la roca. Solo, quieto, ahí.

A CANTILO LE CUESTA

A borrar, en el escenario, el buen recuerdo de Baglietto. Se gasta en *Ganas*, coreado por los jóvenes son la generación del futuro, grita consejos, explica cada una de las canciones, da más consejos para vivir y dice que si es en el campo mejor. Didáctico, el hombre: esforzado maestro de una multitud más bien callada, que aplaude casi con piedad.

De modo que no hay bis para Cantilo, aunque finalmente haya cantado *Bronca*, coreado por la multitud. Entra *Serú Girán*. Suben los gritos, arrecia la batalla campal entre los que están sentados y los que están parados frente al escenario. Caen algunas gotas pero nadie se mueve. Se abren algunos paraguayos. Al primer compás de *Serú Girán* todos se levantan, y alzan las manos con los dedos abiertos en V, un signo confuso, que quiere decir muchas cosas. Tal vez, la paz.



ERAN LAS CINCO DE LA tarde, cuando el grupo empieza a desbandarse. Hilda ve que se le va la foto. Los junta, de a uno; lentamente se van acomodando en la baranda. Empieza el juego periodístico, el oficio. Sé que saldrán posados. Posarán de ellos mismos, eso sí. Harán su propio papel. Alguien llega: es algo mayor, lleva una camiseta verde, sudada, y una barba de dos días. Viene del pueblo, de la comisaría. Dice:

—Ya está. Soy abogado. Me presenté. Es mi sobriño. Dije que estaba conmigo, que lo había traído en mi auto. Y que me lo tengo que llevar. Me trataron bien. Les pedí que no lo pusieran en una celda porque sufre de claustrofobia. Me dijeron que pase esta noche, después del recital. Que pase a buscarlo. Así que está todo arreglado.

Se va. Me siento aliviado. Por fin tengo algo que decirle a la voz de la conciencia, a la voz de Chilvicoy. Cruzo al otro lado de la calle, me asomo por el puente hasta ver la roca. Chilvicoy está secando su ropa. Le gritó:

—Ya fueron a la comisaría. Fue un abogado. Está todo bien.

Sonríe. Le digo que venga, para la foto.

—¿Con esa gilda?—me dice—No, che.

Mientras la foto se va armando, uno de acá, otro de allá, pasan autos, camionetas. Gente del lugar, con los ojos abiertos, inquisitivos, desaprobadores. Por la calle del puente, viene un camión; por una lateral, un roquero a caballo. Están por chocar. Desde el caballo, el roquero le dice algo al del camión, que va con la familia. El del camión abre la puerta. Los muchachos se acercan. El de a caballo inicia una larga perorata sobre sus derechos, la invasión de lo mecánico, la ecología. El camionero comienza a bajar, con el palo de golpear las gomas en la mano. Alguien, con voz autoritaria, le dice que se vaya, le señala la gente. Un roquero se acerca. Claro, en el silencio dramático que puede dar en pelea le dice:

—Hacela maná, men.

DE MODO QUE AHORA LA Estrella es Serú Girán: la música alta, imposible. El guitarrista moviéndose por todo el escenario, el baterista oculto tras la enorme batería. Charlie García que parece, de vez en cuando, atacado por la malaria, y se levanta del sintetizador, y pega una vuelta con un pie en el aire, y vuelve a caer en el sintetizador. Abajo, los que se quieren sentar tiran botellas a los que están parados. Caen monedas sobre nosotros, vaya a saber desde qué lugar del aire. Un pibe oscuro, bien del interior, se trepa a una columnita preparada para las luces, una fina columna de metal, de unos tres

metros. Sube hasta la punta. Allá, es como un mono que lleva frenéticamente el compás con los dos manos, agarrado a la columna con los pies, gritando *Charlie* cada vez que hay un silencio. Es primitivo, anterior. Un fotógrafo le hace entender que necesita el lugar y después de un rato, accede a bajar. Trepa el fotógrafo, hasta la mitad, y apoya sus pies en una barra lateral. El chico que ha bajado está colgado de una sola mano de la baranda del palco, por encima de las cabezas de los que están en el pozo. Alguien, detrás de mí, lo increpa, porque lo tapa. El sigue moviéndose al compás de la música.

AHORA NO ES ANTES, EN LA siesta, en el puente, sino después, en el trasfondo del escenario, y todavía después, en un viejo y enorme hotel que está siendo restaurado, donde un asado congrega, hacia las tres de la mañana, a los músicos.

La puerta de la antesala del escenario está cerrada. Charlie García, como si no pudiera parar, va de un grupo (de elegidos) a otro, hace un paso de baile, se queda quieto. La puerta tiene una reja, sin vidrio. Se escucha una voz, cordobesa y de mujer:

—Charlie, ¿por qué no me tiraste tu sombrero? Dame un autógrafo.

Charlie García parece, de pronto, Boggie El Aceitoso. Le dice que sí:

—Si me traes una Coca-Cola —le dice, y se da vuelta.

—Te la traigo si me espeereaaas —dice la cordobesa.

García se distrae un rato, pulula por ahí, se olvida. Estoy saliendo, cuando la cordobesa ataca la puerta. Aprovecha mi salida para entrar, Coca-Cola en ristre. Deliberadamente vuelvo, y mi obsesividad tiene premio: Charlie García toma la Coca-Cola con desdén, toma la lapicera con la izquierda, y mirando para otro lado, da su firma a la admiradora. Cuando termina de firmar, suelta la lapicera. Cuando la cordobesa termina de levantarla, García está en la otra punta.

Más tarde de ese más tarde, en la comida de los músicos, García luce una nariz hecha de papel, que atenúa su bigote de dos colores. Algun intento global de música concreta, maravillosamente surgida de cubiertos y platos, lo exalta. Se para. Viene hasta nosotros.

—Bien —le decimos— Serú se comió el público.

—Nada —dice, y repite algo que dijo antes, algo que diremos en el final, que es antes—. No los entiendo. El público no entiende nada. Conté por lo menos veinticinco monedazos, que me tiraron. Yo canto hoy sólo con los miembros con los que están en

prisión, y no escuchan. Canto *Popotito* y se delirán. Estos no entienden nada.

Y recurre a la mímica; se lleva la mano derecha al oído, la deja un momento, finge tirar algo al aire, finge verlo caer y levanta la pierna, en una patada, como quien agarra una pelota al voleo, y la manda muy pero muy lejos.

EN EL DELIRIO DE LA MUSICA, ahí, en el antiteatro, terminó una canción y hubo un silencio. Charlie García salió del escenario. David Lebon, el guitarrista, tomó el micrófono. Abajo, se estaban tirando de todo. Lebon dijo que no entendía.

—Hablan de paz y recurren a la violencia. No entiendo. ¿No pueden parar? —la voz, estrangulada, se afinaba, se hacía una súplica—. Se tiran cosas entre ustedes. Cortenlá, loco. Yo no entiendo. Tba como a irse, cuando entró Charlie. Sereno.

Fue hasta el sintetizador. De sentado, dijo:

—Adhiero totalmente a las palabras de mi compañero.

Un murmullo, dos murmullos, sordos, en el silencio.

—Yo tampoco entiendo.

Las manos en el teclado, como para seguir tocando.

—No entiendo esta violencia. Hablan de paz, y tiran monedas. No tiran buena onda, loco. No tiran buena onda. Esta violencia.

Y se enrieda en las palabras, y sigue, perdido, perdido, y el público espera, espera, y Charlie, al final, victorioso, la encuentra:

—Locos no sean policías.

La encuentra. Cinco mil se callan. Cinco mil chicos. Y en ese silencio enorme él canta una canción y después rug *Popotito* y ahí (final) todos de pie, con las manos en alto, con los dedos abiertos en V, siguen la música y gritan. El chico del interior recuerda que ha perdido su puesto: suelta la baranda del palco de periodistas y se aferra a la columna de metal. Como un mono que quisiera hacer caer frutas del árbol, empieza a sacudirla. El fotógrafo se baja. El chico, veloz, sube. Muy pronto, la barra saliente en la que se había apoyado el fotógrafo comienza a ceder. Salgo, prudentemente, de abajo. El chico sigue ahí, frenético. Voy hacia el público, hacia los costados.

Serú Girán sigue tocando. Los espectadores están de pie, las manos en alto. Veo una camiseta verde descolorida y sudada, una barba de dos días. El abogado que tenía que retirarse al chico después del recital ando por ahí, la mirada en cualquier lugar, perdido.

En la roca, la voz de Chilvicoy debe seguir tocando con lo mismo.

El eterno retorno de los spaghetti

Atilio Lentini es italiano. Nadie como él podía escribir un informe tan exhaustivo y a la vez personal sobre el plato más popular de su comunidad y acaso de la nuestra.

EN la dietética moderna parece cundir la desorientación o, al menos, la contradicción. Queremos decir que muy a menudo se destaca por sus continuas variaciones sobre un mismo tema, que parece ser una orquestación interpretada por distintos carboles. ¡Vivan las proteínas! (¿y el colesterol?) ¡No a las 4P! (Pan, papa, postre, pasta) ¡Qué horror! ¡No a los spaghetti! ¡Sí a los spaghetti! ¿Qué debe comer y de qué debe abstenerse el pobre terráqueo de hoy?

Justamente sobre los spaghetti se ha encarnizado la controversia. Combatidos por muchos dietólogos, totalmente desconocidos por otros, admitidos con moderación (o totalmente) por otros más, los spaghetti se han vuelto la "croce e delizia" del moderno glotón. Sin embargo, después de un largo trajinar entre calumniosas campañas dietéticas, procesados y condenados como responsables de arterosclerosis, uricemia y obesidad, están siendo reivindicados por iniciativa de la más nueva —y aún poco conocida— tendencia dietológica universal.

Un poco de historia. La pasta alimenticia, en el

sentido y forma moderna, es un plato italiano nacido en el sur de Italia precisamente en Sicilia, durante la época de la dominación de los árabes quienes no tubearon en estipular un tratado comercial (tratado de Idris, del año 1154) para la importación de *macaroni* y *vermicelli* en su patria. Ya los romanos de la era imperial conocían este tipo de pasta, elaborada con harida de trigo (pero también de porotos, arroz o farro) descrita en el libro *De re coquinaria* (Las cosas para cocinar) por Apicius, un famoso sibarita y gurmet que vivió en el tiempo del emperador Tiberio y a quien se atribuye la redacción de la obra. El mismo Bocaccio, en la tercera novela de la octava jornada del Decamerón le hace decir de Maso del Saggio a Calandrino "que en ese país había una montaña toda de queso parmesano rallado, sobre la cual había personas que se empeñaban con todo celo y en todo el tiempo, a fabricar *maccheroni* y raviolos para cocinarlos en caldo de capones".

Actualmente los historiógrafos modernos dejan de lado la leyenda que quiere que los spaghetti hayan sido traídos a Italia por Marco Polo, o inventados por los chinos, o creados por los napolitanos.

En el *Cunto de li cunti* de Giambattista Basile,

que remonta al 600, el autor cuenta que en ese tiempo los *macaroni* (es decir los tallarines) estaban considerados como un alimento exótico y los términos *maccarune* y *mangiamaccarune* se usaban en Nápoles para insultar a los sicilianos y a los sardos. Como se ve, las versiones son muchas y muchas las referencias, que podrían continuar más extensamente en otra oportunidad. Por lo que atañe a los spaghetti para cerrar las cuentas, está probado que los Romanos antiguos conocían un tipo de tallarines que condimentaban con pimienta y *garum* la "salsa de Apicius", obtenida con fermentación de pescado crudo, yuyos y sal gruesa. Con el arribo del tomate, importado de América del Sur y cultivado en cantidad en la campiña napolitana desde el siglo XVII, nacen los spaghetti *c'a pummarola 'n coppa* (con tomate puesto encima), quizás el plato más famoso en todo el mundo.

Los expertos no se conforman únicamente con saborear las cosas, se deleitan también en complicarlas, hablan en cifras: la pasta cruda en general, contiene casi un 78 por ciento de almidón. Pero cien gramos de spaghetti, por ejemplo, por efecto de la cocción, pierden un 48 por ciento de almidón rebajándolo, por ende, a no más de treinta gra-



mos. Estos mismos cien gramos de pasta proporcionan apenas 140 calorías. En las salsas reside el peligro. Una salsa a la *amarriicana* agrega 200 calorías; una a la *bolonesa* 260; una a los *cuatro formaggi* 360 calorías; una a la *carbonara* 410 más. Si se usa una sencilla salsa de tomate fresco y una gota de aceite o manteca, todo el plato no llega a las 200 calorías. ¿Dañinos los *spaghetti*, entonces? Parece que no.

El peligro de frustración

Los italianos comen en promedio 32 kilos de *spaghetti* en un año, por cabeza. Los argentinos, dignos herederos de ese gusto, superan los veinte kilos; los ingleses se limitan a un solo kilo *pro capite*, pero consumen tres veces más azúcares, para no hablar de la carne. Sin embargo a través de las estadísticas de los exámenes médicos no parece que los corazones, hígados, riñones y arterias de los británicos se encuentren mejor que los de los italianos o argentinos.

No hay enfermedades que limiten por completo el uso de la pasta. Hasta los enfermos de diabetes pueden consumir de cuarenta a setenta gramos por día. Y podríamos agregar que la falta de *pastasciutta* puede reflejarse asimismo en el aspecto psicológico de quien está acostumbrado a ella.

Un cierto sentido de frustración puede verificarse también en los intelectuales o los atletas. Podría decirse que si los escritores no tienen ideas y los futbolistas no golean, es por culpa de una dieta sin *pastasciutta*.

Es como una relación amorosa con fodos sus juegos de arrebatos y de crisis depresivas. Hay quien afirma que los *spaghetti* son hasta afrodisíacos (¡Ojalá! dicen otros). La mayoría de los dietólogos actuales hacen hincapié en que los *spaghetti* engordan. Pero no explican exactamente el por qué de esta moda que los eliminan de la alimentación que ellos definen como "moderna". Hemos visto que, en cuanto a calorías, son un plato como cualquier otro y que, dentro de un uso moderado y apropiado, no pueden hacer daño alguno. ¿No será porque es sólo una moda? ¿Una fabricación de modelos (mujeres asexuadas y varones efébricos que usan prendas aptas sólo para quienes son como ellos) de mitos (el manager "enjueto", el atleta "resorte") y de grandes intereses creados? Una de las dietas más difundidas en estos últimos años, que nació en U.S.A. ideada por el médico Herman Tarnower y denominada "Scardale", prohi-

be terminantemente el uso de las pastas, pero, probablemente el doctor Tarnower no estuvo en Nápoles para verificar si los napolitanos, famosos por su consumo diario de *spaghetti*, son "tipológicamente" gordos o flacos (la obesidad tiene otras causas que un simple plato de *spaghetti*).

Hay una refutación que proviene directamente de los mismos Estados Unidos. El mayor experto en alimentación del mundo doctor Ancel Keys, afirma que se puede comer bien y mucho, como para mantenerse vigoroso y, sin dieta, perder peso lo mismo. Pero ¿cómo? Keys se hizo famoso durante la segunda guerra mundial por haber inventado la ración alimenticia, (la "ración K", por la letra inicial de su apellido) del ejército estadounidense, que fue comida por los soldados y distribuida a los civiles de todo territorio ocupado por ellos. El, ahora, después de observar la alimentación de los habitantes de Finlandia, USA, Holanda, Italia, Grecia, Japón, Sud Africa, Gran Bretaña, Yugoslavia, y Suecia, sostiene que no hay mejor manera de mantenerse en óptima salud que practicar la que científicamente llaman "la dieta mediterránea o latina": pasta, aceite de oliva, un cuarto de vino, muchas hortalizas y frutas a voluntad. Y para reforzar aún más su teoría, él mismo come así. Enseña entre cuatro y seis meses en su patria y luego se muda a una finca adquirida en el Golfo de Salerno, cerca de Nápoles, donde, acompañado por su mujer Margaret, durante el resto del año cultiva sus hortalizas, sus frutas, los tomates para su *pastasciutta*, las parras para su vino, los olivos para su aceite. Compra solamente pan, carne y pescado. En estos últimos años ha recetado la "dieta mediterránea" a decenas de millares de personas de cuatro continentes acostumbrados a una alimentación muy distinta. Hasta ahora se verificó entre ellas una disminución altísima de infartos cardíacos. Los gordos se han vuelto delgados. En el último Congreso Internacional de alimentación en Anacapri, una isla cerca de Nápoles, se reconoció que "el Doctor. Keys ha cambiado la manera de comer en todos los países del Occidente".

El retorno del Mediterráneo

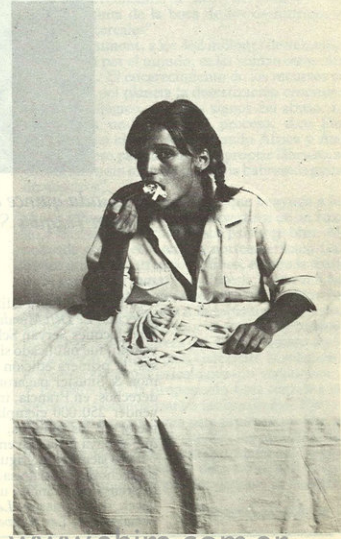
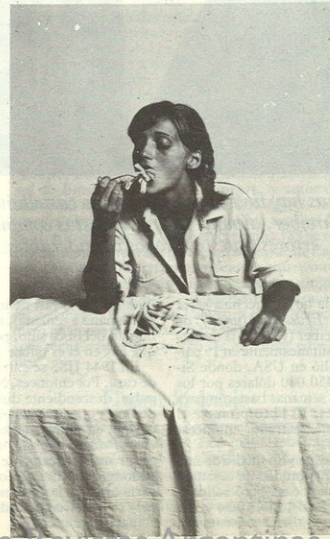
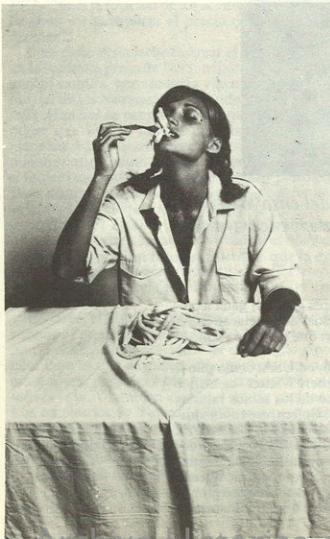
Hay más. Oímos lo que dice Claude Aubert, de 44 años, especialista en agronomía y en problemas alimenticios del *Institut National Agronomique* de Francia: "Hay que volver a ese tipo de alimenta-

ción que ha sido, por diez mil años, típico de casi toda la raza humana: cereales y legumbres. La alimentación del hombre ha cambiado radicalmente con la reducción del uso de los cereales y el incremento de la carne, desde hace poco más de 50 años y por razones casi siempre ligadas a los intereses de la gran industria internacional del alimento. Anteriormente, y por milenios, han vivido de cereales y legumbres (como alimentos de base) todos los pueblos que nos dejaron las grandes civilizaciones de la historia". Claude Aubert ha viajado por todo el mundo en calidad de especialista "civildadras en la universidad y sigue defendiendo una agricultura "biológica" en oposición a la "química" de hoy. A sus libros *La agricultura biológica* y *Caramos la tierra para sanar a los hombres* le siguió el best-seller actual *El otro plato (Una autre assiette)* en que afirma: "Todos los que han hecho una dieta a base de cereales han perdido rápidamente sus kilos superfluos, aún comiendo mucho, y mejoraron su estado de salud". Parece un contradictorio; pero no olvidemos que Aubert anticipó la toxicidad del DDT de los nitratos cuando todos se mofaban de sus profecías.

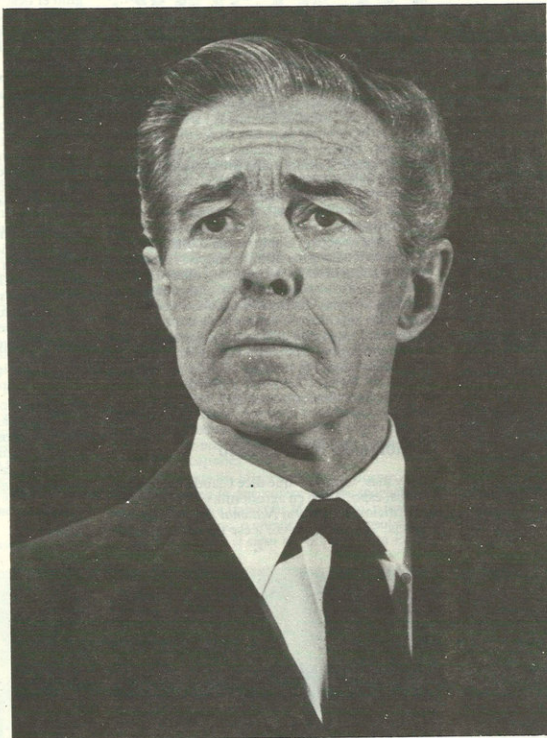
Un profeta, pues, que provee verdades, explicándolas. Su teoría es muy simple. Como los cereales, durante su cocción, absorben casi el doble de su volumen de agua, un gramo de ellos contiene 1,2 calorías (uno de azúcar llega a 4 y uno de grasas a 9). Sobre esta base está fundada su dietética particular. Por lo que atañe a la carne aconseja su consumo no más de dos veces por semana. Casi una revolución: hasta en el costo. Una dieta de carne cuesta, a nivel colectivo, mucho más que una de cereales y verduras, considerando el espacio de tierra para producirla.

Las conclusiones son bastante evidentes. Un buen plato de *spaghetti* no es dañino. Sabrosos, fácilmente digeribles (si están condimentados con parsimonia) de bajo contenido calórico, acaso afrodisíaco, de gran potencial psicológico, los *spaghetti* han vuelto a la carga en todos los continentes. La cordura está en no abusar de ellos. Sin locas comidas, ni insanas bravatas. Hay que actuar con ellos como en el amor que se va saboreando con medida para que el deseo no se acabe. Para que a cada pedido del mozo sea posible responder: ¡*spaghetti!* a cualquier otra alternativa. ■

Atilio Lentini



El desafío Mundial: La superficialidad y el plagio



Cada quince días hay una nueva edición en castellano del ensayo de Jean Jacques Schreiber, aunque los especialistas compiten en encontrarle errores gruesos y robos considerables.

Si la Biblia fuera editada hoy, la técnica sería parecida: *Le Défi Mondial (El desafío Mundial)* de Jean Jacques Schreiber (JISS, a la usanza yanqui) fue publicado simultáneamente en 15 países; la primera edición salió en USA, donde Simon & Shuster pagaron 450.000 dólares por los derechos; en Francia, tres semanas bastaron para vender 250.000 ejemplares. El libro promete el mejor de los mundos; no es extraño, entonces, que se haya instalado en él.

Pero siempre hay aguafiestas. En medio de una sospechosa y laudatoria, unanimidad de casi toda la prensa de Francia, unas pocas —pero sólidas— voces, desentonaron: *Le Monde*, *Liberation* y, especialmente, *Les Nouvelles Littéraires* (ex revista

literaria; hoy, casi de interés general, gana lectores semana a semana), no sólo denunciaron la debilidad del libro sino, peor: que más que plagio lo que hay en él es pillaje.

En 1944 JISS se entrenó, en USA, como piloto de caza. Por entonces, Norbert Wiener —científico judío, descendiente directo de los sabios rabinos de Praga que inventaron el Golem, ese robot anticipado, en la Praga de hace tres siglos— acababa de crear *Peligro Amarillo*, un dispositivo capaz de corregir automáticamente, la puntería de las ametralladoras de los cazas. Con esa experiencia, Wiener daría origen a la Cibernética (de *kubernetes*, timonel) el poder controlador del que la informática actual es testimonio.

Pero aquel joven, IJSS no mira todavía las máquinas. Primero fué el deslumbramiento por el *sa-voir faire* norteamericano. Y por la prensa. En Francia compra una revista en baja *L'Express*, y le hace una transfusión de estilo *Time*. Así nace el semanario que iba a batir récords de venta y abrir un espacio en el que hoy caben tanto *Le Point* como el *gauchiste Le Nouvel Observateur*.

En 1967 JIJS se muy arriba. Decide, simultáneamente, publicar un libro y lanzarse a la política. Un equipo de *negros* —a su frente Michel Albert, responsable, según expertos, del rigor de la obra— prepara *El Desafío Americano*, apoyado en el excelente servicio de documentación de *L'Express*. El libro hace *tilin*. Como todo *best-seller*, aparece cuando se lo esperaba: en Francia nacia el *franglais*, los ejecutivos buscaban un modelo.

Casi tres lustros después se comprueba que JIJS no tenía destino político, que si tenía segunda oportunidad literaria y que, evidentemente, no es ningún profeta. La misma existencia de su desafío mundial es la prueba de que antes había errado: USA no era la meca. Pero ¿lo es Japón, como él intenta dárlo a entender en su *best-seller* actual?

Película de error

Según JIJS, entre el dinero de los árabes y la tecnología occidental, en lo que falta de siglo se va a forjar un maravilloso universo. El Tercer Mundo debe pasar por alto la industrialización y volcarse a la informática. Los países productores de petróleo invertirán sus dineros en esa apuesta progresista.

Hace poco, la escritora Françoise Sagan, en un reportaje sobre su pasado de espantaburgueses, decía que hoy hace falta un hombre público que, en la televisión, diga que está contra los pobres y que le apetece violar chiquillas. Todos los políticos quieren el bienestar y la igualdad de la gente. Es demasiado. También JIJS está lleno, como el infierno, de buenas intenciones. Y de errores.

Un ex-especialista en problemas petroleros en *L'Express*, Pierre Péan, le señaló en *Les Nouvelles Littéraires*, los gruesos errores que contiene *El Desafío Mundial* con respecto al llamado oro negro. Desde los hechos menudos —sitúa en verano un encuentro que ocurre en primavera; da como escenario de otro el Sheraton de Kuwait; era el Hilton; hace nacer a Yamani en la Meca; es oriundo de Djeddah; reúne a Fayzal y el norteamericano Simon en 1977; Feizal murió en 1975 hasta el patinazo —JIJS confunde la OPEP con la OAP-P-P— toda la relación de los acontecimientos que llevaron a cuadruplicar el precio del petróleo, es errónea.

Y no es de mala leche rastrear el pequeño error en la supuesta prosa de JIJS: tributario de un estilo algo caduco, pero todavía vigente en periodismo, (el de los *Newsweek* del mundo entero) *El Desafío Mundial* se ocupa permanentemente de explicar que Fulano llevaba una corbata azul con manchas rojas y que Mengano detesta el aperitivo mientras que Zutano suele acariciar su rodilla con el índice izquierdo cada vez que habla de petróleo. Esos detalles refuerzan la credibilidad, dicen los veteranos. ¿Y cuando son erróneos?

En 1967 *El Desafío Americano* explicaba por qué el Airbus iba a fracasar. No dio en el blanco: no se vende ya ni en rebajas, mientras que la expansión del avión aéreo continúa. En *El Desafío Mundial* se predice el fin del automóvil ¿Con qué fundamentos?

Endeble, el libro está cargado de fe, pero no de razones. Por ejemplo, asegura que la informática no producirá desocupación y da el ejemplo japonés. Pero es que en Japón, una persona, cuando entra a una empresa, sabe que permanecerá allí toda la vida. Y también lo sabe el jefe de personal. Los empleados de *Toyota* (5.000) se juntan para cantar el himno de la empresa. (Imaginar a obreros occidentales en ese trance es tan imposible como creer que una empresa de Occidente les asegurará el puesto de por vida).

Y cuando afirma que los dueños del dinero lo invertirán en informática para el Tercer Mundo ¿A qué datos se remite el libro? Evidentemente,

un hombre que tenga su dinerillo, hoy, preferirá especular con él —un diez por ciento de margen en 15 días, si sabe comprar y vender oro— antes que *computadorizar* África.

Copia-Wright

El periodista André Bercoff cuenta que en 1975 entrevistó, en Kuwait, a Abdallah Tariki, verdadero creador de la OPEP, entonces en desgracia. Tariki se quejaba de "esos emires fantoches que invierten su dinero en USA y en Europa en lugar de contribuir a la creación de un mercado común árabe o de ayudar al desarrollo de esos graneros alimentarios que son Egipto y Sudán".

Hay cosas más graves. El dos de noviembre pasado *Le Monde* publicaba a dos columnas extractos de las páginas 179, 180 y 181 de *El Desafío Mundial* y las comparaba con otros, —de las páginas 29, 30, 32, 33 y 52— sacados de *Le sucre et la Faïm*, de Robert Linhart. No era plagio, sino directamente copia, lo que se comprobaba.

"En *El Desafío Mundial* —escribe *Le Monde*— JIJS señala, en *Bibliografía*, cierto número de obras. Pero no dice que ha, pura y simplemente, copiado páginas enteras de por lo menos una de ellas. Es apenas creíble que Servan-Schreiber pueda ser un plagarijo. Pero, apertamente, no controla bien el trabajo de sus *negros*.

"Es a ellos, por otra parte, a quienes hay que culpar por una invención pura y simple. El libro habla de una llamada telefónica de Eisenhower a Eden. El presidente norteamericano habría amenazado con apoyar militarmente a Egipto, durante la crisis de Suez, si Francia e Inglaterra no retiraban sus tropas... De una forma general, Servan-Schreiber es discreto sobre sus fuentes. Sería interesante, de cualquier manera, saber dónde pudo pescar el texto —citado entre comillas— de un "informe previo" de Chou En Lai sobre sus discusiones con Nasser, en Bandung".

El escritor Jean Ziegler también se queja de haber sido pirateado. En 1978 Ziegler editó *Main basse sur L'Afrique*. Allí reproducía discursos radiofónicos de Lumumba. Ahora ha descubierto —página 227 y 228 de la edición francesa de *El Desafío*— extractos de esos discursos.

"Yo mismo los transcribí en los locales de la radio de Kinshasa —asegura Ziegler— y me asombraría que el autor de *El Desafío* haya hecho el mismo, y dificultoso trabajo. Porque si pude escuchar y traducir las cintas fue gracias a la complicidad de un antiguo alumno, entonces responsable de la radio de Mobutu".

No terminan ahí las penas de Ziegler. "En la página 178 —encuentra— Servan-Schreiber trata de la miseria de los niños. Las principales bases estadísticas son similares a las que doy en mi libro *Retenez les fusils*. Aparte, *El Desafío* está plagado de gruesos errores. Ejemplo: da cuatro millones de habitantes para Mozambique, cuando la población duplica esa cifra".

Si las denuncias continúan, aparecerá una *Asociación de Plagiados por El Desafío*. Albert Devoedjre, director general del *Instituto Internacional de Estudios Sociales*, de Ginebra, y autor de *Pauvreté, richesses des peuples*, escribió a JIJS. "En vuestra obra —dice la carta— mi libro aparece citado en la bibliografía. Pero en la página 183 se reproduce una entrevista que tuve con Josué de Castro, conversación puramente personal que yo relataba en la página 84 de mi libro. Como en ninguna parte se menciona de dónde fueron extraídas las palabras de Josué de Castro, y como vuestro texto recupera el mío casi *in extenso*, le agradecería que rectificase la omisión en las próximas ediciones".

El aprendiz de lujo

Si la Asociación se crea, en fin, el escritor Alvin Toffler será su presidente. Con manifiesta impudicia, *El Desafío* vampiriza el espíritu de *La tercera ola*, último libro del norteamericano y, para mayor *in*, elogia su obra anterior, *El Shock del Futuro*. "Se le reprocha al autor —dice *El Desafío*— tender al sensacionalismo. Pero cuando se lo lee, diez

años más tarde, se comprueba que Toffler subestimaba el ritmo del cambio" y no había "la menor referencia a ese extraordinario factor de cambio que es la informática". Olvida —el plagarijo es débil— que toda la informática cabe en el último libro de Toffler.

Por lo demás, JIJS es un excelente periodista o, más bien, un estupendo redactor jefe. El clima de su libro, las promesas de felicidad eterna y la piqueta hábil de convertir las amenazas —expansión norteamericana o japonesa; el cambio encarnado en las multinacionales o en la computadora— en elemento de progreso explican, en parte, el éxito comercial del libro.

El resto cae bajo su responsabilidad. Cuando publicó *El Desafío Americano*, JIJS tuvo la audacia de invertir sus derechos de autor en más la publicidad. En diez meses había vendido seiscientos mil ejemplares; en edición de bolsillo se vendieron cuatrocientos mil más. También hay rastros del aprendizaje de *manager* en el lanzamiento de *El Desafío Mundial*.

Primero, en la Feria del libro, de Francfort, JIJS convocó a la prensa internacional y se dirigió a ella en inglés. Después la televisión francesa le dedicó más espacio del que es habitual —incluido un programa especial, desde Washington—; *L'Express* tuvo una decena de páginas para el libro y *L'Express* interrogó a especialistas del mundo entero. Louis Pauwels —autor de *El retorno de los brujos* y Editor del suplemento dominical de *Le Figaro*, matutino, conservador— saludó en el libro "un renacimiento de la inteligencia francesa".

Por todos lados se le veía y en todas partes —cosas de la publicidad— aparecía la palabra *exclusiva*. Una exclusiva en serie, valga la paradoja. Así *L'Express* anunciaba "páginas en exclusiva" pero *Le Monde* publicaba el capítulo 19. La editorial francesa (Fayard) niega sin embargo que haya habido una campaña especial.

Más preocupados por otros problemas, especialistas como René Dumont lamentan el éxito del libro, por las falsas ideas que hace sostener. A la afirmación de JIJS —la computadora será la herramienta del desarrollo para el Tercer Mundo—, Dumont opone un escepticismo fundamentado. "Hace tiempo que disponemos de herramientas capaces de acabar con el hambre en el mundo —escribió en *Les Nouvelles Littéraires*—, sólo que los políticos se ocupan de que no sean empleadas con ese criterio, de que su poder sea desperdiciado. Nuestros automóviles gastan el petróleo y el acero que falta a las motobombas de los arrozales asiáticos. El sobreconsumo de carne, del mundo llamado libre, quita de la boca de los desnutridos el maíz y los cereales".

Según Dumont, a los 362 millones de vehículos que ruedan por el mundo, se les suman otros cien mil por día. El encarecimiento de los recursos no renovables del planeta la desertización creciente, el daño ecológico, son más signos del abuso. La informática multiplicará el proceso, dice Dumont. "Y en el año 2000, cuando África y Asia tengan dinero para montar sus propias fábricas, se encontrarán sin materia prima: la habremos gastado nosotros".

Dumont asegura, también, que la ayuda a los países pobres termina por convertirse en un auxilio a las minorías ricas de esos países pobres. Ahí coincide con el economista norteamericano Galbraith quien, en un reciente libro, esboza la teoría de la *pobreza de masas*. En síntesis, Galbraith habla de un equilibrio de la pobreza, de pueblos que prefieren la resignación a la esperanza frustrada. El fracaso de liberales y socialistas en sus intentos de acabar con la pobreza del Tercer Mundo se explica de esa manera, para Galbraith: la solución a la miseria sería más psicológica que económica.

Es claro que, la proposición hará sonreír a las derechas y escandalizará a las izquierdas. Pero es demasiado sensata para producir un *best-seller*. La audiencia, hoy por hoy, es para *El Desafío*, lo que acertadamente el escritor Pascal Ory califica de *soufflé* ideológico: debe ser servido y consumido al momento, porque después se hunde.

Oscar Caballero

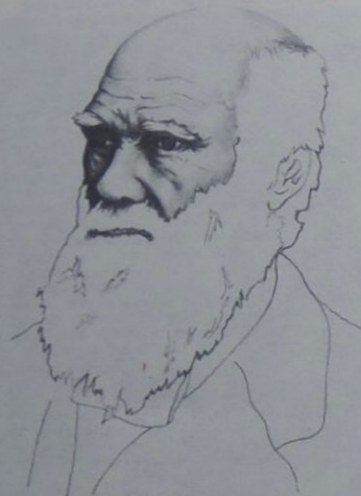
Verdad científica y creencia religiosa

Por Alejandro Gustavo Piscitelli

El manejo del conocimiento depende del poder político. En los Estados Unidos ha recrudecido la lucha del creacionismo contra la teoría de la evolución, poco después del advenimiento del conservador Reagan.



La controversia que no cesa.



Charles Darwin

científico) de distinto alcance jurídico.

En este contexto el nombre de John Scopes retoma actualidad y la increíble controversia iniciada hace ya más de un siglo con la publicación en 1859 de *El Origen de las Especies* entre tesis y agnósticos, recobra un inesperado esplendor.

Entre los testigos presentados por el Estado en defensa de la postura creacionista se encontraba el astrónomo N. C. Wicleramsighe quien sostuvo que las mutaciones genéticas (alteraciones mínimas en la estructura molecular de los cromosomas a las cuales los neo-darwinianos atribuyen el surgimiento de variaciones en las formas vivientes) sólo producen ajustes muy finos en el proceso evolutivo.

Apelando a las matemáticas de la probabilidad su testimonio insistió en que la posibilidad de mescolanza al azar como origen de la vida sería, apenas, la de 1 en $10^{60.000}$ —o sea el número 10 seguido de 40.000 ceros. Algo así como que un tornero removiera de cabo a rabo un basural produciendo, de vapa, al transbordador Columbia.

Aún cuando la batalla legal ha sido definida, provisoriamente, en contra de los fundamentalistas—como se denominan estos creacionistas 'científicos'—éstos no se dan, ni mucho menos, por vencidos. Su próximo foro será la Legislatura de Louisiana, donde una ley semejante—aunque bastante más vaga en cuanto a sus fines propagandísticos—está también en cuestión. Mientras tanto las Legislaturas de Mississippi y de Georgia intentan promulgar leyes que obliguen a enseñar el creacionismo, considerado por sus defensores el mismo pie de igualdad científica que el neo-darwinismo.

Los fracasos en esta empresa hasta el momento no los conmueven. Son conscientes de que el 76% de la población norteamericana manifestó su deseo de ver incluido en el curriculum de los niños y adolescentes norteamericanos al creacionismo—en una encuesta realizada en Noviembre de 1981.

Sacando fuerza de flaquezas la decisión del juez federal ha renovado el entusiasmo de los creacionistas. Es por ello que uno de los autores de la ley en Arkansas se congratuló de la decisión tomada por Overton la que no habría hecho más que dar algo de difusión a toda la cuestión, después de todo, uno de los principales objetivos del creacionismo. Más allá de la decisión judicial es cada vez mayor el número de individuos que tienen partido tomado sobre algo que hasta hace pocos años no era materia de controversia alguna.



El creacionismo como táctica de poder.

Mil novecientos ochenta y uno vio rescatar de los archivos de la memoria un nombre olvidado, el de John Scopes. Hace más de medio siglo, en 1925, en el llamado 'Juicio a los monos', un maestro de escuela primaria del sureño estado de Tennessee, USA, fue encontrado culpable de enseñar en su clase la teoría de la evolución. Viejo episodio de caza de brujas, cosas del pasado se nos dirá... Un clima oscurantista tal ya no se encontraría en el país del norte, en Estados Unidos, en la democracia cibernética más tolerante e igualitaria que haya conocido la tierra. ¿Por qué rescatar entonces un episodio perteneciente a un momento superado de la historia cultural?

A mediados de enero de 1982 un juez federal norteamericano negó como inconstitucional la ley vigente en el Estado de Arkansas, igualmente sureño, para que dentro de sus confines se enseñara—junto a la tesis neo-darwinista acerca del origen y la evolución de la vida—los postulados de la ciencia creacionista.

En su largo alegato desautorizando la ley estatal, el juez Overton, sostiene que la ciencia creacionista no es ciencia, porque depende de una intervención sobrenatural que escapa a las leyes de la naturaleza. En la medida que tales nociones no son científicas, la ley sancionada por Arkansas debe verse como inconstitucional por cuanto intenta favorecer la religión poniendo en un pie de igualdad dos formas de discurso (el religioso y el

No es casual que el esfuerzo por imponer a la Biblia como texto de biología haya recrudecido a partir del advenimiento del gobierno conservador de R. Reagan—excelente ejemplo en todo caso de la solidaridad profunda que hay entre las tácticas de poder y los compromisos ideológicos. Esta alianza ha sido percibida con claridad en mas de una ocasión: "...la derecha evangélica utiliza al creacionismo como un cazabombas para una campaña mucho más ambiciosa... el establecimiento de una sociedad autoritaria basada en la religión". (S. J. Gould).

Existen, pues, canales subterráneos que vinculan la controversia acerca del grado de veracidad relativa que compete a los discursos científicos y teológicos como la cuestión de cuál es el tipo de sociedad deseada y dónde se apoya la legitimidad de un determinado grupo social en cuanto a promover dicha imagen futura. Curiosa naturaleza la de esta polémica entre creacionistas y anti-creacio-

nistas. Durante mucho tiempo creímos que se trataba de una polémica acerca de los límites del saber. Ahora sabemos que lo que se está cuestionando es el origen del poder.

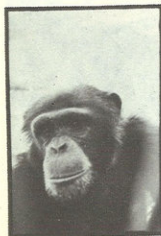
Para entender cómo se constituyó este sutil entramado de saber y de poder remontémosnos a la versión original de la controversia actual. El 1º de Julio de 1858 dos conferencias redactadas por los señores C. Darwin y A. R. Wallace fueron leídas ante la *Sociedad Linneana* de Londres. Esta presentación conjunta abriría el camino a la difusión pública de la teoría de la *descendencia con modificación* —más tarde conocida con el nombre actual de teoría de la evolución por medio de la selección natural.

Este hecho no señaló tan sólo la inauguración de un novísimo capítulo en la historia de la ciencia. Dicha lectura marcó, también, la división en dos mitades irreconciliables de la tradición teológica y del poder terrenal de las instituciones sagradas. Las palabras de Wallace y de Darwin abrirían por primera vez en la historia de las ideologías, una brecha fatal en la barrera teológica levantada en torno a la *fiereza* de las especies a partir de una creación única.

La historia de la irrupción de este nuevo paradigma o modo de ver el origen y la evolución de las especies, quitándole la tutela de un demiurgo omnisciente es harto conocida.

La tradición nos cuenta que Darwin había sido enviado a la Universidad de Cambridge para convertirse en sacerdote anglicano; que abandonó Cambridge para iniciar su expedición científica al Beagle; que durante cinco años estudió con emprendedor coraje toda la variedad de manifestaciones de la vida en la tierra y en el mar; que en Cabo Verde, en las Islas Galápagos y en la Patagonia interrogó con inusual éxito los secretos de la naturaleza; que regresó silenciosamente y sin alharaca a Europa; que *postergó* durante 21 años la difusión de sus portentosas ideas; que de ahí en más se consagró a la difusión, consolidación y extensión de los argumentos evolucionistas al caso de la especie humana.

Esta sinopsis, al igual que cualquier reconstrucción histórica, contiene ingredientes verdaderos y otros que no lo son tanto. Tal vez la inexactitud más importante sea la que sostiene que Darwin *necesitó* más de dos décadas para dar forma a sus ideas originales sobre la transmutación de las especies formuladas apenas vuelto de su viaje alrededor del mundo. Como si Darwin hubiese dedicado esa enorme cantidad de tiempo exclusivamente a pulir y perfeccionar una herramienta teórica todavía tosca e inacabada. Como si hubiese necesitado doce años adicionales antes de arriesgar la aplicación de sus tesis al primate humano.



La filosofía de un collar de perlas

Es tan grande el desafío que la teoría darwiniana presenta a los espíritus occidentales que, más de un siglo después de su primera presentación pública, no es mejor comprendida que antaño. La razón de esta *curiosa* actitud no se debe, sin duda, a la complejidad de su estructura lógica por que la base de la selección natural es tan simple que probablemente sólo la mente de un adulto sea incapaz de comprenderla. Dos hechos y una conclusión —tres perlas de un valioso collar— forman el esqueleto de la teoría:

- 2) los organismos producen más descendientes que los que pueden sobrevivir.
- 3) los descendientes que varían en forma más evidente en la dirección favorecida por el entorno tienden, en general, a sobrevivir y a propagarse.

Estas tres condiciones son *necesarias* para que haya el fenómeno que denominamos 'selección natural'. Sin embargo, estas tres proposiciones en sí pasan por alto el aporte más importante del darwinismo: el hecho que la evolución es una *fuertísima creadora*. La selección natural no es como comúnmente se cree, apenas un filtro: el verdugo de los menos aptos. Además de tan macabra tarea la selección cumple la no menos importante función de *diseñar* los organismos más aptos. Para dar cuenta teóricamente de su misión creadora habrá que poner ciertas restricciones sobre la primera proposición. Dichas condiciones adicionales son que:

- 1') las variaciones deben producirse al azar. Si las adaptaciones estuvieran pre-fijadas en alguna dirección, entonces la selección sólo actuaría como el verdugo que dijimos que no es. La evolución es, por el contrario —en la célebre fórmula de J. Monod— una mezcla de *azar y necesidad* —azar a nivel de la variación y necesidad en el trabajo de selección.
- 1'') las variaciones deben ser pequeñas, relativas a la magnitud del cambio evolutivo, porque si las especies surgieran de improviso la función de la selección sería, una vez más, puramente eliminadora.

No hay que inquietarse si no se asimila fácilmente el sentido de este conjunto de tesis. A su autor le *habría* costado dos décadas pulirlas al máximo. Además, numerosos licenciados en biología siguen sin comprender su cabal mensaje. Pero, aunque se entiende que el lector promedio tal vez sólo acepte por caridad esta argumentación: ¿a qué se deberá la incomprensión que *generaciones* de naturalistas tuvieron para con estas tesis? Seguramente no se debió al contenido científico de sus proposiciones. Entonces... tal vez se haya debido al envoltorio filosófico *amenazador* que las mantiene vivas.

Tratándose de amenazas convalida recabar informaciones en los gabinetes de psicólogos y psicoanalistas. ¿Qué temía Darwin? Freud estuvo más cerca que ningún otro autor en resolver el enigma de por qué Darwin dilatará durante tanto tiempo la publicación de sus ideas. En *De una dificultad del psicoanálisis* (1917) el padre del psicoanálisis atribuyó a Darwin el haber infligido una herida *insustentable* al orgullo humano al proclamar la continuidad de forma y de fondo entre las bestias y los humanos.

En Octubre de 1838 Darwin ya sabía lo que tenía entre sus manos. En 1842 y 1844 esbozó bocetos preliminares de su teoría dando instrucciones a su esposa para la publicación si, por ventura, muriese antes de completar su obra magna. ¿Por qué, entonces, difirió su difusión? Curioso destino el de tamaña empresa, la cual ya vez gestada necesitara más de dos décadas para ver la luz.

Los historiadores sugieren que un naturalista de apenas 29 años no quería arriesgar una promisoriosa carrera promulgando una herejía carente de mayores pruebas. ¿En qué consistía la herejía? No se trataba obviamente de la teoría de la evolución en sí misma, moneda corriente en las primeras décadas del siglo XIX. Lo que estaba en danza era un postulado mucho más revulsivo que la idea de 'descendencia con variación'. Se trataba del *materialismo filosófico*: la idea que *todo* está hecho de materia no siendo el espíritu y la cultura nada más que sus subproductos.

El mensaje filosófico de Darwin cuestiona en forma radical los presupuestos metafísicos y cos-

mológicos del mundo occidental y cristiano por cuanto sostiene que:

- 1) la evolución no persigue propósito u objetivo alguno. Los individuos tienden a aumentar su representación genética en la próxima generación. Y a otra cosa. El *orden humano* es tan sólo el entrecruzamiento individualista de seres dispuestos a hacer lo necesario para mejorar su lugar en este reparto genético.
- 2) la evolución no tiene dirección. Los organismos mejoran su adaptabilidad. Eso y nada más. Un parásito no es ni más ni menos perfecto que un gato montés. Una hidra no es inferior en complejidad a un chimpancé. Cada uno de estos animales está adaptado a su entorno y —en la medida que aun subsisten— cumplen acabadamente con su *destino* biológico.
- 3) la materia —y este es el punto crucial— es el único *principio explicativo* de lo viviente. Mente, espíritu y Dios no son más que *ficiones* lingüísticas generadas por el funcionamiento correcto de una máquina neuronal.

Cuán distinta es nuestra reacción de cara a este mensaje filosófico encerrado en el collar de perlas técnicas. Cuánta distancia encontramos entre el árido lenguaje de cuotas de variación, de criterios de adaptación y la irritación no exenta de dolor que nos causa reconocer que somos seres para la nada, que no somos mejores que el millón de especies que *exploitamos* no pretexto de alcanzar un fin último; que toda creación humana —por más autónoma *relativa* que manifiesten los sistemas significantes o los códigos culturales— está siempre corporizada en un sustrato material.

Nadie mejor que su Santidad Pio IX testimonió la fuerza con que este mensaje se desencadenaba de la tradición occidental. Aprobó con fruición las observaciones realizadas por el médico francés C. James en 1877 quien calificara a la obra de Darwin como *cuento de hadas*, una broma de muy mal gusto al estilo del *Elogio de la Luara* de Erasmo o de *Las Cartas Persas* de Montesquieu. Lo que el Santo Padre alabó en una carta que le dirigiera al francés —fue: "su refutación de las aberraciones del darwinismo; un sistema repugnante a la vez a la historia, a la tradición de todos los pueblos, a la exactitud de la ciencia, a los hechos observados, y a la razón misma... el orgullo ha ido tan lejos que ha degradado al hombre mismo al nivel de la materia inerte, confirmando así la declaración divina: cualquiera que se ensalce será humillado".

Contra dos milenios de tradición filosófica, contra las creencias dominantes del pensamiento occidental, Darwin —apoyado esta vez en pruebas 'racionales'— invirtió la dirección de las pruebas: lo que figura en el ápice de la pirámide no es ya Dios sino los infusorios, los animalitos más primitivos y tan distintos a nosotros.

Lo notable y singular es que las conclusiones darwinianas no fueron *sobrepuestas* a un texto científico en estado puro. La fuerza con que la Iglesia luchó contra la nueva teoría parece estar vinculada a la observación de este hecho. En Darwin la metafísica no es un relleno ni lo filosófico hace las veces de comentario estéril. Las proposiciones técnicas del darwinismo están imbuidas de contenido filosófico y el manto filosófico tiene consecuencias científicas. Su ciencia corporiza su filosofía y su filosofía materializa su ciencia.

El shock darwiniano sigue tardando en penetrar los velos de misterio que envuelven las creencias humanas más arraigadas. Antes de exorcizarlo o de lamentar con desesperanza la nueva afronta que Darwin impuso a la inocencia humana conviene recordar que la naturaleza *nada* pierde en belleza porque su armonía no *ha* sido planificada. Además por nada en el mundo *deberíamos* dejar de sentir admiración y *respeto* ante los poderes de la mente por que *esté* asentada, allí, donde las neuronas la dejan por fin emerger.

1) Los organismos varían y sus variaciones son heredadas por sus descendientes.



La cultura y la evolución de la mente

Todo esto es muy razonable. Convenimos en que la evolución de la conducta animal sólo puede explicarse en términos de selección natural. Coincidimos también, en que la emergencia del género Homo a partir de sus antepasados animales es totalmente explicable en términos de mutaciones y readaptaciones sin que esta experiencia hubiese debido ser *tele dirigida* desde la bóveda celeste. Sin embargo, a partir de nuestros primeros devanos en la savana africana hace 3 o 4 millones de años hasta llegar a la industria, la ciencia, la guerra y las injusticias modernas se han producido una serie de transformaciones difícilmente explicables en términos puramente darwinianos.

¿En qué medida explica la selección natural la emergencia de la cultura? ¿Es posible dar cuenta de las complejas superestructuras tecnológicas y simbólicas que caracterizan el universo humano utilizando *exclusivamente* las ideas de mutación, selección y combinación biológicas?

La dinámica social puede comprenderse, en gran medida, mediante el estudio de la evolución de los *artefactos* humanos como respuesta a las demandas de los nichos ecológicos en los que habitan y como *propuestas* para su transformación. Quizás sea esta la principal diferencia entre la especie humana y el resto de las criaturas vivientes.

La difusión y la expansión de los grupos humanos en los últimos 50.000 años reafirma esa diferencia. Mientras que los primates y más tarde los homínidos ocupaban nichos más o menos fijos expandiéndose con la intención de ampliarlos; los primeros humanos se caracterizaron por su voluntad de expandir la naturaleza de los nichos mismos —es decir, por el hecho de *crear* nuevos nichos.

Cada época de expansión de nichos estuvo asociada a la emergencia de nuevas capacidades de procesamiento y almacenamiento de información. Pero, para que los nichos más complejos pudieran estabilizarse hacía falta, además, *organizadores* sociales —o sea distintos grados de interrelación entre los componentes de un grupo.

La cultura es, por lo tanto, una *propiedad compartida*. Es algo objetivo en el sentido de que puede visualizarse en el tiempo y en el espacio. Al mismo tiempo la cultura es (o debería ser) de y para todos. ¿Cuál es el origen de la cultura? Es muy fácil atribuirla, como emergente, a las respuestas adaptativas del organismo frente a las presiones selectivas. En los últimos años los biólogos se han esmerado en una hipotética reconstrucción del surgimiento de las capacidades para la cultura.

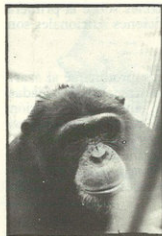
El poder ideativo del cerebro humano, potenciado por el aumento de la capacidad craneana, la liberación de la mandíbula, etc. —reza esta síntesis— lo diferencia notablemente de sus anticipaciones filogenéticas en los delfines y los chimpancés. El artefacto más importante del cerebro humano es el *lenguaje*. Por su intermedio los organismos se comunican entre sí. Mediante las interacciones lingüísticas los organismos intentan modificar las imágenes que sus interlocutores tienen del mundo buscando la adopción de aquellas que el hablante cree más conveniente para sus fines.

La potencia del lenguaje está asociada a la posibilidad de formar imágenes y la no menos extraordinaria habilidad de proyectar dichas imágenes en el futuro. Esta proyección es un pre-requisito necesario para el comportamiento intencional. De este modo el *proposito* entra en el teatro evolutivo.

En tanto humanos no sólo nos afectan el pasado y el presente —como pretende la causalidad mecánica

clásica. El futuro nos *arrastra* igualmente, alterando el presente, reescribiendo el pasado y diseñando el porvenir. Tan importante como la capacidad de formar imágenes es la posibilidad de modificarlas a la luz de nuevas entradas y estímulos de información. Denominamos *aprendizaje* humano a esta habilidad. La suma de todo el aprendizaje humano en todas las épocas y lugares constituye la cultura.

Lo que inquieta en estas manifestaciones culturales es que aún cuando las leyes del aprendizaje son las mismas en todos los momentos y espacios de la tierra sus resultados son tan variados y multiformes. ¿Qué nos dice Darwin al respecto? Poco y nada, por cuanto su teoría de la selección natural no da cuenta de las diferencias culturales sino de los procesos orgánicos y porque esto es fundamental— no se trata de una teoría de la *historia*.



La omnipotencia de los genes.

A fin de remediar este *olvido* del maestro, una camada actual de naturalistas —los sociobiólogos— han pretendido llevar a buen puerto dicha tarea. El proyecto sociobiológico fue enunciado con suma claridad por su principal patrocinante, el entomólogo norteamericano E. O. Wilson, en su monumental obra *Sociobiología: La Nueva Síntesis* (1975). Se trata del estudio sistemático del basamento biológico del comportamiento social. A pesar de estar centrada actualmente en el estudio de las sociedades animales la nueva teoría pretende dar cuenta igualmente, de las formas sociales de adaptación del hombre primitivo así como las detentadas por las comunidades agrícolas y hortícolas que subsisten aún hoy.

Para Wilson la sociología así como el resto de las ciencias sociales y las humanidades son tan sólo *ramas* de la biología a la espera de verse incluidas en la síntesis sociobiológica. En realidad Wilson está llevando hasta el extremo algunas tesis darwinistas —que dudamos el mismo Darwin hubiese suscripto—. Se trata de identificar en qué medida el comportamiento humano obedece exclusivamente a factores biológicos.

No es nuestra intención utilizar este espacio para polemizar acerca del contenido —intrincado y muchas veces fascinante— de la teoría sociobiológica. Después de una década de intensa discusión podemos suscribir, sin dudas, que la tesis central de la sociobiología —que el comportamiento y las estructuras sociales existen debido a su valor *adaptativo*, superior— no ha sido probada nunca.

Si traemos a colación una nueva versión de la polémica naturaleza *vs* cultura es precisamente para mostrar que —al igual que toda polémica centrada en torno al darwinismo— lo que está en juego es siempre una cuestión de poder y no una cuestión de saber. Este aspecto fue sagazmente advertido por el conocido antropólogo norteamericano S. L. Washburn al criticar la posibilidad de *deducir* la organización social humana a partir de la organización social de los chimpancés y orangutanes: "... esta forma de razonamiento en su aplicación al comportamiento humano repite los errores de las generaciones anteriores de evolucionistas, darwinistas sociales, eugenistas y racistas".

La imagen de la naturaleza humana laboriosamente *construida* por los sociobiólogos es curiosamente parecida al tipo de sociedad en la cual viven: un universo competitivo, mercantilizado y voraz. Los rasgos humanos elegidos por los sociobiólogos como prototipos humanos *universales* incluyen: la adocrinabilidad, la envidia, el chauvi-

nismo familiar, la familia nuclear, la dominación masculina, el altruismo recíproco, el genocidio, la xenofobia y la guerra. Afortunadamente no existen aún testimonios convincentes de que estos rasgos 'contemporáneos' hayan existido siempre y en todas partes.

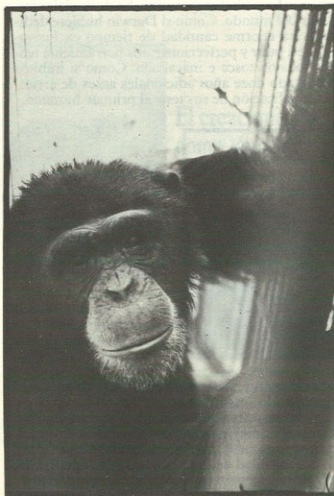
La difusión creciente del darwinismo —hasta llegar a su exacerbación en el proyecto sociobiológico— en el período 1960/1980 no es casual. El mismo período asistió a una creciente desconfianza respecto del *mito* del progreso. La década de 1950 sirvió de compuerta divisoria en la historia de la ideología del progreso encarnada en el industrialismo.

Los dos siglos de confianza en los beneficios del industrialismo triunfante se cortan abruptamente en algún momento de la década de 1960. En ese instante salen a luz el lado oscuro e irracional del proceso de secularización, burocratización y racionalización denunciado por Durkheim, Weber, Galbraith, Myrdal y muchos otros.

La propagación de la sociobiología, el reflujo del darwinismo y el creciente interés despertado por los creacionistas están unidos a las *fluctuaciones* del interés público suscitado por los avatares de la ideología del progreso y sus transformaciones materiales.

Quede en claro que no ponemos en discusión ni la verdad de la biología darwiniana, ni las importantes funciones psicosociales que cumple la teología, ni los interesantes aportes de la sociobiología a la etología animal. Hacerlo sería creer que el valor de verdad de una teoría puede ser impuesto desde un sector de poder, del mismo modo como se 'impone' el consumo de un producto.

De lo que se trata no es de enfrentar a la ciencia, con la religión o a la biología con las ciencias sociales. El objetivo es, más bien, mostrar que las relaciones entre cada pareja de términos están siempre inexorablemente mediadas por la política. Si las resistencias frente al darwinismo —por parte de los teólogos— y frente a la antropología cultural y la sociología —por parte de los biólogos— son tantas, ello se debe no tanto al cuestionamiento a la división intelectual del trabajo que estas alternativas parecen imponer, cuanto al hecho que al desplazar *teóricamente* un interrogante lo que al mismo tiempo se produce es un reacondicionamiento *político* de suma importancia en el tejido social.



Esta excursión en torno a la muerte y la resurrección del darwinismo en nuestros días no ha tenido pues, otro objeto que el de mostrar algunas de las dimensiones implícitas en un debate que muchas veces se ha creído trasnochado y otras inútil. ■



el atillo restaurant bar



Todos los días
cerveza ensalada carnes
tortas y el mejor vino



Paunero 2846
Capital
Tel. 802-6176



INGLES UN CURSO SERIO PERO NO SOLEMNE

En grupos pequeños, para niños,
adolescentes y adultos.
Conversando permanentemente.
Escuchando voces nativas de Inglaterra
y U.S.A.
Con técnicas dramáticas y elementos
musicales.

skills

CENTRO DE ESTUDIO DE IDIOMAS
ACEVEDO 2416 - TEL. 72-0841
Atención de 10 a 18 hs.

la trastienda

gorriti 5099
tel. 72-4780 - c.p. 1414
cap fed república argentina

Un alto porcentaje de los mejores
músicos argentinos aún residen en el
exterior... los demás tocan en la
Trastienda.

Marzo:

Martes: Alejandro Lerner "La Magia"
Miércoles: Luis Borda Trío
Jueves: Antonio Tarragó Ros
Viernes: "Mono" Villegas
Sábado: Manolo Juárez
Domingo: Lucho González
Chango Farias Gomes
Osvaldo Avena (h)

TALLER GRAFIKA

Taller de Diseño
Perspectiva Color Grafismos
Documentación de Obra
Ciudad de la Paz 562 "C" 771-3435

El Porteño lo espera en la esquina



En el kiosco de Florida 690,
(y Viamonte), Ud. puede adquirir
los números atrasados de El Porteño
al precio del último número.
Vaya sin miedo.

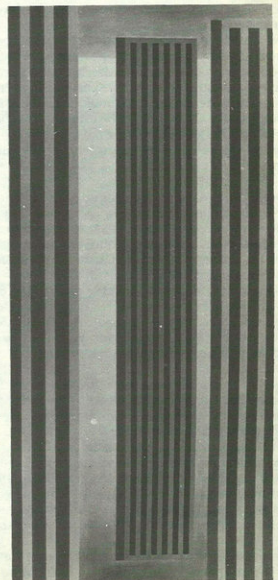


vermeer
Galería de arte

Selección
en arte argentino

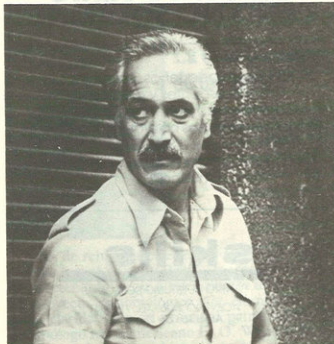
Suipacha 1168 Bs. As.
T.E. 393-5102

**Roberto
Aizenberg**



Federico Luppi

Lo llamamos. Vino y habló de la sociedad caníbal, de Borges, del arte rupestre, del poder y del juego, de la felicidad y del desencanto con una lucidez implacable.



—¿Qué opinás de las recientes restricciones a los sueldos en la televisión?

—En un ruído caníbal uno se tira ahí a vender lo que produce o lo que supone puede ser vendible. En la cosa estatal la experiencia demuestra que racionalizar dos surtidores es un acto de un contenido mínimamente emotivo pero sin ninguna eficacia práctica. El Estado es aquello de lo cual nadie es dueño, pero todo el mundo es dueño, por lo tanto ni el tipo que está en el negocio es responsable (y en general tampoco es idóneo), entonces son dineros de un supuesto genérico dueño, que sería el Estado y donde inevitablemente el manejo político se hace más evidente, y como no persigue el lucro en el sentido inmediato de lo material—no importa si entra mucha plata o poca, pero igual se la gasta—entonces aparece una carrera honorífica: ¿cómo hacemos mejor publicidad, cómo hacemos esta publicidad sobre la corrupción, cómo hacemos resaltar las bellezas del Sur o del Norte?... y como no hay ninguna conciencia que ganar, puesto que se hace todo desde una óptica muy paternal, la creatividad es inexistente, casi nula. No hay que ganar nada, sencillamente se imponen cosas y esta cuestión de los sueldos y no sueldos, me parece que es desde ya inoportuna, porque pone el acento en un problema que no existe: si antes se regaló la guita hay que investigar, y si no se regaló, entonces dejen el mercado como funciona, porque ahí el que gana 40.000 dólares debe estar proveyendo al canal de 200.000. Yo no conozco ningún caso en el mundo que se contrate a alguien para regalarle la plata.

—Lo que parece ser es que no se produce...

—Entonces que se investigue. Pero decir por ejemplo que la austeridad se compone de un paquete de esa clase de medidas: si me pongo adulto y bueno diría que es ingenuo, y si me pongo crítico y distante digo que es una engaña pichanga.

—Es un sistema de propaganda, sí.

—Porque si al gordo Porcel le pagan 10 o 6.000 dólares—no sé cuánto gana—hace suponer que evidentemente hay todo un manejo de la venta del espacio publicitario que está reduciendo plata y si no reditúa entonces no hablen de topes; hablen de investigar.

—Pero lo extraño del asunto, lo que a mí me llama la atención, es que la poda se hace con personajes que durante todo este proceso avalaron ideológicamente al gobierno. Sin lugar a dudas en la mayoría de los casos la línea era bajada desde presidencia para que estos tipos hablen en contra de Borges o de Pepito; lo extraño es que estos tipos de que de algún modo trabajaron para el proceso: Porcel, Minguito, Miria Legrand, Sofrovich, son atacados sin previo aviso; algo raro pasa: de alguna manera estaban con el gobierno.

—No sé. Tengo mis dudas con respecto a eso...

—Desde Grondona consultando a Balthiérrez que es

lo que tiene que decir, hasta Sofrovich bajándole la línea a los pibes de "Polemica en el bar" para hablar en contra de Borges porque Borges había censurado al Gobierno. Es decir que ese tipo de cosas existió sin lugar a dudas; esos tipos actuaron como fieles emisarios de la Casa de Gobierno y de repente ahora esos tipos están siendo apretados por el Gobierno.

—Pero cuál sería tu conclusión?

—No tengo conclusión. Algo raro pasa... Ellos fueron utilizados y ahora se los tira al cuerno.

—Siempre la explicación en términos racionales está y existe; siempre vas a encontrar un Gino Germani de turno que te diga y te explique exactamente cómo funcionó la sociedad argentina en los últimos 45 años. Te lo explica con diagramas, cursivas, negritas, subrayados, cubos de diferentes colores, etc. Pero esa exploración en los datos más o menos estadísticos no arroja ninguna clave clara, a partir de ese afuera; entonces uno se pone a pensar qué está pasando dentro de la gente, hoy en día, acá; es decir, cuáles son las claves que determinan que un tipo, por diferentes conductos, necesite levantar los brazos, aplaudir justamente a todo aquello que es destructivo. Me hace acordar a la anécdota del "Kappo" de Buchenwald que decía: "al que aguanté una trompada le regalé mi chaqueta... y los tipos en el último grado de identidad se aguantaban aunque sea una trompada para quedarse con la chaqueta del "Kappo" ¡Tortemismo!—Me morfo la chaqueta, me convierto en un tipo duro y subsisto. Te digo, una explicación un poco genérica.

—Tal vez sea más que eso, en el sentido de que de repente la única explicación a la larga es lo que decía Joyce "que el pueblo tiene el Gobierno que se merece".

—Yo no puedo dejar de plantearme, con bastante asombro a veces, si no hay en cada presidente una parte mía muy clara y muy concretamente legible.

—Yo creo que también por ahí pasa la cosa.

—Porque, además, vos decís los ataques a Borges... El ataque a Borges es, obviamente, el ataque a lo inatacable... porque ¿por qué le tenés que

pegar a Borges? Porque te habla a a un sector de tu cuerpo que no es reducible a fórmulas o slogans; por eso jode y duele. Porque es como un gran escritor y le dio prestigio ser un gran escritor, tiene un olfato, una cualidad intuitiva, que descubre pliegues muy profundos de la gente, de nosotros, que no se puede plantear como un estudio meramente analítico, reducirlo a conceptos más o menos claros. El dice cosas que hace que uno pardee, llegue al cuello... y diga: "aquí... algo sonó adentro..." esa remitiencia en lo interno es lo que Borges maneja conciente o inconcientemente, no sé... pero es lo que lo hace atacable. No podés decir: escribe muy mal, es muy mala persona. No afaná, vive modestamente, no tiene aparentemente compromisos con el prestigio, en la medida que otra gente de igual nivel podría utilizar.

—Libertad señil... asocia como en una nebulosa... va largando cosas... es como el inconciente colectivo... hablando.

—Es interesante lo que decís. Hablando del prestigio y de la figura, se llama figura cuando una cosa es todavía vendible. Figura, figurón, como quieras llamarlo. Pero generalmente el inconciente es una ratificación de lo cultural, porque nadie, en una pintura, en una novela o en un cuento se propone explicar nada ni proponer nada: es como una especie de gesto que tiende a ser fraterno, solidario. En algún código sensible eso puede enganchar, pero nunca hay un garantizarte de saber sobre la cultura a partir del inconciente [mental], nadie te garantiza que yo sé sobre la cultura. Como Borges tiene esa cualidad, hay un tipo dotado para hablar sobre el hombre. Entonces, ¿qué pasa con el tipo que está en otro mercado?—insisto en la palabra—mercado quiere decir: las coyunturas. La coyuntura siempre es, nos guste o no, oportunista, porque ayer devaluado, hoy sobrevaluado, mañana devaluado... Son coyunturas. Entonces el tipo que vende algo se ajusta a eso. El desgaste es caníbal. Un tipo que se coloca fuera de eso es terrible porque es una referencia humanizante.

—Vos querés decir que si Borges se mantiene aislado de esa trifulca, es peligroso para él de adentro.

—Obviamente. Esto lo he visto yo en niveles de cualquier coyuntura política. Si en una oficina hay 14 cerones que se rascan las pelotas y viene uno que tiene la sanísima, casi inconciente, diría "natural propensión a laburar bien, los jode a los demás". "Estás sacando siete expedientes por día? ¡Aquí hacemos tres y estamos fenomenos! ¡No empecés a revolver que después van a exigir más!" Eso se puede manejar bien o mal. En un mundo de menefreguismo, de irresponsabilidad, de restricciones colocadas como ejemplo de arriba para abajo, es natural que el tipo, cuando no lo miran, no labure.

—Es como el huevo y la gallina... nadie sabe como



empieza y como termina.

—Ahí está la cuestión. Es el problema gravísimo... Porque vos te preguntás todos los días ¿para qué hago lo que hago?, y de pronto, si querés circuncibirte a cierto espacio higiénico, decís "bueno, voy a hacer lo que me hace feliz". Voy a ver si de pronto de 600 tipos puedo convencer a 2, por lo menos, que digan "He aquí un gesto pequeño, y sincero, gratificante, hermano vení, te doy un abrazo!". Si no ¿qué hacés? Porque todo lo que te explican en el mundo, lo te explican según la postura que ocupan en la escala social, eso es más bien obvio. Y entonces aparecen estas clases de conflictos, que son reales para un sector porque al empequeñecer el área de discusión "Bueno decís —¿cómo, el zapato es marrón!— y entonces hacemos toda una discusión sobre el marronismo, no el marronismo, el zapatismo. En el fondo el problema puede ser más grave. Si el zapato es importado o no, si hay cuero, si la gente labura o no labura, si el país vende o no vende... ¿Hay cosecha? ¿A quién le vendemos? Son cortinas de humo que tienden a tapar problemas mucho más graves y sobretodo a crear una actitud de irresponsabilidad.

—¿Cuál es la función de la cultura en este desorden? ¿O cuál debiera ser?

—Yo no tengo una diagramación tan clara como para proponer una formulación muy exacta. Porque siento que el individuo que eligió conducirse en el mundo de la intuición, de la emotividad; en el mundo de los conceptos sensibles que atienden al hombre como es; no como fue o como debiera ser. Como un tipo que eligió impiadosamente mirarse a sí mismo. El es su propia referencia, no como un ejemplo a imitar por otros, sino como un ejemplo fraterno y solidario. En el sentido que "trato o tiendo a expresar los eternos temas del dolor de vivir, el dolor de morir, el dolor de querer, de no ser querido; la angustia de la traición, la angustia de la persecución, la angustia del torturado, del torturado; esa vieja dialéctica que hace que un tipo que es torturado existe porque alguien tortura, y que la tortura existe porque alguien se deja torturar. Es una academia donde la repetición sí es cíclicamente arcaica. En el hombre este sentimiento ha persistido. No en vano uno sabe, ha visto, ha leído, que los grandes descubridores de los secretos de la cabeza del hombre, han tenido que constatar, ratificar en el arte, el sentido de la vida y de la muerte. Edipo no es una palabra que Freud inventó porque sí; la encontró claramente expuesta en una obra de hace 2.500 años. La expresión de un pueblo con su terror, su magia, su totemismo.

—Un pintor amigo decía, refiriéndose al arte "que el jarrón es el ocio del vaso; un vaso ocioso; el hombre hace 10 vasos para consumir y hace otro vaso más grande, que es la referencia de los 10 que hizo". En esa cosa, que es una abstracción...

—Pero esa abstracción, insisto, no tiene una ulterioridad buscada como si fuese un afán de trascendencia. Después se contaminan por razones comerciales, de intercambio, etc. Pero Altamira y todas las famosas constancias de pinturas en todo el mundo, demuestran, generalmente, que la pintura hecha en ese trozo de piedra más o menos limpio, estaba hecha en un lugar recóndito, más personal, más íntimo. Se hacía para gratificación personal del que lo pintaba y entonces ese hecho aparentemente mágico, pre-encantista, que aparece como religioso. El tipo pintaba el bisonte atravesado por una flecha y esto no trascendía figurativamente en su cabeza. La ecuación era: bisonte muerto en la pared, bisonte muerto afuera. Lo mataba exactamente en el instante que lo atravesaba, en el dibujo, con la flecha. Eso era una consecuencia, no causa, de que estaba sencillamente elaborando y colocando para ser vista y representada una vivencia y no otra; eso le daba cierta identidad y fundaba una cierta seguridad ante el temor del mundo desconocido. Creo que eso es lo que ocurre en el campo del arte. El tipo elige, de pronto, una cierta identidad para fundarse a sí mismo y encontrar un eco en los otros. En definitiva para querer y ser querido. Reducir esto a una antropología de la cultura, a un sociometrismo del arte, me sigue pareciendo una especulación de librería, para vender tratados, para hacer conferencias. Creo que va más allá de lo que uno entiende con la cabeza. Creo que es como una

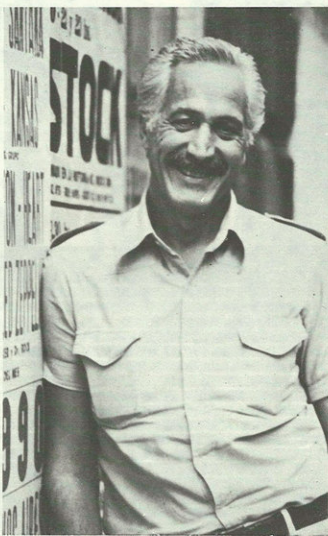
razón esencialísima, aún no desechada intelectualmente; que parte del cuerpo como unidad, como cosa indivisa, como elemento-individuo. Tiende a restituir la integridad que generalmente la cultura, entre comillas, ha escindido. La cabeza pensante y el cuerpo como un hecho somático. De ahí surgió toda una calificación del ser humano...

—Al mismo tiempo cuando el gobierno, concretamente, ataca con toda saña la cultura, es porque hay otro ciudadano que le está dando una lectura distinta a la que le estás dando vos.

—No, es la misma. Lo que pasa, que ahí está el problema, que a mí personalmente me interesa. No es fácil explicarlo... pero creo que ese es el gran meollo del problema; porque curiosamente siempre el poder golpea la cultura y para esto existen, se elucubran o se facturan diversas razones.

—Golpear no siempre. A veces la incorporan.

De todas maneras es una forma de golpear. La incorporación es una fagocitación, es un acto canibal. No tiene nada que ver con incorporar algo que crezca. Entonces se lo asimila ¿Y para qué? Para coartarlo, para escindirlo, para achicarlo con un techo tan bajo que no crece nunca o torcido como una planta japonesa. Pero no dicen "he aquí un cogollo humano que vale la pena que se convierta en un árbol frondoso, verde, brillante que vale la pena ser visto. ¡Mentira! Le pegó un gua-



daño de cuajo o lo incorporó para tenerlo bajo el ala y que no crezca: a la sombra y sin humedad. Las razones por las cuales la gente golpea a la cultura son infinitas... Siempre se encuentra a un tipo que sociologicamente el por qué tal película no va, tal novela es pernicioso, tal escritor deshechado, siempre han encontrado razones. Porque justamente todo lo que implica la cultura, como proliferación de gente que tiende a humanizar ese cuerpo dividido, a integrarlo, es peligroso. Insisto, es una referencia terrible. Justamente como Artl lo explica, aparece como el afecto, como la sangre que colora la piel y le da un poco de calor... aparece en definitiva como un acto de amor; de amor en el sentido procreativo, tal vez sexual, como una sexualidad de opositivo. Generadora. Al contrario de lo que decía Huxley "que el miedo a la sensualidad es negativo". Y es verdad. El miedo es una sensualidad. La gente a menudo necesita sentir miedo. La excitación de la carrera a 330 kilómetros por hora, el Aconcagua, el vértigo, el temor, el peligro como una forma de focar la muerte y retirarse. Si te entrenás en eso, evidentemente la excitación y el ruido son enemigos de lo creativo y lo contemplativo porque no te dejan nada.

—Pero no creés que hay una relación entre el acto creativo de un tipo solo en su taller pintando un cua-

dro, o escribiendo un libro, llevándose a un límite real, como le pasaba a Van Gogh, y el tipo que en otro ámbito —un corredor de autos— lleva el coche hasta el límite de su posibilidad; en ese gesto que es similar a pesar que el resultado es otro. Son actitudes similares.

—Estoy de acuerdo en la medida que ese es un acto elegido, libre. La pregunta vuelta a fojas 0, es ¿cuántos de nosotros libremente entramos a competir con ese límite, preciso casi, que es la muerte, como una forma de tocarla y volver? Si es por una elección suficientemente libre y creativa, fue porque en definitiva la competencia, la subsistencia, en término de identidad es tan canibal, que de pronto necesitás escalar el Aconcagua en pelotas para que alguien te mire. Hay una especie de goce neurótico, cuyo límite, apenas pasado, se convierte en un sicótico y hay que encerrarse. Cuando se habla de la genialidad de Van Gogh basada en un cierto raptó de locura creativa. Para mí es enfermedad: eso no es creativo. Cuando Van Gogh está en el hospicio totalmente loco, dice pelotudeces. Eso lo digo por supuesto con todo respeto.

—Creo que tenía momentos...

—Lo que pasa es que cuando tenía rayos de lucidez, evidentemente, aparecía el artista en su máxima expresión, en tanto hombre como máxima expresión. Cuando se pasaba era un enfermo y como tal actuaba como enfermo; y socialmente venía fenómeno además, porque que se pudiera asenar a un tipo artista y enfermo, connotaba el hecho creativo como producto de la locura. Claro... lo genial es marginable, por lo tanto. Respetemos el marginado, pero está loco y como está loco por lo tanto lo marginamos.

—Es siempre el intento de relacionar la creatividad con la borrachera, con la locura.

—Este es un asunto difícil de dilucidar, pero volviendo a los pintores rupestres, independientemente de la resonancia mágica que se produce en el interior de ese individuo, cuando pintaba no pintaba abstracciones, abstraía un aspecto de lo real y pintaba concretamente el bisonte y la flecha, o dejaba la mano impresa en la piedra. Mano, elemento prensible, prolongación del cuerpo, calidad transformadora como herramienta. No hay mejor gesto ni más profundo, ni más despojado, ni más sencillo ni más pleno, que esa mano pintada en la piedra. Pero de ahí a tirarse cuchillos con precisión entre cada dedo, en un acto circense... hay una diferencia muy grande. Conseguir la identidad porque la neurosis circundante me obligó a ser alguien, porque de la otra forma soy apenas un individuo aplastable, deleznable, usable, tirable y descartable. Esta es la diferencia entre un sistema humano y uno inhumano. Humano quiere decir cuando yo puedo dirigirme con el código del afecto de la relación fraterna y solidaria y no con la de la convención que determina que yo debo ser mejor, más alto, más buen mozo, más sexual, etc. Exigencias infinitas que terminan en locura. Entonces volvamos al ejemplo: 150 kms. por hora, 200, 300, conflictos de poderes... polteritas sí... efecto suelo... seguridad... Balestre que aparece en su dimensión real, estratificando, congelando un concepto que es del poder "Estos señores que se juegan la vida en las pistas son mis empleados". Conflicto River-Aragón Cabrera. Aparece la auténtica realidad de una materialidad que no tiene dobleces. Lo creativo ¿dónde está? En ninguna parte. En un contrato que dice "yo juega o lo cago!". El juego como elemento lúdico no existe. Si el individuo creador elige el mundo de la creatividad, no encuentra adentro sus interjuegos, sus posibilidades de identidad, a partir de lo lúdico. Evidentemente cada contrato que hace está atado al esquema del descarte. Soy en tanto un sabio vendible. Y ahí es donde me pierdo. Me pierdo si adentro no me armo de coraje, de lucidez, de cierta lucha despiadada contra la soledad.

—Al mismo tiempo es mucho más fácil encontrar al Gobierno apoyando a Reutemann en una carrera que tratando de ubicar a los cuadros perdidos y posteriormente desviados en la aduana, del envío a la Bienal de París.

—¿Por qué no debe ser así? Apoyar a un tipo que corre a 300 kms por hora es más espectacular que a un tipo que da un do de pecho, o a un pintor que consigue cautivar o a un cuentista que te emociona. Y bueno, de esa espectacularidad a esas grandes paradas del poder de Alemania del 38 ¿cuál es

De las pinturas que

Desde que se tenga memoria, el hombre americano dibujó y pintó en lugares privilegiados por la naturaleza y en piedras sueltas. El sentido de esta actividad, a la vez misteriosa y significativa, es indagado por los autores, que no eluden tesis originales sobre el fenómeno.



El territorio argentino abunda en muestras de arte rupestre. El Noroeste, la Patagonia, las sierras Centrales (San Luis, Córdoba) y las estribaciones de las sierras de la Ventana prodigan yacimientos, en los que pueden hallarse diversos estilos de ese tipo de creación pictográfica.

Se practicó tal actividad desde la llegada del hombre al Sur de América, hace unos 9 mil años, hasta la llegada de los españoles, y desde que se tenga memoria.

Este primer arte visual ha proliferado en el territorio argentino. Es poco probable que realizar estas manifestaciones en la roca fuera una actividad especializada, encaminada hacia fines estrictamente determinados como en la actualidad sucede con la plástica. Entre esos antiguos grupos el arte seguramente estuvo asociado íntimamente con la lucha diaria para conseguir sustento, con la magia, con ritos compartidos y con las artes curativas. Posiblemente fue, a la vez, símbolo e instrumento.

La etnografía aporta algunos datos que permiten conocer la intencionalidad con que grupos patagónicos de cazadores realizaban estas pinturas. G. Musters, un viajero británico que recorrió la Patagonia alrededor de 1870, describió una ceremonia terapéutica destinada a curar a un niño enfermo, en la que éste era pintado de blanco por un grupo de hombres, mientras que el chamán recibía al niño y cubría su cabeza con una bolsa con especias medicinales. Mientras tanto, se pintaba con improntas ocre de manos una yegua blanca que era luego sacrificada y comida.

Este tipo de pintura realizada en este caso sobre una yegua por los tehuelches que sobrevivieron hasta este siglo, es similar a la que se encuentra en abrigos rocosos, en la Patagonia, las que fueron realizadas desde el tiempo de los primeros pobladores.

Los escenarios naturales



Estas obras no se exponen en museos, no están en las trasdientas de las galerías de arte, ni se pueden comprar en ningún remate; están en sus escenarios naturales en donde fueron producidos, en algunos casos, hace más de 9000 años; forman parte del patrimonio nacional.

Los primeros habitantes que ocuparon la parte occidental de la Patagonia austral, hace aproximadamente 9000 años, fueron pueblos nómadas cazadores. De su forma de vida quedan escasos indicios que lograron sobrevivir a la acción del tiempo, de los agentes naturales y del propio hombre.

Los animales como el guanaco fueron el eje alrededor del cual giró el universo social y cultural de estos primeros habitantes y la piedra fue, por su dureza y abundancia, la materia prima preferida de la que se pudo confeccionar con simples golpes y hábiles retoques—hechos presionando con maderas o hueso—una gran variedad de útiles con los que se pudo extraer y transformar de la naturaleza todo lo necesario para su vida.

Tal como aconteció en el Viejo Mundo hace más de 30.000 años, estos pueblos pioneros que vivieron en la "edad de piedra" manifestaron su habilidad y exquisitez en los testimonios más ricos que nos han dejado de su vida: sus manifestaciones plásticas.

Las más antiguas pinturas representan escenas de caza, verdaderas secuencias visuales que muestran la persecución, emboscada y matanza de las presas, realizadas con gran detalle y precisión de trazo, que permite conocer la vida cotidiana del grupo, sus fuentes de alimento y sus técnicas de caza. Otra manifestación temprana son las manos en negativo, pintadas con gran profusión en varios sitios.



Cueva de las Manos

se ven en las piedras



Pintadas, Santa Cruz.

Los rastros



Las irregularidades de la roca se utilizaron para representar las imperfecciones del terreno, las pinturas no tuvieron otro límite que los espacios pintables de la roca misma.

En el arte rupestre también se puede ver a la sociedad funcionando en lo cotidiano, testimoniando todo aquello que hace referencia a la relación de su sistema social y cultural con el sistema natural en el cual vivieron, a partir del cual simbolizaron.

Asimismo han quedado documentados los recursos mágicos con los que estos cazadores errantes han querido controlar aquellas fuerzas imprevisibles de la naturaleza ante las cuales tecnología y conocimiento eran impotentes.

En el arte patagónico perduran las representaciones de manos desde los primeros tiempos hasta épocas muy tardías. Estas sencillas pictografías que fueron hechas atomizando pintura sobre una mano posada en la roca, contiene una carga de significación tan potente que puede percibirlo un observador actual. Sin embargo los intentos de decodificación de mensajes que, consciente o inconscientemente, pretendieron perpetuar sus ejecutantes han resultado infructuosos, o al menos, poco convincentes.



En la Cueva de las Manos Pintadas, en el Alto Río Pinturas, en la parte Noroccidental de la Provincia de Santa Cruz, se encuentran las pinturas más representativas realizadas en la Patagonia, las cuales han sido estudiadas por los más prestigiosos especialistas del país.

Las sierras centrales



En la parte central del territorio argentino, en las provincias de San Luis y Córdoba, las extensas pampas son interrumpidas por serranías de cumbres redondeadas y de pendiente suave. En esta área vivieron y se sucedieron pueblos de diversos modos de vida: cazadores, recolectores y agricultores. Aquí la caza y la recolección de frutos de la naturaleza desempeñaron un papel esencial en su subsistencia, lo cual quedó manifestado en las pinturas y grabados. Las escenas de manadas de animales nos recuerdan el arte patagónico, con el agregado de especies propias de la zona, como el cóndor y la serpiente. Los conjuntos humanos están representados por hombrillos emplumados, con arcos y flechas en actitud guerrera con extrañas vestiduras y otros enfrentándose a los españoles en formaciones ordenadas.



Cueva de las Manos, Santa Cruz. Guanaco con una sobreimpresión de mano.

Manada de llamas, representación común en la zona andina desde Cuyo hasta el extremo Norte.



En este lugar es, donde quizás conviven las manifestaciones de arte de los primeros pobladores con las de los que sufrieron la conquista española. En estos sitios la arqueología no ha podido establecer una cronología precisa como se ha hecho en la Patagonia.

En las Cuevas de los Cerros Colorados, al norte de la provincia de Córdoba, encontramos grandes paredones pintados en diferentes épocas con los más variados temas que hablan de la evolución de estos grupos y de la realidad que les tocó vivir.

Las evidencias arqueológicas indican, que en el Noroeste de nuestro país fue donde se inició el largo camino que condujo a los pueblos que lo habitaron, desde un modo de vida que dependía estrechamente de los factores naturales, al sedentarismo y la agricultura.

Al contrario de lo que podemos suponer, las prácticas agrícolas no surgieron en zonas permanentemente húmedas del país, sino en los valles semiáridos del N.O. y no se llegó al florecimiento de los pueblos agroalfareros de la región, sino luego de un asombroso desarrollo de técnicas, conocimientos y modificaciones del medio natural. El surgimiento de importantes centros urbanos dependió de una gran infraestructura, en una sociedad cada vez más especializada de la que quedan testimonios plásticos y artesanales muy variados, realizados en diversos soportes, con variadas técnicas: escultura en piedra, fundido de metal, orfebrería, tejido, cerámica y arte rupestre.

En las pinturas y grabados hechos sobre piedra, a veces se encuentran las mismas temáticas y estructura de la cerámica, otras veces son representados motivos nuevos, pero su estructura original es propia y original. En la cerámica, los motivos tienen un orden y disposición estrictamente pautado, mientras que en la roca, el uso del espacio es más libre.

El soporte de las pinturas y grabados fue la piedra suelta en la que se plasmó la variada fauna de la zona, así como también motivos geométricos muy complicados. La pintura en paredones de aleros también está presente en muchos sitios como: Inca Cueva en Jujuy, varios lugares de la Quebrada de Humahuaca y de los Valles Calchaquies, Santa Rosa de Tastil en Salta y en la zona puneña.

Las circunstancias en que vivieron los antiguos pueblos que habitaron nuestro país, como se dijo, nos dan el marco más amplio para la interpretación de su arte. A veces, la arqueología no ha dado esos datos, sólo queda la obra en la roca que aún nos conmueve; esto prueba que en los mensajes impresos pesa a que se cuenta con una parte que nace y muere en cada sociedad, tienen un margen de universalidad en el que hay que reconocer un basamento común, más allá de cualquier contingencia. Este es un campo en el que poco podrá hacer la arqueología y corresponde al dominio de los universales del arte, que están más allá de los determinantes psicológicos de su autor, sus determinantes sociales e históricos, propios del ser humano.

Las condiciones para interpretar



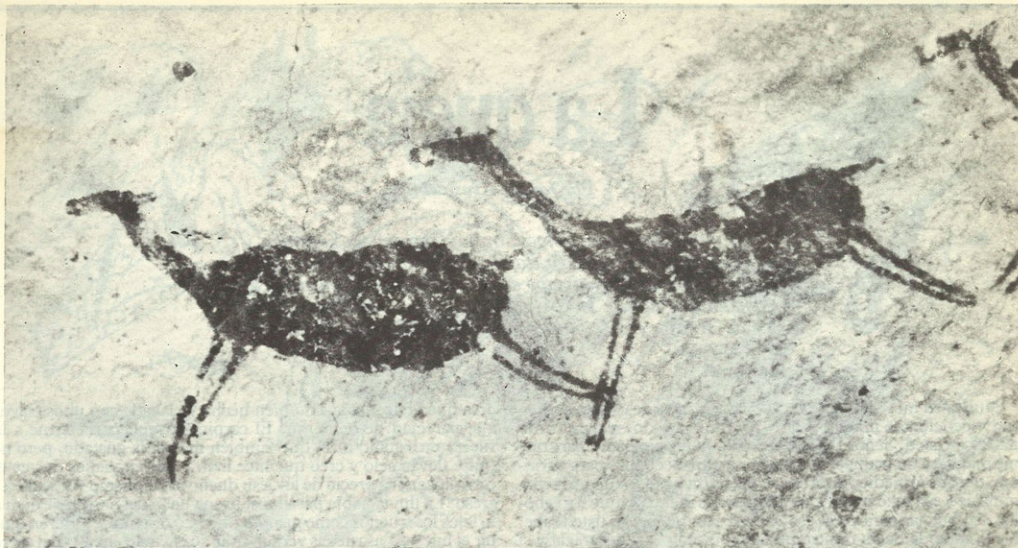
Más allá de los valores estéticos; ¿cómo puede el arte rupestre servir como dato de sociedades tan antiguas?

En primer lugar tomemos las pinturas como representaciones visuales de la ideología de la sociedad. Las elaboraciones ideológicas son procesos que realiza el sistema sociocultural de toda su experiencia e información compartida mediante la comunicación. De este proceso pueden resultar tanto representaciones análogas a lo que las inspiró, como creaciones imaginarias, a las cuales resulta difícil atribuir significado contando con pocos datos arqueológicos. Estas pinturas sirven como datos arqueológico inmediato porque su realismo es a veces casi fotográfico, pues denotan objetos, animales o pequeños detalles de gran importancia para la cultura estudiada.

Como las representaciones imaginarias son producto de complicados procesamientos culturales, no podemos interpretar sus significados si no reconstruimos el complejo de infraestructura que las produjo. En este caso, la interpretación del significado de las pinturas viene luego de un exhaustivo estudio arqueológico. A veces, las interpretaciones son sólo hipótesis sin constatar.

A nuestro modo de entender, el método para encarar el arte rupestre consiste en relacionar el conjunto de las manifestaciones pictóricas con el medio sociocultural y natural en que vivió el grupo que las produjo, hoy desaparecido. Comparando estos dos conjuntos –natural y socio-cultural– se pueden distinguir las imágenes que reflejan los elementos de la naturaleza y de la sociedad representados con realismo, si bien a veces es dificultoso atribuirles significado.

En el caso de las pinturas y grabados ejecutados con un estilo realista, sabemos con seguridad de qué elemento del mundo de los ejecutantes se trata –un guerrero, un guanaco, cazadores persiguiendo a su presa–; de las representaciones imaginarias,



Fragmento de pintura de una escena de conjunto del estilo más antiguo de la zona Cueva de las Manos Pintadas Santa Cruz.

desconocemos sus significados. En una etapa posterior al relevamiento del material y del exhaustivo trabajo arqueológico deberán estudiarse las representaciones como un sistema cerrado, es decir, la organización interna y su estructura.

El arte rupestre como expresión social



¿Puede un elemento natural como una roca, ser el soporte generador de un sistema de representaciones?

¿Supone esta pregunta subvertir el concepto tradicional de arte?

¿Es el Arte Rupestre una producción plástica del mismo nivel que lo es el pop art, el muralismo mejicano, una envoltura de Cristo o las Meninas de Velázquez?

¿Con qué códigos interpretativos nos acercamos a cada una de ellas?

¿Dónde se contactan la Prehistoria, el Renacimiento, la era Ecológica, la España Imperial y el México Revolucionario?

Consideramos al arte como una expresión social y como tal, un sistema de signos que participa de ciertos elementos comunes a los sistemas semiológicos en general, propios de un sistema lingüístico. En consecuencia también, como todo sistema semiológico, es transmisor de ideología, y como toda representación, determinada ideológicamente.

El arte fue también el ámbito de la elaboración de ciertas fuerzas ocultas, temibles y desconocidas que actuaron sobre el hombre. Manipularlas, era de alguna manera, manejarlas a su favor.

El Arte es también una actitud de conocimiento y una especulación acerca de lo real. Como testimonio histórico constituye un documento que nos informa de la vida y actividad de los pueblos que lo produjeron, así también como una expresión de su código valorativo y representación de lo imaginario.

La visión tradicional del arte se aparta de estos conceptos. Arte era en ciertos casos la simple reproducción de lo real (como si esto fuera posible), la naturaleza de los objetos de la misma realidad eran los arquetipos a reproducir; otras veces el artista era "un genio maligno", una especie de iluminado que creaba independientemente de las circunstancias, por lo tanto obra y autor eran considerados con criterio atemporal.

Poco es lo que el arqueólogo o historiador del arte podría decir acerca del arte rupestre tomando como base estos esquemas; pues para poder referirse a estas manifestaciones es imposible prescindir del contexto en que se produjeron. Además, dado el tiempo que nos separa del momento en que fueron realizadas muchas de las pinturas y grabados, no existe quien pueda darnos testimonio de su intención y significado. Es por eso que en toda época, el arte rupestre excitó la imaginación de muchos estudiosos y aficionados, por lo que se han formulado las



Valles Calchaquíes, Salta. Representación antropomorfa

más variadas y fantásticas interpretaciones acerca de su significado, desde las más brillantes y convincentes hasta las más ridículas.

Reconstrucción de las culturas



Parte del mensaje transmitido a través de estas manifestaciones artísticas, sólo podrá develarse reconstruyendo los sistemas socioculturales de quienes las produjeron. Pero el estudio de la forma, de la estructura organizativa de las mismas contribuye al conocimiento de los fundamentos del simbolismo humano.

Patricia Arenas Mario Sánchez Proaño
Fotografías de Mario Sánchez Proaño

La queja

Por Janusz Krasinski

Janusz Krasinski, polaco, trabajó durante la Segunda Guerra en la resistencia clandestina anti nazi, por lo cual debió pasar un largo tiempo en un campo de concentración en Alemania. Publicó: El tributo del día gris (novela), Qué Sol tan Grande y El Chocchito. El cuento que publicamos fue escrito en 1968.

Nunca en mi vida me ha tocado la desgracia de escribir solicitud o petición de ninguna clase, ni a un abogado, ni a un tribunal, ni a Usted, Señor Presidente, ni a mi propio padre para que me mandara un paquete de tabaco y algunas cebollas para curarme, porque el médico de la cárcel me ha dicho que sufro de avitaminosis y eso es lo que me ha aflojado los dientes y que las cebollas son buenas para curar eso, y el tabaco, bueno, ya usted sabe. Bien, como le decía nunca me había tocado esta desgracia y si ahora me toca es solamente porque se ha cometido aquí conmigo una injusticia inaguantable, que es como para poner el grito en el cielo. Y aquí va como fue todo, Señor Presidente. Nací el 5 de Julio de 1928 en el pueblo de Klepakowka que está entre unos bosques que cuando uno entra en ellos a veces no sabe cómo demonios va a salir. En mi cabaña yo vivía y labraba la tierra con mis padres para que tuvieran una vejez tranquila y poder comprar un caballo más joven porque el alazán ya está el pobre que el día menos pensado estira la pata. Pues, la cabaña se encuentra lejos del pueblo y rodeada de bosques como le dije. Lo que quiero contarle, Señor Presidente del Estado, sucedió un día al anochecer. Salgo de la cabaña para dar de comer al perro, porque mamá se había olvidado de hacerlo y el pobre no comía nada desde la madrugada, miro hacia el camino y ¿qué veo? Se acercaba nuestro ejército; venían como veinte y traían a dos en camillas que después resultó que estaban muertos. Se acercaba una tormenta y en el camino se levantó una polvareda tremenda, así que apuraron el paso y antes que cayera el agua ya estaban en nuestra pequeña granja. Unos se refugiaron en el granero y los demás y el jefe se metieron en casa. A los muertos los dejaron en el zaguán. Mi padre tomaba su sopa pues acababa de volver del campo, pero al ver que eran los hombres de nuestro ejército soltó la cuchara y les pidió que tomaran asiento. Después que lo hicieron el jefe le dijo a papá: «Mire, viejo, necesitamos dos ataúdes y tal vez usted tenga algunos hechos ya... guardados por ahí». Pero nosotros no teníamos ningún ataúd ni nada por el estilo y mi padre le contestó eso, pero le dijo que en cambio podría darles un cubo de leche fresca, que eso sí teníamos. Ellos aceptaron la leche, pero dijo el jefe que los ataúdes también les hacían falta. Entonces mi padre le aconsejó que mandara por ellos a la villa pues allí vive un carpintero que debe tener esa clase de mercancía, a lo que contestó el hombre que hasta allí no llegaba su jurisdicción. Y en ese dime que te diré resultó que los iría a buscar yo mismo. Enganché rápido el alazán al carro y eché a correr con el pencho hasta la villa aunque llovía a cántaros. Mi padre salió a gritarme que no volviera hasta la mañana porque Dios sabe qué podía pasar en una noche como ésta. Pero yo pensé para mí: ¿cómo no voy a traer pronto esos ataúdes para unos valientes soldados que han dado su vida por la patria, que es como yo he pensado morir alguna vez? Y le soné un fuerte latigazo al alazán a pesar de que está viejo y cojo de una pata. El carpintero estaba durmiendo y le empuñé a golpes con una piedra contra el postigo. Abrió la puerta tanto más cuanto que venía a cumplir un deber cristiano con el ejército nacional, como le dije. Me mostró enseguida cinco cajas para muertos de las que yo escogí dos. Una con adornos dorados en los cantos y otra con una bella cruz plateada; sin se

crea que era pintada sino bien hecha y clavada con unos clavos que parecían de oro puro. El carpintero quería meterme a la fuerza otro ataúd más, que también me había gustado, pero no quise llevármelo y creo que hice mal... Metí aquellos dos en el carro, pagué el precio de ley a su dueño y allí mismo volté de regreso. La lluvia había parado; sólo en vuelta del bosque se oían a lo lejos los truenos como gruñidos de perro al que le quieren quitar el hueso. Las ruedas venían tirando el fango encima del carro y yo sentía mucha pena por los ataúdes de aquellos valientes, pues pensé en la vergüenza que sería que a mí me pusieran dentro de un ataúd embarrado. Dejaba atrás las últimas casitas de la villa mientras rogaba a Dios que no lloviera más para que la cruz no fuera a oxidarse, cuando, de pronto, vuelvo a toparme con nuestro ejército; esta vez, en un camión de esos largos, que no tienen ruedas sino que andan como los tanques o los tractores. También me habían visto y uno el que parecía más viejo, me preguntó: ¿no has visto una banda de maleantes por estos alrededores? Yo no. ¿y esos ataúdes? Bueno, yo les dije que eran para unos soldados nuestros que habían caído como valientes y que estaban en casa y mi padre les había ofrecido un cubo de leche fresca. El más viejo habló a los demás y oí que les decía que debía ser el destacamento que se les había perdido y no habían tenido telégrafo con él. Sobre la leche dijeron entonces que también les gustaría que les diéramos otro cubo para ellos y yo que cómo no, que con mucha honra; entonces preguntaron cuál era el rumbo para ir a mi casa y no bien les había indicado, los vi coger por el bosque. Yo también me di prisa, porque me acordé de lo tacaño que es mi padre para desprenderse de otro cubo de leche. Pero yo tenía un caballo y entonces llegué a mi casa una hora después. Ahora ¿qué se imagina Usted que vi? En la era estaba plantado aquel camión y al lado hay como diez muertos tirados en fila, entre ellos el viejo que me preguntó por el otro cubo de leche. Entonces perdí la cabeza. En eso sale el jefe del otro destacamento, aquel que me mandó comprar los ataúdes y dice: «De haber sabido lo que iba a pasar te hubiera dado más plata para esas cajas; lástima que no hayas traído más que dos». Pero yo no le contesté, sólo pensé «¡qué es lo que pasa con nuestro ejército!» Hasta se me fueron las ganas de asistir al entierro. Además, tenía que desenganchar al alazán y llevarlo al establo. Le eché un poco de pienso; por ahí se había asustado con tantos muertos, el caso es que no quiso probar bocado ni beber, sólo se revolvió más inquieto que una cabra, mientras los ollares le andaban como fuelles, así que tuve que apaciguarlo largo rato. Por fin se tranquilizó el animal y hasta se puso a masticar despacito, cuando en eso oigo el ruido de no sé qué motores. Salgo corriendo a la era y veo que no queda ya nadie y mi padre está en el umbral, mirando hacia donde se oyen los motores y persignándose una y otra vez. Entonces me santigué yo también porque ahí mismo salieron del bosque tres camiones de los mismos y enderezan hacia nuestra casa. No pasa nada, me digo, otra vez viene nuestro ejército. ¿Y qué se imagina que hicieron, Señor Presidente del Estado? No bien saltaron de sus carros, lo primero fue sacar de los ataúdes aquellos dos muertos y poner en su lugar a otros dos que eran de los suyos y a mí me detuvieron apuntándome con todos sus fusi-



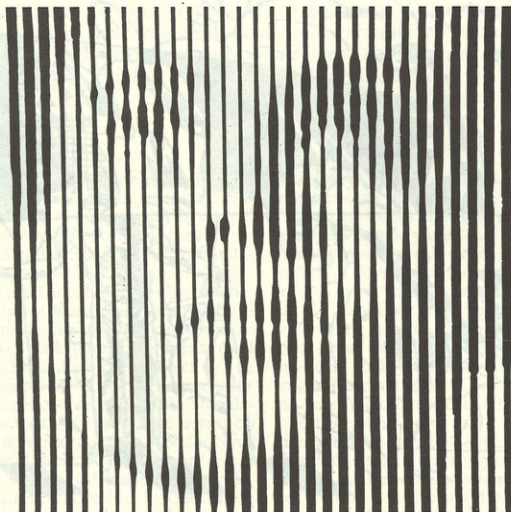
Ilustración Azaro

les, y diciendo: «Deberíamos colgarte del primer árbol, sin juicio alguno, traidor desgraciado, o mejor colgarte patas arriba con la cabeza dentro de un hormiguero». Así fue aquel día y desde entonces no he vuelto a ver mi pueblo, ni a mi padre, ni a mi pobre madre, que cuando cargaron conmigo gritaba: ¡ay, hijito, hijito, para qué fuiste por esos ataúdes! Y aquí me tiene Usted desde entonces entre estas cuatro paredes y un agujero pegado al techo, no sé cuántos meses hace. En todo ese tiempo casi no he dormido porque me lo he pasado pensando cómo salir de aquí, pues los oficiales de investigación me suben a unas habitaciones donde no hacen más que decirme que soy un traidor sinvergüenza y como yo no permito eso ya le pegué una trompada a uno de ellos. Todo lo que digo lo apuntan en sus papeles y a gritos me insultan para que firme donde ellos dicen que estoy de acuerdo en haber desorientado alevosamente al ejército nacional, que por mi culpa había sido destruido por completo. Parece que se cansaron de los insultos (a mí me dio vergüenza por ellos), porque cuando menos lo pensaba empezaron a rogarme que firmara como traidor, a cambio de que ellos mismos lo arreglarían todo de modo que no me fusilaran sino que pasara quince años en la cárcel. Pensar en aquella cueva donde uno no sabe si es de día o de noche me llenó de miedo y me puse más terco cada vez, hasta que llegó el día del juicio y el tribunal me condenó a muerte, lo que creo que no estubo tan mal después que pensé bien en los quince años de presidiario, porque como le dije me negué a firmar aquel insulto y entonces iba a ser fusilado. Pero es aquí donde quiero empezar la petición que le prometí al principio, Señor Presidente. Nada importante habría ocurrido después si no fuera por ese oficial que ha cometido una gran injusticia conmigo, a quien llaman Pikula y que vino a verme después del juicio estando yo sentado en mi celda, esperando tranquilo a que vinieran a cumplir mi condena a muerte; vino Pikula y me dijo: «Mira, muchacho, aquí tienes papel para que escribas tu petición de clemencia al Señor Presidente del Estado, para que te perdone la vida. Nosotros la ratificaremos y te conmutarán la pena». Y entonces yo me indigné de verdad, porque un juicio es un juicio y

qué es eso de conmutar una sentencia que es de ley, que yo no escribiría tal cosa, que sería una vergüenza para el tribunal y para mí, que nunca he pedido nada a nadie. Después de mucha porfia, se fue indignado diciendo que por testarudo sólo merecía otra pena de muerte y yo pienso que tenía razón. Después me venía a ver de día y de noche, y otra vez a lo mismo, él a firmar y yo, que no firmaría jamás. Y así me atormentó toda una semana. Dejó de venir dos días y al tercero vino a decirme que era necesario volviera a prestarle declaración como al principio. Se pasó una hora preguntándome por todas aquellas cosas que ya le había contado un millón de veces y lo iba apuntando de nuevo hasta que me aburrí del todo y pedí a Dios que mandara pronto ese pelotón de fusilamiento. Me puso delante el papel donde había escrito todo para que lo firmara. Cogí la pluma y ya iba a poner letra a letra mi nombre cuando vi en la cara de Pikula algo como de culpable, como si fuera un niño que se ha comido un dulce robado. Esto me dio que pensar, así que me puse a leerlo todo desde el principio. Pero allí estaba todo como yo lo había dicho y al fin puse mi nombre y apellido, que no quedaron tan mal, sólo que se me fue un poco para arriba y ¡zas! eso mismo me sirvió para que descubriera la trampa; porque en la última letra del apellido se me trabó la pluma en el papel y entonces me di cuenta que en realidad había dos papeles de modo que la firma la había puesto en el de más abajo que estaba en blanco. Quise romperlo pero Pikula me lo arrebató más rápido y es el caso, Señor Presidente del Estado, que yo no he firmado de mi voluntad ninguna petición de conmutación de pena ni otra de cualquier clase, que lo que Usted habrá leído con mi firma abajo no es más que una trampa indigna de un oficial del Ejército Nacional, el cual la escribió y consiguió mi firma valiéndose de que yo ignoraba lo de los papeles pegados. Por tanto mi vida ayer perdonada no obedece sino a una trampa indigna y contra la justicia, por lo que me quejo a Usted, Señor Presidente del Estado, para que sepa como andan las cosas por aquí y espero que Ud. no permitirá que continen así ■

La línea sutil

En Buenos Aires, a partir del 18 de marzo, se podrá ver una de las muestras fotográficas más importantes del mundo.



A partir del 18 de marzo próximo, en la Fundación San Telmo, se podrá ver la exposición fotográfica La Línea Sutil, organizada por la profesora italiana Giuliana Scime, que fuera exhibida en varias ciudades de Italia, Suiza y México. La muestra tiene como objeto señalar la evolución en la experimentación con técnicas diversas y fines creativos desde la invención de la fotografía hasta nuestros días.

Se compone de una sección didáctica, con el

desarrollo histórico y artístico de las distintas formas de manipulación, desde el Siglo XIX, en obras de Fox Talbot, Bayard, Corot, Millet, Man Ray, Heartfield, Moholy-Nagy, etcétera.

La sección contemporánea incluye originales de Rauschenberg, Warhol, Minkoff, Sudre, Saudek, Fontcuberta, Traverso y demás autores que manejan técnicas antiguas y modernas con fines estéticos. Las obras pertenecen a artistas de 13 países de Europa y América y suman 150. La fundación San Telmo está en Defensa 1344. La muestra durará hasta el 18 de abril y podrá verse incluso los domingos. El Porteño adelanta dos textos del catálogo.

La Fotografía: Medio y materia para el arte

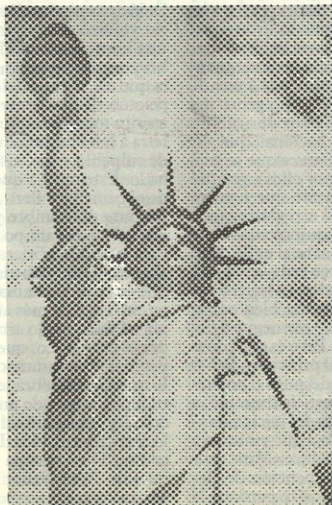
Escribir o dibujar con la luz (fotografía) es un sueño que ha acompañado siempre a la humanidad y que se hizo realidad sólo hace 150 años.

Inventado por Nicéforo Niepce, quien sentía fuertemente el deseo de producir imágenes propias y la frustración por su incapacidad para el dibujo, la fotografía ha dado vuelta la sociedad y el mundo de las comunicaciones masivas.

Niepce era un apasionado de la novísima técnica de la litografía, introducida en Francia alrededor de 1814. Después de numerosas y desafortunadas tentativas, elaboró la idea de obtener automáticamente una imagen mediante la acción del rayo luminoso.

Experimentando con diferentes aportes y productos químicos, él logra finalmente incidir en una hoja de estaño sin intervención manual. Nace así la *eliografía*, el primer proceso de reproducción fotomecánica, que revolucionó el arte gráfico.

Por el contrario, la manipulación fotográfica se



Xanti Schawinsky, Suiza

inició con el daguerrotipo. De hecho, la costumbre de colorear a mano el daguerrotipo pertenece a los primerísimos años de la difusión de tal técnica. Se crearon, entonces, dos cursos paralelos originados en el mismo núcleo: muchos cambios para el arte gráfico, y la fotografía.

El problema de reproducir la imagen gráfica sobre la página estampada se propone con la invención misma de la fotografía. Ya en el año 1839, el mismo año en que fue difundido públicamente el proceso daguerrotípico, se realizó la primera experiencia por transformar la plancha metálica en una matriz para el estampado. Fueron inventados muchos métodos hasta llegar al fotograbado y el moderno sistema offset.

Pero aunque la experimentación fotográfica con fines creativos sigue su camino evolutivo con la invención de técnicas siempre nuevas y también del todo personales. Coloración manual, *cliche verre*, fotomontaje y *collage*, fotogramas y sobreimpresiones, virados y kwik-print, y los elaborados procesos a la goma y al carbón no son otra cosa que el resultado de búsqueda de un medio, en armonía y sintonía con la expresión de la creatividad individual. La fotografía deviene material para el arte.

*La pintura se está aproximando cada vez más
más a la poesía, ahora que la fotografía la ha
liberado de la necesidad de contar una historia.*

Georges Braque

En los años que van de 1940 a 1950, el pintor Georges Braque reconoció a la fotografía el único gran mérito de haber liberado a la pintura de su tradicional función narrativa.

Así, reduce la fotografía el angosto recinto del documento y de la testificación de los hechos.

Sin embargo, en la época en que escribía Braque, el Bauhaus y su extraordinaria experiencia en la investigación fotográfica eran ya historia pasada, y el Dadá Berlín ya había revolucionado, con el fotomontaje y la técnica mixta, toda la expresión artística de los medios de comunicación de masas. También los constructivistas rusos habían empleado el medio fotográfico con una extensión que sólo en nuestros días es práctica normal. Y aún más, Corot, Millet y Delacroix se habían servido de la técnica fotográfica para crear obras de arte completamente originales: el *cliché verres*.

La fotografía sufre actualmente innumerables paradojas. Por un lado se le reconoce haber influenciado de modo determinante y fundamental a las otras artes visuales, eludiendo la influencia que ha tenido sobre la sociedad. Basta pensar en la fotografía del movimiento que revolucionó los cánones estéticos de fines del '800, que determinó el nacimiento de muchas corrientes artísticas del '900 —cubismo, futurismo, abstracción— y en relación a la cual se siente deudor más de un artista contemporáneo.

Por otra parte, el fenómeno artístico que ha caracterizado el arte de los últimos veinte años —Pop-art, Land-art, Narrative-art— se ha apoderado de la fotografía, usándola de las maneras más dispares.

La vieja polémica —que si se piensa en la historia de la fotografía da risa— sobre la "transgresión del medio", "producto de la máquina" e "imitación de la pintura" es dura para morir y afilje hoy con monótona y obtusa insistencia. Afirmar que la fotografía es "documento, sólo documento y nada más que documento" es por lo menos una teoría de museo arqueológico.

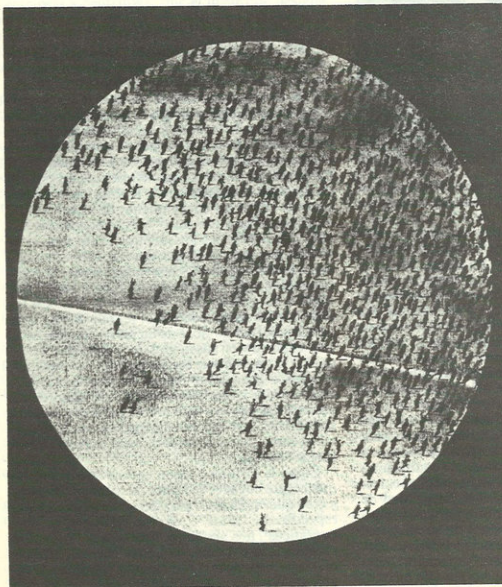
La historia de la fotografía es todavía la historia de la investigación creativa.

La fotografía también ha estimulado nuevas soluciones y nuevas técnicas, mezclando, y combinándolas con otras técnicas propias de la pintura y del arte gráfico.

Tales cambios e influencias han generado nuevas formas de arte: el mixed media. Se han generado así categorías de artistas: el fotógrafo que se vale todavía de técnicas pictóricas y gráficas, y los pintores que se han apropiado del medio fotográfico, del material fotográfico y de los procesos fotográficos.

La línea que separa las dos categorías es a veces tan sutil que puede desaparecer. *La línea sutil* es un intento de clarificar y delinear la "diferencia" ■

Giuliana Scimé



Juan Genovés, España



Heribert Burkert, Alemania



Floris Neussüss, Alemania

Cinerótica:

El discreto encanto de un género dudoso

Por Eduardo Grüner

Los primeros cortos "porno" fueron producidos en Buenos Aires. Después, vino el cine erótico. Los dos géneros caminan juntos, ahora, y a veces se confunden sus límites.

Introducción...

Que no es realmente tal, sólo que nunca un subtítulo pareció tan adecuado para hablar del tema "que nos ocupa". El erotismo, en imágenes o en palabras, parece ser el tema que más ha (pre)ocupado al hombre (y algunos audaces afirman que también a la mujer) al punto de que no falta quién afirme que se trata del problema antropológico por excelencia, ligado incluso a los mismísimos orígenes del lenguaje. Sea como sea, lo cierto es que las iconografías eróticas tienen una historia tan larga y rica como el arte mismo. Quizá se confundan ellas también con el origen del arte (remite al lector curioso al utilísimo volumen de Edward Lucie-Smith "Eroticism in Western Art", Londres, Thames & Hudson, 1972). No es de extrañar, pues—más bien hubiera sido raro que no fuese así—, que un arte "de masas" y tan dinámico como el cine se haya apoderado del tema casi desde su propio nacimiento. Y no me refiero únicamente a ese erotismo difuso y más o menos inconciente (probablemente el más valioso y eficaz, ya volveremos sobre ello) que asaltaba las pantallas oculto entre los pliegues de muselina y las pestañas a media asta de las divas de la primera peregriera, y que perlabo ligeramente de inexplicable sudor los fruncidos entrecejos de matronas todavía victorianas. Me refiere concretamente al claro, distinto y distinguido género "porno", que desde el fascinante submundo de la clandestinidad comenzó a circular apenas a la vuelta del siglo (el primer film del que se tiene noticias data de 1904). No tengo la intención, el saber ni el espacio para trazar aquí una historia de dicho género. Pero no puedo dejar pasar la oportunidad para compartir con el lector mi sorpresa, desazón, aturdimiento y ¿cómo no? orgullo, al abrir la exquisita antología de Al Di Lauro y Gerald Rabkin ("Dirty Movies", New York, Chelsea House, 1976) y anunciarme de la irónica nueva de que... los primeros cortos "porno" de que se tenga conocimiento fueron producidos en Buenos Aires, para ser más exactos en el barrio de Barracas. Y quién nos da testimonio del histórico hecho no es algún oscuro informante devorado por la leyenda, sino nada menos que el gran dramaturgo Eugene O'Neill (suegro—valga la feliz coincidencia—del genial Charles Chaplin), quien en sus idas y venidas rioplatenses por aquellos años asistió a no menos de una docena de estimulantes proyecciones, en compañía de babélicos coros de rudos hombres de bar, público casi exclusivo de aquellas salas barraqueñas. En fin, la historia de nuestro país reserva sorpresas aún al investigador menos revisionista.

Desde luego, esos experimentos pioneros debían ser muy diferentes de los sofisticados productos *risqué* que prodigan hoy en día los cines "ad hoc" (no los nuestros: este es un país, como se dice a menudo, que tiende a olvidar su propia historia). Diferentes no sólo en cuanto al previsible primitivismo estético y estilístico—pero eso no es más que una ficción a posteriori: el arte, como se sabe, no conoce el "progreso"—sino también, probablemente, en su significación social, cultural y sim-



bólica. Los antiguos films "porno" eran, o bien proyectados en los burdeles de lujo ante una clientela que los concebía como preludio a juegos menos mediatizados, o bien considerados como momento de *pasaje iniciático* a la edad adulta en las confraternidades masculinas. En ambos casos formaba parte de un complejo discurso *ritual*, de una experiencia simbólica colectiva, rodeada de un casi religioso carácter sectario y secreto que era "doblado" por el carácter prohibido, clandestino, de ese tipo de producción fílmica. En la actualidad, por el contrario, merced a su producción cada vez menos marginal y más industrializada de mercancía fabricada "en serie" (y en serio), el "porno" se dirige a un espectador solitario, para quien difícilmente adquiere un sentido simbólico ulterior, con excepción de la muy diferenciada casta de sociólogos, antropólogos, semiólogos u otros que lo han incorporado—no sin contribuir a conferirle cierto prestigio—a su heteróclita colección de objetos de estudio. La semilegalidad de que goza hoy el "porno", por otra parte, no impide que conserve ciertos "restos" de su ancestral clandestinidad, no solamente por su relativo aislamiento y circunscripción a salas "especiales", sino más informalmente (pero, tal vez por ello mismo, más profundamente) por una cierta marca estigmática que todavía afecta a sus realizadores, acto-

res y técnicos. Casi todos los realizadores dirigen bajo la máscara del seudónimo, los actores encuentran siempre cerradas las puertas del cine "normal", las leyes impiden el afichaje o exhibición de fotografías incluso en las propias "salas especiales", y, lo que es peor (pues uno podría imaginar aquí una mayor cuota de inteligencia, aunque fuera teñida de snobismo) la crítica ignora olímpicamente un género que, a más de ser a esta altura un fenómeno masivo, ha dado ya, si bien de manera un tanto excepcional, muestras de considerable interés estético. Todos estos obstáculos (a los que hay que sumar, por supuesto, la interdicción lisa y llana en muchos países) hacen sumamente dificultoso un análisis de conjunto del género. Pero a las dificultades de tipo, por así decir, coyuntural, es necesario agregar otra, mucho más importante, de tipo *estructural* y que tiene que ver con la radical ambigüedad del concepto mismo de *erotismo* aplicado a cualquier género estético. Es principalmente esta dificultad la que quisieramos examinar, tratando de abrir algunas cuestiones básicas, en el resto de la presente nota.

Erótica y retórica del "X"

La memoria—mal atado bulto de imágenes impuras—parece estar condenada a desmentir el destino de la *letra*. Cuando yo era estudiante secundario (no sé si sigue siendo así) la letra X servía para designar la incógnita en una operación algebraica. Lugar, pues, de recóndito misterio, la mera *visión* de esa odiada letra nos obligaba a precipitarnos en el laborioso tedioso del *despeje* de un enigma. En el habla cotidiana, esa misma letra señala un espacio de indeterminación al que se le resta importancia, algo así como un encogimiento de hombros del discurso ("Por X razones," "en circunstancias X", etc.) del que no está ausente una cierta astucia: al tiempo que indicamos que esas razones o esas circunstancias carecen de trascendencia para la argumentación que vendrá seguidamente sugerimos tíbilmente que de *eso...* mejor no hablar. En los dos casos, como puede verse, se trata del lugar de un silencio, del nombre de un *vacío*. La diferencia está solamente en sus modos de solitización: en un caso se trata de *llenar* ese agujero (de "completar" el sentido puramente formal de la proposición); en el otro, de alejar la atención de ese lugar, de *desestimar* ese agujero quitándole pertinencia. Para simplificar, diré que en el primer caso la X se moviliza como fuerza *centrípetra*, en el segundo como fuerza *centrífuga*.

Como la fortuna o algún oscuro determinismo quiere que hoy la X se utilice, al menos en Europa y creo que en EEUU, para designar una categoría específica de "films" (que sean "eróticos" o "pornográficos" nos arroja en una especie de delirio clasificatorio del cual, lamentablemente, tendremos que ocuparnos) me lanzo a proponer la siguiente hipótesis—que quizá debería llamar *hiper-tesis*, en atención a su desmesura: que en *ese* lugar (el del film "pornoerótico") la incógnita X se defi-



El cartero llama dos veces. En el erotismo el ocultamiento, más que atenuar, refuerza el interés.

ne por movilizar *simultáneamente* sus dos fuerzas, centrípeta y centrífuga, que el lugar que designa es al mismo tiempo el de la afirmación y el de la negación de un sentido: es en ese "parpadeo" de una referencia imaginaria que el film X funda su atractivo... y su fracaso.

Dos ejemplos —los primeros que se me cruzan por la mente— pueden oficiar de apólogos a la hipótesis. Una de las secuencias iniciales de la recientemente estrenada "El cartero llama dos veces" de Rafelson, incluye una escena (que, es superfluo decirlo, no se vio en la Argentina) en la cual Cora aparta la mano de Fran apoyada sobre su sexo (el de Cora) para acariaciarse a sí misma a través del vestido, luego vuelve a colocar la mano de Frank sobre la de ella, y finalmente pone su otra mano sobre la de Frank. Ejemplo dos: en "Propiedad privada" de Leslie Stevens, repuesta hace poco en Buenos Aires (film que, sin haber tenido nunca problema alguno con la censura, es uno de los más eróticos que he visto), los dos marginales pasan la mayor parte del film observando desde lejos el objeto de sus deseos (una señora muy de su casa pero a todas luces "insatisfecha") y por esa vía —habría que decir: por ese *desvío*— erotizando su propio "latente" vínculo homosexual. Un final ingenuamente moralizador (los dos "vagos" recibirán mortal y merecido castigo a manos del despiadado cónyuge) no impide que se articule una *verdad* de lo erótico: cuando lo imaginario del deseo es satisfecho en lo real, el resultado es del orden de lo *sinistro*.

Sea como fuere, en los dos ejemplos lo que juega a favor del registro erótico es la puesta en escena de una *distancia*: en "El cartero..." el *juego de manos* de los dos amantes (conducido por la mujer, dato no despreciable) escamotea el objeto *ocultándolo* a la vista del espectador, lo cual es la mejor forma de hacer converger las miradas sobre él, de llamar la atención sobre esa *ausencia*. En "Propiedad...", la *lejanía* física y social del objeto

no solamente es condición para anclar en el deseo la deriva de los dos protagonistas, sino también todo un comentario, sutil e inteligente, sobre el *voyeurismo* del espectador de cine, sobre la cinefilia como señuelo y trampa del imaginario. He elegido con toda intención dos ejemplos de films no pertenecientes a la categoría X (esos no se ven en la Argentina) para mostrar que "lo erótico", por oposición o por diferencia a lo meramente sexual, es más bien una operación difusa que una *visibilidad*, participa de la trama de una lógica antes que de la consistencia de un hecho "bruto", por lo tanto es *incensurable* en tanto no hay tijera que pueda realizar "cortes" en ese espacio laberíntico, de emergencias imprevisibles.

Pornotismo, Erografía

Imprevisibles, pues la condición de lo erótico está trabajada por una retórica apoyada en la figura de la *elipsis*, de la evitación del objeto. Un lugar común ya casi convencional de la crítica quiere que el erotismo sea la elevación a rango *estético* de lo pornográfico. Sin embargo, ¿de qué estética se trata? Se puede hablar de un recorrido de *circunvalación* en el que, como hemos apuntado, lo erótico consiste en rodear el objeto sin llegar a tocarlo jamás, haciendo —mediante un lenguaje, un código, una estrategia estilística— que el objeto se asome casi imperceptiblemente, sea fragmentariamente entrevisto, para terminar siempre (eso sí: lo más tarde posible) por escarparse, sustraído al mismo tiempo que exaltado. Para el discurso puramente estético, ese objeto es la *obra* misma, resistente a las atribuciones unívocas de sentido (y también del puro sentido), que termina demasiado pronto con el juego: el interés consiste justamente en esa apertura, en esa vacilación, en esa *alternancia*. Para el discurso erótico, ese objeto son los *cueros*, nunca terminados de capturar en un

paroxismo de placer que comprometa toda su extensión, toda su superficie (pues ésta inclinación por la *totalidad*, justamente, es la "marca" de lo pornográfico). Como lo ha dicho inmejorablemente Roland Barthes, "¿el lugar más erótico de un cuerpo no es acaso *allí donde la vestimenta se abre*? Es la intermitencia, como bien lo ha dicho el psicoanálisis, la que es erótica: la de la piel que centellea entre dos piezas (el pantalón y el pulóver), entre dos bordes (la camisa entreabierta, el guante y la manga); es ese centelleo el que seduce, o mejor: la puesta en escena de una aparición/desaparición". La piel, para ser erótica, necesita de la tela que la cubra parcialmente; la obra, para ser verdaderamente estética, necesita la dialéctica del ocultamiento/descubrimiento de su sentido. El párrafo de Barthes, utilizado metafóricamente, apunta a recubrir *los dos campos*, transformando esa vacilación, esa intermitencia, en lo erótico de la obra estética y en lo estético de los cuerpos erotizados. Nuevamente, lo que está en juego es toda una retórica de las distancias, físicas e imaginarias, una de las más perfectamente eróticas obras de la literatura occidental. "Las relaciones peligrosas" de Choderlos de Laclos, es una novela *epistolar*, vale decir un relato que por definición pone en escena una doble lejanía: de los amantes entre sí, del discurso narrativo con el lector. Sin embargo, es probable que en la literatura, donde se cuenta con la inestimable "pantalla" simbólica del lenguaje, el efecto erótico en el sentido que lo venimos definiendo cuente con mayores facilidades para articular una impresión de "separación" entre el erotismo y la pornografía "pura": el relato literario, por lineal u ortodoxo que sea, mediatiza sus "imágenes" por una lógica del lenguaje que en sí misma atenta contra la captura inmediata, especular, del lector. No es el caso del cine, en el cual la "impresión de realidad" creada por la imagen en movimiento hace de la pantalla un *espejo*, el término de una lógica de las identificaciones imagina-

rias en la que el espectador cree ver, reconocido y exaltado en todas sus "funciones", su propio cuerpo. Las distinciones se tornan aquí harto más delicadas. Ciertos análisis apresurados (o interesados) creen poder diferenciar la imagen erótica de la pornográfica apelando a la sola discontinuidad entre una estimulación intelectual y una excitación meramente fisiológica. Aún suponiendo que en la sexualidad humana hubiera cabida para lo "meramente" biológico -no hay sexualidad posible para el hombre sin una mínima puesta en marcha de su imaginario- este tipo de clasificaciones son doblemente cuestionables: son moralmente hipócritas y estéticamente triviales. Como el aspecto que más me interesa es el segundo, trataré de discutir lo más rápidamente posible el primero. Digo que la distinción es moralmente hipócrita porque, hecha desde el lugar de un supuesto saber, se arroja los privilegios eufemistas de cierto liberalismo "permissivo" -es de buen tono adornar la biblioteca con los libros de Sade, las fotografías de Hamilton, las historietas de Crepax y hasta un ejemplar de "Playboy" -arrojando para las masas inclultas, con una sonrisa condescendiente, las groserías más "abiertamente" pornográficas. Desde el punto de vista estético, la distinción es trivial porque imagina encontrar su rasgo distintivo únicamente en la oposición del *monstruoso* y el *sugero*, cuando precisamente, *no se trata de eso* sino de la oposición (nunca estrictamente binaria, siempre en estado de combinatoria) entre la posibilidad de una atribución de sentido inequívoco, por un lado, y por el otro lo *indecidible* e *inducible* del objeto. Lo importante del film pornográfico no es que muestre los cuerpos "en acción", sino que *esta acción es todo lo que tiene para mostrar* la perfecta referencialidad del film "porno" lo transforma en un "texto" en el que podemos instalar como cómoda, pasivamente, a la espera del cumplimiento o la frustración de su promesa de excitación (puesto que esa es su finalidad, y no otro puede ser el criterio para juzgar su calidad), en tanto que, justamente, *su sabemos qué esperar*: la yuxtaposición más rica e imaginativa posible de dos o más cuerpos en escenas encadenadas por "catálisis" argumentales no importa cuán inverosímiles y apresuradas, puesto que se trata de llegar lo más rápidamente posible a la escena. Es cierto que dicho rasgo coincide, inevitablemente, con la visualización explícita del intercambio sexual con o sin penetración, heredo u homosexual (siempre femenino, en este último caso: el "porno" homosexual masculino es un género aparte, y su retórica seguramente demandaría una investigación autónoma). Pero lo que permite calificar a un film -o, más apropiadamente hablando, a una escena- como "porno", no es esta visibilidad en sí misma, sino el hecho de que ella

agota el campo de la significación, sin dejar resquicio ni apertura para cierto *desplazamiento* del sentido o para la sobreimpresión de un sentido *otro*, de un efecto de desplazamiento.

El film o la escena auténticamente eróticos, por su parte, son como esas extrañas arquitecturas barcelonesas de Gaudí: una escalera es una escalera, hasta que uno monta por ella y comienza a percibir una sensación de inquietud, de desasosiego indescifrable e incalificable, a menos que uno sepa que cada uno de los escalones es imperceptiblemente diferente a todos los otros, de tal modo que uno no puede *dejarlo en*, mirar, su recorrido, sino que *hay algo* (por así decir: en los intersticios, en la porosidad de la superficie) que produce un leve estremecimiento, apenas una sugerencia de horror breve e indeterminable, como la sensación que produce en el rostro el leve roce de una telaraña en la oscuridad. Films auténticamente eróticos como "Ultimo tango en París" de Bertolucci, "Saló" de Pasolini o, sobre todo, "El imperio de los sentidos" de Oshima, ponen en escena sabiamente esa especie de abismo invisible, no tanto en las secuencias que explicitan una sexualidad "dura", agresiva (¿y cuál no lo es? no ha mostrado Foucault el papel irreductible de la sexualidad como ejercicio del poder?), como las violaciones, mutilaciones y emasculaciones -situaciones compartidas, después de todo, con el "hádore", subgénero del más convencional "porno"-, no tanto en estas secuencias como en el manejo estilístico de un *clima* que conduce a lo que hay de más "verdadero" en el erotismo llevado al límite, que es también -aporia de un imaginario laberíntico- lo que hay de más excitante: *lo siniestro*. Desde mucho antes de Freud y Bataille, pero al menos desde ellos de manera sistemática, se sabe que no hay Eros sin Tanatos, principio de Vida sin pulsión de Muerte, que el goce casi místico del erotismo incluye una paradójica *tensión hacia atrás*, hacia un retorno a una suerte de Inercia Original, de reintegración en la materia insensible. Por algo se ha podido llamar "pequeña muerte" al orgasmo. Por algo el erotismo -según la célebre fórmula de Bataille- "es la aprobación de la vida hasta en la muerte". Hay films que han sabido, intencionalmente o no, tematizar esta verdad. A los ya nombrados habría que agregar -por hablar sólo de los que conozco- el ya clásico "The devil in Miss Jones" de Damiano, en el que se relata el orgiástico periplo erótico de la heroína por los círculos del Infierno, *después de su suicidio*, hasta encontrarse "cara a cara" (es una manera de decir) con el mismo Demonio: ¿no se ve allí la articulación, bajo una forma "pesadillesca", de la "realidad" que sostiene al Goce? (habría que explorar, en la misma dirección, el placer irresistible que causan los films de horror, y en particular la mitología vampírica: ¿por qué el ambiguo Drácula es presentado siempre como un *seductor*?). Estrategias de desplazamiento, las pesadillas son, no obstante, como la mayoría de los sueños, realizaciones sustitutivas de deseos, y principalmente del deseo de seguir durmiendo en paz. No es imperativo que "despertemos", no hay ninguna necesidad ética que nos haga vivir en el Horror: podemos conformarnos con gozarnos, como se dice, en sueños.

Conclusión (precoz)

La oposición que hemos creído poder identificar más arriba entre la absoluta referencialidad sin lugar para el equívoco del "porno" y la ambigüedad inquietantemente a la deriva del "erótico" no es suficiente (esa es la "gracia") para reartorarnos en campos rígidos de mutua exclusión genérica: en los mejores "pornos" (digamos en los *mejores clínicos*, en los que menos transmiten ese efecto de manual de anatomía comparada) no podemos evitar, por momentos, la impresión de ese atisbo de lo siniestro a que hemos aludido. Simétricamente los peores "eróticos" (los que más se recuestan en la mullidez de los verosímiles del género) no pueden evitar grandes caídas en el tedio de lo *pre-sensible* (cfr. las estilizantes Emanueles de Just Jaecklin, envoltas en las lujosas para el aburrimiento *parís* *herald* *good*). Lo más difícil de demostrar que la "X" puede intentar subsumir a ambas categorías de films -excluyendo impensadamente a otros, casualmente

los más in clasificables- y los acantona en salas "especiales", no representa tanto una operación de lógica discriminatoria como una táctica difusa de la *moral social*, si se me disculpa la mala palabra. Hace ya dos décadas largas que Marcuse insistía en que la permissiva *sexualidad* que ha invadido a la cultura occidental (o al menos a sus enclaves más desarrollados) revela su esencial funcionalidad cuando sirve para reprimir el *erotismo* entendido como "malestar en la cultura", es decir como inasible sentimiento que burla los códigos más firmemente establecidos, que se cuela entre las mallas de los controles institucionales y/o morales. Cualquier lector de la *antropo-lógica* de Lévy-Strauss sabe de la dialéctica inflexible que se establece entre las prohibiciones culturales y sus transgresiones codificadas, y que hacen que estas últimas sean apenas desvios ilusorios: no existe transgresión *absoluta*, ella sirve simplemente para hacer desplazar los límites de la Ley en un movimiento de permanente adecuación. En este sentido ciertas formas de la permissividad sexual promovidas por los *mass-media* son otros tantos sutiles mecanismos de control (lo cual no impide que puedan tener un efecto "liberador" en otros sentidos). Así como la época victoriana prefería el espacio circunscripto de los prostíbulos al *juego* difuso, inaprehensible del "amor libre" (concepto asaz dudoso, por otra parte), la nuestra prefiere la falaz incognita de la "X" en la puerta de las "salas especiales" a la ambivalencia inquietante de ciertas imágenes incodificables. Lo que permite, de paso, sacar patente de "liberal". El procedimiento tiene, por otro lado, sus consecuencias estético-culturales. En primer lugar, produce un efecto similar al de la venta de los buenos libros en ediciones baratas y envasadas en celofán en los estantes de los supermercados: si por un lado -costado "progresista"- indudablemente los hace "inaccesibles", por el otro tiende a trivializarlos borrando el espacio que los separa del mero papel impreso en colores. El rótulo "X", según el mismo modelo, contribuye a homogeneizar a primera vista lo que cae bajo su denominación, neutralizando el valor auténticamente *estético* -es decir, cuestionador de los códigos remanidos del género- de algunas obras excepcionales. Espero haber insistido suficientemente sobre el hecho de que no hay transgresión sino entre los intersticios de la Ley. La lógica de la "válvula de escape" parece simplista, pero no lo es. Es que nuestra cultura, esclerotizada por la asfixia de su delirio clasificatorio, ya no podría tolerar ni la deriva un poco angustiada de San Agustín, quien, puesto ante la cuestión del cine erótico, probablemente recurriría a su famosa definición del Tiempo: "si no me preguntan qué es, lo sé; si me lo preguntan, no".



Sexo y poder

Nadie se asombra de que las más bellas se encuentran del brazo de los más fuertes (y a veces al revés). La voluntad de poder parece tan seductora como seducible. Este texto analiza el fenómeno.

Aunque el deseo no tenga objeto—allí está la teoría de Jacques Lacan para sostenerlo— las feministas, que siempre intentan reflejar cierta vocación por el empirismo, aún andan dando vueltas alrededor de la tan mentada "mujer-objeto" (que toma como partenaire diabólico al "hombre sujeto"). Sin embargo, el colmo del poder (por ejemplo un presidente) y el colmo de la seducción (por ejemplo una mujer-objeto) pueden homologarse con bastante facilidad. La palabra seducción se asocia, en forma general con la belleza femenina y, dentro de cierta reflexión moral, en sentido condenatorio: la seducción de la riqueza, del poder, etcétera. El poder mismo de la seducción permanece enigmático. "Engañar con arte y maña—dice el diccionario—, persuadir hacia el mal, cautivar". El agente de la seducción es condenado, mientras que su presa es (condenada como) inocente. El seductor es dañino como lonja de cuero, el seducido es inocente como tul de novia. La seducción es un poder, incluso parece ser el poder por excelencia. Lo menos que puede decir un seductor es que tiene el secreto de lo que ama el seducido. Pero el seductor debe a su vez ser seducido por aquello que representa para el otro (en el sentido en que se dice que un actor debe creer en su personaje para que éste sea creíble para el público). Un candidato a presidente está seducido por la idea de encarnar aquello que seduce a los que quiere seducir. El otro es casualmente esto mismo: encarnar para otro un cierto ideal. El seductor es víctima de la seducción, esclavo de su lugar. Es ahí donde Ronald Reagan y Marilyn Monroe se hallan en el mismo círculo de tiza. Ni modelo de objeto, ni modelo de sujeto.



Marilyn: la no amada que rondó el poder.

ante los que la alientan a poner el cuerpo, ya sea para la publicidad como para la palestra de alcoba, es más producto de la inclinación que de una supuesta habilidad masculina e ineludible.

Las feministas achacan al psicoanálisis el fortalecimiento de la pasividad de la mujer. Sin embargo, esa pasividad es muy difícil de reconocer: se puede ser activo para un fin pasivo—por ejemplo cuando una mujer saca su batería de seducción ante un mamerto desprevenido—, o pasivo para un fin activo (por ejemplo cuando el mamerto una vez recibido el mensaje, se tira a la piletta). Se acusa principalmente a Freud, pero ¿podría decirse que él consideraba pasivas a sus histéricas? También se acusa a éste de sugerir el "fondo" masoquista de toda mujer, pero la cosa es más complicada: el masoquista goza porque se identifica con el partenaire que lo aporrea, para lo cual debe tener él mismo un "fondo" sádico.

Además—malgré el feminismo— los gustos eróticos no necesariamente se homologan a las situaciones de poder.

Y una señora de mediana edad que se hace azotar por las noches con una rama de higuera, bien puede, por las tardes, ser la patrona astuta de una importante compañía financiera.

"Beines, beinetas, jabones, jabonetas"

Desde que el caminador turco barrial inventara aquel célebre estribillo rimado, la publicidad se ha vuelto más artera, fastuosa, sofisticada. Y la zonzanete llamada *mujer-objeto* vuelve a tener su gracioso trasero sobre el banco de los acusados. *Enajenante y enajenada*, ésta es la nueva acusación. *Enajenante* porque, seducida por malfélicos seductores, ofrece su cuerpo a la promoción de diversos productos; *enajenada*, porque seducida por malfélicos seductores, consume otros tantos o tal vez más. Pero si la mujer compra es precisamente porque al estar condenada al hogar y a permanecer el mayor tiempo posible en el mercado de la belleza, se transforma en intermediaria del consumo de su marido. El horno electrónico, los rulos autoadhesivos, la cortadora de verduras, es probable

sean deglutidos por la imaginación de ella y luego exigidos; pero él también los usufructúa (haciéndose el distraído) directa o indirectamente—también en el caso de los rulos porque éstos al contribuir a la belleza metéorica de ella resultan elementos de la campaña destinada a convertirla en blason social.

Ni enajenante ni enajenada, ya que un mensaje sólo prende en donde hay una demanda. Marilyn Monroe hubo una sola y nadie pudo enajenar con otras—llámese Virna Lisi, Sidney Rome o Natasha Kinsky— en la misma medida, allí donde sólo gustaba ella. Tampoco pudo decirse de ella que Hollywood la enajenó hasta llevarla a la muerte: los viscosos hilos que movían sus orígenes probablemente la hubieran llevado al mismo sitio, de haber pasado toda la vida lavando copas en Arkansas o criando al hijo de un corredor de seguros en Springfield, Illinois. Porque nada de la felicidad parecía alcanzarla; nunca se creyó amada, nunca supo que era Marilyn. La publicidad ofreciendo simplemente lo que el otro desea prueba que es un síntoma y no el único sujeto de una alambicada, utilitaria seducción. Y cuando Fidel Castro, luego de su ascenso al poder, persuadió a más de un centenar de prostitutas a ocupar un modesto puesto municipal, su efecto no se debió a que las había conducido de una enajenación a otra, sino porque el más rana caffilo cubano de allí haber empalmeado al lado de la figura de ese barbudo de voz destemplada que acababa de salir—como King Kong—de la selva.

La madre del borrego

Marilyn Monroe seducía, Ronald Reagan seduce. Pero ¿qué es lo que hace que la Verdad, un par de senos, el anuncio del cese de la inflación, un perfil arisco, nos pongan los ojos vidriosos de ilusión?

El poder de la seducción consiste en sugerir que el seductor es usted y que usted es el que puede.

Cuando Reagan cuenta sus comienzos de autor fracasado, sus mediocres papeles de cow boy o de detective de quinta categoría seduce porque sugiere que usted puede llegar a ser él: un mandatario de Estado.

Cuando Marilyn canta en un viejo film *Mi corazón pertenece a papito*, seduce porque sugiere que papito puede ser usted, y tener ese corazón—y su carnal envoltorio—entre las manos. Una sutil complicidad une al seductor y al seducido y sus lugares son tan intercambiables como la suerte en una partida de póker. Pero si siempre parece necesario tener que seducir a otro para seguir viviendo y deseando, si es necesario que otros nos amen para ser amados por nosotros mismos, los artificios que impone la seducción indican un límite. El poder de la seducción es la exclusión de la muerte, frente a la que no existe artificio posible: en la muerte somos todos iguales, allí hay seductor ni seducido. Tanto un presidente como un mito sexual dicen lo mismo: "si puede seducirte, puede seducirme y en este circuito irreversible, el animado y la muerte no tienen lugar". No existe mayor poder que ésta fascinación y por eso ninguna fascinación es comparable con un poder que *garantice* la seducción. No hay seducido inocente y seductor malvado: hay artificios cuyo secreto es la preservación del deseo y la exclusión de la muerte. Un poder que no seduce muerte, porque la seducción es el secreto y la fuerza del poder.

Maria Moreno

"Si ves unos guantes patito, ráj"

Por haber sido español, Garcilaso, y no haber conocido nuestros andurriales ni la palabrería jugosa del tango, rasgó con plumas de ganso—y sintiéndose como tal— los estragos de la seducción: "Si a vuestra voluntad yo soy de cera y por sol tengo sólo vuestra vista/ la cual a quien no inflama o no conquista/ con su mirar es de sentido fuera/ ¿de dó viene una cosa que, si fuera/ menos veces de mí probable y vista/ según parece que a razón resista/ a mi sentido mismo no creyera?" Como un seductor-seducido hace la vista gorda y proclama ante jueces y feministas su presunta inocencia. Sin embargo, cuando un niño de buena conducta sigue la mano insidiosa que exhibe una barra de chocolate y que lo aleja del zaguán paterno, o cuando Azuzeña Maizani trina aquello de "Y una fatal mañanita de sol, yo lo ví/ me olvidé de mi viejita, ciega de amor, yo catí", o cuando una señorita acepta posar en actitud de loto y disfrazada de recién nacido, luego de escuchar la palabra florida de un ejecutivo con oficina en el Cavanagh, la inocencia no basta para destapar la olla. Porque no todos los niños de buena conducta se van detrás de un chocolate, ni todas las empleadas de la sección embalaje de una fábrica de Berisso iban a parar así como así a un local de cortinitas coloradas de la licenciada calle del Temple, ni toda señorita de Cromagnon (labios pulposos, ojos sobre las sienas y fosas nasales anhelantes) se deja desnudar como un angelito. Tiene que existir lo que Freud llamaba la *disposición* (Santa Teresa de Jesús la *debilidad de la fe* y el loco Arlt el *destino cruel*). La mujer es perversa y, más que caer, se tira. Esto la hace lo contrario de una cosa manipulable, sino más bien una *costia fantasmiosa* de la que saca—como el seductor— tantos buenos dividendos como deshonestos. La pasividad

Revistas Subterráneas: El aire contra la mordaza

Si este país quiere convertirse en policía del mundo—bramaba Davis Harris—primero va a tener que meter presa a toda su juventud". Mientras la Universidad de Berkeley escuchaba estas palabras, Noman Mailer escribía los *Ejércitos de la Noche* y Joan Baez y Janes Fonda acusaban al gobierno norteamericano por el genocidio en Vietnam, se estaba escribiendo una historia distinta. Donde la juventud no podía ser engañada para ir a la guerra, donde los medios de estudio y trabajo escaseaban, donde era imposible convivir con un "american way of life" cada vez más alienado de una experiencia humana.

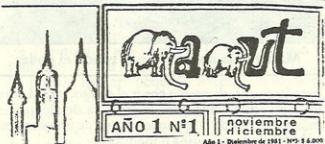
La alternativa era necesaria, pero difusa por la falta de medios de comunicación fieles a los deseos de la juventud yanki e independientes de los sistemas de comercialización. En este contexto aparecería el "Underground Press Syndicate. Liberation News Service and Cosmis Circuit". Un nombre demasiado ampuloso tal vez, pero que no tardaría en dar muestras de una vitalidad y fuerza contestataria en todo el territorio de la Unión. Sintomáticamente, y aún en condiciones dispares, en nuestro país el proceso de marginalidad de la prensa joven no llegaría sino hasta mediados de los '60, cuando la juventud comprendió—entre recitales de punk en celulares en la puerta y los corates de pelo ordenados por Onganía—que la unidad de pensamiento no era algo simplemente deseado. Que ya se estaba transformando en necesaria.

Cultura y Contracultura

"Las mentes inventivas—editorializaba en octubre '70 la revista *Contracultura*—son el mayor recurso mundial. Sacúdanse el polvo, hijos e hijas de la inercia. Les proponemos aquí una especie de censo sobre el estado del alma de cada cual. De la faz meramente estadística de la vivienda y la población se ocupa otra gente. El futuro de nuestro futuro esta en nuestras manos". Palabras difíciles de comprender, comparándolas con los movimientos sociales que conviniere al país desde el Cordobazo (1969) hasta 1973; pero que aún así testimonian el objetivo humanista de estas publicaciones de la década '60-'70 y las que habrían de seguir.

Eco Contemporáneo y *Contracultura* sistematizaron las ondas surgidas a partir del Mayo Francés de 1968, con toda la carga de romanticismo que vendió desde la Sorbona Conhan Bendit. Pero ambas marcaron también la adopción de un modelo jiposo que la dramática realidad nacional no podía aceptar. La idea de la contracultura significaba el rechazo al sistema económico, social, cultural y político, pero no daba alternativas de lu-

Siempre existieron, pero ahora arrecian, se multiplican, invaden algunos quioscos. Antes los jóvenes hacían revistas literarias; ahora, se inclinan por el periodismo, contestan a la realidad.



una revista para gente simple

todos juntos

Brecha

celestes

alsur
Setiembre 1981 - Año N° 3 - \$ 5.000.- revista

alternativa

cha para la juventud. Alternativas que serían capitalizadas después en las publicaciones que surgieron desde 1973 a 1976, con distintas características.

Cuando el Bolsón dejó de ser la meca de las comunidades y el país vivía la primavera del mayo del '73 a octubre de ese mismo año, las revistas subterráneas se transformaron o desaparecieron tal como existían para asumir otro compromiso: el de una juventud que, mal o bien, luchaba por un futuro más justo.

¿Underground: Subtes o despistes?

Entre 1973 y 1976 funcionaron en Buenos Aires centros importantes de difusión cultural, talleres literarios o musicales que necesitaron medios de expresión y de análisis. Ese período estuvo también marcado por un aumento significativo en el ingreso universitario, laboral y económico; pero al mismo tiempo, golpeado por las contradicciones lógicas en una sociedad y en una juventud hasta hace muy poco amordazada.

A la aparición de textos de Brecht, Beckett, Dylan Thomas, Tuñón, Hernández o Guillén, no tardaron en salir respuestas que seguían la línea hippie del golden way norteamericano o, en algunos casos, las variantes orientalistas sugeridas por Kirshnamurti, Tagore y el adefeso filosófico de Kahlil Gibran. Como contraparte podemos tomar dos revistas: *El Hemofílico* (en la línea espiritualista) y *Grito* (en una variante sociológica) que marcaron una época de decisiones entre la búsqueda de la conciencia colectiva o la conciencia individual. Vale decir, entre la juventud como unidad o la juventud como parcialidad.

El n° 1 de *Eclipse* señalaba que "no tiene filiación política. Sólo pretende ser un vínculo de cultura y de los estados de ánimo de Zeus, su Director". Algo bien distinto a la propuesta de *Todos en el Hospicio* que (en octubre '76) se dirigía a que "en estas páginas tengan cabida todos aquellos que luchan por hoy y por mañana. Porque mientras se pudren los poemas en las carpetas de jóvenes creadores y los talleres y galerías de arte se hunden en la mediocridad, los comercializadores de la cultura logran sus ganancias a costa de la ignorancia".

Diferencias que sirven como para determinar una lucha de valores dentro de las mismas revistas subterráneas pero, al mismo tiempo, enfoques opuestos para lograr un movimiento unitario.

A pesar de los cortes, cierres y persecuciones que comenzaron a evidenciarse hacia fines de 1975, la actividad de las subtes llegó a formar una verdadera prensa alternativa semi-organizada al rededor de la Comunidad del Parque Rivadavia y



Entre las publicaciones comerciales, la quinta columna subite: Kosmos, Bronca, Aisur, Xul, Brecha. Hay todavía, muchas más

(después del desalojo ordenado por Cacciatore) la del Parque Centenario, que impulsaron publicaciones como *Isla*, *Primer Confluir* y *Solo Sol*, impresas en mimeógrafo o duplicadas a máquina. En su conjunto, estas revistas llegaron a editar 2.000 ejemplares en cinco números, en un esfuerzo sólo comparable al logrado por Armos Moreno (*Viento*, Caleta Olivia, Pcia. de Santa Cruz) que pudo efectuar el recital de Surrock a tres años del Acusticazo (1972).

Hacia 1975 se profundizaron las diferencias al cobrar fuerza innegable la cultura rock vinculada con el análisis sociológico, frente a publicaciones de grupos orientadas como los Hare Krishna o neo dadaístas como *El Hemofílico*. Estas últimas compartían cartel de publicación mezclando algo de ecología con ciencias ocultas, esoterismo con ciencia ficción, poesía con venta de equipos musicales y, al contradecirse con las necesidades de la juventud, no tardaron en desaparecer. Es así como se llegaría al golpe de estado de 1976 que, al hallar a la prensa subterránea desorganizada, logró echar por tierra con las esperanzas que se tenían para el futuro.

Había que comenzar una vez más.

Artesanal o industrial

Antes de la dispersión de marzo '76 por lo menos 30 revistas habían visto la luz y 20 de ellas habían sobrepasado el fatídico n°1. *Mensaje*, *Pleamar*, *Antimutomanía*, *El Perof*, *Parque de Ratonos Blancos*, *A Buen Puerto*, *Cosecha* (poesía-narrativa), *Todos en el Hospicio*, *Viento*, *Eco*, *Aveluz* y *Grito* (crítica, sociología, poesía), *La Mandrágora*, *Puro Cuento*, *El Cuento* (narrativa) habían consolidado una difusión en el público joven y una buena distribución por Corrientes.

Las más grandes (*Grito*, 600 ejemplares, 6 números), y *El Cuento*, con 5 números y 600 por cada uno) contaron con staff permanente e intervención directa en Congresos como los de Rosario en 1976. *Todos en el Hospicio* (800 ejemplares por número, 2 números) y *El Hemofílico* (600 ejemplares por número, 4 números) coparon los recitales de rock y música progresiva, con muy buena calidad de impresión-diagramación, además de un intento por mantenerse en la lucha. En algunos casos (como el de *Grito*), lograron autofinanciarse y tener publicidad independiente, como una muestra de trabajo constante.

Como dijimos, marzo del '76 significó la bancarrota. Primero, por las duras condiciones de censura y represión impuestas (que llevaron a la cárcel al director de *El Hemofílico*). Segundo, por el costo de las revistas. Tercero, por la negativa de gran parte de los kiosqueros de Corrientes a reci-

bir el material por las periódicas requisas de las autoridades contra la prensa independiente.

En 1976 una publicación de 12 páginas, en rotaprint, con tapa color costaba alrededor de \$ 20.000. Dos años después la cifra era 100 veces más. Esto, que marcaría el fin de las "grandes de los '70" y por lo tanto un retroceso técnico y de difusión, abrió camino a las publicaciones más chicas y menos controlables, ya que, dadas las condiciones de censura muy pocos editores querían hacerse cargo de revistas con información "caliente". Esta corrida se tradujo en un incremento de las mecanografiadas y las fotocopiadas que, además de reducir costos, no corrían peligro de ser confiscadas.

Esta situación volcó el trabajo entre las revistas y barrió con la competencia de las anteriores: importaba más supervivir que vender, llegar al público que apropiárselo. Y sobre todo, se logró la integración de staff más abocados al trabajo común que al estrellato personal. La realidad que se da en estas condiciones aún sobrevive y se duplica, al tener una organización mínima los editores medios para intercambiar ideas y procurarse medios económicos (recitales, venta de libros, rifas) que cubran las pérdidas de la falta de publicidad y las dificultades de distribución.

Política y "subtes"

Las variaciones de las "subterráneas" también se dio en el tratamiento político del material. Las de corte contestatario (*Eco*, *Todos en el Hospicio*, *El Cuento*) y las espiritualistas (*El Perof*, *El Hemofílico*), que se dividieron la concepción del "underground", fueron un intento por dar una cara nueva a la prensa alternativa que recién se lograría en el proceso 1977-1981 con *Amaru*, *Ultimo Reino*, *Amarte y Nudos*, decididamente ubicadas en lo testimonial y cultural sin dudas.

El tratamiento político de los temas no se escinde del que le da la prensa comercial, aunque con otros matices. Es la ola del descontento que vive el pueblo argentino el que rompe con la mordaza —en parte— significando un nuevo intento por desennamascarar las lacras sociales. *Periscopio* y *Contexto* (entre las chicas "subterráneas" grandes) y *Celeste* y *Bronca* (entre las chicas) abordaron temas como los de la insurrección popular en Nicaragua, el genocidio y la antidemocracia en El Salvador, o la lucha de los pueblos por una vida justa. Elementos que explican el aumento de venta y circulación frente a la caída del periodismo oficialista (*Creá*, 35% menos en ventas, *Gente* 30% menos) y al dominio censurista de la radio y T.V. Colaboraron en este crecimiento de las "subtes" el desplazamiento hacia el consumismo de publicaciones

como *Pelo* —refrito de Melody Maker estadounidense— o la desaparición de auténticos órganos alternativos como lo fue *Crisis* entre el '73-'76.

Conicionados por el carácter comercial de su estructura y el pseudo-hippismo de su mensaje, *Pelo*, *Expreso Imaginario*, entre otras, han verificado una caída paralela a un supuesto neutralismo frente a la realidad. Asunto paralelo al aumento del volumen publicitario en sus páginas (sustentado por los mismos medios que monopolizan la radio y la T.V.) y a la onda alienante con un planteo latinoamericano de la cultura.

Contra esto, las publicaciones "subterráneas" grandes y chicas, no dependen de la publicidad y por lo tanto poseen una línea independiente que permite abordar cualquier tema sin mordazas.

Por supuesto, sin suicidarse.

Prensa alternativa: Voz de lucha

¿A quién se dirigen las "subtes", quién las hace?

Con una desventajosa capacidad de impresión, calidad, difusión y venta las "subtes" no son ajenas hoy al mar de fondo del país. Un lugar en el cual su juventud sufre una tasa de deserción del 54%, una censura atroz en los medios de comunicación de masa, que no puede dar trabajo a los 200.000 egresados secundarios anuales, que no ofrece sino una Ley Universitaria de la Edad Media y teorizaciones belicistas y antidemocráticas en sus aulas.

En medio de esta realidad, cualquier intento es positivo. Pero por sobre todo es heroico: tal vez más que en 1970-73, cuando las condiciones económicas no eran tan duras, o entre 1973-76, cuando la realidad política no obligaba al silencio. Porque significa un no renunciamiento al derecho de expresión, haciéndolo realidad. Porque se traduce en una unidad de pensamiento más allá de las falsas divisiones. Porque cobra fuerza para decir "basta" sin desespararse por el mañana, pero construyendo un hoy de tinta y papel y dedos pegoteados en el armado y de resmas llevadas en colectivo y de la angustia por la impresión que no salió o el poema que se perdió entre los papeles.

Subterráneas, Underground, Alternativas o como se llamen, esos n°1 que alabó Onetti no caen jamás en el vacío. Porque son una lucha contra la estupididad disfrazada de orden, o el palabrerío que emmascara el miedo.

Ya sea el de los grandes editores de saco y corbata como el de los otros: los que se olvidaron de aquellas palabras de Gieco cuando —10 años atrás— la cosa también ardía: "Gente que avanza se puede matar/ pero los pensamientos quedarán" ■

Roberto Hugo Mero

Protagonistas: ¿De dónde viene el miedo?

Los jóvenes directores de varias revistas "subte" estuvieron en la redacción de El Porteño. Un joven cronista de nuestro staff los entrevistó.

Tomándose un mate, la rubia que atiende el quiosco de Corrientes y Cerrito, mira absorta al cronista, que descuelga de la estantería y apila en un rincón las treinta o cuarenta publicaciones subterráneas. Curiosa, la rubia pregunta:

—¿Se va de vacaciones?

El cronista, pensando en Mar del Plata o en algún solitario lago frente a las montañas, contesta que no y continúa en su tarea de descolgar revistas.

—¿Se venden?—interroga.

—Con estas revistas nos salvamos...

—¿Cómo es posible, flaca?

—Bueno, no nos salvamos, pero —dice la rubia, cebándose otro mate— lo que pasa es que han salido muchas revistas y aumentó la venta. Nosotros estamos vendiendo más o menos 800 ejemplares mensuales. Como el porcentaje por venderlas es alto, y con las revistas grandes —encima que no se venden— el porcentaje es bajo, entonces nos deja mucho margen de ganancia.

El cronista se aleja caminando por Corrientes, de este lado, del Obelisco hacia Callao —y no del otro, como dijo el muchacho quilmeño que robó las flores—, donde pueden verse en los quioscos y librerías, entre dudosas chicas diez con tapas a todo color y dietas que prometen a las "no diez" serlo en tan sólo cinco días. Suspensas de broches, impresas como sea, y que ahora navegan debajo del brazo del mismo que se quedó con tantas ganas de haber tomado un mate con la rubia.

FRANCO MARLETTA (23 años, Almagro, empleado y estudiante, secretario de redacción de *Celeste y Bronca*).

DANIÉL ALONSO (23 años, Vicente López, estudiante, representante de *Mamut*).

RICARDO FERME (17 años, poeta, director de *Equus*).

HORACIO F. BIERA (17 años, estudiante, Urquiza, colaborador de *Equus*).

MARCELO ALE (17 años, empleado, director de *Armagedón*).

Todos ellos estuvieron en la redacción de "EL PORTEÑO" contando quiénes son, qué hacen y por qué.

EL PORTEÑO: —¿Cómo ven el movimiento de revistas subterráneas o alternativas? O, mejor dicho, ¿qué son las revistas underground?

Marletta: —Es una vieja polémica que tenemos los que realizamos revistas subterráneas o alternativas. En un principio se llamaron subterráneas porque decían cosas que de otra forma no se podían decir. Los jóvenes querían decir cosas de su mundo, sus problemas. Pero los grandes medios de difusión, los diarios o las revistas de mayor tiraje y comercialización no lo tomaban en cuenta. Apareció todo lo subterráneo cuando empezaron

a venderse mano a mano, y era muy difícil encontrarlas en los quioscos. Y, creo, se llaman alternativas porque su aparición es espontánea y alternativa.

Fermé: —Se pueden llamar alternativas porque salen alternadamente, no tienen un ritmo regular, están solventadas por el bolsillo de los que las hacen... Y los que las hacen, generalmente, nunca tienen un mango (risas).

EL PORTEÑO: —Viendo el esfuerzo y las dificultades para lograr la edición de una "subte", debe tener un objetivo para hacerlas. ¿Cuál es?

Alonso: —El objetivo primordial es expresarse, es decir cosas en las que creemos, pensando en los problemas sociales, en los problemas cotidianos que te llevan a ser una máquina que simplemente nace y muere. Sin que te des cuenta la sociedad te fija un camino por el que tenés que ir, y entonces corrés el peligro de quedarte ahí sin dejar nada, sin crear nada. Por eso la idea es crear y mostrárselo a la gente.

Ale: —El objetivo de *Armagedón* considero que no tiene mucho que ver con el de las demás subterráneas. Lo que quisimos hacer en nuestra revista es algo atemporal, donde cada ejemplar sea un pequeño universo, que no importa cuándo lo edites ni cómo, pero que siempre tenga el mismo valor.

EL PORTEÑO: —¿Cómo ven ustedes que repercuten las "subtes" en la juventud?

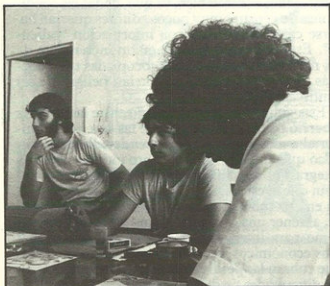
Riera: —Mirá, la respuesta que tenemos de los lectores es tremenda. Nos llegan tocos de cartas, colaboraciones, de poemas. La gente joven tiene mucha necesidad de expresarse. Por ejemplo, nuestra Revista tiene un colaborador en Río Gallegos que no nos conoce y a quien no conocemos tampoco, pero es una alegría saber que hay gente que ni siquiera sabes quién es ni sabe cuántos sos, pero que igual se abre y te brinda sus cosas.

Alonso: —Aunque no te pueda contestar cómo le llega al lector y cómo repercute —porque es el primer número de "Mamut"— lo importante es que le llegue el mensaje de comunicación. Que se sepa que la revista está abierta a todos. Si un día llega alguien a una reunión y toca el timbre y dice esto es lo que yo hago... bueno, bienvenido, loco. Las puertas están abiertas para todos.

Marletta: —Algo que siempre nos preocupó con relación al público, es que no sea solamente de jóvenes, sino que también la pueda leer un empleado, un obrero, un ama de casa de 40 años. Y para lograr eso hay que tratar no sólo temas que lleguen a la juventud como música, sino también los temas que importan a todo el país.

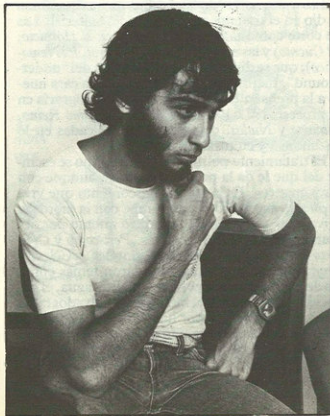
EL PORTEÑO: —Hablan de insertarse en la realidad, de estar, de testimoniarla. ¿Qué pasa entonces entre la política y las revistas subterráneas?

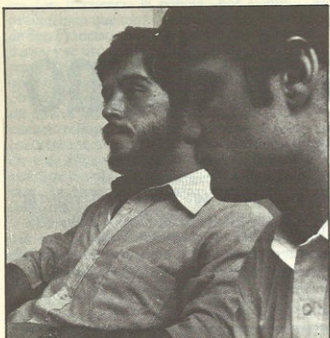
Marletta: —Bueno, el problema de la política en las revistas subterráneas es un asunto de larga



"El objetivo primordial es expresarse"

Alé: *Armagedón* no tiene mucho que ver con las subtes.





Alonso: Bueno, bienvenido, loco, hacé lo tuyo.

data. Las "subtes" surgieron en un momento político (década del 60-70) donde la presión que se ejercía sobre la juventud era mayor que ahora. Y por eso tal vez no se pudieran tocar ciertos puntos. Después de todo, entre nosotros hay "sentido común" y el sentido común viene del miedo, se entiende, ¿no? La política es algo ineludible y, de hecho, todas las revistas contienen un cariz político, porque la revista es lo que son sus integrantes. Y si estos piensan, en ese mismo momento se está adoptando una posición política, lo cual no quiere decir que sea partidista: pero sí una onda política que existe en todas. Sobre todo en las coincidencias básicas: el derecho al bienestar, la democracia, que a las universidades puedan ingresar todos, que se pueda vivir dignamente y se pueda pensar en libertad y difundir sin censuras...

Riera: —Comparto totalmente lo que dice Marletta. Yo diría que hay que reflejar el momento en el que vivimos. No se puede vivir en un contexto aislado, separado de la realidad.

Marleta: —Todas las revistas tienen, por eso, una línea política. Que puede ser que no se diga en ellas "somos pro o anti esto", aunque evidentemente posean un mismo sentido. No vas a ver en ninguna revista alternativa la exaltación al fascismo, una onda antipopular o racista. Por lo general coincidimos todas en un punto, o varios puntos básicos.

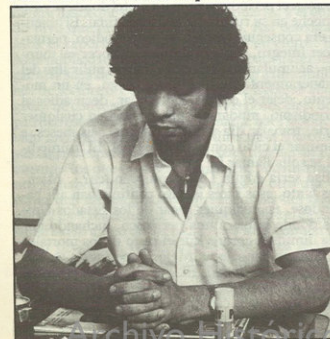
Fermé: —En medio de todo esto, podemos decir que hubo una amplitud en este sentido.

EL PORTENO: —¿Qué amplitud?

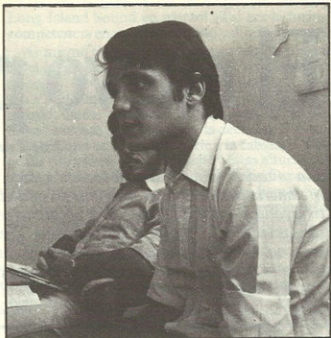
Fermé: —Bueno, en varias oportunidades aparecieron notas políticas sobre la situación nacional, y tuvimos eco. Para bien o para mal, como se interprete, pero lo tuvimos. El gobierno de Viola, por darte un caso, por intermedio de un asesor, nos mandó una carta.

Alé: —Creo, aún así, que no hay que confundirse. De hecho las revistas subterráneas son algo así como un órgano de oposición para el gobierno de

Fermé: El eco de las notas políticas.



Fermé: El eco de las notas políticas.

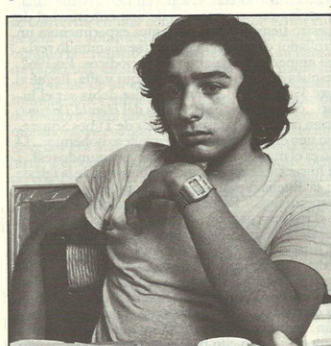


Marletta: Vivir dignamente, pensar en libertad.

turno. Y lo de la carta puede interpretarse como un ensayo, a ver cómo viene y qué características tiene la oposición.

EL PORTENO: —Pero amplíenos lo de la carta...

Alé: —Mirá, la carta tenía membrete de la Presidencia de la Nación, y la enviaba un asesor del ex-presidente (entonces en funciones) Viola. Ellos decían que querían comunicarse y dialogar, pero que tenían intención de favorecernos... Pero aclara...



Biera: Reflejar el momento que vivimos.

raban que no lo hacían público, por temor a una mala interpretación o a desvirtuar la intención que tenían. Querían reunirse y discutir particularmente... Al final la carta decía que esperaban que ésta fuera una relación fructífera y todo eso...

Marletta: —Creo que sería interesante que un día nos mandaran otra carta, pero explicándonos cómo vestimos, cómo hablar, etc. Para que así, cuando salgamos a la calle, no nos tilden de drogadictos o nos lleven presos (risas).

EL PORTENO: —¿Qué idea general tienen ustedes para finalizar la charla?

Alonso: —Lo principal es que cada uno, pensando y pensando, vea cuál es su fin y luche por eso, por más que cueste lo que cueste.

Alé: —Pienso que fundamentalmente, hay que conocer cuál es la idea de cada uno. Y también, que a pesar de no poder alcanzar muchos objetivos, el simple y valioso hecho de perseguir su realización, significa desde el vamos una evolución contra la mediocridad.

Marletta: —El asunto es que cada uno asuma su responsabilidad ante todos para que la salida a esta situación no sea puramente individual. En lo concreto, yo diría que no se puede perder la esperanza, que somos jóvenes y que tarde o temprano se va a dar: se tienen que dar las cosas. Pero que ellas no tienen que ser sólo a nivel individual, sino también a un nivel colectivo. Somos parte de la gente que queremos estar con toda la gente.



LA FORTUNA

S. A. ARGENTINA DE SEGUROS GENERALES

TUCUMÁN 924 — Pisos 1; 2; 8; 11.
CAPITAL FEDERAL

TEL: 392-0115 / 0184 / 1743 / 0370 / 3329

Carrera de
Diseñador de Interiores

- Una profesión dinámica y creativa en constante crecimiento.
- Un profesional que crea, cambia y mejora, el hábitat del ser humano.
- Un curso que combina la precisión técnica de la enseñanza con el carácter práctico de sus aplicaciones.

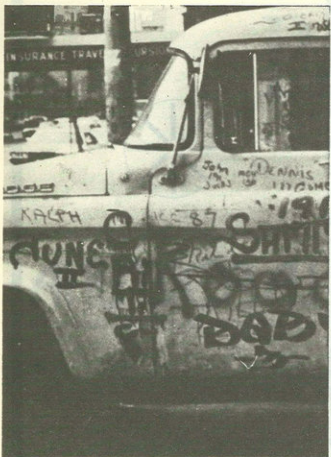
Duración: 3 años
Solicitar entrevista de admisión en:

INTEGRAL
taller de arquitectura

Aráoz 2193, esq. Mansilla



www.integral.com.ar



El nuevo periodismo

Por Tom Wolfe

En la mitad de la década de los sesenta, algo irrumpió en el panorama literario norteamericano: la aparición del nuevo periodismo, que según Wolfe "arrebata el cetro a la estilizada y agomizante novela y se convierte en el género más literario de la época". Precisamente así, El nuevo periodismo, llamado Wolfe al libro en donde indaga este fenómeno. Con autorización de la editorial Anagrama, de Barcelona, y de su representante en Buenos Aires la Distribuidora Catálogos, publicamos el primer capítulo de ese libro—El juego del reportaje—y una nota que Wolfe eligió entre las de sus colegas para ilustrar el fenómeno: un reportaje a Ava Gardner, realizado por Rex Reed.

Dudo de que muchos de los ases que enzarzaron en este trabajo se hayan acercado al periodismo con la más mínima intención de crear un «nuevo» periodismo, un periodismo «mejor», o una variedad ligeramente evolucionada. Sé que jamás soñaron en que nada de lo que iban a escribir para diarios o revistas fuese a causar tales estragos en el mundo literario... a provocar un pánico, a destronar a la novela como número uno de los géneros literarios, a dotar a la literatura norteamericana de su primera orientación nueva en medio siglo... Sin embargo, esto es lo que ocurrió. Bellow, Barth, Updike—incluso el mejor del lote, Philip Roth—están ahora repasando las historias de la literatura y sudan tinta, preguntándose dónde han ido a parar. Malditos sean todos, Saul, han llegado los Bárbaros...

Dios sabe que nada nuevo abrigaba mi mente, y mucho menos en cuestiones literarias, cuando conseguí mi primer empleo en un periódico. Me impulsaba un ansia desatada y artificial hacia algo completamente distinto. Chicago, 1928, y todo lo que eso significaba... Reporteros borrachos huídos de los pupitres del *News* meando en el río al amanecer... Noches enteras en el bar escuchando cómo cantaba «Back of the Yards» un barítono que no era otra cosa que una tortillera ciega y solitaria con vasos de leche en vez de ojos... Noches enteras en la oficina de los detectives... Siempre era de noche en mis sueños sobre la vida periodística. Los reporteros jamás trabajaban de día. Yo quería la película entera, sin que le faltase una escena...

Yo era consciente de que aquello había reducido mi ánimo a esta estúpida condición de Príncipe Estudiante. Daba lo mismo, yo no podía evitarlo. Acababa de cursar cinco años de estudios superiores, una aclaración que tal vez nada signifique para quien nunca se haya sometido a tan bárbaro tratamiento; lo explícita todo, sin embargo. No estoy seguro de que pueda dárles a ustedes la más mero idea de lo que son los estudios superiores. Millones de norteamericanos cursan ahora estudios superiores, pero al pronunciar la frase «estudios superiores»—¿cuál es la imagen que se forma en nuestro cerebro? Ninguna, ni siquiera borrosa. La mitad de los compañeros de estudios superiores que he conocido iban a escribir una novela sobre el tema. Yo mismo tuve tal intención. Nadie ha escrito ese libro, que yo sepa. Todos olían bastante bien la atmósfera. ¡Qué morbida! ¡Qué ponzoñosa! ¡Sin equivalente en el mundo! Pero el tema acabó siempre por derrotarlos. Desafía la estilización literaria. Una novela sembrante sería un estudio de la frustración, pero una clase de frustración tan exquisita, tan inefable, que nadie sería capaz de describirla. Intenten imaginar la peor escena de la peor película de Antonioni que hayan

visto, o leer *El planeta de Mr. Sammler*¹ de un tirón, o simplemente intenten leerlo, o imagínense que están encerrados en un vagón de ferrocarril de la Seaboard, a dieciséis millas de Gainesville, Florida, en dirección norte hacia la línea Miami-Nueva York, sin agua y con el radiador que se pone al rojo, enloquecido por el amok, y mientras George McGovern, sentado junto a ustedes, explica su filosofía de gobierno. Eso les dará una idea general de la atmósfera.

En cualquier caso, al conseguir mi doctorado en literatura norteamericana en 1957, yo me hallaba en las garras crispadas de una enfermedad de nuestro tiempo cuyos pacientes experimentan un arrollador deseo de incorporarse al «mundo real». Así empecé a trabajar en los periódicos. En 1962, después de unas tazas de café aquí y allá, llegué al *New York Herald Tribune*... ¡Ese debía ser el lugar!... Contemplaba la oficina del *Herald Tribune*, a cien polvorizadas yardas al sur de Times Square, con una especie de atónito emblebo bohemio... O eso es el mundo real, Tom, o no hay mundo real... El lugar parecía el cepillo de limosnas de la iglesia de la Buena Voluntad... un confuso montón de desperdicios... Escumbros y fatiga por doquier... Si el redactor-jefe de noticias locales, por ejemplo, disponía de una silla giratoria, la articulación estaba rota, de tal modo que al levantarse, se desplomaba cada vez como si hubiera recibido un golpe lateral. Todos los intestinos del edificio aparecían a la vista en anillos y líneas diverticulares: conductos eléctricos, tuberías de agua, tubos de calefacción, conductos de ventilación, mangueras contra incendios, todo ello bamboleándose y chirriando por entre el techo, las paredes y las columnas. Todo ese desbarajuste, había sido pintado, de pies a cabeza, con algún légame industrial, gris plomo, verde metro, o ese increíble rojo mortecino, esa mezcla sinistra de pigmento y suciedad, con que se pintan suelos en los trabajos de ornamentación. En el techo había abrasadores tubos fluorescentes, que hacían la atmósfera azul como el radium y quemaban las zonas sin cabello en la cabeza de los correctores, quienes nunca se movían. Era una gran fábrica de pasteles... El Sueño del Proprietario... No había paredes interiores. La jerarquía social no aparecía delimitada por zonas de oficina. El redactor ejecutivo trabajaba en un espacio tan miserable y astroso como el del último reportero. La mayoría de los periódicos era así. Tal disposición se instituyó décadas atrás por razones prácticas. Pero se ha perpetuado a causa de un hecho curioso. En los periódicos, muy pocos empleados editoriales al final de la escala—esto es, los reporteros—abrigaban en absoluto ambiciones de ascenso, de convertirse en redactores locales, redactores ejecutivos, redactores en jefe, o cualquier otra cosa del resto. Los directores no tenían amenazas de abajo. No necesitaban paredes. Los reporteros no exigían demasiada... ¡juntamente convertirse en *estrellas!* ¡y de inmediato fulgor!

Esa era una de las cosas que nunca se han contado en los libros sobre periodismo o en esas fraternales, descomedidas, resbaladizas, bañadas-en-alcohol recopilaciones de recuerdos sobre los días del periodismo y los hijos del siglo... esto es, las

fantásticas sinuosidades de la competencia por situarse en el periodismo... Por ejemplo, en la mesa detrás de la mía en la oficina del *Herald Tribune* se sentaba Charles Portis. Portis era el prototipo del impertinente lacónico. En una ocasión, le llamaron para que tomase parte en un programa de televisión al estilo de *Meet the Press* con Malcolm X, y Malcolm X cometió el error de largarles a los reporteros una pequeña conferencia sobre el tema de que no quería que nadie le llamase «Malcolm», porque no era el camarero de un vagón-restaurante; ocurría que su nombre era «Malcolm X». Hacía el final del programa Malcolm X estaba furioso. Se subía por las dichas paredes insonorizadas. El prototipo del impertinente lacónico, Portis, le había estado llamando invariable y continuamente «Mr. X»... «Ahora, Mr. X, permítame preguntarle...». El caso es que Portis tenía la mesa detrás de la mía. Más abajo, confinado en otro extremo de la sala en algo así como una celda de castigo, estaba Jimmy Breslin. Encima, a un lado, se sentaba Dick Schapp. Todos nos hallábamos empeñados en una forma de competición periodística de la que nadie, que yo sepa, ha hablado jamás en público. Y sin embargo, Schapp había dejado de ser redactor-jefe local del *New York Herald Tribune*, que era uno de los puestos legendarios en periodismo—en otras palabras, había descendido en su categoría profesional—, con el exclusivo fin de entrar en este juego secreto.

Todo el mundo conoce esa peculiar forma de competencia entre los reporteros, el llamado *pisotón*. Los especialistas del pisotón luchan con sus colegas de otros periódicos, o servicios informativos, para ver quién consigue una noticia primero y la redacta más deprisa; cuanto «mayor» sea la noticia—id est, más relación tenga con temas de poder o de catástrofe—, mejor. En suma, les atañe lo que constituye la materia principal de un periódico. Pero había también esa otra categoría de periodistas... Tendían a ser lo que se llama «especialistas en reportajes». Lo que les confería un rasgo común es que todos ellos consideraban el periódico como un motel donde se pasa la noche en su ruta hacia el triunfo final. El objetivo era conseguir empleo en un periódico, permanecer íntegro, pagar el alquiler, conocer «el mundo», acumular «experiencia», tal vez pulir algo del amaneramiento de tu estilo... luego, en un momento, dejar el empleo sin vacilar, decir adiós al periodismo, mudarse a una cabaña en cualquier parte, trabajar día y noche durante seis meses, e iluminar el cielo con el triunfo final. El triunfo final se solía llamar *La Novela*.

Eso sería *Algún Día*, ¿comprenden?... Mientras tanto, esos seres ideales continuaban allí bañándose, en cualquier lugar de los Estados Unidos donde hubiera un periódico, luchando por una diminuta corona que el resto de los mortales ni siquiera conocía: el Mejor Especialista en Reportajes de la Ciudad. El «reportaje» era el término periodístico que denominaba un artículo que cayese fuera de la categoría de noticia propiamente dicha. Lo incluía todo, desde los llamados «brillantes», breves y regocigantes sultos, cuya fuente

era con frecuencia la policía —por ejemplo, ese provinciano que tomó una habitación en un hotel de San Francisco la noche pasada, resuelto a suicidarse, y se tiró por la ventada de un quinto piso... para romperse la cadera tres metros más abajo. Lo que no sabía es... ¡que el hotel se hallaba emplazado sobre una colina en declive!— hasta «anécdotos de interés humano», relaciones largas y con frecuencia repugnantemente sentimentales de almas hasta entonces desconocidas acosadas por la tragedia o de aficiones fuera de lo común dentro de la esfera de circulación del periódico... En cualquier caso, los temas de reportaje proporcionaban un cierto margen para escribir.

Al contrario de los periodistas de pisotón, quienes trabajaban en el reportaje no reconocían abiertamente que existiese competencia entre ellos, ni a sus propios colegas. Ni existía tampoco marcador de ninguna clase. Aun así, cada uno de los que tomaban parte en el juego sabía con exactitud cuanto pasaba y dejaba de pasar a través de los más mortificantes asedios de la envidia, incluso el resentimiento, o bien a través de oleadas de euforia, según evolucionase el curso del juego. Nadie admitiría jamás tal cosa, y sin embargo todos experimentaban las consecuencias, casi a diario. El ruido en que lidiaban los expertos del reportaje difería del de los periodistas de escuela también en otro sentido. La competencia no consistía necesariamente en que trabajaras para otra publicación. Podría resultar igualmente probable tener que competir con gente de tu propio periódico, lo que hacía aún menos probable que sintieras deseos de hablar sobre el asunto.

Así que allí me encontraba frente a la mitad de la competencia de Nueva York, justo en la misma oficina que yo, porque el *Herald Tribune* era como la plaza de toros principal de Tijuana para los especialistas del reportaje... Portis, Breslin, Schaap... Schaap y Breslin tenían su columna, lo que les permitía mayor libertad, pero yo imaginé que podía vencerles a los dos. Había que ser valiente. Encima, en el *Times* estaban Gay Talese y Robert Lipsyte. En el *Daily News* estaba Michael Mok. (Había otros competidores también en todos los demás periódicos, incluyendo el *Herald Tribune*. Menciono únicamente a los que recuerdo con mayor claridad). Mok y yo habíamos sido rivales antes, cuando yo trabajaba en el *Washington Post* y él en el *Washington Star*. Mok era un duro competidor, porque, por cualquier cosa, no vacilaba en arriesgar su pellejo con el mismo valor insensato que más tarde mostró en sus reportajes sobre el Vietnam y la guerra árabe-israelí para *Life*. Mok era capaz... de cosas fantásticas. Por ejemplo, el *News* mandó a Mok y a un fotógrafo para hacer un reportaje sobre un hombre gordo que intentaba perder peso encerrándose en una barca de vela anclada en Long Island Sound («Soy uno de esos tipos que pasan delante de una charcutería, respiran hondo y engordan inmediatamente cuatro kilos»). La lancha que alquilaron se jorobó a un kilómetro y medio de la balandra del gordo, sólo cuatro o cinco minutos antes de la hora del cierre de la redacción. Era marzo, pero Mok se tiró al agua y empezó a nadar. El agua estaba a poco más de un grado sobre cero. Estuvo nadando hasta que se quedó medio muerto, y el gordo tuvo que pescarlo con un remo. Así consigue Mok el reportaje. El marca la hora de cierre. El *News* publicó fotos de Mok nadando para hacer llegar esta saga de la dieta del gordiflón a dos millones de lectores. Por el contrario, de haberse ahogado, de convertirse en pasto de los peces en el hepático estercoloro del Sound, nadie habría solicitado una medalla para él. Los directores guardan sus lágrimas para los corresponsales de guerra. En cuanto a los que escriben reportajes... cuanto menos se hable, mejor. (Precisamente el otro día vi cómo uno de los grandes sursurcordados del *New York Times* reaccionaba con sorpresa ante el elogio superlativo a uno de los redactores más populares de su periódico, Israel Shenker, en estos términos: «Pero, ¡si escribe reportajes!»). No, si Mok llega a incrustarse en el banco de ostras aquella tarde, no hubiera conseguido siquiera la más modesta recompensa del periodismo, que consiste en medio minuto de silencio en la cena del Club de

Prensa Extranjera. Y sin embargo, ¡se arrojó al Long Island Sound en marzo! ¡Tal era la furiosa competencia en nuestro extraño y diminuto cubil!

Al mismo tiempo todos quienes tomaban parte en el juego pasaban por momentos terriblemente amargos, durante los cuales se les encogía el corazón y se decían: «No haces más que engañarte a ti mismo, chico. Esta no es más que otra de tus tortuosas excusas para postergar la decisión de poner toda la carne en el asador... ¡rte a la cabana... y escribir tu novela!» ¡Tu Novela! A estas alturas —en parte por causa del propio Nuevo Periodismo— resulta difícil explicar lo que significaba para el Sueño Americano la idea de escribir una novela en los años cuarenta, los cincuenta, hasta principios de los sesenta. La Novela no era una simple forma literaria. Era un fenómeno psicológico. Era una fiebre cerebral. Figúrate en el glosario de *Introducción General al Psicoanálisis*, por algún sitio entre Narcisismo y Obsesiones Neuróticas. En 1969 Seymour Krim escribió para *Playboy* una extraña confesión que empezaba así: «La novela realista norteamericana de mitad a final de los años treinta literalmente me creó, conformó, talló y me proporcionó un mundo con un objetivo. Desde los catorce a los diecisiete años me atiborré de obras de Thomas Wolfe (empezando con *Of Time and the River*, entusiasmandome con *Angel* y manteniendo el ritmo hasta el pasmoso final de *Big Tom*), Ernest Hemingway, William Faulkner, James T. Farrell, John Steinbeck, John O'Hara, James Cain, Richard Wright, John Dos Passos, Erskine Caldwell, Jerome Weidman y William Saroyan, y los latidos de mi corazón me hicieron comprender que quería ser novelista». El artículo se convertía en una confesión, porque Krim empezaba por admitir que la idea de ser novelista había sido la irresistible pasión de su vida, su llamada espiritual, en fin, el motor que había mantenido el tictac de su ego a través de las desdichadas humillaciones sufridas por su flamante condición de hombre, para luego enfrentarse con el hecho de que ahora, ya cuarentón, aún no había escrito una novela y era más que probable que jamás la escribiría. Personalmente me fascinó el artículo, pero no comprendía por qué *Playboy* lo había publicado, a menos que se tratara de los 10 c.c. mensuales de penicilina literaria de la revista... para mantener a raya a gonococos y espiroquetas... No podía imaginar que nadie que no fuese escritor se sintiera interesado por el Complejo de Krim. Ahí, sin embargo, es donde me equivocaba.

Después de pensarlo más despacio, comprendí que la palabra escritor implica sólo una parte de los norteamericanos que han experimentado la peculiar obsesión de Krim. Estoy ansioso por apostar a que, no hace tanto tiempo, la mitad de las personas que iban a trabajar en editoriales, lo hacían en la creencia de que su destino real era el de ser novelistas. Entre la gente que forma lo que llaman el sector creativo de la publicidad, aquellos que realmente conciben los anuncios, el porcentaje ha debido de llegar al 90 por ciento. En 1950, en *The Exurbians*, el fallecido A. P. Spectorsky pintaba al espléndidamente remunerado genio publicitario de Madison Avenue como individuo que no empezaba un libro sin examinar el texto de las solapas y la foto del autor en la contraportada... y si ese cabrito de ego inflamado con camisa desabrochada y cabellos ondeando al viento era más joven que él, no soportaba la idea de abrir el maldito libro. Tal era el influjo de la abominable Novela. Lo mismo entre los que trabajaban en televisión, relaciones públicas, cine, en las facultades de literatura de universidades y escuelas superiores, entre empleados, administrativos, hijos solteros que viven con Mamá... todo un enjambre de fantaseadores que se cocían y proliferaban en los acolchados egos de América...

La Novela parecía el último de uno de aquellos fenomenales golpes de suerte, cómo encontrar oro o extraer petróleo, gracias a los cuales un norteamericano, de la noche a la mañana, en un abrir y cerrar de ojos, podía transformarse completamente su destino. Había muchos ejemplos con que alimentar a la fantasía. En los años treinta, todos los novelistas parecían saltar a los

resplandores de la fama desde la más absoluta oscuridad. Eso parecía acreditar la autenticidad del ejemplo. Las notas biográficas en las solapas de las novelas eran tremendas. El autor, podías tener la completa seguridad, había trabajado antes como albañil (Steinbeck), despachante de transportes (Cain), botones (Wright), repartidor de la Western Union (Saroyan), lavaplatos de un restaurante griego en Nueva York (Faulkner), chófer de camión, leñador, cosechador de fresas, mecánico, piloto agrícola... Era interminable... Algunos novelistas podían exhibir ristas enteras de credenciales por el estilo... De esta manera podías cerciorarte de que el género era auténtico...

Hacia los años cincuenta La Novela se había convertido en un torneo de amplitud nacional. Existía la mágica suposición de que el fin de la Segunda Guerra Mundial en 1945 significaba el amanecer de una nueva edad de oro en la Novela Norteamericana, comparable a la era Hemingway-Dos Passos-Fitzgerald que siguió a la Primera Guerra Mundial. Existía incluso una especie de Club Olímpico donde los nuevos niños prodigio se encontraban cara a cara todos los domingos por la tarde en Nueva York, por ejemplo, la White Horse Tavern en Hudson Street... ¡Ah! ¡Ahí está Jones! ¡Ahí está Mailer! ¡Ahí está Stron! ¡Ahí está Baldwin! ¡Ahí está Willingham! ¡En carne y hueso... precisamente aquí en esta sala! El escenario estaba estrictamente reservado a los novelistas, gente que escribía novelas, y gente que rendía pleitesía a La Novela. No había sitio para el periodista, a menos que asumiese el papel de aspirante-escritor o de simple cortesano de los grandes. No existía el periodista literario que trabajase para revistas populares o diarios. Si un periodista aspiraba al rango literario... mejor que tuviese el sentido común y el valor de abandonar la prensa pública e intentar subir a primera división.

En lo que concierne a la división pequeña de especialistas del reportaje, dos de los contendientes, Portis y Breslin, lograron convertir en realidad la fantasía: Los dos escribieron sus novelas. Portis lo consiguió de un modo muy parecido a como ocurre en el sueño, fue increíble. Un día abandonó de repente su corresponsalía en Londres del *Herald Tribune*. Algo que se consideraba como un empleo de excepción en el negocio periodístico. Portis se fué un día de improviso; así, tranquilamente, sin avisar. Regresó a los Estados Unidos y se mudó a una cabana de pescadores en Arkansas. En seis meses escribió una hermosa y pequeña novela titulada *Northwood*. Luego escribió *True Grit*, que fue un best-seller. Las críticas fueron fenomenales... Vendió los derechos cinematográficos de ambos libros... Ganó una fortuna... ¡Una cabana de pescadores! ¡En Arkansas! Era demasiado putiferamente perfecto para ser verdad, y aun así lo era. Lo que equivale a decir que el viejo sueño, La Novela, jamás había muerto.

El caso es que al comenzar los años sesenta un nuevo y curioso concepto, lo bastante vivo como para inflamar los egos, había empezado a invadir los diminutos confines de la esfera profesional del reportaje. Este descubrimiento, modesto al principio, humilde, de hecho respetuoso, podríamos decir, consistiría en hacer posible un periodismo que... se leyerá igual que una novela. Igual que una novela, a ver si ustedes me entienden. Era la más sincera fórmula de homenaje a La Novela y a esos gigantes, los novelistas, desde luego. Ni siquiera los periodistas que se aventuraron primero en esta dirección dudaban por un momento que el escritor era el artista soberano en literatura, ahora y siempre. Todo cuanto pedían era el privilegio de revestir su mismo ropaje ceremonial... hasta el día en que se armaran de valor, se mudaran a la cabana y lo intentaran de veras... Eran soñadores, es cierto, pero no soñaron jamás una cosa. No soñaron jamás la ironía que se aproximaba. Ni por un momento advirtieron que la tarea que llevarían a cabo en los próximos diez años, como periodistas, iba a destronar a la novela como máximo exponente literario.

¹ Novela de Saul Bellow.

² El segundo fue filmado por Henry Hathaway en 1969 (*Valor de ley*), el primero por Jack Haley Jr. en 1970.



¿Duerme usted desnuda?

Por Rex Reed

Rex Reed elevó la entrevista con celebridades a un nuevo nivel, gracias a su sinceridad y su visión para el detalle social. También ha sido un maestro en la captación de un hilo anecdótico en la propia situación de la entrevista —en este caso describiendo a Ava Gardner como la estrella madura que exige ser tratada como una estrella—. Reed utiliza en ocasiones la primera persona, pero nunca de forma importuna, sino más bien en el sentido de Nick Carraway en El Gran Gatsby, aun cuando, como en este caso, el propio entrevistador se convierta en un elemento de la historia. Reed es excelente en la transcripción y uso del diálogo. (T.W.)

sa de Ava y señalándome. El agente hace un gesto afirmativo con la cabeza mientras se dirige hacia la puerta:

—¿Podemos hacer algo más por usted mientras permanece en la ciudad?

—Sólo sacarme de la ciudad, pequeño. Sólo sacarme de aquí.

El agente se aleja silenciosamente, caminando por la alfombra como si pisara rosas de cristal con zapatos de caqué. La criada española (Ava insiste en que es una perla, —Me sigue por doquier porque me adora—) cierra la puerta y se larga hacia otra habitación.

—Bebes ¿verdad, pequeño? El último maricón que vino a verme tenía gota y no quiso probar trigo. —Suelta un rugido de leopardo que suena sospechosamente igual que Geraldine Page en el papel de Alexandra del Lago? y mezcla bebidas de su bar portátil: scotch y soda para mí y para ella una copa de champán llena de coñac y otra de Dom Perignon, que bebe sucesivamente, vuelve a llenar y sorbe despacio como jarabe a través de una pajá. Las piernas de Ava cuelgan blandamente de una silla color lavanda mientras su cuello, pálido y largo como un vaso de leche, se alza sobre la habitación como un terrateniente sudista inspeccionando una plantación de algodón. A sus cuarenta y cuatro años, aún es una de las mujeres más hermosas del mundo.

—No me mires. Estuve despierta hasta las cuatro de la madrugada en ese maldito estreno de *La Biblia*. ¡Estrenos! ¡Mataré personalmente a ese John Huston si vuelve a meterme en otro loco como ése. Debia haber diez mil personas agrarrándome. La multitud me produce claustrofobia y no podía respirar. Por Dios, empezaron apuntándose con una cámara de TV, gritando «¡Di algo, Ava!». En el intermedio me perdí y después de apagarse las luces no pude encontrar mi maldita butaca y no paré de decir a aquellas chiquillas de rizados cabellos y linternas, «Voy con John Huston», y ellas no pararon de responderme, «No conocemos a ningún Mr. Huston, ¿es de la Fox?». Iba a tientas por los pasillos a oscuras y cuando finalmente encontré mi butaca, estaba ocupada y hubo una gran escena para conseguir que ese tipo me dejara sentar. Déjame decirte, pequeño, la Metro solía montar los circos mucho mejor. Para colmo, perdí mi maldita mantilla en la limousine. Diablos, no era un souvenir, esa mantilla. Nunca encontraré otra igual. Entonces John Huston me lleva a esta fiesta donde teníamos que ir de un lado para otro y sonreír a Artie Shaw, con quien estuve casada, pequeño, por el amor de Dios, y su esposa, Evelyn Keyes, con quien John Huston estuvo casado hace tiempo, por el amor de Dios. Y cuando todo ha terminado, ¿qué es lo que has conseguido? El mayor dolor de cabeza de la ciudad. A nadie le importa quién diablos estaba allí. ¿Piensas por un momento que Ava Gardner expuesta en ese circo venderá la película? Por Dios, ¿lo viste? Tomé parte en todo aquel infierno sólo para que esta mañana Bosley Crowther pudiera escribir que parecía como si posara para un monumento. Todo el tiempo estuve pelizcando a Johnny en el brazo y diciéndole, «Por Dios, ¿cómo puedes dejarme ha-

cer esto?». De todas formas, a nadie le importa lo que llevaba puesto o lo que dije. Todo lo que querían saber es si estaba bebida y si me mantenía derecha. Este es el último circo. ¡No soy una puta! ¡No soy temperamental! Estoy asustada, pequeño. Asustada. ¿Es posible que puedas entender lo que se sentirse asustada?

Se subió las mangas por encima de los codos y se sirvió otras dos copas. De cerca, nada en su aspecto sugiere los amos o las reyertas que atraen a la policía en medio de la noche o los buenes en tabladros de Madrid hasta el amanecer. Suena el timbre de la puerta y un chico de cara granujenta y peinado a lo Beatle entrega una docena de perros calientes traídos de Coney Island en limousine. —Come —dice Ava, sentándose con las piernas cruzadas en el suelo, mordiéndose una cebolla cruda.

«¡Me estás mirando otra vez! —dice tímidamente, echándose cortos mechones juveniles de pelo detrás de los lóbulos de sus orejas de Ava. Señala el hecho de que parece una estudiante de Vassar con su minifalda—. ¿Vassar? —pregunta con suspicacia—. ¿No son las que se meten en todos los líos? —Eso es Radcliffe.

Ruge. De nuevo Alexandra del Lago. —Me vi en *La Biblia* y salí esta mañana y me hice cortar el pelo. Esta es la forma en que solía llevarlo en la Metro. Quita años. ¿Qué es eso? Los ojos se enfocan, partiendo a su suéspor por la mitad, perdiendo mi cuaderno de notas—. No me digas que eres una de esas personas que siempre van por ahí garabateándolo todo en pequeños pedazos de papel. Librate de eso. No tomes nota. Tampoco haga preguntas porque probablemente no contestaré ninguna. Deja que Mamá lo diga todo. Mamá conoce mejor el tinglado. Tú quieres preguntar algo, yo puedo reponer. Pregunta.

Pregunto si odia todas sus películas como *La Biblia*.

—Por Dios, ¿qué conseguí nunca hablando? Cada vez que intenté interpretar, se echaron sobre mí. Es una completa vergüenza, he sido estrella de cine durante veinticinco años y no he logrado nada, nada tangible a cambio. Todo lo que he conseguido son tres asquerosos ex-maridos, lo cual me recuerda que tengo que llamar a Artie y preguntarle cuándo es su cumpleaños. No puedo recordar los cumpleaños de mi propia familia. La única razón de saber el mío es porque nací el mismo día que Cristo. Bueno, casi. Nochebuena, 1922. Soy Capricornio, lo que significa una vida de infierno, pequeño. De todas formas, necesito saber la fecha de nacimiento de Artie porque estoy tratando de conseguir un pasaporte nuevo. Vagabundeo por Europa, pero no voy a abandonar mi

Ella está ahí, de pie, sin ayuda de filtros contra una habitación que se derrite bajo el calor de sofás anaranjados, paredes color lavanda y sillas de estrella de cine a rayas crema y menta, perdida en medio de este hotel de cupidos y cúpulas, con tantos dorados como un pastel de cumpleaños, que se llama Regency. No hay guiño, ni un Minnelli que ajuste los objetivos del CinemaScope. La lluvia helada golpea las ventanas y acribilla Park Avenue mientras Ava Gardner anda majestuosamente en su rosada jaula lechmalta cul elegante leopardo. Lleva un suéter azul de cachemir de cuello alto, arremangado hasta sus codos de Ava, y una minifalda de tartán y enormes gafas de montura negra y está gloriosa, divinamente descalza.

Abriéndose paso a codazos entre un tumulto de cazadores de autógrafos y ávidos de emociones arracimados en el vestíbulo, durante el trayecto en el ascensor de incrustaciones doradas, el agente de prensa de la Twentieth Century-Fox no ha parado de repetirme entre murmullos: —Ella no ve a nadie, ¿sabe? y —Es usted muy afortunado, es el único por quien ha preguntado—. Recordando, quizás, la última vez que vino a Nueva York desde su escondite en España para el lanzamiento de *La noche de la iguana* y le trastornó tanto la prensa que se fue de la fiesta y terminó en el Birdland. Y, nerviosamente, moviéndose bajo mi chaqueta de polo a lo Brooks Brothers, recuerdo también a los fotógrafos, contra los que —según se dice— ella arrojó copas de champán (corre incluso el rumor de que precipitó a un periodista por la barandilla), y —¿quién podría olvidarlo, Charlie?— la marimona que se armó al presentarse Joe Hyams con un cassette oculto en la manga.

Ahora, dentro de la jaula de leopardo, sin un látigo y temblando como un pájaro nervioso, el agente de prensa dice algo en castellano a la criada española. —Diablos, he pasado diez años allí y aún no soy capaz de hablar ese dichoso idioma— gruñe Ava, despidiéndose con un movimiento de los largos brazos de porcelana de Ava—. ¡Fuera! No necesito agentes de prensa. Las cejas dibujan bajo las gafas dos deslumbrantes, acceinados interrogantes—. ¿Puedo confiar en él? —pregunta, sonriendo manifestamente con esa irresistible sonri-

ciudadana, pequeño, por *na die*. ¿Intentaste alguna vez vivir en Europa y renovar tu pasaporte? Te tratan como si fueras una maldita comunista o algo así. Diablos, ésa es la razón por la que me largo del infierno de España, porque «le» odio y odio también a los comunistas. Ahora quieren una lista de todos mis divorcios, así que les dije diablos, llamada al *New York Times*: ¡saben de mí más que yo misma!

—Pero todos esos años en la Metro, ¿no fueron nada divertidos?

—Por Dios, después de diecisiete de años de esclavitud, ¿puedes hacerme esta pregunta? Lo odí, cariño. Quiero decir que no soy precisamente estúpida ni me falta sensibilidad, y ellos trataron de venderme como una bestia premiada en una feria de ganado. También trataron de convertirme en algo que no era y nunca hubiera podido ser. El estudio solía escribir en mis biografías que yo era hija de un plantador de algodón en Grabtown. ¿Qué tal te suena? Grabtown, Carolina del Norte. Y parece exactamente tal como suena. Debí haberme quedado allí. Los que nunca se van de casa no tienen dónde caerse muertos, pero son felices. Yo, mirame. ¿Qué me ha reportado? —A pura otra ronda de coñac y se sirve una nueva—. Sólo soy feliz cuando no hago absolutamente nada. Cuando trabajo no paro de vomitar. No sé nada sobre interpretación, así que tengo una regla: confiar en el director y entregarme con el alma y la vida. Y nada más. (Otro rugido leopardo). Tengo la mar de dinero, así que puedo permitirme gaudular mucho. No confío en mucha gente, así que ahora sólo trabajo con Huston. Solía confiar en Joe Mankiewicz, pero un día en el plató de *The Barefoot Contessa* lo imperdonable. Me insultó. Dijo «Eres la actriz más condenadamente afectada», y desde entonces nunca me gustó. Lo que realmente quiero hacer es volverme a casar. Adelante, riete, todo el mundo se ríe, pero qué maravilloso debe ser trajinar descalzo y cocinar para un grandioso y maldito hijo de puta que te quiera por el resto de tu vida. Nunca he tenido un buen marido.

¿Y Mickey Rooney? (Un grito magnífico) —Andrés Harvey se enamora'.

¿Sinatra? —Sin comentarios— le dice a su copa. Cuento lentamente hasta diez, mientras sorbe su bebida. Entonces, —¿Y Mia Farrow? —Los ojos de Ava se avivan hasta un suave verde césped. La respuesta llega como si cantidad de gatos lamiesen muchos platillos de crema—. ¡Ah! Siempre supe que Frank acabaría en la cama con un chico.

Como un tocadiscos automático que deja caer un nuevo LP, cambia de tema:

—Sólo quiero hacer aquellas cosas que no me hacen sufrir. Mis amigos son más importantes para mí que cualquier otra cosa. Conozco a toda clase de personas —hologazanes, gorriones, intelectuales, unos cuantos estafadores—. Mañana iré a ver a un estudiante de Princeton y asistiremos a un match deportivo. Escritores. Me gustan los escritores. Henry Miller me envía libros para que me cultive. Diablos, ¿leiste *Plexus*? Fui incapaz de terminarlo. No soy una intelectual, aunque cuando estaba casada con Artie Shaw hice muchos cursos en la Universidad de Los Angeles y saqué las notas más altas en psicología y literatura. Tengo cabeza, pero nunca tuve la oportunidad de usarla haciendo todos esos malditos papeles repugnantes de todas esas malditas películas repugnantes que la Metro produjo. Sin embargo, soy muy sensible. Dios, me apena mucho pensar que malgasté estos veinticinco años. Mi hermana Dee Dee no consigue entender que después de todos estos años no pueda soportar estar delante de una cámara. Pero yo nunca aporté nada a este negocio y no tengo ningún respeto por la interpretación. Quizá si hubiera aprendido algo sería distinto. Pero nunca hice nada de lo que pueda estar orgullosa. Aparte de todas esas películas, ¿qué más puedo decir que he hecho?

—*Mogambo*⁵, *The Hucksters*⁶...

—Diablos, pequeño, si después de veinticinco años en este negocio todo lo que has conseguido hacer es *Mogambo* y *The Hucksters*, mejor que abandones. Cítame una actriz que haya sobrevivido a toda esa porquería de MGM. Quizá, Lana

Turner. Seguramente Lis Taylor. Pero todas ellas odian la interpretación tanto como yo. Excepto Elizabeth. Solía venir a verme al plató y me decía: «si solamente pudiera aprender a ser buena actriz», y pardiez que lo consiguió. No he visto *Virginia Woolf* —diablos, nunca voy al cine— pero me han dicho que Liz está bien. Nunca me preocupé mucho de mí misma. No tuve el carácter emocional para interpretar y de todos modos odio a los exhibicionistas. ¿Y quién diablos estaba allí para ayudarme y enseñarme que interpretar era algo más? En realidad lo intenté en *Show Boat*⁷, pero eso fue una porquería MGM. Típico de lo que me hicieron allí. Quería cantar aquellas canciones —diablos, aún conservo un acento sureño— y de veras creí que el personaje de Julie debía sonar a negro, ya que se supone que tiene sangre negra. Por Dios, aquellas canciones como «Bill», no podían parecer ópera. Entonces, ¿qué dijeron? «Ava, pequeña, no puedes cantar, te equivocarás de tono, en este film te codeas con verdaderos profesionales, así que no hagas una locura.» ¡Profesiales! ¿Howard Keel? ¿Y Kathryn Grayson, que tiene las tetas más grandes de Hollywood? Quiero decir que Grayzie me gusta, es encantadora, ¡pero con ella ni siquiera necesitaban rodar en 3-D! Lena Horne me dijo que fuera a ver a Phil Moore, que era su pianista y había formado a Dorothy Dandridge, y me dio lecciones. Hice una grabación condenadamente buena de las canciones y dijeron: «Ava, ¿estás loca?» Entonces llamaron a Eileen Wilson, esa chica que solía cantar muchas de mis canciones en la pantalla, y ella grabó una banda sonora con la misma orquestación, tomada de la *mia*. Sustituyeron mi voz por la suya, y ahora en la película cuando mi dejo sureño termina de hablar, su voz de soprano empieza a cantar—diablos, qué lío—. Gastaron Dios sabe cuántos miles de dólares y terminó en una porquería. Todavía gano derechos de autor de los malditos discos que hice.

S uena el timbre de la puerta y aparece de un salto un hombre llamado Larry. Larry tiene el pelo plateado, las cejas plateadas y sonríe mucho. Trabaja para una tienda de cámaras de Nueva York.

—Larry estaba casado con mi hermana Bea. Si piensas que soy algo debes ver a Bea. Cuando yo tenía dieciocho años, vine a Nueva York a visitarlos y Larry me hizo aquella foto con que empezó todo este fregado. Es un hijoputa, pero me gusta. —Ava, te aseguro que me gustaste mucho anoche en *La Biblia*. Estabas realmente formidable, querida.

—¡Asqueroso! —Ava se sirve otro coñac—. No quiero oír otra palabra sobre esa maldita *Biblia*. Ni quiero oír otra palabra sobre esa maldita *Biblia*. ¿Cómo pudo nadie estar casado cientos de años con *Abraham*, que fue uno de los mayores bastardos de toda la historia? —Oh, querida, era una mujer maravillosa aquella Sara.

—¡Estaba cargada de puñetas! —Oh, querida, no debes hablar así. Dios te oirá. ¿No crees en Dios? —Larry se nos une en el suelo y mordisquea un perro caliente, manchándose la corbata con mostaza.

—Diablos, no... Los ojos de Ava brillan. —Yo le rezo cada noche, querida. A veces incluso me contesta.

—A mí nunca me contestó, pequeño. Nunca estuve cerca cuando le necesité. No hizo nada, pero retorcí toda mi vida desde el día que nací. ¡No me hables de Dios! ¡Lo sé todo de ese chico!

De nuevo el timbre de la puerta. Esta vez entra un tipo intrigante; lleva una gordiniana bien planchada, tiene siete kilos de pelo, y parece que haya estado viviendo de verduras de plástico. Dice que es estudiante de Derecho en la Universidad de Nueva York. También dice que tiene veintiséis años. —¿Qué? —Ava se quita las gafas para verle



mejor—. Tu padre me dijo que tenías veintisiete. ¡Alguien miente! —Los estrechos ojos de Ava y las palmas de sus manos están húmedos.

—Vamos a tomar un poco el aire, amigos. —Ava va de un salto a su habitación y vuelve llevando una chaqueta verde guisante de la Marina, con un pañuelo de Woolworth en la cabeza. De nuevo la estudiante de Vassar.

—Creía que ibas a cocinar esta noche, querida —dice Larry, poniéndose una manga de su chaqueta.

—Quiero spaghetti. Vamos a la Supreme Macaroni Company. Allí me dejan entrar por la puerta de atrás y nadie reconoce nunca a nadie. Spaghetti, pequeño. Estoy muerta de hambre.

Ava cierra de un portazo, dejando todas las luces encendidas. —Paga la Fox, pequeño. —Nos cogemos todos del brazo y seguimos al líder. Ava salta delante nuestro, como Dorothy camino de Oz. ¡Leones y tigres y osos, caramba! Moviéndonos como un tigre a través de los salones del Regency, dertitándose en un color rosa cálido, como el interior de un útero.

—¿Aún está abajo el hormiguero? —preguntó. —Seguidme.

Conoce todas las salidas. Bajamos el ascensor del servicio. Cerca de veinte cazadores de autógrafos pueblan el vestíbulo. Celia, reina de los sablitas de autógrafos, que sólo en ocasiones especiales abandona su puesto en la puerta de Sardi, ha desertado hoy. *Ava está en la ciudad esta semana.* Celia está sentada tras una palmera plantada en un tiesto, lleva un abrigo púrpura y una boina verde, los brazos repletos de postales dirigidas a sí misma.

Hace fresco.

Ava se abriga, coloca las gafas aplastadas contra su nariz y tira de nosotros a través del vestíbulo. Nadie la reconoce. —¡La hora de beber, pequeño! —susurra, empujándose hacia una escalera lateral

que desciende al bar del Regency.

—¿Sabes quién fue eso? —pregunta una figura al estilo de Iris Adrian, con una piel de zorro teñida de visón en su brazo, al dirigirse Ava hacia el bar. Nos desahacemos de abrigos y paraguas y de repente oímos la voz de la banda sonora, desafiándonos en mi bemol.

—¡Hijoputa! Podría comprarte y venderte. ¿Cómo te *atreves* a insultar a mis amigos? ¡Traedme al director!

Larry está a su lado. Dos camareros sosiegan a Ava y nos conducen a todos a un reservado situado en un rincón. Oculito. Más oscuro que el Polo Lounge. Escondida a la estrella. Esto es Nueva York, no Beverly Hills.

—La culpa es de ese suéter de cuello alto que llevas —me susurra Larry cuando el camarero me hace sentar de espaldas a la estancia.

—Aquí no me quieren, los hijos de perra. Nunca vengo a este hotel, pero paga la Fox, luego ¿qué diablos? De otro modo no vendría. Ni siquiera tienen un jukebox por el amor de Dios. —Ava luce una sonrisa en Metrocolor y se hace servir un gran vaso de té con hielo lleno de tequila. —Sin sal en los bordos. No hace falta.

—Siento lo del suéter —empiezo a decir.

—Eres guapo. ¡Gr-r-r! —Se ríe con su risa de Ava, echando hacia atrás la cabeza, y una pequeña vena azul se le dibuja en el cuello, cual delicado trazo de lápiz.

Dos tequilas más tarde («dije sin sal») mueve la cabeza majestuosamente, supervisando el bar como la Emperatriz viuda en la Escena del Reconocimiento. A su alrededor la conversación zumba como aleteo de colibrí, y ella no oye nada. Larry habla de cuando estuvo detenido en Madrid y Ava tuvo que sacarle de la cárcel, el estudiante me habla sobre la Facultad de Derecho de Nueva York y Ava le dice a él que no se cree que tenga sólo veintiséis años y pueda demostrarlo, y de re-

pente éste mira su reloj y dice que Sandy Koufax está jugando en San Luis.

—¿Estás bromando! —Los ojos de Ava se encienden cual cerezas en un pastel—. ¡Vamos! ¡Maldición, vamos a San Luis!

—Ava, querida, mañana tengo que ir a trabajar. —Larry pega un largo sorbo a su grasshopper.

—Cállate, chico. ¡Si! Paga para ir todos a San Luis, vamos a San Luis! ¿Podría traerme un teléfono a esta mesa? Que alguien llame al aeropuerto Kennedy y averigüe a qué hora sale el próximo avión. *¡Me gusta Sandy Koufax! ¡Me gustan los judíos!* Dios, a veces pienso que yo mismo soy judía. Una judía española de Carolina del Norte. ¡Camarero!

El estudiante le convence de que para cuando llegáramos a San Luis ya estarían a mitad del séptimo jugo. La cara de Ava decae y vuelve a su tequila puro.

—Míralo, Larry —dice—. Son como niños. Por favor, no vayáis a Vietnam. —Su cara se vuelve cencienta. Julie al abandonar el buque fluvial con William Warfield, cantando «Ol' Man River» entre la niebla del malecón. —Tenemos que hacerlo...

—¿De qué estás hablando, querida? —Larry lanza una mirada al estudiante de Derecho, que asegura a Ava no tener intención de ir a Vietnam.

—... no pedimos este mundo, esos tipos nos obligan a hacerlo... —Una diminuta gota de sudor brota de su frente y ella se levanta de la mesa impetuosamente—. ¡Dios mío, me asfixio! ¡Salgamos a tomar un poco de aire! Vuelca el vaso de tequila y tres camareros vuelan hacia nosotros como murciélagos, haciendo gran ruido con pies y manos y resoplando.

¡Acción!

El estudiante neoyorquino de derecho, haciendo de Chance Wayne para su Alexandra del Lago, se comporta como una adiestrada Nurse. Los abrigos salen volando del guardarropa. Cuentas y monedas ruedan sobre el mojado mantel. Ava está al otro lado del bar y pasada la puerta. En cola, los demás clientes, que han estado buscando excusas al pasar por nuestra mesa para ir al lavabo, de repente profieren a coro grandes trémolos de «Ava» y nosotros salimos a la calle por la puerta lateral, bajo la lluvia.

Entonces-todo termina tan rápidamente como empezó. Ava está en medio de Park Avenue, el pañuelo cae alrededor de su cuello y su pélo flota alborotadamente sobre sus ojos de Ava. Lady Brett² entre el tráfico, con un autobús urbano a guisa de toro. Tres coches se paran en un semáforo verde y todos los taxistas de Park Avenue se ponen a tocar el claxon. Los cazadores de autógrafos salen con ímpetu por las lustrosas puertas del Regency y empiezan a chillar. En el interior, aguardando aún tranquilamente tras la palmera, está Celia, abstraída del ruido, mirando hacia los ascensores, agarrando firmemente sus postales. Ninguna necesidad de arriesgarse a perder a Ava por causa de una pequeña conmoción en la calle. Probablemente Jack E. Leonard o Edie Adams. Los pescaremos la semana que viene en Danny's.

Fuera, Ava está dentro de un taxi, escoltada por el estudiante de derecho y Larry, dando sonoros besos al nuevo compañero, que nunca llegará a ser un compañero viejo. Ya están doblando la esquina de la calle Cincuenta y siete, desvaneciéndose en esa clase de noche, ese color de zumo de tomate en los faros delanteros, que sólo existen en Nueva York cuando llueve.

—¿Quién era? —pregunta una mujer que pasea un perro de aguas.

—Jackie Kennedy —contesta un hombre desde la ventanilla de su autobús.



1. (John Houston, 1964).
 2. En *Sweet Bird of Youth (Dulce pájaro de mi juventud)*, Richard Brooks, 1962).
 3. *La condesa descalza* (1954).
 4. Película protagonizada por Mickey Rooney en 1938.
 5. (John Ford, 1953).
 6. (Jack Conway, 1947).
 7. (Mike Nichols, 1968).
 8. Magnolia (George Sidney, 1951).
 9. Protagonista de la novela de Hemingway *The Sun Also Rises*, cuya versión cinematográfica protagonizó A. G. en 1957.

el gato montés



Como las ballenas están en vías de extinción, no falta quien quiere empezar con los pingüinos. *Hinode Penguins* es una compañía mixta que ha descubierto que la humanidad no puede vivir ya sin proteínas de pingüino, que matar 48 mil por año redundará en beneficios que vaya a saber cómo, en la larga historia del mundo, no se han gozado todavía. "La piel de mi compañero de masacre —dice Sapui, nuestro gato montés— es el único frack natural, elegante y elástico. El pingüino adornará caballeros así como yo he adornado damas, a costa del pellejo de mis congéneres."

Para nosotros, los felinos selváticos, una peletería es algo así como el campo de prisioneros de Buchenwald; para mi compatriota de las costas del Chubut una planta procesadora será peor que para los caribeños la nave del pirata Morgan, depredador de esas costas. No me resigno a que estos primos del frío se vean convertidos en píldoras, aunque las consuman las más bellas damas de Hollywood, donde hay pocas estrellas defensoras de la ecología."

El gato montés

Mercedes Sosa



Hacía casi cuatro años que faltaba. Reparació la noche del 18 de febrero en el escenario del teatro Opera (donde actuó 11 días consecutivos). La escuchó un público notablemente, excepcionalmente enfervorizado, un público que la aplaudió y la

aclamó con energía, con un entusiasmo de aquellos que superan la admiración por la destreza artística. Se aclamó su voz maravillosa y también aclamaron su ética y su valor. Mercedes Sosa se transformó en la parte visible de un iceberg. Debajo de las aguas, la parte mayor, sumergida, su público, sus con-ciudadanos, la sostienen y comparten su amor por la libertad, a la cual ella le canta.

Desde Polonia, felicidades



Al cierre, llega una tarjeta postal que reproducimos, cuyo texto reza (y ruega): Mi querido Jorge, Feliz año nuevo.

Ahora todos somos argentinos.
Sal. J. Jorgito, salud.
Rajmund.

Descubrimientos

En Agde, al sudeste de Francia, se dió la noticia del descubrimiento en el lago de Thau, de una pequeña ciudad sumergida. Se trata de *Polygum*, la ciudad de los ligures, uno de los pueblos más antiguos de la Galicia (hoy Francia). Fue construida hace cerca de 4000 años en el corazón de ese estanque.

Denis Fonquerle, un arqueólogo submarino de 62 años (en realidad un arqueólogo aficionado, como lo fue Schliemann, el descubridor de Troya) retiró centenares de objetos debajo del limo: estaban sepultados desde hacía milenios y revelan una cultura bastante excepcional, revelan el aprecio por el arte, la carencia de armas y su juego predilecto: la taba.

Estas investigaciones recién comienzan.

Fonquerle, al fin, después de sus disputas con los académicos, fue consagrado presidente de la comisión de arqueología de la Confederación Mundial de Actividades Subacuáticas por los norteamericanos. Lo que, al parecer, le ha servido para conseguir subsidios de empresas de la región para construir su museo y proseguir las exploraciones.

Lee Strasberg, un gurú

Tuvo un ataque cardíaco a las 6 y media del diecisiete de febrero. Una hora después murió el mayor transformador del estilo de las últimas generaciones de actores. Fue velado en un teatro de Broadway. En la Argentina, en 1970, en el Teatro San Martín dijo: "Cuando se trata de teatro no me interesa tanto discutir oralmente sino tan solo hacerlo sobre la práctica en el escenario. Cuando alguien desea hacer una obra de una determinada manera y yo realizo la misma pieza de un modo diferente, entonces ahí puede surgir una buena discusión sobre el arte teatral. Pero cuando discutimos ideas generales sobre teatro ocurre con frecuencia que estamos de acuerdo cuando, en realidad, en la práctica, estamos en desacuerdo. A veces no coincidimos verbalmente, por el contrario, pero en la práctica estamos totalmente de acuerdo. Nunca le pregunto al actor lo que él sabe hacer, porque sólo me mostrará el proceso y los antecedentes de su formación intelectual; a mí me interesa saber lo que él significa teatralmente, y eso me lo dice sobre el escenario.

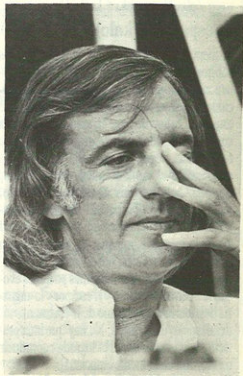
Para mí, el teatro es una de las artes más directa. A primera vista exige poco del público, que no debe saber música, no necesita tener capacidad para seguir una estructura, no debe saber pintura, ni entender las leyes de la composición, del color ni nada semejante para apreciarlo. La gente sobre el escenario parece uno de ustedes, deambula, parece que hablará como todos, alguien le escribe el texto y todo parece muy sencillo."

Al César lo que es de César (y Ardiles)

En el número dos de *El porteño*, el gato montés bufó contra la actitud de muchos futbolistas que en una nota de *Clarín* se borrarán olímpicamente de los problemas que urgen en el país, como si vivieran en un Olimpo de césped. Poco después César Luis Menotti salió al cruce de esos mismos problemas y habló con todas las letras. Un clamor horripando se alzó desde las laterales del gobierno (nunca claramente del gobierno mismo) y desde la región de nunca se sabe un cable de Telam denostó a Menotti insidiosamente.

Diversas personalidades y publicaciones quisieron quitarle el derecho de hablar a un ciudadano, ora (a regañadientes) afirmar que sí, bueno, qué se le va hacer, si quiere hablar que hable, pero se equivocó en la oportunidad, en el contenido de sus críticas. Pero lo que faltó es lo que falta siempre y desde hace mucho: la noción clara del respeto a los derechos del individuo. ¿Cómo se puede poner en entredicho el derecho de opinión?

Y como si alguna gente del fútbol se hubiera propuesto desmentir el prejuicio (tan útil a muchos) por el cual la gente no tiene que salirse de su oficio (en general, no salirse) Osvaldo Ardiles se sumó, en apoyo de Menotti, y habló de la corrupción y de que había llegado la hora en que el país deje de estar gobernado por una minoría. "No se puede pedir nada en un país donde la moral no existe", dijo.

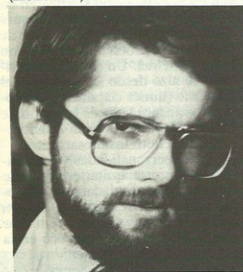


Al fin y al cabo es mi vida (Whose life is it anyway?)

El inolvidable Richard Dreyfuss (La chica del adiós), encarna a un joven y talentoso escultor víctima de un trágico accidente que lo paraliza de por vida. De una inteligencia poco común, razona con total abandono que la vida de esa manera no se puede aceptar y pide a los médicos que le desconecten todos los sistemas que lo mantienen vivo.

Con John Cassavetes y Christine Lahti. Dirigida por John Badham; música de Arthur Rubinstein. Basado en la obra teatral de Brian Clark que lleva el mismo nombre.

Contrato de matrimonio (Kontrakt)



Esplendor visual en el último film de Zanussi visto en la Argentina. La trama narrativa veloz e inobjetable está sustentada en el ya típico de tonante moral que motiva sus argumentos. Clase privilegiada en la Polonia anterior a los levantamientos de Solidaridad. Corrupción menor y a la vez terrible que afecta las relaciones amorosas. Desaliento y crisis emocional. Con la atenta descripción de los efectos de la política en el ánimo de la gente, Zanussi logra una tragedia moderna que altera la convivencia y deja sin sustento ético a la juventud de su país. Un moralista que es un esteta. Director: Krzysztof Zanussi. Reparto: Tadeusz Lomnicki, Maja Komorowska, Magda Jaroszowa, Krzysztof Kolberger, Beata Tyszkiewicz, Zofia Mrozowska y Leslie Caron.

El espejo (Zerkalo)

Si fuera posible transformar de inmediato los hábitos visuales y la manera de entender un relato cinematográfico, no sería necesario mencionar el esfuerzo de adaptación que requiere este film. Takowski, que en realidad se limita a contar una historia autobiográfica según la va recordando, según su memoria personal, ha emprendido el camino opuesto al velocísimo que han impuesto los americanos. Moroso, lento, sugestivo, Tarkowski disuelve las estructuras convencionales de un film, no así las de la memoria humana, las de la emoción humana. Perdurables, obsesivas en el recuerdo del espectador, sus imágenes parciales evocan la libertad del sueño y el estupor y la angustia del hombre. Es el genio de lo fragmentario, del despojo, del residuo. No hay que interpretar, basta con verlo. Ha logrado reproducir un facsímil de la mente emocional.

Director, Andrei Tarkovski. Con Margarita Tarkova, Ivan Daniltsyn, L. Tarkovskaia, Alla Demidova, Anatoli Solintyn

El testafiero (The Front)



Una película prohibida en la Argentina desde 1977 y que justamente—o irónicamente—trata el tema de la censura. En 1953, Mc Carthy, con su campaña para mantener "puro y libre" a los Estados Unidos, impone un sistema policiano en el mundo de la farándula. Actores y escritores sospechosos de simpatizar con tendencias comunistas pierden sus trabajos. Woody Allen, interpreta a Howard Prince, un cajero de bar que presta su nombre y firma los guiones de televisión escritos por otros. El tema, visto en perspectiva, cobra toda su importancia por la excelente actuación de todo el reparto.

Varios de los integrantes del elenco estuvieron en la "lista negra" de Mc Carthy, como el director del film, Martin Ritt. Con: Zero Mostel, Michael Murphy, Herschel Bernardi y Andre Marcovicci. El guión fue escrito por Walter Bernstein.

En la laguna dorada (On golden pond)

Diez nominaciones, entre ellos el de mejor película, para los Oscars de este año. Katherine Hepburn y Henry Fonda fueron nominados para mejor actriz y mejor actor por este trabajo como pareja de ancianos. Como todos los veranos, la pareja vuelve a su casa en Golden Pond (Laguna Dorada). Norman (Henry Fonda), que está por cumplir 80 años, contempla el paso del tiempo como si fuera un enemigo. Comparte un chispeante intercambio de frases con la animosa y también ingeniosa Ethel (Hepburn) su mujer. Los diálogos están llenos de humor, de un humor cáustico y sarcónico que no oculta el terror a la muerte. Ese verano se convierte en escenario del enfrentamiento de tres generaciones cuando Chelsea, Jane Fonda, la hija cuarentona y divorciada de la pareja, llega de visita en compañía de su nuevo novio, Bill y el pequeño hijo de éste, Billy. Dirigida por Mark Rydell; libro de Ernest Thompson. Con Katherine Hepburn, Henry Fonda y Jane Fonda.

Los unos y los otros (Les uns et les autres)

Ultima película de Claude Lelouch, responsable del libro, la producción y dirección. En este film Lelouch nos da su visión de lo que sucedió en el mundo desde 1937. "Son los años más densos y más ricos de nuestra historia—nos dice—. Lo que han visto mayor número de muertes, cambios, inventos y transformaciones técnicas y morales. Es la historia de cuatro familias, (una francesa, otra americana y las

restantes alemana y rusa) que tienen algo en común—la música—y que atraviesan la segunda guerra, los nacimientos de los protagonistas que volvemos a encontrar allá por los años 60, años de esperanza. Luego vienen los años 80, el balance, las ilusiones perdidas." Como protagonistas James Caan, Geraldine Chaplin, Nicole Garcia y Jorge Donn entre otros tantos actores de primera línea, la coreografía estuvo a cargo de Maurice Bejart e interpretada por su Ballet del Siglo XX. Filmada en Estados Unidos y Europa, con más de diez mil extras. Gamo producciones que presentará la película, junto con otros organismos, traerá a Claude Lelouch para el estreno.

La amante del teniente francés (The Franch Lieutenant's Woman)



Film basado en la novela de John Fowles que lleva el mismo nombre, de gran éxito en la década del setenta. Narra la historia de una misteriosa mujer, Sara Woodruff, a quien llaman "La amante del teniente francés", interpretada por la actriz Meryl Streep, en el papel más importante de su carrera hasta el momento. El director Karel Reisz, descubridor de talentos como Albert Finney, Vanessa Redgrave, Nick Nolte y otros, le dio el otro papel estelar—el de Charles Smithson, quien se enamora perdidamente de la misteriosa Sarah—a Jeremy Irons, un joven inglés.

Meryl Streep fue nominada para el Oscar a la mejor actriz de este año, por su actuación en este film. Con Jeremy Irons; dirigida por Karel Reisz; guión de Harold Pinter.

Mamita querida (Mommie Dearest)

El sello CJC presentará este film sobre la vida de Joan Crawford, basado en el libro "Mommie Dearest", escrito por Christine Crawford, hija adoptiva de la actriz, en el que revela el carácter tiránico y sádico de la diva; su crueldad, su hipocresía al querer dar la imagen de la "familia feliz"; su alcoholismo y decadencia. La crítica elogió unánimemente el trabajo de Faye Dunaway en el papel protagónico de la Crawford. Sobre el film hay opiniones encontradas. Protagonista: Faye Dunaway; director, Frank Perry.

Príncipe de la Ciudad (Prince of the City)

Esta historia verídica sobre una larga y penosa investigación que conmovió al departamento de Policía de Nueva York hasta sus raíces fue llevada a la pantalla por Sidney Lumet (Tarde de perros, Network, Séptico), quien escogió al actor de "Hair", Treat Williams, para que interpretara el papel protagónico del detective Danny Clelio (Robert Leuci en la historia real). En la década del 70, a Robert Leuci, detective de las Unidades de Investigadores Especiales, llamados los "príncipes de la ciudad", se le encomendó terminar con la corrupción dentro de las Unidades Especiales y desbratar sus negociados con el tráfico de drogas. "Príncipe de la Ciudad" cuenta la dramática historia de este policía que cumple su misión pero ve su vida transformada en un infierno. Más que un film de aventuras, es un film verídico que indaga en los problemas de la ética y del límite entre la moralidad y la inmoralidad.

Dirigida por Sidney Lumet. Protagonizada por Treat Williams.

Que viva Mexico!

Una obra maestra del mitológico Sergei Eisenstein.

Un documental que tiene su leyenda propia. El estupor, la admiración, la fascinación son los sustantivos para calificar el sentimiento que uno siente frente a esta gran obra.

EXPOSICIONES

Abstracción y figuración en la pintura argentina

en el Centro Cultural Ciudad de Bs. As. Junio 1930, todos los días de 15 a 21 hs. Organizada por intermedio de los museos de Arte Moderno y Sivori. Obras de sus respectivos patrimonios.

Grandes Maestros del Grabado - argentinos y extranjeros.

organizado por el Centro Cultural Ciudad de Bs. As. através del museo de Arte Moderno. Corrientes 1530, 9no. piso. Martes a domingo de 16 a 20 hs.

Salón Anual de Manchas de la Ciudad de Bs. As.

El 18 de marzo a las 19 hs. se inaugurará en el Museo Sivori, organismo dependiente del Centro Cultural el Salón Anual de Manchas 1980. Como parte de acción educativa que cumple el museo se realizan concursos dominicales en distintas plazas de la ciudad. De cada uno de los 12 concursos se eligen 10 obras que reciben premios y diplomas y pasan a integrar el Salón Anual. La muestra estará abierta al público hasta el 4 de abril, de martes a domingos de 16 a 20 hs. en Corrientes 1530, 8vo. piso.

Inauguración del Museo de Bellas Artes

25 de marzo. Dos muestras: 1) Las Tablas de la Conquista de México; 2) Cerámicas y grabados de Picasso.

De la colección del Museo. Libertador 1473.

RECOMIENDA

TEATRO

El resucitado

Para amantes de la literatura y del mejor teatro. Esta es una obra exquisita —no para todo el mundo— que marca un retorno a las raíces mismas del teatro: el grand guiño, el juglar, la poesía, las máscaras, el teatro deambulante. También marca el regreso—por demás exitoso—del realizador Roberto Villanueva y del actor Lorenzo Quinteros a los escenarios de Buenos Aires. Este trabajo en conjunto, se realizó partiendo del cuento de Emile Zola, "La mort d'Oliver Beaudou". Un actor (Quinteros) cuenta su vida a partir de su hecho más significativo: la experiencia de su propia muerte. El contexto es la feria. Excelente la dirección y la puesta en escena; la actuación de Quinteros es impecable; y los elementos visuales diseñados por Carlos del Giudice (muñecos plegables, títeres, máscaras y proyección de cine primitivo) son de una delicadeza y creatividad insuperables. Teatro Planeta, viernes y sábados a las 20,30 hs; domingos, 19,30 hs. Suipacha 927.

Domesticados

de Aída Bortnik, con: Graciela Dufau, Hugo Arana y Rodolfo Ranni. Dirección: L. Agustini. Teatro Astral, Corrientes 1639, de martes a viernes a las 21,30 hs; sábados 20 y 23; domingos 20 hs.

Y a otra cosa mariposa

La vida de cuatro personajes masculinos típicamente porteños (interpretados por Analía Agulló, Sylvia Bayle, Elvira Onetto y Lina de Simone) en cinco momentos de sus vidas, desde la infancia hasta la vejez, en los cuales hablan y opinan sobre la mujer, desde una óptica machista. Autora: Susana Torres Molina. Teatro Planeta, Suipacha 927.

Querido mentiroso

de Jerome Kilty, basada en la correspondencia entre George Bernard Shaw y la actriz Stella Campbell desde 1899 hasta 1939. Puesta en escena por Malena Marchal. Teatro Olimpia, Sarmiento 777. Lunes, jueves y viernes, 21 hs; sábados 22 hs; domingos 20 hs.

Mary Barnes

Es una historia verídica ocurrida en esos años 60 de experimentación y esperanza. Un grupo de psiquiatras deciden fundar una comunidad para convivir con pacientes esquizofrénicos y así estudiar y curar la locura. Esta pieza narra una historia dolorosa, dramática, llena de ternura, amor y de fe, hasta que Mary Barnes (Alicia Bruzzo) se cura y empieza ella misma a curar a otros enfermos. Una historia difícil y fuerte que ha sido trasladada a la escena magistralmente por Hedy Grilla y Agustín Alezzo. Alicia Bruzzo como Mary Barnes brinda un trabajo excelente, de gran nivel actoral, junto con Miguel Moyano que de un personaje menor logra hacer un gran rol. Cabe destacar también los brillantes trabajos de Edgardo Moreira, Héctor Bidoné y el resto del elenco. Muy eficaces la puesta en escena y la escenografía. De martes a domingos en el teatro Bambalinas, Chacabuco 947.

De aquí no me voy

Es una excelente comedia musical escrita y dirigida por Pepe Cibrán. Esta obra se incluye en ese nuevo estilo de musical que nació con "A Chorus Line" hace unos seis, siete años en Broadway—actores jóvenes, vestidos en coloridas mallas de baile, escenografía casi nula, como si fuera un ensayo. Parecería ser un género casi imposible en nuestro medio ya que estas obras, tan depuradas en cuanto a escenografía y vestuario, se sostienen sobre actores que puedan cantar, bailar y actuar con mucha destreza, difíciles de encontrar acá. El elenco de *De aquí no me voy* contradice esta noción. Todos actúan muy bien, cantan muy bien y Ruben Cuello logró que bailaran armoniosamente al compás de una coreografía con partes sencillas y otras más sofisticadas, haciéndolos disfrutar de la sincronización de los bailarines y de la calidad. Punto importantísimo: el tema. En lugar de importar, generalmente sin buenos resultados, alguna pieza extranjera, Pepito Cibrán concibió y escribió un musical argentino, con nuestra problemática, nuestro lenguaje y nuestro estilo. Ningún tema podía ser más candente que "este clima de éxodo" que vive el país. Ingeniosamente en casi treinta sketches, nos muestra ya sea la censura, el no poder pensar libremente, el vacío intelectual en la universidad, el atropello de la policía, el pensar siempre que afuera todo es mejor, la exclusión de los jóvenes a pesar de que los discursos siempre dicen que es para ellos el país que se está construyendo, y demás. La crítica es aguda, pero carece de ese dejo de amargura o rencor tan típicos en el arte argentino. Cada canción, cada número se resuelve visualmente de forma creativa, secundados permanentemente por el sobresaliente músico compuesto por Oscar López Ruiz: personaje central. Dos observaciones: algunas letras y diálogos no tan felices empobrecen la calidad del resto; también el director debería haber cuidado un poco esa tendencia tan criolla a gritar, sobre todo cuando el equipo de sonido (o la acústica del teatro) no son de lo mejor. No se pierda esta obra actual, crítica, dinámica y fresca, que demuestra que, a pesar de todo, acá también se pueden hacer cosas con mucho nivel.

Travesties

El autor de esta obra, Tom Stoppard parte ingeniosamente de un imaginario encuentro en Zurich, durante la primera guerra mundial, entre James Joyce, Lenin y Tristán Tzara (creador del dadaísmo). Cada uno de estos hombres, con sus distintas y opuestas ideologías o "disfraces del alma" a los que alude el título de la pieza, exponen diferentes posturas ante la vida y el arte. La acción, descubrimos al final, ocurre en la memoria de un amigo de ellos; por eso las escenas repetidas, pero con variaciones; como un monólogo interior que asocia ideas y recuerdos que cambian con cada evocación. La obra parte de excelentes enunciados, pero lamentablemente tanto el texto (¿será la mala traducción?) como la puesta en escena y la dirección no llegan a trascender ese estado de meros enunciados. Dirigida por Julio Piquer, en el Taller de Garibaldi, Rocha 901, Boca. Viernes y sábados 22 hs, domingos 20,30 hs.

LIBROS

Con los ojos abiertos (Les yeux ouverts)

de Marguerite Yourcenar. En una serie de entrevistas que revisó cuidadosamente, Marguerite Yourcenar cuenta su vida, sus viajes, las influencias literarias y reflexión sobre la muerte, el amor, la amistad, la política, el feminismo. En suma, un libro lleno de talento y la sabiduría de la gran autora de *Las Memorias de Adriano*, primera escritora mujer en ingresar a la Academia Francesa. Edita Emeccé, marzo de 1982.

Caida libre (Free fall on crimson)

por John MacDonald, uno de los maestros contemporáneos del suspense. Un millonario que padece una enfermedad incurable muere asesinado. Su hija hereda su fortuna en estado de coma, y luego muere. El hijo es desheredado. Estas son las piezas del rompecabezas que Travis McGee deberá resolver. Emeccé, febrero 1982.

Engendros de la mente

por Günter Grass. Un relato especulativo o un ensayo narrativo. El autor de *El tambor de hojalata* reflexiona sobre la perdurabilidad de su nación. Una pareja que duda entre tener o no un hijo sirve de hilo conductor a los pensamientos de G. Grass sobre el futuro de Alemania y del mundo. Cuestiones éticas y cuestiones políticas se imbrican indisolublemente en *Engendros de la mente*, un libro que meramente, con informaciones a la mano de cualquiera y cierto sentido de la prospectiva, toca las fronteras de cierto horror moderno, por aquellas encrucijadas en las que se encuentran los países desarrollados, que oscilan entre la culpa a causa de la pobreza del tercer mundo y las convenciones propias de sus sociedades. "Fieles a la consigna alemana del todo o nada, la nada se erigirá en meta" reflexiona, a causa del control de la población o más aún a causa de la mentalidad deliberativa que aqueja a las parías alemanas al respecto de la procreación. De todos modos, más allá del brillo y de la inteligencia indudables de Grass, la aceptación de sus conceptos queda relativizada cuando se juzga su libro desde otra cultura. Y hay algo en la traducción que quiere permanecer fiel al prejuicio que afirma que el alemán es un idioma pesado, (y con algunas palabras que suenan raro). Sudamericana, 197 páginas, diciembre de 1981.

La señora Dalloway (Mrs. Dalloway)

por Virginia Woolf. Esta novela narra un día en la vida de Clarisa Dalloway: un día en que tiempos y espacios se entrecruzan y superponen transparentándose y uniéndose en una suerte de deslumbrante revelación cósmica, a partir de la fuga de imágenes con que el libro seduce al lector. El resultado es esta maravillosa visión del mundo que nos ofrece la rica intimidad de Clarisa Dalloway: una experiencia inolvidable que sólo uno de los genios más refinados y lúcidos de nuestro tiempo pudo darnos. Sudamericana, febrero de 1982.

MUSICA

OPERA

La Condesa Maritza.

Opereta de Kalmán. Dirección de Juan Emilio Martín; puesta en escena de Fernando Heredia. Funciones: 5,6,7,10,12,13,14,21,24,27 de marzo. Teatro Colón.

El secreto de Susana, de Wolf-Ferrari Amelia al ballo, de Menotti

Dos óperas de cámara dirigidas por Bruno D'Ascoli; puesta en escena a cargo de Constantino Juri. Con la orquesta estable del Teatro Colón. Funciones: 20,25,26,28,30 de marzo. Teatro Colón.

RECITALES

Dulces 16: el 20 de marzo, en Obras; con Virus y Porchetto.

Nito Mestre: el 27 de marzo, en Obras, con León Gieco.

Seru Giran: 20 de marzo, en el Country Banfield; 21, en San Miguel; 22, en San Andrés.

BARES

Entreacto, Vidal 2164

Alejandro de Raco; música oriental/Altiplano. Los miércoles 3, 10, 17, 24, 31. Marian Fariás Gómez, Chango Fariás Gómez. Los jueves 4, 11, 18 y 25. Celeste Carballo, Folkrock, viernes 5 y 19. Yabor, sábado 6 y 20. Viernes 12 y 16. Jorge Cumbo, domingo 7, 14, 21, 28. Manolo Juárez, Sábado 13 y 27. Reservas al 781-7259.

Jazz & Pop, Chacabuco 508.

Duo Baraj-Barrueto (saxos, flauta y guitarra). Temas de K. Jarrett, Piazzola, Gismonti y propios, interpretados por dos músicos de primera línea que supieron salir de la chatura habitual.

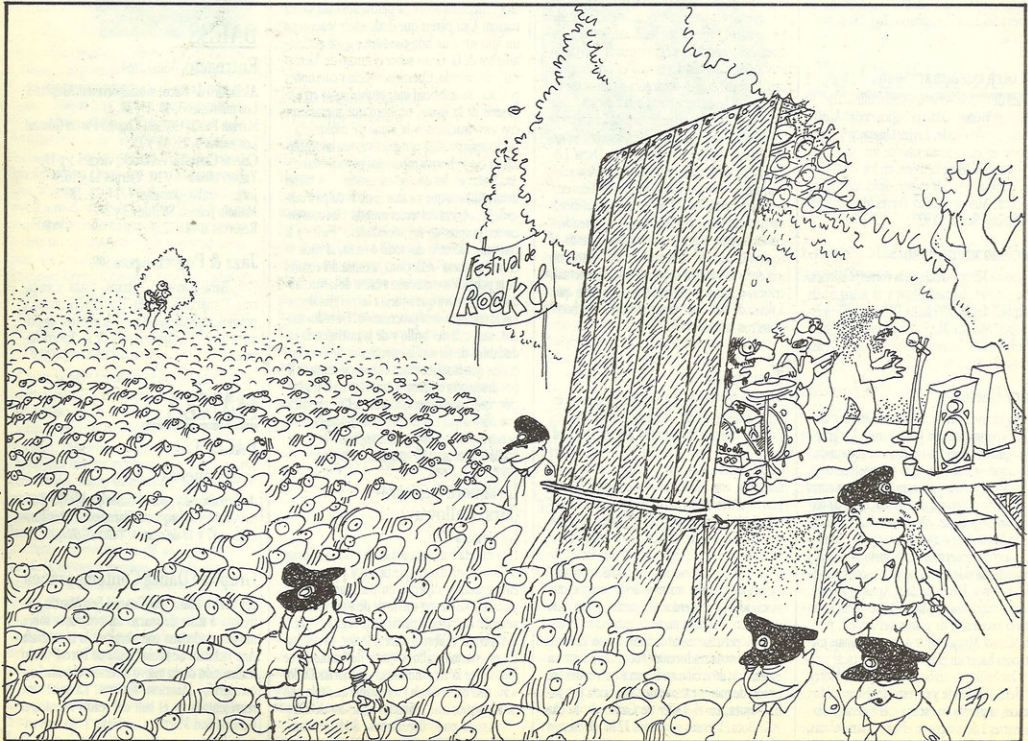
DANZA

BALLET

Cascanueces

de Tchaikovsky, por el ballet estable del Teatro Colón y la orquesta filarmónica. Dos funciones: 17 y 19 de marzo. Teatro Colón.

Grupo de Danza Contemporánea del Teatro Municipal General San Martín, entrenará a fines de marzo un programa sobre música ciudadana con obras de la coreógrafa Ana Itelman. Se titula "Suite de Percal", bajo la dirección de su nuevo director, el bailarín y coreógrafo, Mauricio Wainrot. La suite será representada en el hall del teatro Municipal General San Martín, Corrientes 1530, con entrada libre.



Jeep CJ.

Le ayuda en el trabajo. Le sirve de recreo.

Con el nuevo Jeep® CJ usted puede ir prácticamente a cualquier lugar, gracias a su construcción sólida, a su sistema de tracción en las cuatro ruedas y a sus características estándar, tales como su sistema de transmisión reforzada, bastidor escalonado, frenos de disco en el tren delantero y encendido electrónico.

Además, el Jeep CJ es económico. Debido a su eficiente motor de cuatro cilindros y a su transmisión de cuatro velocidades enteramente sincronizadas, el consumo estimado es de 9,4 km por litro en la ciudad y de 11,5 km por litro en la carretera.*

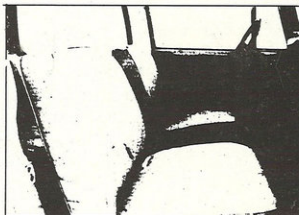
Por otra parte, usted puede elegir diversas opciones, como dirección hidráulica, frenos de potencia, radio

estereofónico AM-FM, acondicionamiento de aire y los distintivos modelos *Renegade* y *Laredo*.

Cualesquiera que sean las opciones seleccionadas, usted obtendrá otra importante ventaja que sólo nosotros podemos ofrecerle: el beneficio de la capacidad técnica y la experiencia que hemos adqui-

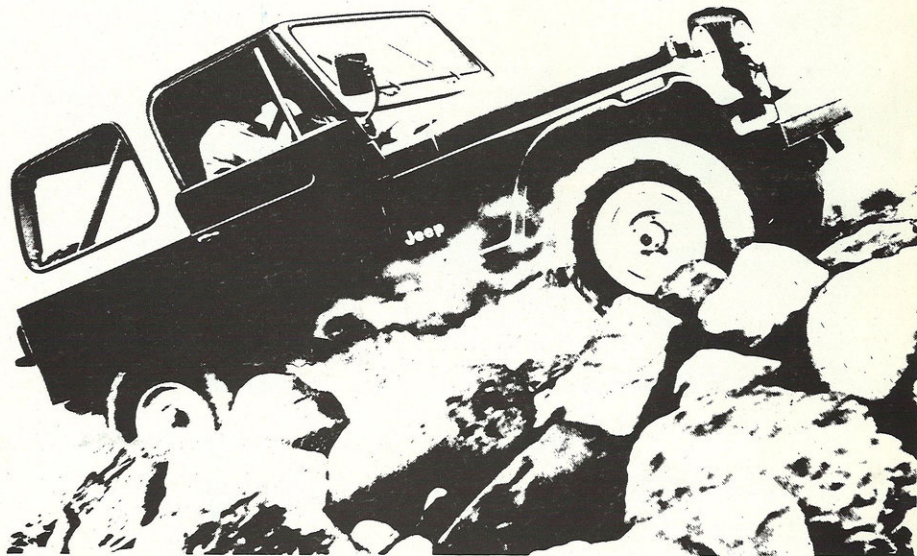
rido durante los últimos 40 años en la fabricación de casi cuatro millones de vehículos Jeep con tracción en las cuatro ruedas. En efecto, somos los pioneros del sistema de tracción en las cuatro ruedas.

Lo invitamos a ver el nuevo Jeep CJ. Es tan especial como usted mismo. Para mayor información, comuníquese con el distribuidor Jeep más cercano.



Jeep® CJ

SÓLO EXISTE UN JEEP:
LO FABRICA AMERICAN MOTORS
LO VENDE LUTTERAL



LUTTERAL

Distribuidor
exclusivo



AMC Jeep

American Motors Corporation



KAY 2/23

Muchas veces los esfuerzos individuales no bastan

Dentro de un equipo de remeros la coordinación es tan importante como el rendimiento individual.

En la sociedad actual, pocas son las actividades en las que no es válido este principio. Mejorar progresivamente las condiciones de vida del hombre, es un ejemplo típico de emprendimiento en el que los esfuerzos aislados no son suficientes.

Durante el último siglo, ninguna rama de la industria aportó tanto a ese ambicioso programa, como el sector químico. Den-

tro de él, Bayer se destaca por la diversidad de frentes en que atacó el problema.

Especialidades medicinales, productos veterinarios, agroquímicos, curtientes, colorantes, cauchos sintéticos, lacas, poliuretanos y polímeros técnicos, figuran entre las líneas más difundidas.

Nada comparable se hubiese logrado, sin la acción coordinada, el sentido de la responsabilidad y el entusiasmo de los 181.000 colaboradores que trabajan para la empresa en todo el mundo.

De ese total, casi 1.200 contribuyen a mejorar la calidad de vida del hombre desde Bayer Argentina.

Si es Bayer, es bueno.

Bayer Argentina S.A.

Av. Corrientes 316/330 - Bs. As.

Bayer

