

Revista mensual

EL PORTEÑO

Año 1/N° 5
Mayo 1982

\$ 25.000.-

EL NORTE CONTRA
EL SUR

Pérez Esquivel:
La soberanía y la paz

Reportaje:
Augusto Fernandes

Los rebeldes que
insultan a la Reina

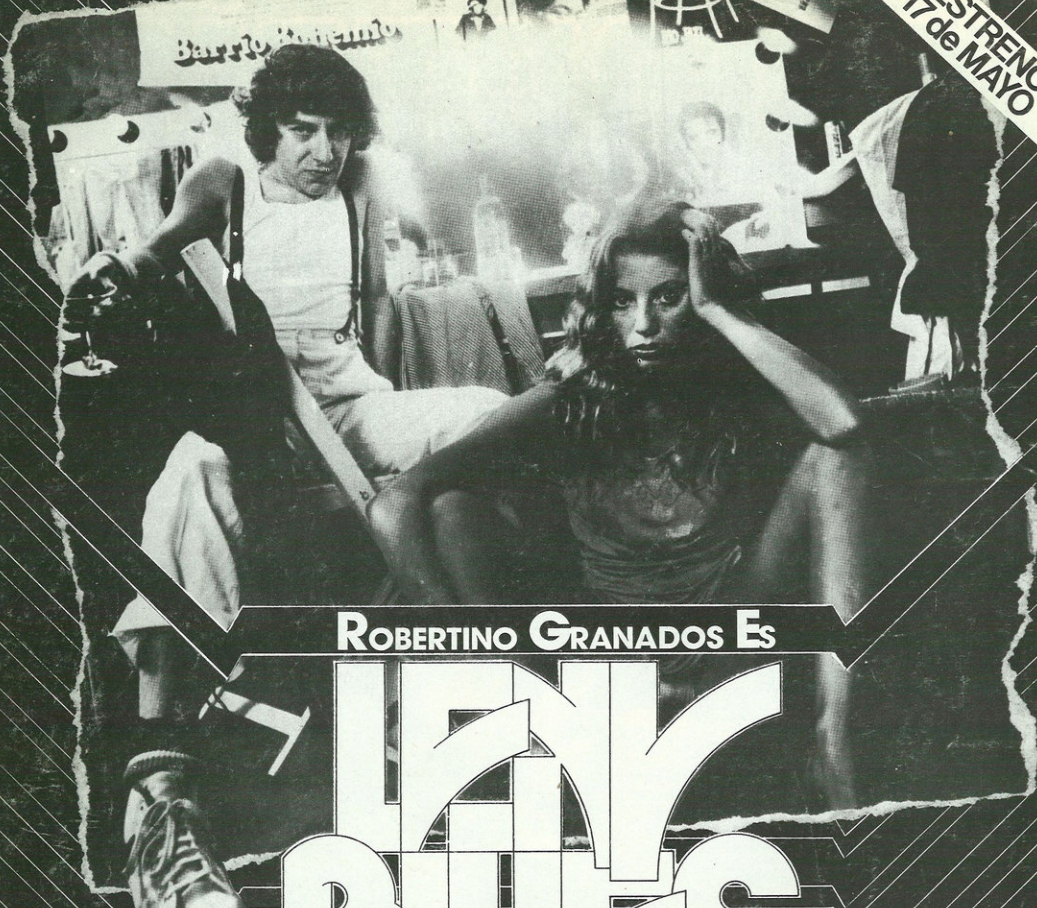
Historia de una mapuche
que murió de tristeza

TV: La caja idiota
no se rinde

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



ESTRENO
17 de MAYO



ROBERTINO GRANADOS ES

LENY BULLS

UN ESPECTACULO DIFERENTE
CON

MANINA SESIN
ALEJO BARILARI
MUSICA ORIGINAL

LUIS ALBERTO SPINETTA
PEDRO AZNAR
LIBRO Y DIRECCION

ROBERTINO GRANADOS

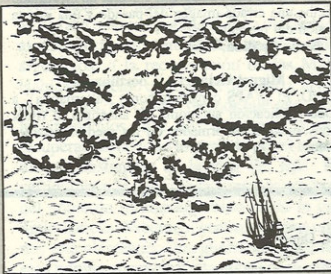
EL PORTEÑO

Año 1/Nº 5

SUMARIO

Mayo 1982

6 El Norte contra el Sur. El conflicto desatado entre nuestro país y la Gran Bretaña —a partir de la legítima recuperación de las Malvinas— tiene, además de raíces históricas, hondas connotaciones geopolíticas y económicas. Al mismo tiempo, la patada que dio Argentina al tablero, modifica todo el espectro de las relaciones internacionales. Manuel Gil Navarro, periodista especializado en Política Internacional, da su visión del tema. Una declaración de Ernesto Sábato y una nota realizada *in situ* completan el cuadro.



8 Adolfo Pérez Esquivel: La soberanía y la paz. El Premio Nobel de la Paz, que es argentino, tuvo en estos días la relevancia que, en tiempos de guerra, le confiere su premio. Esquivel tiene su mirada particular sobre el asunto, y la explica sin tapujos a lo largo de un reportaje que no elude los conflictos internos de nuestro país.



11 Aborígenes. Continuamos indagando en la vida y muerte de los aborígenes argentinos. Después de haber leído los números anteriores de El Porteño un médico que vive en General Roca nos envió un extenso relato sobre Gerónima, una mapuche que murió de tristeza.

15 El libro de la selva. Hacia 1700, los jesuitas levantaron en Misiones una imprenta que se adelantó en 64 años a las prensas tipográficas del Río de la Plata. Los artesanos guaraníes pudieron estampar sus extraños delirios en libros trabajados como joyas.

18 Teatro. Carlos Augusto Fernandes es un sereno (y a la vez febril) trabajador del teatro argentino. Es director y maestro, quienes andamos arriba de los 30 sabemos que su nombre siempre "pertenece" a nuestra cultura. En un diálogo con Ana Larrode —que alguna vez fue su alumna— cuenta su vida, su obra, sus esperanzas. En fin: su *metier*.

22 Cine independiente. Prensa underground, música progresiva, plástica en las plazas, literatura de mimeógrafo. Pero ¿quién ve cine alternativo? Roberto Mero, no sin énfasis, cuenta cómo fueron las Cuartas Jornadas de Cine No Profesional que organizó UNCIPAR (Unión Cineastas de Paso Reducido), en Villa Gesell, desde el 8 al 10 de abril.

25 Una ópera rock es siempre noticia. El Porteño, por razones de cierre, cubrió la nota antes del estreno. Parece —según narran los entendidos— que todo lo que se cuenta en la página 25 no fue más que una intención.

26 Cuento. De la sangre somos siete, un cuento del rosarino casi inédito Gustavo Wagner; toca otra música que, si bien tiene que ver con el padrecito Rulfo, también tiene que ver con América.

29 Los Punk. La sonora palabra que los define no alcanza a explicarlos. Hijos que insultan a la reina, y cantan, y son una moda, están diciendo algo que una nota de Claudio Kleiman intenta traducir.

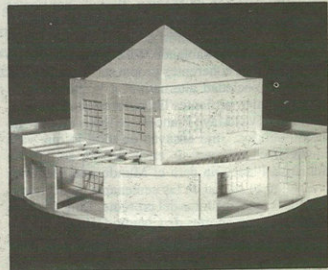
34 TV: La caja idiota no se rinde. Tal vez, en este momento, no sea tan importante reflexionar sobre la televisión argentina: la guerra borra nimiedades. Sin embargo, hasta la guerra viene envasada en esa caja que —más allá de efusiones oportunamente patrióticas— sigue invadiendo con la mediocridad. Ricardo Horvath, uno de los más lúcidos periodistas de Artes y Espectáculos, se da, en El Porteño, el gusto de decir lo que quiere decir.

37 Erotismo. Otra vez Eduardo Grüner.

40 Literatura. Diana Bellessi llegó modestamente a la redacción y trajo una nota. Diana Bellessi es, fundamentalmente poeta; esa inveterada profesión no le impide descubrir, en buena prosa, los meandros estilísticos de Urşula K, una escritora de ciencia-ficción que, como todos los buenos autores de ese género, va más allá de la ciencia-ficción.

42 Salsas. Atilio Lentini es rápido: no quiso que aquella nota que publicamos sobre el retorno de los spaghetti quedara sin su necesario complemento, las salsas, que también hacen vivir.

44 Arquitectura. Giesso, el arquitecto, en lo de Giesso, el galerista —la misma persona inquieta— hizo una propuesta a tres generaciones de arquitectos. El tema era bueno. El Porteño narra el resultado.



47 Esta vez, María Moreno se hizo cargo de nuestro arisco Gato Montés.

CARTAS DEL LECTOR

Revista
EL PORTEÑO
Sr. Director

Su número 3 contiene un artículo sobre las Revistas Subterráneas, lamentablemente superficial e inexacto. De allí esta carta aclaratoria.

Internacional: Un "Underground Press Syndicate" fue fundado a mediados de 1966 en Nueva York, asociando a más de 250 publicaciones libres en todo el mundo y concretando su labor interactiva desde 4 ramas: Nueva York para EE.UU. y Canadá, Londres para Europa, Hong Kong para Asia-Pacífico, y Buenos Aires para Indo América. El Sindicato asociaba tanto a publicaciones "clandestinas", de abajo de la superficie, o "underground"; y a publicaciones alternativas de voluminosa circulación desde los quioscos. Y lo que es más importante: no estableció jamás una línea doctrinaria central. Lo que se dio por llamar El Movimiento en USA tenía por lo menos tres corrientes: la espiritual psicodélica, la estudiantil antibélica y el Poder Negro. -El "Liberation News Service" se fundó en 1968 y fue hasta el año pasado una agencia informativa radical de izquierda-. Entretanto, el "Cosmic Circuit" fue un eje Londres-Amsterdam, con ramificaciones en todo el mundo, con énfasis en el universo interior y el trabajo espiritual. No se puede meter todo este trabajo de 15 años en un solo paquete. Como hizo la Represión en Chicago 1968, cuando contestó el repudio a Nixon del Movimiento en bloque (hippies, universitarios y negros) y del Partido Internacional de la Juventud, con una feroz ofensiva callejera. No hay división entre "espiritualistas" y "politizados" para los reaccionarios: garrote para todos. Y sugerir que el trabajo espiritual es "reaccionario" es un resbalo de subdesarrollo mental, imposible de sustentarse; y hacerlo antagonista del trabajo político es no saber qué sucede hoy en el mundo. Hoy el UPS actúa bajo la denominación "Alternative Press Syndicate", tiene 225 miembros en el mundo y llega en el conjunto de sus publicaciones a más de 20 millones de lectores.

Argentina: Fundé Eco Contemporáneo en 1961, y la dirigí hasta 1969. En 1970 inicié Contra cultura. Mucho antes de que aparecieran los Hippies y el Mayo Francés, co-fundé con un grupo de poetas mexicanos el Movimiento Nueva Solidaridad y en febrero de 1964 efectuamos nuestro Primer Encuentro en la ciudad de México. No me voy a extender al respecto, en el número adjunto de Arte y Rebelión está la Declaración de México, firmada por poetas de 15 países de América. ¿De qué modelo "jiposo" y de qué "sistemización de las ondas del Mayo Francés" me están hablando? La **contra cultura** dio una de las más coherentes propuestas para la creación de la sociedad alternativa, a la par de otras fundamentales vertientes liberadoras en el planeta. Los hippies y el Mayo Francés -de todos modos- no fueron abortos, sino ensayos de todo lo que va a concretarse -esta vez sí- en la década del 80. La Iniciativa Planetaria para el Mundo que Elegimos (ver adjunto) es una de las centenares de decididas movidas emancipadoras del presente. En 1974 edité **Rolanroc**, con aportes de Claudio Gabis, Luis Alberto Spinetta, Albe Pavese y otros. No mereció una línea en su artículo, que tampoco se dedicó a lo más importante: documentar el pensamiento "subte" de hoy. El panfleto que editaron como ejemplo es lastimoso. Tampoco se han molestado en documentar el poderoso movimiento subte que hay en las

provincias. Además de infinitas gaffes y omisiones: como decir que SOLOSOL era mimeografiada (era fotocopiada e impresa en offset), olvidarse de Mordisco (ayer nomás) o de Pan Caliente y Mutantia (hoy mismo). O decir que la revista de poesía ULTIMO REINO es "la nueva cara de la prensa alternativa". Y a KOSMOS (que lo es) apenas un epigrafe.

En fin: gracias a esta nota, el lector no informado recibe una errada imagen del pasado y una escasa visión del presente.

Es una pálida, men.

Miguel Grinberg (Coordinador)

PD: El U/APS considera como "alternativa" a toda publicación autónoma no adscripta al ritual consumista/desinformador de los medios establecidos.

Sr. Director:

Un día como todos, un adolescente se sienta en un banco de plaza a la salida de la escuela, y de repente descubre en sí mismo un poder de decisión que antes no conocía. Y piensa, y se da cuenta que todo lo que hizo en su vida hasta ese momento lo fue impuesto sin consultarle. Siente que en todo ese panorama hay algo que no encaja, y ese algo es él. Este adolescente en particular, toma conciencia bruscamente al mirar a su alrededor, de que no fueron sus padres los que le impusieron sus ropas, los modales, la escuela, sino toda una sociedad que usa sus mismos parámetros en todo, sin que esto necesariamente implique igualdad. Y se rebela contra ella, y a partir de ese momento no estudiará más, se vestirá como se le cante, y lentamente se hará a la idea de que es un marginado...

Quiero hablar de "los chicos de La Falda", porque me preocupan, porque tengo 19 años y formo parte de su misma generación y crecí bajo las mismas presiones y condiciones generales. Yo los conozco, estuve entre ellos y hablé con ellos, y los entiendo, juro que entiendo lo que les pasa, lo sentí también. Pero considero que la vida es un continuo evolucionar, y ellos se quedan. Se quedan en un pasado que dejó de ser presente hace mucho (y lo digo porque hay pasados que perduran en el hoy). Hablan de los hippies, los idolatran, quieren ser como ellos. También a mi me gustaría ser como ellos, si el mundo cambiara, y con él la gente. Las circunstancias no son las mismas, y las propuestas no pueden ser las mismas. Estamos de acuerdo: el planteo de la no-violencia, del amor, de la paz, es eterno. Pero ¿qué hicieron con él? Proclaman a todos los vientos que se aman y se reaman y que se ayudan y se dan pan ¿Es amor señalar con un dedo acusando a los del otro lado del río o a los de la vereda de enfrente de Santa Fe? ¿Le darían pan a un cheto? ¿Le dirían: "Tomá, loco, comelo en paz"? ¿Es por amor que se autorganizan? Hablan de los hippies. Ellos no levantaban un dedo para defenderse si un policía los golpeaba. Le daban flores. Esa era su propuesta de amor, amor universal, no particular. Los chicos de abajo del puente acumulan rencores, se alimentan con odio día a día, y apenas se les presenta la primera oportunidad tiran botellas y putean contra todo y contra todos.

En los recitales tiran cigarrillos prendidos desde la popular hacia la platea. ¿Es esa la convivencia en el rock, la no-violencia?

Se visten cada vez más locos para que la gente los note cada vez más, y después se quejan de que todo el mundo los mira y los señala. Eso no es paz sino desatar una guerra, y el dedo que los apunta es el de ellos mismos.

Es tiempo de que comprendan que tener guita o dormir sequito en una carpa, no es mala onda. La onda está en cada uno, y poco tiene que ver con la cantidad de billetes que haya en su bolsillo.

Pero lo que más terrible me parece en todo este asunto, es que no se dan cuenta de que en el fondo, su historia y su paso por la tierra son iguales a los de los chetos que tanto desprecian. A ellos les resulta cómodo y fácil no cuestionarse nada y dejarse llevar por la corriente.

Nuestros locos locales optaron por la contracorriente, y por ella se dejan arrastrar, también sin hacer nada, permaneciendo en la inercia. Tampoco tienen un objetivo, ni individualidad. Se creen los polos opuestos, pero la realidad es que sus caminos convergen en el mismo punto: el del vacío de identidad.

Y para ayudar a llenar ese vacío, es necesario que las generaciones que nos preceden se sequen las lágrimas y paren de llorar por esta juventud confundida y sin metas, y abran los ojos y de una vez reconozcan que hay una parte de ella que está viva y es real, y que ante planteos de la temprana adolescencia similares a los ya esbozados, sintió que no podía seguir el camino establecido, pero tampoco, de ninguna manera sentarse de brazos cruzados a quejarse, y que por lo tanto estudia por convicción propia, y hace teatro, organiza muestras de arte, y saca revistas subterráneas, y va tanto a un recital de rock como a los conciertos del Mozarteum, y que aunque use el pelo largo y no sea un modelo de prolijidad convencional, es capaz de hablar correctamente y leer tantos o más libros que cualquier hijo de vecino. Y que todo esto lo hace como aporte personal y no solicitado a la sociedad de todos.

Silvia Lew
José Hernández 2228 - 6° C
Cap. Fed.

Señor Director:

"El Porteño" es un atractivo aporte al "resurgimiento" cultural; los felicito. Me interesan especialmente las investigaciones y reportajes. Creo que este aporte es renovador; digo esto porque observo que luego de un gran achataamiento cultural renacen las mismas revistas con distinto nombre, cantantes y temas con poca variación, etc.; corriendo el riesgo de pasar de lo melancólico a lo vacío, pero en ese caso de ustedes, sino de otros...

Sugiero evitar frases y términos muy complicados que dificultan demasiado la lectura, como por ejemplo, el art. "La otra macumba" y la entrevista a F. Luppi; o sea mantener el nivel pero simplificar la terminología.

Excelente idea la de recopilar notas de las revistas subterráneas. Desearía encontrar más artículos relacionados con la juventud (metas y posibilidades, sexología y psicología, sobre la juventud que está en una onda religiosa, sobre se escribe; en fin temas hay muchos).

En general El Porteño viene bien, espero que tengamos todos un buen año.

CHAU
Claudio Gutman
V. López 2231 4to "A" CAPITAL

Director Editorial:
Gabriel Levinas

Jefe de Redacción:
Miguel Briante

Secretario de Redacción:
Jorge Di Paola

Colaboran en este número:
María Eugenia Estenssoro

Eduardo Grüner

María Moreno

Roberto Mero

Atilio Lentiní

Anita Larronde

Ricardo Horvath

Jorge Pellegrini

Claudio Kleiman

Sigwart Blum

Diana Bellessi

Gustavo Wagner

Manuel Gil Navarro

Mariana Gutiérrez

Ilustradores

Armando Rearte

Arte y Diagramación

Jefe: Alfredo Baldo

Armando Rearte

Fotografía:

Daniel Jurjo

María Saucedo

Corresponsales:

Inglaterra: Christopher Jones

Polonia: Rajmund Kalicki

España: Humberto Rivas

Italia: Oscar Bony

Senegal y África: Frédéricque

van Bemmelen

Nueva York: Daniel Levinas

París: Oscar Caballero

Noruega: Inés Hardoy y

Audun Wik

Tandil y Costa Atlántica:

Mora Cordeu

Nación Kolla:

Asunción Ontiveros Yulkila

Puerto Madryn, Patagonia

y Islas del Atlántico Sur:

Horacio Ruiz Lasta

Coordinación:

Jorge Ilvek

Corrección:

Lilia de Jesús

Anita Larronde

Susana Cerdá

Traducciones:

Anita Larronde

Tapa: Pat Andrea

El Porteño Revista Mensual. Editada por El Porteño S.A. en formación. Marcelo T. de Alvear 899 - 1058 - Buenos Aires, Argentina. Registro Nacional de la Propiedad Intelectual N° 145212. Prohibida su reproducción total o parcial. Derechos reservados. Impreso en Fabril Financiera S.A., California 2070 Capital. Composición: Photo Lettering S.A., Suipacha 128, 2° epa. 1° L. Capital. Distribuidor en Capital Juan C. Gómez. Interior Marcelo Noriega. Dirección: Gabriel Levinas. Mayo de 1982.

CARTA DEL DIRECTOR

Hay una Argentina nueva y un mundo diferente. Hoy, 27 de abril, la OEA ha sido sensible al conflicto generado por la recuperación de las Malvinas, el 2 de abril. Acaso, cuando este número de El Porteño esté en los quioscos (y es lo más probable) los hechos se hayan precipitado. La OEA, cuando escribo estas líneas (no sin angustia por el futuro inmediato) ha propuesto a los países en conflicto (Argentina y Gran Bretaña) una solución pacífica; ha reconocido como no podía ser menos, la soberanía argentina sobre todos los archipiélagos australes y ha condenado la posición del Mercado Común Europeo, gendarme económico del poder del Norte.

Es raro, para un pacifista, para una redacción compuesta por pacifistas, pero por pacifistas alertas, compartir sensaciones del todo nuevas. Sabemos del derecho que nos asiste, como argentinos, a la recuperación de las Malvinas y de los archipiélagos del Sur Atlántico. Habíamos creído que sólo el derecho y la justicia nos devolvería, con el tiempo, los territorios enajenados, así como creemos que será recuperable la anhelada democracia y los derechos de los individuos, que nos decidimos a ejercer, como medio independiente, buscando la recuperación de todo lo perdido por el temor circunstancial, producto de odiosas y desgraciadas circunstancias de la vida del país. Es raro que hoy en día, inquietos, tengamos la certidumbre de que sólo la guerra se nos presenta como respuesta de los británicos a la acción del gobierno militar argentino. Sólo la guerra y no la mera presión para obtener ventajas diplomáticas. Sabemos, sentimos (como si fuera algo personal) que el viejo reino depredador nos está planteando una guerra total que no todo el mundo comprende. Acaso la presión de esas convicciones provistas por las circunstancias vaya a ceder cuando la revista esté en la calle, y la paz (no sin la justicia que nadie quiere negociar) se haya instaurado. Ojalá nuestra tapa resulte desactualizada, pero no lo cree, acá, ninguno de los que todos los días intercambiamos opiniones.

Nuestro deseo de paz con justicia es tan grande que dejamos en el desván lo que es la clave de un medio de expresión: estar al día, tener la justa.

Tanto amamos la paz.

Pero no somos ingenuos: no la vemos próxima a la paz. Sabemos que en estas circunstancias, el país está solo y cada uno está solo con sus capacidades, con sus destrezas, con sus límites. Sabemos lo que se juega y contra quiénes se juega, pues no confundimos al admirable Shakespeare con el soez Morgan, traidor de los suyos cuando invadió Panamá y transgredió el código riguroso de los piratas, y robó el oro español robado por los suyos a la corona de España, con la cual las islas británicas se enriquecieron. Ese espíritu, sorprendentemente, sigue vivo y parece negar todo derecho a las naciones que menosprecia, no sólo a la Argentina. Por eso, entendemos que a instancias de la acción del 2 de abril, la Argentina se juega por completo, por eso; nuestra convencida inclusión del artículo geopolítico-económico de Manuel Gil Navarro, que revela algunas potencialidades de las islas.

La cultura, tan menospreciada desde hace tanto tiempo, no siempre es comprendida por quienes nos dirigen. Acaso sirva recordar el ejemplo de Polonia, allá por el año 1918, carecía de territorios, invadida a la vez por Prusia, Rusia y Austria. La lengua, en ese entonces, debía estudiarse clandestinamente, y la soberanía no podía ejercerse en el terreno... aunque se mantenía viva por la gracia de los textos de los poetas, que cohesionaban a esa nación, entonces fantasmal.

Estamos, como dijo alguien, todos en el mismo barco. Y El Porteño no está inventada ni compuesta por gentes que abandonan ninguna nave. Han muerto conciudadanos, la guerra ya está entre nosotros. Buscamos la paz, pero no somos ingenuos: para eso se necesitan dos. El otro, el antagonista, Inglaterra, no tiene términos medios y responde con la fuerza más desnuda. Con el objetivo de la paz absolutamente justa, queremos hacer bien nuestra tarea. También de ese modo entendemos la soberanía.

El Norte contra el Sur

*No sólo la geopolítica explica el enfrentamiento de Argentina y Gran Bretaña.
La economía se convierte en un factor preponderante de este conflicto que ya cambió
el juego de fuerzas en el mundo.*

En el mismo inicio de la cuestión, hay un ángulo insoslayable; el principio soberano que la Argentina tiene sobre el archipiélago de las islas Malvinas y otras tierras insulares como las Georgias, Shetland y Sandwich del Sur, y promontorios como las Cormoranas y las Rocas Negras. Herencia hispánica, conformación geológica de plataforma continental, realidad física a través de bases militares, periódicas (y no escuchadas) voces en foros internacionales en todas las épocas posteriores a la conquista del archipiélago en 1833, por parte de la Gran Bretaña, consolidan una posición de la que no es ajeno el derecho internacional y el sentido común. Tras la advertencia, coexisten otras razones que deben haber incidido, sin lugar a dudas, en el ánimo de quienes, en definitiva, decidieron que nuestro país debía dar este paso ahora, en este crítico momento en el que intenta mantener la cabeza por encima de una elemental línea de flotación en lo interno, en todos sus órdenes, y buscar una salida al futuro. No es una frase hecha, sino una realidad palpable que revierte la posición argentina en el concierto internacional colocándola, por imperio de las circunstancias, de la táctica y, ¿por qué no?, de la falta de elección, en una situación de liderazgo no sólo en el área americana, sino en el hemisferio al que, quiera o no, pertenece. Spongua quien lee, que la Argentina consiga, en un plazo mínimo y por el medio que su imaginación le sugiera, un reconocimiento mundial a su soberanía sobre todas las islas en cuestión. Habría "venido" a la Gran Bretaña; también a Estados Unidos a partir de su posición ambigua en desmedro de la Argentina durante las negociaciones; agradecida a sus aliados americanos, en particular, y mundiales, en general, la Argentina no dejaría de tener, ante ellos, una posición de privilegio. Pero, ¿por qué? ¿Simplemente por haberle "ganado", una vez más, a su "enemigo" tradicional; por haberse atrevido a lo que muy pocos consideraban factible, o porque, además, la soberanía argentina sobre estas islas le da una posición envidiada y envidiable, tanto en la geopolítica del mundo del futuro como de la economía que, sea cual fuere, le sirva de esqueleto? Sí. Estas son las dos razones básicas: el país que sea soberano en estos archipiélagos controlará las rutas a Oriente por cualquiera de los dos pasos (los únicos naturales), que unen a los océanos Atlántico y Pacífico ya que el diámetro terrestre, a esa altura del globo, es sensiblemente menor que en el Ecuador. Equidistante (casi), entre los cabos de Buena Esperanza, en África, y de Hornos en el sur austral, el segmento que va desde las islas Picton, Lennox y Nueva (en litigio con Chile), a las Georgias, equivale (casi), a la distancia entre La Habana (Cuba) y Vigo (España).

La medición mediante un piolín, sobre un globo terráqueo, será sorprendente: la vuelta al mundo en un suspiro. En un futuro próximo —dice Jean-Jacques Servan-Schreiber, en su libro "El desafío mundial"— no habrá plan de rutas, tanto sean marítimas, como aéreas, que pueda dejar de lado los espacios del mar austral. "La Argentina, unida a Sudáfrica y Nueva Zelanda, a partir de estas distancias mínimas, no es pensable para el Hemisferio Norte si, en su reemplazo, pasa a pertenecer a la

terna nada menos que Inglaterra, "madre patria" de ambas anteriores, no por lejana y poco cuidadosa mente añorada. La bronca adolescente cede ante la saudade, Commonwealth mediante, porque una madre es una madre. Pero la irrupción argentina en el tablero modificó de tal forma el partido que la polarización (los unos y los otros, los opuestos por el vértice, lo negro y el blanco, Maradona —ay!—, y yo), era inevitable.

Paralela, y no menos importante, a la posición geopolítico-económica de todos los archipiélagos australes corre, cabeza a cabeza, la pertenencia de elementos que son de importancia capital para el futuro económico del mundo, tanto sea en fuentes energéticas como alimenticias. Que petróleo hay, hay. El mismo informe Shackleton (británico y tortuoso), lo confirma. Fuentes seguras especulan con dos millones de barriles-día, producción antieconómica en la actualidad, a 34 dólares el barril. Pero ¿qué pasará en 1995 cuando, según los especialistas norteamericanos, EE.UU. no habrá llegado aún a sustituir, a través de un petróleo sintético importado por igual volumen y periodicidad, y agotará el conjunto de sus reservas actuales, un total de 28 mil millones de barriles? y como si esto fuera poco, lo habrá hecho en trece años. Según datos comprobables del "US Geological Survey", para esa época, en que el barril de petróleo (partir de la línea de aumento del último lustro), sobrepasará con holgura los 100 dólares, el petróleo malvinense será "negocio". La tecnología industrial de los países del Hemisferio Norte no habrá cambiado del todo: otras energías estarán en marcha, como la solar, pero aún habrá quienes necesiten petróleo. Y lo pagarán caro. Pero aun aquellos países de la mitad Norte de la

naranja necesitarán de este área para modificar las fuentes energéticas de sus industrias, y la energía solar será esa fuente. Porque es inagotable, y es barata, como la eólica.

Hay un elemento, derivado de la bauxita, próximo al aluminio, que se llama "galium" (galio, bah), cuya cotización actual en el mercado mundial es de 1.300 dólares el gramo. Quien lo obtenga será rico, y el elemento está en la zona, presente como un augurio. Y, además, está el "krill", ese crustáceo inasible, gelatinoso y casi invisible, cuyo valor proteico es cercano al cien por ciento de toda su estructura biológica: "Esto comen las ballenas", dirá la madre del año 2000 a su hijo, mientras pugne por meterle la cuchara en la boca, intentando hacer soñar al mocoso lorlón con un cupo atlético.

A grandes rasgos, éstas son las razones por las que la Argentina intentará mantener, contra viento y marea, la posesión de lo que le pertenece: son razones estratégicas y económicas, históricas y geográficas. Y son el reaseguro de su futuro como país en el concierto mundial.

A partir del pasado 2 de abril, la resolución de tomar las islas transformó el tablero mundial, de por sí tan precario en su equilibrio. Un país latinoamericano, de indiscutible menor importancia en el concierto ecuménico le mojaba la oreja, le escupía la raya, le sacaba la lengua o gesticulaba rítmicamente ante una potencia histórica, siempre los buenos de la película, James Bond y Emma Pill, los Beatles y lady Di, que hasta tocan la marcha de San Lorenzo en el cambio de guardia de la reina. Entonces, la resolución 502 de las Naciones Unidas, a través de su Consejo de Seguridad, que reclama el retiro de las tropas de nuestro país, y la devolución de todos

Habla Ernesto Sábato

Somos muchos los que durante este gobierno hemos denunciado graves violaciones de nuestra Carta Magna, y el correlativo desmantelamiento de nuestro patrimonio económico. Y que lo seguiremos haciendo cada vez que sea necesario. Pero el problema de las Malvinas está por encima de cualquier discrepancia de política interior, es algo que todos los argentinos han sentido entrañablemente desde que Inglaterra usurpó las islas por la fuerza; su recuperación es un sueño que desde entonces han soñado todos los hombres y mujeres de nuestra tierra. Por eso debemos rechazar el burdo sofisma enunciado por el ministro británico de la defensa; esto no es una lucha de una democracia contra una dictadura militar, como ha dicho: es la lucha de un imperio contra un pueblo entero, que comprende a los trabajadores castigados brutalmente por la policía pocos días antes de manifestarse en defensa de la soberanía nacional. Tal es su generosidad y su honda vocación anticolonialista.

En otros tiempos, claro, esa potencia, para levantar su imperio, usó otros sofismas, según el momento y las conveniencias; y en otras ocasiones ni siquiera los utilizó, recurriendo a la fuerza más brutal para alcanzar sus objetivos; que hablen si no los pueblos que subyugó y oprimió en cinco continentes, con la ayuda de esa armada que ahora se nos viene invocando la Libertad. Esta gruesa hipocresía la comparten los socios del Mercado Común, pues casi todos ellos tienen las manos tintas en el sangre de las colonias, casi todos atropellaron a los más débiles por motivos sócamente mercantiles; y bastaría recordar el solo ejemplo de las sádicas atrocidades perpetradas por Bélgica en el Congo, no denunciadas por comunistas sino por sacerdotes belgas que se presenciaron con horror, sin poderlas detener.

Nunca es honrosa la esclavitud, pero mucho menos cuando se la acepta por temor a las represalias. Casi ciento cincuenta años de usurpación y veinte de infructuosas negociaciones

Las Malvinas por dentro

los territorios a Londres. Luego, la escuadra inglesa, camino a las islas, con todas sus alternativas alcohólicas y si indefinición numérica. Tras cartón, la Comunidad Económica Europea que se pliega al boicot económico propuesto por la Gran Bretaña. En contraposición, la solidaridad latinoamericana, la de los países del Tercer Mundo, los subdesarrollados eufemísticamente llamados en "vías de desarrollo": resumiendo, los pobres, los del Sur. La polarización se hace inevitable. Frente a las potencias desarrolladas del Hemisferio Norte, las productoras de tecnología, las de más alto nivel de vida y más bajo índice de mortandad infantil, más alto índice de alfabetismo y mayor tiempo de ocio por hora/hombre, están las naciones azotadas por el hambre y el desempleo, la inflación y las dictaduras, el monocultivo y el trabajo a destajo. Los unos frente a los otros pero, como los "iceberg", lo único que aparentemente choca es lo que se ve, lo que está en la superficie, y olvidamos con frecuencia que las dos terceras partes de las moles están abajo del agua.

Quizás sea posible considerar la idea de que la Argentina, por las razones que fueren, no explotase las fuentes energéticas, industriales y alimentarias que se mencionaron, constituyéndose, de hecho, en "guardián" de esas reservas. Entonces, según los estrategas del futuro, le será pagado un precio tan considerable en su magnitud que su aporte al mercado nacional modificará drásticamente nuestra economía interna, convirtiéndonos en un país en ascenso hacia la primera línea de naciones del globo. Quien lo considere una utopía, que se retrotraiga al primero de abril y nos suponga en guerra contra Inglaterra, aquí y ahora, en este momento de la historia del mundo, con todas nuestras frustraciones y desengaños, quejosos y añorantes. El dos de abril de 1982 la alegría se sumó al estupor, la sorpresa al colectivo lleno y al sueldo escaso. Las Malvinas eran lo que nos prometieron desde siempre. Y a partir de ese momento, suceda ahora lo que suceda, comencé otra etapa en las relaciones mundiales, y un nuevo equilibrio deberá conformarse tras el cambio de piezas por otras de nuevos valores. Y se dará la oportunidad, quizás la única en nuestra historia, para que la Argentina rompa la alternativa rutinaria que le marca su pasado más o menos reciente. Será una jugada al todo por el todo; la gloria o Devoto. ■

Manuel Gil Navarro

Luego de una hora de viaje el comandante de la nave —un Focker de la Fuerza Aérea— anuncia "a la derecha, las Malvinas". Los viajeros se avanzan sobre las ventanillas de ese lado y ven, recortadas en la inmensidad verdeazulada del Atlántico, esas pequeñas islas brumosas que se han transformado en el ombligo de la tensión mundial.

A medida que nos acercamos crece una sensación de euforia general que explota cuando algunos emotivos comienzan a entonar las primeras estrofas del Himno Nacional, entre lágrimas contenidas y pieles erizadas. Luego del descenso y ya en la escalilla del avión un veterano periodista, veterano también en el tema de las reivindicaciones territoriales, observa flamear la bandera argentina y dice, entrecortadamente: "Las Malvinas... nunca creí que lo lograríamos".

La sensación de euforia deja paso a la realidad de la guerra posible. A la derecha de la pista, en una amplia playa de cemento se acumula el incontable material bélico que, día tras día, descargan los Hércules C-130. Por la carretera que nos lleva a Puerto Argentino —un mes atrás, Puerto Stanley, después Puerto Rivero— desfilan las oficinas de L.A.D.E., Aerolíneas Argentinas y Gas del Estado e innumerable cantidad de acantonamientos de soldados.

El viento mantiene una presencia constante; un viento que golpea incansable las caras de quienes transitan las calles o de los soldados que cumplen con sus solitarias guardias. Y cuando el viento se va, llega la bruma. Una bruma densa que no deja ver nada más allá de un metro; las Malvinas, entonces, se convierten en el reino de la fantasía donde todo es posible y nada irreal. Pero el viento siempre vuelve...

Las casas y calles de Puerto Argentino se asemejan a cualquier pueblito, no muy próspero, de

Gran Bretaña. Las construcciones son de madera, con amplios ventanales de vidrio (en algunos casos, doble vidrio) que eluden el Sur. "Desde el Sur —dice un oficial— viene el viento frío". Y asegura: "y es un viento frío". Observé su acolchada cama para y asiento.

Los "kelpers" o "malvinenses" son más bien hocos. Y representan el otro mundo de las Malvinas. Un mundo con miedo, atrapado entre la acción psicológica de las radios británicas que captan sus receptores de radio y la abrumadora presencia militar argentina que indica la inquebrantable voluntad de resistir.

Los oficiales y soldados argentinos tienen vedado el tránsito por Puerto Argentino; tampoco pueden comprar nada y, menos aun, beber algo en un pub —hay cuatro— cuando están de franco. De esta forma se impiden roces. Pero ello no es obstáculo para que algunos niños se acerquen a los soldados y pidan chocolates o jueguen al fútbol.

No hay jóvenes en Malvinas. Sólo niños y hombres. Los hombres trabajan en algunas de las dependencias de las Falkland Island Company (FIC) que monopoliza la economía de las islas; los niños asisten a la escuela y en algunos casos hablan castellano, "español", dicen ellos. Los jóvenes, en su gran mayoría, estudian mediante becas en las universidades argentinas. O, los más acomodados, en Inglaterra. Y esta división plantea un problema que los "kelpers" tienen presente: para Gran Bretaña ellos —salvo 350 descendientes de británicos— son "ciudadanos de segunda". Esto quiere decir que necesitan pasaporte para viajar a cualquier punto del Reino Unido y múltiples gestiones para obtener la residencia. Algunos, entonces, se inclinan por ayudar a las nuevas autoridades argentinas. Otros, en cambio, esperan que la metrópoli los asimile, que les permita reinstalarse y trabajar. Pero ¿qué pasaría en el futuro con los habitantes de Hong Kong? Porque los "kelpers" no superan los 1.800, pero los habitantes de aquella otra colonia son más de cuatro millones de asiáticos. Y si se sienta un precedente, los ciudadanos de Hong Kong pueden solicitar la ciudadanía británica, en toda su extensión. Un problema más para la "dama de hierro".

Un paseo en helicóptero por la isla Soledad nos muestra el volumen del trabajo desarrollado por los soldados argentinos en materia de defensa: defensas subterráneas, refugios antiaéreos, múltiples obstáculos terrestres en lo que pudieran ser "cabeceras de desembarco" y nidos de ametralladoras en versión terrestre y en versión antiaérea.

Los soldados argentinos, cerca de 10.000 —3.000 con entrenamiento de comandos—, provienen de Buenos Aires, Córdoba, Corrientes, Chaco y Formosa. Son pocos los oriundos de la Patagonia y por ello, a pesar de que disimulan, y de la comida caliente, sienten el frío. Sin embargo esto no es obstáculo para que, cuando éste u otro cronista intenten averiguar el estado de su moral, griten un "no pasarán". En general todos se enorgullecen de ser ellos los que recuperaron las Malvinas, ese territorio tan rico en petróleo y núcleos polimetalíticos, del que tan poco conocemos los argentinos continentales. Y del que hoy convertido en el ombligo de la tensión mundial, puede ser mañana la llave del futuro. ■

para reivindicar claros derechos ante la desdenosa altanería de los invasores podrían haber colmado la paciencia del país más pacifista. Pero, ¿con qué derecho nos viene a hablar de orden jurídico un imperio que en su turbia historia no hizo más que violarlo? Somos un país amante del derecho y profundamente pacifista, deseamos fervientemente una solución pacífica y, para lograrlo justicieramente, apelamos a la conciencia de los pueblos de todo el mundo, que deben comprender que ésta no ha sido una violación de un orden jurídico internacional sino la justa respuesta a quienes en otro tiempo lo violaron. Deberían también comprender que esto ha sido el resultado de una vieja pasión por la soberanía contra cualquier imperio, la misma que en 1806 y 1807 echó con viejas armas de fuego y con aceite hirviendo a las tropas de élite del Imperio Británico; la misma que en 1810 comenzó la liberación del dominio español, para luego extenderla a medio continente.

Este momento histórico muestra qué clarividentes fueron las ideas de nuestros fundadores, y en particular las de San Martín y Bolívar, al propugnar una Patria Grande que pudiera hacernos respetar ante el mundo de los poderosos. Más ahora que nunca, evitando luchas fratricidas, debemos comprender que sólo una confederación latinoamericana puede preservarnos con honor de la lucha que mantienen las dos superpotencias por la hegemonía planetaria.

Y ojalá esta histórica circunstancia nos muestre que la soberanía es hija de la libertad, y que no sólo se ejerce hacia fuera de las fronteras sino hacia el seno mismo de la patria, donde únicamente puede alcanzarse mediante los derechos capitales que sabiamente fueron establecidos en nuestra Constitución por hombres que quisieron nuestra grandeza hacia fuera y hacia dentro. ■

Ernesto Sábato
17 de abril de 1982

Perez Esquivel: La soberanía y la paz

Ante la posibilidad de la guerra, El Porteño creyó necesario un reportaje al último Premio Nobel de la Paz, argentino para más datos.

—¿De dónde venís ahora?

De una embajada donde estoy estos días haciendo una serie de contactos a nivel internacional; porque frente a todo este problema de las Malvinas, me preocupa seriamente lo que pueda representar en costos de vidas, tanto para la Argentina como para los británicos y también lo que esto representa en cuanto a la paz mundial. Estamos en una situación crítica, sabemos las consecuencias que esto puede tener.

—¿Cuáles son esas consecuencias?

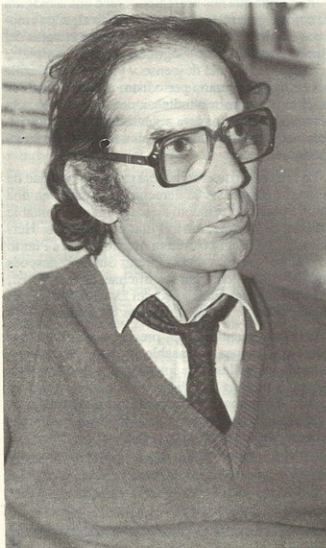
—Fundamentalmente pienso en el costo que puede haber en vidas y las consecuencias, tanto en el orden interno, para el país, como para la situación mundial, de que se agraven los conflictos. Sabemos que estamos viviendo en una sociedad donde no hay hechos aislados; lo que hoy sucede en un país tiene repercusiones en el de resto los países. Entonces, vemos aquí los intereses internacionales, y los juegos de los poderes que actúan sobre esta situación. Me preocupa la situación interna del país, porque con el problema de las Malvinas no significa que han terminado los problemas en el país. Quedan muchas cosas pendientes. Nosotros hemos sido espectadores pero no actores de todo esto. Nos encontramos ante hechos consumados y entonces tenemos que enfrentarnos.

—Ante el hecho consumado ¿qué sugiere el Premio Nobel de la Paz? ¿Apoyar al gobierno?

—No, yo no apoyo al gobierno, y lo he dicho claramente. Yo lo que apoyo es la reivindicación de un pueblo. La soberanía no significa solamente la soberanía territorial; realmente encontraremos la soberanía cuando sea la expresión del pueblo y cuando el pueblo tenga la capacidad y tenga los derechos de determinar su destino y adoptar las resoluciones sobre los grandes problemas que vive el país, en todos los órdenes.

—¿Cómo ve el Premio Nobel de la Paz que la Argentina haya hecho una reivindicación justa, pero a través de las armas?

—Primero deberíamos preguntarnos si era necesario utilizar el recurso de las armas, y si estaban agotadas las instancias diplomáticas. Yo tengo mis serias dudas al respecto, porque creo que para la solución de los conflictos no se debe recurrir al uso de las armas. Hay otras instancias que deben agotarse antes. Esa es una cosa que nunca la vamos a saber. Una, porque nosotros no tenemos un Parlamento, no tenemos representatividad del pueblo, y aquí se ha puesto en juego también la emotividad del pueblo, porque el problema de las Malvinas no es una reivindicación de ahora, sino de siempre. También, las cosas aquí se mezclan demasiado; por eso no sabemos si en la instancia internacional diplomática se han agotado todos los caminos; por otro lado tenemos que tener en cuenta el proceso interno argentino, que tres días después de una fuerte represión donde el pueblo ha sufrido las consecuencias; incluso hay muertos, hay varios heridos, más todos los detenidos que hubo, se utiliza un elemento muy sensible en el pueblo, como es la reivindicación de las Malvinas. Nosotros nos levantamos de un día para otro con un hecho consumado. Hoy en día el mundo no puede resolver sus conflictos a través de una acción armada y no sé si en el orden interno, el



gobierno midió las consecuencias de todo esto; en el orden económico, en el plano de la diplomacia internacional y en la reacción internacional.

—¿Cuál es tu experiencia, vos que estuviste viajando estos días?

—Bueno, yo lo veo con mucha preocupación, porque veo un gran aislamiento del gobierno argentino, incluso de los países no-alineados, y también de la comunidad europea. De los países integrantes del Commonwealth donde tampoco hubo una acción diplomática profunda para motivar; porque si no se da, en una situación de derecho histórico, jurídico, y geográfico que las Naciones Unidas, el Consejo de Seguridad, vote en contra; diez contra uno. Entonces quiere decir que no hubo tampoco todo un proceso de motivación, de análisis y de tratativas diplomáticas frente a todo esto, y más en una acción que se realiza cuando la situación interna argentina económica es grave ¿cómo soportar todo este operativo de guerra con un país que prácticamente está en una situación económica muy débil? Incluso en los planteos estratégicos, en la situación diplomática, en la misma situación interna del país y en la falta de representatividad del pueblo, para un accionar.

—El día que se convocó al pueblo había 200.000 personas en la plaza ¿Qué significa eso?

—Yo creo que hay que verlo dentro de lo que es una acción psicológica. El pueblo en el primer momento, y todos; creo que no hay un argentino, por más corrien-

tes políticas o diferencias que pueda haber, que no esté de acuerdo con la reivindicación de las Malvinas. Yo también como argentino lo deseo; pero sí enjuicio los medios utilizados, y si era el momento oportuno para un recurso de ese tipo.

—¿Queda justificado un gobierno militar en estas circunstancias?

—Pienso que esto va a tener serias consecuencias en el orden interno, acelerar o demorar un proceso democrático y que una acción de guerra representa para el presente y el futuro del país, y estas consecuencias son inevitables. ¿Cuál es la posición de la Argentina en el contexto internacional? porque somos parte de una comunidad mundial y eso hay que tomarlo muy en cuenta. Porque ¿cómo va a responder la Argentina a la deuda externa? ¿cómo va a responder al comercio exterior? ¿cuáles son los recursos disponibles? Uno se pregunta, y de aquí que no tenemos información, si realmente se previó todo esto o no, si esto simplemente fue una acción militar desvinculada de todo otro contexto, o si se hizo una evaluación muy seria de todas las implicancias y consecuencias. Entonces, tenemos que ver las cosas con sentido crítico y haciendo un análisis muy sereno y muy profundo, de todo este accionar.

—Vos estabas afuera como Premio Nobel argentino, y en ese momento había algunos políticos que se estaban preparando para ir a explicar, afuera, qué pasaba en la Argentina ¿Vos fuiste con el mismo motivo?

—No, mi posición la he fijado con mucha claridad. En principio yo no soy ningún enviado oficial, ni oficioso del gobierno. Mi actuación es como argentino, como cristiano y también como Premio Nobel de la Paz. Tengo la obligación, con mi pueblo, y también con la comunidad internacional, fundamentalmente, de evitar pérdidas de vidas, y además, de que se encuentre una salida diplomática. Como argentino, reivindico la soberanía de la Argentina, pero no apoyando el gobierno, bajo ningún punto de vista.

—¿Tus argumentos ante la gente de afuera cuáles serían?

—Que frente a la situación que estamos viviendo, debemos encontrar una salida diplomática a través de negociaciones, para evitar un enfrentamiento armado. Por las pérdidas de vida y por la misma seguridad de la paz internacional.

—¿Cuáles serían esas negociaciones?

—Habrá que buscarlas, conciliar las partes en lo que es negociable, y encontrar una salida a todo esto.

—De acuerdo a las últimas noticias parecería que no hay manera, porque el gobierno argentino no está dispuesto a dejar las islas Malvinas y la Thatcher tampoco. Parece que se fuera a un enfrentamiento armado.

—Desgraciadamente es lo que me temo, pero debemos seguir trabajando y hacer todo el esfuerzo posible.

—¿Pero vos tenés una fórmula que propusiste afuera?

—No tengo una fórmula, yo creo que el ámbito natural para encontrarla debe ser las Naciones Unidas y la O.E.A.

—¿Pero qué idea llevarías si te tocara ser nuestro embajador?

—Sería muy difícil tratar de presentar una propuesta,

pero creo que en este momento habría que ver la forma de una intervención de las Naciones Unidas, con una posición de respeto a lo que puede ser la reivindicación argentina, y también tener en cuenta los intereses británicos. Pero en esto, el ámbito natural de negociaciones tendría que ser las Naciones Unidas. Yo no veo mucho la intervención de Haig en esto; una, porque la isla Ascensión es una base militar norteamericana, de común uso con las fuerzas británicas. Hay un contrato de defensa mutua, y por otra parte la Gran Bretaña es el aliado número uno de los Estados Unidos en Europa y es integrante de la NATO. Entonces, no vemos eso, como no vemos tampoco con claridad la posición del ministro de Economía Alemann, cuando habla de la Unión Soviética, y dice que la Unión Soviética tiene una posición de lucha antimperialista. O es muy corto de memoria, o está utilizando las cosas para su conveniencia. No nos olvidamos del muro de Berlín, que es una ofensa a toda la humanidad. No nos olvidamos de Afganistán, no nos olvidamos de Polonia, y de todos los países de detrás de la cortina de hierro. ¿Entonces de qué lucha antimperialista está hablando? ¿O es que ahora le conviene hablar de la Unión Soviética? Y, por otra parte, hay que insistir mucho en que la Unión Soviética no debe intervenir en absoluto en esto. Un general argentino que habló por televisión dijo que si tienen que recurrir a la ayuda de la Unión Soviética lo harán, hizo un paralelo y dijo "que si los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, se aliaron con los soviéticos, por qué nosotros no lo vamos a poder hacer". Entonces, uno termina por no entender nada. Alguien dijo que habíamos perdido la capacidad de asombro, y ¿cómo puede ser de otra manera si los absurdos son hechos cotidianos?

—¿Por qué no los soviéticos?

—Porque no hay hechos aislados y esos son los riesgos que ponen en juego la paz mundial; porque si intervienen los soviéticos, frente a los británicos, en la situación argentina, el resto de los países no se quedarán quietos y esto puede ser la chispa detonante de la Tercera Guerra Mundial. Entonces debemos trabajar, antes que se produzcan los conflictos armados.

—¿Cuál será tu trabajo en estos momentos?

—Es evitar un enfrentamiento armado y, llegado este enfrentamiento armado, es que los costos sean los menos posibles.

—¿Y cómo lo realizas?

—Lo estamos haciendo de muchas maneras. Una con un trabajo de motivación, viendo qué respuesta podemos encontrar dentro de otros gobiernos. También en el primer momento, he enviado telegramas a la reina de Inglaterra, a la primer ministro, Margaret Thatcher. Estuve con el embajador argentino mostrándole mi preocupación, lo mismo con el embajador británico, incluso a nivel de gobierno en los Estados Unidos, y en este momento estoy haciendo gestiones ante distintos gobiernos a través de las embajadas. He mandado cartas a treinta, cuarenta gobiernos, pidiendo su intervención para evitar mayores males frente a todo esto, y si yo tengo que viajar, no a nivel de gobierno, sino a título oficioso, (que eso puede muy claro), sino a título personal y como Premio Nobel, incluso ir hasta la Gran Bretaña o ir al Mercado Común Europeo, o ver a quien tenga que ver para evitar un derramamiento de sangre, lo voy a hacer. Estamos viendo también, aquí a nivel nacional, de ir motivando una conciencia por que una cosa es gritar por las Malvinas, y otra que nos encontremos enfrentados en una situación de guerra.

—¿Crees que la gente tiene conciencia de que está celebrando la llegada de una guerra?

—Es muy difícil decirlo, porque uno ve toda la propaganda; y aquí quisiera señalar dos cosas: por un lado, cuando el conflicto con Chile, hubo mucha movilización por la paz; de las iglesias, de los sectores políticos, de las organizaciones. Pero en este momento nadie está hablando de la paz, se está hablando mucho de la guerra, del deseo de ir a combatir, por demostrar qué? Yo creo que los objetivos de la paz nunca deben ser abandonados, la paz no es una hermosa palabra, a la paz hay que conquistarla, y hay que ganarla todos los días, no es gratuita. Pero hay que ganarla a través de la verdad, de la justicia, y del derecho de un pueblo.

Entonces no podemos dejarnos agitar en aras de una reivindicación, cuando también hay que ganar la paz interior de un país, y hay que ganarla en todos los órdenes, en la situación sindical y política en los graves problemas de desocupación, en el desarrollo del país, en la educación, en la salud, en la vivienda, en el derecho que el pueblo tiene de peticionar; porque nos encontramos en un país que no está viviendo ya, no tiene paz. Estamos en un país que está viviendo hace mucho tiempo un conflicto interno grave, con el problema de los desaparecidos, con las privaciones de los derechos humanos, con un estado de sitio, la falta de derecho a informar. Entonces todo eso hace a lo que es la soberanía nacional. Cuando uno ve que a una persona como Silenzi de Stagni se le amenaza porque está denunciando negociados y tiene que irse del país, quiere decir que aquí no hay una paz. Creo que es todo un proceso que está viviendo el país, y que a esto se suma ahora el problema de las Malvinas. Por eso no debemos encandilarnos con las grandes proclamas ni declaraciones, sino ver las cosas con serenidad y con un sentido crítico. Una cosa es el apoyo a las Malvinas, y otro un apoyo a un gobierno, que es un gobierno de facto.

—¿Es posible que se apoye un orden militar porque ofrece seguridad, tranquilidad?

—Puede haber un orden regimentado pero será a través del miedo, pero no a través de un proceso democrático, participativo del pueblo. Se puede mantener un orden a través del terror, de los mecanismos de represión. La democracia existe cuando es participativa, cuando hay una participación del pueblo en todas las decisiones. Yo pienso que es también un error, a nivel internacional, pensar que todos los argentinos somos fascistas, no es cierto, es una visión muy infantil o muy distorsionada. Pero no se puede confundir un gobierno con el pueblo. Son dos cosas totalmente distintas.

—¿No tendrá que ver esta acción con la tendencia a que en otros países crezcan los gobiernos militares, que parecen más fáciles de controlar por las naciones imperialistas?

—Allí en los Estados Unidos siempre he cuestionado que se dicen líderes de la democracia pero no apoyan los procesos democráticos, sino los de dictaduras como los regímenes militares. Hay una canción que en los Estados Unidos cantan los niños, que dice "libertad y justicia para todos", y yo en mis viajes a los Estados Unidos, les pregunto quiénes son esos "todos", si nosotros también. Entonces no podemos entrar en el juego de pensar que los regímenes militares aseguran la permanencia de los intereses de las multinacionales, o de los Estados Unidos, en el caso de Latinoamérica concretamente, sino que tenemos que buscar nuevas alternativas sociales. También se presenta mucho la idea de la seguridad nacional y, en la dictadura militar, el querer polarizar "o estamos con Estados Unidos o estamos con la Unión Soviética". Y los pueblos de América Latina decimos que no estamos ni con uno ni con otro. Lo que tenemos que buscar es nuestra propia identidad. En la relación Norte-Sur, los países ricos en relación a los países pobres, también venimos trabajando desde hace muchos años; haciéndoles comprender a los países industrializados de la creciente venta de armas de éstos a los países del Tercer Mundo, y en este caso se produce un bumerang; que las mismas armas que venden se les pueden poner en contra. Es el caso de que la flota de mar argentina, que tiene barcos británicos. Muchos países europeos me dicen "nosotros vendemos armas porque es una necesidad para la seguridad y para la cuestión interna, es decir, para cubrir el desempleo; si no vendemos armas se las van a vender otros". Esta es la justificación de toda una carrera armamentista en el mundo. Por eso estamos viviendo en un mundo que se sostiene, no por la paz sino por el equilibrio del terror. Es una situación muy frágil; vemos cómo la paz del mundo se pone en juego, y que los conflictos son cada vez mayores; por eso la relación Norte-Sur debería cambiarse fundamentalmente, en el orden económico, en los procesos democráticos y en un nuevo orden internacional. Entonces es aquí donde tenemos que ir

profundizando las cosas. Los conflictos no surgen porque sí, cuando uno ve la situación argentina ¿durante cuánto tiempo se estuvo negociando con la Gran Bretaña?. Las Naciones Unidas piden la descolonización, a través de la 1514 donde el Consejo de las Naciones Unidas recomienda la descolonización de los remanentes coloniales en el continente, y el inicio de las negociaciones de la Argentina con la Gran Bretaña. Han transcurrido quince años y vemos que eso no ha dado ningún resultado, por eso cuestionamos si realmente han estado agotadas todas las instancias diplomáticas o no. Cosa que nunca vamos a saber.

—¿Pero si no ha pasado nada en quince años...?

—Sí, pero entonces el recurso de las armas para la solución de un conflicto es cosa del siglo pasado. La cosa es muy grave, muy seria.

—¿Se vivieron en cuenta todas estas cosas?

—Eso no lo vamos a saber, una porque los pueblos somos espectadores, no actores; nosotros no tenemos un Parlamento, no hubo informacional pueblo; son los grandes interrogantes, podemos hacer muchos análisis, pero estamos frente a una situación.

—¿Si hubiera habido Parlamento, se hubiera optado por la guerra?

—Pienso que no. Se hubiera optado por otro modo de presiones, a nivel internacional, para una definición de la soberanía argentina en las Malvinas. Pero yo dudo que se hubiese llegado a esta situación.

—¿En este momento en la Argentina, vos creés que hay lugar para el pacifismo?

—A mí no me gusta hablar mucho de pacifismo, cuando se lo menciona, muchas veces se confunde. Por ejemplo hubo un movimiento pacifista contra la guerra de Vietnam pero fue contra esa guerra; no han cuestionado las mismas estructuras de justicia, nosotros cuestionamos las estructuras de injusticia, por eso nosotros somos un movimiento cristiano, que busca la paz; nosotros sobre todo buscamos un cambio en las estructuras de justicia, porque no podemos quedarnos en los efectos sino atacar las causas que generan esas injusticias. Lo que buscamos es un nuevo orden social, y esto se realiza en América Latina como en muchas otras partes del mundo, todo un proceso de trabajo a través de las comunidades de base que son los movimientos juveniles, el trabajo del indígena, del campesinado, del obrero; cuáles son las alternativas de esa nueva sociedad. Queremos construir otro tipo de sociedad pero a partir de la búsqueda de la identidad de los pueblos. Y ese trabajo nosotros lo estamos realizando en América Latina, como se está realizando en Medio Oriente, en África, en Asia, y que día a día está cobrando fuerzas. Queremos un proceso democrático ¿pero qué democracia? Nosotros somos más bien un movimiento de liberación por medios no violentos, así como hubo una propuesta Gandhiana, o la de Luther King, o el trabajo que realiza Helder Cámara. Una conciencia de las bases populares, una conciencia crítica. Nosotros sólo somos cristianos que estamos trabajando en un proceso de liberación de los pueblos. Muchas veces se nos ataca de "comunistas", pero nosotros no estamos de acuerdo con el régimen comunista, o de "subversivos". Cuando yo estuve en la reunión de obispos en Río Bamba, que fuimos todos presos, también se nos acusó de subversivos. Cuando se nos preguntó si teníamos documentos subversivos un obispo dijo, lo más subversivo que tenemos es el Evangelio. Cuando uno ve la vida de Jesús y los Apóstoles también eran "subversivos" en su época. ¿Ahora qué significa subversivo? Las palabras no son porque sí, las palabras tienen un significado muy profundo, subversivo significa subvertir; cambiar una situación, como cuando se dice revolucionario que quiere decir dar vuelta, y pienso que todo proceso que lleve a un cambio de las estructuras de la injusticia, porque vivimos en un sistema de injusticia, debe ser revolucionario. El Evangelio es liberador, no es para conformistas, porque entonces justificaría lo que dice Marx que la religión es el opio de los pueblos, y la religión en su verdadero contenido es religar, reunir; de ahí viene la palabra religión. Entonces viene con un sentido mucho más profundo, es un cambio de todas las situaciones de injusticia. Porque para mí la paz no

es una hermosa palabra sino que debe ser el fruto de la verdad y de la justicia.

—¿Esto responde a una de las líneas de la Iglesia?

—Cuando uno ve las experiencias de la Iglesia en Brasil, que está en esta dimensión de evangelización liberadora, es una respuesta concreta a la vida de dos pueblos, muchas veces se dice que la Iglesia o algunos religiosos, hacen política, bueno, ¿pero qué es política? Lo que pasa es que la palabra se ha utilizado de tal manera, que por su uso y abuso se ha devaluado, como ha sucedido con el dinero, y los argentinos sabemos de devaluación. La raíz política significa la búsqueda del bien común en una sociedad. La otra es la política partidista, el término lo dice: es una cosa partida. Dentro de un proceso pluralista y democrático, la acción de los partidos políticos es buena, pero todo partido político que tiene una ideología no debe anteponer sus intereses a lo que es la verdadera dimensión política, en la búsqueda del bien común. Si un partido político no lo busca, entonces está devirtiendo el verdadero sentido de la política, y entonces hace "politiquera".

—¿La Iglesia es un partido político mundial?

—No es un partido político, pero la iglesia tiene una acción social, y esa acción social tiene connotaciones políticas, como por ejemplo la Iglesia del Chile está trabajando en la cuestión de los derechos humanos. Se la acusa de hacer política pero va en busca del bien común de una sociedad, es la política con mayúscula.

—También hace política monseñor Bonamin, pero a él no se le acusa de hacer política. ¿Por qué dentro de la Iglesia hay dos tendencias tan distintas?

—La Iglesia es una, pero dentro de la misma hay dos distintas vertientes y dentro de estas vertientes hay también opciones, hay carismas. Nosotros estamos más comprometidos con una corriente eclesial, que surge del Vaticano II, de Medellín, como también de Puebla. Cuando uno analiza el documento de Puebla, que ha sido el último de los obispos, la posición tan crítica sobre la situación latinoamericana, cuando uno ve muchas actitudes del Papa, no se puede acusar de hacer política. Así que eso depende mucho de los manejos que se realicen. Nosotros estamos comprometidos en un proceso con los pobres, es nuestra opción, con la gente más marginada y tratamos de que se vaya armando una conciencia también en los jóvenes para una participación activa. Una de las cosas que siempre me preocupó, que yo habiendo sido (tengo 25 años de docente) profesor en todos los niveles, desde la universidad a la secundaria, en institutos del profesorado, en la escuela primaria, uno ve qué pasa con la juventud, la serie de frustraciones que tiene la juventud, porque a la juventud siempre se la tuvo marginada. Como que la juventud va a actuar más adelante, pero la juventud debe tener una participación activa, en todo el proceso porque es el crisol donde se puede ir forjando una respuesta a la sociedad y sin embargo a la juventud no se les dan esas posibilidades. Al contrario se les da una serie de frustraciones permanentes. Cuando se nos habla de la situación de los pueblos indígenas, en América Latina y en la Argentina, se los presenta como salvajes, pero ¿se ha respetado alguna vez el derecho de nuestros pueblos naturales? ¿Se le está enseñando a la juventud cuáles han sido las raíces históricas de nuestros pueblos? Y se le ha enseñado también lo que han sufrido de barbarie, de represión y de masacre esos pueblos?

—Yo me pregunto qué respuesta se le ha dado a la juventud y cuál será el camino de esa juventud si en lugar de formar hombres y mujeres libres, se están formando hombres y mujeres condicionados a una sociedad de consumo. Por eso son tan importantes esos movimientos musicales de jóvenes, por ejemplo de música rock, una expresión vital donde los jóvenes van encontrando alternativas, o posibilidades participativas.

—Pero se los reprime....

—¿Y por qué se los reprime? Porque te tienen

miedo a la expresión del pueblo y los jóvenes son parte del pueblo. Entonces, es ahí donde los jóvenes van canalizando su inquietud, pero esa inquietud de los jóvenes debe estar dirigida, para que no vaya en un sentido distorsionado, sino que los ayude en su proceso de liberación.

—Se cree que consumen drogas....

—Yo creo que hay mucho de falso en todo eso, se los reprime porque no quieren ver una juventud libre, y entonces se los acusa, como se nos acusa a nosotros por otros motivos. Los jóvenes lo que quieren son canales participativos, que no se les dan, entonces a causa de tantas frustraciones los jóvenes pueden desembocar en cualquier otra cosa. Cuando uno ve el manejo de los medios de comunicación social, por ejemplo la televisión (yo a veces lo veo para hacer un análisis de sus programas), nos encontramos con toda clase de violencias, con falta de un nivel cultural, con cosas para los jóvenes que son totalmente alienantes, y al joven se lo trata someter a una sociedad de consumo, pero no se le da ninguna respuesta. Esa es nuestra responsabilidad, la de los adultos, que no tenemos el coraje de decirle a la juventud que luchan para ser hombres y mujeres libres. Por eso a todos los movimientos de participación juvenil, hay que apoyarlos.

—Ahora el mensaje es ser soldado para defender la patria.

—Sí, y uno tiene que decir: no, aquí lo que hay que formar son hombres y mujeres libres. Yo, como padre de familia, no quiero que mis hijos vivan en esas condiciones. No me perdonaría no haber hecho algo para que mis hijos sean hombres libres. No hay hombre o mujer que realmente lo sea sí, lo que les falta es la libertad.

—Estados Unidos también es una sociedad de consumo donde todo esto está como exagerado. Y al mismo tiempo hay libertad.

—Relativamente, yo he viajado a los Estados Unidos y me encuentro con serios problemas, como por ejemplo la marginación del medio, lo de Luther King, la marginalidad de los latinoamericanos. Es una sociedad sometida en un consumismo, y veo en esta sociedad toda una situación de conflicto, porque he notado una gran violencia en ese país, y por ejemplo frente a la posición actual del gobierno de Reagan, (bueno hay mucho cuestionamiento dentro de la sociedad estadounidense), la cosa no es tan fácil, se habla de democracia pero ¿hasta dónde? ¿Cuáles son los límites de esa democracia? Yo creo que no existe tal democracia, que se vive mucho en los parámetros de una democracia, pero que realmente no se llega a eso. Yo veo eso más claro en algunos países europeos: un proceso democrático. El caso de Suecia, de Noruega, donde existe otro tipo de sociedad, que también tiene sus problemas. No hay sociedad que no los tenga. No es una sociedad perfecta pero están las posibilidades participativas, cosa que yo no veo tanto en los Estados Unidos. Francamente, yo no quisiera tomar la sociedad norteamericana como modelo para los pueblos latinoamericanos.

—¿Y cuál sería tu modelo?

—El modelo lo vemos a través de experiencias, por ejemplo la comunidad de base, donde haya un germen de nueva sociedad, participativa, donde haya una preocupación, sobre lo que está ocurriendo en el barrio, o en el medio social, donde haya una ayuda mutua. Cuando vemos estas macro-sociedades, yo siempre digo, que ahí es donde hay más solitarios, entre las multitudes, porque no hay fraternidad entre esos grupos sociales. Y a través de las comunidades de base la experiencia que hay (tanto urbanas como rurales), es que se comienza a desarrollar otro tipo de sociedad, y eso es una experiencia que se está viviendo en muchos países latinoamericanos. Si nosotros queremos cambiar una sociedad, debemos ver también cuál es el rol de los ejércitos; por ejemplo, hay países donde prácticamente no hay ejércitos como los nuestros, donde los ejércitos, o son de profesionales o todo el pueblo es un ejército, o como el caso de Suiza, que no tiene un ejército

estable salvo un mínimo de profesionales, pero después todo ciudadano tiene una preparación militar para el caso de agresión externa. Entonces habría que revisar todos los contenidos de los ejércitos porque se han constituido en una casta, que está incluso por sobre los gobiernos, y se vuelven centros de poder tan grandes que por ejemplo en América Latina, los ejércitos monopolizan todos los poderes, no sólo los poderes que rigen toda nación, también el poder económico. Hay una centralización muy grande del poder en manos de las fuerzas armadas, donde los pueblos no tenemos ninguna participación y llegado el momento debemos sufrir la consecuencia de la represión. Esta es la ideología de la seguridad nacional. Lo planteo claramente.

¿Ahora a qué intereses responden esos ejércitos? ¿A los intereses del pueblo, o a sus propios intereses o a intereses extranacionales? Esto no es casual, estos centros de poder, este monopolio de todo el poder tiene que responder a determinados intereses que no son los del pueblo. La CEPAL, el Consejo Económico Latinoamericano, señala claramente que los países latinoamericanos tienen el 40% actualmente de miseria y el 20% de indigencia total. Si el proceso latinoamericano sigue así, el año 2000 nos va a encontrar en una situación mucho más grave que la actual. En otras palabras lo dice el Papa Juan Pablo II, en Puebla, "que ve con preocupación en América Latina la diferencia: ricos cada vez más ricos a costa de pobres cada vez más pobres. Entonces ¿por qué un país como la Argentina, que es potencialmente rico, está tan empobrecido? Tenemos una población de 27.000.000 de habitantes. Es un país prácticamente vacío.

—¿Quién se queda con la plata?

—¿Quién se queda y por qué? El pueblo no puede participar, el pueblo no tiene oportunidades para el desarrollo.

—¿La manera de trabajo tiene que ver con el cristianismo en su base?

—En Brasil se calcula que hay unas 100.000 comunidades de base, esa fuerza no la tiene ningún partido político, son comunidades que van creciendo en toda su dimensión, tanto en lo personal como en lo social.

—¿Cómo se manifiesta la represión en el pueblo?

—Ese han sido uno de los grandes problemas del continente, puedo dar algunos ejemplos; en Jujuy, en Paraguay, y en una serie de comunidades cristianas que tenían un desarrollo agrario, centro de reflexión, de fe y también de trabajo, de ayuda mutua y de solidaridad, las comunidades fueron reprimidas violentamente, por el ejército paraguayo, acusándolos también de subversivos, etc. Esas comunidades lo que habían logrado era su autoabastecimiento, sus propias escuelas con enseñanza bilingüe (guaraní y castellano); había salido de allí gente ya capacitada como para formar otras comunidades donde el trabajo era un trabajo colectivo de las tierras, únicamente se abastecían de aquellas cosas que ellos no podían producir y esta ayuda mutua superaba una serie de problemas de miseria, de explotación. Ellos mismos eran dueños y participes de todo el trabajo comunitario.

—¿En qué molestaban concretamente al poder?

—Pienso que en el mismo proceso de autoabastecimiento. Cortaba una serie de intereses, eliminaba al intermediario, la producción iba directamente del productor al consumidor, entonces las relaciones comerciales, también sufrían una modificación, y lógicamente eso no les interesaba, todas las otras cosas: el trabajo de cooperativas de vivienda, el trabajo cultural, el trabajo social. Eso lógicamente les molestaba a los regímenes represivos, porque es toda una nueva dimensión de la conciencia de los pueblos. ¿Por qué se nos combate a nosotros? ¿Porque nosotros defendemos los derechos humanos o porque le molesta al régimen que el pueblo tome conciencia política? Y que el pueblo comience a exigir los derechos que le pertenecen. ■

Reportaje: Miguel Briante

GERONIMA: Historia de una mapuche que murió de tristeza

Un médico que vive en General Roca, Río Negro, relata un caso de aculturación extrema, que llevó a una aborigen a la psicosis y la muerte.

Por Jorge Pellegrini
Fotos: Cristina Argota

“-En Trapalco nací. Mi

papá también vivía allí. Le falleció la mujer. El también. Nosotros nos quedamos allí, en ese puesto, donde estamos nosotros. Nacidos y criados. Se llamaba Domingo Sande. Mi mamá se llamaba Ignacia Changomil. También nació allí. Tengo un hermano mayor nacido de ahí. Eduardo Sande”.

—¿Como cuántos años tendrá usted?

—¡Quién sabe cuánto me pueden decir! No tengo la enrolamiento, me la llevó el oficial de El Cuy. Se lo llevó todo. Los papelitos de los chicos también!

¿Cómo llegó desde Trapalco?. Podría decirse que no llegó: la llegaron. Una patrulla policial de El Cuy acertó a pasar por su playa, la cargó y la trajo con sus hijos. Así fue como entró al hospital sin estar enferma; simplemente por ser Gerónima, vivir en Trapalco en una cueva, calentarse en invierno con fuego y piedras calientes, “hablar la lengua” y portar en su presente ese pasado sólo registrado en el olvido. Lo no asimilable a nuestros valores no existe o no debe existir.

Trapalco figura en alguno que otro mapa de la provincia de Río Negro ¿cómo paraje? ¿cómo meseta? ¡vaya uno a saber! Al parecer el nombre impreso en el corazón de la planicie desértica, sin vías de comunicación ni poblaciones. Lo más cerca —¿a cuántas leguas?— es un caserío reducido al que llaman El Cuy, como homenaje al pequeño roedor que puebla esos parajes. Un ratón que sirve para designar el inmenso territorio en el que se desparanman apenas escasos habitantes. Cola de león... cabeza de ratón. Según como se piense. O también cola de ratón.

Zona de Gerónima y sus hijos. Zona de guanacos y de cuises, de mata achaparrada pegada al suelo para aguantar la nieve y el viento. Tierra donde alguna que otra noche se agrandan los campos corriendo las alambradas. Menos para Gerónima o Eliseo que a fuerza de esos misterios catastrales nocturnos han ido cayéndose cada vez más de “la mapa” como ellos suelen decir.

Hasta hace menos de cien años lo campos eran hijos, las alambradas se quedaban quietas, y la gente paisana le daba su nombre a la tierra, así como ésta los nombraba, en una especie de bautismo mutuo. Luego al correr el tiempo y los alambres, Gerónima, Eliseo, fueron perdiendo su nombre y su acta bautismal. Se fueron conociendo cada día más, hasta no saber casi quién es cada uno y el otro.

—¿De quién es el campo en que están ustedes?

—Nosotros somos lo dueños. Está así nomás sin alambrar, nada, campo así nomás. Nunca alambramos, ni cuando mi papá fue rico. Los vecinos sí están todos alambrados. Nosotros estamos afuera. Mi finado padre tenía papeles, y el cuñado Curillanca lo retiró en préstamo y ahora no quiere cuidar ovejas, chivas, nada. Nosotros tenemos unas chi-



vas, pero no las quiere entregar. Las tiene cerquita, no habrá un tranco...

—¿En Trapalco tiene gallinas?

—Gallinas no tenemos, murieron todas. Tenemos dos perros nomás.

Parece que en medio de tanto lento naufragio, Gerónima pudo anclar en esa cueva de Trapalco y allí quedó mirándose al espejo de su playa, de las recorridas de Eliseo, de la única comida diaria, del rito renovado de buscar leña, y del arrancar un yuyo “para las aguas” o el empacho.

Por eso al entrar al hospital venía tan llena de tierra. Lo primero fue bañarla. Rápidamente perdió el polvo de su piel y más lentamente la tierra que guardaba en sus entrañas. El espejo fue “crisándose” dentro de ella, y Trapalco pasó a ser una sucesión de imágenes recreadas en las que se replegó buscando refugio. Cavó su cueva en pleno hospital de un centro urbano.

Por entonces —18 de agosto de 1976— ella era una presencia ambulante, por los pasillos del hospital. Sin historia, “escasa colaboración” como consignaban los historiales abiertos de sus hijos Emiliana, Paulino, Floriano, Eliseo. Edades desconocidas, y calculadas más o menos. Tres, cuatro... ¿? y once años respectivamente.

¿Qué se consigna en cada una de esas historias? Como motivo de internación se repite en todas ellas: Pésima condición social. En estudio. Como enfermedad y estado actual: “Niño encontrado en una cueva. Pésimo estado. Impresiona levemente enfermo. Examen físico: desnutrición y raquitismo”.

Ahí nomás estoy yo:

—La casa donde están ustedes en Trapalco, es la misma que tenían su papá y su mamá?

—Sí, la misma casa, ahí nomás estoy yo, yo me he criado y he nacido en ese rancho. Y ahí también está mi cuñado, cerca.

—¿Y cómo es esa casa?

—Y... casa de pared, pa' todos los lados tiene pared... y chapa, con techo. Chapa y tirantes, todo tiene.

—¿Es una casa que está parada en el medio del campo?

—No, está afuera del campo.

—¿Cómo es su casita adentro? ¿Qué tiene adentro?

—Y... no tiene nada. Así nomás.

—¿Cuántas frazadas tienen?

—Frazadas no tenemos nada, señor. Tenemos una sola, nomás. Nos tapamos con las frazadas. Sabemos dormir todos juntos. En el suelo tenemos pilches para tender. Arriba ponemos la frazada y un poncho.

—¿Hace mucho frío en Trapalco?

—Poco frío.

—¿Y cuando nieva?

—Cuando nieva hace frío.

—¿Cuando llueve entra agua?

—No señor, no gotea porque es de chapa de cinc.

—¿Calienta la casa con algo?

—Con fuego. Tenemos un fierro para cocinar, y ponemos la olla arriba. Adentro de la casa. En Trápalo sabe haber leña. Leña de alporca, uña de gato, molle. Arboles no tenemos nada nosotros, los vecinos sí tienen. Hay pocos árboles: alguna parte hay, en otra parte no hay nada.

Los cuatro ingresan sin patología, si bien en Eliseo se detectarán quistes hidatídicos pulmonares, y se señala un cuadro bronquial en Emiliana. Pero el centro de los ingresos está puesto en estudios que descartan patologías, en general pulmonares (muy frecuentes en la provincia y en las clases más humildes de la población), mientras que los diagnósticos señalan raquitismo y desnutrición.

—¿Qué cocina usted?
—Carne; compramos por ai; si no hacemos puchero, fideos. Siempre comemos carne. Cuando trabajo compramos carne. De repente un capón, de repente media res. Una bolsa de harina, fideos y arroz. Palenta. Hay almacén cerquita: Dos leguas debe haber.

—¿Comen todos los días?
—Sí. Algunas veces comemos, otras no comemos.
¿Con la harina qué hace?
—Pan, tortas en el horno. Y cuando tengo grasa toaftiratas.

—¿Por qué a veces comen, y otras veces no?
—Somos de comer poco nosotros.
—¿Cuántas veces por día cocinó?
—Y... todas las veces que amanece, se pone la olla. La carne cocida otra vez hasta el otro día. Al otro día vuelve a poner la olla otra vez. Comemos dos veces por día cuando tenemos hambre; cuando estamos llenos, una vez por día. Un día comemos, otro día no comemos. Así sabemos pasar nosotros. Cuando no comemos salimos por ai, a trabajar, y traímos, vamos otra vez. Así sabemos hacer nosotros. Carie de capón, chiva alguna vez. Por ai está barato pa' conseguir chiva, la carne.

—¿Dónde queda Trápalo? ¿Será ése el diagnóstico?

Departamento de El Cuy. El más despoblado de Río Negro: 0,2 habitantes por kilómetro cuadrado. Para juntar una persona se requiere una superficie de 5 kilómetros.

Departamento de El Cuy. El de mayor índice de masculinidad de la provincia. Para tres hombres hay dos mujeres. Y la que falta está trabajando de empleada doméstica o criada en el vecino Alto Valle.

Departamento de El Cuy. De cada cinco chicos en edad escolar sólo uno asiste al colegio. Y casi la mitad de la población nunca asistió. Como Eliseo. Siete personas (sobre 3.125 con posibilidades) concierren estudios secundarios.

Departamento de El Cuy. La tercera parte de las viviendas son rotuladas por el último censo como precarias o ranchos. Faltan las cuevas, como la de Gerónima "con piso de tierra, en la que entra el agua o la nieve, con cueros por lecho, escaso abrigo, agua de jagüel, sanitarios afuera", tal cual reza textualmente la Historia Clínica-Estado Actual. "Comiendo lo que puede. Lo que le da. Alimentándose de osamentas y comidas esporádicamente". "Con los cuatro paros domiciliarios. Nunca atención médica". Anamnesis básica.

En el hospital mis hijos no cantan

Hasta el 30 de agosto estudios y descartes, mientras Gerónima va recorriendo el hospital, comiendo regularmente cuatro veces por día una dieta balanceada, durmiendo en una cama, rodeada de calefacción central, seguridad, techos impermeables, pisos como corresponde. La noche deja de ser la oscuridad: basta con que alguien (ni siquiera ella misma) encienda la luz. Y la noche ya tampoco es sólo los sueños que adivinan la suerte o anuncian desgracia: nuevas imágenes, las televisivas poblarán su mundo interno. No hace falta pedir: una mano invisible

todo lo alcanza en el hospital. No se sabe dónde hay alguien que se encarga de conocer todas las necesidades de Gerónima, Eliseo y los demás.

Y sin embargo la curva de peso desciende. ¿Por dónde se les irá lo que comen? Eso; ¿por dónde? Porque luego de diez días la historia señala que Gerónima no usa los baños. ¡Como para que no se le forme un globo vesical! Los estudios, las radiografías, las basiscopías son negativas, salvo en el caso de Eliseo. Pero las toses continúan. Comienza a aparecer la palabra "hospitalismo". Los diagnósticos presuntivos se descartan y van quedando cada vez más ratas las hojas de indicaciones y tratamientos. Los tres chicos menores están sanos. Y una Gerónima cada día más trasmuchante entre paredes blancas, huraña y agresiva, va siendo engullida por la institución protectora.

¿Cómo habrán vivido Paulino, Emiliana, Floriana y Eliseo los cuidados médicos, los estudios, el despliegue técnico dispuesto para atenderlos? ¿Qué es este lugar oscuro donde me ponen, me miran, me entran y me sacan? ¿Qué es este dolor que me da tanto miedo? ¿Qué es este encierro donde no elijo nada? ¿Dónde está mamá que no duerme conmigo? ¿Quiénes son éstos que me rodean y no conozco? ¿Qué quieren de mí? ¿Para qué me dan de comer tanto? ¿Me engordan para comerme?

Paulino recibirá penicilina intramuscular durante once días. Emiliana a los veinte días de internación comienza a rechazar la alimentación, pierde peso, luego de haber establecido un buen vínculo con el alimento en los primeros días de internación. Tiene tos emetizante. Recibió también penicilina, varios días, pero las primeras dos semanas no tuvo manifestaciones clínicas de ningún tipo.

¿Y Gerónima? Ella ve todo esto. Que sus hijos están en otro lado. Que los pinchan. Que les hacen lavados gástricos, que van, que vienen con un cuidador de blanco al lado. ¿Hasta cuándo?

El día 31 de agosto se abre la historia de Gerónima. Es su turno.

Luego de trece días de internación tiene patología respiratoria de etiología y diagnóstico entre interrogantes. Recibirá nueve días de penicilina en su habitación de aislamiento. No colabora. El ocho de septiembre se anota: rechaza a sus hijos, habla de irse sola, llora mucho. ¿Crisis depresiva? ¿Tendrá Gerónima una depresión? Mejor dicho: ¿podrá ella tener un cuadro psicológico? Al día siguiente se niega a ingerir alimentos, se registra su "actitud negativista". Se pide I.C. con siquiatria. El 11 de Setiembre la consulta siquiátrica informa del brote psicótico de Gerónima como reacción a la hostilidad del medio en que se encuentra, y advierte que el desmejoramiento orgánico (desnutrición, infecciones) tiene origen precoz, lo que si no se revierte llevará al óbito precoz a la paciente. El día anterior había sido medicada con Ampliactil por su excitación sicomotriz, teniendo una respuesta "desproporcionada". Gerónima había agredido a sus hijos con violencia.

El día doce se hace una reunión conjunta de médicos clínicos, pediatras y siquiátricos: "para evaluar la situación médica y social y decidir conducta, concluyéndose que las causas médicas de internación han cesado y están controladas, y dado que todo el grupo familiar manifiesta su deseo de reintegrarse a su medio habitual, debe respetarse esa voluntad, sin tratar de imponer pautas culturales, que significarían por su brusquedad una agresión imposible de asimilar. Se gestionará el traslado a El Cuy solicitando colaboración a la policía propiniéndose al servicio de Asistencia de Social se encargue de una progresiva incorporación a un medio social más evolucionado y protector". Luego la historia clínica de Gerónima consignará para el último día: "13-9-76: más tranquila en la fecha, después de comunicársele la vuelta a su medio. Colabora para alimentarse".

—Sí, Gerónima: Tuvo que aparecer la sombra de la muerte para que pudieras sobrevivir. Todo ese enorme miedo, todo el pánico que sentía frente a quienes te cuidaban, luego se volvió contra ellos.

"No quiero que me den una mano, quiero que me saquen las manos de encima". La institución de la salud no pudo aguantar el miedo a la locura y la muerte y recién entonces se pudo dar el alta. Sólo entonces se habló de la voluntad de Gerónima. Es decir: recién entonces su voluntad coincidió con la de los guardianes de la salud. Recién entonces se pudo decretar el cese de las "causas médicas". Pero ¿cuáles habían sido esas "causas médicas"? ¿Hubo "adornos imposibles de asimilar"?

Los espejos, Gerónima, los espejos que se hicieron trizas. Ese que te devolvía la imagen de Eliseo volviendo de la recorrida. Aquel otro con los cuatro chicos durmiendo o comiendo a tu alrededor, sin tiempo, con paisaje, al compás de la escasa vida vegetal; la tierra con sus movimientos de cámara lenta, como diríamos en las ciudades. Los espejos de tu mundo, los que te devolvían tus imágenes, tus historias. Esas que quizás nunca conoceremos, atrincherados en nuestra propia historia. ¿Dos mundos sin contacto, acaso?

—¿Cuando trabaja le pagan con plata o con comida?

—Con plata. Contado. Con plata tiene que comprar carne. Y le sobra todavía. Y ahí traímos alguna cosa: Fideos, arroz, comida que falta.

—¿De qué trabaja usted?

—Me están mandando la pobraería de allá. ¿No ve que yo hice trámites? Mandan plata de Viema. De por ai debe ser, porque Soteras me la trajo. Compré dos bolsas de harina y todavía quedó harina en la casa mía. Y sobró plata todavía.

—¿Quién le mandó esa plata? ¿El gobierno?

—Sí, el gobierno. Los pobres. Todas las semanas me manda. Quedaron en dejarme más esta semana. No sé dónde me la irán a dejar. Pero allá no me van a encontrar. Me la saben ir a dejar allá en el puesto. Me lo lleva Soteras.

—¿Usted, además de hilar, teje?

—Tejer no, no me enseñaron. El hilado son de los vecinos, tengo que entregarle. Y allí me pagan una plata. Un contadito.

—¿Alguien más de ustedes cinco trabaja?

—Sí... Este (Eliseo) sabe trabajar por ai.

—¿Y vos de qué trabajás Eliseo?

—Cuidando chivas, todos los días. Me pagan cien mil por día (para la época eso era imposible). Cuidó chivas, caballos. Sé montar, sé manejar. Tiro agua.

—¿Qué animales hay por ahí?

—Piches hay muchos. Algunas veces sabemos pichear. En verano. Liebres también hay. Chioique también.

—¿Hay fiesta por allá?

—Sí, los vecinos saben hacer fiestas. Baile hay. Yo nunca he salido en una fiesta. No me gusta la fiesta.

—¿Sabe cómo son esas fiestas?

—Y... bailan. Tiran la taba. A la noche, amanecen.

—¿Algún vecino toca música?

—Sí, música saben.

—¿Y qué tocan?

—Radio.

—¿No hay algún instrumento?

—No, bailan con la radio.

—¿Qué toman?

—Vino, bebidas, anisado, grapa. Eso toman. Bailan mucho. Amanecen jugando a la taba, al pase.

—¿Se apuesta plata?

—Ahá, se juega con la plata. El que va ganando va retirando y el que no gana queda seco. También saben jugar el naipe truco. Naipe, ponen arriba de la mesa y juegan. Los que ganan levantan la plata y los que quedan secos se van.

—¿Se les acabó la fiesta?

—(Sonriendo)... se les acabó la fiesta.

—¿Hay peleas a veces en las fiestas?

—Ahá... algunas veces sí, por ai. Se cagan a palos y después se van (rie). Los borrachos pasan así. Por ai siempre juegan en las señaladas.



MAPUCHES.

“Desfilaron
los indios.
El kultrúm
les mantenía
su bravura
para que no
se murieran
de tristeza”.

Clara Vouillat

—¿Alguna vez fue por ahí algún cura, algún sacerdote?

—No, por ahí no.

—¿Iglesias hay por ahí?

—Por ahí no hay nada señor.

—¿En Trapalco hay alguna persona que cure?

—No hay, curanderos no hay. Para la Aguada Guzmán hay, pero para ir allá hay que agarrar el colectivo.

—¿Usted sabe hacer algún remedio casero?

—Algunas veces sí. Y... huey. Ese es para la fiebre. Se hace hervir así nomás y se da, como agua. Es un palito así. Me lo dieron, los vecinos, por ahí. Por ahí hay en el boliche.

—¿Qué otro remedio le da a los chicos?

—Y... como ser geniol. Para la cabeza. El huey es bueno para la fiebre. Con ése nos fuimos curando, estábamos todos en la cama. Y geniol para la cabeza.

—¿Qué otro trabajo hace en su casa?

—Yo sé salir a juntar leña. Aparte tengo que barrer la playa mía. Y algún vecino me manda a llamar pa' barrer. Playa de tierra, afuera de la casa, playón grande. Para que quede limpia la casa. Siempre sabe haber viento. Si no barro la playa sabe estar sucia. Mucha basura que trae el viento; remolince mucho. Los vecinos cuando me llaman para barrer me saben pagar harina, yerba. Carne algunas veces.

—¿Los chicos juegan algún juego?

—A las bochas, a las bochitas. Lo tiran así nomás pa' arriba. Y lo barajan. Como una bocha.

—¿Esa bocha es de piedra?

—No, es de goma.

—Una pelota.

—Sí, una pelota, comprada en el boliche. Después saben jugar por ahí. Caminan por ahí.

—¿Juegan al fútbol?

—No.

—¿Cantan ustedes?

—No, no cantamos nada. Mis padres sí que can-

taban. Cantaba la lengua.

—No, no me acuerdo señor. El cantaba solo, y sabía muchos cantos. Los chicos saben cantar, pero así nomás. ¡pero qué van a cantar acá, acá no cantan! (en el hospital).

—¿Hay escuela en Trapalco?

—No, en El Cuy sí. A Eliseo nunca lo mandé a la escuela. Los vecinos tienen a los chicos en la escuela de El Cuy, pero tienen que ir a vivir a El Cuy.

—¿Algún vecino o en el boliche hay televisión?

—Televisión... no, no hay ningún boliche.

—¿Usted conoce la televisión?

—No, no la conozco señor. Pero en el boliche no hay.

—¿Hay electricidad, bombitas de luz como éstas?

—No, no hay nada, se alumbran con farol.

—¿De dónde saca la ropa Gerónima?

—Cuando trabajo me saben dar ropa.

—¿Nunca tejío ropa usted?

—No señor. Nunca aprendí.

—¿Sus vecinos tején?

—Sí, ellos tején. Matras, tejidos. Les ponen anilinas, estiran bien el hilo. Colorado, verde, azul, todos los colores. Y amarillo. Negro también me saben dar.

—¿Nadie sabe hacer cosas de barro?

—No por ahí no hay nadie. Hornos hay, pero de hacer pan.

Espejos apoyados en la tierra. La tierra de la cueva, la de las matas achaparradas, la que Gerónima barría cada tanto. La que pisaban día a día y los había bautizado. En el hospital, el apoyo de los espejos ya no estuvo, y el mundo interno se fue desmoronando. Fue necesaria la promesa de volver, y el propio regreso, para que las imágenes internas volvieran a componerse. El chofer de la ambulancia relató que llegados al lugar, Gerónima recuperó el habla, comenzó a reír, dejó de delirar.

Pero: ¿de qué historia nos olvidamos? Hay tantas Gerónimas, Eliseos, Florianos, que es imposible

retenerlos a todos. Justamente: olvidamos la historia de todos ellos, la historia común que los unifica, que los representa e identifica. La historia pasada y presente de su modo de vivir. Su vínculo con la tierra. Su pertenencia al pueblo mapuche. Sus creencias y lenguaje. Olvidamos que son parte de un todo expropiado, despojado violentamente de sus antiguas raíces, que intenta resistir el lento exterminio refugiándose en los restos de la tierra. Restos que por error o negligencia catastral aún quedan para ser ocupados por “intrusos”. Un todo que intenta preservar su identidad en el secreto de la lengua, en “la falta de colaboración”.
O quizá scitizándose en el hospital.

Esos se terminaron.

Ahora no hay

—¿Hay algún dios por ahí?

—¿Eh? ah, sí... dios hay por ahí. Nosotros no tenemos.

—¿Sus papás tenían dios?

—Ellos sí tenían. De dios eran.

—¿Cómo era?

—Y... de dios nomás. Rezaban. Ellos sabían porque eran de antiguo, gentes de antes.

—¿Cómo hacía la gente de antes?

—Ellos rezaban, por ahí tiraban yerba. Mi finado padre sí. Tirar y así. El tenía dios. La yerba se tira así nomás, en el sol, cuando estaba jodido, para que el dios lo levante. Después pasó una cosa, cuando no comió, se fue nomás. Se turó las carnes, no le pasaba la sopa, nada. Y se fue seco.

—¿No mataban animales para dios?

—No.

—¿Cómo hablaban sus papás con dios?

—En lengua, señor. En cati. En lengua algunas veces yo comprendo.

—Sabe usted alguna palabra?

—En lengua no sé nada, señor.

—¿Ni una palabra?

—¿Cómo era? Yo sabía. Me estoy olvidando. Sabía pero ahora me olvidé. Ellos (los hijos) son muy chiquititos para saber.

—¿Cómo le hablaban sus padres a dios?

—En cati y en lengua. Pero no me acuerdo como era en lengua. En cati es hablar así nomás, como habla la gente. En lengua no me puedo acordar nada ahora, señor. (Se turba). Claro... ¿cómo era?.. ellos sí, sí que eran lenguaraces, sabían lengua, en casa se hablaba en lengua nada más; así como hablamos nosotros no hablaban. No sé cómo era en lengua, no me acuerdo.

—¿Y en Trapalco hay alguien que hable en lengua con dios?

—No hay, señor. Terminaron ésos; antes sabía haber mucha gente de esa, pero ahora no hay.

—¿Desde dónde olvidamos esa historia? Desde la nuestra. Una historia social que concebimos como única y representativa de “el hombre”. Con las Gerónimas y los Eliseos, hay de común y de distinto una vida cotidiana, un pasado, necesidades y posibilidades de satisfacción. ¿Expresión de qué vida distinta es “la lengua”? ¿Qué valor encierra para ellos la existencia cuando todo lo que les pertenece e identifica lo pierden, se termina o muere? En definitiva: producto de qué momento histórico son, parte de qué proceso social, qué desarrollo tiene entre ellos la realidad materia y qué formas tiene la vida cotidiana?

Estos interrogantes no explicitados, fueron simplificados otorgándoles un lugar histórico social que en realidad es el que ocupamos nosotros, los poseedores (no propietarios) del hospital y cuidado de la salud. Gerónima, Eliseo y los demás en el mejor de los supuestos fueron “un caso”, vale decir, una experiencia que “se salía” de los marcos de ese mundo nuestro al cual están referidos y pertenecen los modelos de normalidad y anormalidad. Nosotros terapeutas incluidos, inmersos y determinados por nuestro propio lugar en el mundo de las relaciones sociales. Para Gerónima ese lugar fue el de

los dueños de un poder que la sometió, transformó en objeto, provocó dolor, determinó su salida de la tierra, e ingreso a un lugar sin elección. ¿Para ella era normal ese mundo en que la violencia estaba encubierta como plan de estudio y tratamiento? ¿Para ella era claro el mensaje de libertad durante la internación? (Podía caminar por donde quisiera, comer lo que quisiera, etc. pero siempre y cuando fuera dentro de ese ámbito no elegido, desconocido, irreal).

¿Era planteable el psicoanálisis en Gerónima? ¿Qué hacer ante el hospitalismo y el brote psicótico? ¿Qué significa en tal caso tomar la posición del psicoanalista?

En primer lugar comprender dos realidades: la de Gerónima y los suyos por un lado, la de la institución hospitalaria por el otro. Porque por un lado se vio la imposibilidad de "los pacientes" de vivir en el hospital sin enfermarse. Y por otro, nuestra incapacidad para comprender qué eran esos hombres que teníamos frente a nosotros. El encuentro ellos-nosotros que se dio en agosto de 1976, fue mucho más que eso; fue el encuentro de emergencia de distintas realidades e historias colectivas. Historia, en el sentido no ya sólo de pasado individual, sino de experiencia común recordada por hombres y mujeres que ocupan un espacio y un lugar distinto en el mundo. Un mundo en el que a algunos se les delega el papel de albaceas de la institución y a otros, los más, el de casos fuera de la norma que deben volver a los cauces de ella.

La posición del psicoanalista era mostrar la iatrogenia de un acto médico "técnicamente correcto", parte de una violencia que no tomó en cuenta la vida concreta de los "pacientes". Era mostrar que la protección que se ofrecía, implicaba un sometimiento encubierto de buenos tratos, y por eso casi imposible de enfrentar sin confundirse. La única respuesta posible fue el delirio, la "falta de colaboración". "Yo debo ser loca, en este mundo de cuerdo que luchan por la normalidad".

La posición del psicoanalista era mostrar dónde estaba la locura y dónde la salud. Que toda estaba patas arriba.

La posición del psicoanalista es interrogarse siempre. En este caso: ¿El de Gerónima, Eliseo, Floriano, Emiliana, Paulino y nosotros, es un "caso" revelador o una esencia de la trama médica-paciente? O lo que sería un matiz diferente: esto es válido solamente para una experiencia institucional, o nos habla de una temática propia del psicoanálisis?

La historia clínica da cuenta de una secuencia: "falta de colaboración" - agresión a los hijos - brote psicótico. La agresión física fue un hecho abrupto, impensable. La figura de Gerónima recorriendo los pasillos del hospital con Eliseo y los más pequeños era la de un racimo que se desplaza. Por otra parte: sin un efecto importante y protector ¿cómo se podían haber enfrentado las dificultades cotidianas en Trapalco? Impresionaba como una madre que sabía lo que sus hijos necesitaban para vivir, y también cómo darselo. Pero un día la agresión violenta. ¿Por qué? Esa agresión que intentó luego repetirse: ¿qué estaba marcando?

Gerónima fue el brazo ejecutor de un mandato social: ¡¡Desaparezcan!! El mundo de las relaciones sociales está organizado de un modo que nos margina, que nos condena a vivir en los flecos del poncho. A la vez la presencia misma de Gerónima, Eliseo y los demás cuestiona la lógica y las bases de todo ese ordenamiento. El hospital, corporización institucional de esa estructura se vio en la picota, desafiado en su propia esencia por pacientes que no estaban enfermos, pero que enfermaban a medida que progresaba la internación. Gerónima va a parar a la sala de aislamiento, se suicida, va camino al óbito. ¿Cómo imaginar siquiera que esto es producto de los cuidados para la cura? En el alta hubo bastante de sacarse el problema de encima, como modo de negar lo que estaba pasando. La institución "resolvía" el problema deviniéndolo a otra institución que participó originalmente: la policía.

—¿Usted quería preguntarnos algo...
—Quería preguntar a ver cuándo me van a sacar; y a ver si me llevan para El Cuy. Cómo los hizo a los chicos de acá.

Se dirá quizá que no hubo premeditación y alevosía. Sin duda que es así. Pero fuimos los médicos observadores ciegos porque nuestros ojos están preparados para ver como los valores universales, los que en realidad son

valores de un determinado estamento social; a pensar que en un país de criollos, aborígenes, gringos, hay sólo una historia posible; a creer en un modelo abstracto de familia y de vida; a trabajar en instituciones presuntamente asepticas; a manejar un conocimiento sociológico que habla de El Hombre en términos a-históricos y a-sociales. Nuestro saber es un saber, sólo eso. Hay otros saberes, que devienen de otras experiencias e historias humanas. La vida de Gerónima debe ser comprendida y no valorada según nuestro pensamiento.

Todos nacimos en un solo lugar

—¿Qué hacía su papá, de qué trabajaba?
—Y... hacía de todo, trabajaba de lazo, y por ahí peonar, cuidaba ovejas, chivas. Tenía animales. Era rico. Luego quedamos pobres con la nevazón grande. Mató las ovejas. Sabíamos ser ricos nosotros, tener yeguas, de todo. Cuando falleció era bien viejo. Murió turando la carne, no pudo comerla más, y eso se lo llevó. No podía comer. La finada mamá igual.

—¿Conoció a sus abuelos?
—No, no señor. Sabíamos tener abuelos. Vivieron en Trapalco también. Tenían animales. Yeguas, chivas, ovejas. Vacas nunca. Mi abuelita se llamaba María. Tengo dos hermanas cerca de Trapalco: Herminia Sande y Adelina Sande. Mi hermano falleció viejo, con el pelo blanco. También turaba la carne. Todos nacimos en un solo lugar. Mi mamá sabía hacer matras; hilar también sabía. Papá sabía trenzar lazos, bozales, maneas. Cuando éramos ricos vivíamos en la misma casita de ahora. Todos por allí quedaron casi pobres.

—¿Cuéntenos cómo conoció a su segundo marido Morales.

—No lo conocí nada señor; ése vino por prepo, en prepo nomás vino. Vino por acá y lo traje el cuñado mio Curillanca. Le había dicho que yo estaba sola, con éste (con Eliseo). Vino y me arregló así, que me iba a tener: me junté con ese marido, pero había sido marido malo.

—¿Antes había tenido otro marido...?

—Había tenido, pero lo aparté. A éste lo dejó de chiquito (a Eliseo). No lo quiso reconocer. Lo reconoció yo. Ese marido sabía estar cerca de Trapalco. Se fue quien sabe adónde.

—¿Cómo se juntaron ustedes?

—Y... me dijo que me iba a tener. Después me dejó, de chiquito, de pañales, sin ropa, lo tuve que criar bajo la pobreza. Trabajé, le di de comer; mi hermano mayor; ése lo vistió y todo. El padre no se acordó más. Se fue pensando y no lo vide más. Después el cuñado Curillanca que está acá cerca lo trajó a Morales.

—¿Qué le dijo Morales?

—Y... me dijo que me iba a tener. "Acá tengo a una cuñada que está sola: llévela". Entonces yo, parece que era buen marido, pero mejor no me hubiera juntado nada con él. Después me anduvo trompeando. Era muy mala bebida. Me cagaba a palo. Me apaleaba mucho. Me llevó para allá. Cuando me quedé sola me vine para el rancho. Viví unos cuantos años con él. El era el que traía la comida. Trabajaba en Triपाल. Era peón, cuidaba ovejas, de repente recorría alambres, peón por día. Y allá me iba a dejar vicios, y así los mantenía a los chicos, poco tiempo.

—¿Qué le dijo él para arreglarse con usted?

—Dijo que iba a tenerme, "sos una mujer seria". "Lo vas a pasar mejor que lo que estás pasando". Pero cuando estaba sola parece que lo pasaba mejor. Cuando no tenía marido parece que lo pasaba mejor, me lo pasaba trabajando.

—¿Qué tenía que darle usted a Morales?

—Y... yo trabajaba y comía el vicio mio también. Yo trabajaba y me encargaban hilados por ahí. Sabía hilar, por ahí salía a los vecinos, iba a lavar los platos, y así trabajaba. Los dos trabajábamos.

—¿De dónde saca la lana para hilar?
—Los vecinos me dan. Lana de oveja y lana de chiva. Yo aprendí sola a hilar. Sabía salir por los vecinos y aprendí a hilar. Mi mamá no me había enseñado nada. No alcancé a aprender cuando falleció. Me quedó sola. Era muy chica cuando me dejaron. Después me crié sola.

Tampoco hubo premeditación y alevosía institucional. El mandato ¡¡Desaparezcan!! ha tenido distintas traducciones y mediaciones. Hubo épocas en el siglo pasado en que la cuestión se resolvía enviando enfermos de viruela a las tolterías, que diezmaban a los que nunca habían estado en contacto con la enfermedad. No tenían defensas. Luego la conquista mostró que tampoco hubo defensas posibles contra el Remington y el telégrafo. Junto con ello las creencias e historias fueron impuestas. Como dice Gerónima "la gente habla castilla" y sus abuelos hablaban la lengua. El idioma mapuche, último reducto de la resistencia, pasó a ser hablado en voz baja, en círculos cerrados. Escasa defensa por cierto, pero único modo de aferrarse a la sobrevivencia tanto exterminio. Y la tierra, sobre la cual están escritas miles de historias, pasó a ser de otros. También sin defensas. De ese mandato se hace cargo Gerónima en el hospital, cuando éste repite bajo su manto de estudios y cuidados la práctica de la segregación. Para sus hijos la asimilación o la violencia. Para vos, Gerónima, el camino de la locura y el óbito.

El papel del psicoanalista "es llenar las lagunas némicas". Aquí es recordar siempre de dónde venimos y de dónde vienen nuestros pacientes y explicar esas construcciones para hacerlas patrimonio común de pacientes y terapeutas.

La de Gerónima es una historia vivida hace cinco años, y éste es un intento de rescatar del olvido —memoria dormida— aquellos sucesos, sus vicisitudes descifrando los mensajes que, latentes, se abrieron paso más de una vez con ropaje diferente hacia la conciencia. Historia pasada. Historia presente. Sucesos de Gerónima, la paciente; sucesos de nosotros sus médicos; sucesos de las instituciones que la transformaron en este intento de rescate; sucesos que la traen de un tiempo y lugar sin existencia previa aparente para nosotros y la depositan en este otro espacio poblado de delantales bancos, horarios, reglamentos y cerco sanitario que separa del mundo. ¡Ah! esa caprichosa contaminación de la enfermedad por la vida. Gerónima para ser paciente tuvo que pasar de su libertad a nuestro reino hospitalario.

Epílogo

El 15-11-76 a las 12.30 horas se produce el reingreso al hospital de Gerónima y sus cuatro hijos.

Paulino: Muerto el día anterior por aspiración de un vómito producido de la coqueulche contraída en la internación anterior. No tuvo defensas.

Emiliana: Morirá el 17-11-76 a las 5.55 horas por aspiración de un vómito producido de la coqueulche contraída en la internación anterior. No tuvo defensas.

Floriano: Morirá días después. Había ingresado con coqueulche contraída en la internación anterior. No tuvo defensas.

Eliseo: Ingresa con coqueulche contraída en la internación anterior. Sobrevivirá.

—¿Y Gerónima? Dejemos que su historia clínica hable:

"15-11-76. 12.30 horas: la madre parece estar lúcida pero se niega obstinadamente a su traslado y a entregar al hijo muerto".

Poco después se suicida.

La interconsulta psiquiátrica pide el urgente alta de Gerónima y su retorno a Trapalco para evitar la muerte.

Gerónima muere. No tuvo defensas.

General Roca Octubre 1981 Hace cinco años. ■

El libro que vino de la selva

Hacia el año 1700, los jesuitas construyeron en Misiones una imprenta que precedió en 64 años a las prensas tipográficas del Río de la Plata. Los artesanos guaraníes realizaron libros como joyas.



Ya en el siglo XVI, el invento de Gutenberg, imprenta de caracteres móviles, fue difundido por impresores alemanes a muchas partes del mundo. El proverbial placer de viajar a pie de los alemanes, unido a un afán de tanto que pioneros del nuevo arte de imprimir, llevó a muchos de ellos a los países vecinos de Europa y desde allí al Nuevo Mundo. Así, pues, está comprobado que un hijo del alemán Jacobo Crombeger, que vivió en España y que ha de ser considerado como español, fundó en México la primera imprenta de América.

documentos donde se citan.

No es fácil imaginarse cómo en comarcas tan alejadas como la provincia que hoy llamamos Misiones, pudieron ser impresos, bajo la guía de misioneros expertos de la Compañía de Jesús, los libros que hoy se conocen como "impreso en las doctrinas", nombre que entonces se daba a la región de los indios que hablaban el guaraní. Se trata de la región subtropical del Alto Paraná, perteneciente hoy al Paraguay y a la Argentina. Son plazas como San Javier y Santa María la Mayor, cuyos nombres aparecen más tarde en el colofón de las impresiones tempranas del Río de la Plata.

res comparados a los de las imprentas europeas, todos legibles".

El P. Sepp (a quien en esta ocasión se considera como tirolés) nos proporciona otra información, al referirse al P. Guillermo Stingelhai, entre otras cosas: "Es difícil llegar a darse cuenta que realizaciones de tipo artesanal han nacido bajo sus manos. Les basta ver un trabajo confeccionado en Europa para imitarlo, y con tanta perfección, que no se sabe cuál fue realizado en Paraguay. Tengo entre mis neófitos a uno, que se llama Paica, que confecciona toda clase de instrumentos musicales, y también los toca admirablemente. El mismo también graba globos astronómicos de bronce, órganos modernos y muchos otros objetos del mismo estilo".

¿De dónde procedían pues estos padres jesuitas tan versados que no sólo llevaban el Evangelio a todo el continente, sino que también emprendían obras civilizadoras de muy diversa índole? En muchas ocasiones eran frailes de conventos españoles. Pero también venían de comarcas alemanas, de Bohemia y Moravia, del Tirol y de Suiza, en fin, de muchas partes de Europa. Hasta el año 1654, a los no-súbditos de la corona de Austria les estaba prácticamente prohibido el emigrar al Nuevo Mundo. Todavía en noviembre de 1664, Felipe IV había decretado expresamente: "...los extranjeros no podrán dedicarse a ningún otro trabajo que no sea el de predicar el Evangelio a los indios". Pero si un no-español conseguía obtener los papeles para entrar, los escribientes españoles de los "Protocolos Reales" contrahacían su nombre, o lo españolizaban para su mejor pronunciación. Se supone por ejemplo, que el misionero suizo Cáspar del Prado se

Las primeras impresiones en la Argentina

Hacia el año 1700, 64 años antes de que la metrópoli, España, mandara las prensas tipográficas al Río de la Plata, unos jesuitas emprendedores construyeron, en los reducidos de Misiones, una prensa propia. He aquí como hacia la época de entresiglos se acabó de imprimir el último pliego de un libro, que llevaba el título de *Martirologio Romano* y que puede ser calificado como el primer incunabulo del Río de la Plata. De las doce obras que al parecer se imprimieron en aquella época en los territorios de las antiguas misiones de los jesuitas, del *Martirologio Romano* y el *Flos Sanctorum* del P. Pedro de Ribadeneira, no se tienen otras pruebas que algunos

Testigos capitales de una época

En aquella época no había imprentas, ni en Buenos Aires, ni en Córdoba. Tampoco las había todavía en Asunción, ni en Santiago de Chile. Jesuitas europeos que mantenían un estrecho contacto con sus hermanos del Nuevo Mundo son testigos de aquella época heroica; así por ejemplo, el P. Antonio Depp de Rehneq que en 1709, refiriéndose al primer acontecimiento tipográfico *Martirologio Romano*, hace el siguiente comentario: "En este mismo año 1700, el P. Juan Bautista Neumann, procedente de Bohemia, imprimió el primer libro con tipos de imprenta..." para seguir a continuación, "aunque los caracteres de la impresión sean irregula-

Página del libro del padre Juan Eusebio Nieremberg impreso en las Misiones Jesuíticas, provincia de Misiones en el año 1705.

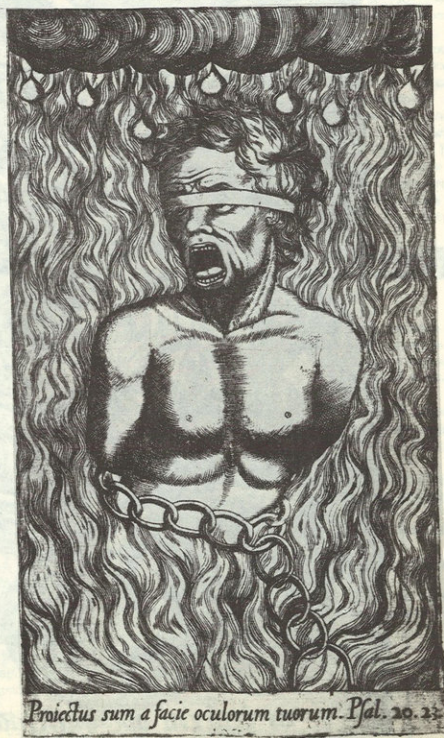
L I B R O I
ÿBÿPEGVA ÿBAPEGVARA A.
G V I R E C O E H A B E T E M B O I E Q V A A N I.

Quatia yaoca yÿipibae teco aguiyetei quaanabci, hac na teco apirci reheguara rugã, ÿbipegua yce quahahei mombeuni rac.

M

Bae amo pou capupirihagumiti y mo ñrangtupirimbeterimo heconi rãng. hae ymoñangtuhagumiti y quaspirimbeterimo abc oico rãng ocobó rãnone. Qué ÿbipetenãgã ndipori y quasacãhãba acõ teobe apirci ÿbapegua Tãpa ñandeyã ñãde moñangue rupihagumiti. Nã mbac poromom ñemonditãhãbamo heconi, teco apirci ñãndembã ñãdupã pãbãngã egui mombitãte hecorãmo, ndiyãhupitã moã, que ÿbip ñãnderepã pãtepegua yce, hã ñãde pope ñãndere mbãbiãquiti ndiyãhecupitã moã, bibebe tenãgã ÿbapegua teco agere mbãchãñã. Quãtepoiyã corãrã mbã amboac agerepã yporãbae, teco ñemboac hã teco ÿbipegua poromõngã pãñãtãba agere ñemã porãngerecoeteramo heconi, heco ÿbã quãrecoeteramo. Ayporãhe S. Pedro guemf. mbõac S. Clemente mbõco ÿbipo mãmã teco mbãc yãbãtãmõpã ombõyãquã ñã mbãc ndoyãbãmõãco ÿbipo corã amõtatãrã ñãbe ñãmãhãgã tubãc agere ñãcõhãrã agui, Agere egãrã corãte ñãmãngãrãmo, oca pegua quãrãte:

ñãfete ndõbechãchãmo, mãmãbãte tenãgã corãpo mãmã ari ndomãrãcheamo rãno, tatãtã tubãchã bichã hechãcabãngue moãngue ñãmãngãrãmo, egãrãmã tenãgã ÿbipã tequãtã ndõhupitã moã oca pegua teco, cone, teobã pãcã amboac ñãndã ñãmãbãchãmbete, Emõnãbã agere ndõiquãsi ÿbipã mãmãngãtã teco, ÿbãpã teco apirci rupitãrãmo rãno. Cobãc he ñãndãgã oarãquãrãrãgã ÿbipã mbã teãrã hãhupitãrãngue omõrãmãrãmo, ÿbãpeguã herõrãmãbãrãngue moãrãmãmo corãte, S. Gregoriõ ñãmãnguerupã, Coÿbã teãrãpã ñãndã yce hãtã gũoriãpãcã quãrãmberãmã herõco teocõũbo. Hã ÿbã pitũ mãmãpã rãmo gucco arã egãñãngã rãmo herõcõbo rãno. Mãmãbetenãgã oguãtãhãbã cãmõngãrã opãmãhãbãmo herõcõbo rãno Cobãc teco porãhãbã õã hupigã quãrãmãhãgã ñã. Egãrãmã abe agere teco mãã mãrãã teco porãngereãmõ oguerõco teocõã, hã teco capupirã teco ñãmãrãmãmo oguerõco teocõã rãno. Aypõbã ñãcã cobã ñãndã mbãc quãpãbã õigũãrãmã, ñãntõ Prokã Dãud. Tũpã ñãndeyãrã upe õãmõbocho, teco porãngere õyepã ymbõichãhãmãbete ñã õyẽrãmãmo ñãbãc



llamaba en realidad Kaspar von der Weid, nacido en 1689 en el cantón Unterwalden y emigrado en 1716 a Sudamérica.

Este suizo fundó una colonia protegida, un así llamado reducto en el Norte de Bolivia, que pronto creció y llegó a los 3.000 habitantes. Había allí una iglesia, una escuela, un taller de aprendizaje, al igual que un hospital y un orfanato. Fue Cáspar quien redactó un catecismo en cinco dialectos para las tribus convertidas, uno de los documentos teológicos más importantes sobre las lenguas primitivas americanas.

El libro del Padre Nieremberg

Cuando en el año 1716 el P. Cáspar vino a América del Sur, su hermano en la fe, el P. José Serrano, había conseguido ya una década antes, la difusión de un libro impreso en guaraní. Se titulaba: *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno...*, una traducción al guaraní de la obra de Juan Eusebio Nieremberg, hecha por el mismo José Serrano.

Al P. Serrano le debemos en lo esencial la existencia de esta obra, el documento más importante consumado sobre la impresión temprana de libros en la Argentina. Los padres Serrano y Neumann disponían sin duda alguna de conocimientos excepcionales. Sólo así fue posible confeccionar con la ayuda de indios deseados de aprender, una prensa tipográfica con los tipos correspondientes, y hasta aguafuertes excelentes como ilustraciones, que hacen del libro de Juan Eusebio Nieremberg *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno* una de las grandes realizaciones culturales en América del Sur a principios del siglo XVIII. Al (P.) suizo Martín Schmidt le debemos esta referencia acerca de la universalidad y la eficiencia de los misioneros, Schmidt vivió durante décadas entre los indios guaraníes. Aprovechó su musicalidad natural y le enseñó a fabricar arpas, liras, chirrimas, trompetas y flautas. "El metal para los tubos de órgano lo fundía él mismo", escribió el historiador americano (P.) Pedro Lozano.

La afirmación, según la cual pudiera tratarse, en cuanto a estas impresiones tempranas en el Río de la Plata, de así llamados "libros xilográficos", es una afirmación equivocada. Pues "xilográficos" significaría que los libros estaban impresos con caracteres tallados en la madera, y no con caracteres móviles, tratándose entonces de impresiones de hojas sueltas, cuyas páginas se pegaban. Bartolomé Mitre, hombre de Estado, historiador y conoedor excepcional de las artes gráficas, escribió: "La aparición de las primeras imprentas en el Río de la Plata es un caso único en la historia de la tipografía, después del invento de Gutenberg. No fue importada, fue una creación original. Nació en las selvas, o más bien renació, igual que una Minerva india, constituida con todos los elementos necesarios, con tipos que habían sido confeccionados por indios salvajes, poco después de haber sido integrados a la vida civilizada. Con signos fonéticos nuevos, que primero tuvieron que inventar, y en un idioma que era desconocido en el Viejo Mundo, todo esto es un misterio desde el principio hasta el final". Pues previamente a la fusión de los caracteres tuvo que ser creado un alfabeto que correspondiera fonéticamente al nuevo idioma, al guaraní. Había que inventar signos fonéticos, ya que los indios de la selva de Misiones no conocían escritura alguna; todo lo más pictogramas, tal como los suelen usar los pueblos primitivos para señalar los caminos. Pero en la densa vegetación de la selva, probablemente hasta esta especie de señales faltaban.

En su conocida monografía *Orígenes de la imprenta en las regiones del Río de la Plata*, el prestigioso historiador argentino P. Furlong, de la Com-

pañía de Jesús, escribe: "Una de las cimas más interesantes de la historia argentina es sin duda alguna el comienzo y la producción de la imprenta histórica que fundaron los jesuitas de las misiones guaraníes. Una curiosidad histórica que merece un estudio profundizado, es aquella primera imprenta del Río de la Plata, en medio de la selva."

Para concluir, el P. Furlong comenta: "Y lo que es más significativo aún: No se trata de una obra de artistas europeos, sino de aquellos indígenas, rudos y aún medio bárbaros, a los que los jesuitas habían iniciado en el camino de la civilización y del progreso".

El P. José Serrano, traductor y seguramente coeditor del libro *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno*, de P. Nieremberg, también publicó en esta obra (según las reproducciones de las diferentes licencias del Santo Oficio de la Inquisición), como introducción, un texto dirigido al M.R.P. Tyroso González (Praeposito Generali Societatis Jesu), que

bo rãno, emõnã abe raco martyres
tecoaci, hæ teõ oi porara, nã omãno-
hãguãmãroquihĩ ye racĩ agui rãguã-
y, teco apireĩ añareãmẽgua aguiõ-
roquihĩ yehape catu; Emõnã abe co-
bã tecco a pifeĩ rãhupape catu ndoi
poĩhumoã y tecoaci teĩrõngatu; hæ
teõ upe õnequãbechãguãmã yece.
Ycaricĩbã Philosophõs yaba, teco
apire y rãrõci harã yepe, õycquĩ yã-
guã ãno omãndũaporamo õguereco
tapiãmõ, ybĩpo au ã agui õneguã-
hẽ guãhẽnũgã, ybĩpeguã yporãnge-
tebã yepe herõĩ rõbo coĩte, guembia-
porĩ tecco mãmãnguã rupi ymbo yõcã
herecobo rãno. Epitẽdo heribãe,
tapereco yepi acoiara peycquĩyãguãmã
yemãmẽndũhãpe na oyãbo: Corã-
mĩ ybĩcotĩguã temĩmõã au ãnderce-

concluye con las palabras: "De V.P.M.R. Su más humilde siervo Joseph Serrano". Allí pone entre otras cosas: "...se ympriman estas obras de las Doctrinas sin gasto, así de la ejecución, como en los caracteres propios de esta lengua (Guaraní) y peregrinos en la Europa, pues así la ymprinta, como las muchas laminas para su realize an sido obra del dedo de Dios, tanto más admirable quanto los synstrumentos son unos pobres yndios nuevos en la fe y sin la dirección de los Maestros de Europa, para que conste, que todo es favor del cielo..."

Desgraciadamente, la mayor parte de las bibliotecas de los jesuitas fueron destruidas después de haber sido expulsada la Orden. Esto explica la falta de ejemplares de obras importantes como por ejemplo *Martirologio romano* y *Flos Sanctorum* del P. Pedro de Ribadeneira, al que se alude en la obra del P. Nieremberg en una de las primeras páginas, en relación con la licencia para la impresión del 18 de septiembre de 1700. A principios del año 1701 puede constatare una estrecha colaboración entre los Padres Neumann y Serrano en Loreto (en el Paraná), en suelo argentino. Aquí comenzó la aventura de una obra gráfica, que puede llamarse única en la historia del arte tipográfico de América: *De la diferencia entre lo temporal y lo eterno* del P. Juan Eusebio Nieremberg.

De ninguno de los dos libros allí impresos, *Martirologio Romano* y *Flos Sanctorum*, ha vuelto a aparecer hasta hoy algún ejemplar completo. Del libro del P. Nieremberg existen —un caso de suerte— dos ejemplares (438 páginas impresas a dos columnas, con 43 aguafuertes de página entera). Los dos ejemplares se encuentran en la Argentina.

Uno de ellos (del cual existe también un facsímil abreviado), pertenecía a la biblioteca Peña y pasó después a la propiedad del Museo de Luján (provincia de Buenos Aires).

El otro ejemplar, excepcionalmente bien conservado, fue subastado en mayo de 1930 en Sotheby, Londres, y procedía de la suntuosa biblioteca de un coleccionista de Edimburgo (Escocia). Fue calificado de especialmente raro y asustado a la venta por primera vez. El suplemento del "The Times" del 5 de junio de 1930 menciona con especial atención este libro en uno de sus habituales comentarios sobre subastas importantes, añadiendo que fue adquirido por 310 libras (unos 1.600 dólares) por los libreros Maggs de Londres.

Todavía en el mismo año aparece este ejemplar en el catálogo de venta de la casa Maggs Bds., en la página 232 (Nº 173), al precio de 750 libras. En el texto del catálogo (que reproduce dos páginas del ejemplar al igual que una ilustración) se llama la atención sobre el hecho de que "los aguafuertes fueron realizados en el Paraguay, el texto está impreso en guaraní, habiendo sido tallados y fundidos los caracteres por indios supervisados por sus profesores jesuitas. Las preparaciones para este libro comenzaron a finales del siglo XVII, pero fueron necesarios años enteros para confeccionar las matrices, fundir los caracteres y producir el papel que se empleó para la impresión".

Iniciales y viñetas decoran muchas de las páginas. Las ilustraciones están impresas con maestría, e inspiradas en parte en modelos de origen europeo. Uno de los primeros aguafuertes del libro es el retrato de Tyroso González, preposito general de la Compañía de Jesús. En la esquina izquierda inferior puede leerse el nombre del artista: Joan Yaparĩ Sculp.

Este grabado es obra del indio Yaparĩ, que es también autor y coautor de otras ilustraciones de este libro. Me refiero a las ilustraciones con carácter de "moralidades" (Infierno y Purgatorio) con fuego flameante, que por su ingenuidad difieren mucho de los motivos de temas religiosos de la Edad Media, que sirvieron en gran parte como modelos. Se encuentran en la última parte del libro.

Grandes inclinaciones artísticas, inteligencia, destreza manual e instinto de imitación, son en muchos casos la base de creaciones artísticas en zonas apartadas. En Africa, por ejemplo, se han encontrado bronceos, que al principio se consideraron como esculturas griegas. El equivalente americano son, en el plano de las Bellas Artes, las escue-las pictóricas de Cuzco o de Potosí, o también las obras barrocas del mulato brasileño Antonio Francisco Lisboa, llamado Aleijadinho (el pequeño lisiado) que, ya leproso, ayudó todavía a embellecer las iglesias y las capillas de Ouro Preto, Sabará, Congonhas do Campo, São João del Rei y Tiradentes, en la montuosa región de Minas Gerais. Creó imágenes de santos, tallados en madera y en piedra, que pueden medirse, en belleza expresiva, con muchas obras de artistas europeos de la época. El arte, en sus diferentes formas, se manifiesta a menudo justamente donde no se le espera. Siempre fue así. Enfocando el arte históricamente, siempre se encontrarán ejemplos de centros culturales que, apartados de la corriente central de nuestra civilización, se mostraron capaces de producir grandes creaciones artísticas. Igual que en Europa consideramos todavía la Biblia de 42 líneas de Gutenberg (que ha sido reimpresa hace dos años en facsímil, en Suiza, con una precisión extraordinaria) como la impresión más bella y al mismo tiempo valiosa; lo mismo puede decirse, en cuanto a la América hispánica, del libro del P. Nieremberg, impreso en guaraní en la selva de Misiones. Un incunabe argentino, acabado en 1705, que por su belleza gráfica ocupa el primer puesto en la historia de la imprenta en el Río de la Plata. ■

Carlos A. Fernandes: "No la vemos ni cuadrada"

Uno de los primeros directores en Alemania. Reconocido maestro de actores en Europa, Carlos Augusto Fernández vuelve a Buenos Aires. Habla, proyecta, realiza: un original sin ambages que regresa para aplicar en su medio cotidiano una experiencia vital y enriquecida.

Los Comienzos

—... Nací en Portugal, en el norte de Portugal, pero vine a la Argentina cuando tenía un año. Así que soy argentino.

—¿Cuál fue tu formación? ¿cómo fueron tus comienzos en el teatro?

—Empecé muy chiquito. Mi vieja quería que yo fuese actor, entonces me llevó a la pandilla Marilín, cuando tenía cinco años. Y cuando tenía siete me metió en el teatro infantil Labardén y desde entonces no paré.

—¿Te gustaba hacerlo?

—Más o menos... después empezó a gustarme; pero creo que mi vocación era la pintura, no el teatro.

—¿Abandonaste la pintura...?

—No, no la abandoné; la hago y además me ha servido para lo mío, para el teatro. Pero nunca estudié pintura sistemáticamente, hasta hace poco.

—¿Qué pintura hacés?

—Ninguna corriente en especial, más bien estoy haciendo trabajos de análisis, bodegones, son estudios...

—Volviendo al teatro...

—Bueno, en el Labardén estaba Blanca de la Vega, con la que seguí estudiando cuando tenía 15 años en el Conservatorio Beethoven; ella era profesora allí. A los 12 años ya trabajaba en cine y radio y a los 18 entré en Nuevo Teatro donde estuve un año. Después de ahí nos fuimos un grupo de gente entre los que estaban Carlos Gandolfo, Agustín Alezzo, Pepe Novoa y otros que actualmente están en la profesión, y fundamos el Teatro Juan Cristóbal que luego se fusionó con el Teatro La Máscara. Allí fue que comenzamos a estudiar con Hedi Crilla. Estábamos haciendo un seminario teórico sobre Stanislavsky y no sabíamos quién podía conducirlo. Alguien dijo que había una señora austriaca que trabajaba de acuerdo con el método de Stanislavsky y entonces Alezzo, Novoa, Flora Steinberg y yo, fuimos a verla. Formamos un grupito y empezamos a estudiar con ella; después la invitamos a dirigir en el Teatro La Máscara y a partir de ese momento fue nuestra maestra, nuestra directora y la persona que más nos enseñó sobre teatro. Fueron los dos años más fructíferos que yo recuerdo en mi aprendizaje.

—¿Cuándo comenzaste a dirigir?

—En el año 62. Yo estaba haciendo asistencia de dirección de Gandolfo y de Hedi Crilla. En ese año, por primera vez, dirigí "Soledad para cuatro" de Ricardo Halac. Fue una experiencia buena, un buen punto de partida; ensayamos mucho tiempo, incluso fuimos corrigiendo la obra durante los ensayos; ensayamos seis meses. Un lujo ¿cierto?

—¿Cuándo empezaste a dar clases?

—Al mismo tiempo que empecé a dirigir comencé con las clases porque un grupo de gente me lo pidió. Fue el primer grupo de alumnos de Hedi que comenzó a dar clases. Bastante después lo hicieron Alezzo y Gandolfo. Yo no quería hacerlo pero mis compa-

ñeros de La Máscara me convencieron. Era una gran responsabilidad; pero lo hice con la conciencia de que yo no era un profesor sino que había un conocimiento que habíamos adquirido en esos años, que era importante que fuera transmitido. Tenía bastantes ideas al respecto y empecé a ponerlas en práctica; a pesar de mi juventud y pese a que hubo mucho error didáctico, por supuesto, estábamos intentando transmitir un conocimiento.

Europa

—¿Cómo desarrollaste la docencia en Europa?

—En todo el tiempo que estuve allí, no me ocupé para nada de la enseñanza, mi trabajo como conductor de seminarios para actores lo retomé el último año. Dejé por completo la enseñanza; cosa que me hizo mucho bien. Cuando estaba en Alemania, en el año 78 lo invité a Strasberg para hacer un seminario en Bochum, en Alemania, a raíz de mi reencuentro con él me dieron muchas ganas de volver a enseñar. Este reencuentro puso mucho orden en mi cabeza. Fue como hacer un balance de toda mi experiencia; comprendí errores, aciertos... a partir de ahí empecé a conducir seminarios para actores profesionales. Con Lew Bogdan, en ese momento presidente del festival de Nancy e intendente del Teatro de Bochum, fundamos, con el auspicio del gobierno francés, el Instituto Europeo del Actor; un poco para cubrir el vacío. El actor europeo no tiene seminarios de perfeccionamiento, en París, por ejemplo, hay muchos seminarios, pero también mucho "guitaereo" y ningún seminario, a nivel oficial, para actores profesionales. Invitamos, entonces, a los instructores del Instituto Strasberg. Yo me encargué del primer seminario y después vinieron los instructores. La idea era hacer un seminario volante; de pronto hubieron tres seminarios del Instituto funcionando simultáneamente; uno en Parma, otro en Berlín y otro en Viena; más tarde en París, en Munich, en Zurich y así sucesivamente. Había mucha demanda; sobre todo de los actores de habla alemana; austríacos, suizos, alemanes.

—¿En qué año te fuiste a Alemania? ¿Por qué te fuiste?

—Fue en el año 73 pero antes en el 71 un grupo de actores, y yo como director, fuimos invitados con "La leyenda de Pedro" de Ibsen a Nancy, y luego a Florencia y estando allí a Berlín. En Berlín me hablaban para dirigir, me propusieron un trabajo que haría en Stuttgart, yo dije que sí, si nos poníamos de acuerdo en ciertas cosas, y empecé la negociación. Cuando nos invitaron para las Olimpiadas del 72—el famoso setiembre negro—fuimos con el mismo grupo de "La leyenda de Pedro" a hacer un espectáculo allá, retomé contacto con esa gente que se había mudado a Francfort y entonces esa experiencia se concretó en el '73. Allí hice una adaptación de "La vida es sueño", de Calderón de la Barca, fue un éxito tan grande que yo no lo podía creer. El día del

estreno había gente de pie, estaba la prensa internacional: me sorprendió realmente... Enseguida me propusieron cosas, entonces firmé un contrato para fines de ese mismo año, el 73. Fue cuando hice también en Francfort: "Las comedias bárbaras" de Valle Inclán. En ese interín fui nombrado Rector del Conservatorio Nacional aquí en Buenos Aires, Alezzo se queda después como vice-rector y yo vuelvo a Alemania pensando en regresar enseguida pero después estas dos obras, "Las comedias bárbaras" y "Doña Rosita la soltera" me llevaron un año de trabajo y tuvo que comprometer mi tiempo con antelación, porque en Alemania los contratos se hacen con mucha anticipación; así que de pronto comencé a programar mi vida allí.

—¿Tuvieste dificultades en Alemania? ¿económicas o de trabajo?

—A mí me fue muy bien; estoy considerado en Alemania como uno de los primeros directores. Pero extrañaba tremendamente la Argentina. En el '75 vine a Buenos Aires por veinte días. Me moría de nostalgia... nunca acepté quedarme allí.

—¿Intentaste trabajar en España?

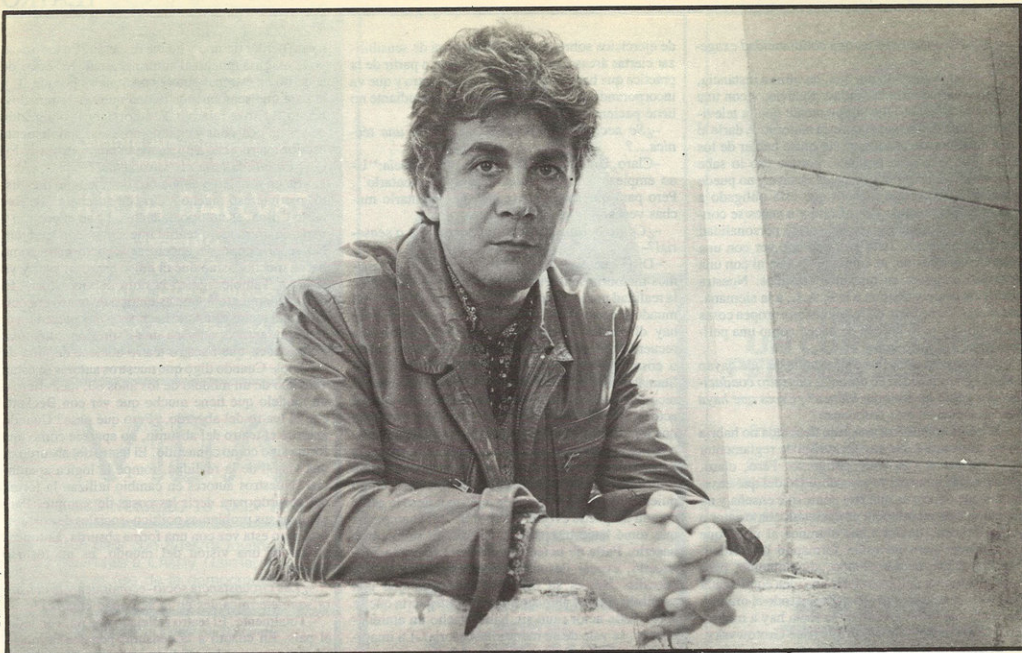
—Yo quería tener la posibilidad de vivir en España e irme a trabajar a Alemania para estar cerca de la gente de mi idioma, de los cafés parecidos a los de Avenida de Mayo, del truco. Entonces hice dos intentos: uno con "Oye Patria, mi aflicción" de Fernando Arrabal. La obra anduvo bien, lo que no anduvo fue el trato con los españoles. Venía de trabajar en un teatro serio, oficial, como es el de Alemania; cumplidor, y me topé con la empresa privada española que son como aves de rapiña. Al principio me divertí peleando con los empresarios pero después fue terrible. Empecé a querer cambiar las cosas, quise meter un seminario permanente en los teatros estatales, quise reformar muchas cosas y comencé a tener problemas, a ser "molesto" y también útil. Eso me insinuó mucha energía, en un lugar donde había otra gente que podía hacer lo mismo que yo. Yo no soy de allí. Si tengo que aportar algo, si lo que hago puede servir, tiene que ser aquí, donde tengo mis raíces; donde tiene sentido. Donde no tengo que pensar la realidad porque la conozco.

—¿En esa obra trabajaba Aurora Bautista? ¿Cómo anduvo de público?

—Esa obra se estrenó en Barcelona en época de elecciones, y no fue bien; pero un año más tarde cuando se estrena en Madrid, se convierte en el espectáculo del año.

A raíz de eso me vuelven a llamar para inaugurar el Teatro Español, que estaba reconstruyéndose porque se había quemado, con la misma Aurora Bautista. Entonces propongo hacer un Calderón y me meto a adaptarlo.

Una de las primeras piezas de Calderón, y creo que salió bastante bien. Entonces quedamos en que ensayaríamos desde agosto hasta mediados de octubre, porque en noviembre yo tenía que estar en Nancy.



Allí se abría el Instituto Europeo del Actor y además empezaba a ensayar una coproducción franco-alemana. Era un espectáculo que se estrenó en Berlín y que ya estaba programado con un año de anticipación. Yo esperaba que esta obra del Teatro Español se estrenara como decía en el contrato. Pero el Teatro Español no se abre y yo me tengo que ir; los españoles se ponen furiosos pero yo me tengo que ir.

Entonces les propongo volver cuando el Teatro se abriera y todo estuviera listo para estrenar. Yo seguía con mis seminarios en Nancy y además estaba ensayando y viajaba todos los fines de semana a Madrid. Total, que llega el día del estreno, forzado, porque el rey podía asistir solamente en una determinada fecha y no estaba nada hecho. Voy al ensayo general, viene la televisión vi lo que se avecinaba, no quería hablar con nadie. Las cosas, no estaban listas, no pude terminar de poner luces. "La dama de Alejandría", de Calderón, finalmente se estrenó; pero sin mí, que tuve que irme.

Según la reina el espectáculo fue muy bueno. Esa noche los españoles se quedaron tranquilos; pero la crítica entera se la tomó conmigo porque yo había hecho una cosa poco ortodoxa, llena de humor, bastante loca.

A mí me gustaba... es una de las piezas mágicas de Calderón, donde el demonio desaparece a la vista del público, el santo vuela.

El santo lo hacía Walter Vidarte, con una grúa que lo llevaba de aquí para allá. Creyeron que yo me lo tomé en solfa... entonces lo llamaron "el Circo de Fernandes".

—¿Y después de Nancy?—

—Volví a Alemania, donde formé parte del teatro de Hamburgo hasta que me vine.

—¿Qué es lo más importante que hiciste en Alemania?—

—Varias cosas que yo considero importantes para mí: lo primero que hice "La leyenda de Pedro", marca un antes y un después. Siento que fue una experiencia de aprendizaje muy importante donde me las vi con lo que es un lenguaje teatral; aunque tenía muchos defectos, propios de mi formación, cuando hice la adaptación de "La vida es sueño"

puse el acento en lo que es contar de una manera rigurosa.

Y fue una experiencia muy valiosa. Me tomó mucho tiempo antes de ir allí hice una versión muy ceñida con mi propia escenografía.

—¿Qué te dejó tu experiencia en Alemania?—

—Mucho, a todo nivel. Creo que son los años más importantes de mi vida teatral, los 30 y los 40, donde uno ya no es una promesa, y se tienen que concretar un montón de cosas; además es la posibilidad de tomar distancia con tu propio medio.

—¿En Alemania los actores viven de su profesión?—

—¿Qué hay del teatro independiente?—

—Sí, porque allí la cultura está apoyada oficialmente. Existen como 300 teatros. No hay una ciudad tan importante como Buenos Aires o París que aglutine toda la actividad cultural del país, sino que el teatro está extendido y es municipal. Cada ciudad mantiene el suyo. Algunos albergan un elenco de hasta 48 actores. Por ejemplo, el Schiller Theater de Berlín tiene 120 actores.

Aun el teatro independiente tiene subvención estatal; es una vieja tradición alemana. No hay prácticamente teatro de "boulevard" o comercial.

—Cuando estuviste en los Estados Unidos ¿viste algo interesante?—

—Durante el tiempo en que estudié en el Instituto Strasberg vi una sola cosa una piceata: "Un día en la vida de Joe Egg", con interpretaciones excelentes. Lo único que les reprocharía es que, cuando terminó el espectáculo, me quedé fascinado con los actores pero no me enteré qué fue lo que quisieron contarme. La razón por la cual ellos estaban haciendo teatro, simplemente para demostrar lo buenos que eran; para que los productores los contrataran. Allí se percibe el peligro de la especialización, el peligro de perder la perspectiva de la totalidad. Cuando estos actores hacen un personaje están tan ocupados con el "emotional memory" u otros ejercicios, que no les importa la obra, el personaje o el público, sólo la técnica.

—¿Por qué volviste al país si te iba tan bien en Europa?—

—Hace tiempo que tenía ganas. Hay un momento en la vida, cuando se llega a cierta edad, que uno

hace la vida que le van proponiendo o hace la vida que uno decide hacer. Si me quedaba allá me embarcaba, como es mi naturaleza, en cosas que allá no tienen importancia.

—Volviste a Buenos Aires ¿Y ahora que?—

—Ahora estoy haciendo estos seminarios. Además empecé a trabajar con un grupo de gente que intervino en "La leyenda de Pedro", (Héctor Bido, Oscar Cruz, Carlos Moreno, Helena Triteck y Adriana Aizemberg). Juntos vamos a hacer una larga experiencia de ensayos. El material sobre el que trabajamos son los cuentos de "Las mil y una noches". Cuando esté listo estrenaremos. En el interín me voy a Alemania para mostrar una obra de Goethe que se llama "El gran Copto", una especie de maestro. Por primera vez una pieza alemana. Nunca me he atrevido, pero desde que llegué a Alemania me han insistido en que lo haga. No puedo imaginarme que venga un alemán a dirigir una pieza argentina, no tiene sentido; pero como es un clásico...

Viajaré en agosto, la obra se estrenará allá en octubre, y en noviembre vuelvo a Buenos Aires. A mí regreso seguiré con este trabajo de "Las mil y una noches" que seguramente se estrenará el año próximo aquí en Buenos Aires.

El director y sus Fantasmas

—¿Cómo encontraste a los actores argentinos?—

—Mejor

—¿Por qué?—

—El actor argentino ha evolucionado, sin duda, en cuanto al criterio medio. Hoy los actores estudian más, están más formados; el nivel general ha mejorado. Antes se veían uno o dos grandes actores y del resto mejor ni hablar.

—¿A qué lo atribuis?—

—A que el actor nuestro ahora se preocupa por su formación. También le debemos algo paradójicamente a la televisión, que ha desalmidonado a muchos actores dándoles una especie de soltura. Como tienen poco tiempo para ensayar y a veces no saben muy bien el texto, se ven obligados a improvisar.

-¿De ahí no se cayó en una cotidianeidad exagerada?

-Por supuesto. Yo creo que, en última instancia, no tiene que ver con la verdad, todavía, y con una verdadera técnica. Dije simplemente que la televisión ha contribuido en algo a esta mejora. A darle al actor una idea de la soltura. No quisiera hablar de los daños que la misma produce, porque eso lo sabe todo actor. Al no tener tiempo de ensayar, no puede concebir ni crear, de manera que está obligado a repetir su personalidad al infinito y a veces se confunde de naturalidad y verdad con la personalidad cotidiana del actor. Esto no tiene que ver con una verdadera expresión: ni con la del actor, ni con una actividad creadora en términos estéticos. Nuestra televisión es muy distinta a la R.A.I., a la alemana, a la sueca. Yo he visto en la televisión europea cosas maravillosas; pero porque se hacen como una película, con mucho tiempo.

-¿No es perjudicial para el estudiante que hayan surgido gran cantidad de escuelas de teatro conducidos por gente no siempre idónea? ¿Creés que haya que reglamentar esta enseñanza?

-Mirá, si no hubiera una gran demanda no habría tantos profesores. No soy de la idea de reglamentar nada porque eso es muy peligroso. Pero, claro, aplaudiría más bien a la responsabilidad del que enseña. Lo que ocurre es que hay gente que enseña y no ha tenido una experiencia profesional; como actor o como director; llevan a sus alumnos al nivel que ellos tienen; pero no están formando de verdad. Algunos hacen perder tiempo, simplemente, pero otros pueden ser peligrosos al dar una idea equivocada del teatro. Es cierto que eso existe en todo el mundo: discípulos de Grotowsky en Francia hay a montones aunque así ni siquiera sepan qué hace Grotowsky.

-¿Cuáles son los requisitos para ser un buen profesor?

-Un pedagogo, un profesor en cualquier disciplina artística, tiene que saber mirar a la persona que tiene delante lo que está transmitiendo como conocimiento, de persona a persona. Es una responsabilidad que va más allá del mero conocimiento técnico.

-¿Es beneficioso estudiar teatro sin, necesariamente, llegar a actuar?

-Es beneficioso de todas maneras porque toda actividad creadora expresiva lo es. Si la gente pinta, baila un poco de teatro, o bailara otro poquito y cantara, no para ganarse la vida con eso, estaría mejor.

-¿El actor tiene que ser inteligente o le alcanza con ser intuitivo?

-No hay actor que no sea inteligente si es un buen actor. La intuición es una forma de la inteligencia; como una manera de percibir las cosas, y entenderlas. No creo que se pueda ser un buen actor si no es inteligente. Si no es culto puede ser un actor pero es una pena... a la larga encuentra su límite. Los actores incultos son arcaica en manos de un buen director pero solos no saben hacer nada; no saben visualizar sus personajes y además tienen el complejo de ser incultos.

-¿Es importante para un actor tener una vida rica en experiencias?

-Yo creo que todas las vidas son ricas y todas las experiencias son importantes. La gente acostumbra a olvidar la experiencia, cree que recordar no le sirve para nada o que puede producirle solamente dolor. Para el artista es fundamental recordar; de una forma u otra está recordando permanentemente. El se vale sólo de su experiencia de vida, de la única que tuvo, la que observó vivir a los otros también. Lo que expresará es lo que quedó impreso en él. Cuando alguien dice, "he tenido una vida rica en experiencias" quiere decir que supo darse cuenta de eso, no otra cosa.

-¿Los actores profesionales son menos receptivos a los nuevos métodos de entrenamiento que los principiantes?

-Mi experiencia dice lo contrario. El actor profesional, cuando se entrena a fondo es decir en el relajamiento, la memoria sensorial y toda una serie

de ejercicios sobre la expresión tratará de sensibilizar ciertas áreas porque entendió algo, a partir de la práctica que hace noche a noche en el teatro y que va incorporando de a poco. En cambio el estudiante no tiene paciencia.

-¿Se necesita tiempo para incorporar una técnica...?

-Claro. Una frase de Michel Redgrave decía: "Uno empieza a actuar cuando deja de intentarlo". Pero para que esto suceda hay que intentarlo muchas veces.

-¿Cómo definirías la memoria emotiva o sensorial?

-Diría que es la memoria afectiva. Todos tenemos memoria sensorial, porque además se percibe la realidad por los sentidos. No se tendría noción del mundo si no se olierá, no se viera, no se tocara. Pero hay diferentes grados de memoria: a veces uno recuerda con mucha intensidad determinado hecho o cosa, y eso es ejercitable es lo que descubrió Stanislavsky. La gente en su vida social no necesita recordar cosas que simplemente le suceden. Pero el actor sí, porque cuando necesita evocar una realidad que no está allí; debe recordar una realidad concreta o por lo menos imaginaria: la imagen se forma de la experiencia que tuvo. Esa es la memoria entrenable y tenemos que disponer de ella a voluntad, como quien recuerda un número de teléfono. Pero la gente común no puede evocar el sabor de "el champagne que tomé hace tres días", porque no sabe cómo hacerlo. Parte de la técnica del actor es aprender a hacerlo, evocar de una manera específica lo que necesita. Ese es su training: nada más que una sensibilización y al mismo tiempo una puerta que se abre. Todo actor, aun sin haber hecho un entrenamiento, se vale de su memoria sensorial. La imaginación se apoya en eso.

-¿El actor para expresar algo predeterminado, es libre de elegir sus propios estímulos?

-No importa de qué se valga, lo importante es que lo haga bien. En ese sentido tiene razón Grotowsky, cuando dice que, "el arte es inmoral". Tiene razón ¿Quién tiene el resultado?

El Teatro Argentino ¿Realidad o absurdo?

-¿Qué pensás del teatro actual argentino?

-No lo conozco lo suficiente como para darte una respuesta seria. Podría darte impresiones. Creo que los actores han mejorado mucho. Creo que nuestros autores a pesar de Teatro Abierto...

-¿Por qué "a pesar"?

-Teatro Abierto fue un evento importante pero también mostró que nuestros autores se han quedado un poco en la década del 60; aunque habría que hablar más a fondo... hay cosas que me gustaron mucho, pero es un teatro muy chiquito todavía y yo no estoy de acuerdo con eso de "bueno, somos argentinos, somos un país subdesarrollado". Para mí no es una justificación porque no somos un país subdesarrollado culturalmente. Ahí hay algo que se tiene que atacar definitivamente. El teatro argentino ha sufrido un estancamiento.

-¿Dirías que los actores han progresado más que los autores?

-Sí y también más que los directores, donde hubo una detención. Falta una corriente experimental, una corriente de vanguardia importante. Eso se hace sentir y va a tener que suceder porque la cantidad de gente que está estudiando teatro habla de una necesidad.

-¿Preferirías dirigir una obra nacional o una extranjera?

-No tengo ese problema; me interesa hacer una obra que yo considere que sirva. Para mí la obra es muy importante, porque es lo se le da al espectador. Y como yo soy muy buen espectador, me da mucha rabia cuando salen con tonterías, siento que me

hacen perder tiempo y no me respetan. En todo caso yo le exigiría mucho al autor nacional. No estoy de acuerdo en estrenar autores nacionales porque sí, y si para que sean buenos tienen que ser entrenados, bueno... Eso es relativo. El autor tiene la obligación de ser un pensador y cuando no lo es, simplemente escribe teatro y eso a mí no me interesa, demasiado.

-¿En que fallaría el teatro actual?

-Es un problema de visión. Por ejemplo me gustó, me interesó mucho "Gris de ausencia" de Roberto Cossa, es un tipo de teatro. Es su expresión y parte de un modelo teatral que Cossa conoce bien. No se preocupó de encontrar algo formal, como hacen muchos, sino que él quiso expresar eso, y yo le creo. También gustó la obra de Gorostiza, "El acompañamiento", que es un tipo de teatro conocido. En el teatro está todo hecho, no hay nada nuevo; lo importante es que sea una expresión auténtica. Podría decir que nuestro teatro adolece de falta de modelos. Cuando digo que nuestros autores se están valiendo de un modelo de los años 60, me refiero a un modelo que tiene mucho que ver con Beckett, con el teatro del absurdo. ¿Pero qué pasa? Cuando aparece el teatro del absurdo, no aparece como una forma sino como contenido. El teatro del absurdo es una visión de la realidad, rompe la lógica apencial. Nuestros autores en cambio utilizan la forma del absurdo para decir las cosas de siempre. Para plantear sus problemas político-sociales de costumbre, pero esta vez con una forma absurda. Entonces ya no es una visión del mundo, es un recurso formal.

-¿Las circunstancias socio-económica y la censura son determinantes en la actividad creativa?

-Totalmente. El teatro refleja lo que pasa en todo el país. En cuanto a la censura, persiste la autocensura, aunque la calidad no creo que tenga que ver con eso; ya que, por suerte o por desgracia, las expresiones artísticas son inapresables. Los grandes movimientos artísticos aparecieron en graves momentos de crisis; como el impresionismo en una Francia, que estaba por explotar; o todo el famoso teatro ruso que surgió en el momento de decadencia de la sociedad zarista. Por todo eso creo que el teatro es reflejo de lo que nos está pasando a nosotros. Por decirlo de una manera porteña, "no la vemos ni cuadrada, todavía".

-¿Un actor puede transmitir cosas importantes aunque el texto no lo sea?

-No hay reglas. He visto espectáculos sin texto, maravillosos. Uno de ellos es "La mirada del sordo", de Robert Wilson, que duraba siete horas y otros donde el texto es el protagonista. No pueden establecerse reglas allí, pero sí lo importante es que se reflexiona sobre el escenario. Yo estoy un poco harto de la temática del teatro nacional, tan pequeña sobre la incomunicación de la pareja, los problemas pequeño-burgueses, el televisor...

-¿Será por la manera de hacerlo?

-No. Tiene que ver con lo que preocupa. Me parece un tema de reflexión muy pobre que podría ser para un artículo de una revista y no para el teatro. Siento que se están diciendo las perogrulladas de costumbre y que no se propone un nivel de reflexión. Cuando se habla de los grandes autores, de Chejov, Ibsen o Shakespeare, hay que decir que son grandes porque han pensado bien, son personas, son tipos que se atrevieron a mirar, a decir lo que vieron, gente que hizo algo por los otros. Se ocuparon de verdad en eso y por eso son grandes. ¿Por qué se habla en términos culturales de Shakespeare y no de un tipo que de verdad se atrevió a pensar?

-¿Creés que nuestros actores están preparados para un tipo de teatro de más envergadura?

-Creo que no están preparados lo suficiente porque no se lo hace. Pero en la medida en que se lo haga, aunque mal en un principio, van a empezar a prepararse. Todavía existe el fantasma de cómo hacer ese tipo de teatro. Bueno, habrá que comenzar a hacerlo de una buena vez. ■

Anita Larronde

TEATRO DEL BAJO

Cámara Argentina de la
Construcción

JULIETA BALLVET

Presenta:

Recitales, charlas, teatro
teatro para niños

Paseo Colón 823 - Tel.: 34-8076

VIDA

EN ESTE NUMERO 18 CON TODO:

- ¿Qué pasa con nuestra juventud?
- Reportajes a Charly García, y Altuna
- ¿Qué es eso de la democracia?
- Y algunas cosas más.

Se consigue en kioscos de Corrientes

o C.C. 227 Sucursal 13 B, (1413) Capital.



el atillo restaurant bar



Todos los días
**cerveza ensalada carnes
tortas y el mejor vino**



**Paunero 2846
Capital
Tel. 802-6176**

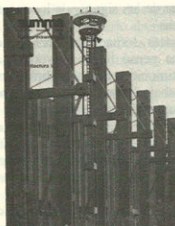


INGLES UN CURSO SERIO PERO NO SOLEMNE

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.



número extraordinario abril de 1982

Arquitectura industrial

Se presentan junto a obras inéditas, una selección de ejemplos de nuestra arquitectura industrial ya aparecidos en **Summa**, incluyendo casos construidos hace bastante tiempo, cuyo material se encuentra agotado y que por sus características siguen vigentes como manifestaciones del tema.

Entre las obras inéditas destacamos:

Planta industrial Osrarn Argentina SA, de Austin Sudamericana.

Planta industrial Lever, del Estudio Aslan y Ezcurra.
Planta para camiones Ford Motors Argentina, de Graziani SA.

El material se complementa con notas teóricas y técnicas sobre estructuras metálicas, resolución de solados en industrias, prefabricación pesada y propuestas para el diseño de plantas industriales del arquitecto Uriel Sevi.

summa

Revista de arquitectura, tecnología y diseño

Ya están en venta

número 174 mayo de 1982

Vivienda en propiedad horizontal

Un análisis de la arquitectura bajo el reglamento de construcción urbana y ejemplos, por los arquitectos Baudizzone, Erbin, Lestard, Varas.

Las obras del Estudio Aisenson: una vasta producción edilicia en el tradicional barrio de Belgrano.

Dibujo y Arquitectura

Daniele Baroni: Para una iconografía del dibujo
Alberto Petrina: Confesiones verdaderas

Dos notas sobre un mismo tema desde ópticas diferentes: la nacional y la internacional.

Los sistemas de representación gráfica en arquitectura: dibujos y opiniones de, entre otros arquitectos: Ambaz, Frangella, Mariasch, Minond, Sbarra, Sorondo y Varas.

Cine Independiente: La cenicienta de Hollywood

Gente sentada, gente de pie, gente sobre la mesa. Gente a oscuras mirando a otra gente moviéndose en una pantalla, llorando, muriendo, fraguando a fuerza de celuloide tres días de cine en Villa Gesell. Gente ahora aplaudiendo o abucheando o sonriendo. Y sin saberlo, también impulsando con la fuerza de los sin fuerza y el calor de la cultura viva, una forma de la realidad sin estolas de visión y sin payasos.

1950. Demare, Soficci, Fregonese, Torres Ríos. Dentro o fuera del circuito profesional, estos directores habían creado una propuesta propia. El testimonio de la realidad argentina basado en una industria que, pese a sus contradicciones, alcanzó las 50 películas anuales, el consumo masivo interno y alguna trascendencia internacional. Eran las épocas de las "vacas gordas" de la cinematografía argentina: un sueño que no duró mucho.

La caída de la producción, el Max Factor ideológico y el proceso de contracción económica de 1955-1960 transformó radicalmente el medio comenzado a definirse la línea de los jóvenes realizadores como Birri, Solanas, Murúa, Kohon, Feldman, Fisherman y Favio, frente al clisé, del consumismo de Carreras, Cahen Sallaberry o Mentasti. Así, inevitablemente se entraba en el cuestionamiento de la función del cine nacional y en un paso posterior, la impugnación directa al standard hollywoodiano que se afirmó en nuestro país hacia fines de los '50.

"Cine de Autor", "Nuevo Cine", "Cine de Expresión", "Cine Vanguardia". Síntomas de un proceso de apertura, agudizado por la contracción productivo-consumidora del mercado interno frente a la importación de la Meca estadounidense, en este contexto, la década del 60-70 marcó cambios políticos y económicos en el enfoque por parte de realizadores aún asentados en el cine grande: el 35mm. "Alias Gardelito", "Shunko" (Murúa), "Prisioneros de una noche" (Kohon), "Hijo del Hombre" (Demare), "El último perro" (Del Carril), "Los inundados" (Birri), "Crónica de un niño solo" (Favio). Sin resquebrajar todavía la endeble estructura de la cinematografía nacional, las propuestas surgieron como un cuestionamiento global tanto al cine de consumo como al "populista". Transformación que no se produjo totalmente sino hasta "Tire Dié" (Fernando Birri) inauguración del cine testimonial argentino, y que tuvo su punto límite entre el testimonio y la denuncia política con "La Hora de los Hornos" (Solanas-Gettinno) en 1969.

1966 marca el punto de clivaje para toda tentativa contestataria. Bajo el imperium de la Revolución Argentina los directores del "terzo cinema" vieron retroceder sus posibilidades y contraer su campo de acción: la censura, los créditos mermados del Instituto y la discriminación político-ideológica desmembró a una generación. La respuesta no tardó en aparecer: o traspasándose los realizadores a otros campos (Favio), sometiendo al cine de consumo, o bien retrocediendo hasta pasarse "menores" que al 16mm y el super 8. Estas últimas frentes menos controlables, más económicas y libres, aunque sin posibilidades—de arranque—

de trascender al mismo número de público que el cine-industria.

De hecho, la desocupación operada entre 1966-1970 obligó a la docencia a largometrajistas como Simón Feldman y A. Fisherman, lo cual señalaría el comienzo de mayores grupos organizados del cine alternativo. Fuera también del "Cine Militante" o "Cine Liberación".

Se abrían caminos hasta allí desconocidos.

Cine y marginación

La decadencia general de la industria inyectó oleadas de realizadores novatos, técnicos, escritores a los nuevos centros de formación y distribución. Dadas las características económicas del medio Super 8 (más baratas y accesibles que las de 16mm.) las fuerzas dispersas se fueron encontrando en lugares comunes, sin salvar la desorganización inicial. La Unión de Cineastas de Paso Reducido (UNCIPAR) puede considerarse como el primer centro de unificación en la mezcla, hacia comienzos de la década del '70.

El veranillo democrático del '73-74 vio surgir un nuevo cine industria, proyecto que caería, arrasado por los hechos del '75 al '76. Ese lapso de concentración se abrió recién en 1976 (en el aspecto económico), inverso a lo ocurrido en el cine profesional: La misma política económica que desbarató verdaderos empirios cinematográficos tradicionales, al abaratar los costos por una paridad peso-dólar bajísima, facilitó el acceso de grandes capas medias a la realización individual y desorganizada. Aun así, las estructuras no tardaron en reagruparse: EDAC (Escuela de Arte Cinematográfico), TEC (Taller Experimental de Cine), TCC (Taller de Cine Contemporáneo), Grupo Cine Trelew, Grupo Artes Visuales, Círculo Zárate Centro de Informaciones y Estudios Cinematográficos y los núcleos en Mar del Plata, Río Negro, Córdoba, Rosario aparecen como la consolidación de un cine de nuevo tipo. El de la organización frente al realizador individual. El de la formación antes que el del espontaneísmo.

Es sintomático que mientras el cine-industria haya postulado una sola película desde 1974, a nivel internacional ("La Tregua" de Sergio Renán) la realización independiente saque la cara por la cinematografía nacional en el exterior. Cenderelli, Tosso, Romagnoli, Sierra, Aronson, premiados sucesivamente en certámenes de Cine Independiente en Europa han surgido en menos de diez años en el mismo camino de Jorge Preloran, postulado para un Oscar en 1981 y 1982, por sus trabajos testimoniales en América Latina.

¿Marginación, automarginación, marginalidad? El tema en debate en el Cine Independiente Argentino pudo palpase en las 4tas. Jornadas de Cine No Profesional organizadas por UNCIPAR en Villa Gesell en 1982.

Algo así como el latido vital del cine de las catacumbas.

Realismo vs. escapismo

"En un mundo donde impera lo irreal —escribió Fernando Solanas en 1973— la expresión artística es empujada por los canales de la fantasía, la ficción, de los lenguajes en clave de los signos, de los mensajes susurrados entre líneas".

En ese sentido las 4tas. Jornadas erizaron la piel de algún despistado que pensó hallar —como en años anteriores— poco testimonio y mucho delirio. Ya sea por el peso de los trabajos ganadores del certamen o por la reacción impugnadora del público frente a la alienación, se hizo evidente una mayor inserción en la realidad nacional y el cuestionamiento por la falta de canales de difusión propios. Se ponía así sobre la mesa el destino y la suerte del cine independiente, antes que alguna variante estrictamente esteticista.

La historia inmediata no se aleja tampoco del cine. Del reclamo se pasó al debate y de allí a la discusión, generada en la mesa panelizada por Federico Nieves, Ricardo Halac y Jorge Asís. En tanto que en las anteriores Jornadas el tema del testimonio no pasó sino tangencialmente, en esta oportunidad lo económico, lo social, lo documental e ideológico fue protagonista en el debate. Preocupación no consolidada en las realizaciones de "Pantalla Abierta" (que, salvo agudos documentos como los de Lorenzo Kelly ("Los Maestros") o "En la Vía" (de Osvaldo Salguero), poco hicieron por demitificar la apoliticidad del medio).

Aun en el campo de la ficción los planteos se abrieron a mayores expectativas. Pero, aunque rompieron con el esquema del amateurismo, no definieron la función del Cine Independiente marginado de los medios de comunicación y del apoyo económico. Vale decir, considerando sus propias posibilidades de respuesta, pero también atado a las mecánicas de la autocensura imposibles de evitar.

Evidentemente, el cine independiente no puede considerarse como una isla libertaria en medio de la represión.

Cine-grupo, cine individual

De 1976 al 79, la presencia de los núcleos, escuelas y talleres cinematográficos fue como un fantasma. No

se logra en ese período la autogeneración de medios, diálogo e interdisciplina entre guionistas, técnicos y directores. El abaratamiento de los costos, la avalancha de sectores intermedios y la proliferación individual aparecerían como la única alternativa temática. Mecánica que del '79 a la fecha se fue estrechando: 1°) Por la creciente dependencia técnica y el encarecimiento del material.

2°) Por la competencia con las cooperativas y los talleres cinematográficos. 3°) Por la falta de medios para la difusión individual y 4°) Por la ausencia de capacitación orgánica en los realizadores individuales.

Entre 1981 y 1982 estos lazos individualistas se quebraron. Cenderelli, Pasqualini, Sierra, Aronson, pivotes de la producción nacional durante seis años no presentaron obras de peso, dejando libre el paso al realizador organizado. No es una casualidad que el EDAC (Escuela de Arte Cinematográfica de Avellaneda) arrasara con todos los premios ("En la vía" O. Salguero, "Vibraciones" de Gastón Birabén, "Tristes juegos de Federico" Ricardo Artesi y "Las Reglas del teatro" de Mercedes D'Adderio) monopolizando así la representación argentina ante la Unione Internazionale del Cinema D'Amateur (UNICA), algo así como la Academia de Hollywood del Cine alternativo. Vale decir, la imposición de la crítica, despiadada, el aplauso, la autocritica. Rupturas de un cerco que desconoce el cine profesional. Con resultados tristemente conocidos.

¿La cenicienta de Hollywood?

Cuando en 1950 Zully Moreno bajaba por una escalera de mármol o hablaba por un teléfono blanco, por algo lo hacía. Cuando Mirtha Legrand recibía los martes, orquídeas, no era casualidad. Sencillamente, la cinematografía nacional respondía dócilmente a la dependencia cultural de aquella fábrica de sueños húmedos que fue Hollywood. Productora de amores, muertes y violaciones. La ideología del blanco bueno y del indio muerto. La sonrisa de Bob Hope en Vietnam o la demitificación que Nathaniel West impuso con "The Locust Day".

Pero hoy la máquina de orgamos es una ruina. El león de la Metro se murió aburrido, la Twenty Century Fox es una sombra. La Coca Cola compró la Columbia Pictures. Hechos que marcan un cambio en toda la línea de los medios de comunicación. Un alerta — definitiva — para liberar del corset hollywoodiano nacional e internacional con que se manió a la cinematografía argentina.

En las 4tas. Jornadas no se olvidaron estos signos, aunque lo fue mucho para tres días en Villa Gesell, lo es poco para las respuestas y los interrogantes de cientos de núcleos y miles de realizadores: ¿Para qué esta independencia? ¿Por qué? ¿Con qué fin? ¿Realista o alienado?

Rubén Vitale llamó a Lito en el hall de los estudios Alex y le comentó su asombro por mi relato, quería participar musicalizando algún film, sin cobrar. Por allí el turco Asís se ofrecía a trabajar en guiones. Osvaldo Terranova a ser actor para un lejano grupo en Cipolletti (como lo fue). Y algún sonidista-fotógrafo-técnico daba su teléfono para apoyar una nueva alternativa, distinta. Signos en el aire. Fuerza en la gente. Asuntos que no figuran en las páginas autobombeadas de la "colonia artística" pero que surgen con la vitalidad de algo que nace de algo que muere.

Cine independiente

Un medio despistado-lúcido-heróico-temeroso. Que cambió las estolas de visión por las zapatillas, el soireé por el jean, la palmadita fraternal por el "cross a la mandíbula" de seguir haciendo arte sin maquillaje ni circo.

Pero susurrando — como ironizó Charly García — frente a una responsabilidad sin exisitmos: "Se morirán mis ilusiones como el primer amor..." "Hollywood está desierto, tengo que volver al sol". ■

Roberto Mero



Va Toma 5

Ahora la chica del jean gastado se acomodó el pelo. Apuntó la bic amarilla contra el papel y anotó. Afuera la tarde cayendo derrumbada, comiéndose los últimos colores de las dunas.

El turco Asís sonriendo despacio mientras el flaquito de remera verde se paraba y pedía permiso y se tomaba el permiso y frente a la gente quebraba el permiso, hablando. Y entonces algunas manos aplaudiendo y otras sin comprender y el turco "Pará, flaco, que estoy de tu lado, pero no es el momento".

Y la del jean gastado encendiendo ahora un parisienne. Y el de verde gritando "si es cine independiente, seamos independientes".

La tarde moría desangrada en el auditorio repleto. Comiéndose los colores del mar. Fraguando una película igual, pero distinta.

La bic amarilla de la chica del jean gastado también fue una cámara. CORTEN.



Jaime Lozano

(Secretario General del Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina)

Se considera que la gente del cine independiente tiene el trabajo facilitado por el bajo costo del material y la posibilidad de meterse en cualquier parte. Es un error: para un hombre o una mujer que ganan dos millones de pesos por mes les es tan difícil realizar una película de 10 minutos como para un profesional invertir mil o dos mil millones en un largometraje. Se pone en evidencia que los problemas del cine alternativo obedecen a causas más profundas que las de la inmadurez y la inexperiencia: no se pueden cargar las culpas sobre los jóvenes realizadores, exigiéndoles que digan y hagan cosas que los profesionales no hacen. De hecho, existe una estructura cultural, política y económica que impide el desarrollo y los condiciona.



Federico Nieves

(Docente. Director del Centro de Información e Investigaciones Cinematográficas)

En el crecimiento del cine independiente están radicadas las mayores esperanzas, ya que lo denominado cine profesional está en decadencia y el deterioro es total a nivel creativo, ideológico y comunicativo. Por el avance del cine alternativo se deben crear condiciones de competencia, de comercialización. Lo cual no significa venderse, sino cortar el monopolio y la censura del de 35mm. Hay que dejar de hacer un cine para el entretenimiento de la burguesía y hacer uno que retome la cultura nacional. Este ha sido el punto de inicio histórico del cine independiente: una respuesta al sistema tradicional de explotación del medio, que no ha hecho sino comprar basura enlatada en el extranjero y alejar al pueblo del cine argentino.



Jorge Asís
(Narrador)

Es preocupante la falta de concreciones en un cine que, por sus características, ofrece tantas posibilidades, no tiene censura, no le rinde cuentas a nadie. Sin embargo, el producto general que se muestra parece estar en pañales o —es triste decirlo— en el embarazo. Un cine que debe replantearse qué contamos, qué filmamos, dónde está el hombre, dónde está el país, sobre todo. Un cine que tiene que cumplir con la función de ser —como decía Roberto Arlt— un cross a la

mandíbula, que sacuda, que moleste, que revulsione.



Rubén Bianchi
(Realizador independiente. Presidente de la Unión de Cineastas en Paso Reducido).

A comienzos de la década del '70 se agotaron los impulsos de una generación que, diez años atrás, había transformado al cine nacional en un producto digno. La consecuencia fue el surgimiento de núcleos de realizadores independientes y la organización de núcleos de cine. Hoy es necesaria más que nunca la unidad de los realizadores del cine independiente nacional: no se pueden cometer los viejos errores de cuidar cada uno su quintita y sumergirnos en dicotomías. Es necesario crear fuentes de comunicación, cooperación y comercialización. Y aunque no podamos olvidarnos que la situación laboral en nuestro país golpea también al cine alternativo, la única solución será la unidad organizadora para salir adelante.



Jan Baca
(Director de cine vanguardista catalán. Miembro de la Unión Internacional Du Cinema D'Amateur)

Salvo algunas diferencias, tanto en España como en América Latina la censura y la falta de posibilidades son iguales. Lógicamente, hubo un cambio a partir de la caída del franquismo: la gente que tenía una preocupación de tipo político y no podía volcarse al cine, empezó a hacerlo. La democracia permitió que incursionaran en el cine cantidades de realizadores que tienen mucho que decir, aunque no dominen bien la narrativa cinematográfica. Aún así, se ha ganado frescura, ideas, autocrítica: puntos que marcan un aumento en la calidad realista y en la investigación. La libertad, en síntesis, obliga a la sinceridad: nadie puede escudarse en el "si yo tuviera libertad" "si yo pudiera..." Es un desafío que borra las excusas y obliga al talento como única herramienta.



Ricardo Halac
(Docente de teatro. Autor teatral. Miembro del comité permanente de Teatro Abierto)

Cuando un director realiza una obra debe pensar que ese material debe servir a los demás: ayudarlos a incorporarse a la realidad de su comunidad. Bertold Brecht decía que ningún creador puede negarse ese papel. Hacerlo no es "apolítico" sino, por el contrario, asumir una posición bien definida. Una posición que muestra que está desechando una importante labor para la cual está preparado. Está diciendo "no" donde debe decir "sí", está dejando que otros vociferen donde él podría haber metido su voz.



Roberto Mero
(Periodista. Docente del Instituto Medios y Comunicación)

Las revistas subterráneas, los grupos que no acceden al gran público, los pintores de Plaza Dorrego, los poetas que editan su único libro, todos, demuestran un gran esfuerzo. Hacer un análisis sobre la existencia de esta gente determina hacerlo sobre la cultura nacional viva. Ninguno de los directores, pintores, poetas, músicos se plantean la lucha como algo sencillo o quieren transformar la realidad individualmente. Es un trabajo constante y heroico que va más allá de los errores e insuficiencias: hablar de eso es olvidar el esfuerzo que significa trabajar diez horas por día en cualquier cosa, no vivir del arte que se produce y, sin embargo, seguir luchando. En el periodismo grande, ninguna de las culturas alternativas tiene cabida: es más sencillo publicar un reportaje a un director que no me dice nada (a pesar de los kilómetros de celuloide filmados) que a un realizador independiente con una sólida estructura creativa. En otras palabras, hay un prejuicio con el cine no profesional al que —como dijo Helen Ferro— le cree el chico pobre del cine grande. Aunque en realidad no sea la Cenicienta del arte, sino la génesis de una cultura nacional que se niega a estar amordazada.



Simón Feldman
(Director, docente de cine)

El cine independiente argentino tiene producción: pero falta rigor en la elección de los temas y en la profundización del lenguaje. Además de esto, se suma el problema que es acceder al público: no sólo realizar sino también dialogar con la gente. Es evidente que hasta que no se resuelva el contacto con el público, la producción independiente va a tener vicios marginales de toda índole.



Nemesio Juárez
(Realizador. Jurado de las 4tas. Jornadas. Miembro de Cine Abierto)

La realización independiente en nuestro país corre la suerte de todas las manifestaciones culturales agrada por las circunstancias propias del medio. Es decir, falta de apoyo, diálogo, sobrepeso del individualismo, exclusión de la experiencia. Es necesario entonces romper con los viejos compartimientos. Hay una estructura de cine industrial montada especialmente para facilitar el consumo para un público cinematográficamente idiotizado. Y esta estructura no está dirigida precisamente a promover el cambio, sino todo lo contrario. Al cine independiente le cabe —por sus posibilidades— recoger todas las variantes de la cultura alternativa nacional y darle cauce, en lo histórico, en lo social, en lo testimonial. Sin cine independiente, el cine argentino se muere. ■



Para ciertas personas es una necesidad.

El inglés, como la mejor estilográfica, es el idioma de más consenso en el mundo. Por eso además de una cuestión de enriquecimiento personal, su dominio resulta un excelente instrumento de trabajo.

TOP TEACHING: Coordinación:
María Cristina Tartini
Susana M. de Albela
Mirta G. de Carrozzini
Tel. 922-1303
781-2976
88-7143

- Formación de grupos.
- Cursos intensivos.
- Clases individuales.
- Metodología comunicativa-expansiva.
- Roleplaying.
- Lenguaje coloquial.
- Trabajos dirigidos sobre cassettes, textos y películas.



LA FORTUNA

S. A. ARGENTINA DE SEGUROS GENERALES

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

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

ROMEO Y JULIETA

Quando este número de *El Porteño* esté en la calle habrá dado comienzo en el Teatro Coliseo una experiencia con pocos (si es que alguno) antecedentes en nuestro medio. Se trata de "Romeo y Julieta", una adaptación del inmortal texto de Shakespeare a lo que sus autores definen (y publicitan) como "ópera-rock".

El término ópera-rock fue escuchado por primera vez alrededor de 1969, cuando el grupo inglés *The Who* lanzó al mercado un álbum doble titulado "Tommy", una sucesión de canciones y piezas instrumentales estructuradas en torno a un concepto central. Paralelamente *The Kinks*, otro grupo inglés de la primera homeada (la misma que originó a *Beatles* y *Stones*) daban a luz "Arthur o la Decadencia y Caída del Imperio Británico", una obra que, a pesar de estar condensada en un solo LP, también fue denominada de la misma manera.

A partir de ahí, y con el difundido éxito comercial de "Tommy" (que conoció diversas versiones teatrales hasta llegar al cine en 1975 de la mano de Ken Russell) el término ópera-rock se hizo crecientemente popular. "Jesus Christ Superstar" y "Evita", ambas de los ingleses *Andrew Lloyd Weber* y *Tim Rice*, permanecen como dos de los títulos más exitosos del género.

En nuestro país pocos fueron los intentos, y menos aún las realizaciones. *Almendra* estaba a punto de montar una ópera compuesta por *Luis Alberto Spinetta* cuando sobrevino su disolución en 1970, el grupo *Materia Gris* (producido por *Litto Nebbia*) lanzó un trabajo titulado "Oh Perra Vida de Beto" que pasó inadvertido, "Jesucristo Superestrella" no pudo estrenarse debido a que el teatro fue destruido por las habituales "manos anónimas" y "Evita" fue previsiblemente prohibida. "Sudamérica o el Regreso de la Aurora", perteneciente al grupo *Arco Iris* y presentada junto al ballet de *Oscar Araiz*, y "Hair", un éxito mundial que conoció una buena versión argentina, permanecen como los logros más válidos en ese terreno.

De todas maneras, ninguna contó con la producción y el despliegue que rodean la preparación y el inminente estreno de "Romeo y Julieta", una obra en la que sus autores depositan grandes expectativas.

En el Teatro Coliseo se respira el típico nerviosismo que precede a los estrenos. Montones de gente desplazándose de un lado hacia otro, haciendo pasos de danza o afinando algún instrumento. Pedidos, reclamos, órdenes y contraórdenes, algunas intentando poner orden dentro del caos que supone coordinar un grupo de rock, más de una veintena de bailarines, cantantes y actores, escenografía, sonido, luces y efectos especiales.

La idea original es de *Matilde Bensingor*, una publicista sin antecedentes teatrales que se ha encargado también de la adaptación de los textos y la dirección general de la obra. Otra publicista, ésta sí con abundante currículum teatral, es la encargada de la producción. *Lia Jelín*, mujer de *Jorge Schussheim*, directora, coreógrafa, actriz ("Viet Rock", "El Gran Soñador", "El Club") recorre nerviosamente los pasillos en un torbellino de actividad y de tanto en tanto hace un alto frente a la butaca desde donde estoy contemplando el ensayo para explicarme la idea de la ópera: "La obra va dirigida fundamentalmente a la juventud. Buenos Aires es una ciudad donde todo está prohibido para menores de 18 años. A ellos lo único que les queda es ir a los recitales de rock. Sentimos que nuestra generación tiene un mensaje que transmitir y que éste no llega a los jóvenes, fusionar al rock con nuestra propuesta es una manera de alcanzarlos. El "Romeo y Julie-



Foto: María Saucedo

ta" que hicimos es una versión 1982, donde el rock se expresa en forma integral: musicalmente, visualmente, como forma de vida. Por eso le hemos puesto como subtítulo "el precio del amor y la libertad". La lectura que hizo *Matilde* del texto original puso el acento en la lucha generacional. Los hijos queriendo crecer y los padres oponiéndose, queriendo imponerles sus conceptos del amor y de la vida. El tránsito de la adolescencia a la adultez, con toda su carga de dolor y de conflictos, el precio del crecimiento. Shakespeare ha sublimado todo eso en forma de tragedia, pero su historia original fue deformada convirtiéndose en una fábula romántica".

Cuando le pregunto cuánto costó el montaje de la obra se agarra la cabeza, trata de eludir el tema, pero finalmente me dice: "Creo que va a superar los 150.000 dólares. Hay algunos auspicios, pero no llegan a cubrir la tercera parte del total". ¿Esperan recuperar la inversión? "No sé, no quiero ni pensar en eso".

Carlos Cutaia es el responsable de la música. Tecladista, arreglador y compositor con amplia experiencia, fue integrante de conocidos grupos de rock de nuestro medio, como *Pescado Rabioso* y *La Máquina de Hacer Pájaros*, y en los últimos tiempos formó un grupo junto a su esposa *Carola*, llamado *C.C. Cutaia*, con el cual editó un LP: "Cuando *Matilde* me llamó me interesé inmediatamente en la idea. Tardé siete meses (casi todo el año pasado) para componer la música. Esta tiene cuatro momentos básicos. A partir de la abertura, que es como un resumen que reúne todo el desarrollo posterior, se van sucediendo el encantamiento, el balcón, el amor y la muerte. En cuanto al tipo de música, podría denominarse básicamente como rock sinfónico, pero hay un poco de todo, en función de las exigencias del texto: new wave, baladas, reggae. Elegí al grupo *Sueter* porque, aparte de ser buenos

músicos, pensé que era importante contar con un grupo ya formado, que suene como tal, en vez de juntar músicos sueltos y tratar de cohesionarlos".

El *Sueter* a que se refiere *Cutaia* es la banda liderada por *Miguel Zavaleta*, quien fuera cantante del grupo *Bubu*, un delirante ensamble que se hizo bastante popular hace unos años con la presentación de una obra que aunaba farsa, jazz-rock y teatro: "Annabellas". *Miguel* dice que "la banda representa el destino. Yo soy el relator, un destino con fecha de cantante de rock. Es otra forma de dramatismo, diferente del tradicional. Pienso que se produjo una buena amalgama entre la música de *Cutaia* y la interpretación de *Sueter*. La banda tomaba los temas y los transformaba un poco. le dio un toque más rockero, más primitivo. Hay rock sinfónico, pero hay bastante new wave, reggae, sonidos modernos".

Entretanto, en el ensayo toma forma la escena del balcón: sobre un ritmo con influencias disco, el tradicional balcón ha sido reemplazado por dos estrellas que se desplazan en el aire, desde las cuales los protagonistas entablan su diálogo amoroso. La escenografía es responsabilidad de *Edgardo Giménez*, quien también se desempeña como encargado de la parte de diseño del Teatro San Martín. Otros rubros importantes son el vestuario, a cargo de *Graciela Galán*, y la coreografía, de *Esther Ferrando*. El sonido fue encargado a *Amílcar Gilabert*, técnico con amplia experiencia en grabación y sonorización de grupos de rock, como *Serú Girán*.

Aprovecho un descanso para hablar con alguno de los autores. *Roberto Saiz*, integrante del grupo *Los Volatineros* ("Cajamarca", "Qué Porquería es el Glóbulito") es el encargado de representar a *Fray Lorenzo*, el cura rebelde que los casa contra la voluntad de los padres: "La coreografía integra la parte actoral con danza y canto. Aquí hay bailarines, actores, cantantes y músicos, y se ha intentado aprovechar lo mejor de cada uno. La historia básica todo el mundo la conoce, de manera que fueron tomadas las situaciones esenciales, sin las cuales la obra no existiría. Otras han sido reemplazadas por partes coreográficas y musicales. En el desarrollo de la obra se produce un distanciamiento, en el sentido de que en el comienzo (la abertura) los actores son gente que se reúne en una discotheque y juegan a que representan esos personajes. A partir de ahí se produce un continuo ir y venir de los personajes a las situaciones de Shakespeare y lo que sería su vida real (la discotheque). Es como un teatro dentro del teatro. La música y el vestuario acentúan todos esos cambios".

Los ensayos dieron comienzo el primero de febrero. El ritmo ha venido intensificándose hasta ahora, en que todo parece estar listo para el estreno. Existe la típica incertidumbre pero también mucha confianza y alegría en esta gente que se ha dedicado de lleno a montar lo que ellos denominan como "la primera ópera-rock íntegramente argentina". La propuesta es interesante. Sólo queda esperar el día en que los cortinados del Teatro Coliseo se abran para mostrar esta nueva resurrección de uno de los dramas más permanentes del arte universal. ■

Claudio Kleiman

De la sangre somos siete

Por Gustavo Wagner.

El autor es rosarino, vive de sus trabajos en el cine profesional y ama relatar historias conmovedoras y fuertes. La prosa bella y eficiente no le es ajena. Dará que hablar, mucho, con el tiempo. Aquí está su primer texto publicado. La imagen, la palabra, no están fuera de esta historia que puede leerse con placer y verse con placer.

... días en que tu destino te perseguirá con un olfato de lebre, te encontrará, te cobrará, te encarnará con palabras y actos... Carlos Fuentes, "La muerte de Artemio Cruz".

Uno

Somos siete los que venimos llegando.

Somos siete si me cuentan a mí, que soy casi un chico de chico que soy.

Somo siete que venimos bajando por el costado del cerro Vicuña; el sol del mediodía achicharrándonos como si fuéramos cáscaras de naranja. Y ya hace rato que allá arriba, cuando empezó la cuesta, se nos fue trepando el pueblo con sus humos de madera quemada y su olor a comida haciéndose en los fuegos.

Somos siete y ya hace tres días y tres noches que salimos de allá donde está la gente de todos nosotros; de todos menos los dos Morales, que no tienen a nadie salvo el feto de la Asunta, que como no saben de cuál de los dos es lo tiene en el olvido. Tres días y tres noches, dije, y de tanto caminar ya estamos rehartos y remolidos, y no queremos saber más nada de esta locura. Pero los Morales son los Morales y hay que hacerles caso de capaces que son de matarnos, nomás.

Somos siete y ya no hay agua para ninguno y yo tengo sed, pero me la tengo que aguantar sin abrir la boca; sin abrir la boca porque seguro que me pegan si lo hago, porque ellos caminan adelante como si nada desde que salimos, como si fueran de piedra; eso mismo, de piedra. Hasta el Rengo Morales, que es el mayor de los dos y que es rengo y viene rengueando desde que yo era así de chiquito, se aguenta mejor que nosotros, que ya casi nos arrastramos.

Somos siete que nos acercamos sin ruido al pueblo confiado.

Somos siete que venimos llegando.

Dos

—Ya prontito van a dormir la siesta.

El que así ha hablado es el Rengo Morales, enhorquetado en una piedra y sin aflojarle los ojos al pueblo, que está más cerca ahora y allá abajo, apretándose junto al arroyo. Y en los ojos le veo brillar esa codicia tan suya; y la maldad que tiene amontonada adentro, que es mucha.

Todos nosotros estamos echados sobre las piedras, resoplando como si fuéramos caballos para que nos vuelva el resuello. Y a mi lado el Pedro se queja porque el Ramón Morales, el más chico de los dos Morales porque es el que nació después, lo ha venido pateando todo lo que ha durado la cuesta; y esto porque él se quedaba atrás muy seguido, y porque además es cierto lo que dicen de que el Pedro es el más flojo de todos nosotros. Y se queja pero a mí me da trabajo atender a lo que dice, porque los reflejos del arroyo me chupan la vista para el fondo de la quebrada, lo mismo que si me estuvieran robando la mirada, eso; pero es que hay sed, mucha sed. Y se quejará, nomás, porque más que seguro que el aire ese ha de ser un paraíso comparado con éste; este brasero caliente de acá arriba que le arde a uno los pulmones por dentro; este brasero que nos ha echado el sudor encima, como a las bestias; en la cara, el cuello, los sobacos, en la espalda y en los huesos. A todos; también a los dos Morales. Y acá arriba ni pizca de sombra. Nada. Sólo piedras, espinos chamus-

cados y piedras otra vez.

—Esto no me gusta nada; yo me largo.

Y aunque el Pedro lo haya dicho por lo bajo seguro que ni lo ha pensado, de enojado que está; porque si lo hubiera pensado siquiera un poquito así, nomás, se habría dado cuenta de que ninguno de nosotros se puede volver, porque eso vale un tiro entre los ojos.

Me aparto un moscardón que me zumba dele que dele en la boca y pienso que a mí tampoco me gusta nada lo que está pasando cuando en eso el Rengo Morales, que parecía no haber escuchado el cuchicheo del Pedro, se levanta despacito, muy despacito, y como con modorra se vuelve y se le va acercando con las manos en las caderas y en una de ellas el palo que usa como bastón.

—¿Qué está pasando con vos, Pedro?

El Pedro se ha asustado y entonces dice que nada, "que no pasa nada; nada pasa... nada más el calor..." Pero el Rengo sigue mirándolo serio, sin mover ni un pedazo de la cara, como si con los ojos estuviera diciéndole que lo que ha escuchado son nada más que huevadas, eso, huevadas.

—¿Qué está pasando con vos, Pedrito?— insiste el Rengo Morales con tanta calma como la primera vez; y el Pedro sabe que eso no es nada bueno, y por eso contesta:

—Con todo respeto, Don Morales, pero tengo que decirle que esto no me gusta...—y la voz se le va poniendo más chica al ver la cara quieta que tiene enfrente—... que no me gusta nada, eso era, nada más...—y yo le veo al Pedro más gotas de sudor que las que le pone el calor de acá arriba. Después me doy cuenta de que nadie respira.

—¿Que no te gusta has dicho, infeliz, que no te gusta?

Y ahora el Morales grande lo está mirando bien desde arriba al Pedro, porque cuando éste ha querido pararse le ha puesto la manaza en la cabeza y lo ha empujado otra vez a las piedras, con toda su fuerza, que es mucha. Y ahora el Pedro está temblando y el moscardón se me mete de nuevo en los labios, zumba que te zumba. Entonces el Morales grande, muy tranquilo pero firme, le dice:

—Aquí el único que puede decir no me gusta esto o lo otro soy yo; pero como parece que no lo aprendiste todavía, y como lo que no me gusta a mí es tu estúpida cara, tu cara de chivo, por eso, voy a tener que castigarte.

El Pedro, de reojo, nos mira a los cuatro buscando ayuda, pero los otros han clavado la mirada en el suelo y yo no puedo hacer nada por él, aunque me den ganas.

Y el Rengo, como conversando:

—Arrodillate acá, abajo mío, y andá poniendo las dos manos sobre la piedra, que te boy a bailar encima de ellas con mi pata jodida.

Y el Pedro, llorando bajito:

—No patroncito, no haga eso, por favor; no haga eso conmigo.

—Pero qué Pedrito llorón habías sido —ha terciado el Ramón Morales riendo.— Vas a tener que pegarle un tiro, hermano, para que no siga haciendo la hembrita lloriscona.

—No. No va a hacer falta. Porque ya nomás va a poner las manos donde le dije.

Y lloriqueando el Pedro ha puesto sus dos manos sobre la piedra. El Morales grande se sonríe y despacio, muy despacio, levanta su corpachón de toro, todos los ojos clavados en sus pies, y ahora se está parando sobre ellas, dando salitos con su pata jodida sobre los huesos que crujen mientras el Pedro grita y se retuerce.

Y se está sonriendo.

Por último, agitado, ha dejado de saltar, bien parado sobre las manos del infeliz. Y lo tiene ahí, abajo suyo, con los brazos estirados; y entonces le encaja un boleao de bastón en el cuello y el Pedro se desploma redondo y muy quietito.

Ahora los otros tres hombres tiemblan y yo también. Nadie dice nada y el silencio se va creciendo para adentro nuestro más y más. El Rengo Morales nos pone los ojos encima, esos ojos como los del cóndor que tiene y que a uno lo hacen tan chico como el moscardón éste; nos va mirando uno por uno mientras despacio y muy suave nos va diciendo:

—A los Morales no se les discute. A los Morales nunca se les discute.

Y ha de haber leído mi pensamiento, que es como el del Pedro, porque si no no se me ocurre por qué ahora se está viniendo derecho para acá; y yo ya veo que se las trae. No sé cómo puede haber hecho para saber lo que yo pienso, pero lo que sí sé es que yo tengo mi orgullo y no le voy a rogar ni esto: aunque me estoy muriendo de miedo me la voy a aguantar, no como el Pedro que estuvo lloriqueando con los moccos afuera.

Y se está riendo, cada vez más cerca de la piedra sobre la que estoy sentado; más y más alto, con los ojos enfilandos a los míos. Y ahora el Rengo Morales levanta el palo y yo me cubro la cabeza y él se ríe y después porque ha parado el palo en el aire y yo estoy hecho toda una

nuestras casas, en la montaña. Si fuera por nosotros no estaríamos ahora acá, cruzando este pedregal que se arde entero y no se termina nunca, siempre detrás de los Morales.

Pero desde que yo me acuerde los Morales han decidido lo que hay que hacer y lo que no; y ellos decidieron que había que asaltar el pueblo ése. Y a nadie se le ocurriría discutirles; a nadie. Para ellos y mis compañeros es un pueblo más entre tantos otros, pero para mí es el primero y por eso tengo miedo. Pero a nadie se le ocurriría discutirles.

A nadie que no fuera mi madre, porque a ella sí; y ella les gritaba que no me podían llevar, que yo era demasiado chico con mis dieciséis años y que tenía que estarme con las cabras, porque ella siempre quiso que yo me quedara de pastor. Pero ellos nada, porque no tienen costumbre de cambiar lo que ya han decidido. Y entonces mi madre llorando les dijo que ya iban a pagarla y que si no les bastaba con lo de mi padre; y yo no sé qué habrá querido decir, porque a mi padre lo mataron poco antes de nacer yo y ella nunca quiso contarme nada de eso.

Y entonces nos juntaron a los cinco y nos dieron un revólver con una sola bala a cada uno. Y esto porque el Rengo Morales dice que a los Morales no los jode nadie y que si alguno de nosotros se quiere hacer el vivo, lo más podrá tirarle a uno de ellos, y aunque le den siempre quedará el otro para vengarlo. Y nos dijo también que nos



sola espera como un tonto y el golpe no viene.

—Tiene miedo el pichón—ha dicho el Ramón Morales entre risa y risa.

No me gusta esto.

No me gusta que me peguen ni que le peguen al Pedro, aunque se la tenga merecida por cobarde.

Y ahora el Morales grande, siempre con esa forma de hablar que tiene como sobando las palabras, me está diciendo:

—Vos también, pichón, andá poniendo las manos adelante, acá arriba.

Se me vienen mi madre y mis hermanos más chicos a la cabeza y siento como unas ganas de llorar que se me prenden al traguero, pero no le hago caso al Rengo Morales, ni se lo pienso hacer. Y ahora lo estoy mirando fijo a los ojos, aunque esté temblando, y eso al Morales grande no le gusta nada porque parece que nunca nadie le sostuvo la mirada; y yo lo veo que se va enfureciendo cada vez más.

—A este sí que vas a tener que matarlo, hermano, porque parece que no bastó con los anteriores—habla el Ramón—Se me hace que es cuestión de sangre, porque tiene la mirada de todos ellos.

Yo no sé qué está queriendo decir el Morales chico, pero sí sé que al grande se le está escapando la rabia por los cuatro costados. Y también sé que es cierto que van a tener que matarme para poder bajarme la mirada. Y nunca lo ví como ahora, de tranquilo que es siempre, y “te voy a moler a palos”, ha dicho, y yo estoy por llorar pero no se me va a notar y tiene las venas del cuello y de la frente como cordones de hinchadas que están y sé que es cierto que me va a matar y el palo ya llega atrás del todo el Ramón Morales riéndose como un loco y los demás como cascotes de mudos que están y la cara hecha una furia, las venas como cordones y ahí viene el palo ya llega y el frío en mi costado...

Tres

La verdad, ninguno de nosotros quiso venir, porque somos gente tranquila y nos estamos mejor cuidando las cabras, allá donde están

daban armas porque seguro que nos iban a hacer falta para robar, que si nó nos daban una piedra a cada uno y “jodanse”. Y después de eso nos trajeros para acá, como si fuéramos las mismas cabras que yo cuideo.

Y acá estamos, ahogándonos por este sol que raja la tierra, ya casi llegando a la quebrada donde está el pueblo ese, ahí donde termina este desierto que ni los lagartos cruzan. Al fin casi llegando, siempre detrás de ellos.

Cuatro

... y el frío del revólver en mi costado cuando lo manoteo sin pensar si quiera y me hago una bolita para el esquivo y el palo llega pasa y me zumba por encima y detrás el Rengo Morales que por el envión y por rengu se tropieza y ahora se está viniendo arriba mío manoteando el aire por no tener dónde apoyarse y los ojos grandes de sorpresa por la boca negra enfrente suyo y más grandes por la explosión que lo ataja en seco y Dios quiera que le haya dado... y sí, sí porque ahora no veo nada y me está aplastando y dice no sé qué pavadas de que “no puede ser mucoso de mierda” y no me lo puedo sacar de encima de enorme que es con su cara barbuda sobre la mía y ya me miran los ojos esos llenos de odio y ahora me está ahogando esa como baba pegajosa que se le escapa de la boca y los ojos se le vuelven de vidrio y fuerza que por fin me lo saco de encima y fuerza, fuerza, ¡más fuerza y aire!...

Y ahora me está corriendo todo un frío por los pelos porque el Ramón Morales me está apuntando con seis balas y yo ya ninguna y ya me veo que esto se acabó porque “hijoderemilputa que te achuro” y yo me estoy parando para dispararme si es que puedo y no me acierta pero no entiendo qué hace ni por qué ahora guarda el revólver y “te voy a cortar en pedacitos como tu viejo al mío” y el machete en la mano y el odio en la cara pero yo no lo doy tiempo y a la piedra se le encajo en el medio de la frente y recula y se va al suelo y ahora se está quieto bien quietito y con la boca abierta que abrió para gritar y no salió nada de ahí porque ni tiempo que le di.

Cinco

Desde la parte más alta del cerro que han ido bajando, los hombres se ven como siete puntos negros aplastados contra las piedras; sin moverse, como si se los impidiera el silencio que ha vuelto a hacerse en el aire que sofoca la cuesta; tan inmóviles que los que están vivos se confunden con los que ya no lo están.

Tendido en una piedra y sin haber recobrado el aliento todavía, el chico mantiene los ojos bien abiertos y fijos en el sol, un sol capaz de arder cualquier mirada; y sin embargo no parpadea; ajeno a todo, incluso a las sombras negras que comienzan a dibujar lentos círculos en el aire, llamadas por el viento agrio de la muerte.

“Si es verdad lo que he visto el Juan debe haberse vuelto loco”, piensa Pedro. “Pero yo al Morales chico no me animo a tocarlo para ver si es cierto, porque tiene la cara tan deformada y tan llena de sangre que ni se le ven los ojos y uno no puede saber si está muerto o en una de esas está vivo y nos está mirando. Y tampoco me animo a tocarlo al Rengo Morales, y eso que ahora parece más chico, todo hecho una pelota alrededor de su barriga agujereada”.

Y el tiempo se estira, se alarga más y más, se hace un mismo momento que se empeña en quedarse. Y los hombres, con ese silencio metiéndoseles por los oídos para ocupar más lugar del que debiera, se dejan estar en una repetida actitud temerosa, moviéndose nada más para espiarse unos a otros, a la espera de la iniciativa de

fortísima violencia con que ahora descarga el bastón sobre la cara del Rengo Morales, para enseguida alzarlo y volver a golpear, y alzarlo otra vez y golpear y golpear... “Y ya van como veinte garrotazos que le doy y le voy a dejar la cara tan aplastada como la del mismo Morales chico qué carajo así de aplastada”. Y con los ojos inflamados y torpemente, como borrachos, los hombres no se dan descanso hasta que por fin los golpes se empiezan a espaciar. “Y ya no doy más y me caigo de rodillas y el palo se me escapa de las manos porque está todo resbaloso de ensangrentado que está y recién ahora que lo solté me vuelven a doler las manos pero mucho mucho más que antes”. Y ya todos han dejado de maltratar a los cadáveres y se dejan caer sobre las piedras, casi sin poder moverse. “Y yo me voy al suelo y pienso en mi mujer y lloro y el Juan sigue mirando al sol como si nada hubiera pasado”.

Seis

“Nos vamos a ir. Sí señor. Ya nomás nos vamos a volver a nuestras tierras. El Juan si quiere que se quede. Que siga mirando el sol. Lo que es nosotros ya nos estamos volviendo. Ya nomás.

Siete

- ¿Adónde van?
- Nos volvemos.
- ¿Ah sí?



alguno. Y después vuelven a congelarse otra vez con la mirada fija en los Morales.

“Si por lo menos alguien se animara a acercarse para ver si respiran o no, porque si no respiran es porque están bien muertos, qué carajo y entonces yo me voy a ir yendo de vuelta para mi casa”, y esto pudo haberlo pensado cualquiera de los cuatro.

Pero ahora uno de ellos se agacha, toma una piedra y después se la tira al mayor de los Morales. Y entonces todos se sorprenden al ver que éste no da señales de vida. Y es por eso que, después, otro de ellos se va acercando al cadáver de Ramón Morales y empieza a tantearlo con el pie, todos pendientes de su cautela. Pero al no haber ninguna reacción se acerca otro hombre más y, después de tantearlo también él, comienza a patearlo: primero con temor, pero luego con más fuerza; hasta que se le suma el primero y enseguida la violencia de las patadas sacude el cuerpo inerte del menor de los Morales. Y ahora son tres los que lo patean con todas las energías de que son capaces: y el cadáver parece animarse, parece revivir como si estuviera bailando.

El chico sigue tendido sobre la piedra, sin importarle nada de lo que está pasando a su lado, sin importarle el encarnizamiento inútil de esos hombres que parecen locos, que se atisgan con el odio y la sangre que se les trepan hasta la garganta por el empuje de la venganza. Y a todo esto, Pedro, que hasta ese momento continuaba en su inmovilidad, se dice: “Ahora el que los va a patear soy yo”. Y ya está sobre el cuerpo de Ramón Morales, “y te voy a dar hasta que se te revienten los huevos y ni se defiende el cogón y se mueve sólo lo que yo lo muevo cuando lo pateo y esperate un poco mierdita esperate nomás que no te va a quedar nada entre las piernas”. Y lo pateo con mucha más saña que los otros tres. Después se abre paso entre sus compañeros hasta llegar al Rengo Morales, pero todos se van tras él para abalanzarse sobre el muerto, a los golpes y a los piedrazos. “Y yo le voy a dar con el mismo palo con que él me dio”. Y empuña el garrote y cuando lo aprieta se le escapa un grito de dolor por su manos pisoteadas. Y ese mismo dolor se le vuelve violencia, la

“Somos siete.

“Ahora lo sé.

“Mi sangre me lo ha dicho”.

-Nos volvemos a casa. Los cuatro.

-No señor. Ustedes no se vuelven nada. Ustedes se quedan acá. conmigo.

“Siete. Al menos los que yo conocí: los que vi en vida y los que me contó mi madre que se habían ido antes de que yo naciera”.

-Pero Juan, si los Morales están muertos.

-Por eso mismo: porque los maté yo. ¿No entienden? Mejor.

“A los dos Morales los conocí, como que fui yo quien los mató. Los otros murieron antes”.

-Y ahora vos, Francisco, alcánzame el revólver del Ramón. Rápido.

“Somos siete los que venimos jugando el mismo juego que ahora sé que habrán jugado tantos antes que nosotros”.

-Pero Juan, nosotros nos queremos volver.

-¡Callate Pedro! ¡Acá el que habla soy yo! ¡Y ustedes obedecen!

“Somos siete, y para que no seamos más de siete tendré que cuidarme del feto de la Asunta: cuidar que no le pase el tiempo”.

-Pero nosotros...

-¡Te he dicho que te calles! Y ahora vamos a bajar al pueblo. Levanten los revólveres. Vos, Pedro: agarrá el machete del Ramón. ¡Muevansé! Francisco: corré adelante para ver de cerca qué pasa en el pueblo.

-Sí señor.

“Somos siete, ahora sí, que nos hemos ido quitando unos a otros: mi padre: Justo Saldívar; mi abuelo: Nicasio Saldívar; los dos Morales; el que fue su padre: Damián Morales: el padre de su padre: Fausto Morales...”

-Y ustedes tres: atrás mío. Y sin hacer ruido. ¡Vamos! Los tres al unsono:

-Sí señor.

“... y ahora yo: Juan Saldívar”.

Punk, los rebeldes que insultan a la Reina

Muchos han escuchado la palabra punk, pero pocos tienen idea de qué se trata. Algunos lo asocian con una extraña moda, otros con un tipo de música, pero pocos lo han visto como la manifestación de una rebeldía juvenil con causas profundas.

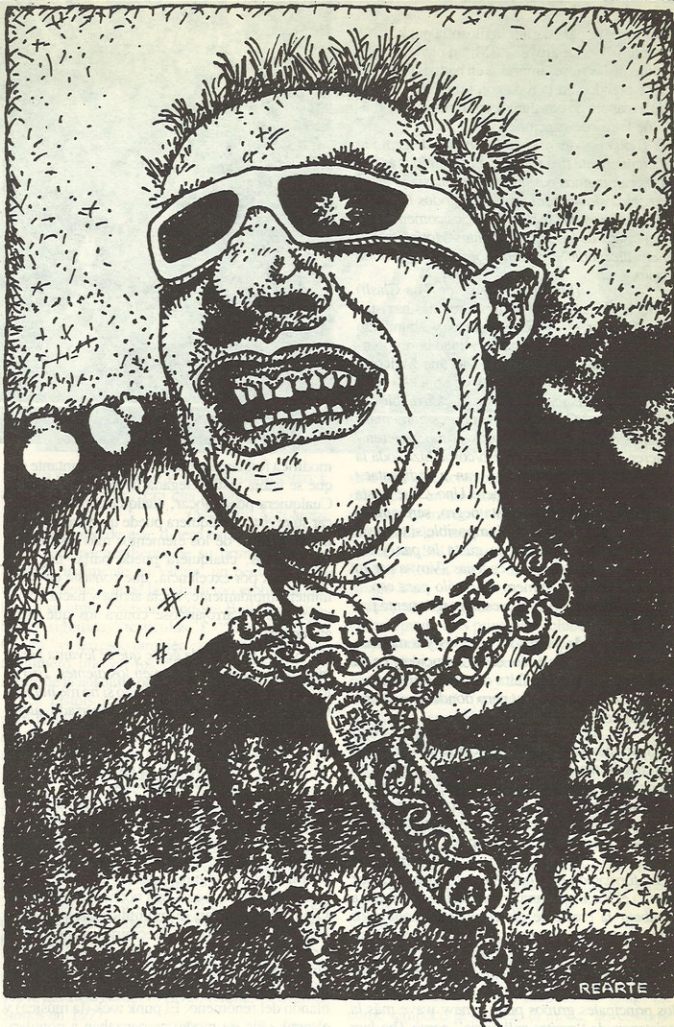
Aquí va una nota que intenta echar un poco de luz sobre el asunto y comprueba que ni siquiera nuestra ciudad, tan circunspecta y tanguera, ha escapado a su influjo.

EL COMIENZO

"Cuando todo empezó era increíble, nunca vi un movimiento crecer tan rápidamente, con un potencial tan tremendo. Todos los pibes enganchados en algo, con alguna nueva idea. Tenían toda esa increíble energía en su interior."

(Don Lets, disc-jockey del Roxy, uno de los principales clubes punk)

Corría el año 1976 y mientras Inglaterra se aprestaba a conmemorar fastuosamente el Jubileo Real (los 25 años de reinado de Elizabeth II) otras cosas se estaban gestando en su interior. Como en los '50 con Elvis y la aparición del rock and roll, como en los '60 con los Beatles, una nueva revolución musical se está incubando al promediar los '70. La música popular—más específicamente la música rock—vuelve a ser el agente que cataliza y expone las necesidades de una nueva



generación. Como toda innovación—¿revolución?—cultural ésta va más allá de la música y se extiende a las artes plásticas, las letras, la fotografía, la moda, las costumbres y el lenguaje. Como toda rebelión con raíces profundas—recordar el movimiento hippie y los estudiantes contestatarios de fines de los '60—se propagará más allá de su país de origen (los mass media difundiendo el mensaje por la tribu planetaria), anclando primero en los Estados Unidos—donde adquiere características particulares—y extendiéndose enseguida por Europa y casi todo el mundo. En los suburbios de cualquier ciudad industrial del planeta, allí donde reinan la desesperación y la desesperanza, una nueva palabrita comienza a ser pronunciada: punk.

"Todos tienen derecho a nacer/pero cada vez son menos/los que tienen derecho a vivir."

(Gary C., de The Visitors)

EL ABURRIMIENTO

"Es tan aburrida la ciudad de Londres/ahí viene nuevamente, once de la noche/¿dónde podemos ir ahora?"

(The Clash, "Remote Control")

Aburrimiento, ésta parece ser una de las palabras clave cuando se piensa en este movimiento. Aparte de recesión, desempleo, tediosos programas de TV y la perspectiva de pasarse toda la vida sentado en una oficina o en la línea de montaje de una fábrica, poco es lo que tiene el decadente Imperio Británico para ofrecer a su juventud.

Los chicos de los suburbios de las grandes ciudades—nervio vivo del punk—una vez terminada la escuela suelen ir a parar a la cola de la "dole", algo así como un seguro de desempleo otorgado por el Estado.

palabras clave para definir la filosofía punk. "No hay futuro", "Destruye", "Motín blanco", son algunas de las frases impresas en badges (botones que se prenden en la ropa con un alfiler de gancho) a manera de consignas, en su mayoría tomadas de letras de canciones.

"Todo el poder está en las manos/de gente lo suficientemente rica para comprarlo/mientras nosotros caminamos por las calles/demasiado asustados para siquiera intentarlo./ Y todos hacen lo que les dijeron que hicieran/y todos comen comida envasada de los supermercados/Motín blanco, quiero un motín/Motín blanco, quiero un motín propio."

(Strummer-Jones, de The Clash)

Mucho se habló de las implicaciones nazistas del punk, por el uso de svásticas y abundante parafernalia fascista, pero en realidad la simbología nazi constituía una más de lo que Malcolm McLaren denominó "Tácticas de shock".

"Sentados deciden mi futuro;/quién diablos se creen que son?/Cambiando autobuses/aumentando taxis/cambiando las cosas como quieren./ Quieren que tome parte en eso/como hizo toda la gente./Me quieren tragar/se van a indigestar./ Voy a ser el Enemigo Número Uno./Si te gusta blanco, será negro/si te gusta negro, será amarillo/si te gusta racional, será imposible/si te gusta razonable, será insano/si te gusta la paz y las flores llevaré cuchillos y cadenas./Voy a ser tu Enemigo Público Número Uno/sólo para eso."

(The Slits, grupo compuesto íntegramente por chicas).

Los puntos de vista son variados y a menudo contradictorios. En todo caso, coinciden en la desapercibición y en la falta de perspectivas.

"No sé donde vamos/ pero donde sea/ estaremos perdidos."

(Richard Hell)

En un movimiento surgido como una reacción extrema frente a una situación determinada no puede haber otra guía que el propio pensamiento.

"Simplemente piensa quién está haciendo qué y qué vas a hacer acerca de eso, es todo lo que decimos, 'piensa por tí mismo'."

(Joe Strummer)

La formación de Rock Against Racism (Rock Contra el Racismo, una organización destinada a combatir la creciente discriminación contra los inmigrantes, -en su mayoría asiáticos y africanos-, instigada por la organización neo-nazi National Front, que la considera fuente de todos los males que azotan a la isla), de la que participaron los principales grupos punk y new wave más la existencia de "poetas callejeros" como The Jam y The Clash hablan de que el punk nunca dejó de ser expresión del joven de la calle, de sus más profundos anhelos y frustraciones.

"Qué estás tratando de decir que no hayas dicho antes/ sos sólo otro globo rojo inflado con gas caliente/ por qué no te borras./ Y pensás que nos tenés sometidos/ pensás que nos has lavado el cerebro/ y estás tratando de crear un estado policial/ para poder regular nuestros cuerpos y nuestras mentes./ Apuesto que duermes de noche en sábanas de seda con la mente limpia/ mientras asesinos rondan las calles en números vestidos de azul."

(The Jam, "Tiempo de Verdades")

En esencia, el punk es un movimiento fundamentalmente democrático. Casi no hay diferencia entre músicos y público. Tampoco entre hombres y mujeres, ya que el punk vio aparecer una gran cantidad de chicas en sus grupos, en su mayoría empujando algún instrumento, lo que



modifica fundamentalmente el rol de cantante a la que se había visto relegada la mujer en el rock. Cualquiera puede tocar, cualquiera puede publicar su revista, cualquiera puede inventar su vestimenta a partir de los elementos más disímiles y heterodoxos, cualquiera puede bailar pogo (el baile punk por excelencia, que consiste en saltar ininterrumpidamente, hacia arriba y hacia abajo, empujando y arrojándose contra los que están alrededor).

"Siento pena por la gente que se levanta por lo que cree y recibe un golpe en los dientes. Eso es lo que hubiera ocurrido conmigo si no me hubiera unido a los Pistols. Hubiera sido encerrado, alejado, clasificado como insano."

(Johnny Rotten)

HISTORIA

Para el año '77 el punk ya había tomado características imprevisibles, extendiéndose día a día. Los grupos brotaban como hongos. Sólo eran necesarios un par de equipos baratos, algunos instrumentos de segunda mano y un garaje donde poder ensayar. A veces una noche era suficiente. Los clubes también se multiplicaban y siempre había alguno dispuesto a recibirlos. La consigna "que haya mil bandas como la nuestra" lanzada por los Sex Pistols parecía estar a punto de cumplirse. La prensa ocupaba grandes espacios hablando del fenómeno. El punk rock (la música) y el punk chic (la moda) comenzaban a popularizarse. Como suele suceder, repuestas del susto inicial, las grandes compañías discográficas trataban de fichar para sus huestes estos nacientes talentos, mientras las grandes tiendas como "Macy's" comenzaban a producir ropas punk en forma industrial. Pero a la vez surgían multitud de pequeños sellos independientes dedicados a la nueva música y muchísimos grupos se autofinanciaban la edición de un simple que luego vendían en sus recitales o distribuían en algunos sitios clave.

"Teatro del pobre donde la materia es vivida en el mismo presente. Instantaneidad que se traduce en un choque brutal: el poder de los hombres contra el poder de las cosas. Tanto en la moda como en la música, los dos aspectos son el mismo. El rock animal es soporte de una agresión visual. El punk rock y el punk chic son experimentos de acción y reacción. Arte instantáneo, arte instintivo."

(Phillipe Manoeuvre, periodista de "Rock & Folk")

Los que desencadenaron toda esta explosión fueron los Sex Pistols, conducidos por su cantante, Johnny Rotten (Juancito Podrido), que con su imagen provocativa y su frenética energía se convirtió, inmediatamente, en el líder involuntario de todo el movimiento. Tony Parsons, del New Musical Express escribe refiriéndose a la generación punk: "Toda esta masa de cruda energía reprimida necesitaba el catalizador de un mesiánico anticristo vieniendo para transformar ese poder latente en contemporáneo, clásico rock and roll".

Eso sucedió cuando Malcolm McLaren descubrió a Johnny Rotten en la tienda de ropas de la que era propietario, y lo juntó con un grupo que apadrinaba en esos momentos, llamado The Swankers, que por iniciativa del mismo McLaren cambiaron rápidamente su nombre por el de Sex Pistols.

McLaren ha sido descrito como uno de los grandes visionarios de la cultura joven de todos los tiempos, y su papel ha sido comparado con el que jugó Brian Epstein con respecto a los Beatles. Fue el manager de New York Dolls, un grupo neoyorquino de corta vida y no demasiada popularidad en su momento, pero al que posteriormente los punk reconocieron como sus antecesores directos. De regreso en Londres instala junto a su esposa, Vivienne Westwood, una boutique desde la que crea una ropa original, concebida como una táctica de shock, algo que sacuda la apatía y el aburrimiento.

"No venimos a producir para la sociedad sino a consumir sus excrementos" decía Billy Idol, del grupo Generation X. Todo lo que la sociedad desprecia es hábilmente reciclado y se constituye en la materia prima con la que Malcolm y Vivienne se aprovisionan para abastecer a su creciente clientela. Goma, cuero, plástico, ropas de los almacenes de rebajas, la Casa de Ayuda a los Ancianos y el Ejército de Salvación. Todo lo que es considerado de mal gusto y ofensivo, desechable o no consumible. Enseguida vendrán los famosos afilleres de gancho, cadenas, candados, gilletes y demás, ropas rotas (deliberadamente o no), el pelo corto cortado a los tjeretazos y teñido de colores como amarillo, verde o anaranjado. Una estética de la agresión. También los magazines punk se hacen eco del fenómeno trasladando

a la gráfica este concepto. Letras de distintas tipografías mezcladas, escritura fragmentada, fotos en diagonal, deficiente impresión, la inmediatez de un recital punk trasladada a la palabra impresa.

"Para construir primero necesito destruir. Destrucción para una creación más honesta. Los punk son malos, pero no piden disculpas. Eso es lo que gusta a los chicos, que se sienten restringidos en casi todos los restantes aspectos de la vida que les propone la sociedad actual".

(Malcolm McLaren)

"Mis ropas son un compromiso. No podés caminar con ellas por la calle y evitar una confrontación."

(Vivienne Westwood)

Los Sex Pistols y las salvajes reacciones que provocaban en sus conciertos les ganaron rápidamente la adhesión de los jóvenes y la casi unánime condena de la prensa, el gobierno y el establishment en general. El rock siempre había filtrado con la violencia, pero Rotten reemplazó la metáfora por la realidad. Por primera vez en años la música expresaba rabia en forma directa, con toda su carga de depresión, demencia y disgusto con casi cualquier cosa sobre el planeta.

Casi tan rápido como su fama comenzaron a extenderse las prohibiciones. La culminación de este proceso se da cuando son invitados a un programa de televisión y debido a la provocativa actitud del locutor (que fue posteriormente suspendido) terminan insultándolo frente a las cámaras. Era lo que faltaba para que se los considerara como "enemigos públicos número uno". Sus actuaciones son canceladas y sus temas prohibidos por la radio. La EMI, que los había contratado lanzando al mercado su primer simple, es obligada por presiones internas a retirar el simple de la venta y rescindirles el contrato, debiendo pagarles una indemnización de 50.000 libras esterlinas.

El simple era "Anarquía en el Reino Unido", que había entrado rápidamente en los rankings a pesar de las prohibiciones:

"Anarquía en el Reino Unido/Ahora! Soy un anticristo/una anarquista/no sé lo que quiero pero sé dónde puedo obtenerlo./Quiero destruir al que pasa/porque quiero ser anarquía/no el cuerpo del perro./Anarquía en el Reino Unido/está llegando, tal vez/da la hora equivocada/detiene el tránsito/ su sueño futuro es una lista de compras/por eso quiero ser anarquía en la ciudad/Sabés lo que eso significa?/Destruye!/"

Tony Parsons lo describe como "uno de los grandes clásicos del rock, un rabioso himno de furioso nihilismo de la cultura joven del mundo moderno, impulsando la perenne instancia de posesión demoiánica del rock hasta extremos sin precedentes".

Otra compañía, A&M, los contrata y antes de que su segundo simple pueda salir a la venta es obligada a rescindirles el contrato teniendo que pagar esta vez 75.000 libras en concepto de indemnización. El simple en cuestión era "God Save the Queen" (Dios salve a la Reina), el tradicional lema del Imperio, metamorfoseado por los Pistols en una salvaje declaración:

"Dios salve a la reina/su régimen fascista/hizo de ti un desgraciado/una bomba H en potencia/Dios salve a la reina/no es un ser humano/yo no hay futuro para el sueño de Inglaterra./Dónde no hay futuro/no puede haber pecado/somos las flores del depósito de basura/el veneno en su máquina humana/no hay futuro para ti/no hay futuro para mí"



"Yo seguía entrando y saliendo de oficinas y recibiendo cheques. Era una locura."

(Malcolm McLaren)

Buena parte de este dinero es invertido en la grabación independiente de su primer LP, que aparece finalmente en Virgin, un pequeño sello independiente y tiene la exhibición prohibida debido a su título "Never mind the Bollocks" (bollocks significa "testículos"). "God Save the Queen" es lanzado también por Virgin y alcanza el número uno en los rankings independientemente de la absoluta prohibición para su difusión.

Los Pistols son prácticamente inmovilizados pero responden organizando un gira sorpresa y apareciendo bajo un nombre falso, The Spots (Sex Pistols on secret tour). De todas maneras, la palabra ya se ha extendido: cientos de grupos surgen a su sombra y con ellos multitud de revistas, clubes, tiendas y artistas de diversas disciplinas consustanciados con la estética punk, haciendo casi realidad la sentencia de Andy Warhol: "En el futuro todos tendrán la oportunidad de ser famosos por quince minutos".

1977 se convierte en el "Verano del Odio", en contraposición al famoso "Verano del Amor" hippie del '67.

"En 1977 espero ir al infierno/estuve tanto en la cola de la dote/que ya no puedo trabajar./Mejor que te pintes la cara./No Elvis, Beatles ni Rolling Stones/en 1977."

(*"1977"*, de *The Clash*)

Mientras tanto, los principales grupos van adquiriendo imágenes bien definidas: los Pistols como los guías, depravados y anarquistas. Los Damned como una película camp de horror con toques de cabaret y nostalgia nazi, los Clash como los poetas políticos de la rebelión callejera, los Jam como los mods de clase media con su protesta intelectualmente más elaborada.

En el mismo año Rotten recibe serios cortes en la cara y Paul Cook (baterista de los Pistols) va a parar al hospital con su cabeza rota de resultas de una agresión perpetrada por fascistas del National Front. El punk rock había ido demasiado lejos, y la sociedad comenzaba a recuperarse.

EPILOGO

Para el '78, la mayoría de las bandas sobrevivientes habían sido fichadas por alguna de las grandes compañías discográficas. Los Pistols,

(tras una gira norteamericana que fue vista como un fracaso en su momento, aunque luego se le atribuyó el mérito de haber desatado la gran explosión de la "new wave" yanqui) se disuelven. Su bajista, Sid Vicious, muere de una sobredosis. Johnny Rotten forma un nuevo grupo, Public Image Ltd.

Para el '79, poco es lo que quedaba de la euforia punk. Los principales clubes cerrados, la mayoría de las bandas disueltas y el nihilismo y la furia del movimiento encauzándose en direcciones más sofisticadas, y a la vez más inofensivas. La "new wave" (nueva ola), algo así como el post-punk, encaminando la energía por carriles más tradicionales y mercantilizados. El establishment había mostrado una vez más su poderoso poder de asimilación, poniendo una vez más al descubierto la contradicción casi insalvable entre arte y negocio en la cultura popular. Como con la revolución hippie de los '60, todo fue deglutido, codificado, esterilizado y envasado, sólo que esta vez les tomó menos tiempo. El sistema aprende las lecciones con más facilidad que sus oponentes. Lo que puede se compra, lo que no se expulsa.

Así y todo, como fenómeno cultural surgido de motivaciones auténticas, el punk dejó profundas huellas en la cultura joven. La música de los '80 ya no será la misma después del punk, así como tampoco la gráfica, la moda, las costumbres o el corte de pelo. Hasta "vacas sagradas" del rock como los Who y los Rolling Stones vieron su música y sus actitudes radicalmente afectadas por el fenómeno. Innumerables discusiones pueden tejerse sobre la validez musical de los Pistols pero pocos pueden negar la trascendencia de haber elegido autoinmolarse sobre un escenario como única forma del hecho artístico capaz de sacudir la conciencia de la gente.

Hay también quien dice que lo único que consiguió fue reemplazar un montón de superestrellas por otro. Por el otro lado, algunos críticos sostienen que el punk es otra demostración de la eterna juventud del rock, de su capacidad de regenerarse permanentemente como expresión y vehículo más directo de las necesidades de las jóvenes generaciones. Entretanto, los magnates de la industria discográfica siguen regrabándose las mismas, mientras esperan la aparición de la próxima camada de jóvenes talentos. ■

Claudio Kleiman

www.ahira.com.ar

"Ahora no hay nada detrás de mí / soy como fui / mi futuro no será el que fue / sé muy bien lo que quiero decir / tú me conoces -llamado / conoces el lugar -monótono. / Aburrimiento-aburrimiento-aburrimiento."

(The Buzzcocks)

EL VIEJO ROCK

Esta profunda insatisfacción adolescente no es nueva. Se alimenta de las mismas causas que alimentaron el surgimiento de grupos como Beatles, Who, Rolling Stones o Animals a comienzos de los '60. Sólo que estos nuevos insatisfechos ya no se sienten representados por las viejas estrellas, la mayoría envejeciendo cómodamente en sus mansiones.

En la década del 70 éstos, todos ya pasando largamente los 30, se fueron alejando progresivamente de su público, entre contratos multimillonarios, guardaespaldas y costosos equipos de iluminación y sonido. Por otra parte, dejando atrás sus orígenes callejeros, una nueva camada de músicos con abundante formación académica produjo sofisticados matrimonios como el rock sinfónico (una unión entre el rock y la música clásica, de la mano de la alta tecnología que invadió el mercado musical con la aparición de los sintetizadores, y que tuvo en grupos como Yes y Emerson Lake and Palmer sus principales representantes) y el jazz-rock (producto de la fusión entre el rock y las tendencias vanguardistas del jazz, de la mano de gente como Chick Corea o John McLaughlin). Pero todo esto, que indudablemente significó un avance en el plano

musical, terminó por separar casi irremediabilmente a los artistas de su público. Los muchachos tenían que contentarse con ver un astro inalcanzable a decenas de metros. Las letras se volvieron crecientemente místicas, impenetrables.

"Tenemos que luchar contra todo el sistema de las grandes bandas. Ellas nada tienen ya para ofrecer a los chicos."

(Johnny Rotten, líder de Sex Pistols)

Juan Carlos Kreimer, periodista argentino, autor de un excelente libro sobre punk (publicado por Editorial Bruguera) lo refleja así: "El punk rock es una experiencia más viva que un simple espectáculo. Se comparte no porque el público puede subir al escenario, sino porque algunos músicos todavía pueden bajar de él. Tiene que ser visto y sentido en directo para ser punk. Escuchar un disco en casa no comunica toda la energía, excitación y entusiasmo que constituye el alma de esta música. Punk rock es la música de un adolescente que se ha cansado de pagar lo que ganaría en un día de trabajo para sentarse a doscientos metros de una superestrella que conoce por las revistas. Es una música para estar cerca de ella mientras la hacen grupos de muchachos y muchachas que automáticamente pasan a ser conocidos, en halls, pubs o clubes pequeños donde es posible estar muy próximo al escenario y realmente sentir lo que pasa entre los instrumentos."

Proximidad, la sensación de que el artista es "uno más de nosotros". Música directa, letras que hablan de la realidad, incómoda y dolorosa: el hacinamiento en los monobloques, la vida sin perspectivas de las grandes ciudades, la angustia



del desempleo, el vacío de una educación que nada tiene ya para ofrecerles.

"No estoy interesado en cantar sobre amor y besos. ¿En qué estoy interesado? Por qué no puedo hacer esto o aquello."

(Joe Strummer, de The Clash)

"¿Qué pasa con el pibe sin vida de 16 años, el pibe de la calle? Ellos son a quienes nos dirigimos."

(Rat Scabies, de The Damned)

¿PUNK EN LA ARGENTINA? QUE LOS HAY, SON SÓLO HAY

"Busco bajista y baterista con ganas de hacer punk-rock, edad 16-20 años".

"Grupo punk Los Baraja necesita bajista equipada para próximas actuaciones. No es necesario ser un virtuoso, sólo tener noción del tiempo y la técnica mínima, además de querer comunicar cosas. Tratar con Vil o con Gay".

"Busco dos guitarristas y un bajista para grupo de punk-rock (onda Clash)".

"Quiero conectarme con locos por el punk-rock o new wave".

Son sólo algunos ejemplos. La revista *Expreso Imaginario* en su sección Fenicios está llena de avisos por el estilo. Hay hasta un punk peruano que escribe desde Lima buscando intercambiar información. Los punk argentinos no serán tan numerosos como sus homónimos ingleses, pero que los hay, los hay.

Por las calles, extraños afiches difunden un recital de Los Violadores, el grupo más antiguo y más

conocido del punk nacional. El 2 de abril, en horario de traspase, más de 300 personas se apretujan por entrar en una pequeña sala céntrica cuya capacidad apenas llega a las 200. El público, un mosaico de lo más variado y pintoresco. Abundan por supuesto las camperas de cuero negro (casi el uniforme de rigor), los pelos cortos (algunos envaselinados), cierres, hebillas, alfileres de gancho. Hay algunos "chetos" rebeldes, cuya indumentaria punk está cuidadosamente planeada, y pibes de Lantús que llevan su desaliño con mayor naturalidad. Hay también atildados muchachos del secundario y hasta unos pocos pelilargos con ganas de ver algo distinto.

Adentro, Los Violadores descargan uno tras otro su frenética andanada de rock and roll elementales liberando una intensa energía. La gente baila, se empuja, se divierte, mientras van desfilando los temas más conocidos de su repertorio: "Súcio Poder", "Guerra Total", "Represión", "Cambio Violento", "Maquinaria", "Grasa Hippie", "Viejo Patético", "Moral y Buenas Costumbres", "Patrulla Americana", "Donde están las mujeres", "Estás Muerto".

En el hall, unos muchachos con la campera negra de rigor venden el primer "fanzine punk" de la Argentina: una revista subterránea pobremente impresa cuyo nombres es "Vaselina".

No tienen ninguna ideología política, "no sabemos qué es eso, en este país esa palabra es un tabú", pero confiesan un vago ideal anárquico "aunque es tan utópico pensar en eso que hasta da vergüenza decirlo".

No han tenido muchos problemas con la censura, aunque recuerdan jocosamente una vez que en la sala donde tocaban el cartel los anunciaba como "Los Voladores". "Ahora somos un poco más conocidos y se la tienen que comer. Son pequeñas

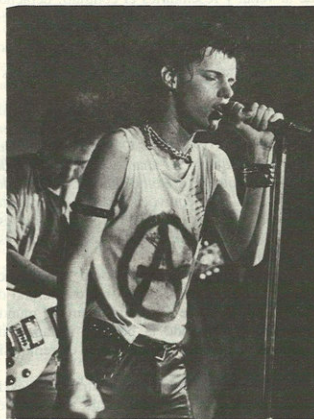


Foto: María

batallas que vamos ganando. Además, con el hambre que hay, siempre que tengas la plata para pagar el alquiler del teatro no hay problema". Piensan que existe un movimiento punk en Buenos Aires, que son alrededor de 500 personas y que está en aumento: "además hay otros grupos, como Los Inadaptados, Control, Cipol, Los Laxantes, y muchos que se juntan un día y se separan a la semana siguiente".

Sus letras hablan "de todo lo negativo. Guerra, sexo, violencia, aburrimiento, mecanización". Me dejan algunas de ellas escritas a máquina, como la de "Represión", el "hit" del grupo, que dice:

LA MUSICA

Rock primal, energía cruda y anfetamínica, sonido directo, potente. Letras sin muchos adornos poéticos pero extraídas directamente de la realidad (y la fantasía) cotidiana, canciones de tres minutos con primitivos riffs (motivo que se repite una y otra vez) de guitarra, y melodías que no difieren mayormente entre sí. Desesperación sin refinamientos, intensidad casi maníaca donde el presente es lo único que cuenta.

"Se supone que somos un grito directo desde los intestinos."

(Joe Strummer, de The Clash).

El refinamiento musical había ido demasiado lejos. Nada de arreglos sofisticados o acordes complicados. Muchos de los músicos punk aprendieron a tocar sus instrumentos sobre el escenario.

"Sólo lleva una hora escribir una canción. Podés tocar cualquier cosa en menos de tres semanas."

(Joe Strummer)

"No entiendo por qué la gente piensa que es tan difícil aprender a tocar la guitarra. Yo lo encuentro increíblemente fácil. Simplemente tocás un acorde, hacés twang y ya tenés música."
(Sid Vicious, de Sex Pistols)

¿Antecedentes históricos? El rock de los años '50, pero no el del domesticado Elvis, sino el de los rebeldes como Gene Vincent, Eddie Cochran o Buddy Holly, de vidas agitadas y muertes trágicas. También algunos artistas de fines de los '60, neoyorquinos que mostraban el lado oscuro y peligroso de la vida en las ciudades: Lou Reed,



The Velvet Underground, John Cale, Nico, New York Dolls y el artista plástico Andy Warhol. También Iggy and the Stooges, un grupo de Detroit cuyo salvaje teatro de la crueldad desatado en escena se convierte en antecedente directo.

"Nuestra música es intensa porque viene desde adentro y nosotros queremos dejarla salir. Supongo que a medida que la sociedad se vuelve más pesada la música se vuelve más pesada también."
(Brian James, de The Damned)

(Brian James, de The Damned)



FILOSOFIA

"Cuando la gente dice que somos una banda política lo que quiere significar no es política en términos de izquierda y derecha, política con P mayúscula. Pero sí política con p minúscula, como política personal. Cuando alguien dice 'no hacer eso' nosotros pensamos que debes pararte y preguntarle por qué, en vez de decir 'bueno, está bien'."

(Paul Simonon, de The Clash)

Nihilismo, anarquía e individualismo son tres

"Hermosas tierras de amor y paz/hermosa gente, cordialidad/fútbol, asado y vino/así es el pueblo argentino./Censura vieja y obsoleta/en films, revistas e historietas/fiestas conchetas y aburridas/ ¿dónde está? la diversión perdida./Represión a la vuelta de tu casa./Represión en el quiosco de la esquina./Represión en la panadería./Represión 24 horas por día./Semanas largas, sacrificadas/trabajo duro, muy poca pagal/desocupados, no pasa nada/ ¿dónde está la igualdad deseada?/Represión, forma de vida./Represión, en la Argentina./Represión 24 horas por día./Represión, yo no quiero represión".

Marcelo y Joe son dos chicos de Floresta y Lanús que se encargan de editar *Vaselina*, la revista subterránea del punk argentino. Su fin es "informar a la gente lo que sucede en el punk a nivel nacional e internacional. Está dirigida a los jóvenes, pero puede leerla cualquier persona y se va a enterar de lo que es el punk".

Ninguno tiene experiencia periodística anterior, y los 100 ejemplares del último número encontraron "muy buena recepción". La distribuyen por correo y en la puerta de algunos recitales "y la poca ganancia que tenemos la invertimos en poder sacar el número siguiente".

Los Violadores son Stuka, Hari B., Pil y Sergio Gramática. Proviene de barrios tan diferentes como Bernal y Martínez y sus edades oscilan entre los 21 y los 23 años. Definen al punk como "un vale todo" y "un modo de vida", y a la música como "un medio, "el móvil que desata la energía". "Para mí el verdadero punk es el que asume ese compromiso todo el tiempo", me dice Hari B., el guitarrista del grupo, "el que se viste como punk, escucha la música, va a los recitales. Punk significa renunciar a muchas cosas y bancarse otras muy gruesas".
Opinan que no es un fenómeno particular de

Inglatera o Estados Unidos: "en cualquier gran ciudad se repiten los mismos problemas. Desocupación, represión, aburrimiento. Somos jóvenes, y hay que hacer algo para no aburrirse. Encima, el mundo que nos espera no es nada agradable".

Dicen que el punk no está muerto, sólo que hay una parte del movimiento que se ha transformado en moda y comercializado, "pero los verdaderos punk, los pibes de la calle siguen estando ahí, hay mil grupos que tocan para ellos y no los conoce nadie". De todas maneras, en nuestro medio ese peligro no existe: "La capacidad de asombro aún es mucho mayor. Allá una cosa super atopada hasta puede llegar a ser masiva. Acá Charly García está hace mil años y todavía no puede putear".

La gente de la calle a veces los agrade porque "son vulgares que tratan de imponer la vulgaridad. Tienen envidia, porque nosotros hacemos lo que queremos y ellos están en un molde". El público de rock lo mismo, "pretenden ser los más audaces y son los más prejuiciosos, también tienen el molde en la cabeza." Los músicos de rock de aquí "en general ya pasaron los 30 y no tienen nada para decirle a un pibe de 17. No se diferencia de un músico del Colón, se preocupa en ofrecer calidad, pero nada más. Para nosotros no es la técnica lo que cuenta, sino el sentimiento y la energía que tengas para transmitir. El público lo va a entender igual, la técnica no sirve si no tenés nada que decir".

Tratan de compensar el material nacional, que redactan ellos, con el extranjero, que toman de algunas revistas de afuera que se las ingenian para conseguir: "Tratamos de difundir lo que pasa acá, pero publicar cosas de afuera también tiene sentido, para que la gente se entere qué pasa con el punk. Pero que se entere bien, porque a través de las revistas más populares llega una información totalmente deformada".
Tratan de conseguir una periodicidad mensual



Foto: Claudina Pugliese

"pero si no, se sacará cuando se pueda". El último número incluye un editorial, la sección Punkorama (informaciones de grupos y LP), comentarios de recitales de Los Violadores, Los Laxantes y Los Inadaptados, el infaltable reportaje a Los Violadores, Punk Horror Show (humor gráfico), una página recordatoria de Sid Vicious y una nota sobre el grupo inglés Crass, líderes del punk subterráneo londinense. En una parte titulada "Ideología Crass", reproducen una parte de un panfleto de este grupo: "Anarquía es la única forma de pensamiento político que no busca controlar al individuo a través del uso de la fuerza. Los partidos de la izquierda y la derecha están interesados en el control de la gente a través del uso del poder, el control estatal. Bajo los gobiernos de izquierda y de derecha la gente sujeta al Estado. Son vistos nada más que como marionetas del Estado, y se espera que vivan y si es necesario, mueran por el Estado. Anarquía es el rechazo del Estado y su control, y representa una demanda del individuo hacia una vida de elección personal". ■

Claudio Kleiman

LA CAJA IDIOT

*Al país le sobra el talento que a la televisión le falta.
Esta nota explica por qué a la inteligencia le son vedados
los caminos de la difusión.*

"La voz del televisor llegaba desde la sala. Ni siquiera a distancia podía confundirse con una voz viviente: era una voz de lata de sardinas; envasada."

Graham Greene
(El factor humano)

En los últimos meses la televisión ha vuelto a estar en boca de todos: topes salariales—medida que rige desde 1980 pero nunca había sido aplicada—; decisión de muchas notorias figuras del espectáculo de no aceptar el sueldo máximo estipulado—dicho sea de paso una cachetada para los miles de desocupados y para la inmensa mayoría de la población acuciada por los bajos salarios—; nueva caída de la audiencia—por la escasa calidad de la programación y la constante repetición de series y películas—; vacilaciones en la estructuración de la programación de temporada; disputas por la contratación de artistas; recrudescimiento de la censura; anuncios sobre el adelanto de las licitaciones para su privatización; manipuleo de la información y crisis financiera de las distintas emisoras. Sumida en contradicciones insalvables, la TV nacional se transformó en un monstruo de pies de barro o, si se prefiere, en un tigre de papel, víctima propiciatoria de todos los ataques que no podrían realizarse contra otros sectores visibles del poder. Y fue tanta su debilidad que careció de respuesta. Hasta tal punto que los responsables del manejo de las emisoras se negaron a contestar a la requisitoria periodística—o eludieron con vaguedades a las preguntas o decididamente suspendieron las conferencias de prensa—al presentar los nuevos programas de la temporada 1982. Con razón una nota editorial del matutino *Clarín* señalaba al respecto: "el miedo al cambio ha triunfado sobre la imaginación" (29/3/82).

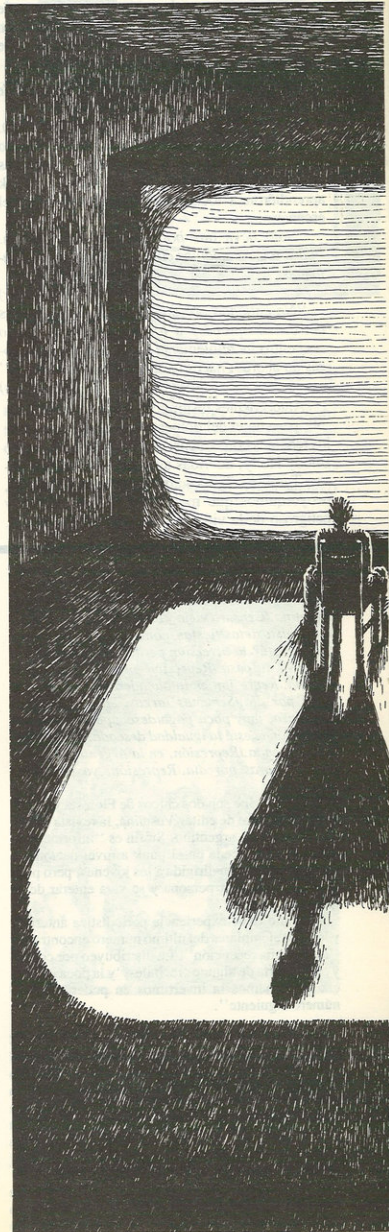
Para algunos superficiales observadores de nuestra realidad, la deserción de algunos nombres famosos del medio televisivo (léase Mirtha Legrand, Gerardo Sofovich, Jorge Porcel, Juan Carlos Altavista, Alberto de Mendoza, Andrea del Boca, Juan Carlos Calabró, Pinky, Carlos Balá), iba a permitir el surgimiento de nuevos valores. Se creyó que se avanzaría hacia la ruptura de viejos esquemas, posibilitando el acercamiento a la pantalla de los representantes de la cultura nacional, facilitando el acceso de los creadores del interior, permitiendo el conocimiento de las reivindicaciones de las mayorías y de las minorías, ya fueran étnicas, religiosas, lingüísticas, o políticas. No solamente siguen todos ellos ausentes, desapareció también la visión del país desconocido (*Allá vamos* fue eliminado del canal 13); fueron liquidados muchos programas de divulgación científica (*Mundo desconocido* y *Relaciones de ATC*; *Cosmos* de canal 13) y, de acuerdo a lo que se conoce, todo hace presagiar que nada novedoso y mucho menos revolucionario se producirá en las pantallas.

No solamente seguirá ausente la cultura nacional de la televisión sino que, tal como ha venido ocurriendo, la faz cultural continuará en manos de una élite que se conformará con transmitir un concierto

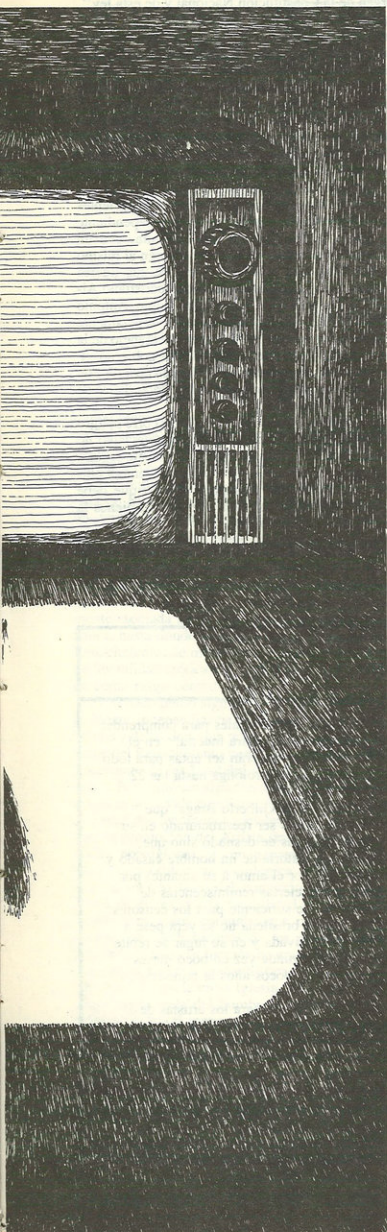
semanal mientras que permanecerán marginados artistas populares como el "Cuchi" Leguizamón, Mercedes Sosa, León Gieco, Antonio Tarragó Ros, por citar algunos. Seguiremos sin conocer las artesanías, la música y las reivindicaciones indígenas; será imposible deleitarse con los distintos estilos humorísticos provinciales ("Chango" Acosta Villafañe, por ejemplo); tampoco nos informaremos sobre la existencia de cultos populares—por decreto se acaba de prohibir a la Difunta Correa—expresiones tan ricas del acervo religioso del interior. Es decir que, salvo lo programado por el *establishment*, porteo, será inútil buscar en la TV detalles esclarecedores sobre la actividad de la cultura popular y periférica. Hasta Minguito—largos años prohibido y reflatado con una tibieza alarmante—se automarginó. En cuanto a la que se podría denominar cultura "media", salvo lo que ofrezca la pantalla de canal 13 en base a la televisación de algunas de las obras que este año se darán en el Teatro Municipal General San Martín—¡otra vez el monopolio capitalino!—no será posible conocer los sucesos teatrales que tanto en Mar del Plata como en Villa Carlos Paz, durante el último verano, ofrecieron diversos elencos provinciales.

¿Y qué ocurre con los expertos conocedores de los mitos y leyendas del país? ¿Qué pasa con los cultores de la música folklórica? Pues simplemente que un Marcelo Simón—cuyo regreso a la radiofonia acaba de ser cuestionado—deberá seguir recluido en su taller de carpintería; Leda Valladares continuará recorriendo el país desentrañando la raíz de nuestro folklore sin que nadie le preste la más mínima atención; don Linares Cardozo seguirá teniendo las más bellas canciones del litoral que nadie cantará; María Elena Walsh compondrá canciones cuya difusión prohibirán los mentores de la salvación nacional (como *El 45*, *Gilito de barrio norte* y otras). Seguramente continuarán cayendo en saco roto reclamos como éste o los que formulara recientemente Luis Landriscina: "lo justo debería ser darles a las radios y emisoras de TV del país las posibilidades de todo tipo para que dedicaran la mitad de su horario a difundir los componentes de la cultura local. La cultura de Buenos Aires, sí, pero sin desmedro de lo lugareño. Tiene que haber un intercambio cultural, no una dictadura cultural. Que vayan programas de la capital al interior, pero también programas del interior a la capital"; aunque valdrá la pena el intento. Claro, no toda la culpa de los males que ocurren la tiene la televisión. Esa industria no escapa a los problemas generales del país. No vive aislada del contexto en que se desarrolla. De ahí que convenga rescatar la opinión de Armando Costa, un experto trabajador de ese medio en Brasil. Escritor y productor, Costa ha señalado en alguna oportunidad que el mal de la TV no está en ella, sino en el sistema que la controla: "si el gobierno es de derecha, autoritario—reflexión en un reportaje de la revista *Istoé* del 28/10/81—tendrá una censura de derecha, autoritaria, y la televisión será de derecha, autoritaria".

¿Qué se le pide a la televisión? Apertura, libertad de expresión, talento, creatividad, disenso, descartonamiento, reflexión, agudeza. Que ayude a la gente a pensar y a cuestionar; que produzca la integración del país; que provoque la participación—a



A NO SE RINDE



través de sus obras— de nuestros autores clásicos y actuales; que exprese la diversidad y pluralidad de la cultura argentina, tanto de la pretendidamente “alta” como la “media”, la “popular” o la “periférica”. Que los disidentes y los marginados puedan hacer oír su voz, puedan plantear sus problemas y sus propuestas. Y que, fundamentalmente, puedan tener su expresión las grandes mayorías, hoy de lado a expensas de una élite que determina a su antojo qué debe o no ver y escuchar el pueblo argentino.

Hace ya un tiempo—cuando la TV aún estaba en pañales— un sociólogo italiano reflexionaba en cuanto a que, si la vida del hombre se reducía a estar atado a la pantalla plateada, éste dejaba de ser un hombre libre. Y ello era debido a que al no ser él quien pensaba, otro lo hacía en su nombre, enajenándolo, robándole su visión objetiva—hecha de análisis y asimilación de los acontecimientos— de todos los verdaderos problemas del hombre, la comunidad y el mundo. Vale la pena preguntarse al respecto: ¿esta televisión que nos ofrecen actualmente a los argentinos sabe pensar?, ¿nos enseña a meditar?, ¿nos obliga a razonar?, ¿es imaginativa, nos ayuda a ser creativos?, ¿nos hace reflexionar?, ¿es objetiva, abierta a las inquietudes humanas? Decididamente no. A través de la TV en la Argentina todo se nos brinda preelaborado, listo para digerir, convenientemente envasado, como una lata de sardinas. Los modelos culturales suelen ser extranjerizantes y hasta el idioma de las series, con ser español, no tiene nada que ver con el que utilizamos cotidianamente. Es una televisión escapista, llena de superficialidades, donde el diseño no es permitido o se lo disfrazaba con la presencia de hábiles representantes de lo establecido que utilizan un enfoque aparentemente cuestionador.

No es casual que Bernardo Neustadt—nuevamente secundado por Mariano Grondona— vuelva a ATC en horario central (jueves 22 horas); que Raúl Urtizberea siga instalado en canal 9 (domingo 22 horas); por citar algunos ejemplos. Siguiendo con esta línea de razonamiento es conveniente recordar a uno de los modelos de ocultamiento de mayor envergadura de los últimos tiempos. El mismo fue posible verificarlo el martes 30 de marzo último cuando la CGT realizó su marcha hacia la Casa de Gobierno para cumplir con el requisito constitucional de peticionar a las autoridades con el lema *pan, paz y trabajo*. La represión policial fue excesivamente violenta: simples transeúntes ajenos a los hechos fueron gaseados, apaleados o bañados por los camiones hidrantes; a los cientos de detenidos se sumaron periodistas que también fueron maltratados pese a enarbolar sus identificaciones; en Mendoza dos obreros fueron heridos (uno de ellos falleció) provocando una crisis en el gobierno provincial. Según los informativos de la televisión, nada de ello ocurrió. Para *Buenas Noches Argentina* (canal 13) fue más importante la mala racha deportiva de River Plate, una supuesta epidemia de conjuntivitis, un homenaje al periodista Fioravanti (que mereció inclusive el traslado de un equipo móvil de exteriores en cuyo camino no encontró nada anormal), el retorno del seleccionado nacional de fútbol a su concentración en Tortuguitas y la entrega de los Oscar de la Academia de Hollywood. Otro tanto ocurrió en *60 Minu-*

Las aventuras del señor tijeras

● Según el periodista norteamericano Alvin H. Marrill en su libro “Películas para televisión” (un estudio sobre los telefilmes norteamericanos entre 1964 y 79), la miniserie “Holocausto” tiene una duración de *nueve horas y media*. La versión que se brindó al público argentino (en dos oportunidades por canal 9) tuvo una duración de *ocho horas y cincuenta y cinco minutos*. Pudo establecerse también notorios cortes de sonido en algunos diálogos.

● El autor de telenovelas Abel Santa Cruz debió casar en la ficción de “El Rafa” a dos personajes interpretados respectivamente por Carlos A. Calvo y Alicia Bruzzo porque el Comité Federal de Radiodifusión consideró que los mismos no podían vivir en concubinato.

● El mismo organismo había prohibido al actor Mario Sapag imitar al escritor Jorge Luis Borges por considerar a la caricatura “un atentado al patrimonio cultural argentino”, cosa que satirizó el mismo Borges.

● El esquiador titulado “General González” (una sátira sobre militares) fue suprimido del ciclo “No toca botón” y “Las empleadas” (una burla a ciertos empleados ineficientes), del programa “La tuerca”.

● Un programa especial que el canal 9 había destinado para discutir el tema de la censura cinematográfica fue censurado antes de ser grabado.

● El largometraje “Bonnie and Clyde”, proyectado por canal 13, tuvo nada menos que 13 minutos de cortes sobre su duración original; la comedia “Mortadella”, un film menor protagonizado por Sofía Loren, tuvo los siguientes tijeatrazos por cuestiones de “temática”: palabra comunista, flashes de manifestaciones comunistas, mujer en la cama con un hombre, niños que amenazan cortarse las venas con hoja de afeitar; “María Estuardo reina de Escocia”, una película inglesa calificada artísticamente muy buena por el mismo canal, merece por parte del censor el siguiente comentario: “cortes por calificación moral sin consecuencias: de insinuación sexual entre dos hombres, de posesión sexual y acortamiento de secuencia en una barca de paseo entre la reina Isabel y su amante”.

● Entre los “especiales” de ATC anunciados para 1981, pero nunca emitido figuraba la obra de Ernesto Sábato y Eduardo Falú “Romance de la muerte de Juan Lavalle”.

● En 1979 la miniserie inglesa “Los de arriba y los de abajo” fue eliminada de la programación de canal 11 tras la emisión de su primer capítulo.

● De otros tiempos: en 1963 el asesor eclesástico de canal 11 censuró la película “Alias Gardelito”, impidiendo su televisación; en 1966 el canal 10 de Tucumán, dependiente de la Universidad Nacional de la provincia, fue multado por proyectar el film “Los jóvenes viejos”, considerado por la Dirección de Cultura como una película “ofensiva al pudor público”. Larga vida tiene el señor tijeras... ■

tos (canal 7), que además agregó dos primicias: un diálogo con el médico de Néilda Lobato que informó de una inquietante novedad, la hepatitis de la vedette; y un reportaje a Cecilia Narova, la bailarina que reemplaza en el espectáculo del teatro Maipo. En cuanto al hecho político más trascendente de la jornada —y quizás de los últimos tiempos dado que se trataba de la primera movilización obrera masiva desde marzo de 1976— el acontecimiento mereció breves palabras de Sergio Villaroel en un caso y de José Gómez Fuentes en el otro —ambas sin imagen de los sucesos— señalando que todo había sido normal en el interior del país y que tras algunos disturbios en la Capital, habían sido detenidos algunos dirigentes gremiales. Hubo que esperar hasta el día siguiente para —a través de los diarios— conocer la gravedad de algunos hechos, la solidaridad de la población para con los reprimidos y enterarse de la cifra de detenidos: un millar.

Como queda dicho, la TV actual es un tigre de papel, ofrece flancos fáciles para el ataque como cuando la prensa se ocupó de brindar pormenores sobre su desquicio financiero, precisamente en momentos en que se anuncia la próxima licitación para su regreso al status anterior: su manejo por parte de licenciatarios privados. El panorama, al respecto, es el siguiente: ATC, por pertenecer al área de la Subsecretaría de Comunicaciones, permanecerá en manos del Estado y, aunque se lo síndica como el canal que más pérdidas le causa (su deuda oficial ascendía al mes de febrero de 1982 a 43 millones de dólares), nada se dice en torno a que esa deuda es de antigua data ya que surge como consecuencia de la construcción y equipamiento de la planta de ATV 78 para la emisión del mundial de fútbol. Se supone que esa deuda irá creciendo dadas las características del edificio y el enorme aparato burocrático que lo maneja. El canal 9, por su parte, el único que tiene supervivir, aunque se reconoce que por colocaciones financieras a plazo fijo, no posee instalaciones propias. Alquila el edificio desde donde transmite, a su anterior permisionario, Alejandro Romay, care-

ciendo de una infraestructura adecuada y comodidades acordes a las necesidades que exige una transmisión diaria. El 11 (desquiciado por la gestión Camps-Fontana) a su grave problema financiero suma viejas dificultades como la falta de control en el estudio mayor, para lo cual debe afectar su camión de exteriores; y a pesar haber pagado las instalaciones que posee a su antiguo propietario, Héctor Ricardo García, aparentemente a menos de su valor real, mantiene un conflicto con éste por la posesión de un edificio colindante a la emisora. El 13 se ha visto descalabrado por obra y gracia de un incendio cuyos orígenes nunca fueron esclarecidos y la famosa autopista, creación del ex intendente Cacciatore, que cortó en dos a la emisora. Indemnizó a su anterior propietario, Goar Mestre, y afronta una difícil tarea de reconstrucción.

Frente a este panorama el interrogante de los especialistas apunta a establecer si habrá algún radiodifusor experimentado dispuesto a adquirir emisoras prácticamente en la quiebra, carentes de publicidad por la escasa audiencia que concitan e instaladas en edificios inadecuados. No obstante hay quienes piensan que transformarse en propietario de un canal de televisión puede ser un gran negocio como puede serlo dar la cara por otro. Consideran que al reducirse la programación exitosa, producirse una drástica reducción de personal y una vertical caída de los anunciantes (los costos publicitarios fueron aumentados desmesadamente), paralelamente disminuirá el número de interesados y por ende bajarán las ofertas. Con poco dinero, aducen, tendrán el manejo de un medio de comunicación y un futuro gran negocio. Los que gustan mirar bajo el agua deslizan este interrogante: ¿se trata entonces de beneficiar a algún grupo político o financiero? Es una inquietud que aflige a muchos conocedores quienes además sospechan que —por trascendidos en torno a las disposiciones legales establecidas o a establecerse en el pliego de condiciones para las licitaciones— las emisoras mantendrán un riguroso control estatal. Esas mismas fuentes se pregunta-

ban: ¿quién tendrá el manejo efectivo de los canales?, ¿quién dirigirá los noticieros?, ¿la Secretaría de Información Pública seguirá siendo el organismo supremo en materia televisiva tal como es hoy? Claro, recordaban también que la Ley de Radiodifusión sancionada en 1980 establece que "la libertad de información tendrá como únicos límites los que surgen de la Constitución Nacional y de esta ley". Aunque las experiencias vividas desde 1960, año en que nació la televisión privada, no resultan nada alentadoras. No escapa a nadie que en el país siempre existió un exigente control sobre las emisoras de radio y televisión. Quienes gustan de la sutileza señalan que ni siquiera existió la TV estatal. Afirman que, finalmente, las televisoras más que estatales —en el sentido europeo— son gubernamentales, es decir, que reflejan fielmente la ideología y las opiniones del gobierno de turno. Mientras que en Italia o Francia, por ejemplo, la TV es regida por un Comité de funcionarios que gozan de suficientes facultades y libertades para el manejo independiente del medio (valga recordar que en Italia, con un gobierno democrata cristiano, se ofrecen al mismo tiempo obras que reflejan la vida de sus líderes políticos desaparecidos como el democristiano Alcide De Gasperi o de comunistas como Antonio Gramsci), aquí los canales dependen directamente de la SIP, organismo que se ocupa del manejo de la propaganda oficial, de la imagen del gobierno. Y eso, desde ya, transforma a la TV en un apéndice de cada gobierno haciéndole perder la característica de ente estatal autónomo.

En definitiva, que el círculo vicioso corre peligro de mantenerse, la crisis en el medio televisivo no parece tener fin y, lo peor, que seguramente seguirá sin brindar información, sano esparcimiento y cultura, finalidades que se supone son las que debe cumplir. Justificará así cada vez más a quienes la apodaron la caja idiota. ■

Ricardo Horvath

Para la antología del absurdo

- "Los servicios de radiodifusión deben propender al enriquecimiento cultural y a la elevación moral de la población, según lo exige el contenido formativo e informativo que se asigna a las emisiones..." (Artículo 5° de la Ley de Radiodifusión sancionada en 1980).
- Pocos meses antes de iniciar las emisiones oficiales a color los directivos de ATC adquirieron un paquete de largometrajes en blanco y negro. Los mismos pasaron a engrosar un archivo: nunca se proyectaron.
- El humorista Aldo Camarotta, residente en los Estados Unidos, se ofreció para asesorar gratuitamente al Estado en materia de series y películas para la televisión. Nunca recibió respuesta. Mientras tanto se siguió enviando a expertos locales contratados para asesorar sobre la compra de dicho material que, dicho sea de paso, es adquirido luego a través de distribuidoras intermediarias.
- Una reciente disposición prohíbe a los canales de televisión realizar coproducciones (participación de un particular en la realización y comercialización de un programa). La radiofonía, también oficial, tiene prácticamente vendidos todos sus espacios a empresas privadas que producen y comercializan los mismos. Una dualidad realmente confusa.
- El canal 13 adquirió los derechos para la televisión de la serie de dibujos animados conocida como "Sport Billy". Como la compra fue realizada por una gestión anterior, permanecerá archivada en filмотeca.
- El mismo canal pagó una fortuna por un paquete de largometrajes no estrenados en TV. Ante la inminente pérdida de los derechos de televisión los emitió en trasnoche, cuando tradicionalmente en ese espacio van las repeticiones, mucho más económicas.
- Se impide el regreso de Roberto Galán a la TV por considerarse que sus programas son de bajo nivel y buscan el fácil impacto en la platea al mismo tiempo que un programa de su sello —"La gran ocasión"— se emite diariamente y subsisten "De lo nuestro con humor" y "Titanes en el ring". Un contrasentido total.
- Bastará recorrer la programación diaria de los canales para comprender que el artículo 17 de la Ley de Radiodifusión es letra muerta: "en el horario de protección al menor las emisiones deberán ser aptas para todo público" (el horario de protección al menor se prolonga hasta las 22 horas).
- El teatro brasileño "Dancing Days" de Gilberto Braga, que protagoniza Sonia "Doña Flor" Braga, debió ser reestructurado en su país de origen eliminando no sólo las escenas de desnudo sino que, además, se varió el nudo de la trama (la historia de un hombre casado y con hijos que duda en separarse de ellos por el amor a su amante) por otra versión mucho más dulcorada y con ciertas reminiscencias de nuestra "Rosa de lejos". El cambio no fue suficiente para los censores locales. Adquirida por canal 11, la novela brasileña no se verá pese a haberse pagado a buen precio. Ya fue archivada y en su lugar se repite "La esclava", un ciclo que aparece por segunda vez en poco meses.
- El mismo canal ofrece por tercera vez en pocos años la miniserie inglesa "La familia Strauss".
- El controvertido tope de 32 millones de pesos para los artistas de televisión trajo aparejado un nuevo fenómeno: cada vez son más las figuras que firman contrato por esa cantidad cuando antes no llegaban ni remotamente a esa cifra. A su vez los actores más encumbrados aceptan el tope para la sola presentación mensual. Se asegura que con este plan de economías... se gasta más que antes.
- Se dijo que un canal no podía competir con otro por la contratación de un artista y se estableció un régimen de prioridades. No obstante ello Andrés Percivalde y Anamaría dejaron canal 9 por el 13; Pablo Alarcón abandonó ATC por canal 9; Nicolás Kasanzew se mudó del 11 a ATC; Juan Alberto Badía que estaba en el 13 se comprometió con el 9 y finalmente debutó en ATC y el gran cambalache discepoliano mantiene su vigencia. ■

El todo y las partes

Renacimiento y deserotización

En esta segunda nota, se procura mostrar cómo, si el pasaje del Medievo al Renacimiento supuso una revaloración del Eros "pagano", el del Renacimiento al Manierismo puso al descubierto la neutralización de un erotismo amordazado por el ideal renacentista de Belleza.

Una muy difundida tra-

dición pretende que el Renacimiento puede ser entendido en bloque como un retorno sin más ni más a cierto pagano hedonismo y goce de los sentidos, rompiendo con el ascetismo cristiano y el "oscurantismo" antisensual de los siglos anteriores. Esta idea no es estrictamente falsa, pero ello significa que tampoco es estrictamente verdadera. En nuestra nota anterior hemos procurado mostrar que la Edad Media conoció una muy particular y compleja forma de erotismo en su arte y sus expresiones literarias, que permitía al menos problematizar esa imagen de Era de la Represión que parece indisolublemente asociada a ella. Es cuestión de preguntarse, ahora, hasta dónde podemos seguir atribuyendo al Renacimiento, de manera tan enfática, ese carácter de liberalidad erótica que impresiona nuestra mirada como rasgo central de su arte.

El Renacimiento significó, sin duda alguna, una creciente independización del Arte respecto de la Iglesia y de la ideología religiosa en general. Sólo a partir del Renacimiento puede comenzar a hablarse seriamente de las posibilidades de un "arte por el arte". Pero también significó la separación del Arte respecto de la vida cotidiana. Con el Renacimiento aparecen dos fenómenos sociales radicalmente nuevos: la promoción del Artista (individual, identificable, prestigioso), y, en general, del "intelectual", como categoría sociológica, y el ingreso del Arte al mundo laico del comercio y el contrato. Antes de él, existía la posibilidad de que el Arte estableciera vasos comunicantes más directos al menos con los habitantes de los grandes centros urbanos, en tanto su función no era puramente estética sino también propagandística, debo a que todo arte "culto" nacía en la Iglesia, y la iglesia era el centro de la vida del hombre occidental. Pero la sustitución (o, al menos, el socavamiento) de una actitud puramente religiosa por la ideología "ilustrada" del Renacimiento creó un cisma irreducible entre arte y vida cotidiana.

Es cierto que esta "separación" permitió, entre otras cosas, que las expresiones artísticas y en particular la pintura tematizaran tópicos (o, mejor dicho, lo hicieran de una manera) que hubieran sido impensables en su época de dependencia del patronazgo eclesiástico. Al llegar a su fin el *giotismo* —y bajo el impulso de la "sed científica" que invade paulatinamente la cultura occidental, cuyo centro es la Florencia del *quattrocento*— desaparece la pintura espontáneamente cristiana. Los objetivos estéticos



se hacen progresivamente autónomos. La pintura comienza a representar figuras atendiendo a su puro valor plástico y no solamente a su eficacia alegórica. Se requiere la enseñanza de los maestros pintores, y no ya la de los teólogos. El propio papado no dudará en favorecer una pintura que toma a la religión más como pretexto que como compulsiva obligación temática. El arte captura el gusto por el mundo sensible. El universo material inspira placer por sí mismo y no como metalenguaje simbólico. Primera gran conquista de Florencia: el cuerpo y la figura humanos.

Segundo gran descubrimiento: el individuo, *l'uomo singolare*. En efecto, como dice R. Bayer:

Ya no encontramos en esta época el elemento gregario de un grupo de fieles o una religión, sino la composición única de elementos físicos, psíquicos e intelectuales. Entre estos individuos, el Renacimiento ha podido distinguir y ha visto surgir varios hombres que no eran sólo manifestaciones intere-

santes del genus homo, sino que encarnaban dentro de sí a muchos seres humanos: es el genio universal, por ejemplo Dante, Alberti y más que nadie Leonardo.

Y, sin embargo, alguien como Lacan se permite hablar del "terrible oscurantismo" del Renacimiento. ¿Simple amor por el escándalo y la paradoja? Tal vez algo más que eso. En los párrafos anteriores, las palabras claves son "individuo" (cuyo origen etimológico remite a lo *no-dividido*) y "composición única". El Renacimiento plantea, tal vez por primera vez en la Historia —pues la cultura clásica tuvo la astucia de inventar la tragedia para contradecirse a sí misma—, la ilusión de la Totalidad: el Hombre —indisoluble unidad psíquica, Centro y Medida de todas las cosas— planifica el orden y la dirección del Pensamiento. La Pintura hace lo propio con la Mirada: organiza su recorrido, codifica la lectura del Cuadro desde el centro de una red en perfecto equilibrio, de mallas apretadas que no dejan lugar para el zigzagueo descentrado, que no dejan resquicio para la *transgresión*.

La sensación de una Belleza total y serena, de una placidez sin sobresaltos, que produce la contemplación del Cuadro Renacentista, proviene de esa perfecta Armonía del Todo que más tarde el Manierismo y el Barroco harán estallar, y que hará de esos cuadros verdaderos "textos de placer" en el sentido que da al término Roland Barthes:

Texto de placer: el que contenta, colma, da euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligada a una práctica confortable de la lectura. Texto de goce: el que pone en estado de pérdida, desacomoda, hace vaciar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la consistencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje.

El cuadro renacentista se ubicará decididamente del lado del placer, contentando, *colmando* al contemplador al confirmarlo en su lugar de Centro del Universo para el que todo (el Todo) se hace visible, puesto que él mismo es una totalidad transparente. La posibilidad del goce (para la cual, como decíamos, habrá que esperar el Manierismo) se soporta, por el contrario, en la desazón inquietante del elemento *singular*, excéntrico, que no puede ser integrado al Equilibrio Universal y que por lo tanto hace tambalear mi estatuto privilegiado de Observador omnisciente, de descifrador del Sentido: es el lugar del *des-concierto*.

Ningún tópico más pertinente que el del Erotismo para dar a ver lo inconciliable de esa oposición.

Aunque la categoría "Renacimiento" viene asociada casi de manera inmediata a los nombres de Leonardo, Rafael o Miguel Ángel, hay entre los especialistas una suerte de tácito consenso en aceptar a Botticelli como el artista representativo del *quattrocento* tardío. El florentino sería así, si no el primero, el más grande Restaurador de los valores del Cuerpo.

Esa afirmación, no obstante, no puede ser tomada sin prevenciones. Es innegable que *El Nacimiento de Venus* encarna un sistema de ideas muy diferente al de, por ejemplo, el Bosco, y desde luego existe un hiato muy importante entre la filosofía neoplatónica (basamento y programa de esa composición mitológica) y la elaboración de nociones más estrictamente medievales sobre el cosmos, y sobre el lugar que el hombre ocupa en él, que encontramos en *El Jardín de las Delicias*. El cuadro de Botticelli es a todas luces una celebración exaltada de la sensualidad y la belleza del cuerpo femenino: la desnudez de la figura principal, aunque no exenta de una cierta modestia, es destacada como centro de atracción de la mirada. Por una casi natural ley de las compensaciones, las manos incluso se encargan de subrayar sutilmente las zonas erógenas que aparentan ocultar. En la obra del flamenco, por el contrario, la desnudez y las actitudes sensuales es-

tán siempre al borde de la fealdad, como indicando el lugar que el goce sensual ocupa como preludeo al horror del Infierno.

Y a pesar de ello (o quizá por ello mismo) la obra de Botticelli es incomparablemente menos erótica. Los elementos eróticos presentes han sido deliberadamente refinados y espiritualizados hasta perder su especificidad y aun invertirse en significantes de *virtud*. No es sorprendente encontrar en otra composición alegórica de Botticelli, *La Calumnia*, un desnudo extraordinariamente similar (y relativamente más audaz) como personificación de la Verdad. Más aún, el índice de la figura desnuda, apuntando hacia arriba, tiende a alejar nuestra mirada de la materialidad de la carne hacia las alturas de la Transcendencia. Precisamente el carácter alegórico de la mayoría de las composiciones botticellianas (carácter definitivamente establecido como perteneciente a la tradición protohumanista de Marsilio Ficino y Poliziano) apoya la intencionalidad *deserotizante* de su concepción plástica. La presencia de Venus, en lugar de representar la naturaleza carnal del amor pagano, indica el ideal humanístico del amor espiritual, vale decir

... los movimientos concientes o apenas concientes del alma... en una perspectiva ascendente en la cual todo se habría purificado (Chastel).

Se trata claramente —como lo destaca Poliziano

en la trasposición poética del mito del nacimiento de Venus— de utilizar el mundo de lo sensible y carnal como plataforma de acceso a lo suprasensible y espiritual. La misma intención preside el grupo de las Tres Gracias que ocupa la zona izquierda de otra célebre obra de Botticelli, *La Primavera*, en el que *Castitas* (la Castidad) ocupa —a modo de mediación o "filtro"— un lugar intermedio entre *Pulchritudo* (la Belleza) y *Voluptas* (el Goce). No sólo eso; su mirada se aparta apresuradamente del grupo para dirigirse al personaje del extremo izquierdo, Mercurio (Hermes, dueño del sentido o significado último de las cosas, de donde proviene el término *hermenéutica*), quien con el brazo levantado y el índice extendido (nuevamente el índice, órgano que señala e indica la dirección correcta, apartándonos del cuerpo turbante de *Voluptas*) traza la meta trascendente. En todos estos ejemplos, se trata de la Unidad del sentimiento sensualista con el espiritualista, una unidad que no es paradójica ni irónica, sino expresión de una coexistencia perfectamente armónica, plena, despojada de "puntos ciegos" por donde pudiera escaparse alguna forma de incertidumbre.

Algo similar podría arriesgarse de las composiciones de otro paradigmático representante del Renacimiento, el magnífico Rafael, aún, y especialmente, en sus obras más cargadas de elementos eróticos. Uno de sus trabajos más perfectos, *El Triunfo de Galatea*, pone en escena un tema desenfadadamente pagano, y lo hace con trazos de una tal energía con pinceladas de una consistencia plástica tal que se puede casi sentir entre los dedos, palpar las redondeces carnosas, llenas de vitalidad y en sinuoso movimiento, de los personajes. El efecto de conjunto, sin embargo, no es en absoluto erótico... pues se trata, justamente, de un efecto de *conjunto*. Todos los componentes estéticos y constructivos —ritmo, color, disposición de las figuras, referencias literarias— han sido fusionados de una manera tan indisolublemente armónica que cualquier referencia a un goce específicamente erótico queda subsumido, *disuelto* en el placer de un equilibrio de la estructura donde las partes (los "objetos parciales", fragmentarios, condición de la erotización) no tienen lugar más que en función del todo, como los engranajes de una enorme maquinaria.

Sin embargo, aún en el se-

no del Renacimiento pleno, no todo está perdido para el Erotismo. Como suele ocurrirle aún a la Cultura más cerrada y segura de sí misma, siempre hay "fuerzas oscuras", no por inconcientes menos poderosas, que roen sus más sólidas certezas. Hojeando algún manual de reproducciones renacentistas, no es improbable encontrarse con el admirable *Matrimonio de Alejandro*, debido a uno de los mejores discípulos de Rafael, llamado (para delicia de los afectos a la crítica psicobiográfica) Sodoma. De estilo indudablemente rafaelista por su maravilloso equilibrio y funcionalidad formal, la armonía aparentemente perfecta de la composición recibe una bofetada en pleno rostro propinada por el pequeño y *rozagante* Cupido que, como al descuido, aparta con su manecita el velo de la ingenua y serena Roxana, revelando un pecho redondo y deseable. El gesto, apenas perceptible en el abigarramiento de figuras y objetos que lo rodean, literalmente "salta a la vista" por su carácter sorpresivo, confirniéndole a la apacible escena un rasgo específicamente erótico provocado justamente por su estatuto inesperado y totalmente innecesario para el funcionamiento del conjunto: se trata de un gesto que *desequilibra* la escena, que abre un "agujero" semántico allí donde todo debería estar perfectamente cerrado en torno al imaginario de un Amor "puro" y espiritualizado.

Ese rasgo lo suficientemente *singular* como para desarmonizar el Todo que quisiera conducir el Sentido en otra dirección, es infinitamente más erótico que todas las paganas desnudeces producidas hasta





ese momento, y por sí solo abre una brecha (no es que sea la única, claro está) por la cual se colará a borbotones un discurso cada vez más afanoso en su búsqueda de la *particularidad*—no siempre, pero principalmente, erótica— que permita una *desviación* de la mirada.

El propio Miguel Ángel, el otro vértice en el triángulo de los grandes maestros renacentistas, posee algo ambiguo e inquietante que a menudo estalla (quizá sin su consentimiento) en un erotismo exacerbado. En *Venus y Cupido*, representación clásica del amor materno-filial, son apenas algunos—pero más que suficientes—detalles los que alientan una difusa impresión de ávida sensualidad: la expresión apenas al borde de la lujuria de las bocas a punto de besarse, la manera un tanto rebuscada en que el bracio de Cupido rodea el cuello de Venus, y, de nuevo, la innecesaria *gratuidad* de la posición del pie de Cupido sobre el muslo de la mujer. Ni qué hablar de su afiebrada *Leda* y el *Cisne* (tema asimismo clásico explotado hasta el cansancio por las iconografías alegóricas, pero siempre de una manera fríamente descriptiva) en el que la figura principal, envolviendo con su desnudez el cuerpo longilíneo y sedosamente espeso del cisne, está colocada en una posición inexplicablemente incómoda a no ser como producto de la tensión de su inquietud erótica.

Es la misma incomodidad que encontramos en otra composición, asombrosa para ese período, *Io* de Correggio, en la que el retorcimiento físicamente insostenible de la figura femenina (y, todavía, la innecesaria de esa suerte de estola, vaporosa como las nubes oscuras, con que acaricia su flanco) no solamente expresa la incondicionalidad de su goce, sino el abandono total de una concepción plástica armónica.

Con Correggio, pero también con el Miguel Ángel tardío, la "brecha" abierta en el espacio cerrado y en estable equilibrio del Renacimiento se ensanchará, por la vía de un verdadero *descentramiento* de la mirada, para culminar con la explosión de energía erótica (tanto más transgresiva cuanto que nunca abiertamente expuesta) que carcome los cimientos ideológicos del Renacimiento para conducir al triunfo del Manierismo.

Allí donde todo era esplendi-

da armonía de los contrarios, donde el amor sensual y el espiritual podían coexistir porque uno era apenas la excusa, el *pre-texto* del otro, donde la supuesta recuperación del cuerpo erótico no hacía sino disimular su puesta al servicio de la Idea Transcendente, el Manierismo se introduce bajo la figura retórica del *oximoron*, en la que el enfrentamiento de los elementos semánticamente contrarios no queda dialécticamente resuelta en una síntesis superior, sino que mantiene su tensión irreducible. En su vertiente erótica, como dice G. Dubois.

... el deseo amoroso es rara vez simple: Eros y Tanatos se entregan a juegos complicados... querer y no querer, amar y no ser amado, vivir y morir, vivir muriendo y morir de vivir: se conjugan todas las combinaciones posibles: de contrarios para la expresión de una estética que se manifiesta por la repetición de una conflictividad, por la yuxtaposición de los efectos contrarios del amor...

La tensión de los contrarios es también la dispersión y ruptura del equilibrio estético-erótico. Nuestra mirada, atraída hacia un lado y otro de la composición por los elementos en conflicto, ya no encuentra un Sentido unitario al cual aferrarse. La sexualidad del tema se hace más exacerbada, más angustio-

sa, a medida que los cuerpos se retuercen en anatomías que lindan con lo inverosímil. *Venus, Cupido, la Locura y el Tiempo* del Bronzino puede servir de manera ejemplar para ver estos cambios respecto de la clasicizante concepción renacentista. Cupido, aquí, ya no es un niño, sino un adolescente, y el beso en que su boca se confunde con la de Venus es abiertamente lascivo. Los cuerpos de los amantes incestuosos están dispuestos de tal manera que enfatizan las posibilidades y combinaciones eróticas, y la mano de Cupido acaricia el pecho de Venus sin que haya lugar a dudas sobre sus intenciones. Pero no hay nada de *placentero* en la escena: la mirada es constantemente *tironeada*, desviada por los detalles siniestros que rodean a la pareja principal, dispuestos de tal forma de contribuir a una permanente *caída*, un hundimiento de toda impresión de conjunto en equilibrio. Lo que en Sodoma era apenas un interesante rasgo que desarmonizaba la estructura, aquí se ha transformado en toda una estrategia completa de desarmonización.

Para el Renacimiento, la Mujer (con mayúscula) había tomado el lugar de la Virgen, reclamando plenamente sus derechos *corporales*, pero sin perder su lugar imaginario de Objeto (unitario y total) del Deseo. Todo el círculo de iniciados de la *villa* de los Medici exalta a la mujer, viviente y reinante sobre los espíritus. Es la Simonetta, es *La Mujer con Flores* de Verrocchio, son las amadas de los príncipes:

Vemos aparecer así un nuevo objeto figurativo formado por un esfuerzo de apropiación tangible de la imagen según los deseos del medio y por la invención de un signo inmediatamente expresivo de la realidad esencial: la vida de los cuerpos donde se alberga el espíritu (P. Francastel).

Nuevo descentramiento de una unidad de sentido: para el Eros manierista, que cultiva la desmesura, la inseguridad y el tormento, la representación de los símbolos del amor (Venus, Leda, Betsabé) se ha transformado en un medio para valorizar lo que la rodea, incluso los objetos materiales (que expresan el *gasto*, la gratuidad de una imagen que ya no cumple una función en una estructura, la radical novedad de un goce tanto más erótico cuanto más innecesario). A menudo las mujeres de la pintura manierista parecen estatuas o maniqués que poseen "la fría majestad de la frigidité". Este efecto se obtiene por la blancura del cuerpo, su tinte macilentos, y su fijación en actitud de rebuscada pose. Objeto *pintado*, y denunciado como tal, es circundada por toda clase de otros objetos pintados que le contagian metonímicamente su carácter hierático: rosas y lirios, piedras preciosas, marfiles, alabastros. Las joyas que adornan los cuerpos desnudos remiten al desarrollo de una economía de lujo (nuevamente, del *exceso*) aliado a un erotismo refinado que prefiere para el placer de los sentidos "aquellas cosas en las que el sonido se mezcla con la luz". Pero ninguno de estos objetos, ni siquiera su asociación con el cuerpo lujurioso de las mujeres, importan en sí mismos. Ni el objeto ni el sujeto son lo importante, sino aquello que los descentra a ambos, vale decir el *estilo*, que es donde se dibuja la vertiente realmente erótica del manierismo: Lo que se subraya no es el Sentido, sino lo que se hace de él a partir de los trazos pictóricos, de las palabras: no es tanto el cuerpo de la bella lo que ha de capturar la mirada, sino la mano del artista, su *manera*...

No hay erotismo sino de la singularidad: la recuperación del rasgo erótico para una totalidad en equilibrio implica su ideologización, su transformación en elemento de un código que lo sobredetermina, su subsumción en la Idea y la pérdida de su especificidad sinuosa: la Alegoría es el enemigo más temible del Erotismo... ■

Eduardo Grüner

URSULA K. LE GUIN: Cuando la Metáfora se vuelve real

Las travesías heroicas de Ursula Le Guin parecen recorrer siempre un camino hacia la integración del individuo con la naturaleza, y de los planos conscientes e inconscientes en el propio ser humano; proceso a través del cual le es posible actuar con una libertad y una ética responsables.

Equilibrio de los opuestos y solidaridad humana. Unidad que emerge ante la aceptación de la existencia de la multiplicidad. Ayuda mutua. En oposición al darwinismo competitivo que ve en la agresividad la base de la evolución humana —recordemos a 2001—, Le Guin enfatiza a lo largo de su obra, y en particular en *The Dispossessed*, que la cooperación, la solidaridad, la ayuda y la confianza mutua son los fundamentos de toda evolución. Es decir la respuesta afectiva entre los miembros de una comunidad entendida como un todo orgánico, cuyos miembros son la sociedad misma. Expansionismo —agresividad versus cooperación— no violencia. Desaparición de los rasgos autoritarios y la violencia coercitiva, desaparición de la desigualdad entre los sexos, los roles sexuales estáticos que obligan a los seres humanos a desarrollar sólo fragmentos de sí mismos, y a verse entre sí —hombres y mujeres— como el otro, el extraño a través del abismo.

La conciencia de sí-mismo, de su poder y de sus límites, de su capacidad de dar forma —o transformar—, de su entrega amorosa y del reconocimiento y aceptación de la muerte, hacen que el ser humano sea distinto a las otras criaturas de la creación. Pero es esta conciencia, a la vez, la que debe aprender, nos dice Le Guin, a “ser parte del todo, intencional y cuidadosamente —así como la roca es parte del todo inconcientemente—.” (*The Lathe of Heaven*).

Como seres humanos “debemos aprender a cuidar el equilibrio” (*The Farthest Shore*). Ninguna fuerza coercitiva externa, sino nosotros, sólo nosotros, podemos hacer de nuestra

Ursula K. Le Guin es considerada como una de las mejores escritoras contemporáneas de habla inglesa. Particularmente famosa, tanto en su país como fuera de él, dentro del género de la ciencia ficción y la fantasía, abunda y trasciende los límites mismos del género por su sólida formación literaria, su increíble capacidad imaginativa y su ojo alerta a la historia y a las tensiones del mundo contemporáneo.

Narradora, poeta y ensayista, traducida a numerosos idiomas y ganadora de premios nacionales e internacionales (entre ellos el National Book Award, y varios Hugo y Nebula); Le Guin fue conocida en nuestro idioma a partir de la publicación de *La Mano Izquierda de la Oscuridad*, que le valiera un profundo reconocimiento, reafirmado luego por la aparición de libros tales como *Países Imaginarios*, *El Nombre del Mundo* es *Bosque*, *Malafrena*, etc...

Hija del famoso antropólogo Alfred Kroeber y de la escritora Theodora Kroeber, U.K. Le Guin nació en Berkeley, California, en 1929. Estudió en Radcliff, Columbia, y se casó en París con el historiador Charles Le Guin, con quien vive actualmente en Portland, Oregon, en la costa oeste de Estados Unidos.

Replegada sobre su trabajo, que se interrumpe sólo por los pequeños gestos de la vida cotidiana, y las largas caminatas a través del parque nacional que se alza en las adyacencias de su casa, Le Guin, quien encarna tanto en su literatura como en su persona, un profundo sentido ético frente a la vida y a la historia, ha dictado además talleres de creación literaria dentro del género de la ciencia ficción, en su país y fuera del mismo.

Lo que sigue es una aproximación a ciertos aspectos fundamentales de su obra.



libertad nuestra responsabilidad.

Como dicen Crow y Erlich, dos de sus críticos, la unificación del todo se da en los diferentes mundos de Le Guin "con la integración de lo individual como la causa efectiva para la gran integración de las dimensiones sociales y naturales". La sociedad está más allá de toda esperanza si el individuo permanece subdesarrollado como ser humano. Es en este contexto donde, en la visión política de Le Guin —ya sea la doctrina del Ekumen, la liga, la alianza intergaláctica de la serie Hainish, o en la utopía anarquista de *The Dispossessed*—, los fines y los medios se unifican.

De lo contrario, como sucede con la protagonista de *The Tombs of Atuan*, Arha —que significa *quien-fue-comida*— se es devorado por el sistema social al que se sirve. La travesía psicológica hacia la integración de sí mismos, a través del dolor y el miedo, que todos los seres humanos deben realizar, es el tema que aparece con toda su belleza en la trilogía de *Earthsea*. Así como el contrapunto entre Urras y Anarres, los dos mundos de *The Dispossessed*, esquizas la respuesta política más rica y compleja que ha dado la ciencia ficción contemporánea. Respuesta política elaborada tanto en el terreno filosófico como en el de los detalles de la vida cotidiana. Anarres no es una utopía edénica, sino crítica, en permanente transformación y crecimiento, con nuevos muros, nuevos equívocos que sus héroes deben tener el coraje de descubrir y derribar.

Le Guin enfatiza las relaciones personales —Genly Ai-Estraven, Rocannon-Mogien, Agar-Roley, Selver-Liubov, etc.— como único camino a través del cual la diversidad entre diferentes mundos, razas y culturas, pueden ser comprendidas y aceptadas, originando una transformación que emerge como una nueva síntesis. Y este énfasis es, al decir de N.B. Hayles, una de las características en las que difiere la ciencia ficción escrita por mujeres, de aquella escrita por autores masculinos.

En *La Mano Izquierda de la Oscuridad*, es desde los habitantes andróginos de *Invierno*, y en particular desde Estraven, el amigo, el otro al que se ama y se teme al mismo tiempo, que

Genly Ai descubre lo que significa ver al mundo como un todo. Y son estos seres andróginos quienes elaboran una sociedad y una cultura que desconoce la guerra y la violación —tanto de las personas como de la ecología. *¿Postularon los antiguos Hainish a la continua capacidad sexual y la agresión social organizada, las cuales no son atributos de ningún mamífero excepto el humano, son causa y efecto? ¿O... consideraron a la guerra como una actividad puramente masculina, una extensa Violación, y por lo tanto en su experimento eliminaron la masculinidad que viola y la femineidad que es violada?* (La Mano Izquierda de la Oscuridad).

La doctrina Handdara de Gethen —cuyo parentesco con el Taoísmo es evidente— afirma que la existencia requiere no sólo el orden de la creación, sino también la potencialidad del caos. Así como la aceptación necesaria de la muerte es uno de los grandes temas de la trilogía. El caos y la oscuridad adquieren en algunos de los libros de Le Guin (*The Lathe of Heaven*, *Rocannon o Ciudad de Ilusiones*) la fuerza de la muerte o de la pérdida de la identidad; pero en otros se convierte en la matriz de toda vida potencial: "Alaba entonces a la oscuridad y a la creación inacabada", dice Estraven en *La Mano Izquierda de la Oscuridad*.

"No hay lugar seguro ni hay fin. La palabra debe ser escuchada en silencio; debe haber oscuridad para ver a las estrellas" (*The Farthest Shore*). El orden y el caos libran su duelo, tejen el mundo, interaccionan creativamente a los opuestos, dando origen a un estado de equilibrio dinámico, al todo que la vieja senda de la especulación Taoista no ha dejado nunca de intuir.

Las palabras, como actos de creación consciente, dan forma al mundo dentro del caos; al "nombrar", con el viejo verdadero lenguaje, las palabras se convierten en la trilogía, puestas en manos de los hechiceros, en potente expresión del orden, capaz de mantener el equilibrio del mundo.

La no linealidad, la sugerencia, la posibilidad de múltiples interpretaciones, el trineo empujado por los opuestos: femenino y masculino, amigos o amantes, yo y el otro, enlazados

en una nueva síntesis, deslizándose sobre la vasta planicie de hielo, cuya belleza y horror, que incluye y excluye, es escenario de la alianza. Ninguna verdad permanece como la entera verdad: cada visión aparece como parcial, sujeta a revisión en otra perspectiva.

La visión del mundo de Le Guin ha sido enriquecida y sedimentada por la fuente del pensamiento Taoísta, por la intuición de la teoría arquetípica de Jung, y por la elección de la filosofía que pone su énfasis en la existencia frente a la esencia, en la immanencia frente a la trascendencia del ser humano y el mundo. Pero Le Guin no se pierde en el frío territorio de los conceptos filosóficos, así como no ha tratado de dar vida a viejos mitos conceptualizándolos, sino que ha penetrado personalmente al territorio en penumbras que originara al mito (en su faz histórica y en su faz psicológica), revolucionando los símbolos de la vieja mitología y a menudo creando una nueva.

Los suyos no son relatos de ideas, sino de gente. Y esa es su grandeza. Por eso su escritura no es alegórica, sino que posee la cualidad del sueño-despierto, capaz de incorporar al lector quien enlaza su propia experiencia con la de esa realidad imaginativa que se le presenta.

El paisaje juega como un personaje más: sus bosques o sus desiertos helados, helecho y cielo, pájaro que vuela en la penumbra de un roce prepuscular, contienen y son contenidos por la gente de carne y hueso que los recorren. La metáfora se vuelve real. Le Guin no construye mundos, sino que los encuentra.

Si bien el lector o el crítico pueden elegir alguno de los libros de Le Guin como el más rico o perfecto, es el desarrollo mismo de su obra la que nos conmueve. Su enorme capacidad imaginativa, la profundidad y al mismo tiempo la transparencia de sus pensamientos, y la suntuosidad de su prosa que posee la capacidad de crear atmósferas que nos llevan, montados al corcel del sueño, a la yegua de la noche, a un país que presentimos nuestro con cierto temblor por su descarnada belleza y ferocidad: a todos los mundos que están en éste. ■

Diana Bellessi

Tres poemas de Ursula K. Le Guin

(Versiones de Diana Bellessi)

Hier steh' ich

Estoy aquí, los pies firmemente
plantados en nada
y espantando a los mosquitos.
Sobre la canción del
sinsonte declaro que
estoy aquí. Dónde es aquí
sólo Dios lo sabe
sin embargo
sigo estando aquí.

Ciertos filósofos

no pueden usarla
no pueden contarla
así que la niegan:
es la inagotable, generosa
esquiva
fuente del absurdo
meditando
sobre los abismos oscuros,
ala
la palabra.

Cuento

¿Para qué este ojo del centro?
Para que puedas verme mejor.
¿Para qué estos brazos extra?
Para abrazarme mejor.

¿Para qué estos enormes dientes?
Muérdeme la cabeza mi dulce
Y baila sobre mi cuerpo
Allí donde los ríos se encuentran.

Las salsas

La vida es tanto la conciencia como el goce de la vida, cosa que nuestro italiano predilecto, Atilio Lentini, sabe muy bien. Y la sal de la vida, cuando se trata de comer, son las salsas. La erudición y el humor, esta vez, se conjugan en una nota de sabor excepcional. Tan útil como agradable

Hemos hablado, hace poco, de los *spaghetti* y de sus virtudes. Pero en nuestra charla faltaban ingredientes muy importantes para su degustación práctica, más allá de la pura plática. Es ésta un carácterístico, de los gastrónomos, quienes, con mucha facilidad, nos volvemos "gastrólogos" y —cada uno, luego, con su enorme y respetable suficiencia— hasta nos agrada una pizza de reconocimiento teórico para obtener el título de "gastrólogo", como también afirma, con mucho sentido de humor uno de los mayores periodistas gastronómicos argentinos a quien mucho estimamos y reconocemos.

Por otra parte hay también muchos "cocinólogos" a quienes darle el derecho de escribir y contribuir a esta "cruzada" para la mejoría física (y espiritual) del hombre.

Volviendo entonces, a lo nuestro, me permito ahora hablar de lo que no hablamos anteriormente; es decir sobre las salsas con que condimentar propiamente los *spaghetti*.

Salsa tiene su raíz en la palabra "sal" de los latinos que quiere decir "sal", también para nosotros. La sal es uno de los primeros condimentos que la humanidad conoció: elemento base esencial a la vida y prosperidad del hombre. Una de las principales siete rutas italianas, que parten de Roma, y que alcanzan puntos estratégicos prolongándose en Europa, todavía se llama *Salapia*, es decir "la vía de la sal", aunque hoy en día, con su magnífica estructura de autopistas, tiene más olor a asfalto, betún y luces de sodio que a sal.

Las salsas, por ende, hijas primigenias de la sal, han sido consideradas como uno de los elementos más importantes del arte culinario. En lo general son aderezos semilíquidos, de composición varia, destinadas a enriquecer los alimentos y mejorarles el gusto. Hay innumerables tipos de salsas que van de las más sencillas a las más elaboradas, sea por su modo de preparación y para la clase de alimento natural cuyo sabor tienen que realzar.

Por lo que respecta a las salsas como condimento de las pastas, ya sabemos que los romanos antiguos, por ejemplo, conocían una clase de *tallari-nes* que condimentaban con "garum" o "salsa de

Apicius", un famoso gourmet del tiempo del emperador Tiberio, a quien se atribuye la redacción del acaso más antiguo libro de cocina titulado *De re conuinaría* (Las cosas para cocinar). El *garum* era un líquido obtenido a través de fermentación de pescados crudos, yuyos y sal gruesa. ¿La receta? Héla aquí. "Tirar en una olla de barro cocido trocitos de peces o peces pequeños (tipo "cornalitos", para entendernos) lavados y bien empapados de vinagre de vino mezclando con ellos también sus vísceras. Desmenuzar todo hasta que se vuelva una especie de pasta a la que se le agrega sal gruesa".

"Exponer este "pasticho" al sol hasta su fermentación, revolviéndolo periódicamente y añadiendo pimienta y hierbas aromáticas. Cuando la parte líquida esté bastante reducida, tomar una canasta de mimbre bien tupido y comprimir la pasta. El líquido que, filtrado, aparece en el fondo del canasto es el "garum". Recogerlo debidamente y ponerlo en ánforas selladas para su conservación en sótanos frescos". El "garum" era carísimo y los romanos —quienes tenían, evidentemente, estómagos bien forrados— enloquecían por él y lo usaban de muchos modos. Existían muchos centros de producción industrial de *garum* y el más fino venía importado desde las ciudades españolas sujetas a Roma, desde la costa del Mediterráneo. También los griegos antiguos —quienes se nutrían sobre todo de cereales— sin embargo no eran menos que los romanos y tenían sus rebuscos. Bebian mucho vino y comían mucha carne. Muy simple es la comida de los héroes: pan y carne asada. (¡Un poco como en esta bendita tierra!). Pero conocían también legumbres, pescados, ostras y hacían carne hervida y salchichas. Y tenían hasta un cierto tipo de aderezo (que se podía también comer solo) por el que los héroes de Homero hacían locuras: la *cición*, hecho con vino tinto, fuerte, harina, queso de cabra rallado y miel. Para degustar este buen calducho lo acompañaban con una fragante... ¡cebolla cruda! Claro, cada era tiene su distinto sistema de alimentación.

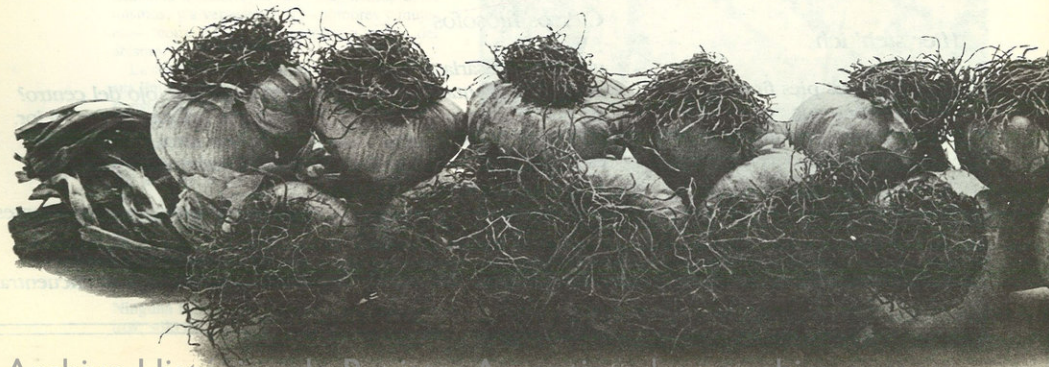
Las más antiguas alusiones a un arte culinario griego se hallan en la *Batracomiaquia*, atribuida a Homero. En ella se habla de glotonerías de com-

plicada elaboración y del uso de ingredientes de muchos tipos. La salsa más común estaba hecha con aceite de sésamo y queso rallado.

En los siglos siguientes, paulatinamente, el arte culinario de los griegos —y más aún— de los romanos se refinó hasta la exageración de poner en un mismo plato los sabores más dispartados, hierbas y especias de todo tipo y gusto.

La Edad Media vio arruinarse el arte gastronómico. Desaparecieron los últimos platos romanos y los bárbaros basaban sus banquetes en la cantidad más que en la calidad de la comida. Solamente los monasterios seguían ocultando los antiguos secretos del arte culinario, aun practicando el ascetismo. Pero los monjes amanuenses anotaban, copiaban, recopilaban y transmitían las reglas y las recetas antiguas. Después del año 1000 volvieron los grandes banquetes y —en Italia especialmente— el gusto por las salsas y los aderezos volvieron a tomar su vigencia en la elaboración de las comidas. Los Riaros, los Visconti, los Sforza, los Aragón, los Estenses, los Medici y muchas otras estirpes de histórico linaje contribuyeron al florecimiento de un arte culinario que, prácticamente, fue la base del actual sistema de alimentación. Con el traslado de Catalina de Medici, hija de Lorenzo, duque de Urbino y de Madeleine de la Tour d'Auvergne —desde Florencia a Francia, en 1533, para casarse con Enrique de Orléans, proclamado rey, después, con el nombre de Enrique II— la cocina italiana entra en la corte francesa, en donde se desarrolla y, transformándose, se expande por toda Europa volviendo, en su nuevo atavío, hasta a la misma Italia. Fue una explosión de comidas y de salsas; de tratados y galanteos gastronómicos; reglas y gustos. En la era moderna y actual la cocina se ha vuelto bastante uniformada adquiriendo una característica internacional. Pero, por suerte, es todavía un hecho limitado a restaurantes y a hoteles y no aún en casa, en las familias, que todavía salvan las tradiciones nacionales y regionales.

En el Renacimiento se condimentaban las pastas con salsas dulces, con base de miel y canela. Un tal Cristóbal de Messibugo, en su libro de recetas del 1549, aconsejaba agregar también una



ralladura de "buen queso duro". Con su arribo, después del descubrimiento del Nuevo Mundo, el tomate cambió las recetas y se volvió el rey de las salsas pasteras.

El valor dietético.

Dos médicos estadounidenses, autores de una publicación titulada *The road to abundance* (Hacia la abundancia) sostienen que un día la humanidad tendrá que recurrir al nutrimento sintético, puesto que —a pesar del enorme desarrollo de la producción agrícola mundial— la recaudación de la misma no será suficiente, dado que no progresa con el mismo ritmo con que se multiplica la población mundial. Afirmando que no hay antítesis entre alimento natural y alimento artificial aseveran que el hombre, en un cierto sentido, ya come artificialmente puesto que modifica la "naturalidad" del alimento con su cocción y su elaboración. Y si el hombre come, pongamos, un helado al chocolate o un plato de papas fritas (que son alimentos fabricados por él y no se encuentran ya hechos sobre los árboles...), del mismo modo puede sustentarse con "píldoras alimenticias" (y para el vino ¿cómo haremos?). Pero olvidan lo que es fundamental. Es decir, la gente, no conociendo todas las sustancias necesarias al propio organismo (todavía no las conocemos totalmente) eliminaría todos los elementos preciosos para la salud y el perfume y el sabor de la comida, es decir eliminaría todos los estímulos necesarios para la formación de los jugos digestivos indispensables para una alimentación completa. ¿No les parece que semejantes médicos es mejor que se queden en los Estados Unidos? ¿Cómo poder explicarles el valor dietético de... un plato de "spaghetti c'a pummarola 'n coppa" (con salsa de tomate puesta encima)? Este es el plato más sencillo y más sabroso y fantástico. Basta variar algún ingrediente del condimento para obtener, cada vez, un sabor nuevo y distinto.

Decía un poeta italiano del '800, Lorenzo Stecchetti, en una carta dirigida a Pellegrino Artusi, famoso gastrónomo y autor de un libro de gran éxito, que "el género humano perdura solamente porque el hombre tiene el instinto de la conservación y de la reproducción. Si el hombre no apeteciese los alimentos y no tentase estímulos sexuales, el género humano desaparecería en breve término". Eso nos hace meditar recordando que, en efecto, la historia del hombre tuvo su comienzo con... un almuerso. *Ese día en que Eva ofreció una manzana, un fruto a Adán...*

En otra parte hemos hablado de algunas salsas y de su poder calórico. Aquí acompañamos nuestra cabalgata gastronómica con otras, recordando, de cualquier manera, que la fantasía y el gusto personal pueden hacer milagros no contemplados en las recetas. Las salsas son muy importantes para la elaboración de los platos. Y, antes que nada, la genuinidad y la calidad de sus ingredientes. Sin embargo hay restaurantes y casas de comida que no se preocupan por eso. Y usted queda defraudado en lo profundo de su alma y de su bolsillo. Es una amarga constatación que se repite

con bastante frecuencia. En estos casos habría que tener siempre presente un antiguo proverbio árabe que amonesta: "La primera vez que me engañaste fue culpa tuya; la segunda ha sido culpa mía". Al fin, creemos que la mejor salsa que puedan brindar a sus invitados será una "buena cara" y una franca y cálida cordialidad. Aparte del apetito. Anotamos, pues, algunas de las más simples recetas para condimentar las pastas.

Ajo, aceite y ají picante. (Alioli) - Es un condimento muy sencillo pero sabroso, para condimentar rápidamente un plato de pasta, preferentemente *spaghetti*. Mientras hierva el agua con la pasta, poner en una cazuela de barro, o en su defecto en una sartén, abundante buen aceite de oliva, tres dientes aplastados de ajo y un ajicito picante, colorado. Una vez picados desarmarlos con el tenedor y dejarlos un momento más al fuego. Verter luego sobre los *spaghetti* al dente, bien colados y calientes. Espolvorear con perejil fresco picado.

Manteca y salvia. (para seis personas) - Mientras la pasta se cocina, poner en un sartén (preferentemente de acero inoxidable), 100 gramos de manteca y seis hojas de salvia fresca, a fuego mínimo, para que la manteca, derriéndose se mezcle con el sabor de la salvia. En el momento de colar los fideos subir el fuego hasta que se doren bien los ingredientes. Verter los fideos en el sartén y emantecarlos. Servir luego con un buen queso parmesano rallado.

Salsa a la amatriciana. Para esta salsa se usan preferentemente los vermicelli con el agujero (foratini o bucatini). Es una salsa que ha sido traída a Roma por cocineros de Amatrice, un pueblo al confin, entre Lazio y Abruzzi y que ha arraigado en la cocina romana conquistando notoriedad internacional. Por medio kilo de fideos dos cucharadas abundantes de buen aceite, 120 gr. de panceta ahumada cortada en trocitos largos, tres dientes de ajo y un ajicito picante colorado. Cuando todo esté casi dorado, rociar con medio vaso de vino blanco y verter sobre los fideos colados "al dente". Si prefieren al momento de la doratura agregar 6/8 tomates en filetes hasta su media cocción. Es muy importante una abundante espolvoreada de una mezcla de queso rallado parmesano y queso de oveja.

Spaghetti a la carbonara. Este es un plato que ha sido llevado a Lazio por los carboneros provenientes de la Umbría, y se volvió un plato característico de la cocina romana. Por medio kilo de *spaghetti*, dorar en una cucharada de aceite, 150 gr. de panceta ahumada en trocitos cortados transversalmente en bastoncitos regulares, y tres dientes de ajo. En otro recipiente mezclar con cucharada de madera 4 yemas de huevo, seis cucharadas de queso de oveja o de parmesano, pimienta negra, una pizca de sal y perejil picado fresco. Cuando la panceta esté dorada agregar un vaso de vino blanco hasta su evaporación. Verter inmediatamente los *spaghetti* "al dente" en el recipiente

de la mezcla de huevos y queso envolviéndolos bien en la salsa y luego echarlos en la sartén con la panceta, manteniéndolos a fuego vivo y envolviéndolos rápidamente por breve rato. Servir luego agregando queso rallado. Si quiere una mayor delicadeza de gusto agregar durante su cocción, unos 200 gr. de crema de leche. Una versión moderna, que no tiene nada que ver con la receta original. Pero... "de gustibus non est disputandum". (sobre gustos no se discute).

Tuco de carne. "Tuco" es la versión argentina de la palabra dialectal genovesa "tòcco" que quiere decir exactamente jugo de carne. Es el "ragù" francés (ital. *ragù*) derivado del verbo "ragùter", excitar el gusto o el apetito. Para preparar un buen tuco de carne hay que usar un trozo de carne magra mechada con ajo, perejil y zanahoria, sal y pimienta. O, si se prefiere, cortarla en rodajas o en trozos, o trocitos, a gusto. Hacer un molido de apio, zanahorias y cebollas y dorarlo con un pedazo de tocino (o aceite) y manteca. Echar la carne (que puede ser de vaquillona o de cerdo con un agregado de menuditos de pollo) y condimentar con pimienta, sal, laurel y (si se quiere) nuez moscada. Cuando la carne está bien rehogada verter abundante vino tinto hasta que se evapore y luego agregar conserva de tomate disuelta en agua y, si les gusta, filetes de tomate fresco. Hervir hasta su cocción vertiendo de cuando en cuando un poco de caldo y, si se hace falta, manteca.

Mostacholes rayados con salsa de alcauciles y atún. (cocina genovesa) - Para medio kilo de mostacholes, freír sin tostar (marchitar) una cebolla, finamente picada, en una tacita de aceite de oliva junto con los corazones de seis alcauciles crudos, cortados en gajitos. Cuando estén casi cocidos se le agrega una taza de puré de tomate y media de caldo. Dejar reducir hasta tomar su punto. Incorporar una lata de atún desmenuzado, salar y pimientar a gusto. Dejar cocinar 10 minutos a fuego lento y volcar los mostacholes, que habrán sido colados muy "al dente", en el recipiente para que terminen su cocción en la salsa. Pueden servirse con queso rallado o bien con perejil y limón.

Les hemos presentado algunas maneras de condimentar las pastas. Naturalmente hay muchas, muchísimas más maneras. Salsas simples, con verdura, con carne, con pescados, con leche y huevos. Y una infinidad de yuyos, hierbas aromáticas, especias, hongos, trufas y sabores varias para aderezarlas. Existen formulitas y secretos para que salgan siempre mejores, más tentadoras y más imaginativas para que el hombre cometa el pecado de la gula.

Sin embargo estamos convencidos que la gente —después de haberse escapado de todos los horrores de este siglo— está, desde ya, más decidida a perecer a causa de un magnífico plato de lasañas o de *spaghetti*, antes que desaparecer entre un funesto relampagueo de nefastas espadas. ■

Atilio Lenini
Foto: Alfredo Baldo



Casas más, casas menos

Arquitectos de tres generaciones muestran, en lo de Giesso, en San Telmo, maquetas y paneles en los que han intentado desarrollar, con variada felicidad, un proyecto original.

Llovizna. Desde el alero el agua baja a las canalitas produciendo ese sonido acompasado que pone sensible el ánimo de las tías solteras y hace cabecear a la abuela hasta que la trama del cuello de encaje se le imprime en la barbilla.

¿Qué hacemos? - dicen los chicos - Hagamos una casita - se contestan. La casita puede ser un simple techo apoyado sobre el pasto con ventanas y la chimenea más importante que la puerta de entrada. (Por supuesto las ventanas llevan cortinitas de tela estampada).

Pero puede ser una casa con techo de dos aguas y estar flanqueada por dos árboles, ambos de la misma altura (la psicóloga dirá que son los padres, guay de que uno de ellos tenga las ramas peladas).

Las personas que no saben dibujar, saben dibujar, sin embargo, "una casita". Hay personas que lo hacen durante toda la vida. No importa que lleguen a hacerlo con loable pericia y que la sociedad moderna los considere un servicio público. Los arquitectos seguirán siempre siendo un poco pueriles, nostálgicos, empalagados por el Juego eterno, del cual se las arreglaron para extraer su vocación como un mago extrae un conejo de una galera. Claro que entre ellos se cuentan personas serias. Por ejemplo el arquitecto Giesso a quien todavía le queda la sonrisa a medias descorazonada y a medias onrada, de su última experiencia: su muestra titulada *casas para llevar a casa*. Las consignas fueron las siguientes: pedirles a los arquitectos, diseñadores, gráficos y artistas plásticos que realizaran una composición libre (y construible) sobre el tema *Vivienda de fin de semana para una familia tipo*.

La venta sería la de un producto seriado-múltiple, de buena calidad y con un precio menor al del mercado, que permitiera al usuario, mediante una carpeta con la documentación necesaria y las precisiones técnicas, evitar la tutela de un profesional y su consiguiente autoritarismo. Un maestro mayor de obras o un egresado de escuela técnica podría (o debería) poder construir a partir de esa guía, una casa). Se presentaron 31 postulantes, entre estudios y creadores independientes.

A Giesso no le gustaron los resultados: "Se convirtió en una muestra de arquitectos para arquitectos, llena de chiches técnicos y teóricos de consumo interno. Los arquitectos se empeñaron más en graficar que en hacer potable la realización de los proyectos y es evidente que no se atuvieron en ningún momento a la realidad circundante. Los materiales eran caros, los diseños demasiado amanerados en una época en donde todo barroquismo en la actitud contrasta con el simple hecho de que cada vez háy menos gente que está en condiciones de encargar la construcción de su casa. Y es una pena porque la intención era la de promover una relación más libre entre el profesional y el público. Se evitaría que uno estuviera supeditado a los caprichos del otro. Ya que el proyecto funcionaría como un supermercado de casas en donde cada cliente elegiría la que más le guste. Otro defecto de la muestra fue el de haberse ocupado más del aspecto de las fachadas que de los interiores".



Lo que sí debe ser considerado un éxito es el intento de exhibir proyectos arquitectónicos como si fueran obras de arte, poner a profesionales, cuyo trabajo consiste en "hacer algo que aún está por hacerse" en la misma situación que los pintores, escultores, artistas gráficos y fotógrafos. Alentados por ese aspecto de las exigencias de la muestra, los estudios presentaron trabajos cuyos folletos explicativos dieron rienda suelta a una puerilidad remozada por la jerga arquitectónica y ciertas licencias poéticas, de corte nostálgico.

Brandstadter/De Marzi/Kielmanowicz/Rozenwasser estamparon en su folleto un slogan casi hippie, ilustrado por un sol dibujado a la manera de los chicos: "Une maison n'est pas une machine a habiter".

"Por qué las casas tienen que parecer casas", se preguntan Azaro/Wells/Giesso presentando una mujerona Rubia y ligera de ropas y no descontentando que otros

posibles diseños sean un tintero (de los antiguos), una pierna con media de seda, sueños o pesadillas de los varones de todas las generaciones. Campelo/Frías/Moreno/Pereyra/Pretina/Aros, soñaron: "La casa cubo inicial, como una caja de Pandora, deja en libertad los fantasmas estilísticos acumulados durante siglos. Después del modernismo todos los caminos están abiertos y es posible navegar el tormentoso océano de la Nueva Arquitectura sin encallar en las rocas de la rutina". "Casa tipo casa. Un corte, solo, único. El corte es mi vista, mi vista es la casa. Oculto mi faz (¿disfraz?). Mi espalda me delata", deliran Najlis, Rizzo y Wolaj junto a un diseño que se propone como la metáfora de una manzana mordida.

Y Dalila Puzovio describe su propuesta con el lenguaje con que describiría un desfile de modas.

"Los materiales: la expresividad del mármol y el cristal unidos en absoluta inalterabilidad, son un espejo que hoy sólo guardan la arena y el fuego y su 'reflexión' es la sabiduría del tiempo transformada en naturaleza. El color está dado por la absorción del entorno filtrándola y enriqueciéndola hora a hora. La forma simétrica que se repite, no es simplemente un gusto caprichoso o un pretencioso virtuosismo técnico, sino que transmite una filosofía en que se mezclan elementos de otras culturas. El misticismo matemático y geométrizante desencadena una teoría naturalista en donde el hombre se reencuentra con su verdadera manifestación".

Casi todos estos comodines literarios no desdennan —y también la publicidad actual se encuentra pescando elementos seductores en esas aguas— evocar a través de las formas y disposiciones propuestas, a las casas de principio de siglo en donde el patio, el jardín y las abundantes ventanas preservaban un casero equilibrio ecológico. En las mayoría de esas antiguas casonas que el arquitecto Peña intenta mantener en pie a toda costa, han nacido —o ellos pueden recordárselas—, los participantes de la muestra. Lo paradójico resulta que, a pesar del grado de sofisticación alcanzado por algunos modelos, esas viejas edificaciones no del todo prácticas, continúan siendo las ideales. Por eso el texto de presentación de Irene Van del Poll, Horacio Torcello se parece bastante a una elegía escolar: "Descansar es hacer otras cosas que las que hacés siempre, entonces está el taller con banco de carpintero, mesa grande, parrillas colgadas del techo para poner los papeles y las maderas, patio con picho de tierra, fragua, pileta para limpiar los pinceles, gansos para secar las obras... La cocina es como la de la abuela, con una enorme mesa, donde todos pueden hacer tallarines y llenarla de harina, con las cacerolas colgando de una parrilla del techo y un hogar para que se junten a mirar el fuego y hagan pororró los que no les gusta cocinar". Por supuesto, la casa conserva la antigua forma alargada con cuartos abiertos a un vastísimo patio.

También el arquitecto Giesso cedió a la nostalgia, aunque le exigió a su objeto maquillarse con las ventanitas de la modernidad: "Mi recuerdo está siempre asociado a una amplia galería, soleada y sombría, que rodeaba la casa, donde jugábamos los chicos y las

personas grandes conversaban mientras lentamente transcurría el tiempo. ¡Qué lindo si esos interiores hubiesen sido menos sombríos, con ventanas más grandes donde entrase el sol y pudiesen crecer plantas! Donde, los días fríos se pudiera estar adentro de la casa y ver el exterior, protegidos del viento. Donde pudiésemos estar todos juntos mientras se hace la comida, se juega y se charla en familia''. Su proyecto incluye parra y paredes cuadrículadas como las hojas de un cuaderno.

La casa anfiteatro de Jaime Grinberg, el "símbolo solidificado en el espacio" de Jacques Bedel, la casa carpa de Enrique Vbertone y Enrique Longinotti (¿le parece arquitecto que bien dobladita me cabrá en el baúl del coche?) delatan que las expectativas de los participantes de la muestra se concentraban básicamente en la exposición; de allí la importancia adquirida por las fachadas, los efectos literarios o escenográficos y las representaciones oníricas. Sólo los proyectos de Kliczkowsky Minod/Natanson/Nevani/Szulwark, de Ricardo Blanco y de Ricardo Blanco/Hugo Kogan parecen viables y especifican los materiales y los métodos de construcción, ya desde el folleto.

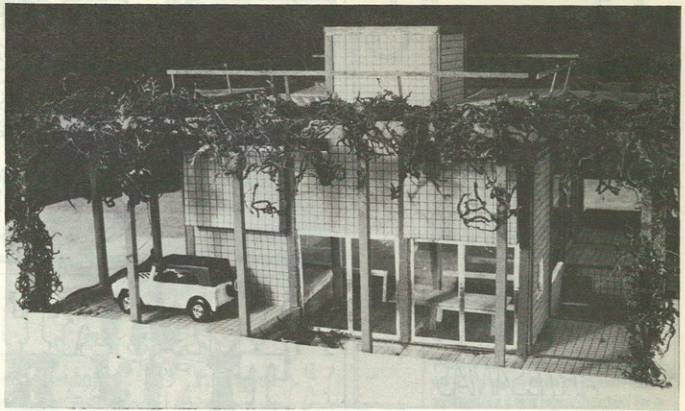
La recesión económica parece haber sido la culpable de que los arquitectos se vean reclusos por largos períodos a plano perpetuo, cuando no deben seguir al pie de la letra las ocurrencias reivindicativas de los nuevos ricos (si quedan) y esto los ha ido alejando de una consigna que debería ser de las primeras en tener en cuenta: la funcionalidad unida al confort.

Además el pánico a la pérdida del pasado que sume a los contemporáneos y que los hace sacralizar todo lo que tenga más de cincuenta años de antigüedad, torna difícil la alianza de las viejas reliquias con los toscos materiales y las líneas sencillas exigidas por una construcción de bajo costo. Será por eso que fueron los diseñadores, acostumbrados a la síntesis y a la originalidad como premisa, los que estuvieron más cerca de las demandas de Giesso. La muestra se realiza en Cochabamba 360 y permanece abierta hasta el 14 de mayo. ■

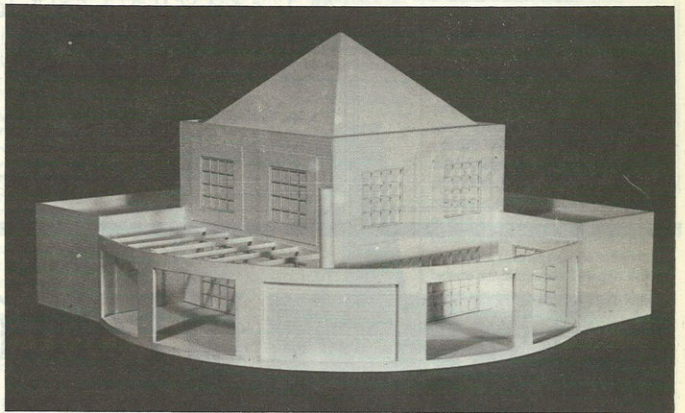
María Moreno
Fotos: León E. Hepner



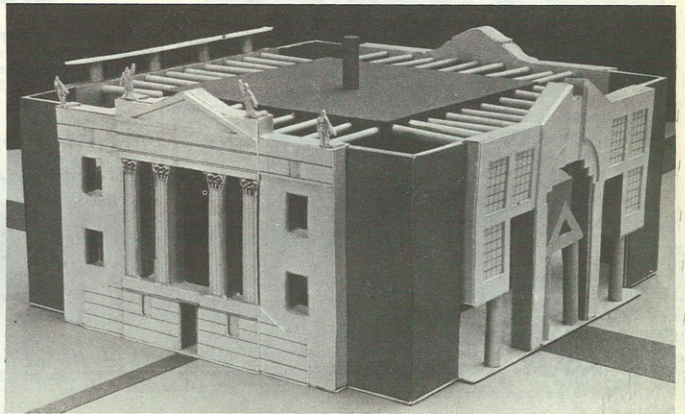
Bedel: un tratamiento escultórico.



Giesso: una tradición que se aggjorna.



Baudizzone: la combinación infinita.



Petrina y otros: Casa-cubo inicial.

*Ayeres
Antiguos*

MUEBLES
EN ALGARROBO

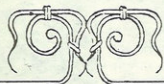
TEJIDOS
AUTOCTONOS

ARTESANIAS

ANTIGUEDADES

GALERIA DEL SOL
LOCAL 110

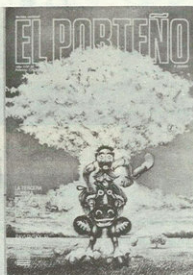
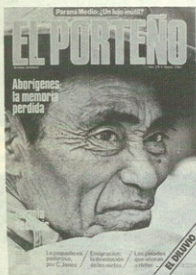
Paraguay 640 -
Florida 860 - Capital



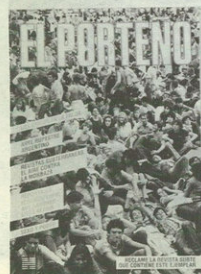
El Centro Kolla necesita un lugar céntrico para instalar su sede. Debe tener no menos de diez habitaciones. Para comunicarse con nosotros, escribir a Cangallo 2108, primer piso, Capital.



Artes Gráficas / Pintura / Escultura / Instalaciones / Testimonios / Arquitectura / Urbanismo / Cine / Teatro / Opera / Danza / Fotografía / Video / Documentos / Teoría / Estética / Historia del Arte / Medios de Comunicación / Diseño de Comunicación Visual / Exposiciones / Performances. Suscribise ahora para recibir los 6 números 1982. Arinf 801-7280 - Las Heras 9807/c 1423 / Capital. Incluye su nombre, dirección, código, ciudad, país y teléfono. Gracias. o adquirílos en kioscos y librerías.



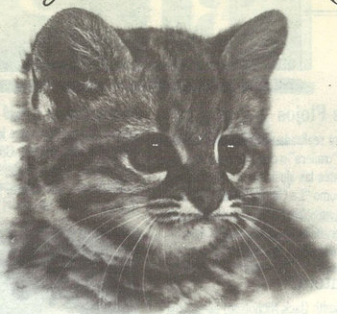
El Porteño lo espera en la esquina.



En el kiosco de Florida 690, o en nuestras nuevas oficinas de Marcelo T. de Alvear 899 (esquina Suipacha), Ud. puede adquirir los números atrasados de El Porteño al precio del último número.

El Porteño lo espera en la esquina, el primer viernes de cada mes.

el gato montés



Drácula y el realismo mágico de la Ciencia.

Antaño venían a nuestro país Roger Callois, Marguerite Yourcenar, Graham Greene, el príncipe de Gales o Marguerite Moreno. Se sentaban bajo el monóculo de Victoria Ocampo y esperaban que la "Gioconda de las pampas" les pusiera el sello de artículo importado de primerísima calidad a fin de que se hicieran aptos para ingresar en la farándula intelectual de sus obsecuentes *Testimonios*. Hoy vienen Frank Sinatra, Franco Zeffirelli y Vitus B. Droscher, e uno de los pocos best sellers mundiales que consintió en poner los pies en tierras tan peligrosas como éstas, y no precisamente debido a las beligerancias con Gran Bretaña. El señor Droscher, que se presentó a sí mismo como etólogo, psicólogo, zólogo y especialista en electrotécnica es autor del libro *Sobrevivir* que vendió millones de ejemplares en todo el mundo. La obra consiste en una serie de aguafuertes del reino animal que enfatizan la nota patrocena o moralizadora. Si bien el hombre se ha tomado años para salir a las estampadas de la Naturaleza, ahora pretende refugiarse en ella para interpretarla con el mismo ánimo que a los textos sagrados a fin de lograr una expeditiva auto-toxicopación. Mientras personajes de la tula de Konrad Lorenz o N. Tinbergen se han dedicado a hacer con los animales lo mismo que Freud con los hombres, el señor Droscher se dedicó a fabricar una suerte de Reader's Digest con los libros de los primeros. Su redacción escolar, su humor ídem que lo alienta a bautizar a los protagonistas irracionales de sus historias con nombres clásicos Hamhul, Héctor o Helena y su habilidad para hacer "refritos" y poner el predicado exactamente detrás del sujeto han logrado un éxito considerable en el legendarío lector medio. Debido a que Droscher no siempre acompaña sus libros con bibliografía aunque utiliza gran cantidad de estadísticas, sin dar mayores explicaciones sobre las fuentes, puede afirmarse que se levantan a su alrededor demasiadas expresiones de escepticismo que: "En las repúblicas sudamericanas, los vampiros causan en la actualidad importantes pérdidas entre las vacas, los caballos, las cabras, las ovejas y los cerdos. En 1978 murieron más de dos millones de reses vacunas y entre los sobrevivientes se produjeron grandes daños a causa de un disminución de producción de leche y carne, debido a la cotidiana sangría. Estas pérdidas se cifran en unos veinte millones de pesetas anuales".

Nos preguntamos: Nobleza del Cuarto Poder obliga- si el señor Droscher consultó archivos idéneos y un secreto de Estado celosamente guardado trata de evitar durante todos estos años que la población entre en un pánico similar al vivido por norteamericanos cuando Orson Wells anunció por radio la invasión extraterrestre. ¿O puede que la Campaña contra el mal de Chagas no sea más que un medio de encubrir la posibilidad de exterminio masivo corrida por nuestros campesinos, tan ignorantes de la leyenda de Transilvania? "Los murciélagos vampiros prefieren los animales domésticos a los salvajes debido a que los domésticos suelen tener un sueño más pesado que los que aún viven libres en la naturaleza" divaga Droscher. Con lo que el gato montés ha decidido abandonar los sándwiches del secretario de redacción y regresar, por las comissas a la poética-mente llamada *Jungla de cemento*.

Reclutamiento ecológico de locos bajitos.

Los que suelen arrojar cáscaras de mandarina entre el aserrín que cojea a los hamsters caseros, los que vacían vasos de gaseosa en el habitat de los peces tropicales y los que organizan carreras de cucarachas adosadas a cajitas de fosóforos y apoyan sin timidez sobre el pasto los borcuques escolares, o sea los niños, comenzarán a ser sacados -quizás de la barbarie. *Los árboles no son troncos* es título una obra de teatro para niños que se está dando en el Theatron (Santa Fé 2450).

Allí el grupo Rayuela (nada que ver con el ciudadano Cortázar) intenta imponer una didáctica sin tedio que apunta a constituirse en una verdadera introducción a la ecología. Estos conocimientos que cualquier libro de botánica difunde de manera abstracta y aburrida, son impartidos a los espectadores de *Los árboles no son troncos* con humor y buen nivel teatral. Un punto a favor más: contrariamente a lo habitual los niños están hartos de ver "conjetas" que se mueven como las de Play Boy o "gattitos" que saltan con la torpeza de un cincuentón dominado por el stress- los actores que intervienen en la obra no humanizan a los animales que representan sino que tratan de recrear sus conductas con cierto rigor "verista".

La obra es de Adela Basch y actúan Mónica Felipe, Eduardo Gersberg y Marisa Varela. La música es de Alberto Lucas y la dirección de Victor Ríos Mendoza.

Paradojas

Al parecer los argentinos estamos estructurados como un chiste. Chiste que, en este caso no deja de ser tragicómico. Mientras en el sur del país un ejército preocupado espera que algún organismo internacional reconozca definitivamente la soberanía sobre las islas Malvinas, noche tras noche, en el teatro Metropolitan se sucede la siguiente escena: un telón chilla solemnemente al abrirse sobre un escenario envuelto en niebla. Aparece una mujer con el aspecto de un adorno navideño: una campanilla blanca saipicada de polvo plateado.



El arte de Rearte

El premio fue organizado por el Museo Sivori y la Fundación Esso. Se convocó a dibujantes y a escultores. Uno de los premiados, Armando Rearte, es hombre de nuestro staff. Es uno de nuestros diseñadores gráficos y dibujante estable.

El primer premio (beca a los Estados Unidos), en dibujo, fue ganado por Isabel Cotarelo; la primera



mención fue otorgada a Héctor José Medici y la segunda a Armando.

En escultura, los lauros fueron repartidos del siguiente modo: beca, Hernán Dompe; primera mención, Viviana Hanon y segunda a Carlos Alberto Fortunato.

Es el modelo de Dior que Valeria Linch utiliza para representar a Evita en un emocionante entremés programado entre los exabruptos de Alberto Olmedo, Jorge Porcel y Moria Casán. Valeria Linch (née Ana María Lancelotti) lleva el cabello recogido en el rodete apretado, tan popular entre las místicas como entre las bailarinas clásicas. Tiene las muñecas pesadas de *bijouterie*.

Luego de un demagógico silencio que el público, luego de secarse las lágrimas provocadas por los chistes obscenos, acompaña con el corazón en la boca y pronto a derramarse en nuevas lágrimas, esta vez de patriotismo, la cantante comienza con los primeros versos de *No llores por mí Argentina*. Santo efecto: el clamor habitual entre los rbolesianos asistentes a los teatros de revistas se transforma en un silencio de carmelitas. A pesar que los agudos de la cantante traen un leve eco a los de Violeta Rivas, los aplausos, finalizada la canción, son atronadores.

Curioso destino el de esta mujer (Eva Perón) que supo tener destino histórico, en cuanto a homenajes se refiere. La opera rock fue escrita por Tim Rice y Andrew Lloyd Webber en donde se la liga sentimentalmente al romántico Agustín Magaldi. La primera versión se lanzó en Londres, en rigurosa

lengua inglesa. Valeria Linch fue la primera intérprete latinoamericana de la ópera y para informarse sobre Eva debía recurrir a las universidades norteamericanas y sus abundantes cassettes y documentos.

Un brindis por Pedro

El 31 de marzo murió Pedro Larraide. La casualidad (El Porteño ya estaba en imprenta) quiso, y seguramente a él no le hubiera disgustado, que llegáramos a darle a la tradicional nota necrológica para poner en su lugar un retrato literario (Pedro solía hacerlos excelentes) que, a tono con el retratado, aspira a dejar de lado tanto las jereniadas metafísicas como las indulgencias del discurso fúnebre.

Pedro tuvo una vida activa en la cultura: como periodista llegó a dirigir Panorama y a ocupar la secretaría de redacción de La Razón. Como profesor tenía, hasta el momento de morir, el cargo de adjunto en la cátedra de Teoría Literaria de la Universidad de Buenos Aires; datos circunscritos para un señor que ignoraba todo aire libresco sazornado de silencios espectaculares y citas litáneas. Le gustaba enseñar y su estilo iba contra la corriente: en lugar de juzgar al compás de los gustos personales a un alumnado ansioso por pertenecer a la camarilla de los aprobados, prefería cortar a las inteligencias en berbecho para hacerles amar los pensamientos de quienes eran felices pensando (nunca de los derrotistas o los nouveau riches del intelecto). A los "nuevos", capaces de glosar felizmente las novedades estructuralistas, los recibía con genuina admiración. "Qué inteligentes vienen los jóvenes!", solía decir.

La mundanidad era su medio natural, pero ¡ojó! en esa mundanidad convivían tanto Osiris Cláerico como Aníbal Troilo, Olga Orozco como los grafitistas pintados por los borrachos en los baños, Alberto Girri como los Cantares del Rey Salomón. Le gustaba todo y trataba a todos con la afabilidad abstracta de los solitarios sin dramatismos. A las mujeres conventilleras las bautizaba "El juguete rabioso" o "La Juanera" (era glante).

En los últimos tiempos le pidieron que dolicarizara su vida. Respondió con una sonrisa enigmática, tal vez lamándose un resto de buen borgoña, ya que insistía en seducir delante de una copita. Y, por supuesto, desobediendo.

Señorón, guardaba el arte de la réplica como un recuerdo de familia. Por eso le mejor a su obra puede repetirse más que aprender. A pesar de ser un excelente periodista, su cordialidad disputada hizo olvidable esa fama.

Nunca llegó al "Don Pedro", tuvo siempre el mismo diminutivo infantil que persigue a los festejadores, a los amigos íntimos y a los preferidos de las damas.

Por eso un colega estampó en su necrológica un "¡Chau Pedrito!" como se les grita a los señores, no cuando se van al otro mundo sino cuando se dirigen presurosos a la calle Florida para convertir en su gran salón.

CINE

Malou

Jeanine Meerapfel, es una joven cineasta argentina, radicada en Alemania desde hace años. *Malou* es su primer largometraje en el figuran importantes actores del cine de vanguardia europeo. Hanna es una mujer joven que vive en Alemania y que se siente profundamente desarraigada en una sociedad sin memoria. Resuelve volver hacia el pasado y rastrear la verdadera



historia de Malou, su madre, en busca de su propia identidad. El film transcurre en Alemania y la Argentina. Ganó el Premio Especial del Jurado de la Crítica en el Festival de Cannes 1981, el de Mejor Película en el Festival de San Sebastián y la Placa de Oro en el Festival de Cine Internacional de Chicago.

Dirigida y escrita por Jeanine Meerapfel; con Ingrid Caven, Grischa Huber e Ivan Desny.

Patrimonio Nacional

Humor punzante y ácida actualidad política en esta sátira al régimen franquista y a la antigua nobleza en una divertida comedia situada al morir Franco. El Marqués de Leguineche, tras treinta años de exilio voluntario, regresa a su palacio de Madrid, donde con la restauración de la monarquía espera reanudar la esplendorosa vida cortesana de antaño, y ser atendido por el joven Rey, una aspiración que será muy difícil de alcanzar.



Dirección de Luis G. Berlanga. Guión de Berlanga y Rafael Azcona.

Zapatos Flojos

Una sátira realizada a través de sketches a manera de "trailers" o colas de películas. Son muy evidentes las alusiones a películas muy conocidas como "La Guerra de las Galaxias", "Atrapados sin Salida" o a personalidades con Woody Allen, Clark Gable y otros. Producciones Mel Brooks.

La Frontera

Charlie Smith (Jack Nicholson) es un guardia fronterizo de los Estados Unidos que se enamora de una mexicana "ilegal" que con su bebé y su hermano menor realizó el peligroso cruce del desierto y del Río Grande hacia Estados Unidos. El tema de la frontera y de los "wet-backs", (espaldas-mojadas) como son llamados los mexicanos que entran ilegalmente al país, son el nudo de esta película.



Con Jack Nicholson como Charlie. Dirigida por Tony Richardson.

Muchacha de Provincia (La provinciale)

Dos mujeres de 30 años y la especial belleza de esa altura de la vida. Una es parisina y la otra una muchacha de provincia, ambas están solas frente al mundo. Una historia que analiza los sentimientos, las relaciones afectivas y el trabajo en el mundo de la mujer.

Dirigida por Claude Goretta. Con Nathalie Baye y Bruno Ganz.

Carrozas de Fuego

Dos jóvenes corredores que representan a Inglaterra en las Olimpiadas de París de 1924. Una historia de coraje, triunfo e idealismo. Harold Abrahams corre contra los prejuicios antisemitas; y Eric Liddel, un estudiante de teología, corre porque así "siente su presencia". Una reflexión sobre la vida y la política en esta alegórica competencia deportiva.

Con Ben Cross y Ian Charleson. Dirigida por Hugh Hudson.

La Gran Olimpiada de Moscú

Los Juegos Olímpicos celebrados en la Unión Soviética en el año 1980 presentados bajo el tema: "la actitud del deportista ante la largada".

Dirección a cargo de Yuri Ozerov quien intervino en la realización de la película oficial de la Olimpiada de Munich de 1972.

Escape a la Victoria

La fórmula de este film es combinar el fút-

bol y el tema de la fuga de prisioneros de guerra. Un partido entre los prisioneros aliados y el equipo alemán. Con Sylvester Stallone, Michael Caine, Pelé, Ardiles, Max von Sydow y Carole Laure. Dirigida por John Huston.



Señora de Nadie

Es la historia de una mujer que conoce la vida cuando pierde los privilegios que le confiere ser la "señora de alguien". Se encuentra tan marginada como un joven homosexual que se convierte en su primer verdadero amigo. Leonor, a partir de su separación, comienza a crecer con muchas dificultades para llegar a encontrar su propia identidad. El film, además muestra un collage de distintos tipos humanos y estilos de vida en la sociedad porteña actual.

María Luisa Bemberg demuestra mayor soltura y madurez como guionista y directora. Muy buena la fotografía de Miguel Rodríguez. Excelentes los trabajos de Luisina Brando como Leonor y de Julio Chavez y Rodolfo Rami.

TEATRO

Santa Juana

De George Bernard Shaw, obra de su madurez biológica y creativa compuesta en 1923, que muchos consideran como su obra mayor.

Bajo la dirección de Alejandra Boero, sobre traducción de Gerardo Fernández. Con Juana Hidalgo, José María Gutiérrez, Fernando Labat, Walter Santa Ana, y otros.

En el Teatro Municipal General San Martín, Corrientes 1530, de martes a domingos.

El Visitante Extraordinario

Es la segunda obra de Eugenio Griffero que estrena el TMGSM. La puesta en escena es de Mario Dañín y cuenta con escenografía y vestuario de Graciela Galán e interpretación de Aldo Braga, Patricia Gilmour y Andrés Turmes.

Teatro Municipal General San Martín, Corrientes 1530, de martes a domingos.

Ivanov

La célebre obra de Anton Chejov puesta en escena y dirigida por Jaime Kogan, con el Equipo de Teatro Payró. En el Payró, San Martín 766. Miércoles y viernes 21,30 hs; viernes y sábados 22 hs; domingos 20,30 hs.

Equus

La célebre obra de Peter Shaffer otra vez con Miguel Angel Solá, acompañado por Duilio Marzio y Perla Santalla. Dirigida por Arturo Garía.

Martes a viernes 21,30; sábados 21 y 23,15 hs; domingos 19,30 hs. Teatro El Nacional, Corrientes 960.

Emily

China Zorrilla en esta obra unipersonal sobre la escritora Emily Dickinson, de William Luce. Dirigida por Alejandra Boero. Martes a jueves 20,30 hs; viernes 21,30 hs; sábados 21 y 23 hs; domingos 13,30 hs. Teatro Odéon, Esmeralda 367.

El Acompañamiento y Gris de Ausencia

Estas dos obras cortas fueron las de mayor repercusión de Teatro Abierto. La primera, escrita por Carlos Gorostiza y dirigida por Alfredo Zema trata el tema del límite entre la cordura y la locura y pregunta: ¿quiénes están más locos, los locos o los cuerdo? El clima y los personajes son perfectamente porteños; Carlos Carella da una actuación magistral.

Gris de Ausencia, de Roberto Cossa invade el tema de los emigrados: esta vez son los italianos que de regreso en Italia, extrañan la Argentina.

Si bien la idea es interesante, no está desarrollada a fondo y la obra aparece sin pulir. La dirección de Carlos Gandolfo también es insuficiente, salvo Brandoni y Soriano, el resto del elenco da personajes chatos y caricaturescos. La puesta en escena, en cambio, es ingeniosa.

Tabaris, de martes a jueves 21,30 hs; viernes y sábados 21 y 23 hs; domingos 19 y 21 hs.

EXPOSICIONES

EL MOVIMIENTO DE ARTISTAS PLATENSES organiza la Primera muestra abierta de Collages. El concurso está abierto hasta el 12 de abril. Interesa acercarse a estos chicos con una propuesta bien concreta: lograr la participación de todos en la creación de una alternativa en plástica. MAP, Galería Cumbre Calle 9, entre 48 y 49 Local 17. LA PLATA B.AIRES.

Grabados y Cerámicas de Picasso

Inauguración el 6 de mayo a las 19 hs. en la sala de Reservas del Museo Nacional de Bellas Artes. Av. del Libertador 1473.

Nueva Sala sobre Cándido López

Inauguración el 6 de mayo a las 19 hs. en el Museo Nacional de Bellas Artes. Av. del Libertador 1473.

Grabados de Piranesi

En el Museo Nacional de Bellas Artes desde el 20 de mayo. Av. del Libertador 1473.

RECOMIENDA

Emilio Renart

Del 11 al 29 de mayo expone sus pinturas en Arte Nuevo, Florida 939, 1^{er} piso.

Ilustraciones de poemas de Alberto Girri por Juan Carlos Liberty y Federico Martino

Del Retiro, Florida 943 de 10,30 a 13 y de 15,30 a 20 hs. hasta el 15 de mayo.

Cinco fotógrafos: Humberto Rivas, Martín Siccardi, Jorge Travnik, Rubén Chiafini y Oscar Pintor

Paraguay 414 de 10 a 13 hs y de 16 a 20,30 hs.

Pablo Suárez

Del 11 al 29 de mayo, en la galería Jacques Martines. Florida 948, 1^{er} piso. De 10,30 a 13 hs. y de 16 a 20 hs.

Garabito: 20 años de pintura

En la Fundación San Telmo, del 3 al 30 de mayo. Defensa 1344, lunes a viernes 16 a 20 hs.; sábados 10 a 13 y 16 a 20 hs.; domingos de 13 a 18 hs.

Gerardo Gucemas

En la galería de Alberto Elia del 4 de mayo al 5 de junio. Azucénaga 1739.

Dibujo y grabado: Irma Amato (grabado), Enrique Agirreza-bala (collage), Nora Souza (dibujo)

En la galería Del Alto, Balcarce 1051, martes a sábados de 16 a 20 hs., domingos de 14 a 19 hs.

Anthony, Sánchez de Bustamante 2287

Un nuevo café bar, en la cual Funcionará una muestra permanente de fotografías y una Galería de Arte. Este mes exhibirán sus trabajos la Fotógrafa Hilda Lizarazu y las artistas plásticas Graciela Henríquez y Graciela Marotta.

BARES

Entreacto, Vidal 2164

Viernes 7: Alejandro de Raco
Sábado 8: Opus 4
Domingo 9: Mike Cooke Sitar-Tabla-Tamboura
Jueves 13: Graffiti Jazz Contemporáneo
Viernes 14: Alejandro de Raco
Sábado 15: Ollantay
Domingo 16: Duo de guitarra / Clásico-Español
Jueves 20: Ngullatun Proyección folklórica
Viernes 21: Alberto Muñoz y Membrillar
Sábado 22: Yabor

Domingo 23: Mike Cooke Sitar-Tabla-Tamboura

Lunes 24: Nuevos Aires - Música Contemporánea de la ciudad

Viernes 28: Néstor Astarita - Baraj - Rapaport - Remus - / Noche de Jazz.

Sábado 29: Celeste Carballo

Domingo 30: Dúo de Guitarra / Clásico-Español

Reservas al 781-7259

LIBROS

Scott Fitzgerald

Por André Le Vot

El autor de esta biografía es profesor de literatura norteamericana en la Sorbona, donde dirige un centro de investigación sobre literatura contemporánea de Estados Unidos. Esta obra es el fruto de más de veinte años de investigación y numerosos trabajos previos sobre este novelista. La obra sigue paso por paso el camino transitado por Fitzgerald; su infancia, sus amores, sus períodos de éxito y de depresión, los años en Princeton, su relación con la famosa Zelda, su mujer, los viajes, los sueños.

Constantemente Le Vot nos muestra el correlato entre las novelas de Fitzgerald y episodios o momentos de su vida. Es interesante seguir tan de cerca el desarrollo intelectual del autor de "A Este Lado del Paraíso" y "El Gran Gatsby" y recrear el mundo de los años 20 a través de la increíble radiografía que nos da el autor, de esa época y de la vida americana. Aragons Vergara.

La Mansión

Por E.M. Forster

Considerada crítica dentro de la obra del autor desde el momento de su aparición, esta novela es tanto una indagación sobre la capacidad del ser humano, para establecer una relación armónica con su vida interior, los seres que lo rodean y el mundo exterior, como una reflexión sobre la posibilidad de salvación personal en un mundo en crisis.

Alianza Tres.

Djinn

Por Alain Robbe-Grillet.

Última obra de Robbe-Grillet. Djinn es un texto muy diferente de los anteriores del escritor francés, con el que ha abandonado el objetivismo y propone una novela de suspense, en la cual el lector es el principal motor para organizar el suceso narrativo. Sudamericana.

Conferencia

Centro Kolla presenta: "Vida de los kollas y su filosofía".

Conferencia y recital de música andina. Asunción O. Yuliqua - Jorge Valiente Quipildor. El Chango Chocobar. Los Kipas. Tucumán 557, 2^o piso. 21 hs.

DANZA

"Performance"

Espectáculo de danza Post-Moderna realizado por Krystyna Bogdan y músicos invitados en "El Marqués" Cabrera 3769, el domingo 16 a las 22 hs. y en el "Café de Agosto" Corrientes 1983, el jueves 20 a las 21.30 hs.

Grupo de Danza Contemporánea

Dirigido por Mauricio Wainrot. Presenta tres espectáculos: Movimientos, de A.M. Stekelman, Suite de Percal, de A. Itelman y Los 40, de M. Wainrot. En el Teatro Municipal General San Martín, Corrientes 1530.

MUSICA

Fundación San Telmo

El 15 de mayo a las 19 hs. "Concierto Final" del curso de perfeccionamiento pianístico a cargo de Alberto Portugueseis.

El 29 de mayo, primer concierto del ciclo de cámara del grupo de creación musical. Obras de Stravinsky, Ricardo Palazzo, Anna Cristina Fabri, Claudio Schulkin. Defensa 1344.

Alejandro de Raco

Trabajos realizados sobre los paralelos de la música del altiplano y la oriental (Arabia, India, África, Persia). Ejecutando charango, kemanchá, sitar, flauta nasal y otros instrumentos antiguos. En el hall de entrada del Teatro Municipal General San Martín. El 2, 8, 9 y 15 de mayo. Sábado 20 hs., domingos 18,30 hs.

Piero y la banda Prema

En concierto el 8 de mayo, en el Estadio Obras. Primera y única actuación del año en Buenos Aires.

María Eugenia Estenssoro

DISCOS

Alexander Nevsky

Me pasó una vez estando en Londres que, después de escuchar a Lazar Berman y a Claudio Abbado en el concierto N° 2 de Rachmaninov, decidí quedarme interesado por saber lo que seguía del programa. Me sorprendió tanta energía proveniente del coro y de la orquesta; un caudal sonoro y unos efectos que en mi vida había escuchado. La novedad no era otra cosa que "Alexander Nevsky" de Prokofiev, dirigido por Claudio Abbado. Este es el mismo programa que nos ofrece el sello Deutsche Grammophon, en esta primerísima versión de la cantata "Alexander Nevsky". La mezzo soprano Elena Obraztsova despliega toda su técnica y ofrece una expresividad y un dramatismo digno de ser elogiado.

El coro y la orquesta de la London Symphony dirigidos por Richard Hickox y Claudio Abbado respectivamente, terminan de conformar a ésta como la grabación de mayor nivel hasta el momento. DEUST-

CHE GRAMMOPHON PROKOFIEV - ALEXANDER NEVSKY ELENA OBRAZTSOVA. THE LONDON SYMPHONY CHORUS AND ORCHESTRA. CLAUDIO ABBADO

Bernstein: Saltitos y algo más

Una nueva colección Great Performances del sello CBS, reúne a Prokofiev y a Bizet en sus primeras sinfonías.

La Sinfonía en Do de Bizet y la Sinfonía Clásica de Prokofiev (además de la "Trika del Teniente Kije", y la "Marcha del amor por tres naranjas" de Prokofiev). Leonard Bernstein, al mando de la Filarmónica de Nueva York logra destacar en Prokofiev una variedad tímbrica notable, a la vez de darle un sonido vigoroso y lleno de matices.

Pero mayor es aún el logro con el autor francés, en esta es la mejor versión de la Sinfonía en Do, en donde Bernstein seces a relucir toda su experiencia de director, mostrando un Bizet divertido y ágil (es excelente el trabajo de las cuerdas), y con un fraseo de una expresividad absoluta. En el Adagio se luce Harold Gomberg, con un solo de oboe. Mención aparte merece Bizet por haber compuesto su Sinfonía en Do, cuando apenas tenía diecisiete años.

En resumen, Bernstein demuestra una vez más su capacidad y su talento con la batuta (no importa la cantidad de saltitos que de, por esta vez está perdonado). CBS, BERNSTEIN, FILARMONICA DE NUEVA YORK, PROKOFIEV, BIZET.

Martín Pavlovsky

Carly Simon: Torch

Nos encontramos ante un nuevo trabajo de esta versátil cantante americana. En este disco, Carly Simon nos sorprende al incursionando en un estilo musical poco común en ella: el jazz.

Viejos temas de la década del 50 y 60, como por ejemplo, "Hurt" toman nueva fuerza gracias a los excelentes arreglos orquestales de Marty Paich y Don Sebesky. Su voz conmueve, creando climas desde sensuales hasta nostálgicos. Un repertorio cuidadosamente elegido nos muestra la unión del jazz con la música orquestal: Simon y su productor Mike Mainieri nos sugieren una continuidad entre los años 50 y 80.

En los temas colaboran grandes figuras del jazz, como David Sanborn, y Phil Woods, en saxo. También Warren Bernhardt, en piano; Michael Brecker, en saxo tenor, y el guitarrista Lee Ritenour.

Duke Ellington se encuentra entre los autores de los temas escritos en 1941, pero también hay algunas nuevas composiciones, de Stephen Sontheim, y de la propia Carly Simon.

La edición nacional tiene un buen prensado y la información necesaria. Hasta el tiempo que Carly Simon no editaba un álbum de tan buen nivel, sin duda ha decidido hacer un cambio musical inteligente. (Odeón).

Yes-Classic

Como el nombre del álbum lo indica, éste es un resumen de la obra de un clásico dentro del rock, como lo fue el grupo Yes, hoy disuelto, y emergente de un momento del rock que difícilmente se vuelva a repetir. La selección de los temas corrió a cargo del bajista del grupo Chris Squire, quien no dudó en elegir los de la primera época del grupo (1970-1973), cuando todavía la integraba el genial baterista Bill Bruford. De la segunda época (1973-1981), solamente incluyó un tema: "Cuentos fantásticos", del álbum "Going for the One".

Los temas pertenecen a tres álbumes: Fragil, Yes Album y Close to the Edge, cuando Wakeman todavía no había arrollado a sus teclados, y se podía escuchar la guitarra acústica de Howe; una época en la que el grupo no era una masa compacta de sonidos eléctricos.

Para los que no vivieron ese momento del rock, una excelente selección de uno de los grandes. Para los que la vivieron, un álbum de colección.

Es importante destacar que la edición nacional tiene un buen prensado y una completa información. (Odeón).

Mariano Mira

HUMOR



¡Vuelve! PAN Caliente



la última semana de mayo

Comunidad Terapéutica de Vicente López.

*Tratamiento profesional de problemas psicológicos
de adultos, adolescentes y niños,
diagnósticos, psicoterapia individual terapia gradual,
grupos familiares, musicoterapia,
expresión corporal, taller ocupacional,
orientación vocacional, consultas.*

General Urquiza 760. Vicente López. Tl: 791-1802



KOV 27/83

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

