

EL PORTEÑO

Año I/Nº 11 Noviembre 1982

\$ 55.000.-

Leda Valladares: La cultura silvestre / Periodismo: El proceso del miedo / León Hirszman: Revelar el pueblo al propio pueblo / Políticos: ¿Quién es Vicente? Sexualidad masculina: Ellos también sufren / Castellini: La conmocion de los golpes / Klimovsky: El que piensa debe demostrar su inocencia / Documentos: Lo de las Malvinas estaba escrito Bellas artes: Administración o talento / Konrad Lorenz: La ciencia contra el hombre / Reporteros gráficos: **Contra las fotos no hay atenuantes.**

STATUS

REVISTA
MASCULINA

Revista Masculina. Consígala
apenas aparezca, porque es ya
un hábito de STATUS el agotarse

EL PORTEÑO

SUMARIO

6 Periodismo. La represión, la autocensura y una eficiente maquinaria destinada a confundir los mensajes atentan contra la función social de la prensa. Esta nota trata sobre la cuestión.



11 Políticos. Néstor Vicente es uno de los hombres de la Democracia Cristiana, apoderado y miembro de la Junta Nacional de dicho partido. "El Porteño" dialogó con él sobre cuestiones que tienen que ver con la Democracia Cristiana, con el peronismo y con la política en general.

14 Documentos. Reproducimos una nota aparecida en un periódico semanal de los Estados Unidos, el Spotlight, en setiembre de 1981, en la que se anticipa lo ocurrido este año en las Malvinas.

17 Músicos. Leda Valladares es folclorista, de las buenas. Además es universitaria, graduada en Filosofía. Pero cuando tuvo que optar por entre las dos culturas eligió la cultura "silvestre"

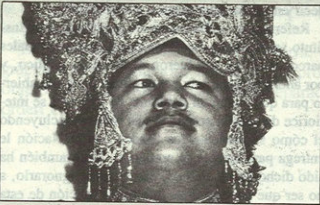


20 Ciencia. Konrad Lorenz, el sabio vienés creador de la etología, hace una seria advertencia sobre el colapso que acecha a la humanidad al decir que la ciencia se está volviendo contra el hombre.

22 Sexualidad masculina. El hombre, sexualmente, se siente enormemente exigido, más por los mitos y fantasmas que por la realidad misma. Nos pareció interesante profundizar sobre el tema. Los resultados están en una nota, reportajes y una serie de declaraciones de especialistas sobre el tema.

26 Boxeo. Cuando perdió el título de campeón del mundo de los medianos juniors le hicieron muchas acusaciones. Acusaciones no muy gratas, precisamente. Hoy, Miguel Angel Castellini vuelve a hablar sobre aquellos momentos difíciles.

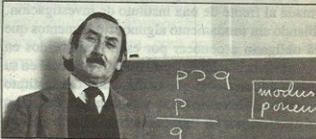
28 Cultos. Un ex seguidor del Gurú Maharaj-ji, quien lidera la "Luz Divina", apartado hace diez años de la misma, habla sobre aspectos muy discutidos de este movimiento, sobre la Ley de Cultos del año 1978, que pondría en situación de ilegalidad a dicho movimiento y, además, afirma haber visto a Dios.



31 Fotografía. La fotografía, en el periodismo, es un documento innegable de la sociedad cuyas imágenes captura. Afortunadamente, también, un testimonio de que cualquier intento de negar u ocultar la realidad tiene sus límites. El grupo de Reporteros Gráficos organizó una muestra: "El Periodismo Gráfico Argentino". Gran parte de la verdad de los últimos tiempos de nuestro país está allí, en esas fotografías, de las cuales reproducimos varias en esta nota.



34 Educación. El doctor Gregorio Klimovsky, conocido científico y educador, habla sobre estos temas de su competencia, haciendo hincapié en aquellos aspectos que tienen relación con la actualidad. Sus opiniones resultarían urticantes para muchos pero son, de cualquier manera, necesarias.



38 Teatro. Carlos Giménez, argentino, es el Director del Festival Internacional de Teatro de Caracas. Seguramente muchos argentinos no lo conocen. Intentamos modificar esta situación.

41 Cine. León Hirszman, lúcido director brasileño premiado internacionalmente, sólido teórico y uno de los iniciadores del Cinema Novo, habló con nosotros, entre otras cosas, sobre el cine como arma de organización para los pueblos.



48 Cuento. En este número publicamos un cuento de Ernesto Horvath, autor muy joven, hasta ahora inédito, que maneja la prosa con madurez.

50 Plástica. Una charla con la inventora del Museo Nacional de Bellas Artes y, posteriormente, con personalidades de la plástica, tratan una cuestión de la cual las conclusiones son evidentes.

58 El Gato Montés

CARTAS DEL LECTOR

Sr director:

De mi consideración:

En el N° 9 del año 1982 de la revista bajo su dirección, se publica una entrevista al señor Juan Schroder en donde el mismo realiza un serie de apreciaciones de carácter despectivo y no ajustado a la realidad respecto al problema de los pingüinos, en cuanto a juicios emanados de esta dirección.

En lo personal no puede afectarme, pero no puedo permitir que con carencia total de la realidad pueda llevar a confusión a la opinión pública respecto a la profesionalidad y seriedad con que trabajan los científicos y técnicos del Instituto que me honro en dirigir.

Asimismo, desacredita mi idoneidad al frente de esta casa, ironizando la presencia de un oficial de la Armada al frente de una institución de investigación, hablando sin fundamento alguno, fundamentos que está obligado a conocer por estar establecidos en una Ley de la Nación (Ley 21.673/77), la cual en su artículo 4° determina que la dirección del Instituto Nacional de Investigación y Desarrollo Pesquero será ejercida por un "profesional con título universitario en alguna disciplina vinculada con las ciencias del mar".

Me encuentro al frente del INIDEP en ese carácter y no como oficial superior de la Armada. Quien ejerce esta dirección comenzó sus actividades de investigación oceánica en 1952, es oceanógrafo físico con título universitario habilitante nacional e internacional; ha navegado más de 180.000 millas sobre el mar argentino en campañas de investigación oceánica (biológicas, geológicas, oceanográficas y geofísicas), participó en campañas científicas internacionales; ocupó todos los escalones del quehacer científico, desde jefe de laboratorio hasta jefe científico de expediciones en el mar, fue el único extranjero invitado a participar en la Expedición "Downwind" por parte del gobierno de los EE.UU. y de la Universidad de California (Scripps Institution); lleva treinta y un años en el tema de la investigación oceánica; ha sido representante del país ante el Comité Oceanográfico Intergubernamental (Naciones Unidas), la Asamblea Consultiva del Tratado Antártico; la Convención de la Conservación de los Recursos Vivos Antárticos, la Comisión Ballenera Internacional, la Fundación Nacional de las ciencias, etc.; es autor de más de 30 publicaciones sobre temas de la especialidad, cuatro de los cuales han recibido premios y reconocimiento en el orden nacional e internacional; es profesor universitario titular; ha sido asesor académico de la Universidad Nacional de Mar del Plata; es miembro de la Comisión Nacional de Ciencias de la Tierra, del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la República Argentina, de la Sociedad Argentina de Geofísicos y Geodestas y de la American Geophysical Union y está inscripto como experto de la FAO (Naciones Unidas) y como consultor de UNESCO.

No discuto las cualidades que pueda tener el señor Schroder en su especialidad, pero no puedo reconocerle avalués científicos en una especialidad que por sus juicios desconoce totalmente.

En cuanto a la responsabilidad como ente conservacionista, el INIDEP no sólo lo es por la mencionada ley, sino que es intrínseca de todo el personal

de este Instituto por vocación y por orientación profesional. El INIDEP recoge a lo largo de la costa argentina, los pingüinos enfermos o contaminados por la acción del petróleo, los recupera en sus instalaciones y los devuelve a su medio en condiciones aptas; preserva la totalidad de las especies marinas, graduando racionalmente su explotación en base a conclusiones científicas serias, lo que ha permitido que la pesquería argentina sea una de las pocas preservadas en el mundo. Por todo ello, resultan lamentables los conceptos vertidos en el artículo de marras en donde se habla de expresiones "insultantes", sin especificar cuáles fueron, se habla del juicio adverso de entes conservacionistas internacionales sin mencionar los juicios ni determinar el nombre de dichas entidades; se critica mi idoneidad y desconoce mi nombre; se constituye en árbitro del conservacionismo con sólo diez años de actividad muy parcializada en el tema, con desprecio supino de la calidad y capacidad de los investigadores argentinos; dice que se entera en el extranjero cuando jamás concurrió a este Instituto a interiorizarse de las realidades ecológicas de la fauna marina; en una palabra: calumnia, sumándose a los que tanto mal le hacen a la República, llegando a la opinión pública con medias verdades y medias mentiras, es decir en una actitud totalmente destructiva.

Referente al problema de los pingüinos, este Instituto se explicó mediante comunicados oficiales parcos y claros que fueron de dominio público, y por ahora no tiene más que explicar; pero está abierto para que cualquier habitante de este país se interiorice de toda la actividad que realiza, incluyendo el cómo se manejan los fondos que la Nación le entrega para ejercer su cometido. Esto también ha sido dicho públicamente, nadie puede ignorarlo, a no ser que persiga fines que no es función de esta dirección juzgar.

Solicito quiera tener a bien, darle a esta carta el mismo nivel de difusión que se le concedió al señor Schroder.

Saludo a usted atentamente.

Cap. de Navío (R.E.) Alberto O. Casellas
Director

Señor director:

Leo con mucho gusto "El Porteño". Se ocupa de aspectos de la realidad nacional que requieren ser conocidos, y a los que otros medios dedican poca o ninguna atención. El artículo sobre los asentamientos de Quilmes en el N° 10 es excelente. También los artículos sobre la coca en ese número, y sobre la curandería en el N° 9, y por supuesto los artículos sobre los aborígenes en ese y otros anteriores.

Como deseo que la revista mantenga esa calidad y relevancia en todas sus páginas, les envío algunos comentarios, basados en el lema de "porque te quiero te aporreo".

1) El artículo "El hombre más malo del mundo" en el N° 9: lo terminé de leer sin entender por qué Aleister Crowley merecía ¡cuatro! páginas de una revista. El artículo me parece confuso y su relevancia poco clara.

2) El cuento "La noche de la cruz de plata" en el N° 10, me resultó de una calidad sorprendentemente pobre comparado con los cuentos de números ante-

riores, especialmente el del N° 9.

3) El artículo "La ciencia es una herida absurda" del N° 10, está evidentemente escrito por alguien que no se basa ni en su razonamiento ni en su experiencia, sino en algo que ha leído, escrito por otros que tampoco entendían lo que trataban. Como dice el Evangelio "si un ciego guía a otro ciego, los dos caen al pozo". Un ejemplo claro: refiriéndose a la muerte de Nietzsche en 1900, dice: "¿O entrevió algo que lo asustó más todavía?... las matemáticas de Riemann,..."? Bernhard Riemann murió años antes que Nietzsche. ¿Qué son "las matemáticas de Riemann"? ¿Por qué habría alguien de asustarse de su obra? Obviamente, cuando el autor menciona a Riemann, no sabe a qué se está refiriendo. Estoy convencido de que no hay que confundir fantasía con sanata, y de que la imaginación es una virtud indispensable, pero no sirve para ocultar la ignorancia.

Desearo que la revista prospere y tenga cada vez más lectores, me despido muy cordialmente.

Ricardo Maronna
Malabia 2251 (2° G). Capital.

A la opinión pública:

Sr. Director:

Nosotros nos dirigimos a ustedes para informar que el día jueves 16 de setiembre de este año se inundaron nuestras casillas hasta la cintura y se rompió el puente de madera hecho por todos nosotros. Este puente está a veinte metros de la Escuela 46. Allá van nuestros hijos.

La escuela nos abrió sus puertas, en ese duro momento

Los niños debieron alzarse en brazos y pasarse de mano en mano hasta la escuela. Eramos aproximadamente 200 personas, 60 permanecimos en la escuela. No nos queríamos ir pues todo lo que tenemos está en nuestras casillas. Durante 48 horas vinieron autoridades de la Municipalidad, Defensa Civil y Cruz Roja. Por ella se consiguieron 5 tirantes y dos tablas de madera para el arreglo del puente roto. Vinieron asistentes sociales, delegados municipales y delegados del Centro de Evacuación, cada uno de ellos prometía hacer algo, pero nadie a la vez decía tener autoridad. A las 48 horas trajeron 15 mantas y 8 colchones para 60 personas, éstas fueron llevadas el día domingo. Mientras ventan y venfan, todos querían que nos fuéramos del colegio, con los niños a punto de enfermarse más, nuestras familias con la sola comida del comedor escolar, y con la promesa de llevarnos a otros lugares; no entendían la necesidad de permanecer cerca de nuestras casillas. Vinieron médicos; decían: bronquitis, diarreas, pero no daban ningún medicamento, en la salita tampoco había remedios.

Agradecemos al personal docente y administrativo del colegio por la ayuda recibida y desinteresada, la cual salvó la vida de nuestros hijos que podrían ocurrirles desgracias personales. Nos quejamos por las autoridades provinciales, la Municipalidad y Defensa Civil, las cuales se limitaron a hacer promesas sin cumplir ninguna.

Vecinos de la Villa del Barrio Independencia
Estación Independencia. González Catán.
Pcia. de Bs. As

EL PORTEÑO

Director

Gabriel Levinas

Jefe de Redacción:

Miguel Briante

Secretario de Redacción:

Jorge Di Paola

Prosecretario

Gustavo Wagner

Coordinación:

Jorge Ilvek

Colaboran en este número:

Jorge Azárate

Carlos Marcucci

Andrés Fontana

Alec Monmorency

Claudio Kleiman

Antonio C. Barañano

Lilian Bartolucci

Isaac Asimov

Fernando Almirón

Luis Majul

A. Becquer Casaballe

Mónica Flores Correa

Beatriz Seibel

Roberto E. Torres

Ernesto Horvath

Bebe Kamin

Fernando Brenner

Arte y Diagramación:

Jefe: Alfredo Baldo

Colaboradores:

Mariana Gutiérrez

Fotografía:

Daniel Jurjo

Corresponsales:

Nueva York: María Eugenia Estenssoro

Inglaterra: Christopher Jones

Polonia: Rajmund Kalicki

España: Humberto Rivas

Italia: Oscar Bony

Senegal y Africa: Frédérique

van Bemmelen

Washington: Daniel Levinas

París: Oscar Caballero

Noruega: Inés Hardoy y

Audun Wik

Tandil y Costa Atlántica:

Mora Cordeu

Nación Kolla: Asunción Ontiveros Yulquiá

Puerto Madryn, Patagonia e Islas

del Atlántico Sur: Horacio Ruiz Lasta

Corrección:

Lilia de Jesús

Anita Larronde

Tapa:

Diseño: A. Baldo

El Porteño Revista Mensual. Editada por El Porteño S.A. Cochabamba 726. Tel. 26-0634. Buenos Aires, Argentina. Registro Nacional de la Propiedad Intelectual N° 145212. Prohibida su reproducción total o parcial. Derechos reservados. Impreso en Impresora APUS S.A. Luzernaga 1684, Capital. Fotocomposición Photo Lettering S.A., Suipacha 128, 2° cpo. 1° L. Capital. Buenos Aires. - Distribuidor en Capital Juan C. Gómez. Interior Marcelo Noriega. Dirección: Gabriel Levinas. Noviembre de 1982.

CARTA DEL DIRECTOR

La oposición es el signo que corresponde al número once de El Porteño, K'uey, el antagonismo, y aunque parezca casual el antagonismo, que es fácil de verificar en la vida argentina, también invadió la redacción de El Porteño.

No es fácil para un país desacostumbrado al diseño público, diseño reprimido con brutalidad sin límites, manejarse en un aparente clima de libertad, sin temor y sin que la posibilidad de ser públicamente visualizado como opositor no sea motivo de miedos y paranoias.

Sin embargo tanto afuera, en la calle, como adentro, en la redacción, la oposición, el antagonismo, son las fuerzas movilizadores y creativas que pueden garantizar un futuro menos triste y menos estúpido.

El dolor, el miedo, no pueden detener a todo un país que quiere ser protagonista, hacedor de su propio destino, no hace falta que sea de grandeza ni que la Argentina sea una potencia.

Alcanzaría con que sea un buen lugar para vivir. Transcribo a continuación palabras de uno de los libros más antiguos del mundo: el Ching.

☰ Cuando los hombres viven en oposición y enajenamiento mutuo como extraños, no puede llevarse a cabo ninguna gran obra en común. Los ánimos disienten demasiado entre sí. Ante todo, es necesario no proceder con rudeza, cosa que agudizaría más aún el antagonismo, más bien es menester conformarse con los efectos que se obtienen poco a poco, en lo pequeño. En ese sentido todavía podrá esperarse la ventura, puesto que la índole de la situación hace que el antagonismo no excluya toda posibilidad de entendimiento.

El antagonismo, que en su carácter de oposición polarizada dentro de una totalidad amplia se presenta por lo general como freno, por otra parte, cumple también funciones benignas e importantes.

Los antagonismos entre Cielo y Tierra, espíritu y naturaleza, hombre y mujer, generan, gracias a su conciliación, la creación y procreación de la vida. En el mundo visible de los objetos, el antagonismo posibilita la separación en especies, mediante la cual se establece un orden en el mundo.

El proceso del miedo

El proceso sufrido estos últimos años por el periodismo, que actúa bajo enormes presiones, evidenciadas a través de todas las maneras posibles de la intimidación, ha tendido a neutralizar la veraz información sobre la realidad. Un acercamiento al tema induce a considerar la variedad del ataque sufrido por la prensa

La gran máquina de confundir los mensajes

Por Jorge Di Paola

Existió (existe aún) la intención de convertir el cerebro de los argentinos en un gran queso suizo. Tal como le ocurrió a Don Quijote cuando se le calentó el yelmo.

Insidiosamente se puso en práctica la confusión de los mensajes con información secundaria, trivial o llanamente falaz, como contribución al dominio y a la organización del terror, que provino de un gobierno con reflejos defensivos de ferocidad espasmódica.

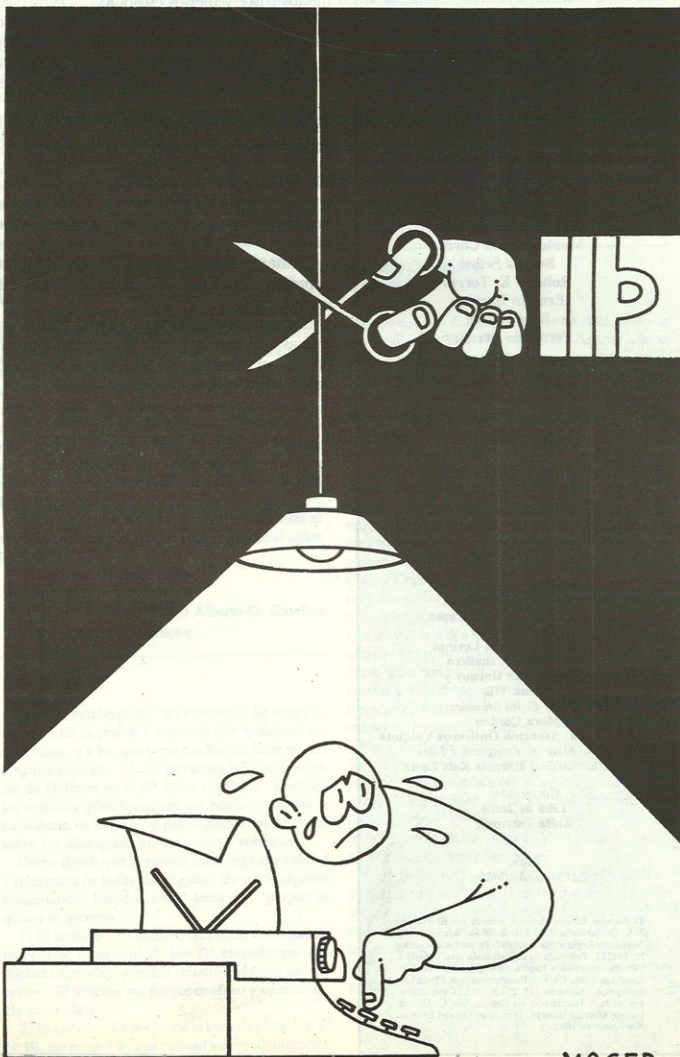
Para un poder carente de consenso, el temor por la opinión de la gente, el temor por el conocimiento, y por la trasmisión veraz de los sucesos, no es tan sólo el temor por la memoria de tantos actos carentes de la ética que funda todo castigo justo, proporcionado a la culpa y basado en las leyes que reglan a la sociedad. (Cierto la ignorancia ayuda a olvidar). Junto a las acciones represivas fuera de la ley, a la inflación desatada (que también degrada moralmente porque es la rotura de un pacto por el cual se sostiene un valor y se cumple esa promesa de intercambio equitativo que es el dinero, además de ser un lazo social) hacía falta crear una maquinaria que enturbiara la información y confundiera los mensajes y apoyar ese poder en ella.

La ley del embudo y el embudo como metáfora

En las democracias, bajo cuyo modelo se diseñó la Constitución Nacional, la opinión pública, reglada por esa carta de derechos, equilibra y compensa los avatares que trae la vida política. El Estado tiende a restaurar la estabilidad amenazada cuando aparecen conflictos, o cuando la presión de los sectores de poder y los intereses económicos hacen peligrar ese gusto de la administración por permanecer idéntica a sí misma.

Por eso el periodismo no es una mera profesión sujeta a consideraciones de orden exclusivamente técnico, sino que conlleva una ética en el ejercicio de informar y opinar.

Como nadie puede estar a la vez en todos lados, y presenciar todos los hechos; como nadie puede estar informado de todas las cosas ni formado en todas las



disciplinas, la diversidad y complejidad del mundo piden canales de comunicación social que son una especie de embudo. (En realidad el periodismo es un género literario que provee de una expresión figurada de los hechos, de modelos en escala reducida de los sucesos).

El cono de este embudo recibe pantallazos, siempre fragmentarios, donde la información llega y se procesa; en el pico se concentra una selección (que es modelada por el estilo del medio) que va a depender de la ideología y de los propósitos, no siempre conscientes, de la empresa en cuestión. Esta selección sale al público, después de un proceso que tiene varias escalas, desde la redacción, hasta la composición, diagramación, la impresión y la distribución.

En este proceso, simplificado en la imagen del embudo, complejo e inestable, operan una cantidad de variables que, observadas con atención, no han hecho sino dibujar una imagen "caliente" de las relaciones sociales que el periodismo "refleja". Aunque en verdad tan sólo evoca, pues no hay una correspondencia estricta entre el hecho y la noticia sino tan sólo un recorte verosímil del episodio, recorte veraz o falaz, según la ética que lo rija.

Poder y presión

En este proceso, en cada una de sus escalas —lo que no se corta en la redacción se puede frenar en la distribución— todo puede pasar. Es un proceso sujeto a innumerables relaciones de poder, desde la autoridad que controla (y cómo controla es la cuestión), las relaciones de cada empresa con este poder, hasta las relaciones, menores, de poder interno en cada medio, a menudo ligadas a las dos primeras.

Pof eso, indagar en la práctica de ese trabajador intelectual que es el periodista, en sus opresiones varias, en su cotidianidad turbada durante el Proceso, en su mente azotada por los sucesos del mundo y por la persistencia de una larga serie de limitaciones y verdugos, no dará tan sólo una imagen de la práctica de las comunicaciones sociales. También provee de una metáfora nítida de la vida argentina, estos años.

En rigor, el gobierno militar no inventó nada. La Argentina, que es un país de adaptaciones y plagios, pudo ver cómo sus tecnócratas, instruidos por la lingüística, la semiótica, la cibernética y el psicoanálisis aplicado (los descubrimientos liberadores también pueden ser manipulados para el control y la represión) coincidieron con la intuición tiránica y proveyeron de técnicas cuyos efectos son groseros, pero cuya aplicación es sutil.

El objetivo de confundir los mensajes, neutralizar la información veraz, camuflar el silencio acerca de acciones y fines por intermedio de lo que la teoría de la comunicación llama "ruido" se consiguió con el apoyo de la intimidación. Es decir, la emisión de mensajes sustitutos, reemplazos intrascendentes de la información relevante, para que el silencio esencial no se note, para que el vacío no pese, se completó con la exhibición de falcons verdes y llamadas telefónicas.

Se estimuló a la prensa amarilla y el *teñido* de toda prensa relativamente veraz, se estimuló el simulacro de la información, según una *resta*, un quite proporcional al público estimado de recepción.

La bagatelización de los medios de difusión de masas, y de los de información, el eclipse de todo mensaje capaz de coincidir con los intereses socia-

les reales, el reemplazo por mitologías artificiales y trivializantes (y aun degradantes) es una técnica finamente desarrollada por las multinacionales y aplicada progresivamente para el control y la manipulación de la gente.

No hubo, aquí, más que hacer una adaptación a la criolla de procedimientos suficientemente probados y puestos en práctica, y afinar los que ya venían poniéndose en práctica. Tal saber, que no careció de desarrollos autóctonos (el plagio tiende acá al exceso) fue puesto en práctica de manera a la vez tecnocrática y artesanal.

También hay un estilo para reprimir y controlar. En la Argentina suele predominar la saturación.

Lo que en los países postindustriales es una práctica refinada que se basa en la aplicación de los métodos científicos, en el país se combinó con un estilo mazorquero de presión e intimidación. Acaso sin saberlo, los militares recobraron una antigua tradición pre-constitucional, a la vez inquisitorial y vernácula.

Los países desarrollados, de tradición puritana, mantienen el dominio de los ciudadanos y la estabilidad social aunque salvan la formalidad de sus leyes. Otros países, como los países del Este, bajo control soviético, ejercen un tipo de manipulación y de censura particularmente minucioso, de un matiz paranoico y a la vez familiar. Las reglas del juego son claras: existe el censor, que es un tecnócrata con algunos conocimientos, muy a menudo un oscuro profesor de lingüística. Algunas veces está sujeto al diálogo con el censurado, que puede pelear, en cierta forma, contra la mutilación de su libertad, párrafo por párrafo. *El hombre de mármol*, de Andrej Wajda, mostró al público argentino un aspecto de tal método.

Hasta cierto punto, es posible una negociación, aunque depende del grado de estabilidad social, del momento en que ese diálogo desigual, entre el periodista y el censor, se establece. Aunque podemos deducir que es impracticable, en Polonia, hoy en día.

El control disperso

La Argentina, que desde hace largos años es un país en retroceso —en vías de subdesarrollo— debió, bajo el gobierno militar y el liderazgo ideológico de Martínez de Hoz, adepto a la Trilateral y a la Escuela de Chicago, enmascarar dos procesos paralelos, conducidos por el Proceso. El primero (fueron conjugados), era la reconstrucción de las clases sociales (aprovechando el espacio que daba la guerra sucia) y la reducción de la movilidad social que habían conseguido los acuerdos sociales socialistas y la moderación radical, igualmente.

Que la Argentina hubiera estado por convertirse en un país de clase media parecía horrorizar a la clase dominante, acaso fascinada por una idea atrada del capitalismo, inducida por el Hollywood de los teléfonos blancos.

El segundo proceso (simultáneo, claro) debía crear el suficiente ruido como para tapar tanto la política económica como los avatares ilegales de la guerra sucia, ambos por medio de la propaganda y de la neutralización de la información. La propaganda estimula un nacionalismo de oropel, concomitante de la desnacionalización real, un nacionalismo bajo el modelo deportivo, desprovisto de crítica, y la "información" debía disimular el silencio obligado. La desaparición de personas y el terror generalizado trajeron como consecuencia esa bagatelización y esa mudez.

Un sistema con algún consenso, o con otra fuerza que su capacidad de violencia, como el franquismo (que no carecía de un apoyo social y que fue resultado de una guerra abierta, civil pero convencional) pudo segregar un control abierto de la información, una censura provista de reglas claras y de responsables públicos.

Aquí, la falta de un poder sustentado en otra cosa que el tandem armas-negocios, no podía enfrentar ni la protesta moral que hubieran promovido los juicios a los acusados de subversión, ni el ajusticiamiento frontal, con responsables públicos, ni podía enfrentar una ley expresa, y de disposiciones claras, de censura, que fuera más allá de las disposiciones antisubversivas.

En la Argentina no hubo una censura abierta y reglada de la información. Surge la pregunta acerca de qué hubo en cambio.

Hubo varias simulaciones.

Afectar los derechos fundamentales se parece a rodar por una pendiente. Freud afirmaba que no hay nada más difícil que esconder un cadáver. Acaso esconder miles sea más difícil aún. Hoy se comprueba que la decisión de crear una *niebla* informativa que ocultara la ilegalidad del procedimiento represivo (consecuencia de una debilidad de base) fue ineficaz, aunque no indolora. La *niebla* de interdicciones, el rechazo de toda norma y de responsabilidades *puntuales* y al dispersión de la responsabilidad social de los represores, ocasiona un efecto boomerang que no vuelve a la mano de quienes lo lanzaron, precisamente, sino a la cabeza.

El censor fue reemplazado por una atmósfera censora. La intimidación flotante fue manejada a la vez por el rumor que descendía sobre las redacciones, y por el garrote. El castigo aparecía desproporcionado a la culpa. Un crimen o un secuestro de tanto en tanto mantenía la credibilidad en la punición desmesurada. La censura *nubosa* estaba apoyada por la presencia de la neomazorca.

A la represión efectiva la acompañaba una diseminación gaseosa del terror, *por toda la sociedad argentina*. Se trataba de paralizar toda función de la inteligencia crítica por igual, de obtener resultados no por la sutileza, sino por la saturación.

Teoría del paraguas

Se sabe que es harto difícil darle a una moneda arrojándole una gota de agua. Imaginemos una moneda sobre una mesa: si un tirador moja su dedo mayor, lo apoya en el pulgar y lo distiende rápidamente puede mojar un blanco a tres metros de distancia en una equis cantidad de tiros aunque es difícil. Pero, si llueve, la moneda (el blanco) se mojará. *También la mesa*. Eso se llama saturación de tiros, y fue la técnica usada durante los bombardeos a Alemania, en la Segunda Guerra. La sociedad argentina en su conjunto fue sometida a ese procedimiento, con el objeto doble de dominarla y de encubrir la ilegalidad.

Tratado el país como un enemigo, se derrota a la parte agresora así como *también a su conjunto*. Varios años de sometimiento a la saturación represiva no pueden menos que traer un resultado.

En contra de las leyes de la guerra (que no debe confundirse con el mero crimen, ya que es un crimen especial, pues la guerra tiene que conservar ciertas reglas para ser tal) que en última instancia debe encararse como un negocio, (pues, según Clausewitz es a lo que se parece más), la Argentina ha sido devastada por esa consideración brutal del objetivo. Y eso había que enmascararlo.

Por eso el periodismo escrito no tuvo una clara ley de censura porque lo que entraba por el cono del embudo no podía salir elaborado por el pico. Sólo tenía que salir un ruido sustitutivo. La información y la opinión crítica fueron transformadas en material estratégico sujeto a la aniquilación, del mismo modo que su vehículo, el idioma, tenía que ser desgastado y bagatelizado hasta que la vaguedad (y la fealdad) acabaran con los mensajes.

La prensa debió ser teñida de amarillo. Las revistas capaces de ejercer la crítica, adaptadas a la

creación de sensaciones gruesas en competencia abierta con las nuevas (proliferantes) publicaciones creadas ad hoc, no por instigación directa, sino por las enormes presiones del vacío informativo, tanto en la gente, que quería leer algo, (porque el silencio se volvía insoportable) como por los editores, cuya función casi metafísica consiste en, tautológicamente, editar.

La culpa de censurar fue distribuida en el conjunto de la sociedad, pero la división del trabajo produjo una escala de "responsabilidades" especifi-

cas: la misión de los jefes fue la de evitarles problemas a sus subordinados, tachar lo que no correspondía, y preservar las fuentes de trabajo. El combate por la veracidad fue distribuido en el interior de las publicaciones, ya no entre las publicaciones del medio. Situaciones de poder relativo dieron lugar, junto con la transmisión oral, a la filtración de datos que comienzan a restablecer la ética global que acaso signifique la posibilidad de sobrevivir como Nación. Aunque está por verse.

La Democracia y el miedo

Por Andres Fontana

Los términos del título de este artículo son contrapuestos. Intuitivamente, democracia y miedo connotan nociones tan antagónicas como consenso y represión, libertad e intimidación, persuasión y coacción, o participación y exclusión. En la realidad política, cuando uno de los dos predomina, el otro tiende a desaparecer. No pueden coexistir largo tiempo sin conducir a opciones críticas.

En 1973 se asistió en Argentina a la instauración de un régimen político cuyo carácter democrático, tanto por el proceso electoral previo, como por los objetivos que se planteaba, resultaba incuestionable. En su seno, sin embargo, la democracia debió convivir con mecanismos de formación del poder político ajenos a ella. Dentro y fuera del Estado, al interior del partido gobernante, en los sindicatos, en la Universidad, la democracia fue desplazada por procedimientos autoritarios y por un amenazante desarrollo de la violencia.

Crecientemente, la participación en la política supuso vender el miedo y decidirse a asumir riesgos.

La violencia ejercida en el marco de un régimen democrático puso de manifiesto los valores autoritarios y la falta de criterio político de sus protagonistas. Pero su desarrollo fue mucho más allá de una efímera expresión de autoritarismo y torpeza política. Progresivamente, implicó la implantación profunda de mecanismos que desplazaban todas las normas de funcionamiento y herramientas de acción política justificables racionalmente. La difusión de la violencia y el miedo implicaron así no sólo la destrucción de la democracia, sino además la eliminación de lo normativo en su expresión mínima. Se inició de esa forma, el fin de la política, ya que sin normas o "reglas de juego" racionalmente defendibles no podía haber política en sentido estricto.

Se contribuyó de ese modo a la legitimación de la intervención militar y, mediante la generalización del miedo, se fortaleció el consenso con que contaría inicialmente el régimen de facto impuesto en 1976. El gobierno militar destruyó la estructura organizativa de la violencia que se ejercía "desde afuera" del Estado. Pero, en el mismo proceso, desarrolló e institucionalizó un nuevo estilo de ejercicio de la violencia, que se había iniciado con anterioridad a 1976. Se insertó así, en el campo arrasado de la política, la violencia ejercida "desde" el Estado, aunque no explícitamente "por" el Estado.

Durante el transcurso de la guerra antisubversiva,



no se estableció ningún marco explícito regular del ejercicio de la violencia estatal. Se asumió que la legitimidad deriva de los requerimientos de la "guerra sucia" que se estaba librando, era suficiente y se entendió, además que la regulación normativa del ejercicio de la violencia por parte del Estado constituiría un innecesario obtáculo al éxito del gobierno en ese terreno. Tales argumentos parecieron suficientemente válidos, al menos desde un punto de vista práctico. Pero, mientras su validez se limitaba a requerimientos de la guerra antisubversiva, el ejercicio de la violencia "desde" el Estado trascendió las necesidades específicas y el horizonte temporal de aquélla. La violencia "desde" el Estado sólo tuvo límites en la discrecionalidad de quienes la ejercían y, una vez concluyó la guerra antisubversiva, se mantuvo intacto un aparato de represión que sólo la situación anterior podía, de alguna manera, justificar.

Aparentemente, la violencia ejercida "desde" el Estado había rebasado todos los límites del control político y se generalizó la creencia que ni siquiera en el más alto nivel del régimen militar se poseía la información o el poder necesarios para controlarla.

La ciudadanía fue entonces víctima de un nuevo tipo de miedo que, al menos por su intensidad y difusión, había sido desconocido hasta entonces en la población, sin discriminaciones políticas ni sociales. Se trató así de producir una forzada adecuación de los ciudadanos a un contexto en el que habían quedado sin efecto no sólo las instituciones democráticas sino todo tipo de normalidad. De ese modo, lo que en un principio se intentó legitimar como procedimiento necesario para combatir la subversión, quedó instaurado como mecanismo de supresión de la política en general. El argentino debía comprender que la política era algo no sólo prohibido, cuya práctica lo haría paso-

ble de sanciones legales, sino principalmente algo peligroso.

Al parecer, el miedo debía quedar incorporado como elemento regulador permanente de la política argentina, y la impunidad por los excesos en el ejercicio de la violencia "desde" el Estado constituir una realidad aceptada por todos. Sin embargo, cuando posteriormente las Fuerzas Armadas, arrastradas por el peso de sus propios fracasos políticos, debieron emprender aceleradamente el camino hacia la democratización del país el miedo impuesto a la ciudadanía y la cuestión de la impunidad pasaron a constituir un problema político crucial.

Por una parte, el miedo se fue transformando en demandas y reivindicaciones. Los partidos políticos, temerosos de todo elemento potencialmente "desestabilizador"—y moviéndose en el marco de una estrategia según la cual los militares, tarde o temprano, les entregarían el poder sin necesidad de que mediara un enfrentamiento político agudo—, fueron tan prudentes como pudieron con respecto al tema de la violencia estatal. Pero la presión de la ciudadanía—irrefrenable desde que la Guerra de las

Malvinas arrasó cruentamente la última fantasía del "país oficial", el país del "como si" fabricado desde el Estado—puso en boca de los partidos políticos, entre otros temas, la cuestión de los desaparecidos y los derechos humanos. Poco a poco, se hizo evidente que en la Argentina de los años ochenta no era posible hacer política, y mucho menos hablar de democracia, sin referirse a esa cuestión.

Además, aunque el propósito de emplear el miedo como regulador de la política no desapareció, la intensidad y la eficacia represiva de su uso disminuyeron sensiblemente a medida que el régimen militar evidenció sus fisuras y entró en un proceso de acelerada desintegración. Pero, aun así, la existencia de un aparato represivo no sujeto a normas explícitas que regulen su funcionamiento, sigue condicionando la vida política del país.

Por otra parte, frente a las perspectivas de democratización se han configurado nuevos miedos. La violencia ejercida "desde" el Estado en el pasado se ha constituido, para sus protagonistas, en amenaza de una futura aclaración de responsabilidades. Esto contribuye fuertemente a que la democratiza-

ción sea puesta en duda con frecuencia y a que se siga intentando generar miedo "desde" el Estado.

Tantas han sido las tensiones acumuladas en torno a estos problemas, que en el momento actual las nociones elementales de la democracia republicana, como, por ejemplo, el funcionamiento independiente del poder judicial, la responsabilidad de los funcionarios estatales y la vigencia de las garantías individuales establecidas por la Constitución Nacional, asumen una dimensión virtualmente revolucionaria. El esclarecimiento de lo actuado en la guerra antesubversiva y la conclusión definitiva de prácticas irregulares en el uso de la fuerza, se han transformado en una tarea histórica que no puede ser desligada de la democratización del país. La misma, sin embargo no debería constituir un objetivo de la instauración de un régimen constitucional, sino su antecedente: una reinstauración de la normatividad política en el Estado, que actúe como mecanismo mediador en la conflictiva relación entre el pasado reciente y el futuro inmediato del país.

Retórica y poder militar en la Argentina

Por Carlos Marcucci

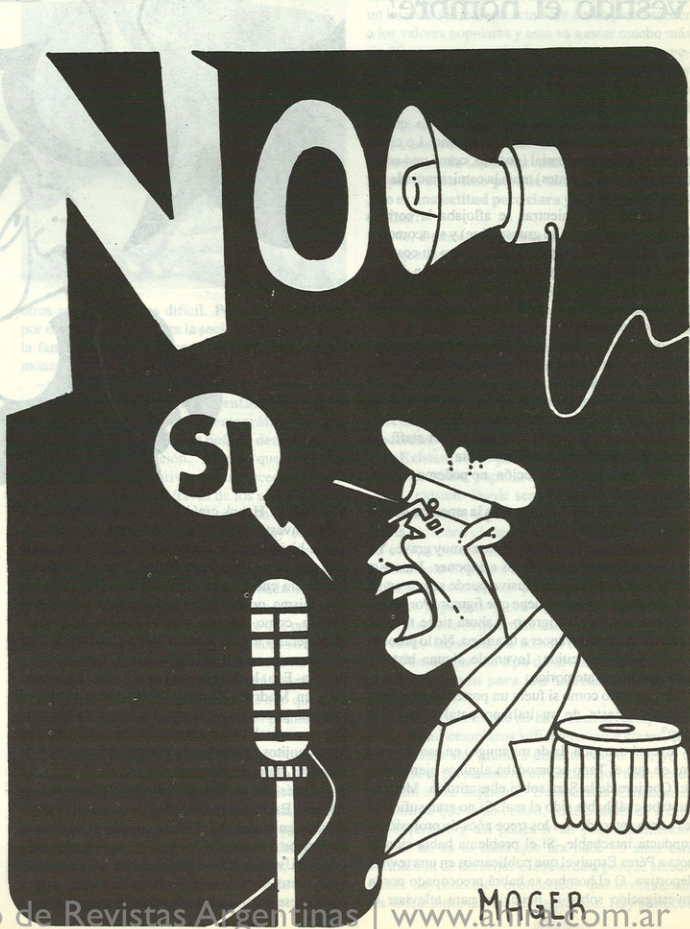
La retórica, sumariamente definida para los efectos de esta nota como el arte de la palabra fingida, ha renacido en nuestro país. Recurso de poetas y publicitarios, fue instrumentada masivamente por los diversos gobiernos que nos asolaron durante los últimos seis años y medio.

Toda figura retórica puede analizarse como una transgresión deliberada y fingida a una norma del lenguaje, transgresión que crea otras en diversos campos, como el físico o el moral por ejemplo. Tanto unas transgresiones como las otras son ficticias y por esa razón no sancionadas socialmente.

Este concepto de lo expresado y no sancionado es—seguramente—lo que más ha fascinado a muchos de los miembros parlantes de los últimos gobiernos de facto.

Al transgredirse una norma del lenguaje, hecho que en última instancia no hace mal a nadie, se altera paralelamente una norma de la física o de la moral, alteración que como sólo sucede en el campo de lo imaginario tampoco hace mal a nadie, o parece no hacer mal a nadie.

Un ejemplo de este curioso funcionamiento de la retórica podemos encontrarlo en una frase extraída del Diccionario Enciclopédico de Dámaso Alonso, dice así: "Leer a Virgilio". Al construir la frase de este modo, se han alterado las reglas de la gramática y también otras de diversos campos, porque para leer a Virgilio, él tendría que ser algo así como un hombre ilustrado, debería tener todo su cuerpo escrito y lo que es más difícil aún debería resucitar. Y he aquí varias alteraciones, físicas, metafísicas y hasta morales, ya que si Virgilio viviese, habría que desnudarlo para poder leerlo. Esta maravillosa y formidable impunidad que tiene el arte de la palabra



fingida para modificar al mismo tiempo las normas de la gramática, de la sociedad, de la lógica y de la física, es otro factor que —obviamente— logró su exaltación en los últimos años.

Es evidente que el esquematismo de ciertos líderes militares no les permitió crear excelentes metáforas, deslumbrantes hiperboles o enconables metonimias, pero la necesidad de ocultar los hechos los obligó a decir una cosa por otra, y decir una cosa por otra es, en definitiva, retórica pura.

—El empleo de esta técnica de traslación de sentido ha sido el instrumento más utilizado en las esferas oficiales, decir algo en reemplazo de lo que era mejor callar. Trasladar, desplazar lo inaceptable hacia los límites de lo aceptable. Lenguaje figurado para ocultar hechos que no debían figurar en nuestra historia. Alteración de lo gramatical que a la vez cambió los otros

universos.

—Esta es la mecánica del manejo del lenguaje que se vino operando durante los últimos seis años y medio de dolor y represión. Y justamente para ocultar este último fenómeno al grado máximo y poder verbalizarlo de alguna manera se encontró una palabra de reemplazo, una palabra fingida aceptada, al menos hasta ahora, la palabra "desaparecido". Para mí, mencionar ese vocablo es hablar en sentido figurado y por lo tanto no sancionable, de algo que no es figurado y sí sancionable.

—Porque así como nadie puede hacer resucitar a Virgilio para leerlo, no es posible que desaparezca milagrosamente y de igual modo casi toda una generación.

—Estoy convencido que si comenzamos a reemplazar a la palabra desaparecidos, por muchas

otras que subyacen ocultas porque enciernan el verdadero sentido, romperemos de una vez por todas con esta vocación retórica que han intentado inculcarnos y lo que es mejor aún encontraremos la solución para un conflicto que nos enluta a todos.

—Propongo un pequeño ensayo a través de esta nota, reemplacemos mentalmente la palabra "desaparecidos" por todas las otras a las que oculta y nos encontraremos con infinitos términos de revelo. Cualquiera de estas palabras, nos bastará para descubrir que por debajo de un lenguaje figurado morigerador, se oculta un discurso más descarnado, menos aceptable para algunos, pero más real.

Con estos vocablos se deberá escribir la verdadera historia de este período, si es que todavía no hemos olvidado la palabra vergüenza.

¿Cómo estaba vestido el hombre?

Por Jorge Azcárate

Debía ser verano. No me acuerdo. Es que el tiempo está tan variable. Podía ser otoño. Lo cierto es que el gerente editorial (gordito, como uno soñaba de pibe a los gerentes) tenía la camisa mojada por el sudor.

—Sentate —dijo mientras se aflojaba la corbata (prefería tener su cuello grueso libre) y se acomodaba el cinturón del pantalón (también era su costumbre). Desde que lo conocí daba la impresión de uno de esos tipos caraduras capaz de enfrentarse hasta al mismísimo capo de la mafia. Pero esta vez estaba aturdido, asustado.

— Nunca vi un tipo igual en mi vida —completó antes de sentarse en el sillón giratorio. Atrás se veía Retiro, ya iluminado.

Hubo un silencio largo. A mí me pareció un siglo. Hasta que se animó a largar la frase.

— Tenemos que borrar a tu amigo del staff, no puede figurar ni firmar ninguna nota.

— Pero es el jefe de redacción, no podemos hacerle eso...

La excusa no valió. Ni siquiera la amenaza de que podía hacer juicio.

— No, vos no me entenderás. Esto es muy grave. Yo no quiero echarlo ni lo vamos a exponer. Vamos a mantenerle el trabajo, inclusive puede seguir en su función de jefe, pero no tiene que figurar. Por favor, ese señor es muy peligroso y ahora tiene todo el poder. Tratá de convencer a tu amigo. No lo preocupes, pero que se cuide. Inventale alguna historia para que no se atemorice.

Lo dijo todo como si fuera un porteño, del miedo se olvidó hasta de su italiano natal. ¿Inventar algo?...

Inventé una vida (la de mi amigo) en esos segundos en que el Tano acomodaba algunos ejemplares del Corriere della Sera sobre el escritorio. Me preguntaba cuál había sido el mal. Si no eran suficientes como antecedentes los trece años de profesión y conducta intachable. Si el problema había sido la nota a Pérez Esquivel que publicamos en una revista deportiva. O el hombre se habrá preocupado por la investigación sobre la licitación para televisar el



Mundialito. Habrá creído que después íbamos a seguir investigando alguna cosa más. O pretendía que le hiciéramos una nota a él y hablaríamos nada más que de un partido de fútbol. Pero el problema mayor era enfrentarme a mi amigo. Tenía que ser esta misma noche. Ya sé, lo saco a pasear por Florida, como siempre, y entre kioscos de revistas extranjeras y alguna mina le largo el rollo. Le digo que se venga un par de días a casa. O que se vaya a España. Eso, le digo que le consiga una corresponsal en Madrid. Yo sabía cómo convencerlo: el cine que podés ver, el teatro, los libros, la libertad. Pero me mataba la imagen de la carita añiada con los anteojitos de intelectual que borran al tipo de Barracas, fana de Racing.

— Tenés que ver la mise-en-scène. Gritaba como un loco. Ese tipo da miedo. Me decía que si se había llevado guita del Mundial era cosa de él, que no le importaba a nadie. Al despedirme me recalco muy bien: "Usted a mí no me conoce, nunca estuvo aquí, pero a ése me lo borra...". Cómo voy a olvidar ese lugar tan grande y vacío. Después agre-

gó: "Y, ojo, si no lo borra del staff y un día aparece una bomba en el edificio de la editorial, no se sorprenda".

Lo vi tan asustado e inquieto al gerente que estápidamente le pregunté:

— ¿Cómo estaba vestido el hombre?...

(En ese momento sonó el teléfono). Yo estaba todo sudado. Escuché los pititos característicos de las llamadas internacionales y la voz inconfundible: "¿Qué hacés, siempre durmiendo, vos... Así que están todos juntos de nuevo en un diario. ¡Qué bárbaro! Vi el primer suplemento y me gustó mucho. Se ve que pusieron los que hay que poner sobre la mesa. No se achiquen. Sigán juntos y guárdenme un lugar que en cualquier momento vuelvo. ¿Viste lo de Maradona? La está rompiendo Dieguito... Dale, despertate..."

Mientras tomaba un té pensé que tenía razón. Que estamos de nuevo casi todos luchando por una misma ilusión. Aunque él escriba desde España. ■

¿Quién es Vicente?

Ya es habitual en "El Porteño" reportear a los políticos de las distintas tendencias para que expresen su pensamiento. En este número habla Néstor Vicente, apoderado de la Democracia Cristiana.

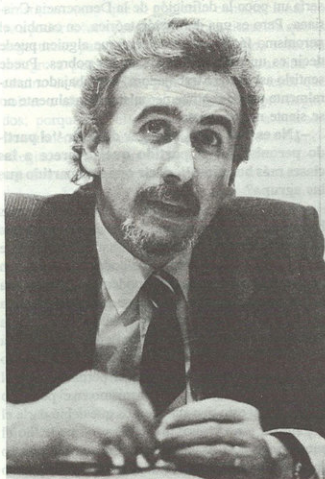
Nació en la Capital Federal el 23 de febrero de 1940. Estudió abogacía en la Universidad de Buenos Aires. Es profesor de Ciencias Económicas en la cátedra de Derecho del Trabajo. Ingresó a la Democracia Cristiana en 1961. Fue concejal metropolitano por dicho partido. Actualmente es miembro de la Junta Nacional y apoderado del partido. Es padre de cuatro hijos.

¿Esta unión de la Democracia Cristiana con el peronismo es una cuestión de estrategia?

—Este tema de la estrategia y la táctica tiene su centro en lo que ha sido el peronismo y lo que es Perón, para seguir palabras de Perón: "estrategia es cómo ganar la guerra, táctica es cómo ganar la batalla". Y en el peronismo, por ejemplo, la estrategia siempre estuvo centrada en Perón, o sea, Perón fue el que hizo la estrategia del peronismo y también la estrategia del movimiento nacional. Todos los partidos populares no podían dejar de estar vinculados a la estrategia que Perón planteaba, no podían hacer una estrategia alternativa sin quedar entrapados en contra del movimiento nacional. Y esto, de la Unión Democrática en adelante, se va constataando así; todos los sectores del Movimiento Nacional que en algún momento jugaron estrategias contrarias a la estrategia de Perón reconocieron su error coyuntural. Porque a veces la realidad de los países no se divide en cuántas alternativas uno quiere sino que se divide en las alternativas que la historia plantea y, habitualmente, son dos las alternativas. Entonces digo que esta cuestión en Perón permitía que los sectores de su movimiento jugaran tácticas diferenciadas, hasta a veces antagonicas. Pero estas tácticas las unían después en un broche final; él, con una estrategia uniforme. La novedad de la muerte de Perón en el peronismo es que hay un vacío que va a llenar la estrategia que hacía Perón. Hasta hace unos meses todos los sectores peronistas, aparentemente al menos, para los que éramos observadores de estos movimientos, seguían siendo tactistas, jugaban a hacer tácticas sin darse del todo cuenta, quizás, que Perón no vivía. Actualmente el peronismo está asumiendo el desafío de que van a tener que plantear una estrategia y por esto lanzan candidaturas, que en vida de Perón nunca nadie hubiese lanzado, porque hubiesen esperado a ver qué candidato era en última instancia el que tenía el visto bueno y la aceptación y la sugerencia de Perón. Esto es lo que está viviendo el peronismo.

—¿Vos opinás que la muerte de Perón puede significar para el partido peronista, justicialista, por primera vez una verdadera democratización interna?

—Bueno, el peronismo a la fuerza va a llegar a una democratización interna, lo que pasa es que le va a ser mucho más difícil que a otros partidos. Yo creo que la democracia es complicada. lo que sucede es que para unos es imposible, para otros difícil y para



otros un poco menos difícil. Pero complicada es, por eso de alguna manera la sociedad está basada en la familia; las familias son una suerte de pequeña monarquía, el padre decide ¿no?

—¿Pensás que existe una relación entre que el partido mayoritario de la Argentina haya tenido una estructura interna no democrática y que el país asimismo haya sido un país no democrático?

—Sí, tiene una relación. Yo creo que el país es naturalmente participativo, lo que sucede es que la falta de participación a través de los años ha hecho que bajáramos el nivel de participación. El peronismo tiene un estilo de participación muy especial, primero hay una participación a partir del gesto de Perón y de la gesta que significa el 17 de octubre; o sea, en el peronismo hay dos hechos fundamentales: la existencia de un caudillo con carisma y la existencia de una gesta como el 17 de octubre que marca un hito. Entonces, ciertos sectores populares se sienten participando hasta en una actitud en donde no tienen mucho que hacer pero sienten que están participando. Te diría yo que es algo asimilable a lo que es la religiosidad popular en donde, por un problema de piel se sienten participando en un movimiento que ha sido reivindicador de su sector social. No obstante lo cual estos datos van a ser nuevos en la Argentina después de Perón. La Democracia Cristiana, por ejemplo, ha sido y seguirá siendo aliada del pueblo; o sea que entonces ha sido aliada del peronismo porque el peronismo fue representativo del pueblo. Creo que este dato va a seguir existiendo, este dato de que la Democracia Cristiana será aliada del peronismo porque el peronismo es representativo del

pueblo. No obstante lo cual hay una novedad: que es que de alguna manera vamos a ser aliados pero competidores, porque la muerte de Perón trae como consecuencia la posibilidad de que otros partidos que se sienten populares tiendan a representar a esos sectores populares.

—No de manera indirecta sino ya de manera directa.

—De manera directa; es clara, inteligente tu reflexión. De alguna manera Perón estaba constituido en un intermediario imprescindible como para acceder a los valores populares y esto va a estar mucho más clarificado; creo que las líneas de pensamiento popular no peronistas, esto es claramente lo que hay que diferenciar; los que no son antiperonistas sino que no son peronistas, van a tener una posibilidad de disputar de alguna forma los sectores populares.

—El peronismo, hasta Perón, era Perón. Pero la Democracia Cristiana estaba con el peronismo no por Perón sino porque tenía el pueblo atrás. ¿No es una actitud poco clara y hasta poco democrática?

—No, Democracia Cristiana es un partido que en la Argentina, cuando nace, tiene dos posibilidades; ser el partido conservador que la Argentina no tiene o ser un partido popular que la Argentina tiene, y esta lucha se da en la década del 50, principios del 60 y el sector que aspira a convertirse en última instancia en un partido conservador, es lo que es hoy la Unión Cristiana Democrática. La primera fórmula, en última instancia, era todavía una lucha latente en la Democracia Cristiana entre definirse directamente como un partido popular o un partido moderado, etcétera...

—¿Existen acaso partidos populares y de centro, y partidos populares y de derecha?

—Sí, existen. Puede ser un partido popular y de derecha pero de alguna manera dentro de la Democracia Cristiana el sinónimo de popular es un poco de compromiso social... En la vida interna de la Democracia Cristiana esto marcó una lucha que se definió a favor de ser popular, por abrirse a los sectores populares y con una actitud de participación, que sería lo que marcaría una actitud más bien de centro-izquierda, la actitud de participación.

—¿Pensás que ese tipo de divisiones, izquierda y derecha sirven para leer la realidad o ya son ineficaces?

—Lo que pasa es que no hay muchos reemplazos, si hubieran reemplazos suficientemente claros, por el momento son grandes definidores, o sea, yo te diría que el peronismo es un partido que tiene desde derecha hasta izquierda. Democracia Cristiana es un partido que tiene centro, centro-derecha a centro-izquierda y así podés ir un poco definiendo. Quizás no es lo clara que era hace 50 años esta definición, de derechas e izquierdas, porque actualmente hay intereses económicos que distorsionan las ubicaciones clásicas de la política. Hay políticos

que son económicamente revolucionarios, y en la faz política son más bien conservadores o moderados.

—Hablabamos de diferencias entre táctica y estrategia. De pronto se pueden tener tácticas que parezcan contradictorias, pero que no se contradicen cuando están defendiendo un interés oculto, distinto al que públicamente se preconiza. Por eso, tal vez, los términos de izquierda y derecha resultan ineficaces. Gobiernos teóricamente de izquierda actúan como de derecha y viceversa. El caso de la Unión Soviética en Afganistán, por ejemplo.

—Por supuesto. En última instancia siempre caemos en una dicotomía, siempre hay que poner un poco las dicotomías; o dependencia y liberación, o imperialismo y oprimidos ¿no? Lo que decía antes del P.C. es que de alguna forma ellos que tienen una férrea disciplina interna, son capaces de jugar tácticas que en su momento las cambian, pueden cambiarlas. O sea, Democracia Cristiana es un partido que tiene mucha más flexibilidad, sus actitudes finales son muy similares a sus actitudes coyunturales. No es un partido que pueda por táctica adherir a una cosa porque crea que en última instancia es menos mala que otra o algo por el estilo. Es como más coherente, a mí no me gusta definir a los demás que no sean éticos, esto es un poco complicado.

—Pero nosotros tuvimos una diferencia muy notable con el Partido Comunista, sobre todo en toda la época del período Videla donde el Partido Comunista adhería a una estrategia muy dialoguista con Videla ¿no? Digamos que para quien, dentro de la Democracia Cristiana, aparecemos como no dialoguistas, cabe aclarar que el P.C. es un partido esencialmente dialoguista.

—Es obligación de un político que está en la vida pública tener definiciones claras no sólo para sí mismo sino para los demás, porque de alguna manera ejercen una función didáctica, en un país que carece de democracia desde antes que yo naciera. De pronto decís que el Partido Comunista es un partido dialoguista como estrategia, a lo mejor no lo es. ¿No estará disfrazando de estrategia un interés concreto con algunos militares (Gobierno Cívico-Militar)?

—Lo que el Partido Comunista manejó durante todo este período es, quizás, el ir sacando de cada coyuntura la cuota que más puede, esa es su estrategia, más la de poder jugar el espacio que le dejan. Lo que pasa es que esa estrategia puede ser válida para ellos. Creo que el demócrata cristiano lo que tiene más pendiente de definir es el perfil, o sea que la gente le pregunte qué es la Democracia Cristiana y la gente en general pudiese contestar. Por eso me parece que falta que la gente defina. Yo te puedo decir qué es la Democracia Cristiana para el doctor Vicente. Pero la Democracia Cristiana como definición carece de un perfil, hay una definición teórica que no llega a ser un gesto. El peronismo se transforma en gesto, es un movimiento popular, tiene un gesto popular. El radicalismo...

—Perdoname, a pesar de que te cuesta definir lo que es la Democracia Cristiana, creo que es más fácil definir la Democracia Cristiana que definir el peronismo.

—No, como transmisión masiva no, como transmisión intelectual sí. Esto es un poco un defecto de los políticos que pertenecemos a la seudo intelectualidad. Entonces intelectualmente es más fácil definir a la Democracia Cristiana que al peronismo; pero la Democracia Cristiana es un partido inspirado en la doctrina social de la Iglesia que responde en

cada coyuntura nacional de una forma totalmente distinta y que en nuestro país tiene una raigambre vinculada con lo popular y con una vocación de cambios, y una tradición histórica breve pero en la cual se ha definido en la década del 60 a favor de lo popular derrotando al proyecto liberal que se hacía en su seno. Y en la década del 70 en las dos experiencias, la del Partido Revolucionario Cristiano y el Partido Popular Cristiano, demostró la vocación de un movimiento nacional, o sea demostró una vocación no singularista, peronalizante, pero no singularista, y se entroncó en dos movimientos que en ese momento fueron trascendentes: la Alianza Nacional Revolucionaria y el Frejuli. O sea que ésta sería un poco la definición de la Democracia Cristiana. Pero es una definición teórica, en cambio el peronismo fácilmente pareciera que alguien puede decir es un partido a favor de los pobres. Puede sentirlo así la clase trabajadora, un trabajador naturalmente puede sentirse peronista, naturalmente no se siente ni comunista...

—¿No es más justo, en lugar de decir "el partido peronista es el partido que favorece a las clases más humildes", decir que es el partido que las agrupa?

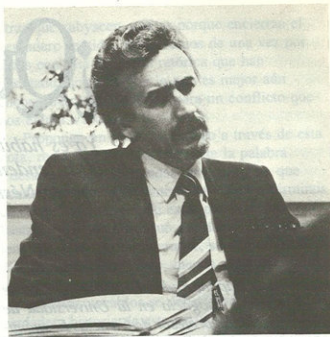
—Y, es cierto, ha favorecido a las clases más humildes, indudablemente. Los sectores populares no necesitan saber nada de política para saber que toda vez que el peronismo fue poder ellos tuvieron un mejor nivel de vida. Que podemos aspirar a una mejor situación, que podemos aspirar de alguna manera a un crecimiento de esos sectores, a una verdadera conciencia de su protagonismo, a una participación, estamos totalmente de acuerdo. Pero la realidad demostró que con el peronismo en el poder tuvieron algo, sin el peronismo en el poder no les dieron ni esto que suponemos que debió darle el peronismo y no le dio; ni siquiera lo que le dio el peronismo, este es el drama. Que el peronismo debió darles más estemos de acuerdo, pero cuando no estuvo el peronismo no se les dio ni siquiera lo que el peronismo les daba, esta es la verdad.

—El peronismo daba al contado.

—No es tan así, porque fijate que Martínez de Hoz...

—No, yo no hablo de deudas. Te hablo de dar al contado, y endeudarse. Lo que quiero decir es que si vos generás una política que le da mejor nivel de vida provisorio a la gente, pero a raíz de esa política y a raíz de toda tu conducta lográs que se desestabilice, y reemplace un gobierno militar, en vez de afianzar la democracia, hacés un descalabro.

—Sí, sí, pero lo que yo digo es esto; en grandes trazos la fuerza actual del peronismo es que ha sido el movimiento que ha representado las carencias, ha dado solución a temas, ha planteado objetivos. De alguna forma hay que reconocer que el peronismo transitó estos caminos, los transitó imperfectamente y si no, yo sería peronista. Yo no soy peronista porque, en última instancia, tengo una diferencia en cuanto a formas de conducción, las formas de participación, etcétera, además, por generación, he sido estudiante secundario en épocas del primer gobierno de Perón y por tanto he vivido la experiencia de toda esta clase media, esta clase profesional, intelectual entre comillas, que hemos sido en la Universidad antiperonista, o hemos caído en esa dialéctica, pero creo... Yo digo esto porque aquí hay dos niveles. Un poco es la tragedia actual de la clase media. La clase media ahora tiene una inquietud por los partidos, pero busca partidos como quien busca comprar un coche o un televisor. No, no, un partido



de alguna manera es un acto de fe, tiene mucho de emotivo, mucho de adhesión natural, a sentirse tal cosa, será por una serie de principios pero no es un acto meramente racional, al menos masivamente, porque si esperamos que cada argentino racionalmente... es por lo cual los argentinos no militan en política, sobre todo la clase media, porque quieren hacer del tema partidario un acto de racionalidad total y si a los propios militantes, a mí, no me satisface totalmente la Democracia Cristiana, ni me satisfacen los dirigentes de la Democracia Cristiana, porque es lógico, lo que sí me satisface es el contexto general, nuestros objetivos globales, me satisface cuál es la línea general de pensamiento. Nuestra clase media que busca como quien busca un automóvil, elige el color... este es el error. En cambio para que los pueblos participen es necesario algo más a nivel vivencial y que irá creciendo en una racionalidad. Pero no pidamos a un país que ha vivido 50 años con poca democracia que la racionalidad la tengamos en meses o en años.

—Tampoco podés pretender que la gente se sienta en la necesidad de ir a buscar algo que no conoce. Para necesitar algo es necesario tenerlo incorporado. Es como el huevo y la gallina.

—Sí, pero a esto voy, voy a lo que decíamos antes. Los sectores populares han sentido hasta el presente una adhesión hacia el peronismo, creo que va a seguir existiendo. En un sector importante, Democracia Cristiana aspira representar a la clase popular también. El intento de la Democracia Cristiana es romper ese esquema de ser un partido de clase media, ser un partido capaz de representar a los sectores trabajadores, esto que en vida de Perón era una tarea casi imposible porque, evidentemente, Perón era un líder que en su estrategia englobaba todo el movimiento nacional. El país vivió adheriendo o contestando a la estrategia de Perón, esta es la habilidad de Perón que en el 73 descubre... siempre tiene esta dicotomía. Decíamos hace un instante, yo te decía izquierdas o derechas, fascismo o no fascismo. Perón, esto de que la historia se divide en dos, lo tuvo siempre con mucha claridad. En el 73, en marzo del 73, Perón enfrenta a Lanusse. A él no le importa que él no era candidato, su candidato era Cámpora y no le importó tampoco que Lanusse no era candidato y poca importancia tuvo para Perón que Balbín fuera el candidato radical, aparentemente el que tenía posibilidades de competir con Cámpora, sino que la dicotomía era Perón o Lanusse. Perón o el régimen militar o la dictadura militar, pero no hace un enfrentamiento con Balbín que era supuestamente su adversario; esta era la habilidad que tenía y en el mismo 73, en setiembre, Perón se coloca en otra actitud, en la cual vuelve a descono-

cer como su enemigo a Balbín. Perón era un candidato que no agrade a Balbín, muy por el contrario, Perón entiende que Perón o la subversión, Perón o los militares y se ubica en esta dicotomía, descubre con gran habilidad lo que es la dicotomía. Creo que hay cosas que naturalmente surgen, el peronismo tiene ganada en la clase trabajadora un lugar que será responsabilidad de los dirigentes justicialistas conservarlo o no, pero que lo tienen ganado por lo que el movimiento hizo, sí, me da la impresión que sí.

—¿Cuál es la chance que vos ves de que se pueda llegar a un proceso democrático, que haya elecciones y que se respete la voluntad del pueblo?

—Bueno, acá tendría que haber fundamentalmente la convicción de los militares de que en el país no hay lugar para ningún tipo de tutelaje. O sea, el país tiene una alternativa, o soberanía popular o hegemonía militar, por eso es que no puede haber acuerdos, condicionamientos, ningún tipo de concertación ni de convergencia. Creo que aquí la opción es línea popular, lo cual implica que va a ser respetada, sea cual sea, la decisión de la soberanía popular, o si no imaginamos la continuidad de una hegemonía militar con cualquier variante. Siempre hay razones para determinar que un supuesto tutor al cual nadie le dio el título de tutor sino que es una autodesignación, siempre hay razones para interrumpir la soberanía popular, las hubo con Perón en el 55, con Frondizi en el 62, con Illia en el 66, con Isabel en el 76. Y realmente la dimensión de este gobierno será muy distinta.

—Pero hubo, en cada una de estas fechas partidos políticos democráticos clamando por el golpe.

—¡Ah! por supuesto.

—Hay que ver qué pasaba si los partidos políticos no pedían el golpe.

—La habilidad del régimen, que en última instancia el régimen, la oligarquía, como queramos definirlo, es siempre haber encontrado en las Fuerzas Armadas, digamos, la guardia pretoriana ¿no? Este ejército nuestro, que es un ejército represor hacia adentro y un ejército incapaz hacia afuera, como lo mostró en las Malvinas, un ejército hecho para la represión, un ejército hecho para cuidar los intereses de la oligarquía de turno dentro de las fronteras hacia adentro, yo diría que siempre el régimen encuentra cómo dividir el movimiento popular, cómo dividir a los sectores nacionales, hay veces que cuesta más, hay veces que es más sencillo.

Sí, es cierto que si los sectores civiles no adquieren madurez como para defender esto, si en esta dicotomía de soberanía popular o hegemonía militar no están dispuestos a aceptar la soberanía popular, aunque en esas soberanías sean perdedores; es cierto que tampoco tenemos cultura. Por eso es que denunciamos y peleamos contra los que aceptan desde hoy la continuidad de la hegemonía militar, aceptando cualquier tipo de concertación, cualquier tipo de acuerdo, de convergencia, tácita, explícita o la que sea; acá no hay posibilidades, no hay espacio para el acuerdo. Acá, o hay soberanía popular sin restricciones o nuevo golpe. Esto es muy claro, no creo que haya tres alternativas. Este rebrote de la posibilidad de una concertación en un presidente conversado es un imposible. Es la hegemonía militar, es un golpe dado de otra manera y creo personalmente que el país va a llegar a las elecciones, no da otra alternativa. Se sabe que por la autocracia militar el país no tiene destino y entonces, a partir de la soberanía popular, el país puede llegar a tener

destino, tiene que intentar tener destino. Pero no es gratuito, no es un hecho mágico que porque todos votemos hay solución, no, no, lo que sabemos es que si no buscamos ese medio de participación no hay solución, no quiere decir que porque votemos haya solución.

—En ese sentido los políticos son poco enfáticos, creo que es al revés, no hay ninguna solución posible; bajo regímenes militares o condicionados la única solución posible viene de la democracia. Aunque esto solo no sea suficiente.

—Correcto, pero lo que pasa es que no hay que esperar un resultado milagroso, porque acá sí tenemos que ir advirtiendo por el futuro del gobierno constitucional y que el gobierno constitucional no va a poder solucionar en 60 días una situación que es angustiante para todo el país. No es una solución milagrosa pero vamos a comenzar a transitar el camino de la solución, para lo cual va a tener que volver a afectar intereses concretos de privilegiados; porque acá el país lo que nunca a decido frontalmente, definitivamente, son los sectores privilegiados, que siempre retornan, que siempre vuelven de una o de otra manera a intentar los beneficios del país. No es tan dramática la deuda externa sino que lo dramático es quién va a pagar la deuda externa. ¿La vamos a pagar los 28 millones de argentinos entre los cuales hay un 95% que no se benefició con esa deuda externa? ¿O la van a pagar los sectores privilegiados que son los que la crearon, la diversaron?

—¿Cómo hacés para que la pague ese sector?

—Bueno, yo creo que fundamentalmente teniendo en claro quién no la va a pagar, si en el país no se tiene o claro que la clase trabajadora no puede pagar la deuda externa... Por sucesivas resoluciones va afectando los intereses, a la larga va afectando los intereses, esto implica un protagonismo importante del Estado en una función que en la Argentina se resiste a tener porque el Estado en la Argentina crece como un gigante idiota, en vez de mantenerse en un tamaño normal pero con inteligencia, con verdadera función, con verdadero criterio. El Estado es el único que puede enfrentar la capacidad económica de las multinacionales en la Argentina contemporánea.

—Esto es un poco naïf, independientemente de los problemas internos del país y de las razones que lo llevaron a su endeudamiento, donde no son ajenas las multinacionales, el que pone la firma es alguien, siempre, que está representando al país. Por el momento, la deuda externa la vamos a tener que pagar nosotros. Si no ¿quién la va a pagar?

—Sí, esto es claro y mirá la carta democrática que ha propuesto la Democracia Cristiana. Plantea, como novedad, porque el acuerdo de los partidos a sostener la democracia es quizás una obviedad, pero como aporte distintivo, es el de que los partidos firmantes de la carta democrática se comprometan primero a la resistencia ante cualquier posibilidad de alteración del régimen constitucional y segundo a entender traidores a la patria aquellos que colaboren con un golpe militar. O sea, hoy vemos mezclados entre los políticos opositores a ex funcionarios de la dictadura, acá todo es igual como Cambalache de Discépolo, o sea que esto también es algo que debemos aprender los argentinos en la línea de pensamiento que vos decís que de aquí en más o en menos tengamos un juicio muy severo que llegue hasta el compromiso personal de la resistencia. ■

Reportaje: Gabriel Levinas

Fotos: Daniel Jurjo

El Porteño lo espera en la esquina

EL PORTEÑO

EXCLUSIVO

GALTIERI POR ORIANA FALLACI

EL REPORTAJE COMPLETO
Ramón Alfonsín / Mercedes Sosa
los recuerdos y el submarino
militarizados amarillo

EL PORTEÑO

Menotti: "Yo nunca haber sido Perón"

ARGENTINA BASURERO DEL MUNDO

Reportaje:

Cecilia Alcende / Carlos Barone / Marilina Rossi / Dino Scharni

Teatro:

Hobán Roberto Cozzo, Cervello Dragón, Raúl Serrano,
Rubens Correa, y Cipe Lincoy

El destino de los ciencias sociales

En el kiosco de Florida 690 y en el que está frente al bar La Paz, en nuestras oficinas de Cochabamba 726, Tel. 26-0634, 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.

Lo de las Malvinas estaba escrito

Descubrimientos de petróleo y gas frente a la costa de Argentina podrían encender la chispa de la guerra.

Las riquezas minerales, especialmente petróleo y gas natural, pueden crear algunas inesperadas afinidades políticas y pueden llevar a la Tercera Guerra Mundial. Pero no nos estamos refiriendo al Medio Oriente. El último polvorín (o: la última mecha) en la lucha por el control de las fuentes de energía está mucho más cerca de casa.

*Exclusivo para Spotlight
por Alec de Monmorcency*

Los vastos recursos naturales justo frente a las costas de las Islas Falkland en Sudamérica pueden desatar una nueva confrontación internacional entre las superpotencias del mundo. Los recursos se han convertido en los peones de un juego maestro de ajedrez, entre los soviéticos, los intereses de Rockefeller y la Argentina.

Los Estados Unidos se están poniendo del lado contrario a los británicos, que poseen las Falkland y no tienen intención de liquidar su mayor posesión de ultramar.

Podría, en realidad, haber otro episodio como el de Suez en 1956, en el que el presidente Dwight Eisenhower se alineó con los soviéticos contra Gran Bretaña. O podría ser la chispa que encienda la Tercera Guerra Mundial.

Las Falkland son un archipiélago de 4700 millas cuadradas en el Atlántico Sur, habitadas por unas 1800 personas de sangre inglesa, escocesa, irlandesa, galesa y escandinava. En 1978 las islas fueron minuciosamente inspeccionadas por los gobiernos de Estados Unidos y Gran Bretaña, con respecto a sus recursos potenciales en los campos de energía y alimentos.

Eso fue hace tres años, y la situación ha estado latente desde entonces. La CIA envió allí su sofisticado barco, el "Glomar Explorer" con sus contadores de centelleo, gravímetros, sismógrafos y otros sofisticados instrumentos diseñados para detectar depósitos minerales bajo el fondo del mar, así como también con un equipo de perforación para búsqueda de petróleo. El informe del equipo científico del "Glomar" bordeaba lo fantástico.

Había aproximadamente nueve veces más hidrocarburos (petróleo y gas natural) en esas 200 millas de la "zona económica exclusiva" de las Falkland que en el Mar del Norte. Esto significa hidrocarburos aproximadamente equivalentes a medio trillón de barriles de petróleo, considerablemente más que todo el "oro negro" existente en el Medio Oriente, que figura en las reservas hechas públicas de Arabia Saudita, Kuwait, Irán, Irak, Abu Dhabi, etc.

Casi simultáneamente, los ingleses hicieron público un informe, preparado bajo la dirección de Lord Shackleton, el hijo de Sir Ernest Shackleton, famoso por su experiencia en el Polo Sur. El informe británico fue más circunspecto respecto a la

probable extensión de los depósitos de petróleo y gas natural de las Falklands que el de la CIA, pero en sus 450 páginas contiene una información que hace a las Falkland aun más importantes para los expertos en planeamiento mundial, como una potencial fuente de alimentos para el hambre del mundo.

Sólo una de las especies de peces que abundan en aguas de las Falkland —la merluza azul— les permitiría a los pescadores británicos, si se aventuraran tan al Sur, igualar todo el actual desembarco de pescado proveniente del Mar del Norte y del Atlántico Norte combinados.

Y el diminuto krill antártico, criatura planctónica semejante al camarón, con sabor parecido al del cangrejo rey de Alaska, puede rendir una pesca anual de 75 millones de toneladas, más que el total del alimento marino obtenido por todos los pesqueros del mundo (hasta ahora, el krill ha sido conocido como el alimento de las ballenas).

Estos hechos y cifras, pudieron probablemente levantar la presión sanguínea entre los cancilleres del mundo entero, para no mencionar a ciertos "ciudadanos privados" internacionales. Y estos enredaron al gobierno británico en una contienda inoportuna y potencialmente muy peligrosa.

Los 'argies' exigen las islas

La Junta argentina, que dirige un país rico en recursos naturales, no puede poner en orden las finanzas nacionales debido a la extendida, profunda y arraigada corrupción, y salió a la pelea con todo.

La Junta exigió que el gobierno británico entregue la propiedad de las islas al régimen de Buenos Aires inmediatamente, y buscó apoyo en el extranjero, de amigos y también de adversarios.

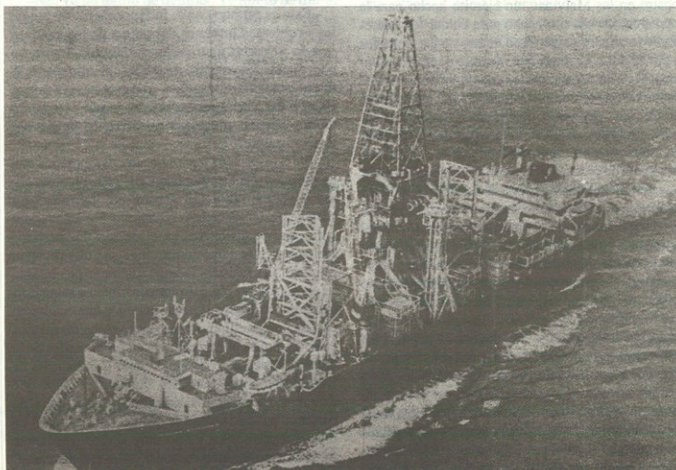
Los soviéticos fueron los primeros en responder. Fue una decisión difícil para el Kremlin. La Junta estaba llevando a cabo una guerra contra sus enemigos políticos, muchos de los cuales eran leales y devotos marxistas leninistas, seguidores del fallecido Che Guevara.

Radio Moscú había reprendido con dureza a los militares "fascistas" argentinos por las "violaciones a los derechos humanos".

Pero por otro lado, la flota pesquera soviética en el Atlántico Sur está muy necesitada de bases en tierra y Argentina podía proveerlas. En un destacable ejercicio de acrobacia moral, el trato quedó sellado.

Los soviéticos se garantizaron los derechos de "tráfico portuario" en Sudamérica como retribución por sus armas y su respaldo político. Como otro dividendo más, se le garantizó a los soviéticos el libre acceso al importante mercado de exportación argentino en productos agropecuarios: granos, manteca, queso, carne y cuero.

Por el lado argentino hubo acrobacias mentales similares. Encontraron que había una enorme diferencia entre la "amenaza comunista" contra la cual la Junta Militar había luchado, y el gobierno soviético, que paga al contado por los productos argentinos, como lo hace cualquier país capitalista, y ofrece cooperación contra los británicos. El trato fue muy conveniente para Buenos Aires.



Quando el misterioso "Glomar Explorer" (arriba) aparece, se sabe que el gobierno norteamericano está interesado.

El título no es nada metafórico. En setiembre de 1981, el periódico semanal Spotlight, de los Estados Unidos —de tendencia liberal de derecha, que circula en los medios parlamentarios de aquel país— publicaba una nota de Alex de Monmorency que —más allá de algunos errores históricos, o de transcripción de apellidos—, vale la pena reproducir como un documento. Ahí va, textual:

Oil, Gas Discoveries Off Coast of Argentina Could Spark War

Mineral wealth, particularly oil and natural gas, can create some strange political bedfellows—and could lead to World War III. But we aren't talking about the Middle East. The latest tinbox in the international struggle to control energy resources is a lot closer to home.

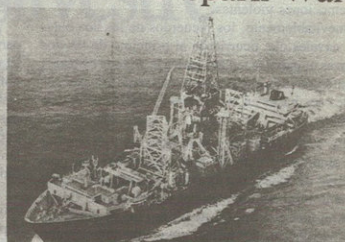
By Alex de Monmorency

Five natural resources are off the coast of the Falkland Islands in South America. They are oil, natural gas, uranium, copper, and tin. The reason has been the games in a major chess game since the 1950s, the Rockefeller interests and the U.S. in contrast against the British, and the Falklands have been a vital part of it.



Argentina and England. With the Falkland Islands remaining under British control, they are really obedient, that, even with the current tension and the Falkland Islands' independence movement.

Most notably, before he was elected to the House of Representatives, the late Senator J. Lee Rankin, who was a member of the Chase Manhattan Bank, David Rockefeller supported a big mining for some 200 to 400 miles offshore Argentina in the South Atlantic. He had a major role in the Falkland Islands, which the late Rockefeller owned.



When the Argentine "Ocean Explorer" showed up, it was the first Argentine government vessel to visit the Falkland Islands. It was the first Argentine government vessel to visit the Falkland Islands. It was the first Argentine government vessel to visit the Falkland Islands.

It would, in fact, be another 1956 sea episode, in which President Dwight D. Eisenhower, in a letter to the British Prime Minister, Sir Harold Wilson, said that the U.S. would not support the British in the Falkland Islands. It would be another 1956 sea episode, in which President Dwight D. Eisenhower, in a letter to the British Prime Minister, Sir Harold Wilson, said that the U.S. would not support the British in the Falkland Islands.



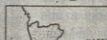
Officially the Soviet government has abandoned the Falkland Islands. The Soviet government has abandoned the Falkland Islands. The Soviet government has abandoned the Falkland Islands.

When the Argentine "Ocean Explorer" showed up, it was the first Argentine government vessel to visit the Falkland Islands. It was the first Argentine government vessel to visit the Falkland Islands.

When the Argentine "Ocean Explorer" showed up, it was the first Argentine government vessel to visit the Falkland Islands. It was the first Argentine government vessel to visit the Falkland Islands.

Falklands Long a Bone of Contention

By Fred Baker



It is not surprising that the Falkland Islands have been a bone of contention between the United Kingdom and Argentina.

Argentina has been claiming the Falkland Islands since 1820. The British government has been claiming the Falkland Islands since 1814. The Falkland Islands have been a bone of contention between the United Kingdom and Argentina.

Argentina has been claiming the Falkland Islands since 1820. The British government has been claiming the Falkland Islands since 1814. The Falkland Islands have been a bone of contention between the United Kingdom and Argentina.

Argentina has been claiming the Falkland Islands since 1820. The British government has been claiming the Falkland Islands since 1814. The Falkland Islands have been a bone of contention between the United Kingdom and Argentina.



Argentina has been claiming the Falkland Islands since 1820. The British government has been claiming the Falkland Islands since 1814. The Falkland Islands have been a bone of contention between the United Kingdom and Argentina.

Los soviéticos enfrentados

Para los expertos soviéticos en planificación mundial, las Islas Falkland aparecen como especialmente importantes en el caso de una Tercera Guerra Mundial, que podría encontrar enfrentados a los soviéticos, con los americanos y los ingleses. Con la Falkland bajo control británico, es fácil notar que aun con las limitadas instalaciones aéreas y marinas que existen actualmente en las Falkland, los jump-jets ingleses y americanos, utilizando el pequeño aeropuerto de Stanley, pueden despegar, portando las cargas nucleares para las que están diseñados, con el objeto de bloquear, tanto en el Estrecho de Magallanes como en el más ancho Pasaje de Drake, más al sur del Cabo de Hornos, el paso de embarcaciones soviéticas que quieran cruzar desde el Atlántico al Pacífico o viceversa.

Oficialmente el gobierno soviético ha obtenido de la Junta Militar argentina los derechos de "tráfico portuario" en la Patagonia y Tierra del Fuego, para ser usados por los pesqueros soviéticos en el Atlántico Sur. Pero de hecho, de acuerdo a "El Mercurio", un importante periódico de Santiago de Chile, los submarinos nucleares soviéticos también utilizan las instalaciones navales de Ushuaia, una base naval argentina en el lejano Sur. En un conflicto futuro, luego que los soviéticos hayan desarrollado, ellos también, los jump-jets, estas instalaciones portuarias argentinas pueden ser utilizadas, si es necesario, en una confrontación con las fuerzas inglesas en esa área altamente estratégica.

Pero la parte más hermosa de todo el escenario, según la previsión de los soviéticos es que los soviéticos enfrentados en Washington puedan nuevamente salir en apoyo de los soviéticos, como lo hicieron en 1956 durante la crisis de Suez.

Una situación similar anti-británica ya se ha desarrollado dentro del Departamento de Estado de los Estados Unidos, que se parece mucho a los ruidos sordos de la confrontación de Medio Oriente en 1956. Esa vez fue un caso de expulsión del poder británico de un Medio Oriente rico en petróleo.

Ho, en términos claros, significa eliminar el poder británico de las aun más ricas Islas Falkland, y las cartas parecen estar barajadas en la misma dirección una vez más.

La pandilla Rockefeller conspira

El secretario de Estado Alexander Haig y su superior y resultado riel vicepresidente George Bush (ambos figuraron alguna vez en la planilla de pagos de David Rockefeller como miembros de la Comisión Trilateral de Rockefeller) junto con muchos otros que ahora tienen altos puestos en la Administración Reagan, pueden hacer maravillas en la promoción de los intereses de Rockefeller, si actúan al unísono en sus capacidades como consejeros de confianza y como delegados que toman decisiones.

Por otro lado, los intereses de Rockefeller están definitivamente en posición de mando en los asuntos económicos argentinos bajo el gobierno de la Junta Militar. El superministro argentino de Economía, José Martínez de la Hoz (N del E.) de la

Hoz", literal en el texto), su predecesor, Alvaro Alsogaray, y el actualmente designado Lorenzo Sigaut, han estado todos en la planilla de pagos de Rockefeller.

Un detalle significativo es que todas las juntas militares de Argentina en el último cuarto de siglo siempre han obtenido generosos créditos del Export-Import Bank, dependiente del gobierno de los Estados Unidos, y de las instituciones de crédito internacional, como el Banco Mundial, en el cual los Estados Unidos tienen derecho a voto.

Pero en cambio, líderes como los presidentes elegidos Juan Domingo Perón y su sucesora María Estela Martínez de Perón —que nunca se arrodillaron frente a los Rockefeller— nunca obtuvieron un centavo de créditos o empréstitos de ninguna institución que el gobierno de los Estados Unidos —y por lo tanto la familia Rockefeller— controlase. Esto es suficiente en referencia a los "ideales democráticos" tan altamente mentados en Washington.

Más recientemente, antes de renunciar nominalmente a su trabajo como presidente del Chase Manhattan Bank, David Rockefeller organizó una gran excursión para más de 200 de sus importantes ejecutivos en las cataratas del Iguaçu, en el Norte argentino, en la cual los protegidos locales de Rockefeller —Sigaut y Martínez de la Hoz— tomaron parte. El tronar de la caída de agua de esta Niágara del Sur ayudó a acallar la conjunción que se estaba incubando. Lo principal es una posición común norteamericana para eliminar el poder británico de las Falkland. Se filtró, empero, información y está reverberando entre aquellos que están al tanto (o "están en la pomada") en Londres.



El Estudio MARIANA SZUSTERMAN inicia los cursos de primavera y verano de Danza Contemporánea, Clásica, Jazz y Zapateo Americano.

Profesores: Mariana Szusterman, Laura Pregarman, Ruth Guelman y Franco Ranieri.

Para los alumnos avanzados se abrirá un curso especial que arrancará del aprendizaje de las cuartas posiciones de la Técnica Graham y de Coreografía.

El estudio cuenta con horarios para ensayos.

Para informes llamar a los números: 552-8209 de 11 a 15 hs. y al 35-9480 de 18 a 22 hs.

Kelpers

Mientras tanto, los planes americanos-soviéticos y la inteligencia general acerca del encuentro se están extendiendo a lo largo y a lo ancho de las comunidades anglosajonas alrededor del mundo, (comunidades que forman una familia de la cual los habitantes de las Falkland—los kelpers—han formado parte durante más de un siglo), y están provocando emociones violentas.

Inevitablemente, los recuerdos de las dos batallas navales que ocurrieron al principio de las dos guerras mundiales, en las cuales la armada británica triunfó gracias a que fundamentalmente tenía disponibles sus bases en las Falkland, vuelve al primer plano.

En 1914, luego de que la flota del Pacífico Sur del almirante Cochrane fuera destruida, con gran pérdida de vidas, por la flota alemana del Lejano Oriente bajo las órdenes del vicealmirante Conde Maximilian von Spee, este último fue derrotado, y hundido con sus dos hijos y gran parte de su tripulación en la Batalla de las Falkland, por parte de la flota inglesa comandada por el almirante Strudee.

En 1939, el acorazado de bolsillo alemán Graf von Spee (así denominado en homenaje al héroe de la Primera Guerra Mundial), perdió frente a una flotilla británica en la batalla en las afueras de Montevideo (la Batalla del Río de la Plata). Una vez más, la flota inglesa, incluyendo dos cruceros de Nueva Zelanda, utilizó las bases de las Falkland para lograr esta gran victoria marítima.

Pero junto al furor patriótico debido a la pasada gloria, donde el archipiélago sudatlántico fue para la Royal Navy el "as en la manga", los ingleses

tienen una razón sentimental adicional, para querer asirse a las Falkland.

De acuerdo a los geólogos petroleros, incluyendo aquellos que trabajan para el gobierno británico, la gran bonanza de hidrocarburos del Mar del Norte, que actualmente permite a la libra británica ocupar un lugar entre las monedas más fuertes del mundo y promete prosperidad para el reino en el futuro cercano, comenzará a secarse aproximadamente en una década.

¿Qué pasará cuando los hidrocarburos bajo la parte británica del Mar del Norte se hayan agotado? El veredicto unánime entre los más destacados economistas—británicos o no—es que si en ese tiempo los británicos entregan las Falkland, habrán dejado pasar la chance de convertirse en los principales exportadores del mundo de energía y comida, y también su chance de volver a ganar su poder perdido.

A medida que la coalición soviético-argentina se mueve hacia su finalidad con el apoyo secreto de la diplomacia norteamericana (los expertos en planificación del Departamento de Estado están convencidos que los ingleses cederán y renunciarán a su soberanía sobre las Falkland), una desagradable situación se está desarrollando, siendo los choques armados, en o cerca de las Falkland, sólo una cuestión de tiempo, primero entre los argentinos y los británicos y luego, inevitablemente, entre los soviéticos y los británicos.

La última información conocida indicaba que en la Falkland la guarnición total consiste en 38 "royal marines". El archipiélago y sus dependencias insulares, muy esparcidas, son una presa muy, pero muy tentadora.

Sarajevo 1914, Danzig 1939 ¿Stanley 1981? ■



**centro médico
psicológico
buenos aires**

Director Dr. Octavio Fernández Moujín
Secretaría científica y docente: Dra. Ana Goldberg
Secretaría: Sra. Julia Liebbe

ESCUELA DE FORMACION DE POST-GRADO EN SALUD MENTAL

(PARA MEDICOS, PSICOLOGOS Y PSICOPEDAGOGOS) 1983/1986

	CURSOS ANUALES	CURSOS CUATRIMESTRALES	SEMINARIOS	PRACTICA CLINICA
PRIMER NIVEL	PSICOANALITICA I (Regiones Teóricas), CRISIS VITALES (Niñez, adolescencia, Edad media de la vida, ancianidad) EPISTEMOLOGIA		PSIQUIATRIA DINAMICA Y PSICOFARMACOLOGIA (Abordajes y estrategias psicoterapéuticas) EL MITO (Teoría y clínica) EL PROCESO DEL APRENDIZAJE WINNICOTT	COADMISIONES COTERAPIAS TERAPIAS Y SUPERVISIONES ATENEOS
SEGUNDO NIVEL	PSICOANALITICA II. (Psicopatología - Teoría y clínica) PSICOTERAPIAS NO PSICOANALITICAS (Teoría y práctica)	ABORDAJES Y ESTRATEGIAS EN PSICOLOGIA CLINICA: niños adolescentes, adultos y ancianos (primeras entrevistas)	INTRODUCCION A MELANIE KLEIN INTRODUCCION A BION LA PSICOLOGIA DE LA MUJER La Pareja (adolescencia, juventud, matrimonio, ancianidad) MEDICINA INTEGRAL PSICOLOGIA PREVENTIVA	TERAPIAS Y SUPERVISIONES ATENEOS
TERCER NIVEL	PSICOTERAPIA DE GRUPOS PSICOTERAPIA DE VINCULOS FAMILIARES PSICOPATOLOGIA DE LA INFANCIA Y LA ADOLESCENCIA	PRACTICA PSICOANALITICA: neurosis PRACTICA PSICOANALITICA: psicosis		TERAPIAS Y SUPERVISIONES ATENEOS
CUARTO NIVEL (Número Limitado)	ROTATIVO EN LOS DEPARTAMENTOS ASISTENCIALES.			
			Aplicación práctica: • familiar • grupos • infanto-juvenil	• adultos • psiquiatría social • comunidad terapéutica diurna • gerontopsiquiatría.

Informes: Lunes a viernes de 15 a 19 hs.
ABIERTA LA INSCRIPCION

Oro 2242 Buenos Aires
Tel. 772-8851/773-8289

Leda Valladares: "Elegí la cultura silvestre"

Leda Valladares es una folklorista, pero en serio. Hace muchos años que ha emprendido una tan solitaria como esforzada búsqueda de la verdadera música de nuestra tierra. Y sigue firme, insistiendo con que "hay que ponerle el oído a América".



Sus comienzos musicales se remontan a un dúo que formó junto a Marta Elena Walsh, "Leda y María". Grabaron un álbum con antiguas canciones españolas (Canciones del Tiempo de Maricastaña') y otro ('Entre Valles y Quebradas') con las canciones que —como ella misma cuenta— de ahí en adelante marcarían su vida: las bagualas y vidalas del Noroeste argentino.

Su paciente labor de investigación y recopilación la llevó en innumerables viajes por todo el país recogiendo la auténtica música de nuestro suelo, el folklore anónimo y tradicional cantado por el indio y el paisano. "Sólo el Instituto de Musicología se ha encargado de recopilar el folklore en sus lugares de origen. Tiene un material enorme, pero jamás le interesó editar discos documentales". Confeccionó un Mapa Musical de la República Argentina—"sólo me falta la región del litoral"— que consta de doce LP, ninguno de los cuales es posible de conseguir disquerías en este momento. "Estoy por firmar contrato con una compañía para reeditar los doce discos juntos, pero hasta que no se haga no digo nada".

Hizo recitales junto a Anastasio Quiroga, un pastor del Norte con el que registró dos LP ("Disco de un pastor de cabras" y "El arte silvestre") que permanecen como verdaderas joyas de un folklore tan puro como desconocido en las ciudades. "Anastasio es un representante del canto de la tierra. Ha hecho todo lo que tocaban sus abuelos y además compone dentro de las mismas fórmulas tradicionales y fabrica él mismo sus propios instrumentos".

También son recordados sus recitales junto a Arco Iris y Los Jaivas, parte de una permanente inquietud por llevar a los jóvenes la experiencia del canto colectivo, el canto multitudinario de América.

Poeta y compositora, ha decidido resignar en buena medida esa faceta de su trabajo para dar a conocer otro mundo de canciones olvidadas. "Mis canciones las conocen sólo mis amigos. Sólo una vez grabé una milonga porque otra persona la había grabado desvirtuada, y quise darla a conocer en su forma original".

Participa del recientemente fundado "Movimiento por la Reconstrucción y Desarrollo de la Cultura Nacional" junto a Ernesto Sabato y Ricardo Monti, entre otros. Pero su sueño largamente acariciado —"hace 15 años que ven-



go insistiendo y nunca me llevaron el apunte" - es hacer un gran festival en Buenos Aires con "los músicos, cantores, músicos y bailarines de nuestros valles. Hacer un espectáculo para que la gente conozca la primera versión del folklore".

Quizás la hora de "llevarle el apunte" ha llegado. El Porteño ya comprometió su participación y apoyo para este proyecto.

-¿Cómo llega usted a la tarea que hace ahora?

-Mi vida está determinada por los carnavales de Tucumán, Salta y Jujuy, que nada tienen que ver con los carnavales europeos. Son ritos milenarios, fascinantes, que provienen de ritos sagrados: siembras, germinaciones y cosechas. Soy mujer con título universitario -egresada en Filosofía- pero cuando tuve que elegir entre dos culturas, elegí la cultura silvestre. Me di cuenta que mi camino estaba marcado por las canciones del Norte, sobre todo la baguala y la vidala, que son las grandes canciones de América. Y dediqué mi vida a esas canciones indestructibles, que son la clave de la cultura andina.

-Pero la opción la hace desde su conocimiento de la otra cultura.

-Claro, mi preparación universitaria era eminentemente europeísta, como lo son las de todas nuestras universidades. Salimos muy doctos en cultura europea y analfabetos en América. Entonces me di cuenta que tenía que ser autodidacta, porque lo de América no lo recibí de nadie, tuve que descubrirlo yo misma.

-¿Cómo fue ese proceso?

-Mi infancia está marcada por los carnavales de Tucumán, por todas esas comparsas que venían de los ingenios cantando bagualas y vidalas. También por los carnavales de la Quebrada de Humahuaca, a

los que mis padres me llevaban cuando era pequeña, y los de Cafayate. Ahí comencé a descubrir que existía un fabuloso continente sumergido, y que había que ver qué era eso. Yo recibía rayos a través de las bagualas, como electroshock. Y esos rayos, esos avisos de mundos sumergidos legendarios y maravillosos los tuve que descubrir a través de las señales que me mandaban esas canciones.

-¿Cuál es la influencia de la cultura europea en esas canciones?

-Ninguna, gracias a Dios. Se conservan muy nítidas y muy auténticas. En cambio en la música criolla sí, donde hay guitarra hay influencia europea. Pero el canto con caja es quizás el canto más puro que tiene el folklore andino.

-Lo decía porque los aborígenes han adaptado algunas festividades católicas en coincidencia con sus propias ceremonias, como una manera de poder perpetuar su cultura.

-Sí, pero eso es una cosa para afuera. En el caso de la cultura andina, que es la que nos viene de Perú, Bolivia y el Noroeste argentino, ellos viven el culto de la tierra, de la Pachamama. El caso de San Isidro Labrador u otros santos que han adaptado es un poco decorativo. Lo profundo en ellos es la religión de la tierra.

-¿Cuál es la recepción que tiene este tipo de música entre la gente de la ciudad?

-Cuando la oyen quedan impresionados, porque sienten que ahí hay otro mundo que no se ha dado a conocer. Al folklore se lo ha disfrazado de muchas cosas para hacerlo correr por la ciudad pero finalmente se lo ha dado tan adulterado que no ha transmitido su misterio ni su savia, ni su fuerza cósmica.

-El trabajo suyo ha sido de recopilar canciones, pero también el de interpretarlas.

-Yo teniendo un nexo entre las culturas silvestres y

las urbanas. He recopilado y armado un mapa musical de nuestro país donde canta el indio y el paisano. Ese folklore auténtico ha sido registrado en una serie de discos documentales. Además, ese folklore que he recopilado lo canto en las ciudades, en los teatros y las universidades. Lo canto sin agregarle nada, tal cual lo he recogido. Lo ideal sería que ellos vinieran a cantarlas acá, pero no se puede. Entonces está el disco y está mi versión, que no tiene la misma magia ni la misma fuerza pero está hecho con la mayor fidelidad posible.

-Además es cada vez menos entre las mismas culturas aborígenes la gente que canta de la manera en que lo hacían antes.

-Desgraciadamente, nuestros campos están des poblados. Pero hay grupos que continúan haciendo exactamente lo mismo, a pesar de la maquinaria que les lleva toda la bazofia musical de las ciudades, los kilos de música comercial que ellos oyen. Pero lógicamente se da sobre todo en la gente de 50 para arriba, aunque yo he escuchado y grabado chicos de 8 años cantando unas bagualas fabulosas. Por suerte sigue habiendo gente que canta manteniendo las fuentes.

-¿En qué lengua?

-Las bagualas se cantan en castellano. Primero se cantaban en cacano, que era la lengua de los calchaquíes. Después se la cantó en quechua, cuando llegaron los incas por el Norte. Y finalmente en español, cuando se difundió la copla, que marcó un poco la rítmica de la baguala y la vidala.

-Ahí habría un influencia española.

-En el idioma, pero no en la música ni en la forma de ser cantada. Se perdió el habla indígena, aunque hay muchas vidalas que se siguen cantando en quechua en Santiago del Estero, y hay muchas canciones cantadas en quechua y en español.

-Unos coyas nos comentaban que era imposible escribir su música en la notación de la música occidental.

-En general el folklore es casi imposible de transcribir. El papel no registra una cantidad de sutilezas que se dan en el hecho. Los musicólogos se vuelven locos para transcribir ciertas cosas al papel, eso sólo lo recoge un grabador o una película. ¿Cómo usted va a escribir lo que hace una garganta cuando canta bagualas? Es imposible.

-Justamente en ese canto he visto semejanzas muy increíbles con alguna música de África y mantras orientales, parece que hubiera una similitud entre las músicas muy próximas a la tierra.

-Las culturas folk son una sola dimensión, sea Asia, África o América. Pertenecen a una misma dimensión metafísica. Es música litúrgica, que tiene la fuerza y la poesía de la naturaleza. Una música del desierto del Sahara se parece mucho a una baguala.

-En ese momento Leda va a buscar su caja y nos hace oír su sonoridad, y la variedad de ritmos que es posible extraer de ella.

-En la Argentina no se sabe el repertorio más grande e importante lo tiene la caja. En un recital puedo estar cantando cuatro horas seguidas canciones con caja, de distintas zonas del país: riojanas, catamarqueñas, salteñas, jujeñas, tucumanas y santiagueñas. En cada lugar sólo saben cómo se canta en su región, un riojano no sabe cómo se canta en Salta. Entonces yo estoy compaginando el mapa musical de la caja, que abarca las seis provincias del Norte. Mi misión es descubrir la frondosidad de este canto, y cómo se canta en cada zona.

Anónimo Jujuy
Alegría de mi pecho
no ha de haber quién la deshaga
solo la muerte pudiera
muerte que todo lo acaba.

Anónimo Tafi del Valle
Quisiera cruzar el río
sin que me sienta la arena
al diablo ponerle grillos
y a tu amor una cadena

—En algunos casos son como letanías que duran horas.

—Piense que viven en un tiempo cósmico, no cortajado por nuestro querido reloj. Para ellos el tiempo es indefinido, una fluencia sin cortes. Viven en un tiempo mítico-legendario que nosotros hemos perdido. Entonces pienso que hay que pedirle auxilio a las culturas de las ciudades, sofisticadas, llenas de violencia y odio, con computadoras que nos han electrificado hasta los sentimientos. Tenemos que ir a pedirles salud y sabiduría. Dejémoslos intactos, vírgenes, en esa inocencia paradisíaca. No les enseñemos nada.

—¿Eso no puede significar también desprotegerlos?

—Si los dejamos en su medio, no. Si vamos a traerlos acá lógicamente que hay que protegerlos, hay que darles de todo para la defensa. Hasta dinamita hay que darles. Pero si los vamos a dejar en su campo o en su monte, lo único que tenemos que hacer es dejarlos en paz. Su sabiduría y sus radares propios saben lo que deben hacer. Porque nosotros tenemos obstruidos todos los radares. Ni oímos, ni vemos, ni entendemos un cuerno de nada. Además fíjense que nuestra cultura gira alrededor del libro; sin que éste nos diga lo que tenemos que hacer estamos perdidos. Ellos son cultura oral, sin lenguaje escrito. Tienen su propia sabiduría, se mueven con el ritmo de los astros, entienden lo que pasa con los árboles. Ellos mismos son árboles, tienen la sustancia de la madera, de la arena, de la tierra, del viento. Entonces ¿qué les vamos a enseñar?

—Un indio amigo mío decía que ellos iban a volver, como una forma de explicar que su cultura iba a renacer.

—Es que están vivos, nunca se murieron. Están en lugares remotos, gracia a Dios, porque ellos mismos buscaron aislarse, no contaminarse. La madre de Anastasio Quiroga decía una frase de gran sabiduría: "Todo indio que se refina se destina". Ellos saben muy bien que si adhiere a nuestra cultura están perdidos, porque no son una cosa ni la otra.

—Tu trabajo comienza a tener algunos continuadores, como Ayme Payne.

—Es un caso diferente, porque ella es india. Ella tiene el poder para ser un cacique de esas culturas, para recordarles su pasado y hacer que se enorgullecen de él, en vez de avergonzarse. Tiene una gran misión dentro de su mundo, y además el de contarle a la gente de la ciudad lo que es eso. Como yo soy mujer de ciudad, puedo explicarle mejor a mis congéneres, que estamos tan contaminados que

por favor vayamos a los manantiales a pedir salud y sabiduría.

Soy una devota de América, hace 30 años que vengo diciendo que tenemos que descubrir América. Y que ese descubrimiento debe empezar por conocer las grandes culturas del continente, que son las que existían antes que llegaron los españoles: Y tomar esas cosas que aún están vivas, gracias a Dios y a la arquitectura fabulosa de esas culturas.

—¿Te sentías menos sola ahora que cuando empezaste a hacer este trabajo?

—Siempre estuve muy sola, y para muchos fui una delirante, creían que era una arqueóloga del canto. Yo no soy una arqueóloga porque este canto sigue vivo. No estoy sacando cosas de los museos sino de los carnavales, que siguen sonando.

—¿Sentías que hay un mayor reconocimiento?

—Sí, siento que hay gente que ha empezado a parar la oreja. Hace rato que yo vengo diciendo paren la oreja, ponganla sobre la tierra, sobre el aire de nuestras montañas, escuchen lo que hay ahí, y nadie me llevaba el apunte. La juventud de ahora está muy fanatizada con el rock. Yo cuando era joven era fanática del jazz, pero también me gustaba la baguala. Lo que me parece peligroso es no dar lugar a otras músicas. Hay que llenarse la cabeza de todo lo que existe.

—¿No pensás que tiene que ver con la tergiversación que se hizo del folklore el hecho de que la juventud no se acerque?

—Es probable, porque se dio a conocer un folklore maquillado y desvirtuado. Es un folklore que a mí me aburría escucharlo por el radio, el verdadero lo descubrí en los valles. Recién cuando escuché la dimensión baguala y la dimensión vidala dije esto sí es verdad, el que las escucha una vez jamás las puede olvidar. Posiblemente le pueda pasar eso mismo a los rockeros.

—¿Con quién te sentías identificada musicalmente?

—Aquí hay mucho talento, mucha sensibilidad musical, muy buenos instrumentistas, pero la gente no tiene mucha claridad con respecto a lo que quiere hacer. Y muchas veces usa mal la musicalidad, el instrumento, desperdicia su vida. Es el caso de Waldo de los Ríos. El tenía todo: técnica, cultura musical, posibilidades. Pero nunca supo muy bien que hacer con su talento. Y descubro que en la Argentina eso pasa con mucha frecuencia. Soy una gran admiradora del Cuchi Leguizamón, en materia de proyección folklórica. Es lo que más me llega, lo que considero más inspirado y de mayor personalidad musical. Además él creó con él en la tierra

porque Salta es una provincia muy folklórica y muy rica. El compone usando esos materiales muy hermosos, y se deja ir. Pero no hay peligro de que se vaya muy lejos. Se va hasta el punto de ser el Cuchi Leguizamón, pero se mantiene en su raíz.

—El usa una armonía evolucionada.

—Muchos de los atentados que se han cometido contra el folklore han sido de orden armónico sin un talento melódico. Se ha compuesto en base a acordes sin generar ideas melódicas importantes. Cuando hay un gran melodista como es el Cuchi, la armonía no ocupa un lugar preponderante, por más que sea medio rara. Yo admiro mucho a Piazzolla pero no podemos decir que eso sea folklore, lo cierto es que eso es un aporte para la música argentina. En realidad, para opinar tendría que hacer un balance de lo que se ha estado haciendo en los últimos 10 años, y no lo conozco. Por otro lado quiero decirles que yo compongo música sofisticada. Tengo baladas con mis poemas, que no tienen nada que ver con el folklore, es música urbana. Aparecieron en un disco, "Canciones de Leda Valladares", que salió en el 64 y se reeditó en el 72. He compuesto canciones de cámara sobre poemas de García Lorca y de Rilke, y también música electroacústica. No soy una cavernícola que se niega a las armonías impresionistas o jazzísticas, las uso. Pero me apasioné tanto por la música folklórica anónima, que he postergado mi parte de creación. Me parece mucho más importante dar a conocer la música de mi país que mi musiquita.

—Quizás con el paso del tiempo mucho de lo que hoy nos suena medio extraño también sea considerado folklórico.

—Dicen los especialistas que lo folklórico para serlo debe tener por lo menos cuatro generaciones: bisabuelos, abuelos, padres e hijos. Hay también un folklore urbano, pero el folklore se ha mantenido en los campos, porque allí hay amor por la tradición. Las ciudades viven hacia el futuro, y creen que el pasado es teleranía y aburrimiento. No piensan que el pasado es sabiduría. Hay un pasado milenario que tiene cosas increíbles que aún no se conocen, que es a la vez prehistórico y contemporáneo. Porque todavía existen el Himalaya y el Matto Grosso, el Cuzco y los Valles Calchaquiles, lugares donde se sigue haciendo una música increíble.

—¿Cómo se enlazan sus distintos trabajos?

—Siempre digo que soy una cantora que investiga y no una investigadora que canta. Soy simplemente una artista que va a las fuentes a oír esas maravillas, que no me la van a dar ni los discos ni los libros, tengo que ir al hecho vivo. Por un lado hice el mapa musical reunido en doce discos documentales, por otro canto en los teatros, y también hago canto masivo con miles de estudiantes. La última vez lo hice con 5.000 estudiantes en Jujuy, y he hecho un video-tape en Tucumán, con 2.200 estudiantes de todas las edades. Ese video está en mi ropero porque los canales de Buenos Aires no lo quieren pasar. Se llama: "Cantos Ancestrales. Maestros y estudiantes argentinos para América". Lo hice en 1980, antes que el post-malinaje descubriera América por 30 días, porque ya se pasó la locura. En ese video-tape canto con estudiantes, bagualas y vidalas, y hay una propuesta: "Cantemos en multitud el paraíso musical de América". El canto masivo es todo el mundo cantando al unísono con percusión. Ahí vine la otra propuesta: "El paraíso musical de América espera la voz de sus estudiantes".

Gabriel Levinas Claudio Kleiman
Fotos: Daniel Jurjo

Konrad Lorenz: "Y Dios creó la estupidez"

Por Antonio C. Barañano

Asegura que la humanidad está al borde del colapso y que la ciencia se está volviendo contra el hombre en un mundo de gigantes. Konrad Lorenz, el patriarca de la paz, el creador de la etología, ciencia que explica la agresividad en los animales, nos revela, en esta entrevista, sus conceptos más apocalípticos y, al mismo tiempo, más esperanzados.

-¿Qué nos espera profesor?

-La humanidad está al borde de un colapso.

-¿Nos detendremos a tiempo?

-Nadie puede saberlo

-¿Pero qué más podría suceder?

-Salvarnos, pero a costa de la libertad. Que la especie humana en conjunto adquiera un poder y un bagaje de conocimientos inmensos y que cada hombre deje de pesar como individuo.

la amistad, la libertad, el amor y la dignidad.

Konrad Lorenz habla con sensatez de cosas muy difíciles. Tiene 78 años, vive en Altenberg, a pocos kilómetros de Viena (en una espléndida casa que nació con él en 1903) y hace algunos años recibió el Premio Nobel de Medicina. ¿Por qué? Bueno, porque en sus amplias investigaciones con animales consiguió averiguar lo que dicen entre sí los gansos y cuervos; porque puede saber a qué se deben los colores brillantes en algunos peces, porque fue el iniciador de la etología, la ciencia que estudia el comportamiento animal. Ahora, el sabio (gran barba y cabellos blancos) vive con su mujer, su media docena de perros y muchos libros, en su casa de Altenberg; sus tres hijos adultos están casados y viven en diversas partes del mundo. Lorenz pasa las mañanas en compañía de los animales del bosque y de los lagos, pues el Danubio pasa a pocos metros de su casa, y dedica las tardes a escribir.

poseen vida. Ese sistema puede andar bien con las cosas muertas, recursos no renovables. Pero cuando tenga que lidiar con plantas o animales, con algo que vive, el hombre tiene que ser un compañero, un amigo".

El progreso es una ilusión catastrófica



Reagan es peligroso. Prefería a Carter

Lorenz, que no deja de citar a su maestro, Oskar Heinroth, el hombre que le enseñó mucho de lo que sabe, ha dedicado su vida a la ciencia, pero sin sacrificarse por ella.

El mismo escribió: "Es una tarea noble e importante restablecer en nuestro planeta el contacto entre los hombres y los demás seres que lo pueblan. De otro manera, el hombre se autodestruirá y destruirá el resto de los seres vivos".

"Reagan me parece peligroso", afirma. "En política, yo soy un aficionado, pero si un presidente de los Estados Unidos oprime a los negros y propicia el rearme, yo tengo miedo. Prefería a Carter".

Las armas fueron fabricadas para ser usadas contra los propios hombres y Konrad Lorenz ha escrito un libro sobre la deshumanización del hombre, tema en que se leen todos los problemas. "Se trata de las obligaciones que el hombre tiene para con el planeta. La humanidad adoptó la costumbre de pensar en conceptos técnicos y a éstos reduce también las cosas vivas", dice Lorenz anticipando argumentos de su nuevo libro. "Los hombres se olvidaron de cómo comportarse con las cosas vivas, las cosas que

-¿Y si no?

-Y si no, sería lo mismo que cortar la rama donde alguien estuviera sentado, como ya pasó. Con el exterminio de las ballenas, los balleneros se arriesgan a eliminar su propia fuente de trabajo. El hombre crea el peligro de destruir el ecosistema, compuesto por animales, plantas, hongos y por él mismo. El hombre que mata las plantas es un suicida.

-Sin embargo, todavía procede así...

-No debería, lo raro es que en este caso el imperativo de la ética y la razón son la misma cosa. Lo que es justo coincide con lo que conviene. Pero si el hombre hace lo contrario de lo que es justo y le conviene, ¿por qué lo hace? La respuesta podría ser para progresar.

Lorenz, en la segunda parte de su libro, se preocupa por demostrar que ese progreso, en realidad es una catastrófica ilusión. La economía se desarrolla

El gobierno del mundo será de los gigantes

-¿Y cómo sería el mundo entonces?

-Estaría dominado por los gigantes. Todo el planeta quedaría en manos de unos pocos, los que hayan perdido la capacidad de tratar con cosas vivas.

-¿Gigantes? ¿Quiénes son ellos profesor?

-Son exactamente iguales en todo el mundo, si bien con nombres diferentes: lobbies en el mundo anglosajón, mafia en Italia, nomenklatura en el Este de Europa. Sin embargo en conjunto, son la verdadera tumba de la democracia.

-¿No hay salida?

-Claro que sí, consiste en recuperar valores como

en forma explosiva en todos los rincones. Los que sustentan ese modelo de desarrollo dicen: las economías tienen que continuar creciendo. O sucumben. Y para justificar estas tesis afirman: también el árbol crece de manera explosiva en todas direcciones.

—¿Y no es verdad?

—Sí, pero yo recuerdo un dicho alemán que afirma: "Los árboles no crecen nunca hasta el cielo". Los árboles pueden ser muy altos, sin embargo tienen un límite y ese límite tiene sus razones: si el tronco creciese demasiado la selva no llegaría hasta la copa. El viento lo doblaría y el árbol moriría. Esto vale para todos los seres vivos: cuanto más grandes son más vulnerables se vuelven. Como los dinosaurios pueden morir al nacer.

La desaparición de los artesanos es mala señal

—¿Y serán así como los nuevos dinosaurios, los gigantes del poder y de la economía, los "grupos" como usted los llama?

—Lamentablemente para los grupos vale lo contrario. Cuando mayores son están más en equilibrio entre sí y se vuelven más sólidos. Cada grupo devora al más chico y al final sólo quedan los gigantes. No puedo imaginar nada peor que el mundo dominado por los gigantes.

Lorenz ve ahora todos los síntomas del desastre. "Desaparecerán los artesanos. Esto es algo muy

como los médicos, que estudian siempre los menores detalles, siempre más limitados, hasta que llegan a saber el todo sobre nada".

—La sabiduría se corta en proporciones cada vez más finas. ¿A qué nos puede conducir esto?

—Ya lo dijo Goethe: "Las partes se separan y llegan juntas a su atomización". Ahora un hombre, teniendo en cuenta la competencia existente, puede ocuparse de una sola cosa y vivir especializándose en ella. Cada uno es especialista en algo y para todas las otras cosas es esclavo de otros peritos, tiene que aceptar todo lo que le dicen, sin poder contradecirlos. Nadie puede controlar a los demás. Ciertos utensilios llegan a ser tan sofisticados que no se sabe para qué sirven. Antes, yo podía regular solo el carburador de mi automóvil, pero ahora quien lo hace es una computadora. Esto es una degeneración, porque un buen utensilio es para ser usado hasta por un idiota.

El especialista es esclavo de los demás

—Para el carburador ahora usted depende del especialista en carburación. Lo que equivale a decir que para aceptar el crecimiento ilimitado de los gigantes, los hombres van a ser expertos en pequeñas cosas y esclavos de otros expertos o esclavos de los instrumentos que producen. ¿Es así?

—De esclavo de otro hombre pasa a ser esclavo de las cosas. Exactamente. La vida reducida a cosas y las cosas elevadas al ídolo. Se está pudriendo el Homo Sapiens, vivimos en una época en la cual es el naturalista el que llega a ver más claramente algunos peligros. El hombre debe denunciarlos. El hombre superespecializado admite como reales únicamente las cosas con las cuales tiene que ver todos los días. Está convencido que sus cosas, las pocas que conoce, son las más importantes y quiere dictar leyes. Y no conoce casi nada. Y de esto nace el poder de los grandes grupos. Es un horror que los lobbies deban dominar el mundo y decirnos cómo vestir, qué automóvil usar y qué cosas desear. Es así, repito, porque cada uno cree que lo poco que sabe es lo más importante.

—Lo que usted dice profesor, nos hace pensar que el deseo de gozar el mundo es estimulado por el de dominarlo.

—El sabio vale siempre menos y el poderoso cada vez más. Este es el gran efecto de la política actual. El que tiene sed de poder quiere llegar a ser político. La gente del poder hace que el dinero sea todo y valga todo. Sin embargo el oro no se come. Se come lo que nace bajo el sol y gracias al sol. Políticos y economistas, de la misma raza, y hasta el presidente de General Motors dominan al presidente de los Estados Unidos, cuando debiera ser lo contrario. Ellos saben que el crecimiento expansionista de la economía lleva al desastre. Hasta una criatura que haya aprendido el principio del interés compuesto sabe que el crecimiento exponencial conduce a la catástrofe.

—¿Y por qué no desisten?

—Porque no creen que el peligro sea real.

—¿Es posible eso?

—Sí, y eso es una estupidez. Bien lo demuestra el destino de los pájaros. Hace mucho tiempo la hembra del "argó" quiere aparearse con machos de alas grandes, pero son los machos de alas cortas los que consiguen escapar de los cazadores y consiguen sobrevivir. De esta manera los que podrían aparearse son fáciles víctimas de los enemigos de la especie.

y los que no podrían son los que escapan.

—La estupidez llega a constituirse en un callejón sin salida, donde se pierden la evolución y el futuro de la especie. ¿Puede suceder lo mismo con el hombre?

—Mi maestro Oskar Heinroth dijo que al lado del batir de alas del argó, la rapidez del hombre moderno es el más estúpido resultado de la competencia entre los de su especie.

La cuantomanía es una loca idea

—¿Qué cree usted que sucederá?

—Tengo esperanzas a pesar de las señales inquietantes. Se publicó un libro del anglosajón, "Dignidad y Libertad", donde se sustenta la tesis que explotó en el mundo: la cuantomanía, una idea realmente loca, que afirma que son reales solamente aquellas cosas que pueden ser vistas exclusivamente a través de las ciencias.

—¿Serían verdaderas solamente las cosas que se pueden medir?

—Todo lo que es emoción sería ilusión, no existiría, esto es estúpido.

—Pascal decía: el corazón tiene algunas razones que la razón no tiene. ¿Si usted tuviese hoy 30 años, tendría hijos?

—Ciertamente, yo soy optimista, realmente tengo confianza que las cosas vayan bien a pesar de los peligros.

—¿Dice eso con sinceridad o para atenuar la brutalidad de las perspectivas que ha expuesto?



grave. Y los artesanos fueron el caldo de cultivo de donde nacieron: la ciencia y el arte. Esos gigantes crecen a costa y precio del artesanado. Se parecen a las plantas que para crecer comen sus propias raíces. Deberíamos preguntarnos si la humanidad y las tradiciones no están desapareciendo, si no están comenzando a desaparecer el orden de la cultura y de la ética".

Oskar Heinroth que fue su maestro, dijo: "Lo que la gente piensa casi siempre es un horror. Pero lo que se sabe es justo". "¿Hoy sabemos más cosas y esto no es justo?"

El saber también crece de manera vertiginosa. "La sabiduría humana empieza a tornarse peligrosa para la humanidad", dice Lorenz uno de los mayores científicos de nuestro tiempo. "La ciencia crece demasiado y el individuo no puede dominar más que un reducido porcentaje de ella. Nos comporta



—Si yo no fuese un sincero optimista no estaría hablando con usted.

—¿Qué le hace ser optimista?

—Los jóvenes. El número de jóvenes que se interesan por las cosas que yo digo, aumenta día a día. Y no sólo porque yo tenga barba blanca. Recuerdo una reunión que hice junto con dos colegas docentes universitarios, en la cual participaron cinco mil jóvenes.

Esto es también un símbolo, una señal de que los encuentros entre las generaciones mejoran. Hasta hace pocos años quienes pertenecían a generaciones diferentes se veían como tribus enemigas.

Hoy sucede que nuevamente los estudiantes escuchan a sus maestros. Lorenz es un ejemplo de la liberación de los mitos. El primer deber de un hombre de ciencia es ser libre.

—¿Cree en Dios?

—Soy religioso sin esperar milagros.

Los hombres también sufren

Los hombres tienen muchísimos condicionamientos a su sexualidad. En algunos casos son conscientes, en otros no. Esto ocasiona, muchas veces, situaciones que no siempre son comprendidas. Quisimos aclarar algunos puntos y, para ello, encargamos la siguiente nota a una colaboradora, mujer.



Como señales fluorescentes lanzadas desde una célula alejatoria, los hombres reciben mensajes de la sociedad que asimilan, rechazan y que, en otras situaciones, los conflictúan.

En la niñez orinará en la calle. En la escuela primaria comparará su pene con el de otros compañeros. Años más tarde, reunido con sus pares le preguntará con cuántas mujeres tuvieron relaciones, y cómo les fue a cada uno. Cerca o pasada la mitad de su ciclo vital, estará preocupado porque sus erecciones no son tan frecuentes.

Ante éstas y otras vivencias si necesita llorar no puede hacerlo. Todo lo contrario, deberá hacer gala de su virilidad, potencia. De niño ya aprendió que es fuerte; mostrar los afectos es cosa "de mujeres". Estos mitos como aureolas lo van acompañando en su desarrollo y lo determinan. Inconscientemente va respondiendo a ellos. Su verdadero yo, su personalidad, queda desdibujada.

"El Porteño" quiso saber qué hay de cierto en estas manifestaciones, si ellos también sufren, si tienen miedos. Es decir, hablar de la sexualidad masculina; para ello dialogó con hombres de distintas generaciones y que realizan diferentes actividades, dos especial-

tas en sexualidad masculina, un sacerdote, y una mujer que hace del sexo su trabajo.

Estas son las preguntas:

—¿Sexualmente te iniciaste con información previa?

—Sí. Siempre estuve conectado con gente mayor que yo, ellos me informaron, también mis padres. Aunque la teoría sirva hasta cierto punto, por supuesto que es mejor tener información y luego cada uno la practica como quiere. La formación que recibimos es que uno tiene que estar arriba de la mina; pienso que si ella queda embarazada es algo a resolver de a dos, nuestros hijos recibirán una información más limpia (Marcelo Romero, 19 años soltero, metalúrgico).

—La información la obtuve de amigos en charlas de café. Nos reuníamos y cada uno comentaba lo que sabía, fue por transmisión oral. El hombre no tiene, en general, buena información y busca en el acto sexual un acto fisiológico, en cambio es algo muy profundo. (Giuseppe Coslovi, 29 años, casado, plástico italiano, hace 5 meses que vive en la Argentina).

—Me inicié sin información, no era accesible a

nuestra edad. "Para chicos no era". Comencé a los 10 años, era un juego en que los dos no sabíamos muy bien lo que hacíamos pero era hermoso. Qué lindo recordar eso ahora. (Osvaldo Miranda, 40 años, comerciante, casado, dos hijos).

—No es necesario leer. Lo importante es estar tranquilo de mente, sale mejor. Hay que concentrarse y pensar sólo en eso. (Ricardo Leguizamón, 33 años, soltero, albañil).

—No es necesaria la información, es natural en el hombre, si hasta los animales lo hacen instintivamente; aunque hay cada hombre que son peores que los animales... (Juan Mariano Fernández, dos hijos, 63 años, instalador sanitario).

—¿Tiene el hombre una edad tope para su vida sexual?

—No. Yo lo vivo plenamente y pienso seguir hasta que me dé el cuero, bueno... pienso vivir hasta los 100 años... Como llegué a una edad que no me falta nada: trabajo, mujer, casa, hijos, entonces con todo eso uno disfruta mucho más. (J.M.F.)

—¿Goza de otra manera que cuando era joven?

—Lo disfruto de la misma manera; como le decía anteriormente, estar tranquilo me ayuda mucho.

—¿A qué edad logra el hombre su plenitud sexual?

—A los 30, 40 años, cuando ya está maduro y sabe lo que quiere, y logró sus objetivos en la vida. (J.M.F.)

—La información se desconocía totalmente, no estaba permitida ni en los planes oficiales ni escolares. La información sexual era algo prohibido y censurado por la época, se lograba en forma autodidáctica, o por "revistas verdes", material que llegaba en forma subrepticia y creaba falsas expectativas (Jorge Brown, 59 años, 8 hijos, 14 nietos, 3 matrimonios, escultor).

—¿Cómo fue tu primera relación sexual, era ella de tu misma edad?

—No fue para decir estúpida, tampoco traumática. No creo que sea muy bueno que durante el acto la mujer "mire el techo" y tengas que pagar luego. Fue una especie de aventura que surgió en la escuela secundaria. A mí me faltaba madurez, fue como una especie de masturbación; pero en mi mente llevaba los comentarios de mis compañeros: "si ponés tanto te la hace de tal manera, si ponés más es mejor". Hay una total diferencia si la hacés con la pareja, donde está la parte afectiva y más confianza. De la otra manera no sabés si en la cama estás solo o de dos. (M.R.)

—Fue buena, me sirvió porque rompí las inhibiciones, conocí a la mujer en el aspecto sexual. Ella era más grande, ninfomana. Cuando estábamos en la cama tuve miedo, por eso me costó llegar al orgasmo, pero después todo anduvo bien. Mis relaciones siguientes fueron mejores. (G.C.)

—Tengo un lindo recuerdo, los dos éramos chicos —diez años—, se vive mejor y aprende más sanamente que cuando se lo hace de más edad. Sucede que al sexo uno lo lleva puesto, a esa edad no sabe qué es. Recuerdo que cuando estábamos en la cama mi hermano en el pasillo nos avisaba si venía alguien, mientras contaba hasta 10 millones. Esa relación la continué hasta que me casé (25 años). Todo era muy fácil, vivíamos uno al lado del otro, cuando la madre de ella se iba yo saltaba la pared y ya estaba... en el sexo todo tiene que surgir espontáneamente. (O.M.)

—Tengo un lindo recuerdo. Ella era más grande que yo, vecina, y me ayudó mucho aunque duró poco. (R.L.)

—Era un pibe, pero todo salió muy bien. Los dos estábamos nerviosos, era más chica que yo. (J.M.F.)

—Ella era más grande y cobraba. Fui con varios amigos al prostíbulo y me fue bien porque ella era canchera, yo tenía catorce años. Cuando me dijo: "tirate sobre la cama", me puse muy nervioso y me inhibí, luego se me pasó. Es importante que una primera experiencia sea buena porque si no deja dificultades posteriores. Creo que es bueno que un joven se inicie con esas mujeres porque tienen experiencia, y luego buscar una relación donde esté el afecto. Yo en mi vida de relación recurrí 3 ó 4 veces, las necesarias para aprender las reglas del acto sexual.

Es importante aprender la seducción, por ejemplo hay clases de aves en que el macho antes de copular a la hembra hace una danza. Y el hombre tiene para utilizar el don de la palabra para que la mujer se comprometa con su cuerpo. (J.B.)

—¿Son importantes las relaciones sexuales para vos?

—Sí. Por supuesto, por instinto, además es una parte esencial del hombre y la mujer, es una conformación más. Después de mi primera pareja com

prendí la importancia que tiene, la recuerdo como una de las cosas más lindas e importantes. No la voy a olvidar nunca.

—Sí, a nivel de vivir con una mujer, si no la relación está mutilada, incompleta.

—Sí, lo más hermoso, supremo e importante. La experiencia te la dan las mujeres. Que el hombre sabe es un cuento, ellas nos hacen a nosotros. Eso: "me levanté a una mina" es verso, la mujer da el último sí. (O.M.)

—Sí, seguro si no siento que me falta algo. (R.L.)

—Sí, porque forman parte de la vida, son el motor, si no están uno vive marginado. (J.M.F.)

—La atracción sexual es lo que mueve el mundo, lo dijo Freud, verdad irrefutable. La policía francesa de alguna manera lo manifiesta, cuando busca algún delincuente dice: "Cherchez la femme" (busque a la mujer), esto manifiesta la atracción sexual

puede joder. El amor es un rito. (G.C.)

—El afecto lo más importante, sin ésto no se da el deseo. Van los dos juntos, si no queremos, no deseamos, cuanto más querés más deseás. (O.M.)

—El afecto, pero si no está en relación viene solo, es importante sentir. (R.L.)

—¿En una pareja casada se debilita el deseo?

—El hombre necesita llevar vidas paralelas porque enriquece a su propio matrimonio, son como el jenjibre en las comidas. La mejor condición es la de amante que te ves 3 ó 4 veces en la semana, ninguno de los dos está enojado. Claro, a la pareja paralela hay que aclararle de movida cómo es la cosa. Porque para mí, lo más importante sigue siendo mi familia; sin ella no puedo vivir. (O.M.)

—¿Es necesario que la mujer tenga experiencia sexual?

—La adquiere cuando se casa. (J.F.)



de ambos sexos. (J.B.)

—¿Podés realizarla con cualquier mujer?

—Por necesidad sexual y si la mujer me atrae; por supuesto que hacerlo con la pareja es lo ideal, si ésto no funciona lo buscás en otro lado. (M.R.)

—Sí, antes sí, ahora no. Me siento más maduro y con mi esposa hay un raport muy bueno. (G.C.)

—Me tiene que agradar el físico que es por donde entra la persona, además gustar la personalidad. (O.M.)

—Sí, con cualquier mujer, bueno... depende de la edad de ella. (R.L.)

—No, si no es de mi agrado no... No podía hacerlo de joven menos ahora. (J.F.)

—Nunca jamás. Me tiene que gustar estéticamente, creo que es el primer golpe el que impacta. (J.B.)

—¿Qué es importante en la relación: el deseo o el afecto?

—Van de la mano. El deseo en primer lugar, cuando conocés a la mujer la película es el deseo. (M.R.)

—Los dos son importantes. Depende de cada uno, en mi caso se dan juntos. En general el hombre no le da valor, lo vive como un acto físico y deja de lado la profundidad del momento. Es algo serio, no se

—¿Necesitás tener relaciones con mucha frecuencia?

—Sí. Todas las semanas. Con mi pareja lo hacía cada vez que lo sentía, no hay que trabar lo que se siente, no tiene sentido. Si el cuerpo te da adelante... (M.R.)

—Sí, porque soy sensual y exijo mucho, además lo necesito. (G.C.)

—De acuerdo a cómo se den las situaciones, aunque reconozco que lo busco, estoy siempre dispuesto. (O.M.)

—Sí, las necesito bastante seguido, aunque depende de cómo esté uno, si está mal no tiene ganas. (R.L.)

—Sí, porque todavía me da el cuero, y pienso vivir hasta los 100 así que...

—Antes necesitaba mucho, por ejemplo me llegué a acostar con 5 mujeres diferentes en un mismo día cuando era estudiante universitario. Ahora me establecí: con dos relaciones semanales está bien. (J.B.)

—¿Qué esperarás de la mujer en la relación sexual?

—Espero que sea a "full", que los dos lo pasemos muy bien. (M.R.)

—Todo. Libertad y participación. (G.C.)

—Hay un dicho que dice algo así: "La mujer: de la puerta de la habitación para adentro la más loca, de ahí para afuera, la más señora". Debe ser la idealización de todo hombre (O.M.).

—Que le pase lo mismo que al hombre; lo más importante: que lo sienta. (R.L.).

—Que se complementen conmigo, no es necesario saberlo todo, es lo mismo que los dos estén o no informados. (J.F.).

—Pasar un momento pleno, aunque no todas las mujeres son iguales. Antes eran más románticas difícilmente las llevabas a la cama. Ahora hay más normalidad en el afecto, antes era más fácil tomar a una mujer que separarse, ahora no pasa lo mismo. Todo esto lo hace más feliz al hombre y le da más satisfacciones. (J.B.).

—¿Hay límites para la relación sexual?

—Se puede todo. Hay zonas más excitables que otras, trato de no controlarme, soy muy animal. (M.R.).

—¿Qué opinas de la homosexualidad?

—Que un tipo diga de otro: qué buen mozo es otro hombre no quiere decir que se lo coja, en ese caso yo también lo soy porque a veces lo pienso, y por eso no me acuerdo con él porque no lo siento, si lo sentiría lo haría. (M.R.).

—¿Y de la masturbación?

—Y... si estás recalcante y no te queda otra... aunque no me parece muy positivo. (M.R.).

—¿Qué es para vos el sexo?

—Un beso es sexo. No sólo es hacer el amor, sino que está en todas las cosas. Que la gente derive todo para la relación sexual es problema de ellos. Yo trato de hacérselo entender. El sexo también está en la amistad, nunca se me ocurrió hacer el amor con una amiga pero le puedo reconocer sus tetas si son lindas. El hombre es un cuerpo desnudo, donde ve un orificio se prende, por eso la boca y el pubis son muy excitables, la voz es un llamador sexual. (M.R.).

—En una relación sexual todo está permitido. El sexo es una liberación, en el momento en que el hombre y la mujer están en la cama tienen que liberarse, no ser marido y esposa. Juntos deben buscar el placer, cuando lo encuentra en una mujer no necesita buscar otras. (G.C.).

—¿Qué opinas de la homosexualidad, y la masturbación?

—No estoy en contra. Estoy por la liberación de homosexuales, es algo natural, una elección de vivir la vida sexual. Y en la masturbación influyen factores psicológicos para dar una opinión acabada. Depende en qué forma se viva y en qué medida. (G.C.).

—¿Qué es el sexo?

—Son muchas cosas. Una necesidad, un placer necesario. El hombre reprimido no goza, tiene cosas negativas. El libre sí. El acto sexual no tiene que ser violento, sin sadismos ni orgías, tiene que ser de pareja. El sexo también es reproducción. Es un juego porque nunca dejamos de ser chicos, jugar en el amor es muy lindo y divertido. Hacer el amor es purificar. (G.C.).

—No, todo es válido, se hace lo que se siente. Si las dos personas están de acuerdo todo es válido (O.M.).

—Qué los dos hagan lo que quieran y sientan, no hay reglas, ni nada. (R.L.).

—Cuando la pareja está en armonía, los dos desean lo mismo.

—No, lo fundamental es que el hombre sepa esperar a la mujer, que llegue al climax. El hombre tiene que saber todo, y si es necesario enseñarle a la mujer. (J.B.).

—¿Usted goza igual que cuando era joven?

—Sí, ahora me volví más selectivo.

—¿Cuál es el secreto?

—Estar siempre en training. (J.T.).

—Yo también gozo mucho más que cuando era más joven. Antes era como el pajarito: sube y baja, y ahora te dedicás a hacer gozar, que es lo más importante, si ella está conforme yo también. No te olvides que el hombre puede vivir el sexo hasta sus últimos días. (O.M.).

Habla un especialista

“La sexualidad está influenciada por el contexto económico social. Por ejemplo durante la guerra de las Malvinas, situaciones que funcionaban bien se alteraron. La gente estaba pendiente de las noticias que daban por radio y televisión. Ese entorno influye en el hombre. Podemos, hablar entonces, de sexualidad influida por ese entorno y en este caso de post Malvinas”, doctor León Roberto Guindín, director de C. E. T. I. S. (Centro de Educación de Terapia e Investigación en Sexualidad)

—¿Cómo es la sexualidad masculina?

—Bastante florida. Es frecuente la preocupación del hombre por satisfacer a la mujer. El modelo sería el de la barra de café.

—¿Allí los hombres se cuentan sus hazañas sexuales y comparten un aprendizaje a través de las anécdotas?

—Sí. Se transmite mucha mitología. De esa manera, el hombre es poderoso y puede, en la fantasía, a todas las mujeres.

—¿Esto es cierto?

—Hay hombres que pueden y hombres que no. En general los problemas comienzan cuando comprenden que no pueden con todas las mujeres. Un símbolo de status masculino es contar la cantidad de mujeres con que se acostó.

—¿Puede el hombre separar los afectos en la relación sexual?

—El hombre separa los afectos más fácilmente que la mujer. Por supuesto si está, mejor.

—¿Es necesaria la continuidad en la vida sexual?

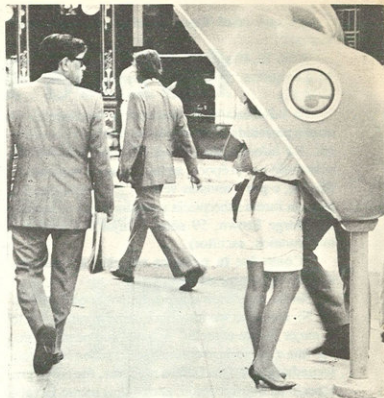
—Sí. Cuando se deja es más difícil recuperarla. Un hombre, después de los 50, si deja de tenerlas le resultará muy problemático reiniciarlas. Es como cuando se enyesa un brazo, es más difícil que recupere la movilidad, y en la sexualidad intervienen músculos, arterias, etcétera.

—¿Se aprende la sexualidad?

—En realidad nadie nos enseña. Quiero que quede en claro que cuando hablamos de sexualidad son dos temas: Sexualidad-placer y sexualidad-reproducción. Durante mucho tiempo estuvieron ligadas. Hace 25 años se realizó un descubrimiento muy importante: los anticonceptivos. De allí se pudo separar y estudiar a las dos. Anteriormente no importaba si un hombre tenía eyaculación precoz; no importaba a los fines reproductivos. Este hombre no sabía sobre orgasmo femenino y desconocía las posibilidades que tiene de controlar el suyo. Continuaba con el modelo de la barra de café. La educación sexual es importante porque permitirá que el placer sea parte de su sexualidad y de su vida.

—¿Es machista, en su sexualidad, el hombre argentino?

—No se puede hacer una generalización. Hay hombres que sí, otros no. Creo que depende de la generación. Quizá la generación de los 20 años sea menos machista que la anterior.



Un sacerdote: Educación sexual

El padre, Superior de la Misión Católica Maronita, Felipe Soaib, opina: "La educación sexual, es necesaria de acuerdo a la edad. Es mejor que las familias inicien a sus hijos antes que el colegio. Hay mucha ignorancia en ese sentido, muchos jóvenes aprenden de los libros y de los malos ejemplos. Hay que enseñarles la importancia de la familia porque muchos no saben la verdadera doctrina de la Iglesia, y el acto sexual dentro del matrimonio. Es falso que éste haya que vivirlo antes del casamiento, es contra la fe y la familia. Ahora los chicos tienen mayor información. Cuando son novios tienen que conocerse, descubrir la personalidad. Muchos llegan al matrimonio cansados y luego se separan, si las chicas se entregan, luego no se casan con ellas".

Habla un sexólogo

A partir que el hombre comió del árbol del mal, ha vivido justificando el placer. Busca el castigo y llega a creer que el sacrificio significa la vida.

Cree que una vida difícil lo eleva. Se priva del placer de una vida sexual intensa porque entre tantos otros motivos considera que una mayor actividad sexual lo desgasta orgánicamente. Surgen así los comentarios habituales de la sabiduría popular: "qué ojeras tenés, ¡cuánta joda!".

De esa creencia surge que los deportistas sean sometidos a una rigurosa abstinencia sexual ante las competencias deportivas. Los estudios de Master y Johnson realizados con atletas demostraron que la actividad sexual no disminuía el rendimiento deportivo.

La realidad muestra que el gasto de energía que se invierte en la actividad sexual es la misma para subir dos pisos por escalera. Pero es más placentera una relación sexual que subir los escalones ¿no es cierto?

En un diálogo mantenido con el sexólogo masculino Oscar Pardo, quien trabaja en los duros avatares del sexo, le preguntamos:

—¿Tiene el hombre límites culturales o morales para desarrollar su actividad sexual?

—Creo que es justamente en esta actividad vital donde se manifiestan con más fuerza las pautas culturales de comportamiento. La síntesis de ésta es expresada por la familia no sólo a través de la palabra sino



por las caricias que la mamá dará a su bebé. La forma en que los padres se comportan desnudos frente a sus hijos y otras actitudes configuran la sexualidad del individuo.

-¿Da el hombre libertad a su fantasía en una relación sexual?

-No. El hombre teme ante todo a su fantasía, y en ese marco se priva de la fuente de riqueza más importante de la sexualidad. Ante esta situación, sólo se permite concretarla con una prostituta; la que si bien favorece su realización por lo descomprometido del vínculo, lo deja siempre relegado al terreno de lo prohibido.

-¿De qué se priva el hombre en su sexualidad?

-De sus sentidos. Es vergonzoso mirar, oler o hablar. No hay tiempo para tocar. En este sentido el hombre pierde su condición más preciada: "la de sentir la vida".

-¿A qué edad logra el hombre su plenitud sexual?

-No existen estadísticas. Desde mi experiencia clínica me arriesgaría a decir que junto con la consolidación de sus logros, en las distintas facetas de su vida, aumenta su seguridad, y con ésta la posibilidad de vivir más íntegramente. Así los hombres entre los 40 y 60 años no encuentran los temidos fantasmas de la impotencia sexual, sino el placer de una sexualidad más libre.

-¿Hay una edad tope para ejercer la sexualidad?

-Definitivamente no. Para felicidad nuestra la sexualidad nace y muere con el hombre. Claro, con la sexualidad pasa como con la vida, no todos los que creen estar vivos lo están.

-¿Puede el hombre vivir sin tener vida sexual?

-Sí. Esa es otra característica importante de la sexualidad biológica. No es imprescindible el deseo sexual para la supervivencia del hombre, a diferencia de otras funciones vitales como el hambre, el sueño, la respiración. El deseo sexual puede desaparecer en el hombre que orienta su vida hacia un camino espiritual o religioso. Este ascetismo también se da en una pareja donde se cumple la sexualidad como un deber cultural pero sin el motor vital: el deseo.

Opina Dalmiro Sáenz

Cuando la hembra de nuestra especie se liberó del uso del sexo como cebo biológico de perpetuación dejó de cojer una vez al año y convirtió al sexo en el más formidable de los instrumentos del sentimiento

con que cuenta la humanidad.

Fue la primera gran victoria feminista y el hombre jamás se lo perdonó.

Tal vez lo que el hombre no pudo perdonar fue la pérdida de identificación. Cuando una pareja está muy caliente ambos se convierten en dos seres absolutamente liberados de un tipo de códigos ejerciendo el amor sin trabas, sin competencias, sin espíritu posesivo, dueños ambos de un placer que las respectivas pieles han engendrado, porque al igual que en el karate (no hay que pegar el golpe, hay que ser el golpe) ellos no hacen las caricias, ellos son las caricias. Ninguno de los dos puede sentirse dueño del placer, porque el placer es como un hijo, como algo propio y ajeno, como algo surgido de las ganas de ambos de provocar y recibir placer, algo que no puede existir sin la presencia del otro algo, sino que se integra con el otro.

¿Y qué era eso de ser iguales? ¿Cómo el omnipotente rey de la creación iba a ser, aunque fuera por algunos instantes, igual que esa antigua máquina de perpetuación que era la mujer?

Entonces el hombre apeló a todo. La herencia atávica de posesión sexual la trató de encasillar en los códigos del consumo con la misma vehemencia con que la Iglesia Católica asfixió al cristianismo y el Partido Comunista asfixió al marxismo. Olvidó que en la antigua manada el semental ejercía la posesión sobre las hembras, pero esa posesión le era cuestionada permanentemente por los machos con posibilidades de reemplazarlo y la posesión en período de celo se conservaba o se ganaba incluso con el riesgo de la vida. Se olvidó que no existía la posesión por decreto ni por prejuicio ni por inercia, nadie en esa época poseía si no estaba en condiciones de poseer.

Por eso el hombre trató de integrar al sexo en las leyes del consumo y utilizó como elemento de extorsión para la mujer el fantasma de la soledad, el miedo, la comodidad, el poder económico, trató en todas las formas de convertir a la mujer en uno de los tantos juguetes del catálogo.

Opina una mujer que conoce algo a los hombres en su sexualidad

"Los hombres se acercan para hacer el amor a veces por soledad; nosotros somos como una gran teta que los protegemos. Es mentira que se las saben todas, vienen con nosotras para aprender y hacer cosas que con otras mujeres no pueden, como la esposa, o con otras que no se animan.

Se acercan los más jóvenes que quieren iniciarse, los tímidos y aquellos que con las mujeres como ellos no se atreven a pedirles de terminar en la boca porque les parece malo, por ejemplo; también están los recatados y los pijoterros que con dos pesos quieren estar mil horas y que les hagas de todo" Rosa Hidalgo, 33 años).

Pasado y presente

Revisando la historia encontramos épocas en que todo valía, el sexo era piedra libre. En otras sucedía lo contrario, el amor en el medioevo o la inquisición; los que tenían deseos sexuales iban a la hoguera. La antítesis sucede hoy en la Polinesia donde hay todo un entorno de placer. ¡Vale!... como dicen los españoles, para los desencantados y sufrientes del sexo, ¿o no?...

Lilian Bartolucci

Fotos: Daniel Jurjo

EL MOVIMIENTO POR LA RECONSTRUCCION Y DESARROLLO DE LA CULTURA NACIONAL auspicia la muestra fotográfica:

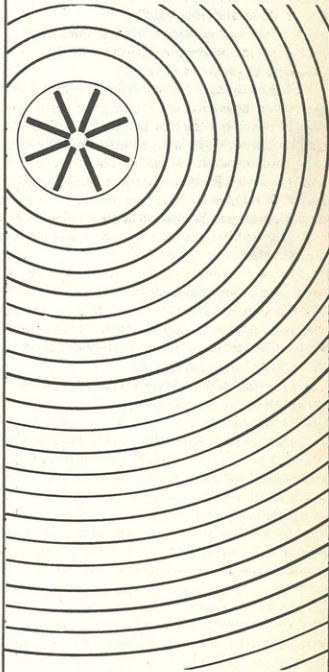
"LA GENTE DE LA ARGENTINA DE HOY"



Victor Dimola - Pablo Lasansky
Eduardo Longoni

25 de noviembre al 9 de diciembre
en San José 225, Capital, sede de Asociación del Personal Superior de SEGBA

SU SEGURIDAD, ES LA SEGURIDAD DE SUS BIENES



LA FORTUNA

S.A. ARGENTINA DE SEGUROS GENERALES

Tucumán 924 - Pisos 1, 2, 8 y 11
Capital Federal

Tel.: 392-0115/0184/1743/0370

www.ahira.com.ar

Miguel Angel Castellini: La conmoción de los golpes

Definitivamente retirado del ring, Castellini añora la "comodidad" del boxeo. La suicida comodidad de tener que demostrar en cada pelea que es un hombre. Hoy, mientras dice que está aprendiendo a vivir, nos da respuestas que valen la pena ser descubiertas en la transcripción de la charla que mantuvimos con él.

"A los once años le robaba monedas a un sodero. El me pagaba un salario de diez pesos, creo, y yo me cobraba unos sesenta o setenta. Así me las arreglaba en aquella época".

Ocurrió en Santa Rosa, La Pampa; provincia en la que nació Miguel Angel Castellini hace 35 años. Ahora tiene un gimnasio en pleno Barrio Norte. Así se las arregla hoy.

No tiene mucha plata, sí unos pocos amigos y "el afecto de la gente".

Llegó a la cúspide de su carrera en 1976 cuando ganó la corona del mundo de los medianos juniors. Cayó, ruidosamente, cuando en 1977 perdió esa misma corona ante Eddy Gazzo, un mediocre boxeador nicaragüense.

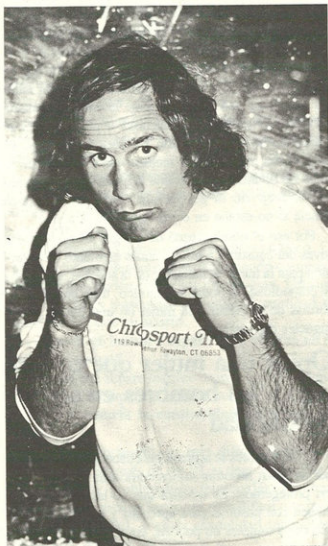
Algunos comentaron que perdió el título porque "pensaba mucho". Otros, sin tantas interpretaciones psicológicas, simplemente le gritaron cobarde.

La comodidad de boxear

"Una vez un ex-boxeador amigo mío, que vive de una boutique que tiene en La Pampa, me dijo: 'no sabés lo pesado que es esto'. Yo todavía estaba en actividad y le respondí que estaba loco, que no podía ser más pesado que boxear. Es diez veces más difícil que boxear, me dijo. Ahora me doy cuenta que es verdad. Porque yo estoy acá y no es una sola cosa la que tengo que atender, son montones de pequeñas ocupaciones. Yo peleaba con 72 kilogramos y ahora tengo 72 6 74 kilos, pero en la cabeza. Es totalmente distinta la cosa. Considera que después de haber dejado de boxear estoy aprendiendo a vivir.

¿Cuál sería la "comodidad" del boxeo?

—Bueno, claro está que una comodidad relativa, ya que después vienen los golpes y no es nada cómodo. Pero la vida del boxeador es levantarse a la mañana para hacer footing. Después llegar a su casa y tomarse un buen desayuno. Escuchar música, reposar y después salir para el gimnasio. Ahí, entre entrenamientos, notas, que esto y que lo otro, se le va la tarde. Vuelta a la casa y otra vez reposo. Es una cosa como fácil y linda, a la que uno se acostumbra. La gente te reconoce por la calle, te saluda, te sonríe, y vos sos feliz... lo difícil es la noche de la pelea, cuando vuelan las piñas por todos lados. Ese sería el problema, las piñas que vuelan en una noche de pelea. Y ese sería mi problema ahora, porque los golpes se juntan con esta vida apurada, máxime en Buenos Aires. Los golpes no te hacen bien y son



parecidos a este apuro de tener que ir de acá para allá. Y que esto y lo otro.

—Generalmente se cree que pensar se contradice con el boxeo, ¿a vos que te parece?

—Mientras estás en el montón, por más que pienses, todo marcha bien; pero cuando entrás a figurar, cuando llegás a lo máximo, ahí sí tiene problemas un boxeador que piensa. Igualmente, creo que inteligentes somos todos, inclusive los boxeadores. Y sobre esto te diría que la única vez que yo supe ser realmente inteligente, fue cuando abandoné el boxeo y el momento en que decidí hacerlo.

La caída

José Luis Cafarelli me comentó en una oportunidad esto: "no puedo olvidar la imagen de Miguel Angel Castellini en el derruido estadio de Managua. Fue algunos meses después que el terremoto destruyera la ciudad. En esa ocasión, Castellini había

ido a defender el título ante Eddy Gazzo. Recuerdo que momentos antes de la pelea, yo caminaba hacia el ring cuando, por entre las resquebrajadas de una pared lo veo a él. Solo, atándose una de las botas y con la bata apenas puesta. Parecía tranquilo. Se movía lentamente, demasiado lentamente.

Luego, vino la pelea y él perdió la corona, en un enfrentamiento en el que podría haber ganado por nocaut. Ya en camarines, le pregunté que había pasado; él me contestó que en aquellos momentos se preguntaba *¿qué estoy haciendo yo acá? ¿qué tengo que venir a hacer yo acá?*

Así fue como, en un camarín destruido, yo vi destruido a un hombre".

—... fue la peor noche de mi vida. No sólo por haber perdido el título sino por todo lo espantoso que rodeó a ese encuentro. Nunca cuento ni quiero contar aquello. Me hace mal, mucho mal. Yo me fui de Buenos Aires rumbo a Nicaragua con una ceja suturada con seis puntos, que se abría apenas la tocaba. Me fui dejando a mi mujer a punto de tener un hijo... me fui con todo preparado como para ser un grande. Campeón del mundo, el público feliz conmigo, ganando dinero. Todo preparado menos yo. Yo me preparé, sin ninguna duda, perfectamente para perder. A esto se agregó todo lo que pasó en Managua y que le dio el marco ideal a esa horrible noche.

—¿Te acompañó en aquella oportunidad el equipo habitual del Luna?

—Sí. También me dieron apoyo, pero, pienso que sólo te entiendo el que está en la cosa, porque lo que le pasa al boxeador no le pasa ni al manager, ni a Tito Lecture ni a nadie, es algo que sentís vos porque vos sos el que esta arriba.

—¿Con qué anticipación a la pelea llegarón?

—Fueron nueve espantosos días. En medio de una ciudad destruida. Horrible. A mí, generalmente, una ciudad me inspira. Yo recuerdo cuando estuve en París o en España. En aquellas oportunidades salía a caminar y volvía al gimnasio con ganas de trabajar. Yo no sé si alguien se imagina lo que era Managua en aquel momento... Alguien dijo que lo peor que podía haber hecho Lecture era mandarme a defender el título a Managua. A mí, a un tipo como yo. Aquello debe haber sido lo más parecido al infierno que hay. De pronto, alguien puede decir *¿qué tiene que ver esto con su profesión?* Y tiene que ver. Yo entrenaba todos los días entre 45 y 50 minutos. La gente presenciaba mi trabajo tomando ron puro en vasos de cerveza. Me gritaban continua-

Redescubra el placer de leer una revista.

PUCHERO

La opción múltiple en revistas mensuales.

mente, me gritaban cosas horribles. Yo me sentía y era continuamente agredido. Momentos antes de la pelea se me pegó un borracho. Me puteaba, me gritaba, me amenazaba. Nadie se lo impidió.

—¿En qué round perdiste vos la pelea?

—Yo ya subí con la pelea perdida. Me acuerdo que en el decimosegundo round Lecture me dice: "Pibe, estás perdiendo la pelea" "Ya lo sé", le contesté.

Lo que a mí me gustaría es que la gente valorara la hombría que yo tuve. Yo creo que la gente reconoció que yo era un hombre cuando le ponía la cara a los puños de los norteamericanos que me traían... A mí no me gustó que me dijeran cobarde, y menos cuando hacía poco que había nacido mi hijo... A mí nadie me dice cobarde, porque no lo soy. Esto viene a colación de lo que me pasó en el ring cuando Lecture me dice que estoy perdiendo una pelea que yo sabía que iba a perder. Yo me soporté quince rounds arriba del ring. Yo me podría haber bajado, yo podría haber abandonado, porque no quería saber más nada, por el insostenible calor que había adentro del estadio, por los tipos que estaban en el ring-side con ametralladoras, por ese loco que en el sexto round me dice: "Si no te mata Gazzo te mato yo", y empezó a tirar tiros al aire... También es posible que no haya perdido por nada de eso. Yo no tendría que haber estado en ese momento en Managua.

—¿Lo pensaste en el camarín?

No, eso no era un camarín, era una porquería que de ninguna manera se le puede llamar camarín o vestuario. Ese lugar donde estaba yo, con todas mis ganas cansadas, tenía 90% de humedad y 45 grados de temperatura.

Antes de ir a Managua, yo era campeón para varios años. Cosa increíble ¿no? La gente no lo llegó a entender. De haberlo entendido, no me preguntarían ¿por qué, ¿por qué Miguel?. Dirían es un paquete", dirían "Ma sí, perdiste, andate".

—¿A vos, que respuesta te diste?

—Yo sé lo que pasó. Me asustó todo esto. Me acuerdo que días antes un señor amigo de Galíndez me quería vender una casa quinta con pileta y yo me asusté. Yo no quiero tener ni una casa quinta, ni un Mercedes Benz Pagoda, ni nada de eso. Eso a mí me asusta. Es posible que yo no haya querido triunfar. Quizás fui yo quien perdí. La verdad que el problema no estaba en el boxeador, estaba en mí.

—Yo después me fui del boxeo. Con un dinero que tenía me compré algunas cosas como para poder instalar un gimnasio. Pero la gente me gritó cobarde, amargo. Señoritas, chicas, pasaban y me gritaban. Entonces yo volví al boxeo y levanté eso. Ahora estoy contento de haberlo hecho.

—¿A costa de qué?

—De poner la cara a un negro grandote de dos metros, que pegaba como un caballo. De enfrentarse a un Cardiz que era un seguro campeón mundial. A costa de caer y levantarme hasta que me llegara la toalla. Yo no peleaba por el título. Yo no subía al ring por dinero. Lo hacía por mí.

La humanización de la conmoción

—Miguel, ¿cómo se siente un golpe?

—A mí, a veces, me preguntan ¿duele un golpe?, y no, los golpes no duelen, conmocionan. Estáis aquí y recibís un golpe y te acordás de cuando estabas jugando a las figuritas a los once años. Te dan otro golpe y te acordás de que estuviste tomando un café en la Biela hace unos días, pero no sabés con quién. Ese es el golpe. No duele, te conmociona.

—Mucho se habla de humanizar el boxeo. La pregunta es ¿hay que humanizar al boxeo o el boxeo es así y punto?

—El boxeo es así... ahora humanizar sería, como hacen acá, que cuando ven que un tipo anda mal se detiene la pelea y si sigue mal, se la suspende. En cambio, yo he visto peleas en los Estados Unidos donde el boxeador se cae, le cuentan, se levanta y vuelve a caerse, le cuentan, se levanta, vuelta a caer, mientras el contrincante espera que alguna vez ya no se levante.

—¿Digamos que humanizar el boxeo consistiría en definitiva en no boxear?

—Entonces, tampoco se podría jugar al rugby, ni andar a 300 kilómetros por hora en un auto de carrera, ni hacer motociclismo...

—Durante las peleas ¿vos pensabas que ibas a ganarle al otro en la medida que le hagas más mal que él a vos?

—No, yo no pensaba en eso. Yo sólo pensaba en ganar, en sacar ventaja y arrancar aplausos... Rección al final, después de la pelea, viene el abrazo, tal vez para demostrar un sentimiento por haber pegado duro.

Un negro demasiado blanquito

—Imaginemos un ring con vos arriba. Un puño se te acerca en cámara lenta. La piña va dirigida directamente a vos... ¿qué pasa en ese momento?

—Seguramente no lo quiere poner la cara por nada del mundo, así que la primera reacción es esquivar el golpe. Lo primero es salir airoso.

—¿Cuando la gente te acusa de poco hombre, vos lo sentías como puñetazos que te tiraban?

—¿Sabés que pasa?, te tiran tantas... A veces no las podes esquivar y te ponés agresivo, como yo me puse aquella vez. Dije que se tiraban conmigo porque yo empecé a vivir en Barrio Norte. Porque era blanco de piel y por un montón de cosas más que en alguna oportunidad charlábamos con Bonavena. Decíamos que la gente está acostumbrada a que los boxeadores sean negritos y hablen diciendo "haiga y esta". De pronto, uno llega bien vestido al entrenamiento, después te vas en tu auto para Barrio Norte y la gente se jode. Decíamos que si viviésemos en Mataderos y nos tomarásemos un colectivo en la esquina agarrados del bolsito, todo el mundo nos trataría bien. Dirían: "chau pibe, bien Ringo, bien Miguel". En otras palabras, les molestaba que aprendiésemos a vivir. Pero ojo ¿eh? Yo pensaba así. No estoy hablando en tiempo presente para nada. Hay gente inteligente que puede decir ¿qué está hablando este boludo? ¿no?

Acá estoy yo

—¿Por qué se da la casualidad que todos los boxeadores tienen origen humilde?

—Esto pasa en este país y en el resto de Latinoamérica. En otros lados los boxeadores vienen tanto de la clase baja como de clase media y de clase alta también. En nuestro caso, creo que lo hacemos por necesidad.

—¿Sólo por necesidad.

—En mi caso personal, te cuento que quería destacarme y pegarle piñas a todas aquellas cosas que me molestaban. Mi familia nunca me dio bola. Es por eso, que yo quería destacarme y abrimme camino con el deporte más popular de mi tierra, que no era precisamente estudiar inglés. Así fue como entré

yo, pegándole a todo el mundo para que me escucharan decir: "Che flaco, acá estoy yo". Pero no pegando piñas, sino tocando para que me dieran bola. Tocar todo.

—Para nosotros, para aquellos que nos ganamos la vida sin tener que estar pensando continuamente en esquivar la piña que nos puede dejar estúpido, pero, que pese a eso, también debemos estar peleando vos, con tu experiencia, ¿qué consejo "profesional" podrías darnos?

—Si viviéramos en un país normal te diría muchas cosas. Pero hoy, en este país, todo lo que se puede decir es: flaco, cuidá tu familia, cuidate vos y tratá que la fiebre no te devore.

Estamos viviendo momentos muy malos. Llega el verano y parece un invierno. Y, ojo, que esto pasa porque todo el país es igual. La gente que está allá arriba tiene la misma mentalidad que nosotros que estamos acá abajo, porque todos somos tal cual es el país. Así que, flaco, cuidate. Cuida a tu vieja y cuando llegue su cumpleaños festejáselo. Ahora, si mañana llegan los tiempos de Perón podrás hacer otras cosas. En una de esas podés llevar a tus viejos a España para que se reencontren con la tierra en la que nacieron. Pero, hoy por hoy, cuidá lo tuyo. Tu casa, tu familia, el cuadrado en el que estás viviendo, tu ring. Cada uno tiene su ring y ahí trata de aguantar. En una de esas, así como al boxeo, le llega la humanización a la vida. ■

Fernando Almirón
Fotos: Daniel Sbampato
(Bayres Press)

“Yo he visto a Dios”

Pablo C., tiene 27 años. Hace 10 que se alejó de la Luz Divina, los comúnmente, llamados “seguidores de Gurú Maharaj-ji”. En febrero de 1978 se promulgó una ley y hoy se asegura que no funcionan en forma legal. Según un funcionario del Ministerio de Relaciones y Culto: “No se los prohíbe, porque de hecho siguen funcionando”.

Mientras tanto Pablo C., aun alejado de ese movimiento,

afirma haber visto a Dios

Quando se decidió realizar este trabajo, en principio, la idea era obtener el testimonio de un seguidor de un culto no católico, como finalmente se logró, y por el otro lado, reflejar el pensamiento del organismo oficial que se ocupa del tema, dentro del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto.

A partir de eso, el embajador Julio Peña, director nacional de Culto del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, por medio de su secretaria, nos respondió: “¿Cuál es su teléfono? Ya lo vamos a llamar”.

Quando nos dirigimos a su despacho con la intención de repetirle la solicitud, la misma empleada nos comunicó que “el embajador no quiere saber nada de entrevistas y esas cosas”.

De todos modos, haciendo uso de nuestras obligaciones laborales y nuestro deber como ciudadanos, nos permitimos tomarnos la libertad de comunicar a las autoridades oficiales, más exactamente a la persona que se negó a atendernos, cuáles eran las razones de la solicitud de la entrevista, desarrolladas en el cuestionario que sigue:

—¿Cuáles son las normas elementales para que las organizaciones religiosas puedan inscribirse como tales en el Registro Nacional de Cultos?

—¿Por qué fue el Poder Ejecutivo el encargado de proceder a establecer las condiciones y recaudos que deben cumplirse para obtener esa inscripción y no el Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto?

—¿Cuáles y cuántas fueron las organizaciones religiosas a las que se les canceló o denegó la inscripción a partir de esa ley?

—¿Por qué?

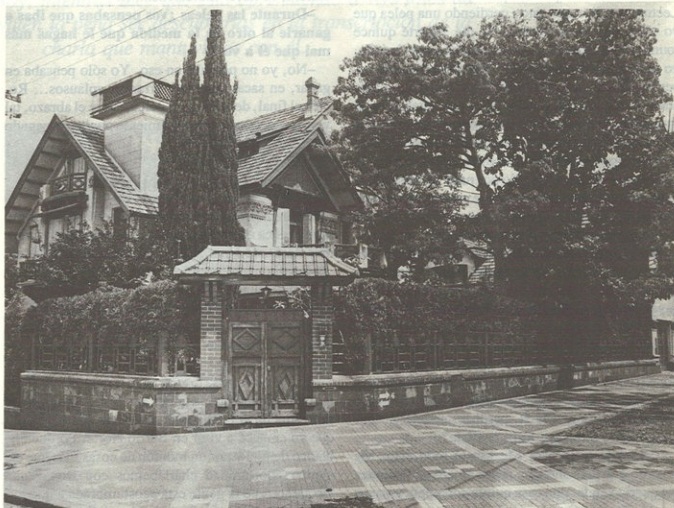
—¿Tiene conocimiento de la apelación judicial que presentó la Luz Divina?

—¿Qué es la “Luz Divina”?

—Yo te voy a dar una visión muy particular sobre lo que creo que es Maharaj-ji. Llega a mí en un momento muy particular y yo lo tomé como una ayuda personal. No como un culto o una religión. Cuidado; que te estoy hablando de 10 años atrás. Tengo 27 años y hace 10 que dejé todo esto. A los 17 años tomé “El Conocimiento”... te decía que cuando me acerqué a esa experiencia, para todos nosotros no era un culto, sino una absoluta verdad. No se añadían otros cultos.

—Claro. Pero ese pensamiento, si perdura en la actualidad, no se enmarcaría dentro de la Ley de Cultos que rige en este país desde febrero de 1978...

—¿Pero por qué en ese momento no se acepta?...



Digamos que el argumento de Gurú Maharaj-ji era la concepción de que él era el enviado de Dios en la Tierra en esta época. Como lo fue en otra época Mahatma Gandhi, Mahoma, Rama u otros dioses. Es por eso que además él se expresaba o se expresa de otra forma: autos, grandes residencias. Claro, la gente no podía entender esa contradicción, la de pregonar algo espiritual si vivía en medio de lo material; de una manera alucinante.

—¿Y no es realmente una contradicción?

—No, viejo, no. El se presenta así porque es la pura imagen de un mundo terriblemente materializado. Vos fijate que siempre se los persiguió en los países subdesarrollados. Y el argumento del cochecito y la casita lo utilizan las autoridades que gobiernan a esos países. Porque la gente que se acercaba en ese momento era mucha y para los gobernantes era necesario poner un freno. Y esa gente era mucha, por ejemplo, en Estados Unidos. Acá hay solamente un par de miles de Premis (los que recibieron El Conocimiento), no se dio tan masivamente.

—Parece un culto, una experiencia, o como quieras llamarle, perfecto...

—No. No... Hay que separar bien las cosas. Cuando yo me alejé, a la Luz Divina se la utilizó mucho. Como para que ciertos grupos extraños...

—¿Como la C.I.A.?

—Puede ser, tranquilamente. Como para tener un

cierto control sobre la droga y otras cosas. Pero ojo, que eso no tenía nada que ver con lo que Gurú daba. No tenía nada que ver con él y lo que proponía. Al contrario, él es utilizado. Lo que él dio en su momento y creo que sigue dando, junto con los Mahajmas (discípulos) era muy bueno para cualquier persona. Porque era Conocimiento, muy similar al de la Biblia o al de otros dioses perfectos.

—Claro, de ahí la relación y la asociación confusa...

—Sí, pero te repito, la utilización es otra historia que nada tuvo que ver con él.

—Está bien, Pablo. ¿Pero quién es realmente el Gurú?

—Yo te aclaro que a él, personalmente no lo conocí. Que el Dar-sham, que es la presencia y el contacto con Maharaj-ji, no lo recibí. Hay gente acá que sí estuvo en contacto con el Maestro Divino.

Bueno... Para mí es la persona que realmente estuvo más cerca de Dios que todos nosotros y lo pudo llegar a transmitir de alguna forma. Si es “El enviado” o no, no sé. A lo mejor fue la persona que pudo manifestarse un poco más.

—¿Vos creés que la gente que está viviendo actualmente esta experiencia tiene la seguridad de que Maharaj-ji es el enviado de Dios?

—Yo creo que sí. Yo tomé el Conocimiento y tuve esa mentalización. Recién después de mucho tiem-

po de alejarme pude decir: "Bueno. Esto sí, esto no".

—¿Cuál es el proceso para llegar al Conocimiento?

—Hay un primer paso que es la llegada al lugar de reunión de todos los discípulos, que es el *Azrahám*. En ese lugar se practica *Tza-Tzam*, que es "el hablar con el verbo". Es cuando un *Premi* trata de transmitir, por la palabra, de una manera cotidiana, todo el conocimiento que posee.

—¿Podría ser el equivalente de una catequesis para la Iglesia Católica?

—Claro. Son ejemplos prácticos que dan las personas que ya obtuvieron el *Conocimiento* a las que recién se inician. Para ser más claro: es transmitir vagamente lo que es el *Conocimiento* sin hablar del *Conocimiento* específico.

—¿Esas reuniones tienen o tuvieron restricciones?

—No. Vos podés ir, no ir. Lo que se te antoje. En la época que yo participaba había dos o tres personas que eran los que poseían el *Conocimiento* y daban *Tza-Tzam*.

—¿Ese es el todo el proceso?

—No. Después está *El Servicio*. Significa servir al Maestro mediante determinadas tareas. Yo me acuerdo que en ese momento, cumpliendo con mi servicio, pinté un cine entero... Era un cine en Olivos, donde se celebraron reuniones. Bueno, en ese momento "*El Servicio*" era pintar el cine. Es decir, cada uno daba lo que podía. Yo me acuerdo que se hacía mucho *Tza-Tzam* hasta que en determinado momento vino un *Majahdá*, que fue *Ad Daranan-hi*, para darnos el *Conocimiento*.

—¿Quiénes eran los *Majahdá*?

—Eran los discípulos más cercanos al *Gurú*.

—¿Cómo los 12 Apóstoles que menciona la Biblia?

—Exactamente.

—¿Eran 12 también?

—No. En ese momento eran menos. Pero calculo que ahora deben ser más, a medida que esto se fue expandiendo, en distintos países.

Bueno. Al final vino este "apóstol" y tomaron el *Conocimiento* por primera vez más de 60 personas, divididas en grupos de 20. Entonces nosotros, luego de cumplir los tres ritos para alcanzar el *Conocimiento*, nos presentábamos al *Majahdá*, y él después aceptaba o no que tomes el *Conocimiento*. Yo recuerdo que ese día en el que tomé el *Conocimiento* a través de él, pasaron como siete horas.

—¿Cómo es revelado el *Conocimiento*?

—Es revelado en sus cuatro formas: En las cuatro formas donde se manifiesta la *Energía Suprema*, que son: el *Néctar*, el *Verbo*, la *Música* y la *Luz*.

—¿Podrías explicar cómo se llega a eso?

—Hay una sola cosa que uno pacta en el *Conocimiento* y es la de no revelar el *Conocimiento* en sí. ¿Entendés?

Yo te puedo hablar de mis experiencias; de lo que le pasó a determinada gente con cada una de esas cosas. Lo que yo no te puedo decir, porque debo respetar el *Pacto*, es cómo llegar a cada una de esas formas. No te puedo explicar cómo se llega al *Verbo*, o a ver la *Luz*.

—¿Tampoco podés explicar qué sentiste, por ejemplo, cuando llegaste al Néctar?

—Es complicado. De golpe escapa a lo racional; a las explicaciones racionales. Lo mismo pasa con el *Verbo*. *El Verbo* es lo más sencillo del mundo y lo más difícil de explicar... Es más: en la *Revelación del Conocimiento* hay muy pocas palabras. Es más bien una actitud, un acercamiento del *Majahdá* en

cada una de las formas, cuando te revela lo que es la *Luz*, el *Néctar*, la *Música* y el *Verbo*... Yo quiero que me entiendas; a esas cuatro formas nadie es ajeno. En algunos pasajes, la *Biblia*, por ejemplo, habla del *Néctar Divino*, la *Luz Divina* y la *Música Celestial*.

—Lo que sucede que en la doctrina de Jesús, ningún seguidor, en la actualidad, recibe un *Conocimiento tan palpable de lo que es Dios*...

—Creo que tenés razón. No quiero hablar en nombre de todos, pero creo que es así.

—¿Por qué se llama la *Luz Divina*?

—Porque la luz es lo más importante, en esas cuatro cosas, como *Energía*. Como la *Energía Universal del Cosmos*.

—Suena como algo científico.

—No. Para nada. Justamente porque escapa a lo racional... Mirá: hay cosas que no tienen explicación. El día en el que tomé el *Conocimiento* fue algo realmente impresionante, porque fue sentir la *Luz*, sentir el *Verbo*... Porque vos, por ejemplo, te ponés a preguntar... ¿Qué es lo que nos mantiene vivos a nosotros, a vos y a mí?... ¿Qué es lo que nos mantiene respirando, lo que nos da la *Vida*?... Bueno, eso yo lo pude averiguar mediante "el *Conocimiento*" en esas cuatro formas. Que vos lo llamés *Gurú Maharaj-ji*, o *Dios*, o la *Energía*, como el mismo dice, no tiene la menor importancia, es lo mismo. Pero realmente "eso" es lo que nos mantiene vivos.

—No parece muy creíble.

—Lo que no parece es muy racional. Yo tuve los medios para llegar a Dios, como para llegar a verlo en vos, en un animal, en una planta; en cualquier forma viviente que existe. Yo he visto a Dios y lo veo en cualquier forma viviente. Yo no te puedo dar muchos detalles, pero es como una *Magia*.

—¿Cuáles son los "requisitos" fundamentales si vale la palabra— de la *Luz Divina*?

—No existe nada de lo que cualquier persona normal no haga. No sé. Yo creo que la *Luz Divina* es una experiencia muy universal y a la vez muy personal. Es la *Revelación de Dios* en uno mismo y en todas las cosas.

—¿Tuviste alguna obligación con ellos?

—Mirá... Es raro... Yo ya no tengo nada que ver con el *Azrahám* ni con el movimiento en sí. Pero sin embargo siempre sigo unido, fuertemente unido... No a la *Luz Divina*, sino al *Conocimiento* que ellos me dieron.

—Pablo, ¿por qué se les hizo tanta mala fama, se los mezcló con drogas, o por ahí afirmaban que practicaban ritos extraños?

—Ese asunto me parece que tiene una explicación. Por lo menos yo la pude encontrar cuando me puse a analizarlo, hace un tiempo.

Te explico: La gente que se acercó al *Azrahám* en ese momento, era, evidentemente, la que estaba desequilibrada emocionalmente, medio desbandada. Los marginados —en el buen sentido— diría yo. Por eso entró también un determinado sector de la sociedad que alguna vez se drogó, o que robó.

—Perfecto. Entonces, con todo el desconocimiento del mundo, te digo que a la luz de esas afirmaciones, la *Luz Divina* no es más que un enorme psicoanalista de lujo. Con mucho ruido, eso sí, pero apenas eso.

—No. No. Pará, pará... Hay gente a la que le hace bien, por ejemplo, creer en la *Coca-Cola* y se queda de primera con sus *Coca-Cola*. Pero hay otra cosa, te insisto, que está más allá de la *Coca-Cola* y la *Fe*, que es el *Conocimiento*. El problema que surge es el siguiente: ese *Conocimiento* no está al alcance de todo el mundo... ¿Entendés?

—Más o menos. ¿Querés decir que hay una selección?

—Claro, pero quiero ir a otra cosa, de todos los que seguimos en esa época a la *Luz Divina*, hubo mucha gente que no llegó a alcanzarlo. Entonces la idea y la cosa en sí se desvirtuó, y alguna gente le empezó a dar un uso que no fue el verdadero. Para ser más gráficos: es muy parecido a cuando vos das algo de buena fe. Vos sabés que el que toma lo que vos le das, a veces lo hace de la manera que mejor le parece: no siempre bien, y en muchas oportunidades, también se aprovecha de tu dádiva. Ahora que lo pienso, debe ser por eso que muchos de los que intentaron no llegaron al *Conocimiento*.

—¿No tenés idea de cuántos seguidores puede haber aquí?

—Hasta hace cinco años creo que eran unos cinco mil tipos.

—No es poco.

—Supongo que no.

—¿Vos creés que esta experiencia, en su "estado puro", digamos, puede encontrarse fuera de la ley?

—Yo no soy abogado, pero creo que no. Si uno analiza con detenimiento los hechos y los fenómenos que le sucedieron a cada persona que lo tomó seriamente, se puede ver a las claras que el efecto es positivo. Podría hablarte de casos de muchos chicos que se drogaban, pero adictos casi incurables, que una vez que entraban con el proceso del *Conocimiento* dejaron de hacerlo definitivamente. La droga es un ejemplo, pero hay muchos otros...

—En esta Ley de Cultos que tengo en mis manos, que fue promulgada por el Poder Ejecutivo en 1978, y fue firmada por el presidente Videla, O. Montes, A. Harguindeguy y J.M. Klíx, dice, en una de sus decretos, que "se negará la inscripción" por ejemplo, "cuando se hubiere comprobado que los principios o propósitos que diere origen a la constitución de la asociación de la actividad que ejerce, resultaren lesivos al orden público"...

—Mirá, pará un cachito. Yo he dado *Tza-Tzam* en las plazas, o en los colectivos, y te puedo asegurar que no presionábamos a nadie; que realmente se acercaban los que querían escucharlo. Ahora, si el país esta bajo un régimen donde no se pueden reunir más de dos o tres personas, ahí la cosa cambia. Seguro que entonces estarás alterando el orden público.

—¿A "la seguridad nacional"?

—Tampoco, para nada.

—¿A "la moral y las buenas costumbres"?

—No creo. Esta última afirmación tiene que ver más con la democracia que con la *Ley de Cultos*.

—Son aspectos delicados y deberían analizarse con cuidado.

—Claro. Pero además es imposible, ponete a pensar... Es imposible limitar o reprimir a un movimiento, culto, o como quieras llamarlo, sin saber a ciencia cierta cuáles son sus fundamentos. Sin saber a ciencia cierta que es lo que produce la *Fe* en ese culto.

—Tengo entendido que en este momento ya se llevaron a cabo dos instancias judiciales, promovidas por los actuales abogados de la *Luz Divina*, y próximamente se les va a conceder una tercera, porque tiene intenciones de inscribirse en el Registro Nacional de Cultos.

—Eso sería muy positivo. Creo que si ganaran el juicio le harían mucho bien a la experiencia, porque permitirían la venida de *Gurú Maharaj-ji* al país.

—¿Y en qué cambiaría las cosas?

—El contacto con *Gurú* es muy positivo, alienta

5 EXTRAORDINARIAS BIBLIOTECAS ARGENTINAS

de 20 volúmenes cada una. ¡Elija la suya!

¡Si, elija usted el plan de lecturas que más le interesa!

Hemos preparado para usted cinco preciosas bibliotecas de veinte volúmenes cada una que responden a distintos planes de lectura. Aquí encontrará los más importantes autores argentinos, desde los comienzos de nuestra literatura hasta la actualidad, ¡Y encontrará cinco ofertas increíbles por su calidad y su precio! Elija la biblioteca que usted prefiera. llene ahora mismo el cupón y envíelo. ¡Recibirá veinte libros útiles y hermosos para ver y leer!

Plan 1)

Grandes novelas argentinas (20 volúmenes): Don Segundo Sombra, de R. Güiraldes; El juguete rabioso, de R. Arlt; La caída, de B. Guido; La sala de espera, de E. Mallea; Las divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira, de R. Payró (2 tomos); Sota de bastos, caballo de espadas, de H. Tizon (2 tomos)... y 11 novelas más de E. Gutiérrez, J. Mármol, E. Larreta, L. V. López, J. J. Saer, A. Di Benedetto, D. Viñas, J. Bianco, E. Cambaceres, M. Cané, M. Gálvez. ¡Todas en versiones muy cuidadas y completas!

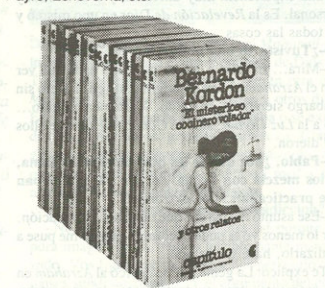
Plan 4)

Teatro argentino (20 volúmenes): Todos los géneros. Todos los autores importantes. La más completa colección de obras del teatro argentino en versiones cuidadas y completas. Calandria, de M. Leguizamón; La piedra de escándalo, de M. Coronado; En familia, de F. Sánchez; ¡Jettatore!, de G. de Laferrère; Los disfrazados, de C. M. Pacheco; He visto a Dios, de F. Deilippi; Novoa; Mateo, de A. Discópulo; Pájaro de barro, de S. Eichelbaum; El pan de la locura, de C. Gorostiza; El campo, de G. Gambaro; El viejo criado, de R. Cossa; Marathon, de R. Monti; 300 millones, de R. Arlt... y 34 obras completas más de E. De María, N. Granada, N. Trejo, A. Novión, P. E. Pico, B. Canal Feijoo, R. Halac, E. Pavlovsky, etc.



Plan 5)

Grandes autores argentinos de todos los géneros (20 volúmenes): Una notable selección de novelas completas, cuentos, obras de teatro, ensayos, poesías, crónicas de los más importantes autores argentinos: J. Hernández, Borges, Sarmiento, Mansilla, Mallea, Cortázar, Mujica Láinez, Sabato, Arlt, Marechal, Martínez Estrada, Payró, Echeverría, etc.



Plan 2)

Cuentos y relatos argentinos (20 volúmenes): Todos los importantes cuentistas argentinos modernos figuran en esta extraordinaria selección de 234 cuentos completos: H. Quiroga, J. L. Borges, J. Cortázar, M. Mujica Láinez, A. Bioy Casares, G. Rozenmacher, J. C. Dávalos, L. Barletta, R. Arlt, A. Castillo, R. Walsh, J. P. Sáenz, L. Guidío Kramer, E. Anderson Imbert, S. Ocampo, H. Conti, C. Bruto, J. Asis, G. Pisarello, I. Blaisten, M. Booz... y muchísimos más.

Plan 3)

Poesía argentina (20 volúmenes): Una magnífica selección de antologías colectivas y libros individuales de grandes poetas: J. Hernández, Almafuerte, L. Lugones, E. Carriego, J. L. Borges, B. Fernández Moreno, A. Storni, M. Castilla, O. Andrade, J. L. Ortiz, A. Girri, O. Orozco, M. A. Gómez, M. Granata, R. González Tuñón, J. Calvetti, E. Bayley, M. De Lellis, A. Pizarnik... y muchos otros poetas más.

el Concimiento. Eso se llama *Dar-Sham*, presencia del *Maestro Divino*. Los *Majahmda*, por ejemplo, mantienen un contacto permanente con Gurú, y la mayoría de los seguidores no. La presencia de él es muy buena, porque se supone que él fue el generador de toda la *Energía* de la que te hablaba antes. Es un acercamiento más profundo con el *Conocimiento*.

—¿Sabés dónde está Gurú Maharaji-ji ahora? —No sé bien. Las últimas informaciones que me llegaron no hace mucho decían que estaba en San Francisco, Estados Unidos.

—¿Nunca se te pasó por la cabeza que Gurú Maharaji-ji es Dios?

—Jamás. Él no es un Dios.

—¿Puede ser que los que viven la experiencia actualmente crean eso?

—No. Y si ese, por ventura, es su pensamiento, cuando lleguen al *Conocimiento*, se van a dar cuenta que no es *Dios*. Que él está capacitado para transmitir, sencillamente. La definición sería mediador. El mismo lo dice.

—¿Por qué creés que cuando fuimos a verlo, el director nacional de Culto no nos atendió?

—Bueno, no sé. Creo que la gente, frente a toda cosa nueva o desconocida se atemoriza. Y piensan que es mejor tenerla lejos. Creo que además ellos piensan que la idea de la *Luz Divina* es acercar la gente.

—¿Y no lo es?

—No. Porque a *Gurú* la idea de acercar a la gente no le traía ningún beneficio. Su actitud fue de generosidad. El quería y quiere transmitir su sabiduría para que exista más gente, más allá de sus discípulos, que obtenga el *Conocimiento*.

—¿Alguna gente le ve un interés político...

—No vivo. Acá nunca hubo lemas para elegir a nadie, ni candidatos, ni nada que se le parezca. En definitiva uno mismo elegía, sin ninguna presión, el irse o quedarse.

—¿Podría preguntarte de dónde sacó Maharaji-ji todas las cosas que tiene?

—Te lo voy a decir así se termina con las dudas de una vez por todas. Todo lo que tiene fueron donaciones de *Premis* o futuros *Premis* a los cuales el *Conocimiento* les cambió una gran parte de sus vidas. Yo conozco a mucha gente que donó infinidad de cosas muy valiosas. Realmente te sorprenderías si te doy algunos nombres de gente muy conocida.

—¿Podés?

—No puedo. Ni siquiera puedo darte el mío porque todavía conservo a muchos amigos dentro de la *Luz Divina* a los que estas revelaciones no les caerían muy bien.

—¿Existe un testimonio de Maharaji-ji? ¿Sabés cuál es su historia?

—No. Muy poco. Sé que el padre ya pregona la idea de la *Luz Divina*. Si existe un testimonio, no es realmente esencial, porque él todavía está vivo. Yo creo que cada una de esas personas nace por algo o eso no es casualidad. Existieron muchos *Enviados de Dios* que transmitieron el *Conocimiento* de una manera distinta. No es casual que a Jesús en su época lo hayan crucificado, reprimido y rechazado. Seguramente no es por casualidad que cada una de estas manifestaciones en la *Tierra* hayan tenido problemas, tal como lo tuvo Jesús. *Gurú Maharaji-ji* cayó en un tiempo esencialmente materialista y practica un rol de materialismo, pero como rol, nada más. ■

Luis Majul

¡Libros de gran contenido y hermosa presentación!
Autores importantes. Obras y antologías de gran calidad.

¡No se pierda esta oferta!
Al contado, una biblioteca de características análogas a las que te ofrecemos, cuesta en plaza de un 60% a un 100% más. A crédito, muchísimo más. ¡Elija ahora la biblioteca que a usted le interesa, llene hoy mismo el cupón y envíelo!

¡Gánese más de \$300.000!

...Llénese el cupón y envíelo en un sobre

Archivo Gráfico Editorial S.R.L. - Certificado de Reserva. Sarmento 1562 - 5º piso - A 1002 Ciudad

Rogamos marcar con una (x) la biblioteca y la forma de pago que haya elegido.

Si quiere más de una biblioteca debe marcar las cuotas correspondientes.

Plan 1 Plan 2 Plan 3 Plan 4 Plan 5

En 2 cuotas: Una antipaga y una al mes. Acómpañala a este cupón por postal bancario o cheque al banco.

del Banco _____

por \$ 450.000 a favor de Archivo Gráfico Editorial S.R.L. no se a orden.

Dentro de un mes enviare otra cuota de \$ 450.000. (Envíemela a vuelta de correo los 20emplares elegidos)

En 4 cuotas: Al recibir los 20emplares elegidos \$ 284.000 y luego tres cuotas mensuales de \$ 284.000 - c/u.

En 8 cuotas: Al recibir los 20emplares elegidos \$ 190.000 y luego 7 cuotas de \$ 190.000 - c/u.

Queda entendido que no debo abonar gastos de envío ni de embalaje.

Este precio es válido por 30 días.

Nombre y apellido _____

Dirección Particular _____ Piso _____

Ciudad _____ Provincia _____ Código Postal _____

Estado puede ver las obras pertenecientes en Sarmento 1562 - 5º piso - A - Capital. Lunes a Viernes de 8 a 12 - 10 a 17.

El periodismo gráfico argentino

La fotografía, en el periodismo, es un documento innegable de la realidad cuyas imágenes captura. Afortunadamente, también, un testimonio de que cualquier intento de negar u ocultar la realidad tiene sus límites.

La fotografía se puede referir al principio del fotógrafo comprometido, que piensa en sí mismo como socialmente responsable. El hecho de que se pueda tener esta responsabilidad social es muy importante, y creo que se uno de los méritos de la fotografía.

Robert Doisneau, París, 1977.

Descubrí que era difícil fotografiar a través de mis lágrimas. Sin embargo, hice la fotografía.

W. Eugene Smith, New York, 1977.

La muestra fotográfica "El Periodismo Gráfico Argentino" que se inaugura el próximo 6 de noviembre en la sede en Buenos Aires de la Organización de Estados Americanos (OEA), de Avda. de Mayo 760, es un trabajo de compilación realizado por el Grupo de Reporteros Gráficos en su segundo año consecutivo, que ha superado el margen inicial de ser un homenaje a tres reporteros gráficos del diario "Crónica" muertos en un accidente de aviación, para ser "un auténtico estímulo en favor del ejercicio responsable de la libertad de expresión", como lo afirmó en su oportunidad José Ignacio López.

Esas fotografías desnudan, una vez más, una sociedad: la argentina, en una visión tan amplia como instantánea, por lo que en su conjunto se convierten en un apreciable testimonio de nuestro tiempo.

Imposibilitan cualquier intento de borrar recuerdos, hechos y situaciones, con un juicio crítico del presente, que se extiende a todas las actividades del hombre argentino, desde los grandes hechos políticos hasta escenas costumbristas.

Son indudablemente una prueba de que cualquier intento de ocultamiento -forzado a través de la censura ejercida desde los centros de poder, o pro-



Pablo Lasansky, Buenos Aires, 30 de marzo de 1982: "Manifestación de la CGT"

vocada por la complacencia, la inseguridad y el miedo—tiene sus límites y que, por cualquier figura se puede llegar a “saber de qué se trata”.

Más que nunca, y tan alejadas del afiche complaciente de la publicidad o del ejercicio meramente estético, las imágenes ahí expuestas—cruces, compasivas, cónicas, acusadoras, testimoniales al fin de cuentas—, se aproximan a la poesía más que a lo pictórico.

La tarea del fotógrafo es muy particular y es por ese motivo que puede existir como una forma independiente de expresión, con sus técnicas y valores propios, por más proximidad que tenga su efecto final con el dibujo o la pintura. La fotografía necesita, ante todo, de un sujeto real enfrentado al objetivo, que se desmenuza, fragmenta y reconstruye. Esa es una de sus características principales. La segunda—en un orden arbitrario—, es la instantaneidad del proceso que, en fracciones de segundo registra la totalidad de la escena hasta en sus más mínimos detalles, hasta bien antes que el fotógrafo pueda reparar en todos los detalles.

Esto ha llevado a reafirmar una suerte de mito de que la fotografía no miente, que es objetiva hasta en sus últimas consecuencias. Nada más alejado de la verdad, y si así fuera, no merecería ningún tipo de consideración como un canal de expresión, por lo que la condena inicial de Baudelaire de que estaba llamada a ser “una sirvienta de las ciencias y del arte” tendría plena vigencia.

Pero el fotógrafo selecciona un plano del objeto, escoge el momento de oprimir el disparador, en un acto de fragmentación del tiempo y del espacio. Imprime de esta forma su concepción del objeto, con mayor o menor virtuosismo, pero la relación entre la fotografía y el fotógrafo es íntima e indisoluble, y sus problemas son comunes a los de cualquier otro canal creativo de expresión.

En esta exposición de 200 fotografías realizadas por más de 80 autores existe cierta coherencia de ideales, por lo que un balance global—dejando en el olvido algunos ensayos de cuerpos femeninos que según sus autores son parte de la realidad argentina, quizá de un dormitorio de adolescente—, pone en evidencia una sociedad de antinomias, donde el hombre está degradado como un paria.

Así, muchas de las fotografías de “El Periodismo Gráfico Argentino” podrán ser olvidadas, otras apenas rescatadas, y quizá las menos queden para siempre en la conciencia. Esas pocas imágenes, que pueden llegar a sentirse, que motivan a la reflexión e incitan, son las que valen toda la exposición. ■

A. Becquer Casaballe

1 Lucio Carlos Solari
“Dame el rollo”

2 Horacio Villalobos
“Maurice Béjart y Cia”

3 A. Becquer Casaballe
“No somos nada”

4 Horacio Villalobos
“Cuchi cuchi” (Galtieri y Sra.)

5 Jorge Sánchez
“Cara y seca”

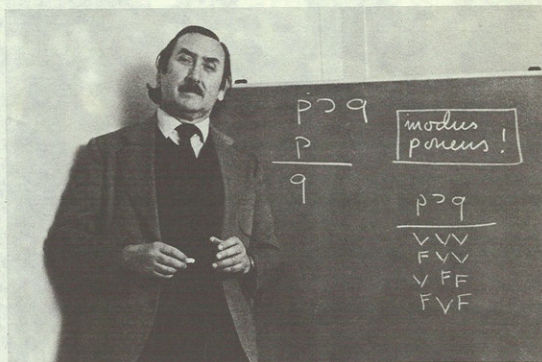




Dr. Gregorio Klimovsky: El que piensa debe demostrar su inocencia

Sostiene que la ciencia de punta no pasa por la universidad argentina. Rebate a los que, argumentando que la investigación científica es una fastuosidad sin sentido para un país agropecuario, le reducen y niegan las partidas. Está comprometido en el logro de una ciencia moderna.

Estas y otras opiniones pueden leerse en la nota que le hicimos.



—El Dr. Gregorio Klimovsky está especializado en Filosofía de la ciencia, Lógica matemática y Teoría de conjuntos. Fue profesor en las universidades de San Juan, Mendoza, Litoral, La Plata y Buenos Aires. Es autor de varios trabajos sobre Lógica matemática y Filosofía de la ciencia. También realizó investigaciones que procuran extender métodos lógicos y epistemológicos para construir teorías y modelos en el campo de las ciencias humanas, especialmente en psicología y sociología. Sus temas preferidos son la filosofía analítica y la orientación lingüística.

—Actualmente el progreso o atraso de un país están unidos a su desarrollo científico y tecnológico, de tal manera que podemos adaptar la máxima “serás lo que debas ser o si no no serás nada” diciendo “o los países se desarrollan científica y tecnológicamente o no serán nada”. Teniendo en cuenta este planteo ¿qué debemos hacer en la Argentina para incentivar la conciencia de esta necesidad y de lo que significa la enseñanza del campo?

—Eso exige una movilización múltiple que puede implicar una reforma en todo el sistema educativo. En primer lugar se necesita que las profesiones científicas y la investigación ocupen un lugar digno en nuestro país ya que aquí no se les ofrece demasiado campo.

—Casi ninguno

—Está el CONICET y algunas otras instituciones pero son poquísimas, sin duda. Creo que en la Argentina, para que estas ideas puedan tener sentido, debe existir un proyecto nacional y una toma de conciencia de los partidos políticos y de las instituciones. Yo he hablado con muchos miembros de partidos políticos, especialmente con radicales y peronistas, y ¡es muy curioso!, si bien han oído algo de estas cuestiones no tienen ni planes, ni estudios sistemáticos, ni equipos que se ocupen de estos temas. Parecería que tienen que solucionar los problemas de un país medio idílico.

—Es decir que, proclamando lo contrario, aparentemente continúan apoyados en un esquema de país agrícola-ganadero.

—En realidad lo que ellos dicen es que debemos tener una industria fuerte, pero se entiende que es una industria muy subsidiaria, que va a pagar “royalties” al extranjero sin que se haga ningún intento de innovación para que se solucionen nuestras auténticas dificultades. En primer lugar es necesario despertar esta conciencia científico-investigativa en los partidos políticos, discutiendo con sus dirigentes y sus grupos de profesionales. En segundo lugar considero que los factores de poder, nos gusten o no, existen; por lo tanto este mismo planteo se debe hacer a las Fuerzas Armadas. En los últimos años y con respecto a estas cuestiones se les ha trabucado un poco todo su funcionamiento mental. Sucede que el grupo Martínez de Hoz con sus economistas, destruyó la industria nacional y convenció a las FF.AA. de que nuestro destino estaba indisolublemente unido a ser un país agropecuario. Así la Aeronáutica, que fue promotora y subvencionadora de investigaciones sobre cibernética y producción de computadores e industria electrónica de cuidado y refinamiento, dejó de interesarse por estos aspectos porque consideraron que era vía cerrada. Comprendo que es imposible competir con Estados Unidos y con Japón, pero eso no quiere decir que se deba abandonar estos campos. En el tiempo de guerra lo hemos comprobado, a veces hay que resolver dificultades solos y a poncho utilizando el ingenio nacional que, afortunadamente, es grande.

—Se refiere a la capacidad de improvisación?

—No tanto a esa capacidad, que dicho así puede parecer despectivo sino a la capacidad creativa. Siguiendo con lo anterior yo repito hasta el cansancio una famosa frase que dijo Nehru cuando solicitó fondos para llevar a cabo investigaciones científicas al Parlamento Indio: “La India es un país demasiado pobre como para permitirse el lujo de no tener investigación”. Esa declaración es trasladable a

nuestro caso. Yo diría que Argentina es un país con demasiados conflictos y encrucijadas para permitirse el no tener científicos que los solucionen. Porque ¡cuidado!, los problemas no se solucionan bien cuando los científicos son extranjeros o están vinculados con la Trilateral o el Banco Mundial. Si queremos ser independientes y dueños de nuestro destino, como decimos, debemos estar muy atentos a estas variables.

—No estoy tan segura de que todos quieran ser independientes y dueños del destino nacional; pero aparte de eso ¿cree que es facticamente posible conseguir estos objetivos?

—Sí. No olvidemos que después de la Segunda Guerra Mundial los países europeos estaban muchísimo peor. Acá tenemos una industria deshecha pero allá tenían los países, las ciudades y todo destruido. Es cierto que hubo un plan Marshall pero eso fue una especie de compensación natural a los desastres de la guerra. ¿Cómo es posible que Francia, que no posea nada, haya podido colocarse a la vanguardia de la cibernética, de la tecnología de precisión, de los ferrocarriles? ¿Y el caso japonés? Es bastante ejemplificador por cierto.

—¿Qué inconvenientes existen aquí para desarrollar una eficaz formación científica?

—Antes de comenzar con la lista voy a hacer una aclaración para no parecer ni injusto ni presuntuoso: estoy convencido de que tenemos muy buenos científicos y de que hay algunos institutos respetables. Ahí bien, lo que pasa es que nuestros programas de estudios son obsoletos y lo que se enseña es muy anticuado.

—¿Lo que se enseña o el método que se utiliza?

—Las dos cosas. En primer término lo que se enseña es anticuado, si uno compara programas y concepciones teóricas ligadas a la biología y otras materias con los programas de punta franceses o norteamericanos estamos a mucha distancia de sus logros. Esto ya es un handicap en contra. Segundo, el modo como se enseña, toda nuestra organización

universitaria es un disparate; todavía está basada en clases magistrales con el sistema de jefes de trabajos prácticos y auxiliares y en una serie de procedimientos que pertenecen a la edad de piedra si se los compara con lo que la pedagogía moderna y los nuevos medios de comunicación de masa nos acercan. Pienso que en ese sentido nos espera una revolución universitaria. También es obsoleta la estructura de las universidades, se emplea un régimen de facultades, de cátedra y de organización profesional que en el resto del mundo está desapareciendo. Este cuadro se agrava por el hecho de que tenemos muy malas bibliotecas en las cuales, a pesar de la buena voluntad y destreza de quienes las atienden, se verifica una organización antigua con colecciones de libros incompletas—libros que muchas veces son robados—y sistemas de archivo malos. A esto se suma que no hay dinero para comprar equipos o para comprar los repuestos de los que están descompuestos, así muchas investigaciones se detienen porque los instrumentos se descomponen. Por supuesto, presidiendo todo lo que digo, está la falta de presupuesto sin el que no se puede hacer nada. Además, y subrayado este aspecto porque es muy importante, para que la información científica se pueda transmitir bien es imprescindible un sistema de interrelaciones entre alumnos y personal docente que sea más democrático, humano, vivaz y efectivo del que existe ahora. Usted sabe cómo funcionan las cátedras, la peculiar relación que se da en ellas...

—En general es una relación autocrática.
 —Autocrática, llena de vallas, distancias y caprichos psicológicos. Habría que hacer un exhaustivo estudio psicoanalítico-económico de las correlaciones que hay entre la inestabilidad política argentina, los problemas de la vida privada y el tono y arbitrariedad con que los profesores se dirigen a los alumnos. Por otra parte tenemos el fenómeno de las universidades privadas que tampoco trabajan con un modelo moderno de funcionamiento. Tal vez porque trataron de jerarquizarse imitando justamente los aspectos formales de la educación tradicional con el mismo régimen de facultades y cátedras pero sin la menor garantía de concursos de profesores ni de discusión científica de programas. En síntesis, si se las examina de cerca no hay nada demasiado serio en ellas. Por último creo que con los sueldos que se pagan en la Argentina la gente tiende a irse. Un profesor titular o un investigador de carrera del CONICET puede soportar esta situación, pero un investigador que está fuera de estos círculos no tiene perspectivas porque aquí no hay industrias que lo contrate para poder ganarse la vida. Cuando consiga trabajo cobra un sueldo de alrededor de 100 dólares mensuales y no hay posibilidad de revertir esta situación por el momento. Los brasileños ofrecen al mismo investigador entre 500 y 1.500 dólares y lo mismo hace Venezuela. Entonces el éxodo de científicos es una realidad que cuesta superar.

—Independientemente de ese problema específico el éxodo también es consecuencia del tipo de científico que se tiende a formar en nuestro país: un ser individualista, políticamente aséptico y que, en definitiva, si tiene que elegir opta por su salvación personal.

—En muchos casos es así. Pero el promedio de científicos y técnicos que yo he conocido estaba bastante interesado en trabajar aquí. La inestabilidad y el peculiar modo con que los gobiernos y las instituciones tratan a sus gobiernos son factores que colaboran para que la gente busque otros lugares donde no sólo están mejor pagados sino que se los trata con respeto y amabilidad. El medio argentino es

hostil, las Fuerzas Armadas después de lo acaecido con la subversión concluyeron en un sílogismo falso por el cual todo lo que es pensamiento y originalidad es peligroso. Es muy evidente que en la Argentina ocurre un fenómeno muy curioso: lo primero que tiene que hacer alguien que piensa es demostrar su inocencia. Con los científicos que se van ocurre algo muy particular, muchos de ellos hacen eclosión como una formidable flor y están a punto de ganar el Premio Nobel. Es el caso de este biólogo Milstein que ha descubierto un microorganismo muy importante para la investigación cancerológica. Claro que lo debería haber realizado en la Argentina pero no lo hizo debido a la intervención del general Onganía. Es uno de los médicos que se fue en aquella época. Algún día los argentinos deberían formar una comisión para visitar a Onganía y agradecerle su contribución al progreso de la ciencia y la cultura. Y aclarar que le hacen este agradecimiento porque no está Adolfo Hitler en la Argentina.

—Sin embargo este general parece muy interesado en volver a gobernar.

—No cabe dudas. El cree que era el hombre del destino, Hitler también creía lo mismo. Estos son los hombres peligrosos, responsables de que la Argentina tenga los problemas que estamos discutiendo ahora con usted.

—¿Alcanza con respirar un clima de libertad para expandir la imaginación y favorecer la creatividad?

—No es un asunto tan espontáneo y gratuito. Hay que crear conciencia y crear envidia. Hay que promover una actitud menos lamentosa, más constructiva donde los distintos sectores en vez de pelearse constantemente, insultarse en los diarios y en todas las ocasiones que puedan, se reúnan tolerándose y escuchando lo que dice el otro. Lo digo para peronistas y antiperonistas, demócratas y antidemócratas, militares y civiles.

—Hace unos tres años usted escribió un artículo defendiendo el tema de la matemática moderna. ¿Ha cambiado el criterio oscurantista que se levantó para acusarlos o cambiaron sólo los funcionarios, quienes ahora no se atreven a meterse en esa área?

—En la Argentina siempre hay círculos extraños y retrógrados, de mentalidad fascista. Para un autoritarista la idea que subyace bajo este tipo de disciplinas es intolerable, no acepta el pensamiento de que no hay un único tipo de verdad axiomática y una única manera de desarrollarla sino que existen diferentes modelos y posibilidades, pues admitirlo supone perder la reverencia a la autoridad y la tradición. La matemática moderna es un ejercicio de problematización que consiste en establecer las diversas maneras posibles en que se puede pensar algún mundo. No se puede hacer ciencia importante sin matemática moderna. Apparently estos grupos minoritarios que estaban en contra de su empleo han dejado de presionar. Debo aclarar que esta gente no es especialista en temas de educación, son ineficientes y sin formación científica. Su único talento consiste en estar vinculados a sectores ideológicamente reaccionarios con el desdichado agravante de que suelen ser parientes—creo que el ministro Llerena Amadeo era cuñado—de algún militar influyente. De este modo se produce una extraña conjunción que en un régimen democrático no ocurriría.

—Más que conjunción parece una confabulación.

—Sí. Pero, repito, esto ocurre cuando hay una dictadura o un régimen autoritario. El fenómeno Llerena Amadeo, Catalán o Bruera es completamente paralelo a lo que fue el fenómeno Martínez de

Hoz en economía. Si se llegan a pedir explicaciones, a este último, acerca de la destrucción sistemática de la industria y de otros sectores, opino que también se deberán pedir explicaciones a estos señores por haber destruido y mediocrizado el aparato educativo.

—Usted trabajó en varias universidades...
 —En cinco y en dos universidades privadas, de manera que tengo bastante experiencia.

—¿Desde cuándo?

—Desde 1940

—¿Cuál es su apreciación del proceso vivido por la universidad desde esa fecha hasta ahora?

—Hasta 1955 fue una universidad muy caótica, también en decadencia y sujeta a las contradicciones y aspectos negativos que tenía el peronismo de la década del cincuenta. Entre 1955 y 1966 creo que la universidad pasó por su edad de oro, también con contradicciones y errores pero con el orgullo de tener cuatro rectores de lujo como fueron Romero, Risieri Frondizi, Olivera y Fernández Long. Luego llegó la época de Onganía y se produjo una veloz decadencia en los claustros, en parte por una pérdida muy grande de personal docente y de investigación y en parte por el descuido con que se trató el patrimonio bibliográfico, material de laboratorio, etc. Durante este período ingresan los sectores retrógrados y reaccionarios a la docencia y se encargan de la dirección de la universidad. En los años 1971 y 72 esta situación no se revierte pero empieza a caotizarse, aparecen fenómenos de todo tipo y naturaliza hasta el lapso que va de la toma de poder de Cámpora hasta la muerte de Perón. Allí sucedieron una serie totalmente contradictoria de circunstancias. En contra de todos los argumentos yo creo que ocurrieron algunas cosas positivas. Hubo un gran interés por la resolución de los problemas nacionales, se debatía públicamente, inclusive exageradamente. Me parece que en aquel tiempo predominó el pensamiento mágico de que con el hecho de sentarse a pensar los problemas nacionales, éstos se resolvían por un proceso de encantamiento. La comunicación excesiva que había en las paredes en forma de pintadas y de carteles es otro tema que suele horrorizar a la gente.

—¿No encuentra que la crítica a las pintadas es superficial y de tipo anecdótico?

—A mí no me parece tan inquietante. La universidad se parecía en su aspecto a la Sorbonne. Solamente que para las ultramontanos y pacatos argentinos esta imagen era insostenible. Si bien yo considero estos aspectos desde un punto de vista positivo, también reconozco que se presentaron una serie de situaciones de enloquecimiento colectivo. Se pensaba, por ejemplo, que la ciencia era una cosa horrible; que el "cientificismo" como se lo llamaba era un pecado; que la exigencia de estudio se basaba en una concepción negativa, aristocrática, discriminatoria. Todo eso era una locura completa. ¿Y qué decir de las asambleas universitarias a las que yo asistí? En ellas había una extraña conjunción de gritería primitiva, slogans, vivencia angustiada y bombos voluminosos, estruendosos.

—Está bien Klimovsky. Coincido con usted en gran parte de lo que dice, pero también creo que era vital en última instancia. ¿O acaso es preferible el silencio del no-pensamiento?

—Era vital pero no podía seguir así indefinidamente y el pronóstico que hicimos se cumplió. Dijimos "están equivocados en seguir por este camino ya que por conocidas leyes físicas de acción y de reacción va a terminar de mala manera". Eso sucedió y llegó la universidad de los Arrighi y de la misión Ivanisvich con todo lo negativo que

PERIODISMO RADIOFONICO

*curso con orientación a la radiodifusión, de gran contenido práctico para quienes deseen capacitarse en el Periodismo oral o como comentaristas de los temas más diversos.

LOCUTOR ORADOR

*curso intensivo para lograr una expresión perfecta, e infalibles métodos para obtener la total atención del público.

LOCUCION Y OPERADORES DE RADIO Y TELEVISION

*curso intensivo para ingreso al ISER y COSAL

Cursos intensivos de 4 meses de duración para ganar el verano y el año, con amplia salida laboral



Instituto de
capacitación
profesional

MAXIM

Viamonte 838 2° P. TE. 392-7504
comienzan clases: El 20 de
Noviembre
VACANTAS LIMITADAS

trajo. Hasta que entró en escena el Proceso, el cual puso un aparente orden que no supo capitalizar. Las Fuerzas Armadas no tuvieron la lucidez que caracterizó a De Gaulle en Francia al no enfrentarse con los sectores creativos y dejar que se expandan. En nuestro ámbito esa paz terminó por ser la paz de los cementerios. No se hizo nada significativo ni nada moderno y se nota en los graduados de esta última época una decadencia en cuanto a lecturas, modo de expresión cultura y conocimientos que es realmente alarmante.

—En cuanto al bajo nivel docente se sostiene que la universidad se convirtió en el imperio de los mediocres.

—Sí. Como dice mi amigo Jorge Sabato se convirtió en el reinado de la "chantocracia". Esto se prueba en algunas especialidades por un hecho muy interesante, las instituciones extranjeras más importantes están en contacto con muchos organismos argentinos pero en muchos casos no recurren a la universidad. Desde ya va a haber quien salte y haga nombres para retrucar esto que digo, pero sostengo que la ciencia de punta no pasa por la universidad argentina.

—Con respecto a este tema que desarrollamos acerca de la necesidad de crear una "conciencia científica" en la población hay algo que es bastante indicativo. Se organizó una protesta a nivel masivo por la forma que se habían atacado las ciencias sociales pero, previa o posteriormente, nadie se quejó de una manera tan explícita por lo que había sucedido en el terreno científico.

—Esto tiene varios orígenes. Se cree que la ciencia es algo más lejano y peculiar que las llamadas ciencias humanas. Un lujo, tal vez. La gente del grupo de Martínez de Hoz dijo que no valía la pena dar grandes partidas para la investigación científica porque se trataba de una fastuosidad sin sentido para un país agropecuario. Y como decíamos antes, tampoco los partidos políticos ni los movimientos ideológicos tienen mucho conocimiento sobre este particular. Por otra parte las ciencias humanas están vinculadas con cuestiones que son inherentes a la política. A veces demasiado para mi gusto. Creo advertir que esa defensa de las ciencias sociales fue expresión de una reacción política frente a lo que estaba sucediendo. A los científicos no nos pasaba nada semejante. No teníamos ningún movimiento ideológico que sostuviere que el porvenir se puede conquistar políticamente mediante cuestiones relativas a programas. Ni sustentábamos el equivalente perfectamente sostenible de que se puede cambiar el mundo con Einstein como aquellos que decían que se podía operar ese cambio con una extraña combinación de Marx y Freud. Yo no pertenezco a los que creen que el planeta Tierra se va a arreglar con el solo concurso de la ciencia; no considero que la ciencia sea condición suficiente pero sí afirmo que la ciencia es condición necesaria. Ningún movimiento que quiera implementar un modelo político con sensatez va a poder hacerlo con romanticismo o con ideologías que corresponden al siglo pasado. Mi reconversión, pongo por caso, a los movimientos de izquierda contemporáneos se funda en que la poca economía o sociología que saben pertenece al siglo pasado. Es lo mismo que si un movimiento científico en la actualidad se guiase exclusivamente por la teoría de la electricidad o por Lavoisier.

—Digamos un poco en broma que se necesita algo más que estimar fervientemente a Marx o a cualquier otro filósofo o líder político.

—Por supuesto. Para que un movimiento político que tenga algo que reivindicar pueda ofrecer un

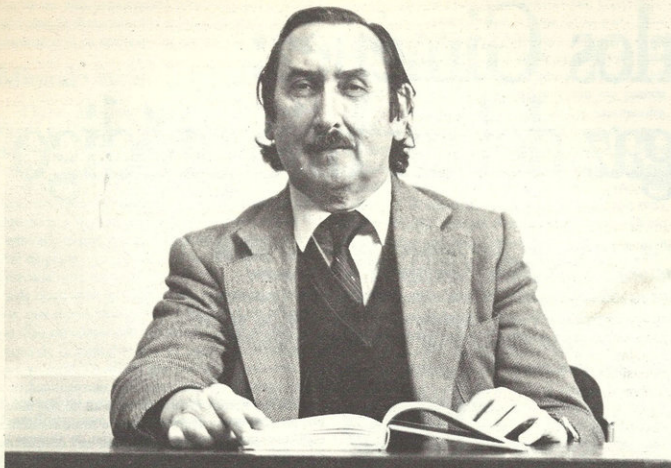
proyecto sensato, debe meterse en asuntos de tecnología, en asuntos de estructura de conocimiento, de energética de instalación de fábricas, de política económica internacional, de modelos económicos muy delicados e intrincados. Si no encaran una tarea así, por más que estos chicos resulten muy simpáticos, lo que hacen no vale nada desde el punto de vista de su significación para el porvenir.

—Probablemente cambien de opinión si comprenden el profundo valor social de la ciencia. Cuando se habla de "cientificismo" se suele sacar todo el bagaje de mitos, aparecen las acusaciones contra los países del Norte de estar mecanizados y deshumanizados a causa de los adelantos tecnológicos. Se sostiene que sus habitantes dedican su tiempo de ocio a la pornografía en el mejor de los casos y a suicidarse en el peor. Todo esto forma parte de los prejuicios y fetichismo que se esgrimen en contra de la ciencia y me parece que es hora de terminar con esta inmensa miopía intelectual.

—Comprendo que los científicos a veces somos culpables de este rechazo. Hace dos domingos salí en un suplemento la biografía de un científico que es un gran entusiasta de la bomba atómica pues considera que el espectáculo de la explosión es visualmente muy hermoso. Este tipo de personalidades no favorece en nada la imagen popular que existe de la ciencia. Además está aquello que usted bien dijo de los investigadores que en su tarea no se plantean la más mínima proyección social. Lo hemos preconizado muchas veces y nos costó caro frente a ciertos monjes negros castrenses: la actividad científica impone una obligación de carácter ético-político a los que la ejercen porque tienen un instrumento muy peligroso en la mano, de muchas resonancias.

—Quisiera que hablásemos de la formación de profesores.

—Aquí hay un problema de fondo. En un tiempo ser profesor o maestro significaba ejercer una profesión bien remunerada, por consiguiente se le podía pedir al individuo una dedicación equivalente a la de un profesor universitario. Esta situación cambió y ahora los profesores se ven obligados a dar sobrepreciosamente hasta 36 horas de cátedras lo cual es una barbaridad. Es imposible que nadie lea, estudie se forme y haga algún tipo de perfeccionamiento pedagógico en estas condiciones. Así, gente con vocación e inteligente, se ha ido del profesorado. No por eso desmerezco a los que están ahora, ellos han hecho su labor de argentinos creativos pero, en fin, han ocupado el lugar de aquellos que buscaron horizontes nuevos. Entonces lo primero que hay que hacer es una reestructura general del presupuesto y de la concepción de la carrera docente. He oído que en la provincia de Buenos Aires se llevó a cabo un plan razonable en el que se les daba a los profesores secundarios una asignación especial para realizar tareas de perfeccionamiento y seminarios periódicos que le dieran reinformación, documentación e indicaciones prácticas. También juzgo positivas las iniciativas que promovieron las ferias de ciencias y los encuentros de modernización sobre biología. Si se continúa este tipo de difusión las cosas van a cambiar. También sucede que estas experiencias han sido miradas con la mayor desconfianza por el "establishment" del Ministerio de Educación. Esta clase de novedades los ofende muchísimo. A los maestros les cuesta pedir permiso para intervenir en estas ferias y chocan con la reacción competitiva negativa de los profesores que pertenecen a la vieja escuela que ven en estas innovaciones una verdadera conspiración para su seguridad espuria.



La UNESCO puso en práctica un plan de educación científica par a nivel primario en varios países africanos, ¿podría hacerse algo semejante en Latinoamérica?

—Hubo un intento de cooperación para América Latina en Montevideo, creo que ha cambiado de nombre pero todavía existe. Pero debido a la inestabilidad de los gobiernos sudamericanos la UNESCO se ha vuelto restrictiva en cuanto a proyectos. Tengo entendido que se están haciendo contactos para reflatar algunos planes. Una de las trabas más importantes es que no hay autoridad permanente con quien tratar. Cuando un funcionario empieza a inventar algo desaparece. Puedo agregar que a diferencia de lo que ocurre en Brasil, y con excepción de algunos militares como el general Guglielmelli y el general Goyret, el grueso de las Fuerzas Armadas está muy mal informado con respecto a los temas científicos. Las escuelas militares sustentan una visión tan sectaria y unilateral del mundo que no se puede hacer absolutamente nada. Considero que Brasil va a ganar el predominio latinoamericano en cuestiones de ciencia, y puede ser que Venezuela esté también en ese camino. En cambio no soy optimista con respecto a nuestro país si, como dije al principio, los partidos políticos y los sectores de poder no cambian de mentalidad.

—¿Cuáles son las causas de esta ceguera?

—No puedo hacer un diagnóstico porque en la Argentina han pasado cosas muy graves y todas han repercutido en nuestra cultura y en la composición interna de nuestra población cultural. Las causas componen un espectro tan grande que va desde la revolución de 1930 pasando por el peronismo, al que le reconozco con toda ecuanimidad aspectos muy positivos, pero que desde el punto de vista cultural favoreció a los sectores más oscuratistas e ignorantes de esta comarca; y sin lugar a dudas como causa esencialmente negativa la repetición incesante de golpes que encumbran militares de muy poca formación cultural que favorecen a los sectores amigos, oscurantistas por supuesto. Para terminar con este castigo de tantos años es necesario primero que no haya más golpes de Estado y segundo que los partidos peronistas y radicales modernicen sus cuadros de especialistas y que se democratizen permitiendo el ingreso sin sectarismo de gente

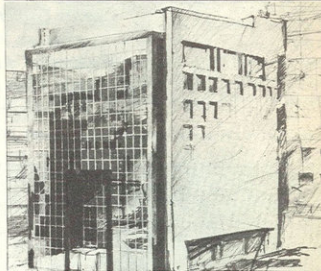
que puede contribuir con su aporte intelectual. Confió en la capacidad y creatividad argentina, se ha comprobado la capacidad creadora y resolutora de obreros y técnicos criollos cuando hay que realizar traslado de tecnología para adaptarla al país. Mientras los extranjeros se quedan alelados no sabiendo qué hacer, los argentinos, entre mate y mate, lo resuelven. Me referí antes a la tolerancia de la que vamos a tener que armarnos si queremos sacar adelante al país e insisto, es un factor necesario. Si se instrumenta la fórmula imaginación más comunicación más fluida entre todos los sectores es probable que tengamos respuestas positivas.

—El tema de la ciencia nos lleva inexorablemente a pensar en el siglo XXI, voy a pedirle que imagine al joven de la próxima centuria desde una perspectiva favorable y desde una desfavorable.

—Tenemos dos modelos posibles a seguir, depende de lo que suceda en estos años. El modelo francés es uno y el otro podemos llamarlo el modelo Ruanda-Burundi, que son dos repúblicas africanas atrasadísimas. Si no tomamos recaudos, si no se instrumenta un plan nacional y económico nos transformaremos en una nación latinoamericana muy subdesarrollada, de muy bajo nivel económico, con un tremendo avance del analfabetismo. Los jóvenes para ganarse unos pesos se verán abligados a hacer las tareas más primitivas, ruines y cínicas. Sin embargo si las Fuerzas Armadas y los grupos de poder cultural toman conciencia de que debe haber un gran avance, desarrollo científico, experiencias pilotos, investigación, presupuesto; si se pone en práctica, con perdón de la palabra, una cierta "concertación" para dejar de lado las hostilidades, con el material humano que tenemos podemos llegar a ese modelo francés. Y no lo digo con ánimo de colonizado cultural, sino tomando este país como ejemplo de lo que es poner el interés por el desarrollo científico y tecnológico a la cabeza. De lo que es brindar a los jóvenes la certeza de un futuro que vale la pena vivir. Nosotros tenemos esa opción. Si no, ya sabemos, Ruanda-Burundi nos espera. ■

Reportaje: Mónica Flores Correa
Fotos: Daniel Jurjo

DOS PUNTOS



DOS PUNTOS es la única publicación argentina sobre la Arquitectura y la ciudad. En el número 5 usted encontrará:

**Ecología de Las Malvinas
Arquitectura Solar
La arquitectura de Miguel Angel Roca.**

Una nueva escuela y una nueva forma de pensar el espacio de la escuela.

Los 70 años de la arquitectura de Bustillo.

**Los "trompe d'oeil" de Richard Haas.
Un café de Buenos Aires.
La obra del colombiano Salmons.**

y mucho más.

Tanto, que no sólo le interesará este número sino los siguientes: pero no se preocupe, su revista también trae un talón de suscripción.

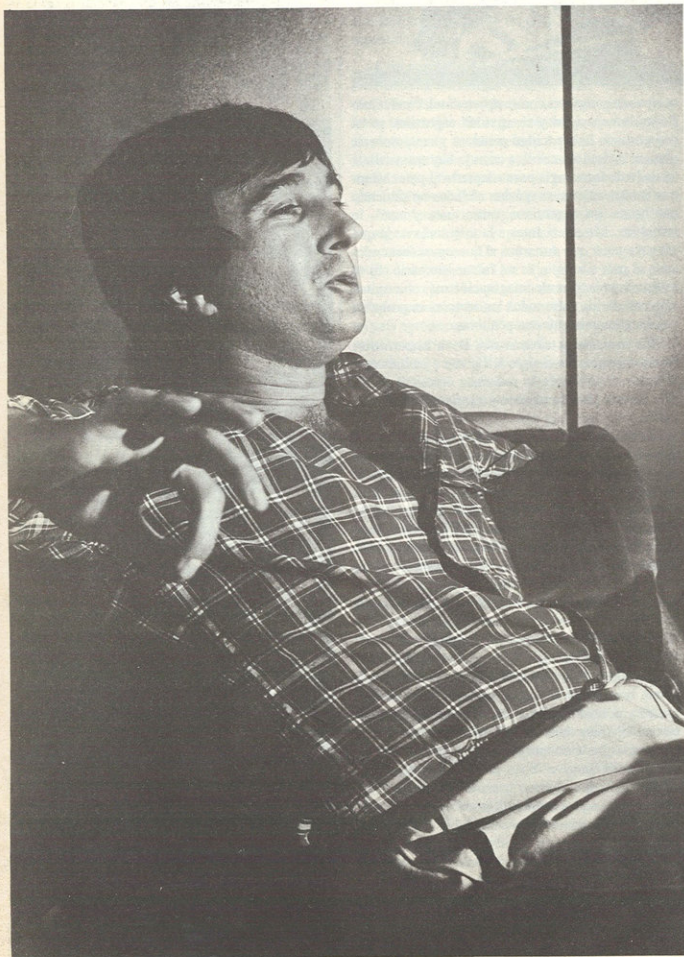
EDITORIAL DOS PUNTOS S. A.

Paraguay 824, 4° y 6° Piso
(1057) Buenos Aires
Tel.: 31-0114 / 7328

www.ahira.com.ar

Carlos Giménez: Retorno fugaz del ex hijo pródigo

Carlos Giménez es un argentino. Está radicado desde hace varios años en Venezuela, donde fundó el importante grupo teatral "Rajatabla". Hoy es director del Festival Internacional de Teatro de Caracas. Vino a nuestro país, su país también, a seleccionar las obras que nos representarán en dicho festival. Esta nota intenta acercarlo a un público que, creemos, no lo conoce demasiado.



Para la mayoría de los argentinos—incluyendo a los que concurren al teatro, ya sea para movilizar el espíritu o con el más modesto afán de aligerar la digestión— el nombre de Carlos Giménez no dice gran cosa. Bah, no dice nada.

Es más, ni siquiera es medianamente conocido por algunas de esas personas que presumen "estar al día", en esa especie de tembladeral en que se ha convertido "la vida cultural de nuestro pueblo", de modo que para empezar será bueno formular algunas precisiones:

Nació hace un poco menos de cuarenta años en Córdoba. Y por el tiempo en que la mayoría de sus congéneres sólo pensaban en cómo salvarse de la conscripción ya se había convertido en—sin duda alguna— el más apasionado y renovador director teatral de su medio, al punto de haber organizado el primer festival nacional de teatro con sede en la capital mediterránea, herejía contra el centralismo de Buenos Aires que—luego se verá— pocos le perdonaron.

Hacia fines de la década del sesenta este cronista tuvo oportunidad de presenciar dos magníficos espectáculos de Giménez: "La querida familia", un funambulesco collage montado a partir de una selección de textos de Eugene Ionesco y "Los amores de don Perlimplín con Belisa en su jardín", de García Lorca.

En los años 70 se radicó en Venezuela y tiempo después adoptó la ciudadanía de ese país. Fundó el grupo "Rajatabla", con el cual ha participado en algunos de los más importantes festivales del mundo. Se convirtió en propiciador y más tarde en el director del Festival Internacional de Teatro de Caracas, evento que en el 83 alcanzará su sexta edición.

Estuvo hace poquito en Buenos Aires con el objetivo—confesado— de elegir las obras que representarán a nuestro país y la intención—contenida pero de todos modos manifiesta para los observadores con cierto refinamiento— de tomar personal y delicada venganza contra un medio que suele deleitarse en la contemplación de su propia chatura.

Los numerosos premios, las críticas elogiosas que Carlos Giménez ha cosechado no sólo en Venezuela sino también en México, Italia, Alemania y Finlandia—por nombrar solamente cuatro países— quizá no le hayan hecho olvidar el desdénoso silencio que lo acompañó cuando vino a visitarnos en 1972 con "Venezuela tuya", un espectáculo que aquí pasó con más pena que gloria y que plasmaba sobre el escenario—como luego se comentará— algu-

nas de las más inquietantes preguntas que el teatro (el autor, la dirección, los actores) deben o deberán plantearse si es que aspiran a mantenerse vivos.

Mirando atrás

—Carlos, creo que convendría comenzar haciendo un balance del V Festival. Yo sospecho que hubo una cierta pobreza en la confrontación teórica.

—Si tú te refieres al Segundo Encuentro Teatral América Latina-España (reunión de dramaturgos, directores y autores que se celebró en el marco del Festival), te diré que no estoy de acuerdo contigo. Por empezar, yo no creo en los discursos fríos y ceremoniosos, porque lo que se trata, precisamente, es de confrontar pensamientos antagónicos, diversos, que representan distintos modos de ver el mundo. Eso sin contar con que mucha gente concurre en busca de la respuesta que ya tiene o a confirmar lo que ya sabe. Es difícil que en 15 días se obtengan conclusiones más o menos realistas. Y es imposible hallar un común denominador, en razón de las diferencias culturales, sociales y hasta idiomáticas, aun cuando en ese encuentro todos hablaran español, pero no "el mismo" español. Esos debates no se hacen en secreto, a puertas cerradas, el público participa y de tal modo y con tanta intensidad que a veces modifica radicalmente el tono, el sentido de la discusión. Yo creo que de un encuentro así no hay que esperar un resultado inmediato y concreto. Soy enemigo de esas conclusiones que se revelan a través de fórmulas con frecuencia engañosas o superficiales.

—Hubiese sido interesante recoger ese material en una memoria, o algo por el estilo.

—En eso estoy de acuerdo contigo. Existen testimonios, pero fragmentados. Una memoria completa del festival ocuparía diez volúmenes por lo menos. Recuerda que en el seminario "Teatro y sociedad" participaron Tadeusz Kantor, Arthur Miller, Jorge Lavelli, Andrei Serban, ese material solamente ya cubriría un buen libro.

—Bien, vayamos redondeando una imagen del festival.

—Una veintena de espectáculos en representación de los cinco continentes y que exhibieron las más inquietantes líneas estéticas contemporáneas. Ciento cincuenta funciones en once salas y además, decenas de talleres, foros, encuentros, etc., a lo cual sumale el "Teatro Permanente", sin duda alguna, uno de los grandes actos del festival.

Babel, mon amour

—El "Teatro Permanente" funcionó en el galpón de una fábrica de plásticos y fue habilitado como lugar de encuentro para los asistentes al festival una vez que hubieran finalizado sus funciones. Había bar, música, baile y un escenario por el que, de madrugada, desfilaban los espectáculos más variados, desde los que estaban en la muestra oficial hasta conjuntos folklóricos, números de cabaret, pantomima, travestismo y unas muy originales marionetas pornográficas. Por otro lado en la sala Juana Sujo se desarrollaron las Experiencias Libres, albergando expresiones vanguardistas no siempre felices, pero sin duda alguna inquietantes. También se dieron espectáculos en las plazas y hubo caravanas de actores que recorrieron las calles; en fin, que por quince días Caracas se convirtió, tal como nos lo habíamos propuesto, en "el escenario del mundo".

—Sin embargo, hubo críticas por la disparidad de los espectáculos presentados.

—Yo creo que no se puede parcializar. Cada elenco refleja un momento en la vida de su país. Momento que puede ser de búsqueda, de logro o de frustración. Es muy difícil hallar un punto de vista que perciba esas diferencias. Hubo sí disparidad en cuanto a los medios empleados y eso me parece positivo. Por ejemplo, el teatro de La Salamandra (Francia), hizo un formidable despliegue de recursos técnicos, al punto de lograr una especie de hiperrealismo escénico que a uno lo hacía sentir dentro mismo de un salón de Versailles. Ellos llevaron un clásico, "Britannicus", de Racine, y fueron muy bien recibidos. A la par de esta muestra, de perfecto ilusionismo escénico, uno podía deleitarse con "Radeis" (quiere decir rábano) un grupo belga que con dos lonas (una marrón, la playa; otra azul, el mar) y unos pocos elementos (valijas, una regadera, bolsos y un inmenso globo amarillo sostenido durante casi toda la función por un actor) creó uno de los espectáculos más brillantes y aplaudidos. Valen como ejemplos de la sofisticación y de la sencillez.

—¿Tuvo el teatro de América Latina la misma favorable repercusión?

—En términos generales no. La muestra de los mexicanos, "El ritual de la salamandra", no gustó a nadie. Yo había visto esa obra en México y me había parecido muy representativa. Una familia de la clase media alta tiene en su poder la bacinilla utilizada por el Papa durante su visita a ese país. Se supone que, convertida en una especie de moderna lámpara de Aladino, despidió benefactores efívos... era una sátira despiadada y mordaz, pero ya te dije, no le gustó a nadie. Seguramente que una obra—fuera del marco sociocultural en el que nació—pierde algunos valores. El caso de Cuba es distinto. El teatro cubano siempre es el más esperado y, por alguna razón, el que con mayor frecuencia defrauda. Ellos trajeron "De cómo Santiago Apóstol puso los pies en la tierra". Era algo pensado y realizado para festejar los carnavales santiagueños en la capital del Oriente cubano. Metido entre las cuatro paredes del teatro César Rengifo se resenta su capacidad de contagio, de fiesta. Tampoco le fue bien a Colombia, representada por el Teatro Experimental de Cali, dirigido por Enrique Buenaventura, que hizo "Historia de una bala de plata". En el caso de "Boda blanca", que fue por la Argentina, supongo que ya sabes lo que pasó.

Recordando Argentina

—Entre los grandes logros hay que contar, sin duda, la presencia de Tadeusz Kantor y su grupo Cricot 2 en "Wielopole Wielopole", espectáculo que por sí solo justificaba la realización del festival. Desde el gobierno, que lo condecoró, hasta el público y los críticos llegados de los más diversos países, estuvieron unánimemente de acuerdo en considerar a la gran estrella del festival. Wielopole es una pequeña aldea polaca donde Kantor nació en 1915. Y a ese lugar retorna Kantor, en esta sorprendente metáfora donde muestra los mecanismos de la memoria tal como funcionan en la infancia, a través de una obsesiva, lacerante repetición de gestos, situaciones, rituales cotidianos.

—Kantor era suficientemente conocido, incluso por los venezolanos, ya que en la muestra del '79 había estado presente con "La clase muerta", de modo que su éxito no fue una sorpresa. Quiero saber si sucedió algo que fuera realmente sorprendente.

—Kazuo Oono, que presentó "Recordando Argentina". Yo tenía mis reparos, pensando que en el marco del festival no funcionaría eso de un actor

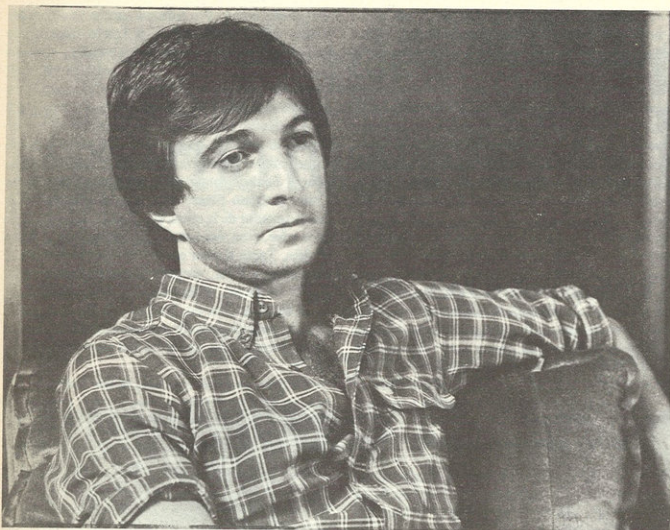
vestido de mujer. Por fortuna, estaba equivocado. Kazuo Oono presenció en el Teatro Imperial de Tokio la actuación de la bailarina española Antonia Mercé, "La Argentina". Eso sucedió en 1929. El impacto lo decide a ser bailarín. Cincuenta años después dedicará a la memoria de aquel encuentro "Recordando Argentina". Espectáculo difícil de definir en palabras, porque muestra el dominio de Oono sobre el pasado en un espectro tan amplio que abarca de la nostalgia al sarcasmo despiadado. Como si Oono fuese, a la vez, el guardián y el desencantador de la memoria. Kazuo Oono tiene 75 años y fue, creo, esa presencia sorprendente a la que aludías. Tanto Kantor como Oono, cada uno desde su punto de vista, proponían una búsqueda de la propia identidad, el retorno a los orígenes a través de la memoria; en ese proceso de hacer presente aquello que está definitivamente ausente radica una de las facetas más atractivas del teatro contemporáneo.

—El retorno a los orígenes, desde Artaud para acá, se ha convertido en una especie de caja de Pandora para los creadores. ¿Cuál es la posición de Carlos Giménez y del grupo "Rajatabla" al respecto?

—Hay que señalar cuáles son las grandes tendencias. En la actualidad y especialmente en América Latina, esa búsqueda está asociada a la necesidad de hallar una identidad nacional. Lo cual conduce a la revisión del lenguaje, el habla, las costumbres, los hábitos, la gestualidad, viene luego una aproximación crítica a la historia, a los personajes que han forjado esa historia. Un cuestionamiento del modo de vida. Y finalmente, el rechazo o el total enfrentamiento a toda forma de penetración extranjera. Hay en ese teatro un marcado esquematismo y un cierto desprecio por las formas. De esa línea es representante Enrique Buenaventura. En el otro extremo, esa búsqueda se orienta hacia la esencialidad del ser. Esa tendencia surge con Antonin Artaud y su intento de recuperar para el teatro occidental el espíritu ceremonial, rigurosamente ascético, profundamente ritualista, que ofrece el teatro de Extremo Oriente. Esencializar el ser en ese caso significa el cuestionamiento de los valores de una cultura—la occidental—que destruye y después artificializa (museos, parques de diversiones, vacaciones rigurosamente planificadas) la relación del hombre con la naturaleza. Es una cuerda peligrosa, porque si en lo individual conduce al reconocimiento de una realidad—llamémosle "metafísica"—por la que se pretende acceder a lo trascendente, en lo exterior puede transformarse en un culto a la teatralidad tan vacío como la misma sociedad que es cuestionada. Un ejemplo de esa tendencia es el Odin Teatret, grupo instalado en la ciudad danesa de Holstebro y conducido por Eugenio Barba, uno de los más brillantes discípulos del polaco Jerzy Grotowski.

"Rajatabla"

—"Rajatabla" es un intento de conciliar estos dos aspectos, que a menudo son presentados como directamente opuestos. Nos preocupa, en primer término, la búsqueda de una identidad con raíces en la cultura nacional. Pero no nos engañemos: nuestras naciones de América Latina son conglomerados donde se superponen variadas y confusas influencias. De modo que procuramos evitar la tentación de caer en el costumbrismo, que es la manera más fácil y cómoda de eludir o encubrir la realidad en sus múltiples y contradictorias manifestaciones. Es decir, que hay una búsqueda muy rigurosa, donde no se desdena la realidad sino que más bien se la



expresa a través de una síntesis específicamente teatral, el rito. Hablo del rito como de esa búsqueda creadora que descubre la esencia de un acto, un pensamiento, un sentimiento.

-Joseph Chaikin decía que todo en la vida es una mera sucesión de rituales...

-Tanto más cierto en nuestra América Latina... pensemos en los rituales del horror, de los prejuicios, de las dictaduras, de la represión, de la muerte.

-¿"Rajatabla" es un teatro de élites?

-No, no. Hacemos lo posible para que tenga poder de convocatoria, de otro modo no sirve. Esto ha sido particularmente evidente en nuestros últimos trabajos: "El señor presidente", "El candidato", "La muerte de García Lorca" y "Bolívar". De todos modos nosotros siempre hemos tenido en claro que no se puede tener un buen resultado con cada obra. A veces nos han elogiado mucho, demasiado quizá, y otras nos han criticado con desmedido rigor. Por encima de una y otra cosa lo que nos ha interesado es mantener y profundizar una línea estética que a su vez estuviese acompañada por una posición ética frente a la sociedad en la cual vivimos.

-¿Cómo funciona "Rajatabla"?

-El grupo está constituido por un comité permanente de siete miembros, entre los que estoy yo en carácter de director. Funciona como una cooperativa que administra y conduce los proyectos a realizar. El elenco se integra con diez actores que son invitados, anualmente, a formar parte del grupo. Esos actores tienen, durante el año, las mismas prerrogativas y derechos que los miembros estables sobre la producción artística, pero no intervienen en la definición de las líneas generales. Tenemos un taller de formación actoral con diez alumnos becados que, al finalizar su período de formación, se incorporan al elenco estable. Además hay en funcionamiento otros cinco talleres con un total de sesenta alumnos. El grupo depende, constitutivamente, del Ateneo de Caracas, que es la más prestigiosa entidad cultural del país. Tenemos un edificio

propio de tres plantas, que incluye una sala con capacidad para doscientos espectadores, además de biblioteca, salas de ensayo, etc.

-Las cooperativas de actores en la Argentina son paupérrimas y no hay entidad -salvo alguna que otra excepción que por otra parte no conozco- que les albergue.

-No es éste nuestro caso. Los actores y todos los que participan en las producciones de "Rajatabla" son rentados y eso les permite dedicarse exclusivamente al teatro.

Cocktail a las 20

Carlos Giménez fue presentado a la prensa argentina (o mejor dicho, al reducido sector de la prensa que se dio por enterado) en una conferencia realizada en el Bauen Hotel y en la que también estuvieron algunas caracterizadas -y otras no tanto- figuras de la fauna teatral vernácula. Y estaban, naturalmente, los colados y los desconocidos de siempre.

Me fastidiaron los murmullos, las risitas sofocadas, los malévolos comentarios formulados en voz no tan baja, sobre el escote de una de las actrices venezolanas -el último grado de la estupidez ha de ser la mojigatería- hasta que empecé a disfrutar con la manifiesta y no disimulada incomodidad que se iba apoderando de algunos de los caracterizados invitados.

Hecha esta pequeña digresión, los datos aportados por Giménez sobre el próximo festival: se realizará del 26 de abril al 8 de mayo del 83, en el marco de la celebración por el bicentenario del nacimiento de Simón Bolívar.

Por eso se habrá de estrenar un espectáculo dedicado a Manuela Sáenz. La compañera -o la amante, si lo prefieren- de Bolívar. Alrededor de treinta elencos participan en la muestra. La Asociación Venezolana de Profesionales del Teatro presentará tres estrenos de autores nacionales y ofrecerá una retrospectiva de los mejores espectáculos realizados en las décadas del 70 y el 80.

Uno de los eventos especiales será la Primera Muestra Internacional de Teatro de Calle, con la presencia de grupos de Suecia, Noruega, Irlanda, España, Colombia, Brasil y Estados Unidos. El teatro de calle, obviamente, es desconocido en la Argentina. Se realizará un coloquio sobre "Crítica teatral", con la participación de integrantes de la Asociación Internacional de Críticos Teatrales y del Círculo de Críticos Teatrales de Venezuela.

En el programa llamado "Tercer Rostro" estarán presentes Jean-Louis Barrault, Victoria Chaplin, Giorgio Strehler, Ignacio López Tarso y Vanessa Redgrave. Se hará, por otro lado, una muestra de "Teatro en video", destinada a ilustrar la trayectoria de algunos de los grandes realizadores contemporáneos. Se verán diez montajes de Giorgio Strehler con el Piccolo Teatro de Milán, filmados por la RAI, de Italia; las obras de Peter Stein con el Teatro Schubühne de Berlín Occidental y varias puestas en escena de Ingmar Bergman, filmadas por la televisión sueca.

El foro sobre "Literatura y teatro" (destinado a promover un intercambio de ideas en procura de llevar el teatro de América Latina al plano de proyección mundial que ha logrado la literatura de la región), contará con la participación de Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, José Donoso, Manuel Puig, Carlos Gorostiza y Luis Rafael Sánchez, además de los venezolanos Salvador Gardemía, Isaac Chocrón, Arturo Uslar Pietri, Miguel Otero Silva y Luis Britto García.

Después de esta sucinta relación en torno a lo que acontecerá en Caracas en 1983, se va comprendiendo el fastidio.

Las gotas de vinagre ardiente sobre la herida recién abierta llegaron poco después:

Y todo esto se hace sin la intervención del gobierno. Consideramos que los burócratas no tienen nada que hacer en el festival. Lo único que les permitimos es que nos den dinero. El festival lo hace la gente de teatro de Venezuela. Eso requiere humildad, paciencia y sobre todo, una inmensa capacidad de trabajo. Ese amor es lo que permite que uno de nuestros grandes actores, varias veces premiado en Venezuela, asuma la responsabilidad de ocuparse de la hotelería. Porque los que vengán al festival van a ser recibidos y atendidos no por funcionarios sino por los que han hecho posible que el Festival Internacional de Teatro de Venezuela sea, pese a su corta vida, el más importante de América Latina y uno de los más prestigiosos del mundo".

Hubiese sido importante que más gente de teatro (hablo de directores, actores, escenógrafos, estudiantes y dramaturgos) hubiese escuchado a Carlos Giménez. Y también hubiese sido importante que los medios de comunicación le dedicaran un mayor espacio no al tema de su visita y sí a los conceptos de Carlos Giménez. Algunos de esos conceptos -presumo- fueron recordados y transmitidos en esta nota. Lo otro, creo, quedó sintetizado en una genial ocurrencia del gordo Cognini (director de la revista "Hortensia") que al finalizar la exposición de Giménez le dijo, con su cansino y plañidero tono cordobés:

-Negro, has venido a humillarnos...

Quizá no sea para tanto. Pero yo sentí y no tanto por mí, sino por los actores, autores, dramaturgos y periodistas que escucharon a Giménez con las narices levantadas y fruncidas, como si estuviesen comprimiendo las nalgas para contener una ripiosa flatulencia, sentí vergüenza.

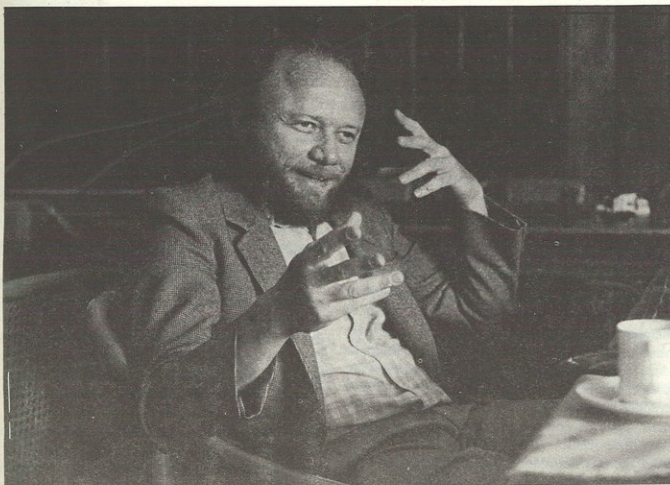
Roberto E. Torres

Fotos: Daniel Jurjo

León Hirszman: Revelar el pueblo al propio pueblo

Por Gustavo Wagner Fotos: Daniel Jurjo

El director brasileño de cine León Hirszman estuvo entre nosotros para el estreno de su película "Ellos no usan smoking". Vino, también, con él, el coguionista y protagonista del film, Gianfrancesco Guarnieri. Hirszman es uno de los pilares teóricos del cine de aquel país y, además, un talentoso realizador, ganador de muchos premios, entre otros, el Premio Especial del Jurado del Festival de Venecia 1981, por esta misma película. Propone un cine para la concientización del pueblo. Con esta nota pretendemos dar una imagen más completa, de él y de su pasión por el cine.



Antes de "Ellos no usan smoking" yo no había visto ninguna película de León Hirszman, pero sabía que era uno de los iniciadores de aquel casi mítico Cinema Novo del Brasil, junto con Glauber Rocha, Carlos Diegues, Miguel Borges, Paulo Saraceni y otros. Había leído sobre él en varios libros de cine y, además, me habían hablado de él algunos amigos que habían estado en Brasil, en contacto con aquella cinematografía. De todo esto resultaba la imagen de un gran hombre de cine, de uno de los pilares teóricos de aquel Cinema Novo.

Sabía, también, que no sólo Hirszman había sido (y seguía siendo) un empujador estudio de la teoría, sobre todo un eisensteiniano, sino que, además, y esto era lo realmente importante, había aplicado sus estudios teóricos al plano concreto de la realización, desde sus primeros films, ya antes del primer largometraje que dirigiera: "A Falecida" (1965).

Había, además, un punto sobre el cual se basaba un gran respeto: desde sus épocas juveniles del Centro de Cultura Popular de la Unión Nacional de

Estudiantes, dentro del cual realizara uno de los cinco episodios de "Cinco Vezes Favela" (1962), hasta el día de hoy, con "Ellos no usan smoking", León Hirszman había demostrado una asombrosa coherencia con respecto a su actitud ante el cine como arte y como herramienta social y política.

Digo esto porque el CPC se proponía llevar la cultura política a las masas a través del arte. Hoy, veinte años después, "Ellos no usan smoking" es una lúcida propuesta de concientización política para el pueblo de Brasil y, por lo tanto, para Latinoamérica.

Como documento de aquellos inicios, vale esta opinión de Glauber Rocha, de su libro "Revisión crítica del cine brasileño": "León Hirszman realizó en 'Pedreira de São Diogo' (su episodio de 'Cinco Vezes Favela'), un trabajo ejemplar de comprensión eisensteiniana: es el mejor ensayo aplicado a una sólida formación teórica. La película vale, precisamente, por esta rigurosidad, ese pensamiento político condensado en la "mise-en-scene".

En nuestro país parece presentarse una dicotomía

entre la teoría y la práctica (por lo general, salvo algunas excepciones, los que filman no estudian la teoría y los que se dedican a estudiarla no filman), por eso Hirszman, como un hombre que realizaba una inteligente comunión entre ambos aspectos, me resultaba sumamente interesante.

De cualquier manera, y retomando la primera frase, yo no había podido ver nada de él hasta mediados de este año cuando, en la Semana del Cine Brasileño, vi "Ellos no usan smoking". Y realmente fue "un cross a la mandíbula", como aquel de Arlt: Hirszman concretaba esa tan buscada síntesis entre lo intelectual y lo popular, entre la ideología y el arte, y lo hacía de una manera tal que el espectador recibía la historia narrada con gran emoción y participación a la par que tomaba conciencia de aspectos fundamentales para la vida y los proyectos de las sociedades progresistas modernas. Y todo esto, después el director mismo lo confirmaría, fue la exacta intención del film.

En "Ellos no usan smoking" la teoría, posibilitante de una forma, "la forma" adecuada (en el sentido del planteo brechtiano), resultaba el soporte exacto, el medio exacto, para la comunicación y la comprensión del mensaje, del concepto, de la ideología. El Realismo Crítico, o mejor, como Hirszman prefiere llamarlo, el "Realismo Democrático". Lo retórico y lo estetizante desaparecen, para dar lugar a una épica de lo cotidiano, sencilla, modesta, pero desde la cual, rotunda, arrolladora, "levantando vuelo dentro del espectador" hacia la profundidad de sus emociones y su raciocinio, viene avanzando una realidad "que revela el pueblo al propio pueblo", según el decir de Glauber Rocha. Y esto no es, precisamente, poca cosa.

En todo esto pensaba mientras lo esperaba, junto con otros quince periodistas, para una conferencia de prensa organizada en un salón del hotel céntrico en el que se alojaba.

Afuera, la tarde se adormilaba, se recostaba sobre la ciudad, opacándose. Adentro, yo conjeturaba sobre un hombre que, por lo antedicho suponía de unos cincuenta y cinco años, adusto, dueño de algún tipo de impoencia.

Entonces aparece. Aparecen, mejor dicho, porque fueron tres los que entraron.

Primero, entró uno que debía ser de la distribuidora y que enseguida se hizo a un lado. Detrás de él, uno que enseguida supe, de haberlo visto en la película, que era Gianfrancesco Guarnieri, el protagonista y co-guionista de "Ellos no usan smoking". Detrás de los dos, y lo ubiqué por descarte, ya que su aspecto no era el que yo le suponía, caminando como quien llega de un paseo o como quien no tiene nada que ver con el lugar y con la gente, detrás de los dos, digo, entraba León Hirszman.

El Maestro, como le dijera algunos, algunas veces, no era dueño de ningún tipo de impoencia: de estatura mediana tirando a baja, delgado, antioleante, antipante, las manos en los bolsillos pla-

qué del saco gris, tirándolos con fuerza para abajo, deformándolos.

La imponencia, la suave imponencia, lo sabría después, surgía al hablar frente a frente con el hombre.

Saludaron, se sentaron y entonces Hirszman se levantó, apenas percibida la situación de "orador" que le habían preparado con la disposición de las mesas, y, corriendo mesa y sillas hasta el mismo centro del grupo de periodistas, borró una distancia solemne que él no comparte.

"La pucha con la coherencia", pensé.

Alguno dijo algún chiste que no alcanzó a quebrar el nerviosismo del ambiente, y empezaron las preguntas.

"Venían con revólveres", diría después, más adelante. "Era una situación muy difícil, porque en

ese estado todos portaban armas, todos. Y cuando venían a cobrar ponían el revólver arriba de la mesa, como para que supiéramos que había que pagar o pagar. Y la cosa era que no había un solo peso. Sí, São Bernardo fue un filme muy difícil. Mi hermana era secretaria de producción, y después de São Bernardo no quiso trabajar más en cine. Se asustaba, porque esa gente era muy violenta y resolvía sus problemas con revólver. Así como así. Y entonces yo tenía que conseguir plata, para comer, para pagar; los actores no recibían y todo esto terminaba dando un ima de presión social muy difícil, daba problemas internos muy graves. São Bernardo se hizo en el '72 y fue mi anterior filme. Y no se estudia mucho esta parte en relación al lenguaje del filme, y sería una cuestión interesante, desde el punto de vista de una sociología de la cultura del modo de producción. No se valoriza el cine, se valoriza la mercancía, el resultado, nada más. Es una cosa que ya tiene que ver con el problema cultural mismo de la dominación de América Latina, de esta situación de colonización cultural. ¿Tú comprendes?"

Y usa un "tú" delicioso al hablar.

Pero esto lo diría después, ya dije. Ahora estaba ahí, adelante nuestro, esperando las preguntas que habrían de hacerle.

Hay preguntas que son previsible, demasiado previsible, como ésta, la primera que le hicieron y que ya flotaba en el ambiente desde antes que él entrara: "¿Cuánto costó la película?" Hirszman que, ya me había dado cuenta, no tiene un pelo de zongo, contestó como si recién se despertara de un sueño de plomo y quisiera seguir durmiendo. De memoria contestó.

Y ahí un poco, pero sobre todo después, me di cuenta de que él funciona casi como un tubo fluorescente: necesita superar un umbral de excitación para apasionarse, así como el tubo fluorescente necesita satisfacer la reactividad para después encenderse.

Entonces llegó la segunda pregunta, sobre el tiempo que llevó la filmación de "Ellos no usan smoking". El dice, quieto, serio: "El plan era de doce semanas. Se hizo en once semanas y dos días". Termina de decir esto, una pequeña pausa y entonces deja el respaldo, se incorpora un poco y dice: "Eso porque fue una filmación muy difícil, muy complicada". Una minúscula pausa y ahora se echa adelante del todo, con otro brillo en los ojos: "Y ha sido una victoria. Sí. Y en eso he sido ayudado mucho por el planeamiento, el planeamiento incluso de dibujo de producción, por lo que las cosas estaban completamente previstas". Y acá el fluorescente se enciende del todo, se apasiona y empieza a mover los brazos echando las manos hacia adelante, en gestos secos, firmes, decididos. Habla más rápido, diciendo: "Se había pensado en todo, hasta el mínimo detalle. Y con esto de dibujar llegamos a una fase de preparación mucho más sofisticada, cosa que yo jamás había intentado". Y más adelante, dos días después, cuando yo vuelva sobre el tema, me dirá: "Eran dibujos de producción, hechos por el equipo de dirección para la producción. Pero, eso sí, esto debe ser un punto de partida y no un punto de llegada. Una base para posibilitar una mayor racionalización, no una prisión. Es un análisis de producción, que permite hacer análisis de todo tipo, por ejemplo técnico. Y yo lo había leído y visto antes, ya en dibujos hechos en EE. UU. para películas de la década del cuarenta, también por los alemanes de la década del veinte, los dibujos de Stroheim, y mismo los trabajos de Eisenstein, que a mí me interesaba hacer. He visto

sus exposiciones, eran siempre dibujos mucho más plásticos, no eran un trabajo de racionalización, como el de los americanos. Y en este filme he intentado hacerlo".

León Hirszman habla rápido. Habla castellano bastante bien. Es evidente una voluntad de rigor en la expresión, el dar el término exacto. También acentúa lo que le resulta importante poniendo mucho énfasis. A veces, se le mezclan el castellano y el portugués, y entonces resulta gracioso; y él también se ríe.

— Director, ¿tuvo algún contratiempo en el rodaje? — pregunta una voz.

— ¿Contratiempo? — pregunta Hirszman.

— ¡Todos! — dice la voz afónica de Guarnieri, dirigiéndose a Hirszman, como cargándolo.

Risas generalizadas.

Hirszman contesta, ahora hablando seriamente: "No, tuvimos un buen trabajo. Muy productivo y muy bueno. La interrelación humana, la interrelación de trabajo propiamente, la capacidad de tranquilidad y de autocritica, que es muy importante, estaban presentes todo el tiempo. Y esto ayudó mucho a todos los participantes. Porque siempre hay problemas: filmar es una cosa de enfrentamiento a problemas. Pero depende de tu modo de ser: si los problemas son tantos y son tan difíciles que tú tornas nervioso y no ves lo que estás haciendo, todo eso se nota en el filme, y pasa muchas veces. O puedes estar bien en un filme en el que estás en un equilibrio ideal, y vienen los problemas y..." — hace gesto de no ser afectado por el problema — "...los problemas pasan de largo. O puedes estar..." — y aquí empieza a sonreír — "...sú-per-desca-na-do, dentro de un silencio en que no piensas siquiera en el filme, como en Estados Unidos". Ríe con ganas y se desploma en la silla, como una persona que está relajada, indiferente. "El director está sentado en su silla y el asistente, allá, trabaja, trabaja" — y lo dice poniendo la voz ronca, apretando la garganta — "trabaja, trabaja y hace todo, y el director como si nada. Y después pregunta al asistente..." — hace del director — "¿Ha filmado ya eso? Y el asistente le contesta que sí"; entonces, haciendo los movimientos del director dice: "Muy bueno". Después hace como que toma una planilla y dice: "Escribe una cosa: Fil-ma-do". Entonces pone, amulosamente, el punto final y después vuelve a desplomarse en la silla, otra vez pensando en nada.

El número de Hirszman provoca una monotonía de risas. Y él mismo parece que se va a caer de la silla de tanto festejar su ocurrencia. Después va parando de reír y ya, después, seguirá diciendo, serio: "¿Comprenden? Son tres maneras diferentes, muy diferentes. Pero cuando uno encuentra un equilibrio dinámico, como ese de 'Black tie' — así le dicen ellos, Hirszman y Guarnieri, a 'Ellos no usan smoking' — que no es fácil y que obedece a condiciones de apoyo, de apoyo económico, en gran parte entonces las cosas andan bien".

Y ahora preguntan a Guarnieri sobre las diferencias entre el libro cinematográfico y la obra teatral, sobre si fueron necesarias modificaciones. Y él responde así:

— Bueno en primer lugar la localización de la acción. La pieza se desarrolla en Río de Janeiro. En aquella época no había una gran diferenciación entre San Pablo y Río. En Río se encontraba también en las favelas una población proletaria significativa. Pero ahora el centro mismo de la industria cinematográfica está en San Pablo, entonces colocamos la acción en los barrios obreros de San Pablo.

Y Guarnieri parece tranquilo hasta que le miro las



manos: está moviendo los dedos nerviosamente, enroscándose unos con otros, enganchándose una con otra. Y después me fijo mejor y veo que debajo de los ojos está empezando a transpirar. Y entonces uno se pregunta cómo será de sensible este hombre que, acostumbrado a la escena, a la pantalla y a los sets de televisión, se pone así ante un grupo de periodistas, tan nervioso. Dicen que, en el fondo, los actores son unos tímidos; tal vez sea cierto. También se daba el caso de varios personajes, que con el proceso sufrido por la historia en estos años no podían más ser los mismos. Es el caso de Octavio, que en la época de la pieza era un militante de la izquierda monolítica, antes de los grandes problemas de división en este sentido. O sea que en aquella época Octavio y Santino serían el mismo personaje. Ubicando la historia en el '79/80, no existe más esta unión, Octavio se ha modificado y entonces apareció la necesidad de crear este nuevo personaje que no existía en la pieza teatral, que es Santino.

Lo interesante es que Tiao no tuvo necesidad de modificación ninguna. El mismo personaje de los años '50. Al contrario, creo que hoy día Tiao se comprende más. Tiao en el '50 yo creo que era de vanguardia.

“De vanguardia”, asiente Hirszman. Guarnieri continúa:

“No se comprendía bien el sentido del personaje, su planteo, no lo entendían porque no había aún una comprensión de la masificación”.

Entonces Hirszman dice:

“Es una condición genial de Guarnieri. Piensen que él tenía veintinueve años en aquel entonces, cuando la escribió”.

Y Guarnieri continúa: “Incluso las personas que daban encantadas con la condición de Tiao, con su relación con el padre”. Y acá Hirszman se entusiasma y dice, gesticulando: “¡Y en los teatros había ‘torcidas’ cuando representaba! ¡Estaba la torcida de Tiao y la torcida de Octavio!”.

— Sí, era así.

— ¡Guarnieri tiene historias sabrosísimas! — y Hirszman se pone colorado de tanta risa, recordando, mientras Guarnieri se sonríe, más medido— ¡y al final de la función teminaban tirándose cosas y pelándose torcida con torcida!

Y ahora, una voz le está preguntando cómo recibe el público brasileño al cine argentino. Y él, instantáneamente le contesta:

— ¡No recibe! ¿Quién lo distribuye? Los norteamericanos no lo distribuyen, los brasileños tampoco, porque los exhibidores producen la pormochachada o trabajan para los americanos o son obligados a pasar los filmes brasileños, y esto porque por ley tienen que darnos un tercio de las fechas de exhibición del año. ¿Cómo va a entrar un filme argentino? Puede entrar especialmente uno que viniera por los americanos o si un productor brasileño considera conveniente por lo sexual...

— Pero nosotros no tenemos pormochachada... — dice otra voz.

— Entonces...

Ahora hay otra pregunta, sobre cómo se forma un director de cine en el Brasil. El responde así:

— Hay universidades, pero no son de sentido práctico, no tienen plata.

Pero hoy día, para formarse está la práctica. Se forman muchos directores nuevos en la práctica, sin un método conocido, sólo de hacer. En EE.UU. hay otra visión. Hay universidades, cursos especializados, y allí trabajan, filman todo el tiempo. Yo he visitado la Universidad de Los Angeles, con “Black tie”, porque los estudiantes le llaman. Y ahí vi

que trabajan siempre haciendo filmes. Claro, es necesario tener plata para esto: “El valor de la cultura”. ¿Cuál es el valor de la cultura en un país en donde la ciudadanía no manda?

Hasta aquí habló muy serio. Después dirá, sarcástico:

—Esta es la cuestión. Para niños, ¿no? — y se ríe.

Alguien hace un gesto como diciendo que aquí también pasa eso. Entonces él dice:

“Todos lo sabemos. Todos”.

Guarnieri asiente con la cabeza. Lo miro y veo que ahora tiene las manos tranquilas, que no transpira más. Entonces me acuerdo de algo que él dijo: “Cuando terminé de escribir el ‘Black tie’ lloré. Se me caían las lágrimas arriba de la máquina al escribir el final”. Y pienso que también, entre el público, muchos han llorado en el final.

Después de esto y otras preguntas termina la conferencia de prensa. Entonces arreglo, con la gente de la distribuidora, una entrevista a Hirszman para el día siguiente.

Al día siguiente: sorpresa. Ha habido algún error de transmisión de la información y Hirszman no sabe que tiene una nota. De cualquier manera, por el teléfono interno del hotel, me dice: “Me doy una ducha, me visto y bajo enseñuida”.

Y lo hace. La gente de la distribuidora se disculpa. El dice que vamos a hacer la nota, porque le he mostrado dos o tres ejemplares de “El Porteño” y se ha entusiasmado. De cualquier manera tienen arreglado un almuerzo con otras personas y el tiempo que nos va a quedar es poco para lo que una nota a Hirszman merece. Tendré que intentar conseguirlo para otro momento. Pero él está muy preocupado por la película. Y entonces le tiro el anzuelo: saco un libro de Glauber Rocha que he estado leyendo y le digo: “Acá hay algo sobre usted, sobre los que empezaron el Cinema Novo, un recuerdo de Rocha”. Entonces algo se despierta en él. “Se lo rocha después”, le digo. “No, ahora, ahora”. Y le leo estas palabras de Glauber Rocha:

1962 - Medianoche en Copacabana. Saraceni, Hirszman, Marcos Farlas y Miguel Borges están examinando un totem que yo había comprado muy barato con el dinero de tres vacas que mi abuelo me había dado y que había vendido para que comprara el totem: una Arriflex 35 mm.

Una hora antes había dicho a mis amigos que quería enseñarles una cosa muy importante y ahora, a medianoche, en Copacabana, estamos discutiendo para hacer andar la máquina. Hirszman es ingeniero, él entiende pero no hay ni batería ni película.

1969 - Un joven llega y dice simplemente que quiere hacer un filme en 35 mm, color, sonido directo, scope.

1969 - Sí, el “Cinema Novo” no son los campesinos de 1962.

Los ojos de Hirszman, al terminar el recuerdo, al terminar la voz del pasado, se han hancificado. Ahora tiene una sonrisa muy especial.

“Mañana a la tarde”, me dice. Y queda pensativo.

Retomando el Cinema Novo

Y esto es lo que hablamos en aquella tarde del sábado, durante un largo rato:

— Yo tengo algunas preguntas para hoy.

— ¿Preguntas objetivas, subjetivas?

— De las dos.

— ¿Naturais, spirituais, terrestres? — va nombrando lentamente, mientras se sonríe.

— Terráqueas...

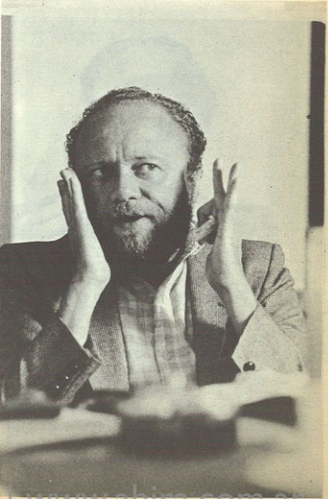
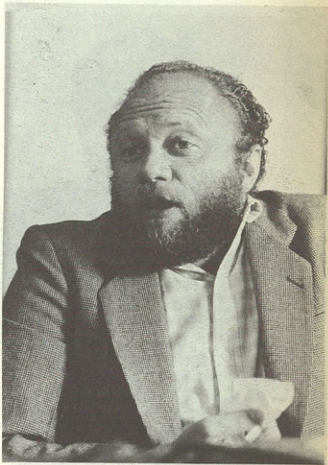
— ¿Terráqueas, cósmicas?

— Yo también me río y le digo:

— Más que nada interesantes. El sigue riendo.

— “Ellos no usan smoking”, ¿qué relación tiene con el Cinema Novo? Es una continuidad, ¿no es cierto?

— Black tie es una continuación del Cinema Novo, en absoluto una ruptura, es una retomada, ya en otro nivel, eso sí. Ya no es el Cinema Novo, ya era hecho por jóvenes. Ahora yo he profundizado mucho más. El Cinema Novo era más de expansión directa, no de reflexión. Black tie ha resultado de una reflexión, y de un encuentro con una dramaturgia brasileña que ya estaba en las bases del Cinema Novo, pero que no se había visto demasiado en profundidad. No olvidemos que éramos muy jóve-



nes. Hoy hemos avanzado. Black tie ya está en otro nivel que cosas anteriores, pero sí es una continuidad también en el sentido de recuperar un cine que está signado por el arte cinematográfico, y no para la mercancía o la manipulación cultural, es un cine que está volcado para los intereses populares, un cine en el que los protagonistas son de las clases populares, en el que hay espacio para los pobres y los marginados. Después del Cinema Novo hubo una época en que todo esto se cambió mucho, en función de la censura. No debemos olvidar que el Cinema Novo duró realmente, como potencialización, del 61 al 63 ó 64. Ya en el 64, la producción de algunos filmes, entre otros mi primer largo: "A Falcida", ya estaban dentro de un cuadro no politizado, ya estaba cortada la ligazón entre cultura y política, ¿comprendes? No era todavía tan rígido,



tan formal, pero uno, que hacía las cosas, ya lo sentía, después del golpe del 64. Cambia tanto todo que yo cuando retorno de Chile, voy a hacer un musical, como una forma de autodefensa, lo que no quiere decir que no me guste la música, no, me gusta muchísimo Vinicius, lo amo, también a Jobim y todos los que estuvieron en la película, pero sólo quiero decir que en otras circunstancias mi historia podría haber sido diferente, que hubiera podido filmar otra cosa. Incluso "Garota de Ipanema" podría haber sido diferente... Y también los otros que hicieron el Cinema Novo tuvieron que cambiar, y se refugiaron... no en un cine que fuera contradictorio, pero sí en su propio crecimiento como autores, que fue lo que caracterizó a los que hicieron el Cinema Novo.

Por eso volviendo al principio, yo pienso que "Black tie" es más una continuidad de aquel cine, o una recuperación de una cosa mía, de una verdadera historia mía, una maduración.

— ¿Cómo definirías la línea de "Ellos no usan smoking"?

— Yo puedo estar en la línea del Realismo Crítico, o del Realismo Democrático, como yo prefiero llamar a "Black tie", porque es más amplia, por el nivel de utilización de lo épico y de otras cosas que no son sólo del Realismo Crítico.

— Me interesaría mucho que me hablaras sobre tu formación, sobre todo en lo que hace a la dramaturgia, porque la estructura y el desarrollo de "Ellos no usan smoking" me parecen sumamente interesantes.

— Bueno, en Brasil uno estudia "mucho muy mal", lee "mucho muy mal". Yo estudié dramaturgia mucho, aprendí mucho viendo las cosas, observando. Hay siempre una relación entre el estudio y la observación. En lo que hace a dramaturgia algo muy importante para mí fue acompañar todo el seminario que dio el Teatro Arena de San Pablo cuando estuvo en Río de Janeiro, en el 59. Después de eso me integré al grupo de Edgardo Viana Filho, de lo que resultó el, Centro Popular de Cultura de la Unión Nacional de Estudiantes. Ahí hice la parte cinematográfica de un montaje teatral de un espectáculo musical, el montaje de un documental que acompañaba, en ciertos momentos, al musical.

Pero también la experiencia de la dramaturgia me ha venido del mismo estudio de la teoría cinematográfica.

— ¿De quiénes?

— Principalmente Eisenstein.

— Yo había leído bastante sobre tus estudios.

— Claro, porque yo era muy entusiasta. Yo he leído mucho, he estudiado con mucho interés, siempre. Con respecto a Eisenstein, pasa que él es muy rico y creo que no se comenzó todavía lo que él propuso como investigación. Sabes que sólo al respecto de sus últimos estudios, que murió trabajando en ellos y que son los de color, hoy día hay pocos filmes que puedan intentar lo que él decía. Ahora hay tentativas de trabajar con magnético realmente pintando el color, y no representando la naturaleza según los laboratorios y sus posibilidades técnicas. La electrónica libera al fotógrafo en el color. Esto dará todo un otro desarrollo. Se hace en el momento tecnológico de transferencia, y ya lo intentó Antonioni en su último filme, y que lo están intentando otros grandes directores y directores de fotografía, porque hay realmente un nivel artístico en la propuesta, y totalmente nuevo. Y sólo así se puede trabajar realmente el color, y no que sea una respuesta natural de la película, sino mucho más artesanal, creativa. Y puede, la electrónica tomar a todo

esto más democrático. Pasa, eso sí, que la electrónica todavía no obtiene una buena visión, no hay detalles, son masas de color, todavía es muy primitivo. Pero las posibilidades son muchísimas.

Volviendo al tema del principio: al estudiar las teorías me encontré con muchas otras cosas que me interesaron, otras formas, además del cine, como Bertold Brecht. Brecht estaba siempre en nuestras discusiones.

Una nueva dramaturgia

— En Black tie tiene mucho que ver Brecht, ¿no es cierto?, por la relación entre la forma y el contenido que él proponía para el cine.

— Sí, pero si nos pusieramos a hablar de eso no terminaríamos nunca... prefiero no entrar en lo específico de eso. Lo interesante es que con respecto a la dramaturgia se presentaba para nosotros un momento diferente, una relación nueva para con el hombre, es decir, no era una dramaturgia en tanto que fórmula, clásica, pasada, sino más como una indagación de un tiempo nuevo, de un país nuevo, con hombres nuevos que intentaban colocarse en escena, que intentaban asumirse como personas históricas, reales. En ese sentido la creación era original y las leyes de la dramaturgia jamás eran un modelo rígido, una prisión, al contrario; en ese sentido Brecht es liberador porque da una situación en la que se coloca, fundamentalmente, al espectador como sujeto, no como un objeto de esta fuerza que es la manipulación cultural. Y esto forma personas diferentes; y, de una forma o de otra, esta dramaturgia, esta cuestión dramaturgía, aparecerá en las obras, entonces se puede llegar a una noción más amplia de qué es un cine realista, un cine revolucionario, épico, histórico, dialéctico, directo, un cine verdad, un cine nuevo, (nacional, nacional popular), es decir todos los movimientos que de una forma o de otra son formas independientes de una articulación de esta dramaturgia nueva que mira al hombre de una manera diferente, lo que pienso que es fundamental. Ahora no sé si sería interesante entrar aquí en cuestiones de dramaturgia más estrictamente... pero yo creo que la cuestión de lo popular es la cuestión esencial, porque uno puede estudiar dramaturgia toda la vida, pero si no colocas la cuestión de lo popular al discutirlo, no llegas a punto ninguno. No hay cómo. Porque si no se estaría hablando demasiado en el aire, demasiado en lo teórico, y esto es una cuestión profundamente en relación con la realidad.

— Cosa que ustedes han observado muchísimo en Black tie, que es un producto muy inteligente en cuanto a que logra una relación y un contacto muy directos con el público.

— Ese es el problema de la comunicación popular. Si no hay pasaje, si no hay comunicación, no hay nada, hay sólo una observación fría que no valga nada.

— Habría que educar al público para recibir este tipo de cine, porque son mayoría los espectadores que van al cine a distraerse, a ver cosas bellas por la belleza en sí, pero vacías en contenido.

— Claro, sólo van para observaciones frías, para ver cosas bellas como Natacha; Natacha es bellísima; o para ver una cosa electrónica como hacen los norteamericanos, que son fantásticas, que son todos efectos, o como los grandes espectáculos. Esto es una discusión ideológica, hoy día, en el plan de la cultura, de la proyección cultural. Y "Ellos no usan smoking" participa, gracias a Dios, de la protección de todos los hombres activos. Porque acá la

situación es otra, porque estamos defendiendo una cosa que es importante no sólo para el filme, sino para mucha gente, para mucha, mucha gente. Y esto es importante también para los directores de la Argentina y del Brasil, y de Latinoamérica, para mucha gente de cultura.

— Sí, Yo creo que a "Ellos no usan smoking" es donde deberíamos apuntar, porque plantea una problemática concreta y lo hace de una manera tal que puede ser recibido por cualquier persona, sin que sea necesaria una preparación previa. No hay una intelectualización que lo aleje de aquellos a los que va destinado, sino que hay una unión de lo intelectual con lo popular.

— Justamente, es una unión de lo erudito con lo popular, de la cinematografía refinada con el gusto popular. Esta es la dignificación. ¿Por qué separar? Se separa sólo para vender. ¿Cómo va a mostrar lo que pasa en América? ¡¡Qué cosa!! ¡¡Qué horror!! Pero el artista debe recuperar esto para sí, debe recuperar esta posibilidad, esta realidad. Esta es la comprensión del fenómeno de la verdadera dramaturgia, de la relación con el pueblo y de la cuestión de la comunicación.

— Yo me emocioné muchísimo viendo "Ellos no usan smoking", y noto que ustedes han recuperado el valor de lo emocional, de lo directo, para una mejor comunicación.

— Sí, sí. Una cuestión de la dramaturgia del cine es la de la emoción. El cine debe tener interés, y cualquier persona, cuando va al cine, sabe reconocer si un cine es bueno o no lo es. Y esto es una garantía. El 99 % de las veces, una persona común va al cine y sabe si el filme tiene interés, si tiene desarrollo narrativo, si es feo o no. Esta emoción de un cine, que es una cosa que el cine americano tenía y que muchos cines buenos tienen, es una cosa importantísima de rescatar, porque hay que evitar la autodestrucción del cine como instrumental propio, como elemento aglutinador, como punto de partida para la discusión de ideas, como participador en su tiempo, como testigo de las condiciones en que se vive en ese tiempo, y en todo esto es una cosa muy importante a rescatar, esta emoción de la que tú hablas, porque es una emoción cinematográfica, sin duda, pero al mismo tiempo es una realidad que viene más fuerte, que llega más fuerte, que a veces causa repulsa y que obliga al espectador a definirse, a ubicarse, y debe pensar en la posición de cada uno de los protagonistas, para poder dar su razón a alguno. Debe definirse.

— Claro, y noto que es expreso los personajes no son esquemáticos, sino que son muy ricos, que dudan, que están entre el bien y el mal, por decirlo de alguna manera...

— ¡Eso mismo! ¡Esa es la cuestión!

— Y al mismo tiempo el mecanismo de identificación está muy bien manejado, y eso hace que a la gente le toque de cerca el drama, que no se pueda escapar...

— Claro, y esa duda es un poco lo que nos pasa a todos, es un poco la división entre Tiao y Octavio, porque nosotros objetivamente sabemos que somos un individuo y que no podemos ganar la plata y ser independientes, elegir una salida individual, como Tiao, y al mismo tiempo que tener una conciencia social, como Octavio.

— Son las disyuntivas que siempre se presentan; cada elección significa un sacrificio de alguna cosa...

— Eso, son las disyuntivas de la vida.

— Hace poco fui a ver "Fedra", de Racine, la obra de teatro, y valoré un aspecto funda-

mental de su estructura dramática, porque una vez que se hace todo el planteo, la exposición de situaciones y problemas, se entra en una progresión dramática que va derecho al desenlace y uno nota que cada vez más lo va apretando, como un puño, cada vez más fuerte, y uno no puede distraerse ni dejar de atender ni un segundo siquiera. Y en "Ellos no usan smoking" pasa lo mismo: una vez que uno entró, despacito, en el problema, después siente como un puño que lo empieza a apretar, a apretar, y la película va levantando vuelo, va levantando...

Hirszman se apasiona y continúa él

— ... como un vuelo que empieza—hace gesto de vuelo con las manos— y que después viene, viene, viene, viene... —levanta las manos—.

— Y se va arriba...

— Sí, se va arriba. ¡No! Más se va adentro... dentro de cada persona que assiste. Eso. No va arriba porque eso... va adentro, adentro, más crudo, más real.

— Exacto. Y no hay manera de escaparse.

— No. No se escapan. ¿Tú sabes que todas las exhibiciones han sido así? En Los Angeles, en Nueva York, en Venecia, en Roma, en La Habana, en todas partes, en Brasil en todos los Estados; es fascinante, es una experiencia fascinante.

— Realmente, y eso es importante.

— Es verdad, porque si se pasa aquí, y después en otro país, y la gente reacciona igual, tenemos una experiencia fascinante... Ahora yo me pregunto: ¿cómo funcionará en India? ¿Comprendes? Es una cuestión nueva para mí..., por eso es que estoy así, excitado, entusiasmado. Y no sé qué va a pasar. No sé. ¿Entiendes? Al mismo tiempo sé y no sé. No puedo saber, porque en la práctica... y queda expectante, intrigado, fascinado por las posibilidades de la comunicación cinematográfica.

— Yo creo que "Ellos no usan smoking" es un filme universal.

— Bueno, una cosa es la universalidad y otra es la comunicación universal... porque tener la universalidad, la categoría de universal... yo no sé qué va a pasar en Hong Kong...

— Yo creo que tiene valores universales.

— Yo pienso que sí, pero quiero saber si son iguales para los distintos países... Que hay, hay, pero quiero saber si son iguales... Es una cosa de los próximos dos años. Habrá que ver cómo ha vivido el filme. Porque la película después va a vivir sola.

— Yo creo que "Smoking" es una lección concreta para el cine argentino, en lo que hace a un cine auténticamente nacional y que refleja nuestros problemas. Allí hay una épica, pero una épica de lo cotidiano, ¿no?

— Esa épica fue muy perseguida, muy buscada por mí. Quería mucho lograrla.

— Se nota. También hay mucho afecto.

— Sí. Es muy importante el afecto en todas las relaciones. Entre el padre y el hijo, por ejemplo.

La posibilidad de mi escritura

— Ahora una pregunta clásica: ¿Qué es el cine para vos? ¿Qué significa?

— Para mí significa la posibilidad de mi escritura. Significa la posibilidad de coordinar imágenes y sonidos que me son fundamentales, el placer tremendo de ver y oír; la música siempre me fascinó, mucho, también los colores, la composición, la imaginación, la idea de la fantasía, ¿no?, esa cosa de ver cosas siempre me ha fascinado mucho. Pien-

so que esta relación de utilizar una cosa que te gusta, que te da placer, con una especie de capacidad de poder pensar tu tiempo, de participar en el tiempo en que tu vivo produciendo objetos de arte, produciendo cosas que pueden servir a personas con las cuales tú estás ideológicamente identificado: las fuerzas del pueblo, las fuerzas del progreso, las fuerzas del avance social, las fuerzas en contra de los discriminadores, contra los chauvinistas, contra los que siempre excluyen, es decir, una cosa de un pensamiento, de un sentimiento político, de una cosa ya de visión de mundo. Hay necesidad de escribir. El cine para mí significó, desde siempre, esta posibilidad, este camino, esta realidad. Desde que era chico siempre me gustó el cine, desde los filmes de Chaplin y cuando hacía cosas con cajas de zapatos, que les ponía un alambre de un lado al otro



y les hacía una ventanita, por la que hacía circular dibujos, como si fuera un cine. Ya era una voluntad de hacerlo, no tenía conciencia, pero como niño esas cosas me interesaban mucho. Y también la ingeniería, cuando estudiaba, porque el cine también es ingeniería. Hay una interrelación. Porque es industria en el sentido de pertenecer al proceso comercial, pero también es industria en el sentido del modo de producción, de división del trabajo, de organización del trabajo. En ese sentido la ingeniería te permite ajustar las cosas, el planeamiento.

— **Te da una metodología.**

— Eso, una metodología para el planeamiento. También es útil el análisis de los sistemas. Yo también estudié eso, me interesó. Yo creo que el cine, para mí, representa... caminos no recorridos, eso, ¿comprendes? Yo pienso que más que ningún arte, que ningún otro. Y eso que a mí me gusta mucho la literatura, la música... Pero pienso que el cine, que reúne la literatura, que reúne la música, que reúne la pintura, que reúne todo lo que hay que reunir, al mismo tiempo tiene una fuerza más amplia, por ejemplo, la participación en el proceso educativo, pedagógico, en general, de formas sintéticas narrativas que son necesarias al conocimiento, y cómo se articulará todo esto con la informática. Uno tiene un video cassette y un computador, en una universidad, que tiene quinientos mil títulos de diez minutos cada uno y que enseñan un conocimiento determinado: ¿cómo se filmará eso, para que no resulte latoso y que al mismo tiempo sea una indagación para la educación? No hay todavía una respuesta. Es una práctica social. Y el cine va a participar de esto. ¿Y cómo se hace con la cuestión de la dominación de la cultura de masas a través de la televisión? ¿Cómo se logra un lenguaje que realmente revolucione esto y convierta a la televisión en una forma de liberación? ¿Dónde está la respuesta? Todavía no está dada. Hay caminos. Muchos caminos. En los documentales, en los informativos, en los noticieros y, por otro lado, en la ficción. Hay mucho que investigar y mucho que conseguir todavía. Tenemos que lograr un cine popular, un cine nacional popular. Hay muchos países sometidos, colonizados, donde no hay condiciones para desarrollarse, donde está impedido el desarrollo de sus artistas, de sus cineastas. En todo esto hay un camino a recorrer... ¿Que es nuevo! ¿Comprendes? Porque vendrán cosas de la cultura, de la vida social...

— **Es esencialmente dinámico...**

— ¡Dinámico! ¿Te imaginas qué felicidad! —le brillan los ojos, apasionado— Por que se descubrirán

todavía nuevas dramaturgias —rie entusiasmádisimo.

— **Hay un camino enorme por recorrer...**

— Y el cine libera, y te da un instrumento moderno, fuerte, de la electrónica, de la época de la luz, de la proyección, de las transformaciones, de la reproducibilidad, porque no es el modo de reproducir de un libro o de un cuadro, no, es una cosa dinámica, es movimiento y un sonido, es futuro. ¿No hablo demasiado? Porque esto es para hablar, hablar, hablar...

Se ríe. Le digo que no, que todo lo que dice es interesante. Y por eso le sigo preguntando:

— **Ustedes, con el Cinema Novo, tuvieron una gran experiencia de lucha contra la dominación del mercado cinematográfico brasileño por parte de los norteamericanos, dominación que, por otra parte, no sólo obedecía a intereses económicos sino también a intereses políticos, precisamente a través de un cine pretendidamente "apolítico"...**

— **Pretendidamente apolítico.**

— **...cuando en realidad era esa una intención muy clara, la de adormecer a la gente para dominar, ¿no?**

— Claro.

— **Bueno, la pregunta es la siguiente: hoy en día, ¿con qué problemas concretos se encuentran en esa lucha?**

— El gran problema está fundamentalmente en el campo de la televisión, porque ella paga precios irrisorios para continuar la reproducción masiva de los filmes que son principalmente, un 90 %, norteamericanos. Esto da un cuadro de dumping, de súper oferta de filmes por la televisión para toda la semana y para todo el público, al que le resulta gratis, y así perjudica al negocio cinematográfico, porque ofrece mucho por nada. Pero es interés del gobierno la dominación cultural, que además es interés de una dominación más amplia; porque no son imbéciles, no, jamás son imbéciles, lo hacen muy bien. Y este es un problema realmente muy importante, pienso yo, y en cuanto no se resuelva no hay posibilidad de desarrollo para el cine de Brasil, ninguna posibilidad de desarrollo industrial, y esto no es más que un aspecto en la historia de la dominación de las ideas, de los gustos... Hay, por suerte, una contrabalance en esto, porque están las novelas de la TV Globo, si no sería realmente un desastre, y también están ciertos programas populares de radio que sustentan una relación cotidiana con la vida de las personas y dan una imagen, por suerte, de lo local, no una forma impuesta, porque muchísimas cosas ajenas nos son impuestas y, por lo general, no hay ninguna valorización del producto nacional, por el contrario...

— **...hay una desculturización muy intencionada.**

— Sí. El gobierno debería defender el cine como industria.

— **Hace poco estuve con Héctor Babenco, y él contaba, a propósito de todo esto, que los norteamericanos, ante la amenaza concreta que les significaba este último auge del cine brasileño, a partir de "Doña Flor y sus dos maridos", habían llegado, incluso, a producir en Brasil, con sus propios capitales, películas que debían ser, y que resultaron, muy malas, y ellos después las llevaron a exhibir a los EE.UU. Para demostrar que el cine brasileño era malo...**

— ... para demostrar que el cine de Brasil no valía nada. ¡Es realmente increíble! Yo a esta historia no la conocía, pero es fuera de serie. Realmente es una lucha muy difícil. Por suerte este último tiempo no

es tan buen momento para ellos, porque nuestro cine está un poco mejor, incluso desde el punto de vista del acceso al mercado norteamericano, que nos está quedando más cerca. Nuestro problema es que el valor del boleto es muy bajo; cuando yo pasé "Black tie" era de menos de un dólar. La valorización del boleto es fundamental, pero no se puede hacer porque hay que competir con esa televisión, que es gratis, o ya dijimos. Y ante ese dumping hay que bajar la entrada, porque si no la gente no va al cine. Es una forma populista y da un cine populista al mismo tiempo, ¿tú comprendes? Nosotros pensamos que, en Brasil, un tercio de la inversión para la producción de una película debe retornar de la televisión, como pasa en la producción alemana, en la italiana, como la actual tentativa francesa, con la australiana... y como la americana, en el fondo, porque no se discute la legislación americana de protección, que es muy interesante. Nosotros deberíamos estudiar muy bien eso, divulgarlo; yo siempre lo hago. Por eso digo que un tercio debería venir de la televisión, un tercio del mercado externo y el otro tercio del mercado interno, y con esto habría un equilibrio dinámico, muy interesante y muy justo. Porque no tiene sentido que la televisión no exhiba filmes brasileños, que no valgan nada para la televisión, que el mercado externo no exista; porque América Latina tiene grandes desventajas y problemas, que no lo tienen los filmes norteamericanos para entrar en otros países. Nosotros, los latinoamericanos, podríamos tener espacio en los cinemas de otros continentes, y esto no existe. Y muchas veces las personas han tenido interés de ver nuestros filmes, pero no aparecen.

— **Políticamente, ¿en qué partido o en qué movimiento estás?**

— Yo no estoy organizado en ningún partido. Yo soy independiente. Me coloco como un amigo, siempre, de las fuerzas democráticas, de izquierda, de todos los matices, sin discriminación ideológica; al contrario, apoyo, en el momento, a los candidatos del Partido del Movimiento Democrático Brasileño, porque pienso que la alternativa, la alternancia, es positiva, y la transición democrática en Brasil, la consolidación de una democracia, pasa por la posibilidad de alternancia. Si se acepta la alternancia, es decir, el otro, si el régimen, si los militares, si el sistema, como se le llama, acepta un otro en el gobierno, está implícito que hay posibilidades de concretar, de consolidar, una democracia, de tener un bloque de la sociedad que sea tan grande y tan complejo que, de unos y otros, haya representantes. Esto sí consolida, porque puede absorber todo. Esta es mi esperanza. Y apoyo al PMDB por eso, porque si no se cambia el régimen no se cambia nada, nada se consolida. Pero si cambia tendremos dos fuerzas democráticas, porque el otro va a tener que combatir por la democracia, porque va a querer recuperar el gobierno. Las reglas son esas. Y esta es la posibilidad. Es un momento muy delicado, muy importante. Espero que el pueblo comprenda que la solución está en concentrar los votos en el PMDB.

El momento de tocar música

— **Ahora volviendo a lo específicamente cinematográfico, ¿qué es lo más importante, creativamente, en una película: el director?**

— Lo más importante es el momento de filmación, la interrelación de los participantes cuando se dice: ¡luz! Y cuando uno termina de decir: ¡cámara!, hay un movimiento de articulación de todos, de los asistentes, de los continuistas, de las figurinistas, de los actores, de la cámara, de la luz, del escenógrafo,



de los efectos, de todo. Esta conjunción es el momento significativo, en el que la dirección coordina todo eso, claro. Porque si no hay coordinación en ese momento, si una cosa o la otra no están listas estamos descoordinados; y el director es el que hace, el que logra esta conjunción. Puede ser un trabajo colectivo, yo no niego esa posibilidad, pero considero que la presencia del director, de una persona que centralice eso, como una responsabilidad creativa, de visión de mundo, de asunción de un compromiso, es una cosa importante.

— A mí me llamó la atención, en "Ellos no usan smoking", esa última secuencia en la que Octavio y su mujer juntan los frijoles en completo silencio, y en la que la carga dramática es enorme y en la que el tiempo tiene un tratamiento muy especial, muy específico, y entonces ese tiempo se siente muchísimo, con la misma fuerza que tiene el tiempo en la vida, en ese tipo de situaciones de gran intensidad emocional. Porque además, en virtud de ese tiempo, comienzan a madurarse y a comprenderse conceptos sobre la verdad de esos hombres, de ese pueblo. ¿Cómo maneja el tiempo, cómo hiciste la presión de ese tiempo, del tiempo interior y de hasta dónde podía durar la secuencia?

— Es el momento de sentir. Los días en que tú estás en dirección debes tener, debes sentir una calma, una paz, una armonía interior muy grande.

Y León Hirszman, hablando así, muestra toda esa armonía de la que habla. Y continúa: "Debes tener un silencio en todo, y esa armonía da la posibilidad de que aparezca un clima de obtención, de cristalización de un determinado tipo de emoción que uno siente, en el momento, en el aire. Y los tiempos vienen a partir de eso. Y la edición, el montaje, es el que torna preciso a esto, el que luego ajusta. Esa es una secuencia de montaje: de consecución de montaje y de concepción de montaje. Es una secuencia del cine mudo, y junta el específico cinematográfico, el antiguo específico cinematográfico, aquella discusión sobre si era el montaje o era el "close up" (plano que muestra solamente el rostro, primer plano), porque para Pudovkin el específico filmico era el montaje, mientras que para Berla Balázs el específico filmico era el "close up", eran diferentes teorías. Después hay otros que no hablan de específicos, y consideran al montaje en un sentido mucho más amplio; todo es montaje, todo, el montaje no es sólo el momento en que tú cortas, es toda una concepción. Y es también la mirada...".

— ¿En qué sentido la mirada?

— En que si la mirada del actor está en un tiempo que no tiene nada que ver con el tiempo de la secuencia, del montaje, está mal. Hay un tiempo interior en el montaje y es como la mirada de una persona, ¿comprendes?

— Sí.

— Si la persona mira de una forma tiene un tiempo, si mira de otra tiene otro tiempo. Y es una cuestión de que el tiempo viene dado mucho por los ojos. Y también está dado por la composición, por el espacio, es decir, todo esto es una concepción mucho más amplia del montaje, que es la concepción de Eisenstein.

— Claro.

— Y que es una concepción más moderna, yo pienso que más amplia y que permite construir muchas cosas. Yo pienso que hay muchos trabajos que pueden salir de esta concepción más amplia. Y salen, ¿no?, porque hay todo un cine épico que puede salir de eso.

— Vos también manejas muy bien el sonido, hay secuencias con sonido de radio como fondo, el que da una fortísima impresión de realidad, un sonido que documenta, a la vez de ser efecto. Y particularmente en esa secuencia final, de la que estamos hablando, el sonido es clave, ¿no?, porque es una secuencia muda, de miradas y sonidos. Esos sonidos tienen un gran peso. Un ritmo muy especial.

— Mas esto sólo se obtiene en ese momento especial de la filmación, en ese momento del que hablamos. Es decir, la integración del actor, en el momento de la acción, a todo un equipo, a todo un plan, y este plan debe ser de una manera y una precisión tales que consiga todo eso. Los hombres, los elementos, todo debe estar ahí.

— ¿Pero cómo congeniás con ese desorden que suele haber en filmación, por el mismo dinamismo del trabajo?

— ¡Es que una filmación no es un desorden! ¡No es una desorganización! Una filmación debe ser el momento de tocar música en paz, toda la orquesta. Debe estar organizada como para tener creatividad, participación, inventiva, tranquilidad para el trabajo, agua, café, de comer en la hora justa, pagos en el día... ¡Eh! ¡Pero si tú no preparas todo, no articulas eso, perjudicas el filme! En cine, en Brasil, se dice una cosa: "Tudo vace na tela".

— Todo se ve en la pantalla...

— ¡Exacto! Todo se ve. Todo. Se ve cómo ha sido el trabajo.

— Es un aspecto que la crítica no tiene en cuenta.

— La crítica no lo tiene en cuenta, en absoluto. Y sería interesante.

— De todo esto uno concluye que vos sos un gran planificador.

— Yo no soy un gran planificador. Yo planifico. Yo procuro pensar las cosas, porque sé que pensando doy, pero si no pienso...

— ¿... no das?

— No, si no pienso doy más.

Y se larga a reír.

— ¿Cómo? — pregunto, desorientado.

— Sí. Si no pienso doy mucho más, puedo dar la vida. ¡Puedo perder la vida! ¡Puedo perder la posta! ¡Puedo perder el filme! Por eso hay que planear todo muy bien, hay que pensar, hay que organizar en cine. Porque si no una sorpresa de un momento significa no poder realizar una secuencia, algo que uno quería conseguir y que será fundamental después, ¿y quién lo va a explicar después? ¿Cómo se recupera?

— En cine no se borra ni se reescribe.

— No. Por eso hay que estar tranquilo, hay que pensar mucho; ¡Si no puedes perder la vida! ¡Puedes estropear el filme!

Y entonces, me acuerdo, al hablar él de los riesgos, de algo que había dicho al preguntarle yo de qué vivía: "Después de San Bernardo yo filmé documentales hice comerciales para la televisión, he sobrevivido como pude. Porque con San Bernardo la empresa productora quebró. El film pagó todas las deudas, al gobierno, a los impuestos, pero para levantar todo eso se necesitaron seis años, y yo estuve seis años sin personalidad jurídica, fracasado. Era un sentimiento terrible. Yo hablé con un psicoanalista amigo mío y entonces él me dice: ¡Pero tú estás viviendo una experiencia formidable! ¡Una experiencia de pauperización absoluta! — y se ríe hasta que las venas del cuello se le ponen como cordones, y enseguida dice: — ¡Tipo rico, ¿eh? Pero es cierto... y me capitulé para hacer "Black Tie".

— y su voz toma una fuerza notable, remarcando cada una de las palabras que ahora dice:— Me capitulé para hacer "Black Tie" con más sentimiento, al lado de los pobres, al lado de los obreros, al lado de los expoliados, con más rabia, con más fuerza, con más verdad".

Y después de lo anterior terminó la charla. Caminamos hasta la puerta del hotel y le pregunto qué hace falta para llegar a filmar. Me contesta: "Obsesión, obstinación, trabajar, trabajar y trabajar".

Ya en la puerta lo saludo. El me pone una mano en el hombro, sonrío y me dice: "¡Hasta la vista, hombre!" Y después de eso me voy, aún con ganas de seguir hablando de cine con este cineasta fascinante. Y mientras camino me acuerdo de algo que me había dicho la mujer de Guarnieri: "León es infatigable, está todo el día dedicado al cine, desde que se levanta hasta que se acuesta. Y es una personalidad en el Brasil, es muy respetado por todos".

Y pienso que es verdad. Y que es cierto que él escribe su tiempo, el tiempo en que vive; y quedará Hirszman cuando Hirszman ya no esté, porque él se está escribiendo a sí mismo a la par que escribe a los hombres de hoy, a los pueblos de hoy, en sus luchas por el progreso.

Filmografía:

Largo-metrajés:

- "A Falecida" -1965-
- "Garota de Ipanema" -1967-
- "São Bernardo" -1973-
- "Que País é Esse?" -1977-
- "ABC da Greve" -1980-
- "Eles Nao Usan Black-Tie" -1981-

Corto-metrajés:

- "Pedreira de São Diogo" (episodio de Cinco Vezes Favela) -1962-
- "Maidoria Absoluta" -1964-
- "América do Sexo" (un episodio) -1969-
- "Sexta Feira da Paixao, Sábado de Aleluia" -1969-
- "Nelson Cavaginho" -1969-
- "Ecologia" -1969-
- "Megalópolis" -1974-
- "Cantos de Trabalho no Campo" -Mutirao-1976-
- "Cantos de Trabalho no Campo" -Cacau-1978-
- "Cantos de Trabalho no Campo" -Cana de Açúcar-1978-



El Loco Medina

Por Ernesto Horvath

*El autor es un periodista de 22 años, inédito.
Maneja, holgadamente, tanto la prosa como la sugestión.
Esta historia lo demuestra.*

Al final del pasillo, está esa puerta pintada de negro. De noche, si alguien la abre, uno no se da cuenta de que siguiendo hay un parque, ni siquiera se da cuenta que abrieron la puerta, si no fuera por los perros. Después de caminar por el pasillo está el parque, que tiene dos árboles que en otoño se les caen los frutos y ensucian todo, y un pino a un costado, contra el muro. Y los perros llorando, no ladrando, sino llorando, fuerte. De la puerta negra para allá, para el lado del parque, de donde vienen los gemidos de los perros, vivía el Loco Medina. Ahí estuvo desde que lo trajeron. A los autos los conoció esa vez, cuando se lo llevaron del manicomio y lo metieron acá, para que barrera y tuviese todo limpio y les diera de comer—cuando se les da de comer—a los perros que no van a matar hasta después de unos días.

Nadie, o pocos, se acuerdan de cuando lo trajeron, y a nadie le interesó ese Loco Medina, hasta que pasó lo que pasó.

A Medina le gustaba el trabajo, decía que era mejor que andar pidiendo cigarrillos y monedas a los que iban de visita; al manicomio, claro, pero él esa palabra no la iba a decir.

Acá le habían dado una habitación, tenía una cama de hospital, había un espejo en una de las paredes viejas y descoloridas. Arriba de la cama, sobre la pared que da al costado, tenía pegada una foto, nunca habló de eso. En la foto se alcanzaba a ver a una viejita que, sentada, acariciaba un perro. Mirando bien, parecía como si el perro fuera a saltar de la foto, escapándose por los bordes gastados y comenzara a ladrar a la vieja desde afuera. Eso es lo que más recuerdo del Loco, eso, la foto del perro y la vieja.

Medina usaba siempre, hasta en verano, un sobretodo viejo y roto, que le llegaba mucho más abajo de la rodilla. El Loco era como un palo de flaco, por debajo del sobretodo, cualquiera podía imaginar esos brazos, los huesos. Siempre encorvado, metido para adentro, como si le hubieran dado un golpe justo en medio del pecho, y se hubiera quedado así para siempre después de haberse doblado por el dolor. Eso lo hacía más petiso, pero imaginándolo derecho, con el pecho para afuera, sería como cualquier otro.

Medina casi no hablaba, aunque algunos dicen que hablaba con los perros cuando les daba de comer—las pocas veces que comían—, o también cuando iba con un montón de soguitas cortadas iguales y abría las puertas de las jaulas y lesataba el hocico, para meterlos después en otro galpón igual al de donde vienen los ladridos. Adentro hay una construcción de cemento donde metía a los perros (ahora, esto lo tengo que hacer yo), con el hocico atado, para que no mordieran, para que se ahogaran un poco los ladridos. Dicen que era ahí cuando les hablaba, cuando los metía uno a uno dentro de “la caja donde mueren”, como le decimos a la cámara de gas. Dicen que les hablaba para que los perros murieran bien.

—Con dignidad—le escuchamos decir al viejo Rogelio, por lo bajo—, y hacía la cruz después de meter un perro—agregó, pero más alto, para todos. El viejo, también trabaja de este lado del parque, y era con uno de los pocos que hablaba el Loco. Conmigo también habló, aunque no mucho, alguna vez. Debo de haber hablado alguna que otra vez con Medina, pero no recuerdo.

También dicen que el Loco, antes de morir como murió, escribió algo detrás de la foto que había pegado de la pared y que después quemó; las cenizas que había guardado, las tiró ahí, donde queman a los perros cuando ya están muertos. Eso es difícil, porque nadie sabía que el Loco supiera escribir, aunque del Loco, era poco lo que sabíamos.

Siempre con su escoba, doblado para adentro, como escondido de los demás; barriendo, pero sólo desde la puerta negra para el lado de los perros. Medina nunca pasó esa puerta, salvo la vez que vino, cuando lo trajeron del manicomio, pero la pasó para el lado del parque, nunca del parque al pasillo. Eso lo hacemos los que vivimos en nuestras casas y venimos a trabajar acá, con los perros haciendo ese ruido insoportable y el Loco Medina cuando vivía y los demás.

Me acuerdo de esa vez cuando me tuve que quedar toda la noche, porque el sereno se había enfermado y nos teníamos que turnar para cubrir el puesto. No sé cómo el Loco podía dormir con todos esos perros haciendo barullo. De día hay barullo, sí, pero no como por la noche, cuando el silencio se hace más denso, cerrado; entonces sí que se escucha llorar a los perros. Para oírlos menos me fui para el otro lado de la puerta, a tomar unos mates con el otro sereno que estaba en la entrada, en ese hall inmenso de techos altos, donde hay un mostrador para atender a la gente durante el día. Estuvimos hablando mucho, de esas cosas que pueden hablar dos personas que apenas se conocen: de los perros, del Loco Medina, esas cosas. Por lo menos me mantuve despierto y escuchaba al sereno y no a los perros.

Aquella tarde éramos unos pocos en el cementerio, mirando cómo le echaban tierra al cajón del Loco. Fue cuando Rogelio dijo eso de la dignidad. El Loco Medina no tenía a nadie, algunos dicen que a los perros, pero seguro que ellos no podían pagar el entierro y todo eso. Entonces juntamos unos pesos entre todos, los pocos que estuvimos en el cementerio, para enterrarlo como se debe.

El viejo Rogelio hizo la cruz cuando los del cementerio terminaron de echar tierra. No sé por qué me miró raro. Yo bajé la cabeza despacio y moví la mano haciendo la cruz, imitándolo.

—Matarse así—dijo el grandote Rodríguez, uno de los pocos.

—Así, o como fuera, igual tenía que morir—dijo Rogelio. Todos vimos cómo se agachó, se quedó un rato así, mirando la tierra, la tuvo un tiempo en la mano, nos miró a todos y comenzó a hablar:

—Me contó todo... me dijo que iba a morir como los perros. “Porque soy como ellos” dijo llorando... Y yo me quedé ahí y lo único que hice fue mirarlo.

Contó cómo el Loco se agarraba fuerte a su escoba y cómo lloraba y repetía que iba a morir. El viejo Rogelio aflojó la mano y la tierra se desparramó. Lo ayudamos a levantarse, la cara seguía ahí, en la tierra.

—Yo qué podía hacer...—dijo, cuando estuvo parado.

—Nada—dije.

—El Loco era loco—se sumó Rodríguez—, y ahí está el pobre.

—¡Muerto!—dijo de golpe Rogelio, y no dijo más.

Parecíamos estatuas, todos parados con las cabezas casi en el pecho, mirando la tierra, hasta que alguien dijo algo y empezamos a caminar despacio por los caminitos, hasta la entrada del cementerio.

Todavía me acuerdo, se me quedó grabada la cara del viejo Rogelio mirando esa tierra, odiando al Loco por haberle contado todo. Aunque todavía no puedo imaginar la cara que habrá puesto el Loco cuando vivió a los perros entrar en la cámara de gas, no puedo imaginarme esa cara de loco mirando desde adentro a los perros, con el hocico atado, con esos ojos, y tanta cola entre las patas.

Algunos dicen que fue así. Como dijo el viejo que le contó el Loco. Que se iba a atar la boca, como le ataba el hocico a los perros, y que se iba a meter en la “caja donde mueren” y se iba a quedar ahí, a esperar



a los perros y después al gas. Eso contó Rogelio, pero no sé. Al Loco lo encontraron en la cámara de gas y con una soguita atada a la boca, como él dijo. Todos le creyeron al viejo, yo no sé.

A lo mejor los perros tuvieron algo que ver. Esos perros lo miran tan raro a uno, cuando va con las soguitas en una mano y con la otra abre las jaulas y les ata el hocico y después se los lleva, que no sé. Pero el viejo fue el único que habló de eso con Medina, él sabrá, no iba a mentir. Pero el trabajo de atar a los perros y después meterlos en la cámara de gas lo hago yo, desde que el Loco no está.

Me había acostumbrado al trabajo, al viejo Rogelio lo veía más seguido y cada tanto, cuando había poco por hacer, nos sentábamos a charlar mientras el viejo cebaba unos mates. También me había acostumbrado a los perros y a pensar en el Loco Medina.

Una tarde, mientras el viejo estiraba su brazo para alcanzarme el mate, le dije:

—Sabe... —hice una pausa, respiré, agarré el mate que me pasaba—. Cada día me parezco más a Medina.

El viejo me miró, y esperando, tomándose su tiempo, dijo:

—Pero vos no dormís acá.

—Hago su trabajo ¿no?... Ato a los perros y después me los llevo y trato de tener todo limpio... ¿no es lo mismo?

—Sí, pero no es igual —se apuró a decir y estiró la mano pidiéndome el mate que yo no había probado. Chupé rápido y se lo alcancé.

—El otro día —dije—, fui para la pieza que tenía Medina... estaba muy sucia.

El viejo Rogelio no me miró, estaba poniéndole agua al mate, pero escuchaba.

—Me puse a limpiar —seguí—, acomodé la cama como la usaba Medina, de aquel costado y contra la pared, usted sabe... Y dejé todo limpio, listo para usarlo. Como si Medina fuera a venir, pegara la foto y se pusiera a trabajar.

Rogelio no dijo nada, sólo me alcanzó el mate, silencio.

—Paso —dije. Me paré, corrí la silla a un lado. Ya me iba cuando escuché eso que dijo bajito, pero rápido, para que no me fuera sin escuchar lo que decía:

—No es lo mismo —dijo—, todavía no.

No había entendido. Rogelio decía que no era lo mismo, pero yo sentía algo adentro, distinto. A veces, hasta me oía hablar con los perros, decirles cosas, no sé qué, pero me oía hablarles y trataba de contenerme, apretaba los labios muy fuerte para no decir palabras que no entendía.

Otras veces dejaba de trabajar y me iba a la pieza del Loco y me sentaba en la cama, entre toda la roña del cuarto y me quedaba ahí, mirando las cuatro paredes. Un día llegué a imaginar la foto de la vieja y el perro. Ví saltar al perro de la foto, pero en vez de ladrarle a la vieja

me ladró a mí. Al principio me quedé en la cama, mirando cómo me ladraba desde la otra punta de la habitación, hasta que comenzó a acercarse despacio y yo empecé a tener miedo y salí corriendo para el galpón de los perros. Una vez allí, les grité que yo no tenía la culpa, que yo no los quería meter en "la caja donde mueren". Cuando me calmé, cuando me cansé de gritarles, me senté en un rincón y desde ahí los conté para ver si se había escapado alguno, porque el que yo había imaginado en la pieza del Loco Medina parecía uno de los perros de acá, con esos ojos tan raros.

Esa fue la última vez que fui a la pieza del Loco. No quise ir más, por miedo a encontrarme otra vez con el perro. No sé por qué Medina habrá quemado la foto, el viejo Rogelio tampoco sabe. La vez que le pregunté, el viejo me miró, se encogió de hombros y siguió tomando mate.

—Cosas de loco— dijo después de un rato.

—Me contaron que usted también trabajó con los perros— pregunté.

—Sí... antes que el morocho ese que se fue cuando lo trajeron a Medina. Pero no andaba quemando fotos por ahí... ese trabajo no es para cualquiera —dijo.

—Debe ser así— asentí.

Ese día seguimos tomando mates hasta tarde, callados.

Desde hace bastante tiempo, con el viejo Rogelio venimos haciendo y diciendo lo mismo. Me pasa un mate y yo le pregunto algo sobre el trabajo, él dice que no es para cualquiera, que no todos lo pueden hacer.

—Debe ser... si usted lo dice —contesto y después seguimos con los mates, en silencio.

Siempre pasa lo mismo desde hace un tiempo. Alguna cosa puede cambiar algunas veces, pero tiene que ser pequeña, para que no se note.

Al viejo parece que le gusta el juego, pero a mí ya me viene cansando.

Ahora lo sé, entiendo las cosas. Entiendo al viejo Rogelio, a los perros.

Ahora sé que el trabajo no es para mí... es para un loco, uno de esos del manicomio como Medina y no para mí (que tengo una casita; y una mujer, que cuando nos acostamos y aunque yo esté cansado, si ella me pasa la mano por la cabeza como pidiéndome algo, entonces me doy vuelta y le acaricio los pechos como a ella le gusta, despacio y suave, sin violencia, y lo único que hago es pensar en los perros hasta cuando estoy arriba de ella moviéndome y moviéndome, no como antes, pienso en los perros; en los perros y en el hijo que hay que mantener). Ahora que lo sé, que hace como un año que me vienen prometiendo que van a poner a otro loco para el trabajo, trato de no mirar a los perros, esos ojos que tienen, tan raros. ■

Ilustración: David Almirón

Bellas Artes: Administración o talento



El Museo Nacional de Bellas Artes ha sufrido robos, abandonos e inundaciones, entre otras cosas. En algún momento, el talento de algunos funcionarios y el empuje, individual y privado, de ciertas instituciones, lograron superar estos problemas. Hoy, el Museo se encuentra dirigido por una interventora que no posee formación específica. "El Porteño" quiso profundizar en la cuestión. Aquí está el resultado.

Doctora Baibiene (Interventora del Museo)

—¿Cuándo asume la Dirección o la Intervención del museo?

—La Intervención del museo con funciones de directora la asumí el 7 de setiembre del año pasado. O sea, hace exactamente un año.

—¿Cuál es a su juicio su función en el Museo de Bellas Artes?

—Bueno, yo creo que la función dentro de la Dirección de un Museo de Bellas Artes debe tener tres pautas fundamentales: una es la difusión de la obra artística, otra es la conservación de la obra artística y la obra es la investigación de la obra artística. Eso es coincidente con el pensamiento de la Secretaría de Cultura, que yo comparto plenamente. Y además le doy un cariz orientado hacia lo educativo. Para mí es fundamental que el museo en la difusión, especialmente en la difusión, sea educativo en el criterio que use. Para ello se tienen que hacer diferentes programas. Los diferentes programas van desde adultos, para público general, y aparte llegan a las escuelas primarias, a las escuelas de nivel medio, ya sean escuelas nacionales, provinciales, privadas, y nosotros recibimos, por ejemplo, tres o cuatro escuelas de mañana y tres o cuatro escuelas de tarde. Se le dan, además de la visita

guiada, funciones de audiovisuales, cinematográficas, de temas de arte. Nuestra idea sería expandir ese sector con un servicio educativo mucho más profundizado, y en eso estamos, en una planificación cultural.

—Para poder ejercer una función didáctica es importante tener claro qué es lo que se entiende por pintura nacional, qué es lo que se entiende por pintura y si, de alguna manera, ejercer una función didáctica no implica descuidar otras funciones del museo, como por ejemplo la de comprar y mantener obras que no están al alcance de la gente y no pueden ser utilizadas con fines didácticos.

—La difusión con fines didácticos tiene como objetivo fundamental el enseñar a mirar, pero además de enseñar a mirar el demostrar que toda esa obra que contiene es parte del patrimonio nacional y parte nuestra, que todos nosotros, cualquiera de los estamos viendo esa obra, somos un poco dueños de esa obra. Entonces, en consecuencia, queremos generar, especialmente en las generaciones jóvenes, ese respeto a la obra de arte que hace que la cuide; eso es lo que queremos generar, el fin último de esta difusión que se imparte con carácter educativo: El respeto total por la obra de arte y a su vez el aprender a mirarla, el aprender a estar en contacto con el museo mismo, el que el museo forme parte de su propia existencia y se visite regularmente, que sea

un lugar de esparcimiento para el que concurre. Ahora bien, eso no puede alejarnos de ninguna manera de las otras dos funciones de la institución que serían la conservación de la obra de arte, la conservación de las telas, de los marcos, de la preparación de los lugares donde tienen que estar ubicadas cuando no están exhibidas, etc. Entonces de eso tampoco podemos estar alejados, porque esa es una de las funciones primordiales, cuidar el patrimonio nacional.

—La función didáctica, la función cultural que obviamente cumple el museo ¿está habitualmente dirigida por el director o está dirigida por un Consejo Asesor que es el que decide las exposiciones y demás?

—Usted sabe que en la Secretaría de Cultura existe el secretario de Cultura, el museo depende de un organismo que en la parte administrativa se llama Complejo de Museos y luego hay una Comisión Nacional Ejecutiva de Museos y Monumentos Artísticos que es a quien nos dirigimos en relación con todos los aspectos artísticos y técnicos del museo. Por lo tanto, toda programación que se realiza en el museo debe ser aprobada, previamente a su puesta en marcha, por esta Comisión.

—¿La proposición viene del museo?

—Sí, o puede, a veces, nacer también de la Comisión Nacional hacia el museo, porque hay una relación permanente con los canales rápidos para diri-

girse a esa Comisión, o sea que no hay ningún inconveniente, todo se resuelve bien.

—¿Quién ejerce la función de curador en el museo?

—No, no hay en este momento, y por eso mismo tres o cuatro licenciados en Historia del Arte están un poco supliendo la función de curador, pero eso se va a resolver prontamente. Además le quiero aclarar que el cargo curador, así como usted me dice, no existe textualmente de esta manera en la estructura del museo; el término sería jefe de Servicios Públicos. El jefe de Servicios Públicos quedó vacante desde el año pasado.

—Jefe de Servicios Públicos es un grado en el escalafón cultural nacional, ¿ese sería el cargo con el cual se nombraría un curador?

—Que correspondiera al curador.

—Pero digamos que la función es la de un curador.

—Sí, serían las funciones de un curador; por eso le digo que la estructura del museo va a estar en revisión. Se está estudiando y, en consecuencia, no creo que pase mucho tiempo... No le puedo decir exactamente si se va a crear el cargo de curador, será materia de estudio y eso está un poco fuera de los alcances del museo mismo, se va a trabajar en conjunto.

—¿Cuál es la formación suya en cuanto a pintura o a obras de arte?

—Bueno, mi formación es un poco autodidacta. Usted sabe que yo trabajo. Yo tengo mi título que es de abogada, soy además maestra normal nacional pero he sido secretaria general del Consejo Nacional de Educación, he sido secretaria de Estado de Educación en la provincia de Santa Cruz y soy experta en Planeamiento y Administración de la Educación de la Cultura, estudié en París en la Unesco durante un año en el Instituto Internacional de Planeamiento.

—Volviendo al tema anterior que era el del curador, que es quien habitualmente ejerce un poco la línea del museo, quiere decir que en este momento la línea del museo está a cargo de un grupo de licenciados...

—La línea del museo está dada por todos los lineamientos fijados por la Secretaría de Cultura, por los lineamientos dados por la Comisión Nacional de Museos y por los lineamientos que yo también elaboro juntamente con el grupo de licenciados o museólogos que hay en el museo y que, a su vez, después de armar las programaciones y el criterio, se eleva y es aprobada después por la Secretaría. Yo tengo acá las programaciones de este año, con los objetivos de la programación donde están los aspectos... Fíjese usted "Difusión de la obra artística en un contexto cultural que se ligará estrechamente con el educativo propiamente dicho y en función de un público nuevo, que puede atraer tanto por la puesta en marcha de estructuras de recibimiento o animación como por la variedad de las colecciones exhibidas". "Se emprenderá una acción particularmente enérgica para atraer al público en general". "La modalidad de difusión se adaptará a las diversas categorías de utilizadores, con este fin el museo desarrollará la política de diversificación de información". Esto es, la presentación del museo. Hemos sacado un folleto con la información básica que se le entrega al visitante que entra al museo, con el plano y todo lo que le da el museo y, luego, hicimos el calendario mensual que lo sacamos en setiembre. Y eso se va a sacar permanentemente, se va a distribuir en galerías, en hoteles y en otros ámbitos de turismo etc.

—Lo que usted me leyó tiene la apariencia de ser, yo diría, llevándolo por ahí a los negocios, a la empresa, el marketing, la manera de penetrar en el público con el museo, es decir, cómo hacer para que el museo entre en el cerebro de la gente, pero, ¿qué es lo que le ponemos adentro? Lo que yo noto es que el museo, hablando francamente, ha mejorado en la faz organizativa, que está más activo, aunque la actividad todavía no llegó a notarse afuera; se ve adentro, el museo está más limpio, está más organizado, está más claro el funcionamiento.

—Además se han hecho, por otro lado, muchas conferencias este año de apoyo a las exposiciones.

—Noto que hay un movimiento dentro del museo, pero a lo que yo voy es que creo que un museo tiene que estar cubriendo básicamente dos funciones en la parte directiva, una es justamente eso que, aparentemente, se ve bastante claro que usted tiene, que es la fuerza organizativa, el poder de llevar adelante una empresa y, al mismo tiempo, la otra cosa que es importantísima es una persona que le da el tono al museo, que es independiente de la parte organizativa; la persona que propone exhibiciones, que consigue exhibiciones de afuera, esa función de curador que aparentemente no está contemplada dentro de la estructura. ¿Cuál es su opinión con respecto a la existencia de ese personaje?

—Creo que sí, que es imprescindible la existencia de un curador. Yo entiendo que la dirección del museo debe ocuparse del plan global del museo, que no solamente se dedica a la presentación de exposiciones temporarias sino que tiene el campo de extensión cultural, la extensión educativa, de conservación y de investigación. O sea que el aspecto del director es una visión global de conjunto de la marcha de una institución nacional, que es así. Entonces el curador es el experto, el especialista, eso es fundamental y nosotros creo que prontamente vamos a cubrir esa función. Quiero aclararle que de cualquier forma eso no ha detenido la marcha del museo.

—¿Qué sería lo que usted cree que necesita el museo, cuál es el apoyo que usted cree que debería tener, tanto del Estado como de la parte privada?

—Bueno, yo este año creo que he conseguido, no puedo decir que yo lo he conseguido sino que he presentado un presupuesto que me ha sido aprobado totalmente, o sea que he tenido todo el apoyo del Estado en relación al presupuesto. Yo no puedo quejarme en absoluto de la falta de fondos porque va a ver usted que todo el montaje de la exposición, los arreglos que se han hecho, todo eso fue conseguido con fondos de este presupuesto. Vamos a terminar de solicitar todo el mobiliario. La puesta en marcha de la Sala de Lectura de la Biblioteca de Arte, que es la más importante del país; por otra parte creo que hemos conseguido también fondos para adquirir y poder montar un taller de revelado y color, que nos faltaba para nuestro taller de fotografía, hemos conseguido fondos para determinados elementos que necesita el taller de restauración, hemos instalado más de 30 rejillas adicionales para la conservación en el depósito de cuadros, o sea que creo que desde el punto de vista presupuestario, no me puedo quejar.

—¿Cuál es el presupuesto que tienen ustedes para la compra de obras de arte?

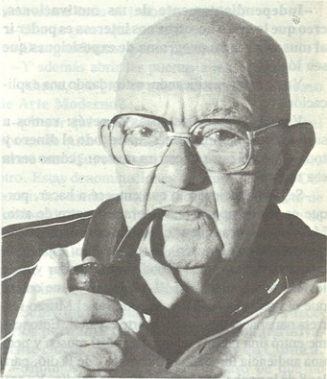
—Obras de arte en este año no creo que podamos adquirir, para el futuro sí, sí podemos incluirlo en el próximo presupuesto. Opino que es necesario, pero por otra parte creo que el museo necesitaba estar en

orden en una serie de departamentos que tiene, tenerlo a punto. Por ejemplo este año, antes de este esfuerzo presupuestario que hemos recibido, hemos tenido fondos para que la Sala Audiovisual tuviera todos los elementos necesarios, o sea que en este momento puedo decir que la Sala Audiovisual está completa, entonces me estoy dedicando a poner este año a punto a todos los departamentos con los elementos necesarios para su funcionamiento normal y mejorado. Para el presupuesto del año que viene, que ya lo estamos preparando, vamos a considerar justamente la compra de obras de arte.

—¿Hay alguna cosa que quiera agregar?

—Bueno, quiero decir que el museo está trabajando, es decir, la gente que trabaja aquí es gente muy dedicada, que ama lo que hace, que ama al museo por sobre todas las cosas y que constituye un equipo; no vaya a creer que hay una persona desvinculada del resto, no. La dirección está integrada con todas las personas que están trabajando, entonces es fundamental reconocer la existencia de un equipo que está en pro de presentar al museo de las diversas maneras ya sea desde las guías, la biblioteca, restauración, archivo, fotografía, extensión cultural, es todo un equipo que funciona junto.

Romero Brest (Crítico de arte)



—¿Existe un plan para evitar que la cultura se desarrolle?

—No, no existe un plan. Lo que pasa es que esta gente no tiene ni idea de lo que es la cultura. Por ejemplo, hablemos de la cultura artística: ¿qué piensa un ministro o qué piensa un director de Cultura? Piensa lo que me dijo una vez un secretario de Cultura, hace dos o tres años. Era uno de los de turno. Empezó a hablarme de lo que iba a hacer con los museos, con la orquesta sinfónica, con el Teatro Cervantes. En un momento le pregunto: ¿Y qué piensa hacer con la radio y la televisión? Y me contesta: "Eso no me corresponde". Entonces yo le digo que cómo no le va a corresponder si eso es cultura. No me entendió y dijo solamente: "Ah". Después argumentó que eso dependía de Presidencia. Es cierto que depende de Presidencia, pero un secretario de Cultura no puede permitir que eso no le corresponda a él.

—¿Por qué cree usted que el secretario de Cultura designa a una abogada para dirigir el Museo Nacional de Bellas Artes?

—Porque en la Argentina todo se hace así, porque serán amigos o por un razonamiento todavía mucho más simple. Yo no la conozco. El razonamiento más simple es: El museo está muy mal dirigido en los últimos años, por eso robaron las obras, entonces hay que poner una persona que sea buena administradora y ésta parece que lo es, según me cuenta la gente del museo. En efecto, desde el punto de vista administrativo ha mejorado todo muchísimo.

—Dirigir un museo es una función superior a administrarlo.

—Por supuesto. Pero al mismo tiempo tiene que poner una persona capaz en la dirección de eso como de las otras cosas. Ahora yo creo que es muy importante lo que te acabo de decir, y no es que lo quiera salvar a Gancedo. El museo tenía tambaleando administrativamente, ya en tiempos de Oliver. No en mis tiempos porque, en mis tiempos, fue perfecto, pero ya con Oliver empezó a tambalear y con el otro que vino después, que me he olvidado el nombre, mecho peor. Un tipo que iba a las 3 de la tarde y se iba a las 6 a su casa; era un desquicio. Entonces, eso lo debía saber Gancedo y de pronto dijo: esta mujer activa, muy ejecutiva, va a poner en vereda a la gente del museo y la metió, esto es por pensar bien, la otra posibilidad es que sea amiga del tipo y le dio ese puesto. En la Argentina buscar el puesto es importantísimo. La gente quiere los puestos por la plata o por el prestigio.

—Independientemente de las motivaciones, creo que lo que a nosotros nos interesa es poder ir al museo y ver un programa de exposiciones que sea lógico.

—Yo no estoy justificando, estoy dando una explicación.

—Vamos a hacer las cosas al revés: vamos a suponer que Romero Brest tiene todo el dinero y todo el poder para hacer un museo: ¿cómo sería ese museo?

—Seguiría haciendo lo que empecé a hacer, porque en mi tiempo el museo era un centro de arte. Más que las obras que se exponían era importante lo que pasaba en el museo, de toda índole. Fijate que cuando todavía estaba Frondizi en el poder yo me levanté una mañana, leí "La Nación" y me enteré que el gobierno acababa de comprar el Museo Larreta para hacer un museo de arte español. Entonces me entró una rabieta tal que llegué al museo y pedí una audiencia inmediata a Frondizi. Me la dió, para las 8 de la noche, la última audiencia del día. Yo soy amigo de Frondizi de antes que fuera presidente, entonces entro al despacho y Frondizi me recibe así: "¡Por fin un amigo!" Le digo: "No tanto amigo porque vengo con el puñal debajo del poncho. ¿Qué le pasa?" "Pasa que le vengo a presentar mi renuncia como director del Museo de Bellas Artes, porque si hay plata para comprar una mala colección de cuadros de Enrique Larreta y hacer un mal museo y para mí no hay un peso, entonces yo me voy, no vale la pena mi sacrificio". ¡Ah!, se tranquilizó, creía que era peor. Dijo: "Bueno, vamos a ver, ¿qué pasa?". Bueno, que el museo no tiene un peso para hacer una compra, nada. Entonces él me mató jurídicamente, a pesar de que yo soy abogado, me dijo: "En primer lugar no es el gobierno el que compró el Museo Larreta sino la Municipalidad y ésta era la razón". Era totalmente distinto porque ahí no tenía absolutamente nada que ver. Aparte de ese problema, le dije, de todas maneras, si no hay plata para el museo y ya estoy hartado, yo me voy a mi casa. Entonces me dijo: "No, va a tener plata, le aseguro que va a tener plata". Dos días después me llama el presidente de la Lotería Nacional y me dice: "Ten-

go orden del presidente de entregarle —no sé si 60.000 pesos que en esa época era mucha plata, una bastante cantidad de plata— venga a verme". Me dieron un cheque por cuatro o cinco millones y me dijeron: "va a recibir mucho más porque tengo orden del presidente de entregarle regularmente de acuerdo con las posibilidades de la Lotería, de entregarle plata al Museo de Bellas Artes". Yo con esos cuatro o cinco millones pasé como 15 días sin saber qué hacer porque quería hacer tantas cosas... Inclusive cuando hicieron un mal cuadro de Braque en Montevideo lo fui a ver y era malo, valía eso pero no valía la pena porque era un mal Braque, y no sabía qué hacer. Y en ese mismo instante, conversando con Ernestina Cánepa que era la presidenta de la Asociación de Amigos del Museo, le digo: "Decime Ernestina, cuando se hizo la fiesta del Sesquicentenario de la Independencia Shell trajo un equipo de audiovisual, ¿vos sos amiga del gerente de Shell?" "Sí", me dijo. ¿Te parece si lo vamos a ver y le pedimos ese equipo que debe estar por ahí, tirado?". Entonces fui a verlo con Ernestina y el tipo nos recibió muy bien y dijo: "Perfecto, yo les doy pero con una condición, que se lo lleven todo, porque está todo eso arrumbado".

—Entonces al día siguiente mandé un camión y me traje todo. Busqué un técnico y le dije: "Mire bien esa ferretería que está ahí abajo, estúdiela y fijese si ahí af podemos sacar un gabinete audiovisual?". El tipo pensó, miró y después me dijo que sí, pero que necesitaba unos cuatro o cinco millones de pesos. "¿Qué hago?", me preguntaba yo: "¿Compró cuadros o hago el gabinete audiovisual?". Al final le entregué esa plata y así se obtuvo el primer gabinete audiovisual que se hizo en el país.

Bueno, que haría yo con mucha plata, dijiste ¿no? Yo transformaría directamente el museo en un centro de arte. Sin que por eso deje de colgar las obras importantes como museo, pero poniendo todo el acento en la actividad del museo, es decir, destruyendo la idea del museo estático, que fue lo que precisamente hice, pero con grandes dificultades económicas. Cuando se fue el último director, ahora, antes de que nombraran a la señora esta, alguien me contó que en el Ministerio se habló de llamarme otra vez, cosa que yo hubiera aceptado corriendo, pero alguien dijo no, no puede ser. Yo hubiera aceptado de nuevo y lo hubiera levantado, por supuesto. Porque ahora está hecho un corralón.

—El problema es cómo lograr que usted tenga esa plata, porque la idea no es mala que usted tenga toda la plata y pueda hacer con el Museo un Museo, pero el problema es ¿cómo?... cuando usted fue director del museo, Frondizi era presidente de la Nación y Frondizi...

—El nombramiento no fue de Frondizi, fue de la Revolución Libertadora, Aramburu y Rojas, que me protegeron muchísimo, los dos, me dieron todo lo que podían darme y además personalmente apoyaron muchísimo. Aramburu iba a todas las inauguraciones del museo y el almirante Rojas cayó un día al museo, yo no estaba, y me mandó una carta de felicitación por lo que yo hacía y cometí el grave error de mandar esa carta a los diarios que la publicaron.

—¿Y él se enojó?

—No, él no, la gente se enojó. Por envidia, porque le fastidió que el vicepresidente de la República hiciera un elogio de la labor que estaba realizando. De ahí aprendí, nunca hay que hacer esas cosas, no hay que publicarla, porque la gente no puede soportar el éxito y eso era un éxito. Ellos apoyaron mucho. Después se fue la Revolución Libertadora y

vino Frondizi, que era amigo, además, y Frondizi también apoyó, cada vez que lo invitaba al museo iba. Y Frondizi fue el que transformó la intervención en dirección. Porque yo presenté mi renuncia en un momento determinado diciendo que la labor organizativa había terminado y que lo que correspondía era nombrar a un director, entonces me nombró director, hasta el momento en que renuncié. Ahora, para que no sea toda la gloria para Frondizi, él gestó la salida mía del museo. Porque aprovechando que yo estaba en Europa aceptó la donación de cuadros de Quirós, 30 cuadros.

—¿Usted no quería aceptarlos?

—No es que yo no quería aceptarlos, no estaba en Buenos Aires, entonces él debió esperarme a mí, a que yo volviera, pero entre él y Blas González, que era el director cultural de ese momento, aceptaron la donación, y cuando yo llegué me encontré con el hecho consumado. Entonces yo renuncié en ese momento, por el hecho consumado, porque además el reglamento es terminante, no puede haber ninguna aceptación de donación en el museo sin la intervención del director y entonces todos me convencieron de que no lo tomara tan a la tremenda, que hiciera lo posible; pero como tampoco había lugar para poner los 30 cuadros, yo inventé una salita, muy fea dicho sea de paso, que era la parte de la escalera que llevaba hacia abajo, hacia el subterráneo donde estaba el laboratorio de restauración, entonces yo inventé, gasté la poca plata que tenía en arreglar esa sala y como no cabían los 30 cuadros, puse 15 y un cartel que decía que a los 15 días se sacarían esos cuadros y se pondrían los otros. Entonces, ya en tiempo de Guido, me llegó un día un telegrama citándome a la Presidencia; fui, y yo hablé con el presidente sino con uno de sus adláteres y me dijo: "Hemos recibido un telegrama colacionado del señor Quirós diciendo que si no se ponen las obras en una de las grandes salas del museo, va a retirar la donación y da un plazo de 30 días para hacerlo". Entonces yo le explique al funcionario, le dije: "Vea, le voy a contar las cosas como son, tendría que sacar a Pridiliano Pueyrredón para poner las obras de Quirós, o tendría que sacar los cuadros de los impresionistas franceses para poner los cuadros de Quirós, otra cosa no puedo hacer, no hay lugar en ninguna de las grandes salas". Entonces me dijo: "Bueno, ya vamos a ver cómo se arregla, voy a hablar con Blas González. Le dije a Blas González: "mirá las cosas están así y tenemos 30 días de plazo, hay que resolver este problema", "Sí, sí, dejalo de mi cuenta". No hizo nada. Entonces cuando llegó el día 30 yo dije: "La única manera que tengo de pararlo a este hijo de... es con mi renuncia". Y renuncié, el 1º de octubre. Entonces lo paré, porque todo Buenos Aires lo culpó, es decir, por culpa de él el director del museo había tenido que renunciar, y yo renuncié indeclinablemente, no solamente renuncié sino que me fui a mi casa.

—Eso es un símbolo, un director inteligente que renunció por un mal pintor.

—Así es, y así fue.

—Es un poco la historia de la Argentina.

—Ahora eso fue, Frondizi que lo dio y Guido que lo avaló.

—Claro, es la política que condiciona.

—Tengo un amigo que estuvo insistiendo para que yo entrara al Partido Radical y fui una vez a una reunión de gente de la cultura y me di cuenta de que yo no les podía decir lo que pienso a esa gente y eso que era gente inteligente, pero me di cuenta de que era imposible, no le podía decir nada.

—¿Pero ¿por qué no?

—Porque son gente muy cerrada, no entienden nada de nada, no solamente no entienden de arte, no entienden de política. Ese director de Cultura que te dije, que me dijo que iba a transformar los museos, y la orquesta sinfónica y el Teatro Cervantes y qué se yo. El tipo actuaba de buena fe, yo le dije que eso no tiene ninguna importancia, lo que tiene importancia es la radio y la televisión que son los dos elementos de cultura que hay en el país. ¿Qué importa si el museo está bien organizado o mal organizado?, eso no tiene ninguna importancia. Te cuento otra anécdota, en el año 72, no 73, se hizo un congreso de críticos de arte en África negra, en la República del Zaire y yo fui e hice grandes migas con el ministro de Cultura en el Zaire, muy inteligente, un hombre que había egresado de la Universidad belga de Lavaina y hablamos mucho y un día le dije: "Tenemos que hablar un poco sobre el problema de la cultura del Zaire". Y como teníamos que viajar juntos en avión a la selva, hablamos esas dos horas que duró el viaje, él y yo, sentados uno al lado del otro. Le empecé a desarrollar y le dije: "Ustedes están muy orgullosos porque tienen Escuela de Bellas Artes, porque tienen Conservatorio Nacional, porque tienen biblioteca, no es que me parezca mal, pero eso no es la cultura del Zaire, la cultura del Zaire son las mujeres, cómo se peinan y se visten; los hombres y cómo cantan, cómo bailan; lo que se ve en la calle es importante. Porque los cuadros que pintan los pintores negros del Zaire son pésimos; habían hecho una exposición de pintores del Zaire para que los críticos dieran su opinión y un negro de esos me tocó a mí, me llevé frente a un cuadro y me dijo, (la pregunta estuvo muy bien formulada) "¿Si usted viera este cuadro en una exposición cualquiera qué pensaría?". Le dije: "Bueno, pensaría que este pintor tiene una vaga noticia de lo que ha sido el futurismo italiano y que se acerca un poco a eso". Y de pronto me dice el tipo: ¿Y a usted no le hubiera interesado?; le dije que absolutamente, no me hubiera interesado nada. Se enojó, se enojó y se fue, me abandonó. Es la verdad, eso no le interesa a nadie.

—¿Pero nosotros, sin que sea tan notorio no hacemos lo mismo?

—Sí, por supuesto. Entonces todavía le dije al negro del ministro de Cultura: "Ustedes debían mirarse en el espejo de Latinoamérica, porque están empezando a cometer los mismos errores que se cometieron en Latinoamérica, solamente que Latinoamérica les lleva 100 años de error, de error y de ventaja, entonces no desaprovechen esa experiencia, dense cuenta de lo que pasa. Entonces el tipo quedó tan entusiasmado que me dijo: "¿Usted vendría en el caso de que la universidad de Kinshasa lo invitara a dictar un curso?". Le dije: "Vendría con más gusto que si mi invitara la Sorbona. Y quedamos en eso, pero nunca más se supo, a lo mejor al tipo le cortaron la cabeza.

—O se lo comió algún dictador.

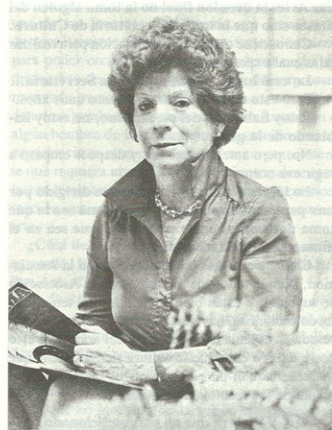
—El Zaire estaba con un dictador feroz y creo que todavía está, Mobutu, con el cual también hablé, y por supuesto era un hombre inteligente; asistí además en una cancha de fútbol a una de esas grandes reuniones políticas, me divertí muchísimo. Nunca me he divertido tanto en un viaje como en éste al África y hubiera querido volver, si este tipo me hubiera invitado iba corriendo.

—Claro porque ahí se hubiera podido agarrar desde el principio el problema.

—Claro, y porque era gente más abierta, más limpia.

Silvia Ambrosini

(Directora de la revista Artin)



—¿Cuál es, a tu juicio, la función que debiera ejercer el Museo Nacional de Bellas Artes en la cultura argentina?

Cuando vos decís el Museo Nacional de Bellas Artes en la cultura argentina en seguida pienso que tendríamos que hablar del museo en cualquier país del mundo y no especialmente en la Argentina; creo que hay pocos museos que cumplen realmente una función; la han cumplido el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el Museo de Holanda, el Pompidou se me ocurre que cumple en cierto modo la función pero no en la medida que uno quisiera. En ese sentido creo que el museo no tendría que llamarse museo, tendría que ser un lugar de espaciamiento, que la gente vaya se sienta cómoda como en su casa, que tenga centros de interés que no sea solamente el pasar y mirar los cuadros colgados en las paredes y eso se logra con la participación de la gente joven, de los artistas y todo lo que ellos abarquen. El museo debería ser un lugar de trabajo, donde se hagan cosas, donde las obras se produzcan, donde haya gabinetes o centros de estudio, de información, de todo eso, no solamente un lugar así muerto, pasivo, que es hacer una muestra, una inauguración; la gente va ese día, al día siguiente, bueno, con suerte, cuando hay una muestra así, atractiva en el nombre o una exposición de orden internacional. Pero la tarea, así, diaria, además de la infraestructura del museo que es trabajo de laboratorio, de restauración que no existe en este momento; es decir, lo hubo en la época de Romero Brest y de Corradini, ahí se hacía, se comenzó a trazar el esbozo digamos. Lo que tendría que haber es una escuela de restauración en este país, inclusive hicimos planes, se estudió, cosa que después quedó archivado en un cajón en Cultura y cuando Diana Levillier fue secretaria de Cultura y yo asesora de gabinete, junto con ella sacamos del cajón de nuevo ese plan y hubo como una reactivación. Inclusive Corradini por ahí volvió a tener esperanza de que eso cuajara, pero no fue así. Se hizo en México, con los planes de Corradini y acá no, hasta el momento. Eso es lo que hay que hacer, porque hay muchos interesados en saber cuál es el proceso de restauración de un cuadro. Cinemateca, como te digo, festivales para la juventud, que es un material muy creativo, lo estamos haciendo con la música

rock, con la música, con los festivales, toda esta especie de apertura, en este momento se ve que hay, hay posibilidades de brindarle cosas.

—¿No opinás que para poder decidir desde el poder la creación de semejante museo hace falta tener una idea bien clara de lo que es la cultura?

—Claro, está muy conectado, es decir si uno no abarca todas las áreas de la creación, saber quiénes son los artistas, un especialista para música, un especialista para teatro, cine, pintura, es decir una sola persona puede ser un guía, un coordinador y además estar muy enterado de todo lo que más o menos pasa, no se le puede escapar el mejor concierto del Colón, ni la ópera, ni los nombres de los principales cantantes del mundo, ni los movimientos de pintura que están sucediendo en otras partes, no puede estar ajeno a todo eso. Entonces desde ese enfoque saber a quién recurrir y organizar. Hacer muestras donde los artistas vayan, hagan su trabajo, inclusive una idea que yo siempre tuve, que nunca pude comunicarla a nadie, de crear un centro de premios ni de becas, esto es algo ya perimido, sino un lugar donde se le diga al artista: bueno, usted tiene todas las posibilidades por X tiempo, 3 meses, 6 meses, no se preocupe del asunto de su supervivencia, como es el caso de muchos acá y tiene todos los materiales a su disposición para poder realizar lo que quiera, y después de eso ver el resultado.

—¿Para vos, concretamente, el museo debiera centralizar todo el trabajo creativo?

—Con la gente que trabaje, sí.

—Otorgar becas, poner, activar.

—Y además abrir las puertas a los artistas.

—Ahora, eso ¿no es más función de un Museo de Arte Moderno?

—¿Y por qué vamos a hacer la separación? Si el Museo de Arte Moderno lo puede hacer en su momento también, creo que no está reñido uno con lo otro. Estas denominaciones de Museo de Arte Decorativo... siempre está el problema de la parte de fondos, de recursos. Me imagino que el Museo de Arte Moderno también quisiera tener las obras fenomenales de los contemporáneos como Leger, Picasso, etc. pero no tiene fondos para eso y entonces la denominación es algo bastante relativo.

—Sobre todo considerando que los fondos necesarios para una campaña así son comparativamente chicos con los gastos que hay en Cultura.

—Mínimos. Entonces se da el caso de que no tengan de pronto un Picasso y lo tenga el Museo de Bellas Artes o tenga artistas más contemporáneos el Museo de Bellas Artes que el Museo de Arte Moderno.

—¿Cuál a tu juicio, debiera ser entonces el perfil de la persona que tiene que manejar una institución de este tipo?

—Por de pronto que esté permanentemente en contacto de lo que sucede en todas partes del mundo, que tenga carta libre para viajar, asistir, venir y volver, cosa que en este país no se da porque no sé, será por la falta de recursos o por la falta de inquietud de los funcionarios. No se puede dirigir un museo y no estar dos o tres veces en el año fuera del país viendo lo que pasa en otras partes. Porque no es información por libros, requiere la verdadera formación en el arte, yendo, hablando con los artistas, visitando talleres. Un director de un Museo tiene que estar al tanto de todo lo que está sucediendo y de los ateliers, de los artistas que están produciendo, lo que van a producir, sus programas, sus proyectos de vida, del año y juntamente con ellos, un director de un Museo tendría que tener un equipo asesor de artistas fundamentalmente.

—¿Críticos de arte?

—Yo diría principalmente de artistas, porque para hacer la crítica, bueno, tiene un especialista en cada área. Vos viste que la revista Arte informa, ARTINF, está cada vez más tratando de registrar los textos directamente de los autores, de los pintores, de los escultores, su declaración, su testimonio.

—Vos, sabés que en el museo, lo sabés porque estuviste trabajando dentro del museo ...

—15 años.

—...cuando los fondos para comprar, desde lamparitas hasta cuadros, no están, esos fondos son otorgados por la Asociación Amigos del Museo, esta asociación no solamente otorga fondos sino que de alguna manera también, indirectamente, decide sobre cuál es el cuadro que se compra.

—Y solventa también algunos sueldos de empleados, lo ha hecho, o ha pagado los catálogos, ha tenido una función bastante eficaz.

—La pregunta mía es la siguiente, sin dejar de agradecer el hecho de que haya gente que apoya de esa manera el museo, al mismo tiempo ¿no te parece que ese sistema genera una dependencia peligrosa?

—No, absolutamente, porque siempre se hacen consultas con el director del museo, de común acuerdo, eso se ha hecho; mientras yo he estado siempre se ha hecho.

—¿No opinás que es el Estado quien debiera hacerse cargo de la provisión de fondos?

—Bueno, pero hasta ahora no ha mostrado preocupaciones en ese sentido. En todos los países del mundo existen las asociaciones de amigos de los museos, parecería que aún en los Estados ideales tampoco el Estado se preocupa mucho de la compra de obras de arte para su patrimonio. Creo que hay que destacar la función de la actual Asociación y de su presidenta, que se mueve en todos los sentidos de la manera más eficaz, que es Nelly Arrieta de Blaquier, porque realmente son personas, ella y su marido, que apoyan, estando siempre en la pesu-
—Agradezco a la gente que se preocupa y que ayuda al museo en la provisión de fondos, de cosas que se necesitan para poder existir, pero creo que eso debiera venir del Estado a través de una planificación correcta.

—Discúlpame pero yo tengo mucho, pero mucho recelo en ese sentido, mucho temor, porque nunca se dio, ¿por qué vamos a pensar que se va a dar ahora?, y además porque eso sí que crea un tipo de dependencia, la cultura debe ser algo independiente.

—Sos escéptica y pragmática.

—Exacto.

—Pensá que como nunca se dio, mejor que sea así, pero lo ideal sería que no haga falta que alguien tenga que desembolsar de su trabajo y de su bolsillo dinero para que un museo, que es del Estado y que está al servicio de todos pueda funcionar.

—Yo creo que el Estado tiene tanto trabajo de orden político y social que realmente no les queda tiempo para ocuparse de la cultura y del arte, quiero pensar así. Entonces se lo deja librado y tal vez para nuestra suerte, a los especialistas. Hoy en día no hay ningún hombre que pueda abarcar todas las áreas, sobre todo áreas tan importantes como son la política, la sociedad y el arte.

—Sin embargo en el caso concreto del Museo Nacional de Bellas Artes la política y las exhibiciones que el museo desarrolla no salen directa-

mente del museo. Lo lógico sería que el especialista máximo sea el que dirige el museo. Y sin embargo, en el caso del Museo Nacional de Bellas Artes la decisión final no la toma alguien del museo sino que la toma la Secretaría de Cultura.

—Claro, tiene que pedir autorización para realizar tal o cual exposición.

—Lo cual haría suponer que es la Secretaría...

—Pero esto no es de ahora, ya hace unos años.

—Estoy hablando del mecanismo, no estoy hablando de la gente.

—No, pero antes no existió, y después empezó a regir esa norma y quedó.

—Lo lógico sería que el museo sea dirigido por una persona idónea y que esa persona sea la que toma decisiones, darle autarquía, que sea en el museo la autoridad máxima.

—Claro, y esto de común acuerdo con la Asociación, porque todos los miembros de la Asociación se supone que están bien embobados del tema, hay un coleccionista, hay gente que está realmente interesada en el tema de la cultura y del arte, pero esto no se da. Yo creo que la cultura siempre tiene que mantenerse con un carácter off es decir independiente de los resortes del Estado.

—Vos decís para que no sea condicionado políticamente.

—Claro.

—Bueno, pero ahí hay dos alternativas, una es que un museo o el Teatro Colón estén subordinados a la ideología política del gobierno de turno y la otra posibilidad es que el gobierno de turno tenga que proveer los fondos pero que esos lugares se manejen con autarquía, que es lo que pasa en otros lugares del mundo.

—¡Ah! eso sí.

—Es decir, el Estado tiene la obligación de proveerle los fondos pero no tiene injerencia política sobre las decisiones del museo.

—En ese aspecto de total acuerdo.

—Esa es la idea.

—Yo creí que vos dabas como alternativa la decisión oficial de que se realice tal o cual actividad cultural, y no el respeto total por la persona y por la libertad creativa.

—Si hay libertad creativa no existe la posibilidad de que un gobierno diga este sí y este no.

—Y además me gusta el término que vos usaste, el de alternativo, es decir lo que debiera ser un museo es justamente alternativo, que se dé la posibilidad a todos sin distinción de edades, ni de tendencias, ni de nacionalidad inclusive para que sea su lugar, su espacio. Crearles el espacio y que hagan su prueba.

El museo como dos vidas permanentes; en el momento que yo estaba como secretaria técnica del museo esto lo tenía bien claro; una es la infraestructura, el área depósito, conservación de obras de arte, restauración, taller de fotografía, y otra es la de las muestras rotativas, y también habría una tercera área que sería el intercambio con el exterior, cosa que se ha abandonado... y con el exterior. Empecemos, si no hay lo suficiente, porque en este momento esto es muy costoso, a hacer intercambio con el interior, que manden obras artistas del interior acá y que nosotros a nuestra vez mandemos a las provincias. Esa sería una tarea paralela, coprogramática, todo lo que sea ediciones, el boletín que se hacía en el museo, que después nunca más se hizo.

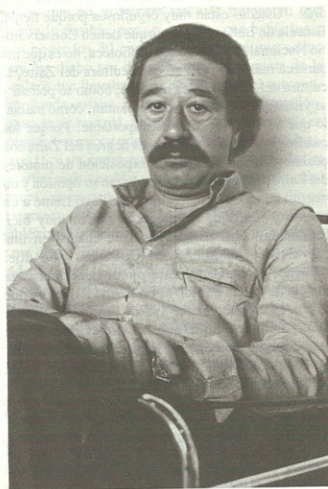
—Ahora se esta haciendo uno...

—¿Se ha empezado a hacer de nuevo? Bueno, sí, yo manejé la publicación, del 1 al 19, y durante años no vi que apareciera ninguno más, que era una manera de informar al público de la actividad. La

infraestructura no debe desaparecer y eso es lo que responde a la denominación Museo, es decir que el museo no debe descuidar la conservación de sus obras, depósito, exposiciones de tanto en tanto de los grandes maestros, pero las exposiciones temporarias, esas tienen que tener cada vez más actualidad, porque es la única atracción para la gente, la gente joven, la mediana y la gente no joven que también quiere saber qué está pasando, porque a un señor le puede interesar mucho Goya pero también si le gusta la pintura le gusta lo que se pinta hoy. Y además estar enterado de otros movimientos que no son exactamente pintura, que son instalaciones, formas, todo esto que acá no se ha hecho nunca, como en el Pompidou. ¿Qué miedo puede ser el que justifique esta prohibición que tienen las instituciones a que entren los nuevos creadores? La palabra perro no muerde, como decía Leibniz.

Alvaro Castagnino

(Marchand)



El Museo Nacional de Bellas Artes está en manos de una interventora puesta por la Secretaría de Cultura, que depende de la Presidencia de la Nación, y esta interventora es abogada, y no tiene formación en el campo específico: ¿Qué opinás de la situación?

Bueno, el Museo Nacional de Bellas Artes siempre ha cumplido una función de divulgación del arte nacional que es inherente al museo. Ya desde la época de Romero Brest el museo cumplía un papel importante en la divulgación del arte argentino y todo lo que estaba sucediendo en ese momento cronológico. Y luego con Samuel Oliver se siguió esta política de ir organizando premios, dando lugar a exposiciones conjuntas o colectivas, organizando el propio museo con una suerte de exposiciones de distintas tendencias, como por ejemplo nuevos materiales o exposiciones de unos geométricos, Paternosto, Messil... una cantidad de gente. Claro, el problema de un museo resulta una situación muy compleja desde el punto de vista de la organización y desde el punto de vista de que tiene que cumplir un papel fundamental dentro de la sociedad, de la cul-

tura de ese país, sobre todo cuando se llama Museo Nacional de Bellas Artes. Nacional implica que es el museo fundamental de este país. Y eso conlleva una responsabilidad muy grande que no está de acuerdo con el presupuesto. Este museo ha tenido el problema económico que es gravísimo desde que yo tengo noticia, soy miembro de la Asociación de Amigos del Museo y más o menos estoy enterado de ciertas falencias de tipo presupuestario que son horrosas, como por ejemplo que la Asociación ha tenido que hacerse cargo de pagar algunos guardias porque en el presupuesto no estaban previstos y había que cerrar salas, no se podían poner todas las salas en exhibición. Eso cifrándolo nada más que en la parte de mostrar al acervo del museo, que no está totalmente mostrado porque no tiene las salas suficientes como para mostrar todo lo que tiene. Después, en cuanto a la adquisición de obras, el museo tampoco tiene presupuesto para adquirir obras, porque tiene un presupuesto muy magro y también es la Asociación la que adquiere algunas obras de vez en cuando. Y en cuanto a la organización de las exposiciones el problema es que también ha tenido que recurrir a empresas privadas para que paguen a veces hasta las lamparitas que son necesarias para la iluminación, o pintar las salas, como en el caso de la exposición que tuvieron que pintar las salas porque el Benson and Hedges no tenía presupuesto. Vos mismo te podés acordar, que cuando el premio del Banco del Acuerdo se iba a pagar el catálogo, el cocktail y todo lo demás, que si bien es justo si lo organiza una empresa privada tampoco corresponde que el museo esté dependiendo de las empresas privadas para poder realizar. El museo tendría que ser absolutamente autoabastecido.

El problema es que la empresa privada cuando da plata condiciona, de alguna manera, el tipo de exhibición que se va a hacer.

Eso condiciona, las autoridades del museo aceptan o no aceptan el programa, en ese sentido tiene el derecho o la posibilidad de aceptar o no. Lo triste de esta situación es que de pronto tiene que basarse en las posibilidades del esfuerzo privado para poder realizar este tipo de cosas.

El aceptar o no en este momento está en manos de la doctora Baijé, que es la que eleva a la Secretaría de Cultura las propuestas que salen de ella misma o de las empresas que proponen; ella hace un trámite inicial y después manda a la Secretaría de Cultura para la palabra definitiva.

Yo no la conozco a la doctora Baijé, no sé cuáles son sus conocimientos sobre el tema, pero pienso que evidentemente no es la especialidad de

ella dirigir el museo, pienso que aparentemente el museo funciona organizativamente muy bien, pero en cuanto a la promoción de mostrar qué es lo que está pasando culturalmente en el país, que esa sería una de las funciones del museo, yo no sé si la doctora Baijé tiene la suficiente formación como para poder encarar una cosa así, lo cual no va en detrimento de ella sino que ese tipo de cargo está reservado para un especialista. O puede ser crítico de arte o puede ser un pintor con gran formación o algún hombre de la cultura que haya tenido mucha experiencia en el tema, porque es un cargo realmente que requiera una gran experiencia, requiere contactos internacionales, requiere, digamos, conocer todo lo que pasa en la Argentina con respecto al arte.

¿Cuál debería ser entonces para vos, específicamente, la función del Museo Nacional de Bellas Artes?

La función del Museo de Bellas Artes, lo dije antes, es en principio mostrar el acervo cultural del país, lo que ya tiene el Museo Nacional de Bellas Artes, que por suerte ahora con la nueva sala se puede mostrar bien toda la colección de cultura argentina, eso desde hace muy poco tiempo, porque hasta que no inauguraron la nueva sala del museo, una gran cantidad de obras de pintores argentinos no estaba a la vista del público, había que retirar las obras para hacer las exposiciones o no hacer exposiciones, sin mostrar el acervo; era una situación difícil, ¿no? Y yo pienso que el museo en cuanto a sus funciones tiene que organizar exposiciones fundamentalmente para mostrar el desarrollo cultural del país, pero esas exposiciones tienen que estar acentuadas en algo que es el estudio profundo de nuestra plástica. O sea, no es una situación de agarrar nombres al azar o nombres de conocidos y hacer muestras, sino que tener un museo requiere tener un equipo de museólogos, y en la Argentina, por ejemplo, yo pienso que debe haber seis museólogos, que están contados con los dedos de la mano. Porque no hay museólogos expertos en artes plásticas, hay una escuela de Museología, de expertos en artes plásticas en México, por ejemplo, pero acá no existe, no tenemos personal muy calificado, y el poco personal calificado que existía en el museo se ha ido yendo por los sueldos que paga la Secretaría de Cultura. Entonces el problema es que para realizar una muestra de un pintor, o de un grupo, o de una época, para en el caso específico de rescate de nuestra cultura, que digamos esa sería una de las soluciones, se necesita un estudio que lleva varios años, el trabajo de varias personas estudiando esa

época, en qué contextos se estaba pintando, cómo se pintaba, quiénes eran los pintores que lo rodeaban, qué estaba sucediendo históricamente en esa época, qué elementos usaban, qué tipo de pintura, qué tipo de telas, en fin, toda una investigación que al público le haga mucho más didáctica la situación, porque colgar cuadros de pintor, es hacer una muestra, pero no es mucho más, no es una cosa tan importante. Un museo debe hacer exposiciones que investiguen la realidad histórica y la realidad personal de ese artista, y para ello se necesita personal especializado, tiempo, esfuerzo, investigación y gente que esté realmente preparada para ello. Esa es una parte, después, está la parte de promoción que puede hacer un museo con respecto a los valores plásticos que en ese momento están trabajando.

¿Pensás que esa es función del Museo de Bellas Artes? ¿O el Museo de Bellas Artes tomó esa función por falencia de otros museos?

Yo pienso que el Museo de Bellas Artes tomó esa función por falencia o porque le dejaron el espacio. Pienso que ahora si en algún momento se termina el Centro Cultural de la Recoleta, el que tiene que tomar ese espacio, en cuanto a promoción de nuevos valores, es el Museo Nacional Municipal de Arte Moderno, sería lo lógico, ¿no?

Claro porque hay una función que parece como que está medio olvidada en este museo que es la de traer muestras del exterior, que también es importante; mostrar toda la cultura mundial.

Claro, traer muestras del exterior y además aquellas muestras de pintores argentinos importantes, pero para eso nosotros necesitaríamos tener un presupuesto digno, o sea que Cultura tuviera un presupuesto digno porque en este momento hacer una exposición en el exterior o traer una exposición del exterior, ya sólo en el flete, en la movilidad, el monto de dólares es tan grande que yo no creo que el presupuesto dé para eso. La última exposición que tuvimos fue la exposición surrealistas del Museo de Arte Moderno de Nueva York, que la trajo una empresa privada y que yo pienso que va a ser una de las últimas por mucho tiempo, que nadie se va a acordar, pagar semejante suma de dinero en fletes, seguros y embalajes y cuidados de una exposición de esa naturaleza. Eso es fundamental, en ese sentido también pienso que ahora el museo está más seguro, que está más vigilado, pero el robo incidió para que algunos museos del exterior tuvieran miedo de mandar las obras a la Argentina. ■

Reportaje: Gabriel Levinas

Fotos: Daniel Jurjo

ESCUELA ABIERTA DE PSICOLOGIA OPERATIVA

Personería Jurídica: N° 000425

Iras. JORNADAS INTENSIVAS DE PSICOLOGIA OPERATIVA

AUSPICIA: ASOCIACION FREUDIANA DE ESTUDIOS Y PRACTICAS GRUPALES

A REALIZARSE EL DIA 4 DE DICIEMBRE DE 1982, DE 9.30 A 19 HS., BAJO LA COORDINACION DEL DR. PACHO O'DONNELL.

COMITE ORGANIZADOR: LIC. MARIA INES PERUFFO, LIC. SILVIA QUESADA Y LIC. ALEJANDRA THAYSEN

INFORMES E INSCRIPCION: GUATEMALA 6077, CAPITAL, TE. 771-1898 DE 16 A 20 HS.

ARANCEL: \$ 250.000 INSCRIPCION LIMITADA.

Un abordaje teórico práctico de orientación freudiana para el trabajo con grupos operativos

ABIERTO A: maestros, empresarios, prof. de expresión corporal, psicopedagogos, sociólogos, empleados, amas de casa, psicólogos, médicos, estudiantes en general, etc.

Es decir a todos aquellos cuyo interés esté centrado en actividades grupales.

También a quienes deseen compartir una experiencia vivencial con personas de intereses comunes.

EL PORTEÑO

CINE

LA LUNA



Dirección: Bernardo Bertolucci
Intérpretes: Jill Clayburgh, Matthew Barry, Renato Salvatori, Tomas Milna
Distribuye: Columbia-Fox

Bertolucci es uno de los más interesantes y complejos autores cinematográficos de los últimos años. Y también uno de los menos apreciados por el público argentino. Esto se entiende como sinónimo de evaluación, valoración. Las causas. Por un lado -y la más nefasta- las prohibiciones que caen sobre sus películas. Tales como "Último tango en París" (que sólo se llegó a dar unos días en el año 73) y la épica "Novecento", superprohibida por nuestra censura. "La luna" recorrió un mismo camino y recién dos años después (se iba a estrenar en el 80), nos confrontamos con ella. Una parábola resume esta historia de amor-incestuosa, terrible, vital-entre una madre y su hijo. Una búsqueda de una identidad, que llega sólo al final cuando madre-hijo recuperan el padre de este. "La luna" es una de esas piezas, que sin duda "van a dar que hablar". Polémica, controversial. Este film nos devuelve a un notable realizador, de quien víamos hace muchos años "El conformista", una obra definitiva para el cine contemporáneo.

LOS AÑOS LUZ

Dirección: Alain Tanner
Intérpretes: Trevor Howard, Mick Ford, Odile Schmitt, Louis Sanier.
Distribuye: Centuria

Todo el film es una verdadera poesía. A partir de la relación entre un joven de 25 años (Jonas) y un viejo -en años, nada más- (Yoshika), nace, no sólo una amistad. Un intercambio de vida, de conocimientos, de experiencia. El respeto que le impone el anciano a Jonas va más allá de la iniciación de éste en el camino de la "salubridad". El año es el último de este siglo y el lugar, un perdido garage en una campaña irlandesa. Hay un cementerio de autos -¿la civilización?- y en el medio los dos personajes de esta historia maravillosa. Alain Tanner (un suizo que ya ha hecho 8 largometrajes y ninguno se ha estrenado por acá) ha llevado su discurso con un lenguaje ágil en lo narrativo (espléndido el montaje), denso en el contenido dramático y con una iluminación difusa que crea climas fantásticos, irreales, soñados. Los dos protagonistas -el gran Trevor Howard y el incipiente Mick Ford- apprehenden un trabajo difícil, y salen airoso. "Los años luz" es un desafío. Intrincado, extraño, hermoso.
 Fernando Bremner

Pasion de Amor no se ubica en el nivel de los grandes antecedentes de Sola (Celos estilo jta

liano, Nos ha bíamos amado tanto, Un día muy particular, Brutos, feos y malos entre otras) sino en lo que se definiría como "película chica", aunque no menos significativa. Es que el drama no pasa por lo social ni lo político sino por el valor de la sensibilidad y el sacrificio del individuo. Sola se dedica a promover permanentemente a sus personajes y a los espectadores introduciendo poco a poco a Fosca, mujer mañita, hasta que obliga a tomar partido sin ambigüedades: amor o asco. El colorarlo, aceptar la muerte sólo por un momento de vida viva, no puede menos que conmover profundamente. Notables son, además, la ambientación y climas de un melodrama a recordar.
Director: Ettore Scola
Productor: Franco Comberi
Elenco: Bernard Giraudeau, Valeria D'Obici, Laura Antonelli, Jean Louis Trintignant

Bebe Kamin

CINE ARGENTINO DEL '60

Directores Argentinos Cinematográficos -DAC-, en su tarea de promover al cine nacional, organizó un ciclo de películas argentinas del '60.-

Cada día se proyecta un largometraje y un cortometraje de dicha época, en el Cine Maxi - Carlos Pellegrini 657.

Este acontecimiento cultural tiene como objeto difundir una de las décadas más importantes de la cinematografía argentina, en la que surgieron relevantes directores, actores y técnicos. Con este ciclo, Directores Argentinos Cinematográficos desea recuperar un importante patrimonio cultural y facilitar el acceso de las jóvenes generaciones a un CINE ARGENTINO de calidad, que tuvo amplia repercusión nacional e internacional.

Miércoles 27 de octubre: Inauguración
Jueves 28 de octubre: TRES VECES ANA, de David Kohon EL DIABLO SIN DAMA, de Eddie Calogno
Viernes 29 de octubre: PAULA CAUTIVA, de Fernando Ayala LOS ANONIMOS, de Pedro Stocki

Sábado 30 de octubre: LA MANO EN LA TRAMPA, de Leopoldo Torre Nilsson PORQUE HOY ES SABADO, de Rafael Filippelli
Domingo 31 de octubre: DAR LA CARA, de José Martínez Suárez EL CARTERO, de Paulina Fernández Jurado
Lunes 1 de noviembre: EL RENIDERO, de René Mugica PETROLITA, de Victor Iturralde Rúa LA PARED, de Jorge Martín - Catú.

Martes 2 de noviembre: LA CIFRA IMPAR, de Manuel Antín TARJETA POSTAL, de Héctor Franz

Miércoles 3 de noviembre: LA HERENCIA, de Ricardo Alventosa DE LOS ABANDONADOS, de Mabel Itzcovich
Jueves 4 de noviembre: LOS DE LA MESA DIEZ, de Simón Ferdman PETORNO, de Ballaco y Paternostro

Viernes 5 de noviembre: LOS INUNDADOS, de Bonacina

Sábado 6 de noviembre: PAJARITO GOMEZ, de Rodolfo Kuhn CARLITOS, de Carlos Orgambide

Domingo 7 de noviembre: EL ROMANCE DEL ANICETO Y LA FRANCISCA, de Leonardo Favio BUENOS AIRES EN CAMISETA, de Martin Schor

Lunes 8 de noviembre: RIO ABAJO, de Enrique Dawi TIERRA SECA, de Oscar Kantor
Martes 9 de noviembre: TURE CABRERO, de Juan José Jusid BERNI, de Juan José Stagnaro

FUNCIONES ESPECIALES

Como es su costumbre, la Cinemateca Argentina (Sarmiento 2255), presenta una programación realmente interesante. Para noviembre nos promete lo siguiente: en cine argentino la excelente realización de el repatriado Lautaro Murua "La Rulito" con notable trabajo de (Marilina Ros), y los films "Volver" (David Lipszick) y "La conquista del paraíso" (Eiseo Subiela). Una serie de films que son verdaderas obras maestras: "Metropolis" y "M, el vampiro negro" de Fritz Lang, "Muerte en Venecia" de Luchino Visconti, "Amarcord" de Federico Fellini. También hay cine americano con "Calles peligrosas" de Martin Scorsese y "Momento de decisión" de Herbeet Ross, y "Traigan la cabeza e Alfredo García" de Sam Peckinpah. Habrá un Bergman ("De la vida de las marionetas"), un Polanski ("El inquilino"), un Cayatte ("Razón de estado") y una trilogía de Fellini, Malle y Vadim ("Historias prohibidas"). Y para terminar; la saga de Andrei Michalkov Konchalovski, "Siberiada", el terrible "Señor de las moscas" de Peter Brook y dos obras no muy conocidas del alemán Werner Herzog: "Señales de vida" y "Kastelmacher".

TEATRO

Ciclo '82 de Teatro Abierto

Continúan las representaciones de las obras que integran la programación de este ciclo. Las funciones se llevan a cabo en la sala del Teatro Margarita Xirgu, Chacabuco 875, y en el Teatro Odeón. Entre los autores que participan merecen destacarse los nombres de Carlos Gorostiza, Osvaldo Dragún, Roberto Cossa y Carlos Somigliana. Entre los directores, Omar Grasso, Lura Yusssem, José María Paolantonio, Agustín Alezzo, Sergio Renán, Jaime Kogan, Alberto Ure y Julio Baccaro.

También Teatro Abierto incluye un ciclo de teatro experimental, que tiene lugar en el Teatro Margarita Xirgu, por las noches.

Los Teatros de San Telmo:

El Emperador Gynt, con Franklin Caicedo. Dirección de Oscar Cruz y Héctor Bidoné, con música de Edvard Grieg. Viernes y sábados a las 22:30 hs. Medea, con la interpretación y dirección de Inés Ledesma, en versión

libre de la misma. Viernes y sábados a las 21 hs. Domingos a las 19:30 hs. **De los cantos de España.** Espectáculo musical con textos de García Lorca, García de la Parra y otros. Canta María Gondell y acompaña, en guitarra y gaita, Mario Arreseguy. Sábados 21 hs. y Domingos 19:30 hs. 9° "B". de Franz Kaver Kroetz. Interpretación de Lía Jelin; escenografía vestuario y luces de Graciela Galán; dirección interpretativa de Ariadni Mavraakis; dirección general y puesta en escena de Victor Kesselman y Ariadni Mavraakis. Los lunes y martes a las 21:30 hs. Los Teatros de San Telmo: Cochabamba 360 - Tel. 361-1887/7170.

Líderes, de Alfredo Zemma, con dirección del autor. En la Sala Bambalinas, Chacabuco 947. Martes a viernes 21:30 hs., sábados 21:30 y 23:15 hs., domingos 19:30 hs.

POESIA

Finalizando el ciclo de poesía que comenzó en octubre, el Centro de Cultura Independiente (C.E.C.I.), ubicado en Alsina 3229, el viernes 5 de noviembre recitarán sus poemas: Reynaldo Giménez, Virlita Lubarsky, Alberto Muñoz y Mirta Rosenberg. Este día el poeta y periodista Eduardo Mileo presentará (con algún recitado) su primer libro de poemas "Quítame esta cruz".

DANZA

Desde el sábado 16 de octubre se viene realizando, en el Teatro Lasalle - Cangallo 2263 - un ciclo de danza titulado "Danza 1 2 3", que se extenderá hasta el 29 de noviembre. Este ciclo abarca distintas corrientes de movimientos representativos del género contemporáneo en nuestro país.

La programación es la siguiente: Todos los sábados, 19:30 hs. **El carro**, coreografía de Vivian Luz; **Duetto**, coreografía de José Campitelli; **Juego de tres**, coreografía de Milka Truol; **Au e libre**, coreografía de Nora Codina; **Los huérfanos**, coreografía de Mariana Szusterman.

Todos los domingos, 18:30 hs.: "... cuatro libros a partir de la señora", coreografía de Diana Machado; Una vez más, coreografía de Gerardo Baamonde; **Recoged esta voz**, coreografía de Patricia Stokoe; **Número vivo**, coreografía de Oltar Ramirez y Alejandra Flechner; **Escaleras**, coreografía de Alba Ferretti (por el Grupo de Danza Contemporánea); **Hoy función hoy**, coreografía de Silvia Vladimivsky.

Todos los lunes, 21 hs.: **El desocupado**, coreografía de Sandro Nunziati; **Spes**, coreografía de Daniel Goldin; **Como de costumbre**, coreografía de Susana Tambutti; **Compacto**, coreografía de Ruth Guelman; **Ráfagas**, coreografía de Margarita Bai.

RECOMIENDA

GALERIAS



Eduardo Iglesias expone pinturas y dibujos en "La casa de Antonio", Sánchez de Bustamante 2287, a partir del cinco de noviembre.

8 Nov - 30 Dic

Enrique Galdolfo-Nicolás Rubió (pintura naïf)

Arte Nuevo:

25 Oct - 13 Nov

Oscar Smoje "Pinturas 82"

16 Nov - 27 Nov

Nicolás Giménez (Pinturas)

Artica:

15 Nov - 4 Dic

Carlos Manso (Pinturas) "Chacras y estancias"

Feldman:

15 Oct - 15 Nov

Exposición homenaje a 4 Maestros de la Pintura Argentina.

Victoria, Daneri, Tiglio, Lacámera.

Praxis:

2 Nov - 20 Nov

Exposición homenaje a Raúl Soldi - (Pinturas)

23 Nov - 30 Dic

Eduardo Bertozzi - (Pinturas)

Nice:

1 Nov - 30 Nov

Muestra Grandes Pintores Argentinos

Lacámera, Victoria, Forte, Alice, Sirio, Ruso,

Delmonte, Henri Vara, Jorge Vara, Jorge

Ponce, Faggioli, Bayon, etc.

Alberto Elía:

26 Oct - 7 Dic

Pollesello

Campondónico

Siglo XX:

14 Oct - 11 Nov

Clara Bullrich (Oleos)

12 Nov - 1 Dic

Hugo Teruggi (Dibujos)

Fundación San Telmo:

1 Nov - 5 Dic

Rail Russo - muestra retrospectiva -

Suipacha: 8 Nov - 20 Nov

Homenaje a Homero Mansi (muestra de 17

pintores, entre ellos:

Berni, Soldi, Pastor, De Lafuente, Faggioli,

Sbermini, Mujimín, Cañas, Gorrachategui,

Alonso, etc.

22 Nov - 4 Dic

Muestra de grandes Maestros Argentinos:

Berni, Soldi, Pastor, De Lafuente, Cañas,

Gorrachategui, Alonso, Filip, Forte, Castagn-

on, Tiglio, Vaz, Frexas, Figari, Battle Pla-

nas, Bruzzone, etc.

Wildstein:

11 Oct - 5 Nov

El retrato y su pareja. Conjunto de 14 retratos antiguos en la fantasía de artistas contemporáneos.

MUSICA

Leda Valladares se presentará, con "Cantos ancestrales de los Andes", en el Aula Magna de la Facultad de Medicina, Paraguay 2150. Miércoles 10 de noviembre, a las 19:00 hs.

"Vozarrón", un grupo musical que busca lograr un sonido representativo de nuestro lugar. "Vozarrón" define su sonido como "música argentina de fusión", pues sus temas están elaborados en base a ritmos folclóricos e incorporan elementos del jazz y del rock. Es integrante del movimiento Musicasiempre y participa en el ciclo "Música Abierta '82", que tendrá lugar en el estadio Obras. La formación de "Vozarrón" es la siguiente: Marcelo Kaplan, teclados y dirección; Sebastián Schon, saxo alto y flauta; Victor Ponienam, saxo tenor y flauta; Gustavo Cerati, guitarra y voz; Daniel "Indio" Insussarry, bajo, y Claudio "Pato" Loza, batería.

El miércoles 10 de noviembre estará en La Trastienda, en Thames y Gorriti, a las 22:30 hs. También el viernes 26 de noviembre brindará un concierto en el Auditorio de la Universidad de Belgrano, en Federico Lacroze y Luis María Campos, a las 0:30 hs.

En "Entreacto" estará el jueves 18 de noviembre, a las 22:00 hs. La dirección es Vidal 2164.

Concierto: El Grupo de Creación Musical realizará un concierto en la sala de la Fundación San Telmo, Defensa 1344, Capital, el día sábado 13 de noviembre, a las 19:30 hs. Dicho concierto cierra el ciclo de cuatro programas por el Grupo para el año en curso.

Se contará con la participación de los siguientes intérpretes: César Grimoldi y Mario Herreras, piano; Jorge de la Vega, flauta; Néstor Tomassini, clarinete; Juan Roque Alsina, violín; Gustavo Massun, viola; Eduardo Vasallo, violoncello.

Se ejecutarán obras de Olivier Messiaen, Roberto Flores (estreno), Mario Herreras (estreno), Igor Stravinsky, Harrison Birtwistle, Claudio Melo (estreno) y Marta Barra (estreno).

Continuando con las periódicas presentaciones en nuestros pab de diversos artistas uruguayos, se ha confirmado para el mes de diciembre la visita - que incluye algunos recitales - del cantautor Jaime Ros. No muy conocido en estos parajes, este joven "yorugua" es uno de los pilares de la Nueva Música Popular de la otra orilla. Para ese mes, según nos informó Rubén González - jefe de

prensa de PolyGram - saldrá el primer LD de Jaime que contiene una recopilación de sus tres primeros discos ya aparecidos en el Uruguay. A esperarlo.

MUSICASIEMPRE ya ha comenzado con su ciclo "Música Abierta '82". Los pasados viernes 22 y domingo 31 se presentaron: el grupo MIA, Alejandro De Raco, Perla Argentina, Osvaldo Aguilar, Música Ficta, Librevoz, La Fuente, Las Voces Blancas, Raul Carnota, Spinassi, Marrodán, Suna Rocha, Hugo Romero, Madrigal (Rosario), Vozarrón y Opus 4. Para las próximas fechas de este ciclo estarán: Cantoral, Ines Rinaldi, Luis Borda Sexteto, Comedia, Camerata Porteña y Viracocha (domingo 7); Marian y chango Farias Gomez, Manolo Juarez, Quinteto Clave, Magdalena Leon, Contramano y gutural (domingo 14), Chany Suarez, Daniel Homer, Raices Incas, Juan Carlos Muñoz, Nuevos Aires y Rodolfo Mederos (domingo 21); Quintral, Baraj-Barrucco, Grupo Telemann, Marcelo Bocanera, Georgina Aguerre y Tawantinsuyu (domingo 28), todos en noviembre. En diciembre estarán: Ollantay, Raul Peña, Horacio de Tomasso, y Ricardo Terragon (domingo 5) y Antonio arragó os, Los Trovadores, Emilio Del Guercio, Luis González, Pablo Trosman, Claudio Cerna y Yuelza (domingo 12). Esta programación está sujeta a cambios. Los horarios son todos a las 19 horas. El lugar el Estadio Obras y las entradas (únicas) costarán 60.000 pesos.

DISCOS

ANACRUSA - Fuerza (Philips)

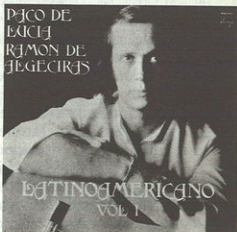


En seis años Anacrusa - a quien hoy tenemos de vuelta - había editado tres LDs. en donde reflejaba su gusto y su visión de la música popular latinoamericana. Desde zambas hasta jorjatos, pasando por las marineras. Desde que se fueron a Francia, hace ya cinco años, han publicado otros tres discos. El segundo "Fuerza" es el que nos interesa ahora. Grabado hace más de un año los arreglos y la dirección musical pertenecen a José Luis Castañeira de Dios, alma mater del grupo. Las letras son autoría de su cantante, Susana Lago. A veces es difícil engancharse en el "clima" que Susana impone con su voz. Ba-

guilera, estríada - y hasta gritona -. Pero la calidad del material compuesto es excelente. Ritmos tradicionales como vidalas, candombes, chayas, malambos, son enriquecidos por las arreglos de José Luis. Es interesante descubrir entre los músicos que los acompañaron en este disco (grabado en París) a Omar Espinosa en guitarra (quipetista Gustavo Moretto (ex-Alma y Vida, ex-Alas) y al percusionista Ruben Sanchez Retta que nos sorprendió en los recientes recitales de Anacrusa. Una vuelta con fuerza.

Paco de Lucía-Ramón de Algeciras

Latinoamericano Vol.1 (Philips)



Otra exquisita exhibición guitarrística a cargo del "dueño del flamenco". Aunque debemos aclarar que este ritmo no aparece en el presente LD. Toda la obra, como lo indica el título, está dedicada a la música latinoamericana. A través de las cuerdas de su guitarra - y de las de su hermano Ramón de Algeciras - el recorrido va desde México hasta Chile. Escuchamos temas ya archipopulares como "Yo vendo unos ojos negros", "Guadalajara" y "A media luz". Otros como "Las manianitas" y "Quizás, quizás, quizás" que seguramente alguien recuerda que en su momento los canto el desaparecido Nat "King" Cole. Hablar de la precisión en el rasgueo, de la "gracia" en la ejecución, ya es redundante cuando se habla de don Paco. Escúchenlo y verán.

Fernando Brenner

Chany Suárez presentará su cuarto long play, el día 22 de noviembre (día de Santa Cecilia, patrona de la música), a las 21:30 hs., en el Teatro Odeón. El L.P. se titula "No te rindas", y los músicos invitados son Rubén Rada, Lito Nebbia, Raúl Barboza, Bernardo Baraj, Daniel Bicielli y Osvaldo Fattorusso.

COMIDAS

Almuerzos de "Tata". Todos los domingos "Tata" prepara para su clientela deliciosos manjares caseros a sólo \$ 85.000. - (postre incluido). Es importante reservar mesa. El lugar: "La Peluquería", Bolívar 949. Tel.: 44-2405 o 362-2290.



Una esperanza

El día 28 de octubre, en el cine Lara, de la Avenida de Mayo, se realizó un encuentro de juventudes con miembros del Movimiento de Reconstrucción de la Cultura Nacional. Entre los disertantes, integrantes de la mesa redonda, se encontraban Ricardo Monti, León Gieco, Antonio Tarragó Ros, Leda Valladares y Enrique Stein. Cada uno de ellos expresó, al público asistente, qué entendía por cultura nacional y cuál era su inserción en ella.

León Gieco habló del movimiento de rock argentino, el cual, indudablemente, está influenciado por diversas corrientes internacionales, pero, dijo, a pesar de eso se ha convertido en un vehículo genuino de comunicación entre las generaciones más jóvenes. Dijo también que el rock argentino ya tenía suficientes características propias como para ser considerado como música popular y urbana de nuestro país, puesto que, en definitiva, la argentina también es una gran mezcla de razas y nacionalidades. En consecuencia, opinó (haciendo alusión a palabras de Ernesto Sabato, también integrante del Movimiento), que no se puede exigir una cultura químicamente pura. Se ofreció también para actuar como un puente entre los jóvenes adherentes al movimiento de rock y las distintas expresiones de la música y culturas nativas, que él mismo, como así también muchos de los "rockeros", desconocían, producto esto del nefasto manejo de los medios de difusión con respecto de las expresiones realmente nacionales de nuestra cultura.

Tarragó Ros, por su parte, contó cómo el chamamé era despreciado por las autoridades de Corrientes y desplazado para suplantarlos por música brasileña en los carnavales, de una muestra más de la subestimación que sufre la música autóctona por parte del poder.

Leda Valladares relató cómo tomó contacto con la música de los Andes y postergó, a partir de ese momento, su música para convertirse en una difusora del universo musical de los Andes.

Ricardo Monti habló de las dificultades de crear en un país sin libertad y con permanente censura.

Por último, Enrique Stein habló sobre la relación que existe entre las culturas populares y la medicina rural y la medicina que él mismo practicó en la provincia, donde muchas veces tuvo que incorporar a las "comadronas" para atender partos y otras urgencias.

Después se habló acerca de la relación que existe entre una economía y una cultura dependientes. El público se mostró ávido de comunicarse con los hacedores de la cultura

nacional, sin intermediarios.

Fue, realmente, un acto interesante y que nos dejó una esperanza.

Todos los interesados en adherirse y/o participar del Movimiento y sus actividades deben dirigirse a la calle Maipú 459, 7° "E", o bien comunicarse con el teléfono 392-5701.

Del mapa de macondo y de algunos otros

Algun día (algun Buendía, sería más acertado decir), o alguna noche, mucho tiempo antes que ahora, el hombre de los bigotes grandes y la imaginación intensa se ha de haber sentado frente a la máquina de escribir y, después de pensar un momento (ya había pensado y sentido bastante antes de sentarse), se ha de haber lanzado a esa aventura frenética y apasionada de crear un pueblo y sus habitantes: una obra, aunque quizás él no lo sabía. Ese fue el comienzo concreto del camino, cuando empezó a escribirle a "los incrédulos del mundo", para contarles, según él, historias verdaderas. Pero los incrédulos no lo fueron tanto: Macondo ha de ser el pueblo de Latinoamérica que tiene más habitantes, ya que todos, alguna vez, hemos sido habitantes de Macondo. A la distancia, claro, pero una distancia demasiado próxima, casi solamente simbólica, porque el hechizo de Macondo es fuerte, muy fuerte, y todos nosotros hemos quedado atrapados, en algún momento, en las redes de sus urdimbres fantásticas, de sus lluvias diluviales de octubre, de sus soledades inabarcables.

Desde allá, desde aquel pueblo, nos fueron llegando historias de coroneles que esperan cartas que nunca llegarán, de adolescentes delicadas que coleccionan ratones muertos en cajas de zapatos, de dentistas que atormentan a sus opositores políticos arrancándoles las muelas sin anestesia, de ciegas astutas que adivinan a sus nietas, de soledades que duran cien años, de odios y de amores ardorosos, pasionales.

Macondo está en Colombia, dicen, o al menos eso dice el hombre de los bigotes grandes y la imaginación intensa, pero, por más que

uno lo busque en el mapa, nunca aparecerá. Es que Macondo está en otros mapas: en el de los recuerdos, por ejemplo; en el de la literatura, fundamentalmente.

Y el hombre de los bigotes grandes y la imaginación intensa, su creador, está, desde hace algunos días, en el mapa de los universales reconocidos de la literatura grande: Gabriel García Márquez, quien pudo no darse cuenta que habíamos de él, recibió el Premio Nobel de Literatura.

Esto, más allá de algunos olvidos y omisiones, es una satisfacción para todos los habitantes de Macondo: los que lo fueron, los que lo somos y los muchos que lo serán, mañana, pasado y siempre.

Cipe siempre vuelve



Cipe Lincovsky, la actriz que tantas veces nos sacudió, nos impactó, nos conmovió, estrena, muy pronto, un personal: "Siempre vuelve". De este, de ella misma, ella dijo: "Mi último personal fue "Gracias". Después me fui del país, en el '76. Estuve trabajando en Italia, en Alemania, en España y en Venezuela. Ahora sentí, pensé, que llegaba el momento de otro personal, de hablar yo, porque a pesar de que los textos son de Chejov, Borges, Carlos Fuentes, Fontanarrosa, soy yo la que habla, porque soy yo la que los elije y los compagina. Al hacer un personal parto de mí misma: busco decir lo que en un momento determinado necesito decir, sentir,

oir, lo que me produce catarsis, lo que me hace reír de mí misma, o de los otros. Creo que si me respondo a mí respondo al público."

"Hacia tiempo que le daba vueltas a este espectáculo. La concreción suele deberse a circunstancias personales o externas, y tengo que buscarlas. No es un tipo de espectáculo que se elabore fácil y rápidamente. Por ejemplo, hay algo que quiero contar: hacía siete años que quería hacer Ema Zunz, el cuento de Borges. Se lo di a muchos adaptadores pero nunca encontramos la forma de combinar el misterio policial y lo que ella pensaba. Lo intenté por seis años y era imposible. Un día murió mi padre: a las tres semanas estrené Ema Zunz sin mover letra del cuento de Borges, sólo cambiándolo a primera persona y hablándole a él, a mi padre. Por eso digo que es un proceso lento."

"A este espectáculo yo ya lo estrené en Montevideo, en Brasil y en Colombia. Creo que este espectáculo es, de alguna manera, una revalorización de lo latinoamericano, incluso para mí misma. Y en una crítica que le hicieron, decían algo que puede ser una de las ideas del espectáculo: que en todo el texto había una unidad, una línea que une a los distintos textos, en el sentido de que Isadora Duncan fue una transgresora del arte establecido y de la sociedad de su época, que Ema Zunz es una transgresora a la justicia, porque toma justicia por su propia mano, que la Malinche, la india que se acuesta con Hernán Cortés, también es una transgresora, una traidora a su pueblo. Pero de esa traición sale América, nace la raza americana. Es decir que de un hecho negativo sale un hecho positivo. Esto es lo que tenemos que aprender nosotros, porque nosotros somos hijos de la Malinche, si no no hubiéramos existido."

"Siempre vuelve" se estrena el día 4 de noviembre, en el Teatro Odeón, y estará hasta el 14 del mismo mes.

Otro premio

En el número nueve de "El Porteño" lo entrevistamos a Miguel Rodríguez, director de fotografía de recordadas películas, como "La isla", "Don Segundo Sombra", "Quebracho", "La Raulito" y muchas otras. Hoy volvemos a hablar de él, en este caso debido a un reconocimiento a la calidad artística de sus trabajos: ha obtenido el Premio al "Mejor tratamiento de la imagen" de 1981, anualmente otorgado por Kodak al director de fotografía que mejores resultados estéticos y expresivos obtenga en este rubro de la producción cinematográfica.



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.

¡ YA APARECIO !

OTRAS FORMAS DE ESTAR EN FORMA

UNO MISMO

REVISTA MENSUAL COLECCIONABLE

Nº 1 - 1971

LOS DEPORTES
DAN ENERGIA

EL CUERPO
NO MIENTE

EL AZUCAR
AMARGA

AMOR
Y DESEO

LA VIDA
BIEN TRATADA

... Y MAS



Sí,

una revista argentina
dedicada íntegramente al
mejoramiento personal

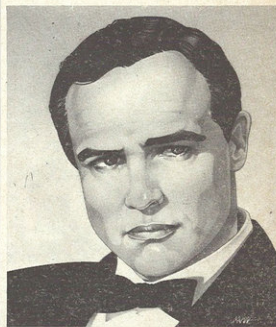
en quioscos

el attilio

Restaurant Bar

Paunero 2846

Tel. 802-6176



summa

Revista de arquitectura, tecnología y diseño

Número 178/179 septiembre 1982
número doble

Después del Modernismo:
Diana Agrest & Mario Gandelsonas, Tony Diaz,
Miguel Angel Roca

La obra y el pensamiento de los principales
y polémicos protagonistas del denominado "Pos-
modernismo" en nuestro país.

El número se complementa con la nueva sección
artes plásticas dedicada a las Sextas Jornadas
del Color y de la Forma, y con una extensa nota
sobre Arquitectura y equipamiento para exteriores

Número 180 octubre 1982

Una cierta arquitectura argentina

Serie de obra de arquitectos argentinos abocados
a la búsqueda de una arquitectura que refleje el
ser o sentir nacional. Entre otros Hugo Adesso,
Ethel y Giancarlo Puppo, Miguel Asencio. Además
se incluyen notas teóricas sobre el tema, de los
arquitectos Marina Waisman, Miguel Asencio y
Carlos Viarengi. El material trata de agotar lo
tratado además con un extenso reportaje al
maestro Eduardo Sacriste, académico de Bellas
Artes y representante de la Escuela Bauhaus.



sumarios números 60 y 63
Neoclasicismo I y II

El actual panorama que presenta la arquitectura
es muy complejo; la puesta en crisis de los valo-
res del Movimiento Moderno y su actitud mesiá-
nica ha llevado a críticos y arquitectos a bucear
en otros períodos de la historia en busca de valo-
res - fundamentalmente simbólicos - para su pro-
ducción. Es así como ha comenzado a sentirse
una fuerte tendencia historicista y un revivir de
valores propios de la arquitectura neoclásica del
siglo XIX. Frente a este panorama la Colección
sumarios, dirigida por la arquitecta Marina Wai-
sman, ha encarado en dos números, el desarrollo
y estudio de esa arquitectura. En la primera de
las entregas se publica una cuidadosa descrip-
ción del tema desde la Revolución Francesa hasta
nuestros días realizada por el historiador y teó-
rico Geoffrey Broadbent y una nota crítica sobre
la actual utilización del Neoclasicismo por el ar-
quitecto español Fernández Galiano. El siguiente
volumen estará dedicado a la misma problemá-
tica pero circunscripta a nuestro país y a Latinoa-
merica.

GABY LEVINAS PRESENTA A
ROBERTINO GRANADOS EN

LENY BLUES



Música Original
**LUIS ALBERTO
SPINETTA**

**PEDRO
AZNAR**

Vestuario: WRANGLER

2º AÑO DE ÉXITO
300 REPRESENTACIONES

Con
**PATRICIA GUITELMAN
JULIO DEL ESTAL**

Libro y Dirección
**ROBERTINO
GRANADOS**

Iluminación: MAX FUND
Coreografía:
MAYCO CASTRO VOLPE

TEATRO DEL ESTE

Archivo Histórico Viamonte 638, y Florida www.ahira.com.ar