Revista Mensual

EL PORTEÑO

Año II/Nº 13/Enero 1983

$ 55.000

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

STATUS

REVISTA MASCULINA

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

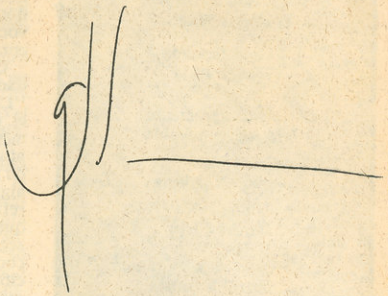
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CARTA DEL DIRECTOR

Estoy otra vez aquí, después de un viaje, un poco angustiado porque me di cuenta de que la revista es igual sin mi presencia, la pueden hacer sin mí.

Este número, el 13, está más chiquito, la tapa no "dice" nada que pretenda aumentar las ventas: nos alcanza con los lectores que tenemos y, por eso, en lugar de Sofovich o de Neustad, pusimos ese retrato de una dama porteña, de esas porteñas únicas que podemos encontrar en cada barrio de Buenos Aires.

La elección de esta dama —pintada por la única mujer entrevistada entre los artistas plásticos que respondieron acerca de la vanguardia en pintura— está relacionada con la intención de desmelancolizarnos, de convertirnos en una revista alegre. Con el tiempo, con el país.



SUMARIO

6	**Plástica.** La vanguardia muere primero (y el arte queda)
12	**Política.** Diciembre porteño. Reportaje de Andrés Fontana a Oscar Landi.
19	**Movimientos.** La reconstrucción y el desarrollo de nuestra cultura.
24	**Despojos.** Emigración de cerebros: la deuda está paga.
28	**Teorías.** Escepticismo y ciencia.
32	**Psicoanálisis.** Alain Grosrichard: La estructura del harem o Civilización y barbarie.
35	**Autores.** Griselda Gambaro: Narrar y nada más no es nada más.
40	**Cine.** Rock en 35 mm.
42	**Cine.** Julio Salinas: Un lugar en la cultura europea.
46	**Aborígenes.** Discriminación étnica en América Latina.
48	**Educación.** Padre Turel: Educar, no domesticar.
51	**Rescates:** Alejandra Pizarnik: Invitada a ir nada más que hasta el fondo.
59	**Arqueología.** Alberto Rex González: "Recuperar el sentido Americanista".
62	**Cuento.** Los Totos, de Carlos Marcucci.

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

EL PORTEÑO

Director
Gabriel Levinas
Jefe de Redacción
Miguel Briante
Secretario
Gustavo Wagner

Coordinación
Jorge Ilvek

Arte y Diagramación
Jefe **Alfredo Baldo**
Colaboradores
Mariana Gutiérrez
Fotografía
Daniel Jurjo

Colaboran en este número
Andrés Fontana
Martha Gavensky
Mónica Flores Correa
Gloria Autino
Fernando Brenner
Jorge Barale
Ana Calabrese
Luciana Castagnino
Carlos Marcucci

Corresponsales
Nueva York: **María Eugenia Estenssoro**
Inglaterra: **Christopher Jones**
Polonia: **Rajmund Kalicki**
España: **Humberto Rivas**
Italia: **Oscar Bony**
Senegal y Africa: **Fréderique Van Bemmlen**
Washington: **Daniel Levinas**
París: **Oscar Caballero**
Noruega: **Inés Herdoy y Audun Wik**
Nación Kolla: **Asunción Ontiveros Yulquila**

Corrección
Susana Villalba
Gerencia de Publicidad
Carlos Giménez Cardozo
Tapa
Diseño: **A. Baldo**
Oleo de: **Marcia Schvartz**

El Porteño Revista Mensual, Editada por el **Porteño S.A.** Cochabamba 726, tel. 26-0634, Buenos Aires, Argentina. Registro Nacional de la Propiedad Intelectual Nº 145.212. Prohibida su reproducción total o parcial. Derechos reservados. Impreso en Impresora **APUS S.A.** Luzuriaga 1684, Capital. Fotocomposición **FA.VA.RO.** Independencia 3277, Capital Federal. Distribuidor en Capital Juan C. Gómez. Interior Marcelo Noriega. Dirección: Gabriel Levinas. Enero 1983.

CARTAS DEL LECTOR

Sr. Director:

Soy lector de su revista desde el primer número, he colaborado con alguna nota y constato el interés que ella provoca en muchos argentinos, interés que corre parejo con las cosas que dice.

Quiero referirme en esta oportunidad al artículo de Guillermo O'Donnell "La derecha sin voto..." aparecido en el último número. La nota tiene un mérito, en primer lugar, bastante ausente en las formulaciones políticas de los partidos tradicionales y hasta en algunos de "izquierda": O'Donnell se refiere a la base social de la derecha que es la tierra pampeana. Referirse, según entiendo, al poder oligárquico como base social de las fuerzas reaccionarias de la Argentina, no sólo es atinado sino necesario para reconocer en aquéllas a una de las dos montañas (la otra es el imperialismo) que el pueblo argentino tiene que derribar para salir del atraso en el que estamos sumidos desde hace años.

O'Donnell es terminante y ese es el mérito de su nota, dice: "...Democracia significa armar un consenso para afrontar el conflicto que implicará la resolución final del problema planteado por la base social de una clase —y sus actores aliados y periféricos a lo largo de la historia— que son interruptores naturales de los procesos de democratización política y social"

O'Donnell, quien de alguna manera se califica a sí mismo como "transitólogo", es decir preocupado por las características del proceso de transición, omite, o no tiene en cuenta, a mi entender, algunas cuestiones: a) Argentina (a diferencia de España y Grecia, mencionados como países en que operó un proceso de transición) es un país dependiente del imperialismo. Este no es un detalle más, ya que no existe experiencia alguna para señalar a la oligarquía argentina como independiente de ese socio clave, quizás distinto en diferentes épocas, pero que caracteriza a nuestros países, particularmente los del Tercer Mundo.

O'Donnell omite una referencia a la estrecha relación de esa oligarquía con el imperialismo de turno: la Argentina estuvo asociada a Inglaterra casi desde la aparición del fenómeno imperialista, a finales del siglo pasado, siendo principal comprador de carnes y cereales; hoy aquélla es reemplazada por la URSS que a partir de 1976 fue ganando el primer lugar como mercado de colocación de más del 70 % de nuestra producción agropecuaria, exportaciones que rinden el 85 % de las divisas que ingresan al país. Esa omisión es una falencia seria, a mi entender, en quien se ubica como hombre de la izquierda democrática de Latinoamérica, y mucho menos justamente de esta parte del continente.

b) Afirmar que a "los militares les vendieron un buzón" cuando se hace referencia a la política de Martínez de Hoz, podría ser aceptable para ciertos niveles inferiores de la F.F.A.A. que convalidaron la política de entrega y de destrucción de la economía. Pero así formulado y reforzado con la idea de que las F.F.A.A. procedieron como producto de "una gran paranoia" es en el mejor de los casos evitar señalar a Videla, Viola y sus Ministros de Economía como los primeros responsables de convertir al país en una "colonia próspera, minera, pesquera, agrícola, ganadera" y que para hacerlo tuvieron que diezmar a las organizaciones obreras y populares, con miles de muertos y desaparecidos. No resulta difícil explicar porqué esa cúpula de las fuerzas armadas que progresivamente fue modificando la alineación internacional de la Argentina, contó en todos los foros internacionales con aliados (URSS, Cuba, etc., además de los tradicionalmente reaccionarios) que en todo momento evitaron condenarlos, como "dictadura".

Eso no por ser un grupo paranoico sino por expresar un sector de la oligarquía argentina que no teme (¿porqué temería?) asociarse a una superpotencia expansionista (Afganistán y Polonia pruebas al canto) que hace años ya no es socialista, asociación terrateniente-imperialista que no transcurre idílicamente sino en medio de los avatares de la disputa contra la otra superpotencia, y ambas se preparan activamente para la guerra.

En consecuencia, si no se analiza las condiciones de la dependencia (con Estados Unidos e Inglaterra que chantajean con la refinanciación de la deuda externa y las imposiciones del FMI por un lado, y por otro la URSS que "no compra si no les compramos", ahora un Paraná Medio "llave en mano" es decir sin tecnología ni industria argentina y que suspendió en medio del ataque Inglés en la Guerra de las Malvinas la compra de carnes) va a ser muy difícil entender por qué esa oligarquía que mantiene intacto el usufructo de su renta terrateniente, va a impedir por todos los medios entrar alegremente en "un proceso de transición" o de "concertación" o de "negociaciones" cediendo un poder que no abandonó ni en las mejores épocas del gobierno del Gral. Perón y que justamente fueron la base del desalojo del poder consagrado mayoritariamente en las urnas. Esa es la lógica de los "dueños de la tierra" que excelentemente describiera David Viñas en su libro con ese título.

c) Indicar que "existe un fuerte componente de valores autocráticos en el conjunto de la sociedad argentina", para poner en el centro de su crítica a

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

los intentos corporativistas que pretenden "recomponer el régimen autoritario" en una dirección fascista y corporativista, totalmente contraria en este sentido a Videla, Viola, Martínez de Hoz", olvidando el pequeño detalle de que el "liberal Videla", mantuvo cuatro años preso al "autocrático L. Miguel", merece una reflexión diferente frente a dos proyectos discutibles en su grado de democracia (distintos si los analizamos respecto del problema nacional) pero en el mejor de los casos, ambos, lejos de atacar la base terrateniente de la anti-democracia en la Argentina, como vimos.

Se explica entonces la propuesta política de O'Donnell que con cierta timidez (o ingenuidad) cree en una posible autoreflexión de las F.F.A.A. sobre su experiencia traumática, la que según él "abre la oportunidad, el espacio, la chance muy difícil de ejercer pero al mismo tiempo muy crucial de encontrar, el terreno del diálogo, en el cual por un lado quede claro que la inspiración de esa aproximación no es una vendetta institucional pero que por otro lado tampoco la inspiración de ese diálogo es una rendición atemorizada frente al poder de las armas, sino que es realmente una invitación de encuentro a elaborar —para seguir psicologizando— más sanamente ese trauma inmenso que esta Argentina nos ha impuesto a todos".

Decir que este trauma nos ha sido impuesto por una Argentina "genérica" y no expresamente por los detentadores del poder es facilitar, ingenuamente, el regreso de esos sectores de las F.F.A.A. que sumieron a la Nación en la entrega y la represión más negra de todos los tiempos. Entiendo que una dictadura que elige el camino de su retirada, puede volver; no así si ella es echada por el pueblo argentino, a mi entender la única base posible para una salida verdaderamente democrática.

Creo, para terminar, que el tema de la base estructural del poder antipopular, es una de las cuestiones claves de la política argentina, de allí el mérito de O'Donnell de suscitarlo en su artículo. Sería interesante hacerlo en revistas de interés como Humor y otras semejantes dado las decisiones que involucran a la mayoría de los argentinos alejados transitoriamente de este tema.

Enrique Stein
Director de la Revista **Síntomas**

Sr. Director:

No parece lo más sensato ni prudente dejar que, en Argentina, una mujer evalúe libros sobre prostitución. En general, ellas no pueden ser objetivas —como en sociedades de tipo postindustrial o en culturas matriarcales— y tienden a identificar prostitución con los aspectos ilícitos del negocio. Digo "aspectos ilícitos", porque, hasta los deplorables edictos policiales de 1931/3 (impuestos por un gobierno *de facto*, tras intensas presiones de medios católicos romanos, castrenses y de seguridad), el ejercicio de la prostitución femenina era legal dentro de ciertos límites. Lo que no había sido legalizado, por omisión naturalmente, era la prostitución masculina, a menudo asociada en el otro negocio. No fue casual que tantos macroes hayan sido homosexuales implícitos o explícitos.

El artículo acerca del libro del señor "Bra" (no se llama Bra, tiene un apellido centroeuropeo mucho más largo) es casi tan mojigato y cursi como el opúsculo de marras. Dentro de éste, basta releer el capítulo donde "Bra" quiere dejar de ser ensayista o cronista y se mete a escritor de novelones a lo Invernizzio. Vale decir, la vida de Raquel Liberman. La señora que comenta el libro pasa por alto, claro, sus carencias literarias, sus exageraciones y su sospechosa tendencia a justificar todo procedimiento policial contra la prostitución. Vuelvo a lo inicial: no se distingue entre negocio normado y delincuencia. Se adopta la misma actitud que los próceres de la *Tsvi midgal* (para escribirla más fonéticamente), sólo que en sentido contrario. Es más; la comentarista parece discípula o admiradora del señor "Bra". Como él, es superficial en cuanto reduce un fenómeno histórico, social y psicológico a mera historia policíaca.

Uno podría haber esperado más de la revista, habida cuenta de las aspiraciones progresistas o desinhibidoras que conlleva. Para mojigaterías de salón, pues, más divertido hubiese sido encomendarle el broli de "Bra" a alguien como Miguel Grímberg, cuya moralina es, al menos, más pretensiosa o mística ¿verdad?... Si la prostitución es o fue algo malo de por sí, quisiera saber qué buenos efectos tuvieron los edictos de veda. Uno de ellos, de paso, simplemente prolongaba ordenanzas municipales promulgadas entre 1886 y 1904. Esas normas le permitían a un célebre ex comisario, en tiempos de Juan C. Onganía (cuyo cuñado dirigía a ese ex), llevar presos a quienes se besasen en los parques. O allanar hoteles alojamientos para "sorprender" parejas de adultos y, luego, informar desde la comisaría a cónyuges de los "desvergonzados". O coimear en plena calle, invocando el inciso H del artículo 2° (edicto contra escándalos, 1932), a quien "levanta", es "levantado" o lo parece. La prostitución, claro, siguió tan campante. Pero ya sin garantías de profilaxis, control y reglamentación.

En cierto sentido, los excesos de la *Tsvi migdal* u otros grupos marginales resultaron útiles a la mojigatería (forma de la reacción oligárquica contra el gobierno de las clases medias, en esos tiempos) y a la moralina. Con los años, florecerían en Argentina ampulosas ligas de decentes, madres o tías de familia y demás formas conducentes a tapar el cielo con un dedo. O el infierno con la censura. ¿La censura? Sí, claro. Con ese secreto que nace de sentirse en falta, aquel tipo de asociaciones civiles forma parte de comités oficiales y privados de censura. Quizás el señor "Bra", o su cronista de ocasión en el reciente número de "El porteño", admiren a los santos propulsores de la censura. Se han visto cosas peores, es verdad.

Atte.

C.E.S. Kedinger
Suipacha 463, IX-D, 1008
Capital Federal.

Sr. Director:

Dos recientes cartas de lector han permitido conocer el procedimiento utilizado para los premios Konex. En la primera (La Nación 9-12-82) Jorge Romero Brest señala la necesidad de explicar el porqué de no haber dado su voto al ganador de la categoría Diseño. Por su parte el Presidente del Jurado de Premios, Sr. Petit de Murat (La Nación 13-12-82) respondiendo al cuestionamiento de Romero Brest, nos da con detalle, la nómina de los jurados responsables de esa decisión y seguramente de las que se hicieron en las tantas otras disparatadas categorías que comprendía el certamen.

De esa nómina resulta la participación con voto, de personas que no registran el más mínimo antecedente de una actividad en el campo de la crítica plástica, como podría decirse, entre otros, del Sr. Juan Manuel Fangio, la Sra. Luisa Vehil y el propio Sr. Petit de Murat.

Sin ironía, en serio, cabría preguntar, cómo este Jurado, que graciosamente se autocalifica, por boca de su Presidente, como "el grupo de expertos más notable que pueda reunirse en el país" puede sentirse con autoridad para decidir, con verdadera trivialidad de juicio, quiénes son "las cien figuras más representativas" de la Historia de las Artes Visuales en la Argentina, con olvido de los grandes artistas desaparecidos, como Victorica, Pettorutti, Fontana, Lacámera, etc., etc., etc., etc.

Cuesta entender cómo aquellos miembros del Jurado, verdaderamente ligados por su actividad a la crítica, han podido participar de este desbarajuste artístico, sin advertir la anomalía que representa este premio que además pretende ser un juicio sobre lo que vale y no vale en nuestro pasado y en nuestro presente artístico, con extravagantes inclusiones y omisiones.

Quizá la explicación pueda encontrarse en aquel prosista chino, citado por Borges, que observó que el unicornio pasaba inadvertido, en razón de lo anómalo que es. Los ojos ven lo que están habituados a ver. Y esto también vale, al parecer, para el ojo crítico.

Florencio Méndez Casariego
Arenales 843 - Capital

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

La vanguardia muere primero (y el arte queda)

Varios pintores representativos, no siempre frecuentados por los medios de comunicación, responden a las preguntas del Director de El Porteño.

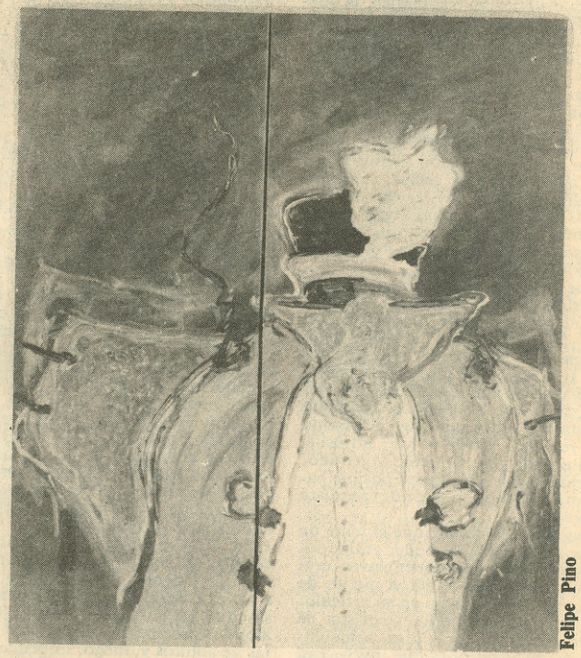
Considero la siguiente justificación necesaria, porque el lenguaje utilizado por los artistas plásticos (la mayoría de las veces) no coincide con el utilizado en otros campos. Cada pintor utiliza el lenguaje de una manera particular y desordenada, salvo aquellos que por las características mismas de su obra (los conceptuales, por ejemplo) utilizan el lenguaje como parte de ella.

Los artistas entrevistados pertenecen a las más diversas tendencias de la pintura, pero no son suficientes para abarcar el amplio espectro del arte.

La selección es arbitraria, intuitiva, subjetiva y absolutamente parcial; la posibilidad de error es por lo tanto grande pero creo que el único método más o menos efectivo en la apreciación del arte, viene de la ejercitación constante de lo que podríamos llamar "conocimiento intuitivo" y de la observación.

Las especulaciones intelectuales en este campo revelan una gran inefectividad para la aproximación a las obras de los contemporáneos, la mayoría de las veces ésta fue equívoca, viciosa.

Las vanguardias, transcurren entre el snobismo de los vernisagges y el éxito producido por la repetición de lo obvio. La buena pintura (la pintura) se construye en silencio, en el mejor de los casos, un silencio sobrio y, en la mayoría, en el sufrimiento y la marginalidad propia de los creadores.



Felipe Pino

El Porteño. — ¿Qué es para vos la vanguardia en la pintura?

Marcia Schvartz. — No existe. Existen tipos que pintan cosas que antes no existían; pero esto no tiene que ver con los valores plásticos permanentes. Que algo sea novedoso no implica que vaya a perdurar; me tiene sin cuidado el término vanguardia, repito: los valores plásticos permanentes no tienen nada que ver con la novedad. Puede haber un tipo totalmente clásico que te movilice porque lo que hace es *buena pintura*.

Un cuadro tiene que resistir la mirada y movilizar cada vez más y más.

Jorge Pirozzi. — La vanguardia es cultural, cosa que por ahí no pasa con el arte, si bien éste responde después a un contexto, está nutrido por un alto porcentaje de cosas que no son culturales; son más limítrofes, más marginales. Con la vanguardia, tendría que pasar eso. No puede ser que la vanguar-

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

dia esté organizada de antemano; creo que un tipo que hace pintura de vanguardia debe aceptar que la gente debe tomarse el tiempo necesario para entenderlo. Yo tengo una teoría medio rara; creo que en realidad la vanguardia no existe en la pintura, existe un movimiento llamado "de vanguardia", detentado por un grupo de gente que quiere el poder. Se trata siempre de asociar a la pintura de vanguardia con una revelación tecnológica que trata de encajar en "el desarrollo", de otra manera no nos podría estar conmoviendo un cuadro del año pasado. Parece ser que la vanguardia encaja con algún tipo de desarrollo cultural, pero ese "desarrollo cultural", es contradictorio con lo que se busca o mejor dicho con lo que tendría que buscarse.

Se habla de una nueva pintura, de algo nuevo en forma y estilo, y eso es privativo de la tecnología o de la manera tecnológica de concebir la realidd y no de lo que debiera ser el arte. El arte no debiera enrolarse en el "desarrollo tecnológico", "la vanguardia", lo hace porque le conviene, pero la pintura justamente lo que busca, y que es permanentemente tapado por la "vanguardia", es algo así como la pintura antigua, las cosas que no están medidas por la anécdota, las cosas que no coinciden con el panorama político, lo que está oculto. Justamente la pintura trata de rescatar aquello más oculto, y no lo que está totalmente fresco. Pongamos por ejemplo el *Ulises* de Joyce, yo no lo leí, pero justamente hago esta reflexión, porque si lo hubiese leído no habría entendido nada y no te podría estar contando nada, pero como entiendo justamente lo que no hay que entender que es el no haberlo leído, y habiendo hablado con gente que lo leyó, yo supongo que el *Ulises* de Joyce, creo que entender al *Ulises*, debe tener una equivalencia con entender los últimos cuartetos de Beethoven, entender una cosa que no tendría que entenderse parece tonto, alcanzaría con estar cerca de ellos; creen que Joyce es un buen escritor porque los engañó a todos y pasa que la anécdota de Joyce se convierte en lo fundamental. Existen libros acerca de cómo hacer para entender al *Ulises*, meta libros y meta libros que hacen que ese libro exista, pero evidentemente existió un tipo con una capacidad monstruosa para poder escribir ese libro. El valor literario no radica en ese ingenio; podría hacerse una cosa intrincadísima también, pero el valor debe estar asentado en otra cosa, no creo que Joyce sea un buen escritor porque hizo una cosa tan rebuscada que no la entendió nadie. Tomemos por ejemplo dos cuadros renacentistas, bien pintados, para la gente ambos son iguales, porque tienen la naricita bien pintada, pero si uno de ellos es un Leonardo da Vinci es probable que tenga algo más, que uno esté capacitado para sentirlo o no depende del ejercicio de ver y de hacer pintura.

Víctor Grippo. — Sería raro imaginar un ejército sin vanguardia, como también raro imaginarlo sin retaguardia, eso es inherente al desplazamiento en el movimiento general de las cosas. En el arte hay ciertas situaciones del producto artístico que se particularizan y se despegan hacia adelante, algunas desaparecen con el tiempo y otras son asimiladas por el grueso de la manifestación artística con tiempos distintos. Cuando se habla de un cuerpo de productores artísticos hay que pensar que hay una vanguardia, que hay un aspecto de experimentación y de búsqueda donde esa característica de experimentación y de búsqueda se transforma en lo más importante, por lo menos como la idea fija que permite ir ganándole espacio material a la naturaleza. Eso es después asimilado o no por el conjunto, pero de cualquier manera siempre sirve, es decir abre un camino que al haber sido explorado previamente posibilita ser analizado por el grueso y transitado ya con más seguridad.

Podríamos decir que lo que caracteriza a la vanguardia es el elegir transitar en la inseguridad, debe haber una fe oculta que le de la posibilidad de comprobar algo, que es como la investigación en todos los campos de la experiencia humana. La función del hombre es acompañar a la naturaleza con su participación. Y creo que no hay ningún compartimiento estanco en las actividades humanas, siempre hay una mayor o menor interrelación. Es evidente que la aparición de ciertos artistas de este siglo trajo aparejado una modificación en la estética de la construcción de las casas y, por consiguiente, una manera distinta de relacionar al hombre con su habitáculo, por ejemplo. Y la influencia vino del cubismo, más tarde de Mondrian y la Bauhaus eso se ensayó primero en las artes plásticas. Las artes visuales son condicionadas por otras experiencias, experiencias humanas, y al mismo tiempo establecen una interacción y condicionan otro tipo de investigaciones. Yo creo que el desarrollo dentro del campo de la estética modifica, puede llegar a modificar en determinado momento los conceptos de tipo biológicos o metafísicos o éticos. La preocupación estética influye aunque lateralmente en el diseño, por ejemplo el diseño de objetos, al ser modificados en su forma inevitablemente se producen aperturas en su función y por lo tanto en la codificación al ser utilizados, lo que quiero decir concretamente es que el arte no está alejado de la guerra, de la biología, de la ciencia.

Roberto Elía. — Está la necesidad del productor, del hacedor de arte, está la necesidad de ir más allá rompiendo relación con la obra y con el aquí, eso cree que se dio siempre; por otro lado tenemos los mecanismos publicitarios del mercado que se han desarrollado mucho más violentamente, mucho más rígidamente también, lo que llama la atención es que cuando apareció algo como vanguardia siempre tuvo que transcurrir un tiempo para que se vea algo, es decir que la aceptación de la existencia de la obra es posterior y hay evidentemente una manipulación del medio y uno se convierte en un ser que manipula y es manipulado, el cuerpo social se defiende de las modificaciones, la sociedad se defiende del cambio, a medida que pasa el tiempo hay una mayor defensa y como uno está inserto en este medio sufre una mayor manipulación y un mayor control de las posibles modificaciones. Este control se ejerce prácticamente a través de la economía. Cada vez es más difícil trabajar, hay prioridades como comer, tener un techo y la cabeza de uno está en otro lado; uno está apartado de ciertos procesos, a los cuales habría que prestarle atención para que nuestra obra sea modificadora. Las urgencias y necesidades limitan las posibilidades del arte, los plazos se van acortando, hay menos cantidad de energía y materia depositada como para que esa energía y materia modifiquen la situación que uno va generando. La temática de la vanguardia se inscribe en una cosa mucho más amplia, hay todo un desarrollo de lo social o un estancamiento de lo social o una complejidad de lo social, en eso hay como una porción, una parte en la cual existe esa práctica. Esa práctica se va relativizando con todo lo que se va constituyendo como real, como problemática del momento. Por un lado está el productor o el hacedor de arte, que necesita de los demás hacedores, necesita de referentes, referentes como tipo integral y como para concentrarse en lo que va haciendo.

A medida que hay una dispersión por una urgencia económica todas estas cosas van siendo afectadas y afectan la obra, por lo tanto son más completas las modificaciones por un estado de cosas que las frenan.

Eduardo Stupia. — Para mí la vanguardia es una palabra usada por la crítica para denominar algo que se supone está como adelantado a su época; a mí me parece que eso es una paradoja porque la crítica habla desde un saber de la época, al día con la lógica del conocimiento y de la época y creo que es, por lo menos, sospechoso que haya una palabra que pueda definir algo que conceptualmente está superando esa propia definición, es un contrasentido, porque la vanguardia por definición es una ruptura, pero no sólo aquella que se entiende; porque hay una ruptura que ya se sabe que se digiere, se le pone el rótulo de vanguardia pero creo que esa no es la vanguardia, en una palabra: a lo que se llama vanguardia seguro que no lo es. La vanguardia debe pasar por otro lado; no por la palabra, la definición que esa palabra implica, o la definición que impone la crítica; ni

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

siquiera por aquello que muestran los pintores que se dicen vanguardistas por mera definición y no por una cuestión de terrorismo intelectual. Cuando algo está realmente adelantado a su época está fuera de la comprensión de la época. Si la época es capaz de ponerle un rótulo es porque de alguna manera lo entiende, aunque ese entender sea un no entender.

Si pensamos en la historia la vanguardia se reconoce siempre después, la lectura la hacen las generaciones posteriores, creo que es muy difícil que se pueda determinar aquí y ahora lo que verdaderamente es vanguardia porque al determinarla se la está traicionando, al entender algo o al rotularlo o al digerirlo deja de ser de ruptura; y yo creo que muchas veces lo que se llamó vanguardia era más bien una retaguardia, eran fuegos artificiales.

Felipe Carlos Pino. — Realmente no sé, muchas cosas que se mostraron como vanguardia en tan poco tiempo pasaron a no ser nada, lo que sucede es que eso realmente lo marca el tiempo, las vanguardias son como las suelas Vanguard, se gastan pronto. Cuando un artista produce una cosa de valor los resultados pueden ser diversos si nos referimos al público en general. Normalmente el resultado es el rechazo. Yo me pregunto qué pasó con el Pop*, la gente no tardó mucho en aceptarlo, eso me interesa.

Ultimamente, creo, no se están produciendo grandes cosas, sin embargo hay una cantidad acelerada de rótulos. Yo no hablo peyorativamente de los críticos, no me interesa, hay buenos y malos como entre los galeristas, como entre los pintores, pero pareciera que cuando no hay de qué hablar tienen que inventarlo para seguir existiendo, entonces hacen surgir un tipo de la nada.

Hay pinturas que tal vez no te pueda decir en un primer acercamiento que son buenas, pero que me entusiasman, cuando algo me impacta y me interesa, me produce ganas de trabajar y cuando una obra es provocativa es importante. Pero esto me sucede sólo con aquello que tiene que ver directamente con lo que yo hago, no con una película por ejemplo. Este año vi una exposición de Gorriarena* que me pareció importante porque mostraba los problemas actuales de nuestro país, la represión, pero además era pintura, no se quedaba, como sucede en el arte conceptual, en mostrar la idea solamente.

Con respecto a la aceptación de la obra, creo que la gente necesita un tiempo de asimilación, hay gente que al ver los mismos cuadros en tiempos diferentes, creyó que la segunda vez veía cuadros mejores, también me pasó con amigos, gente que no frecuenta las galerías, de tanto mirar cuadros, comienzan a verlos... y a gozarlos. Actualmente la que dice si un cuadro está logrado o no es mi mujer, yo puedo darle bola o no, modificarlo o no, pero sé que ella llegó a ver.

Marcia Schvartz:

Oleo de Tapa

Todo un malentendido.

El Porteño. — ¿Cuál es la función social del arte?

M.S. — La posibilidad de crear en cualquier individuo es fascinante, el arte sirve y sirvió siempre para eso. A la gente le fascina el arte por la capacidad del individuo de crear cosas libremente.

— ¿Creés que el arte puede modificar la Sociedad?

Me parece que en este momento no sirve mucho ni para empeorarla ni para mejorarla, me parece que no modifica mucho, no obstante va a seguir existiendo. Algunas sociedades le van a dar bola y otras no, algunos lo utilizarán para hacer publicidad y otros lo negarán, como los rusos.

— ¿No creés que la arquitectura, por ejemplo, fue modificada por el arte, por lo tanto al modificarse el hábitat se modifica la sociedad?

— Está todo mal entendido, ¿de qué hábitat me estás hablando, de esas cajitas horribles donde vive la gente hoy día? Eso no tiene nada que ver con el arte ni con los grandes arquitectos, en todo caso fue un mal entendido, una mala interpretación.

— ¿Por qué pensás que la gente compra un cuadro tuyo?

— No compran.

— ¿Nunca vendiste un cuadro?

— Sí.

— Entonces compran.

— Mirá el único que vi donde los colgó, los colgó en una piecita de dos por dos y dice que es el cuartito de Marcia Schvartz, no los mira nunca, ja, ja.

— Pero, ¿por qué pasa eso?

— Hay una banda de flanes que copó todo estos seis años y van a quedar como lo que pasó en esos seis años en la cultura, los años más negros de la cultura y del país; coparon rápidamente posiciones; blandos, son blandos, hacen una cosa que no molesta nada y venden por supuesto. Hacen cuadros que hacen juego con la moquette, y coparon todo, invitan a cenar a los críticos, hacen fiestas, la cultura del vernisagge, relaciones públicas. No pasa nada pero queda un antecedente peligrosísimo, porque todos tienen que hacer ese juego, yo lo hice, en estos últimos diez meses, pero hay gente como Pirozzi que no lo hace, como Pino, lo que me parece correcto ¿por qué lo tienen que hacer? todo un juego social agotador que no tiene nada que ver con que un tipo sea buen pintor o no. No tenés por qué ser buen pintor, snob, simpático, no tenés por qué. Por eso te digo que no sirve para nada. La crítica que me sacó el boludo de Fevre en Clarín dice: Gran fuerza y gran técnica pero nada original porque hace recordar a Berni, y que otro boludo le haga recordar a Rothko como a Moterwell, eso le parece moderno, como son vanguardistas se copian de los vanguardistas, perfecto. Tenés una influencia de un tipo de acá, nacional y con una imagen propia, y entonces eso no, ¿qué tiene que ver eso con la Vanguardia? Todo mal entendido.

Víctor Grippo:

Transitar la inseguridad.

P. — ¿Cuáles son las condiciones que debe reunir un artista?

— Yo diría que tener conciencia de que no está aislado del conjunto, que su compleja situación personal es producto de su propia voluntad, de su propia búsqueda del sentido de la libertad, del concepto de libertad, pero al mismo tiempo representativo de una búsqueda conjunta, el artista en cierto modo es un instrumento, aunque no esté establecido, es un instrumento tácito. La búsqueda en éste caso es siempre, tarde o temprano, devuelta al conjunto, aunque el artista que está buscando nuevos caminos tiende a sentirse aislado de él, así como el conjunto se toma el derecho de rechazar a estos artistas que son en realidad producto de su pulsión, en la que todos participan.

P. — Vos hablás de una conciencia por parte del productor. Pero muchos de los que podríamos considerar realmente artistas no son ni fueron enteramente conscientes de lo que estaban produciendo.

— En todas las actividades humanas lo que hay es una búsqueda mayor de conciencia, en todas las actividades, es decir, para un futbolista poder mane-

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

jar con la mayor seguridad posible, con la mayor certeza, un diagrama o una mecánica de su juego, dominar la materia que trabaja; pero al mismo tiempo siempre está el imponderable, la cosa inefable que resuelve de una manera no absolutamente prevista por el sujeto, de una manera especial sensiblemente distinta una situación.

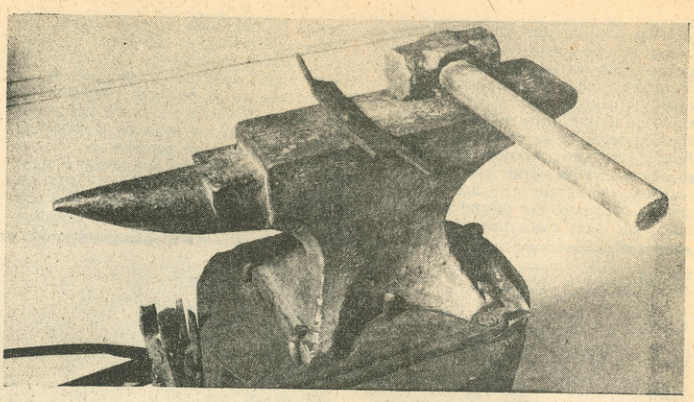
P. — ¿Quiere decir que es posible tener el conocimiento, por llamarlo de alguna manera, sin conciencia de ese conocimiento?

— Yo creo que el hombre lucha por adquirir una mayor conciencia y normalmente lo hace por las vías tradicionales que en realidad aseguran la búsqueda de conocimiento, pero también posibilitan o frenan el conocimiento, como la búsqueda de la verdad, porque se manejan situaciones que son a veces viciosas y por lo tanto yo creo que el hombre tiene posibilidad de conocer de modo intuitivo, de modo profundo y distinto de como normalmente pensamos el acceso al conocimiento.

P. — ¿Querés decir que al conocimiento se accede por vías múltiples?

— Por múltiples vías es generalmente cuando se produce un resultado distinto, un resultado, un salto cualitativo, una realización del conocimiento, se llega justamente a la integración de diversas, infinitas funciones que encuentran sus cauces en una situación determinada donde los parámetros son muchos y a veces irreproducibles.

Esa es la cosa interesante del hombre, me parece que lo más hermoso que tiene la existencia humana es la posibilidad de observar la concreción de actos imprevisibles, de hechos no del todo previsibles que son inefables, son casi poéticos, que sería la definición que englobaría lo poético, sería la caracterización que englobaría a casi todas las actividades humanas cuando



adquieren una dimensión trascendente.

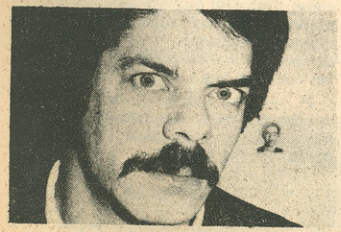
P. — ¿Por qué se cree que la vanguardia actúa de una manera determinada cuando en realidad no debería ser así?

— Porque la búsqueda de seguridad en la aceptación de las nuevas situaciones es lo que trae aparejado un posible error, entonces la visualización pasa, no por una profunda capacidad de alertarse acerca de qué es lo que puede estar en determinado momento manifestándose verdaderamente como una cosa transformadora, sino como algo; digamos que hay como una tendencia a considerar vanguardia a aquello que está un poco más adelante pero que se visualiza con cierta seguridad. Allí está el peligro porque a veces eso hace que se busque una moda, que se transforme en una moda, en una manifestación sin la trascendencia que se le puede estar atribuyendo en determinado momento. La historia finalmente, el tiempo, junta esos espacios, la distancia, el espacio que hay entre el grueso de la actividad y lo que podría llamarse vanguardia en el verdadero sentido, o lo que puede llegar a ser una vanguardia; hay un espacio, el tiempo, es decir la historia juzga finalmente cuando ese espacio ha sido acortado. Entonces como en todas las cosas, como la naturaleza misma hace, hay un trabajo de selección interior entre lo que sirve y lo que no sirve.

P. — ¿Qué cosa debería conservarse en el arte?

— La capacidad que tiene el arte para transformar al individuo, eso se da cuando realmente se produce el fenómeno artístico; y a través de las obras transformar a los espectadores que participan de esa manifestación, ir transformando al artista primero y después al espectador, al destinatario de la obra, en un ser especialmente espontáneo, positivo, transparente, tanto por dentro como por fuera. Llegar a un grado de *inocencia original* que el hombre, en general, aparentemente ha perdido pero que está latente.

Jorge Pirozzi: La Importancia de no haber leído a Joyce.



P. — ¿Cuál es el elemento común en las buenas obras de arte?

J.P. — El elemento común es el signo, lo que pasa es que el signo no tiene significado, justamente toda la tecnología, toda la tecnocracia, toda la van-

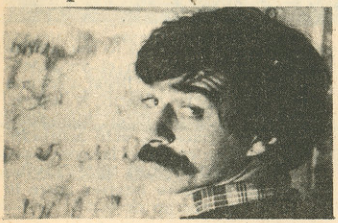
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

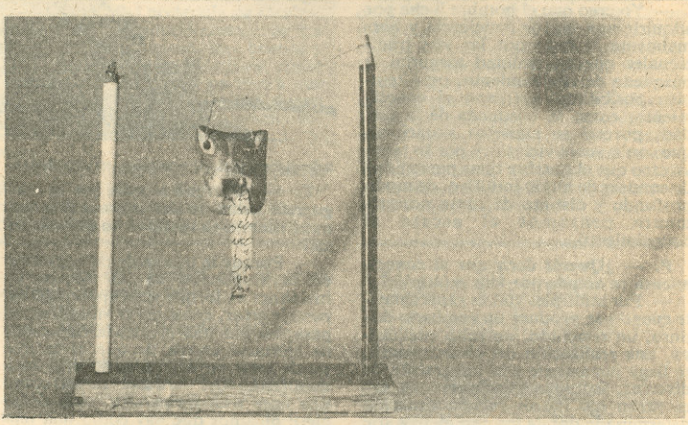
guardia, quiere dar un significado a una cosa que no la tiene, porque por ejemplo los estructuralistas dicen que el signo es una dualidad entre el significado y el significante, y para mí no, el signo no tiene significado por eso es un signo, porque si un signo tuviera significado sería un símbolo. Cuando aparece realmente el signo, a todo lo que lo rodea por simpatía se le dice que es un significado, pero eso es una aproximación, entonces cualquier persona que tenga la necesidad de expresarse va a estar exponiendo su signo que no tiene significado, es o no es, generalmente tiene significado porque se queda en él, la pintura de los pintores argentinos se queda en el significado, en la anécdota.

P. — ¿Qué es eso que te produce una buena obra al mirarla?

— Eso es un estímulo, con el tiempo se va a tener que dejar de pintar en serio, con el tiempo, no hablo del año que viene, hablo de cientos de millones de siglos; supongamos que dentro de millones de miles de años existamos, bueno, como otra forma de vida, (no te digo que comamos pastillitas y nos enchufemos para ver la televisión, eso sería el error, eso es tecnológico), existamos como una forma de pensamiento diferente y de repente podamos incorporar ciertas pautas a través, no de la pintura, sino a través de otras cosas, de repente el equivalente al estímulo que provoca la pintura.

Roberto Elía: Llegando a un tiempo chato.





P. — ¿Te estás quejando de lo que está pasando en el mundo o en tu obra?

Roberto Elía. — Uno puede hablar de lo que ve o de lo que comprende, entonces esa pequeña cosa modificatoria no es perceptible, en el momento en que uno está metido en la producción, entonces en ese momento uno está sujeto a un montón de cosas y cada vez más absorbido por esas cosas. Yo no puede desligar la pragmática de la vanguardia de toda una pragmática general.

P. — Lo lógico es que no esté desligado.

— Al no estar desligado lo que se puede producir en el campo del arte es cada vez menos y cada vez menos alguien puede dedicarse a una práctica que sea modificatoria, por esas condiciones adversas, como problema cotidiano, como problema de este medio en el que estamos metidos.

P. — Pero comparativamente es tan adversa la situación tuya como artista frente a la sociedad de hoy como lo era la de Duchamp frente a la sociedad de su época.

— Lo que pasa es que estamos sometidos cada vez más a una mayor cantidad de presiones y esa cantidad de presiones hacen a una modificación cualitativa de la situación, la situación donde alguien se pone a hacer, hace o no puede hacer por la situación que lo va modificando; las preocupaciones que yo tengo en éste momento son el problema de la vanguardia, es un problema que hay que replantear porque ese mismo trabajo de la práctica del arte al estar conectado con la realidad hace que en un momento de crisis como el que estamos viviendo (y creo que a medida que va pasando el tiempo los momentos se van haciendo cada vez más críticos) hay como un replanteo general, tanto de los problemas de la vanguardia como del problema de lo social como del problema de quién cuernos somos y qué estamos haciendo. Entonces yo pienso en el problema de la vanguardia... en reveer una serie de cosas, qué fueron las vanguardias. Las vanguardias en el arte siempre implicaron una cosa muy específica: avance.

P. — ¿Implican dirección?

— Las direcciones son múltiples, en un momento se capitaliza una de las direcciones diferentes o nuevas que parecen pero son una multiplicidad de direcciones. Obras que han sido modificatorias han sido, tanto específicas, como múltiples. Hay tal sobrecarga de información, de historia y de simultaneidad de información y de cosas, que cada vez es más difícil percibir a uno o dos años lo que es problema de la vanguardia.

P. — ¿Cómo definirías vos, entonces, una buena obra?

— Yo no sé qué es lo nuevo donde arrivar, ahora lo nuevo donde arrivar se inscribe en una modificación en el orden de lo social, o no, pero se inscribe dentro de eso.

Los artistas que han sido vanguardia siempre estuvieron insertados en un todo en el cual había una gran coherencia entre lo que en ese momento sucedía y lo que estaban produciendo esos artistas...

P. — Vos decís que estás como sumergido y que te resulta muy difícil pensar. Al mismo tiempo yo recuerdo, (yo conozco tu obra desde hace 12 ó 13 años atrás) en aquella época la obra tuya era una obra muy pensada, muy cerebral. Las obras que yo veo ahora tuyas son bastante menos pensadas.

— Hay situaciones y momentos en los cuales uno puede tener más espacio para la concentración, para la concentración en todos los niveles de interpretación que se puedan pensar. Yo he tenido mayores tiempos de concentración como para producir ciertas cosas. Imagino que estamos llegando a un tiempo chato, a un tiempo absolutamente comprimido, que ya el campo del arte está muy mezclado por todas las contingencias.

P. — Vos hablás de tiempo chato ¿podés describir esa imagen? Yo me imaginaba una sociedad muy uniformada.

— Lo que hay es un estado de urgencia a cumplir; uno para trabajar en el campo del arte tiene que trabajar con una máxima disponibilidad o entrega a esa situación. En la medida en que uno se entrega a esa situación y permite que la misma cosa modifique, puede caber la posibilidad de que la cosa sea modificada.

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

Eduardo Stupia: De la capacidad de movilización de la pintura.

P. — ¿Cómo influye la pintura en el desarrollo de la Sociedad?

Stupia. — Yo creo que los fenómenos estéticos o artísticos en un momento como éste han perdido un poco el espacio de contundencia, creo que cada vez es menos la gente que ve pintura, cada vez es más la gente que la ve peor o la gente que no la ve y la pintura ha perdido efectividad conceptual y efectividad social, lo que no significa que los pintores estén pintando peor, significa que la inscripción en el medio de lo que los pintores hacen está deteriorada porque están cuestionadas las condiciones desde la creación hasta el mercado, la puesta en marcha de la obra, su comercialización. Yo siempre descreí mucho de la capacidad movilizadora de la pintura, sí creo en la movilización personal, descreo de la movilización política si es la pregunta. Creo que la pintura es un fenómeno íntimo, de producción y de comunicación íntima e individual y además creo que es como... pintar lo visual en lo que se refiere a un cuadro es una especie de paradoja o una cosa rara en este momento porque prevalece lo visual múltiple, inclusive está como cuestionado el tiempo en que la gente mira un cuadro. La persona de este momento histórico tiene la conciencia fragmentada, está acostumbrada a una imagen corta, fugaz, rápida, muy fuerte y de efecto inmediato y creo que es un acostumbramiento que viene siendo dado por todos los medios, desde el periodismo televisivo, gráfico, y se tiende a la fragmentación de la imagen y del tiempo para mirar esa imagen y la pintura exige más tiempo.

P. — Lo que vos hacés es una descripción, es una lucha que estamos perdiendo, no creo que eso deba ser así.

— Creo que es una derrota, es una tragedia, sin embargo, yo estoy de acuerdo porque yo por ahí pertenezco al bando de los que necesitan más tiempo para ser mirados, pero hay pintores cuya impronta profesional es de imagen rápida.

P. — Eso es una acomodación a la situación por parte de determinados artistas, necesitan darle mucho menos tiempo a una obra y hacerla mucho más contundente desde el aspecto gráfico, para que esa obra penetre en un tiempo menor.

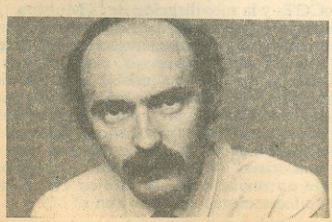
— Claro, porque además da la impresión de que penetra mejor si es más fugaz.

Se han perdido por ahí ciertas nociones o cierta sensibilidad que dependen del tiempo, del tiempo de exposición y de la situación en que se produce la observación de un objeto estético. Yo siempre me acuerdo de un axioma oriental que dice: La belleza penetra gradualmente. Decirlo ahora es ridículo porque gradual, no es gradual, todo es inmediato o de acción rápida o todo se cataliza, yo creo que en el terreno del arte se tiende a la fragmentación y al tiempo reducido, es decir, mi problema es que no sé si eso es ya una forma definitiva que no va a cambiar por años.

P. — Yo creo que eso tiene que estar vinculado al conocimiento que el propio artista tiene del mundo en el que vive y cuando es fragmentaria la imagen, (el resultado), es porque es también fragmentaria su visión del mundo.

— Grippo es un ejemplo muy bueno, volviendo a la vanguardia no se puede negar la contemporaneidad de Grippo ni su profunda conexión con ramas que no son directamente artísticas y es un artista sin embargo y un pensador y hace una obra que exige un tiempo de reflexión.

Felipe Pino: Pintan villas miseria y cobran 50.000 dólares.



El Porteño. — ¿Cómo definirías a un verdadero artista?

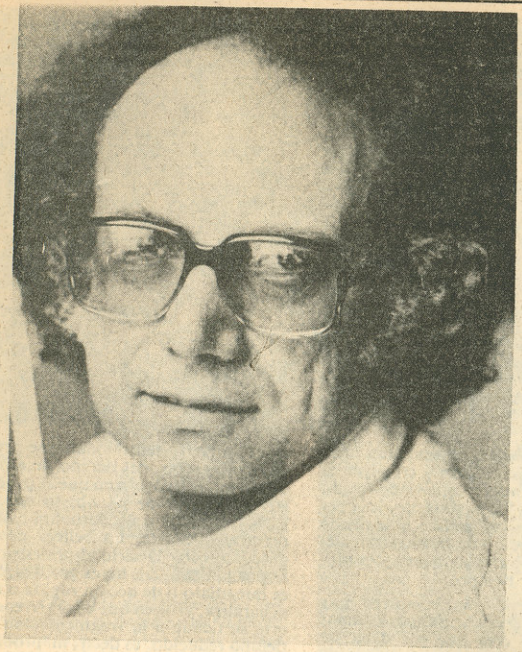
Felipe Pino. — Una cosa que me parece importante es la actitud del artista que produce cosas, porque de pronto hay toda una propuesta, imágenes políticas, de villa miseria y si todo eso no está avalado por la actitud del tipo que produce esas cosas yo lo invalido, aunque la obra en el caso de algunos sea buena. En el tiempo nadie va a conocer siquiera la historia de ese tipo, pero si uno es contemporáneo y sabe que el tema de la villa miseria vale 50.000 dólares o que paralelamente en el momento en que se está produciendo eso, se está produciendo otra obra que es un caramelo, para mí todo eso me hace cuestionarlo, no creo en él.

P. — Vos dudás de que dentro de 60 años esa obra sea considerada buena?

— No, pienso al revés, que esa obra va a ser considerada buena, lo que pasa es que yo no la puedo considerar ahora buena porque soy contemporáneo y sé que su conducta no responde a su obra porque hay gente que produce cosas, con toda una cosa de política y de pronto si tienen que negociarla hacen geometría. ■

Gabriel Levinas

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



Diciembre Porteño

Fue un mes decisivo. De cartas sobre la mesa. De cartas ocultas, también, o mal cantadas, intencionadamente. Pero también eso es una definición. Para hablar de este "diciembre porteño", Oscar Landi, hombre dedicado a la investigación en el área de análisis político y análisis de la cultura popular, fue entrevistado por nuestro colaborador Andrés Fontana.

El golpe militar de 1976 pretendió imponer un código clasificatorio a la sociedad argentina. Uniformemente los argentinos debíamos aprender a distinguir lo bueno y lo malo, lo permitido y lo prohibido, el presente y el pasado. Pomposamente se pretendió desterrar el pasado y dar inicio a una nueva Argentina, donde el hombre del mercado no tendría ya que verse sometido a la prepotencia sindical, ni al espectáculo desagradable de una ciudad desalineada, con villas de emergencia y vendedores ambulantes, y sobre todo no tendría que enfrentar nunca más "el cáncer de los gobernantes corruptos", etc...

Ese augurioso principio anunció también el fin de la política. Entre las purificantes órdenes que se le impartió a la sociedad argentina, estuvo incluida la de no pensar, discutir, y mucho menos ejercer prácticamente la política: un ideal del buen ciudadano, bastante alejado del sentido común occidental. No deberíamos desestimar esta pieza de originalidad del pensamiento político autoritario.

Sin embargo, al igual que otros "males", la política nunca dejó de existir. Fue preservada primero como silenciosa memoria de un pasado que, con todas sus fallas, no nos negaba ni física ni moralmente. El pueblo, a su modo, siguió haciendo política, y ésta no tardó demasiado en reaparecer en la superficie, reflejando la complejidad de la sociedad argentina, la solidaridad y capacidad de resistencia de sus sectores populares, y el ingenio que éstos encierran. La riqueza de lo creado a espaldas de un estado autoritario, condenatorio de lo popular, y amenazante frente a todo aquel que pueda producir, pensar o sentir más allá de la estrechez que pretende imponer por sus temores y falta de imaginación, es sorprendente.

Los resultados de un número importante de experiencias culturales, intelectuales, de trabajo comunitario, en defensa de los derechos humanos, fueron emergiendo ante los ojos de todos, como un testimonio más de la capacidad del pueblo y la impotencia del autoritarismo. Todos esos ingredientes han ido configurando una nueva escena en la sociedad civil. Es en esa escena, donde debe situarse el discurso de nuestro entrevistado. Porque, si bien se trata de un punto de vista nuevo con respecto a la política argentina —y, más precisamente, un punto de vista original con respecto a lo que implica la construcción de una sociedad democrática en esta Argentina de hoy—, lo más original y novedoso es el espacio político en que tal punto de vista se halla situado.

—Hace unos días te referiste a este diciembre de 1982, como un momento en que se está estructurando una nueva escena política. ¿Por qué no comenzás con algunos comentarios sobre lo que podríamos llamar el "diciembre porteño"?

—Parto de la idea de que toda esta condensación de hechos sociales y políticos que se está dando hacia fin de año —que abarcan desde movilizaciones barriales contra el pago de impuestos y movilizaciones empresarias regionales en el interior, hasta el paro de las dos CGTs y la movilización de la Multipartidaria— pueden ser pensados no simplemente como una acentuación del deterioro del gobierno, como una ampliación de su crisis, sino como hechos que forman una constelación con un significado particular. La hipótesis sería que en este fin de año se comienza a combinar la crisis del gobierno, que es una crisis "de arriba", con la creación de un nuevo espacio público por parte de los sectores excluidos en el '76.

—Esa redefinición del espacio político

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

"Se ha agredido al pueblo culturalmente, en la no prestación de servicios sociales, en las relaciones personales, en la vida cotidiana y urbana".

se contrapone a la idea de "crisis de arriba", si no me equivoco. ¿Por qué no nos explicás, en todo caso, qué entendés por "crisis de arriba"?

—Bueno, habría que hacer un breve repaso del tono originario con que políticamene irrumpe el golpe de estado en 1976. Aunque la situación actual no muestre ya ninguna huella de su discurso original, éste fue uno de los tantos golpes en el Cono Sur que se propuso cerrar un ciclo histórico y abrir otro. Es decir, fue un golpe del tipo que podríamos llamar "fundacional".

Hasta fines del año 1979, presenciamos una especie de espejismo del sistema, en el cual ciertos datos, como la culminación de una fase de auge del ciclo económico corto que abarcó del III trimestre del 78 al III° del 79, la realización del mundial de fútbol, y la aceptación oficial del término de la guerra interna con un saldo favorable a las fuerzas armadas, configuraban una situación que, según la percepción oficial, reafirmaba el tono fundacional del '76. Esos datos con que se estimuló la apreciación de que aquel proyecto fundacional caminaba, se fueron alterando rápidamente y/o mostrando insuficientes, dejando en el camino los objetivos más sustantivos de aquel propósito de inaugurar un nuevo ciclo histórico.

—¿Estás hablando de los objetivos explícitos del régimen militar?

—Es sabido que el punto de unidad de las Fuerzas Armadas en los comienzos del Proceso fue el de terminar con la Argentina inaugurada en la década del 40, y que cuando se trataba de definir las características que debería tener la nueva etapa aparecerían las diferencias políticas que en ella existían. En aquel momento, lo más explícito y contundente de la acción del gobierno fue el desenlace de la guerra interna y la aplicación del plan económico. Así como durante el gobierno peronista anterior parecía que todos los conflictos económicos, sociales y políticos impactaban y se situaban en la escena política de manera directa, desde marzo de 1976 se intentó una suerte de anulación del tiempo político. Sin embargo, la convergencia entre sectores civiles neoliberales con parte de la cúpula militar, representada por la dupla Videla-Martínez de Hoz, tenía ciertos objetivos que se podrían sintetizar en: 1) la legitimación de un nuevo lugar institucional para las fuerzas armadas; no se trataba de mantenerse indefinidamente ocupando todos los resortes de gobierno pero tampoco de realizar su futuro repliegue mediante una clásica vuelta a los cuarteles. Este nuevo lugar nunca fue definido con precisión, estuvo a merced de las alternativas coyunturales, digamos a la propia experiencia práctica de una institución que buscó dar una solución expansiva a la crisis de identidad que fue desarrollando durante la larga crisis política argentina, y se manifestó en diferentes propuestas, todas orientadas a mantener bajo control la situación nacional. 2) La creación de un movimiento de apoyo al régimen militar que fuera su herencia política. 3) la desarticulación del poder sindical, tanto por medio de su alejamiento con respecto al estado —y alteración de los términos de su relación con el mismo—, como por medio de una ruptura de la relación con su base corporativa, a través de mecanismos represivos, de heterogenización de la clase obrera mediante la diversificación salarial, que resultaba del fin de las convenciones colectivas y del estímulo de la negociación fábrica por fábrica del salario, etc. 4) También hubo un proyecto de rebautismo de los Argentinos. Un proyecto que atendía a aspectos de carácter cultural. En este plano lo primero que apareció fue la coerción, la censura, la prohibición de artistas, la suspensión del estímulo a ciertas actividades, etc. Pero esa acción de prohibir era sólo lo más evidente de un proyecto que contenía la aspiración del llamado "cambio de mentalidad" de los argentinos —es decir, de alteración de los patrones históricos de reconocimiento político y social, y principalmente de los basados en la pertenencia a los sujetos colectivos del ciclo histórico que se pretendía cerrar.

Ello se intentó llevar a cabo a través de una serie de dispositivos de resocialización del argentino, desde las medidas de control e instrumentación de los medios de comunicación masivos, hasta las esperanzas depositadas en el mercado, como espacio en el que las nuevas prácticas de los agentes económicos iban a producir también un nuevo sentido, más afín con el mítico hombre del mercado que con los actores colectivos de la lucha política de la etapa anterior.

Por tratarse de un proyecto fundacional, el discurso y la propaganda oficial libraron una ofensiva sobre la memoria ciudadana, particularmente de los sectores populares. Se trataba de ubicar el origen de la crisis del 76 en los mismos comienzos del peronismo. Se trataba de resocializar al argentino y ello exigía la disolución de sus históricos patrones políticos de identificación. Ello posibilitaría el paso a una etapa productiva, que sería la de la cultura, la de los símbolos de la nueva etapa histórica que se intentaba abrir, más bien sintetizados en una serie de estereotipos de buen padre, consumidor, estudiante, ama de casa, etc., que la propaganda oficial emitió con abundancia.

¿Cómo se produjo entonces el pasaje de la euforia del 79 a la crisis actual del Proceso?

—El pasaje del espejismo histórico de la Argentina del '79 al pretendido nuevo ciclo histórico, se vio desarticulado muy rápidamente, y de una manera sui generis, que nos introduce en el primer aspecto de la "crisis de arriba".

Por un lado, el efecto del plan económico sobre los sectores productivos, con todas las fracturas que impuso a la base social de apoyo al golpe militar, por parte del sector empresario, aunque muchos pasaron a criticar a la política económica manteniendo su apoyo al Proceso. Por otro lado, la lógica singular del proceso de toma de decisiones gubernamentales que fueron subordinadas a los mecanismos decisorios internos de las fuerzas armadas. Se dio en este sentido una especie de intento de reducir el tiempo de la sociedad, de los diferentes actores de la sociedad, al tiempo de ese laberinto constituido por las instancias decisionales de las fuerzas armadas durante este período.

Ello tuvo el efecto de no responder en el *timing* adecuado a las demandas de la sociedad, ni poder plantearse en el tiempo adecuado los objetivos que tenían que ver con vinculaciones del gobierno con la sociedad. Esto se hizo muy claro cuando las fuerzas armadas intentaron recomponer una base política en un momento en que ya ni los políticos más cercanos al régimen militar estaban dispuestos a seguir firmando papeles en sus declaraciones a la salidad de las conversaciones con el Gral. Harguindeguy.

Otro factor que bloquea el paso del '79 al nuevo ciclo histórico es lo que se podría llamar el problema de la gobernabilidad del sector empresarial. El régimen militar impulsó una racionalidad económica, que tenía su lógica a partir del nuevo mercado de capitales y de la política de sobrevaluación del peso que caracterizó a la política económica del '78 en adelante.

Eso, por supuesto, tiene un costado moral. Esa racionalidad del sector empresarial que depositaba sus expectativas en el sector financiero, abarcó tanto conductas defensivas de sobrevivencia, como grandes maniobras especulativas.

La inflación que se desató después, cuando hubo que descomprimir esa artificialidad con que se manejaba la eco-

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

"La democracia tiene que contar, como instancia de reconocimiento, con la apertura de un espacio para el funcionamiento autónomo de la sociedad civil".

nomía hasta la conclusión de la gestión de Martínez de Hoz, no fue una inflación que se redujera al desorden de los precios.

La inflación de comienzos del '76 fue desde el punto de vista de la creación de concenso al golpe lo que llevaba a lo cotidiano la expresión del desorden general. El desorden de los precios de lo consumido día a día era un indicador más de lo que se diagnosticó como la insuficiencia intrínseca del gobierno civil para poner orden.

La inflación desatada cando se quiso corregir la política de Martínez de Hoz, lo que no es en el fondo nada más que la resultante de toda su política, se presentó a los ojos de la gente no ya como un movimiento de precios, sino como una conducta del sector empresarial movido por un cálculo de costos, regulado siempre por el adelantamiento a una situación futura de alta inflación.

El empresariado no se encuadraba en las directivas del Ministerio de Economía y planteba problemas de gobernabilidad microeconómica de una envergadura diferente. En términos políticos, estaba indicando los problemas de las complejas relaciones entre la política económica y el sector empresario que, en términos generales, había adherido inicialmente al golpe.

Desde 1980 se desata un proceso de descontrol general de la economía. Los mismos analistas más economicistas empiezan a plantear que sin resolución de la fórmula de poder en Argentina no había solución para la economía argentina.

Junto con la exigencia de un tipo de cambio determinado y la exigencia de un determinado salvataje que licue la deuda del sector empresario con el sector financiero, hay un fenómeno de comportamiento especulativo generalizado, frente al cual los discursos de los funcionarios del Ministerio de Economía, las exhortacines oficiales, naufragaban.

—Indudablemente el comportamiento del empresariado fue una de las principales externalidades a la política económica de Martínez de Hoz. La clase obrera careció prácticamente de capacidad de resistencia durante ese período. Sin embargo, sería interesante que comentaras acerca del rol de los sindicatos, en el marco de esta interpretación del proyecto neoliberal-militar.

La desarticulación del llamado poder sindical, reclamada en gran medida por el diagnóstico neoliberal de la crisis argentina, siguió un curso sui generis por las ambivalencias de sectores de las fuerzas armadas con respecto al sector sindical.

Ya sea por el entrelazamiento con sectores sindicales de muchos militares que desplegaban una doble pertenencia, como miembros de las fuerzas armadas y como interventores de un gremio, y empezaron a funcionar con una doble lógica, como por la expectativa histórica de ciertos sectores ideológicos con respecto a una virtual reedición de alianzas corporativas sindicales-militares dejaron una situación indefinida, a mitad de camino.

Gran parte de la dirigencia sindical se mantuvo, sobre todo la dirigencia a nivel nacional.

Estas dirigencias, sindical y de los partidos, si bien no formaban un foco con una iniciativa movilizadora antigubernamental enérgica, se mantenían como un virtual receptor de una latente amenaza social en Argentina, muy presente la memoria histórica de los sectores dominantes. Las masas aparecieron en el 17 de octubre de 1945 y en el 29 de mayo de 1969, con el Cordobazo, bajo la forma de una irrupción brusca y, para muchos, inesperada.

—Tal vez ese fue el miedo que se configuró más nítidamente a partir del 30 de marzo de este año, y que muchos han interpretado como el factor detonante de la decisión militar con respecto a las Malvinas. Sin entrar en ese tipo de especulación, ¿cómo ves la relación entre esta virtual reactivación de los sectores populares, percibida aprensivamente por los militares, y el acelerado derrumbe del régimen que se produce a lo largo de esta año?

—Todos estos ingredientes que impidieron la gestación de la anunciada nueva etapa histórica, tienen en común la ausencia de una fuerte actividad política opositora. Se podría decir que el gobierno comenzó a tener sus graves dificultades y a introducir el país en una situación de crisis por su propia lógica y en el propio terreno que fue eligiendo.

Así, los *sectores diagnosticados* en el '76, como portadores de un comportamiento que generaba la crisis —particularmente los sindicatos y los partidos de representación democrática, pero también el pueblo en general— y que fueron excluidos tajantemente de las decisiones a partir del golpe militar, paulatinamente se fueron convirtiendo en el *diagnosticador* de la crisis del estado, que ya estaba planteada profundamente cuando se produce el hecho consumado de la reconquista de las Malvinas.

Esta acción militar, lejos de abrir una nueva alternativa de prolongación con los objetivos propios del gobierno militar, empujó la crisis hacia adentro de las propias fuerzas armadas, poniendo en discusión un tema insólito para la Argentina del '76, es decir, el de la profesionalidad militar; un tema que no era del espacio público, era patrimonio de las fuerzas armadas, que estaban redefiniendo su identidad institucional en un proceso por el cual subordinaron a su propia lógica a la sociedad y al estado.

Ahora bien, la crisis de arriba tiene una segunda característica. No sólo el gobierno se precipitó en la crisis por su propia lógica, sin una oposición clásica, por parte de los sectores populares y democráticos, sino además , cuando se desencadena la crisis se encuentra con el siguiente hecho: todo lo que a partir de la ideología de la seguridad nacional y el diagnóstico neoconservador fue caracterizado como recurso o factor de desestabilización —cual puede ser determinada relación de concertación empresaria-sindical, o determinada relación de representación política— en realidad, desde el punto de vista histórico, fueron y son *mecanismos de gobierno de la sociedad*. Son *mecanismos anticrisis*, justamente; son mecanismos regulatorios.

Entonces, si a la crisis a la que llevaron sus propias medidas, se une la exclusión de esa red de gobernabilidad —gobernabilidad desde el punto de vista de una Argentina popular y democrática— tenemos completado el panorama de la soledad del gobierno.

—Hubo quienes dijeron (o dijimos) que en julio, cuando concluye terriblemente la guerra de las Malvinas, la pelota queda picando frente al arco y no hay ningún sector del área política civil que se plantee, siquiera, intentar hacer un gol. Esta omisión de la sociedad civil le abre el tiempo a la continuidad y recomposición del régimen militar. Pero ésta no se produce. Y lo que ahora presenciamos en la escena del "diciembre porteño" es en parte un reflejo de la incapacidad del propio régimen para recomponerse, aún contando con el tiempo de descuento que le otorga una dirigencia política civil minuciosamente cautelosa.

—Esa incapacidad de recomposición tiene que ver con el fracaso de un gobierno que no se propuso una política en particular, sino que se propuso refundar el país y, como decía antes, falló en el punto mismo que había instaurado como referente de legitimidad, es decir, la gobernabilidad de la sociedad. Se explica por la profundidad de la herida causada al tejido social, que dejó abierto y deteriorado, la política oficial.

Así como el volumen de la crisis es tan grande, por sus características sui gene-

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

> "...a la inversa del ideal hegeliano, la Argentina ha logrado que la eticidad quede toda, o casi toda, del lado de la sociedad civil".

ris, ahí aparece también el factor tiempo indicando que se trata de una crisis que tiene varios cursos posibles de resolución.

El peso de la crisis de un gobierno que cae por su propia lógica es grande; pero también tiene la alternativa de recomponerse en tanto la crisis no se transforme en la gestación de un nuevo polo político-social, con capacidad de asumir el gobierno del país. Y, en ese caso, el factor tiempo funcionará a favor de quienes, aún en medio de la crisis, siguen pensando y queriendo que el proceso militar tenga una nueva etapa de vida.

El factor tiempo lo señalo, en parte, para individualizar por qué comencé diciendo que este diciembre tan particular no es simplemente la prolongación de una misma crisis, o que la crisis asumió un grado más, sino que marca un cierto punto de inflexión en que se combinan una crisis de arriba, que parece irreversible —que hasta tuvo que dejar pasar esa chance que vos señalabas—, y una primera ocupación del espacio político por la acción de los sectores excluidos en el '76.

No es un problema sólo de relación de fuerzas. Hay un cambio en la definición del tablero (entre los partidos y el gobierno o entre los sindicatos y el gobierno).

Lo que está en juego no es sólo la relación de fuerzas sino el tablero institucional del país.

—Entiendo. Los sectores populares no están ocupando un espacio político preexistente, sino lo están creando. Si me permitís, querría hacer un comentario.

Lo que ocurre a partir de julio del '82, y se condensa en este diciembre, ya no es otra mera interrupción circunstancial de los mecanismos institucionales de las fuerzas armadas, espasmos transitorios del régimen militar, sino la internalización de un gran desorden, catalizado por las consecuencias de la guerra y la ruptura de todos los ejes de lealtades del régimen y su perifieria cívico-militar.

Lo que a partir de entonces explica en buena medida la incapacidad de recomposición del régimen es el gran desorden interno de las fuerzas armadas (entre ellas y al interior de cada una de ellas), porque ya se transgredieron todas las reglas —tanto las que impuso la institución como cabeza y elemento estructurador de un régimen de gobierno, como las que le corresponden profesionalmente, en tanto corporación armada, especializada en la guerra—.

En buena medida, lo que había asegurado una mecánica de funcionamiento, ostentosa y soberbiamente autónoma, no fue solamente la ausencia de la sociedad civil: fue también —y de algún modo principalmente— la unidad interna del régimen, contrastante con el fraccionamiento y la atomización producidos, y preservados por largo tiempo, en la sociedad.

Cuando se descompone ese principal y prácticamente único elemento articulador —casi único, en la medida que no se desarrollaron líneas políticas, proyectos verosímiles, que sirvieran tanto a manera de ejes de convergencia interna como de puentes discursivos hacia la sociedad civil—, bueno, no queda nada... sólo distintos —aunque igualmente patéticos— intentos de reformulación o reinterpretación de ese pasado impresentable, como para salvar la imagen de las instituciones, de cada fuerza separadamente, y hasta de individuos, que tratan de diferenciarse de, o tomar distancia con respecto a, tal o cual decisión política o línea de acción llevada a cabo durante los últimos años.

—En parte estoy de acuerdo con lo que decís. Pero la interiorización dentro de las fuerzas armadas de toda la decisión estatal, no supuso nunca la homogeneidad de las fuerzas armadas. Simplemente, consistió en una situación propia, en la que esta institución no estaba atravesada por las variantes políticas de la sociedad —no había un general radical, un general peronista o un general conservador— sino que en primer lugar, había una lógica institucional.

Quizás el hecho nuevo fue la prioridad de la decisión interna por sobre los mecanismos decisorios de la sociedad y del mismo estado. Esta novedad apareció sostenida no tanto por una ideología común, sino principalmente por la trama que creó en el interior de las fuerzas armadas la situación de guerra interna y las propias características de esa guerra interna.

Pero en ese momento había un principio de unidad en esa prioridad de las resoluciones de la corporación militar por encima de cualquier otro mecanismo resolutorio y había, además, cierto consenso de sectores de la sociedad.

En ese momento, esos sectores de la sociedad, nada despreciables —sobre todo el sector empresarial y los núcleos centrales productivos, más concentrados— tenían expectativas en el Proceso, ya sea por intereses directos o, en otros casos, por la esperanza de encontrar mecanismos objetivos, como los del mercado, como clave de la solución del funcionamiento de la Argentina, en vez de los mecanismos de compromiso, la concertación, el conflicto, típicos de la etapa anterior.

Ahora esas articulaciones, obviamente, no existen, y desde hace tiempo, hasta los mismo políticos del entorno de las fuerzas armadas están abandonando el barco.

Todo esto me lleva a plantear la idea de "este diciembre" y creo que podría ejemplificarse alrededor del uso de ciertas palabras en los días recientes.

Cuando se produce el paro convocado por las dos CGTs, y las voces oficiales son heterogéneas, como siempre, se escucha desde que "eso no va a ayudar a la paz" *hasta* que "la huelga es un hecho normal en un país democrático". Me parece conveniente —a pesar de lo gastado y vaciado de la palabra pública argentina— detenernos un momento en estas expresiones. Para decirlo bruscamente, creo que afirmar "la huelga es normal en una democracia" es, por una parte, un razonamiento propio de una sociedad democrática. Es, sin embargo, una voz que vino del gobierno, en una maraña de opiniones diferentes, y que por lo tanto merece cierto análisis. En primer lugar, despejar su uso retórico. Cuando un ministro dice "la huelga es normal" puede estar haciendo una utilización retórica en un doble sentido. Por un lado, disminuyendo la importancia del hecho, asimilando "normalidad" a capacidad de absorción del gobierno. De paso, si es así, podría decirse que es una palabra dirigida al frente interno. Por otro lado, también puede ser una operación retórica que, mediante el reconocimiento de la "normalidad" del hecho, implica que compete a un ministerio en particular —al de economía o al de trabajo— reduciendo la calidad que tienen estos hechos, y encajonando la protesta, a lo sumo, en la crítica a la gestión de Martínez de Hoz.

Además de ser operación retórica, puede encerrar, en otros secores, sueños y fantasías de mucho más peso, como es la reedición, entre una fracción militar y una fracción sindical, de un pacto corporativo que postergue el llamado electoral y redefina el poder frente a los partidos políticos. Esto podría parecer atractivo para sectores de las fuerzas armadas, pero no por atractivo tan posible en esta conyuntura.

Entonces, si tomamos la afirmación "la huelga es normal en una democracia", y la limpiamos de su utilización retórica y de su intencionalidad golpista, y la situamos a partir de la perspectiva de la sociedad civil, podemos ver lo siguiente. Se trata de hechos que, si bien

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

"...las fuerzas armadas impusieron su propia ley, y hoy no tienen la ley para autorregularse a sí mismas..."

plantean demandas y reivindicaciones particulares, *cuestionan simultáneamente la legitimidad global del gobierno militar*.

Cuando se atribuye a un hecho social cualquiera el carácter de normal, se lo hace a partir del sistema en conjunto, de la modalidad de funcionamiento político social del país. En ese sentido, los argentinos tenemos gran experiencia, ya que la larga crisis política ha superpuesto criterios de normalidad contrastantes. Sobre todo, el gobierno militar de 1976 se encargó, con su tono disciplinador y fundante, de emitir un discurso clasificador, que distinguía lo malo, y lo bueno, lo anormal y lo normal, lo ilícito y lo lícito. Era un discurso plagado de fronteras, de cuadriculados de la sociedad.

El que una huelga sea normal, es un atributo que se lo confiere el régimen. Si alguien dice que esta huelga no ayuda, o que es hecha por conspiradores instrumentados por minorías, está transformando a la huelga en un hecho de desobediencia civil. Si alguien dice, en cambio, que es un hecho normal, consecuentemente tiene que reconocer que en esta huelga *está en juego*, además de una reivindicación particular, *un problema de legitimidad del régimen de conjunto que hace normal o anormal a determinado hecho*.

A esa altura de los hechos se está condenando a los protagonistas de la huelga o de la marcha, a percibirse a sí mismos como protagonistas de un acto de desobediencia civil. Porque en realidad, *lo que ellos están ejerciendo es la ley del régimen democrático* virtual que hace normal, y va a hacer normal, a una huelga.

Se podría decir que, en este caso, más que nunca, el que pudo hacer parar el país, demostró que es el que lo hace funcionar. Y para hacerlo funcionar hay que tener una capacidad de poder, simbolizar para los diferentes sectores algo más que una demanda concreta: una especie de espacio público cuya normalidad remite a la ley, a la ley de la democracia. Por eso es un hecho moral. La crisis moral argentina no sólo es, o no sólo se condensa en los "ilícitos" o en otras transgresiones. *Hay también una crisis de moralidad ligada a las identidades políticas* y a la relación por medio de la cual un individuo entiende a determinada norma o ley como un bien deseable. Entonces, *a la inversa del ideal hegeliano, la Argentina ha logrado que la eticidad quede toda*, o casi toda, *del lado de la sociedad civil*.

Por eso, este diciembre tan importante, tan cargado de cosas, no es el diciembre de un mero cambio de relaciones de fuerza. Es el diciembre en que se replantean tableros políticos alternativos, no sólo desde el punto de vista del discurso y las aspiraciones, sino también desde el punto de vista de las prácticas sociales.

Esto me lleva a la siguiente constatación. Así como las fuerzas armadas impusieron su propia ley, y hoy no tienen la ley para autoregularse a sí mismas, quizá en esta ley de la democracia, van a poder encontrar un referente para su reestructuración y su reubicación dentro de la sociedad argentina.

—¿Pensás que las fuerzas armadas van a recoger alguna enseñanza perdurable, a partir del fracaso de este último intento de "resolver" la política argentina por medio del autoritarismo?

—Como ocurre en la Argentina desde hace bastante tiempo, cada nuevo gobierno supone un régimen distinto —autoritario, democrático, o cuasi democrático—, y todo nuevo gobierno parece ser portador de una teoría del aprendizaje. Porque necesita hacer una operación de resocialización de la gente.

En el '76 había que reeducar disciplinando, y con ciertos valores. La propaganda consistía en mostrar cómo era un buen padre, cómo era un buen maestro, cómo era una buena ama de casa, cómo era un buen consumidor. Y hoy resulta que la sociedad civil empieza a ver como normal que *el reeducador del '76 tiene que ser reeducado*; y se interesa por qué se enseña en la carrera militar, en la Escuela Superior de Guerra, etc. Yo creo que la formación de un régimen democrático no sólo es un problema de educación mutua, sino también un problema de formas de reconocimiento y autoreconocimiento; de identidad. Y si hablamos de identidad institucional de cualquier actor, incluidas las FA, ahí interviene no sólo una doctrina que la racionaliza y le define sus ideales, sino el posicionamiento de los otros actores respecto de los cuales asume su identidad. El hecho práctico del posicionamiento del otro como trama real de la adquisición de la identidad propia.

—¿En qué medida este diciembre diseña un nuevo tablero para el juego político en Argentina? Te pregunto esto, porque hace un rato mencionaste que no había en la política argentina reciente lo que clásicamente se ha entendido como correlación de fuerzas entre actores sociales y políticos ya que eso supone la existencia de un espacio —y diría que también una serie de reglas de juego—, ya que sin normatividad no hay política sino barbarie. Pero creo que esto tiene que ver con un proceso de más largo plazo, de definición de actores y creación de consenso entre ellos acerca de cuáles son las reglas de juego que van a regular su interacción. Por eso te pregunto si, en lo inmediato, vos crees que esta primera irrupción de la sociedad civil, como presencia significativa, en el terreno en que debe definirse el juego de la política, significa *ya* la reestructuración del "campo de juego", para seguir usando la misma metáfora.

—Mirá, yo creo que la posibilidad de que haya ley en la Argentina, hoy depende de la sociedad civil y de los actores de la sociedad civil. Las fuerzas armadas quisieron definirse a sí mismas en un proceso por el cual negaban al resto; un proceso relacional, pero sin el otro. Y eso falla siempre, tarde o temprano.

Hablar de las posibilidades de recomposición del juego político es complejo. No sólo por las incertidumbres que todos tenemos, y porque todo razonamiento posible es puramente conjetural y nadie puede asumir el riesgo de hacer grandes predicciones; no sólo porque la lógica de la crisis, y la fragmentación producida, suponen diversos actores jugando al mismo tiempo, con diversas lógicas, lo que pondera asombrosamente el margen de posibilidades de hechos futuros; sino también porque cuando empezamos a hablar de la sociedad civil, inmediatamente después de señalar cómo queda el tema del orden y de la ley del lado de ella, empezamos a ver los *problemas* que eso encierra. La sociedad civil en sí misma no es sinónimo de gobierno democrático. No sólo por los componentes autoritarios que existen dentro de ella, sino por una determinada historia de formación del poder, de lucha faccional en la Argentina, que funcionan como obstáculos a la formación de un *pacto* institucional.

Y esto hace al problema de las identidades políticas históricas. La cuestión de este tablero es muy particular. Porque si nosotros decimos que el tablero para Argentina no va a derivar de la supuesta mano invisible del mercado —ese mecanismo objetivo que resolvería, junto con el disciplinamiento y la coerción, el problema de la crisis argentina—, tampoco decimos que la alternativa democrática supone una "super racionalidad" que, desde el estado, va a reducir la complejidad a un gran plan, que desde lo alto imponga otro orden.

Estamos, entonces orientándonos hacia un espacio intermedio en el cual aparecen otras cosas: la negociación, la concertación intersectorial, la discusión de

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

> "...hoy resulta que la sociedad civil empieza a ver como normal que el reeducador del '76 tiene que ser reeducado".

cuáles son los mecanismos de contención y resolución de los conflictos. Y aparece en consecuencia toda una temática que concierne no sólo al cálculo inmediato de los actores, sino también a otro tipo de bienes, que no son calculables con la mera racionalidad de la ventaja en determinado rubro. Me refiero a los bienes de autoridad. Es decir, a la temática de la democracia, también como bien de autoridad, como escala de valores, como conjunto de cuestiones que no se agotan en el acceso a la renta, sino que suponen prácticas diferenciadas, de acceso a la cultura, de participación, de libertad, de habitar una escena pública —de otro orden— que no es la actual. Entonces la lógica del interés sectorial y la lógica por la cual se reconoce a determinado régimen como el bien común, se combinan de manera muy particular, e indican sobre todo un proceso de construcción, a través de la negociación, del conflicto, del diálogo, y la justicia. Y por lo tanto en ese camino de construcción, todos los obstáculos a la conformación de un pacto —obstáculos que están adentro de la sociedad civil— requieren ser disueltos. Tales obstáculos son el aspecto clientelístico-político de muchos sectores de la vida partidaria de la Argentina, el corporativismo, —que pone el interés sectorial inmediato por encima de las reglas del juego generales—, y por último termina deteriorando su propio interés sectorial, que necesita de ciertas instituciones para ser defendido; en fin, deja suelto al león en el gallinero. Con otro origen, desde cierta parte de la izquierda también se presentan ingredientes de cultura política que a la hora de las decisiones hacen pesar sus efectos agregando obstáculos a la formulación de un pacto democrático. Hay una tradición de pensamiento que concibe a la democracia sólo como un hecho social y no como un hecho político. Es más, entiende a la democracia sólo como la igualdad social, que se concretaría con la desaparición del estado, con su absorción en la sociedad. Este supuesto condicionó a esta tradición impidiendo el desarrollo por la positiva de una concepción de los pactos institucionales. En términos generales, el régimen democrático era valorado instrumentalmente, como un medio para la acumulación de fuerzas que desembocará en la concreción exitosa de otro poder, el que comenzaría la transición hacia la desaparición del estado. Esto último en teoría, evidentemente, ya que los estados de los países del socialismo real, lejos de estar en camino de su extinción, son cada vez más poderosos. Como en la Argentina se viene dando una larga crisis política, este supuesto condicionó decisiones prácticas que orientaron comportamientos políticos en la dirección de impedir la estabilización de gobiernos populares reformistas, como por ejemplo el del último Perón.

—Pero siempre queda planteado el problema de la distribución del ingreso, y de la necesidad de reparar las injusticias sociales que se ha agudizado sensiblemente en estos últimos años.

—Frente al problema de la reparación social, pueden plantearse, por lo menos, tres cuestiones. Una, obviamente, es definir los sectores que tienen principalmente que pagar la crisis económica, ya sea a través de mecanismos redistributivos o a través de mecanismos de intervención del estado en la economía. Tema que no es obvio, porque la red productiva es muy compleja y heterogénea, y los cortes a través de los cuales pueden identificarse los sectores más antinacionales, antipopulares y especulativos, no están claramente definidos. No están cantados por grandes palabras como "oligarquía", "imperialismo" o "capital financiero". Con esto no quiero decir que todo es lo mismo, sino que es necesario identificar a estos sectores según es la Argentina actual y no por lo que se deduzca del stock histórico de consignas que cada uno tenga. Es necesario hacer una evaluación muy compleja y especificada, por fuera de los slogans y las recetas fáciles, para determinar medidas de redistribución y de neutralización de ciertos actores sociales; pero que también permitan incluir en un pacto económico-político, a sectores troncales de la economía argentina. Es necesario instaurar un espacio de racionalidad económica, que defina los principales obstáculos al desarrollo del país. Algunos van a conincidir con viejas banderas. Otros quizás no. Pero hay que desagregar, en su interior, sectores socioeconómicos. No para diluir la cuestión, sino para poder intervenir en esta Argentina real de hoy, tan poco conocida, en realidad. Porque cuando, con toda justicia, se habla de que hay un país real y otro que vienen presentando los medios de comunicación —sobre todo la televisión— se está diciendo un gran verdad. Sin embargo, esa gran verdad exige la explicitación de qué es esa Argentina real de hoy, luego de todas estas intervenciones sectoriales que cambiaron profundamente la morfología de los actores económicos. Lo que me parece importante subrayar es la relación entre la reparación política y la reparación social. La necesaria neutralización y eliminación de los intereses sociales minoritarios que recurrentemente están en la base de proyectos políticos autoritarios.

Este tema trasciende ampliamente el aspecto económico. Es parte del problema histórico de los intereses sociales minoritarios, sin capacidad de generalización, que ante su falta de competitividad electoral y reducida base política, fueron ensayando cambiantes formas de acceso y de relación con los centros decisorios estatales, que no pasan, por cierto, por la forma de partidos políticos y la acción parlamentaria. Para estos sectores, la ley Saenz Peña, que posibilitó el acceso al gobierno al radicalismo y luego al peronismo, es una especie de "malentendido histórico".

Un segundo aspecto está dado por la creación de los mecanismos institucionales que medien conflictos entre los integrantes del pacto democrático. Y un tercer punto es la complejización necesaria de la reivindicación popular, articulando las demandas clásicas, referidas a la redistribución del ingreso, con las demandas de calidad de vida. En este sentido se puede —y se debe— hacer mucho. Porque se ha agredido al pueblo culturalmente, en la no prestación de servicios sociales, en las relaciones personales, en la vida cotidiana y urbana. Entonces, hay medidas que hacen a toda la órbita de problemas que, un país que aspire al desarrollo o modernización de sus aspectos políticos y sociales, tiene que incluir como problemática de la calidad de vida, que se vincula a la temática ética de la democracia. Esto incluye, entonces, la posibilidad de intercambiar bienes de diferente naturaleza.

Ceder en salarios, si es necesario, a cambio de participación en el poder, a cambio de una participación en la regulación general de la vida económica, de la educación, de la cultura, etc.

Si pensamos la Argentina, como un mero espacio de reparto económico, esto va a ser un juego de suma cero, y se impedirá el acceso de los sectores excluídos a un pacto institucional. La entrada voluntaria a un pacto común, es un tema clásico de la filosofía política, que hoy constituye una cuestión práctica de la política argentina.

Entonces, parecería que la cosa pasa por la ampliación de los bienes posibles a obtener, no sólo en términos económicos, sino también como bienes políticos, culturales, sociales, etc.

—Sí, creo que es fundamental para la democracia en Argentina, el desarrollo de lo que en filosofía política se define como el espacio de generalización de intereses, como situación paradigmática

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

> "Las fuerzas armadas quisieron definirse a sí mismas en un proceso por el cual negaban al resto. Y eso falla siempre, tarde o temprano".

de la relación democrática entre actores sociales. Es decir, un espacio en el que no sólo se expresan los intereses de cada actor participante, sino además se intenta compatibilizar tales intereses con los de los otros, y sólo se los defiende en relación, o con referencia a, las reglas de interés común, respetadas por todos y cada uno de los actores —lo cual, naturalmente, excluye la coerción y relativiza, aunque sin anular, lo puramente corporativo. La realización de este y otros aspectos de tu planteo implica, si no un cierto grado de utopía política, un cambio profundo en la cultura política de nuestro país.

—Sin duda. Implican, por una parte, la renovación y fortalecimiento de partidos políticos, especialmente de los partidos políticos troncales. Pero sin hacer de esto una suerte de politicismo. La democracia tiene que contar, como instancia de reconocimiento, con la apertura de un espacio para el funcionamiento autónomo de las instituciones de la sociedad civil, que no tienen por qué pedirle permiso, ni apoyar a un determinado partido político para existir. Por otro lado, *ya* existen, y no le han pedido permiso a nadie. Porque en la época de congelamiento de la actividad política, y en la época en que parte de la dirigencia política estaba más preocupada por lograr un pacto con los militares, que por movilizar a los sectores sociales populares —a los cuales teme cuando se ponen en movimiento—, fueron creciendo nuevos actores. Así tenemos demandas barriales, experiencias de cultura juvenil, experiencias de la iglesia, etc.

—¿Pensás que ese proceso de surgimiento y configuración de nuevos actores y prácticas sociales abre un nuevo espacio, con nuevos roles, para los profesionales e intelectuales?

—Ciertamente. La democracia, tanto en su carácter de bien de autoridad, como en lo que tiene que suponer en términos de apertura de una escena pública de debate y de razonamiento, reubica o replantea la relación del intelectual y la política. Una de las pistas en este sentido, está constituida por los ingredientes de la sociedad civil que mencioné anteriormente como obstáculos a la democracia, y que son hechos de cultura política. Es necesario crear una dimensión de cultura política, fundamental para la constitución de esta nueva democracia. Esto no sólo alude a una subjetividad, es decir, a formas simbólicas a través de las cuales los individuos se reconocen a sí mismos, y reconocen a los otros, sino también existe una morfología de la relación intelectual-político que es necesario recrear. Estas están muy ligadas a la apertura de esta escena de debate público, que en la Argentina arranca de un nivel de deterioro muy serio, que impone tareas de modernización del pensamiento político argentino, apuntando al establecimiento de esa escena pública, donde se puedan mediar y definir los intereses sociales generalizables.

Esto supone terminar con ciertos modelos de relación del intelectual con la política, que están teñidos por un carácter instrumental. Ya sea por que el intelectual se propone instrumentar a una élite política o militar, bien intencionada, a la que supuestamente le faltaría una ideología que él le va a proveer —esa es la figura de quienes golpearon la puerta de los cuarteles, y del cursillismo— o, en el plano de la izquierda, la visión instrumental de sí mismo, que tiene el intelectual, con su carga de culpas, disuelve y desvaloriza su trabajo respecto de la práctica específicamente política. Acá es necesario abrir un debate entrelazado con la acción política, que produzca esa escena pública en la que se vaya definiendo, con un grado creciente de racionalidad, cuál es el temario de la sociedad argentina, y cuáles son los mecanismos de decisión y de distribución posibles, que expresen intereses y que, al mismo tiempo, estabilicen la democracia. Eso supone el reconocimiento, por parte de los otros actores, de la legitimidad de este tipo de práctica.

Estas referencias no son ni "propuestas" ni "respuestas", sino planteos abiertos de una serie de temas. Pero todos hacen al tema común de cómo sería el proceso de formación del poder en Argentina, en una Argentina democrática, y cuál sería el supuesto cultural sobre el cual se podría asentar y estabilizar.

—Bueno, creo que de alguna manera esto redondea nuestra charla sobre el "diciembre porteño" y la escena política argentina. Para terminar, por qué no nos explicás tu ubicación con respecto a lo que llamás funciones "instrumentales"? Es decir, creo que la llamada "militancia política", en su sentido tradicional, también tiene su importancia.

—Yo soy de los que pasaron una parte de su vida en el interior de una cultura política que fue quebrada no sólo por el golpe del '76, sino también por el desencanto frente al llamado socialismo real, los fracasos políticos de los años '60 y '70, la crisis de los modelos teóricos. Y que hoy transitan por parámetros en parte familiares a su historia, y en gran parte nuevos. En la coyuntura me ubico en ese tejido que mencionaba antes, en ese sector de acompañamiento reflexivo del proceso político, con mucho interés en cómo la Argentina va a vitalizar una cultura política donde la utopía de la participación política popular y la igualdad social constituyan la meta virtual. Eso sí, desde dentro del terreno de la experiencia propia del pueblo, desde dentro de la historicidad de su constitución en actores políticos: partidos, sindicatos, instituciones de la sociedad civil. Valorando, por ejemplo, que la realización de lo planteado por Perón en los últimos años de su vida —es decir, que el peronismo debe enfrentar francamente la etapa de su institucionalización— es un hecho político y cultural decisivo para nuestra historia contemporánea. Esto supone que desecho las políticas que entablan una relación de exterioridad con la experiencia popular. Tanto aquella que ejercitan algunos políticos, que basan su acción en los acuerdos de cúpulas con elpoder de turno, como las de la izquierda que plantea tajantes diagnósticos sobre los males del país, pero que nos dicen muy poco de los procesos históricos de formación de las fuerzas políticas populares con capacidad de aplicar la receta, reduciendo así su pensamiento a tautologías como la de "si no se elimina tal causa de la crisis, ésta se mantendrá..."

—¿Quién lee lo que escribís? Mejor dicho, qué tipo de audiencia has tenido, y qué tipo de audiencia querrías tener, pensando en alguno de los diversos cambios en el espacio político-cultural a que te referiste varias veces? Pensemos, por ejemplo, en la universidad.

—Bueno, dentro de esto que llamaba el campo intelectual, el tema "universidad" es crucial. Ya que la universidad, por una u otra causa, fue degradándose desde el año '66 en adelante, sobre todo en el área de las ciencias humanas. En principio, no me interesa tanto llenar alguna oreja en particular, sino asumir coherentemente la situación que comparto con amplios sectores de la clase media intelectual argentina, para los cuales hoy la temática de la democracia los conmueve —no porque agregue un tema a un pensamiento anterior, sino porque es vivida como algo que reestructura toda una tradición de pensamiento. Como a cualquiera, me interesa que lo que puedo escribir se lea; pero lo que hoy más me preocupa es cómo me integro y ayudo a constituir, en la medida de mis posibilidades, un nuevo tipo de diálogo político y cultural.■

Reportaje: Andrés Fontana
Fotos: Daniel Jurjo

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

La reconstrucción y el desarrollo de nuestra cultura

El 28 de octubre se realizó, en el cine Lara, un encuentro de la juventud con miembros del Movimiento por la Reconstrucción y el Desarrollo de la Cultura Nacional, del que son iniciadores Ernesto Sábato, Leda Valladares, Aída Carballo, Ana Quiroga, Ricardo Monti y Enrique Stein. Entre los que hablaron en el encuentro, además de los dos últimos nombrados y de Leda Valladares, se encontraban León Gieco, Antonio Tarragó Ros y, como coordinadora, Josefina Racedo. A continuación transcribimos las partes fundamentales de dicho diálogo.

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

El encuentro se desarrolló, aproximadamente, de esta manera:

Al entrar a la sala los jóvenes recibieron el Documento inicial del Movimiento, del que reproducimos los conceptos que hacen a los fines de este Movimiento:

> En estas dramáticas circunstancias, hombres y mujeres que pertenecemos a las más variadas formas de la actividad cultural, que dentro de este período hemos sostenido nuestro trabajo sin abandonar convicciones y que vimos, de una u otra manera, acalladas las posibilidades de expresión en talleres, aulas, escritos, salones, medios de comunicación de masas, etc., con absoluto respeto por las diferentes convicciones políticas y religiosas de cada participante, decidimos promover el desarrollo de este Movimiento con el fin de defender nuestra patria contra el peligro de aniquilación de sus fundamentos espirituales. y para promover la reconstrucción y el desarrollo de la cultura nacional. Cultura que la queremos edificada sobre esa sacralidad de la persona que toda las grandes filosofías y las grandes religiones han postulado; en una comunidad fundada por el principio del bien común, mediante el destierro de la injusticia, la miseria y el despotismo. Y como una cultura nacional no existe aisladamente sino que prospera en el permanente intercambio con la de otros pueblos, y puesto que es imposible la existencia de auténticas culturas nacionales sin la libertad de los pueblos, nos solidarizaremos con los que han sido avasallados o corren peligro de serlo por parte de las dos grandes potencias que en esta encrucijada de la historia luchan, abierta u oscuramente, por la hegemonía mundial.

Luego habló Josefina Racedo, la coordinadora del encuentro, que introdujo así al mismo:

—El Movimiento por la Reconstrucción y el Desarrollo de la Cultura Nacional inicia esta noche un ciclo de trabajo en la cultura, poniendo en práctica los objetivos expresados en el Documento Inicial del mismo. Y parece que son los jóvenes quienes van a dar el mayor impulso al Movimiento en la cultura. Los integrantes del Movimiento que están aquí sentados para dialogar, quieren contar, exponer, cómo trabajan en la cultura, qué hace cada uno y porqué. Ellos son León Gieco, cuya trayectoria en el desarrollo de la música popular es conocida por todos ustedes, el doctor Enrique Stein, médico, Leda Valladares, cantora que investiga, el señor Antonio Tarragó Ros, correntino que le trae a Buenos Aires un aporte muy importante de la música del Litoral y de su gente y el señor Ricarto Monti, dramaturgo.

A continuación, cada uno de los citados habló sobre su quehacer y la manera cómo lo viven.

Estos son los principales pasajes de cada uno:

León Gieco: Este movimiento va por la reconstrucción y, porqué no, por la construcción también de la cultura nacional, que se ha perdido en estos últimos años y que tenemos que volver a recuperar, como decía una vez Ernesto Sábado, el alma de los argentinos, que la estuvimos perdiendo. El dijo la otra vez una cosa que realmente me aclaró más a mí respecto a mi movimiento musical, a mí que soy un representante directo del rock. El dijo que tenemos que dejar de pensar en una Argentina químicamente pura, porque estamos llenos de influencias. Por ejemplo, porque un fotógrafo use una máquina Nikon hecha en Japón no es un fotógrafo japonés; es decir que todos estamos influenciados, los pintores, los plásticos, los músicos, estamos influenciados por un montón de corrientes. En el movimiento que yo represento, el caso del movimiento de música progresiva nacional, o de rock, estamos influenciados por una corriente que salió últimamente, que es del rock. Pero Tarragó Ros estará influenciado por un acordeón que vino de Polonia. Nosotros sabemos que somos un país cosmopolita, totalmente, donde tenemos que soportar, gracias a Dios, muchas inmigraciones, y cada una de estas inmigraciones trajo un montón de cosas. Entonces yo soy, como otros músicos, el resumen de un montón de cosas.

A partir del 2 de abril ustedes empezaron a escuchar mucha música nacional por las radios y especialmente música de rock argentino. Voy a comunicarles que eso no es suficiente, realmente, porque nosotros partimos de una época y la gente tiene que recorrer largo camino hacia atrás y buscar las raíces netamente de este país para saber en qué lugar está viviendo y para saber amar el lugar donde está viviendo.

Hay gente que realmente es muy importante en la música nacional y que la juventud no la conoce: entonces, como la radio y la televisión no suelen pasar ese tipo de programas culturales, vamos a tomar el compromiso de una vez por todas, nosotros, y el caso mío, de dirigirme hacia la juventud y tratar de hacerle conocer todo lo que yo más pueda respecto a la autenticidad del folklore nacional.

Ricardo Monti: Tratando de hilar algunas reflexiones acerca del papel de la juventud dentro de la cultura nacional, la primera idea que surgió fue empezar con mi propia experiencia, no para hablar de mí sino de mi generación. Yo me voy acercando a los 40 años; soy de una generación anterior a la mayoría de Uds. Mi formación intelectual estuvo marcada en un principio por el modelo predominante, que era liberal, cosmopolita, de desconocimiento de nuestros valores artísticos, culturales, intelectuales, de deslumbramiento por lo que venía de las metrópolis. Poco a poco mis inquietudes me fueron llevando al redescubrimiento de nuestras propias raíces culturales. Pero eso no estaba facilitado por nuestra formación intelectual, sino que dependía del esfuerzo individual y de los impactos que uno iba recibiendo.

Por ejemplo, la aparición de *Sobre héroes y tumbas*, de Sábato, que marcó fuertemente a mi generación, el redescubrimiento de Roberto Arlt. Eran mojones que nos llevaban a reconocer que había una cultura argentina muy importante que nosotros desconocíamos. Es decir que para mi generación no fue fácil descubrir que uno como artista está enraizado en una cultura, en una sociedad.

Pienso que un objetivo importante de este Movimiento debería ser, en este sentido, el de generar la conciencia de una densa red cultural. De todos modos creo que también es importante que en relación con nuestra cultura hablemos de puntos de referencia y no de modelos. Es decir, que podamos reconocernos como integrantes de un vasto movimiento cultural pero sin atarnos a modelos del pasado; porque el arte es esencialmente un ejercicio de la libertad. El arte es la perpetua invención de sí mismo. Por eso, cuando hablamos de reconocimiento de una tradición nacional esto no implica atarse a modelos que sirvieron en su momento; se trata de crear, reconociéndonos herederos de una tradición, de crear permanentemente formas nuevas que puedan expresar nuestra realidad cambiante y compleja.

En un país dependiente y oprimido como el nuestro el artista no puede limitarse a la creación de su obra individual sino que tiene que dedicar un esfuerzo considerable al desarrollo del contexto cultural donde esa obra se inscribe. Pues su propio destino como artista está ligado a la supervivencia de esa cultura, que la situación de dependencia tiende a erosionar. Es decir que nosotros tenemos que reafirmar constantemente nuestra identidad cultural para poder existir. Y tenemos que hacerlo, por supuesto, sin ningún tipo de dogmatismo. No se trata de caer en un nacionalismo chauvinista, sino de alcanzar una orgullosa independencia que no signifique la negación de otros pueblos y otras culturas, sino un diálogo libre en un mismo pie de igualdad, un diálogo de mutua colaboración de pueblos libres.

Antonio Tarragó Ros: Yo quisiera, también, ordenar todo esto que está comenzando acá, como dice León, que nosotros estamos inaugurando, esta enchamigada entre ustedes y nosotros. Porque la creación, coincido con él, es

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

una cosa muy individual: nosotros componemos las canciones con cosas que nos pasan a nosotros, y nos pasan las cosas que están más cerca, las que afectivamente están más cercanas. Entonces enchamigarnos es una manera de incorporarlos a nuestras canciones y nuestras inquietudes. Por eso es que, con León, tratamos de viajar, en la medida de lo posible, en subterráneo o en colectivo, cuando podemos, para enchamigarnos. No andar en esa burbuja que es el auto, que no te enchamigás con nadie salvo para retarlo porque te lo rayó. Y entonces nos hemos empezado a plantear un montón de cosas, esencialmente, que tenemos vela en este entierro. Y el otro día, no sé en qué revista, leía sobre cuestiones políticas y de los inmigrantes, esta buseca étnica que tenemos acá, que es un entrevero. ¿Porqué los extranjeros, por otros años, vivían aquí sin enchamigarse, sin integrarse, como si estuvieran de paso? Algunos preferían seguir siendo italianos por los tome y traiga políticos, así por lo menos tenían la seguridad de sus embajadas. Hasta les convenía no ser argentinos. Bueno, eso no funcionó. El hecho de que estemos nosotros planteándonos un montón de problemas que nos están acogotando y que estemos aquí todos juntos es que eso no funciona. Entonces pienso que tanto ustedes como nosotros estamos planteándonos que no servimos de paso.

Enrique Stein: Creo que como los intelectuales o profesionales, los que de alguna manera pasamos por la Universidad, sentí la necesidad de este Movimiento que nos pudiera integrar dentro de la idea de la Reconstrucción y el Desarrollo de la Cultura Nacional. Que nos pueda incluir a todos, desde una vertiente principalísima que son las artes, pero también desde el quehacer profesional, científico; esto de científico puede sonar muy duro, pero no es así.

Cuando terminé la carrera me fui enseguida a trabajar al Policlínico de Avellaneda interesándome por los problemas de la salud mental. En diferentes períodos me di cuenta que no había posibilidad de entender los problemas de la gente si no conocía profundamente las raíces de los mismos. Había que tratar de entender qué estaba pasando con la gente de las zonas más pobres o más alejadas de los centros urbanos. Si la gente podía o no llegar al hospital, si tenía o no para alimentarse, etc. Después de trabajar allí cinco años me fui a Florencio Varela, donde trabajé desde el 74 hasta mediados del 76, en un Programa de Salud Materno Infantil de todo el partido de Florencio Varela. Allí conocí y trabajé más a fondo con la gente que en general venía corrida desde el interior con sus grandes problemas de trabajo.

Nosotros trabajamos en esos centros y allí entendí que ese era nuestro lugar. Si nosotros, como médicos, como profesionales, pensamos en la cultura nacional, esta cultura nacional no surge de otros lados que no sea del pueblo. Y la cultura, en su sentido nacional, tiene que ver con la forma en que se encaran esas necesidades del pueblo argentino.

Y pese a estar en un encuentro donde somos de actividades distintas nos une una cosa común. Tenemos que ponernos a pensar muy seriamente que ésta, más que una reconstrucción —como decía León— debe ser una construcción. Esto va a requerir en primer lugar que sepamos exactamente al servicio de quién estamos y parte de qué y de quién somos. Creo que somos parte de ese pueblo argentino que tanto queremos y que necesitamos, en tanto somos parte de él. Por eso cuando dije lo ocurrido en el 76, y señalé la referencia a los que nos quedamos aquí y que tuvimos que pasar situaciones muy difíciles y ahora estamos tratando de remontar esa situación, lo dije pensando en la necesidad de tener en claro aquellos propósito, no para servirme de ellos sino para servir al pueblo. Por ello, estar en este Movimiento, para mí es un timbre de honor, una especie de felicidad, teniendo en cuenta los que están aquí, a todos.

Leda Valladares: Hace muchos años que vengo diciendo que hay que descubrir Argentina, que hay que descubrir América. Hay que descubrir el alma de nuestra cultura y de la cultura americana, que es indudablemente una gran familia, con sus aspectos regionales, con una misma tónica temperamental, una misma generosidad humana, una hipersensibilidad impresionante. Cuando uno la ve desde Europa lo comprende. He tenido la suerte de viajar por América y de poder enhebrar el alma venezolana con el alma argentina, el alma criolla del Perú, el alma indígena de todas las culturas andinas, de las que he podido transitar más. Es importante que entremos en un diálogo que una las culturas silvestres con las culturas urbanas, las músicas de los pueblos con las músicas de los individuos, que una la creación de una genialidad individual con las creaciones populares, esas creaciones anónimas, transmitidas de generación en generación. Quiero contarles que yo también soy una artista privada, es decir, compongo y escribo como individuo y no como pueblo. Pero la música de mis pueblos andinos me agarró en tal forma que he ido relegando mis cosas personales para trabajar en esas creaciones, que son no solamente nuestras sino que son gran parte de la América del Sur. Me parece más importante trabajar por una cultura del país y por una creación colectiva que por la mía personal.

Me emociona enormemente cantar una baguala porque siento que estoy cantando América, esa canción tan misteriosa y tan tremenda que determinó el rumbo mío.

Y ya veremos cómo vamos armando el mapa del alma argentina, que tiene muchos sectores, empezando por estos;

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

estas almas del pueblo indio y los pueblos. Estas músicas y estas artes del pueblo anónimo que son la primera versión del alma argentina. Después iremos conociendo a nuestros artistas, nuestros escritores, nuestros pintores, nuestros músicos, nuestros cantores, compaginando todos los sectores del alma argentina. Y eso va a ser descubrir la Argentina y además ir encontrándonos con el alma de los pueblos de América y de sus grandes individualidades.

Después de estas exposiciones individuales de los integrantes del Movimiento, estos respondieron a las preguntas que les hicieron los jóvenes asistentes.

El panorama de dicho diálogo fue aproximadamente el que sigue:

—Leda Valladares, ¿porqué tanta discriminación hacia la gente del interior si ésta es, de alguna manera, lo autóctono, el verdadero dueño de la tierra, hoy despojado de ella por los imperialistas y los latifundistas?

—Esta es una pregunta un poco política, pero tiene muchas razones. Pasa que, por ejemplo, podemos pensar en el porteño que siempre ignora a las provincias; la Argentina es Buenos Aires. A su vez las capitales de provincias ignoran a los pueblos. Así que son desprecios mutuos en círculos centrífugos. Siempre hay esos sentimientos. La Argentina no asume lo que es, no reconoce los distintos lenguajes y los distintos planos de la vida argentina. Conozco, por ejemplo, a un hombre de la quebrada de Humahuaca que se llama Federico, y llega a Buenos Aires y se hace llamar Freddy. Esos disparates se dan en nuestro país. Ese es un síntoma del desquiciamiento. También conozco a un santiagueño que sueña con morir en Nueva York. Y fíjense que los santiagueños son uno de los provincianos más arraigados a su tierra. Esos delirios a lo yanqui o a lo británico o a lo francés son prototípicas enfermedades argentinas. Son tilingadas del argentino, del tilingo porteño, del tilingo provinciano, de tilingos humahuaqueños. En todas partes vamos a encontrar ese desfasamiento de no querer asumir lo que somos, de no querer lo que somos y siempre querer aparentar mucho más de lo que somos. Y eso le produce al país un trastorno, un enorme desarrraigo, cuando lo que significa crecer en cualquier ser humano es integrarse a su paisaje, a su barrio, a su cultura, a su lenguaje, a su música, a su alma nacional. Pero no, estamos mirando siempre a otro lado y vivimos en babia. Cuando yo iba a recoger música a los pueblos como Chilecito o como Amaycha, me decían: "Usted que ha venido aquí, si aquí no hay folklore". Resulta que caminaba unas cuantas cuadras y me encontraba con las calles de tierra y ahí encontraba unos semilleros fabulosos de musiqueros y cantores. Después que grababa, los reunía a los letrados del pueblo, el cura, el comisario, la maestra y les decía: "Vengan, escuchen estas maravillas que tienen ustedes a unas cuantas cuadras, y que ustedes ignoran y que, si a lo mejor los conocen, los deprecian".

Incluso conocí a una viejita maravillosa que como había tenido un pariente diputado que le había prohibido que cantara bagualas, le tenía pánico a la baguala, y creía que era una vergüenza para la familia si ella cantaba. Fíjense todos estos desquicios. La falta de amor y la falta de confianza en lo que somos, en nuestras herencias, en nuestras costumbres, en nuestras músicas, todo está así. Y crecer, integrarse, llegar a estar enraizado, es llegar a comprender el valor de todo lo que somos, de todo lo que nos entregaron.

—Gieco, ¿vos creés que el rock responde a una necesidad nacional?

—Yo creo que sí, porque hay alguien que opina que folklore significa hecho por gente de un lugar y nosotros no somos parias, nacemos, yo nací alguna vez en algún lugar. Lo que me tocó vivir, me tocó vivir, y a medida que pase el tiempo lo voy a tratar de solucionar, voy a tratar de hablar respecto a toda la penetración cultural que hubo en las radios, o en la televisión, o para nada sirve eso.

Pero creo que es una necesidad nacional porque la juventud tiene que expresarse de alguna manera, mal o bien. Por un montón de cosas en contra se ha expresado de esta forma. No quiero decir que sea la correcta, pero cada uno se expresa más o menos como siente. Yo creo que a pesar de las pocas oportunidades que tuvimos de hacerlo por la radio o la televisión, sin querer, hemos mantenido un pequeño pilar de la cultura argentina, y por este solo motivo, y gracias a la gente que paga una entrada en los recitales o que compra un long play, y gracias a nosotros que componemos canciones en castellano, la juventud argentina tiene una canción en castellano para cantar, porque sino seguro estaría cantando en inglés todavía.

A continuación se le hicieron dos preguntas a Ricardo Monti, el que consideró que podían ser respondidas en forma conjunta. Las preguntas eran estas:

—Quisiera que me explicaras a qué te referías cuando decías que no hay que atarse al pasado— y, la otra:

—¿Podés explicar la diferencia entre modelo y punto de referencia?

—Estas preguntas están relacionadas entre sí. Cuando digo que debemos ser conscientes de que pertenecemos a una determinada tradición cultural, dentro de la cual se desarrolla nuestro propio arte, no estoy preconizando el tradicionalismo. El artista debe encontrar siempre un equilibrio entre la tradición a la cual él pertenece y la creación de lo nuevo. Las expresiones culturales del pasado deben servirnos como puntos de referencia para orientarnos, para ubicarnos dentro de un contexto, dentro de una determinada red cultural que nos da sentido. Pero no significa reproducir modelos que en su momento fueron la respuesta adecuada, pero que en este momento tal vez no lo sean. El artista joven tiene que concederse la más absoluta libertad de creación, sin atarse a ningún modelo preestablecido. En este sentido, el arte es muy orgulloso. El arte se inventa a sí mismo.

Enrique Stein, ¿cómo es su propuesta con respecto a una verdadera asistencia médica a nivel nacional?

—Hay una sola medicina: la que cura. Concuerda con la idea de lo que estamos discutiendo hoy. Muchas veces, cuando nos educamos en las universidades, perdemos de vista la enorme riqueza de la medicina popular. Yo creo

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

que para una verdadera asistencia hay que invertir toda la orientación actual de la medicina. Debe ser más preventiva que asistencial. Yo creo que, como dice el refrán, "más vale prevenir que curar". Ramón Carrillo, el gran sanitarista argentino, calculó que vale un quinto del costo atender a una persona en un Centro de Salud Periférico que llevarlo y atenderlo en un hospital. Y esto tiene que ver con una idea sobre el país, el problema no se reduce a lo que pasa en la Capital Federal, donde se hace un Hospital Nacional de Pediatría con un monto impresionante de dinero, pero sin preocuparse por lo que pasa en las provincias, como por ejemplo en Santiago del Estero, donde hay un médico por cada diez mil habitantes. Entonces, si no cambiamos las estructuras del país, a fondo, es imposible hacer una medicina efectivamente al servicio del pueblo.

Yo creo que cuando decimos qué transformaciones tiene que tener el país para que se haga una medicina al servicio del pueblo, éstas transformaciones son de fondo. ¿Cuántos ingenieros agrónomos están desocupados? ¿Qué pasaría si se transformara la gran estructura latifundista agraria que hay en el país y que sigue produciendo lo mismo que hace cuarenta años? ¿Cuántos ingenieros de petróleo podrían trabajar si YPF fuera una empresa nacional a fondo y no como ocurre, como denunció Silenzi de Stagni hace pocos días, que dos mil pozos de petróleo de YPF fueron entregados a la explotación privada, cuando eran de YPF y los ingenieros de YFP quedan desocupados? ¿O cuántos ingenieros hidráulicos van a quedar desocupados cuando se plantea una gran represa hidroeléctrica como la del Paraná Medio, donde hay una propuesta de los rusos para «construirla» llave en mano, es decir que ni una empresa argentina, ni un técnico argentino va a participar. Y ellos dicen, inclusive, cuando hacen la oferta pública, que son un grupo multinacional de empresas.

Esto me recuerda el lenguaje de otra potencia, "Somos un grupo multinacional de empresas que vamos a construir el Paraná Medio llave en mano". Entonces las empresas argentinas y los ingenieros argentinos, ¿dónde van a estar? Creo que por eso a la dependencia hay que alejarla de raíz. Y en la salud es lo mismo. ¿Qué pasaría en esos pueblos, que Leda o ustedes están viendo, que están empobrecidos, qué pasaría si hubiera una pequeña transformación y qué requerimientos de médicos, de sanitaristas y de curanderas se necesitarían? Cuando digo curanderas hablo de la medicina popular, del médico campesino.

Por eso, ¿cuál es la propuesta para una medicina a nivel nacional?, dos cosas: transformar el país y transformar la medicina en el sentido de descentralizarla. Y medicina preventiva más que medicina curativa. Y en la medicina preventiva se empieza por lo primario; hay que vacunar a todo el mundo; vacunar si hay que vacunar, usar la homeopatía si hay que usarla, si hay que usar el curanderismo, en el buen sentido de la palabra, si hay que usar la medicina tradicional, la medicina tradicional, si hay que usar la medicina científica, la medicina científica, pero hay que usar la que sea necesaria, teniendo en cuenta en primer lugar una cosa: el protagonista de esa medicina es el pueblo argentino y a él hay que servirlo fundamentalmente.

—Ricardo Monti, ¿cómo se debería encarar el asunto de la censura en las actividades culturales?

—Ustedes conocen bien el nivel de salvajismo al que ha llegado la censura, especialmente en ciertos medios. Confieso que últimamente me resulta penoso ir al cine, porque me produce un profundo malestar y una profunda indignación notar un corte en una película, ¡y todas las películas están cortadas! Hemos llegado a la absoluta desvergüenza de que se prohibieran dos películas de la muestra de cine venezolano, estando sus directores aquí, y tuviera que intervenir el embajador venezolano en persona para corregir esa barbaridad. Ante esta situación yo pienso que hay que pasar a las vías de hecho. Yo sueño con movilizaciones. Ya no basta con declaraciones ni con indignaciones individuales. Hay que adoptar actitudes más enérgicas, jornadas de protesta o huelgas de la gente de la cultura. Empezar a movilizarse...

Después hubo una pregunta a Tarragó Ros:

—¿Cómo hacer para que la cultura no sea solamente danza clásica, o música clásica, cómo sacarle el smoking?

—Desde mi punto de vista ni la danza clásica ni la música clásica son cultura nacional. Cuesta relacionar, teóricamente, el smoking, la vestimenta, con lo que se es esencialmente. En la práctica yo me cansé de ver petimetres en, por ejemplo, la Dirección de Cultura de la Provincia de Corrientes, que prefieren tener una copia de un Rembrandt que un Juan Soto, que es, un pintor, que a mi me gusta mucho, correntino. A Poco Roch se le recriminó que deje abierta la puerta, porque así el cargo no se valoraba; y tomar mate, no, té a las cinco de la tarde y cosas por el estilo.

A mí me tocó vivir, por ejemplo, que Tránsito Cocomarola, todos los años en esos promocionadísimos carnavales correntinos, tenga que venir a tocar a Buenos Aires o a Santa Fe o a Rosario y no hacerlo en Corrientes. Porque en Corrientes la Dirección de Turismo, la Dirección de Cultura, se encargaba de disfrazarnos de brasileños a todos, y entonces los músicos, la verdadera cultura de la provincia, chamamecera (con Tránsito Cocomarola estoy diciendo nada menos que un nombre sagrado dentro de la cultura chamamecera), esos músicos tenían que venir a tocar acá, a Buenos Aires. Por eso yo coincido en que generalmente está divorciado el smoking de la cultura argentina.

—León Gieco, ¿de qué manera podría hacerse para que la juventud tuviera más ideales populares y nacionales?

—Yo creo que una de las cosas que nosotros, con el Movimiento de Reconstrucción Nacional, tenemos que lograr, es que de una vez por todas existan en las radios programas culturales y también en la televisión. Porque caemos en la cosa de que las radios, acá en Buenos Aires, sirven para que las grabadoras paguen a los disc-jockeys para pasar determinada música. En un momento les fue mucho más barato pasar una música norteamericana o inglesa, siempre pasaron la peor música, la música disco, que es un bochorno atómico. ¿Porqué no pasaron, aunque sea, a Bob Dylan, o a los Beatles, aunque sea a James Taylor, a Crosby, Still and Nash, o Cat Stevens, que son gente que hace poesía social, que habla en contra de la guerra, que habla de las injusticias en Estados Unidos. Pero eso no se pasa, y no solamente que no se pasa acá, sino que tampoco se pasa en Estados Unidos. ¿Cuál sería la forma? Una buena forma es que en las radios hubiera programas netamente culturales. Aquí nadie pide que a la juventud le guste un bagualero salteño, porque realmente un chico que viene de escuchar a los Bee Gees o a John Travolta, escucha un bagualero salteño y se cree que ese tipo nació en Marte. Pero nadie les pide que les guste, sino que lo escuchen, que sepan que hay una cosa que se llama baguala salteña. O música del norte, o música de los mapuches. Nosotros no estamos diciendo, "Ey, ¿por qué no les gusta?" No les gusta por toda la penetración cultural que tenemos de afuera, que es de la peor, como ya dije, pero la intención es mostrarles, aunque yo creo que falta mucho tiempo para que a la juventud le llegue a gustar un bagualero salteño. Pero hay mucha gente que está inquieta y quiere saber lo que es un bagualero salteño.

Después hubo una pregunta a Ricardo Monti:

—¿En qué medida influye ser un país dependiente, como lo es la Argentina, serlo en la cultura?

—Influye exactamente como influye en la economía, en la política. Ser un país dependiente significa una continua opresión en todos los planos. Por eso la afirmación de nuestra independencia en la cultura es un paso dentro de la lucha general por nuestra liberación y real independencia nacional.

Esto fue, aproximadamente, sintéticamente, lo que se habló en el encuentro, con una activa participación de la juventud, con gran curiosidad e inquietud de los jóvenes por saber, por acercarse a los fundamentos de una auténtica cultura nacional.■

Fotos: Casaballe/Longoni

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

Emigración de cerebros: La deuda está paga

El Norte centraliza la cultura y la tecnología. Un manejo más que sutil del poder hace que la inteligencia del Sur —técnicos, científicos, intelectuales—, después de haberse formado en sus paises, vaya a trabajar al Norte. Martha Gavensky investigó este tema y produjo Unitar Project on the future, para la Unesco, en París, en 1978-79. Este es su resumen, en lo que concierne a nuestro país.

Sabemos que, en general, la cultura de los paises de América Latina brota de diferentes fuentes. Que no es lo mismo Mesoamérica que los Andes, o los paises del hoy llamado Conosur. Pero una cosa es cierta —y como introducción al *tecnotropismo*, cabe señalar— y es que, las condiciones de depredación que sufren los paises latinoamericanos hoy en día, fueron sembradas por la conquista hispano-portuguesa hace quinientos años.

Muy diferente a la "colonización" inglesa en América del Norte, la *conquista* fue esencialmente masculina, introdujo el patriarcado y el poder de la Iglesia Católica, como instrumento de dominación. El mestizaje, el caudillaje, y, posteriormente, el autoritarismo son síntomas de la misma enfermedad, que es parte de la causa de la depredación socio-económica actual. Esta conquista —llamada además "De la espada y de la cruz"— produjo en esta parte del continente americano, los cimientos de su devastación posterior, introdujo en el Nuevo Mundo las bases del estereotipo sexual y por ende, raíz del esclavizaje y conturbernio, que más tarde el patriarcal capitalismo en ascenso se encargaría de desarrollar.

Por otra parte, la estructura de la Inquisición y la persecución sistemática de "heréticos", gnósticos, científicos, se traducirá más tarde en la historia en la persecución político-social. Ya que el camino de la verdad es generalmente uno —aún a través de varias diferentes disciplinas— y el conocimiento —*todo conocimiento*— de un pueblo o de un grupo, es siempre grave amenaza para una cierta clase en el poder.

Ni siquiera las conquistas que Alejandro el Magno hizo en territorios persas y sus efectos posteriores en el mundo helénico (°) es siquiera comparable a la magnitud de esta formidable contribución de América Latina al *progreso extranjero*; los capitales del Norte no hubieran podido nunca establecerse a posteriori. La prolongada lucha contra el Islam había devastado el oro de la corona española, embargada entonces a empréstitos flamencos, alemanes, genoveses. Y el oro de América —extraído por ese formidable *proletariado externo* del esclavaje— vino a almacenar todas esas arcas.

La guerra de la conquista fue el estadio final de la Guerra Santa, una guerra ganada por la Iglesia Católica contra el Islam (°°). Y no es coincidencia que sea ese año de la conquista (1492) el mismo en que España se libera de la invasión islámica después de ochocientos años de ocupación, y sea también el mismo de la expulsión de los judíos de la península. (°).

Pero este exilio del oro americano, este drenaje con que nos castigó la conquista, cimentó, siglos más tarde las bases de otro exilio, otro vaciamiento tan grave y desastroso como aquél: *la fuga de cerebros.*

Estamos ya plenamente informados de las influencias culturales —en especial la televisión— Norte a Sur, a través de su aparato de comunicaciones: la mass-media, y los productos de la tecnología en el cuadro del confort. Productos éstos tanto adoctrinados como adoctrinadores. Así sabemos que el Capital-Dinero en el Norte se dirige hacia el Poder-Laboral para producir otros medios en el campo cultural (mass-media, informática, etc).

Este cuadro se dirige a los productores culturales y, a su vez, hacia los consumidores culturales: la opresión es global, encerrada en sí misma. Ya que, *desde* los consumidores culturales, esa influencia se dirige, otra vez, hacia el capital productivo.

El cuadro —bastante demoníaco— pareciera extraído de un trozo de la novela de Robert Orwel: 1984.

Estos productos culturales de la comodidad, dado su valor del "surplus" y su influencia expansiva, incitan así a la dinámica reproductiva tanto en los países del Norte, como en los paises del Sur, y, siempre siguiendo la ley que va desde *el centro a la periferia.*

Pero, ya que el campo cultural del siglo XX está escindido en dos: cultura masiva y cultura de élite, este circuito dinámico ejerce su más nociva influencia en el caso de la cultura masiva, naturalmente.

En el caso de la élite cultural (académicos, técnicos, científicos, y aún artistas) en el Sur —sea ésto dado por razones de falta de oportunidades, desarrollo y también fuerza mayor, como lo es el exilio por razones políticas— *este círculo dinámico tiende a invertirse:*

Es entonces la cultura incorporada a través de la exportación cultural de Sur a Norte, lo que cuenta: las emigraciones de los productores y su desastroza perspectiva para los países del Sur.

Debido a estas migraciones, el contexto socio-económico tiende a transformarse. Tanto sea en el Sur como en el Norte. Y no solamente desde el concepto materialista objetivo-económico, sino también en términos subjetivos de ideas y conceptos. Desde el momento en que son los llamados productores de cultura (elemento humano migratorio) que carga esta subjetividad consigo. Así resulta que, independientemente del grado de "racionalidad" de estas culturas que emigran, se produce un vaciamiento subjetivo en el Sur, correspondiendo este empobrecimiento al *ni-*

(°) Gustavo Otero y sus estudios sobre la conquista española y sus consecuencias.

(°°) "Las venas abiertas de América Latina", Eduardo Galeano.

(°)' Y tampoco es coincidente el hecho de que esta época actual corresponda a un resurgimiento islámico en el mundo.

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

vel (economía), tanto como a la *filosofía* (concepto cultural propiamente dicho).

Conviene señalar en este punto que una civilización que ya ha alcanzado cierto grado de desarrollo en el entretenimiento y las comodidades —como es el caso de los países en el Norte— *debería* tender a transformaciones espirituales, ya que existe el *tiempo* para la reflexión y la lectura, donde el *deseo* (o nuevas fuerzas y energías espirituales e intelectuales vendrían a incorporarse). Y, sin embargo, y por un *fenómeno inverso*, es en esos países, justamente, donde la falta de un tal deseo creador resulta remarcable.

En el caso de ciertos paises en el Sur, donde la represión ejercida por gobiernos autoritarios se une al vacío cultural dejado por estas migraciones culturales masivas, las consecuencias pueden ser imprevisibles, catastróficas. Y aun crear al medio —cuando la inercia de la auto-censura generalmente se ejerce automáticamente después de un estado represivo— donde insospechadas reacciones puedan evaluarse al cabo de cierto tiempo (el caso de España después de los cuarenta años de franquismo, por ejemplo).

Paralelamente, una sociedad sin deseo, no sabría qué hacer con su tiempo de ocio. Y éste es el caso, por lo general, en el Norte.

Pero también, una sociedad plena de deseo, acumulado a través de frustraciones políticas, sociales y económicas, y todavía vaciada del material humano que la podría expresar e interpretar, puede reaccionar de manera insospechada: tanto sea hundiéndose en la depresión mortal, como explotando a través de su violencia contenida. Es el caso de los países del Sur.

América Latina conforma en la actualidad un fenómeno migratorio de características poco comunes.

Aproximadamente, mucho más de dos millones de sudamericanos —solamente— han emigrado hacia Europa en los últimos años.

Y no es éste el caso de minorías étnicas que se radicaron en el Norte (el caso de los mexicanos en Texas o California, por ejemplo) (ò el caso de los "westindians" en Inglaterra, o de los antillanos o argelinos en Francia). No. El caso de América Latina —y más particularmente el de los países del Conosur— tiene características masivas, si se quiere equiparables a aquellas de la post-guerra. E incluso similares en cuanto a concepción: emigrantes que no sólo abandonan la miseria o la falta de oportunidades de desarrollo, sino, sobre todo, aquellas que responden a una persecución política sistemática.

En el caso particular del Conosur —cuya *cultura clase-media*, justamente, ha sido sustentada por grandes inmigraciones europeas que llegaron a estos países a partir de finales del siglo XIX— estas emigraciones (en exilios forzados o voluntarios), de la última década, corresponden en su mayoría a *grupos intermedios urbanos*.

Y es justamente debido a esa "cultura centralizada" en la que han sido formados estos grupos, que ellos cargan ya, a priori, una base fuertemente asegurada para su integración en los países del Norte.

Pero eso va mucho más allá de esta sola idea integratoria, ya que esos grupos tienden a convertirse en verdaderos *agentes de cambio* de otra cultura ya establecida en el Norte.

En todo caso, las nuevas ideas, la sangre nueva, el deseo de expresión, y logro largamente frustrado y, sobre todo, la fuerza y el deseo de su independencia conforman un cuadro extremadamente positivo.

Cuadro éste que se impone enseguida a la inercia cultural de innovación de los países del Norte. No hablo sólo de innovación tecnológica, donde estos países tienen presupuesto, técnicos y oportunidades para lograr. Ni hablo tampoco aquí de creación para el consumo (propiamente dicho, el *mercado*, aunque se trate del mercado del arte). No. Me refiero a una sociedad *sin deseo*, a una sociedad, plena de su tiempo del "loisir", pero carente de fuerza creativa. Digámoslo de otra manera: *de fe en la vida*. Inercia ésta conseguida a través de la saturación y la homogeneidad de su cultura, del "fetichismo por la comodidad", y de ese diario adoctrinamiento por ese fetichismo.

Pero este elemento humano emigrante, estos *agentes de cambio*, no sólo tienden a influir así en el campo de las innovaciones (tanto sean estas materiales o espirituales, sino, muy particularmente, sirven para revisar, evaluar, seleccionar esos factores de una cultura tan programadamente impuesta a la sociedad de los países del Norte, sociedad ésta consumidora constante de los subproductos de una industria altamente desarrollada.

Y dado que el nivel de estas migraciones corresponde al intermedio (productor cultural educado en la cultura urbana de los países periféricos), participan plenamente de esta influencia en la innovación: el nivel de las necesidades primarias está perfectamente cubierto desde sus países de origen. Se aleja de lo que, como dijimos en un principio, era el típico caso de las migraciones minoritarias. No se aislan en guetos ni se marginan en las grandes ciudades del centro.

Por otra parte, es interesante señalar aquí que, las condiciones que ya fueron dadas previamente en todo el territorio latinoamericano desde la época de la conquista española, prepararon el terreno para esa posterior dependencia. Pero asimismo, también, las corrientes inmigratorias europeas que caracterizaron el desarrollo cultural de los países del Conosur —muy particularmente en Argentina— a partir de finales del siglo pasado, prepararon, por su parte, el camino del exilio. Si podemos llamar así a la nostalgia por recuperar la tierra que dejaron padres y abuelos. Es la base estructural que debemos agregar al cuadro socio-económico inherente a los últimos años: falta de oportunidades para el posterior desarrollo en profesionales técnicas o científicas, de los hijos y nietos de aquellos inmigrantes.

En el caso particular de Argentina, por ejemplo, las formas de gobierno autoritario, los continuos cambios en el poder militar, o la impunidad de los golpes de estado, podrían ser en gran parte debidas a la pasividad política cimentada en el país, desde el arribo de la clase industrial europea (gatopardista). Pero también, no hay que olvidar que es gracias a esa otra gran masa de inmigrantes italianos de fin de siglo que el argentino adquiere conciencia sindical, tal vez la más fuerte de toda América.

Los estadios consecutivos del desarrollo industrial en Argentina están del todo coligados a estas inmigraciones que comienzan a partir de 1880. Y después de la Primera Guerra Mundial, ya se había instalado en el país un grupo industrial y empresario suficientemente importante para influenciar el gobierno y su política económica.

Pero esta élite política primera fracasó debido a la misma discriminación sostenida después contra las grandes inmigraciones de clases trabajadoras. (°) (N.p.)

Tal vez una variable en esta situación, podría atribuirse al impacto

(°) Citaciones de conceptos de Oscar Cornblit, y su estudio sobre la emigración política argentina.

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

negativo que, en la vida política de estos países, tuvo el escaso alcance de "conciencia política" de la clase que, finalmente, contribuyó al desarrollo de esos mismos países: la clase media.

El resultado del subdesarrollo provocado —en parte— por esta falta de conciencia política de la población alta y media, y en gran parte, por la usura de los países imperialistas del Norte, provoca entonces lo que hoy conocemos con el triste nombre de *tecnotropismo*. Entre otras calamidades depredadoras, como la desocupación, la miseria, el oscurantismo del vacío cultural, la emigración de los técnicos, los científicos, los intelectuales —sea ésto debido al exilio forzado o voluntario— entra en el círculo vicioso del subdesarrollo. Lo refuerza, lo consolida.

El modelo de *centro-periferia* impuesto a los países del Sur, a través de la cultura importada del Norte, coadyuva además, al mantenimiento constante de esta estructura, donde una élite urbana continúa manteniendo el "status quo".

—En ciertos países del Sur donde no se ha desarrollado este tipo de clase media y existe, además, una demografía en ascenso que sustenta una educación decreciente, la posibilidad de esta emigración (si bien minoritaria), tiende también a crecer. A consolidar el subdesarrollo ya existente.

Los factores culturales suman, sin duda, el campo propicio a este éxodo (tanto sea en América, como en Africa, o Asia), donde las motivaciones de una "memoria cultural" diferente a la cultura impuesta por el adoctrinamiento de los medios de comunicación masiva del Norte, se oponen también seriamente a las "teorías de desarrollo económico" *for export*.

La educación, por ejemplo, es uno de los factores más importantes, decisivos, en este grave problema. Incluso hasta una época más bien reciente, y *no* como un subempleo de los factores de producción, sino mas bien como un *lastre social* —equivalente a aquellos de la miseria o la enfermedad— este cuadro de *contra-educación* se presentó y se presenta en muchos países del Tercer Mundo.

Hoy es nuestro país que se encarga de soportarlo. Cuando es bien sabido que la Argentina fue el país pionero educativo de la América Latina.

La educación, así considerada, se nos presenta entonces como *consumo* y no como básica, primaria, auténtica necesidad de un país.

En realidad, siempre se ha encarado a la educación como a un "problema infraestructural", vale decir: factor pasivo.

En consecuencia, manteniendo los recursos del retardo de la información, producción y propagación de innovaciones, en ciertos países del Sur, se pospone la búsqueda de soluciones a las necesidades económicas inmediatas y básicas, y se trabaja con investigadores y personal calificado que *sirvan a los efectos de continuar* ese mismo modelo instaurado por el Norte.

Y tal vez sea ésta la más depredadora infiltración contra la independencia económica en el Sur. Es claro que solamente el conocimiento, la investigación y la información *en todos los campos*, es la base apropiada para el desarrollo.

El concepto de "inversión en recursos humanos" o "factor residual" es parte indisoluble del concepto de desarrollo económico.

Para *idóneos* economistas, la educación constituye la primera, principal inversión. El verdadero capital de un país.

Si es así —y, efectivamente, lo es— el primer obstáculo para el desarrollo de los países del Sur, lo constituye sin duda la fuga de cerebros.

Inútil —y cínico, además, propio de la astucia del Imperialismo— resulta esta "importación de modelos económicos que servirían a incrementar el desarrollo en el Sur". Pero en realidad solo sirven, tristemente, a fomentar los encuentros de tecnócratas jet en paises pintorescos del Sur. Es una fórmula sofisticada de turismo, que sigue enriqueciendo las arcas imperialistas.

Brasil fue un ejemplo en los últimos años.

Esta inmigración de los productores intelectuales es más nueva en los países "medianamente desarrollados". Allí, el tecnotropismo tomaría la falsa apariencia de "intercambio mutuo". Como tal lo es el caso de China, Japón, Europa del Norte y los E.E.U.U., por ejemplo.

Pero en su casi totalidad, y sin máscara alguna, este problema parecería corresponder muy particularmente a los países de América Latina.

Y prefiero reducirme a ese especial problema, pasando por alto en este estudio cifras y datos —catastróficos también— que corresponden a Africa y Asia.

Según datos de UNESCO de los años 77, 78, el número total de ingenieros latinoamericanos que se desenvuelven en los E.E.U.U. alcanzaría a los 95.000. Y el número de estos técnicos que sale cada año de las universidades de estos países latinoamericanos corresponde más o menos al 5,5 % de la cifra total de estudiantes de cada país.

Así, podemos evaluar que, en un total de más de cinco mil técnicos que sale de las universidades, el 8 % emigra al Norte (sea esto por falta de oportunidades o por exilio forzado).

Para tener una idea del drenaje en oro —estilo "conquista española"— que sale cada año de estos países, diremos que la formación de cada uno de estos técnicos cuesta a sus respectivos países el equivalente de *veinte mil dólares US*. Esto sin contar con el hecho de que en los últimos años (desde el año 1978 de las cifras dadas por UNESCO) la inflación ha multiplicado ese monto, como ya sabemos).

Así, la *pérdida anual* producida por la inmigración de este elemento humano calificado, alcanzaría entonces los 14 millones de dólares US (nuevamente insisto en que estos datos son suficientemente viejos, para que sus cifras, actualizadas, se multipliquen varias veces).

Un estudio de hace *veinte* años (entre 1960 y 1965) que realizara la Organización Panamericana de la Salud, dice que en ese tiempo, tres mil latinoamericanos diplomados emigraron a los E.E.U.U. para establecerse permanentemente. Se *calculó entonces* que el presupuesto de esa educación costó a la América Latina el equivalente de alrededor de los *sesenta millones de dólares* US (un presupuesto medio anual de doce millones), cifras estas que corresponden perfectamente con las donaciones presupuestarias suministradas por UNESCO (°).

Quiero recalcar aquí que, entre todos esos países latinoamericanos de los cuales emigran técnicos y científicos, son Argentina y Colombia los más damnificados.

Si vamos a analizar todos los motivos que ocasionan el tecnotropismo de Sur a Norte, en general, las causas se inician en la gran crisis económica de los años treinta. Naturalmente, hay una difernciа jerárquiza entre el *exilado y el inmigrante*. Por otra parte, el intelectual que se exila no corresponde a individualidades aisladas, sino que forma parte *de un estado social educativo que se mueve*, y que a su vez *mueve* a poblaciones enteras. Tal es el

(°) Jacques Dorselaer: "L'exode des competences"

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

caso de lo que anteriormente nombramos como *agentes de cambio* (°).

Pero la estructura profunda sobre la cual están basadas estas emigraciones de cerebros está dada a partir de la propia estructura de centro-periferia, importada del Norte a partir de la Segunda Guerra Mundial. También se trata aquí de la estructura urbana, que se desarrolló aceleradamente durante este siglo XX (las migraciones rurales a las grandes ciudades dentro de los propios países comienza a principios de siglo).

Pero es a partir de la Segunda Guerra Mundial, como dije anteriormente, que este *drenaje de cerebros*, comienza su largo, interminable método de destrucción económica en los países latinoamericanos.

Al subdesarrollo de los países de América Central, a la falta de oportunidades, hay que agregar lo que últimamente fue la encarnizada persecución de intelectuales en el Conosur.

Brasil, por ejemplo, comienza sus emigraciones al terminar abruptamente el gobierno de Goulard. Chile, a partir del golpe de estado de 1973.

Argentina, enseguida después del golpe militar de Onganía, y aún durante la primera presidencia de Perón. A propósito de Argentina, un curioso caso se produce en el momento de la toma de la Universidad durante el golpe dado por Onganía en 1966: un grupo de oficiales jóvenes que había participado en el golpe de estado y en la toma de la Universidad, se aproximó al grupo más calificado de técnicos y profesores contrarios a la causa —y ya candidatos a la emigración y al exilio— para convencerlos de que se queden en Argentina, ofreciéndoseles pagar hasta el fin de ese año de 1966 *un surplus de un fondo especial y monetario del ejército*. Y prometiéndoseles, además, un "próximo y futuro cambio en la situación política" (SIC) tan violentamente comenzada. (°).

Quizás esta anécdota quede como un último intento —utópico y también ilusorio— de reconciliar a la democracia y a la cultura con el autoritarismo. O quizás —y ésto es lo más probable, dadas las condiciones—, el escenario de la vida política argentina nos depare en ese campo farsas mucho más sustanciosas, todavía.

Naturalmente, el exilio intelectual y el tecnotropismo, tienen por sobre todo connotaciones netamente ideológicas.

Los griegos consideraban al exilio un castigo similar al de la pena de muerte.

El caso de Jean Jacques Rousseau y la República Francesa está más cerca de lo que parece, del modelo Latinoamericano actual. Y los casos de los Albert Einstein, Bertold Brecht, Sigmund Freud o Thomas Mann se parecen enormemente a los de tantos otros intelectuales latinoamericanos de hoy.

La tecnología ha avanzado enormemente desde la Segunda Guerra Mundial. Pero, muy por el contrario, las persecuciones ideológicas o aún las mismas que provoca la necesidad de *conocimiento* o la simple expresión de la cultura dentro de su hogar propicio: *la libertad*, en cambio, parecen haber alcanzado su punto máximo de barbarie.

Y si se suma a ésto la auto-censura, y más aún, el rechazo de ciertas expresiones de la vanguardia intelectual, como síntoma de una barbarie peor, puesto que nace de la ignorancia y no del temor a perder el poder, vemos que las condiciones para el tecnotropismo parecen estar más vivas que nunca. El peligro de un *nuevo oscurantismo* se cierne sobre el mundo, y dadas las condiciones del modelo impuesto por el Norte a través de su aparato de adoctrinamiento —la "mass-media"— este oscurantismo, este rechazo sistemático de las fuentes del conocimiento, nos retrotrae a las épocas negras de la inquisición. Y si esta inquisición no viene desde el poder, no se nos impone, está dada —desgraciadamente— desde la conciencia represiva de mucha gente adoctrinada en el dogma y en el prejuicio, y gravemente inconsciente de ello.

Pienso que si un nuevo Galileo viniera a revolucionar las teorías de este siglo —tanto sea en la ciencia, como en el arte o la filosofía— se lo volvería a condenar a la hoguera o a pagar con la abjuración o con el exilio.

Somos conscientes que esta fuga de cerebros es *más perjudicial* para el país, que la fuga de capitales, ya que el desarrollo económico de un pueblo depende, dentro de una gran medida, de la capacidad que posee su país para *concebir las innovaciones. Pero sobre todo, para hacerlas funcionar.*

Somos conscientes que la economía de los cuatro mil millones de dólares de los Estados Unidos de Norteamérica (cifra de 1978) se basa, en gran parte, sobre el aporte de sabios y técnicos extranjeros, que los E.E.U.U. no han invertido un solo centavo en instruir.

Y la pregunta que cabe ahora, al cabo de comprobar estas cifras de inversión, es: ¿de quién es la deuda que debemos pagar? Empréstito este que hemos ya pagado por adelantado y con los intereses de usura más altos de plaza: el cerebro humano. ¿Cuántas veces más deberemos pagarlo? ¿Con nuestras ideas, nuestra sangre, nuestro conocimiento y nuestra historia?

Quinientos años desde la conquista: Es una cifra harto suficiente para entender que no se pueden seguir permitiendo más saqueos. El cerebro humano —fuente de toda idea, y fundamentalmente, de toda idea de libertad— es como el oro que se arranca a la tierra.

Hasta cuando vamos a seguir aceptando este adoctrinamiento cultural —que es como un contrato stand-by de por vida, sutil y siniestro— este imperialismo intelectual de los medios masivos, que prepara tan bien el camino posterior del despojo económico y la masacre?

Las formas del genocidio son muchas. Y aquéllas donde los cadáveres no se ven —pero ya se adivinan— tal vez son las peores, porque esa masacre no llega a la conciencia de la gente con el impacto instantáneo del desastre.

O porque cuando llega, ya es demasiado tarde, y estamos ya adoctrinados para el oscurantismo y el sometimiento, ya preparados para un nuevo despojo multidimensional. Son justamente, en mayor escala, los niños de hoy —que reciben virginalmente ese continuo adoctrinamiento— las víctimas del mañana. Y a causa de una futura fuga constante de cerebros.

La carencia de educación —ocasionada por la miseria y el hambre— se emparenta perfectamente con el vaciamiento cultural, la negación del saber.

El adoctrinamiento cultural —la homogeneidad de ese adoctrinamiento— es la forma más sutil y más sofisticada del despojo.

Y prepara el camino al drenaje futuro de más cerebros del país.

Un país sin hombres de ideas, es como un cuerpo sin cabeza: *no puede vivir.* ■

Martha Gavensky

(°) Angel Rama: "Revista de la Universidad de México", mayo 1978.

(°) Datos informados por el "Quarterly Economic Review", Londres Rev. 4, año 1966.

Parte de los conceptos de esta nota fueron vertidos en Unitar Project on the Future, Unesco, Paris, 1978-79.

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

Escepticismo y ciencia

El autor de esta nota disidente con la que publicáramos en el número 10,* La ciencia es una herida absurda, *y se inclina por la otra vertiente del asunto en cuestión, la validez objetiva de la ciencia. De esta manera, ofrecemos al lector una perspectiva diferente, que enriquecerá su acercamiento al tema.

Es bien sabido que el gran mérito de la fenomenología radica en que a partir de una nueva reformulación de las vías y objetos del conocimiento, puede llegar a esbozar una endeble epistemología aunque potencialmente más sólida y de mejor futuro. Resulta particularmente lamentable no poder afianzar los preceptos científicos a una base que pueda resistir las duras críticas de los escépticos. Recuerdo que en la mitología hindú (como lo describe, si no me equivoco el Maharata o bien el Ramayana, anteriores ambos a los Rig Veda) la Tierra estaba sostenida por cuatro elefantes. Si bien hoy día esta explicación es considerada absurda y hasta demasiado abstracta para nuestro entendimiento moderno, por alguna razón totalmente inexplicable, alguien decidió agregar a este entorno cósmico una enorme tortuga para que los elefantes pudieran apoyarse en el caparazón y de ese modo hacer que el planeta pudiera rotar sobre su eje. No existen dudas de que una pregunta como la que podía derivarse lógicamente (Quién diablos sostiene la tortuga, por Vishnú?) era considerada subversiva y atentatoria contra la religión y las buenas costumbres por los brahamanes y los chatrias, aquellos amos de turno.

También es muy sugestivo que en la actualidad personalidades como Bateson se descuiden en la enunciación de sus pensamientos. Equivocándose, filosofaba un viejo refrán, no vuelven a repetirse los errores. En este mundo inaprehensible, dónde la realidad se trastroca (de acuerdo a ciertas corrientes del idealismo) según la infinita variedad de voluntades particulares, equivocarse no es la consecuencia de un error sino de un acierto. Confieso que Alazraki, citado con cierta imprudencia anteriormente desde estas páginas, supera a sir Bussell en ingenio, lo que es mucho decir, aunque también lo

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

ha hecho en vulnerabilidad. Los llamados "hechos patentes" no existen en la naturaleza, quizá por su excesiva dependencia con respecto al futuro. Nadie sabe si realmente existirá un futuro; ya el mismo tiempo verbal indica su posterior existencia. Es un poco difícil y sobre todo aburrido hablar de algo que no existe y que por encima de la intangibilidad de por ejemplo centauros o sirenas que no existen pero que por lo menos ofrecen un supremo ideal de entes estéticos, logre la imposible tarea de armar una charla sobre nada.

En efecto, es la dependencia de la ciencia con respecto a las condiciones exteriores (espacio y tiempo incluídos) las que impiden adelantar con total certeza la prueba de un hecho determinado. Nadie puede ni podrá jugarse la cabeza a que un trozo de hielo flotará en nuestro vaso de whisky como tampoco podemos asegurar que a aquel cajero de aquel banco, con cuarenta años de fieles y honrados servicios no se le ocurra realizar un desfalco el día anterior a su jubilación.

Es verdad que el fenómeno natural (deberíamos decir "su observación") no es de ningún modo independiente del observador o potencial testigo que intenta clasificarlo en alguno de los esquemas en que hemos dividido la realidad exterior. No podemos, a esta altura de las circunstancias en las que el ingenuo positivismo se queda en ascuas ante la relatividad, el misterioso comportamiento de la anti-materia o las novísimas partículas subatómicas que aparecen día a día para complicar la cosa aún más, seguir defendiendo a rajatabla las atrayentes teorías de que todo es cognoscible y discernible en el mundo y que las partes obedecen a un todo armónico, postrer esfuerzo de la inteligencia y por qué no de la imaginación. Entonces algún idílico día descurbrir dentro de una jaula de oro todos los conocimientos encerrados, todas las respuestas apresadas a las que recurriremos para curar a los enfermos de males imprevistos o para llegar más allá de los quásares que se escapan de nosotros a la velocidad de la luz, en los límites del Universo.

No se trata de creer a ciegas en la ciencia; tampoco se trata de que ésta no conoce nada. Los modernos discípulos de Pirrón, Carnéades o Arcesilao, léase los escépticos de los últimos siglos, sólo mejoran la situación con una nueva definición de verdad objetiva que poco y nada tiene de objetiva y que no agrega nada más constructivo que sus predecibles tautologías. Por otra parte resulta irónico el hecho que los alumnos más excelsos de esta escuela hayan sido además los críticos más acérrimos de los dogmas cristianos como Montaigne, Charron o Bayle y que involuntariamente sentaron las bases para asimilar el materialismo surgente que desembocaría en Marx y Engels. Recomiendo un acto de contricción en memoria de tan ilustres víctimas.

Como aquí no está en juego ningún valor ético ni trata de fundamentarse la validez moral de las posturas de uno u otro signo sino sólo demostrar si las leyes científicas pueden o no conllevar credibilidad al estudioso, sería una tarea inútil sacarlas de su entorno para hacerlas factibles de presunciones subjetivas. Un fuerte argumento contra la teoría, válida como cualquier otra, de que el conocimiento del objeto depende en grado sumo del sujeto que lo experimenta puede manifestarse a través de la calificada fórmula científica de la enunciación, siempre desconectada de las voliciones humanas. Si son ilusorias o no implica en la práctica otro ámbito para un respectivo juicio que pueda o no valorarlas. Es muy difícil y complicado verificar con absoluta certeza hasta qué punto es aprehensible la realidad, tomemos por caso, una mesa. Una persona situada a gran distancia la verá como un punto de indefinidas formas, mientras que alguien que la observase por medio de un microscopio accedería a un universo de colores y sombras que nada podrían decir acerca del objeto mesa que efectivamente corporizan. En los dos casos anteriores, y a sabiendas de "la cosa" en mención es una mesa, muy poco quedaría por resolver. El ser humano no ha tenido las ventajas del apriorismo; ha sobrevivido durante milenios merced a su instinto y a su inteligencia y poco a poco ha aprendido a encarrilar y administrar las fuerzas naturales en su beneficio y provecho. Delante de la perspectiva que los siglos de evolución nos van ofreciendo a partir de la investigación y el paciente trabajo de los científicos, parece algo insolente que el dubitativo escéptico moderno se moleste en prender una hornalla de la cocina cuando decide calentar el café; bien podría acercar un fósforo a la canilla del agua fría o lo que es menos recomendable (ya no para él, desde luego) al tanque de nafta de su automóvil.

Pero no quiero pecar de ingenuo. Los escépticos oponen la inconstancia del macrocosmos y las "violaciones" de las leyes gravitotarias de los grandes cuerpos celestes, del comportamiento corpuscular de la luz de otros misteriosos fenómenos físicos. Su lanza de batalla es Einstein. Ya veremos luego como Einstein se convierte en el bumerang que vuelve al lugar donde fue arrojado sin dar en el blanco. Achacan a la ciencia su carácter limitado. Este argumento me recuerda a Bertrand Russel cuando con su finísima ironía proponía condenar a muerte a todos los leones que hubiesen asesinado gacelas y jirafas. La ciencia se encuentra en una grave encrucijada, la misma que encierra la tremenda paradoja de la Humanidad: Avanzar es ahora retroceder en los mismos umbrales de las grandes respuestas cuyas preguntas han dado origen a las religiones y a la filosofía. Estamos atrapados por los "quizás" y los "tal vez" que jalonan el nuevo paso a dar.

Los anti-cientificistas, admiradores risueños de Einstein, Planck, Böhr y otros, pregonan con ignorancia los conceptos de estos nuevos Tales de Mileto. Olvidan que aquella tarea es el primer paso, el primer escalón; la interrupción de todo un proceso del conocimiento humano da a luz a otra forma de acceso más compleja pero no cualitativamente distinta. ¡Qué condenables se me antojan los filósofos resultantes de la Segunda Guerra que se relamen con el uso bélico de los conocimientos donde centran sus críticas! ¡Y cómo gozan con los terribles resbalones de la ciencia en los novísimos terrenos donde hoy discurre!

Einstein no es sólo el hombre que aprendió a caminar primero que los demás en la nueva realidad; también es el fundador de la nueva ciencia y es, por sobre todas las metáforas posibles, el filósofo de Platón que ha salido de la caverna liberándose de las cadenas para mostrarnos la nueva luz. Resulta paradójico que tal imagen, concebida por el discípulo de Sócrates con otro sentido, sirva para manifestar tan claramente lo que estamos viviendo hoy día. Aún estamos cegados, caminamos a tientas en el nuevo campo del conocimiento, estamos deslumbrados por las nuevas cosas (uso el premeditado sentido de la "res cogitans" latina) que surgen en todos los ámbitos del quehacer humano.

Ejemplificando con el caso del espacio sideral, me asombra comprobar cuán poco perdura en la memoria todo lo que se lleva realizado hasta la fecha en sólo 25 años de investigación. En 1957 no sabíamos siquiera si el espacio podría recibir una posible nave, si la vida también era posible, si aquella oscuridad y silencio absolutos no volverían loco a un posible astronauta. Estábamos saliendo de la caverna que fue nuestro mundo desde siempre y nos asomábamos a una realidad en donde nuestros conocimientos y nuestra ciencia eran demasiado precarios como para confiar en ellos. Muchos científicos avezados, con prudente actitud han comenzado a evaluar los hechos desconocidos individualmente, desde un sano agnosticismo. Otros más aventurados consignan que la ciencia habla pero no dice, que sólo muestra como una fotografía puede mostrar a una persona. La mira de sus dudas está en el carácter empírico de la ciencia. Es cierto que vivimos rodeados de ilusiones. La temperatura no es más que una ilusión; son ilusiones los colores del arco iris y la aurora boreal y lo es el gusto picante de la mostaza. También nos rodean falsas convenciones; me refiero a las que soslayan dentro de la exhaustividad de las disciplinas la posibilidad real de que todo, en suma, pueda ser un magnífico chasco ideado por un travieso duende irlandés o cosa parecida. La realidad no es merecedora de ser sobre o subestimada. No puede someterse a juicios de valor. Existen determinados caminos para acceder a otras metas; des-

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

viarse significa el enriquecimiento de otras vías de acceso aunque desde luego implica el abandono del sistema elegido (entiéndase por sistema el conjunto orgánico de experiencias que se repiten bajo las mismas condiciones en un lapso de tiempo), un sistema, reitero, de conocimiento.

El escepticismo gana los lugares todavía vacios. Los neokantianos, verdaderos artífices de la inveterada crítica al conocimiento científico, han debido atravesar dificultosos momentos rayanos con el absurdo (¿existe el absurdo en filosofía?) cuando por intermedio de la escuela de Baden (Friburgo) con Windelband Rickert a la cabeza, en su afán de separar lógicamente las ciencias sociales o humanas de las naturales, negaban la posibilidad del conocimiento científico de los fenómenos sociales reduciéndolo meramente al examen normativo o teleológico. Hoy en día, en virtud de los continuos deslices de esta vertiente filosófica y quizá demasiado apremiados por los importantes cambios desarrollados en el mundo, la corriente anti-cientificista ha encontrado en la axiología su teoría más convincente y en una rama especial del kantismo que arranca desde Fries se trata de reducir los conceptos científicos a simples construcciones lógicas.

Del mismo modo que no puede exigirse a un jugador de fútbol profesional que efectivamente sea simpatizante del club donde juega, tampoco puede pensarse que los científicos mantengan el mismo respeto a la ciencia. Al trasponer aisladas declaraciones de hombre como Rhodes o Finkelstein referentes a las frecuentes dudas y lagunas que deja la ciencia, se sobreentiende de que aquellos son escépticos a causa de sus investigaciones o bien carecen de trabajo. No creo en ninguna de estas posibilidades; prefiero creer que ambos seguirán deduciendo y razonando como hasta ahora, no porque sea yo un reaccionario o ellos unos cobardes, sino porque no es allí donde falla la ciencia, sino en otro lugar.

Para ésto es bueno recordar que la ciencia es una forma de la conciencia social; ésto quiere decir, en términos más sencillos, que no es posible la vida tal como la entendemos si no es a través de la ciencia. Una categoría filosófica, un precondicionamiento para que se manifieste la inteligencia, un ente que por el peso de sus certezas no se aleje del criterioso dudar ni de las normas morales que nos guían a la bondad y la felicidad comunes. Todo ésto es la ciencia; es también, según sus detractores, el origen de los grandes males de nuestro siglo: su abuso o mal uso han ocasionado los instrumentos más sofisticados de torturas, de cámaras de aniquilamiento colectivo o individual, de armas tales como para evaporar en agua hirviendo a millones de seres vivos en contados segundos. Las grandes desgracias, dicen, son ocasionadas por la ciencia. Yo considero que el hombre no está aún maduro para usufructuar la ciencia en paz y en su provecho prescindiendo de su enorme capacidad de destrucción que al fin y al cabo no es más que la violenta transformación de la materia. Otra de las críticas que la ciencia sufre continuamente es la referida a las comodidades del hombre moderno; muchos artistas ironizan acerca de que conjuntamente con una parálisis total del fluído eléctrico que enmudezca radios y televisores, que detenga a planchas, licuadoras y heladeras y un corte del agua corriente y del gas natural, podríamos regresar a la Edad Media y nos cazaríamos unos a otros para poder sobrevivir. La situación no es tan dramática, pero bien vale considerarse. En los países escandinavos, donde más normativa y equiparadamente se vive en un mayor confort (vocablo popularizado por los tecnócratas del comercio mundial), es donde, espiritualmente, el ser humano está más atrasado y más ambrutecido. Altas cifras de suicidios, abortos, alcohólicos y crímenes de todo tipo acompañan el concepto de una sociedad moderna en donde el individuo recibe todo sin sentirse útil ni partícipe de los procesos en que se encuentra, no obstante, inmerso. La ciencia ha avanzado muy de golpe en las últimas diez décadas y por lo tanto es erróneo generalizar sin tener en cuenta esta circunstancia.

En fin, la ciencia sigue siéndonos útil pese a todo; los escépticos caen espontáneamente en sus propias limitaciones y tienden cada vez más a mirar a las profundidades donde el asunto esté medio turbio. Hoy la ciencia está abocada a reestructurarse y a darle a sus fundamentos teóricos nuevos elementos para la cognición. En otras palabras, no puede medirse la calidad artesanal de un obrero por el estado en que se encuentre su herramienta de trabajo. En los países socialistas, por plena definición defensores de la ciencia, se han dado los casos más actuales del proceso de renovación: hoy en día en la Unión Soviética se encuentran los más respetados parasicólogos e investigadores de fenómenos paranormales del mundo. Enriquecerse, renovarse son las consignas. Aceptar dudando es la mejor forma de conocer algo, siempre y cuando esta duda no presente descreimiento y escepticismo; la duda debe ser metódica, abierta a todas las posibilidades, estrictamente antidogmática.

Seguramente los enemigos del conocimiento científico seguirán yendo al dentista cuando tengan dolor de muelas, en lugar de sacrificar una gallina negra bajo un sauce llorón o bien recurrir a un curandero. Los hechos de la realidad son indiferentes, tajantes y mudos; no les interesa quién tienen delante, si los clasifican en un corpus o no. Seguirán produciéndose con nuestra presencia o sin ella. Bien podremos pensar a la manera de aquel monje inglés que el mundo tiene en realidad unos 3000 años y que los esqueletos de los dinosaurios fueron puestos allí por Dios para despistarnos.

De nosotros depende seguir los caminos de lo que se nos demuestra objetivamente (ob-iectum, en latín, "lo que yace"). Tal vez sea la tarea más valerosa y digna del ser humano: ir en busca de una verdad en este mundo engañoso plagado de falsedades. ■

Jorge Barale

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

LOS SONIDOS DEL SILENCIO

El Programa
Exquisitamente popular

Raúl Cabrio Machado
LR2 Radio Argentina
Sábados 13.30 hs.

LR5 Radio Excelsior
Domingos 20.30 hs.

Una realización integral de
Producciones Publicitarias
Cabrio Machado
Aristóbulo del Valle 1634 5° Piso
Buenos Aires Teléfono 801-9445

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.

EN QUIOSCOS

APARECIO 2

UNO MISMO

EL CUERPO EROTIZADO

MASAJES

MEDITACION

LOS PELIGROS DE VENCER

LA DANZA DE LA VIDA

COMER NATURAL

BICICLETA ZEN

DOLOR DE HOMBROS

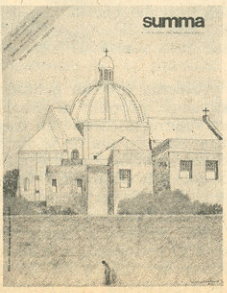
summa

Revista de arquitectura, tecnología y diseño

Número 182 diciembre 1982

Arquitectura religiosa

Con toda su variedad, la historia de la arquitectura religiosa en la Argentina de los últimos cincuenta años está aún por escribirse. En un aporte a su posible realización, **summa** presenta obras y proyectos (todos pertenecientes a la liturgia católica) de la reciente producción nacional. Dichas obras se complementan con textos de destacados arquitectos y una guía inédita de templos significativos de la ciudad de Buenos Aires y alrededores, del 1700 hasta nuestros días.



Número 183/184 enero/febrero 1983
Número doble especial

La obra del arquitecto Clorindo Testa
Arquitectura y pintura

Por primera vez en nuestro país, una recopilación de obras y proyectos, en su mayoría inéditos, realizados a lo largo de tres décadas de trabajo, así como su obra plástica del mismo período.

summarios N° 61

Seis proyectos para Venecia

La puesta en práctica de una metodología que tiende a lograr el equilibrio entre conservación y renovación, evitando el congelamiento de una ciudad plena de valores histórico-artísticos, permitiendo asimismo la armoniosa colaboración entre planificadores y proyectistas.

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

Alain Grosrichard: La estructura del harem o Civilización y barbarie

Alain Grosrichard es reconocido internacionalmente por la lucidez de su pensamiento. Lacan lo ha citado en De nuestros antecedentes. *Es autor de un libro de gran interés:* Estructura del harém. *Nos interesaban sus conceptos, su pensamiento. Por eso, luego del Encuentro Freudiano de París, 1982, lo entrevistaron, para "El Porteño", tres psicoanalistas argentinos. Esto resultó de todo aquello.*

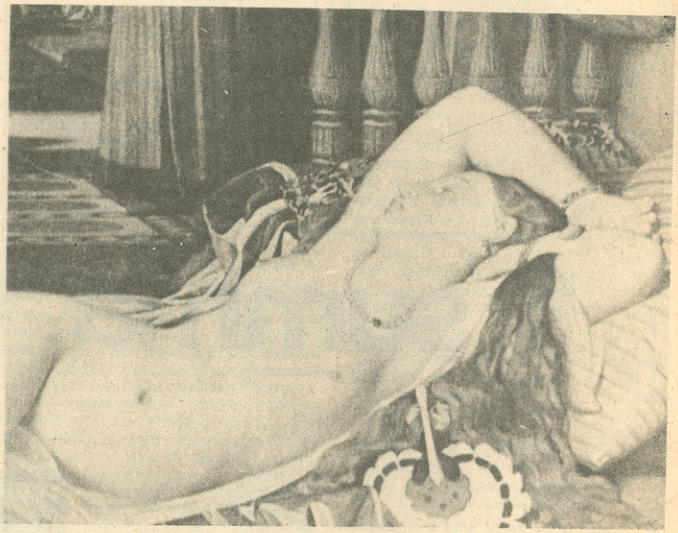
Este diálogo tuvo lugar en febrero de este año, luego del "Encuentro Freudiano de París", en el que mil analistas convocados por la Fundación del Campo Freudiano trataron de pensar sobre una cuestión fundamental: la clínica lacaniana —justamente Jacques Lacan había invitado "chei moi" desde Caracas en julio del 80.

Algo nada habitual: los idiomas oficiales del Encuentro fueron el francés y el español. Notoria presencia de psicoanalistas de España y especialmente de América Latina. Sin embargo, era posible descubrir argentinos representando a España o al Brasil, a Venezuela o a Australia (y, a veces, también a la Argentina). Quizá por eso en la sesión de clausura se decidió, no sin acalorado debate, que el próximo Encuentro será en Buenos Aires en julio de 1984. También habrá un tema central, La Práctica.

Al finalizar las largas jornadas de trabajo (ochenta exposiciones, a más de los debates), Jacques-Alain Miller concedió una extensa entrevista a "El Porteño". Su gentileza nos mantendrá en deuda, la transcripción del reportaje enviada desde París aún no arribó a esta redacción.

Allí también tuvo en sus manos un ejemplar de "El Porteño" Alain Grosrichard, quien ahora nos ocupa. Es más joven de lo que haría suponer el que Lacan lo haya citado ya en "De nuestros antecedentes" (a propósito del ciego y el espejo).

Nacido en 1941, se graduó en Filosofía, perteneció, al igual que Jacques-Alain Miller, al grupo del Círculo de Epistemología de la escuela Normal Superior que emprendió la publicación de los *"Cahiers pour l'Analyse"*, en cuyo número segundo vio la luz su artículo



acerca del problema que un geómetra irlandés Molyneux, propuso al filósofo John Locke: supongamos que un ciego de nacimiento goza un día de la visión ¿reconocerá sin tocarlos aquéllos objetos que distinguía gracias al tacto? Oscuro problema para la época, que inquietó a Locke, a Leibniz, Berkeley, Condillac, Diderot y que soluciona finalmente Mérian. Según Grosrichard, se trata de las condiciones de realización de un nuevo tipo de experiencia: "La proposición de Mérian, en la que el filósofo es director (delegado por el soberano) de un laboratorio, que es asimismo establecimiento de asistencia, hospital, escuela, (...) es sin duda producto de una psicología inseparable aún de su filosofía y para la cual saber cómo el hombre siente, piensa, conoce, no se distingue de saber cómo *debe* sentir, pensar, conocer, para ser un buen ciudadano". "*¿Quién*, está hoy en el lugar del filósofo que se ponía en el lugar de Dios (...)?"

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

Aparecen, entonces, en los "Cahiers" sus primeros trabajos. Luego publica en *Ornicar?* y es profesor en el Departamento de Psicoanálisis de la Universidad de París VIII. En 1979 *du Seuil* edita "Estructura del Harém. La ficción del despotismo asiático en el Occidente clásico", del que ahora disponemos en una muy buena traducción de Marta Vassallo (Ediciones Petrel. Barcelona).

Y bien vale citar aquí su comienzo: "Desde fines del siglo XVII y durante todo el siglo XVIII, un espectro recorre Europa: el espectro del *despotismo*. Todos los poderes intelectuales de Francia —sea que defiendan los derechos que confiere su ' sangre depurada ' a la antigua nobleza presuntamente salida de los bosques germánicos o que sueñen por el contrario con una sociedad acorde con los principios de un nuevo derecho político, en el que el pueblo sería libre y soberano— todos se han coaligado en una ' santa caza mayor para acorralar a ese espectro '. (...) Así es como se acusan mutuamente de ser sirvientes del monstruo a quien todos declaran aborrecer en la figura del despotismo. Sin duda, ni unos ni otros se equivocan". Despotismo: "a través de la palabra lo que se interroga es la esencia misma de la monarquía, y junto con ella los resortes profundos del poder".

El tema lo inicia Aristóteles en la "Política", donde ciertas contradicciones que no puede salvar lo llevan, de todos modos, a un fructífero razonamiento. Esclavos por naturaleza, "los bárbaros de Asia no están en su sitio sino en la servidumbre", sólo saben de un tipo de poder, el despótico. De ahí que "el griego tiene derecho a tener mando sobre el bárbaro".

Inaugurada así, la feliz idea retornará insistente. Grosrichard escribe: "Reconocemos en esta Asia de Aristóteles a la que reinventará Europa en la época clásica y en los comienzos de la colonización". Y más adelante "hemos de ver cómo en lo imaginario las Indias occidentales pueden terminar reuniéndose con las Indias orientales".

El concepto de despotismo es pulido especialmente por Montesquieu, "concepto de un fantasma" en la definición que acuña Grosrichard.

Aquí seguiremos uno sólo de los muchos hilos. Si para Aristóteles había esclavos por naturaleza, para Montesquieu no, devienen esclavos los hombres naturalmente libres por obra de las pasiones, particularmente el miedo. Pero entonces, ¿porqué en Asia y no en Europa?. Dice Grosrichard: "Para huir de la contradicción entre la naturaleza del despotismo y la naturaleza humana, Montesquieu recurre a la *naturaleza física*. En la tierra hay lugares donde la naturaleza engendra esos seres contra natura que son los hombres naturalmente esclavos, capaces de soportar un gobierno de esa índole". El clima, "el primero de todos los imperios", cálido en Asia hará renegar a los hombres de su naturaleza de libres, mientras que en Europa no encontraremos en qué derramar más bendiciones, si en una naturaleza humana que domeña siempre a la física o en lo templado de su clima.

Paseamos plácidamente por un camino de oposiciones, que conducen a: el carácter natural, salvaje, bruto, las pasiones exacerbadas se oponen a la cultura, el artificio, la prudencia; el falso coraje sólo supera el miedo a la muerte por el miedo al castigo, por el terror que idiotiza, en oposición al verdadero coraje civilizado que vence al miedo por razones de un orden superior; la apatía, la indiferencia, la holgazanería, el desprecio por la vida, la despoblación de la campaña... ¿y no vemos por momentos surgir acaso la sombra terrible de Facundo, sacudiendo el ensangrentado polvo en la bella prosa castellana de nuestro Sarmiento? Pues, "Sus ojos negros, llenos de fuego y sombreados por pobladas cejas, causaban una sensación involuntaria de terror en aquellos en quienes alguna vez llegaban a fijarse, porque Facundo no miraba nunca de frente, y por hábito, por arte, por deseo de hacerse siempre temible, tenía de ordinario la cabeza siempre inclinada, y miraba por entre las cejas, como el Alí-Bajá de Montvoisin".

Y podemos seguir nosotros con este ejercicio, sacudir el polvo de la tiza de los pupitres de la escuela en la que quedó el fantasma de Facundo.

Dice Sarmiento: "Es el capataz un caudillo, como en Asia el jefe de la caravana; necesitase para este destino una voluntad de hierro, un carácter arrojado hasta la temeridad, para contener la audacia y turbulencia de los filibusteros de tierra que ha de gobernar y dominar él solo en el desamparo del desierto. A la menor señal de insubordinación, el capataz enarbola su chicote de hierro, y descarga sobre el insolente golpes que causan contusiones y heridas; si la resistencia se prolonga (...).".

"El que muere en estas ejecuciones del capataz no deja derecho a ningún reclamo, considerándose legítima la autoridad que lo ha asesinado."

"Así es como en la vida argentina empieza a establecerse por estas peculiaridades el predominio de la fuerza brutal, la prepotencia del más fuerte, la autoridad sin límites y sin responsabilidad de los que mandan, la justicia administrada sin formas y sin debate."

Tres argentinos nos reunimos en París con Alain Grosrichard, con quien mantuvimos esta conversación: Gustavo Ezequiel Etkin, analista residente en Bahia, Brasil, y Oscar Zentner, analista también, fundador de la Escuela Freudiana de Melbourne, Australia, pertenecientes ambos a la Escuela Freudiana de Buenos Aires. Yo me dediqué especialmente a registrar la conversación, en ellos quedó depositada la responsabilidad de las preguntas que aparecen inicialadas.

Gloria Autino

• El encuentro de París 82. • La institución psicoanalítica. • El psicoanálisis y la universidad. • El poder, el saber y el discurso analítico. • La estructura del harén, la ficción del despotismo asiático en el Occidente Clásico.

—¿Cuál ha sido la importancia de este Encuentro?

—La importancia es, primero, el efecto de la venida a París de personas especialmente de América Latina, particularmente de la Argentina, de Brasil, Venezuela, Perú y también de otros países como España, Italia, E.E.U.U. y Australia, que se encuentran aquí, alrededor de la enseñanza del Dr. Lacan. Para nosotros, franceses, particularmente parisienses, ha sido un descubrimiento percibir que la obra de Lacan ha sido no solamente conocida, y como tal productora de efectos teóricos, sino también que ha sido profundizada fuera de Francia. No ha sido sorpresa para los que fueron al Encuentro de Caracas de 1980, pero sí para el público francés, el nivel teórico igual y a veces superior a París. Y otro punto de interés: cómo la obra de Lacan esclarece directamente una clínica, una práctica, porque generalmente las ideas que vienen de París quedan en estado de ideas, en debates. Ahora tenemos el sentimiento de que la obra de Lacan tiene incidencia en la práctica de un gran número de personas. Podemos, a partir de esto, mostrar que la importancia de este encuentro internacional reside también en que no es el efecto de una sola organización, es por eso que no se puede hablar de una *internacional* como la I.P.A., institución burocrática. En el movimiento lacaniano no hay monolitismo organizacional, sino más bien lo contrario, tanto entre los franceses, como entre los argentinos, entre los brasileños, etc., hay organizaciones diferentes e independientes pero existe la referencia común a la enseñanza a desarrollar. Creo que es más importante sostener una referencia a partir de una labor que la pertenencia a una organización común, que puede convertirse en esterilizante. Para el futuro, entonces, podemos pensar en intercambios entre los psicoanalistas e investigadores de diferentes países en un pie de igualdad. .

—Usted habló de la sorpresa de que la enseñanza de Lacan en América Latina no es solamente teórica ni universitaria sino también que ella hace a una práctica clínica, esto tiene relación con el Encuentro, dedicado a la clínica psicoanalítica. Usted estuvo en Vincennes, ahora en Sainte-Anne, un hospital. Por

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

su experiencia en Vincennes, ¿qué manera habría de evitar la captura del discurso analítico por el discurso universitario?

—Lacan mismo ha sido, en verdad, el que en 1968 decidió que el psicoanálisis puede ser enseñado en la Universidad, iniciativa de Lacan que se reafirmó cuando se organizó el Departamento de Vincennes. ¿Por qué?. Porque la situación del psicoanálisis, el desarrollo del psicoanálisis, el hecho de que la obra de Freud pudo sobrevivir a su creador, supone una transmisión del psicoanálisis. La transmisión del psicoanálisis no se hace con un modelo iniciático, es decir, un modelo que no se preocupa de la racionalidad de su contenido y prefiere el esotérico fundado en relaciones inefables. Yo creo que enseñar el psicoanálisis en la universidad es sostener la tesis de que hay *matema* del psicoanálisis, en el sentido de "mathesis" griego, que quiere decir aprender. Hay algo de la doctrina de Freud que es transmisible bajo la forma de *matema*. Contrariamente a la imagen popular de Lacan esotérico, hermenéutico, completamente irracional, creo que la obra de Lacan no ha dejado jamás de apuntar a una suerte de racionalidad, que él llamaba su "álgebra", que permitiría la transmisión. Este ideal es el de poder formalizar el psicoanálisis de manera tan rigurosa como una axiomática, como la lógica matemática, por ejemplo. Esto no implica desgajar lo que en el psicoanálisis no es reductible a una transmisión universitaria del saber. Hay un saber, el saber inconsciente, que rechaza por esencia la transmisión universitaria. Este saber, que no es un saber acumulativo como el saber universitario, no reside en los libros, se descubre en la cura individual, según Freud y Lacan, quienes en tanto analistas recomienzan cada cura como si no supiesen nada de la cura precedente.

—Mantener abierto este acceso al saber del inconsciente es la razón de ser de una institución psicoanalítica, que no se debe confundir con una universidad ni aún con una escuela. Esto no quiere decir que no puede haber escuela analítica, quiere decir que en toda institución analítica conforme a su objeto, es decir, al inconsciente, lo que Lacan llama los efectos de grupo no deben recubrir o hacer desaparecer los efectos de discurso. Entonces, los efectos de discurso son los efectos de ese discurso esencial que es el discurso analítico. El discurso del analista no es el discurso de la universidad, el discurso de la universidad es un cierto tipo de lazo social que pone el saber en el lugar del orden, —y esto aún puede ser una buena cosa— pero se distingue de lo que Lacan ha escrito bajo la forma de los cuatro discursos (el discurso del amo, el del histérico, el de la universidad, el del analista). El discurso del analista viene a poner el saber en el lugar de la verdad. Es un saber con verdad de lo que se trata. Y la verdad es algo difícilmente soportable. Encontrar la verdad como tal, la verdad del inconsciente, es el lado revolucionario, peligroso, insoportable, de la profesión de psicoanalista. Se hace lo necesario para huir de esa verdad en las instituciones psicoanalíticas, se huye de esa verdad insoportable. No hay contradicción entre una enseñanza universitaria del psicoanálisis y la enseñanza tradicional del psicoanálisis, pero es necesario tener en cuenta que se trata de dos modos de relación al saber que no deben ser confundidos. La formación de un analista es, a la vez, un aprendizaje de la doctrina, de conceptos, etc., mas no se puede confundir esto con el análisis personal.

—(O.Z.) Enseñar el psicoanálisis en la universidad no es universitarizar el psicoanálisis.

—(G.E.E.) En Vincennes y ahora en St. Denis hay campos cercanos al psicoanálisis, como entiendo su campo, cercano a la literatura. En su último libro "La Estructura del Harem", usted aplica una metodología psicoanalítica al discurso político del siglo XVII. Usted no hace una crónica de hechos sino que trabaja sobre lo imaginario y la ficción. ¿Cuáles serían, a su entender, los puntos de intersección y las diferencias con el psicoanálisis?

—La enseñanza de Lacan y la obra de Lacan nos llevan a establecer conexiones entre el psicoanálisis *strictu sensu* y disciplinas vecinas, si Uds. admiten con Lacan que el inconsciente está estructurado como un lenguaje, que el lenguaje es la condición del inconsciente, que el sujeto es el sujeto del significante, uno se llega a interrogar por disciplinas como la lingüística, la lógica, las matemáticas, y también la historia, la literatura, etc. No se trata, a mi entender, del psicoanálisis aplicado, que no ha producido nada fecundo porque contaba con un escenario preparado, complejo de Edipo, por ejemplo, y encontraba eso mismo en hechos históricos o en la literatura. Lacan al tomar a Hamlet, o una tragedia griega o una pieza de Caudel o, aún, una obra de Edgar Allan Poe, dijo: "lo que hago con la literatura es psicoanálisis puro". Dicho de otra manera, se trata de trabajar con lo que se llama la cultura, no se trata de interpretar, en el sentido de traducir al modo de una decodificación hermenéutica. Se trata sobre todo de una manera de hacer progresar a la teoría analítica, operar en un campo que es extranjero.

Lo que yo traté de hacer en "La estructura del Harem" no fue hacer psicoanálisis en relación a un régimen político, el despotismo, sino desgajar la estructura de una representación, de una ilusión, de una representación en la que se inviste el deseo, tal como Freud define la ilusión, que se desarrolla en el siglo XVII en la monarquía europea, la representación de un sistema político monstruoso. La coherencia de esta representación es la coherencia del fantasma. Es el objeto del fantasma, el despotismo, en un sujeto, que es sujeto de un cierto tipo de amo, de un *maître* único, el Rey Sol, por ejemplo. Es un momento, justamente, en el que el poder absoluto del amo político estaba a punto de vacilar en Europa, en el que vemos desarrollar esta representación de un orden que definimos como el lugar del Gran Otro, una representación de un sistema político que es la imagen hipertrofiada de algo latente, escondido, en la realidad política contemporánea del sujeto que la produce. Lo que me interesó de este sistema político oriental fantasmático, del que hablaban de manera muy seria filósofos como Montesquieu, fue que en esta representación al amo despótico lo hacen aparecer como un amo todopoderoso y, no obstante, su poder reposa sobre casi nada. El déspota parece no ser jamás más temible que cuando no se sabe si está vivo o muerto. Su poder no reposa sobre la fuerza de esa persona sino sobre la creencia. La creencia es ésta: el déspota no es visible porque pasa su tiempo gozando de un número infinito de mujeres, el sentido del déspota es el goce y su poder no lo ejerce él, lo hace ejercer a otro, el visir, quien no tiene existencia sino por el sello, la letra, que lo ha investido.

—(G.E.E.) Su libro concluye diciendo que la guardiana del sello es la madre. ¿Podría inferirse de ahí que el verdadero lugar del poder despótico es femenino?

—Sí, en efecto, cuando se examinan los textos que hablan del harem, que es el corazón del sistema despótico asiático, se percibe que ese sistema funciona gracias a dos personajes esenciales: el eunuco, primeramente, que está al lado del amo, haciendo aparecer al amo como detentador exclusivo del emblema del poder. Pero, por otra parte, todos los viajeros a Oriente descubren que ese superhombre es, en realidad, a menudo más débil que el último de los mortales, que es, en suma, un niño caprichoso y manipulable, de manera que la que tiene la eficiencia del poder despótico es la madre. Esta representación es el punto de sostén. Al que se cree detentor del falo, es el falo por su madre, que es la posición propiamente femenina. La que tiene el falo es la madre.

—(O.Z.) ¿Dónde articula usted ahí la división entre poder y saber por un lado y Verdad por el otro?

—Podríamos ubicar poder y saber juntos, del lado de la cupla visir-amo. El visir tiene la competencia, el saber del esclavo. La Verdad está del lado de la mujer, particularmente la madre, que es la verdad de todo el sistema. El harem es el lugar reservado a las mujeres y hay ahí un lugar reservado a la madre.

En el momento sangriento de las revoluciones aparece, hace eclosión la verdad junto con el saber. También hay un momento de cierto contacto con la verdad: cuando se duda de si el amo vive o ha muerto llega el momento en el que se conoce que ha muerto, la relación que ahí, por vía de la muerte se acerca a la verdad, produce un sentimiento de catástrofe.■

Gloria Autino
Oscar Zentner
Gustavo E. Etkin

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

Griselda Gambaro: Narrar y nada más no es nada más

La Malasangre, *una de sus obras de teatro, la reinstaló, el año pasado, en estos arrabales sudamericanos. Autora teatral de larga data (allá por los '60 del Di Tella sonó fuerte su nombre), escritora de un mundo (una escritura) muy personal, vuelve con todo. Pronto, la editorial Barral reeditará dos de sus novelas publicadas en el 68 y en el 72:* Una felicidad con menos pena *y* Nada que ver con otra historia. *En estos días, otra obra de teatro suya,* Real envido, *Será puesta en el Teatro Odeón por el director Juan Cosin. Lo que sigue es el resultado del diálogo que tuvo con ella el Jefe de Redacción, Miguel Briante.*

—Hablame de tu obra, la que van a poner ahora.

—Es una obra que escribí antes de la *La Mala Sangre*, inmediatamente antes, después que llegué de España. Yo llegué a fines del 80 y mi primer trabajo acá en la Argentina, después de 3 años, fue esta pieza que se llama *Real Envido*. Esta obra surgió un poco por que me sorprendió mucho el discurso argentino, un discurso que es ampuloso, prepotente, necio.

—¿Desde el exilio?

—No. Yo viví ese discurso pero nunca me chocó tanto como cuando regresé. En España el discurso de tipo político, uno puede estar de acuerdo o no, pero es un discurso inteligible y diría coherente, este es coherente nada más que con una pequeña parcela que es la realidad que viven los que gobiernan, por eso cuando regresé me chocó profundamente este discurso que viene envuelto en toda una situación general.

—¿Cuándo te fuiste y cuándo volviste?

—Me fui en el 77 y volví en el 80.

—¿Pero para que te sorprendiera ese discurso tuviste que irte?

—No, pienso que si me hubiera quedado, como ese discurso llegó a esa culminación en los últimos años, también lo hubiera advertido. Y bueno, la obra refleja un poco ese tipo de discurso, porque es una obra de estructura muy libre, yo la llamaría una especie de farsa medieval del subdesarrollo, donde la escritura es una escritura muy simple, con versos de rima tonta los llamaría, y donde creo que se refleja un poco ese mecanismo de la omnipotencia, de la pretensión, de la cruel bobería del poder.

—En tus obras anteriores, ¿no se había tocado este tema?

—Creo que siempre estoy repitiendo, con distintas variantes, el mismo tema. Uno de los temas que a mí me preocupa es la sobredimensión del poder, el autoritarismo sin control, la falta de responsabilidad, y siempre voy girando sobre esos temas de alguna manera o de otra, agregándole distintos ángulos de visión.

—¿Cómo entendés que sos aceptada por el establishment haciendo eso? Hay una especie de establishment de la cultura que a vos te acepta, te acepta porque a lo mejor estás siendo la vanguardia, cuando en realidad yo veo en tu obra una absoluta coherencia con la realidad.

—Claro, a mí me hace feliz que vos digas eso pero cuando surgió *El desatino*, en el 75, uno de los reproches que se me hacía era precisamente que mis obras no tenían conexión directa con la realidad, que no la reflejaban. Se me imputaba que no era una escritora de acá, que era una escritora entre snob y europeizante.

—Lo que pasa es que había una cosa, me acuerdo que yo hice una crítica una vez de un libro tuyo en la que yo te imputaba eso.

—Lo vas a tener que leer otra vez a ese libro.

—Es bastante probable que tengamos que revisar muchas cosas.

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

—Además en el calor de las circunstancias uno no siempre ve claro.

—Digamos que quizás los del 60 estábamos en otra posición.

—Claro, y además yo vénía del Di Tella; para mí fue muy importante lo que hizo el Instituto, pero al mismo tiempo había un costado no bien conectado con la realidad de ese momento y también caí dentro de esa apreciación generalizada.

—¿Cuál es la relación que hay entre tu literatura y tu teatro? ¿Escribir literatura es más placentero que escribir teatro, no?

—Creo que es más placentero en el sentido que puedo estar más tiempo con mis personajes, puedo durar con mis personajes, es una cuestión de años una novela, ya que en teatro, a mi por lo menos no me pasa como a Monti, que necesita más tiempo; yo el teatro lo escribo bastante rápidamente, lo pienso pero una vez que me pongo a escribir eso sobre la máquina va muy rápido. Pero de cualquiera manera yo te diría que es una cuestión de necesidad, hay ciertas situaciones o ciertas historias que quiero contar, que necesito contar a través de un escenario y de personajes corporizados, y hay otras que me piden otro tiempo.

—¿Cuáles serían esos personajes?

—Los de la novela, para mí misma es difícil de precisar, yo no podría decir por qué los veo en el escenario o por qué necesito otro tiempo.

—Es la primera vez que yo estoy haciendo un reportaje a una persona que escribe literatura y que narra su mundo narrativo, y hace teatro y tiene un mundo teatral, para mí personalmente pasar de la prosa al teatro es toda una aventura, es muy difícil, en cambio para vos es fácil, ¿por qué?

—Sí, pero no es fácil ni difícil, para mí es al contrario, es como tomar aire, siempre después de una novela es difícil que vuelva a escribir otra novela, después de una pieza de teatro... bueno teatro sí puedo escribir dos o tres juntos, es como tomar aire, yo necesito alternar lo que hago, he escrito cuentos, he escrito para chicos, a mí me refresca interiormente e intelectualmente.

—¿Hay algo menor en eso?

—No. Posiblemente hay cosas en un trabajo amplio que te salen mejor resueltas, que tienen más profundidad, no sé, pero yo no creo que sea menor un género u otro, cada uno es válido en lo que propone. Un cuento para chicos debe ser válido enteramente.

—¿Cómo se llega a una profesionalidad tal?

—Aspiración y trabajo

—Hablando de aspiración y trabajo, vos tenés un mundo propio que se refleja tanto en la literatura como en los cuentos para chicos.

—Es el mundo de una persona a secas, pienso que todos tenemos un mundo propio, solamente que la mayoría no sabe expresarlo o lo expresa de otra manera, lo expresa en la forma de hablar, en la forma de comportarse, en su conducta, yo puedo expresarlo a través de la escritura.

—¿Vivís pobremente?

—Vivo, diría modestamente, con más facilidades ahora porque mi trabajo empezó a ser reconocido, no solamente en el teatro, y eso me permite editar.

—¿Vos un día elegiste no ser exitosa sino seguir con tu trabajo?

—Sí, nunca me planteé tener éxito, uno escribe para que los demás reciban eso que uno escribe.

—Pavese decía que un escritor es esencialmente un monótono, después dijo Borges que un tipo da vueltas a una sola piedra y le saca siempre pedazos a la misma piedra y yo reconozco en vos esa especie de obstinación, ahora creo que tu tema es el poder, ¿puede ser?

—Sí, es el poder, pero el poder con interferencias, es decir, también hay problemas de conducta individuales, también está el amor que para mí es un tema muy importante, también está la pareja. Y he escrito mucho y no todo es conocido, posiblemente en las piezas que son más conocidas y en los libros que más se han difundido el tema es el poder, pero el egoísmo, lo que pasa con la violencia, lo que nos deteriora son como tangentes que salen de ese tema central. ¿Qué pasa cuando matamos o amputamos al otro, qué nos pasa a nosotros?

—¿Qué pasa?

—Y, a la postre terminamos amputados y muertos también.

—¿Pero matar en contra del poder no es una forma de reivindicación?

—No, ahí era lo opuesto, el poder mataba al inocente. Uno de los personajes mataba a su amigo por quedarse con su casa, no lo mataba, la trama conducía a que fuera finalmente muerto, pero cuando se queda con su casa, se da cuenta que le falta su mitad.

—¿Vos tenés una obra ya hecha?

—Suena como pretencioso, lo que tengo son varias piezas de teatro y algunas novelas.

—Yo no leí todo lo tuyo pero lo que leí me sobra para saber que vos sos una persona que tiene una obra, coherente del principio al final, lo que veo es una especie de distancia entre tu última obra y las otras.

—Sí y pienso que cada obra es enfrentar un modo inédito porque soy yo la que me planteo problemas nuevos, estoy viviendo y recibiendo todo lo que uno recibe cuando vive del mundo exterior y del mundo interior, y uno se va modificando y esa modificación es la que voy entregando a medida que escribo.

—¿Vos crees que hay un disimulo en tu obra?

—Sí, pero no solamente en mí, pienso que en cada autor está la mayor autenticidad de la desnudez y del disimulo, se disfraza pero desnudándose.

—Porque en esto vuelvo a cómo te acepta determinada gente porque cree que vos sos de alguna manera una autora snob.

—Pero pienso que eso se ha modificado bastante, yo te digo por el contacto que tengo con la gente. Son cosas muy extrañas.

—Porque, hablemos en metáfora, parecería que el régimen hubiera pedido de vos determinadas cosas que vos después no hiciste, que vos eras la vanguardia en un momento, y cuando vos te ponés cerca de la realidad a ellos les molesta.

—Yo pienso que no siempre hay coincidencias, ni entre los críticos ni entre el público, por ahí una obra sale como adelantada a lo que necesita la gente y lo veo con *Las Paredes* que ahora todo el mundo quiere hacerla y también eso pasa con los críticos. A mí personalmente me gusta eso de provocar desconcierto, que nadie, ninguno crea que tiene la autora, el autor se tiene a sí mismo, siempre con referencia a los otros, pero se tiene a sí mismo y creo que si se quiere hablar de obligación o de deber con respecto a una tarea simplemente es que sea sincero con lo que él piensa que tiene que decir.

—¿Vos estás influida por Becket?

—Es un autor que yo leo muy poco, que veo con mucho gusto sí, pero que leo poco porque supongo que debe haber relaciones invisibles y que a mí, personalmente, es un mundo que me resulta muy asfixiante, entonces yo me protejo un poco considerándolo un enorme escritor.

—¿Vos admitís influencia de Becket?

—No, yo no la admito, no estoy consciente, por ahí las hay.

—¿Qué significaba en los 60, cuando vos escribías, cuando vos introducías esa problemática, e introducirlo en la Argentina? porque no es lo mismo hacer Becket afuera que...

—Claro, pero por ejemplo mi primera pieza de teatro no partió de Becket, partió de una realidad que yo veía muy asfixiante, nada más.

—Vos estás más cerca de Kafka que de Becket a veces.

—Bueno mis amores no son ni Kafka ni Becket estimándolos mucho, son otros que no tienen nada que ver.

—¿Quiénes?

—Por ejemplo, Dostoievski, Colette, bueno, creo que de Dostoievski nadie puede decir por qué.

—¿Cómo traducís el problema del bien y del mal que en tus obras está, aún en lenguaje cotidiano? ¿Cuál es el mecanismo por el cual una persona puede llegar a escribir tan normalmente como vos?

—Pienso que quiero contar una historia y esa historia está pegada a todo lo que yo soy y a todo lo que pasa a mi alrededor, a lo que leo, a lo que respiro, a esta charla y eso es la cotidianeidad que impregna lo que quiero decir.

—Sí, pero si yo fuera un estudiante de teatro o un estudiante de cómo escribir teatro te preguntaría más, hay un mecanismo técnico para trabajar.

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

—Hay un oficio, el oficio se aprende, uno aprende a desarrollar una situación, uno sabe que si uno pone tres personajes los tres tienen que tener una acción aunque estén mudos, si pone diez lo mismo, uno sabe que no tiene que haber pozos, que los puentes tienen que estar hechos entre una situación y otra, que tiene que haber un crecimiento dramático, y con esto no quiero decir cronológico, sino un crecimiento dramático.

—Vamos a hablar con más realidad, ¿qué es esta obra, cómo se te ocurrió *Margarita Dos*?

—Mirá, yo nunca me acuerdo de cómo se me ocurren las cosas y te digo que tengo que anotar cuando estoy escribiendo, pero cuando estoy escribiendo estoy ocupada en escribir y nunca anoto, entonces me olvido.

—Porque me da la impresión que *Margarita Dos* surgió del relato.

—Yo no sé si es una autodefensa pero no puedo saber, yo estoy escribiendo y de pronto se ve que necesité... la acción me fue llevando a que apareciera ese personaje que no necesitaba yo. En realidad era el rey, no, perdón el canciller, lo mandaron a buscar a una persona, no la encontraba, entonces trajo lo primero que...

—Yo sé cómo empezás esta obra, empezás a escribir casi de casualidad ¿no?

—Nace de todas esas cosas que te estoy diciendo, de lo que uno va viviendo y de lo que uno va recibiendo del mundo exterior unido al mundo interior. Como todo, acá no hay misterio, en cualquier autor, la génesis de una obra es un click que creo que nadie sabe por qué se produce.

—Por ejemplo es una obra que tiene demasiados personajes para la realidad actual.

—Claro, yo siempre trato de cuidar eso, eso me surge naturalmente porque escribo para que las obras puedan darse y sé que si pongo 20 personajes es muy difícil, pero esta no me importó precisamente porque pensé que no iba a llegar al escenario.

—¿O sea que la escribiste casi como si fuera una novela? Yo sé que a vos te molesta el teatro en algún momento porque el teatro te impone cosas, condiciones que a esta altura no te importan.

—No, no me molesta el teatro, no, al contrario, tengo una gran deuda de gratitud porque pienso que la cierta notoriedad que puede dar me sirve para mi trabajo, que me puede perturbar ocasionalmente, pero que me sirve para mi trabajo. El conocimiento del mundo de los actores es un mundo fascinante y enormes satisfacciones se las debo al teatro y por algo escribo teatro, por algo ha de ser en última instancia, aunque hay un tiempo mío, más profundo, que se inclina hacia la novela, diría que es más profundo.

—¿Por qué? ¿Porque el teatro no es Proust?

—Y no, si uno piensa en Shakespeare sí, si uno piensa la grandeza de Shakespeare sí, puede llegar a hacer también la literatura dramática.

> "El hecho mismo de crear es un hecho contestatario, contra toda represión".

—¿Y por qué no se puede pensar en la grandeza de Shakespeare actualmente en teatro?

—Y, ¿Cuáles son las condiciones culturales, ideológicas, sociales, económicas que producen un Shakespeare? Pienso que nosotros tenemos los autores, que podemos tener, porque los autores no surgen de la nada, surgen de todo un complejo cultural.

—¿Entonces vos crees que un autor teatral está condicionado por la realidad?

—Y está condicionado también porque es un aprendizaje que se tiene que hacer sobre el escenario, los autores tienen que aprender sobre el escenario y acá es bastante difícil por circunstancias económicas, porque es difícil acceder a un escenario, salvo en el caso del teatro abierto que permitió que algunos nuevos autores pudieran estrenar.

—Hablando de Teatro Abierto, hubo una obra tuya que rechazaron, ¿por qué?

—Sí, bueno, no habrá gustado.

—¿Cómo se siente una persona que manda una obra a Teatro Abierto y se la rechazan?

—Nada, no se siente nada, la obra es un monólogo, en un principio pensé que posiblemente había obras más seductoras, con más personajes, había muchos actores dispuestos a trabajar.

—¿Y cuando viste el resultado?

—Bueno, cuando vi el resultado, cuando vi algunas obras pensé que el jurado no había tenido tiempo de leer con detención todas las piezas y había elegido algunas obras de manera equivocada, pero ahí no hago cuestión personal pero creo que no es por modestia, es por orgullo.

—¿No es bastante frecuente que en este país pase eso? Que dada una estructura dada haya una camarilla que decida y los más libres queden afuera?

—No diría camarilla, que suena peyorativo, pienso que había un grupo de gente que trabajó lo mejor que pudo, que entró... bueno supongo que habrá podido entrar la simpatía, la amistad, pero que por eso no hay que atacarlo ciegamente a Teatro Abierto, sino ver que se equivocó y capitalizar los resultados, hacer un análisis y capitalizar los resultados.

—¿Tu obra tendía a todo lo que vos decís que es desanestesiar?

—Era una pieza de un acto con dos personajes, uno mudo, así que no sé si es darle demasiada importancia decir que eso puede desanestesiar, pienso que sí, que proponía cierto juego de indagación en un personaje femenino.

—El problema de desanestesiar ¿cómo se siente? ¿es posible desanestesiar o el teatro te lo impide?

—No, y eso lo he tratado mucho con *La Mala Sangre*, donde se me ha acercado gente de manera muy calurosa y muy conmovida, así que lo que a mí me importa es que la gente no vaya ya con su partido tomado, que así no se puede ni ver ni aprender nada. Pero creo que eso se consigue, no de manera global, de manera absoluta, pero que se va abriendo como un camino y yo lo veo con mi propio público.

—¿O sea que no están dadas las condiciones reales como para que una obra tuya sea totalmente libre? Cuando vos decís abrir un camino significa ir trabajando y metiendo las cosas de a poco, supongamos que vos escribís una novela con más libertad que una obra de teatro

—No, no. No solamente yo, pienso que todos, es imposible trabajar sin entera libertad; por supuesto, también hay una serie de prohibiciones tácitas pero esas prohibiciones son asumidas y uno busca la manera de decir lo que quiere decir sin traicionarse y decirlo enteramente.

—¿Si vos hubieras vivido en la España de Franco hubieras sido más libre que acá? Bajo Franco se escribió la mejor literatura española, había una regla clara de lo que no se podía decir y entonces ellos establecían metáforas dentro de eso. ¿Acá pasó algo parecido?

—No, acá siempre las prohibiciones son más solapadas y eso hace más difícil el trabajo, pero yo siento que trabajo con entera libertad dentro de lo permisible, pero hay un juego extraño entre la literatura y el teatro con lo per-

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

misible, creo que está empujando un poco más.

—¿Digamos que habría que quebrar la autocensura?

—Claro, es decir *La Mala Sangre.*

—¿No es como si uno tanteara los límites del poder? Cómo llego hasta ahí, a ver si me dejan...

—Y de otra manera sería un suicidio ¿no? Constantemente hay que luchar contra la censura, en la expresión, en todos los niveles, no solamente políticos.

—Los límites que te da el poder o los límites que no te da el poder, que es lo peor, el problema de la autocensura adonde vos vas avanzando y tanteándolo, ¿no condiciona una narrativa, un mundo?

—No, porque yo creo que el hecho mismo de crear es un hecho contestatario, es un hecho contra toda represión. El simple hecho de imaginar es un hecho de libertad, el pensar también es un acto de libertad entonces ya desde el vamos estamos ejecutando un acto de libertad.

—Creo que era Klimovsky que decía que quien piensa debe mostrar su inocencia.

—Claro, ahí está, o la poesía es subversiva, *(Aldo Pellegrini).*

—¿Vos no te sentís condicionada por eso, es decir, más allá de los problemas de los personajes, de la cantidad de guita, no te sentís condicionada por el poder?

—No, porque precisamente en mis obras estoy siempre tratando de desenmascarar lo que es poder omnímodo, sin respeto, así que creo que si estuviera condicionada no podría tratar ese tema que es una de mis obsesiones, porque todo lo que es es la sociedad parte de nuestro sentido del poder o de la autoridad...

—Vamos al viejo tema del compromiso. ¿vos te sentís comprometida?

—Sí, pero me siento comprometida como cualquier ser que vive, cualquiera que vive está comprometido con su medio y consigo mismo, aunque diga que no o aunque sea escapista. Estoy comprometida y estoy doblemente comprometida porque escribo.

—Hay otra faceta de tu obra que es que vos por un lado estás comprometida obviamente, es decir, tus obras no son ilusorias, no es una metáfora extraña, por otro lado estás llena de poesía.

—Bueno, ojalá, porque pienso que además, todo lo que uno debe decir pasa a través de un vehículo que es una obra estética, todo lo que uno dice, las verdades más crueles, tienen que pasar, por ahí, sobre todo en teatro.

—Pero estamos pasando por un momento en el cual, de vuelta, todas las teorías estéticas se vuelven casi igual a cero, porque ahora se pide una especie de urgencia con la realidad...

—Sí, pero creo que, no sé cómo llamarnos, los intelectuales, los artistas, no sé, pienso que también hay que tener una saludable distancia, porque hay valores que son permanentes y valores inmediatos y bueno, está lo inmediato, pero no perder de vista esa cosa permanente que está en el arte porque si no se llega a barbaridades como en una época también pasó en la Argentina, rechazar la literatura francesa porque es extranjerizante, o se cae en el provincianismo. Yo pienso que hay que estar abierto y al mismo tiempo defender el pequeño mundo, la pequeña circunstancia que a uno le toca vivir y comprometerse pero tratar de no perder vista tampoco lo que hay más allá.

—¿Cómo se hace?

—Con mucha exigencias, con uno mismo y con sus circunstancias.

—¿Cómo es un intelectual? ¿Cuál sería la actitud de un creador en un momento tan urgente?

—Yo pienso que en el plano personal hay que estar atento a lo que está pasando políticamente y trabajar en lo que se pueda y en el plano de trabajo no descuidarlo, yo pienso que no se hace un favor ni a la democracia ni al futuro de la Argentina si los creadores dejaran de hacer lo que están haciendo.

—Digamos que tu última obra tiene una especie de peligro que es la ambigüedad.

—Está más clara porque le agregué al final.

—Es un momento peligroso, digamos que si las mayorías asumen el poder no se va a entender la farsa.

—¡Ah! Bueno, pero a mí me alegra mucho que se estrene ahora porque pienso que el momento es oportuno y también pienso que hay otras que tienen un momento circunstancial, pienso que *Real Envido* puede servir especialmente para este momento. Puede ser, ojalá, que sea inactual durante mucho tiempo, ojalá, pero desgraciadamente pienso que va a volver a tener vigencia, más adelante. Pienso, porque el poder corrompe mucho y nosotros los argentinos tenemos que aprender también mucho para no caer en espejismos ni ser engañados.

—¿Vos dirías que el teatro ahora es narrar y nada más?

—No, por eso te digo, narrar y nada más no es nada más, narrar es mucho, es una tarea enorme con la cual uno se queda casi sin fuerza para cualquier otra cosa, sin embargo yo viendo a los intelectuales argentinos, a los creadores argentinos, veo que aparte de su trabajo están comprometidos también de manera muy directa con su medio, pero pienso que si uno está haciendo una obra de trascendencia, de gran trascendencia, si alguien lo estuviera haciendo yo le diría que siguiera haciéndolo. Una obra de gran trascendencia, que tuviera un gran contenido, que en la forma y en el fondo nos dijera grandes verdades y nos pudiéramos identificar.

—¿Pero hasta qué punto uno se convierte en un periodista radial y no en un hombre que narra su propio mundo?

—Ahí está.

—Vos tenés un mundo que narrar, que está antes de esta realidad.

—No está antes, parte de esta realidad, se nutre de esta realidad y vive junto con esta realidad, pero yo sé que tengo un trabajo y con ese trabajo puedo ser más útil y además que este trabajo lo sé hacer medianamente bien o espero saber hacerlo bien, mientras que los otros trabajos creo que no sabría hacerlos.

—¿Vos te definirías políticamente ahora?

—No, porque como muchos argentinos, pienso, en este momento, estoy atenta a ver lo que pasa con los partidos políticos, estoy tratando de enterarme de lo que dicen, lo que proponen y sobre todo qué tipo de discurso ofrecen.

—¿Esto te sirve a tu mundo narrativo?

—Todo sirve.

—A mí me parece que esto te está sirviendo a vos más que a nadie.

—No, pienso que todo sirve, todo lo que pasa, aún en el gran dolor, aún esta historia horrenda que tenemos los argentinos sirve, no de manera utilitaria, sirve al proceso.

—¿Cómo se logra una cosa que vos lograste, que es no trepar y trepar? Parece que hubiera una especie de obstinación en una obra y con vos lo que está pasando es que se está demostrando que la inteligencia y su aplicación en la obra sirven.

—Sí, es producto de largo tiempo de

> "Acá las prohibiciones son muy solapadas y eso hace más difícil el trabajo".

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

trabajo, de obstinación y de rigor, nada más porque uno no sabe muy bien la medida o el alcance de lo que ha escrito, uno lo recibe...

—¿Alguna vez tuviste la tentación de trepar inmediatamente? ¿Vos tenés oficio como para hacerlo o no?

—Tengo oficio.

—Hay otro problema que es que a lo mejor uno no tiene oficio para eso.

—Sí, yo también he recibido algunas ofertas en determinados momentos, pero no me ha costado nada decir no, pero no te digo ni siquiera por honestidad, sino simplemente porque soy clara respecto de lo que a mí me sirve, lo que yo necesito y tampoco he tenido ambiciones desmedidas.

—¿Qué pasa cuando un narrador, un creador se pone a opinar? Como cuando opinaste en una revista sobre la expropiación de la obra por parte del director.

—No, yo traté de hacer un análisis realmente de lo que pasaba entre el director de teatro y el dramaturgo y no solamente sobre ellos sino sobre los espacios respectivos que hay en el fenómeno teatral.

—Porque ahora está muy de moda decir que el director se apropia de la obra y hace lo que quiere.

—Claro, y yo pienso que teatro también es palabra. Por lo general yo no he tenido malas experiencias con los directores, es decir, han respetado el texto, el pensamiento, eso que yo llamo el pensamiento de una obra, pero a mí me fastidia mucho cuando no se respeta el pensamiento de una obra. El director puede crear en su espacio y con entera libertad, lo mismo con los actores, desde el último espectador, todos participan de ese fenómeno.

—¿Vos ahora elegís el director? ¿Por qué elegiste a Cossin?

—Sí, siempre, salvo algunas oportunidades; en primer lugar porque hay una relación de mutuo aprecio y él estaba muy entusiasmado con la pieza y me gustó mucho lo que vi en el Teatro Abierto que hizo él y me gustó mucho un Becket que él hizo en los teatros de San Telmo, así que ya tenía antecedentes de su manera de trabajar.

—¿Y por qué te gustó?

—Había un manejo en la obra de Teatro Abierto, un manejo de la escena que era muy seductor, muy preciso, muy artificial en el buen sentido y con mucha libertad, y pensé que esta obra la podía hacer muy bien, la puede hacer muy bien.

—¿Hay algo de artificial en el buen sentido en tu obra?

—Sí, pienso que sí, es un juego, un divertimento.

—Pero al mismo tiempo es una metáfora muy concreta.

—Claro, pero así como en *La Mala Sangre* pasa a través del drama aquí pasa a través de la farsa.

—¿Cómo pasás de la farsa al drama?

—Son maneras de respirar, yo diría que son respiraciones distintas, uno no puede estar siempre en el drama y yo pienso que siempre fue mi intención escribir una obra enteramente límpida, enteramente alegre. pero no puedo.

—La obra está llena de crueldad.

—Sí, no puedo, porque indudablemente uno vive en un país en que eso de decir la alegría completa es imposible, no hay más que parcelas, pero es muy importante rescatar la risa y rescatar una alegría que la mayor parte de los argentinos hemos perdido.

—¿Queda la alegría incompleta?

—Sí, aún como seres humanos creo que estamos condenados a la alegría incompleta, pero igual hay que rescatarla, hay que valorizarla.

—¿Los autores podríamos vivir en una alegría completa?

—No, hay momentos nada más, cuando uno está trabajando, pero es una alegría matizada con otras cosas.

—¿No crees que es un momento peligroso para nosotros en el sentido que cuando se hace la revolución cubana Guillén deja de escribir porque había escrito en contra del régimen?

—¡Ah! no, pero pienso que hay momentos.

—Había escrito en contra del régimen anterior y deja de escribir porque ya no tenía motivo para protestar, teóricamente ¿no?

—Bueno, mirá, hay momentos muy agudos en la historia de un país pienso que todo el mundo está comprometido de manera drástica y hay momentos también personales de compromiso como de ese tipo en que una persona se vuelca para apoyar con su trabajo literario determinados cambios, después hay que encontrar otros contenidos.

—El problema es qué va a pasar si realmente llegamos a la democracia y está todo bien, es decir: nosotros hemos sido creados en la protesta.

—No, mirá, yo pienso que los problemas que tiene la Argentina son de tal magnitud que vamos a pasar todavía épocas muy penosas, lo único deseable es que no sean tan oscuras, tan indignas de ser vividas, porque pienso que en todo el mundo, en toda la gente hay capacidad de sacrificio, ¿pero sacrificio para qué?

—En todo creador hay una cosa que es ésta: por un lado se vive la realidad y por otro se vive el mundo interno, que es lo que creo que tu obra mantiene, ¿cómo es eso?

—Bueno, hubo épocas en que esa realidad estuvo a punto de comerme, te diría cuando yo me fui a España, que era tal el desenfreno que no podía mantenerlo y entonces ahí tomé la actitud de irme porque realmente no hubiera podido trabajar y para mí trabajar es un poco mi hambre y mi sed, no puedo estar sin trabajar. Lo que yo sé es que trato de proteger ese mundo que es el de mi trabajo y al mismo tiempo estar abierta a todo lo que pasa.

—¿Vos te acordás como lo protegía Joyce que cada vez que había guerra se iba a un país neutral? Vos no hiciste eso.

—No, porque también hay un acto de solidaridad que uno tiene que hacer en determinado momento, no sé si hay guerra qué pasaría, yo en la guerra de las Malvinas estaba afuera y realmente quería estar, estar para ver, para ver qué pasaba porque a la distancia uno tiene otra perspectiva. Es caminar sobre la cuerda floja, es decir, ¿cómo se protege el trabajo y cómo se está con las antenas bien dispuestas para no dejar pasar nada de esa realidad, que alimenta ese propio trabajo?

—Y no sentís que ese mundo que vos planeaste... bueno pasó, pasó con una obra tuya, pero; ¿no sentís que el mundo que vos adelantaste es el de ahora?

—Puede ser.

—Yo pensaba en esa...

—Sí, era la parábola del egoísmo, es la historia de la Argentina que también es una historia de egoísmo feroz, pienso que sí, que algunas obras fueron como premoniciones de lo que fue la Argentina y te digo *El Campo*, que en su momento fue tan atacada porque no reflejaba la realidad argentina y después la reflejó de una manera tremenda.

—¿Cómo se da? ¿por intuición?

—Se da por una especie de intuición y porque precisamente la mirada o las antenas están bien atentas para descifrar las señales que va dando una sociedad.

—Si vos fueras poder y pudieras manejar la cultura ¿qué harías?

—No, espero nunca ser poder ni tampoco manejar la cultura. Yo pienso que la cultura no es una flor que nace aislada, nace de todas las circunstancias políticas, económicas, sociales de un país entero, de una buena enseñanza, de tener buenos hospitales un buen nivel de vida, así que nunca intentaría manejar la cultura. Por supuesto hay mecanismos de apoyo, de desarrollo, eso es otra cuestión...

—¿Pero dejarías que fueran libres por lo menos?

—Claro, por supuesto.

—Hablemos de tus dos novelas.

—Barral va a sacar dos novelas que yo edité en el 68 y en el 72, *Una felicidad con menos pena* y *Nada que ver con otra historia*. Van a salir en un solo volumen.

—¿Cómo las ves a la distancia?

—Bueno, yo las he corregido algo, por ejemplo a *Nada que ver con otra historia*, pero de cualquier manera la coherencia total de la obra se sostiene y no solamente lo pienso yo sino que la han leído los amigos ahora y han sido de mi opinión; es una obra con mucha ternura.

—¿Vos hacés literatura femenina?

—No, ¿Qué es eso? Pero sí mi visión, lo que yo digo es que sí mi visión es la de una mujer, hay maneras de ver propias de una mujer.■

Reportaje: Miguel Briante
Fotos: Daniel Jurjo

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

Rock en 35 mm

El próximo estreno del film "Buenos Aires Rock" es motivo para hacer un resumen de lo que se ha hecho en el cine nacional —en casi todos los casos como testimonios documentales— con respecto a la música rock. Los ejemplos no son muchos pero el momento en que fueron hechos no son para nada casuales.

Si comenzamos con el tema de los números, cifras, datos, referidos éstos al tema que fuere, parecería —muchos creen que esto es así— que caer en la estadística, es un hecho que entra nada más que en el terreno de lo informativo. Cuando se realiza cierta investigación, es prácticamente improbable —no decimos imposible— no remitirse a ciertos detalles, que quizás si son tomados aisladamente, no tengan la suficiente importancia que suponen tener. Pero evaluados en su conjunto, la cosa cambia.

¿Y por qué todo este palabrerío previo? Podría ser tomado como justificación. Pero preferimos que sirva como aclaración a lo que sigue. Y vamos a ciertos datos.

El último film nacional estrenado el año pasado fue "Prima Rock", un documental hecho en el Festival homónimo en la Primavera del '81. Y la primera película en el '83 (estrenada ayer) es también un documental filmado en un Festival de música rock: "Buenos Aires Rock". ¿Casualidad? Claro que no.

Recordemos también que a lo largo del año pasado de los escasos 17 films nacionales estrenados comercialmente, hubo cuatro —incluyendo el documental antes mencionado— que tenían en su banda de sonido música de rock. Casi el 25% del total. ¿Y es esto producto del azar, o siquiera del gusto de los realizadores de los films? No pareciera.

Sabido es que el rock nativo tuvo su gran auge, su apertura en los medios de comunicación masivos —en que se incluye al cine— a partir del conflicto armado con Inglaterra. Pero el crecimiento ya se vislumbraba un tiempo antes. De ahí el hecho de incluir a músicos del rock en la parte sonora, hay una necesidad de atraer en ciertos films a un público que a priori no se hubiera interesado por la historia que cada una de las películas contase.

Pero vayamos por partes. Esta comunión de cine y rock, aunque escasa en cantidad, tiene al día de hoy su petit-historia.

El primer antecedente lo podemos encontrar en un cortometraje —en 16 mm— realizado en el año '68 por *Rodolfo Corral* (cineasta que doce años más tarde co-dirigiera un film de montaje llamado "El Tango en el cine"). Este corto se llama "Shakers" y mostraba al grupo del mismo nombre cantando sus temas. Para esta época la música consumida por la juventud no se llamaba rock sino beat.

En el año '69 el fallecido director *Julio Porter* filma "El extraño de pelo largo". Claro está que este film nada tiene que ver con el rock. Pero hay nombres en la película que valen de por sí para incluirlo en esta lista como precedente. El protagonista de la historia no era otro que el rosarino *Litto Nebia*, integrante del mítico grupo *Los Gatos*. En esta película interpretaba los siguientes temas: "No crean que esto aquí termina", "Rosemary", "Mujer de los mil días", "Deja que conozca el mundo de hoy" y "Lo que te falta es amor". Además en una escena un grupo de jóvenes se reúne alrededor de una mesa para homenajear a un músico que acababa de morir: *Brian Jones*, del legendario conjunto inglés *The Rolling Stones*. Un dato real dentro de un relato de ficción.

Otros grupos que aparecían, aunque dentro del género beat catalogados como "comerciales" o "complacientes" eran *La joven Guardia, Trocha Angosta, Pintura Fresca* y *Conexión N° 5*. Creemos que la inclusión de este film es válida más allá de los reparos apuntados.

Al año siguiente otro cortometrajista presenta su film de 15' y en 16 mm: "Buenos Aires Beat". El realizador se llama *Néstor Abel Cosentino* y en este corto, un documental-reportaje, nos da una visión de lo que luego sería parte de la "filosofía rock". Entre los grupos que aparecen y/o se escuchan están: *Almendra, Manal, Los Gatos, La Barra de Chocolate, Vox Dei*. La mayoría de las filmaciones pertenecen al *Festival Pinap de la Música Beat y Pop*, acaecido a fines del año '69.

Todos estos intentos aislados llevarían al primer "gran film del rock": "Hasta que se ponga el sol". *Aníbal Uset* fue el encargado de realizarlo, a propósito del tercer *Festival B.A. Rock* en noviembre de 1972 (la película se estrenó el 8 de febrero del año siguiente). Y si vemos las fechas en que se van haciendo estos films, sin duda que el sentido de oportunidad es exacto. En los primeros casos una nueva corriente musical estaba surgiendo. En este último, la eclosión del rock era contemporánea. El advenimiento meses después de un gobierno democrático, serviría para que ese impulso tomara mayor dimensión.

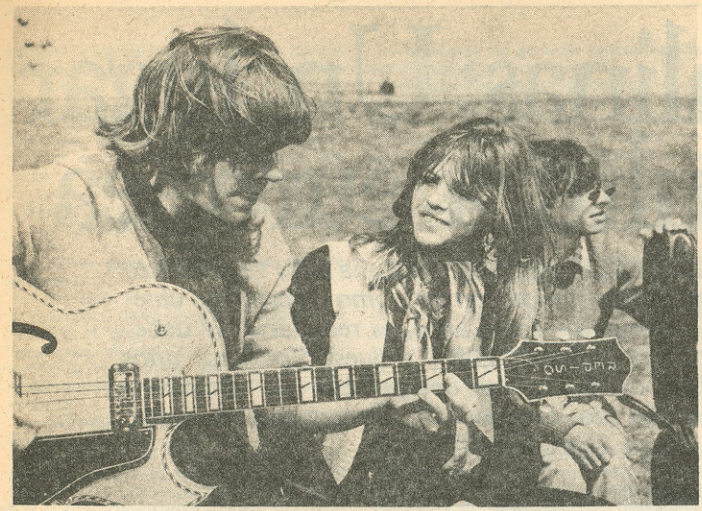
En setiembre del año '74 comienza el rodaje de una película que ya era un poco delirante en su propuesta. "Alicia en el país de las maravillas". Pero por problemas en el orden técnico y humano —deserción de algunos protagonistas— recién se conoció dos años después. Su director, *Eduardo Plá*, intentó una personal visión de la obra de *Lewis Caroll*. El resultado fue decepcionante. Para resaltar la música fue compuesta por *Gustavo Beytelman* y el tema principal de la película era cantado por *Raúl Porchetto*.

En ese mismo año —más exactamente el 2 de setiembre— *Bebe Kamin* estrena el segundo largometraje de Rock: "Adiós Sui Generis". Un año antes este grupo integrado por *Charly García, Nito Mestre, Rinaldo Rafanelli* y *Juan Rodríguez*, concretaba su espectacular recital despedida —un hito dentro de la historia del rock— y nada mejor que un film rodado en 16 mm., luego ampliado a 35mm.) para testimoniar un grupo, y fundamentalmente un período, que con este recital cerraba un ciclo. El golpe militar serviría también para poner —otra vez— un telón a toda esta corriente musical.

El oscurantismo se apropió del rock. Su salida por canales de comunicación estaba algo más que vedada.

Hacia fines del año '79 comienza una especie de epidemia "retro" dentro del ambiente rockero. Con cierto aire de nostalgia diferentes ex-grupos vuelven a juntarse. El caso más promocionado fue el regreso de *Almendra*, para muchos aún hoy el número uno. Y por supuesto qué mejor que filmar el recital. El encargado del rodaje fue el conocido fotógrafo *José Luis Perotta*. Fue bastante lo que se filmó, pero nunca se llegó a exhibir. Problemas entre productor y director, tanto de orden técnico como económico, impi-

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



Litto Nebia —y la Repiso— y Liliana Caldini en un pasaje de "El extraño de pelo largo". (Gentileza Jorge Abel Martín).

Fellinesca escena de "Hasta que se ponga el sol" con Billy Bond y Pappo.

dieron que siquiera, se realice la edición del material filmado. Fue una frustración. Aunque el negocio vino por el lado del disco doble grabado en vivo. Igual que en los casos de "Hasta que se ponga..." y "Adiós ...".

Y llegamos al año '81 cuando ya hacía un largo tiempo que no se realizaba un Festival de rock con varios grupos y con tanta gente. Fue la primavera en la que alrededor de 12 mil jóvenes se reunieron en las piletas de Ezeiza para presenciar *Prima Rock*. En el transcurso del Festival hubo casos de violencia por parte de un pequeño sector del público hacia algunos músicos. Este hecho sumado a otros, sepultaron el deseo de muchos de vivir una verdadera fiesta de rock. Más de uno calificó al Festival como un bochorno. Claro que en el film —como dijéramos al principio de esta nota, estrenado a fines del año pasado— esto no se vio. ¿Por qué? El mismo director, *Osvaldo Andechaga*, nos comentó que por una razón contractual los músicos no podían aparecer desfavorecidos. O sea que el film se estrenaba mostrando solamente a los músicos haciendo sus temas, o no se estrenaba. Con respecto a esto el propio *Andechaga* dijo que "Prima Rock" era simplemente un *"longplay filmado y como tal creo que está bien hecho"*.

Algunos periodistas criticaron al film justamente porque faltaba algo en él: el público. Y hasta se llegó a decir que como el rock es ahora masivo y comercial, el estreno de "Prima Rock" era una flor de piolada. Claro que el film estuvo tan solo una semana en cartel. Y no olvidemos que fue filmados antes de lo de Las Malvinas, cuando el rock no tenía la difusión que hoy día sí tiene.

Ya que hablamos de conveniencia, no podía faltar un nuevo Festival de rock. Luego de 10 años se realizó otro *B.A. Rock*. El cuarto para ser más precisos. Y las consecuencias de este evento nos hablan nuevamente del negocio oportuno. Pero algo no se tuvo en cuenta. La crisis económica por la que atravesamos, no permitía que una gran cantidad de público asistiera a cualquiera de las cuatro fechas. El precio de la entrada era exhorbitante. Fue un negocio, sin duda, pero no tan grande como se esperaba. Claro que también se hizo un disco en vivo y por supuesto la película. Esta vez el encargado fue el conocido realizador *Héctor Olivera* ("La Patagonia rebelde", "Las venganzas de Beto Sánchez", "La Nona") que ya en su momento había producido "Hasta que se ponga el sol". Y seguramente sucederá que el film sea mucho mejor que el Festival, dado que en el montaje final el poder de selección dejará a un lado lo "malo" del evento. Y los que no pudieron acercarse al *B.A. Rock IV*, tendrán ahora "su" oportunidad si ven "Buenos Aires Rock". De una u otra manera, siempre hay ganancia.

¿Qué otros films hubo con música de rock? "Los pasajeros del jardín" de *Alejandro Doria* contó con las composiciones de *Alejandro Lerner*. En "El agujero en la pared" de *David Kohon* fue *Lito Vitale* el encargado de la banda sonora. Por su parte *Charly García* se hizo cargo de la música de "Pubis Angelical" de *Raúl de la Torre*. Todos estrenados el año pasado. Y resalta el hecho de que es justamente la música de estos films lo más rescatable de los mismos. Muy significativo. O los músicos son muy buenos o los realizadores son malos. Una dicotomía que aquí no vamos a analizar si es cierta o no. Pero lo concreto es que el rock está tomando su rumbo esperado, aunque claro está, más de uno lo utiliza —lo usa— para provecho propio.

Es de esperar que este resurgimiento sea algo definitivo —la historia del país tendrá mucho que ver—. Porque si otra vez se le vuelven a cerrar los canales al rock, seguramente tendremos que esperar que pasen muchos años hasta que a alguien se le ocurra volver a poner sus cámaras frente a un escenario.

El rock en 35 mm. ya no será tan "atrayente".■

Fernando Brenner

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

Julio Salinas: Un lugar en la cultura europea

Es argentino, nacido en Misiones. Se fue a Italia a los veinticuatro años. Hizo una notable y rápida carrera como director de cine y teatro. Hoy, a los treinta y cinco años, es reconocido y tiene un lugar en la cultura de Europa. Volvió a nuestro país por unos días, para definir las localizaciones de una película que va a dirigir para la R.A.I. Ya se ha ido. Pero volverá nuevamente en enero, para filmar ese proyecto.

Julio Salinas estudió en el Instituto Nacional de Cinematografía de Buenos Aires (1967 a 1971). Mientras tanto trabajó como actor en algunos espectáculos del Instituto Di Tella. También escribió y dirigió algunas obras en esta ciudad, como "Los Oficios Terrenales", "La Paloma" *y otras.*

En 1972 viaja a Roma, donde fija su residencia. Entra en la Academia Nazionale D'Arte Dramático "Silvio D'Amico". Participa, como Ayudante de Dirección, en la puesta en escena de "Volpone", *de Ben Jhonson, en el Teatro Olímpico de Vicenza, Italia. Trabaja como Ayudante de Dirección con Federico Fellini, en* "Amarcord", *y con Mario Monicelli, en* "Caro Michele". *Dirige gran cantidad de obras de teatro, entre ellas* "La colomba e il leopardo", *de García Lorca, para presentar en el Festival Internacional de Sant'Arcángelo;* "Ricardo III", *de William Shakespeare;* "Il pazzo a la monaca", *de Witkiewcz;* "Il candelaio", *de Giordanobruno, que representa a Italia en el Festival Internacional de Cervantino, México, y con la que va también a Guatemala, Colombia y Venezuela,* "Señorita Julia", *De Strindberg, hecha para el Teatro Nacional Ateneo, de Caracas, Venezuela, y varias obras más. También ha dirigido óperas, entre ellas* "Lerismena", *de Pier Francesco Cavalli, con la que participa en el 23° Festival Internacional de los dos mundos de Spoleto. Para la R.A.I. ha filmado* "Il naso del notaio", *sobre la novela de Edmond About y* "Evelina", *sobre la novela de Giuseppe Marotta.*

Julio Salinas es un hombre reflexivo. Habla tranquilo, pausado, con precisión, aunque algunas palabras de nuestro idioma y algunas conjugaciones han comenzado a confundírsele. Esto, de alguna manera, le duele. Porque después, en algún momento de esta charla, él dirá que él es esto, todo esto que nos rodea mientras estamos hablando: la gente de nuestro país, las mesas y las sillas de un bar de San Telmo, el café humeante, el sol cálido de la primavera entrando por los ventanales, la radio que se escucha más lejos dando noticias que también duelen, le duelen, nos duelen, a todos. El se siente más esto que lo que él es allá, en Europa. Aunque haga once años que está afuera del país. Once años desde que se fue para hacerse un lugar en la cultura de Europa, desde Italia, en donde reside. Lo consiguió, y aunque esto le haya costado la pérdida de muchas cosas, tiene muy en claro sus objetivos.

Julio Salinas calibra exactamente lo que va a decir y hasta puede, por su manera de hablar, parecer desapasionado. Pero es una cuestión de control, de mesura: porque debajo de esta apariencia late su pasión por el teatro y el cine.

Y esto fue lo que hablamos:

—¿Cuál es el motivo de tu presencia en la Argentina, de tu primera venida después de tantos años de ausencia?

—Vuelvo por motivos de trabajo, para elegir los lugares que necesito para hacer un film sobre la inmigración italiana y la influencia cultural de ese grupo civilizado sobre la mentalidad argentina, sobre el carácter nacional. Este es un film para la R.A.I., para la Red Uno, y va a tener tres horas de duración, con tres historias diferentes, unidas por un tejido argumental basado en historias reales.

—¿Ya tenés guionadas esas historias o estás buscándolas acá?

—La mayor parte ya está guionada,

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

pero en la última parte, en lo que hace a la Argentina de hoy, tengo que cambiar un poco las ideas y reveer el guión. Al hablar del italiano que hoy es argentino, o del descendiente de italianos, estoy hablando, lógicamente, de la Argentina, y sobre esto es que tengo todavía que tomar decisiones. Pero en lo otro tengo ya unas historias sólidas. Abarca desde el comienzo de la inmigración hasta hoy.

—¿El guión es tuyo?

—Sí.

—¿Todo pasa por tus manos en este proyecto?

—Sí, todo. Porque yo colaboro con la R.A.I. como director autor y siempre me permito el aceptar o no un texto, el cambiarlo, el adaptarlo, o bien directamente lo escribo yo. Es decir que me contratan según mi versión, compran mi versión.

—¿Cuándo y cómo comienza tu relación con la R.A.I.?

—Empezó en el '77 y en un modo muy extraño, porque yo estaba trabajando en Caracas. Un día recibí una llamada telefónica desde Italia en la que me preguntaban si yo aceptaría hacer un trabajo para ellos, sobre un autor español, algo que tenía que ver con el trabajo que en ese momento yo estaba haciendo en teatro. A partir de eso colaboro una vez al año, no más porque necesito autonomía para hacer teatro. Y también para preparar proyectos de un cine de un cierto tipo.

—¿Qué tipo de cine?

—Un cine mío, autónomo. Quisiera tener la autonomía que tiene el escritor frente a su literatura.

—¿Esto está a nivel de proyecto?

—No, existen ya cosas concretas pero estoy viendo que las circunstancias sean propicias para un acto creativo.

¿Estos proyectos son para realizar en Italia?

—Sí. En Italia estoy muy bien y allí hice mi carrera y allí está mi camino. Pero pienso también en colaborar en la Argentina y en crear cosas en Argentina, porque yo soy esto. Yo soy mucho más esto que el gran ámbito cultural que pude comprarme con mi juventud y con mi inteligencia.

—¿El acceder a ese ámbito cultural resultó de un proceso largo?

—No, no fue un proceso largo, ni lento. Yo, después de seis meses, ya trabajaba como asistente en teatro, para la puesta en escena de "Volpone", de Ben Jhonson, en el Teatro Olímpico de Vicenza, un teatro importante. Tuve un poco de suerte.

—¿Y al cine cuando entrás?

—Al cine entré inmediatamente, con Fellini, como meritorio de dirección, como asistente voluntario.

—¿Cómo lo conseguiste?

—Porque conocí a Giulietta Masina en la Academia Nacional de Arte Dramático, donde yo había comenzado a estudiar inmediatamente después de mi llegada a Roma. Ella fue allí a dar charlas sobre la recitación. Inmediatamente surgió una muy buena relación de alumno-maestro, por lo que ella me hizo entrar a trabajar con Fellini. Más que nada esto fue una cuestión de coincidencia.

—Hablame un poco de tu experiencia con Fellini, ¿fue interesante?

—Mucho, una gran experiencia: ver de cerca cómo trabaja un artista libre. Claro que no es de mucho texto en mi carrera profesional, aunque sí en mi carrera cultural. Pasa que profesionalmente él es un caso atípico, él trabaja de una manera que ya casi no existe en la industria cinematográfica, salvo algunas excepciones, como ser las grandes producciones norteamericanas.

—La industria cinematográfica no soporta esos tiempos y esos costos.

—No, porque un año de preparación de "Amarcord", que en ella fue que trabajé, y después tres meses para deshacer la escenografía y hacer cambiar todo de nuevo, y parar y cambiar todos los trajes de las comparsas y esperar que los recosan... ¿Te das cuenta?

—¿Pero cuánto tiempo de filmación tuvo "Amarcord"?

—Contando una detención de cuarenta días originada por una quiebra debido a que uno de los productores se retiró, la filmación duró seis meses. Y eso de las quiebras, ese tipo de problemas, sucede siempre en las películas de Federico, porque llega a un cierto punto en donde tiene que parar la producción porque no puede seguir más adelante. Entonces se detiene uno o dos meses, consigue dinero y después reinicia. Pero ya es su manera. Es la abundancia, es el máximo a que puede llegar un artista. Por eso digo que no es texto para la carrera de un joven director, y menos que menos latinoamericano. El cine de hoy es un cine mucho más inmediato, aunque siempre haga falta el gigantismo. Sin duda tenemos necesidad del gigantismo onírico de Fellini, también en todas las épocas, como por ejemplo con Petrarca, con Dante, con Pasolini. El hombre siempre necesita de los grandes artistas que lo manifiesten. Pero nosotros no tenemos los medios de los grandes artistas y debemos trabajar con los que tenemos. De cualquier manera yo tengo medios en Italia, porque en Italia hay una cultura, una civilización, y un poco de respeto por el artista.

—¿Tu experiencia con Mario Monicelli fue más significativa, profesionalmente?

—Claro, porque Monicelli me permitió ver de cerca y aprender cómo se construye un film en tiempos industriales y respetando el engranaje de esa industria. Monicelli trabaja con mucho rigor y por eso aquella experiencia fue fundamental para mí.

—También tenés una trayectoria en el teatro.

—Yo he nacido en el teatro. Fue el primer tipo de espectáculo que hizo arraigo en mí y provengo de él. Desde chico hacía teatro, en Misiones, cuando estaba en la escuela, y todas esas cosas de infancia que uno hace. Después hice algo de Benito Perez Galdós, también de Tagore, y fijate vos que, pese a ser una cosa simple y rural todo esto, siempre mi destino estuvo signado por una calidad, porque estos autores no son despreciables en absoluto.

—Esas cosas te fueron marcando...

—Claro, te crean curiosidades, interrogantes más serios, más profundos, te hacen tomar conciencia de las cosas de calidad, y no hablo de una calidad por el hecho de hacer cosas bien empaquetadas, sino de hacer cosas bien referidas al hombre, centradas en el hombre y que tengan que ver con su dignidad.

—Eso es fundamental, más en este momento tan crítico de la humanidad.

—En este desastre, con faltas de respeto completas y totales hacia el ser humano.

—Todo arte que se precie de tal debe ser reivindicatorio del hombre, si no cae en lo retórico, en el arte por el arte.

Ahora contame un poco de tus últimas experiencias en el teatro.

—Algo que hice últimamente y que me dejó una gran satisfacción fue una ópera lírica en el festival de Spoleto, en el año 80. Era una ópera barroca de Pier Francesco Cavalli, llamada "L'erismena". El autor es un músico veneciano de fines del siglo dieciséis, que era un poco el rival de Monteverdi. La ópera es muy linda y el trabajo fue muy, muy divertido. Fue una gran satisfacción porque en cinco días la vieron dieciocho mil personas y hubo muchísima gente que quiso pero no pudo entrar, y esto, en un festival internacional como el de Spoleto, resulta muy importante.

—Y ahora, ¿qué vas a hacer?

—Enseguida vuelvo a Italia y empiezo a ensayar una comedia de Elias Canetti, que se llama "El matrimonio". Como el autor es uno de los últimos premios nobel este trabajo se me presenta muy interesante. Pero hay una aclaración que hacer: este trabajo es teatro filmado, porque su finalidad es hacer la puesta teatral para después filmarlo para la R.A.I.

—¿Cómo encontraste al país en tu regreso? Porque vos me decías que la imagen exterior está bastante distorsionada.

—Sí, hay una imagen muy fea. En realidad, y por supuesto, hay muchas cosas criticables, acá dentro, incluso más que criticables: alarmantes, diría yo. La gente está muy deprimida, los corazones están muy marchitos, hay un sotofondo, por ejemplo en la música, de gran amargura; la juventud está muy descreída. Pero la imagen que yo tenía, desde Europa, lo que yo recibía por la información, era mucho peor, era prácticamente una imagen similar a la de los países en guerra del Medio Oriente.

Una cosa noté: la gente continúa, casi descaradamente, teniendo muchos hijos. Veo muchísimas mujeres encintas. Y eso hace pensar que la gente, entre ellos, en secreto, encuentran un bienestar. En buena hora, ¿no? Pero yo creo que la única salida a esta angustia generalizada, a esta situación de crisis, la única alternativa que nos queda, es la de ser inteligentes. Porque más machos que los otros no somos. Ya se vio. Y hay una cosa peor: no somos más dignos, tampoco. Porque no tuvimos ni la fuerza ni el coraje de mantener nuestra dignidad y nuestra soberanía, que estaban intactas hasta 1982.

—Vos me decías que en Europa creen

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

DOS PUNTOS

DOS PUNTOS es la única publicación argentina sobre la Arquitectura y la ciudad.

En el número 7/8 usted encontrará:
La Generación Intermedia: nueve estudios de Buenos Aires.
La arquitectura de Staff.
Ganadería no convencional.
La incertidumbre.
Sobre Philip Johnson.
Hans Hollein en exclusiva.
Zabludosky y González de León: arquitectos mexicanos.

DOS PUNTOS

EDITORIAL DOS PUNTOS S.A.
Paraguay 824 - 6° piso
(1057) Buenos Aires
Tel.: 311-0114/7328

que acá todos somos fascistas, que el pueblo todo lo es.

—Sí, esa fue una de las peores cosas que tuve que vivir allá en todo esto tan triste de la guerra de las Malvinas, en esos setenta y cinco días que duró. Allá estaba la imagen de que era el pueblo argentino el que había tomado la decisión de ir a la guerra. Y por eso se decía que el pueblo argentino tenía que recibir una gran lección de los países civilizados, cuando realmente no tuvo la menor posibilidad de opinar en esta decisión. Y este es el eufemismo hipócrita de los ingleses, porque ellos nunca trajeron civilización. Y en este caso no vinieron a dar una lección de civilización sino de torpeza, y de una gran pequeñez de espíritu. Y más allá de los juegos políticos internos de ellos, los hechos reales son los que cuentan. Porque afuera se dicen tantas cosas de nuestro país y lo que realmente importa es que aquí hubo chicos que fueron y que con las manos heladas no podían apretar un gatillo y se tiraron sobre las naves y las hundieron. Es decir que aquí había algo que empujaba mucho más allá del triste comercio que se estaba ejercitando.

—¿Cuando empieza este proyecto que tenés ahora, por el cual has venido al país?

—Hace un año y medio.

—¿Inquietud de la R.A.I.?

—Inquietud de la R.A.I. con propuesta mía. Ellos me habían propuesto hacer algo, sin especificar el tema, y entonces yo les presenté algunas ideas y de ellas escogieron esta de la inmigración italiana en Argentina. Incluso esto se pensaba hacer bastante antes, pero surgieron una serie de imprevistos, entre ellos la guerra de las Malvinas, que demoraron el proyecto. Mientras aproveché para ver actores para la filmación de la obra de Elias Canetti.

—Trabajaste con tiempo entonces...

—Yo siempre trabajo con tiempo, aún en cine. Si no no sale nada. Ahora voy a filmar la obra de Canetti, hasta el 15 o 16 de diciembre. Después voy a hacer el montaje, que me llevará hasta enero del 83, aproximadamente un mes, así que después de terminarlo, para fin de enero, calculo, vendré para acá, para empezar con la película.

—¿Qué distribución va a tener?

—Una distribución interna, en Italia y también distribución internacional, todo a cargo de la R.A.I. Ellos tienen posibilidad de hacerlo en los cines y en la televisión.

—¿Cómo pensás filmarlo, las tres unidades en un orden cronológico, como unidades individuales o pensás saltar de una a otra?

—No, siempre como unidades individuales, empezando por la primera y terminando por la última. Por supuesto, si estoy por ejemplo en Rafaela, para filmar un episodio del primer capítulo, y tengo ahí también la localización para un episodio del segundo, filmaré ambos episodios.

—¿En qué lugares se va a filmar?

—En Rosario, Santa Fe, en algunos pueblos cercanos a Rosario, que todavía mantienen las condiciones de años atrás, que son como pequeños pueblos italianos y en algunos que todavía no he encontrado. También quiero ver Córdoba y Mendoza en mi próximo viaje.

—¿Cuánto tiempo te llevará y cuándo querés empezar a filmar?

—Quiero empezar en marzo y calculo que me llevará unos tres meses de filmación. El montaje lo haré en Italia. Pero todo ese tiempo que esté trabajando en mi país pienso gozarlo y vivirlo intensamente. Es muy bueno poder trabajar en el país de uno.■

Reportaje: Gustavo Wagner

Fotos: Daniel Jurjo

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

CAFE DEL BUEN AYRE

Una calle de empedrado, la fuente y el farol un clima que propone sumergirnos en la fantasía de este SAN TELMO

CAFE BAR RESTAURANT
desde las 7 hs.
A PARTIR DEL 1° de ENERO
COCHABAMBA 760

ENTREACTO

CONCIERTO BAR

ENERO

Actúan:

MONO VILLEGAS

OLLANTAY

VIRACOCHA

COMEDIA

GRISCUOLO FANZ QUINTETO

FONTOVA

PURPURA

Reservas a partir de las 18hs.

781-7259

VIDAL 2164

ENTREACTO

Mar del Plata

CONCIERTO BAR

POR LA MAÑANA:
Desayuno y Música
de 8 a 11 hs.
POR LA TARDE:
Música a partir
de las 18 hs.

ENERO

JORGE CUMBO
Música Folk-andina

AGUSTIN PEREYRA LUCENA
Música latinoamericana

FONTOVA TRIO
Música Latinoamericana salsa

RESERVAS 73-4931
JUJUY Y
9 DE JULIO
MAR DEL PLATA

el attillo

Restaurant Bar

Paunero 2846

Tel. 802-6176

y en la playa

Vinicius

Bar Restaurant

playa y 111
Villa Gesell

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

Discriminación étnica en América Latina

Isabel Hernández, argentina, socióloga, hace 15 años que trabaja en educación rural e indígena, *en relación con algunos grupos aborígenes argentinos (mapuches, tobas, matacos), y de otros países latinoamericanos: Brasil; Chile (mapuches); Ecuador (quechuas). En esta nota nos acercamos a la problemática objeto de su estudio.*

—¿Qué tipo de trabajo llevó usted a cabo en relación con los grupos aborígenes argentinos?

—Mi interés fundamental está relacionado con el tema de la educación que reciben las poblaciones autóctonas de nuestro país. Para los rioplatenses el problema del indio es un tema ajeno, lo admiten como una realidad de cierta relevancia en otros países latinoamericanos de mayor ruralización y "atraso cultural". Se admiran al conocer eventualmente que son cerca de cuatrocientos mil los indios que viven en Argentina, y que en este país se registran cerca de quince grupos aborígenes diferenciados entre sí.

Los argentinos poseemos una identidad nacional controvertida, y una personalidad cultural que a costa de incorporar los descoloridos elementos de una cultura europea de inmigrantes, prefirió alejarse de las raíces indoamericanas.

Por eso nos enorgullece perfilarnos como el país de mayor desarrollo y modernización de América Latina (ésto al menos era evidente en la década del 60), cuyas características básicas de baja densidad poblacional y mano de obra excepcionalmente calificada justamente son producto de una política de genocidio y exterminio y no de la incorporación del indio a nuestra sociedad nacional.

Esto se refleja lógicamente en el ámbito educativo. En términos de política oficial, la educación es indiferenciada. Esto significa que los indios

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

reciben el mismo tipo de instrucción que la población no-indígena. Los programas de estudio, los contenidos curriculares en general son los mismos, pero ocurre que una población racial y culturalmente diferente, requiere *una educación cualitativa y cuantitativamente diferente*. Sabido es que no hay nada más injusto que repartir por partes iguales, a quienes manifiestan necesidades objetivamente distintas.

Mi trabajo consiste en investigar esas necesidades, y espero en algún momento contribuir a facilitar las respuestas específicas que es deber del Estado ofrecer a estos particulares demandantes de educación.

—¿Usted considera que la aludida planificación indiferenciada es una manera vedada de discriminación racial?

—Creo que esta es una de las manifestaciones más sutiles y a la vez impactantes de cierto grado de discriminación étnica, que se experimenta no sólo en la Argentina, sino en la mayoría de los países del continente. Para comprender mejor este fenómeno es interesante partir del siguiente planteo:

1) Hay grados de expresividad diferentes según la forma en que cada sociedad nacional asume una actitud discriminatoria frente a los pueblos indígenas que habitan su territorio. A mayor presencia del indio, mayor cuestionamiento, y la actitud descalificadora se hace más explícita y agresiva. Basta caminar por las calles de La Paz, Lima, Quito o México para verlo.

En sociedades como la nuestra, en cambio, donde el aborigen constituye una ostensible minoría nacional, la discriminación se manifiesta de otra forma, se cristaliza en el abandono y la ignorancia del problema.

2) También el grado de expresividad del fenómeno discriminatorio se da de acuerdo al plano en que se manifiesta. En lo económico por ejemplo, la discriminación es directa y sin mistificaciones: El mataco formoseño es quebrachero y por estar sujeto a un régimen contractual con el IPA (Instituto de Protección del Aborigen), recibe en mercaderías el equivalente a su remuneración, la cual siempre es menor a la que se percibe el hachero no-indígena.

El mapuche vive en tierras estrechas y de bajo rendimiento, porque lo arrinconaron hace un siglo en las zonas de menor productividad. Su consigna más sentida fue y sigue siendo: "La familia estira y las tierras no".

Las consecuencias de este arrinconamiento se expresan en una mayor explotación económica que las del resto del campesinado no-indígena, porque como resabio histórico de la Colonia o el primer período republicano, aún no poseen título legal sobre sus tierras. Esto conlleva a que las manifestaciones discriminatorias adquieran un grado de expresividad muy alto; se da en el comercio, a través de un trueque expoliador de mercancías que más de una vez termina en el usufructo de tierras indias; se da en el ámbito crediticio, en la medida que el indígena no puede garantizar un préstamo con una propiedad que él no tiene acreditada legalmente, etc.

3) En el plano de la autorepresentación política del pueblo indio ante la sociedad nacional, la descalificación es también marcada. Los intentos de organizarse en función de su propia identidad étnica hablan de un largo y tortuoso camino de fracasos, porque la sociedad nacional en su conjunto procura reprimirlas de distintas formas, según los países, en la medida que representan un peligro para la propia identidad nacional, generalmente articulada en base a valores que no son precisamente los autóctonos.

4) En cuanto a la discriminación expresada en el plano de la cultura, resulta evidente que las manifestaciones ideológicas y culturales de los pueblos indios son rechazadas y desvalorizadas. toda manifestación propia de la cosmovisión aborigen, muchas veces mal difundidas, casi caricaturizadas por antropólogos inescrupulosos, es considerada una expresión de "barbarie", un acto "incivilizado", salvo cuando produce bienes de uso decorativo que son valorados junto a algunas reminiscencias folklóricas y cierta cuota de snobismo.

5) Obviamente en el plano educativo, todo esto se manifiesta de una manera muy directa y se expresa en el proceso pedagógico y en la relación educador-educando. Generalmente los docentes que trabajan en las áreas rurales indígenas, no son aborígenes. Esta situación genera en el seno del proceso de aprendizaje situaciones de conflicto y contradicciones difíciles de resolver. Para decirlo de una manera muy genérica, el educando indígena vivencia la discriminación de clase (propia de un sistema educativo compatible con una sociedad estratificada), y por encima de ello, la discriminación étnica (producto del contacto con una autoridad educativa de otra raza, que simboliza el poder del tradicional "jefe blanco", imponiendo la "cultura del colonizador").

—¿Cómo se manifiesta, o cómo reacciona el pueblo indígena ante esta doble discriminación, de clase y de raza?

—El proceso es contradictorio, y las respuestas indígenas corresponden a los diferentes estadios de conciencia étnica, por los que atraviesa cada pueblo discriminado. Existe un estadio de conciencia *Asimilacionista* a través del cual el grupo aborigen busca integrarse a la sociedad nacional, e identificarse con una etnia que no es la suya (cambia de nombre, niega la lengua materna, se viste con las pautas de moda en boga, etc.). Si a pesar de ésto, la sociedad lo sigue discriminando (y de hecho sucede, porque como peyorativamente dice el refrán ecuatoriano: "Aunque el indio se vista de seda, indio queda"), la respuesta del indio es la de volcarse al otro extremo, en una actitud de *Resistencia Etnica* irrestricta e irreflexiva, volviendo a identificarse con su pueblo, pero en un enfrentamiento ciego hacia todo aquel que visualiza como "enemigo étnico", aun cuando se trate de un "hermano de clase", es decir, aún cuando tenga que enfrentarse a sus propios aliados naturales, en términos de clase.

A mi juicio, ni uno ni otro estadio de conciencia descripto, permitirá al indio superar la situación de opresión en la que vive.

—¿Cuál es entonces a su juicio, a su modo de ver las cosas, la solución?

—La historia no da recetas, ni permite arriesgar a priori soluciones. El destino del indio latinoamericano pasa por diferentes alternativas de lucha. La *autoafirmación de la personalidad étnica diferenciada* de los pueblos aborígenes es un paso necesario en el que muchos grupos ya se han embarcado, ésto implica resolver el conflicto entre conciencia étnica defensiva y conciencia política de clase, y también implica dar término a la personalidad cultural dependiente y a la crisis de lealtad y ambivalencias ante las respectivas sociedades nacionales.

La meta final, a mi modo de ver, residiría en el logro de una coexistencia de las distintas personalidades culturales, unificadas y enriquecidas por una sola identidad nacional; pero el camino es confuso y se juega en un plano de múltiples contradicciones. Recuerdo ahora una entrevista efectuada al cacique Juruna, de la reserva de los Xavantes, en Brasil. El decía:

"Eu acho que os indios vao desaparecer. Vao desaparecer sim. Meu povo também vai desaparecer sim. Mais eu vou continuar enfrentando muito, estou preparando gente pra continuar enfrentando. Estou preparando pra poder continuar, Sempre".

Son treinta millones los indios de América Latina, treinta millones que de una u otra forma conocen esa lucha de siempre, treinta millones que recuerdan las palabras que Tupac Amaru pronunciara hace siglos: "Lucho para que no se roban más las mieles de nuestros panales".

El destino del indio latinoamericano, su supervivencia o su desaparición, pasa para los pueblos indios por la definición de una identidad étnica propia. Sea cual fuere el camino que elijan libremente o que les impongan las sociedades nacionales, pareciera que el logro de la autoafirmación étnica, reflexiva y conciente, es una alternativa política de movilización, que fortalecerá su supervivencia, como "pueblo" o que, en el peor de los casos, acompañará dignamente el proceso de su desaparición.■

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

Padre Turel: Educar, no domesticar

El padre Boris Gabriel Turel, párroco de Nuestra Señora del Carmen, miembro del Consejo Superior de Educación Católica (CONSUDEC) y de la Comisión Arquidiocesana de colegios parroquiales, fue dejado cesante, en marzo de este año, en el canal 11, por donde transmitía el programa "A vos, hermano", por desacuerdo de la intervención militar con respecto a los temas que él trataba y a la forma de expresarlos. Es un personaje polémico. Con esta nota buscamos conocer su pensamiento.

—La actuación del ministro Llerena Amadeo, a quien se vinculó con los grupos católicos más conservadores y tradicionalistas, fue indudablemente negativa para la educación argentina. ¿Este hecho no ha sido desprestigiante para la Iglesia?

—Para entender este problema debemos situarnos en las circunstancias que atravesó el país durante los últimos años y partir de una base que es la siguiente: en todo este tiempo los ministros no se condujeron autónomamente sino que respondieron al esquema del Proceso y no pudieron apartarse de él. Por otro lado, e independientemente de los ministros, puedo asegurar que la Iglesia siguió con la convicción muy firme de realizar una auténtica tarea educativa liberadora. Nosotros tenemos como concepto básico de la educación el preparar a un muchacho y capacitarlo para que cree una nueva sociedad, no queremos que entre dentro de la rueda ni que acepte tácitamente establecerse en un mundo con todas las desventajas de lo perimido.

—Esa idea es compartida por todos los grupos católicos?

—Está como objetivo en casi todos los grupos pero es necesario entender que la Iglesia, como tal, tiene una vida y un proceso, mucha gente tarda más en asumir ciertos temas. De todas maneras resulta innegable que después del Concilio II la Iglesia se ha abierto a un servicio profundo a la humanidad y esto puede verse en Latinoamérica palpablemente. Hoy día la única fuerza coherente que queda en favor de la dignidad y la libertad del hombre en Latinoamérica es precisamente el cristianismo, la Iglesia. Debemos reconocerlo, no hay vuelta de hoja.

—En los colegios privados también tuvieron problemas con los docentes, se llevó a cabo la llamada "purificación del sistema educativo".

—Sí. Hubo denuncias que provinieron de personas con una mentalidad muy cerrada o de privilegio que acusaron a algunos profesores porque se les ocurría que los docentes se estaban apartando del Proceso o que hacían obra ideológica. El Estado tomó participación e inhabilitó a profesores y a monjas en el ejercicio de la docencia. Recién en los últimos años se produjo una serie de fallos judiciales que devolvieron las habilitaciones pues los jueces consideraron injustos estos hechos. Es decir que se pretendió imponer un patrón de pensamiento, incluso estaba la manía de revisar bibliotecas para ver qué libros había. Hasta se llegó a ver con malos ojos que se hiciesen campamentos, que son totalmente educativos, porque se decía que fomentaban la subversión.

—¿El asunto de la prohibición de libros no se asemeja al problema que tuvo la Iglesia con el Index?

—Para mí no tiene nada que ver. Admito que algunos dirigentes fieles al Proceso y con una mentalidad medio lefevrista participan de una concepción totalitaria del Estado y a raíz de esto han visto fantasmas por todos lados. Algo así sucedió con la Biblia Latinoamericana, alrededor de la que se hizo tanta alharaca. Era una excelente Biblia y ciertos sectores muy cerrados la condenaron.

—Se utilizaron algunos medios gráficos para manifestar esa condena según recuerdo.

—Sí y se utilizaron también algunos dirigentes cristianos en favor de esa mentalidad equívoca que causó mucha tristeza en el gran pueblo creyente. La Biblia en cuanto a su texto es irreprochable, es una versión muy bien traducida y completa; quizás puedan merecer una explicación algunos comentarios que se hacen al texto, se la acusaba de hablar demasiado de liberación en algunas notas explicativas del Exodo pero eran recriminaciones sin gran fundamento.

—¿Continúa la Iglesia, desde el punto de vista educativo, hablando de liberación?

—Por supuesto que sí. Sucede que en un momento determinado ciertas palabras empezaron a ser prohibidas pero la Iglesia está en lo que se llama educación liberadora, en el sentido de querer "humanizar" al hombre y esto significa devolverle toda su libertad. Sostengo que la Iglesia argentina, compuesta por obispos, sacerdotes y laicos, está en ese camino desde hace muchísimo tiempo. Volviendo al tema de los ministros, que me preguntaste al principio, quiero agregar que muchas veces los que aparecen como más cristianos pueden ser los más perjudiciales para la verdadera educación liberadora, porque para no aparecer como cristianos no se juegan por determinados valores, no se manifiestan o se da el fenómeno contrario: son recalcitrantes.

—Partiendo de la premisa de que el catolicismo es una ética y una forma de vida ¿esta crisis de valores por la que atraviesa la Argentina no sería un indicador de que la Iglesia ha tenido graves falencias en su rol de educadora?

—Puede ser que en algunos aspectos se hayan cometido errores aunque desde que yo tengo uso de razón este es el tema constante: el de vivir a la altura de la fe. Y el de no dividir los campos. Soy cristiano cuando trabajo, cuando me divierto y cuando gobierno. Es cierto que como en todas las cosas humanas hay contextos muy fuertes que marcan un tipo de cultura que hacen lento y difícil el proceso de cambio. En nuestro país más del 90% dicen que son cristianos, los discursos oficiales son en nombre de Dios y de la Virgen, ahora ¿es posible que nosotros los cristianos hayamos hecho esto que no es un país sino un infierno?

—Se ha dicho que somos occidentales y cristianos, padre.

—¡Ese es un famoso mito! En nombre de

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

la cultura occidental y cristiana se ha matado, se ha privado de la libertad, se ha extorsionado y se ha torturado, en nombre de ese mito. En los últimos años la Iglesia está intentando revertir todos estos malentendidos tan lamentables. El cristianismo es una vida que no se puede dividir entre lo religioso y la conveniencia particular. Esta idea de separación es una famosa herencia del liberalismo.

—¿De cuál liberalismo?

—El que ha producido este país.

—Ese extraño liberalismo que ha producido nuestro país que no tiene nada que ver con el europeo.

—Son expresiones. Pero el liberalismo que ha creado el individualismo es el factor desencadenante de la desintegración de la solidaridad humana, en todos los ámbitos. El resultado de querer separar lo religioso de lo privado ha sido trágico. Ese individualismo también se nota en lo religioso cuando se han cometido atropellos de explotación detrás de una falsa imagen de cristianismo que se compensaba con cierta caridad para compensar las conciencias.

—Por qué en países católicos, me refiero en especial a Latinoamérica, se da el fenómeno de los gobiernos de "facto"?

—La pregunta es muy compleja, a mí me parece que este problema latinoamericano de gobiernos fuertes hay también que ubicarlo en un contexto extranacional donde las grandes potencias se disputan el dominio de ciertas zonas porque les favorece que existan este tipo de gobiernos. Muchos países latinoamericanos cuando hacen sus revoluciones piden el vistobueno a EE.UU. El manejo de la economía mundial tiene incidencia en el establecimiento de gobiernos y mucha gente, a pesar de su prédica de patriotismo, favorece los intereses foráneos.

—A la Iglesia se la ha acusado concretamente de fomentar el atraso y la ignorancia y sabemos que esos aspectos de la realidad son terreno propicio para las dictaduras.

—Si yo me remito al ámbito específico de la República Argentina debo contestar que esa es una acusación totalmente falsa pues se puede demostrar, en todos los campos, la influencia de la Iglesia para llevar adelante la tarea educativa, especialmente entre los sectores muy, muy pobres. En las provincias encontramos escuelas parroquiales que trabajan bajo el concepto clarísimo de que cuanto más se eduque a la gente, más se la va a separar de la explotación. Admito que ciertos sectores de privilegio y de dinero, a quienes no favorece esta actitud, entorpecen la labor de la Iglesia. Pero históricamente en la Argentina considero que si alguien ha trabajado por la educación y por el adelanto de la gente esa ha sido la Iglesia. Y tenemos ejemplos como el del Cura Brochero en Córdoba que se fijaba en la conversión de los habitantes de la sierra pero que también se preocupó por llevar el progreso. Y hoy día es normal que los curas en las parroquias y en las escuelas se hagan cargo de la salvación de los feligreses y que también busquen todos los medios posibles para promover el crecimiento y evolución de la comunidad.

—Con el tema de las escuelas parroquiales entramos en el problema educativo específico. En nuestro país durante mucho tiempo la educación religiosa estuvo circunscripta a las clases más pudientes; resultaba "paquete" educarse en colegios religiosos y esto lo prueba la nómina de los 5 ó 6 colegios más elegantes de Buenos Aires, ¿no se contradice este hecho con los valores religiosos esenciales?

—En cierta manera sí. Puede ser que algunos colegios se convirtieran en instituciones clasistas a los que sólo asistía gente con dinero. Sin embargo en la práctica han surgido colegios religiosos gratuitos, hay 1.700 en total.

—¿Todos son parroquiales?

—En su gran mayoría sí, pero muchas congregaciones dueñas de colegios poderosos también tienen escuelas gratuitas. En los últimos años, además, hubo una gran revolución porque se tomó conciencia de este hecho al cual te referís y se ha tratado de fomentar la enseñanza gratuita sin que esto signifique empobrecer los contenidos. En algunos colegios parroquiales la cuota mensual equivale más o menos a lo que cuesta una pizza grande. Mucha gente cuando se entera no lo cree y cuando lo cree piensa que es un colegio deficiente sin darse cuenta de que detrás de esto hay una mística. No queremos que el motivo económico sea un impedimiento para acceder a una educación adecuada. En lo que respecta a la educación privada debemos distinguir tres grandes grupos. El grupo de los colegios parroquiales y gratuitos que es muy numeroso; un grupo menor regenteado por las congregaciones religiosas a los que se los considera caros o más caros y por último está el grupo de establecimientos regenteados por civiles cristianos y no cristianos que poseen los colegios más caros y

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

CINE LIBRE

Una revista de cine hecha por gente de cine. Una revista cuyas páginas están abiertas a las voces de los directores, guionistas, productores, actores, músicos, escenógrafos, y a todos los especímenes que configuran la fauna cinematográfica.
Una revista que tiene dos prioridades: 1) el cine nacional (contra los escépticos empecinados en proclamar su agonía); 2) el cine latinoamericano, español, y el del mundo

Director: Mario Sábato.
Consejo de dirección: R. de la Torre / A. Doria / A. Fisherman / R. Mugica / S. Renán / R. Wullicher.

que cuestan millonadas mensuales. Estos colegios han sido un verdadero negocio y cuando se habla de educación privada únicamente se los toma en cuenta a ellos. A través de los mismos se quiere desvirtuar a la educación privada y se olvida a la gran mayoría de escuelas gratuitas cuyo número crece cada vez más. Son escuelas que se ocupan de enseñar y muchas de ellas también ayudan a los alumnos con ropa, se les da el almuerzo y esto en los pueblos es una labor importantísima.

—¿No hay una concentración excesiva de colegios religiosos en los centros urbanos? ¿Qué pasó, por ejemplo, con la obra que hicieron los salesianos?

—A los salesianos no se les puede discutir que fueron los verdaderos salvadores de la cultura y la educación en el Sur argentino. Cuando no iba nadie ellos estaban presentes con sus colegios. Esa tarea educativa de la Iglesia en lugares remotos se continúa en la Argentina; afortunadamente los complejos educativos se multiplican y basta con consultar la estadística de SNEP para comprobar la cantidad de colegios diseminados en pueblos aislados que se han creado.

—¿Y por qué no se difunde esa tarea?

—Hay muchas cosas que no se saben. Hay mucha gente en mi parroquia que cree que el Estado nos subvenciona y no es así, nosotros vivimos de la generosidad de los fieles.

—Documentos como los de Medellín, Puebla o la Doctrina Social de la Iglesia ¿han producido un replanteo dentro de la institución acerca de su tarea educadora?

—Sí. Nos preguntamos hasta dónde era importante el esfuerzo que se realizaba si después los resultados de crear hombres libres y auténticos cristianos tal vez no se veían. Son crisis que nos han obligado a replantear muchas cosas en la educación católica sobre la orientación que queríamos seguir. La Iglesia se preocupa de los colegios porque considera que son un medio por excelencia de evangelización, y a poner atención en este concepto porque esto significa también "humanizar". Nuestra preocupación radica en darle a los alumnos una buena formación intelectual y hacemos hincapie asimismo en que la catequesis se renueve permanentemente a la altura de los acontecimientos y de los signos de los tiempos.

—Los signos de los tiempos... ¿se discute entonces en los colegios religiosos acerca de los problemas sociales, de la necesidad de cambio, de derechos humanos?

—No solamente se habla sino que los profesores tienen la expresa indicación de aprovechar los temas de "Formación Moral y Cívica" para desarrollar el tema de la Doctrina Social.

—¿No piensa que los pueden acusar de desestabilizar el Proceso?

—Bueno, los miedos de acusación son inevitables pero creo que ha llegado el momento de insistir en una auténtica formación social. Se organizan cursos e institutos que se ocupan de este tema. incluso se recomienda a través del diario del CONSUDEC que en los colegios haya una enseñanza sistemática de la doctrina social. En el último documento de los obispos se emitió un llamado urgente para que se difunda la Doctrina Social con la finalidad de darle a nuestra juventud un marco de referencia sólido. No queremos que ellos se larguen a una aventura sin saber para qué ni con qué, como ha pasado en otras épocas. Con el mismo entusiasmo en los años 1973 y 74 decíamos "señores es importante la participación, hay que comprometerse, vayan". Y fueron. Pero como no tenían formación sufrieron un lavado de cerebro y se colocaron en la vereda de enfrente. En ese sentido hemos progresado porque puedo decirte que hay muchísimos grupos de formación política en parroquias, pueblos y ciudades interesados en redescubrir los valores que hacen a la dignidad del hombre.

—A qué se debe que en los medios educativos algunas autoridades religiosas nunca se renuevan?

—Algunas figuras siguen cumpliendo una función importante; otras se han renovado y creo que los nuevos cuadros docentes significan un aporte muy bueno para la educación.

—¿Esas figuras que permanecen a través del tiempo no frenan los procesos de cambio?

—Los cambios están más allá de las figuras, superan los elencos estables. En todos los sectores educativos se visualiza la conciencia de la necesidad de cambios profundos que se expliciten en una buena ley de educación, que eduque y que no domestique. Como te decía antes no me interesa que los chicos entren dentro de una rueda que ya está vencida.

—¿Cómo asume la Iglesia los cambios culturales para luego trasmitirlos?

—Los asume a través de la reflexión, la investigación y la busca de medios adecuados para aplicarlos.

—Algunos cambios culturales pueden entrar en contradicción con las enseñanzas de la Iglesia, pongo por caso la revolución sexual.

—Claro, hay que tener cuidado porque dentro de los cambios culturales están los valores y disvalores que rigen a una sociedad. Nosotros partimos de la base de que toda educación debe ser crítica, entonces la función específica es promover los valores y criticar los que no lo son. Si algo empobrece al hombre también empobrece a la cultura.

—¿Establecería alguna ventaja de la enseñanza privada sobre la oficial?

—En líneas generales diría que la gente detecta que en algunos colegios privados se vive un clima de familia más profundo. Pero independientemente de esto, los colegios privados mantienen una estrecha colaboración con los estatales que se traduce en un legítimo intercambio de bienes, hacemos encuentros, nos prestamos los campos deportivos, etcétera.

—¿Han variado las razones por las que un padre mandaba a su hijo a un colegio católico en otras época?

—No. A nivel popular piensan que en un colegio religioso se respira cierto clima fundamental de amor, respeto y libertad. Hacen muchas veces abstracción de si ellos creen o no y dicen: "Lo mando ahí porque lo van a sacar bueno".

—¿Lo sacan bueno?

—Intelectualmente sí y en el aspecto humano aparecen valores de compañerismo y solidaridad que han influido en esa sabiduría popular.

—¿Cuál es el mejor ámbito para que la Iglesia desarrolle su tarea educativa, el aula o el púlpito?

—Yo diría que el mejor lugar es el mundo. Es fundamental humanizar la cultura, todo lo que el hombre hace. No es posible separar religión de cultura según la imposición liberal. Esa orden ensució algunos estratos de la Iglesia y de allí vienen todas las críticas que se le hacían por no estar encarnada en las preocupaciones sociales. En nuestro país, a pesar del estado de postración que vivimos, los valores religiosos y cristianos siguen aflorando. Como pueblo tenemos valores muy grandes que ninguna máquina de censura y represión pudo destruir. Somos un pueblo con mucha paciencia pero con ansias de encontrarse a sí mismo. Simplemente queremos vivir con mayúscula en un clima más humano, más libre, ser respetados en nuestra dignidad. Los verdaderos dirigentes tienen que encauzar este sentimiento nacional y tomar conciencia de que somos muchos los que sentimos lo mismo. Debemos organizarnos, unirnos y no cometer la equivocación, según esa vieja tendencia latinoamericana que nos inclina al caudillismo, de esperar salvadores ni mesías. Los católicos sabemos que el Mesías vino hace 2000 años y que de ahí en más cada uno debe trabajar por la salvación espiritual y por la salvación de su comunidad en el reino de este mundo.■

Reportaje: Mónica Flores Correa
Fotos: Daniel Jurjo

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

Alejandra Pizarnik: Invitada a ir nada más que hasta el fondo

Por Ana Calabrese

Murió hace diez años. Sus contemporáneos —salvo unos pocos— no la tuvieron mucho en cuenta. Los jóvenes –los de ahora– la levantan como una de las mejores y más originales poetas argentinas.

Hace diez años murió en Buenos Aires Alejandra Pizarnik. Tenía treinta y seis años. Sasha —como le gustaba que la llamaran— tuvo una vida intensa y dolorosa como su obra. Su amiga Silvina Ocampo la recuerda de carácter "versátil, apasionado y violento" y su modo de vida y de escritura "hechas de renunciamiento a las cosas que a uno se le pueden ocurrir". Una vida y una obra breve: tan únicas como las de John Keats, el poeta romántico inglés. Una personalidad hecha de opuestas, una seducción de mar, capaz de aterrorizar o hacer reír según a quién y cuándo.

Quienes la conocimos tuvimos un privilegio. El de compartir algunas, muchas horas, cerca de su luz de "lente convexa" como dice otro amigo suyo, Enrique Pezzoni. Y de quemarnos también. Y de gozar de su ternura que la llevaba a curar dolores de cabeza leyendo poemas de Milosz o Michaux. O de su humor que producía frases de este tipo: "Y que yo me lo llevé al río al Pericles, creyendo que era platónico, dijo el hada Aristóteles". Y de su hondura, de su deseo de una realidad más sólida que el lenguaje: "Quiero ver en vez de nombrar".

Para hacer esta nota pensé en algunos de sus amigos más fieles. Todos respondieron de inmediato a la iniciativa (si bien algunos no pudieron dar su testimonio por problemas personales —Olga Orozco, Enrique Molina— y otros por estar muy lejos —Julio Cortázar, Aurora Bernárdez, Ana Becciú— con la misma admiración y devoción que le tuvieron siempre, también hubo entusiasmo por parte de los más chicos que sólo conocieron sus poemas. Pero hay otros, chicos y grandes, que reaccionaron de un modo opuesto. A ellos les contesta Alejandra: "Se dicen intelectuales, gente de letras, caga-tintas-chinas y qué sé yo, pero desconocen los avatares de los 280 aspectos de la erotología china —dijo el erotólogo, calígrafo y polígrafo chino: Doctor Flor de Edicho Pú..."

Una última reflexión: hay quien sueña con hacer de su vida una obra de arte, un poema; otros sueñan con hacer del poema una vida. Ella es la síntesis. Pero la síntesis desesperada de los opuestos. Eso encontramos al leer sus textos: la historia de ese amor dialéctico entre el instante y la palabra. Ella habla a todos los que no se conceden tregua en el deseo de respuestas: los insatisfechos por vocación y destino. Los que reconocen lo peligroso de esa sed y aceptan que sólo un ser humano entre millones (Artaud, Van Gogh, Charlie Parker) por decisión libre o por fatalismo de una psiquis enferma —a la hora de los resultados poco importa— pueda renegar absolutamente de todo lo que no sea calmar su sed insaciable a través de la reunión del dolor y la belleza: el cuadro, la partitura, el poema.

Leyendo los tres libros centrales de su obra: "Arbol de Diana" 1962, "Los trabajos y las noches" 1965 y "Extracción de la piedra de la locura" 1968, es posible descubrir una evolución: hacia la muerte, la palabra, a través del amor.

Alejandra Pizarnik, surrealista innata, como se autodefinía, habitante de un espacio romántico poblado de sueños, jardines y muerte, al luchar contra y por el silencio, pone el dedo en la llaga de uno de los gritos más constantes de nuestro tiempo: el del poema contra la nada. Se trata de un problema de fuerza para sostener la fe. ¿Cuál? La que propone Camus en "El extranjero" primero y en "El mito de Sísifo", después: "Hace falta agarrar el absurdo"... (aceptar que no hay otra esfera donde resolver la nada de nuestra existencia) y sobre todo: "ahora se trata de vivir".

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

ENRIQUE PEZZONI:

(ensayista, profesor de literatura, asesor literario de Sudamericana).

El humor, el amor.

—¿Quién era Alejandra Pizarnik?

—Esa pregunta es bastante difícil de resumir. Alejandra era un mito para mí, ya antes de conocerla, a través de amigos comunes y de la lectura de sus poemas. La conocí muy poco tiempo después de llegar de París y recuerdo que en esos momentos yo estaba trabajando en el Instituto de Filología, en la calle Reconquista y nos citábamos en el bar Florida o en el Instituto de Filología y la segunda vez que me cité con ella llevaba unos pantalones colorados que, para la época, eran muy insólitos, la vez siguiente recuerdo que le dije a Alejandra: "depende de cómo vayas vestida: si te vas con los pantalones colorados en el bar tal, si vamos al Instituto venite con pollera". Entonces me contestó: "¿Y si me voy con pollera pantalón?". Esa anécdota totalmente trivial la caracteriza por entero, en el sentido de que era absolutamente imposible hablar en serio con Alejandra, lo cual es una manera de decir que la única manera posible de hablar con ella era en serio. Tenía la fascinación del calambur, el juego de palabras, charlar con ella era atravesar una selva de calambur, un acto poético continuo que duraba horas de horas, cuando no se le ocurría llamar por teléfono a las tres de la mañana y yo atendía sabiendo que era ella que se le acababa de ocurrir algo especial. Empiezo recordando ese tipo de anécdota para mostrar el tipo de relación que se tenía con ella: que fue así hasta el final. Vos sabés que Alejandra pasó el último tiempo semiinternada, es decir: estaba toda la semana en una clínica y salía los fines de semana y entonces estaba exactamente igual que en sus comienzos, hablando con calambures, que se habían intensificado mucho, (como se ve en los textos que han aparecido en este último tomo que han recogido Olga Orozco y Ana Becciú, sobre todo los no publicados) era un delirio verbal continuo, un juego que hacía tan maravillosamente sobre los clichés, trabajando sobre la matriz común de la lengua. Una matriz que hacia producir las evoluciones y los trabajos textuales y orales más extraordinarios. De modo que mi último y mi primer recuerdo de Alejandra son prácticamente invariables.

—O sea que la recordás como un ciclo...

—Exacto. No tengo ningún recuerdo angustioso de ella, si no el recuerdo de una alegría constante.

—Sin embargo, ¿no percibías detrás un dolor muy profundo?

—Sí, claro, continuamente, lo que pasa es que al estar con ella uno se quedaba muy preocupado, porque veía que era una máquina que se cargaba una y otra vez; pero en la conversación eso se traducía en la magia verbal continua e incesante. Yo me acuerdo que me estremecí, porque una vez escribí una nota sobre un libro de poemas de Alejandra en que acabé diciendo que quizás la vocación más alta a que aspiraba esa poesía, a pesar de ese juego continuo, era el silencio y que alguna vez se iba a enmudecer.

—Sí, lo dijiste en "la poesía como destino", un artículo que salió en Sur, en el número 297: "sólo cabe un temor en el lector más adicto a sus versos, es el de que cuando sea más intensa la visión lograda la voz enmudezca..." "Cada día son más breves mis poemas".

—Eso es una cita de ella, ese temor constante en el trato con Alejandra, por un lado, yo te digo, había esa casi compulsión al juego de palabras, ese juego que viene de la tradición surrealista, eso de "les mots font l'amour" para ella era absolutamente encarnado, pero a la vez vos veías que todo eso encubría una zona central del silencio que era muy preocupante, y muy fascinante a la vez. Es decir: es una poesía maravillosa la de Alejandra y su vida es una vida poética muy maravillosa pero a veces da la impresión de que eran borradores de vida, borradores de poesía para enmarcar esa zona central de silencio y no estoy haciendo una frase... ornamental, quiero decir que así como en la poesía las imágenes se constituyen unas a otras como si fuera perfilando una zona central que es la de lo no dicho y que adquiere valor como un hueco central, también en la vida de ella ocurría lo mismo, todas esas actitudes y expresiones literalmente "sus salidas de tono" es decir del tono estúpido y corriente y machacón de la vida como costumbre, esas salidas iban enmascarando esa zona central de silencio. De modo que uno se veía con ella y se alegraba, y tenía una gran alegría, pero te quedaba una sensación de temor continuamente.

—Claro lo que querés decir es que ella transmitía un inmenso placer, estar con ella era una especie de fiesta, pero una fiesta macabra porque se sabía qué había en el fondo.

—Yo no diría macabra, porque si vos pensabas en algún momento en la posibi'idad de la muerte, la pensabas como un acto, como lo que fue, un acto deliberado, que se te escapaba de las manos, una cosa que estaba en otra dimensión y porque era una zona a la cual no tenías acceso. En definitiva es eso lo que angustia más, saber que con alguien existe una zona impenetrable y eso es angustioso y fascinante a la vez porque redobla la fascinación, el traspaso de las fronteras es la experiencia que siempre en todos los órdenes de la vida es la más fascinante.

—Sí, siempre había una zona inaccesible y en el fondo nunca tuvo amigos íntimos, si bien los tuvo...

—Sí, muchos amigos íntimos pero ninguno pudo pasar una determinada frontera.

—¿Me decías que para vos era un mito antes de conocerla porque ya habías leído sus poemas, eso me sorprende, ¿cómo fue?

—Sí, yo la había leído antes, su poesía me fascinó desde el primer momento, es una poesía muy peculiar en un ámbito donde estamos habituados a ubicar en determinados metatextos todos los productos literarios, no se dejaba ubicar fácilmente ese tipo de poesía, y menos que nada en lo que podríamos llamar del lenguaje para-surrealista. Si hay una poesía donde no funciona la receta surrealista, como receta, es en la de Alejandra, entonces era una poesía que me atraía muchísimo por sus características y además por el tipo de gente que había conocido y a quien yo había conocido y que me habían hablado mucho de Alejandra: conocerla fue el coup de foudre, conservó todas sus características míticas, quizás por todo esto que estamos diciendo, porque estaba todo el tiempo jugando contigo, pero a la vez sabías que había una zona impenetrable, ¿verdad? Además impacientante, porque podía ser la persona que más podía impacientar como no tenía ni noción de la hora, ni de las convenciones mínimas para manejarse en el mundo, de pronto te daban accesos de una impaciencia terrible. Podía ser terriblemente irritante. Los ataques de exasperación que producía los diluía inmediatamente con una frase pero estabas al borde del asesinato a veces con ella ¿no? Pero al mismo tiempo era una seducción absoluta y una necesidad continuada de seducir, al infinito.

—Es muy interesante eso que dijiste de la receta surrealista, que no funciona en los textos de Alejandra.

—En líneas muy generales responde a ciertas actitudes del surrealismo, por empezar responde a la actitud fundamental respecto a la cual nació el surrealismo, es decir el no considerarlo una escuela poética, es decir la poesía era una forma de vida, la asociación entre acción y poesía se convertía en la poesía como una forma de acción, una forma de praxis. Es decir: la poesía no era ni poyesis ni mimesis de subjetividades, era una forma de acción, insistieron los surrealistas una y otra vez acerca de eso, en la diferencia entre movimiento o escuela poética y por otro lado ha sido el movimiento que más se convirtió para algunos en receta y en escuela y se creó todo eso que hemos llamado el lenguaje para-surrealista y precisamente es un tipo de poesía donde se huele inmediatamente la aplicación de una receta. Alejandra tenía esa afinidad con el lenguaje surrealista mostrando el lenguaje como una forma de acción sobre el mundo y a la vez ciertos postulados que son básicos en la poesía surrealista por ejemplo el de la supresión de la contradicción de los opuestos, la función de los opuestos que es en ella una característica esencial en su vivir y en su poesía. Pero a la vez partiendo de esa base, su poesía es

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

un continuo autoengendramiento de imágenes, pero esas imágenes no se dejan encasillar en un tipo de receta surrealista, ni siquiera de retórica surrealista, es una poesía muy especial en ese sentido.

—Pero además vos decís eso porque había un control absoluto sobre lo que escribía muy poco surrealista, ¿no?

—Había un enorme control, el trabajo sobre los textos de Alejandra era muy grande.

—Pero muy poco bretoniano, ¿no?

—Yo creo que lo de Alejandra, su afinidad mayor con el surrealismo es aquella definición "la verdadera vida está en otra parte", eso era la cosa central que funcionaba en la poesía y en el vivir de Alejandra.

—Claro, Alejandra *era* surrealista, no es que escribía surrealista.

—Era surrealista, era ella misma y todo lo que ella tocaba se convertía en una subrealidad, era todo ello, inclusive su actitud ante el amor y el sexo, por ejemplo, que la hacían no caer en ninguna de las trampas de que se suele vestir la actitud o la táctica del sexo, ni la tendencia hacia la divinización o el trascendentalismo en materia sexual, no tenía forma alguna de rescatar lo sexual, ni era tampoco la etapa el desenfreno sexual como viene en sí, era una zona muy indefinible. En los últimos textos aparece mucho la mención de la relación sexual y las partes del cuerpo, etc., que actualmente han escandalizado a un estúpido y arrogante poeta, que evidentemente no sabe leer esos textos, pero al mismo tiempo para ella era una zona esencial, absolutamente fundamental, era la materialidad en el mejor sentido de la palabra. Para ella, trabajar con las palabras en una poesía, era como trabajar en una materia, que es el lenguaje con objetos, el cuerpo y la relación con otro cuerpo era una relación maravillosa de materias. La poesía también la angustiaba mucho, era una persona que no podía dejar de escribir nunca, pero al mismo tiempo estaba cargada de dosis de angustia, lo que veías exteriormente era la alegría y el juego pero una vez más tenemos que decir había algunas zonas de profundas conmociones y profundas angustias.

—¿Vos dirías que es una figura única en el quehacer literario argentino?

—Yo diría que sí, porque no es asimilable.

—¿Has visto alguien semejante antes o después?

—No, no he visto, y éste no es un juicio de valor, es un matter of fact.

—Claro, yo no me encontré nunca más con alguien parecido.

—No es muy difícil asimilar la tradición: ¿sabes qué poetas le gustaban además del surrealismo?

—Poetas que inclusive tradujo. Pero es inasimilable a cualquiera de ellos aunque desde luego como en todo texto resuenan muchas voces, ¿no es cierto?

—Ahora que estamos en plena intertextualidad desde luego lo es, pero como fenómeno es un fenómeno muy difícil de relacionar. Ahora que vos estás hablando de la parte casi de clown que tenía, el reírse absolutamente de todo, de todas las convenciones, etc... Me doy cuenta que tenía un coraje casi con toda claridad absoluto para ser y vivir de ese modo en una sociedad que perdona muy poco, donde uno va a una lectura de poesía y se encuentra con señores que parecen ejecutivos. Ella vivía al extremo de esa libertad totalmente surrealista, estaba más allá de todo... Yo la conocí al final de su vida, me pregunto qué sensación habrá causado en algunos sectores.

—Desde luego en algunos sectores producía estupor.

—Y horror.

—Se requería una gran dosis de firmeza y de delicadeza para entenderla. El trato con Alejandra requería imaginación. Sí, era absolutamente imprevisible y no podías establecer una relación sobre un parámetro u otro.

—No, los parámetros se te rompían todos.

—O sea, el único parámetro que tenías era que no había ninguno.

—Exacto. Era su propio paradigma.

—Claro, claro, vos también sos profesor de literatura, si vos tuvieras que decirle a una clase cómo era Alejandra, cómo ubicar a Alejandra Pizarnik o qué importancia tuvo... Porque los que fuimos amigos de ella tenemos una especie de absoluta devoción.

—Sí, pero mirá yo creo que la importancia ya está demostrada por los hechos, inclusive porque hay lectores de ella, el interés por la poesía de Alejandra sigue intensificándose yo diría, ya ves, esta edición de este último libro desapareció rápidamente en momentos en que la venta de libros de poesía es escasa; este argumento parece muy pedestre, pero es una realidad, el interés que ejerce no solamente aquí, como suele ocurrir con estas personas, con estos autores tan inclasificables, ya ha entrado en el parnaso académico, ya están produciéndose muchos trabajos sobre Alejandra Pizarnik. O sea, se la está estudiando mucho a esa poesía tan difícil de estudiar. De modo que la importancia y el acatamiento que produce y la fascinación que produce, yo te diría que se intensifica cada vez más, y no como ha dicho algún antólogo alguna vez por el hecho de su trágica muerte, eso me parece que es una leyenda.

—Claro, a esto justamente quería llegar porque el otro día hablando con un poeta muy joven de 22 años al que le mencioné la nota que quería hacer, me contestó de un modo muy violento que era una poeta de segunda y que se tomaba en serio, que él la leía cuando tenía 17 años pero que había 20 poetas como ella, lo que pasa es que no se habían matado, entonces le contesté: "nombrámelos".

—No pudo seguramente.

—No, no me nombró a nadie.

—La leyenda de la fascinación a raíz del suicidio no me parece que sea cier-

"El viento me había comido
parte de la cara y las manos
me llamaban ángel harapiento
Yo esperaba".

"para reconocer en la sed mi emblema
para significar el único sueño
para no sustentarme nunca
de nuevo en el amor
He sido toda ofrenda
un puro errar
de loba en la noche de los cuerpos"

"Amor mío; detrás de las manos y de los ojos y del sexo bulle la más fiera nostalgia de ángeles dentro de los gemidos y de los gritos hay un querer lo otro que no es otro, que no es nada...

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

ta; lo que pasa con ese tipo de poesía y con determinados autores es que producen actitudes extremas en los lectores, la adhesión total o el rechazo total. Esos textos que para cierto tipo de lectores parecen hechos con pocas cosas porque no hay aparentemente una carga conceptual o porque le ven un delirio demasiado dirigido, es decir, no tienen frente desde donde abordar ese tipo de poesía.

—Me gustaría que expliques más esto del delirio dirigido.

—Así como nosotros hemos venido diciendo que no es un lenguaje parasurrealista en el sentido de que se repiten ciertas actitudes y formas de las imágenes surrealistas, ciertas dislocaciones, porque tampoco se dejan asimilar a ese tipo de textos, eso mismo te hace pensar que cierto tipo de lectores que necesita clasificar en un determinado fuerte poético esos textos, cuando sin esa poesía que, sobre todo en una época de la producción de Alejandra, trabaja con una especie de autoengendramiento de imágenes, que se suceden engendrándose unas a otras, o en torno de una imagen central que además te sorprende por su cristalina extrañeza porque es muy extraña y a la vez no es impenetrable, no es oscura, entonces, invitados ante la dificultad de clasificarla como una poesía delirantemente surrealista que estaría más en la tradición del lenguaje automático no vigilado, etc... piensan que esa suerte de delirio es un delirio deliberado y mesurado y calculado. Entonces, lo que les falta son paradigmas para meterse cuerpo a cuerpo con esa poesía, eso es lo que pienso que pasa en esos casos.

—Sí, creo que una de las cosas más importantes para el futuro y quiero que me digas si compartís este criterio, es que tenía un despojo y una esencialidad de lenguaje, no caía en el enamoramiento de la palabra en que caen muchos de los poetas argentinos en particular y sudamericanos en general.

—Claro, uno siente que cada una de las palabras es linda, pero se termina empalagado, es una especie de dejarse llevar por el embelesamiento del lenguaje, eso para mí con Alejandra no sucedía.

—No, no te da tiempo de que suceda, además porque ya se terminó.

—Inclusive en los últimos textos que se han reunido ahora, en que hay aparentemente mucho desenfreno verbal, hay mucha locura, al mismo tiempo en el interior de ese desenfreno hay como una arista dura, como un filo sobre el cual está caminando esa poesía que es muy sutil, que está enhebrando eso, y que es muy difícil de calificar. No está respondiendo al designio de una locura deliberada ni al abandono a un flujo absolutamente incontrolado, es muy curioso precisarlo. Este año que viene con los alumnos de mi seminario vamos a estudiar tres o cuatro modelos poéticos y luego algunos poetas como Alejandra Pizarnik, releer su poesía y tratar de ver en qué consiste precisamente esto que nos estamos preguntando y que nos hace balbucir en este momento en qué consiste la ESPECIFICIDAD de esa poesía.

> "Y es siempre el jardín de las lilas del otro lado del río si el alma pregunta si queda lejos se le responder: del otro lado del río, no éste sino aquél"
>
> "a mi noche no la mata ningún sol"
>
> "mi canto de dormida al alba ¿era esto, pues?"
>
> "(todo lo que se puede decir es mentira)
> el resto es silencio
> solo que el silencio no existe"

—¿Vos la has releído?

—La he releído últimamente. Justamente a raíz de esta edición.

—¿Cómo fue que te decidiste a editar estos textos últimos?

—Bueno, era una vieja edición, en realidad lo que yo quería hacer, el proyecto sigue en pie, es la obra completa de Alejandra, la obra poética completa, pero cuando Olga Orozco y Ana B. me trajeron ese texto me produjo una enorme alegría por lo menos poder publicar, reunir en volúmenes lo que ya estaba suelto y lo que ellas recogieron de la casa de Alejandra. Yo tengo que convencer a la editorial para que se lance a la obra completa y además es muy difícil conseguir los textos de Alejandra.

—Creo que eso también es el drama de su destino, ¿no? El hecho de que en ninguna librería se puedan conseguir.

—Sí es cierto, es verdad, y ya ves la reacción que ha provocado ese libro, ya ves que hay lectores que están deseando leerla.

—En esa cita que decís del tenor de que cuanto más intensa sea la visión lograda, la voz se enmudezca, cómo percibiste esto y por qué hay una relación directa.

—En realidad yo no estaba pensando en ese momento en la desaparición de Alejandra, porque si lo hubiera pensado jamás me hubiera atrevido, me hubiera parecido una vulgaridad horrible decir semejante cosa, qué es la poesía después de todo, es mimesis de una subjetividad y comparar la subjetividad real de la persona de carne y hueso que da la casualidad que es la autora del texto poético, con la subjetividad que es puro discurso verbal, es decir, la subjetividad en la poesía que son las selecciones que hace con el discurso verbal el poeta, eso es la subjetividad, ¿no es cierto? De modo que jamás hubiera caído en la atroz vulgaridad de referirme al destino presente o ulterior de la persona Alejandra Pizarnik. A lo que yo me refería en ese momento es a eso que estaba tratando de decir de que las selecciones de las imágenes maravillosas de Alejandra Pizarnik, siempre me daban la impresión de ser selecciones posibles y transitorias de allí que se sucedieron unas a otras porque estaban perfilando ese hueco central en el cual consistiría la significación última del poema y que en el momento en que esa subjetividad que surge de esa poesía encontrara que el acto poético, el discurso poético es innecesario como mediación iba a callar su poesía, porque la poesía hubiera dejado de ser ya una mediación, habría estado en una unión mística con ese núcleo central de significación, con ese metatexto último a que está aspirando toda la poesía por eso sentía yo una especie de temor de que acabara la mediación que es el discurso poético en

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

el cual consiste la subjetividad poética de Alejandra aunque parezca paradójico decirlo. En ese sentido lo estaba diciendo yo.

—A mí me alegra mucho que digas eso porque cuando junté las opiniones de todos los críticos de la época, entre las pocas cosas que había estaba tu artículo y me quedé con la impresión que ahora me doy cuenta de que era errónea, de que tal vez había una especie de predicción sobre su muerte.

—Claro, lo que ocurre es que cuando uno la conocía sabía que ella como persona humana no podía seguir llevando ese tipo de vida en que todo era hasta el último extremo, sus pasiones eran hasta el último extremo, las cosas que tomaba para mantenerse en pie, las que necesitaba para sostenerse, era un modo insostenible de vivir. Ahora esa poesía tan diáfana también era una poesía casi "in extremis", entonces es muy fácil hacer la asociación, pero posiblemente, subconscientemente, aunque yo estaba queriendo decir lo otro, también estaría queriendo decir esta persona se va a matar.

—Yo me preguntaba al leer esa crítica cómo es posible que ninguno haya criticado una postura literaria que conducía al suicidio, cómo no había ninguna rebeldía, había una cierta complacencia ante esa estética de la rebelión que iba a terminar matándola.

—Sí, claro, si vamos a considerar algunas zonas homologables, las estructuras poéticas y las estructuras realmente vitales, quizás era más inquietante en ese sentido el último tramo de la obra de Alejandra, los últimos textos. Ahí sí, porque allí se ve una especial exacerbación, cuya tensión no puede durar mucho tiempo que se correspondía en ese tiempo con su propio vivir, en que se habría convertido como en un motor terriblemente acelerado, ahí sí que vos ya te dabas cuenta de que no podías hacer nada, estaba completamente sola. Estaba circulando vertiginosamente en una órbita en la cual no tenías ningún acceso posible y además tenía mil estratagemas para que vos no pudieras ingresar en esa zona, porque a la vez te pedía ayuda, claro que te pedía ayuda, te llamaba a altas horas de la madrugada y habiendo tomado barbitúricos o algo, pero a la vez se escamoteaba hábilmente, terriblemente, era imposible ingresar en esa zona. Son los últimos textos los que inquietan más porque en los primeros hay una especie de diafanidad que te hace sonreír y en los últimos hay una exacerbación que te angustia bastante.

—Sí, en los últimos hay una sensación casi física de perro mordiéndose la cola, que en Los Trabajos y las Noches y en Arbol de Diana no se ven.

—No, no se ven. Ni en la **Extracción de la Piedra de la Locura**, tampoco, aparecen al final.

—Ahora que estábamos diciendo que el lector no la puede encasillar y se rebela, yo estaba pensando que Alejandra por ahí había logrado algo así como una cotidianeidad del orgasmo, como alguien que se propusiera y pudiese metódicamente llegar al límite, como llegar a la plenitud. Siempre, todos los días, que ella escribiera podía llegar a ese límite y por eso es perturbador porque es esa instauración de lo milagroso cotidianamente.

—Eso es verdad, existió en todos los niveles, existió en su poesía esa zona última en que está continuamente y además en sus actitudes como persona, eso que podría ser visto desde afuera como una voracidad sexual, era una cosa distinta, era esa necesidad continua de tener ese tipo de experiencia, que era incesante y continua y a la vez, hablaba derribando continuamente tabúes y haciendo burlas a los tabúes, era lo no sacralizado, era la transgresión permanente, en el sentido que Bataille da a la palabra: perder el horror de lo sagrado y enfrentarse con lo sagrado, esta mujer desacralizaba esa zona que era el amor sexual y la cosa poética, pero a la vez trasgredía la frontera. De allí que las cosas que decía provocaban el estupor más notable y estaban al borde de la obscenidad más hilarante.

MARTA LYNCH

(novelista), El respeto a lo distinto.

— ¿Conociste a Alejandra Pizarnik?

— Sí, conocí bastante a Alejandra Pizarnik. Sin llegar a la relación profunda que tuvo con ella, por ejemplo, Julio Cortázar, puedo decirte que nos profesábamos una simpatía alegre, compasiva la una con la otra y muy entrañable. Tengo un recuerdo ambivalente de ella porque, por un lado rememoro sus bromas, sus historias a veces desopilantes y por el otro lado se me presenta la Alejandra trágica, que llamó y llamó a todos cuantos la conocíamos, que envió un mensaje desesperado y que, finalmente se nos fue de las manos.

— ¿Cómo?

— ¿Cómo? No recuerdo. Sé que nos veíamos con frecuencia y que venía mucho a comer los sábados a casa, esa noche del sábado que siempre he reservado a los amigos.

— ¿Cómo se daba la relación entre alguien que era esencialmente poeta y alguien como vos dedicado a la prosa?

— Eso no es inusual. Hoy día, mi mejor amigo, mi amigo del alma, es un poeta, Alberto Girri, que reúne para mí todas las virtudes del colega soñado, apetecido y del hombre que es nuestro apoyo moral y espiritual del amigo fiel. Entonces, las mismas condiciones se dieron con Alejandra. Casi te diría que al no participar en el mismo género, al estar libre de competitividad alguna, los sentimientos fluyen con más facilidad y con un espíritu libre y generoso. Tengo muchos amigos poetas: Alfredo Veiravé en el Chaco, fui amiga del Murena poeta, soy amiga de María Elena Walsh. Creo que realmente entre una narradora y los dueños de la poesía puede darse un sentido de comunicación y de comprensión cabal.

— ¿Qué lugar pensás que ocupa dentro de la poesía y la literatura argentinas?

— Un lugar preferencial. Hay cosas, poemas escritos por Alejandra que no han sido superados en su tipo. Y les auguro una larga vida, una vida activa entre los lectores y los otros poetas, esa vida que ella no pudo o no quiso tener.

— ¿Qué dirías como lectora de sus poemas?

— Alejandra tenía algo mágico que se contagiaba a cuanto salía de sus manos. En esa delicada alquimia de la creación poética, tejía y destejía la realidad, urdía sueños y hasta ángeles o monstruos de acuerdo a un régimen propio que, después de su partida inesperada y trágica, quedó sin cultoras. Ella tenía mucho de esa otra Gran Hechicera que es Olga Orozco. Todo eso está presente en sus realizaciones, la misteriosa comunicación de aquel que sabe hacer hablar al espíritu y que llega a la esencia de las cosas. Al fin y al cabo, la poesía es la esencia de lo creado, de lo vivido, de lo intuido, hasta de lo apenas sospechado. Eso es: la esencia.

— ¿Pensás que tuvo alguna relación con su muerte el hecho de que fuese un personaje marginado, la "poeta maldita" de Buenos Aires?

— Todo aquel que se suicida es automáticamente (por momentos o por decisión o por acumulación de situaciones) un automarginado. Sé que la llamaban "la poeta maldita". A mí no me gustó nunca esa denominación. Yo la hubiera llamado: la sacrificada, la atormentada, la sufrida, nunca la maldita. Es verdad que sus poemas contemplan con mirada corrosiva e implacable el mundo que la rodeó. ¿Pero es acaso menos verdadero que nuestro propio mundo? Ella era una niña traviesa y maliciosa a quien la vida le jugó una mala pasada. Recordá que sólo se suicidan los desesperados o aquellos que se toman la vida demasiado en serio. Ella era ambas cosas a la vez. Por eso su marginamiento fue producto de su inadaptación y producto de esa fría, implacable indiferencia que es a menudo la respuesta que reciben nuestras hazañas literarias. Su muerte no fué ajena a la crueldad general. Pero también estaba dentro de ella como una definición.

MARCELO PICHON RIVIERE: La nostalgia de lo irrecuperable.

(Nació en Buenos Aires en 1944.

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

Tiene ocho libros publicados: "En el perdón, en el poema" (1963) "Los ladrones de agua" (1966) "Referencias" (1971) "La memoria de otro cielo" (1977) "Sombra del tigre" (1968) todos de poesía, además de dos novelas: "Territorios" (1973) y "El árbol y el murmullo" de próxima aparición en Sudamericana y también "Imagenes de Boda Blanca" en colaboración con el fotógrafo Martín Siccari, sobre el proceso de creación y puesta en escena de la obra de teatro).

— Te empiezo a comentar cómo la conocí, fue divertido, era bastante chico, tenía 16 años, yo hice un viaje a París de esos típicos de la Alianza Francesa, donde van adolescentes, y justo en ese momento había salido una antología que había hecho Juan Carlos Martelli, entre los poetas estaba Alejandra, creo que era uno de los poetas más jóvenes.

— ¿En qué año era eso?

— 69; yo justo lo había conocido a él y me pidió que le llevara el ejemplar a Alejandra; me acuerdo que nos encontramos en un bar, el Old Navy, quedaba por ahí por Saint Germain, un bar al que iban muchos argentinos y nos hicimos no muy amigos en ese momento, porque yo era muy tímido, pero sí lo suficiente como para que, apenas ella volvió nos empezamos a ver; al mismo tiempo siento que tengo muchos recuerdos y como que tuviera muy pocos de ella, tal vez porque cuando estábamos juntos era como que participábamos de una especie de cosa común, de estar un poco en el aire, mi mayor recuerdo es una especie de sentimiento, más que imágenes, más que recuerdos convencionales, tal vez porque entrábamos mucho juntos en una cosa muy afín, muy común.

— ¿Qué edad tenés vos Marcelo?

— Bueno ahora cumplo 38...

— Pensé que eras más chico que ella...

— Claro, sí, en ese momento era bastante la diferencia en el sentido de que yo tendría 20 años y ella 28, bueno me acuerdo que Silvina Ocampo cuando yo finalmente me hice amigo de ella también, decía que siempre leíamos los mismos poetas, porque siempre encontraba alguna cosa en común entre Alejandra y yo. Cuando nos encontrábamos me acuerdo de esa cosa de ella de leer, me hacía leer todo lo que había escrito, ella escribía tanto que yo sentía que yo no escribía nada.

— ¿Vos dirías que escribía a diario?

— Bueno, ella escribía de noche, pero tal vez es el recuerdo de los últimos años en que ella ya no estaba tan bien y por ahí estaba demasiado acelerada. Entonces sí trabajaba todas las noches y por ahí me acuerdo que dormía todo un día, hacía como un descanso. Escribía prosas humorísticas con malas palabras, que a muchas personas les molestaría que se publique, y ella misma decía que había terminado una etapa de su vida y de su obra y comenzaba otra, esa otra quedó inconclusa.

— ¿Vos dirías que ella se refería a la parte lírica de su vida?

— Claro, sí. Ella se refería a lo lírico por un lado, a la cosa Mallarmé, a otros poetas del trabajo muy afinado del poema, de ese trabajo constante sobre la palabra, estaba en un momento de estallido del lenguaje, de fuego, que me parecía en ese momento le venía muy bien, por supuesto quedó trunco pero creo que era muy bueno, un buen camino para ella, porque evidentemente llegaba a cerrar un ciclo, y ella lo debe haber percibido muy claramente, entonces buscó una forma de ruptura muy fuerte. Debe haber sido a fines del 70. En la época en que se publicó Infierno Musical ella estaba escribiendo esos textos humorísticos, era una Alejandra totalmente "desconocida" para quienes la conocían leyéndola únicamente, para quienes la conocían a diario no, al contrario, era totalmente ella. Digamos esas cosas dobles que tenía Alejandra, por un lado esa inteligencia tan fina y esa sensibilidad y esa percepción tan sutil de las cosas, por otro lado ese aspecto de payaso, en la forma de vestirse, de hablar, en los chistes que hacía cuando estaba con sus amigos, todo ese costado estaba velado en su poesía y empezó a aparecer en sus textos en prosa como La Paja en el Ojo Ajeno, donde aparecía esa veta de Alejandra que a mucha gente le podía molestar pero que era parte fundamental de ella. En ella convivían la grave y sutil y la otra más vibrante y cómica, me acuerdo en un momento dado que ella estaba mal y me pidió que la conectara con mi padre, mi padre comenzó a analizarla y no le cobraba nada.

— Yo pensé que era al revés, que tu padre había sido su terapeuta y que por eso ella te había conocido.

— Me acuerdo que para mi padre fue bastante importante y para ella también, por supuesto yo le tuve que dar la noticia de que se había matado y lo tomó muy mal. Supongo que habrá sentido de algún modo no sé si culpa, pero sí la sensación de que no había hecho todo lo posible, por otro lado mi padre también había estado enfermo, en un momento dado no la pudo antender, así que ahí sí por ese lado creo que sí puede haber sentido culpa.

— Sin embargo ella decía maravillas de tu padre, ella decía "mi papá" con su voz afrencesada , lo que la convertiría en tu hermana.

— No, se entendían perfectamente desde el momento que mi padre era un analista muy poco ortodoxo, tan poco ortodoxo como era Freud con sus pacientes y se hablaban en cualquier momento y había afinidades de todo tipo entre ellos, literarias y demás y eso para Alejandra era importante además un análisis totalmente patafísico con bastante de juego y de cosas que Alejandra enganchaba bien y que por ahí con otro tipo de analista no se hubiera entregado. Y bueno, de algún modo eso pasó a ser algo importante en la vida de Alejandra y al mismo tiempo se me mezcla mucho, bueno esos últimos meses que ella ya no estaba bien y de algún modo siento esas sensaciones que da siempre alguien que se mata, qué pasó en realidad o qué se podría haber hecho, tengo mucho recuerdo de Alejandra en imágenes, de sus últimos tiempos en una especie de actividad incesante que pasaba mucho de escribir a hacer cosas manuales. Se la pasaba haciendo esos cuadernos, ponía tapas o colocaba dibujitos, hacía collages.

JORGE WARLEY: Una estética diferente.

(Nació en Mercedes, Provincia de Buenos Aires en 1955. Ha publicado: "Poemas, 1978-1979" Editorial La Lámpara Errante. Trabaja actualmente en el Centro Editor de América Latina.

— ¿Te considerás perteneciente a un grupo en particular?

— No. Los demás pueden encuadrarse en una línea u otra pero no lo veo ni lo siento así.

— ¿Leíste la obra de Alejandra Pizarnik?

— Sí, prácticamente todo.

— ¿Incluyendo La Condesa Sangrienta?

— Sí. Me parece una basura.

— ¿Por qué?

— Me parece que allí se engancha con una onda que venía de Europa, de Artaud en especial y redescubrimiento en los años 60 de Sade, Lautreamont, vía Bataille, Barthes, etc. Artaud sí lo logra en un poema en el que habla de "quién sintió el dolor en las encías". Uno de los caminos fue conocer a Artaud a través del Rock y la onda que se deriva de él. Hasta hay un Long-play dedicado a él, de Spinetta, el rock nacional reivindicaba al surrealismo. Surge un interés por la poesía argentina que se pueda asociar de algún modo a este fenómeno; A. Pizarnik, Girondo, Molina...

— ¿A qué edad empezaste a escribir?

— A los doce o trece años al comenzar el secundario. En el 77 empecé el profesorado con una visión más crítica. Me puse a leer "Crisis" "El escarabajo de oro" en tercer año con un grupo hicimos un trabajo de Pizarnik para literatura argentina. Era todo un desafío leer Alejandra porque ya había empezado el mito y por que los libros eran de difícil acceso, yo hice un cami-

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

"¿Quién es yo?
¿Solamente un reclamo de huérfana?
Por más que hable no encuentro silencio.
Yo, que sólo conozco la noche de la orfandad
Espera que no cesa
pequeña casa de la esperanza".

"Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis,
haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo"

"entrar entrando adentro de una música al
suicidio al nacimiento"

"Solo la sed
el silencio
ningún encuentro"

no más crítico.

— Por lo general hay fans absolutos y detractores como consecuencia del mito. En mi opinión todo la crítica sobre ella carece de la distancia necesaria.

— Pero eso se debe en gran parte a problemas de difusión, yo te pregunto ¿qué opinión tenés vos de su poesía?

— Hay ciertas cosas que me parecen valiosas e importantes y otras a las que se les ha dado importancia a partir del mito...

— Cómo definirías el mito de Alejandra?

— Es el de la poeta maldita que escribe una poesía pura. Incomprendida. Tan vital que puede llevar a la destrucción, poesía que intenta definir las zonas más oscuras y más esenciales del hombre, como la muerte y la soledad...

Yo no estoy demasiado de acuerdo con esa visión de la poesía, yo a la poesía la veo como formando parte de una realidad mucho más "Terrena", más conciente de la tradición a la cual pertenece y de los otros fenómenos estéticos que se producen simultáneamente. Puede incluir situaciones límites o más cotidianas privilegiando a una u otra según el momento o según el efecto que quieras producir.

— ¿Según tu necesidad interior?

— En la pregunta radica la diferencia. Es una pregunta ligada a una estética romántica. No hay valores absolutos.

— Pero está el juicio de la historia... Decías que lo que más te gusta es "Arbol..." y "Los Trabajos...", ¿por qué?

— Creo que ella trata de fijar distintos tipos de imágenes. Se habla mucho de su concepción plástica de la poesía. Eso marca una cierta tendencia que se sigue dando hoy día y que en cierto sentido comparto. Desde el punto de vista del "Artificio" como dicen los formalistas rusos donde reivindico más el armado que, tal vez, esa supuesta trascendencia que Alejandra quería transmitir y esa zona de prosa poética, caótica, del tipo de "Extracción de la piedra..." me ha interesado mucho pero me interesan más los Beatniks con su discurso caótico y desarticulado.

El Mito a ayudado a valorizar esa zona de la destrucción y la locura a través de la persona de Pizarnik, se convalida estéticamente esa zona de su poesía.

— ¿Te influyó de alguna manera?

— No, no lo creo.

JORGE PEREDNIK:
Una filiación inteligente.

(Nació en Buenos Aires hace treinta años. Ha publicado dos libros de poemas: "Los mil micos" Editorial Anagrama 1979 y "El cuerpo del horror", Editorial Tierra Baldía, 1981).

— Yo quería que me cuentes un poco cuál es tu trayectoria poética.

— Hay un par de libros publicados Los Mil Micos, año 79, El Cuerpo del Horror, 1981. Después está el asunto de la Revista XUL. Es una revista de poesía en homenaje a Xul Solar. El nombre representa el proyecto de la revista. La U es la línea que vuelve sobre sí misma, la X la encrucijada, la L un viraje brusco.

— ¿Qué textos te interesaron de Alejandra Pizarnik?

— Es muy interesante el último librito que salió de Alejandra, los últimos poemas, por que se muestra tal vez la veta que mucha gente no da a conocer que es la experimental, ella era una gran experimentadora y en general, en los poemas por el tipo de composición que hace no se nota tanto, se nota para el que hace una buena lectura.

— Vos sabés que hubo hasta reacciones indignadas de que se hubiera publicado ese libro...

— Yo leí la crítica de González Lanuza en La Nación, me pareció muy interesante como crítica ideológica. Es un trabajo que lo que tiende a hacer es a reprimir un sector de la realidad de la obra de Alejandra. No era nada más que dejar que se lean ciertos poemas, que son los que él considera válidos y los que son de alguna manera coherentes, con su imagen de ella.

— Lo que me estás diciendo es como una adhesión a lo apolíneo y la rebeldía que produce en estos textos lo dionisíaco en todas sus manifestaciones. Evidentemente este hombre es un guardián pretoriano, un guardián del orden.

— Cóntame cómo fue que te acercaste a la poesía de Alejandra, ¿Qué edad tenías, cómo pasó, qué edad tenés ahora?

— 30, mira yo llegué a Alejandra en forma más o menos directa, había oído el nombre pero no conocía todas las inplicancias, entonces tuve una lectura más o menos directa de ella. El primer libro que leí fue Infierno Musical, o sea que empecé por el final, hacia el 75, ella ya se había muerto. A partir de la muerte de ella se crea un mito que actúa como un velo en la lectura de Alejandra. Mucha gente antes de leerla ya está haciendo una lectura de Alejandra a partir del mito... que es el del poeta maldito.

— Ese es el lugar que le pidieron que ocupara y que ella ocupó, o sea una especie de pacto siniestro.

— Sí, el lugar del poeta maldito es un lugar doblemente delineado. La actitud del poeta es por la actitud de rechazo de los demás, que hacen que el poeta tome la actitud de maldito contra el mundo que lo reprime, contra una realidad que no puede aceptar. Yo no

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

sé si es positivo o no, que alguien lea a partir del mito el texto, pero creo que la literatura es toda una cadena de mitos. Yo conozco dos versiones de Alejandra. Una la de la Alejandra angelical, un ser que de alguna manera está con los pies un poco levantados de la tierra, que rompió amarras con la realidad y que anda ahí como una especie de angel escribiendo cosas, pero un ángel maldito al fin. *Un ángel con un humor corrosivo.* La imágen de Lucifer, un ángel caído, sólo en el sentido de despegado de la realidad.

La otra imágen sería la de Alejandra trepadora. Diría que ella en realidad hacía toda una política de acercamiento en distintos grupos y había desplegado muy bien las redes. Yo sé, por ejemplo, que a Mallarmé yo no lo puedo leer como al vecino de mi casa, porque está cargado de una fuerza mítica que le dan las sucesivas lecturas, las sucesivas interpretaciones, el lugar que allá le pusieron dentro de la historia de la literatura. Por eso te digo yo creo que mi primera lectura fue sin pasar por el filtro de un mito. Volviendo a lo de las imágenes, mentalmente yo no puedo comprobar cuál de las dos imágenes son ciertas. Más bien la relaciono con la anterior.

La segunda es insostenible. Creo que ella tuvo la suerte y la desgracia de ser descubierta a los 19 años, cuando publicó su primer libro, por los grandes poetas de Buenos Aires... Eso la convirtió en "enfant terrible" primero y en poeta maldita después, lo que la colocó en un lugar muy peculiar.

Lo que se ve es que era una figura solitaria y que parte del mito de la trepadora está dado por gente a la que le hubiera gustado llegar a lo que ella llegó...

— Decíme qué pensas de la obra de ella y qué lugar crees que ocupa? ¿Qué influencias tuvo sobre vos?

— Yo diría que la influencia que tuvo sobre mí, fue fascinante. La relación que tuve fue de fascinación. Creo que las causas se entroncan con la poesía, creo que es una poetisa que busca fascinar. Se produce porque ella elige palabras con una carga semántica muy especial y ambigua como muerte, noche, soledad, las combina de un modo muy propio y con palabras que no tienen la misma carga semántica.

— Vos querés decir que crea un clima muy denso y muy definido pero ambiguo al mismo tiempo.

— Usa palabras que no tienen un objeto material, entonces se forma una especie de poesía abstracta en tanto no tiene como referente objetos. Sí, muy muy pocos, de repente un muro, una grieta, que usado en la poesía de ella tiene otra carga de símbolo que no tiene esa misma palabra en un poema coloquial, no quiere decir una pared concreta. No, inclusive se agarra de esas cosas totalmente suseptibles de tener una carga simbólica. Hay muy pocas referencias a lo inmediato.

En el sentido de la fuerza que tiene la ausencia en todo su poema, ella produce una especie de deseo en el lector, y por otro lado le da una ausencia por lo tanto no se puede agarrar y produce la seducción en el lector. Creo que el mecanismo de la seducción es un mecanismo de ausencia, de atraer y al mismo tiempo provocar la ausencia para que la seducción continúe, en tanto vos das el cuerpo la seducción se termina. Yo sospecho que esa gran carga de ausencia también se debió dar en su vida. Como que de alguna manera ella siempre se presentaba ausente para que no pudiera ser atrapada.

En el texto se da por un mecanismo de abstracción de fuertes cargas emotivas que no permiten bien aprender totalmente el poema, creo que la gran virtud de la poesía de ella, es que siempre te da una sensación de que no la terminas de agarrar. A la vez una gran carga emotiva que te atrae al poema, da una sensación moco de que no lo terminás de agarrar. Como que se va por algún lado.

Creo que hay una ausencia casi metafísica... Sí, evidentemente toda la poesía gira en torno de eso, de lo que no está. Ella no habla nunca del silencio, habla de la ausencia, habla más en negativo cuando tiene que decir qué es lo otro, que nunca lo termina de decir.

— Sí, cuando lo terminó de decir, de aceptar, se mató, se tuvo que morir, no había ninguna división en Alejandra entre el poema y la vida. Los textos se van cerrando cada vez más. ¿Qué más leíste?

— Leí los dos primeros que salieron en una edición juntos: La Mensajera, Arbol de Diana, Extracción de la Piedra de la Locura, Los Trabajos...

— Son los libros perfectos... Yo los poemas tuyos que leí no tienen nada que ver con los de ella...

— En el Cuerpo de Horror se puede rastrear quizás una influencia directa de ella, se encuentran similitudes, recursos parecidos.

— ¿Vos sentís una proximidad?

— No lo sé, no lo sé... Uno es muy mal crítico de lo que escribe, porque uno tiene una relación con lo que escribe que le impide separarse.

— ¿Qué lugar pensás que ocupa en la poesía argentina?

— Ocupa un lugar solitario, en primer lugar, el trato que generalmente se reconoce cuando ves sus escritos y gente que escribió al mismo tiempo que ellos en forma parecida, generalmente poder forzando un poco los textos agrupados en determinadas corrientes. Ella inaugura una corriente que nunca la termina en el sentido de que podrá haber gente que escriba como ella pero difícilmente llegue al grado de perfección que ella llegó haciendo lo suyo. Se pueden reconocer influencias pero evidentemente ella inaugura algun nuevo que es otra vez un meter el discurso poético en el discurso político. Nosotros somos una colonia en tanto pertenecemos a Occidente y no hablamos el idioma de los pampas... pero obviando eso no creo que sea un discurso colonizado como en cambio sí se podría decir de los surrealistas argentinos. No se ve quién la pudo haber influenciado o qué corriente retoma. Creo que inaugura. Puede hablarse quizás de influencia de los románticos también. Románticos porque usaban un procedimiento parecido en tanto hacían un culto de la noche, del sueño...

Pero la combinatoria de Alejandra es muy distinta que la de los románticos a pesar de que haya elementos comunes. Lo mismo pasa con los surrealistas. Alejandra no hace un discurso de lo consciente que no puede atrapar, la realidad que no puede terminar de explicarse en qué consiste la realidad. Quizás sea interesante, remarcar el asunto de cómo se ha pervertido la lectura de Alejandra por la fuerza del mito y la fuerza del anti mito de Alejandra que supongo que dentro de unos años el mito va a cambiar y se podrá hacer una lectura más desapasionada que la va a favorecer.■

Alejandra Pizarnik nació en Buenos Aires el 23 de abril de 1936.
Cursó la carrera de Filosofía y Letras en la universidad de su ciudad natal.
Publicó los siguientes libros:

"La tierra más ajena", Ediciones Botella al Mar, 1955.
"La última inocencia", Ediciones Poesía Buenos Aires, 1956.
"Las aventuras perdidas", Ediciones Altamar, 1958.
"Arbol de Diana", Ediciones Sur, Prólogo de Octavio Paz, 1962.
"Los trabajos y las noches", Editorial Sudamericana, prólogo de Enrique Molina, 1965. Premio del Fondo Nacional de las Artes. Primer Premio de la Municipalidad de Buenos Aires.
"Extracción de la piedra de la locura", prólogo de André Pieyre de Mandiargues, 1968.
"Nombres y figuras", Colección La Esquina, Barcelona, 1955.
"La condesa sangrienta", (Ensayo). Editorial Aquarius, Buenos Aires, 1971.
"El infierno musical", Ediciones Siglo XXI, Buenos Aires, 1971.
"Los pequeños cantos", Ediciones Arbol de Fuego, prólogo de Jean Aristeguieta, Caracas, 1971.
"El deseo de la palabra", Colección Ocnos, Barcelona, 1975.
"Textos de sombra y últimos poemas", Editorial Sudamericana, 1982.

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

Alberto Rex Gonzalez: "Recuperar el sentido Americanista"

Rex González, arqueólogo, una autoridad en la materia, está firmemente convencido de la necesidad de fortalecer nuestro arraigo, nuestros lazos de tierra y de historia, mediante una conciencia americanista. En esta nota nos acercamos a su pensamiento.

A partir de 1976 —y sin pretensiones de contar una novedad— en nuestro país sobrevino una dramática división en la que entraron personas, cosas, ideas, lugares, etc.: por un lado quedaba lo que era supuestamente "subversivo" y por el otro, lo que no lo era. En la primera clasificación no se salvaron ni siquiera algunas de las disciplinas científicas más prestigiosas. La Arqueología, por ejemplo, es sabido que cumple un rol fundamental en el arraigo a la historia de la tierra. Y en nuestro caso está directamente relacionada con la defensa del sentido americanista. Por eso fue considerada una disciplina "comprometida políticamente".

El Doctor Alberto Rex González, una autoridad en la materia, nos contó algunas de sus experiencias y desventuras, con una vida entera dedicada a la Arqueología y a la reivindicación de nuestras raíces.

Alberto Rex González nació en Pergamino, Provincia de Buenos Aires, en 1918. Obtuvo su título de Médico en la Universidad Nacional de Córdoba y el de Doctor en Antropología, especialidad en Arqueología, en la Universidad de Columbia de Nueva York. Sus primeras búsquedas arqueológicas las había realizado en Soto (Pcia. de Córdoba) en 1936 y su primer artículo se publicó en 1938. Desde entonces no ha cesado su labor de investigación y publicaciones habiendo realizado excavaciones arqueológicas en casi todas las regiones del país, especialmente en el N.O. argentino. Su libro sobre las excavaciones arqueológicas que realizara en la gruta de Intihuasi (Pcia. de San Luis) se considera un jalón en la historia de los estudios de las culturas precerámicas. Por este trabao el Ministerio de Educación y Cultura le confirió el Premio Nacional de Ciencias en 1963; ese mismo año participó de la expedición franco-argentina a Sudán para intervenir en el rescate de los monumentos de Nubia. Fue profesor de Arqueología en las universidades nacionales de La Plata, Litoral y Córdoba y profesor visitante en la Universidad de Harvard (Massachusset, EE.UU), becario de la Fundación Guggenheim y consultor de la UNESCO. Sus publicaciones comprenden unos 80 artículos, libros o monografías y dirigió más de medio centenar de trabajos de investigación y tesis. Es miembro de diversas instituciones científicas como el Consejo Permanente de los Congresos de Americanistas, la Unión Internacional de Ciencias Prehistóricas, etc. En 1966 presidió el XXXVII Congreso Internacional de Americanistas que tuvo por sede la ciudad de Mar del Plata y contribuyó activamente a organizar el Primer Congreso de Arqueología Argentina que se reunió en Rosario en 1970. Fue director del Fondo Nacional de las Artes (1974-1976) en el que presidió el Comité de Arte Precolombino. Por más de dos décadas fue profesor de Arqueología Argentina de la Universidad Nacional de La Plata, en cuyo museo fue, en el mismo lapso, director de la división Arqueología. En junio de 1978 fue incorporado a la Academia Nacional de Medicina.

—A pesar de ser médico, usted dedicó gran parte de su vida a la Arqueología, ¿por qué?

—En realidad, no gran parte, sino prácticamente toda mi vida. Desde que estaba en la escuela secundaria comenzó a interesarme la Arqueología. Yo nací en Pergamino, que es una zona muy rica desde el punto de vista paleontológico, por eso mi primera afición fue la Paleontología. Cuando estaba en el Colegio Nacional me gustaba recorrer los arroyos y encontrar fósiles, y de la parte paleontológica derivó a la parte del hombre. Lo que me interesaba era el hombre que posiblemente había existido en esa época, de ahí que mi interés luego cambió hacia la Arqueología. Después empecé mis primeras investigaciones como aficionado. En ese momento no existía la carrera en el país, entonces por consejo de un arqueólogo de aquella época, el arquitecto *Geslewi*, opté por estudiar Medicina como disciplina mental. No había una carrera como Antropología o Arqueología. Solamente se estu-

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

diaban algunas materias sueltas en la carrera de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, y en el Museo de La Plata en las carreras de Ciencias Naturales. Cuando me recibí de médico seguía con el interés por la Arqueología y ya había publicado una media docena de artículos como amateur, y fue en esa época que conocí a *Julián Stewart*, un gran antropólogo norteamericano que estaba de visita en el país. El me consiguió una beca para ir a estudiar a la Universidad de Columbia, EE.UU. Allí hice la carrera de Antropología como se hace en EE.UU: con una gran cantidad de materias y con especializaciones. Lógicamente, la especialización que yo hice fue en Arqueología.

—¿Y qué pasó cuando volvió a Argentina con el título bajo el brazo? ¿existían posibilidades de trabajo?

—Cuando regresé tuve la suerte de ingresar al Museo de La Plata. Allí estuve durante muchísimo tiempo hasta que me dejaron cesante en el 76, con el Proceso. Me eliminaron de la cátedra que yo había ganado ad vita, no una, sino tres veces. Me dejaron cesante con un decreto de dos líneas. Yo pedí que se me dieran las causas y me contestaron que se ratificaba la medida, sin darme ninguna explicación. Lamentablemente mi caso es también el de mucha gente más.

En La Plata estuve alrededor de 28 años en total, porque no trabajé solamente allí sino también en Córdoba y en la Unversidad del Litoral. Pero básicamente hice mi carrera en La Plata. Con la cesantía perdí mis laboratorios y todas mis posibilidades de investigación en el terreno. Perdí todo lo que había hecho con cariño y con muchísimo trabajo. Con todo, decidí no irme del país y luchar aquí en lo posible, a pesar de haber tenido ofertas muy interesantes para trabajar en el exterior.

—¿Cuáles fueron esas ofertas?

—Una de las primeras, a los 15 días de quedar cesante fue la del antropólogo, hoy ya desaparecido, Juan Comas. El me llamó por teléfono desde Méjico para ofrecerme un contrato al más alto nivel que se podía tener en ese país y con muchas posibilidades porque había dinero y además es sabido que Méjico es el campo ideal para un arqueólogo, con la maravilla de los restos de las civilizaciones precolombinas. Allí se encuentra el Instituto de la UAM (Universidad Autónoma de Méjico) que trabaja muy bien, con gran libertad y con gran independencia y que tiene una biblioteca magnífica. Pero uno sigue apegado a sus cosas, por eso no me quise ir. Yo había trabajado durante años en el NOA, y me interesaba realmente lo que estaba haciendo. Por eso mientras pudiera mantenerme en el país iba a seguir trabajando. Aparte del caso de Méjico —donde me siguen guardando la invitación— también tuve una oferta para trabajar en una universidad de Canadá y después tres para EE.UU. Pero únicamente me iría si me fuera imposible continuar trabajando en Arqueología. Creo que nací para la Arqueología y voy a morir trabajando en esto. No me interesan los cargos directivos en la Universidad o en cualquier otro lado, lo que verdaderamente me interesa es esta disciplina. Lograr cosas en ella por más mínimas que sean, constituyen mi satisfacción, mi retribución a lo que hago.

La ocupación incaica en Argentina

—¿Actualmente usted está trabajando en alguna investigación?

—Nunca he dejado la investigación. El año pasado estuve trabajando en la zona de Chicoana, en Salta y he publicado algunos artículos sobre el tema. Se trata de la ocupación incaica en nuestro país. Una de las excavaciones nos llevó a la conclusión de que las viejas ruinas de La Playa, conocidas hace mucho tiempo, eran las de este centro incaico que es Chicoana. En este momento tenemos planificado volver a ampliar las excavaciones. Primero para adquirir el conocimiento de lo que fue ese centro incaico, cómo se desarrollaban las actividades del Imperio dentro de esta zona, cuál era la relación que tenía con las etnias locales, etc., y luego también para evitar la destrucción de ese centro. Gran parte ya se ha destruido, entonces queremos tratar de recuperar el conocimiento de lo que fue, antes de que ocurra la destrucción total. Lo haremos con la Universidad del Salvador y con fondos de la Subsecretaría de Ciencia y Técnica. Los fondos en realidad siempre son escasos, porque nunca se recibe lo que se solicita. Además todo se hace en condiciones muy precarias, al contrario de lo que ocurre, por ejemplo, con las expediciones norteamericanas. Allí por supuesto si deciden darle un subsidio, le dan todo el dinero que el investigador solicitó. Aquí no sucede eso, generalmente hay que conformarse con la cuarta parte de lo que se pidió. Por eso es tan difícil llevar a buen término los trabajos de investigación con subsidios nacionales, teniendo en cuenta también que lo que se destina a Arqueología es generalmente mínimo. Por otra parte existe el problema de la bibliografía, que no llega. Por ejemplo, la revista *American Antiquete* es fundamental y no hay ninguna colección completa en el país. Y las 4 o 5 revistas más importantes a nivel mundial no se reciben, están todas incompletas. Y en cuanto a la bibliografía argentina, se publica muy poco. Resulta difícil publicar en el país porque la mayoría de las veces tenemos que contribuir nosotros en parte, entonces o publicamos en el exterior o no publicamos. Ciertas publicaciones que antes salían con cierta regularidad, hoy salen cada 3 o 4 años por falta de medios.

La defensa del patrimonio de la cultura nacional

—En nuestro país, ¿existe legislación para la defensa del patrimonio arqueológico nacional?

—Aquí tenemos la ley 9080, que salió en el año 1913 y se reglamentó por el veintitantos pero no ha sido cumplida. Nosotros hicimos con el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas, un antreproyecto de ley, propiciados por el Dr. Houssay y se lo entregamos al Presidente que era Arturo Illia en ese momento. Pero intereses subalternos de coleccionistas privados presionaron para que no saliera esa ley. Y a partir de entonces el saqueo ha continuado. La Subsecretaría de Cultura del actual gobierno, ha anunciado 2 ó 3 veces que tenían la ley en estudio y que estaba por salir. Pero hasta el momento no ha habido ninguna novedad.

La ley nacional ha sido reemplazada por leyes provinciales, en las cuales los frenos y obstáculos son únicamente aplicados a los investigadores. A los cuales se les agrega un problema más, a los que ya tienen, como falta de medios y otros. Aparte de la necesidad de una ley nacional, sería importante la creación de instituciones que hagan cumplir esa ley. En los lugares donde hay ruinas históricas, son los mismos pobladores, e inclusive los comisarios, los primeros en saquear y vender las cosas. Por eso habría que crear una conciencia de lo importante que es todo eso para nuestra cultura, habría que crear una ley y un organismo ejecutivo que vigilara su cumplimiento. No sería nada del otro mundo, ya que existe en Méjico y muchos otros países.

El sentimiento americanista

—De acuerdo a su experiencia en el tema, ¿cómo definiría el sentido que tiene la Arqueología dentro del patrimonio cultural argentino?

—Nosotros tenemos un pasado arqueológico importantísimo, con un proceso cultural extraordinariamente

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

interesante, a partir del desarrollo artístico y sociopolítico de los pueblos que nos precedieron. Pero a todo esto siempre se lo ha dejado de lado porque tenemos poco arraigo americano. Esta parece ser una característica de la cultura argentina actual, ya que nuestros antepasados tuvieron un mayor sentimiento americanista. Por ejemplo, San Martín propuso costear de su propio bolsillo la reedicción de la obra de Garcilaso de la Vega sobre los Incas: "Los Comentarios Reales", una verdadera piedra fundamental del americanismo. Por otro lado las estrofas de nuestro himno recuerdan a los Incas, y Belgrano tenía la idea de coronar a un Inca en un intento de volver a lo americano, a lo autóctono. Sin embargo, muchos investigadores a partir de 1976 por el simple hecho de defender el sentido americanista, han recibido el título de "subversivos", pese a estar luchando por algo tan enraizado con nuestra nacionalidad y con nuestros antecedentes. También, en parte, este rótulo infamante sirvió para eliminarme de las cátedras. Evidentemente, el sentido de lo americano ha sido totalmente olvidado y transgredido. Pero los acontecimientos de las Islas Malvinas han puesto de manifiesto la obligación que tenemos de fortalecer nuestro arraigo. Ya que fueron nuestros hermanos de América, aquéllos a los que estamos unidos por lazos de tierra e historia —y no otros que aparentemente eran nuestros aliados hasta ese momento— los que vinieron en nuestro auxilio. Por eso existe la necesidad imperiosa de fortalecer el sentido americanista. Y aquí la Arqueología cumple un rol fundamental de arraigo a la historia de la tierra. Cuando me dejaron cesante, el Ministro de Educación de ese momento dijo que la Arqueología era "una disciplina muy comprometida desde el punto de vista político". Ahora, si ese compromiso significa realzar la raiz americanista, trabajar sobre nuestro pasado, entonces yo acepto ese compromiso que he tomado y mantenido durante toda mi vida.

—De acuerdo a los trabajos de investigación que usted realizó en el NOA, piensa que los resultados indican que la penetración inca en nuestro territorio fue mucho mayor de lo que se suponía?

—La generación de investigadores que precede a la mía, tenía ideas muy particulares sobre esto. Hay quienes explican la penetración inca simplemente como relaciones de tipo comercial, otros hablan de relaciones religiosas. Pero ninguno tiene en cuenta lo que realmente fue el Imperio Inca y cuales fueron los pivotes fundamentales sobre los que se sustentaba su extraordinaria organización. Como sabemos, iba desde Ecuador hasta el río Maule, en Chile. Y no hay ninguna duda de que el NOA estuvo incorporado como una provincia más del imperio. Y sus habitantes estuvieron sujetos a las reglas y los principiso fundamentales que daban cohesión al Estado Inca. Ahora, la cohesión y el sentido estructurado de este estado tenían facetas diferentes. Y de estas facetas diferentes derivaban las relaciones con las etnias locales, con ciertos matices y rasgos particulares. Y justamente esto es lo que hemos estado estudiando. El hecho de que yo haya estado hace unos años radicado durante 3 meses en Cuzco, haciedo una valoración de trabajos de restauración, para UNESCO, me ayudó mucho. Me permitió estar en contacto con investigadores peruanos y extranjeros que estaban trabajando en Cuzco. Y gracias a eso pude conocer ciertas cosas que después me sirvieron para la interpretación de lo incaico en el NOA.

—En general, el resto de los investigadores coinciden con su postura respecto a la penetración incaica?

—No siempre todos los investigadores coincidimos con las conclusiones de los demás, y eso es muy sano porque hace al progreso de la cosa científica. Pero en términos generales creo que estamos más o menos de acuerdo con las contribuciones fundamentales que se van haciendo. Lo que pasa es que los problemas son muchos y los investigadores son pocos. Además no se tienen los medios ni las posibilidades económicas para realizar los trabajos. La Arqueología es una ciencia cara. Se necesita mucho personal para trabajar en el terreno, luego un largo proceso de investigación en el gabinete, también se requieren laboratorios especializados y yo justamente perdí todo esto cuando me dejaron cesante en el Museo de La Plata. Ahora estoy en la Universidad del Salvador y tenemos bastantes elementos pero no se puede estar reconstruyendo todos los tipos de laboratorios especializados con todos los elementos necesarios, y los equipos de trabajo, permanentemente. Los equipos tendrían que organizarse para que duren por generaciones. Pero con nuestros procesos evolutivos de tipo político que arrasan con todo, esas posibilidades se ven reducidas.

La restauración, como un atractivo turístico

—En varios artículos, y también en conferencias, usted ha hablado de las connotaciones positivas —y especialmente de las negativas— de la restauración de ruinas históricas...

—Este es un tema candente para la arqueología americana en general y particularmente para la arqueología argentina, donde prácticamente no se lo ha tenido en cuenta pese a la enorme importancia que tiene. Hay una serie de conclusiones con respecto a las restauraciones, hechas en reuniones internacionales. La más famosa es la Carta de Venecia. Entre nosotros no ha habido estudios a fondo sobre este tema y la aplicación que se ha hecho de las conclusiones internacionales, ha sido desastrosa. Un caso típico es el del Pucará de Tilcara, donde se ha hecho una restauración con fines de recreación para turistas. Eso es terrible, porque la restauración debe hacerse para enseñar al pueblo lo que fue el pasado, y esta enseñanza debe ser absolutamente veraz. La Arqueología es una ciencia histórica que busca recuperar lo que ocurrió en el pasado, y esa historia no puede ser falsa, tiene que ser real. Por eso este principio está en todas las cartas y reuniones internacionales y debe cumplirse correctamente, no distorsionado con fines turísticos o como propaganda de lo que hace un gobierno. Otra cosa que se debe respetar es la investigación arqueológica previa. Un sitio que se ha restaurado para que los turistas digan "qué lindo quedó eso", implica la destrucción del sitio desde el punto de vista de la recuperación científica. Si no existe una documentación extraordinariamente cuidada, que se ha hecho con un buen equipo, donde están todos los detalles de la investigación, entonces ese sitio se pierde definitivamente. Esto es lo que ocurrió con el Pucará de Tilcara donde fue culpable la Universidad de Buenos Aires, quien dirigió este proyecto que empezó hace muchos años. No se ha publicado un solo informe científico después del informe de De Benedetti, que fue quien inició la investigación por el año 1930. La restauración es un arma de doble filo. Y lo lamentable es que en este país existe gente preparada para asesorar en este tipo de cosas, y no se la consulta. Como el arquitecto *Gazaneo*, por ejemplo, que actualmente está restaurando La Manzana de las Luces, o el arquitecto *Ramón Gutierrez*, otra personalidad internacional en materia de restauraciones. Algo similar a lo de Tilcara, sucedió en Tafí del Valle, donde nosotros exploramos en 1960 e hicimos proyectos para la restauración. Sin embargo ésta fue hecha por gente que no sabía nada de Arqueología y así quedó una especie de Disneylandia para el turismo. Esto es una muestra más de la improvisación que reina en nuestro país. Cuando gente seria y preparada solicita fondos para realizar una investigación, no se los dan, y cuando hay dinero, éste va a parar a manos de aficionados, y de personas que están totalmente al margen de esta disciplina científica. Y lo paradójico es, que mientras se hacían algunos de estos desastres, nosotros éramos consultados por organismos internacionales. Yo, por ejemplo, tuve que hacer una evaluación de Machu Pichu para UNESCO.■

Luciana Castagnino

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

Los Totos

Por Carlos Marcucci

El autor es, además de escritor, periodista y publicista. Este cuento es adelanto de su próximo libro Enemigos de todo lo bueno, *que aparecerá en marzo, editado por Editorial Belgrano.*

Se puede hablar de socialización únicamente cuando quede asegurada la subjetividad de la sociedad... Un camino para conseguir esta meta podría ser la de asociar, en cuanto sea posible, el trabajo a la propiedad de capital y dar vida a una rica gama de cuerpos intermedios con finalidades económicas, sociales, culturales: cuerpos que gocen de una autonomía efectiva respecto de los poderes públicos. Que le sirva esto para reflexionar. Volveré sobre el tema cuando viaje a Buenos Aires.

—Es aburrido.

—No entendí nada.

—Dale otra.

En San Fernando, cerca del río, escondidos dentro de una hondonada fangosa, viven los Totos. Son los hijos de los Villeros. Atrasados físicamente por falta de alimento. Algunos muestran en sus caras la dignidad de un lejano rastro aborígen, otros pueden ser confundidos con cualquier muchachito de herencia europea. Todos padecen de excitación y tristeza.

Sus padres, durante mucho tiempo, por cada noche levantaron una casa. Ahora son doscientas. Las casas. Esos cubos en los que viven. Construidos con restos de una ciudad.

Los camiones, vencidos, destartalados, echando humo por todas partes, trajeron los muebles, se amontonaron en grandes pilas y sobre ellos se construyeron piezas de chapa, madera y cartón. Cada familia tardó para hacer su casa, lo que tarda en irse y volver la luz del sol.

Una nueva generación de arquitectos nocturnos se recibió en esa universidad. Aprendieron allí a construir piezas en siete horas, baños en tres y cocinas en treinta minutos para vivir provisoriamente durante toda la vida. No les fue posible levantar edificios luminosos, construir rascacielos de funcional belleza, abrir grandes ventanales hacia el sol. Pero allí, casi flotando sobre el agua o algo más firme sobre la tierra, sin ladrillos ni cimientos, construyeron un pueblo.

En ese pueblo viven doscientas familias. A veces comen, a veces duermen, otras hablan, se enferman, se curan o se mueren y durante los fines de semana festejan.

Hoy se me amontona una historia chiquitita de mi vida porque te leo y te reconozco. Sin haberte visto mucho, sin siquiera saber mucho de vos, por vos. Pero sí por tu madre. Personaje de mi infancia. De mis años nuevos de caldo de habas y ataques de asma.

De peleas y de rezos.

De alegrías cómplices y dolores de Dios ausente.

De familia querida pero ¡qué hija de puta!

De una señora grande, amplia, elegante y triste.

—Cortala.

—Sí, ésta es triste.

—Pero es linda.

—¿Querida hija de puta dijo?

Todos los sábados los Villeros participan de un rito, mezcla de danzas coribanteas, stomp, candomblé y milonga de barrio. Bombos y ollas, palmas, guitarras y pitos integran el elenco estable de la orquesta que acompaña el coro más alegre y salvaje de San Fernando. Entonces comienza a derramarse la alegría, estallan las risas, se consolidan afectos, se expurgan los cuerpos de penas y algún vientre queda fecundado por un orgasmo inconsciente. El bullicio se acaba cuando termina la noche o cuando no hay más alcohol. Los domingos están dedicados a recuperar fuerzas. Cuando llega el lunes los que tienen trabajo van a trabajar, las mujeres caminan cientos de metros para buscar agua y lavan, cocinan o simplemente calientan el agua esperando que aparezca algo para comer. Entonces los pendejitos, los hijos de los Villeros, los Totos, comienzan su propio rito, menos físico, más imaginativo, menos ruidoso, más arriesgado. En las casas se mueren de hambre, en la escuela se mueren de aburrimiento, por eso se dispersan por las calles de los barrios vecinos, se cuelgan de los trenes, juegan en las esquinas, salen a vender o a pedir y jamás se olvidan de juntarse cuando baja el río.

Pienso que lo nuestro terminó por incomprensión de los dos, pero más por falta de amor. Amor que a mí me sobraba. La nena está bien, pero no la vas a ver nunca más. De tanto en tanto te voy a escribir y te voy a mandar una foto de ella. No te esfuerces en buscarme, voy a estar lejos, muy lejos.

Cuando las aguas ceden, los Totos se largan por un camino que atraviesa el cañaveral y por él llegan al río. Entonces quedan aislados y a cubierto, para gozar del juego más divertido, juego de chicos pobres, de camas duras y de imaginación blanda.

Los Totos conocían muy bien las calles de San Fernando, los objetos que las poblaban, conocían también las casas, los negocios y los lugares baldíos. Sabían, además, forzar tapas de medidores de luz para sacar tapones, levantar la de las cloacas para buscar objetos de valor, y habían construído un túnel para entrar al Circo de los Hermanos Margal. También habían adquirido paciencia y destreza para encontrar monedas alrededor de las paradas de los colectivos, cerca de la boletería de los cines, o a los costados de los quioscos de cigarrillos.

Los buzones no habían entrado en ese inventario

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

callejero hasta el día en que Tito trajo las cartas del novio de su hermana.

Te extraño mucho, extraño mucho también que no me escribís más seguido. Yo estoy en la colimba y me aburro. Cuando me aburro mucho miro la foto que nos sacamos en Plaza Italia y me da bronca. A lo mejor estás con otro tipo y me da bronca. No veo la hora de salir. Tengo un cabo machazo que ya mandó presos a tres. Yo me estoy portando bien, estoy haciendo buena letra porque pronto me dan la baja.

—¿Che, y tu hermana anda con otro?

—Tomátela.

—¿Y no tenés más cartas?

—No.

—Yo tengo, tengo un montón.

Ese mismo día fueron a buscar el bolso de correo que Cacho tenía escondido. Volvieron a la orilla del río y empezaron por abrir varias y leerlas cada uno para sí. Fue Tito el que se dio cuenta que era mucho más lindo leer una por una y en voz alta mientras los otros escuchaban. Fue Tito también el que decidió que la primera parte no se tenía que leer más porque era siempre igual: de mi mayor consideración o querido fulano. Y que la última parte tampoco importaba porque siempre decía lo mismo. Pero fue idea de todos la de conseguir más cartas. Aprendieron a forzar buzones en muy pocos días. Comenzaron llevándose todas de un sólo buzón, para convenir que era mucho más divertido pocas pero de distintos buzones.

Desde entonces, para los Totos no hay mejor día que el de marea baja, cuando pueden leer las cartas entre risas y asombro, aplausos y silencio.

De noche, papito, es cuando más te extraño, me gustaría que terminaras el viaje pronto, también la extraño a mamita, pero a vos más porque sos de Boca y yo también, volvé pronto que ya estoy cansado de la abuela.

Los Totos no iban al cine pero conocían muchas historias, se enteraron así de cosas que la vida les había ocultado. Aprendieron palabras nuevas, descubrieron el sexo, supieron que la vida de los otros no era igual que la de ellos, que no sólo eran distintas las casas. Que hay gente que dice cosas lindas y otra que dice cosas terribles en las cartas. Que hay personas que tienen tanta plata como jamás se imaginaron, que hay un cura que escribe malas palabras, que la maestra se acuesta con un taxista, que al ferretero lo están por embargar, que el dueño de la Cooperativa está prófugo, que el presidente del club es coimero, y se hubieran enterado de muchas cosas más si no fuera por la carta de setiembre.

Y te voy a matar por traidor y garca. Te voy a matar. Aunque estés vivo ya sos boleta. Pero te mando esta carta para que te cagués de miedo, para que no puedas dormir hasta el día en que te vuele los sesos de un tiro. No va a ser pronto pero no voy a tardar mucho, a los tipos como vos hay que matarlos. No tratés de escapar porque a donde vayas te voy a encontrar.

—Está loco, Tito, dice que lo va a matar.

—¡Qué lo va a matar! Dice que lo va a matar, ¿no viste que todo el mundo dice cosas en las cartas?

—Pero no que lo va a matar.

—¿Y qué importa?

—Sí importa. Si le avisamos a lo mejor no lo va a matar.

—¡Pero qué lo va a matar!

—Dale, vamos y le avisamos.

—No.

—Por qué.

—A lo mejor lo quiere matar de verdad.

—Yo te digo que le voy a avisar, es cerca.

—Estás loco, entonces por qué no le avisaste al fiambrero que la mujer le escribía a otro y que se lo cogía.

—Porque coger está bien, además yo lo conozco.

—¿De dónde?

—Es el quiosquero.

—Pero si no es allí.

—No vive en el quiosco, vive a diez cuadras, dale vamos... es el que me regala fasos, si lo matan no me los regala más.

—Está bien, vamos.

Fueron Tito, el Pelado y Cacho. Ya era de noche cuando fueron.

—¿Y cómo le decimos?

—Morales a usted lo van a matar.

—¿Y si te pregunta cómo sabemos?

—Se lo decimos.

—Ah sí!, y después no podemos leer más cartas.

—Le decimos que la encontramos en el suelo, que se cayó.

—No, no le decimos, nada, le tiramos la carta y si la encuentra la encuentra.

—y si no la encuentra?

Cuando llegaron a la casa de Morales Tito decidió dársela. Había un extraño sentido en esa carta, no era como todas. La gente dice cosas en las cartas.

—Aquí la tiene, estaba abierta y en el suelo, nosotros vinimos porque a usted lo van a matar, dice adentro de la carta, por eso vinimos.

—¿Y si hubiese dicho otra cosa pibe?

—Y, a lo mejor no veníamos.

Morales abrió la carta, estiró el papel y la leyó lentamente. Sus ojos brillaban, su mano acariciaba la cabeza de Tito.

—Sos un buen pibe, yo siempre te regalo cigarrillos, ¿querés que te diga una cosa?, no tenés que fumar.

—¿Ya la leyó?

—Sí, ya la leí.

—¿Y no le da miedo?

—No pibe, yo tenía miedo cuando era chico.

—¡Pero ese dice que lo va a matar!

—Dice.

—¿Y si lo hace?

—Lo hace.

—Nunca vi cuando matan a alguien.

—Yo tampoco. Vení, vamos al quiosco que les voy a regalar chocolate. ¿Cuál te gusta?

—Cualquiera. Me gustan más los fasos.

Cuando llegaron al quiosco, Morales les dio chocolates a los tres. Y la bala le dio en la frente a Tito.

En San Fernando hay muchas cartas que jamás llegaron a destino. La gente dice cosas en las cartas. Las visitadoras sociales aconsejan que los chicos no anden por ahí. Las maestras, que no falten a la escuela. Los enamorados se mandan besos. En el párrafo final de la nota que le envió el oficial al Juez decía: Son vagos, aquí los llaman los Totos, será por los tontos.■

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

CINE

E.T. - El ExtraTerrestre
Dirección: Steven Spielberg
Intérpretes: Henry Thomas, Dee Wallace, Peter Coyote, Drew Barrymore.
Distribuye: U.I.P.

Es bien conocida la pasión que tiene el realizador **Steven Spielberg** por los seres del espacio exterior y los platos voladores. Sus dos versiones de "Encuentros cercanos del tercer tipo" así lo testifican. Y el estreno ahora de su último "juguete" lo vuelve a confirmar. "E.T. - El ExtraTerrestre" es la plasmación de sus más infantiles sueños y deseos. Y también quiere que lo sea de los chicos de hoy. Su mensaje se coloca a favor de una creencia —de un respeto— por los seres que puedan habitar otros mundos. Con total maestría y oficio, el "niño terrible" de Hollywood, hace entrega de otra obra donde lo que más le importa es poder entretener. (No olvidemos que esta es una de las funciones del cine). Y por supuesto otra vez los efectos especiales vuelven a ser los grandes protagonistas. Estos incluyen al, por momentos ¡eucho, extraterrestre, pero finalmente simpático y hasta "humano" visitante del más allá.

Gary Cooper que estás en los cielos
Dirección: Pilar Miró
Intérpretes: Mercedes Sampietro, Carmén Maura, John Finch, Víctor Valverde.
Distribuye: Bell Films

Nombrada recientemente como directora general de cinematografía, **Pilar Miró** es una realizadora española desconocida para nosotros. Originalmente fue directora de films para la televisión y luego entró en el cine. Lleva realizados ya cuatro films: "La petición" ('76), "El crimen de Cueca" ('79) —que tuvo sus problemas en la misma España—, "Gary Cooper..." ('80) y la reciente "Hablemos esta noche" ('82). En el argumento de "Gary Cooper que estás en los cielos" se intuye una especie de autobiografía en la cual una directora de televisión sueña con realizar su primer largometraje. La noticia de una grave enfermedad —que la obliga a hacerse una delicada operación— le hará replantear su situación, tanto profesional como afectiva. El sentimiento de soledad se va adueñando de ella hasta que busca ayuda —reparo— en un antiguo amor. Y este será el único que esté a su lado cuando ella deba ingresar en el quirófano. Historia intimista y desgarrante, pero a pesar de todo esperanzada.

Mefisto
Dirección: Istvan Szabo
Intérpretes: Klaus María Brandauer, Krystina Janda.
Distribuye: Norma Vigo

Ganadora del último **Oscar** a la mejor producción extranjera —que a más de uno le causó sorpresa al derrotar al polaco **Andrzej Wajda** con su "Hombre de hierro"— este film de origen húngaro, sin duda va a levantar mucha polémica. Su relato —que se basa en la novela homónima que habla de un famoso actor alemán, **Gustav Gründgens—** se remonta a los inicios del nazismo en la Alemania de los años '20. Un actor de teatro se relaciona primeramente con grupos de comediantes de vanguardia, y actúa en diversos mitines de la izquierda germana. Con el florecer de los "hijos" del **Tercer Reich**, se va amoldando a la época y se congracia con un general nazi. Este "padrino" ve en el actor no sólo al representante ario del arte —más aun después de su representación de **Mephisto**, el diablo— sino al hombre en el cual puede canalizar una vocación que él mismo no se anima a ejercer. El actor llega a tal grado de sumisión, de bajeza, que va perdiendo la noción de lo que se llama orgullo, integridad, personalidad, independencia. "Mefisto" es una obra sutil, rica, cruda y por sobre todo, actual.

Fernando Brenner

FUNCIONES ESPECIALES

Para este primer mes del año la **Cinemateca Argentina** tiene programado, entre otros, los siguientes films: En la sala del **Teatro SHA** (Sarmiento 2255) se verá "Estados Alterados" de **Ken Russell**, "Taxi Driver" de **Martin Scorsese**, "Pat Garrett y Billy the Kid" de **Sam Peckinpah**, "Milagro en Milan" —un clásico del neorrealismo— de **Vittorio de Sica**, "Mi tío" de **Jacques Tati**, "Encuentros cercanos del tercer tipo - La Edición Especial" de **Steven Spielberg**, "Balance de un matrimonio joven" de **Krszystoff Zanussi**, "Espantapájaros" de **Jerry Schatszberg**, "La Rosa" —vibrante actuación de **Bette Midler**— de **Mark Rydell**, "Frenesí" del maestro **Alfred Hitchcock** y "Gente como uno" de **Robert Redford**. Por su parte en la sala **Leopoldo Lugones** en el **Teatro General San Martín** se exhibirá: "El Inquilino" de **Roman Polansky**, "Mis días con Verónica" de **Néstor Lescovich**, "El último Rock" —con **Dylan, Mitchell, Clapton, Young**— de **Martin Scorsese**, "El corcel negro" de **Caleb Deschanel**, "El viejo fusil" de **Robert Enrico**, "Poder que mata" de **Sidney Lumet**, "El Padrino" de **Francis Ford Copolla** y "El Exorcista" de **William Friedkin.**

LIBROS

Cuentangos
De Horacio Vaccari. Mantícora, Buenos Aires, 1982, 159 pp.

En este su primer libro de cuentos, considerando Vaccari que el tango refleja el acontecer y el sentir sociales, se inspiró en sus títulos o en sus versos para desarrollar **Cuentangos**.

Es un collage de temas del que resulta el cuadro de la problemática actual que aflige al ser nacional.

Desde el punto de vista literario se nota una calculada elaboración, pero nada resulta afectado. Sobresalen el ingenio y la resolución feliz de la fantasía que alberga la realidad más cruda y próxima.

La Constitución cuestionada
De René H. Balestra, Germán J. Bidart Campos, Carlos S. Fayt, Mario Justo López, Jorge Reinaldo Vanossi. Editorial de Belgrano, Buenos Aires, 1982, 196 pp.

El Instituto de Derecho Público de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de Belgrano organizó, en 1981, un ciclo de conferencias que se llevó a cabo entre el 29 de marzo y el 24 de abril de 1982, y que conforma el grueso de este volumen.

En las primeras páginas aparece la Constitución de la Nación Argentina: luego un esclarecedor catecismo sobre la misma, a cargo de Mario Justo López; y, por último, la nómina de los presidentes argentinos desde 1853 a la fecha.

Abre las disertaciones René H. Balestra quien acentúa la necesidad de volver a la Constitución.

Jorge Reinaldo Vanossi afirma "que la cuestión Argentina no es constitucional sino primariamente política..."

Mario Justo López sostiene que la crisis constitucional es sólo un aspecto de la crisis argentina; la democracia está en crisis; enfatiza las crisis de identidad y de legitimidad que deben de superarse.

Carlos S Fayt traza el perfil del político que como dirigente tiene que contar con los medios para ver clara la realidad y así será eficaz la democracia.

Germán J. Bidart Campos se pronuncia a favor de la permanencia de la Constitución puesto que los argentinos creen en su ideología y valores.

Los chicos de la guerra.
De Daniel Kon. Editorial Galerna, 1982, 222 pp.

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

RECOMIENDA

Este libro reúne los testimonios de ocho ex soldados que pelearon en las Malvinas. De ahí el título: **Los chicos de la guerra.**

Su autor, un joven periodista, fue hasta el fondo de la cuestión entrevistando, grabador en mano, a los ex combatientes. El resultado es un testimonio esclarecedor, en el que las experiencias están presentadas de una manera inteligente, a la vez que con respeto y, por momentos, no sin un cierto tono afectivo.

Los chicos de la guerra es un documento que, en el momento de un estudio clarificador del conflicto de las Malvinas, se hará material imprescindible. Hoy, como elemento para un acercamiento a aquellos acontecimientos, resulta fundamental.

Una cultura de catacumbas y otros ensayos
De Santiago Kovadloff. Ediciones Botella al Mar, Buenos Aires, 1982, 102 pp.

Kovadloff reunió estos 15 ensayos de los cuales uno es inédito, y el resto ha sido publicado en el diario **Clarín** y en las revistas **Cuadernos del camino, El ornitorrinco** y la desaparecida **Vigencia**.

Con una mentalidad adiestrada en el ejercicio filosófico, el autor expresa implícitamente su deseo de que se revaloren la filosofía, la democracia, la poesía, como algunas de las importantes pautas que configuran la cultura nacional.

Llama cultura de catacumbas "al trabajo creador que no tiene marco institucional", al que se dedican casi todos ex-docentes universitarios fuera de los claustros, en el que es posible seguir cuestionándose la realidad y produciendo. Esta cultura será provechosa cuando pueda volver a su lugar: las facultades de filosofía y letras renacidas.

Encuentros con Silvina Ocampo
De Noemí Ulla, Editorial de Belgrano, Buenos Aires, 1982, 154 pp.

Es el encuentro de dos inteligentes y sensitivas.

Noemí Ulla, habiendo estudiado particularmente la obra de Silvina Ocampo, preguntando lo medular, y acertando con las observaciones a la producción aludida, genera estas charlas alrededor de recuerdos, sueños, amor, música, teatro, pintura, animales, árboles, que convergen en el gran tema: la literatura.

Ulla nos descubre el camino que recorre Silvina Ocampo como escritora: los inicios; el valor de la contemplación; la importancia de las lenguas, el habla, la sintaxis; su singular concepto de diálogo y monólogo; los matices de la poesía y de la prosa; la realción con Bioy Casares y Borges.

Queda el retrato de la plasticidad de Silvina Ocampo creadora.

Es este un libro que puede convertirse en la "mano derecha" de los lectores de S.O.

Graciela Sarti de Barrientos

Cincuenta años de historia argentina (1930-1980), de Gerardo López Alonso. Editorial de Belgrano, 1982, 414 pp.

Este libro, como está aclarado en la tapa, es una cronología básica de los principales acontecimientos que hacen a la historia de nuestro país, en estos últimos cincuenta años, en los aspectos políticos, sociales y económicos.

Comienza el 6 de setiembre de 1930, con el derrocamiento del presidente constitucional Hipólito Irigoyen, a raíz del golpe militar que encabezaba el general Uriburu y concluye el 28 de diciembre de 1980, consignando serios problemas del sistema financiero. No obstante, se da también alguna información en lo que respecta al año 1981, sus principales acontecimientos.

Epoca esta en que la inestabilidad se volvió una constante, de recurrentes golpes militares, de gestación de la actual, crítica, situación de nuestro país, sus hechos fundamentales deben organizarse y mantenerse claros en nuestra memoria para el análisis de nuestro pasado inmediato y nuestro presente.

Inodoro Pereyra, el renegau.
De Roberto Fontanarrosa. Ediciones de la Flor, 1982.

Acaba de aparecer el número nueve de las aventuras de este disparatado, delicioso personaje, el que, acompañado por el sabio y ocurrente Mendieta, nos seguirá haciendo reir con sus encuentros insólitos y sus reflexiones.

PLASTICA

En Praxis, Galería de Arte, de Arenales 1311, se realiza la muestra del Primer Salón de Artes Plásticas, especialidad pintura, organizada por la Bodega J. Edmundo Navarro Correas S.A. Hasta el sábado 8 de enero podrá ser visitada; días hábiles, de 10 a 13 y de 16 a 21 hs. Sábados de 10 a 13 hs.

TEATRO

De víctimas a victimarios.

Esta obra de Aaron Korz, que, con la brillante dirección de José María Paolantonio, fuera aplaudida en el Ciclo Teatro Abierto '82, puede verse ahora en el Teatro Planeta. Los horarios son: miércoles, jueves y viernes a las 21:30 hs.; sábados 21:30 y 23 hs. y domingos 21 hs.

DISCOS

Chany Suares
No te rindas RCA

Chany es una de las cantantes que se han dado a conocer últimamente, pero que hace mucho que están trabajando en lo que se ha dado en llamar proyección folklórica. Su anterior trabajo —"Abierto al júbilo"— ya había marcado un estilo que aglutinaba tanto candombe, chacarera, zamba. En este su último disco interpreta temas de diversos autores como el cubano **Silvio Rodríguez** ("La maza", "Mujeres" y "En estos días"), **Roque Narvaja** ("No te rindas, Malena" y "La guitarra entre mis brazos"), **Isella-Tejada Gómez** ("Canción de lejos"), **Julio Lacarra** ("Milonga del si volviera"). Entre los músicos que acompañan a **Chany** aparecen: **Daniel Homer** (guitarras, bajo y coros), **Horacio López** (batería), **Litto Nebbia** (piano), **Bernardo Baraj** (saxo), **Rubén Rada** (percusión y coros), **Osvaldo Fattoruso** (percusión y coros), **Gustavo Dinerstein** (flauta), **Daniel Binelli** (Bandoneón), **Raul Barbosa** (acordeón) y **Jorge Rabito** (bajo). **Chany** es una chiquita que vale tanto como las más grandes.

Sixto Palavecino
Noticias del monte EMI

Hijo de músiqueros y violeros, este santiagueño —que cada tanto le gusta hablar y cantar en quechua— llega con unos temas traídos del monte, algunos de su autoría. La chacarera, el gato, la zamba, el escondido, ritmos que forman parte de nuestra riqueza musical y que **don Sixto** recrea con mucho cariño y respeto, a través de las cuatro cuerdas de su violín. En el lado uno los interpreta con su propio conjunto y en el otro lado lo acompañan **Las Sacha Guitarras y Carmen Palavecino**, hija del violinista.

Jaime Roos
Jaime Roos Philips

Con su reciente actuación en **La Trastienda**, el uruguayo **Jaime Roos** hizo su primera presentación en el país, a propósito de la edición de este disco. El mismo es una recopilación de sus primeros tres largaduración: "Candombe del 31", "Para espantar el sueño" y "Aquello". Poseedor de un agradable timbre grave, de buena modulación y de una capacidad creativa, realmente notables, **Jaime** trae para estos pagos su cancionero que es uno de los más importantes dentro de la Nueva Música Popular Uruguaya.

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

el gato montés

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

revista
paz y justicia
La Paz es fruto de la Justicia

dirigida por adolfo pérez esquivel
premio nobel de la paz 1980.

en nuestro próximo número:
entrevista a Peregrino Fernández / derechos humanos: la autoamnistía del gobierno y la movilización popular / primero de mayo: opinan políticos y sindicalistas / padre Carlos Mujica: testimonios de su lucha / Monseñor Hesayne escribe sobre la reconciliación

Para suscribirse a esta publicación envíe el cupón adjunto y giro postal a nombre de Raúl Aramendy.

CUPON DE SUSCRIPCION

Nombre y Apellido .....
Dirección .....Localidad.....
Provincia.....Código Postal .....Teléfono .....

SUSCRIPCIONES ANUALES: Normal ☐ $ 600.000
Colaboración ☐ $ 800.000 Colaboración Extraordinaria ☐$1.000.000

REVISTA PAZ Y JUSTICIA, México 479, (1097) Buenos Aires
República Argentina.

LOS SONIDOS DEL SILENCIO
El Programa
Exquisitamente popular

Raúl Cabrio Machado
LR2 Radio Argentina
Sábados 13.30 hs.

LR5 Radio Excelsior
Domingos 20.30 hs.

Una realización integral de
Producciones Publicitarias
Cabrio Machado
Aristóbulo del Valle 1634 5° Piso
Buenos Aires Teléfono 801-9445

ESTUDIO MARIANA SZUSTERMAN
DANZA CONTEMPORANEA - DANZA CLASICA - JAZZ - GIMNASIA - ZAPATEO AMERICANO -

PROFESORES:
MARTA BONETTO
DIANA GILARDENGHI
RUTH GUELMAN
ADRIANA MANGIACAVALLI
LAURA PREGUERMAN
FRANCO RANIERI
MARIANA SZUSTERMAN
ETEL BENDERSKY
LYNNE SAXTON
MARTA VARELA

INFORMES:
DE 10 A 14 - 552-8209.
DE 18 A 22 - 35-9480.
CORRIENTES 1148 - 4° P.
EL ESTUDIO CUENTA
CON HORARIOS PARA ENSAYOS

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

ESTUDIO DE TEATRO·DANZA

LENK

- **DANZA JAZZ**
- **DANZA CLASICA**
- **GIMNASIA JAZZ**
- **DANZA CONTEMPORANEA** (*técnica Graham*)

TALLER DE TEATRO

Robertino Granados

- preparación del actor a principiantes
- taller de entrenamiento a profesionales

CURSO DE FORMACION ACTORAL
APLICADO A LA DANZA MODERNA
Y LA COMEDIA MUSICAL

A bailarines c/formación y estudiantes
Solicitar entrevista personal

Sta. Fé 2206 - 3° p. - 83-2483

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