

Revista Mensual

# EL PORTEÑO

Año II/Nº 15/Marzo 1983

\$ 65.000

A black and white photograph of Marcel Marceau, an elderly man with thick, wavy white hair and a serious expression. He is wearing a light-colored collared shirt under a dark jacket. His right hand is raised, with fingers slightly curled, as if in a gesture of emphasis or a specific mime.

## Reportaje exclusivo Marcel Marceau: El grito del silencio

Enrique Villegas: "Yo me comí la vida" / Andrés Rivera: "Enfrentarse al poder" / Trillo: "El loco Chávez es peronista" / Profesor Manuel Sadoski: La educación alienada / Letras: En busca de la carrera perdida. Contestan Borges, Lafforgue, Pezzoni y María Elena Rodríguez



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [www.ahira.com.ar](http://www.ahira.com.ar)

# STATUS

REVISTA  
MASCULINA

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

## CARTA DEL DIRECTOR

Puede parecer extraño que en estos momentos de acuciante realidad local, *El Porteño*, que no eludió hasta ahora ningún compromiso periodístico, publique en su tapa a Marcel Marceau. No lo es, porque *El Porteño* no eludió tampoco ningún compromiso cultural, y cuando una nueva colaboradora nos envió desde Europa el reportaje a ese artífice del teatro del silencio, decidimos convertirlo en tapa como signo de nuestro trabajo en todas las manifestaciones del hombre. Su experiencia, sus fundamentos, el papel de los jóvenes, y sus razones para no venir, por ahora, a la Argentina, pasan por esa charla.

Cuatro argentinos, hablan de sus respectivas obras, y de la realidad. El Profesor Manuel Sadosky, ex vice-decano de la Facultad de Ciencias Exactas, explica por qué se tuvo que ir del país y por qué piensa volver. Carlos Trillo, desde el análisis de el popular Loco Chávez indaga en política y en las po-

sibilidades de la historieta. Andrés Rivera, un brillante narrador, habla de la literatura, pero analiza el tiempo del silencio que comenzó en 1976. Enrique Villegas, con su humor habitual, explica el sentido de su vida.

Otras notas, abordan los costados conflictivos de la actualidad. Por ejemplo, acerca de la carrera de Letras, responde —junto a Enrique Pezzoni y Jorge Lafforgue— nada menos que Borges. En momentos en que las revistas masivas que siempre estuvieron con el silencio y la pavada, empiezan a vender la protesta, las reivindicaciones del pueblo, y hasta se ponen serias, creemos que no es poca tarea afirmar el mecanismo de inteligencia que nos propusimos ejercer al crear esta revista.

*Gabriel Levinas*

## SUMARIO

- 6 **Nota de tapa.** Marcel Marceau: El grito del silencio, por Estela Estrada.
- 12 **Medios.** Algunas precisiones sobre la Ley de Radiodifusión, por Ricardo Horvath.
- 16 **Educación I.** Profesor Sadosky: La educación alineada, por Mónica Flores Correa.
- 20 **Despojos.** La idea de Centro-Periferia, por Martha Gavensky.
- 22 **Aborígenes.** El fenómeno de la discriminación étnica, por Isabel Hernández.
- 26 **Letras.** En busca de la carrera perdida, por Miguel Angel Vitagliano.
- 30 **Músicos.** Enrique "Mono" Villegas: "Yo me comí la vida", por David Almirón.
- 32 **Historietas.** El loco Chávez es peronista, reportaje a Carlos Trillo, por Martín García.
- 36 **Buenos Aires.** Del barrio al centro, por Ana María Facciolo.
- 39 **Marginados.** Ruth, la prostituta; reportaje por Luis Majul.
- 42 **Delirios.** Voces en la conferencia conferencia, por Christopher Jones, segunda parte.
- 46 **Educación II.** El folklore y los niños, por Fanny Trainer y Alicia Ferrari.
- 50 **Titiriteros.** Genialidades de un arte subestimado, por Jorge Rodríguez Mares.
- 53 **Cine.** Victor Iturralde: Cine grande para chicos, reportaje por Fernando Brenner.
- 56 **Fotografía.** Max Fund y Domina.
- 58 **Literatura.** Andrés Rivera: "Enfrentarse al poder", por Carlos Dámaso Martínez.
- 61 **Cuento.** Sitiados, de Eduardo Grüner.

# EL PORTEÑO

*Director*  
**Gabriel Levinas**

*Jefe de Redacción*  
**Miguel Briante**

*Secretario de Redacción*  
**Gustavo Wagner**

*Coordinación*  
**Jorge Ilvek**

*Arte y Diagramación*  
**Jefe Alfredo Baldo**

*Colaboradores*  
**Eduardo Rey**

*Fotografía*  
**Daniel Jurjo**

*Colaboran en este número*

**Estela Estrada - Ricardo Horvath -  
Mónica Flores Correa - Martha Gavensky - Isabel Hernández - Miguel Angel Vitagliano - David Almirón -  
Martín García - Ana María Facciolo -  
Luis Majul - J. Christopher Jones -  
Fanny Trainer - Alicia Ferrari - Jorge Rodríguez Mares - Fernando Brenner -  
Carlos Dámaso Martínez - Eduardo Grüner**

*Corresponsales*

**Nueva York: María Eugenia —  
Estenssoro**

**Inglterra: Christopher Jones**

**Polonia: Rajmund Kalicki**

**España: Humberto Rivas**

**Italia: Oscar Bony**

**Senegal y Africa: Frédérique Van Bemmlen**

**Washington: Daniel Levinas**

**París: Oscar Caballero**

**Noruega: Inés Herdoy y Audun Wik**

**Nación Kolla: Asunción Ontiveros  
Yulquila**

*Corrección*

**Susana Villalba**

*Foto de Tapa*

**Néstor Chprintzer**

El Porteño Revista Mensual, Editada por el Porteño S.A. Cochabamba 725, tel. 26-0634, Buenos Aires, Argentina. Registro Nacional de la Propiedad Intelectual N° 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. Marzo 1983.

## CARTAS DEL LECTOR

Estimados amigos:

Ante todo quiero felicitarlos. Las notas que publican todos los meses no tienen desperdicio. El N° 12 no fue la excepción, especialmente los reportajes a O'Donnell y Novak son harto interesantes, pero...

Cierta vez escribió Sartre que los franceses nunca fueron tan libres como bajo la ocupación nazi porque consideraba que cada pequeño gesto era un acto de resistencia ante el opresor, es decir cobraba una dimensión enorme (o algo por el estilo). En ese sentido ahora les podemos dar cátedra. Fuimos tan "libres" como ellos, con el agravante que ningún Gral. De Gaulle o Patton nos vino a sacar las castañas del fuego. Ni siquiera el Chapulín Colorado podía ayudarnos. Era un problema entre argentinos. ¿Era?

O'Donnell habla de los militares, del poder de la oligarquía, de los sindicatos, de la debilidad de los partidos políticos, etc. Nos dice que la inexistencia de un partido que aglutine a la derecha en forma orgánica es un serio problema, etc. ¡Una maravilla Willy! Ahora, sabido es que la Argentina posee un sistema político digamos corporativo (por no decir fascista), y una de las patas de la mesa es la Iglesia Católica. El Sr. O'Donnell ignora olímpicamente el asunto.

En el reportaje a Mons. Novak, Mónica Flores Correa le hizo cinco preguntas fulminantes con respecto a la actitud política de la Iglesia en Argentina. Las gambeteó lo mejor que pudo (entre bueyes no hay cornadas) y, finalmente, terminó confesando que la que toma las decisiones es "la Iglesia de los Poderosos". No se porqué me vino a la memoria "La Cruz Invertida" de Marcos Aguinis. Andá a saber.

Sin ir más lejos habría que analizar bien a fondo la actitud de la Iglesia entre 1976 y 1982. Algunos exquisitos chupacirios dicen que la Iglesia es infalible en cuestiones religiosas y falible en cuestiones temporales. Cuestión de gustos: Yo creo en la infalibilidad de Alfonsín y en la belleza metafísica del raviol. Otros arguyen que los documentos tibiamente críticos publicados oportunamente, los documentos secretos (¿existieron?) y la actitud de las "ovejas negras" del catolicismo, son suficientes para salvar la honorabilidad de la Iglesia. Lamento disenter con esas apreciaciones. Cuando, por ejemplo, a Perez Esquivel le dieron el Premio Nobel de la Paz, a la dictadura se le vino el alma al piso. En las revistas y en los diarios salieron notas y reportajes y se puntualizó el estrecho vínculo que tiene con el Vaticano, El Servicio Paz y Justicia, lo ratón de Iglesia que es, etc. etc. Resultados: Sacaron un comunicado diciendo que él nada que ver con la

Iglesia. El gobierno ni corto ni perezoso le fregó por las narices al país ese comunicado por T.V. ¿Derechos Humanos?: puaj!, cosa de comunistas, nosotros somos derechos y humanos (¿cuántos pegaron esa calcomanía en 1979?).

Eso tiene un nombre: complicidad. Si alguien le quiere inventar un nombre más diplomático que se lo invente. Otro ejemplo: Caso Malvinas. ¿Ya nos olvidamos del cura de Puerto Argentino? Tuvo que venir el Papa a decir que la cortaran. Parece que los religiosos de acá estaban en otra cosa. A lo mejor estaban meditando sobre la inconveniencia para los jóvenes de algunas escenas de "regreso sin Gloria". Nos hace falta la esclarecida palabra del Padre Fernández (¿así se llamaba?), es lamentable que a su regreso le haya atacado el virus de la invisibilidad y la muidez. Debe ser por el manto de neblina.

Aunque no soy peronista (U.C.R. a mucha honra) no puede dejar de llamarme la atención el hecho de que la Iglesia sabotó al Gral. Perón en el '55 abiertamente y del '76 al '82 coqueteó con el "Proceso". ¿Será porque a los procesistas nunca se les cruzó por la cabeza poner Ley de Divorcio? Misterio.

Una duda cruel me corroe el esternón. Si el Proceso no hubiera fracasado económicamente, si no hubiera sucedido lo de Malvinas: ¿cuántos exigirían democracia, elecciones, etc. etc.? Pienso, y no lo digo con alegría, que a lo sumo unos pocos dirigentes políticos y punto. No nos engañemos, nuestro país tiene una cultura política de ornitorrinco. Al 50 ó 60 % del país lo único que le preocupa es tener trabajo, un buen sueldo y los hijos en el colegio. Lo demás: si hay estado de sitio, si hay dictadura, si hay desaparecidos, si hay crímenes por razones políticas; les importa un bledo. La sangre, dicen, se seca muy rápido. Así nos va.

Hace poco alguien dijo que la causa de nuestros males es que estamos enfermos de conservadorismo. Fruncimos el ceño cuando desde otros países nos señalan como republiqueta fascista, y sin embargo es verdad. Estamos tan acostumbrados a la roña que a veces nos creemos que sólo somos un poco desaliñados.

Hay quien cree que a partir de ahora las cosas necesariamente cambiarán dado que las F.F.A.A. capitalizarán estos últimos años como experiencia y no volverán a las andadas. Me niego a ser tan ingenuo y a pensar que tan sólo es un problema de militares mesiánicos. No va a ser nada fácil.

Atentamente:

Angel Raúl Carro  
Maipú 6877  
Mar del Plata

Señor Director  
De mi consideración:

Esta carta está motivada por una frase de Carlos Giménez en el ejemplar N° 11, donde dice, entre otras cosas, "El teatro de la calle, obviamente, es desconocido en Argentina"; totalmente desinformado, aunque la culpa no solo es de él. En el N° 12 de vuestra revista tengo referencias de que un grupo de teatro argentino (pido disculpas a mis pares por no recordar su nombre, además no tengo en mi poder el ejemplar para consultarlo), en Cartas del Lector opinaba con severos conceptos sobre la nota que también hoy me ocupa.

Me consta que algunos grupos teatrales en Argentina han realizado y siguen realizando experiencias o trabajos en la calle; por supuesto, que en esta línea de trabajo está la Escuela de Mimo Contemporáneo-Teatro Participativo y hace ya 11 años que no sólo trabajamos en la calle sino también en espacios reales como ser: negocios, plazas, fábricas, subterráneos, colectivos, trenes, depósitos, estadios, etc., etc. ¿Y todo para qué?, para generar nuevas formas y conceptos teatrales, basados en la utilización de otros espacios (no sólo el teatro) y en la participación permanente de la gente (que el teatro convencional no lo hace). Estas propuestas surgen para enfrentar a esa estructura teatral convencional, el que yo a veces llamo: el del ensayo y la representación, y que responde fielmente a la estructura social y política capitalista, y otro motivo que hace que surja el "teatro de la calle" (no significa que sólo se haga en la calle) es enfrentar a esa estructura social-política, en algunos casos para reformarla, en otros para transformarla.

Por supuesto, que estos grupos teatrales han sido marginados de los medios de difusión, por los funcionarios de turno, por los empresarios teatrales, por la situación social-política de Argentina (sobre todo en los últimos 6 ó 7 años) donde no sólo fomentan a estas actividades teatrales sino que las ignoran, en el más leve de los casos. Porque es un teatro que nació para cambiar y a veces los cambios, para algunos, pueden resultar peligrosos. Otro elemento que fastidia y mucho, es la indiferencia hacia el teatro experimental que tiene la gente de teatro, una muestra de lo que digo fue lo que sucedió con Teatro Experimental en Teatro Abierto, pero sobre todo, los criterios que tuvieron los directores o coordinadores de la parte experimental de Teatro Abierto y que estaban basados en la coherencia estética y temática; cómo es posible pedirle estos criterios al teatro experimental cuando es lo que trata de destruir, justamente. Esto lo digo con fundamento, porque estuve en contacto con la organización de Teatro Abierto, junto a otros pares de teatro experimental; en principio, proponiéndoles una nueva estructura para la

edición 82 basada en criterios reales del teatro experimental. No fue aceptado... así les fue. No sé si a esto llamarle indiferencia o ignorancia (por supuesto, en teatro experimental).

Como Ud. podrá analizar, la situación del teatro de la calle, teatro participativo, teatro invisible, teatro de intervenciones, y todos los nombres que han surgido desde que gente interesada en modificar estructuras casi caducas (artísticas y sociales) le ha dado denominaciones de acuerdo a sus necesidades, épocas y lugares; por lo tanto lo peor que nos puede suceder (teatralmente hablando han sucedido cosas peores y por desgracia seguirán sucediendo) es ignorar a este tipo de teatro, que será el Teatro del futuro (si no lo es ya).

Por lo tanto le propongo a Ud. Señor Director, un proyecto: a través de la Revista El Porteño lanzar un llamado a grupos o personas que hayan realizado experiencias teatrales y reunirlos para dos hechos: primero, para hacer una nota conjunta importante y extensa sobre la actividad teatral experimental; y segundo auspiciar, o apoyar dentro de sus posibilidades, un verdadero encuentro de Teatro Experimental. Sobre esto, tiene mi aporte a través de mi experiencia y de la Escuela que dirijo, que ha participado de varios Festivales de Teatros experimentales y convencionales.

Después de todo esto, me resta decir que la propuesta está en pie... al igual que el "teatro de la calle"... que según Giménez, y otros también, en Argentina no existe.

Lo felicito por **El Porteño**.  
Suerte y gracias.

Alberto Sava

Sr. Director

Permítame manifestarle que su Revista, una vez descubierta por mí, fue un imán que me atrapó mensualmente y en carácter de exclusividad. Sin duda estaba enfrente de una Revista diferente... hasta el N° 13. Se han publicado en ella dos colaboraciones que insumen 13 carillas. Me refiero a "La vanguardia muere primero" y "Diciembre Porteño".

La lectura de ambas me llevó hora y media; sus títulos me prometían una pausa gratificante. La decepción fue profunda; debí recurrir a un esfuerzo de magnitud para finalizar su lectura. Se trataba de un problema de disciplina, lo que se comienza se termina. Insisto que me aboqué a esa lectura (¿tortura?) con mucho entusiasmo por su índole temática. Su tratamiento fue deplorable.

Me asalta un interrogante: ¿a quién van dedicados esos artículos, cuál es su finalidad? ¿A una "elite" pensante a la que le sobre el tiempo o a una masa ávida de información? (primer eslabón

de la cultura).

Descuento que a cualquier autor le halaga llegar a ser ampliamente conocido; es una legítima aspiración porque conlleva la entrega de líneas muy mediatas para consumo de una audiencia nunca satisfecha. Escribir es una responsabilidad que se contrae con la masa de lectores. Es un parto difícil, laborioso el de pergeñar unas líneas; pero, como todo lo que se hace con amor, reditúa una sensación de deber cumplido. ¿Puede haber otra interpretación fuera de ésta? Personalmente pienso que no. Pero ambos escritores parecieran no compartir este enfoque.

Entendemos que fondo y forma deben correr parejos para lo que es indispensable ceñirse a algunas reglas, no por viejas, menos valiosas.

Brevidad, claridad, estilo literario o periodístico, junto al conocimiento del tema son algunas —no todas— de las exigencias que hacen a la potabilidad del engendro.

¿Habrá que recordar a Gracian (lo bueno si breve dos veces bueno)? La claridad, expresión del conocimiento acabado de la materia en cuestión, es lo que hace, juntamente al estilo, al placer de su lectura y por ende a su amplia difusión.

Los autores no han sabido respetar esas reglas: falta de estilo simplemente periodístico. Carencia de expresiones diáfanas, precisas. Oscuridad en las oraciones tipo parlamento, sin resuello, sin tregua por su desmedida extensión, lo que conspira en el intento de vincular, en el transcurso de su lectura, un párrafo con otro (¿galimatías?). Como remate de ese estilo pesado, muy especialmente en Oscar Landi, se señala el uso de palabras de muy dudoso significado y ausentes en el Diccionario de la Academia (clientilístico, faccional, relacionel) y por añadidura tremendamente cacofónicas. No menos ditirámica es la requisitoria del periodista que lo interroga (Andrés Fontana) que, seguramente, contagiado del estilo del autor, la emprende con la misma frondosidad con frases cuasi ininteligibles. Mendel necesitó sólo algunas cuartillas para formular las leyes acerca de las herencia de los seres orgánicos.

Sentí que había perdido mi tiempo, enmarañado en un coloquio insoportable.

En lo que a mí hace, leo para conocer más y mejor... en el menor tiempo posible dada la magnitud de mi ignorancia.

Me pregunto: ¿qué puede haber entendido el lector "a secas", el verdadero destinatario del mensaje? No es obligatorio escribir, pero si se lo hace debe ser con un mínimo de galanura. Es lo que faltó. Pudo y debió ser superado por la Dirección de haberlo sometido a una revisión de fondo y forma.

Sr. Director le agradecería la publicación de esta carta. Lo saludo muy atentamente.

Dr. Américo Nunziata

Tenía sólo trece años y ya había elegido el teatro del silencio como forma particular de comunicarse con el mundo. Después de un año, en 1947, llegó Bip, su personaje fetiche que lo ha acompañado a lo largo de su carrera por sesenta y cinco países y cinco continentes. Marcel Marceau, el genial mimo francés nacido en Estrasburgo hace cincuenta y nueve años, formó compañía propia en 1949 y después de veinte años, abrió en París una Escuela Internacional de Mimo que funcionó hasta 1971. En 1978 fundó la Escuela de Mimodrama Marcel Marceau y el Teatro Experimental, considerados ambos como los mejores del mundo.

Marceau, que ha estudiado los teatros japoneses del "No" y del Kabuki y el arte mudra en la India, es un mago del gesto y la palabra. Habla con vehemente pasión de su arte y ningún tema le es ajeno.

"El silencio —proclama— es la manera más pura de transmitir el arte. Las palabras son fantásticas pero muchas veces limitan. El mimo, en cambio, es la hora de la verdad".

El Porteño lo entrevistó en Madrid. Esta es la charla:

## "La distancia más corta entre dos puntos"

—Usted se inicia como actor en París y descubre el teatro del silencio siendo alumno de Etienne Decroux. ¿Por qué elige un arte tan singular?

—La manera más pura de transmitir un arte es el silencio. Hay una fraternidad universal que se expresa a través de él, tal como hay una fraternidad entre los músicos, los pintores, los escultores, los artistas en general. Las palabras son maravillosas pero así como pueden expresar todos los sentimientos, la ambigüedad, la alegría, la generosidad, el agradecimiento, pueden también mentir. Yo siempre digo que el mimo es la hora de la verdad. Es claro inmediatamente. La pantomima no pone límites, en cambio las palabras, sí. La gente no tiene paciencia para escuchar. Prefieren mirar. Pero yo quisiera que la gente mirara al mimo y lo "escuchara". Yo no sé si la gente

# Marcel Mar El grito del silen

A los cincuenta y nueve años, considerado como uno de los mejores artistas del mimo del mundo, Marcel Marceau mantiene una activísima e inagotable labor, tanto artística como docente. Este hombre, que a los trece años eligió el silencio para comunicar sus sentimientos, nos habla sobre su vida, su arte, sus errores y sus sueños.

que ve por primera vez uno de mis mimodramas los comprende de verdad. La aproximación al arte de la pantomima no se consigue de golpe. Al mimo hay que verlo varias veces, "escuchar" sus gestos, porque hay una transmisión simbólica que pasa muy rápidamente. Saint Exupéry decía que "lo esencial es invisible a los ojos". El ojo muchas veces engaña y cuando ve una cosa no siempre la comprende. Hay que adquirir una cultura del ojo. Por ejemplo, cuando uno va varias veces a un museo, —se dice que los museos están muertos pero yo digo que están más vivos que los vivos— descubre, cada vez, objetos nuevos. Pasa también

con la música: cuanto más la escuchamos más nos dice. Con el gesto es igual, ya que uno no puede percibirlo por primera vez, es necesario verlo varias veces hasta comprenderlo de verdad. No es cuestión de ver el espectáculo que el mimo ofrece y no ir más porque ya se ha visto. Es como decir que una vez escuché a Mozart y ya no lo escuché más.

—Los norteamericanos han dicho de Marcel Marceau que "es la distancia más corta entre dos puntos". ¿Qué significa eso?

—Significa que el mimo no tiene necesidad de explicar los gestos y que no se puede ir más rápido a lo esencial. La

# ceau: cio



distancia más corta porque es la parábola, el sentido mismo.

—Hablemos de Bip, el personaje creado por usted y que se ha transformado en un ser con vida propia. ¿Quién es Bip y qué pretende?

—A pesar de su tradicional cara blanca, Bip no es el Pierrot del siglo XIX sino que vive las situaciones del siglo actual, casi como un Don Quijote que se enfrenta a molinos de viento. Con él yo quiero expresar las contradicciones de la vida, la lucha del hombre medio, sus sueños, sus angustias... El arte es un símbolo y una filosofía y es necesario que la gente se identifique a la vez también con la vida trágica y

cómoda de todos los días. La tragicomedia no son sólo ideas —Bip es un personaje trágico y cómico a la vez— sino hechos, sucesos de la vida diaria.

¿Cuándo y por qué se produce el renacimiento del arte de la pantomima?

—El renacimiento de la pantomima se produce en este siglo y yo me siento muy feliz sabiendo que he contribuido a él. La pantomima fue muy importante en Grecia y Roma pero el auténtico renacimiento se dio en Francia, sobre los años treinta. Hasta ese momento estaba la llamada pantomima blanca con Pierrot, la italiana, la inglesa— de donde salieron los grandes actores del cine mudo como Chaplin o Buster Ke-

aton—. Ese resurgimiento no es un hecho casual ni mucho menos. Estuvo fuertemente influenciado por las esculturas de Rodin, la danza expresionista alemana, el ballet ruso y la codificación que el actor Etienne Decroux, mi maestro, hizo del arte moderno de la pantomima. El creó una gramática moderna basada en el contrapunto de lo visible y lo invisible y gracias a eso el mimo ocupó un lugar independiente, con entidad propia, en el mundo del teatro. Chaplin y Keaton abrieron la primera puerta en el cine pero en teatro fueron grupos, no individuos. En el año cuarenta y cincuenta fui el primero en crear personajes.

—¿Qué es lo que se plantea Marcel Marceau a la hora de montar un mimodrama?

—Dos personajes marcan mis mimodramas: Gogol en la literatura rusa y Tirso de Molina con su "Don Juan". Don Juan me interesa muy especialmente. Los franceses creen que es Casanova pero se equivocan porque no es el seductor superficial, es la soledad y la conciencia de ella. Don Quijote me atrae mucho también porque es el primer personaje ubicado en la Edad Media que lucha por conquistar el derecho a la libertad. Y Fausto me atrae poderosamente porque muestra el problema del hombre y del tiempo, de la vida y de la muerte.

—¿Cual es el objetivo de cada uno de sus espectáculos?

—Mi objetivo es el mismo que el de la literatura, la música, o el que usted tiene todos los días al levantarse: ser feliz, encontrar eso que llamamos felicidad, encontrar el amor. Pero también están ahí, aunque no las busquemos, la tristeza, la angustia, la soledad, la desesperanza, y todo esto también se transmite en el teatro. El teatro reproduce nuestra vida, pero el teatro del silencio no la representa de manera natural, realista, sino a través del simbolismo y es por eso que hay tanta identificación. La pantomima es el grito del silencio y a través de la inteligencia y la sensibilidad el hombre comprende ese simbolismo. Si el gesto del mimo fuera naturalista después de diez minutos el público no podría verlo más, se aburriría. En el teatro el texto da las imágenes. En la pantomima es necesario que las palabras surjan de los gestos.

## La pantomima oriental

*Marcel Marceau estuvo en China durante el mes de septiembre. Era la primera vez que visitaba ese país el cual, por diversos motivos, todavía no había podido conocer. El mimo francés "habló" con sus gestos al público chino que quedó cautivado con su virtuosismo.*

—¿Los chinos entraron fácilmente en el juego del mimo?

—Hay diferencias entre el estilo oriental y el occidental en lo que a la pantomima se refiere, pero finalmente también hay muchas cosas parecidas. Nosotros tenemos gran contacto con los artistas de la Opera de Pekín que suelen visitar nuestra escuela en París y hemos hecho confrontaciones entre ellos y yo para mostrar esas diferencias. El teatro chino tiene, por ejemplo, una primera diferencia que es el color de la cara. Para nosotros el blanco simboliza la pureza pero para los chinos el blanco significa traición y perfidia. En cambio el rojo para ellos

es la fuerza y en la pantomima francesa ese color no existe. La simbología es completamente distinta porque el teatro chino viene de la historia feudal de China. Otra de las diferencias es que los chinos hacen mucho ruido y el nuestro es el teatro del silencio. La civilización judeo-cristiana está basada en el respeto del silencio. La cultura occidental, que se fundamenta en el Nuevo Testamento, es un signo de elevación y se basa en la vertical. Todo el arte cristiano se guía por la vertical mientras que el arte asiático está dominado por la espiral. Pero voy a ir a su pregunta: sí, los chinos han entrado completamente en el humor tragicómico, han captado inmediatamente el mito del silencio y ahí está lo fantástico. El arte es un asunto de confrontación y es por eso que resulta tan interesante para un artista viajar por el mundo y poder comprobar que a pesar de que los hombres estén separados por la violencia, el odio, las tinieblas, y se expresen con vestimentas, músicas y gestos diferentes, el atavismo fundamental es el mismo en el mundo entero. Y por esa razón el arte de la pantomima significa tanto para mí. Porque hay problemas de lenguaje y de costumbres, pero, como ya dije, el problema fundamental del mimo (la metamorfosis del hombre, la vida, la muerte, el amor, la verdad, los sueños, la acción) es común a todos los hombres. Tenemos el ejemplo en la gran literatura: Don Quijote, Fausto, Don Juan, Hamlet, Edipo, giran sobre estos temas en situaciones diferentes.

## Estilo y escuela

¿Existe el estilo Marcel Marceau?

—Sí, yo he creado un estilo. Un escritor tiene su estilo y en la mímica también es necesario crear una historia y el lenguaje de los gestos a continuación. La tradición greco-romana y la francesa del siglo XIX se habían perdido y yo he inventado completamente una nueva técnica visual. Mi maestro Etienne Decroux me ha aportado el arte del contrapunto de lo visible y lo invisible. Yo he creado las mariposas, la jaula, el punto de apoyo en el espacio, una forma elíptica del tiempo, los desdoblamientos del personaje y todo esto lo vuelco en mi escuela. Yo no he inventado la pantomima, que existe desde la antigüedad, pero he creado nuevos signos a partir de algo que ya existía. Picasso no inventó el cubismo. El se basó en el arte negro y en el arte azteca, y su genio está en haber sabido sintetizarlos. A través de mi gramática yo he reinventado un arte que he redescubierto. La sensibilidad es la de Marcel Marceau. La filosofía de nuestra escuela es que el mimo debe ser primero mimo y recién después podrá encontrar su propia forma, sea abstracta o simbólica, pero para ello hay que partir de las bases precisas del conocimiento. Para mí el fundamento está en el cono-

cimiento del arte clásico y moderno. Vuelvo a Picasso: él era un gran pintor y conocía a los grandes pintores de la historia. En la filosofía pasa igual, los fundamentos son los mismo desde sus orígenes: el porqué de la existencia, la angustia de la vida y la muerte... El hombre ha inventado a Dios para calmar su angustia. O puede ser que sea Dios quien haya inventado al hombre... Yo creo que el teatro existe para explicar el misterio de nuestra vida y para tratar de descubrirlo. El simbolismo de Cristo está en el vivir no para sí, sino para los demás. Y el arte del mimo enseña esto, enseña a descubrir al hombre.

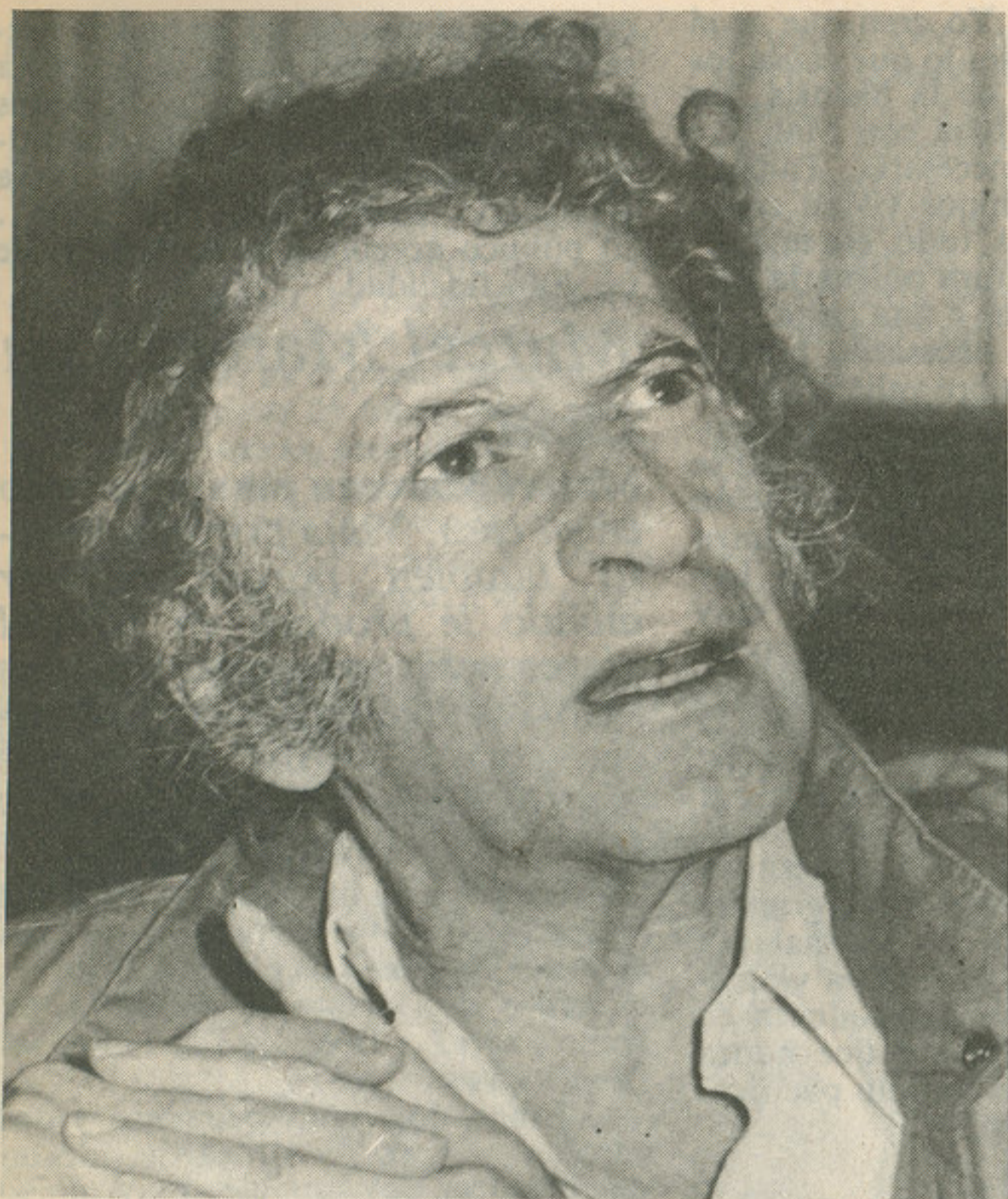
—En 1978 fundó la escuela de mimodrama Marcel Marceau. ¿Cómo funciona?

—Yo creo que éste es un arte que no se puede practicar sin escuela. Así como hay un conservatorio de música había que crear un conservatorio del gesto. Los estudios duran tres años y las disciplinas son varias: acrobacia, esgrima, arte dramático, danza moderna y clásica y, por supuesto, la pantomima. También tenemos el Teatro Experimental donde los alumnos trabajan diariamente. Cuando terminan la escuela no puede decirse que sean mimos, ya que se necesita toda una vida para buscar y encontrar un estilo. No se busca, en absoluto, que salgan otros Marcel Marceau. Lo que pretendemos es que el alumno comprenda el espíritu del mimo para que sea él quien busque su propia expresión. Es la libertad en todas las direcciones pero a través de una estricta disciplina. Hay que hacer esto, esto y esto y visto así el teatro es una especie de dictadura. La libertad de hacer lo que uno quiere viene después de la disciplina, la libertad es el triunfo de la disciplina... Nuestra escuela está subvencionada por el Estado y reconocida dentro de la educación nacional y es tan importante como el conservatorio de música. Antes se decía que la pantomima era sólo una forma intermediaria del arte, no se la tenía en cuenta, pero hoy se ha convertido en un arte total, tan importante como el ballet o la ópera.

## Jacob y el doctor Jekyll

—¿En estos momentos está creando nuevos mimodramas?

—Yo no soy religioso pero tomo la espiritualidad de la religión y a través de la Biblia encuentro historias actuales. Quiero montar la pasión de Cristo y la lucha entre Jacob y el Angel, que se llamará "La lucha contra las tinieblas". Estoy preparando igualmente "Bip recuerda". A través de la violencia de nuestra época yo vuelvo a la violencia de mi infancia, a la falsa creencia de que después del 44 el mundo había cambiado y que ya nunca habría más guerras.



Marcel Marceau: "El hombre no puede vivir sin sueños"

M.M.: "La pantomima no tiene límites"

¿Qué hay que hacer para que las guerras desaparezcan de la tierra? aunque yo no tengo la respuesta intento mostrar a través del teatro el absurdo de la guerra. Otro proyecto es "Bip interpreta al doctor Jekyll", porque todos los hombres tienen un lado bueno y un lado malo. Hitler tomaba café con amigos, sabía hablar amablemente. Todos los dictadores han tenido un lado encantador, pero después, "voilà"... Una vez terminadas las actuaciones en el teatro de Champs Elysées en París viajó a los Estados Unidos. También tengo un proyecto, acariciado desde hace tiempo, de crear una troupe de mimos.

### "Las flores no mueren jamás..."

—¿Qué cosas le obsesionan o le dan miedo? ¿La muerte, el tiempo el olvido...?

—La verdad, yo no conozco persona que no le tenga miedo a la muerte. Los que dicen que no le tienen miedo mueren por tener coraje. Creo que lo principal es aceptarla como una evidencia y este es posiblemente, el único consuelo. Algunas personas tienen tanto miedo a la muerte que han creado el Paraíso y otros, también por desesperación, caen en el extremo de la no creencia. Yo pienso que el secreto está en tener la grandeza— punto al que no hemos llegado todavía porque somos muy egoístas— de renunciar a vivir la vida de cada uno y comprender que también se puede vivir a través de los

otros. Ese día ya no habrá miedo a la muerte. Pero cada uno quiere vivir por sí mismo. Uno acepta que un árbol da otro árbol y que una flor da otra flor. Las flores no mueren jamás (pero, sin embargo, mueren) y los hombres no mueren nunca porque nacen otros hombres y otras mujeres. Nuestro concepto de la vida— normal— es la posesión, el egoísmo, y no estamos preparados para la muerte. Y si no hubiera muerte la evolución de la vida se pararía. La vida no es más que un pasaje y es necesario aceptarla así. A veces digo que los hombres hacen la guerra por desesperación y como burla agrego que los hombres se suicidan por miedo a la muerte.

—En un momento de nuestra charla ha hablado de Cristo, ha dicho que proyecta montar mimodramas basándose en temas bíblicos. Si no es religioso, ¿por qué el tema le atrae tanto?

—Yo no soy religioso pero el único consuelo que tengo en la vida es decirme que el hombre puede acceder a la belleza y a la contemplación, a las grandes imágenes. Deseo identificarme con lo sagrado, con lo que existe de más noble y bello en el mundo. Me niego a vivir como un animal, pero no en el sentido que se cree... Un animal puede tener una bella vida— come, bebe, duerme, hace el amor—. Los animales no se atacan porque sí, en cambio los hombres son lobos para los hombres. El egoísmo, el interés personal, los hace vivir como animales en el sentido de que no tienen la dignidad que sí tiene el animal. La vida me interesa en la medida de poder identificar-

me con los mitos. Esto no quiere decir que no acepte lo cotidiano. Yo lo acepto y no me pongo por encima de los otros, nunca me siento superior a nadie, porque para mí hay una igualdad entre los hombres. Yo siento el mismo respeto por un barrendero que por un ministro, pero sí me doy cuenta de que el peso de un ministro en la sociedad puede ser mayor que el del barrendero. Lo que yo busco en el hombre es que haga de su existencia, aunque sea miserable, algo digno. Y el carácter español, por ejemplo, es así. El español permanece digno en la pobreza.

### "Ser joven no es excusa para permitirse todo"

*El tema de los jóvenes interesa especialmente a Marcel Marceau. Poco le importa lo que los críticos puedan opinar de su espectáculo o de sus últimos mimodramas, pero en cambio su atención se detiene ante la reacción de la gente joven, habla con ellos, les pregunta ávidamente su parecer. Quizá porque tiene dos hijos poco más que adolescentes, quizá porque él mismo no ha dejado nunca de ser un veinteañero.*

—Los jóvenes quisieran ser diferentes entre sí y eso les causa placer pero

son iguales en todo el mundo. Su snobismo consiste en creerse distintos a los de su edad. Yo veo que hay gente inteligente y gente imbécil en todas partes. Los idiotas en Francia son iguales a los idiotas de cualquier otro país.

—Pero hay una cuestión de educación...

—Voy a decirle una cosa. Para mí la educación es muy importante pero creo que hay gente que incluso con una educación excelente echa a perder su vida porque contra la idiotez ni Dios puede luchar. Yo conozco muchos jóvenes que han tenido una excelente educación y han hecho nada de su vida.

—En Europa hay una preocupación creciente incluso a nivel gubernamental por la apatía de la gente joven, por ese fenómeno que en España se conoce como "pasotismo" y que consiste en una total falta de interés por la política, por la sociedad, por la cultura... Usted, ¿cómo ve a esa juventud?

—Hay cosas extraordinarias y cosas terribles. Muchos jóvenes hoy son terroristas, delincuentes, personas desesperadas. Está muy bien ser joven pero eso no es una excusa para permitirse todo y hacer lo que venga en gana. La juventud por lo general se cree dueña del mundo pero cuando se hace mayor se da cuenta de que el mundo se le escapa. Ellos quieren cambiar el presente, sea por la evolución o por la violencia. Cuando eligen el primer camino es fantástico pero cuando eligen la violencia porque sí entonces digo no, porque nadie tiene el derecho de suprimir la vida de otro. Yo puedo comprender la desesperación en países como Irlanda, o el caso de los palestinos, lo comprendo de verdad porque sé que a veces sin cierta violencia no se consigue nada. Esa es la historia de la política, de una injusticia del mundo. Una cierta violencia, desgraciadamente jamás podrá suprimirse.

—¿La violencia que a diario se practica en nuestras sociedades, la violencia de la época que nos ha tocado vivir, cree usted que es mayor que en otros tiempos?

—No, yo no lo creo. La Inquisición, echas a los cristianos a los leones, ¿cree usted que era más agradable?. Ahora hay mayor conocimiento de la cultura y de los otros por los medios masivos de comunicación, por las mayores posibilidades de viajar, por la educación en general, pero al mismo tiempo que el mundo está tan cerca de conocerse, se encuentra más dividido que nunca.

—Hace un momento dijo que en ciertos casos se puede comprender la violencia ¿Piensa lo mismo de las guerras?

—Solamente la gente inconsciente puede estar a favor de la guerra pero, sin embargo, a veces hay guerras que son justificadas. La Revolución Francesa era necesaria. Desembocó en el terror pero estaba justificada porque había que acabar con el despotismo de los reyes. La Revolución Rusa era necesaria, quizá tuvo un no muy buen fin

pero era necesaria. Yo creo que es el exceso de los hombres lo que causa los grandes problemas de la historia. En China, la larga marcha con Mao Tse Tung era también necesaria. Todavía en 1905-1910 los chinos vivían como las bestias; las tierras, todo, era una pequeña élite, y la cultura milenaria pertenecía nada más que a una casta. Las revoluciones sí son necesarias porque la evolución del hombre valiéndose solamente de la bondad desgraciadamente no es posible. La evolución en paz se puede conseguir cuando hay educación y toma de conciencia y en un régimen que permita la discusión. Pero hay muchos países que están muy, muy atrás y que no han evolucionado políticamente y la única manera en que pueden expresarse es a través de la violencia, porque si no, no los escuchan. Si un hombre quiere conseguir algo por las buenas y no le hacen caso, cae presa de la impotencia y termina actuando violentamente. Las grandes injusticias sociales no se habrían arreglado nunca sin una cierta violencia. Los cambios que se producen en algunas sociedades parece que nunca pueden llegar por un camino pacífico. Es terrible pero es así.

## “El pueblo argentino no ha evolucionado”

—Usted conoce la Argentina porque ha ido varias veces con su espectáculo. ¿Qué opinión le merece la actual situación política?

—He estado cinco veces en Argentina, la última en 1969. Yo creo que es un país que tiene todavía un costado primitivo y primario. El pueblo todavía no ha evolucionado políticamente, porque si no nunca hubiera aceptado la dictadura como lo ha hecho. Creo que toda América del Sur, en cuanto a la evolución política, tiene un retardo de doscientos años respecto de Europa. Hay revistas, televisión, aparatos modernos, pero la conciencia de la gente no ha evolucionado. Hay países que tienen una tradición democrática y que con gobiernos de derecha o de izquierda nunca se convertirán en dictaduras. Pero atención, siempre se puede volver atrás. Yo no quiero comparar mi país con Argentina o con España, que está más cerca geográficamente, porque cada país tiene su historia política.

—¿Tiene proyectos de llevar su espectáculo nuevamente a la Argentina?

—Mientras este tipo de gobierno esté en el poder no volveré porque no podría trabajar. En tiempo de Perón era diferente porque en el 51 nosotros fuimos en carácter oficial para representar a Francia. En ese momento había buenas relaciones con todos los países de América del Sur. Antes los actores iban a un país y no se ocupaban de la política pero ahora que la política

concierna al mundo, yo no podría presentarme en un país donde se detiene a los artistas y se pisotea a los hombres demócratas. Puede ser que la Argentina evolucionara mejor y se fuera arreglando la situación, quien sabe... El público argentino es fantástico, de un gran fidelidad.

## Marcel Marceau en casa

*Marcel Marceau para muy poco en su casa. Viaja por su arte pero también porque conocer mundo le produce un especial placer. En muchos de sus desplazamientos fuera de Francia lleva a su mujer y a sus cuatro hijos, los dos mayores frutos de su primer matrimonio.*

—Un poco en broma, dijo que en el teatro usted es un dictador y que sus alumnos no gozan de ninguna libertad, al menos al principio de la carrera. ¿Y como padre?. ¿También a sus hijos los tiene "a raya"?

—Tengo dos niñas pequeñas y dos varones mayores, y nunca he sido un buen padre. Soy amable, muy amigo de mis hijos, pero incapaz de impartir educación y disciplina estrictos, tal como un buen padre debe hacer. Mi vida me ha impedido dedicarme a ellos todos los días, en forma regular, pues no he tenido estabilidad. Yo creo que hay un heroísmo cotidiano y para mí la mujer que se ocupa de los niños todos los días es un heroína. Hay muchos hombres que hoy día se ocupan de sus hijos y a mí me maravilla. Hay hombres que han nacido para ser padres. Hay un don para ser padre y hay un don para ser artista.

—Un hombre célebre como usted, ¿pretende que sus hijos sigan su mismo camino?

—Yo no quiero, me niego a sentirme orgulloso de mis hijos por el sólo hecho de que sean artistas o tengan éxito en la vida. Quiero que triunfen pero como seres humanos. Yo veo que a menudo los padres quieren que sus hijos triunfen pero es por ego personal. Se proyectan a través de sus hijos y entonces un hombre que ha fracasado en la vida quiere que su hijo tenga éxito. Hay que eliminar ese ego, dejar al hijo tranquilo y quererlo aunque no triunfe. En la vida todo es cuestión de comprensión. Si usted me preguntara qué es la inteligencia, le diría que es la manera de comprender a los seres. Para mí la bondad es una forma de inteligencia.

## El sueño de la Maison Marcel Marceau

—“El hombre no puede vivir sin sueños”. Es una frase suya... ¿Cuáles

**son los sueños realizados e irrealizados de Marcel Marceau?**

—Mi sueño realizado es poder hacer el teatro de mimo. Con la pantomima y la pintura he aprendido a expresar mis sueños. De mi vida privada estoy insatisfecho y tengo la impresión de que si debiera comenzar lo haría diferente. He triunfado en mi arte pero no puedo decir lo mismo en el plano personal. Si tuviera de nuevo 25 años, pero sobre todo otras vísceras, sería distinto. Pero si tuviera 25 años y estas mismas vísceras, entonces haría también las mismas tonterías, salvo que hubiera tenido la madurez que ahora tengo. Pero cuan-

do uno es joven es el temperamento, la fuerza o la debilidad del carácter lo que manda. En un plano sentimental y privado he cometido errores pero en cambio triunfé en mi vida artística. Es difícil triunfar en ambas, pero lo que sí tengo claro es que si no fuera como soy, no sería Marcel Marceau. Entonces acepto mis debilidades y mis defectos.

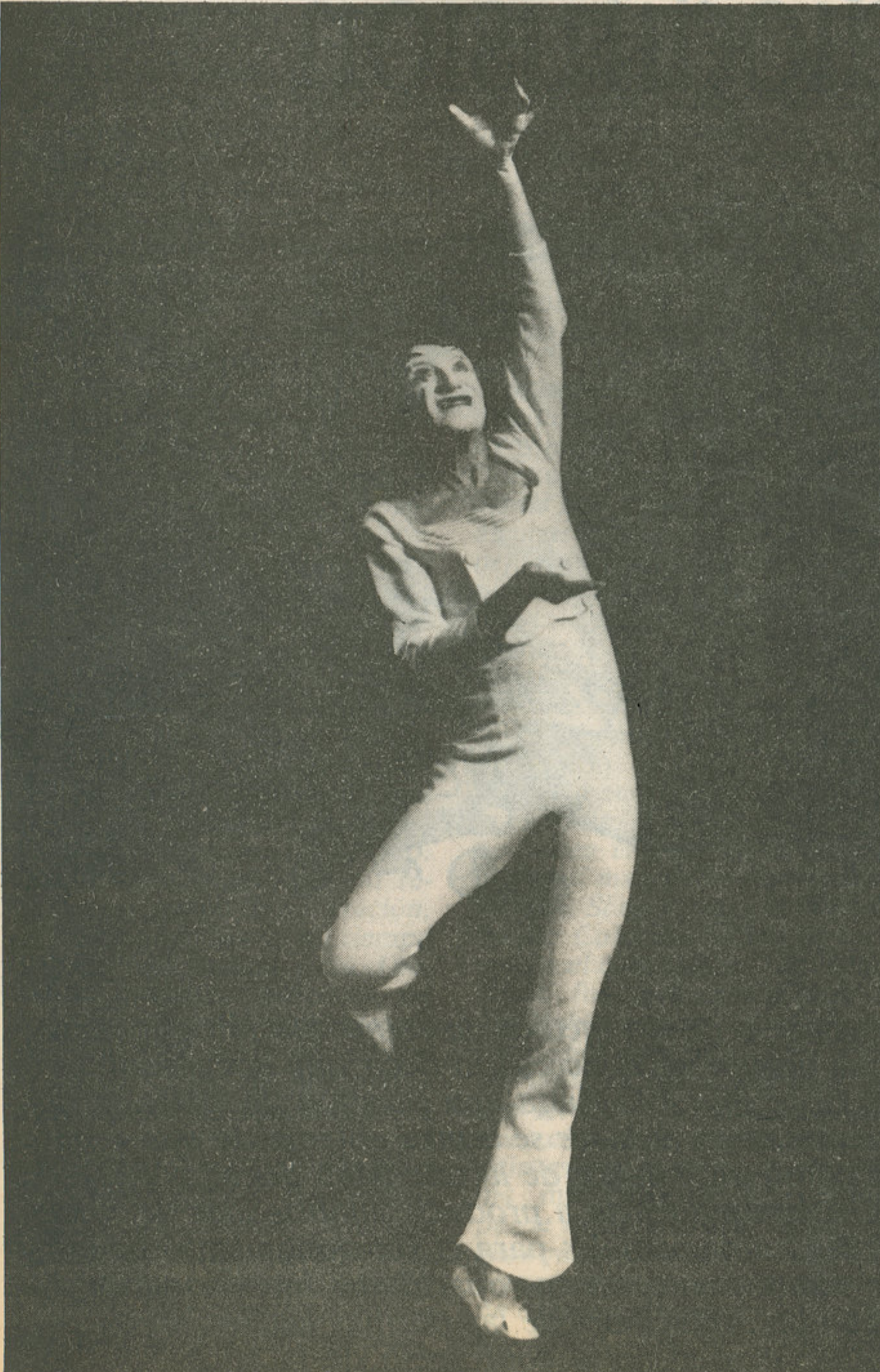
—**Hábleme de ese otro sueño suyo que es legar su casa al Estado para convertirla en la Maison Marcel Marceau.**

—Cuando muera me gustaría dejar mi casa, tal como han hecho otros artistas. Está la Casa de Pushkin, la Casa

de Gogol, la Casa de Chéjov. Es extraordinario visitar la casa de Chéjov y ver los árboles que él ha plantado, pero que no ha podido ver crecer. Hacer una Maison Marcel Marceau no significa que yo sea algo especial, no, es porque he puesto en esta casa todo el amor, todo lo que yo he podido coleccionar a lo largo de mis viajes y que ha sido creado por la mano del hombre. La gente cree que el artista es como Narciso, pero no es así. Yo soy el servidor de mi arte y si la casa cayera, todo se dispersaría y no sería un buen ejemplo. Cuando uno ha amado a un artista y visita su casa siente que esa casa es un poco propia. Por eso yo quiero poner la mía a disposición de todo el mundo, que es una manera de continuar viviendo. En mi casa yo he plantado dos mil quinientos árboles. Siempre se dice que hay que plantar un árbol para cada hijo, pero yo he plantado muchos árboles para mis hijos. Es decir, para la humanidad.

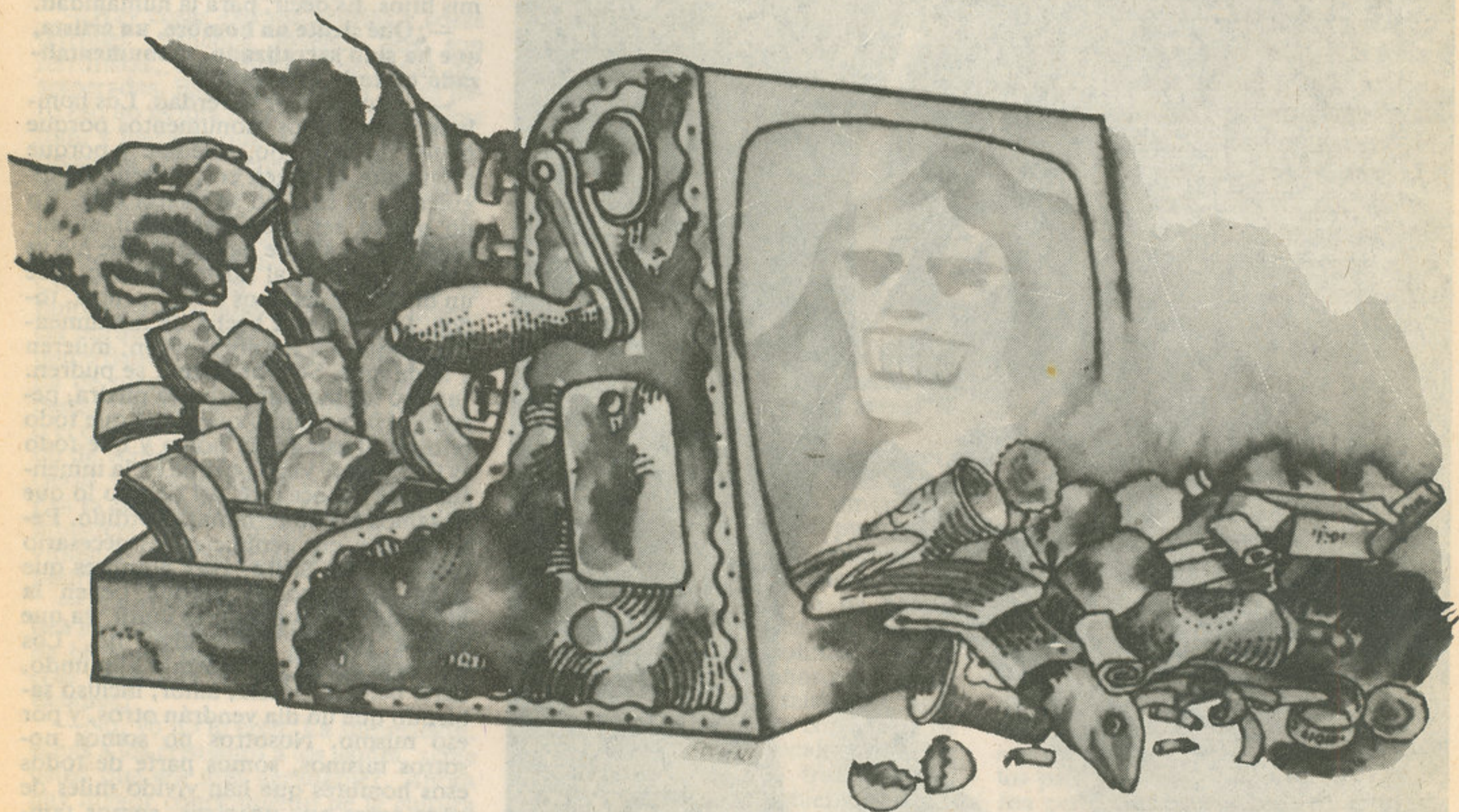
—**¿Qué siente un hombre, un artista, que ha sido sacralizado, monumentalizado en todo el mundo?**

—Le voy a decir la verdad. Los hombres no aman los monumentos porque tienen un lado fijo, solemne y porque solamente se erigen en recuerdo de alguien en el cual no se piensa más. Yo no quiero ser considerado un monumento pero sé que hay gente que me ve así. Y yo creo, al mismo tiempo, que un día todos seremos monumentos, todos. La vida está hecha de monumentos porque los hombres viven, mueren y nada más. Se momifican, se pudren. Incluso los monumentos, la piedra, perecen. Hace tiempo que yo sé que todo retorna al estado de polvo y que todo es finalmente vago porque en la inmensidad de los océanos del tiempo lo que hayamos hecho terminará perdido. Pero no hay que renunciar, es necesario luchar como Sísifo. Hay hombres que están desesperados porque tienen la impresión de que todo es inútil, ya que van a morir, y yo digo no. Los hombres deben transformar al mundo, darle belleza, poesía, amor, incluso sabiendo que un día vendrán otros, y por eso mismo. Nosotros no somos nosotros mismos, somos parte de todos esos hombres que han vivido miles de años antes que nosotros, somos también reflejo de los humanistas, de los que les han seguido en el correr de la historia. Por eso pienso que el ser humano no muere nunca. Tomemos el ejemplo de Don Juan y el comendador, dos símbolos para recordar. Don Juan tiende la mano al comendador para desafiarlo y... Es que la piedra recuerda lo que el hombre ha olvidado. Es la materia la que permanece y destruye al hombre que no es más que carne. La estatua del comendador no es una piedra fija, inmóvil, es una piedra peligrosa que recuerda lo que el hombre ha olvidado.■



**Reportaje: Estela Estrada  
Fotos: Néstor Chprintzer**

# Algunas precisiones sobre la Ley de Radiodifusión



*No hace falta decir que el manejo de los medios de comunicación por parte del Estado deja mucho que desear. Sí es necesario decir que la cuestión es mucho más grave que si lo objetable sólo fuera una cuestión de ineficiencia. En el análisis de algunas de estas gravedades se centra el tema de esta nota. Originariamente concebida como un balance de la televisión del año '82, esta nota no escapó a la actual, fuerte tendencia a producir análisis más de fondo que iluminen aquellas áreas fundamentales para el funcionamiento de la sociedad, en las cuales, evidentemente, ciertas opacidades intencionadas y ciertas incongruencias en las interpretaciones de las normas legales, ya de por sí discutibles, tienden a ocultar procederes a contrapelo de la ética.*

Me piden para El Porteño una nota de análisis de la televisión, una especie de balance de lo ocurrido durante 1982. Después de leer a Clemente ("Clarín" 25/1/83) cuando ironiza con respecto a los periodistas televisivos que, después de haberse pasado siete años promocionando a Martínez de Hoz y a cuanto funcionario del Proceso estaba a mano, ahora la juegan de democráticos, considero que tal análisis resultaría de una futilidad total. Ni vale la pena intentarlo: ya el inteligente lector de El Porteño sabe que la TV no es ni más ni menos que un reflejo de la decadencia de una sociedad en crisis.

Cuando en el futuro los estudios del pasado artístico analicen las nuevas formas del arte impuestas a partir de la Segunda Guerra Mundial deberán buscar en la caja idiota el espejo de toda una sociedad mercantilizada que transformó el arte en un continuo corte comercial (los avisos que los locutores anuncian como única posibilidad de subsistencia del medio). Y entonces tendrán que recurrir a talentos como Jean Marie Girard que en medio de esa crisis supo escribir cosas como ésta: "Está claro —y los artistas saben algo de esto— que la ley de la ganancia mercantil, de la especulación, que es la de la sociedad capitalista, crea las condiciones más hostiles para el arte, pues toda energía gastada sólo se justifica en términos de dinero. Ahora bien, la elaboración requiere un tiempo de meditación, de búsquedas, que es un tiempo muerto, una pérdida, para el beneficio mercantil. Más aun, las formas que están directamente al servicio de éste y que son su expresión —las de la publicidad— proceden exactamente a la inversa que el arte, o sea por traumatismo y no por la calidad de las relaciones. Del mismo modo, toda creación auténtica sólo puede hacerse contra esas condiciones, hostiles a la efectividad estética, como de modo más general, a la inteligencia".

Si hasta el televidente medio

ha huido de la televisión (los famosos ratings a los cuales son tan afectos los publicistas así lo indican claramente) ¿puede interesar el análisis de las banalidades que ofrece la televisión argentina? No se equivoca un ápice Furio Colombo cuando afirma que "no cabe duda de que una mala televisión funciona de modo inverso a los proyectos de un centro de poder que pretenda normalizar una comunidad a través de una dosis fuertemente controlada, empobrecida o deformada de noticias, o a través de la propuesta de "valores" vistosamente homogéneos y deliberadamente edificantes. Se trata de un juego elemental que es rápidamente descubierto por los espectadores, tal como una mala escuela es pronta e instintivamente identificada por los alumnos, antes incluso de ser objeto de crítica técnica y política".

Se me ocurre entonces mucho más interesante, y hasta de cierto tono acorde a la época de "destape" que en el péndulo nacional nos toca vivir, descubrir algunas "intimididades" del manejo de los medios desconocidos por los lectores y que hacen a nuestra tesis en cuestión: una sociedad en crisis, donde la corrupción es la ley, la televisión no es más que un puñado de arena en el desierto. Ahí van esas líneas con una última aclaración: el manejo de los medios no le garantiza a nadie —si es que no posee el aval de la población— el manipular a la opinión pública. Si no bastara lo afirmado por Colombo habría que recordar el ejemplo del 72 cuando Perón fue plebiscitado pese a que había estado prohibido en los medios durante 17 años. Por eso también habrá que acordar con Everett C. Ladd (Jr.) que "el consenso general entre quienes han examinado con suma minuciosidad la cuestión puede expresarse sencillamente: los votantes no son tontos. Saben que escoger a un presidente no es igual que escoger una pasta dental. En un presidente quieren ver a un dirigente efecti-

vo que logre los diversos objetivos políticos en los que ellos mismos están empeñados. Tales consideraciones, y no las superficialidades de la imagen, persuaden a los votantes y deciden las campañas". En otras palabras: no se puede tapar el cielo de la realidad con un harnero. Esto puede parecer poco claro, pero se comprenderá mejor leyendo la nota que sigue. Eso espero.

El 20 de noviembre de 1982 resultó gracioso ver a todas las secretarías de los ejecutivos del Canal 13 vestidas de negro. A quienes no entendían el sutil humor que el hecho implicaba les bastaba preguntar cuál era el motivo y las empleadas, que vienen desempeñándose en la empresa desde los tiempos de Goar Mestre, contestaban entre compungidas y divertidas: "nos hemos quedado solas como viudas y nadie se interesa por nosotras". Había fracasado —por falta de interesados— la licitación del Canal.

Era el resultado de otro fracaso —uno más en una larga lista— del gobierno militar: ni siquiera podía poner en venta normalmente las estaciones de televisión. El famoso Plan Nacional de Radiodifusión, tras la entrega de algunas emisoras radiales a manos de unos pocos amigos (los que aún le quedaban) del Proceso, entraba en crisis. El 19 de noviembre nadie se presentó a la licitación del Canal 13 y eso precipitó los hechos: días después el Poder Ejecutivo Nacional suspendió "provisionalmente" los llamados y trámites concursales de emisoras de radio y televisión (al 24 de enero seguía el estado provisorio). Aunque, claro, sin que la medida alterara "las adjudicaciones ya practicadas ni los dictámenes del Comité Federal de Radiodifusión puestos en manos del Poder Ejecutivo". Está claro que los amigos son amigos en las buenas y en las malas. Aunque el titular del COMFER, general (RE) Rodolfo Feroglio haya tenido que renunciar.

Parir la nueva Ley de Radiodifusión (N° 22.285) le deparó al gobierno más de un dolor de cabeza durante casi cuatro años de discusiones, idas y venidas, presiones, estudios en la CAL, en la SIP, en Comunicaciones y planteos de radiodifusores para, finalmente, establecer una larga suma de articulados que no conformaron a nadie y ubicados fuera de la realidad. Con una reglamentación a la Ley tan o más confusa y contradictoria, llena de prohibiciones, represiones y exigencias que terminaron por envolver en su propia madeja a quienes la redactaron y a quienes se les dio la responsabilidad de ponerla en práctica. A ello se sumaron, por otro lado, pautas emanadas de la SIP en torno al manejo de radios y canales de televisión que confundieron

## MEDIOS

aún más las cosas ya que mientras por un lado se intentaba manejar al medio con las reglas de la moralina vigente, y aplicando las normas de represión militar, por el otro se convocaba para el manejo de las emisoras a conspicuos ejecutivos de la era privada ante el fracaso militar en la programación presentada, en el rating y la comercialización de los espacios. Es así que, cuando la competencia virulenta entre los mismos canales oficiales, como en los mejores tiempos de la era privada, llegó a su punto crítico, surgieron otras disposiciones imponiendo topes salariales a las primeras figuras y sobrevino otra crisis. La televisión se transformó en un galimatías total. Así se prohibieron las coproducciones para garantizar al Estado el manejo de la programación televisiva mientras que en la radio, desde siempre, la programación —al venderse los espacios— estuvo en manos de unos pocos y poderosos empresarios que determinan el tipo de programa que el radioescucha debe soportar. Inventaron, por ejemplo, que después de las 17 horas todos los porteños somos ejecutivos que nos trasladamos en automóvil a nuestros domicilios en los alrededores de Buenos Aires y que necesitamos del relax. De tal forma —copiando el modelo estadounidense— todas las radios transmiten música suave, grata, pasatista, melódica o de ritmo soul lento (todo obviamente en inglés, nada de tango y folklore) con locutoras que acarician los oídos y hacen soñar con lejanos paraísos terrenales.

La Ley, mientras tanto, sostenía en su artículo quinto que “los servicios de radiodifusión deben propender al enriquecimiento cultural y a la elevación moral de la población, según lo exige el contenido formativo e informativo que se asigna a sus emisiones, destinadas a exaltar la dignidad de la persona humana...”. Enunciados contra los cuales nadie opondría resistencia alguna, pero que, indudablemente, tienen disímil interpretación: porque a nadie le cabe la menor duda de que esos postulados no fueron convenientemente aplicados por los mismos que los formularon. Fueron simples palabras huecas.

Aprobada la Ley, puesta en marcha la privatización, se inició un lento, pesado, burocrático proceso y una sorda lucha de intereses entre los que deseaban obtener las emisoras rentables, con mutuas impugnaciones, mientras nadie se interesaba por radios y canales que no garantizaran un brillante negocio. Así comenzaron a fracasar los sucesivos llamados a licitación hasta que, cuando el proceso militar quedó acorralado tras la guerra de las Malvinas, se produjo una brusca aceleración y comenzaron a entregarse radios y teleemisoras con una llamativa urgencia a los así denominados “amigos del Proceso”, que provocó la crisis que ahora debe enfrentar el COMFER, la SIP y el propio Poder Ejecutivo ante tanta denuncia, tanto debate, tanta polémica.

Así muchos de los interesados —tratando de no dar la cara “porque sino seguramente nos perjudicarán en otra licitación”— se ocuparon de brindar toda clase de versión, rumor y chimento en torno a lo que se estaba cocinando. Y en la mayoría de los casos se trató de hechos con un alto grado de verosimilitud, a tal punto que el COMFER tuvo que salir a la palestra a polemizar con argumentos tan endeble que perdió la batalla, porque el vacío creció a su alrededor: los radiodifusores comenzaron a optar por no presentarse a las licitaciones al intuir que todo este proceso de privatización corría el riesgo —por sus anomalías— de ser revisado por un gobierno constitucional y en tal sentido se expresaron los partidos mayoritarios.

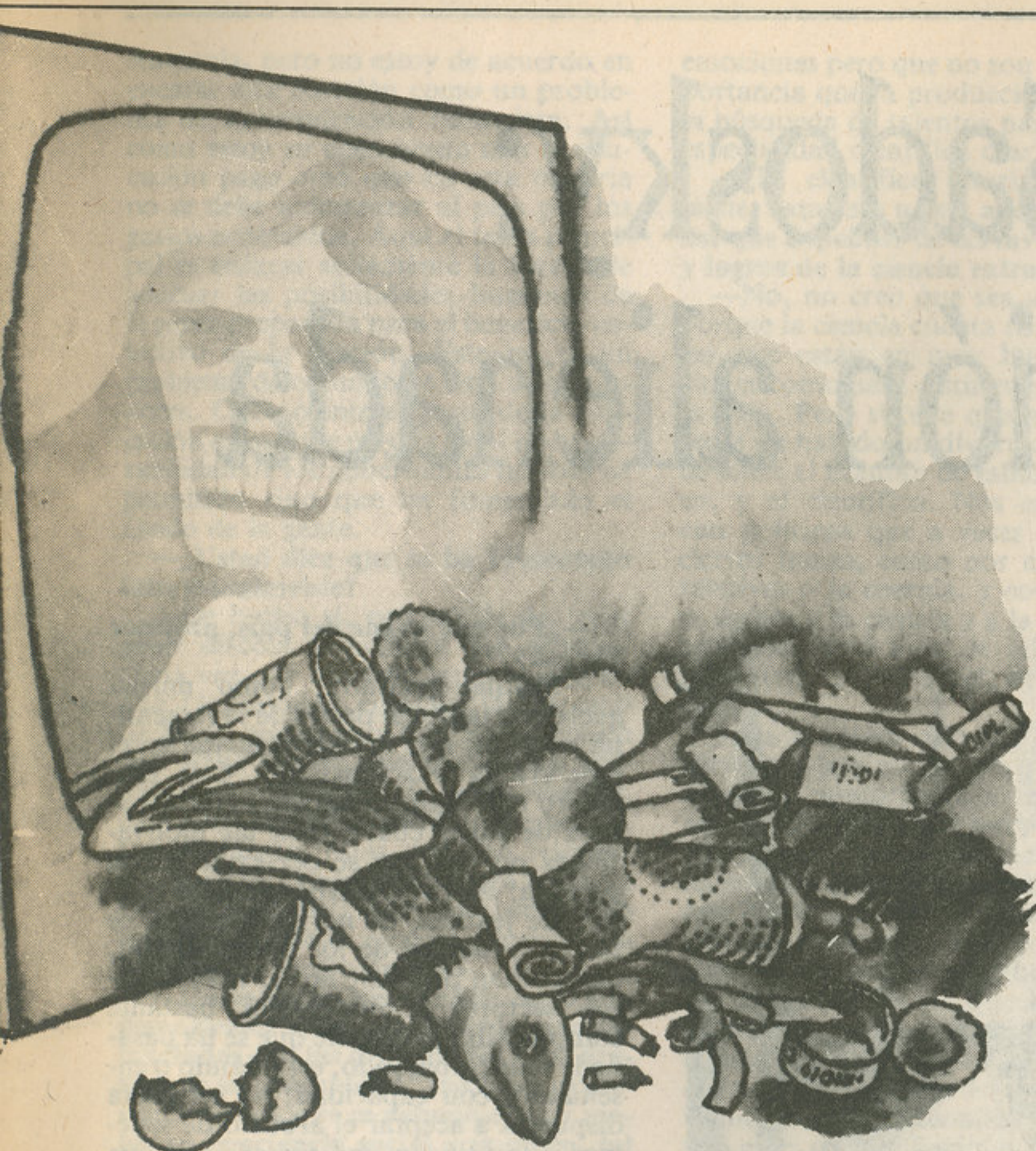
Uno de los que dio la cara fue Héctor Ricardo García en una batalla personal por recuperar el Canal 11, de lo que lo inhibe el famoso artículo 45 de la Ley ahora en revisión. Y para eso contó con el apoyo de sus colegas empresarios editores de diarios y revistas, mientras se le enfrentó duramente la Asociación de Radiodifusoras Privadas Argentinas (ARPA), al tiempo que la Asociación de Telerradiodifusoras Argentinas (ATA) se mantenía al margen. Es que, según un empinado directivo de esta última, si bien era cierto que la Ley adolecía de fallas “es lo único que tenemos y es una herramienta para lograr la privatización”. Con mucha lucidez se buscaba conseguir al-



go que ya se creía imposible: devolver las radios a manos privadas. Claro que sin analizar la forma y el estilo.

Forma y estilo que le permitió al Proceso entregar LT2 de Rosario a la familia Lagos, propietaria del diario “La Capital” sin importarle el artículo 45; renovar la licencia del Canal 9, de Bahía Blanca a la propietaria de “La Nueva Provincia”; al igual que entregar Radio Argentina de Buenos Aires al sector de la iglesia vinculado a la revista “Esquíú” y en cuyo directorio figura el capitán de navío José Alberto Fort, ex funcionario de organismos oficiales de radiodifusión; y entregar un canal de televisión en Paraná, Entre Ríos, al general Ramón Campos, que fuera jefe de la policía bonaerense en los primeros años del Proceso. Al tiempo que otra de las denuncias acalladas porque una de las partes pretende ahora Radio Mitre de Buenos Aires y —según rumores— se le han prometido a cambio del silencio, es el famoso “affaire” de LU9 de Mar del Plata.

Allí, según se comenta, hubo impugnaciones varias entre los posibles licenciatarios, pero, finalmente, le fue entregada a los propietarios de la onda de Radio Rivadavia “por el apoyo brindado al Proceso al convocar al pueblo a Plaza de Mayo por el tema Malvinas”, según secreteó un informante. El que también aseguró que el decreto respectivo habría sido firmado por Galtieri durante las famosas 18 horas que pasó en la casa de gobierno tras



ser "renunciado". Se estima que si se aplicara la ley como corresponde no sería posible que los mismos propietarios puedan tener sendas emisoras cuyas áreas de influencia se superponen.

Otros quejosos son los integrantes de Radiodifusora Esperanza S.A. todos conspicuos afiliados a la Unión Cívica Radical que, según se dice, habrían sido considerados como una especie de "caballo del comisario" para la adjudicación de Radio Antártida y cuando se cocinó la cosa la emisora se le entregó a la firma Desup SRL cuyos integrantes, según parece, irritan mucho menos al Proceso. Y de la misma forma se entregó Radio del Pueblo a los amigos del Partido Federal. (Manriquista).

Sin embargo la cosa todavía no termina, porque ante la ausencia de interesados por Canal 11 (salvo García, pero no lo dejan) y Canal 13 y ante la perspectiva de que algo similar ocurra con las licitaciones (suspendidas) de los canales 2 de La Plata y 9 de Buenos Aires se ha decidido la venta de los mismos sin deudas pendientes. Un aspecto no muy claro porque, por ejemplo, en Canal 13 la deuda es multimillonaria ya que hay que sumar al equipamiento color, que es el que sería pagado íntegramente por el Estado (es decir todos nosotros) que llega a unos cinco millones de dólares (deuda que también tienen el 9 y el 11), la deuda por la construcción del nuevo edificio que suman otros tantos millones de dólares,

más los 2.500.000 que reclama el empresario Reynaldo Defranco Fantín.

Este es un caso gravísimo que podría tener derivaciones imprevisibles ya que, según denuncia su abogado, el doctor Isidoro Ventura Mayoral, Fantín se encuentra detenido "desde hace 28 meses en forma irregular por subversión económica". Según parece —en definitiva decidirá la justicia— Fantín, a través de su empresa LADEFA S.A., adquiere a Canal 13 —en tiempos en que era dirigido por el capitán de navío Christensen— un paquete publicitario de 360.000 segundos rotativos en condiciones "inusuales y tentadoras": 3.200.000 dólares al contado que le significarían una suculenta ganancia en la reventa. El negocio se concreta el 15 de febrero de 1980 pero comienzan a surgir dificultades por lo cual —siempre según el doctor Ventura Mayoral que impugnó la licitación del Canal 13 en nombre de su cliente— Defranco Fantín se habría reunido con "altas autoridades del Comando en Jefe de la Armada" para dar a conocer el problema y encontrar una solución.

La solución comienza a esbozarse entre las partes el 28 de julio pero significativamente Fantín comienza a ser investigado en sus otras empresas por la Policía Federal y es detenido poco después. En tanto, el capitán Christensen debe renunciar al Canal 13 y se le otorga otro destino. Casualmente en el Canal 11 otro interventor, el comodoro Arturo Massa, en 1982, también debe

renunciar a las apuradas cuando la opinión pública asiste azorada a la denuncia del "affaire" Verónica Castro, contratada por una cifra multimillonaria prohibida expresamente por la SIP y a través de una coproducción, también prohibida, aunque ahora parece que se pueden hacer de acuerdo al contrato que firma Gerardo Sofovich con ATC para sus programas de 1983. Todo queda en "claro" entonces, con una simple renuncia.

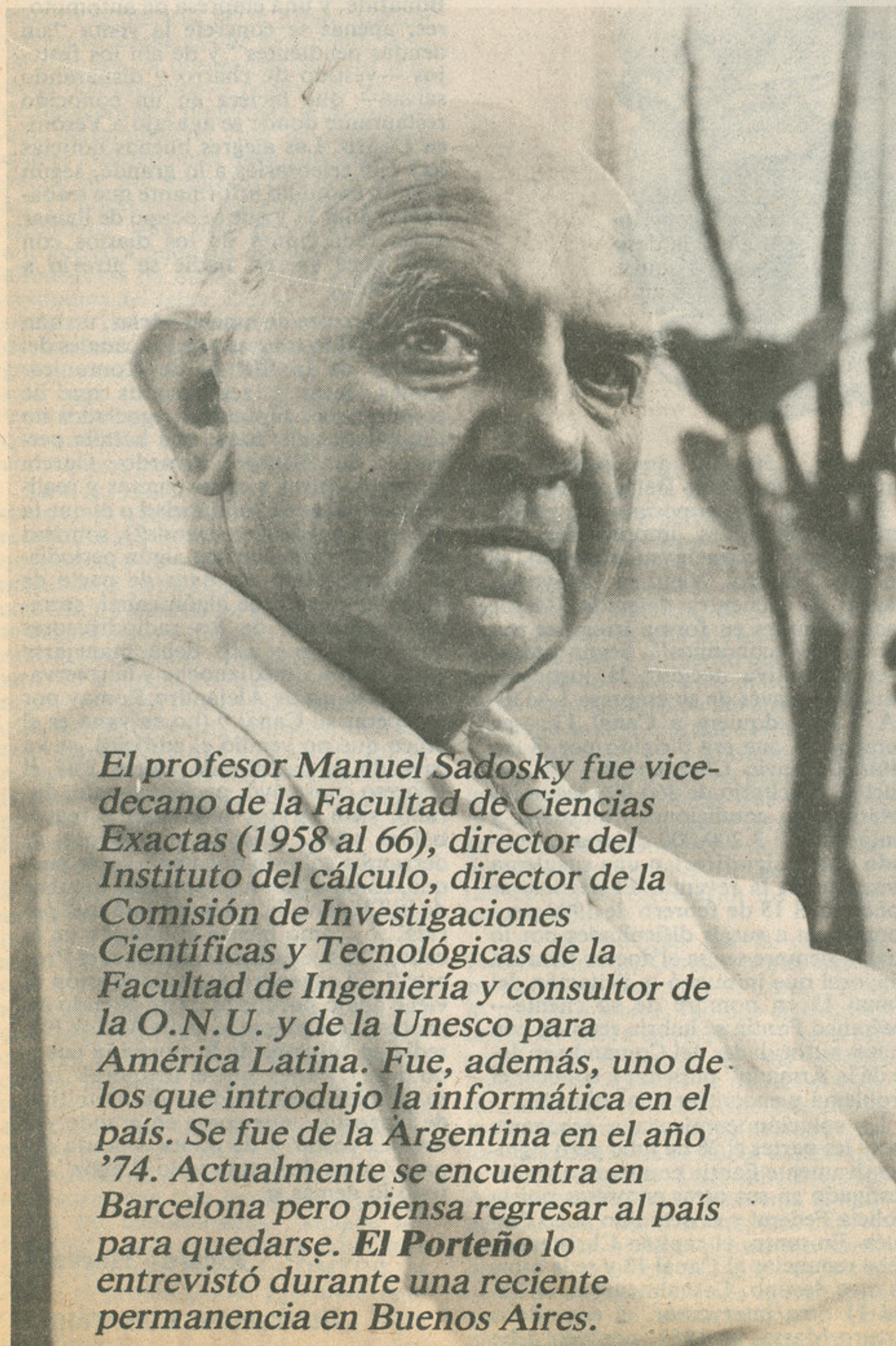
Claro, entonces crecen los rumores. Y es lógico porque todo consiste en atar cabos. Como los que atan quienes aseguran que Arturo Massa será uno de los próximos postulantes a quedarse con el Canal 11 a través de su firma, Bonafide, y una empresa de automotores, apenas se concrete la venta "sin deudas pendientes" y de ahí los festejos —vestido de charro y disparando salvas— que hiciera en un conocido restaurante donde se agasajó a Verónica Castro. Las alegres buenas noticias hay que celebrarlas a lo grande, según dijo un anónimo informante que trabaja en Canal 11 y que se ocupó de llamar a las redacciones de los diarios con muy poca suerte: nadie se atrevió a publicarlo.

Y así, entre denuncias varias, un aún no cumplido traspaso de los canales del ámbito de la SIP al de Comunicaciones, leyes y reglamentos que se contraponen, supuestos negociados no totalmente aclarados, una batalla personal de Héctor Ricardo García (¿querrá volver a casar enanos y realizar campañas de solidaridad o es que la TV es un negocio en grande?), sonrisas cómplices cada vez que algún periodista intenta tener un dato de parte de algún empleado de algún canal, secretos cuchicheos de los radiodifusores que saben que esto debe manejarse entre gallos y medianoche y la reservada confianza de Alejandro Romay por recuperar su Canal 9 (no en vano es el único que no vendió el edificio), se va cayendo el castillo de naipes que el Proceso construyó, pacientemente, durante siete largos, infernales e incabables años. Castillo que ahora se derrumba solo sin que nadie sople porque, como dijo un importante hombre de la TV privada "esta ley está mal parida" o, como piensa el hombre de la calle, "lo que está mal parido es el Proceso". El engendro de radiodifusión se viene abajo porque es parte de todo un proceso, ése al que le canta Víctor Heredia en Informe de la situación cuando dice: "Parece que el temporal/ trajo también la calamidad/ de cierto tipo de langosta,/ que come en grande y a nuestra costa/ y de punta a punta del país,/ se ha deglutido todo el maíz". Y todo lo demás. ■

Ricardo Horvath

Ilustración: Luis Pollini

# Profesor Sadosky: La educación alienada



*El profesor Manuel Sadosky fue vicedecano de la Facultad de Ciencias Exactas (1958 al 66), director del Instituto del cálculo, director de la Comisión de Investigaciones Científicas y Tecnológicas de la Facultad de Ingeniería y consultor de la O.N.U. y de la Unesco para América Latina. Fue, además, uno de los que introdujo la informática en el país. Se fue de la Argentina en el año '74. Actualmente se encuentra en Barcelona pero piensa regresar al país para quedarse. El Porteño lo entrevistó durante una reciente permanencia en Buenos Aires.*

—¿Por qué se fue del país, profesor Sadosky?

—Porque encontré, como mucha gente que también partió de la Argentina en 1974, que lo que primaba en el país era la irracionalidad. Con esto quiero decir que no había ninguna manera de saber cuáles eran las motivaciones por las que se perseguía a una persona. Al haberse abandonado toda idea de justicia, de norma jurídica, se estaba a merced de los perseguidores, que podían provenir de los más diversos sectores. Entonces es bastante comprensible que gente que se ha pasado la vida trabajando, estudiando o enseñando, con capacidad, no estuviera dispuesta a aceptar el arbitrio de sistemas que utilizan una violencia y una impunidad total y que al mismo tiempo impiden toda actuación continuada y eficaz.

—La llamada "fuga de cerebros" comenzó, si vamos a ser exactos, antes del último gobierno peronista, ¿a qué atribuye usted este fenómeno?

—A que hace muchos años que la Argentina no tiene una política definida, un plan nacional.

—Hace muchos años, entonces, que está hundida en la irracionalidad.

—De alguna manera sí. En lugar de fomentar un pensamiento riguroso se ha estimulado todo lo que pudiera ser superficial y mucha gente tuvo que buscar en otros ambientes la comprensión de la que careció en su propio país. Yo entré en la facultad en 1932 y en estos cincuenta años he visto que gente que podía haber sido realmente importante no ha jugado prácticamente ningún papel. Nuestro país se caracteriza por ser copiator de cosas. Ni las invenciones, ni las innovaciones han sido estimuladas. Debido a esta razón alguna gente busca otros horizontes donde ser recompensados y donde encontrar el clima favorable para sus posibilidades de desarrollo.

—Por otras razones, también en Rumania se ha producido un notable éxodo de científicos y el gobierno decretó que antes de abandonar el país los hombres de ciencia deben devolver en moneda contante y sonante el dinero que el Estado invirtió en su educación.

—No sé exactamente qué sucede en

Rumania, pero no estoy de acuerdo en encarar esta cuestión como un problema de indemnización financiera. Así como estoy en desacuerdo con la educación paga creo que en esta materia no se debe indemnizar al país por los gastos contraídos. Aquí el tema principal es encarar seriamente la forma de adecuar las posibilidades humanas de la gente preparada para el beneficio colectivo de la Nación. Este no es un problema de contadores sino de educadores. Ciertamente el gasto de la educación es enorme pero la total irresponsabilidad de los gobernantes no sólo ha permitido sino que ha fomentado el éxodo de la gente.

—¿Usted dice que se ha fomentado intencionalmente?

—De hecho sí, con tal de no tener gente discola se prefiere que se vaya. Cada vez que hay una intervención en una Universidad empieza un proceso de éxodo que es muy bien aprovechado por otros países, que reciben así gratuitamente el aporte de gente preparada y con una cierta edad y experiencia. Circunstancias éstas que son relevantes, porque, por ejemplo, para tener un físico "maduro" hay que prepararlo científicamente y esperar también un suficiente número de años.

—Hasta ahora los científicos no han demostrado estar plenamente consustanciados con las dificultades y los dramas de su comunidad, ¿no cree, profesor Sadosky, que se debería educar mejor su conciencia social y también, tal vez, su conciencia democrática?

—El problema de la formación de conciencia democrática no es exclusivo de los científicos sino de todos los sectores del país. En este punto creo que estamos en una situación bastante débil porque hasta ahora el término democracia en la Argentina es sólo sinónimo de elecciones; los pequeños períodos con vida política y sin estado de sitio son muy escasos frente a los períodos con gobiernos autoritarios. En el caso específico de los científicos creo que no sólo hay que atender a su formación democrática sino que tendríamos que preocuparnos por su conocimiento de los problemas nacionales. Es cierto que algunos científicos llegan a tomar su fuente de inspiración en los temas de institutos o laboratorios extranjeros. Si en la región tenemos el Mal de Chagas y formamos una persona con una orientación que desconoce esa enfermedad, el biólogo en cuestión puede equivocar su rumbo. La falla más grande del país es no haber fijado sus prioridades y esto no concierne sólo a un grupo de especialistas sino que es un problema nacional. Creo que el colonialismo no es sólo económico o institucional, sino que también es mental. Estamos tomando como propios los problemas ajenos y eso se llama *alienación*. Somos un pueblo alienado y esto se ve por la significación relativa que le damos a algunas cosas como el fútbol o el box, que pueden provocar legítimamente muchas satisfacciones y

emociones pero que no son de igual importancia que la producción del país o la búsqueda de talentos para tal o cual especialidad científica o artística.

—¿El científico estaría particularmente expuesto a esta alienación al tener que depender de las investigaciones y logros de la ciencia extranjera?

—No, no creo que sea así. Primero porque la ciencia cuenta con cultivadores que están en muy buenas condiciones como para distinguir el grano de la paja. Pero sucede que hasta el presente ha habido un divorcio muy grande entre el hombre de estado, el político, y el científico. Nos encontramos con políticos que a veces desconocen ciertos temas, como por ejemplo, los relativos a la energía, y con gente que se dedica a la ciencia y a la técnica que tampoco tiene idea de adónde va el país, cuál es el nivel de desarrollo posible.

Falta el punto de vista integral que produzca la síntesis, porque lo mejor desde un punto de vista técnico puede no ser lo mejor en el terreno social. Y doy un caso: uno puede incorporar una tecnología que sea superior a otra pero que puede originar la desocupación de miles de personas, y aquí es el estadista quien debe conjugar ambos intereses. La demostración de que los políticos no han entendido lo que ha pasado es el escaso aprovechamiento que se hizo durante los éxodos de la década del treinta, cuando Mussolini y Hitler estaban en el poder. Tuvimos oportunidad de que centenares de científicos y técnicos del más alto nivel llegaran al país, pero la única orden que recibían los cónsules era la de negar las visas a los solicitantes.

—¿Qué se necesita para hacer ciencia, profesor Sadosky?

—En primer lugar querer hacerla. Esto parece una perogrullada, pero no es así. Hay gente que puede vivir en una etapa pastoril, ecológica, y no interesarse por ningún progreso científico. Sólo el deseo de ver la realidad detrás de las apariencias, provoca el surgimiento de la ciencia. Esta, a diferencia del arte, es acumulativa; si no se poseen los conocimientos geométricos de Euclides no se puede hacer matemática actual. Ahora bien, la condición subjetiva de querer hacer ciencia no basta. También se necesitan condiciones objetivas: una estabilidad de la organización civil y una infraestructura educativa. En Argentina hubo una eclosión muy interesante y que fue muy prometedora pero que se diluyó. Me refiero a la Reforma Universitaria de 1918, que estalló en Córdoba, y que coincidió con otros hechos significativos tales como la llegada al país del profesor español Julio Rey Pastor, que fue el maestro de los matemáticos argentinos, y por esta época la decisión del profesor Houssay de constituirse en fulltime en ciencias biológicas. Vemos que hubo condiciones para continuar en esta tendencia de desarrollo, pero faltó estímulo por parte de los gobernantes ya sea

por conservadores o porque desconocían lo que estaba sucediendo.

—A veces tengo la impresión de que en nuestro país no se perdona a quien posee ideas de avanzada. Inmediatamente sale uno que grita como la Reina de Corazones "que le corten la cabeza". Y lo más lamentable es que se la cortan nomás.

—Eso es cierto. Sería conveniente que recuperásemos la humildad. No alcanza con tener un excelente tenista o un gran ajedrecista, ni tampoco basta con ostentar dos o tres premios Nobel. Son casos aislados que sirven para decir "con condiciones apropiadas la gente de aquí se desarrollaría", pero para la comunidad en su conjunto las condiciones no se han dado todavía. Excepto en ese breve período de 1956 a 1966, que no se debe magnificar, pero al que es necesario saber reconocer y durante el cual se formó un grupo apreciable de matemáticos, físicos, químicos y biólogos, que también fueron reconocidos en el exterior. Para nuestra desgracia, en 1966 se hizo abortar ese pequeño germen y entonces, de nuevo hay que empezar a poner en marcha un proceso que podría culminar en la formación de un gran plantel científico.

—¿Cómo caracterizaría el estado actual de nuestra ciencia física y nuestra técnica?

—Tenemos una ciencia que en aspectos teóricos de física y matemática está bastante avanzada, pero que no lo está tanto en sus aplicaciones prácticas. Nuestra técnica se caracterizaría por ser una copia de la que se emplea en otros lugares, y no se logra tener suficiente espacio para la creación. Llegamos a construir aviones, autos, máquinas, pero en general no nos destacamos en la confección de nuevos diseños. La fusión de la ciencia y la técnica sería un hecho fecundo para nuestro país.

—También aquí se ha dado el fenómeno del endiosamiento de la tarea del científico, si bien éste es el sentimiento de un grupo muy reducido vinculado a la investigación. Hace poco un investigador que ejerce un cargo importante en una institución dijo, puertas para adentro, que sería conveniente cerrar la Universidad y dejar sólo el Conicet funcionando.

—Eso es una monstruosidad. Demuestra un gran sentido aristocrático y un desconocimiento de un carácter fundamental de la ciencia que eminentemente es un producto social. La actividad científica es un trabajo colectivo; un físico, un químico, no puede producir solo en su casa un gran descubrimiento como si fuese un poeta o un pintor. La gente que investiga está fundamentalmente en la universidad y eso no se puede discutir. Habrá universitarios que no participen en el proceso de investigación pero también es importante la formación de profesionales, sobre todo si están orientados por profesores que están al tanto de lo que

## EDUCACION I

ocurre en el resto del mundo y participan, de alguna manera, creativamente. Esas ideas peregrinas que se les ocurren a algunos "exquisitos" son producto de la inmensa desorientación por la que ha navegado nuestra educación pese a su generosa tradición. Si usted hace el recuento de los Ministros de Educación que hubo en cuarenta años va a llegar hasta el número cuarenta, más o menos un ministro por año de 1930 a 1970. Significa que hubo muchísimos planes y muy poco trabajo sostenido y fecundo.

—Hubo muchos planes pero también hubo dos tendencias que se repitieron, la de considerar la educación como privilegio de unos pocos y la de entenderla como un derecho que se les daba a las mayorías.

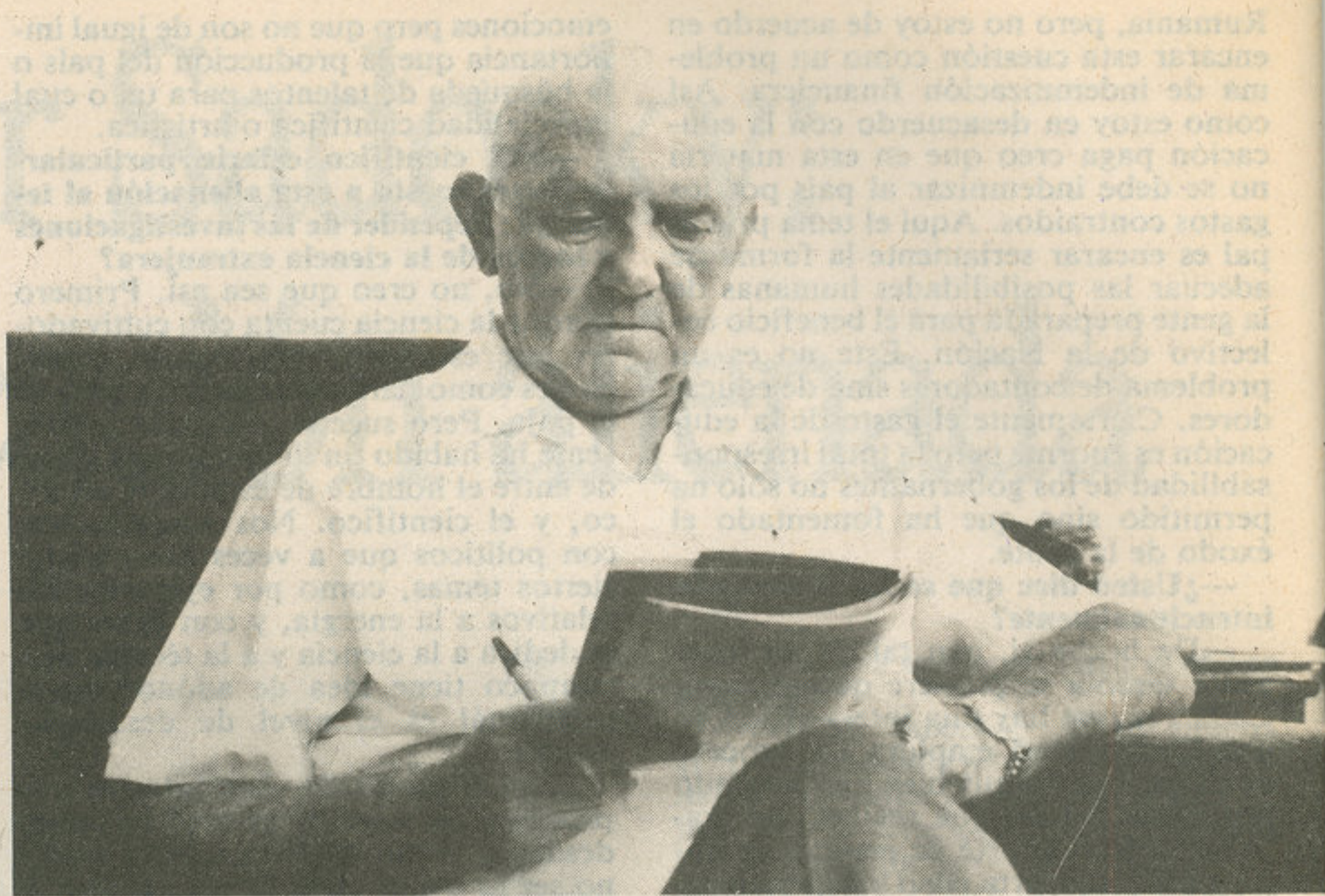
—Sí, y en definitiva gracias a la enseñanza normalista y reformista se impuso de alguna manera la segunda visión.

—¿Considera que la transmisión de investigación al medio social se realiza apropiadamente?

—No. Se hace en forma anárquica, a la buena de Dios. En algunos casos se informa y en otros no. Hay problemas médicos que hubiesen ganado mucho con una adecuada información. En la tarea de transmisión son fundamentales las obras de "extensionismo", tales como las que en algunas épocas ha realizado el INTA, actividad beneficiosa para agricultores y ganaderos, a los que se los ha capacitado para utilizar los últimos resultados de la genética. También sería importante la labor del periodismo, siempre que se tenga un plantel de gente en condiciones de divulgar, en forma accesible, los conocimientos de los institutos universitarios y laboratorios. Es necesario evitar que se difunda muchos irracionalismos y muchos prejuicios; un ejemplo es la importancia que en los periódicos se les da a los OVNIS, de los que hablan con frecuencia los diarios sin reparar en que ningún observatorio del hemisferio norte o sur ha dado alguna información sobre este tema.

—El desarrollo de la ciencia en la Argentina, ¿está vinculado con las necesidades del país? Hago esta pregunta porque me parece que se privilegian demasiado algunas áreas —como es el caso de la energía atómica a través de la CNEA— en desmedro de otras que ni se tienen en cuenta.

—Opino que falta en el país un plan general y especialmente un plan de ciencia y técnica. Este no es asunto de nombres, ni de organismos. Si al mismo tiempo que se permite la partida de gente valiosa se instala un gran equipo industrial para satisfacer determinada producción, no se sabe lo que se está haciendo. La principal riqueza que tiene un país es la inteligencia de sus habitantes y su capacidad de trabajo. Un país puede no tener grandes aparatos y sin embargo contar con la capacidad intelectual y la pericia técnica para fabricarlos. No hay que confundir lo formal con lo fundamental, lo exterior



con lo íntimo. Creo que ciertos equipos que se instalan sobre la base de grandes adquisiciones no llevan a nada. Aquí no se ha producido aún el desarrollo de una ciencia enraizada dentro de las necesidades auténticas del país.

—Esto que usted dice, profesor Sadosky, me remite a una opinión personal: en tanto objetivamente todavía no podemos ser independientes y soberanos, por lo menos formemos y capacitemos a nuestra gente para llegar a serlo.

—Sí, la independencia y la soberanía están en relación directa con la formación de la gente. Con elementos modestos se puede capacitar gente para que alcance un excelente nivel.

—Cuáles áreas de la ciencia desarrollaríamos en primer término?

—No es un problema que yo —permaneciendo aislado— esté en condiciones de responder. Creo que este tema le compete a la comunidad científica en su conjunto. Yo puedo anotar algunas cosas...

—¿Cuáles cosas anota, entonces?

—Por ejemplo, me llama mucho la atención que en un país con tres millones de kilómetros cuadrados haya tan pocos geólogos. Este desconocimiento de las ciencias de la tierra muestra que la lista de prioridades que se ha hecho no es buena. Otra característica de nuestro país es la de ser productor de alimentos, por lo tanto un gran porcentaje de los estudios que se proyecten tienen que estar relacionados con este tema y con las industrias correspondientes que hay que desarrollar. Aquí se cultivan muchos productos que convenientemente envasados podrían conquistar nuevos mercados. La misión de los organismos del estado es hacer un plan, hacer participar a los distintos especialistas y a los productores y tener en cuenta las experiencias extranjeras, no para copiarlas sino para que sirvan

de base en cuento a su éxito o a su fracaso. Y es necesario que el conjunto de la población se relacione con estos asuntos y que se introduzca desde la escuela primaria esta reorientación de los estudios en función de las necesidades del país.

¿Por qué cree que la Universidad es siempre blanco de los gobiernos fascistoides?

—Porque lo que más les preocupa a los sectores fascistoides es la difusión del pensamiento crítico. Cualquier pensamiento dogmático les viene bien, en cambio les molesta mucho que se formen jóvenes capaces de disentir. El Centro de Estudiantes, en ese sentido, es una verdadera escuela de democracia; una persona que se educa acostumbrada a oír argumentos, a rebatir y a contra rebatir opiniones, cultiva un espíritu poco proclive a los gobiernos de tipo autoritario. El odio se dirige siempre al pensamiento libre; y la Universidad, por su estructura, puede darse el lujo de ser la conciencia de un país.

—En algún momento se dijo que la universidad generaba el caos.

—Eso es una mentira muy grande porque ya se ha visto que el actual caos en que ha caído el país no se ha originado en la Universidad. El caos pueden haberlo creado las fuerzas de seguridad cuando nos dieron una pateadura histórica en "la noche de los bastones largos". Se habían producido algunas indisciplinas como las que hicieron varios jóvenes que arrojaron piedras y monedas, pero todo ello no fue tan grave como se quiso hacer creer. Además bastaría con mirar los registros universitarios del '56 al '66 para ver cuantos miles de profesionales se graduaron en esta época.

—¿Todo lo que vino después no fue trascendente?

—No puedo hablar con conocimien-

**“En lugar de fomentar un pensamiento riguroso se ha estimulado todo lo que pudiera ser superficial”**

to de causa, pero considero que se mató lo esencial. Lo esencial en una Universidad es la posibilidad de vivir una vida plena, participando en las labores creativas y en las tareas de realizaciones integrales.

—En 1973 se discutió. Mal, pero se discutió.

—Sí, pero no hubo perspectiva histórica. Según lo que yo sé, en Ciencias Exactas no reingresaron los profesores más calificados, no se hizo un plan coherente de actividades y en más de un caso hubo un reparto de posiciones entre gente amiga.

—Hace un tiempo usted escribió que la Universidad no es una cuestión policial. ¿Puede extenderse sobre esa reflexión?

—Lo policial es un inventario de hechos reales o adjudicados a determinada persona que tiene alguna penalidad. Como no se tiene acceso a esos registros, esa situación permanece inmutable en el tiempo y en el espacio. Lo universitario, por el contrario, es un método de discusión donde se pueden analizar los errores cometidos, que tiene que ser eminentemente libre y con autores responsables que no deben salirse de ciertos cauces autoimpuestos.

—¿Qué juicio le merecen los concursos, profesor?

—No tengo una información muy amplia porque he estado fuera del país, pero mucho me temo que concursos hechos bajo el imperio de estatutos reaccionarios favorecerán el renacimiento de camarillas y la exclusión de gente especialmente calificada.

—Caracterice dos aspectos negativos y dos positivos que haya encontrado en el campo universitario a su regreso.

—No veo aspectos positivos. Dentro de los negativos puedo citar los aranceles. Estos se contradicen con la mejor tradición de la escuela, la universidad argentina, la de la educación común y

gratuita. En segundo lugar los “números clausus” me parecen también un error. Las limitaciones de números para seguir determinadas carreras mediante cupos que no han surgido de un estudio regional y científico dañan la organización educacional. Un país que no tiene un plan no puede decir cuántos físicos o meteorólogos necesita. El camino debió ser totalmente diferente: una vez que está detectada la gente que se necesita para una determinada disciplina, el Estado está obligado a hacer enormes esfuerzos mediante becas, subsidios y ayuda de tipo general, para asegurar que los jóvenes puedan desarrollar sus capacidades potenciales. En ese sentido hay que educar a la población para que comprenda que el problema no puede girar alrededor del ingreso sino que está centrado en la formación integral.

—¿Puede decirse, profesor Sadosky, que en determinado momento usted sufrió la incompreensión de los alumnos? ¿Qué opina de la participación estudiantil?

—El estudiante es un factor decisivo y debe participar. La tradición argentina de la reforma universitaria ha hecho jugar un papel muy importante a los estudiantes, aunque debe consignarse también que ha habido períodos demagógicos. Pero en líneas generales lo que Francia descubrió en 1968 ya se daba en la Argentina desde 1918. Solamente en 1974 se produjo el hecho que usted menciona, la Universidad estaba al borde del caos absoluto porque no había ninguna línea política adecuada. Balbín tuvo una conferencia con Perón y se pusieron de acuerdo en que había que cambiar esta situación y se designó entonces —acertadamente, a mi juicio— a Jorge Roulet decano Interventor de la Facultad de Ingeniería. Para la Facultad de Ciencias Exactas, el grupo que auspició el nombre de Roulet propuso el mío. Mantuve entonces un encuentro con el rector Vicente Solano Lima, quien me ofreció el decanato de la Facultad de Ciencias. Frente a esto hubo reuniones de la Juventud Peronista y del grupo comunista que dijeron que no aceptaban mi nombre como candidato. Cuando vi que no había apoyo estudiantil rechacé el ofrecimiento del Dr. Solano Lima. Esta es una anécdota. Yo sigo pensando que la participación estudiantil es un elemento fundamental para la renovación de la universidad latinoamericana.

—¿Qué tareas desempeñó en Barcelona y en Venezuela?

—En Caracas fui profesor de un Instituto de la Universidad Central de Venezuela llamado Cendes (Centro de Estudiantes de Desarrollo), donde enseñé “matemática y planificación”. También dí un curso sobre “Ciencia, Técnica y Sociedad”, que es un tema que me interesa particularmente. Allí analizábamos cómo el desenvolvimiento de la sociedad está vinculado al de-

sarrollo de la ciencia y la tecnología. En los países de América Latina estamos insertos —en mayor o menor medida— en una civilización refleja que nos permite utilizar televisión en colores o aviones muy poderosos pero que no nos permite producirlos de acuerdo a nuestra conveniencia. Ante cualquier desperfecto nos damos cuenta de nuestro grado de dependencia. En 1980 pasé a Barcelona y allí fui llamado por el “Museo de Ciencias” para organizar una exposición que se llama “Breve viaje al mundo de las matemáticas”. Este tema es muy interesante ya que es necesario quitarle a la matemática la fama de ogro que tiene. Yo hice una introducción amable a esta disciplina; el proyecto está aprobado y en ejecución y ahora tengo que ir allá para supervisarlos.

—¿Cuáles son las diferencias que encuentra en la forma de encarar la tarea científica?

—España es un país que tiene muchos parecidos con el nuestro y también allí hay una educación tecnológica refleja. La ciencia está poco desarrollada y con las humanidades ocurre lo contrario: hay grandes escritores, poetas, pintores, escultores. Este nuevo gobierno que se caracteriza por la juventud de sus integrantes (el jefe de gobierno tiene cuarenta años), ha designado por primera vez como Ministro de Cultura a un físico. Tengo la impresión de que se va a poner mucho empeño en recuperar el espacio que España ha perdido en ciencia a lo largo de su historia.

—¿Piensa regresar para quedarse en la Argentina, profesor Sadosky?

—Sí, por varias razones, pero esto no tiene mucha importancia al lado del problema de la recuperación de la gran mayoría de los científicos que están afuera del país. Si se ve que el nuevo gobierno da a la ciencia el papel que le corresponde y brinda a los profesionales estabilidad y la sensación de que se va a empezar una empresa que no terminará ni a los tres meses ni a los tres años, seguramente retornará mucha gente. No puede seguirse repitiendo una historia siniestra que exija para ejercer cualquier puesto científico en el orden nacional un visto bueno del Side. Esto me hace acordar a una frase de Einstein, cuando cansado de tantos requerimientos por razones de “seguridad” dijo, cuando tenía más de setenta años: “Si tuviera que empezar de nuevo sería plomero”. Fíjese lo triste que tiene que sentirse un hombre de genio como Einstein para decir algo así, para elegir el trabajo más individual y solitario que existe. Bueno, que no pongan a los científicos en la instancia de tener que parafrasear a Einstein con la misma amargura.■

**Reportaje: Mónica Flores**

**Correa**

**Fotos: Daniel Jurjo.**

# La idea de Centro-Periferia

*Continuando con nuestra serie de notas referidas a los roles del arte y la cultura en las relaciones Norte-Sur publicamos ahora ésta, que trata del modelo sobre el que se basa la estrategia de manipulación del país del Norte.*

La nota anterior terminó con un colorario, una suerte de propuesta: la inmunología contra el constante adoctrinamiento del Norte para imponernos su ideología, su dependencia, en fin, *su modelo*, podría muy bien estar en el desarrollo del Arte, por un lado, y de las Ciencias Naturales por otro. ¿Por qué? Porque estas vías de conocimiento —la primera absolutamente subjetiva y la segunda netamente objetiva— no pueden ser afectadas por el *campo estratégico central* que corresponde a la cultura en general, con lo bueno y lo malo que ella nos propone. Y que, por lo tanto, neutraliza. En nuestro caso particular, como país del Sur que somos —y principalmente, país latinoamericano, con fuentes culturales y formas de pensamiento totalmente divergentes de los países del Norte— esta actitud hacia las ciencias naturales y hacia el arte, no sólo neutralizaría al pensador argentino, sino que además, lo pondría en contacto nuevamente con las fuentes idóneas de su identidad. Desde la cual, —y solamente desde la cual— es posible aún luchar contra esa dependencia impuesta por el Norte se llame ésta económica, cultural o social.

Durante varias décadas —y a partir de la Segunda Guerra Mundial— este modelo socio-económico-cultural golpeó al cerebro. Y lo golpeó desde muchas formas-subliminales, autoritarias o directamente agresivas. Lo golpeó en el campo de batalla de la vida diaria, o en los propios hogares; lo golpeó desde las embajadas o en las tranquilas calles del tránsito urbano de los países periféricos.

Pero lo golpeó sin cesar, preparándolo para futuras agresiones que hicieran más total su dependencia. Miremos a nuestro alrededor, si no nos atrevemos aún a mirarnos a nosotros mismos. Miremos aquellos países del continente latinoamericano que sufren hoy de una barbarie a la que nosotros

casi también hemos llegado y tomaremos conciencia rápidamente, ya que, según un viejo adagio es más fácil ver la paja en el ojo ajeno que en el propio.

Y, naturalmente, cuando hablamos del Norte, hablamos particularmente de los Estados Unidos. Si bien ambas civilizaciones (Europa del Norte y los Estados Unidos) se desarrollaron a partir de concepciones cartesianas, cuya óptica de la naturaleza está basada en una fundamental división en dos separados y diferentes reinos: aquellos de la mente (*res cogitans*) y de la materia (*res extensa*) (1), reflexionemos que la civilización europea tenía cerca de dos mil años cuando René Descartes aparece en el siglo diecisiete, mientras que nuestros primos del Norte, eran sólo recién nacidos. Así, tratemos de imaginar que la ciencia representó un juguete mecánico peligroso en las manos de un niño que se llamó Estados Unidos. Un niño monstruoso que se desarrolló enormemente al cabo de doscientos años de existencia y se engolosinó con la potencia económica de buena parte del planeta, para que sus ciudadanos tuvieran el mejor nivel de vida "per capita" del mundo. Insisto: en el plano material exclusivamente. Ni la madurez de dos mil años de existencia, ni la sabiduría que, a través de los griegos llegó a Europa desde el milenario Oriente, pudo ni podrá contrarrestar jamás este feroz desarrollo a costa del subdesarrollo de la mayor parte del mundo.

Este juguete peligroso, este instrumento de muerte en el cual la ciencia y la tecnología pueden convertirse, en las manos de un niño monstruoso que no ha alcanzado ninguna madurez espiritual, es lo que ha llevado a la catastrófica confrontación mundial que se vive en este momento. Si se agrega a esto la mundial crisis económica burguesa —que ni la primera, ni la segun-

da, ni las sucesivas guerras pudieron parar— y el irreversible camino de los pueblos hacia el justo derecho a una vida mejor, tendremos completo este cuadro crucial de finales del siglo XX.

Esta correlación Norte-Sur, no corresponde a nuestro léxico y es sólo parte del lenguaje impuesto por el modelo norteamericano. Como tampoco corresponde al léxico mundial esta pretendida dicotomía de Occidente-Oriente. Ni tampoco ninguna otra fragmentación de ese estilo puramente racionalista y cartesiano en este siglo XX. Sabemos que el mundo es global y gira sobre su eje alrededor del sol desde Galileo, hace ya quinientos años. Pero también sabemos que Galileo tuvo que abjurar por haberlo afirmado —si quería salvar su vida de la hoguera— ya que a la Iglesia del Medioevo no le convenía el conocimiento de la Ciencia, porque hubiera hecho trastabillar su poder. ¡Qué fácilmente lo olvidamos!

Hoy, paradójicamente, es a la ciencia, tal como es manejada en ciertos países del Norte, a la que tampoco le convienen otras disciplinas de conocimiento, por la misma razón. Y la Inquisición ha cambiado de nombre, pero sigue usando los mismos métodos.

Del *teocratismo* tal como era entendido por la Iglesia Católica Apostólica Romana, al *tecnocratismo*, tal como es entendido por el poder económico del Norte, sólo hay dos o tres letras de diferencia.

Es por esta razón que, como grupos contestatarios (pero que son minoría), suelen darse tantas sectas espirituales en los Estados Unidos, que tratan de elegir su "nueva religión" (¡y, por lo tanto, vieja!) en un mundo netamente materialista que, intuyen, los llevará a la destrucción final (bomba nuclear). Quieren reincorporar a Oriente a través de ideas "mágicas" e inmediatas, o, como diría Carl Jung, "tomar este tipo

de ideas salvadoras tal como si fueran una pomada". Todo esto es también típicamente norteamericano y fruto de una ideología donde el "fetichismo" por las comodidades se instauró fácilmente, sin ninguna dificultad. Estas sectas corresponden, o bien a grupos de fanáticos, seguidores de líderes, o bien a una cierta élite, que brota de núcleos altos, generalmente universitarios. En la mayoría de los casos —y ya que el factor económico así los ayuda— hacen su anual viaje a Oriente como método de "limpieza". Pero claro que estas disciplinas no son tomadas en profundidad, sino al estilo "pomada". Casi enseguida de esta "limpieza", regresan a su diaria vida cómoda, llena de los subproductos de la tecnología, a vivir "mejor" —y esto lo pongo en duda, nuevamente— a costa de los que viven peor. Hay toda una infraestructura que rinde muchísimos dólares por año, gracias a esta necesidad de *salvataje instantáneo*, a la cual el terror alrededor de la bomba nuclear ayuda a sostener y a volver más rendidora aún: agencias de viaje, editoriales pseudo-esotéricas, sociedades pseudo-religiosas, comunidades pseudo-artesanales, etcétera, etcétera.

Así el reconocimiento de Oriente pasa por ese lado: *pero nunca se logrará unir lo que jamás estuvo separado*, salvo en una mentalidad netamente racional y materialista que durante dos siglos, y con la sola finalidad del poder económico, ha negado el otro lado del planeta, olvidando la lección de Galileo.

Finalmente, han logrado lo contrario, y esa mentalidad netamente racional, sólo ha servido a la irracionalidad.

En la última década— y como para contrarrestar esa grave contradicción— han inventado el binomio Norte-Sur. Y han inventado algo peor aún que denominaron: *las relaciones*. ¿Qué son las relaciones Norte-Sur sino la continuación de la filosofía aristotélica acerca de la concepción del Universo? ¿Qué son sino la negación de cualquier otra filosofía e idea que no sirva a la mera idea de "progreso", pero de su progreso material? Esta división entre el espíritu y la materia —que otros filósofos griegos refutaron, sin embargo— sustenta todo el dualismo irreconciliable de veinte siglos. Sobre este esquema está construida la filosofía occidental. Los *atomistas* griegos —sobre cuya ciencia Galileo pudo desarrollar su teoría— Demócrito, Epicúreo— *trazaron una clara línea de unión entre espíritu y materia* (2) pintando la materia como construida sobre infinitas unidades básicas, por ejemplo. Y lo más curioso es que fue Estados Unidos mismo quien abrió la puerta a las investigaciones de Albert Einstein —que se basa en la teoría de la relatividad de Galileo— y que dice, entre otras cosas, que "existe una identidad indisoluble entre materia y energía", que sería como de-

cir entre cuerpo y alma (las disciplinas del arte, de la ciencia, de la religión, tienen diferentes términos para describir lo mismo, por supuesto).

Lo complejo y lo paradójico de esta situación es que mientras ciertos científicos y tecnócratas norteamericanos utilizaron la ciencia de Einstein para construir su bomba atómica, se dedicaron a negar su filosofía.

¿De qué otra manera, si no, hubieran podido continuar el modelo que se crea en el terror de Hiroshima, al final de la Segunda Guerra Mundial?

Modelo que el país del Norte continúa en la actualidad en las llamadas "relaciones" Norte - Sur creando una nueva óptica geométrica de Centro-Periferia, contraria a toda ciencia natural, a toda filosofía, a todo arte.

Este *centralismo* —fruto indudable de las megalópolis— les conviene extraordinariamente para continuar el modelo. Sin la *idea de centralismo*, el modelo no tendría difusión, perdería su capacidad de adoctrinamiento, se atomizaría.

Y es a esta falsa idea de centralismo a la cual queremos nuevamente abordar para retornar a la tesis de este ensayo, ya que está conectada muy particularmente al *central campo estratégico de la cultura* —estratégico para toda política manipulativista— idea ésta que constituyó el epílogo del ensayo anterior.

Tal vez para corroborar lo erróneo de esta idea de centro-periferia, debemos simplemente traer a colación, recordar, los tres grandes logros de la cultura occidental, justamente porque fueron Copérnico, Marx y Freud (3) los que han demostrado que ese "centro" es inexistente.

¿Cómo y por qué?

Veamos: A) Copérnico nos demostró que la Tierra no es el centro del Universo. B) Marx nos demostró que el ser humano —como individuo económico— no es el centro de la historia. Y, finalmente C) Freud nos demostró, por su parte, que el hombre no está centrado en su ego.

Visto así y habiendo comprobado y aceptado estos descubrimientos vemos que la idea del Norte se basa en que la tecnología es también una cierta cosmología (4), con una implícita manera de ver las cosas, una óptica del mundo en general y de la sociedad en particular. Es la tendencia a ver el espacio geográfico en términos de centro-periferia. Naturalmente, términos estos donde el "centro" se sitúa en el Oeste y en el Norte. La tendencia a percibir el tiempo coligado a las ideas de progreso. La tendencia a pensar en la realidad en términos de unidades abstractas y separadas de la totalidad. La tendencia a ver verticalmente las relaciones individualistas entre seres humanos, y además, de ver al hombre como maestro absoluto de la Naturaleza, (5) y con absolutos e ilimitados derechos sobre ella.

Sin embargo, somos conscientes de

que si el hombre no está centrado ni en su ego, ni en su conciencia, ni en su existencia, en consecuencia, tampoco la historia tiene un centro, sino que es una estructura sola, sin centro alguno.

Pero las consecuencias de estos descubrimientos que tan fuertemente afectaron a la cultura del siglo XX, a su sociología, antropología, filosofía, lingüística y aun estética, a través de pensadores como Parsons, Levy-Strauss, Althusser, Jakobson, Adorno, entre otros, no parecen en cambio ser tomadas en absoluto en consideración por el medio político-económico. El mismo que el Norte manipula en deterioro del Sur.

Y tal vez sea aun peor: esa falta de reacción la encontramos también en algunos productores de cultura del mundo —en pensadores de Gran Bretaña y de Francia (6), por ejemplo. Ya que, después de los discursos técnicos de Marx y Freud —que tan profundamente afectaron el lenguaje y la literatura del siglo XX— la filosofía lingüística todavía ejerce su poder sobre el lenguaje y aun más: se permite seguir creando *categorías* en el medio cultural. Como, por ejemplo —y a través del uso indiscriminado de la lingüística lacaniana lo vemos claramente— el lenguaje técnico se ejerce contra el esotérico. El significante se vuelve más importante que el significado. Y esta dicotomía entre lenguaje técnico y lenguaje social es un paralelo, una analogía, entre la dicotomía entre *desarrollado* y *subdesarrollado*. O, como lo decíamos en el ensayo anterior, entre máquina y hombre. Pero aquí, ya entramos en el campo de la semántica y la semiología. Servidores éstos tan útiles al estratégico campo central de la cultura, y al sistema de centro-periferia instaurado por el Norte. Y sobre todo, a su hegemónico modelo, sustentado por dos básicos mecanismos del imperialismo:

A) El principio de la interacción vertical.

B) El principio de la estructura de la interacción feudal. (7) Principios sin los cuales, la idea de dominación de Norte a Sur y de centro a periferia, jamás hubiera podido establecerse.

Pero este es ya, naturalmente, el tema de otro ensayo. ■

**Martha Gavensky**

(1) Fritjof Capra: "The Tao of Physics", N. York, 1975

(2) F. Capra: "The Tao of Physics"

(3) "Freud y Lacan", La Crítica Moderna, 1965.

(4) Johan Galtung, en una conferencia realizada en Poona, India, en julio de 1978.

(5) Idem nota 4.

(6) "Components of the National Culture", Perry Anderson.

(7) "Structural Theory of Imperialism" (Journal of Peace Research, 1971) Johan Galtung.

# El fenómeno de la discriminación étnica

*En esta nota, Isabel Hernández, a quien entrevistáramos en el N° 13 de El Porteño, analiza el efecto que la discriminación étnica produce en los grupos indígenas y los comportamientos que, como respuesta, asumen éstos, tales como, por ejemplo, negar su origen racial y volverse contra su propia raza.*

El enfrentamiento entre sociedad legal y sociedad real, es una contradicción característica de los estados capitalistas modernos.

En la medida en que la marginación social del indígena latinoamericano siga siendo una realidad incuestionable, la legislación vigente en materia de integración igualitaria del aborígen a la sociedad, no será más que uno de los tantos elementos emergentes de esta contradicción.

Por un lado la igualdad de derecho frente a la desigualdad de facto, fortalece la discriminación velada en el seno de la sociedad, y por otro inhibe y desmoviliza a los grupos directamente afectados. Una prueba evidente la constituyen las dificultades demostradas por los grupos indoamericanos para encontrar el camino de su propia organización como pueblos. 1

A comienzos del siglo pasado, y a medida que se consolidaba el poder de los nuevos estados latinoamericanos, diversas disposiciones legales transformaron en ciudadanos con "igualdad de derechos" a los indígenas que habitaban sus territorios. En algunos casos estas disposiciones reiteraban anteriores decretos correspondientes al período colonial. 2

Se hacía explícita de esta manera la voluntad de integrar en igualdad de condiciones a pueblos desiguales, equiparando formalmente unidades étnicas diferenciadas y antagónicas. Mientras las sociedades nacionales, por un lado, daban prueba de sus proclamados ideales de igualdad y democracia heredados de la revolución francesa, por el otro, inmovilizaban al indígena calificando de injustificado a todo acto de protesta o de justa rebeldía. La prueba de ello lo constituye el problema aún irresuelto de la asignación del suelo comunitario. Esta legislación de corte liberal obvió entre sus expresiones el hacer referencia a un régimen igualitario de propiedad de la tierra, muy por el contrario, en los casos en

que intervino fue para despojar al indio de la propiedad comunitaria, ligándolo definitivamente y en condición de semi-servidumbre al latifundio.

Sería extenso y escaparía a los objetivos del presente artículo efectuar un análisis del contenido político y religioso que sustentaron las fundamentaciones ideológicas de cada una de las leyes sobre indígenas, anteriores y posteriores. Innumerables aspectos históricos señalan en mayor o menor medida la intencionalidad discriminatoria de estas leyes y el significado social que sus consecuencias encuentran en nuestros días.

En realidad, la importancia de recurrir al pasado se expresa en la necesidad de explicar el nacimiento de una contradicción actual: por un lado las sociedades nacionales reconocen jurídicamente igualdad de derechos para todos y cada uno de sus miembros, necesitan incluso especificar que esta igualdad alcanza a los integrantes de etnias diferenciadas, y por otro lado, la sociedad de hecho, propicia un trato desigual y condenatorio a los representantes de las razas socialmente descalificadas.

Esta contradicción realza una afirmación que reiteradamente hemos efectuado y que conviene recalcar aquí: En América, la discriminación nació como justificación histórica del genocidio de la Conquista, pero subsiste como necesidad de legitimar la explotación económica que actualmente ejercen los sectores dominantes de las sociedades nacionales, sobre los pueblos indígenas.

Estos sectores optaron por degradar a las poblaciones autóctonas y considerarlas 'inferiores', no en relación a sus condiciones materiales de vida, que efectivamente lo son como producto del sistema económico impuesto, sino porque supuestamente pertenecen a una 'raza inferior' y viven de acuerdo a normas y valores de una 'cultura inferior'. Veremos ahora, cómo la difusión

permanente de esta ideología, capaz de justificar profundas descalificaciones, trasciende y supera a los grupos que originariamente la produjeron, impregnando a otros sectores de las sociedades nacionales, los que también en la actualidad discriminan al indígena.

Aquí se da un hecho importante de destacar, por las implicancias políticas que trae aparejado, y porque ha admitido diversas y encontradas interpretaciones incluso entre las diferentes corrientes de izquierda latinoamericanas. Se trata del conflicto interétnico producido entre sectores de una misma clase social. Dicho en otros términos el indio es étnicamente discriminado también por los miembros no-indígenas de su propia clase social, y esto necesariamente produce interferencias frente a posibles alianzas políticas igualitarias entre los representantes de un mismo estrato social oprimido.

Este hecho encontraría su explicación en las siguientes razones:

a) El campesino pobre, o el asalariado rural o urbano no-indígena, objetivamente encuentra su identidad étnica en el dominador. Sus rasgos físicos y su comportamiento cotidiano, se asemejan a las pautas de la cultura dominante, más que a las manifestaciones de los grupos de identidad indígena.

b) La difusión de normas y valores que son propios de los sectores sociales dominantes, determina que los grupos menos beneficiados participen ideológicamente de una herencia histórica de desprecio por el indio, haciendo propios intereses que no son necesariamente los suyos.

c) Para los trabajadores pobres no-indígenas, el ejercicio de la discriminación les asegura la existencia de un grupo socialmente inferior a sí mismo, lo que los jerarquiza y les da la oportunidad de obtener ciertos beneficios secundarios de la mayor explotación ejercida sobre los grupos indígenas.

Hasta aquí hemos intentado de-



mostrar que la discriminación étnica ejercida en perjuicio del indio latinoamericano, se define en la actualidad a través de dos características básicas y fundamentales: por un lado aparece velada por una legislación de corte liberal que esgrime los valores del igualitarismo y la integración, inmovilizando a los indígenas en el camino de su auto-representación política y, por otro, a través del ejercicio de las más diversas prácticas sociales e ideológicas, el prejuicio se extiende a todos los sectores de la sociedad, incluidos aquellos que por su condición de estratos subalternos, están excluidos al igual que los indios, de una mayor participación social y económica.

Ahora trataremos de analizar las diferentes respuestas que otorgan a este fenómeno los grupos aborígenes afectados, según el estado de conciencia étnica al que han accedido. Se presentará una tipología de comportamientos según los grados de identificación y de conciencia de pertenencia a entidades étnicas diferenciadas. Como todo comportamiento tipológico difícilmente sus categorías se den en forma pura en la realidad. Lo que se pretende es definir los rasgos sobresalientes de un modelo teórico, válido exclusivamente a los fines del análisis.

## La desvalorización del discriminado

Como consecuencia de una descalificación permanente de sus pautas de conducta, de sus creencias, de las expresiones de su propio lenguaje, el discriminado termina reconociéndose y autodefiniéndose como tal.

A veces llega a aceptar los términos de la degradación, asume con naturalidad los adjetivos descalificadores que tradicionalmente le han atribuido y se desvaloriza.

Un comportamiento típico de los grupos étnicamente discriminados es internalizar las pautas culturales del opositor étnico, sobrevalorándolas e imitándolas tanto como les sea permitido. Como lógica contrapartida desvalorizará las propias y aceptará las justificaciones externas de la descalificación de su propia étnia (Ver recuadro).

Cuando llega a esta situación, el primer intento del discriminado es negar su origen racial y tratar de asimilar a la sociedad global, restándole notoriedad a sus propias diferencias. En las sociedades más abiertas, se advierte una tendencia al mestizaje a través de enlaces matrimoniales con personas no-

indígenas, y en los casos en que es legalmente posible, los indios suelen cambiar sus nombres y apellidos. Procuran castellanizarse, reniegan de sus vestimentas típicas, y de todos aquellos elementos distintivos de su propia raza y cultura.

Los portadores de esta conciencia asimilacionista, buscan permanentemente alcanzar posiciones de clase más ventajosas; en no pocos casos migran a las ciudades, acceden a mayores ingresos, standard de vida, etc., pero este intento de integrarse al grupo étnico hegemónico, generalmente no los libera de su condición de indios.

Es por eso que, cuando a pesar de los mencionados intentos, el indígena se ve igualmente rechazado, como si fuera portador de un estigma imborrable, su reacción se torna similar al comportamiento que Frantz Fanon describía como el "inconsciente colectivo de los colonizados": Se vuelve contra sí mismo y contra su propia raza, reaccionando frente a ella, negándola y desvalorizándola aún más. Es como el ejemplo del "hermano que al levantar el cuchillo contra su hermano, cree destruir de una vez y para siempre la imagen detestada de su envilecimiento común". 3

A esta conciencia asimilacionista, y

## “Los que hablamos el quechua”



Trancribimos los términos de la siguiente entrevista, por la claridad con que ilustran nuestras afirmaciones:

“Entrevista con Don Antonio Asto, comunero de Chongos Alto, autoridad y representante de su pueblo en muchas actividades públicas:

—Don Antonio, ¿cómo es que sus hijos han aprendido el castellano?

—Por lo que yo les hablo, pues. Yo les hablo siempre en castellano y también en quechua. Su mamá les habla en quechua.

—¿Por qué les enseña Ud. el castellano?

—Para que cuando sean mayores no tengan dificultad cuando tienen que ir a una oficina del Estado para cualquier gestión.

—¿Ud. cree que cuando ellos sean grandes seguirán hablando el quechua tanto como el castellano?

—No, se van a olvidar, y es mejor que hablen más castellano. (...) Cuando uno habla castellano no tiene dificultades en la ciudad o cuando conversa con las autoridades, los funcionarios. Uno entiende bien, ya uno no está perdido, ya puede entender, y conversar tranquilamente con todos. Cuando

uno habla quechua nomás la gente no le hace caso, lo basurean en las oficinas, no le atienden.

—Este problema de la discriminación podría resolverse quizá de dos maneras: uno, que el propio campesino aprenda castellano, y otro, que los funcionarios y las gentes de la ciudad aprendan el quechua para entenderse con los campesinos y los traten con más respeto.

—Bueno, si el Gobierno ordena que ellos aprendan el quechua, está bien, pues que aprendan.

¿Ud. cree que eso sucederá en verdad alguna vez?

—No creo. Ellos siempre van a odiar a los que hablan el quechua. El quechua será siempre menospreciado y los que hablan también. Entonces, lo único que queda es que nosotros aprendamos el castellano y podamos defendernos y encarar a los ricos de la ciudad”

Citado en: *Marginalidad real, educación y multilingüismo en un contexto de reformas: el caso peruano*, José Matos Mar y colaboradores - I.E.P. - Lima, Perú, 1978. pág. 284/285.

hasta ciertos límites justificadora del comportamiento del discriminador, se opone una reacción diferente y, a veces, simultánea dentro del grupo discriminado: El indígena que sufre la descalificación de su origen y su cultura, entra en conflicto, se rebela, enfrenta al grupo étnico antagónico, visualiza como enemigos a todos sus miembros y accede a un estadio de conciencia defensiva o de resistencia étnica.

## La resistencia étnica

Todo conflicto inter-étnico genera un proceso de descalificaciones antagónicas y simétricas detectables en ambos grupos. Como respuesta al fenómeno discriminatorio, el indio que percibe cotidianamente la degradación de su condición, descalifica a su vez al grupo étnico dominante con la misma intensidad y reacciona con simétrica irracionalidad en los fundamentos de sus prejuicios. Si para el blanco el indio es “flojo, borracho, ignorante, etc.”, estos términos peyorativos se revierten, y para el aborigen el no-indígena es “ladrón, embustero, violento, etc.” El pueblo mapuche llama al blanco “huinka”, y este término proviene del verbo en mapudungum “huinkalf” que significa “robar”, por tanto el opositor étnico se distingue y perdura a través del lenguaje como un “ladrón”. 4

Este comportamiento caracteriza al **estadio de conciencia étnica de tipo defensivo**, que genera resistencias en forma irrestricta frente al opositor racial, y desarrolla conductas normativas de enfrentamiento al “enemigo étnico”, desatendiendo a su inserción de clase. El antagonismo se expresa aún en los casos en que el blanco o mestizo comparte la misma posición en la escala social que el indio. El aborigen se enfrenta con la realidad de que el campesino pobre, o el asalariado rural o urbano, con quien comparte una posición de clase desventajosa, a pesar de estar sometido como él, no es indio, y esto significa que es “racialmente superior” para el resto de la sociedad, y como tal lo percibe. Como resultado se obtiene que el “hermano de clase” se constituye para el indio en la representación más inmediata y concreta de su “enemigo étnico”.

Como es obvio esta realidad fortalece el conflicto inter-étnico entre miembros indígenas y no-indígenas de una misma clase social, fenómeno que hemos destacado en páginas anteriores.

Los casos extremos de resistencia étnica, los constituyen las comunidades “mitimaes” (subsisten algunas en la Sierra peruana y ecuatoriana), donde todavía hoy resulta imposible el ingreso del blanco. A nuestro juicio este aislamiento conduce inevitablemente a la autodestrucción.

## La reorientación de la conciencia étnica

El tipo de conciencia étnica asimilacionista y descalificadora de la propia raza, así como la resistencia étnica irrestricta, propia de una conciencia defensiva, cuya tipología de comportamiento acabamos de describir, han contribuido a la permanencia del fenómeno discriminatorio, y se han manifestado históricamente como medios ineficaces en la búsqueda de una integración igualitaria de los grupos indígenas a las sociedades nacionales latinoamericanas.

En tal sentido, una reorientación de la conciencia étnica de los pueblos discriminados, está siendo visualizada por los líderes y las organizaciones representativas de los indios de toda América, como una necesidad política prioritaria.

Algunos sectores indígenas continúan planteando que la integración social igualitaria de los grupos autóctonos, se define en el marco de la resolución de los problemas de participación social generales y comunes a los demás integrantes de las sociedades nacionales.

Enfrentándose a estas posiciones, representantes de organizaciones étnicamente más radicalizadas, aún opinan que en la medida que subsistan descalificaciones absolutas y arpriorísticas, es

imposible que dos o más grupos sociales puedan encarar juntos la solución de conflictos estructurales y aliarse para enfrentar antagonismos comunes.

Sin embargo, últimamente pareciera existir cierto consenso, manifiesto en los Encuentros indígenas más recientes, sobre la necesidad de orientar la acción política hacia una conciencia de autoafirmación étnica, como **paso previo e inevitable** para consolidar alianzas duraderas con otros sectores sociales que, al igual que los pueblos aborígenes, abogan por una mayor participación en la comunidad y en la distribución equitativa de sus beneficios.

En este sentido, las manifestaciones de una conciencia étnica, que hasta el presente condujo a los sectores indígenas discriminados a la desmovilización y a la incapacidad de autorrepresentarse como pueblos dentro de los estados latinoamericanos modernos, deberían reorientarse en primera instancia hacia la **autoafirmación de la condición de indios** valorando y difundiendo los rasgos que constituyen la personalidad cultural de cada grupo autóctono.

Paralelamente se plantea la toma de conciencia por parte del indígena, de su situación de clase específica, es decir la cabal comprensión de las relaciones y los conflictos existentes entre su posición de clase social y su conciencia de pertenencia a una unidad étnica diferente.

El acceso a este estadio de conciencia, determina comportamientos activos de orden político: intentos de organización comunitaria, defensa de la unidad étnica frente al deterioro cultural que provoca el comportamiento asimilacionista, y búsqueda de alianzas con otros sectores sociales en base al respeto de diferencias étnicas igualadas en el plano de una mutua valoración.

La metas estratégicas propuestas por aquellos representantes del movimiento indio que transitan por este estadio de conciencia étnica podrían sintetizarse así:

I) Obtención de una integración social igualitaria a las sociedades nacionales, por parte de los grupos étnicamente diferenciados.

II) Aceptación no conflictiva, por parte de los indígenas, de la identidad aborígen tanto como de la nacional, a cuya sociedad pertenecen.

III) Logro de una convivencia mutuamente enriquecedora de ambas personalidades culturales.

Las posibilidades de alcanzarlas, lógicamente dependerán tanto de las sociedades nacionales como de los pueblos autóctonos. Al menos, pareciera existir una voluntad expresa de pervivencia de la identidad india en la mayoría de estos sectores aborígenes que buscan, por sobre todo, autorrepresentarse como pueblos étnicamente diferenciados frente a cada una de las sociedades nacionales.■

1 Sería imposible enumerar la larga lista de organizaciones políticas (la mayoría de las cuales apenas conocieron su etapa embrionaria) que desde la formación de las naciones hasta nuestros días fueron surgiendo y desapareciendo continuamente, pero que en sus cortos períodos de vida, esgrimieron el legítimo derecho de todo pueblo a ser representado políticamente ante el Estado.

2 Citamos algunos ejemplos: —Por Cédula Real del 29 de diciembre de 1593, la Audiencia de Lima recibió orden de que “de allí en adelante castiguen con mayor rigor a los españoles que enjuiciaren, ofendieren o maltrataren a los indios, que si cometiesen los mismos delitos contra los españoles”. —El Decreto Supremo de la República, dictado por Simón Bolívar en 1824, reitera estas distinciones. Afirmando que en cuanto a los indios “serán sus prerrogativas iguales a las de cualquier ciudadano de la República”. —En Chile, Bernardo O’Higgins dictó el 4 de marzo de 1819, un Bando Supremo por el cual: “... los indios que vivían sin participar de los beneficios de la sociedad y morían cubiertos de oprobio y miseria, en lo sucesivo deberán ser llamados ciudadanos chilenos y libres como los demás habitantes del Estado, con quienes tendrán igual voz y representación concurriendo por sí mismos a celebrar toda clase de contratos, a la defensa de sus causas, a contraer matrimonio, a comerciar, a elegir las artes que tengan inclinación y a ejercer la carrera de las letras y de las armas, para obtener los empleos políticos y militares correspondientes a su aptitud”. —En Argentina, la Primera Junta de Gobierno, por el Decreto Supremo del mes de setiembre de 1811, resolvió suprimir

el tributo que como signo de la conquista se pagaba a la Corona de España y que pesaba sobre los aborígenes: “... hijos primogénitos de América, a quienes corresponde asignarles iguales condiciones y derechos que a los demás ciudadanos y promover por todos los medios su ilustración, cultura y libertad”. La Asamblea Nacional de marzo de 1813, ratificó esta resolución. Paradójicamente en el Cono Sur, las matanzas continuaron durante otras siete décadas a través de la Campaña del Desierto (Argentina) y la Pacificación de la Araucanía (Chile); se continuó así el genocidio frente a millares de indígenas, sólo que para entonces eran considerados “ciudadanos libres e iguales a los demás habitantes del Estado”.

3 Sartre, Jean Paul: Prefacio a “Los condenados de la tierra” —F. Fanon Masperó, París, 1963—

4 Resulta de interés nuevamente aquí recurrir al pasado para descubrir cómo la naturaleza de la descalificación produce por sí misma fenómenos simétricos y antagónicos entre descalificador y descalificado, y advertir así que, en la medida en que las expresiones adquieren mayor relevancia por un lado, encuentran más repercusión por otro. Durante la Colonia las discriminaciones hacia los aborígenes eran generales y absolutas, y afectaban al pueblo autóctono en su conjunto como grupo étnico y social. (De allí que Wilson Cantoni considere que en la actualidad el pueblo mapuche en Chile continúa inmerso en una situación de “estratificación de clase de tipo colonial”, porque según su opinión, perviven en este caso tanto las discriminaciones objetivas como la ra-

cionalidad de legitimación propias de aquel período histórico). Por eso, en aquel momento, las respuestas de los indios hacia el grupo de colonos criollos o españoles, admitía mayor intensidad peyorativa: “El concepto indígena del huinca, por quien tenía odio secular, era la representación de todo lo malo, de todo lo abominable y vil, el embustero, el ladrón de mujeres y niños, el que se apoderaba de sus tierras y sus bienes”. (Anales de la Universidad de Chile, N° 130 - Citado en Saavedra, Alejandro: **La cuestión mapuche**, ICIRA, Santiago de Chile, 1971). En la actualidad en cambio, la respuesta indígena corresponde en simetría a la legitimación capitalista-liberal de discriminación velada. Oponer resistencia, pero sobre todo denuncia las contradicciones entre el vigente igualitarismo jurídico y el ostensible avasallamiento de facto: “La nariz aguileña, ojos rasgados, cabellos lacios, color cobrizo, y la característica pacífica en comparación de nuestros sometedores europeos, fueron las principales causas para bautizarnos con el nombre de indios, bajo la insólita plataforma de ser raza superior, y cuando nosotros o nuestras tesis hablamos de indios o blancos, ellos mismos nos califican de racistas, pese a que simplemente nos habíamos amoldado a sus enseñanzas. Pensar que nos someten racialmente y no quieren que se hable de raza, o sea que cuando hablamos en sus propios términos recibimos abucheos ridicularizantes”.

Lima, Costantino (Líder Aymara). “Abyayala”, —Indígena, News from Indian America”. Vol. 4, N° 5. Berkeley, EE.UU. Summer 1977. pág. 35.

# En busca de la carrera perdida

*La situación de la carrera de letras, sus métodos, programas, orientación y fines, no responden, probablemente, a los que los interesados inmediatos suponen que debieran responder. Para aclarar este punto entrevistamos a diferentes profesionales relacionados con la docencia de las letras: Jorge Luis Borges, María Elena Rodríguez, Jorge Lafforgue y Enrique Pezzoni; así como también a una alumna de la carrera. El resultado, a disposición del lector en el siguiente texto, permite extraer contundentes conclusiones.*



**Licenciada María Elena Rodríguez**

Es profesora de la cátedra de Gramática Española en la Universidad del Salvador, y Directora de la Oficina Latinoamericana de la Asociación Internacional de Lectura (Organismo Consultor de la Unesco). Además fue profesora en las Universidades Nacionales de Luján y de La Pampa. Intervino en las Primeras Jornadas Chilenas de Lectura (1981), y en el Seminario Nacional de lectura y escritura (Medellín, Colombia, 1979). En 1982 presentó un trabajo sobre lingüística aplicada en el Seminario Internacional de la Universidad de París, y asistió a la XXVI Convención Anual de la I.R.A. (Asoc. Internac. de Lectura), realizada en Chicago (EE.UU.)

—¿En qué estado se encuentra la carrera de letras en nuestro país?

—Hay que tener en cuenta que la carrera de letras se inserta dentro de la educación universitaria y superior, así que debemos hacer ciertas limitaciones. Quizás, desde el punto de vista de la educación superior, la carrera cumpla su cometido, formando profesores para dar clases en la escuela secundaria. Lógicamente con un contenido de información adecuado para los planes de estudio actuales, lo que no quiere decir que esos planes sean los más adecuados. Pero no nos vamos a replantear cómo tiene que ser la escuela secundaria. El problema está cuando consideramos la carrera de letras a nivel universitario. El problema fundamental es que no se han establecido, claramente, los fines de la carrera de letras en la educación universitaria, ¿qué es lo que tiene que formar la universidad? Si tiene que formar profesores de la escuela secundaria, está ocupando el mismo campo que los institutos del profesorado.

—¿Entonces, el problema es que no se encuentra delimitado el campo?

—Claro, estamos invadiendo un campo que le corresponde a la educación superior; formamos profesores de enseñanza secundaria y eso, creo yo, que no corresponde. La universidad tiene que formar investigadores, es decir, de la universidad tendrán que egresar aquellos que se ocupen de la crítica literaria, y de la docencia universitaria.

—¿Los alumnos que ingresan a la facultad saben qué es la crítica literaria, y qué expectativas tienen con la carrera?

—Yo creo que de acuerdo con mi experiencia docente, está, por un lado, el alumno que ingresa a la facultad pensando que allí va a fomentar su vocación literaria, creadora; y después está

el otro, el alumno que ingresa a la universidad para formarse en la carrera docente. La institución no responde, indudablemente, a estas expectativas, pero tampoco le señala claramente los objetivos que tiene que tener la carrera de letras en la universidad.

—¿Por qué se produce ese desconocimiento?

—Todavía no se han fijado claramente los objetivos que debe seguir la enseñanza universitaria en el país. Eso hay que insertarlo en una política universitaria, que no está demasiado clara en estos momentos. En el país hubo en algunos momentos un estudio consciente de lo que tendría que ser la carrera de letras, cómo deberían formarse los investigadores, cómo deberían insertarse en el contexto social; pero lamentablemente la carrera en estos momentos es enciclopedista, meramente informativa, no brinda una metodología de abordaje al texto literario, limitándose a presentar corrientes, autores, y a hacer leer a los estudiantes.

—¿Estas características se repiten en todo el país?

—En general sí, con ligeras variantes, porque siempre se han seguido los modelos de la U.B.A. y de las universidades privadas con prestigio. Por supuesto, hay algunos intentos que escapan de esto, pero no dejan de ser intentos. Hay que plantearse que es necesario una modificación en la carrera. En este momento lo informativo pesa sobre otros aspectos, entonces es como si se ingresara a la carrera de letras para tener una amplia información de la historia de la literatura. Pero estas informaciones no le sirven al graduado para abordar el texto, o sea, no le sirven para hacer crítica literaria, que es la función que debe tener una carrera de letras.

—¿Qué es la crítica literaria?

—Habría muchísimo para hablar; en síntesis, es un diálogo con el texto que se da en distintos niveles de lectura, a través de los cuales podemos constatar la efectividad del mensaje. Lo que debe hacer una crítica literaria es recuperar el sentido del texto.

—Por lo tanto tiene una función social importantísima, a diferencia del enfoque enciclopedista de la carrera.

—Sí, por supuesto.

—¿Tenemos críticos literarios en el país?

—Tenemos críticos, y algunos excelentes; pero quizás lo que se necesita ahora es informar, y formar a los alumnos acerca de los métodos para el abordaje del texto, introducirlos en la teoría del análisis literario. Ese enfoque tiene que ser interdisciplinario, es necesario abrir la carrera a otras disciplinas como la sociología, la lingüística, y en general, a todas aquellas que hacen a esa amplia teoría de la comunicación.

—En este momento, ¿hay especialidades en lingüística en las universidades del país?

—Sí, hay institutos en algunas uni-

versidades, pero siempre da la impresión que la lingüística corre por un carril separado de lo que puede ser la literatura. Existen excelentes trabajos de lingüística, pero todavía no se tienden puentes reales entre la crítica literaria y la lingüística. Tampoco, en las universidades, las ramas de lingüística están utilizadas convenientemente para servir a la crítica literaria. Hay necesidad de hacer leer, y leer, como si la lectura misma encerrara la crítica. Además uno escucha a veces que hay una negación de las disciplinas científicas, como si la ciencia no se pudiera vincular con la crítica literaria. Parece mentira que siendo la lingüística, como se la está considerando ahora, la ciencia del hombre —porque ha dado sus métodos de trabajo a la antropología, a la sociología, a la psicología— sea en la carrera de letras la Cenicienta.

A veces esos estudios lingüísticos se reducen a estudios filológicos, que no pueden cubrir el amplio campo de la lingüística, y mucho menos de la teoría de la comunicación.

—¿Los críticos tienen cátedras en las universidades?

—En la mayoría de los casos, no. Es decir, aquí ha habido una figura como la de Barrenechea, excelente, y no está dentro de la universidad, ocurre lo mismo con Noé Jitrik.

Lo que pasa es que hay que abrir el campo a las nuevas corrientes teóricas, y es un poco como si nos hubiésemos quedado atrás. Tenemos que abordar el texto partiendo de lo que ofrecen las nuevas teorías del lenguaje, y de una vez por todas nos tenemos que dar cuenta de eso. No podemos seguir haciendo historia de la literatura, si no, no podemos formar investigadores.

—¿En toda latinoamérica ocurre lo mismo?

—No, yo creo que hay lugares de América, por ejemplo, el caso de México, en donde se está trabajando muy bien en la carrera. Pretender cambiar la carrera de letras sin cambiar el sistema universitario, y sin tener una clara política universitaria, y marcados claramente los objetivos, es inútil.

—¿Los programas difieren en cada una de las universidades?

—Hay diferencias entre sí, pero todos están divididos en distintas literaturas o en movimientos literarios, alguna lingüística general, gramática, filología, historia de la lengua, y en algunos casos, un espacio reducido para semiología. Todas están planteadas con exámenes parciales y finales, pocos trabajos de seminario, diríamos que escasísimos.

—¿Eso se debe a la gran cantidad de alumnos?

—No, hay muy pocos alumnos a nivel universitario, no podríamos decir que ese es el problema. Se pueden llegar a hacer seminarios, lo que pasa es que exigen un trabajo metódico, una investigación, orientar esa investigación, y a su vez evaluarla correctamente.

—¿Cómo son los seminarios de la carrera actualmente?

—Los seminarios existentes se plantean con un sentido de curso, en donde el profesor sigue siendo el catedrático que dicta "tal cosa" y nada más. Además un trabajo de ese tipo exige una lectura conciente de la bibliografía, una discusión de la misma, pero un trabajo personal en su utilización para volcarlo todo al análisis del texto. Generalmente se queda en la mitad del camino, en el estudio de la bibliografía.

—Tengo entendido que en un momento se planteó sacar las lenguas clásicas de la carrera de letras. ¿Qué pensás acerca de eso?

—No soy partidaria de esa ruptura, creo que son materias que tienen la misma importancia que las otras, y que no hay que sobredimensionarlas. A veces toda la carrera se orienta a partir de ellas, y por esa razón se transforman en el "colador" de los estudiantes, cosa que me parece absurda. Creo que el problema no está en eliminarlas, sino en darles la dimensión que tienen, ya que aportan un buen bagaje para el conocimiento de otras lenguas.

—Todo debe apuntar al lenguaje.

—Claro. Uno siente, cuando está dando la materia, que los alumnos la toman como si fuese algo ajeno a la literatura, sin darse cuenta que el texto literario es, por encima de todo, lenguaje, y que hay que conocer ese instrumento para abordarlo. No culpo la actitud del alumnado, porque no se lo ha orientado demasiado para que se dé cuenta de ello.

—¿Cómo se conformaría un buen programa de lingüística?

—Con seminarios en donde, luego de haber cursado una buena lingüística general, el alumno tenga la oportunidad de ver cómo se aplican los modelos lingüísticos a la crítica literaria, es decir, ir al texto a partir de modelos lingüísticos. Por supuesto, teniendo en claro que no es el único abordaje, pero que no puede ser dejado de lado. Pienso que esa materia tendría que tener estructura de seminario, para permitir el debate del grupo, y que la aplicación llegue a concretarse.

—¿Cómo planteás tu cátedra de gramática?

—Cuando planteo la materia, lo hago insertándola en un marco teórico lingüístico. Creo que es la obligación de todo aquel que esté a cargo de una materia de ese tipo, porque no podemos hablar de estudios gramaticales divorciados de la lingüística, que los están fundamentando.

—¿En el abordaje del texto literario se toma en cuenta al lector?

—De ninguna manera puede quedar de lado el receptor de ese texto, el consumidor de la literatura, y eso nos abre el panorama social, por lo tanto, una materia que no puede faltar en la carrera es sociología o sociolingüística.

—¿Cuáles son las fuentes de trabajo que tiene un egresado de la carrera?

En este momento el egresado univer-

sitario tiene que competir y con inferioridad de condiciones porque tiene un menor conocimiento de las ciencias de la educación con el profesor egresado de cualquiera de los institutos superiores. Esa competencia lo desgasta, porque termina dando clases en la escuela secundaria, luchando con el puntaje que tiene el profesor egresado de algún instituto superior. Por otra parte, el país tiene que dar las posibilidades de investigación en las mismas universidades por medio de los institutos. Si tampoco se les brinda la posibilidad de tener un campo de trabajo, no tiene

sentido replantearse la carrera.

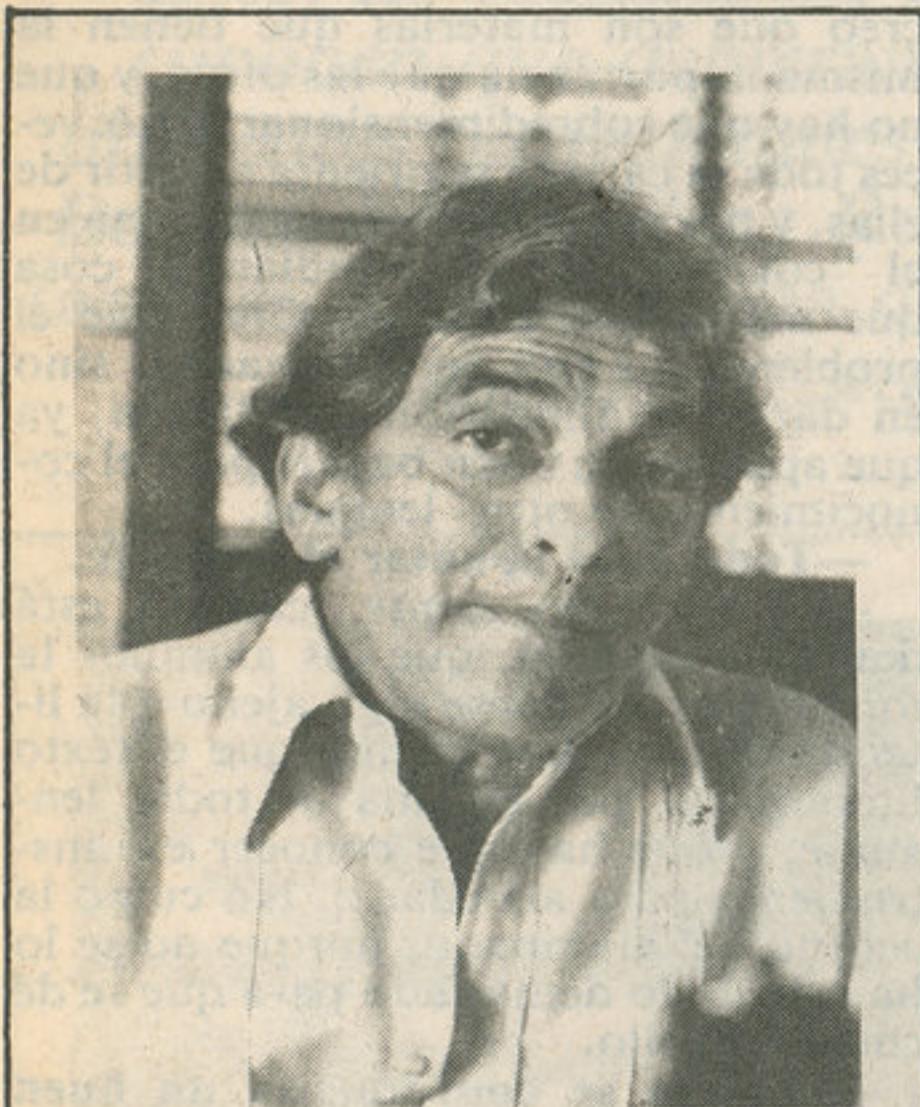
—¿El profesor universitario se sigue preparando para poder superarse?

—No, yo creo que ése es el otro problema, en el país no se les exige continuar con su preparación. Eso también hace a la política universitaria, porque si uno piensa que en otros países para poder ejercer la docencia universitaria se le exige publicaciones, trabajos de investigación, asistencia a cursos. Aquí no está claramente establecido cómo el profesor puede ir ascendiendo en la carrera docente; además se ha dado, en estos últimos

años, que aquellos que recién egresan van ascendiendo rápidamente en la carrera docente, y no se les exige una amplia experiencia previa. Por ejemplo, ser profesor titular en Francia, significa una formación adquirida después de largos años de investigación, publicaciones, y docencia.

—¿No existen los concursos?

—Ese es un tema que excede los límites de esta nota, pero de cualquier manera puedo responderte algo. Los concursos existen, pero tienen ciertas discriminaciones que les restan efectividad.



**Lic. Jorge Lafforgue**

Actualmente es profesor de Literatura Latinoamericana en la Universidad del Salvador.

También dictó clases en la Universidad Nacional de La Plata, y numerosos cursos en el país y en el exterior. Entre ellos, un curso sobre Filosofía Argentina en la Universidad de San Pablo, y otro en la Alianza Francesa de Montevideo

—¿Cuál es la situación de las carreras de letras que se cursan en el país, y qué objetivos tienen?

—Ante todo aclaro que no soy un experto en planificación educacional. Me gradué en filosofía, y luego he dictado literatura latinoamericana, en dos universidades, una nacional y otra privada: reconozco que no es un gran bagaje para responder a sus preguntas. Sin embargo, partiré justamente de esa experiencia personal: cuando decidí

ingresar a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires me planteé cursar la carrera de letras, pero deseché la idea ante un somero chequeo de cómo y quiénes la dictaban. Porque: 1) nada tenía que ver el enciclopedismo, los panoramas canónicos y las menucias eruditas, que en sus aulas eran el pan cotidiano, con la literatura viva: ni con la imaginación creadora ni con el furor crítico; 2) la tarea informativa, que no desdeñaba, podía suplirla por mi propia cuenta; 3) para que mi intelecto no se oxidara, me pareció preferible un conocimiento en otras disciplinas de horizontes menos cerrados. Hoy, a casi treinta años de aquella resolución, mis observaciones mantienen su vigencia, muy lamentablemente.

—¿Las facultades cumplen con las expectativas de los alumnos que ingresan?

—El escritor en ciernes no avanzará un ápice en lo suyo cursando la carrera; el crítico adolescente aprenderá nombres y quizás retenga cuadros sinópticos, pero raramente sentirá vibrar en los claustros la pasión por los textos.

—¿Qué brinda entonces la carrera? ¿Posibilidades de trabajo?

—Bueno, convengamos que en el mejor de los casos, puede formar correctos profesores de literatura. Pero convengamos también que algunas trabas no son sólo responsabilidad del cuerpo docente y las autoridades pertinentes. Por ejemplo, que haya muy escasa investigación en las facultades —nula, en varias de ellas— responde en última instancia y en gran medida a la falta de recursos para educación, a desconocer los réditos que puede arrojar toda buena inversión en la cultura, en fin, a la miopía o imbecilidad de los gobiernos.

—¿Puede tener la carrera una proyección social?

—En una sociedad en crecimiento, armónica y con proyectos comunitarios sólidos, no sólo la literatura nacional se sentiría respaldada, sino que todo trabajo cultural encontraría su justo reconocimiento. No es el caso de nuestra desangrada comunidad argentina. Pero antes que llorar, cada uno de nosotros en su puesto, desde su puesto,

sin deponer ningún arma, debe luchar para revertir esa siniestra situación.

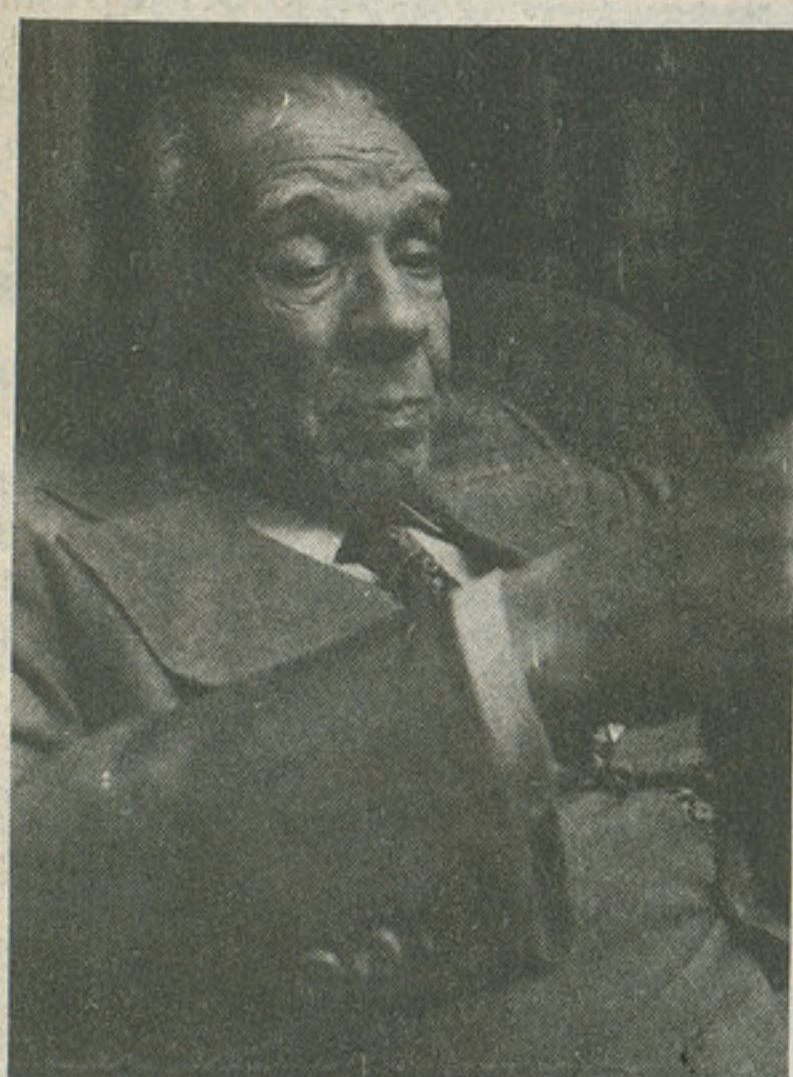


**Mónica Plöese**

Estudiante del Cuarto año de la carrera de letras. 20 años.

—¿Qué opinas de la situación de la carrera en este momento?

—El enfoque de la carrera de letras es enciclopedista, la enseñanza de la literatura no pasa de ser una acumulación de datos histórico-biográficos o, en el mejor de los casos, una descripción acumulativa de recursos estilísticos. Si tiene algún objetivo, éste es, sin duda, presentar una visión lo más "abarcadora" posible sin importar la profundidad del abordaje. Considero que en la carrera deberían estudiarse más que todas las obras en particular, los métodos críticos en general y su aplicación, a partir de una interrelación directa entre la rama literaria y la lingüística, estudiadas —o no— en la actualidad como realidades independientes. Acercándose así a la posibilidad del estudio científico de la literatura, y en consecuencia de su única función real que es la comunicación social.



**Jorge Luis Borges**

**Fue profesor de Literatura Inglesa y Norteamericana en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, y dictó cursos sobre Literatura Argentina en distintas universidades de EE.UU.**

—¿Cómo se estudiaba la carrera de Letras cuando usted ejercía como profesor en la universidad?

—Yo fui profesor de literatura inglesa y norteamericana durante 20 años en la Facultad de Filosofía y Letras, primero en la calle Viamonte y después en el edificio de Independencia. También me fueron asignados cuatro trimestres de literatura argentina en E.E.U.U. A veces me he detenido en el estudio de una obra en particular; por ejemplo, uno de esos cursos estuvo dedicado a una novela de Leopoldo Lugones. A mis alumnos yo les decía que no podía enseñarles literatura inglesa porque es infinita, pero podía enseñarles el amor de esa literatura. Sería muy raro que de siete u ocho autores no hubiera alguno que no haya escrito para ellos. Recuerdo que los alumnos me pedían bibliografía, pero yo me negaba, les aconsejaba que leyeran los textos. ¿Qué podría saber Shakespeare de bibliografía shakespeariana?

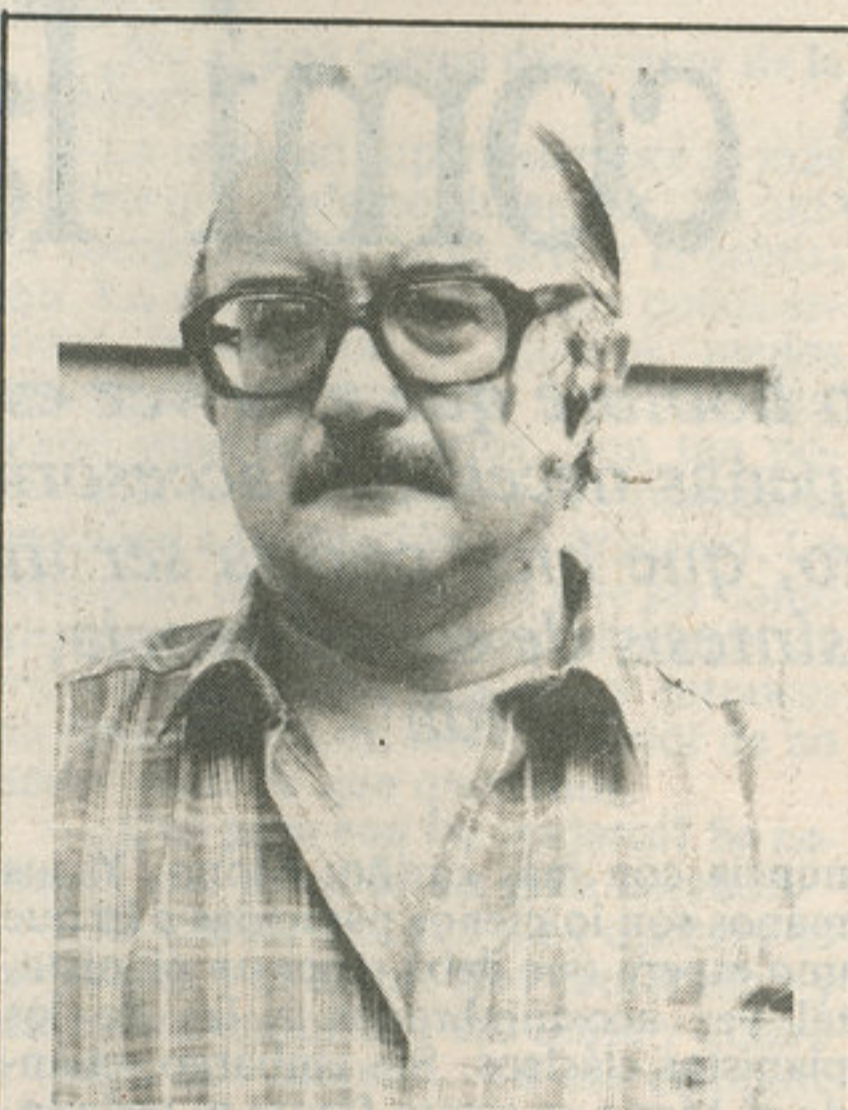
En nuestro tiempo se comete el error de estudiar la literatura no en función de las ilusiones que pueden darnos, sino en función de la historia de la literatura. Francis Bacon decía que como se escriben historias de la dinastías y de las guerras, se pueden escribir también de las artes y las letras. El insinuó esa posibilidad a fines del siglo XVII, cuando todavía no existían historias de la literatura. En esa época se leía en función del placer, actualmente se lee en función de la historia. Vivimos en

una época histórica.

Cuando dejé mi cátedra en la facultad, hablé con un grupo de alumnos míos y les dije: "Ahora ustedes han dado su examen de literatura inglesa, qué les parece si estudiamos realmente el idioma inglés antiguo". Emprendimos el estudio, y después de varios años llegamos a descifrar textos excelentes. Yo creo que si se enseñara la literatura insistiendo más en la emoción que brinda la obra, sería mejor que ahora que se insiste en nombres y fechas. Habría que pensar, sobre todo, en el hecho estético, —la emoción del escritor cuando escribe y la del lector cuando lee algo— si ese hecho no se produce qué importa si el autor es famoso, contemporáneo, antiquísimo, todo eso es ajeno a la literatura.

—¿La función de la crítica literaria, es decir, del investigador, es transmitir al lector el placer de ese hecho estético?

—Sí, yo creo que sí. Cuando era joven escribí críticas adversas, y ahora si volviera a escribir críticas, —lo cual es muy probable—, sólo lo haría sobre obras que me gustan. Para qué decir que un libro es tedioso o malo, puede serlo para mí, y para otro ser excelente.



**Lic. Enrique Pezzoni**

**Es Profesor de la Universidad de La Plata y del Instituto del Profesorado. Dictó clases en las Universidades de Urbana Champaign, Cleveland, y Ohio State University (E.E.U.U.)**

—¿Cuál es la situación de las carreras de letras en el país?

—La facultad debiera dar una muestra de lo que es una orientación científica de los estudios literarios y, de alguna manera, crear expectativas y un espíritu de discusión respecto de esas

orientaciones. Yo creo que no es esa la realidad actual, sino que el enfoque que tiene —en el mejor de los casos— se acerca más a la actitud tradicional respecto de los estudios literarios —me refiero al acopio de información— y a lo que en un nivel ideal, arquetípico, se podría llamar erudición. Eso en un nivel ideal, ya que en la práctica tampoco ocurre así; hay un remedo de información y de erudición. Lo cual no quiere decir que yo esté en contra de la erudición, y de la información, creo que son una de las bases necesarias a partir de las cuales se pueden desarrollar modelos críticos, métodos de análisis rigurosos, hasta llegar a ese ideal de construir modelos con la finalidad de trascender y enriquecerlos. Pero en el momento actual "idealmente" lo que se pondría la Universidad sería transmitir información, y una actitud de erudición, que en la práctica tampoco ocurre.

—¿Cuál es el objetivo que debiera tener la carrera?

—En mi opinión tendría que ofrecer toda esa información, que es necesaria, sobre todo en las disciplinas como filología, lingüística y lenguas clásicas. Pero además ponerse al día con las principales corrientes críticas que existen en estos momentos, y a la utilización no humillante de esos modelos, es decir, no a la mera repetición de modelos y recetas, sino a la actitud crítica frente a esos modelos.

—¿Cuál es la finalidad de la crítica literaria?

—La finalidad es hacer hablar a los textos, es decir, entrar en los mecanismos de producción de los mismos y hacer responder a los textos, creando la ilusión de que están respondiendo a las preguntas que le hace el lector.

—La Facultad de Letras fue creada, en su momento, para una clase social determinada que quería informarse acerca de la historia de la literatura, y que no se preguntaba por la proyección social que podía tener la carrera. Actualmente los alumnos que ingresan a la facultad de letras, en su gran mayoría, no pertenecen a esa clase social, y, por lo tanto, tienen otro tipo de expectativas. Pero pareciera ser que las facultades están anquilosadas en esas viejas expectativas no pudiendo responder a las inquietudes del alumnado. ¿Usted que piensa acerca de esto?

—Estoy totalmente de acuerdo. Yo dicto un seminario en el Instituto del Profesorado, y muchos de mis alumnos asisten a los cursos de la Facultad, y vienen muy frustrados de ese tipo de actitud pseudoenciclopedista. Evidentemente son todos mecanismos de congelamiento de la historia, yo creo que esa es la base central. ■

**Reportaje: Miguel Angel Vitagliano**

**Fotos: Daniel Jurjo.**

# Enrique "Mono" Villegas:



## "Yo me comí la vida"

*Nos sentamos frente a un hombre que a su vez estaba sentado frente a su piano. Todo lo demás es apenas necesario, accesorio; hasta las preguntas que están insertas en este diálogo, que bien podría ser un desconcertante monólogo de un hombre que, como síntesis de su existencia, exclama: "Yo me comí la vida".*

Enrique Villegas vive en pleno centro de Buenos Aires, sobre la agitada Avenida Santa Fe, sin embargo, al entrar a su pequeño departamento parece que se llega a una isla suspendida en el espacio. De inmediato, uno se da cuenta de que allí, un hombre ha construido su propia dimensión, su más auténtico entorno. El hábitat, tiene dos únicos protagonistas: un hombre y un piano, lo demás es accesorio, apenas lo necesario para atender los indispensables requerimientos de lo cotidiano. La casa refleja a su habitante y lo identifica. Esta es la casa del que eligió la soledad y que tiene a la música como única justificación para aceptar la absurdidad de la vida. Enrique (por suerte), sigue siendo como un niño desconcertado, que mira a través de sus pequeños ojos que brillan siempre, como si él tuviera el secreto de una revelación cambiante. Es pequeño y aparentemente frágil. Su figura, su manera de andar, le valieron, (vaya a saber desde cuándo), un mote, que olvidándose uno muchas veces de que tiene otro nombre, se pro-

nuncia con más cariño: Mono. Y sus manos son lo menos parecidas a lo que uno espera que deba tener un pianista, tal vez acostumbrados a las de los pianistas clásicos. Sin embargo, cuando el Mono se sienta frente al teclado, lo menos que uno ve es esa figura encogida, esas manos de no-pianista. Porque la música de Villegas arranca al oyente de su visión habitual y lo arrebató a otras dimensiones donde todo está dicho de otra manera, desde donde se habrá de volver, cuando suene el último acorde, con desgano, casi dolorosamente. Enrique toca, por lo general, para poco público, en lugares que son como pequeños templos para exquisitos. Y allí, su piano es la consagración de un ceremonial de sensibles adeptos. El parece que tocara para sí mismo, como toca en su casa, porque no está haciendo nada más que viviendo, que ejerciendo su necesidad de vivir.

En ese despojado, ascético departamento, Enrique Mono Villegas conversó con nosotros, mejor dicho ex-

presó su manera de ser, con la vehemencia que bulle contradictoriamente en una figura endeble que tienta a la ternura. Su charla estuvo salpicada con sus risas casi continuas y sus malas palabras más continuas todavía.

—¿Qué recuerda de su familia, Enrique?

—Toda mi familia es sanjuanina. Pero yo nací en Charcas y Agüero. Mi padre era dentista, pero mire Ud., al final se dedicó a la riña de gallos. Mi mamá murió cuando yo tenía seis años. Entonces, mi papá me llevó con unas tías. Todas mis tías se casaron con millonarios por conveniencia, estaban llenas de guita. El único que se casó por amor fue mi padre. Por eso, aunque toda mi familia esté forrada de plata, yo soy un bohemio y un aristócrata de verdad. Ahora, aunque no tengo casi nada, el único rico de la familia soy yo. Y, porque desde chico no tuve papá ni mamá, soy así como soy.

—¿Cuándo empezó su vocación musical?

—Bueno, vea, debe ser de chiripa. Yo vivía con esas tías, ¿no? Era en los años veinte. Entonces no había radio, ni cine, ni televisión, ni nada. A todos los hijos de las familias "bien" los mandaban a estudiar algo: el piano, el cello, danza clásica o corte y confección. Enfrente de donde yo vivía, había un conservatorio de música. Y allí me mandaron con otros siete u ocho primos míos. A mí me tocó el piano. A los siete años empecé. Entonces agarré el piano y no lo largué en la puta vida. Será el destino, como dice Federico Peralta Ramos, hijo, como le obligan a decir a Federico por el prestigio de la familia: "Serás lo que te toque ser y déjate de joder".

Estudiaba en el Conservatorio Williams, en la calle Suipacha. Me acuerdo que enfrente estaba la casa de música Gurina. Yo iba al Conservatorio, pero después me pasaba las horas en lo de Gurina, leyendo todas las partituras para piano. Tenía una habilidad bárbara para leer música, aunque después me escapaba del Conservatorio, la música me quedaba. Mal estudiante era. Pero en el 32, cuando tenía diecinueve años, estrené el concierto en sol de Ravel. Lo había leído en lo de Gurina.

—Entonces, el piano fue un encuentro casual...

—Sí, vaya a saber. Pero el piano, soy todo yo, desnudo. Elegí el jazz, cuando escuché por primera vez el Blue Interlude de Duke Ellington. No me prostituí jamás con la música. Me importa un cuerno el dinero. Yo soy un perdedor, digo. He tocado en murguitas para poder vivir. Pero si no hubiese sido por la música, ya me hubiese suicidado veinte veces, o me hubiera vuelto loco... Lo que a mí me ata a la vida es la música. Cuando la vez pasada me rompí la mano derecha —me caí en la bañera—, dije: ¿Me voy a hacer problema? Ahora voy a practicar el concierto para la mano izquierda de Ravel y listo el pollo.

—¿Qué temas prefiere tocar?

—Yo creo todo lo que toco. Soy la improvisación permanente.

—Según parece, usted es un músico de minorías, a pesar de ser muy conocido.

—A mí, me conoce todo el mundo. Pero por las entrevistas que me hacen los periodistas. A la gente le gusta las cosas que digo. Porque yo hablo como me da la gana. Pero una barbaridad de gente no me escuchó tocar nunca. El momento para mí, fue cuando en 1958, en Puerto Rico, toqué en el Festival Casals. ¿Se imagina, yo ahí tocando junto a magníficos como Isaac Stern, y Pablo Casals escuchándonos? Fue bárbaro.

—¿A qué atribuye que no es tan conocido?

—Debe ser porque no tengo ninguna de las cinco condiciones necesarias para que un artista tenga apoyo: no soy ni judío, ni católico, tampoco masón, ni negro y menos homosexual.

—Eso lo obliga a vivir muy modestamente...

—Nunca tuve un peso, ni me preocupé por tenerlo. Cuando en el 56 estuve en Norteamérica, me pasé un año tomando café con leche, pan, manteca y mermelada. Desde entonces, me fijé una conducta para mis gastos y jamás tuve que hacerme mala sangre por la plata. Tengo unos papelitos, donde anoto todo lo que gasto, al milímetro. Todo lo mido yo. Tengo una cucharita para medir la leche, otra para el azúcar, una medida para el café. Hasta las galletitas mido. Como tres con el té, pero divido cada una en cuatro pedazos: me alcanzan justo un pedacito para cada trago.

—¿Le gusta vivir así?

—Siempre elegí mi vida: no hacer nada más que tocar el piano. A mí nadie me mandó, porque mis viejos murieron cuando era chico, no hice la conscripción y no me casé nunca. Yo no he tenido ni infancia, ni adolescencia, ni madurez. Mi país es la pieza en que vivo, porque ahí está mi mundo, mis alegrías, que son pocas, porque yo soy fundamentalmente triste. Casi siempre he estado solo. Me gusta la soledad. Vivo lo que quiero con mi imaginación.

—¿No es una forma de escapar de la realidad?

—La realidad supera siempre lo más terrible que podamos imaginar. La única compensación es el arte y el erotismo. Lo malo es que hay muy pocos artistas verdaderos y muchos menos erotómanos o erotistas o gozadores, como quieran llamarlos. Son tan pocos, que por eso el odio y la violencia se imponen a la creación y al orgasmo. La felicidad, tal vez, tendría que ser como una amnesia total, para olvidarse de todo lo que a uno le gusta, y entonces no desear nada, ni sentir el dolor de no poder tener lo que queremos.

—¿Qué pasa con las mujeres? Se comenta que usted es un gran amador.

—Es cierto. Lo que más disfruto es la música y el amor. Soy erotómano y hedonista también. Pero quise y quiero a todas mis mujeres. Yo me enamoré una vez, como setenta veces. También el piano me ayuda. ¿Ud. sabe que la música exita a las mujeres? Toman el piano como si fuera un falo. Cuando escuchan a Chopin, por ejemplo, casi todas se mojan de excitación. Con excepción de unos pocos, Tchaicowsky, por ejemplo, todos los compositores fueron unos machos bárbaros. También los pianistas, salvo algunos, claro.

Amor es lujuria. Lo que en realidad más le gusta al hombre y a la mujer es hacer el amor. Si uno fuese hermafrodita con un órgano sexual en cada mano, se lo pasaría aplaudiendo. A mí, los amores, me duran siempre. Si ahora vinieran aquí, todas mis amantes, no sabría con cuál quedarme. ¿Cuál me gusta? No sé. Todas ellas forman la hembra, pero nunca completa. Ellas me dicen: vos sos mío. Y yo les digo: yo soy vuestro.

—¿Cree en Dios, Enrique?

—Yo no creo en Dios, pero si él quiere existir, por mí que exista. Yo no me opongo. Yo soy agnóstico. ¿Usted sabe qué significa eso? Muchos creen que es una de mis malas palabras. Si yo fuese Jesucristo, no me dejaba crucificar ni loco.

—¿Y qué pasa con la muerte?

—Hablar de la muerte, estando vivo, es mear fuera del tarro. Yo sé lo que es la muerte. Lo que no sé, es lo que pasa con la muerte. Nosotros estamos jorobados aquí, sin saber nada de nada. Si fuera cierto que uno vive otra vida, yo cuando muera voy a salir rajando para escuchar a Paganini tocando su violín.

—¿Cuántos años tiene ahora?

—Tengo 69, pero represento la mitad, porque el cincuenta por ciento de mi vida, lo pasé durmiendo. Ahora, este año, todos decían que iba a cumplir 70. Parece que querían saltar el 69, a lo mejor es por la censura.

—¿Por qué le dicen "Mono"?

—Será porque imito demasiado a los seres humanos.

—¿Cómo se ve a sí mismo, Villegas?

—Me creo totalmente original y pienso por mí mismo y obedezco al presente y al instinto del momento. Soy inteligente y sólo puedo hablar con inteligentes. Soy un tipo contradictorio, pero no me preocupa, porque si la vida es contradictoria, ¿por qué carajo no voy a ser contradictorio yo?

—¿Qué balance hace de su vida?

—Yo me comí la vida.

Enrique Villegas se queda un instante en silencio, con los brazos extendidos sobre la mesa, las manos entrelazadas. Sus pequeños ojos ardientes quedan fijos en alguna parte que el cronista no alcanza a percibir. Respetamos su silencio, pero extrañamos su fluyente conversación, sus palabrotas intercaladas como si quisiera quitarle importancia a lo que dice, sus risotadas de niño travieso. "El Mono", ha dejado de hablar, tal vez, como dice la leyenda, los monos no hablan para que no los confundan con un ser humano y lo aniquilen. Por eso, Enrique calla para que no lo arranquen de ese mundo que él mismo ha creado, (del que sólo conocemos una parte), para que no se lo destruyan.

Entonces le pedimos que toque el piano para nosotros. Sin ceremonias, nos vuelve a hablar con el teclado, en su mejor lenguaje. Luego nos acompaña hasta la puerta con sus pasitos cortos, y nos saluda como si ahora fuéramos conocedores de un pequeño, inquietante secreto.

Al volver a la calle, el fotógrafo y yo caminamos en silencio por la avenida frívola de Buenos Aires, pensando, tal vez los dos, si una parte de la verdad no estaba escondida en ese piano y en ese hombre que vive con él. ■

Reportaje: David Almirón  
Fotos: Daniel Sbampato.  
(Bayres Press)

# El Loco Chávez es peronista

*Leer el Loco Chávez ya es un hábito para muchísimos argentinos. Una historieta que trata de la vida cotidiana de un personaje que, indudablemente, es un argentino como muchos y cuyos problemas son, también, los problemas de muchos. Por eso ahora publicamos esta nota a Carlos Trillo, su guionista.*



Carlos Trillo, creador, junto al dibujante Horacio Altuna, del popularísimo Loco Chávez, nació en el '43 en el Barrio de Palermo. Desde 1972, que empezó a colaborar en Tía Vicenta, Patoruzú y Antejito pasaron muchas cosas. Estuvo en Satiricón, fue jefe de redacción de Mengano y actualmente Director de SuperHumor. En la primavera del '74 escribe sus primeros 2 guiones de historietas. "Un tal Daneri" que dibuja Alberto Breccia, y enseña a comprar en Italia, Francia y España, y "El Loco Chávez", que gana una especie de concurso que organiza Clarín y se instala en el café con leche porteño junto al matutino de todos los días. con Altuna forma un gran tandem y crean Charlie Moon, Merdicheski, El Recreo, Tragamonedas (actualmente) y la ya famosa "Las puertitas del Sr. López" que los productores de cine españoles compran para filmar con el talentoso José Luis López Vázquez. Con Alberto Breccia hacen Buscavidas y una selección de horror de cuentos infantiles de los Grimm. Con Cacho Mandrafina, "Ulises Boedo", donde Manzi, Jauretche y Tesorieri —que en gran atajada detiene una bala de cañón enemiga— ayudan en la lucha nacional contra "otra" invasión, y "Serie Muda", donde la poesía se mezcla con la insensatez humana. Con Enrique Breccia hacen un suceso enorme que se edita en casi todo el mundo: "Alvar Mayor" cuyos derechos "ceden" de "movida" a un editor perdiéndose su rédito gracias a esa "dura" práctica local que, casi, desconoce la propiedad intelectual. En 1978, recibe en Lucca, Italia, el "Yellow Kid", equivalente en la historieta al "Oscar" de la Academia de Hollywood, al mejor autor internacional de Comics del año. En 1982, en España, obtiene, por el voto directo de los lectores de historieta, el premio "1984" también al mejor autor de Comics del año, pero esta vez de la península.

Como Trillo trabaja, además, en una agencia de publicidad en Diagonal

Norte, nos encontramos para hacer esta nota en el "Bidu" y mientras nos moríamos de calor, nos comimos una milanesa con ensalada y Trillo me decía:

El Loco Chávez es peronista. No sé si se nota en la tira. A mí me parece que en la Argentina no se puede ser otra cosa si a uno le interesa el país y quiere que salga adelante, cosa que sin el pueblo no se puede. Cualquier partido político puede levantar postulados a favor de la Nación, pero sólo un gran movimiento nacional, como el peronismo, puede cumplirlos. Creo que por ahí pasa la cosa.

—¿Aún con las divisiones internas?

—Mirá yo creo que si uno va a visitar un monasterio va a verlo muy tranquilo, en orden, etc. Pero si uno viviera dentro de ese monasterio seguro que lo vería como una bolsa de gatos. Y es lo normal.

—¿Cómo te sentís frente al proceso electoral? ¿Creés en él?

—Sí, yo creo en el proceso de democratización. Lo que no creo es en los militares. Creo en un gobierno elegido por el pueblo. Que pueda gobernar el país e incluso hasta pagar la deuda externa. Pero los militares son, invariablemente, los que, por oscuros designios, dan un golpe cada vez que un gobierno no le conviene a "nosequién". Si el ejército se incorporara al movimiento nacional... no te pido que sea peronista, qué sé yo... demócrata cristiano, radical (porque de los radicales podés decir lo que quieras, menos que no sean nacionales) el país sería muy distinto, pero así, que los militares están en contra del pueblo... en contra de la historia, cada vez que hay un golpe, hay un retroceso del país. El retroceso de Onganía, el retroceso de Videla. No creo que queden ya políticos, de los que aglutina la Multipartidaria al menos, donde está representado el 80 % de la población, que vuelvan a golpear alguna vez las puertas de los cuarteles. Algo deben haber aprendido en estos años. Lo bueno que tiene la

democracia es que te consulten. A mí nadie me consultó si quería a Martínez de Hoz de Ministro de Economía. Así que yo no tengo ninguna culpa por lo que haya hecho él (como nos quiere hacer creer el gobierno) ni por lo que ha hecho la cúpula militar en la guerra de las Malvinas. A mí nadie me consultó. Desde el '76 nadie nos consultó nada, y así nos va. El pretendido caos que vino a solucionar el gobierno militar, era una maravilla al lado de esto. Nunca nos fue mejor que con los gobiernos constitucionales. Hasta aceptaría que fue un gobierno constitucional el de Illia, mirá lo que te digo, aunque lo votó una minoría y con la proscripción del peronismo y que de hecho fue un gobierno que lo persiguió.

—¿Cómo ves la campaña de los radicales? ¿y del Alfonsinismo?

—Mirá, hay un intento de la prensa de confundir ciertas cosas. Por ejemplo se dice que con la muerte de Perón y Balbín han muerto dos de los últimos grandes hombres de la política argentina, en un intento de agrandar a Balbín achicando a su vez a Perón, como objetivo. Que si Balbín llegó adonde llegó, fue porque existió Perón. Cuestión de estatura. Yo no entiendo bien a esa franja medio reformista que en el '73 estaba alrededor de Alende y que ahora parecería estar alrededor de Alfonsín. No sé bien cómo catalogarla. Es como si no quedara "bien" ser peronista, que no te da mucho lustre en algún sector. Siendo que esa parte histórica, que parecería ser la más berreta de nosotros, es la más auténtica.

—Parece que se pusiera al radicalismo como la opción democrática ante un peronismo medio autoritario y hasta prepotente.

—Ese es el modelo liberal. El de "Perón dictador latinoamericano malvado". Pero para ellos Rosas era malvado, Irigoyen era malo y Perón era malo. Todos los que intentaron hacer de este país una Nación eran malos y todos los demás eran buenos. Pellegrini

Bosquivia, por Trillo, Saccomanno y Fortín.



# HISTORIETAS

ni era un fenómeno. Hay como una intención de que no haya cosas que nos unan. Hay como un bombardeo de afuera hacia adentro que hace que uno se identifique con modelos que no sean propios. De pronto en la cabeza de algunos, éste sería un país latinoamericano, pero que le gustaría tener la capital en París. Y es como si se aceptara el bombardeo externo sintiendo la desgracia de vivir en un país lamentable. Así nos quieren. Atomizados y divididos. Tan atomizados y fragmentados como está toda Latinoamérica. Y "ese" país tiene mucha más prensa que el otro, el que quiere la mayoría del pueblo. Grace Kelly muere y es tapa de Gente, La Semana, etc., pero nadie va a llorar por ella en la calle como la lloraron a Evita y nosotros lloramos a Perón. Pero Ronald Reagan se puede morir esta misma tarde que no lo vamos a llorar para nada. Hay una gran pelota que está en contra del movimiento nacional y tanto de la cultura de los que "vinieron de los barcos" (letra de un tema de Litto Nebbia) como de los que no. De todas maneras, el hecho de que los partidos políticos estén en movimiento produce una especie de euforia, de discusión, de movilización alrededor de las ideas que se deben seguir, que es bueno. Si no el órgano se atrofia. ¿Cómo harán los pibes que nunca votaron, no? Ves, yo no sé si en la época de nuestros hijos el peronismo existirá o no, pero si sé que el pensamiento nacional va a estar en ellos porque eso no pasa de generación en generación por vía del poder, sino por esa cosa "esencial" de saber quiénes eran los buenos y quiénes los malos de nuestra historia, ¿dónde está la verdad?, y por qué una generación se va enlazando a la anterior y es, parte, síntesis e impulso de las expectativas de la que la precedió.

—¿Cómo pasa todo este asunto, según vos, por el mundo de la

historieta?

—Y bueno, un autor de historietas no puede elaborar un discurso sobre el modelo nacional, porque eso contraría las políticas editoriales. La historieta sería está en manos de empresas que producen historias a la manera de las series yanquis. Uno difícilmente pueda encontrar una historieta con dibujo serio que transcurra en Buenos Aires y donde se hable, qué se yo, del precio de las mandarinas. Las historietas que uno conoce suceden en... Saigón, y cuentan el amor imposible de un soldado yanqui y una muchacha vietcong. No tienen nada que ver con nosotros. Hay una cosa curiosa, hasta que apareció lo de Las Malvinas, en todas las revistas de historietas había un agente secreto inglés. Ahora no hay más. Los guionistas, por alguna razón editorial, firmaban con seudónimos ingleses como Allister Mc Simpson y ahora firman con nombres franceses. O sea, como nos peleamos con una parte del imperio, vamos a acercarnos a la otra.

—Para mí El Loco Chávez retoma las banderas que antes de las series yanquis de la TV privada en la Argentina enarbolaron las revistas Hora Cero y Frontera.

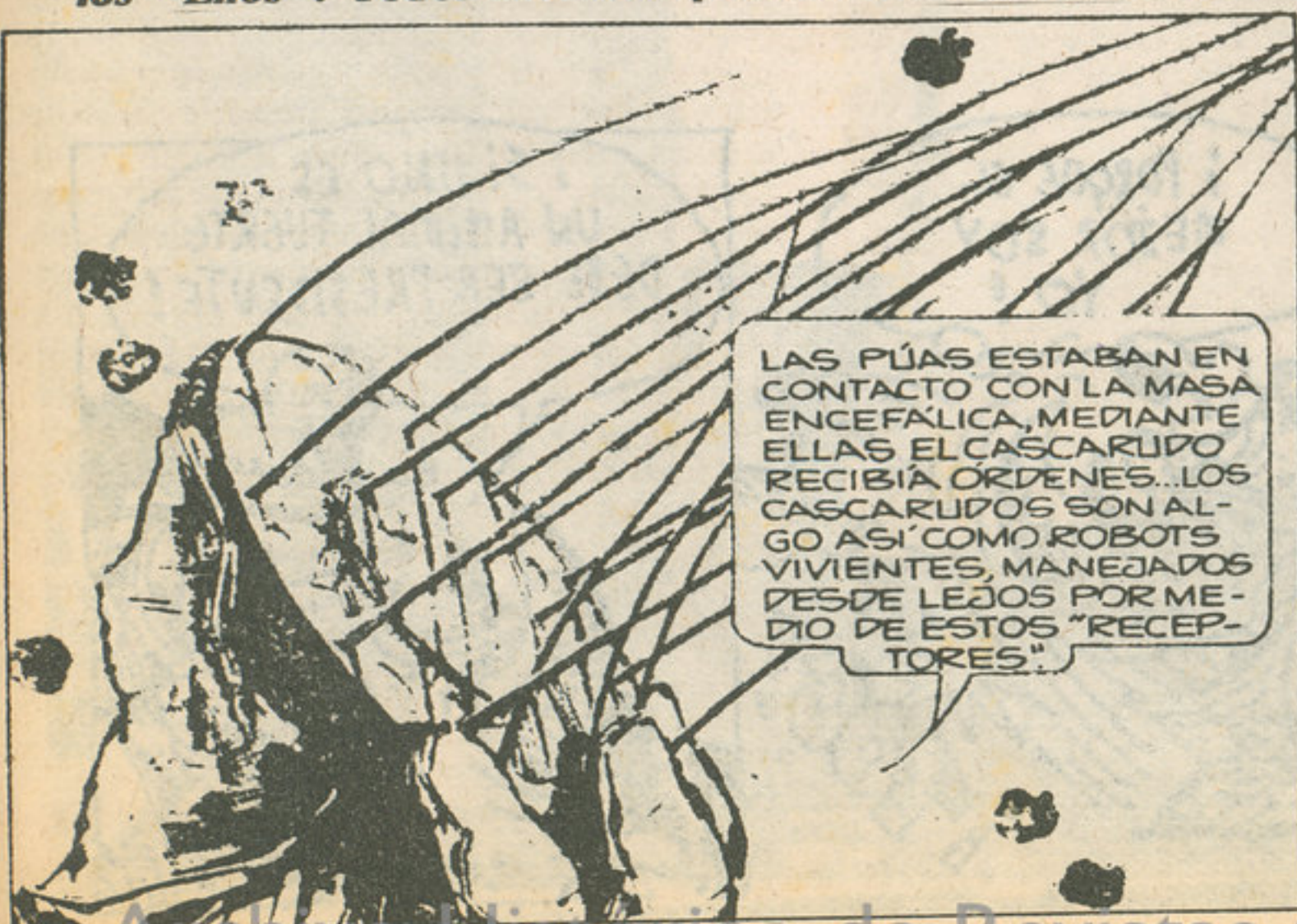
—No sé. Oesterheld fue una excepción. Es el único autor argentino que no le debe nada a nadie de afuera. El Eternauta, que para mí es la mejor novela de aventuras que se haya publicado en la Argentina, ya sea novela, historieta, cine o lo que quieras, no rinde tributo a ninguna fantasía de héroes grandotes, de tipos soberbios. Además plantea una cosa tan humanista, democrática y universal como es la lucha contra la opresión que, en ese caso, es una invasión extraterrestre en una Latinoamérica dejada de lado por las grandes potencias a merced de un invasor todavía más poderoso que ellas. La primera versión de El Eternauta que dibuja Solano López en Hora Cero en 1957,



“Cuando al ‘loco’ le pasan las cosas que nos

es quizás la más fresca. La segunda, con dibujos de Alberto Breccia, tal vez el mejor dibujante argentino, que publicó la revista Gente en 1969, fue levantada por la Editorial aludiendo que los dibujos de Breccia eran “feos” cuando cualquiera puede ver que son maravillosos. Pero dijeron que eran “feos” por no sincerarse y decir: “esta historia deschava mecanismos que no nos gustan”. Lo que era feo —no estético— era el mensaje que mostraba un Buenos Aires repentinamente oprimido e invadido al lado de modelos que sonreían, o hacían “Shock” o compartiendo notas que contaban el noviazgo de Susana Caldini con el Señor Del Campo y lo maravilloso que era Rockefeller. Ahí es donde lo ético y lo estético se unían. Para el Señor que levantó El Eternauta de Gente, la ética

“El Eternauta” dibujado por Breccia. Favalli y el “control remoto” Alusión al manejo de robots locales por parte de los “Ellos”. Todos sabemos quienes son ELLOS. Y quienes son los robots locales, también.





...pasan a todos es cuando la historia gana en importancia''.

era el cuerpo semidesnudo de las tapas. Pero Oesterheld es un caso aislado de aporte de la historieta a la cultura nacional. Como también son aislados los casos en el cine nacional, ¿no? Lo que pasa es que pensar para adentro es más difícil que hablar. Pero... ¿y si no te dejan? Nosotros podemos hacer una lista de cosas importantes que han pasado y que los noticieros nunca contaron. Todos estos años los teleteatros contaron una Argentina que no existía, llena de gente bien comida y sin ningún tipo de problemas, ni siquiera de "roce" con la calle. Los noticieros, que parecen un programa de ficción más, han tratado de demostrarnos que el mundo es un gran lío, donde todo está mal y tiran bombas, y la Argentina era una maravilla donde sólo se inauguran escuelas y gasoductos. Bueno, los tele-

teatros, los noticieros, y la historieta son lo mismo. "Los miedos" sería una excepción, ¿ves?

—El Loco Chávez, atraviesa toda esa etapa y es uno de los espejos donde los argentinos han podido mantener su identidad.

—Claro. Bueno. Cuando surgió lo de "Clarín", primero al Loco lo hicimos corresponsal por el mundo porque, qué se yo, en Nueva York hay un tipo que vuela y en Bs. As. nadie vuela. Un espía inglés tiene una bomba sofisticada en la lapicera a tinta. En vez un tipo en Bs. As. anda en colectivo y no le alcanza la guita. Es uno, el tipo de acá. No es el super agente que nos vienen mostrando los yanquis y los ingleses, y toda la cría. A poco que nos animamos a traer a "El Loco" al país la gente se sintió más cerca del persona-

je. Fijate que cuando El Loco no cuenta una historia completa, sino cuando se junta con los amigos en un Bar y conversa... mira a una chica; conversa otro poco; llega tarde al laburo y lo retan; hace un trabajo bien hecho y aprovecha para pedir aumento, es cuando la historia gana en importancia. El Loco no persigue a un gángster a caballo por la 9 de Julio... pero por ahí tiene una buena charla con un amigo. No le puede pasar nada extraordinario, por afuera. A nosotros tampoco. Por dentro sí. En una charla entre amigos en una de esas pasa una chica como Pampita (la ponemos en la "tira" cuando el rating baja; Horacio Altuna dice, cuando le preguntan, que es una chica que le posa) y de esa manera los amigos al mirarla, comentarlo, establecen un contacto "en la superficie", como cuando se meten en una discusión futbolera, que es otra pasión popular que nos "une". Pero por debajo hay otra cosa que une, que no vas a estar proclamando a cada rato, de que querés ser un país latinoamericano, que queremos ser independientes, que somos peronistas, que no queremos responder a los modelos extranjeros. Fijate como nuestra verdad permanece. Pese a los gobiernos militares, a la realidad falseada... ¿Querés algo más sintomático que la permanencia del peronismo, un movimiento proscrito, con su jefe prófugo durante 15 años, perseguido, prohibido y que siga siendo representante de la mayoría? ¿Que después de la muerte de su líder, la mayoría de la gente siga diciendo: "Yo soy peronista"? ■



ALVAR MAYOR con E. Breccia. Aventuras en la América de la conquista.

Reportaje: Martín García.  
Fotos: Daniel Jurjo.

# Del barrio al centro

*Las chicas de Flores, de Oliverio Gironde, ya no pasean por la plaza tomadas del brazo. Ahora es más fácil encontrarlas en algún "pub" de Barrio Norte...*



¿Qué tiene Buenos Aires de particular?

¿Qué modificaciones sufrieron en los últimos años su estructura y los modos de vida de sus habitantes?

Estas dos preguntas solemos hacérselas muchos de los que estamos promediando la vida y nos consideramos un producto de esta ciudad; es decir, nuestra existencia se ha ido entroncando con la historia urbana.

Aunque lejos están las épocas de la apertura de la Avenida de Mayo, del tranvía a caballo y de la pista de patinaje en el Palais de Glace, las últimas cuatro décadas nos muestran también una ciudad cambiante. Las modificaciones se vinculan con la relación entre el centro de la ciudad y los barrios y con los estilos de vida resultantes de esa relación.

Allá, por los años treinta y cuarenta, existían un centro y una pluralidad de barrios con identidad propia y vida social autónoma. Ultimamente nos encontramos con un centro renovado y dinámico; otros, secundarios, como Flores y Belgrano, que han crecido considerablemente tomando como modelo el centro principal y una serie de barrios relativamente estancados. Algunos de ellos se revitalizaron recientemente al ponerse de moda, como San Telmo o el Palermo Viejo.

Si la comparamos con otras aglomeraciones de su talla, Buenos Aires se presenta como una ciudad en transición. En ella, la vida de barrio mantiene cierta existencia. Por otra parte, el centro urbano posee, en alguna medida, escala de barrio —valga la expresi-



La desaparecida casa Gath y Chaves, en la esquina de Avda. de Mayo y Perú (Foto Archivo General de la Nación). La misma esquina, hoy.

sión— ya que existen en él lugares en los cuales ciertos sectores sociales pueden encontrarse y reunirse casualmente, aunque menos ahora que hace unos años. Ciudades de menor tamaño, como Lima y Santiago de Chile, que han crecido más bajo la influencia cultural de Estados Unidos y menos bajo la europea, como es el caso de Buenos Aires, no presentan esta característica, que poco dice al extranjero y mucho al porteño. No hay como ser del lugar para valorar que en una ciudad de alrededor de diez millones de habitantes exista eso.

Volviendo a los cambios que incidieron en la vida social urbana, podemos decir que los años cincuenta marcan un primer hito. Es la época de las migraciones internas con su impacto en el crecimiento de la ciudad, de la redistribución del ingreso que condujo a una diversificación del consumo y de la ley de propiedad horizontal del año 48. La aplicación de esta ley originó un paulatino abandono de la casa individual por el departamento, lo que contribuyó a modificar la vida social barrial. En la casa, la vereda, continuación de la vivienda, la comunicaba con otras casas vecinas. Esto generaba un amplio espacio comunitario "puertas afuera" que daba lugar a relaciones sociales espontáneas.

Evocando esos años, recordamos que íbamos a la matinée del Cine Roca a ver tres películas seguidas y a la salida a tomar "té con masas" a Las Violetas. A los chicos nos cortaban el pelo en Harrod's o en Gath & Chaves y... "ya que estábamos" paseábamos por

Florida, de hecho peatonal, principal arteria que organizaba la vida social en el centro. A veces esas excursiones urbanas terminaban en la Richmond de Florida —para diferenciarla de alguna otra que quedaba en Esmeralda o Maipú— o en el viejo Petit Café de Santa Fe, que tanto marcó época que, allá por esos años, se hablaba de los "petiteros", así como ahora de los "chetos".

A principios de los sesenta tuvieron lugar otros cambios. El departamento se generalizó y, para muchas familias de la clase media eso significó una verdadera migración intraurbana: el traslado de Flores o Caballito a Barrio Norte o Belgrano conjuntamente con la adquisición de pautas de vida más ostentosas. Con la difusión del automóvil particular apareció el semáforo y, casi al mismo tiempo, desapareció el tranvía que apenas ayer nos llevaba todos los días a la Escuela Normal. Estos hechos marcaron nuevos cambios en la estructura urbana y en los modos de vida.

Ya no nos cortábamos el pelo en Harrod's o en Gath & Chaves porque aparecieron una serie de peluquerías en el centro y en los barrios. Tampoco comprábamos en esas grandes tiendas porque hizo su aparición la "boutique", sucesora del antiguo negocio con vivienda detrás que se diferenciaba de éste por la extracción social de sus dueños y empleados. De allí el tuteo al cliente, al cual se podía y se puede tratar así porque no se lo considera superior a uno, y del cliente al vendedor y/o dueño. (¡Quién hubiera tuteado a algu-

na de aquellas almidonadas señoritas mayores de la sección "Damas" de Gath & Chaves!...).

Los tiempos cambian, el tuteo se generaliza, la vida se complica...

Cada vez se hacía más difícil tener tiempo para ir a ver tres películas juntas al Roca. Eran los años del cine-club y de los ciclos de Bergman en el Lorraine. De ser esquemáticos, podríamos decir que la vida social urbana espontánea, que tanto ha caracterizado a Buenos Aires, se organizó entonces sobre dos ejes principales: Corrientes, donde se encontraban los intelectuales o aspirantes a tales; y Santa Fe, para los "bienudos" de Barrio Norte.

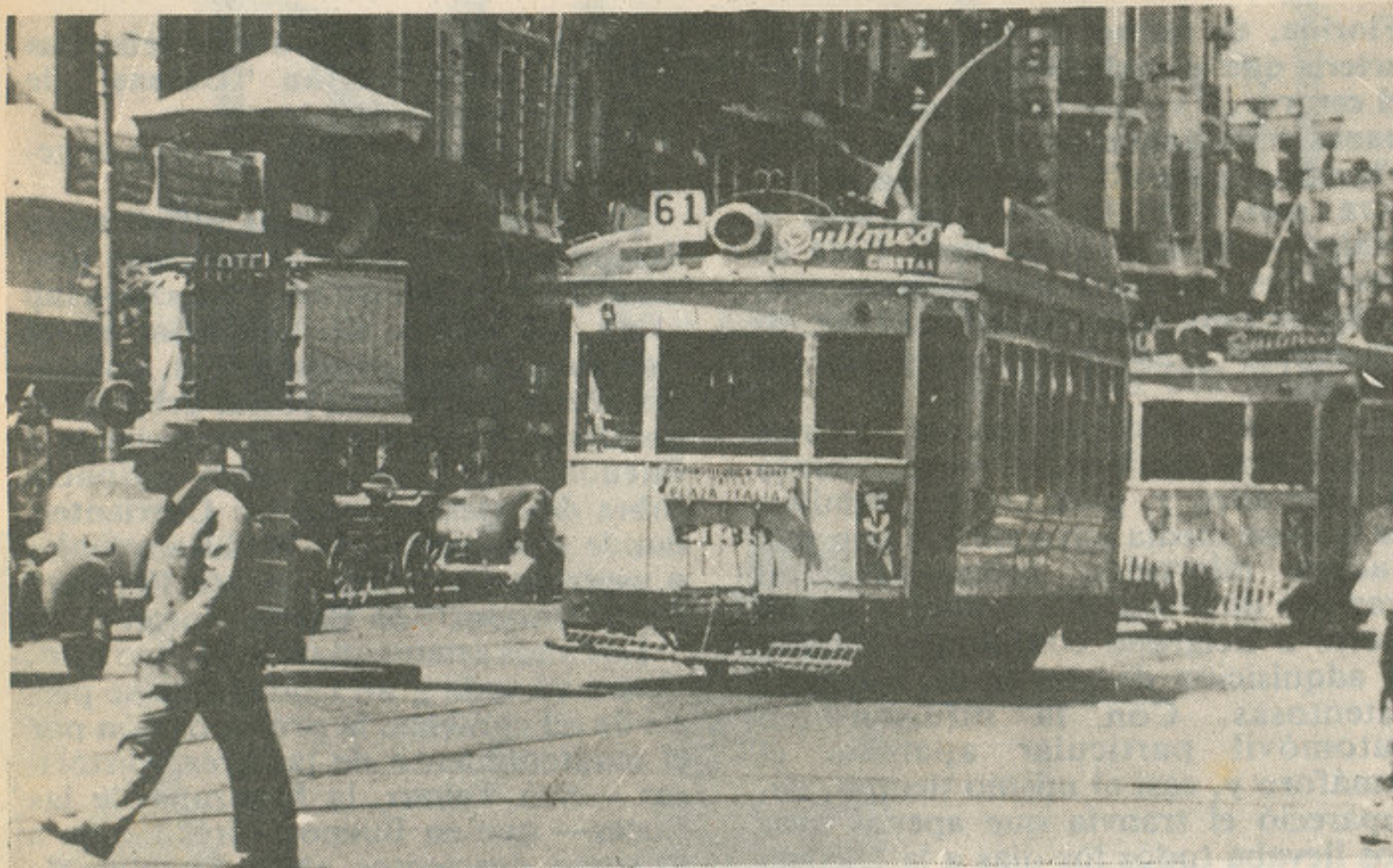
Los años setenta marcaron otro hito. Como en toda gran ciudad que se precie de tal comenzó la preocupación por el mantenimiento de las áreas históricas —San Telmo, la Manzana de las Luces— que en Buenos Aires tienen a lo sumo doscientos años. Después de una larga obra que la convirtió en barrial, la calle Florida se transformó en peatonal a principios de la década —ya lo era de hecho— y con esto se dijo adiós definitivamente a la ciudad artesanal.

Aparecieron nuevas áreas recreativas para sectores solventes. Primero San Telmo, en vinculación con el "rescate histórico" y, posteriormente, más densa espacialmente y también más exitosa, la Recoleta, que asombra a más de un extranjero. A algunos por un cierto aire de paseo provinciano dentro de una gran urbe y a todos por lo insólito de divertirse frente a un cementerio, algo que probablemente no se compartía



Los típicos bares de ayer van desapareciendo (Foto Fiora Bemporad).

Sus sucedáneos de hoy.



También el tranvía pertenece al recuerdo.



Todavía el barrio mantiene cierta existencia social.

con ninguna otra ciudad del mundo.

Hacia fines de los años setenta surgió la autopista y al mismo tiempo, la inquietud por dotar a Buenos Aires de más áreas verdes, coincidente con una revalorización de la vida al aire libre a fin de eliminar tensiones. En este punto tal vez resulte interesante reflexionar acerca de una ciudad que provee los medios para eliminar las tensiones que ella misma crea...

La matinee del Roca la cambiamos por la primera de la noche en el Lorena o en Santa Fe y el té de la Richmond por un café en la barra del Florida Garden, porque cada vez se encuentra menos tiempo para el ocio... La casa y el trabajo están más distanciados —¡qué pocas quedan de aquellas tiendas con vivienda detrás...!— y es necesario viajar más para trasladarse a cualquier parte.

En estos años esta ciudad atípica y particular se encuentra en un momento de transición. Todavía el barrio mantiene cierta existencia social, aunque menos que en los treinta o cuarenta. Por su parte, el centro estructura la vida urbana porque, aunque en incipiente proceso de desaparición, presenta aún sitios, calles, esquinas, cafés donde la gente puede encontrarse casualmente sin citarse; lo cual es curioso dadas la gran extensión y población que la ciudad concentra. Por último, parecería que, si bien algunos centros secundarios como Flores y Belgrano se fortifican, no compiten con el principal cuyo papel es básico dados su dinamismo y la renovación de su tejido.

Es probable que este modelo entre en crisis de aquí en adelante.

¿Cuál será el tramo de los años ochenta?

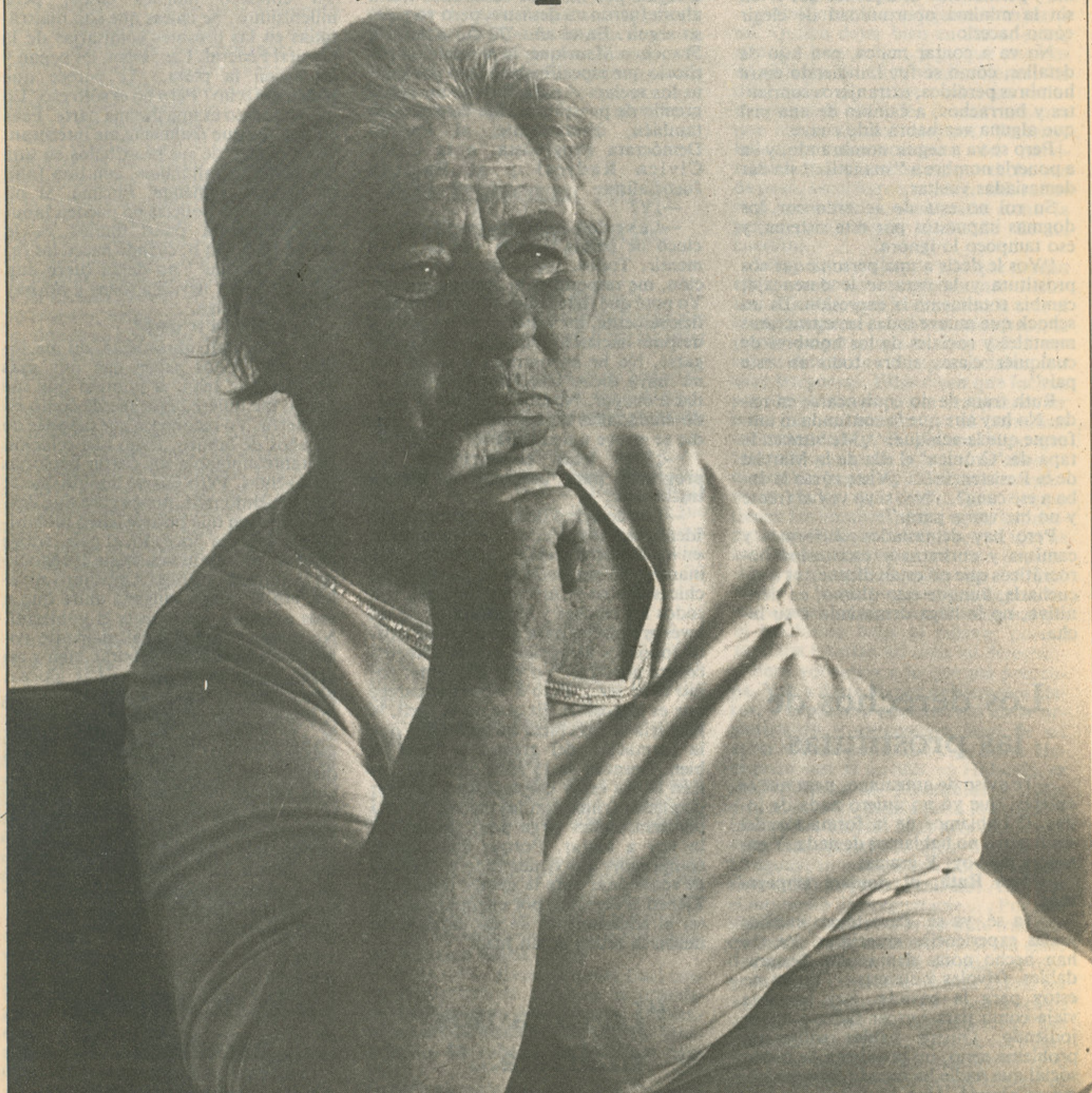
Lo que va de la década nos muestra una clase media empobrecida con menores posibilidades de usar el centro urbano. Este, a su vez, se encuentra constantemente fragmentado y agredido en su tejido por sucesivas obras de estacionamiento subterráneo, ensanches y autopistas.

Así se vuelve cada vez más ajeno. Un ejemplo de lo mismo lo constituye la calle Florida. "Usada" allá en los cincuenta para pasear y "mirar vidrieras", sirve ahora para desplazarse rápidamente de un lugar a otro e, invadida por bancos que sucedieron a las elegantes tiendas, se ha convertido casi en una prolongación de San Martín.

¿Qué camino le queda a esta clase media empobrecida, habitante de una urbe cada vez más ajena, cara y ruidosa? Atacada y segregada por el crecimiento de una ciudad que ya no le pertenece está dejando su papel de "usaria" para ser cada vez más "usada" y menos "partícipe". ■

**Ana María Facciolo**  
**Fotos: Daniel Jurjo**

# Ruth, la prostituta



*Posiblemente esta charla ponga un punto de luz sobre uno de los grupos sociales más castigados por las arbitrariedades del sistema. Quizás la voz de Ruth sea la de miles de mujeres que sufren en silencio, solamente por la desgracia de no poder elegir otra manera de vivir, presionadas por la mordaza de un submundo desconocido.*

“Yo soy Ruth, la prostituta” dijo cuando se presentó; y ni siquiera le tembló la voz.

Ruth Mary Loiácono tiene 58 años y la piel de la cara áspera y agrietada. Tiene las manos arrugadas de tanto apretar en los bolsillos rollos de dinero. Debe tener, también, la expresión íntima y permanente de aquellos que viven sin la mínima oportunidad de elegir cómo hacerlo.

No va a contar nunca, con lujo de detalles, cómo se fue hundiendo entre hombres perdidos, extranjeros sonrientes y borrachos, a cambio de una piel que alguna vez habrá sido suave.

Pero se va a seguir nombrando, y va a ponerle nombre a “su metier” sin dar demasiadas vueltas.

Su rol no está de acuerdo con los dogmas impuestos por este sistema, y eso tampoco lo ignora.

“Vos le decís a una persona que sos prostituta y la cara se le desenchaja; cambia totalmente la expresión. Es un shock que mueve todas las estructuras mentales y sociales de los hombres de cualquier clase, sobre todo en este país”.

Ruth trata de no equivocarse en nada. No hay aire que la confunda ni uniforme que la achique: “¿Me viste en la tapa de ‘Crónica’ el día de la Marcha de la Resistencia?... ¿Viste cómo le daba a ese cana?... No, si yo voy al frente y no me van a parar”.

Pero hay demasiados uniformes y camisas y corbatas y escritorios burocráticos que no están dispuestos a escucharla, aunque esto último, en definitiva, no le haga demasiado a su lucha.

## Los derechos de las prostitutas

—Te aviso de antemano, para que te enteres, que yo no quiero nada de jodas. O hablamos de la formación del sindicato o no hablamos de nada. Y entonces me voy. Y gracias.

—Pero Ruth, ni siquiera empezamos.

—Ya sé, ya sé. Pero tengo muchas malas experiencias anteriores. Ya me han hecho notas demasiado desagradables, frívolas y siniestras. Yo ya no estoy para la pavada. Soy bastante vieja como para buscar fama o andar jodiendo. Quiero hablar sobre un problema serio, un problema de orden social que nadie ha tocado, porque nadie se atrevió. Una cuestión a la que sólo se ha referido determinada gente que dice que “le compete” pero que en realidad no ha hecho nada en concreto.

—¿Quién es esa gente?

—Son muchos. Son los psicólogos, sociólogos, criminólogos, los jueces, el clero y la tía de al lado. Para ninguno de ellos deja de ser un problema más que interesante, pero nadie se mete. A mí no se me escapa que me ven como

un figurín. Supongo que debo parecer un caso interesante. Lástima que se quedan con eso y nada más.

—Claro, eso te debe desanimar un poco.

—No sé, puede ser que esté muerta y no alcance a ver a nuestro gremio formado, pero seguramente alguien lo va a seguir por mí. Los resultados hasta ahora fueron un desastre, pero yo pienso seguir. En el año '72 fui a verlo a Francisco Manrique, le presenté un petitório que especificaba punto por punto los reclamos para formar un único gremio de prostitutas. Me he acercado también, últimamente, al Partido Demócrata Progresista, a la Unión Cívica Radical y al Partido Justicialista.

—¿Y?

—La verdad es que no me dieron “ni cinco de pelota”, para qué te voy a mentir. Todos, todos ellos sin excepción, me respondieron ambiguamente. Yo noté que todos ellos se sonreían maliciosamente, me estudiaban un poco y después hacían lo imposible para desligarse. No he encontrado a nadie que me haya dicho concretamente que se iba a ocupar. Nosotros seguimos siendo ciudadanas de segunda clase, y nadie se atreve a denunciarlo.

—¿Pero tenés confeccionado un programa para presentar a alguna institución?

—Los derechos de las prostitutas son idénticos a los de cualquier trabajador, en los aspectos sociales, gremiales y humanos. Yo pretendo sindicalizar a las chicas dentro de un contexto legal, con todos los chiches y los estatutos de las leyes gremiales, para que dejen de existir todos los atropellos que se cometen contra nosotras. Yo voy de frente, como debe ser... Pero a veces me parece que es imposible. Es que no es fácil, la mayoría de las chicas no entienden que la formación del gremio es para su bien. Después de 15 años de lucha, recién ahora estoy empezando a recoger pequeños frutos con las chicas. Es una concientización larga pero finalmente lo voy a lograr. Porque ellas deben comprender que tienen todo el derecho de reaccionar ante la menor injusticia. Tienen el derecho, por ejemplo, de evitar el allanamiento de sus casas si no tienen la orden de un juez.

## “La cana nos maltrata...”

Mi lucha, y esto quiero dejarlo bien en claro, no es para ni por las prostitutas del Sheraton o el Alvear. A mí me interesan, sobre todo, las chicas de la calle, las que no tienen poder. Las que de los treinta días del mes se pasan veinte en “el asilo”. A mí ya no me tocan un pelo, pero ellas son muy perseguidas. La mayoría de las chicas de las que te hablo podrían ser mis nietas. A

propósito de esto, tengo muchas cosas que decir de nuestra Policía Federal. No hace mucho, una de las chicas se fue al diario “Clarín” para denunciar que cuatro policías de la Comisaría Cuarta la habían ultrajado. ¿Vos te creés que alguien dijo esta boca es mía? ... No le dieron bola, así como te digo. Yo conozco muchos casos, pero muchísimos, de chicas que son maltratadas en las distintas comisarias de la Capital Federal. Las violan, les pegan y les sacan la plata. ¿Te parece que tienen derecho? Pero no es sólo eso. Lo que te cuento es una décima parte. Esas chicas, las que realmente me interesan, viven dentro de sus prostibulos en una condición inhumana, con una falta de higiene tremenda. Encima, si no coimean a los policías no pueden laburar. Cincuenta palos diarios es la cuota. Pero eso sí, cuando hacen las famosas “razzias” no dejan títere con cabeza. Se las llevan a todas y no hay coima que valga...

—¿A vos ya te pasó?

—A mí, individualmente, no me joden más. Ellos saben que por más grandes que sean, el primero que me toca o me quiere llevar pierde como en la guerra. Yo reconozco que después de 42 años de laburo, tengo una relación bastante amigable con ciertas personas influyentes. Pero eso no impide que te siga diciendo más, no sea cosa que después piensen que porque tengo tal amigo me callo la boca. En el país, sobre todo en las provincias, existe el negocio de la trata de blancas a altísimos niveles. No te quepa ninguna duda que a esos negocios los maneja el gobierno. No puedo precisar detalladamente como es que lo hacen. Laburan bien y no dejan ninguna evidencia. Las chicas, generalmente, tienen un bajo coeficiente mental y las engañan muy fácilmente. ¿Te ofrezco un contrato por tantos meses a Japón! les dicen, y las pobres diablitas no lo dudan ni un segundo. Una vez que las sacan del país, olvidate, porque seguro que no las ves más. Pero para que no creas que te estoy diciendo una cosa por otra te voy a dar más datos: Los principales mercados de comercialización están en Centroamérica. Preguntá por ahí, vas a ver si no es verdad.

## De prostitutas y prostituidos

—¿Por qué dijiste que solamente te interesa agremiar a determinadas prostitutas?

—Porque hay diferentes clases. Además de esas chicas que no la pasan bien, hay otra clase de prostituta, así como hay diferentes tipos de hombres que te pagan para acostarse con vos. Están, dentro de las que jamás se unirían para formar un gremio, las “golondrinas de paso” que son las que

trabajan por un tiempo cortito y después se retiran. Algunas de ellas tienen esposos e hijos, que nunca se enteran adonde van. Lo hacen más que nada por problemas económicos, y nunca se asumen como profesionales. Las coperas, por ejemplo, tampoco son profesionales de la prostitución, y a pesar de estar asociadas al Sindicato de Artistas de Variedades no se les hace descuento para la jubilación ni nada por el estilo. Están legalmente desamparadas. Te vuelvo a repetir, a mí me interesan las chicas que viven de la prostitución, y se asumen como prostitutas.

—¿Y de los hombres?

—El hombre, digo, el que nos trata a nosotras, es un "cerdo caminante", y disculpame que te toque el sexo. Busca a la prostituta como objeto de placer con el cual, según las leyes machistas, está autorizado a realizar todo lo que se le antoje, solamente por dejar un par de billetes. Claro, no todos son iguales.

El sábado pasado, en el barco donde yo trabajo, había venido a mi camarote, donde yo ejerzo mi metier, un chico que parecía deficiente mental. Se tiró a acostarse conmigo, pero no pasó nada. El tipo, en vez de penetrarme como cualquier hijo de vecino, se la pasó acariciándome y besándome con una dulzura, una sensibilidad tan grande que me conmovió terriblemente. Esa necesidad de afecto, de la piel por la piel, en mi oficio, no se encuentra todos los días, y eso me dejó seca. Me sentí tan bien que al otro día me gasté doce paños y le mandé una carta.

—Debió ser muy importante para vos.

—Sí, pero le cobré igual.

—Me estoy refiriendo a la transacción afectiva.

—Sí. Tenés razón. En general no existe. Yo no me entrego a nadie de acá y de acá (y se señala la cabeza y el corazón), pero a veces no lo puedo evitar, siento y sigo sintiendo como si fuera la primera vez. Lo que sucede es que el hombre tiene la idea de que la prostituta no siente nada. No te olvides que detrás de una prostituta hay una mujer que tiene falencias, virtudes, amor y odio.

—¿Un poco de cada cosa?

—No. Más que nada tiene odio. El odio está arraigado en ella más que ningún otro sentimiento. Pero no es un odio general, es el odio al hombre. Porque todos los hombres, y eso preguntásele a cualquier prostituta, traen con ellos reminiscencias que nos hacen acordar a nuestro padre. El complejo de Electra está hecho carne en una.

—¿Y cuáles son, finalmente, las clases de hombres que se frecuentan en tu trabajo?

Hay tres clases de hombres. Ninguno mejor que el otro. Está, en primer lugar, el "libidinoso", que es un tipo que larga leche hasta por la nariz. Es asqueroso. Los de su clase, mientras que están manteniendo el acto sexual, antes de eyacular, se te prenden como pinzas. No te quieren tocar, te introducen

y nada más. Cuando terminan te rechazan inmediatamente. Se van, se bañan, y se lavan bien por las dudas que les haya quedado algún pelito. Después están los curiosos, que son los que te preguntan por qué llegaste a esta vida, cómo te sentís. Te aconsejan que cambies, que te rehabilites. Y hasta hay algún loco que te pide que te cases con él. Por último está el "nishé", que es el que goza con pagar. El tipo se acuesta con vos, paga y se va contento. Ese tipo de hombre, casi siempre, se acerca por timidez, por soledad, o porque no tiene en su casa lo que realmente necesita.

## Mi historia no le interesa a nadie

—¿Podemos hablar de vos?

—No. Mi historia no le interesa a nadie. Además, no vine aquí para hablar de mí.

—Pero vos sos parte de la historia.

—Está bien. Pero que sea cortito.

—Como quieras. ¿Cuándo empezaste a trabajar de esto?

—Desde que comencé a hacer el balance de que lo que yo daba era mucho más de lo que recibía. Infinitamente mucho más. Desde los 19 años, que fue cuando perdí mi virginidad, hasta los 28, en que me asumí como prostituta, pasaron un montón de cosas que no tiene sentido contar.

—Como quieras.

—¿Cómo me tiras de la lengua, eh...! Una de ellas, por ejemplo, fue entregarse con un amor desmesurado a un tipo sin que éste ni siquiera te invite un café.

—Pero estás analizando el aspecto material.

—No seas tarado.

—Está bien. Una sola cosa más y volvemos con el tema que te interesa. ¿Vos creés que este trabajo es realmente redituable?

—Lo único que te puedo asegurar es que si la mujer se diera cuenta de la mina de oro que tiene entre las piernas, muchas de ellas dejarían el trabajo.

—El ambiente donde te movés debe ser bastante denso, ¿No?

—No te creas. Es mucho más fácil caer en el alcohol, la droga y la promiscuidad del amor libre en esos ambientes en donde están muchos chicos jóvenes, que no saben para qué lado agarrar.

En este negocio hay algo de eso pero es en un porcentaje mínimo. Pero además, el hecho de ser prostituta no significa que tengas que ser una mala mujer. En la zona donde yo trabajo, por ejemplo, existen códigos de honor y solidaridad. Es bastante difícil que encuentres una prostituta "botona". Lo más seguro es que si llegás a caer en cana, venga una compañera a traerte fapos todos los días.

## Nosotras, por la reivindicación

—Bueno. ¿Ya terminaste con mi historia?

—Sí, ya está bien.

—Entonces ahora dejame terminar a mí. Quiero dejar bien en claro, como que soy bien mujer, y ya que estamos en el tema de las reivindicaciones, las diferencias que existen entre un reclamo como el mío y los demás reclamos que hacen algunas mujeres. Te estoy hablando concretamente del movimiento de las feministas, que dicho sea de paso, escucharon también mis reclamos, pero no hicieron nada como la gente para llegar al fondo de la cuestión.

Lo que pretendo yo, y lo que desean ellas, son cosas completamente distintas. Además, por la experiencia con el contacto que tuve con sus miembros, te puedo asegurar que es muy difícil penetrar dentro de sus capas sociales; son muy burguesas. Ellas creen que luchan por algo justo, pero a la vez quieren ser más que el hombre y se terminan enfrentando con él. Yo considero que tenemos que andar a la par de ellos, si es posible pegadas. Debemos compartir el poder que desde hace tiempo tienen los hombres, pero no se lo debemos quitar. Estas feministas, en una de sus últimas reuniones, estaban hablando de la "institucionalización del feminismo". Si esa propuesta se llega a llevar a cabo, no estaría mal tampoco que el machismo haga lo mismo, porque también estarían en todo su derecho.

Pero volvamos a lo que me preocupa. Voy a darte un par de ejemplos claros, y explicarte por qué creo en la organización y agrupación legal de mi gremio, para que quede bien claro. Hace poco más de un año, en Holanda, se sindicalizaron las prostitutas y nadie dijo ni mú. En Suecia pasó lo mismo y en Estados Unidos hace rato que hacen valer sus derechos. Acá nomás, en Uruguay, se trabaja con libreta sanitaria y en Chile pasa lo mismo. Ahora es el momento de preguntarse... ¿Por qué nuestro Estado no nos permite trabajar en forma independiente?... Si esa clase de prostitución no está penada por ninguna ley... Cuando a nuestras chicas les aplican el edicto 2º "H", nos tenemos que comer veintiún días adentro "por incitación al acto sexual en la vía pública" y al tipo que nos acompaña se lo llevan también, pero como testigo de cargo, y lo largan a los quince minutos...■

Reportaje: Luis Majul

# Voces en la conferencia conferencia

## Segunda Parte

Por J. Christopher Jones

*una conversación en el papel entre Sr. Shih, un caballero chino Hombre Internacional, un conferencista profesional John Cage, que diserta acerca de nada Los diseñadores, acerca del futuro de las conferencias El escritor, que escribió a máquina la conversación mientras tomaba parte en ella.*

*La conversación fue redactada automáticamente, por un procedimiento azaroso que iba determinando a las voces cuándo hablar y a veces de dónde obtener las palabras.*

*Esta es mi contribución a las actas de la conferencia "CAMBIANDO EL DISEÑO", que tuvo lugar en Portsmouth en 1976.*

*Debiera haber consistido de una explicación del término "diseño del contexto", quizás aún lo es, o una demostración al menos.*

**John Cage:** Una dama de Texas dijo: "Yo vivo en Texas. No tenemos música propia en Texas. Llévense las grabaciones de Texas y alguien aprenderá a cantar".

**Sr. Shih:** No discutimos política porque estamos tan aislados aquí que nuestras noticias están compuestas simplemente de rumores, y sería solo una pérdida de tiempo hablar con información no confiable.

**Los diseñadores:** sentados para sólo dos tercios de los delegados. (Item de una lista de los cientos de dificultades contadas por personas que asisten a conferencias).

**H.I.:** Si debes leer un texto preparado con anterioridad, porque está más centrado en el contenido que en la improvisación, trata de evitar la tentación de leerlo demasiado rápido. Corres el riesgo de no ser comprendido por tus colegas o por los intérpretes. En cualquiera de los casos, debes siempre dejar que los intérpretes vean previamente el texto.

**Sr. Shih:** Nosotros tampoco nunca hablamos de los errores de los otros, porque en este mundo nadie comete errores y debemos estar atentos a los golpes por la espalda.

**Los diseñadores:** Efectos de la evolución de la conferencia sobre los objetivos de la misma.

**Los diseñadores:** El tipo B de conferencia podría tener el beneficio (a promotores y jefes de delegados) de aumentar la velocidad de transferir tecnología y la pena de costos más elevados.

**Los diseñadores:** Formulando soluciones, hemos adecuado los nuevos tipos de conferencias hacia un "camino en evolución" a lo largo del cual las conferencias pueden desarrollarse de su forma actual a algo en lo cual podemos mirar diez o quince años más adelante.

**Los diseñadores:** Una característica de la Conferencia Tipo B es una oficina de registro que trasmite una continua información por la televisión de los pasos, y de la cual se pueden obtener copias de lo registrado.

**Sr. Shih:** No deseamos dañar a nadie, y por lo tanto nuestra conversación no tiene consecuencias para nadie.

**Sr. Shih:** Discutimos acerca de la naturaleza humana sobre la cual la gente sabe muy poco porque están demasiado ocupados para estudiarla.

**El escritor:** Tengo que editar los enunciados de los diseñadores mientras el proceso casual sigue revelando planteos de largas listas y tablas de las cuales está centralmente compuesto el informe. Escribiendo en listas: ¿Qué sugiere esto?

**Los diseñadores:** Desventajas de prolongadas conferencias internacionales, (1) Formatos, estandarizados en poco tiempo para la discusión, y menos aún para intercambiar ideas, comentarios y críticas. (10 puntos listados).

**El escritor:** Para abandonar la función, el objetivo. Ese sería el paso liberador que aún tenemos que realizar.

**H.I.:** Recuerden que algunos de los que escuchamos sin escuchar la interpretación están escuchando un idioma extranjero y muchos no lo conocen bien. Si desean ser comprendidos hablen despacio y claramente, con pausas antes y después de las palabras difíciles. No usen términos poco comunes y eviten citas y expresiones coloquiales.

**H.I.:** Si tienen preguntas dirijanlas a las autoridades adecuadas, si no saben quien es la autoridad adecuada, pregunten en informes.

**H.I.:** Si es posible preparen un resumen de vuestro discurso que conste de algunos párrafos sintéticos. La persona que escriba el relato de los procedimientos estará agradecida con ustedes y ustedes se sentirán a su vez más seguros de estar registrados adecuadamente.

**H.I.:** Marquen en vuestras listas de participantes los nombres de aquellos a quienes desean encontrar.

**Sr. Shih:** Mis amigos tienen toda una mentalidad amplia y poseen un elevado nivel educacional pero nosotros no acostumbramos mantener un registro de nuestras conversaciones.

**Sr. Shih:** La razón de esto es (1) que somos demasiado holgazanes y no aspiramos a la fama. (2) hablar nos produce placer, pero escribir nos causaría problemas; (3) ninguno de nosotros podría volver a leerlo después de nuestras muertes, entonces para qué preocuparse; (4) si escribimos algo este año probablemente lo encontremos erróneo el año próximo.

**H.I.:** Si el trabajo preparatorio del congreso se lleva a cabo por reuniones de comités nacionales o grupos de trabajo, participen si están invitados a hacerlo, traten de conocer sus conclusiones y recomendaciones.

**John Cage:** Si alguien hace algo lo cual es no ser nada, quien lo hace debe ser paciente con el material que elige y debe amarlo. De otra forma llama la atención el material, que es precisamente algo, mientras no era nada lo que estaba haciéndose, o llama la atención a sí mismo, mientras la nada es anónima.

**El escritor:** Querido John, yo espero que hayas notado que el Hombre Internacional es un intento de hacer una conferencia de la nada a pesar de que estoy omitiendo la mayor parte de lo tuyo.

**H.I.:** Hablen frente al micrófono sin dar vuelta la cabeza y mantengan el volumen de sus voces lo más elevado posible.

**Los diseñadores:** Los delegados no pueden almacenar ideas acerca de informes y escuchar el informe al mismo tiempo.

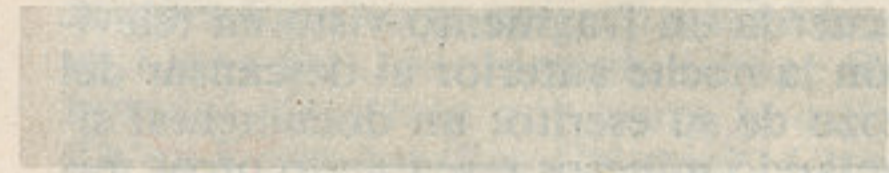
**H.I.:** Antes de salir para el congreso controlen que no se pierdan informes del trabajo en cuyo caso hagan una lista y pregunten a la secretaria del

congreso por ellos inmediatamente al llegar mientras van completando las últimas formalidades de inscripción.

**H.I.:** Mantengan un ojo sobre vuestros oyentes y si tienen la impresión de que no han comprendido, repitan lo que han dicho, pero más claramente si es posible.

**MANTENGAN UN OJO SOBRE VUESTROS OYENTES Y SI TIENEN LA IMPRESION DE QUE NO HAN COMPRENDIDO, REPITAN LO QUE HAN DICHO, PERO MAS CLARAMENTE.**

**H.I.:** Antes de comenzar, enuncien en forma clara y audible vuestro nombre y el de la organización que representan o a la que pertenecen sin usar abreviaciones. Es esencial para aquellos que controlan el tiempo o graban poder identificar y atribuir lo que dicen a la persona correcta en el informe de los procedimientos.



**El escritor:** No lo aguanto más. ¿Por qué se me ocurrió invitarlo?

**Los diseñadores:** El jefe puede favorecer sus amigos (o gente cuyos puntos de vista conoce) al seleccionar personas para preguntar durante la discusión.

**H.I.:** Si se usa una instalación sin cable, obtengan los auriculares antes de entrar al hall.

**Sr. Shih:** He escrito estos setenta capítulos de Shui Hu simplemente para mi propio placer después que mis amigos se fueron, o cuando no volvieron debido al clima.

**John Cage:** Gran parte de la música que amo usa tonos, pero no es por eso que la amo. La amo porque estoy repentinamente en cualquier lugar. (Mi propia música me causa eso bruscamente).

**Sr. Shih:** No tengo un plan premeditado, pero he juntado estos puntos tal cual sucedieron, a veces al sentarme afuera, cerca del cerco de bambú o en el anochecer temprano recostado en mi lecho con humor pensativo.

**Los diseñadores:** Algunos de los objetivos de la conferencia no están tan bien realizados como podrían, numerando "encontrando gente", "aprendizaje individual", "estímulo", y "aplicación de objetivos".

**Los diseñadores:** Las principales características evolutivas de nuestras soluciones son facilidades para: (1) mejorar e incrementar el intercambio de información usando la conferencia como un medio de resolver problemas, individuales o de estudio e investigación de pequeños grupos, pudiendo recapacitar acerca de los pasos, mejorando e incrementando el placer de los delegados. Todas estas características incorporan o engrandecen el concepto de participación en múltiples niveles.

**H.I.:** Antes de salir verifiquen si se requiere un vestido para las

recepciones.

**Sr. Shih:** Pero alguien puede preguntar "¿si no escribieron las conversaciones de sus amigos por qué escriben este libro?"

**El escritor:** Yo estoy promoviendo a menudo la falta de acción creativa: hacer menos y percibir más. Pero mucho de esto no es nada.

**John Cage:** Los mirlos surgen de un campo produciendo un sonido delicioso incomparable. Yo los escucho porque acepté las limitaciones de una conferencia de arte en una escuela de refinamiento en Virginia, cuyas limitaciones me permitieron escuchar en forma accidental los mirlos mientras volaban arriba y encima. Había un calendario social y horarios para desayuno, pero un día ví un cardenal y el mismo día escuché un pájaro carpintero.

**H.I.:** (He perdido la lista de las 82 ideas).

**John Cage:** (Se para pero no habla).

**H.I.:** (He buscado nuevamente, no muy detenidamente, pero parece haber desaparecido).

**John Cage:** El otro día, un alumno dijo, después de tratar de componer una melodía usando solamente tres tonos, "Me sentí limitado". Si se hubiera concentrado en los tres tonos —sus materiales— no se hubiera sentido limitado, y como los materiales no tienen sentimientos, no habría habido ninguna limitación. Estaba todo en su mente, por cuanto pertenecía a los materiales. Se transformó en algo, de no ser nada; habría sido nada siendo algo.

**H.I.:** Cuando no usan los auriculares lleven el control a cero como para que vuestros vecinos no sean molestados por ruidos provenientes de vuestros aparatos.

**Sr. Shih:** A lo cual respondo (1) porque es justamente una mezcolanza, y no me puede hacer famoso o ni siquiera desacreditarme; (2) yo he hecho esto solamente para llenar mis horas libres, y darme algo placentero; (3) lo he escrito así para que puedan leerlo tanto los educados como los no educados; (4) he usado este estilo de composición porque era una bagatela.

**Sr. Shih:** ¡Alas! La vida es tan corta que no puedo ni siquiera conocer lo que el lector piensa acerca de él, pero estaré satisfecho si algunos de mis amigos lo leen y se interesan.

**John Cage:** Esos 40 minutos han sido divididos en cinco largas partes, y cada una dividida de igual forma: subdivisión que abarca una raíz cuadrada, es la única subdivisión que permite esta estructura rítmica micro-macroscópica, la cual me parece tan aceptable y aceptadora. Como pueden ver yo puedo decir cualquier cosa. No hay mucha diferencia entre lo que digo o como lo digo.

**John Cage:** Originalmente no estábamos en lugar alguno; y ahora nuevamente estamos teniendo el placer de lentamente no estar en ningún lugar. Si alguien está adormecido, déjenlo ir a dormir.

## Los diseñadores:

**Sr. Shih:** Yo tampoco sé lo que puedo pensar acerca de él en mi vida posterior a la muerte, porque entonces no podré ni siquiera leerlo.

**H.I.:** Por favor hablen claramente, por más rápidas que sean las reacciones de los intérpretes, les lleva algunos segundos asimilar vuestra idea y expresarla correctamente en otro idioma.

**El escritor:** El muchacho le dijo al maestro lo que estaba errado en su enseñanza. Al día siguiente estaba enseñando como el muchacho le había sugerido. (El escritor hace una pausa para pensar consciente que algún nuevo principio, quizás obvio una vez visto, nombrado, pero escondido hasta aún parecer necesario en esta conversación en el mundo del diseño, en la vida que vivimos... nuestro medio ambiente).

**John Cage:** Tengo una historia: "Había una vez un hombre parado en una cima muy alta. Un grupo de hombres que caminaban casualmente en el camino notaron desde lejos al hombre que estaba parado en la cima y hablaron entre ellos acerca del hombre. Uno de ellos dijo: "Debe haber perdido su animal favorito". Otro dijo: "No, debe estar buscando a su amigo". Un tercero dijo: "Está disfrutando el frío ahí arriba". Los tres no acordaban y la discusión (¿Tendremos una nosotros más tarde?) continuó hasta que alcanzaron la cima donde se encontraba el hombre.

Uno de los tres preguntó: "Oh, amigo que estás parado ahí arriba, ¿no has perdido tu mascota?" "No, no he perdido ninguna". El segundo hombre preguntó: "¿Ha perdido a su amigo?", "No, señor no he perdido a mi amigo tampoco". El tercer hombre preguntó: "¿Está disfrutando la fresca brisa ahí arriba?". "No, señor no lo estoy". "¿Por qué está parado ahí arriba si responde no a todas nuestras preguntas?". El hombre dijo: "Yo estoy simplemente parado".

Si no hay preguntas no hay respuestas. Si hay preguntas, por supuesto, hay respuestas, pero la respuesta final hace que las preguntas parezcan absurdas, mientras que las preguntas, hasta entonces, parecen ser más inteligentes que las respuestas. Alguien le preguntó a Debussy como escribía música. El dijo: Yo tomo todos los tonos que hay, dejo de lado los que no quiero, y uso todos los demás. Satie dijo: "Cuando era joven la gente me decía: 'Verás cuando tengas 50 años'. Ahora tengo cincuenta y no he visto nada".

(El escritor, notando que es el próximo para hablar, quizás por última vez y que es tarde, cerca de medianoche, decide ir a la cama. Ellos esperan incansables, mientras él duerme, confundido, desconcertado por ese concepto

que no puede explicar, sospechoso de toda la idea de diseñar, es muy similar a controlar, cansado después de estar atado por un día a la postura de mecanógrafo, pero contento de haber encontrado al final algo con que reemplazar el papel que ha abandonado).

Miércoles de mañana.

Se despierta para darse cuenta que ha soñado perder su lugar y tratar de alcanzar, nunca lo suficiente, su familia y amigos (¿es aquello quienes eran ellos?) todos los cuales debieran caminar, como prisioneros recién sentenciados, en una larga procesión, vestidos ceremoniosamente, después de haber sido probados en la corte, a algún lugar designado no una prisión, bastante amigable ciertamente, pero difícil de encontrar porque cuando uno lo alcanzaba el destino cambiaba. No es así exactamente como fue el sueño; no se expresa realmente en palabras ¿Podrán ellos alguna vez? Mientras desayuna recuerda un fragmento visto en televisión la noche anterior al descansar del trozo de su escrito: un documental simulando mineros rescatando otros mineros atrapados. Los actores, que no parecían ser actores, eran todos comediantes de Yorkshire.

¿Hay algo perdido, él pensó, desde esta visión de la vida, aprendida en gran medida de John Cage, que aparece en esta conversación? ¿Es esta seriedad, esta valentía no propia, incuestionable y gentil, de los mineros una vez que ven que un accidente ha ocurrido y la vida está en peligro? La obra se tituló "El precio del carbón".

Pero yo creo que el título es erróneo, irreal. Las vidas perdidas bajo tierra, no son el precio del carbón, son el precio del carbón barato. Uno puede concebir una manera factible de conseguir energía automática, por control remoto, usando robots o algo así, en lo cual, ninguna vida sería puesta en peligro. Pero sería caro. Probablemente mucho más barato que el viaje a la luna y usando gran parte del mismo conocimiento.

¿Esa valentía no propia? No suena eso a algo así como la manera auto-olvidable de estar interesado en los sonidos más que en los significados, en el presente más que en el futuro, que John Cage, los budistas del zen, y todos aquellos que creen que la vida humana no es toda la historia y siguen recomendándola como la manera de vivir. Actuar religiosamente. No siguiendo ninguna iglesia pero simplemente porque la vida es entretenida. Un fresco comienzo.

Recuerda como sigue encontrando, en un millón de caminos, que el enemigo de hacer lo que parece correcto es la especialización, esa extraña deformación, que nos inhabilita de actuar por nuestras percepciones de lo que vemos como necesidad de hacer y de lo que es innecesario. Que es lindo y que es feo. ¿No que esos son siempre los mismos? Y se pregunta a sí mismo como llegó esto, este limbo voluntario en el que to-

dos estamos. Excepto en emergencias, parece, y el Hombre Internacional tiene ciertamente 82 ideas para esos. Reglas, el parece significar. La causa, le pareció a él, a mí, es el hecho de ser clase media, o moviéndose en esa dirección. Querer estar a salvo, y cómodos todo el tiempo, y dispuestos a aceptar el precio, renunciar a su presente como persona. Una sociedad, en la cual la mayoría de las personas tienen un lugar, no muy valiente, en el cual, actuar por interés propio es hacer el bien público. O así se piensa. Pero eso es precisamente lo que dudo, se dijo él a sí mismo. Seguramente, ha llegado el tiempo en que lo que la mayoría hace, por dinero, como "Trabajo" no es más beneficioso para otros, más frecuentemente es dañino, la presencia tuya y mía aferrados a nuestro derecho de hacer este o aquel trabajo, ¿podría ser lo que previene la evolución hacia formas sociales más bellas, que yo sigo esperando, en las cuales sea posible para la vida industrial, la vida de numerosas especies, la de nosotros, de continuar en confianza y no en alienación? Qué sermón que es esto. Sin apologías.

¿Qué se necesita entonces? (Todo esto surgió de su mente mientras juntaba vasos y cucharas y la mermelada, etc.).

¿Es esta una base diferente de organizar la vida social? No en propio interés sino en interés general, no para uno sino para la vida en general. ¿Es eso posible? Una nueva forma de vida religiosa, fuera del monasterio, el convento, el ashram, el templo budista. Fuera del mundo de la música de John Cage. El mismo lo dejó. Lo dejó expandiendo así su concepción de "él", música, como coincidiendo con la vida. ¿No es eso lo que precisamos hacer con el diseño? Ensancharlo mucho más lejos del punto donde los críticos dicen "¡No puedes hacer eso, eso no es diseño, no es tu asunto! Vuelve a tus dibujos, planos y objetivos fijados..., vuelve a hacer aquello por lo que te pagan. Haz diseño no exclusivo."

Incluye ahora lo que quedó afuera. ¿Qué deja afuera el diseño? John Cage halló lo que el tipo de música de Beethoven y aún de Schoenberg dejó fuera era el silencio, el ruido los hizo nada. ¿Qué es en diseño el equivalente al silencio de la música? El silencio, él halló, no es silencio. Siempre hay pequeños ruidos, sonidos y músicos tratando de callarlos. Apago la máquina eléctrica por un minuto. Su sonido cesa inmediatamente. Qué liberación. No me di cuenta que en este rol peleo contra el ruido constante del motor eléctrico. ¿Por qué estoy en contra de él? Eso fue casi todo lo que pensó durante el desayuno. Es hora quizás, de volver al teatro, a presenciar el final de la obra.

En el camino paré a leer el diario de la mañana, justo un aviso y una cuenta. Semejante a un moderno y atractivo arreglo luminoso, la unidad MULTISUN es ideal para el dormitorio. Suspéndala sobre la cama y relájese en

el confort... Cómprese una ahora, da más que un gran bronceado, ¡es un gran tónico! Como las usadas en clínicas de salud. Los otros esperan, no escucharon mis divagaciones y mi sueño, o leyeron el aviso. No parecen muy reales, ahora, y mi memoria de lo que ayer dijimos es vana. Debo ser cauteloso. Si vamos a hacer algún progreso en estas últimas palabras (Sí, Edmund, no hemos perdido la fe completamente en el progreso, hacia la perfección: ¿cómo andas tú?) Para encontrar aun en esta hora tardía alguna forma de comenzar, un nuevo comienzo, de CAMBIAR EL DISEÑO, como está dicho en el título de la conferencia, de la cual esto es un adicional. Comenzamos donde dejamos.

**El escritor:** ¿Qué más hay para decir?

**Sr. Shih:** ¿Por qué pensar algo más acerca de él?

a quien agradezco por ser una de las fuentes de este trabajo, fue tomada como referencia por El Escritor, de un artículo que algunos de los estudiantes de Henry me pidieron que escribiera.

Jones, J.C. (1974). Ser una parte o qué es el método del diseño de Segunda Generación. En *Designing the Method* (David K. Tester, ed.), Publicación Estudiantil de la Escuela de Diseño, vol 23, Universidad de Carolina del Norte, Raleigh, N.C. 27607.

Los lectores que no pueden ubicar muy bien al Sr Shih (Shih Nai-An) tal vez quieran saber que, al inicio de "Water Margin" él marca una lista de 108 héroes dando tanto sus nombres chinos (An Tao-ch'uan, CH'ai Chin, Chang Chin, etc.) como sus sobrenombres (El Doctor Habilidadoso, Pequeño torbellino, Flecha sin plumas, etc.), y también una lista de otros personajes (que no se unieron a los héroes en Liang Po), por ejemplo Chang San (apodo: vieja rata que cruza la calle), Ch'ao Kwan-hsi (Rey Celestial), Cheng Kai (Toro del Paso del Oeste)... eso está mal, los dos últimos son Ch'ao Kai y Cheng Kwan-hsi.

La conferencia terminó, me siento un poco triste, a la máquina de escribir, en la cual tomó forma, no queriendo abandonar el alegre estado de ánimo que dejó dentro de mí. Pronto estaré mandando estas palabras al editor, Barrie Evans, quien me pidió que las escribiera... Y luego qué... algunas de las bibliotecas y librerías y bibliotecas personales del mundo se verán obligadas a hacer un sitio a este pequeño adicional que se transforma en un lugar donde otros pueden seguir nuevamente el rastro de lo que dijimos. No un sólo lugar, como ahora, que existe solamente en la composición original, sino muchas copias idénticas esperando en varios lugares, para cualquiera que pueda mirar y leer. Para ustedes.

Una última pregunta:

¿Cuál considera usted que es la herramienta más importante de un genio hoy en día?

Respuesta:

El pegamento de caucho

Donald Barthelme dice eso desde "Tristezas" (Bantam Books, and Farrar, Straus and Giroux, New York, 1972).

¿Diseño del contexto? ?

Nada estafalario. Sólo un gusto de incluir, no sólo a los diseñadores sino al patrocinador, los que lo hacen, a los usuarios, en EL, en el proceso. Todos incluidos. No como cifras, sino como gente, presente. No en roles. No como diseñadores, patrocinadores, nacedores, usuarios. ¿Como variables? ¿Por qué no?

Una invención. ■

**A Hombre Internacional, y otros,** revisando de la conferencia lo que es nuestra vida.

(Seguramente, ¿esto está yendo demasiado lejos, Chris? Aun estamos vivos, sabes, la mayoría de nosotros, y el Sr. Shih se transformó en un clásico, su voz aún habla a millones, sin mencionar las series de TV, ¿y no es el Hombre Internacional quien parece haber salido tan mal de esto, una foto de tí mismo, como solías ser, al fin? tú has dicho a menudo que fuiste educado en conferencias, y las ves como cosas positivas, una nueva forma social que es lo suficientemente libre, a pesar de sus errores, de permitir la nueva vida, la vida del hombre planetario, de encontrarse a sí mismo).

OK, estoy de acuerdo. Todo lo que iba a decir era eso, para aquellos que quieran leer más, buscar las fuentes, etc., aquí están las referencias:

Cage, J. (1973). *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown, Conn.

Talbot, R.J. (en colaboración con J.C. Jones, N.G. Cross, y R. Roy) (1969). Conferencias: *A Study of the Possible Future of Technical Conferences*, Laboratorio de Búsqueda del Diseño, UMIST, Sackville Street, Manchester MQ60 1QD.

Speeckaert, G.P. (1969). *How to Take Part in International Meetings*.

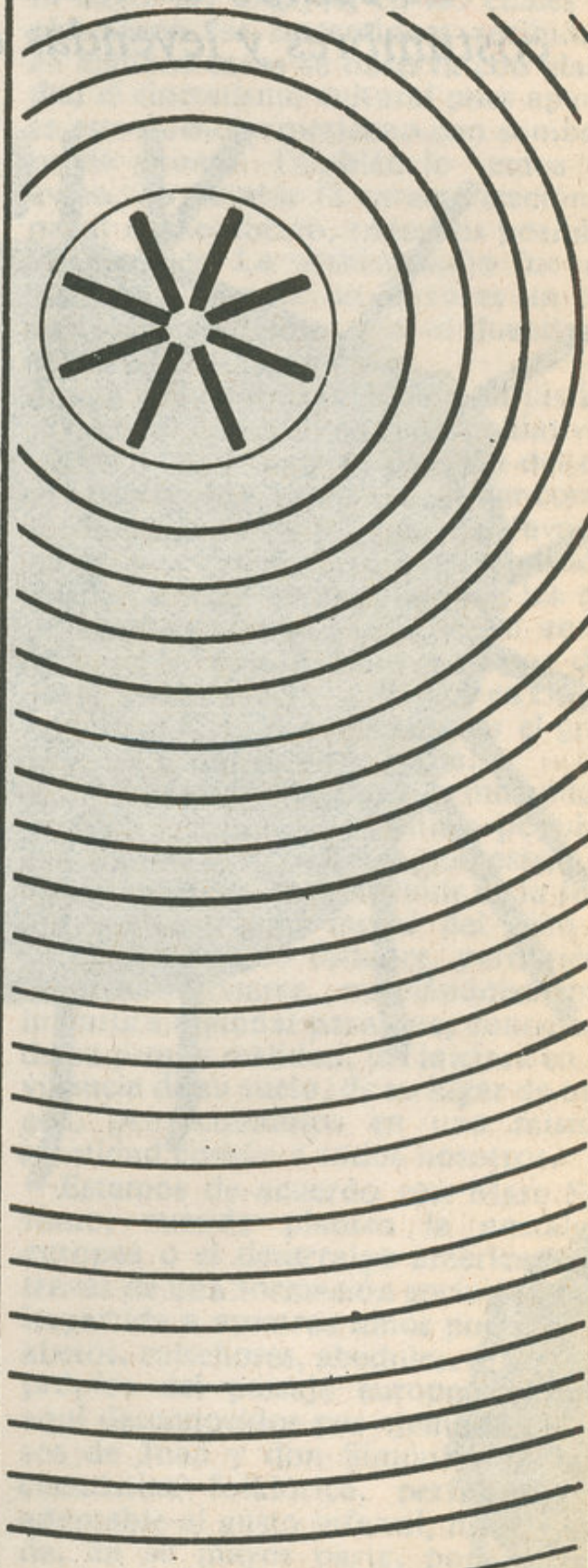
Unión de Asociaciones Internacionales, 1 calle Laines, Bruselas. Anthony Judge ha escrito extensivamente acerca de diseño de conferencias y nuevas formas sociales en trabajos publicados por la Unión de Asociaciones Internacionales y, más recientemente, en las actas de sesiones de la Fundamentación Internacional de Innovación Social, N° 20, Calle Laffitte, 75009 París. Fue él quien me incitó a escribir sobre el tema.

¿Estamos aún en el contexto?

Eso no es todo.

La historia acerca de Henry Sanoff,

SU SEGURIDAD,  
ES LA  
SEGURIDAD DE  
SUS BIENES



**LA FORTUNA**

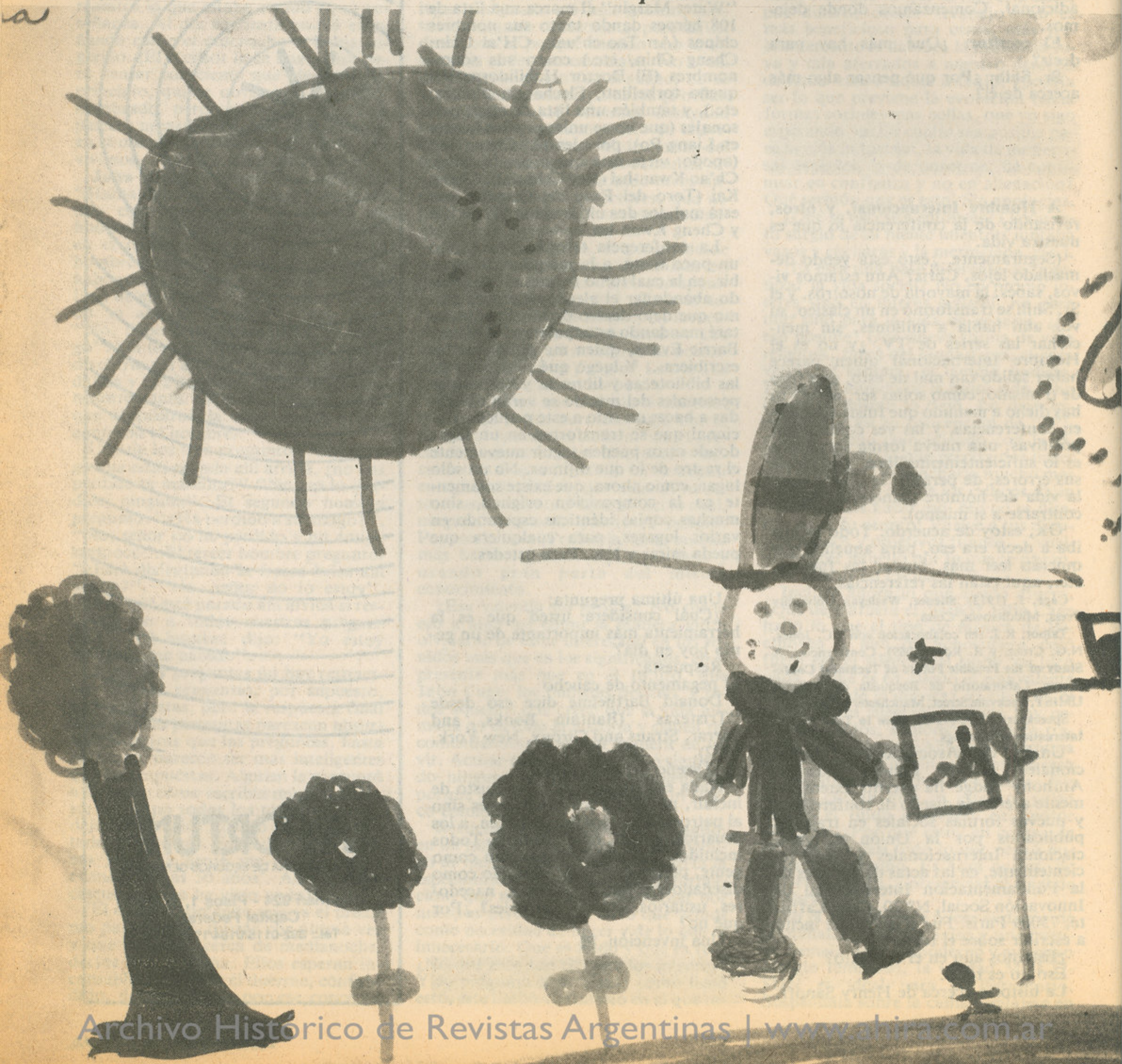
S. A. ARGENTINA DE SEGUROS GENERALES

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

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

# El folkllore y los niños

*Las autoras de esta nota son licenciadas en letras. Pertenecen al grupo de música folklórica rosarino Tarpuy. Han realizado trabajos de investigación y de campo en el noroeste argentino. Han publicado notas sobre mitos, costumbres y leyendas en diarios y revistas de Rosario, y dictado conferencias en todo el país.*



Es urgente preparar material de raíz folklórica apropiado a los niños para oponerlo a la producción impresa con carácter foráneo que invade las escuelas latinoamericanas.

Las investigaciones realizadas no están todavía al alcance de los maestros ni de los niños; la cuentística folklórica permite su adaptación en las distintas áreas y niveles de enseñanza. Por medio de ella nuestros niños pueden conocer esta parte del mundo. El tono, el contenido, el ritmo, el lenguaje de la literatura oral que pertenece a nuestro pueblo, permite una formación acorde a la realidad propia de nuestro país. Como dice María del Carmen Villaverde de Nessier: "Propongamos entonces preparar para nuestros chicos cuentos de raíces folklóricas con animales típicos de nuestra región, como lo son el zorro y el tigre, y con costumbres americanas, en un paisaje nuestro con lagunas y esteros, con montes de algarrobos y chañares, con camalotes, viento pampero y yacarés. Esta literatura de pie folklórico ya está investigada, ya está preparada para invadir la escuela y todo el mundo de los chicos. Estos cuentos del zorro y del tigre tienen el goce de la sana picardía criolla en una circunstancia americana".

Si se dan desde la escuela las bases de las relaciones entre nuestro folklore y el folklore de otras culturas se abrirán las puertas a la literatura universal que a su tiempo entrará en el mundo del niño, del adolescente, del hombre.

Falta en nuestro país una buena y específica preparación docente que brinde el conocimiento adecuado de nuestra cultura popular, (entendiendo por ésta, la producción de los sectores marginados de nuestra nación) de sus reglas, sus géneros, sus funciones, para abordar el material con criterio selectivo, posibilitando el estudio serio de los elementos constitutivos de nuestro folklore para lograr encontrarnos con la memoria no escrita, con la "memoria verbal de los pueblos". Esta adecuada formación ayudará, asimismo, a comprender la real dimensión de expresiones y significaciones que responden a patrones culturales diferentes al oficialmente difundido. Se puede explicitar si analizamos el ejemplo de la baguala (género musical que desciende de la Huanca incaica, canto agrario en homenaje a Inti, dios sol), que tiene como característica el aceleramiento del tiempo de acuerdo al estado de ánimo del interprete, a la vez que utiliza una técnica vocal opuesta al canto de cabeza, propia del occidental para quien dicha técnica es incorrecta y de mal gusto. Cada sistema musical o cultural responde a una normativa propia, gestada por el pueblo de acuerdo a su cosmovisión, ó sea que no se puede juzgar con patrones occidentales a pueblos diferentes.

## Coplas y duendes en el aula

En el transcurso de 1981, hicimos una experiencia en Primer Grado de la Escuela Particular Nro. 6, de la ciudad de Rosario. Pretendíamos constatar la reacción que pudieran tener estos chicos, pertenecientes al centro de la ciudad, frente a una manifestación folklórica literaria, como son las coplas, los romances, las leyendas populares argentinas; nos sorprendió la respuesta positiva, el interés que este material despertó en ellos. Les leímos lo que consideramos más apropiado para su edad. Llevamos el libro de "Cebollitas" de María Elena Walsh que tiene una muy buena selección. El entusiasmo llegó a tal punto que se disputaban el libro dejado a propósito en el rincón de lectura compartiendo su lugar con versiones infantiles como Blancanieves, Cenicienta, Pulgarcito y otros de la clásica literatura que circula en nuestros niños. Lo llamativo fue ver cómo el libro pasaba de mano en mano, siendo Lilian, de seis años, tucumana, la más entusiasta. Ella hacía sus primeras prácticas escriturales copiando:

"Este niño lindo  
no quiere dormir  
porque no le dan  
la flor del jazmín"

y también:

"Salgo de la sala,  
voy a la cocina,  
meneando la cola  
como la gallina"

(la escoba)

También les contamos la historia del "curquirquincho", uno de los duendes del sol que pueblan nuestra mitología saliendo a la hora de la siesta, querido duende del noroeste, petiso y sombrero que juega con las "guaguas", tira piedritas en la sopa o pimienta en la leche; con su mano de lana es capaz de acariciar pero también de robar o castigar con su mano de plomo. Herencia duenderil de los tiempos precolombinos. Completamos la experiencia haciéndoles escuchar e interpretar el "Carnavalito del duende" de Castilla y Leguizamón.

Al terminar la narración que fue aceptada con gran entusiasmo intentaron memorizar el nombre del duende, atrapados por las pícaras travesuras del personaje. Tratamos de explicarles porqué el curquirquincho sale a la hora de la siesta (debido al intenso sol, y para dormir tranquilos la siesta, los mayores lo crearon), pero como buenos niños urbanos no tenían idea de la significación de esta hora en algunas regiones del país.

Nos parece interesante transcribir algunos conceptos vertidos por los chicos. Una leyenda es un cuento, algo que no es verdad, para Mauricio. Les explicamos que otros hombres las inventaron antes de que vinieran sus padres y sus abuelos a la Argentina. Sebastián entusiasmado gritó: "Los indios". Leandro lo completó: "Sí, los blancos le quitaban todas las tierras a los indios".

A tal punto se vieron impulsados por la experiencia que pedían las hojas para hacer los dibujos, en los cuales se plasmaron las impresiones recibidas; en algunos casos se observa con claridad el sincretismo cultural pues aparece este duende americano con sombrero de gnomo. También lo vemos en avión. Es notable la caracterización a partir del sombrero, todos los posibles imaginables. La ambientación fue urbana (en lugar de un carro es un camión de carga en el cual el duende se traslada).

Este material es utilizable en distintas áreas: en actividades estimulativas relacionadas con la integración del esquema corporal (caminar y saltar como el duende), en actividades que favorecen la comunicación (reconstrucción oral de la leyenda por parte de los niños, aplaudiendo rítmicamente entre cada idea, siguiendo los tiempos del carnavalito), como motivador en clases de lecto-escritura (para enseñar el grafema "d"), en clases de arte.

Esta incursión en tratar de introducir elementos de nuestra cultura popular en el aula, nos reafirmó que existe la posibilidad real de contribuir en la formación estética y moral del niño a través de nuestro folklore, permitiéndoles identificarse, enseñándoles una literatura regional para que, conociendo su propia realidad, los iniciara en la vivencia de su suelo, de su lugar de origen, proyectándolos en una misma identidad común a todos nosotros.

Estamos de acuerdo con Marc Soriano, cuando plantea la nostalgia europea o el desarraigo americano, a través de una formación socio-literaria impartida a nuestros niños poblada de abetos, ruiseñores, abedules, ardillitas, propios del paisaje europeo, siendo aquí desconocidos por ejemplo los casos de Juan y don Simón, riquísima cuentística folklórica, perfectamente adaptable al gusto infantil, no conocida, en su mayor parte, por quienes tienen en sus manos el quehacer cultural o docente. A propósito, nos viene a la memoria el trabajo presentado por Norma Pellegrino, actriz y titiritera rosarina, que dio vida en sus muñecos a la serie de Juan Zorro. Nos cuenta que su menudo público no podía reconocer ni al zorro, ni a la comadreja, ni al tigre, a quienes los había caracterizado con los rasgos propios y sobresalientes de cada uno de ellos, como lo son la picardía e inocencia del zorro, o el andar elegante de la comadreja explicitado a través de sus aros y collares; los chicos no sabían ni siquiera de la existencia de

este animal. En cuanto al zorro la simpatía fue total, aunque no conocían las versiones americanas del mismo. Este mismo público sería capaz de identificar, rápidamente, a los personajes de Walt Disney, Perrault, Hnos. Grimm o de nuestra televisión.

No debe entenderse esto como que estamos en contra de Caperucita Roja, Blancanieves o la Bella Durmiente, sino que lo que proponemos es incluir junto a ellas, en un lugar preferencial, nuestro folklore literario, de antigua raíz americana en el cual se concretizan, la historia, la geografía, el paisaje, la esperanza de todo nuestro pueblo. Como dice María del Carmen Villaverde de Nessier: "...el folklore no es el caso de la lengua culta, una literatura para el pueblo; no es intelectual, tiene contacto con el mundo exterior. Ello supone una expresión auténtica, ambientada en un terruño circunstancial".

Si pudiéramos poner en práctica la enseñanza del Folklore (musical, literario, plástico, ergológico) contribuiríamos no sólo a una formación integral de nuestros niños, sino que también formaríamos hombres arraigados y conscientes que sabrían reconocerse y reconocer a los otros en una misma cultura que nos pertenece a todos.

### Los libros que no debemos consultar

El material de consulta que está al al-

cance del maestro o aún del profesor, (y por supuesto con pie folklórico), es en su mayoría interesado o con bajo nivel científico. Por otro lado, en la formación de los educadores no figuran programas que cumplan con la gran necesidad de informarlos sobre este tema. Son muy pocos los docentes que tienen la posibilidad de un conocimiento previo y del manejo de la bibliografía apropiada para desplegar todas las alternativas pedagógicas y didácticas que nuestro folklore brinda. Insistimos. Es necesario una formación científica en los docentes para poder detectar, mínimamente, la deformación que sufren los bienes folklóricos. Un ejemplo demostrativo son la versiones de leyendas americanas y argentinas de Rafael Morales, editadas por Aguilar en 1959, "con censura eclesiástica". Allí aparecen concepciones de mundo que no son propias del hombre americano, mucho menos aún de los antiguos precolombinos, como por ejemplo el caso de la virginidad, la relación del hombre con la naturaleza a la cual respeta y venera, pues de ella recibe todos los bienes. En la versión del mito de la Yerba Mate de Morales, la transformación, con respecto a la concepción original, es pavorosa. La violencia no propias de nuestras antiguas culturas es en este caso mostrada a través de una escena en la que un viejo indio que pretende defender a Yací, la luna, y Arai, la nube, cuando ambas transformadas en bellísimas mujeres son atacadas por el yaguaré,

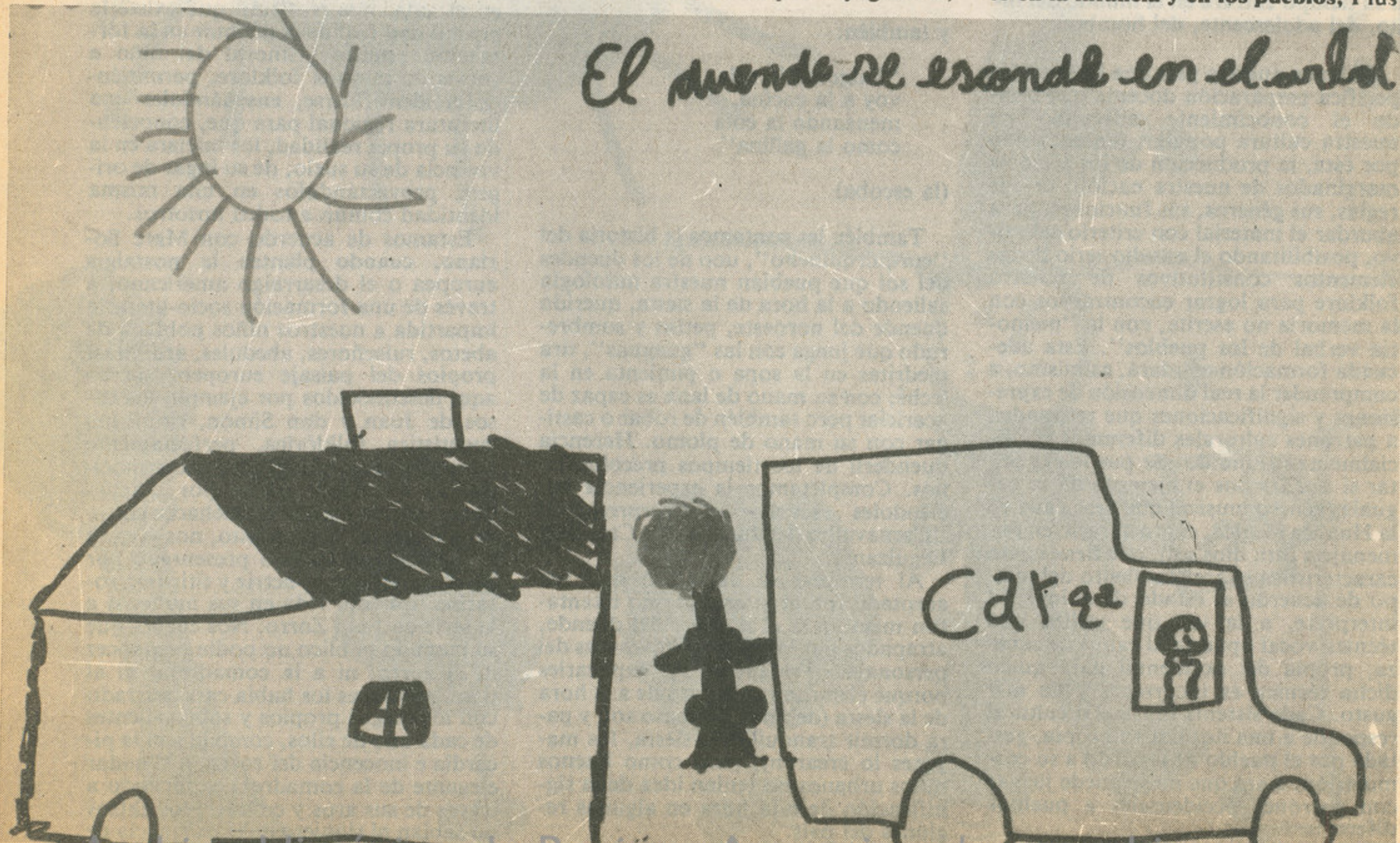
a quien el indio mata de un solo flechazo, con el cual le atraviesa el corazón. En la versión española entre el hombre y el felino, se desarrolla un ataque descrito en forma espectacular al mejor estilo de luchas "tarzanas".

Otro problema con respecto a la bibliografía es cuando ésta no está en manos de especialistas. En 1921 el Consejo Nacional de Educación ordenó la recolección de folklore literario argentino, tarea que encomendó a los docentes y que años después se publicó. El problema surgió cuando se pidió la colaboración de los niños, quienes preguntaban en sus hogares, anotándose, en muchos casos, versiones alteradas a propósito por los padres con intención de burla.

Estos son sólo dos ejemplos de los muchos que encontramos en la bibliografía circulante. Solamente podemos oponerle a este peligro, el estudio sistemático y consciente de los que tienen en sus manos la educación de los niños argentinos.

### ¿Es correcta la adaptación con fines pedagógicos?

Queremos mostrar algunas posiciones de estudiosos argentinos con respecto a esta temática. Una de ellas es la de Fryda Schultz de Mantovani (en *La torre en guardia, Lógica del mito en la infancia y en los pueblos*, Plus



Ultra, Bs. As., 1978) "...el crítico Gabriel Venaisin dijera que la literatura infantil es una literatura 'adoptada', más que adaptada. Sin preguntarse demasiado el por qué de la elección hubo autores que recogieron la espontaneidad y constantes —revelados a quienes tienen trato con los niños— que se daban en este tipo de literatura: lo maravilloso, el sabor de la aventura entre seres y paisajes desconocidos. Y hubo otros, sinceramente preocupados por el bienestar de la humanidad, que recortaron, pulieron, modificaron y adulteraron aquellos paradigmas. Donde había encanto, humorismo, hadas, y poesía ellos pusieron informaciones útiles, o lo que creían verdadero sobre la botánica, la astronomía y la historia: niños buenos y malos, incontables toneladas de moral en polvo y sobre todo, aburrimiento. Pero nadie se engaña largo tiempo, ni productores ni público consumidor. Este último, la infancia avispada, guardó esa lectura tan sana para cuando a su vez tuviera niños a su alcance; entre tanto se refugió en la cocina y escuchó con placer los cuentos de la criada, se deslizó sin ser oídos por patios, por calles y por plazas, arrebató los papeles impresos, los cartones de ciego, las historietas; se sentó en primera fila en el circo y ante el tablado de títeres; silbó aplaudió en el cine y oprimió sin permiso el botón del televisor para disponer de un espectáculo que los hombres, evidentemente, habían creado otra vez sin pensar en él".

Para Félix Coluccio, existe un riesgo en la selección del material que debe adaptarse a los niños, pues según este estudioso mucho "más que la autenticidad del hecho folklórico, interesa la formación moral del público al que va destinado este conjunto de bienes culturales". Por este motivo habla de un Folklore Positivo y de un Folklore Ne-

gativo "... Se entiende por folklore positivo el cúmulo de fenómenos folklóricos que por sus características generales, contenido, lenguaje, belleza y moralidad pueden ser puestos al alcance del niño para facilitar su educación integral (...) Por oposición llamamos folklore negativo a todo fenómeno folklórico que carezca de algunas de las condiciones exigidas para ser considerado folklore positivo".

Por ejemplo, hablando de danzas, es impropio enseñar en las escuelas La Refalosa por el contenido de su letra tradicional; es también impropia la enseñanza de ciertas adivinanzas muy bien elaboradas pero de respuesta erótica o sencillamente obscena.

Es muy difícil determinar qué es positivo en el folklore, quién puede tener la solvencia necesaria para modificar lo que el pueblo creó durante siglos con su sabiduría nacida de la práctica, de la vida misma. Cuál es el criterio a emplear para precisar la "belleza", el "contenido", el "lenguaje", y "moralidad" del folklore positivo que según Coluccio facilita una "educación integral".

No es necesario aclarar la dificultad que se presenta para determinar los patrones culturales de diferentes regiones del país, poseedores de raíces e historia distinta a otras zonas. Un ejemplo que nos parece apropiado es cierta costumbre con respecto al matrimonio. Nos referimos al "sirviñiacou", matrimonio a prueba que se legaliza solamente después de uno o dos años de convivencia y siempre que ésta resulte, como consecuencia de esta práctica el número de separaciones es sensiblemente menor, casi nulo, con respecto al hombre blanco.

Otro problema nos ofrece el lenguaje. No podemos comparar el lenguaje académico con su normativa re-

gida desde la Real Academia Española, y por lo tanto alejada de la realidad del hombre argentino, con el habla cotidiana del mismo y su funcionalidad.

"¿Qué consecuencia tiene todo esto en el campo didáctico de la expresión oral y escrita? ¿Debemos conseguir el dominio de un lenguaje correcto, entendiéndose por "correcto" la imposición de una norma única que desacredite todas las demás? (...) Claridad y orden: fidelidad del lenguaje a las ideas y a la realidad que pretende nombrar. ¿Será ésta la meta? ¿Qué el alumno aprenda para el resto de su vida a elaborar una exposición, a armar acabadamente un informe, a servirse inteligentemente del lenguaje? Aprender a hablar es aprender a pensar (...).

Ahora bien el principal error pedagógico está, pensamos nosotros, en adscribirse a una sola meta, con exclusión de otras (...) perseguir un lenguaje eficaz (más que "correcto", mientras por correcto se entiende la imposición de una norma única). (...) Detengámonos en esto último: por encima de todo está el problema del lenguaje como comunicación. En efecto, hablamos y escribimos para comunicarnos o el lenguaje no tiene razón de existir". ("Expresión oral y escrita. Método para primaria y secundaria", N. Bratosevich y S.C. de Rodríguez, Ed. Guadalupe, Bs. As. 1976, Cap. 1: Planteo básico).

Lo mismo sucede si desarrollamos el concepto de "belleza". En nuestro viaje a San Antonio de los Cobres tuvimos ocasión de analizarlo pictóricamente con Miro Barraza, destacado plástico salteño, quién explicaba la necesidad del color en un paisaje marrón; por ello el hombre pinta sus casas con amarillos, rosas o celestes y en su ropa vemos las combinaciones más audaces, de rojo, lila y amarillo, impuestos en 1980 en las grandes urbes argentinas; entonces ¿quién es el crítico que se atreve a determinar el mal o el buen gusto en uno y otro caso?

Con respecto al ejemplo que Coluccio da de La Refalosa, podemos decir, en primera instancia, que no pertenece al folklore sino a la tradición. Si nuestros eruditos no comienzan a manejarse con la seriedad científica necesaria mal podemos encontrar una propuesta nacional para orientar a nuestros niños.

No podemos permanecer al margen de la situación que presenta en este momento la escuela argentina en cuanto a la formación, en general extrajerizante que imparte, cuando en realidad poseemos una herencia cultural importante, que puede ser aprovechada en las distintas áreas de enseñanza, permitiendo una formación asimilada a la cultura de nuestro país, aportando así, al desarrollo de una conciencia nacional.■

Fanny Trainer  
Alicia Ferrari

Carolina Varassi

El duende camina solo y  
se trabesura

El duende le pone sal a  
la sopa El duende le pone  
sal a la leche El duende  
besa a las niñas y corre  
a los varones.

# La titiritería, genialidades de un arte subestimado

*Ariel Bufano, director del Grupo de Titiriteros del Teatro Municipal San Martín, fue entrevistado por "El Porteño" a propósito de un arte un tanto desatendido por el público, pero que, sin duda, es un poderoso vehículo de expresión.*



—¿Cómo ocurre su ingreso al mundo de los títeres?

—Siendo muy niño, cuando llegó a mis manos el libro de Javier Villafañe. El mantenía correspondencia con mi padre y en una oportunidad llegó con su compañía "La Andariega" a mi ciudad natal, San Rafael de Mendoza. Allí iba a dar funciones en el cine-teatro Marconi, como se llamaba la sala del pueblo, y antes pasó por mi casa.

Gracias a su libro ya había modelado algunas cabezas de títeres y el me pidió prestada una de ellas. No tenía idea para qué la quería y a la tarde, en medio de la función, vi aparecer un muñeco que no estaba previsto y que hablaba en prosa, con un lenguaje cargado de ripios; la obra era "El Caballero de Fuego", escrita en romance por el propio Villafañe. El muñeco, te das cuenta, era el mío. A partir de esa experiencia vital quedé preso de los títeres. Después, con el tiempo, hice mi propio repertorio, pero el real aprendizaje lo tuve allí, al lado de Don Javier, una vez que me incorporé a su compañía cargándole el teatro, llevándole la valija y en algunos momentos participando con un títere de guante.

Luego Villafañe siguió sus rumbos por el mundo y yo continué mi formación en el más riguroso estilo folklórico, como se ha hecho en nuestro país hasta este momento, donde el titiritero ha tenido que ir haciéndose solo.

—¿No hay escuelas de titiriteros?

—En forma institucional tenemos una escuela en Rosario, otra en Tucumán y está la escuela provincial de títeres de Neuquén (con importantes giras por el exterior) pero eso es en la actualidad.

## Historia del títere en Argentina.

—¿Cuándo aparece el títere en nuestro país?

—Hay que dividir esto en dos grandes etapas. Los historiadores pudieron rastrear la presencia de titiriteros extranjeros ya en la época colonial. Pero en los inicios de nuestro siglo podemos tomar a los fundamentales. Uno de ellos es el Teatro del Aguila, en el jardín zoológico, con Dante Verzura, quien hace famosos a dos personajes: Mosquito y Tragabombas y otro, quizá el más importante, el teatro de Ciancarlino, de Sebastián Terranova y Carolina Aligathi, que sientan sus reales en el barrio de la Boca, en la calle Necochea. Era un típico teatro de ipupis sicilianos, dedicados a las obras de caballería. Ese sería el primer antecedente de teatro de títeres estable en nuestro país...

—¿Epoca?

—Bueno, Filiberto era un niño que tocaba el organito acompañando las funciones, Mitre iba a ver esos espectáculos. Había allí un palco especial para el señor comisario... Hoy el lugar subsiste, está transformado en un depósito de frutas.

—Usted habló de dos etapas...

—Bien, esta sería la primera, correspondiente a los titiriteros extranjeros. En cuanto a la titiritería argentina, coinciden sus inicios con el viaje de García Lorca allá por el '35.

Lorca viene para el estreno de Bodas de Sangre y él mismo, luego de esa función, hace una representación de títeres ya con titiriteros argentinos, entre ellos Cunil Cabanillas, creador posteriormente del Conservatorio Nacional y el plástico Jorge Larco. Representan en ese día "El Retablillo de Don Cristóbal", del propio Lorca, "Los Habladores", de Cervantes y "Las Euménides" de Esquilo. Cito el repertorio porque da una dimensión de lo que puede hacerse con títeres.

A partir de aquí los artistas argentinos ven qué vehículo poderoso puede ser el teatro de títeres para expresarse y surgen de inmediato dos corrientes bien diferenciadas que han nutrido el movimiento permanentemente. Por un lado Villafañe, que toma esencialmente la característica del títere popular poniendo el acento en lo poético y por otro lado Mané Bernardo que es fundamentalmente una corriente plástica y explota las posibilidades que tiene el títere desde ese punto de vista.

Si tenemos en cuenta que allí comienza nuestra titiritería, vemos que recién estamos formando la tradición; los pioneros viven aún, tanto Villafañe como Bernardo.

## El títere en el mundo

—¿Cómo está visto el títere en el mundo?

—En los países europeos, en Estados Unidos, en las civilizaciones asiáticas, el títere no es considerado un género menor, sino paralelo al teatro de actores. Aquí, recién ahora se lo está dejando de considerar como algo inferior o más limitado. Pero estamos hablando de países con siglos de tradición.

—¿Dónde nace el títere?

—Se supone que las primeras manifestaciones más o menos ordenadas se encuentran en Asia desde tiempos muy remotos. Ya en los Vedas (los libros sagrados del hinduismo), hace tres mil quinientos años, se hacen referencias. También en Indochina con el teatro de sombras.

Esto es lo que se puede rastrear desde el punto de vista bibliográfico, pero en realidad el títere está en los orígenes de toda cultura. Nace con el concepto mágico, con el totem, nace con la religión, como el teatro de actores; es la misma esencia y el origen es único.

## Técnicas

—Lo distinto son las técnicas. ¿Se puede decir que la variedad de éstas es incontable o acaso una gran cantidad de variables se reducen a unos pocos sistemas básicos?

—Diría que las técnicas son infinitas y la limitación está dada por los topes en la imaginación del titiritero. De lo que sí podemos hablar es de posiciones básicas que condicionan la manipulación. Son tres: el títere manejado desde abajo, que es el de guante; el que se maneja desde atrás, con el manipulador a la vista, caso del bunraku japonés y el títere manipulado desde arriba, es decir, la marioneta con hilos. A partir de estas se puede hacer cualquier cosa, no hay límites para inventar técnicas.

—¿Topo Gigio fue una revolución técnica?

—No, de ninguna manera. Lo revolucionario de Topo Gigio no está en el títere, sino en la inclusión de un elemento del teatro negro, el corredor de luz, que es un descubrimiento de las técnicas de iluminación. Ese efecto se logra a través de una concentración de haces de luz. Pero el muñeco pertenece al segundo tipo de manipulación que mencioné, manejando por atrás, con los titiriteros vestidos y enmasacarados de negro.

—¿El mismo muñeco tiene varios manipuladores simultáneos como en el bunraku?

—Sí, generalmente son varias personas quienes lo están manejando al mismo tiempo. Además hay muchos topos



## TITERES

Gigios, cada uno con su rutina: a uno se le caen los pantalones, otro mueve las orejas... Lo que pasa es que entramos en la televisión y el video permite, gracias a los cortes, hacer creer que todo lo hace el mismo títere.

—¿Y los muppets?

—Jim Henson, que es su creador y director, los llama muppets a partir de pappets, en inglés títere, y mu de marioneta. El mismo nombre ya nos está indicando que no conforman una novedad técnica sino la utilización simultánea o fusionada de dos recursos, el guante y la marioneta, con la incorporación además de la articulación de la boca. Pero aquí de nuevo estamos ante la presencia de elementos técnicos para la televisión que obligan a un tipo de lenguaje.

—¿No causan el mismo efecto en vivo?

—Tuve oportunidad de verlos en vivo y diría que sí porque se trata de grandes titiriteros. No obstante creo que lo más importante de ellos radica en el guión y el manejo de cámaras, además de algunos personajes que son un verdadero hallazgo.

También tenemos que tener en cuenta los recursos de producción que hay en torno a esta compañía. Su taller es un petit hotel de tres pisos donde puede hallarse a un ingeniero con tres meses por delante para inventar quizás un pequeño mecanismo de manipulación.

## Autores

—Usted se refirió recién a la calidad del guión, ¿tenemos aquí buenos autores en este género además de Villafañe?

—Gorostiza ha escrito hermosas piezas para títeres y Cossa escribió sólo una pero bellísima; ahora lo estoy persiguiendo para que escriba otra.

En este tema ocurre un fenómeno que hay que discernir. Hay mucha literatura que trata de hacer dramaturgia titiritera pero que en realidad se queda en literatura. Quiero decir que una obra de títeres es esencialmente dramática. Hace falta un dramaturgo detrás o un poeta de gran vuelo lírico como Lorca o Villafañe.

—¿Es necesario que haya piezas concebidas específicamente para títeres?

—Desde mi punto de vista no, ya que cualquier pieza teatral puede ser representada por títeres...

## Actores y muñecos

—Pero en obras que no están creadas ni adaptadas para títeres, ¿cómo puede el muñeco suplir la expresividad, los gestos del actor con su cuerpo?

—El títere siempre puede expresarse mejor que el actor, tiene más posibilidades y esa riqueza se la da justamente la limitación de sus movimientos. Limitación en unas técnicas y en otras no. A título de ejemplo pongo el caso de Gordon Craig, experimentadísimo hombre de teatro, quién termina proponiendo la creación de una supermarioneta para que reemplace al actor...

—Veamos si entendí. Recuerdo la definición que los teóricos del teatro ruso dan de las manifestaciones escénicas japonesas, sobre todo las del Noh; las llaman "teatro teatral". Son tan limitados y afectados sus movimientos, tan irreales y cargados de símbolos que la expresión no es exagerada al pretender significar la extrema pureza del teatro, la mayor fidelidad con sus orígenes. ¿Algo así es lo que permite la representación con títeres?

—Exactamente.

## Teatro infantil

—¿Este género teatral está dividido entre chicos y adultos?

—No, hace mucho que dejé de plantearme esa problemática. El teatro de títeres, como el de actores, es un hecho estético que si reúne los valores correspondientes es tanto para un grande como para un chico.

Esa es una división atípica que se ha hecho aquí, no ocurre en otras partes del mundo. Hablemos del arte en general y usemos la música como ejemplo: no puede hablarse de música para niños o para adultos; hay música bella o no la hay, eso es todo. Pero este error tiene un origen bien detectado y se halla en la literatura infantil, que es un renglón aparte y de ella ha habido la transposición de una problemática hacia el teatro de títeres que en nada tiene que ver con él.

La representación con muñecos tiene las posibilidades de ser el espectáculo popular por excelencia; es decir, el lugar donde puede ir el padre, el abuelo, el nieto y gozar todos por igual de esa experiencia.

Esto se entronca con el llamado teatro para niños en nuestro país y ahí se produce la confusión. Ahora, de este teatro para niños podemos notar algo también atípico en el mundo entero y es la existencia simultánea de treinta o cuarenta espectáculos, lo cual es una hipertrofia y de esa cantidad sólo dos o tres están hechos por verdaderos profesionales del teatro con todo el rigor que ello requiere. Lo demás pretende ser didáctico o pedagógico pero hay que tener en claro que no se puede medir el hecho estético con las tablas cronológicas de la psicología evolutiva, las cuales sirven para el aula, el gabinete o el diván pero no para el fenómeno estético. La belleza no se puede tabular desde una perspectiva psicológica.

## Titiriteros

—Hablemos de la compañía de titiriteros del teatro San Martín, ¿desde cuándo está formada?

—Hace siete años, la actual dirección del teatro me llamó para hacer una puesta en escena en una obra para títeres, era "David y Goliat". A partir de allí surgió la idea y la posibilidad de crear un elenco estable y un año después ya estaba consolidado.

—¿Giras?

El Teatro San Martín no es una entidad que pueda prever mucho abarcar el interior del país pero de todos modos hemos salido con el grupo completo de titiriteros y técnicos. Fuimos a Córdoba, dos veces a Rosario, a Mar del Plata, a Bahía Blanca, a Zárate.

—¿Hay contactos entre las compañías de titiriteros, tanto de la Argentina como del extranjero?

—Sí, aquí en el país hay una filial de UNIMA, que es la unión internacional de titiriteros y en Buenos Aires hemos creado un centro llamado CETIBA (Centro de titiriteros de Buenos Aires).

## Obras

—¿Qué obras llevan realizadas?

—Después de aquella inaugural estrenamos "Carrousel Titiritero", luego "Los Amores de Don Perlimplín con Bellisa en su Jardín", de Lorca; recientemente bajó de cartel "La Bella y la Bestia" y ahora "El Gran Circo Criollo".

—¿Cómo las eligen?

—Por sus valores estéticos y por las posibilidades de representación en títeres que les veamos de acuerdo a nuestras limitaciones.

Pero además las obras tienen que ayudarnos a crecer como grupo y deben constituir un desafío; es decir, tienen que proponernos una aventura.

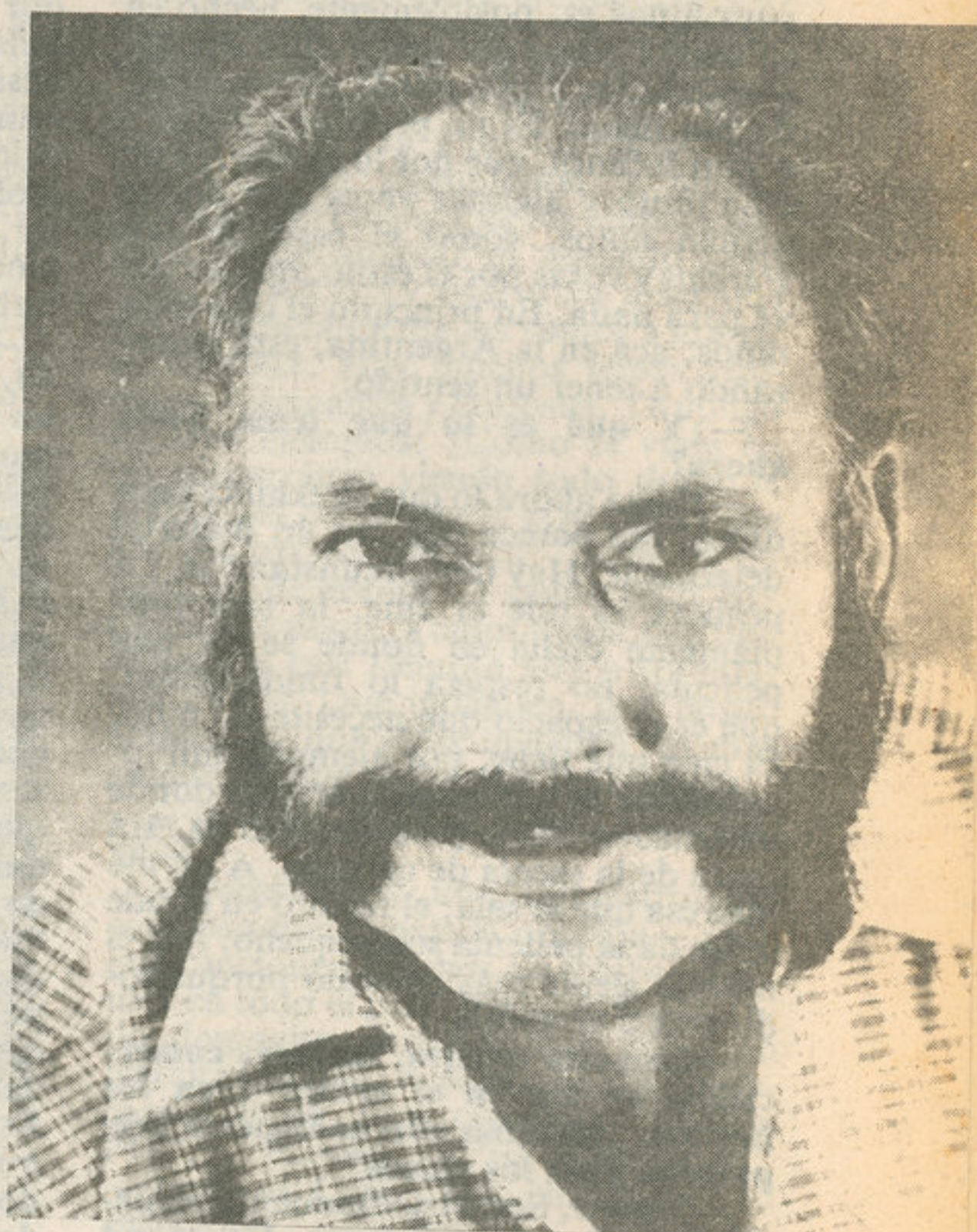
—¿Cuánto se tarda para montarlas?

—No es el mismo tiempo para todas. En el San Martín podemos hacer una planificación con tiempo, aunque ajustados a la planificación del teatro. Por la tarea de investigación que encaramos al abordar la preparación de cada espectáculo y por la puesta en sí, podría dar como tiempo promedio entre cuatro y cinco meses. Para el actual espectáculo, por ejemplo, tuvimos que ensayar técnicas de trapecio y malabares con los títeres y tuvimos que tomar clases de folklore, algo que nunca habíamos hecho y que nos llevó bastante tiempo. ■

Reportaje: Jorge Rodríguez  
Mares

Fotos: Jorge Fama

# Víctor Iturralde: “Los chicos frente al televisor se van muriendo de a poco”



A los 55 años —aunque aparente mucho menos— Víctor Iturralde es un “llanero solitario” que sigue luchando a través del tiempo y del espacio, del cine y la televisión, a favor de un solo bando: los chicos.

Hace más de treinta años que el periodista Víctor Iturralde está conectado con el cine. Es profesor, cortometrajista, cineclubista, escritor y pedagogo. Estuvo con el grupo Gente de Cine, integró la Fundación Cinemateca Argentina, el Films Museum de la Argentina, el Cine Club Núcleo y por fin en 1966 fundó su primer cine club infantil: El Duendecito. Tres años después creó la Federación Argentina de Cine Clubs Infantiles con filiales en Ramos Mejía, Avellaneda, La Plata, Rosario, Santa Fe, Río Cuarto y Buenos Aires. Alrededor del año '70 conoce a Mario Grasso en Córdoba, e inician un trabajo que se llamó “Linterna Mágica”.

Luego pasan a la TV capitalina en el programa “La Luna de Canela” por el 7. Luego al canal 13 en “Toda la Gente”. En el '76 empieza su propio programa “Cine Club Infantil”. Más tarde vendría “Filmoteca” —estos dos últimos programas de lo mejor que se haya visto en la televisión— con material filmico para adultos. Un par de años después, luego de diversos manoseos y presiones por parte de las autoridades del canal, levantan ambos programas. Tuvo —Iturralde— otros micros en diversos programas. Publicó el libro “Qué ven, qué leen nuestros hijos” (Eudeba, 1963), un folleto: “Cómo fundar un Cine Club In-

fantil”, y tiene inéditos una novela para adultos —“El paredón”— una antología —“Cuentos de terror para niños sin miedo”— y otro libro titulado “El Cine, compañero de siete generaciones”. Como periodista colaboró, entre otras, en Butaca Crítica, Gente de Cine, Tiempo de América, Tiempo de Cine, Cine Ensayo, Claudia, Karina, Fotomundo, La Cooperación Libre, y los diarios La Nación, La hojita, La hoja y El Litoral. Fue profesor titular de cine en las universidades de Córdoba y La Plata. Realizó muchísimos dibujos animados y un documental: “Crónica de Maciel”.

—¿Qué pasa con el cine para chicos?

—La pregunta es curiosa porque de entrada llamarlo cine para chicos o cine para niños me importa mucho, porque no quiero usar otros calificativos que suele usarse, como cine infantil. Esto indica, un poquito, un sentido peyorativo, desvirtualiza al cine. El cine para niños es, posiblemente, hecho en su mayor parte por gente muy adulta, para adultos y que puede ser consumido por niños. Es un problema distinto el cine infantil, que por lo general es un cine tonto y algunas veces cine donde actúan niños, como el caso de *Los Parchís* y cosas por el estilo, que no sirve para nada. En principio el cine para niños, acá en la Argentina, está empezando a tener un sentido.

—¿Y qué es lo que tenía hasta ahora?

—Hasta ahora lo que se exhibía para niños, me parece que era un material deleznable. Hay tres circunstancias. La primera es que el cine, la sala propiamente dicha en donde se da una película, no respeta lo fundamental, que es el espacio que necesita un niño. El cine que tiene, por ejemplo, mil localidades, es un inmenso ámbito donde un chico se siente perdido. Eso ya está fuera de la escala de un niño. A mí me interesa que la sala, el recinto en donde se les da la película sea pequeño. Ahí el niño se siente más cómodo porque todo está a su escala.

—Con este criterio, las salas comerciales, ya sea en el centro o en los barrios, ¿no están adecuadamente preparadas para los chicos?

—Seguro. Son absolutamente inadecuadas. Te planteo esto: Hacer un jardín de infantes en una fábrica abandonada. No tiene sentido. Tiene que estar hecho a la escala de un chico. Un espacio demasiado desmesurado no sirve. Los animales necesitan un habitat

inmenso, que corresponda a su desplazamiento. Un chico lo mismo, no necesita un ámbito infernal, con veinte metros de alto, es un disparate. Segundo: no le brinda amor. La esencia fundamental, que yo sostengo, es que se entregue amor a un chico. Te hago una pregunta muy sencilla: ¿Qué acomodador cuando entra un chico al cine lo saluda, le dice buenas tardes o le da un besito? Nadie. Es absurdo. ¡Qué le va a estar dando un besito a un chico! Los chicos son todos roñosos, mocosos, molestan. Cuanto más chicos haya mejor, se venden más entradas. Al acomodador qué le interesa, a él le dan trabajo.

—Esto suena un tanto ideal y utópico. Un acomodador dándole un beso a un chico. Al adulto mismo lo trata como a cualquier cosa.

—Bueno, pero mirá qué curioso. Yo cuando subo a un colectivo, y te parecerá muy utópico, muy idiota, pero yo lo saludo al chofer. Es un tipo que está apuradísimo, acelerado, enfrascado en lo suyo. Yo lo saludo siempre, buenas tardes-buenos días, lo que sea. Los choferes a veces miran por el retrovisor y se preguntan ¿Quién es el loco este que me está saludando? Pero yo sé, ya que las cosas se dan alguna vez así, que de acá a un mes o dos meses, qué se yo, vuelvo a tomar el mismo colectivo y cuando lo saludo al tipo, él me saluda pues reconoce que fui el único que en cientos de trayectos que hizo lo ha saludado por lo menos una vez en su vida. Esta actitud en la que un acomodador pueda al menos saludar al chico, no pido que le de un besito, pero que lo salude, realmente cambiaría mucho el contexto en que los chicos están viendo cine. Es muy importante.

—Nos falta la tercera condición.

—Sí. Y ésta se refiere a que las películas que se exhiben para los niños

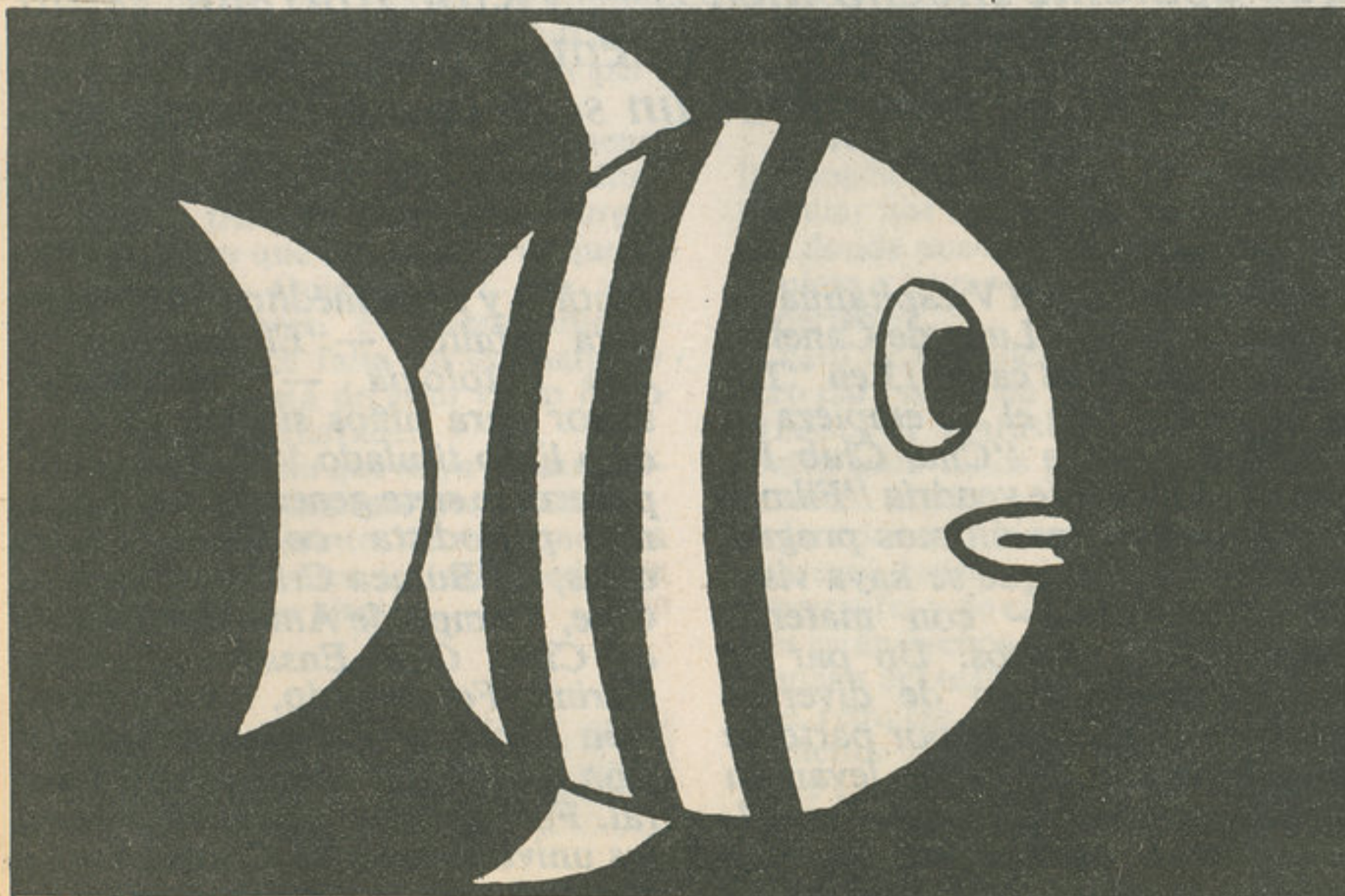
son inadecuadas. No significan nada, no importan, no interesan ni siquiera según el nivel intelectual que pueda tener el chiquito. El chico no se puede adecuar a las películas que se están exhibiendo. Una película que es una sandez que ha sido permitido exhibir como apta para todo público. Es lo último que quedó en el tarro después que la censura revisó todo, descartó esto porque tiene sexo, aquella porque se ve un seno, ésta otra porque muestra un traste, ésta porque dice una cosa política, aquella porque ataca a la religión, lo que fuera. Lo que quedó de descarte es apto para todo público. Y ahí está la confusión. Eso no quiere decir que sea adecuado. Ese cine puede interesar, como no interesar. Como mucho de lo que se ve en televisión, que es espantoso. Se puede consumir o no. Pero eso no quiere decir que sea lo que los chicos necesitan específicamente.

—Acá se siguen haciendo películas con *Los Parchís*, los *Superagentes* y los *bodrios de Balá*, que por suerte ya no llevan el público que arrastraban en años anteriores. Y los pibes se enganchan como locos con films como "E.T." ¿Qué pasaría con nuestro cine?

—Acá nadie puede producir ese cine, esa es la macana. Cuando un alumno mío hizo "Pequeños Aventureros" (*Daniel Pires Mateus*, 1977) intentó una audacia al hacer una película así. Pero estaba bien hechita. Era una película prolija, que contaba una historia, había aventura, había indagación, había peligro, un poco de intriga. Ese tipo de cine es perfectamente consumible por un niño. Y después ¿Quién más hizo este tipo de películas? Nadie más. ¿Quién insinúa a un productor: "mire yo quiero hacer una película así, acá"? ¿Qué bolilla te dan? Ninguna. No se hace nada. Tampoco hay guionistas que puedan escribir una película así. No está claro qué es específicamente el cine para niños. Eso es lo fundamental. Los chicos en este momento no tienen cine. Es tan malo como la televisión que consumen, que es pésima. Toda la televisión es pésima. Salvo el programa "Los Miedos" que es para adultos o "La aventura del hombre" y "Planeta Tierra", y esto no es específicamente para niños pero es consumible. No hay más.

—¿Solés ver programas para chicos?

—Sí, los veo. Los veo con cierto disgusto, pero los veo. Y me parece que están reiterando la misma fórmula de siempre. No dicen nada nuevo. No han cambiado los personajes. A un actor lo han tirado a la basura y lo han reemplazado por otro que repite el mismo planteo. Esos actores, si se los puede llamar así, se han formado viendo esas mismas películas y programas. Igual que los productores. No hay posibilidades de que pueda haber una novedad, una modificación de eso. Tienen que estar consumiendo y produciendo ese mismo tipo de material.



"Petrolita" (1958-3'-B&N-35mm) dibujo animado realizado directamente sobre el celuloide. Primer Premio Concurso Nacional de Cine Experimental.

—¿Hay posibilidad de que vuelvas a la televisión?

—Ha sido todo muy duro. Posiblemente en marzo vamos a iniciar un programa en el canal 2 de La Plata: "Cine Club Infantil". Va a ser una experiencia un poco rara por que me llamó la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires, la cual me va a financiar este trabajo. Bueno, financiar es un eufemismo. Voy a poder trabajar con ellos.

—Hay muchos chicos que en Capital no pueden ver el Canal 2. ¿Vos no fuiste a otros canales?

—Estuve hablando algunas veces. Ofrecí algo en el 13. Cuando llego grandes abrazos, muchos besitos, una gran simpatía, "esta es tu casa", "vení

cuando quieras". Pero cuando vamos al hecho concreto "quiero hacer un programa así y así y así": "Y bueno y ahora lo que pasa es que está Lorena Paola o las Trillizas de Oro que andan bien", qué se yo. Entonces prefieren tener esa porquería. Y en otro canal, (ATC) tuve contactos muy indirectos, pero no se llegó a nada. Ahora, si yo tuviera el respaldo de un general o de un coronel entonces me dirían: "Si señor, pase usted, el programa ya está listo". Pero como no lo tengo ni me interesa, jamás voy a entrar por la puerta grande. En el 11 hice un intento y todavía está ahí esperando, demorado. No es fácil ingresar. En canal 9 podría estar trabajando hace rato. Pero veo la firma en que ellos trabajan, a mí me in-

teresa la prolijidad, no es la superprofesionalidad que uno espera. Cuando veo que hacen "Los Miedos" realmente me asombra.

—¿Cómo sería un programa para chicos?

—En principio el que estoy elaborando se basa en cinco bloques. Espero que vaya los domingos a las 12 del mediodía, que es el mejor horario y además lo pueden ver los adultos. En el primer bloque va a ser un dibujo animado, o un documental o alguna película que consigo de las embajadas. Esto puede abarcar el segundo también. El tercero y cuarto va a ser una nota. Generalmente las vamos a grabar en casetera. Hay muchos temas realmente fascinantes y curiosos. Te pongo algunos ejemplos: ¿Cómo se viaja en un subterráneo viendo todo desde la cabina del conductor?, ¿Qué es lo que hay dentro del obelisco?, ¿Qué es un elevador de granos? Y como estas hay cientos de notas. Vamos a salir con una cámara y casi siempre voy a trabajar con chicos. Que indaguen, que hagan preguntas, que ellos inventen las preguntas, lo que realmente les interesa.

—¿Cuáles son los planes para este año?

—Necesitamos una infraestructura —pienso que el país la necesita— para que funcionen muchos cineclubs infantiles en todo el país. Estamos trabajando despacito abriendo cine clubs en distintas partes. A partir de marzo vamos a tener unos cuantos: "La Plata", "Platero", "El duendecito" —junto al Cine Club Núcleo— "El Principito" —en Bernal—. Es una pequeña base que iniciaría una serie de Cine Clubs Infantiles. En cada caso voy a ir dejando discípulos míos, chicas y muchachos que ya han trabajado conmigo, para que cada cine club tenga su vida autónoma. Yo voy a tratar de coordinar su programación para que sea una cosa más coherente y para que el trabajo sea más sencillo. Voy a ver si puedo hacer este año, y esta vez sin obstrucciones, un Festival Internacional de Cine para los Niños. Y que se pueda realizar cada dos años.

—Tengo entendido que vas a editar un libro de cine.

—Tiene que salir dentro de poco. Se llama "Cine para los niños" y hablo sobre toda esta teoría que tengo acerca del cine y los chicos. Además hago toda una historia de lo que se hizo en cine para chicos en el mundo. Estoy trabajando en otra idea que se llama "El cine como herramienta" y esto nace a partir de mi trabajo con chicos o adolescentes con diversas patologías —discapacitados, mogólicos, autistas— para saber qué uso hay que darle al cine como educador y entretenedor. Y para terminar voy a hacer un taller sobre cine de animación y un curso en La Manzana de las Luces. Tengo un año bravo y por esto soy optimista.■



Durante las proyecciones, Iturralde hace participar a los chicos, para evitar —entre otras cosas— que éstos sean meramente espectadores pasivos.

Fernando Brenner

# Max Fund y *Domina*

*Max Fund, argentino, con veintidós años en la profesión de fotógrafo, habiéndose desempeñado como profesional de prensa, publicidad, retratista de teatro y otras actividades dentro de la fotografía, decidió, hace un tiempo, dejar la profesión porque se le imponía como una alternativa que*

*negaba el trabajo artístico. Buscando tranquilidad y concentración alquiló una casa en la Boca y se dedicó, libremente, a su pasión. Los trabajos que reproducimos son el resultado de esta dedicación y serán presentados al público como una colección de desnudos femeninos llamada Domina.*

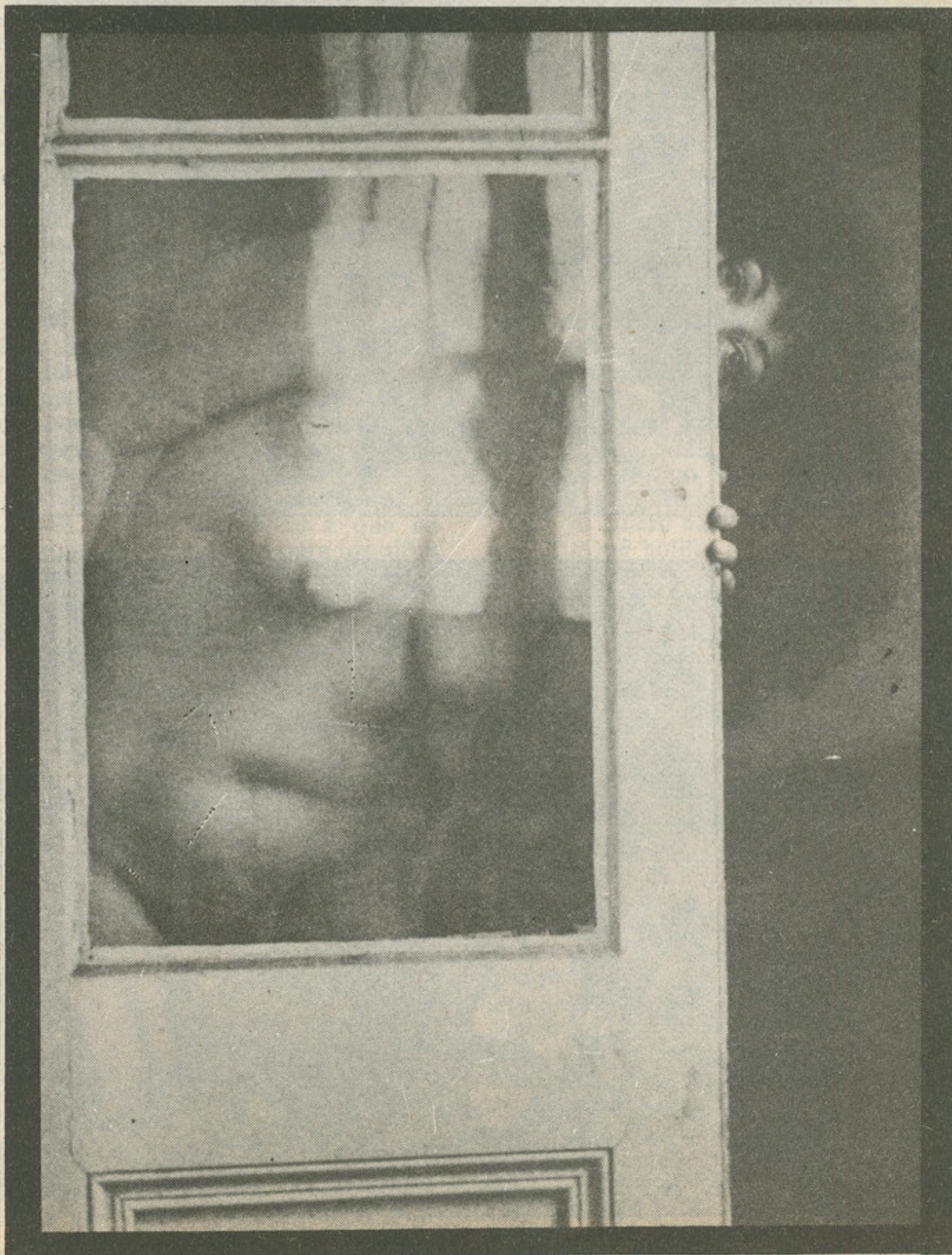
Los siguientes son algunos conceptos de Max Fund sobre la fotografía y los hábitos perceptivos que tiene el espectador frente a la misma.

“El espectador de una pintura se ubica (la mayor parte de las veces inconscientemente) de manera distinta que frente a una fotografía.

El lenguaje también establece diferencias. Los cuadros se pintan, las fotografías se *toman*, se *sacan*. Las imágenes fotográficas no son el resultado de un trabajo de construcción eminentemente humano, sino que le fueron *arrebatadas* al mundo. No son incluso para la mayoría un punto de vista sobre el mundo, sobre un hecho particular, sobre un objeto, sino que son ese mundo, ese hecho, ese objeto. El punto de vista pasa a ser la totalidad.

No hay espectadores vírgenes frente a una imagen. Todo espectador está provisto de preconcepciones visuales. Acá no hablo desde el punto de vista de la psicología de la percepción sino de la existencia de un amplio pero limitado archivo visual de representaciones de iconografías. No sólo reconocemos los objetos si nos son representados de determinada manera sino que esperamos que no sean representados de determinada forma. Hay una verdadera estereotipación de la imagen fotográfica. Para un observador moderno una imagen representando un vaso de gruesas facetas con dos centímetros de líquido ambarino y un cubo de hielo, junto a una botella, significa whisky. La claridad del objeto whisky no lo sería tanto para un observador del 1900”.

Las fotografías que reproducimos son parte integrante de una colección de trabajos del autor sobre el desnudo femenino. Dicha colección, armada en forma de carpeta y llamada *Domina*, consta de catorce trabajos y será presentada, para su venta al público, en las librerías Fausto (Corrientes 1311 y Santa Fe 1715).■





# Andrés Rivera: “Enfrentarse al poder”

*Rivera, conocido escritor en un momento, desaparece de escena en el año 1976. Su silencio se ha prolongado hasta el año pasado, quebrándose con la publicación de parte de su nueva producción. Con una temática política, este escritor debe ser considerado dentro de los de primer nivel. Este diálogo nos acerca a sus opiniones y conceptos sobre un amplio espectro temático, que va incluso, más allá de la literatura.*



*El silencio durante diez años de un escritor como Andrés Rivera pareciera haber sido catapultado al olvido con la edición de dos libros suyos durante 1982: Una lectura de la historia (cuentos) y Nada que perder (novela). En la historia de nuestro país no es precisamente esto una excepción, sino todo lo contrario: la literatura no se sustrae al ritmo de la sociedad toda. Andrés Rivera es tal vez quien mejor representa en el campo literario esa intersección de la narrativa y la política, esa preocupación desde la escritura por encarnar las pasiones y las frustraciones que nos vienen agitando en el horizonte de nuestra historia. La censura, la represión, el enfrentamiento con el poder, la literatura y sus códigos y "tradiciones" son los temas que fuimos entretejiendo en una cercana tarde del caluroso verano porteño. Rivera viene publicando desde la década del 50 —El precio (novela), Sol de sábado (cuentos)— y su último libro fue Ajuste de cuentas (1972). Algunos críticos han querido encasillarlo fácilmente en una "literatura referencial y militante", pero su trayectoria última —y dos libros próximos a publicarse: Verdugo en el umbral (novela) y Desde la derrota (cuentos)— desbaratan la estrictez de esos rótulos. Rivera, fiel a sus principios éticos e ideológicos logra armar en su trabajo escriturario una narrativa que no deja de seducir por sus implicancias políticas, pero que se resitúa en la elaboración de sus posibilidades expresivas.*

—¿Podrían vincularse tus primeros libros, El precio, Sol de sábado, con la tradición literaria de Boedo?

—Primero, yo no creo en las tradiciones. Segundo, quizá debido a mi ignorancia, yo desconocía cuando aparecieron esos dos libros la trayectoria de Boedo, por lo menos en buena medida. Había leído a Castelnuovo y Mariani. Esa ignorancia no me eximiría, por cierto, de estar vinculado a la tradición literaria de ese grupo. Pero bastaría una lectura de estos dos libros míos para que cualquier lector más o menos avezado me desligue de una herencia que se ha desvanecido en el tiempo.

—¿Pero dentro de qué concepción literaria podrían inscribirse?

—Yo creo que estaba en otra dimensión distinta a la que transitaron los hombres de Boedo. Yo no podría precisar con exactitud. A lo sumo puedo decir que en ese momento yo aspiraba

a conformar un texto que podría definirse como realismo social. Yo creo que las generaciones pasadas y las recientes no han edificado nada sobre el trabajo de los hombres de Boedo. Quizá ellos tengan algunos herederos conscientes o inconscientes, casi imprevisibles, en ciertos best-sellers nacionales.

—¿Los escritores e intelectuales del grupo Contorno influyeron en tu obra y formación?

—Al grupo Contorno lo descubrí en la calle Corrientes, cuando compré su revista, alrededor del año 57, fue el número que dedicaron al peronismo. Mantuve un contacto más estrecho con algunos de sus integrantes: Ismael y David Viñas y con León Rozitchner y Noe Jitrix años después. A través de la lectura de esa revista, que me pareció notable, definí en ese momento al grupo Contorno como muy apegado al existencialismo sartreano. Pero más allá de eso ni influencias ni contactos.

—¿Con qué escritores argentinos, entonces, pensás que tenés afinidades o que han influido en tu narrativa?

—No hablaría precisamente de afinidades, pero reconozco que hubo un escritor que pesó mucho en mí, que fue Roberto Arlt. Otro, a pesar de que es del siglo pasado pero que reconozco como un escritor moderno, es Sarmiento. Leí y sigo leyendo a Facundo como una novela, realmente una novela apasionante. Y ahora, un ahora bastante dilatado, Borges.

—¿Qué quiere decir un "ahora bastante dilatado"?

—Quiere decir que Borges todavía es, al menos en mi caso, un dilatado presente.

Yo no coloco a Borges entre las cosas que se olvidan fácilmente. Más aun pienso que una gran cantidad de escritores argentinos, tanto los que exaltan desmesuradamente su obra como aquellos que la detestan, le deben mucho al autor de Ficciones. Creo que nos enseñó a escribir a todos.

—Y el Martín Fierro, la escritura de Hernández ¿no deja sus marcas en la literatura argentina?

—Borges dice que el Martín Fierro es una novela en verso. Creo que se puede estar de acuerdo con el juicio de Borges. Pero yo pienso que, sin compararlo conceptualmente, equivale al Canto a mí mismo, de Whitman, por lo menos para los argentinos. Whitman canta a la democracia capitalista en Estados Unidos, mientras Hernández nos da en el Martín Fierro la epopeya de lo que muere. Creo que era Macedonio quien decía que había que juntar a diez paisanos para hacer un gaucho. El mundo que aparece en Martín Fierro es un mundo condenado, y a ese mundo canta Hernández.

—En otra oportunidad has señalado la influencia de la narrativa norteamericana en tu obra, ¿de qué manera y en qué momento se da este interés por esa literatura?

—Aquí se conoció a escritores norteamericanos como Faulkner y Hemingway fundamentalmente alrededor de los años cincuenta. Ahora yo recuerdo haber leído a Dreiser, Mark Twain, Farrell, a fines de los años cuarenta y por cierto a Dos Passos, su trilogía USA. Después Hemingway, Faulkner, Scott Fitzgerald, Mailer, Carson McCullers y otros. Por otra parte, creo que la literatura norteamericana ha sido y sigue siendo la mejor literatura que el mundo haya conocido hasta ahora, por lo menos en el siglo XX. Es la literatura del país más avanzado del capitalismo y la que ha sabido ofrecer al lector con mayor desnudez y con mayor concisión los contrastes de la sociedad norteamericana. Por cierto que para mí fue un modelo apto para lo que yo me proponía hacer con mi literatura y sigue siéndolo.

americanos como Faulkner y Hemingway fundamentalmente alrededor de los años cincuenta. Ahora yo recuerdo haber leído a Dreiser, Mark Twain, Farrell, a fines de los años cuarenta y por cierto a Dos Passos, su trilogía USA. Después Hemingway, Faulkner, Scott Fitzgerald, Mailer, Carson McCullers y otros. Por otra parte, creo que la literatura norteamericana ha sido y sigue siendo la mejor literatura que el mundo haya conocido hasta ahora, por lo menos en el siglo XX. Es la literatura del país más avanzado del capitalismo y la que ha sabido ofrecer al lector con mayor desnudez y con mayor concisión los contrastes de la sociedad norteamericana. Por cierto que para mí fue un modelo apto para lo que yo me proponía hacer con mi literatura y sigue siéndolo.

## Literatura policial y represión

—¿También te interesa la novela negra?

—Sí, la lectura de los clásicos norteamericanos como Hammett, y Chandler influyó mucho en mi obra. Pienso que esta literatura policial me confirmó la presunción de que en la arbitraria división que se ha hecho del mundo entre Este y Oeste, vivimos en un estado policial, y ese tipo de novela lo prueba de un modo crudo y brutal. Prueba que el poder —en uno y otro segmento del mundo— se vale de la coersión policiaca para ahogar cualquier vestigio de democracia auténtica. Y por cierto que esto da lugar a los grandes fraudes que se apañan, a la no credibilidad del hombre común en el estado y sus representantes, a la idea de que ciertos crímenes realizados por el estado no se pagan: en el Este, los institutos psiquiátricos, la represión a los obreros polacos, y en el Oeste, no se pagan los desaparecidos, acá en América latina y en Europa, porque también en Europa hay desaparecidos y muertes "extrañas", basta con recordar lo que sucedía en Francia en plena guerra de Argelia, no hablemos de Estados Unidos.

—¿Por qué elegís Una lectura de la historia como título de tu último libro de relatos?

—Pretendo que los cuentos que integran ese libro sean una suerte de exámen del último cuarto de siglo que hemos vivido los argentinos. Tiene que ver seguramente con los años del llamado Proceso, pero que tiene sus antecedentes desde mucho antes. Por ejemplo, el cuento que da título al libro termina en un día cualquiera de la guerra civil española. Y esto es también parte de nuestra historia. Claro, nosotros no vivimos esa guerra, pero ese militante protagonista del cuento tiene una historia para contar y creo que eso también ocurre con otros de los protagonistas que aparecen allí.



—¿Y qué historia cuentan?

—Es la historia de una derrota que se prolonga en el tiempo. Es la historia de la derrota de aquellos hombres que se propusieron cambiar al mundo. Sartre hablaba de que había que fundar la esperanza y eso es, creo, lo paradójico, porque estos hombres a quienes la historia condena de entrada no dejan todavía de proponerse fundar la esperanza.

—En *Nada que perder*, el narrador dice que de la derrota no se habla, se escribe, ¿cómo se podría interpretar esto?

—Tal vez tenga que ver con eso de que en general la historia la escriben los vencedores. Eso es lo que se dice. Sin embargo, la historia en sí misma ha probado que a veces, no con tanta asiduidad como los vencedores, también los vencidos escriben. Y si hablamos de hombres de acción, estos hombres que se proponen fundar la esperanza y son derrotados no hablan de la derrota. Hay otros que escriben por ellos, y son pocos todavía.

—¿Este libro implica una concepción de la literatura como reflejo de la realidad?

—Yo diría que en todo caso es una reinterpretación de la realidad, porque la literatura no es un mero reflejo mecánico de eso que se llama realidad.

—¿Cómo usás en tu narrativa los códigos de la novela policial? ¿Tienen el mismo valor que en la obra de Walsh o en la de Piglia?

—Yo no leí los textos policiales de Walsh. Leí *¿Quién mató a Rosendo?* y *El caso Satanowski*, y realmente ha manejado muy bien, extraordinariamente, los códigos de la policial negra. Y si hablamos de Piglia, aunque lo ha limitado bastante en *Respiración artificial*, me parece que hay que subrayar que no ha podido evitar el uso de ciertos códigos de este género. Si pensamos en ese personaje de *Respiración artificial* que descifra y quiere encontrar mensajes en la más ingenua de las misivas, allí tenemos a alguien que confirmaría este mundo policial en que nos movemos.

En cuanto a mi obra, particularmente en *Nada que perder* y *Una lectura...* creo que si aceptamos que sus protagonistas son hombres condenados a la derrota, tenemos que aceptar que entre sus enemigos se cuentan —vistan o no uniformes— los representantes del orden. Es lo que yo advierto en ese aspecto.

## La literatura, la política y el poder

Los protagonistas de estos dos libros tuyos también manifiestan sus contradicciones con ciertas formas orgánicas de carácter político, ¿esto podría interpretarse como una actitud o como la búsqueda de nuevas formas organizativas?

Estos personajes no sólo se rebelan contra la sociedad en la que viven. En algún momento de su vida el personaje de *Una lectura de la historia* se rebela contra la propia organización a la que está integrada y a la que él le asignó el papel de instrumento para cambiar la sociedad. Eso puede producir una imagen de nihilismo, y al mismo tiempo exigirle al lector —no porque yo crea que el lector está acostumbrado a los finales felices— una sensación de desesperanza e impotencia. Diría también que esos personajes empiezan a girar en el vacío porque todavía no encontraron otro instrumento para cambiar el mundo. Y entonces creo posible que arrojen a las expectativas del lector una imagen anárquica.

—Algunas interpretaciones de tus últimos libros señalan que presentan un mundo políticamente muy esquemático, muy en blanco y negro...

—Acepto que esa es una lectura que puede hacer alguien. Sin embargo, si nos remitimos a la historia real, digamos a esa historia envenenada que aparece todos los días en los diarios, tenemos que decir que por lo menos el libro está lejos de ser maniqueo y que ciertas organizaciones que todos conocemos se han corrompido, que la burocracia se ha instalado en ellas. Y para decirlo todo, bastaría leer los comunicados de la junta militar polaca y ver que no hay diferencia con los de la junta militar argentina.

—Los cuentos de *Una lectura...* están cargados de citas y guiños literarios ¿este trabajo con la escritura te lo planteás como una ruptura con ciertos códigos establecidos de lectura?

—Estoy muy lejos de reconocermelo como un vanguardista. En todo caso esas citas, esas irrupciones literarias tienen que ver con la historia personal de muchos de esos personajes. No son personajes que se han negado a la cultura, son personajes que creyeron —mal o bien— que la cultura era una herramienta apta para su combate. Y yo no hice más que transmitir esa característica.

—¿Te parece posible, en este mo-

mento de perspectivas de una apertura democrática, creer que pueda darse un destape de obras literarias que estuvieron escribiéndose durante los últimos años?

—No hay muchas pruebas del destape o de un posible destape. Sé lo que pasó conmigo. En el 75 existió la posibilidad de que publicaran una novela mía *El Verdugo en el umbral*, eso no ocurrió y no ocurrió tampoco con otra edición que todavía permanece en plaza. Cuando vino el golpe del 76 se cierran las puertas para ese tipo de literatura. Creo que podría decirse que por primera vez en nuestro país aparece lo que podría llamarse un texto "comprometido" con *Respiración artificial*. Estoy seguro también de que en todos estos años se produjeron textos que aún permanecen inéditos.

—¿Cómo ves la escisión de estos últimos años dentro del campo literario: escritores que escriben y publican en el exterior, y los que lo hacen en el país?

—Me parece difícil aceptar que hay dos literaturas. Una que se escribe en el exilio y otra en el país. Seguramente que los que escriben en el exilio no tienen una imagen semejante a la de los hombres y mujeres que escriben aquí, pero ni uno ni otro tienen tampoco una visión unánime.

—¿Qué libros de autores argentinos publicados fuera del país has leído?

—Conozco muy poco de lo que se ha escrito afuera. Leí algunos libros de Cortázar, la primera novela de Soriano, *No habrá pena ni olvido*, y *Cuerpo a cuerpo*, de David Viñas. De estos dos últimos no quiero abrir juicio porque implica reavivar un debate que es cierto que circula en el mundillo literario argentino, pero que no creo que deba darse a través de un reportaje.

—Tu silencio desde 1972, de alguna manera, como decías, tiene que ver con las condiciones del país durante estos años, ¿cómo explicás entonces la censura sobre la literatura, dado que se podría decir que la lectura de una novela nunca llevó a modificar la realidad?

—En la Argentina hay una larga tradición de literatura política. El *Facundo* que hoy se lee como una novela o *Amalia*, que es una novela política, son libros que objetaban el poder, en ese caso a Rosas. Aquí siempre el poder miró con recelo a la palabra escrita. Y no sólo aquí. Pareciera que las alternativas para el que escribe son: o ponerse del lado del poder o enfrente o encerrarse en la torre de marfil. En este país creo que la mayoría de los que escriben han optado por enfrentar al poder. No es responsabilidad de aquellos que escriben, que desde hace cincuenta años el poder sea cada vez más coercitivo, cada vez más sangriento, más brutal. ■

Reportaje: Carlos Dámaso Martínez

Fotos: Daniel Jurjo

# SITIADOS

Por Eduardo Grüner

*Uno de nuestros colaboradores habituales, conocido como teórico, también narra, y lo hace de manera especial. Nadie podrá dejar de notar, en este cuento, algunos guiños culturales que, lejos de entorpecerlo, lo hacen más interesante.*

No tuve que esperar mucho. Fueron llegando a la caída del sol: todos casi juntos, pero de a uno. Un rostro demudado tras unos pies cansinos, dos manos enfundadas precedidas de una bufanda en semiembozo.

Una sola mujer, me parece que bastante atractiva, entre un montón de hombres (algunos dudosos, debo decirlo). Yo tenía mi consola de luces preparada desde la tarde: lo único que me quedaba era fumar y el café, mientras aguardaba entre bambalinas. El director, que yo sepa, estuvo ahí desde siempre, como si hubiera nacido entre las butacas: muy alto, muy delgado, anguloso; el pelo blanco, larguísimo. El rostro completamente sin arrugas, no obstante. Hablaba con el asistente, y apenas algunas frases sueltas me llegaron:

—...inclinándose hacia ella como adorándola ¿me entiende? pero la expresión es de sorna, se adivina aunque vaya enmascarado... muy pequeño, de raso que me imagino celeste, aunque el original sea en blanco y negro, por supuesto...

Me encogí de hombros: no era mi problema, yo me limito a encender las luces en el momento oportuno. Más bien me dediqué a observar a los recién llegados, un grupo borroso apelonado en un rincón del escenario pero sin dirigirse la palabra, gente aburrída en un velorio donde nadie conoce al muerto. No pude evitar preguntarme qué cuernos hacían aquí: dinero, desde ya, pero cualquier otra motivación se me escapaba, entonces y ahora. La idea del espectáculo, hay que reconocerlo, era bastante loca: actores profesionales, un vestuario de época complicado y seguramente carísimo, una sala antigua pero inmensa, etcétera. Todo eso para montar una obra que iba a tener una sola representación, a puertas cerradas y sin público, ni siquiera críticos. En fin, yo cobro por manejar botones y palancas, no por hacer preguntas. Pero de todos modos.

Eso sí, al director no lo había visto en mi vida:

un nombre impronunciable, quizá de Europa Central, o algo. Me fumé otro cigarrillo.

Pasaron unos pocos minutos en los cuales todo quedó suspendido, como en una película detenida. Después el director de nombre impronunciable, de Europa Central o algo, pegó unas palmitas con sus manos femeninas y los actores silenciosos arrastraron los pies hasta formar un semicírculo a su alrededor: feligreses un tanto escépticos forzados a escuchar a un sacerdote apenas convincente. El susodicho desplegó una hoja de papel del tamaño del diario La Prensa en la cual habían impreso una reproducción de un dibujo o quizá un grabado del que la distancia me borroneaba los contornos. Según creí entender, el director pretendía que los actores representaran, *exactamente* y en absoluta inmovilidad, la escena del dibujo o grabado. "Será por un minuto, no más que eso", lo escuché decir. En el semicírculo hubo un intercambio de miradas rápidas y algún pie punteó nervioso el tablado, pero ni una pregunta: ellos tampoco cobraban por ejercer su curiosidad.

Recuerdo haberme preguntado —o tal vez me lo estoy preguntando recién ahora— qué podía haber visto de interesante en aquel grabado el director joven o viejo de nombre impronunciable etcétera. En fin, en aquel momento me preocupé solamente por hacer bien mi trabajo. Sólo muchos años después encontré, precisamente en un rotograbado de La Prensa, una descripción (debida al célebre crítico de arte Florencio Ezcurra Salas) del dibujo inspirador de todo el asunto. Decía así:

"Nadie se conoce" de don Francisco de Goya (perteneciente a los "Caprichos" de 1799)

Se trata de una escena en un baile de máscaras. Alguien que evidentemente es un hombre joven, vestido con un blusón de la época y el rostro cubierto hasta el labio superior con una máscara del mismo tono de la piel, la espada

pendiente de su flanco izquierdo, se ha detenido ante una damisela —poco más que una niña— inclinándose hacia ella, como adorándola, pero la expresión es de sorna, se adivina aunque vaya enmascarado. La joven, ligeramente echada hacia atrás como si rechazara (pero más bien fingiendo coquetamente) los avances del mozalbete, adelanta sin embargo los pechos, que bajo el vestido claro se perciben abundantes y orgullosos pese a su corta edad. La mitad superior de su rostro va cubierta también con un antifaz, aunque de color negro. De entre los pliegues de su largo vestido asoma tímidamente un pie cubierto con un zapato muy pequeño, de raso que me imagino celeste. Detrás del joven, alcanzamos a ver en semipenumbras un grupo borroso apelotonado en un rincón del incierto espacio: alguien —no se sabe si hombre o mujer— da la espalda a la pareja, cubierto con una larga capa y tocado por un extraño sombrero de ala ancha y copa altísima. Junto a esta figura, un hombre ataviado de manera similar pero con la copa del sombrero doblada y terminada en punta, se vuelve hacia la pareja, mostrando un rostro (o máscara) horripilante, cruza de calavera y perversión satánica. En el extremo izquierdo pero en un plano inferior —como si el resto de los personajes estuviera sobre un escenario— alcanzamos a ver a un tercer o cuarto hombre anguloso, el pelo blanco, larguísimo, el rostro completamente sin arrugas, no obstante. Observa todo con la boca entreabierta, la expresión de los ojos a la vez distante e irónica. En su conjunto, la escena está resuelta en una clave de delicadísimo equilibrio entre la banalidad y el horror. Es casi como si

Seguía un pequeño ensayo de interpretación del grabado, que lamentablemente perdí (la nota continuaba en otra página, como es la incómoda costumbre de los rotograbados) y que, si la memoria no me falla, hablaba de “la danza salvaje de los infortunios”, “la vorágine de las frivolidades morales” y así por el estilo: no creo que tuviera mucha importancia.

Me tomo el trabajo de agregar este pequeño documento a mi relato por el mero hecho de no escatimar nada: la información, me parece, no puede lastimar a nadie. Como sea, esa noche yo no sabía lo que sé hoy: me limitaba a esperar las indicaciones del que ya he nombrado varias veces como de nombre impronunciado. Este empezó a moverse nerviosamente entre los actores, cuchicheando y dibujando el aire viciado con las manos. De vez en cuando alguno de los hombres asentía o gruñía su aceptación. Únicamente la actriz joven (que ya no era tan niña ni de pechos tan abundantes) permaneció absolutamente impertérrita. Por fin, tras un gesto último y levemente imperioso del director, se fueron; todos casi juntos pero de a uno, detrás del escenario, supuse que a vestirse. El

hombre alto y anguloso llamó a su asistente y empezó una larga declamación de lo que me pareció entender era su propia interpretación del cuadro, grabado lo que fuese y de la manera en que debía ser representado:

—Las palabras no entran a través del conducto exterior del oído golpeando lo que se conoce con el nombre de tambor, sino a través de un conducto interno: por medio de semejante forma de hablar se expresan los sentimientos de la mente y las ideas del pensamiento mucho más perfectamente que mediante los sonidos. No hay, en esa forma de lenguaje, nada de articulado; hay carencia absoluta de sonidos, pues la respiración de los pulmones no interviene en ningún momento. La expresión del pensamiento se realiza mediante un ligero movimiento de labios y algunas mutaciones en la musculatura del rostro. Es totalmente imposible para ellos adoptar expresiones que no concuerden con la esencia de sus pensamientos. Como su habla se realiza a través de la respiración interna, pueden comunicarse tanto con los ángeles como con los demonios, y hablar con ellos. Ahora bien: en el momento en que entran en el mundo de los espíritus, lo cual tiene lugar inmediatamente después de la muerte, sus facciones permanecen idénticas a las que tenían en el mundo físico, y la interioridad de sus espíritus permanece sin develarse. Luego, poco a poco, su rostro se trasmuta hasta convertirse en otro totalmente diferente, en conformidad con lo que habían sido en el mundo...

Y así siguió por un rato, pero dejé de prestarle atención: volví al café y los cigarrillos, a falta de algo mejor de qué ocuparme. Después de un rato volvieron los actores, todos casi juntos pero de a uno: esta gente se desplazaba de un lado para otro como si una impronunciada marcación los obligara a fingir que no se conocían uno al otro mientras una cadena invisible los unía por el cuello. Se habían cambiado: uno de los hombres, el más joven, estaba vestido con una especie de blusón de época, una espada pendiente de su cadera izquierda. La mujer se había enfundado en un vestido largo, de entre cuyos pliegues asomaban unos zapatitos de raso que se me antojaron celestes, aunque no se podía estar muy seguro en las semipenumbras del escenario. Dos de los hombres tenían unos sombreros extraños, de ala ancha y copa altísima, y capas que los cubrían casi por completo. Había tres o cuatro más con trajes de época pero situados como estaban, detrás de las figuras principales y como achatados contra la cortina del fondo, no eran para mi vista más que una masa informe y difusa. El asistente, de pronto, había desaparecido: tal vez hacia el fondo de la sala, totalmente a oscuras, movido por la intención de contar con una perspectiva más panorámica del curioso conjunto. En todo caso, su ausencia no pareció desconcertar a nadie, mucho menos a mí. Fuí al baño, hice pis y volví en seguida. El café se había terminado.

Algo había cambiado, tan imperceptiblemente que al principio fue nada más que una pequeñísima sensación física, como esa momentánea pérdida de referencia espacial cuando uno se prueba un par de anteojos nuevos: el piso se había acercado o yo me había encogido, no sé. Pero no: era una ilusión óptica creada por el humo de un cigarrillo que alguien había encendido. En el aire pesado y espeso del pequeño cajón del escenario, el humo azulado había formado una especie de cielorraso brumoso apenas por encima de la cabeza de las personas reunidas: era más bien cómico. (Es raro ¿no? que uno recuerde estas cosas).

El director, sin hablar, estaba repartiendo unas máscaras, que todos los actores se colocaron también sin hablar: unas máscaras rígidas, como de cera sólida. Una de ellas, por lo poco que pude ver, era particularmente horripilante, una especie de calavera. Les daban un aspecto a la vez ceremonioso y un poco ridículo: disfrazados que se hubieran equivocado de fiesta.

Recién entonces, el director habló:

—Ella —dijo— es el centro. Ella gobierna las miradas aunque los ojos se dirijan a otra parte. Ella, a su vez, no mira nada: mira la nada. Los cuerpos deben ser blandos, abandonados, como si estuvieran cayendo. Pero totalmente inmóviles, ¿no es cierto? Son retoños del tedio.

Miradas de reojo. El peso del cuerpo pasando de un pie al otro. Por lo demás, me pareció que la actriz fue la única que entendió lo que el director pretendía de ellos. Si es que la leve sonrisa significaba entendimiento (pero, ¿hubo realmente una sonrisa? con la escasa luz, no podría jurarlo). Se dirigió al centro del escenario. Los pequeños zapatos de raso apenas hicieron ruido sobre las tablas: un roce como el de las patas de un minúsculo insecto. La falda del vestido onduló por un instante cerrándose sobre muslos firmes, inesperadamente musculosos. Una brevísima respiración agitó los pechos custodiados por un escote prudente. Fue perfectamente visible la gruesa gota de sudor que apareciendo por debajo de la máscara se deslizó perezosamente por el cuello pálido, hasta vacilar indecisa junto a la base de la garganta. Ella se detuvo, ligeramente echada hacia atrás, como dudando en el rechazo o la aceptación de algo o alguien que viniera hacia ella. Se quedó inmóvil, más fotografía antigua que estatua: no había mármol ni yeso en la caída de sus ropas, sino un sepia fatigado por el manoseo.

Entre los hombres hubo apenas la insinuación de un murmullo que no alcanzó a concretarse: creo que ninguno se hubiera atrevido a cortar el aire con una palabra (en verdad, advertí de pronto, el único que había hablado hasta entonces era el director). Pero sus ojos, ellos sí que se movieron: la miraron a ella, se miraron entre ellos, miraron al suelo, se miraron las manos, los pies, se me ocurre que hubieran querido mirarse los propios rostros lo cual como se sabe es imposible, aún contando con un espejo. Nadie transpiró, pe-

ro todos respiraron pesadamente bajo las máscaras. Tragaron saliva, podía oírse el chirrido en las gargantas. Los cuerpos tensos, algún hueso crujió. Pareció que las máscaras se apretaban más a los rostros, lastimando la carne. Las rodillas se juntaron, se contrajeron las mandíbulas. Un meñique apuntó al piso, un talón se separó de él. Algo compartido entre esos hombres recorrió la columna vertebral de cada uno de ellos, no encuentro otra manera de decirlo. En una fracción de segundo, algo oscuro, muy lejano, extraviado de las memorias, los rozó sin depositarse, sin abrumarlos. Un pájaro hubiera hecho más ruido, pero se hubiera notado menos. Un disparo hubiera sido bienvenido: pasó una estampida sin que un casco tocara el suelo. No hubo ángeles ni demonios, la capa de humo impedía el paso de seres livianos. Alguien debería haber silbado una nota de música: el aire se hubiera derrumbado con ruido de cristales. El tiempo se infló hasta el tamaño de un segundo, pero ningún reloj estalló: un ritmo gris sustituía a las máquinas. Las cortinas dormitaron, insobornables. Un rumor inconfundible me creció en los dedos: llegaba el momento de encender las luces. Sin que yo supiera cuándo, todos los hombres habían adoptado la posición que muchos años después (mirando por azar un rotograbado de La Prensa) supe era la que les correspondía según el grabado o dibujo. Miré al director: lo primero que vi fueron los dientes blancos en su sonrisa. Me asaltó la idea de que tenía que agarrarme de algo para no perder pie, pero no lo hice. Vamos, deme la orden, grité sin abrir la boca. Las tinieblas de la sala se precipitaron todavía más sobre las butacas vacías. Mi mano crispada humedeció la palanca obscena. En alguna parte, una capa de hielo se resquebrajó y la orden llegó en un absurdo tono de falsete.

Bajé la palanca de un golpe seco.

El alarido creció desde el fondo de la sala junto con la explosión de luz, como si el calor súbito de los focos hubiera obligado a huir de repente a una multitud de ratas chillonas. Durante un momento se sostuvo, no sin alarde, sobre los palcos laterales, pero al caer era ya una carcajada ronca, moribunda, que subrayaba las líneas lívidas en el cuerpo del director alto y anguloso. Casi me quebré el cuello girando la cabeza hacia el escenario. Necesité un instante para acostumbrarme a la luz enceguecedora y ver (no sé si puedo recordarlo bien, después de tanto tiempo) lo que les estaba sucediendo a los actores, a todos casi juntos, pero de a uno. A cada uno igual: entre clamores que literalmente *explotaban* desde la lengua y no desde los labios, bruscamente todo su cuerpo, en el espacio de un minuto, o aún menos, se encogió, se deshizo, se *pudrió* ante mis ojos. Sobre el escenario no quedó más que una masa líquida de repugnante, de abominable putrefacción.

Este último párrafo, se comprenderá, no me pertenece: yo me limito a encender las luces en el momento oportuno.

# EL PORTEÑO

## CINE

### COMEDIA SEXUAL EN UNA NOCHE DE VERANO

Dir.: Woody Allen  
Int.: Woody Allen, Mia Farrow

A los cuarenta y seis años este gran-chiquito llamado **Woody Allen** vuelve al cine luego de un impasse de dos años. "Comedia sexual..." es su *opus* número diez y en ella retoma ese incisivo humor que lo caracterizó en sus primeras películas. Alejado un tanto de las influencias bergmanianas y fellinianas, viaja en el tiempo (cosa que no hizo en sus últimos cuatro films) y ubica la acción en un campo agreste a principio de siglo. Seis parejas se reúnen para hablar, recordar y sacar afuera sus miedos, sus deseos, todo en pleno apogeo de las teorías psicoanalíticas freudianas. Y estando **Allen** de por medio, es como para abrir bien los ojos, los oídos y —porque no— el corazón.

### GHANDI

Dir.: Richard Attenborough  
Int.: Ben Kingsley, Candice Bergen

A treinta y cinco años del asesinato de **Ghandi**, este film sin duda puede ser uno de los mejores homenajes hacia ese apóstol y luchador de la paz. Durante setenta y ocho años los pies y la voz del **Mahatma** recorrieron distintas regiones del mundo. Su palabra de no-violencia era agresiva contra el invasor británico. Su sentimiento era profundamente anticolonialista y antiimperialista. Y esto se ve en el film, aunque muy al estilo hollywoodense (recordemos "Reds") con gran despliegue y colocando a **Ghandi** como un ser intachable e intocable. Merecedor del premio **Marthin Luther King** (otro gran pacifista asesinado) el film

"Ghandi" seguramente seguirá su senda de cosechar premios. Los merece.

### DULCES HORAS

Dir.: Carlos Saura  
Int.: Asumpta Serna, Iñaki Aierra

Luego de la muerte de **Franco**, el cineasta **Carlos Saura** —para algunos el más importante de España luego de **Luis Buñuel**— ha realizado un total de ocho films. **Saura** retorna a su temática sobre los recuerdos infantiles (rememoremos sino su gran obra "La prima Angélica" con **José Luis López Vázquez**), estructurando su film sobre la base de *flashbacks* y *racconti*. El vasco **Iñaki Aierra** (como Juan) dirige en una obra de teatro a quien luego será su esposa, la hermosa **Asumpta Serna** (como Berta) y en la cual él proyectará a su madre y sus fantasías de niño-hombre. Otro **Saura** para tener en cuenta.

*Fernando Brenner*

### LIBROS

**La mayor**  
De **Juan José Saer**. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982. Cuentos, 160 pp.

Saer, que comenzó a publicar su obra narrativa en la década del '60, publicó **La mayor** en 1976; el C.E.A.L. lo reeditó el año pasado.

En este libro denso, compacto, se vivisecciona con minuciosidad exacerbante la realidad del mundo y la relación del hombre con esa realidad.

El planteo narrativo tiene que ver con la concepción del tiempo para el autor: el instante fugacísimo que empieza y termina ahí mismo, que nace y muere en un único acto. En este tiempo acabado, perpetuado, pétreo, no hay lugar para los recuerdos, di-

rectamente no existen. Por esto es que los relatos no son lineales cronológicamente, no devienen.

La pérdida del recuerdo lleva al aislamiento interior del hombre, pero como allí dentro sólo está la nada, el mundo se presenta confuso, dudoso e inseguro. Entonces, Saer intenta recuperar (ya que no el tiempo) el sentido de las palabras, tal vez para ocupar el espacio de la nada.

**Juventud y política en la Argentina**, de Hebe Clementi. Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1982. Ensayo, 152 pp.

"Para que la vida del futuro ciudadano sea plena, y para que toda la sociedad se beneficie con esa integración, su juventud debe circular por los carriles de la política a pesar de las irreverencias, los errores, las intemperancias".

Apretadamente, Hebe Clementi delinea la misión histórico-política que le cupo a la juventud argentina. Los jóvenes, llamados o no por partidos políticos, gobiernos o sindicatos, siempre actuaron, señalaron los desajustes, trabajaron para construir, y, por ende, produjeron cambios aunque limitados en el espacio.

Hoy existe una juventud apática, apartada, inactiva políticamente, no por su voluntad, a la que hay que estimular para que participe, "... la condición es admitir que el adversario puede tener razón,..."

**Primavera con una esquina rota**, de Mario Benedetti. Editorial Nueva Imagen, México, 2a. edición, 1982. Novela, 238 pp.

Desde Palma de Mallorca, entre octubre 1980 y octubre 1981, Benedetti cuenta de años tristes, recientes, de su país: Uruguay.

El tema es el exilio del que queda afuera de la sociedad, recluido en una cárcel, por razones políticas; y de aquellos que salen de su país como consecuen-

cia de tal situación.

Sin truculencia, el autor ausculta sentimientos y vivencias desde la óptica del preso político, de una mujer joven, un hombre mayor, una niña, y desde el mismo Benedetti: la desorganización forzada de una familia, su adaptación, angustias, ansiedades, frustraciones, culpas, miedos, patriotismo, soledad, idealización, compañerismo, amistad, lealtad, fidelidad, solidaridad, balances, fe, recomposición.

La novela es un drama esperanzado. Casi sobre el final, un párrafo augura: "Tenemos que reconstruirnos,..." "Quitar los escombros, dentro de lo posible, porque también habrá escombros que nadie podrá quitar del corazón y de la memoria".

*Graciela Sarti de Barrientos*

### REVISTAS

#### Teatro

Apareció el número 10 de esta publicación que realiza el Teatro Municipal General San Martín. Son de destacar dos aspectos fundamentales: una excelente y cuidada presentación y un muy interesante contenido.

### CURSOS

#### Escuela Argentina de Psicomotricidad

La Asociación Argentina de Psicomotricidad, en la Escuela citada, ha abierto la inscripción para sus cursos, que se inician en marzo. La duración es de tres años. La inscripción se puede hacer en J.E. Uriburu 381 6° piso M. El teléfono es 49-2414.

#### Skills

Skills, Centro de Estudios de Idiomas, especialmente dedicado a la enseñanza del idioma inglés,

# RECOMIENDA

anuncia el comienzo de su ciclo lectivo 1983 y la apertura de la inscripción para niños, adolescentes y adultos.

Informes e inscripción en Acedo 2416. Te: 72-0841.

## Seminario de Lingüística y Psicoanálisis

Enfoques Interdisciplinarios ha organizado, para 1983, un seminario sobre estos temas. Con una duración de un cuatrimestre y programado para médicos, psicólogos y estudiantes avanzados, el seminario constará de los siguientes ítems: Introducción a la lingüística y la semiología (Saussure y la teoría del signo); Reformulaciones: Troubetzkoy, Jakobson, Benveniste, Lévi-Strauss), El inconsciente como discurso (Reelaboración laciana de las categorías lingüísticas), Metodología de análisis del discurso (Funciones del lenguaje. Enunciado, Enunciación. Aportes lingüísticos para la interpretación del discurso analítico) y Análisis lingüísticos (Textos literarios, discursos cotidianos, informativos, analíticos).

Solicitar entrevistas al 40-3891.

## Escuela Panamericana de Arte.

La Escuela Panamericana de Arte anuncia que ha comenzado la inscripción correspondiente al año lectivo 1983. A fin de mantener una constante vinculación con lo que requiere la realidad vocacional y profesional, se dictan una amplia gama de carreras en los campos de la comunicación gráfico-visual y audiovisual, el diseño del entorno y, desde este año, de la danza.

La información y orientación sobre las carreras se acompañan con la exhibición de trabajos realizados por los alumnos, y con

la visita a las instalaciones que cuentan con la infraestructura técnica necesaria para la producción de los trabajos que se desarrollan en cada una de las carreras. Las actividades de la Escuela Panamericana de Arte se desarrollan en tres sedes, en las que los interesados podrán inscribirse u obtener más información.

**Central:** Venezuela 842, en el horario de 14,30 a 20,30 horas.

**Belgrano:** Juramento 1765, de 10 a 12,30 y de 16 a 20,30 horas.

**Flores:** Rivadavia 7440, de 10 a 12,30 y de 16 a 20,30 horas.

## PLASTICA

### Muestra Itinerante "Kenneth Kemble"

De gran interés dentro de las actividades plásticas, la muestra itinerante **Kenneth Kemble- 30 años de taller**, se concretará en esta temporada.

La exposición se realizará en los organismos y fechas detallados a continuación:

**Museo Eduardo Sívori:** Corrientes 1530- 8° piso. Del 17 de marzo al 3 de abril. Capital.

**Museo Provincial de Bellas Artes de la Plata:** Avenida 51, N° 525. La Plata. Del 8 al 24 de abril.

**Facultad de Arquitectura y Urbanismo:** Pabellón 3- Ciudad Universitaria- 4° piso. Capital. Del 2 al 20 de abril.

## PROGRAMACIONES

### Café del Jazz

El Café del Jazz anuncia, en su programación para el mes de marzo, los siguientes actos:

Jueves 3 de marzo. 20 horas: **La mujer en la literatura argentina.** Panelistas: Beatriz Guido - Martha Mercader - Marta

Lynch.

Jueves 10 de marzo. 20 horas: **Música urbana: búsqueda de una identidad.** Panelistas: Atilio Stampone - Eladia Blásquez - Rodolfo Mederos.

Jueves 17 de marzo. 20 horas: **¿La temática policial es una disciplina menor en la narrativa?** Panelistas: María Angélica Bosco - Adolfo Pérez Zelaschi - Enrique Medina.

Jueves 24 de marzo. 20 horas: **Cine argentino: ¿quo vadis?** Panelistas: Raúl de la Torre - Mario Sábato - Nicolás Sarquis.

También, el 30 de marzo se inaugurará la **Primera Muestra Internacional del Jazz**, con posters, fotografías, tapas de discos, revistas, libros, programas de festivales mundiales y reuniones donde se podrán oír las figuras más representativas de esos países, con materiales inéditos facilitados por las embajadas respectivas y organismos internacionales. Exposición organizada por la **Fundación Mardel Jazz**.

El Café del Jazz se encuentra en Chile 467/71 - San Telmo. Te: 30-9757.

## DISCOS

### ANTONIO TARRAGO ROS

Confluencia (Philips)

Una vez al año este chamamecero-enchamigador-curuzu-cuateño trae su verdulera y el sapukay para hacernos alegrar con su pintura paisajista, su aire descriptivo. Renovador, innovador del género litoraleño por excelencia, **Tarragosito** junta sus instrumentos con los de otros: el saxo de **Oscar Kreimer**, el bandleón de **Rodolfo Mederos**, el moog de **Oscar Laiguera**, las quenás y sikus de **Markama**. Junto a sus acompañantes, **Rodolfo Regúnaga** y **Angel Dávila**, recorren diversos chamamés, algún shottis y un rasguido doble. Hay dos temas compuestos con **León Gieco** ("Contento

con mis hijos" y "Pai Julian") que por problemas extramusicales de las grabadoras, no pudieron hacer juntos. Pero esto último no sirve como excusa para no acercarse a esta Confluencia.

## LOS JAIVAS

Aconcagua (Sazam)

El año pasado estuvieron a punto de visitarnos, pero por esto de los dólares fue imposible. Así y todo tenemos su última producción: "Aconcagua". Esta obra los muestra muy bien ajustados en la ejecución de los temas y en evolución dentro de esa fusión de música andina con el rock. Dos de las composiciones aquí grabadas son nuevas versiones como el clásico "Todos Juntos" y "Corre que te pillo", ambos aparecidos en el primer LD editado por ellos hace más de diez años. Es una manera de reconstruirse con el "Gato", **Mario** y los tres **Parra**.

## URUBAMBA

Un pedazo de infinito (Kryptonita)

Hace largo tiempo que el compositor y charanguista **Jorge Milchberg** está al frente de este grupo —anteriormente llamado **Los Incas** los mismos que grabaron "El cóndor pasa" junto a **Simon & Garfunkel**— y en todos estos años ha grabado más de quince largaduras. Pero por esas cuestiones de la distribución, aquí sólo se ha editado uno (recientemente reeditado). Ahora llega "Un pedazo de infinito" el segundo disco de **Urubamba** aparecido entre nosotros. Es un resumen de las obras que presentaron el año pasado en el Teatro General San Martín. Junto a **Milchberg** están el quenista **Jorge Cumbo**, **Lucho González** y **Pablo Trosman**, y como invitados el "Chango" **Fariás Gómez** y **Hernán Pagola**. La recomendación es obvia.

Fernando Brenner



## La memoria del gato

Revistas clausuradas, teatros clausurados y vueltos a reabrir, sustos, retos a los políticos. Se suponía que íbamos hacia la democracia, hacia la libertad. Un rescate del pasado (no tan lejano), nos permitiría recordar hacia qué condujeron esas actitudes, al tiempo que nos dará la impresión de estar dando siempre la misma vuelta, a la misma desgastadora noria política. Este texto fue publicado, en la revista *Ojo* —que salió para reemplazar a la clausurada *Primera Plana*— el 12 de agosto de 1969.

## La Argentina sin Primera Plana

Hacia las 20.45, el martes 5, tres oficiales de Coordinación Federal comunicaron a las autoridades de la Editorial Primera Plana S.R.L. la existencia de un Decreto que clausuraba la revista homónima y ordenaba el secuestro de la edición N° 345. Los funcionarios no exhibieron copia del documento a que aludían ni dieron a conocer su número: durante los 40 minutos que duró el procedimiento, emprendieron la búsqueda de ejemplares en los cuatro pisos del edificio donde funcionaba Primera Plana, y requisaron finalmente ocho. Al mismo tiempo, otros agentes retiraban de los quioscos de Buenos Aires los ejemplares que se habían distribuido durante la noche anterior.

“La acción contra la revista siguió a un encuentro del general Eduardo Señorans, Secretario de Informaciones del Estado, con el general Francisco Imaz, Ministro del Interior”, señalaría el *Buenos Aires Herald* en su edición del 6 de agosto. Pocas líneas antes, había sostenido que el procedimiento policial era “el más severo golpe asestado a la libertad de prensa desde que Perón expropió el diario *La Prensa*, en 1951”. Este mismo diario vaticinaba en un editorial

el sábado 9, que el “menoscabo a la libertad [...] se agravará a medida que pasen los días”

Era tal vez la forma en que se habían encadenado los acontecimientos lo que movió a *La Prensa* a formular su predicción. Hacia las 20.50, el martes 5, los cronistas acreditados ante la Casa de Gobierno interrogaron al Subsecretario del Interior, Darío Saráchaga, sobre el texto y los considerandos del Decreto. “Lo ignoro”, contestó.

A las 22.10, fue el jefe de prensa del Ministerio del Interior, Raúl Portal, quien confirmó la noticia de la clausura. Una hora más tarde, el mismo Ministerio emitía este comunicado: “El Poder Ejecutivo Nacional ha dado muestras reiteradas de su respeto por la libertad de expresión, cuya protección le compete en el ejercicio de sus facultades de gobierno. Circunstancias que son de dominio público obligaron a la implantación del estado de sitio para garantizar la libertad y la seguridad pública. Consecuente con esa obligación, y considerando que el semanario *Primera Plana* está empeñado en una campaña basada en informaciones inexactas, destinada a crear un clima de confusión, el Poder Ejecutivo ha ordenado su clausura”.

El miércoles, de 13 a 14, el Secretario de Difusión y Turismo, coronel Luis Máximo Prémoli, mantuvo una entrevista con el Director-Editor de *Primera Plana*, Victorio I. S. Dalle Nogare, y le prometió obtener una audiencia con el Presidente Onganía, a más tardar, para el jueves 7; a la mañana siguiente debió informarle, sin embargo, que no habría diálogo. Pocas semanas antes, el coronel Prémoli había recibido a una delegación

de ADEPA (Asociación de Entidades Periodísticas Argentinas) y había convenido con ella en que el estado de sitio no afectaría la libertad de prensa.

Sin embargo, el Secretario Prémoli comenzaba, quizás, a conocer, aquel jueves, la opinión que el semanario sancionado merecía a la prensa mundial: “La revista argentina más influyente”, diría la BBC de Londres en sus ediciones del 3 de agosto. “Uno de los más serios semanarios latinoamericanos”, definiría *The Times*, que coincidía con el *Buenos Aires Herald* en que la clausura era el golpe más duro aplicado al periodismo argentino desde 1951. “El Gobierno ha entrado resueltamente en el proceso de silenciar las informaciones que juzga desfavorables”, sostenía *El Mercurio*, decano de los diarios chilenos, en un violento editorial lanzado el 8.

Las adhesiones públicas a *Primera Plana* y las condenaciones a la medida gubernamental suman casi 20 mil palabras. En su declaración, ADEPA sostiene que esta clase de sanciones “contribuyen a afectar la imagen que en otros aspectos de la acción oficial se había creado con beneficio para el buen nombre de la Argentina en el mundo”. La Asociación de la Prensa Técnica, a su vez, recordó que el coronel Prémoli había informado “enfáticamente que no existía, en absoluto, nada que pudiera afectar la libertad de expresión” cuando fue interrogado sobre el tema, y que “deplora la medida adoptada por el Poder Ejecutivo por considerar que con ello no se construye positivamente”. La Sociedad Interamericana de Prensa envió desde Nueva York un cablegra-

ma al Presidente Onganía “protestando enérgicamente” por la clausura y explicando que pone “a la Argentina en mal lugar ante los ojos del mundo libre”.

Pese a la repercusión del episodio, el Gobierno argentino no condescendió a explicar las razones de su actitud. Sólo en la noche del miércoles 6 dio a publicidad el Decreto 4179, que lleva fecha del día anterior y que está firmado por el Presidente y el Ministro del Interior. Este es el texto: “Visto y de acuerdo a las facultades que le confiere el estado de sitio vigente, el presidente de la Nación Argentina decreta: Artículo 1° — Clausúrase el semanario *Primera Plana* y secuéstrese la edición correspondiente al número 345 del 5 de agosto de 1969. Artículo 2° — Por conducto del Ministerio del Interior se impartirán las instrucciones correspondientes”.

Como advirtió *La Prensa* en su editorial del sábado 9, la medida fue adoptada cuando no “ocurrían nuevos actos sediciosos”, aunque “continúan difundiendo versiones que los dan como verosímiles y que mantienen, por ello, la inquietud general”. Ese mismo texto explica también que “el estado de sitio no puede conferir ninguna facultad” y que la frase inicial del Decreto 4179 “refleja la forma apresurada en que se lo redactó”.

Al callar el Gobierno, menudearon las conjeturas sobre los fundamentos de la sanción. Sean cuales fueren, esa misma ambigüedad “incuba —como advierte *Siete Días* en su edición del 11 de agosto— el fermento más nocivo de todos: la autocensura”. La notable repercusión internacional del hecho —coinciden *Siete Días*, el *Herald* y *La Prensa*— “causa daño a la revolución y al país”. Y el *Herald*, en su editorial del 7 de agosto, recordaba una frase de Thomas Jefferson: “Si me tocara a mí decidir entre un Gobierno sin periódicos o periódicos sin Gobierno, no vacilaría un instante en pronunciarme por lo segundo”.

ES UNA HISTORIA ROMANTICA  
DE UN COMEDIANTE EN NEW YORK  
Y UNA MUJER

**ROBERTINO GRANADOS**



UN ESPECTACULO JOVEN Y DIFERENTE

CON MUSICA DE  
**SPINETTA Y PEDRO AZNAR**

**3er Año de Exito!**

TEATRO DEL ESTE  
VIAMONTE Nº 638 Y FLORIDA T.E. 392-8750  
VIERNES Y SABADOS 22.30 HS.



**EDITORIAL LIBRERIA  
EL LORRAINE**

CUENTOS - ENSAYOS -  
CIENCIA FICCION  
POSTER - NOVELAS  
SOCIOLOGIA - PSICOLOGIA  
TARJETAS HUMORISTICAS -  
LIBROS TECNICOS  
LIBROS INFANTILES - POESIA

**CORRIENTES 1513  
T.E. 46-4942**

**C.E.G.**  
Centro de Estudios  
Grupales

Curso de formación  
de terapeutas  
de grupo y de familia

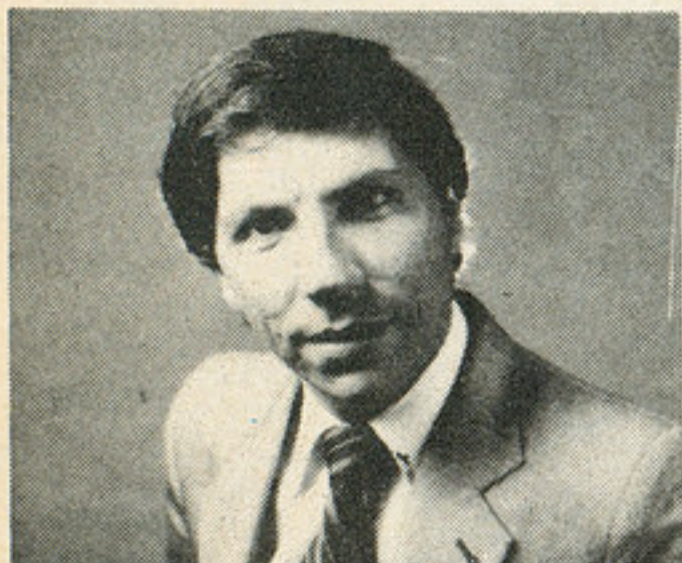
Año 1983  
— Inscripción a 1º año —

Director:  
Júan José Morgan

Rodriguez Peña 660-P. 4º  
Capital  
Tel. 40-1141 83-1168

## 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 5º Piso  
Buenos Aires Teléfono 801-9445

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:**

**nuestras madres en plaza de mayo/los po-  
bres y el desarme/las opciones «políticas»  
del catolicismo/lista de paraguayos y chile-  
nos detenidos-desaparecidos en la argentina  
entrevista a mons. miguel esteban hesayne/**

Para suscribirse a esta publicación envíe el cupón adjunto y giro postal  
a nombre de Leonardo Perez Esquivel.

CUPON DE SUSCRIPCION

Nombre y Apellido .....

Dirección ..... Localidad.....

Provincia..... Código Postal ..... Teléfono .....

SUSCRIPCIONES ANUALES: Normal  \$250.000

Colaboración  \$400.000 Colaboración Extraordinaria  \$600.000

REVISTA PAZ Y JUSTICIA, México 479, (1097) Buenos Aires  
República Argentina.

# ESTUDIO DE TEATRO·DANZA

# LENK



- **DANZA JAZZ**
- **DANZA CLASICA**
- **GIMNASIA JAZZ**
- **DANZA CONTEMPORANEA**  
(*técnica Graham*)

**CLASES DE TEATRO:**  
**ROBERTINO GRANADOS**

**SANTA FE 2206 3er P**  
**Tel. 83-2483**