

ide
facsimilar: patente
de corso (1826)

crisis

buenos aires, julio 1976

oriana fallaci interroga a la cia
habla el padre castellani: ¿qué pidieron
los escritores al presidente? la pampa:
el desierto que crece informe gráfico
sobre venezuela creación, locura y
realidad reportajes a clarice lispector
y amancio williams caxas y atambores
consumo: "la magia de la aspirina" los
ochenta años de juanele cine argentino:
fin del boom el teatro de griselda
gambaro cuentistas latinoamericanos
textos de vinicius, dorfman y macedonio
obras de grandi, kantor y sábat



LIBROS DE MONTE AVILA

Venezuela

Narrativa

LARGO

José Balza

Narrativa avanzada y rigor constructivo, en la novela más reciente de este joven escritor venezolano.

DIA DE CENIZA LOS HABITANTES LOS ESCONDITOS

Salvador Garmendia

Nadie como S.G. ha captado el crecimiento y el deterioro de la ciudad venezolana, así como la erosión de ciertos valores éticos y sociales que parecían estables. Un lenguaje tenso y crudo que contribuye a crear la atmósfera enrarecida que parece signar la violenta transformación del medio físico.

LA PASION SEGUN

G. H.

LA LEGION EXTRANJERA

Clarice Lispector

El extraño poder de hacer surgir lo maravilloso desde los hechos más simples, en dos novelas representativas de la obra de esta autora brasileña.

OSCURO COMO LA TUMBA DONDE YACE MI AMIGO ULTRAMARINA

Malcolm Lowry

Dos novelas del consumado maestro de Bajo el volcán, la primera obra de su plenitud; la segunda, de sus primeros años.

DIEZ CUENTOS CINCO NOVELAS

Guillermo Meneses

Los cuentos y las novelas de estos dos volúmenes confirman lo observado por la crítica: La narrativa venezolana de este siglo debe a Meneses gran parte de la renovación de la estructura narrativa y del tratamiento e introducción de una temática nueva.

LA FATALIDAD DE LA CATALIDAD DE LOS CUERPOS

H. A. Murena

Esta última obra de Murena, el escritor argentino fallecido hace poco tiempo, revela, como ninguna de sus obras anteriores, excepcionales dotes de narrador.

Crítica

LAS LINEAS DE LA MANO

Gaëtan Picon

Conjunto de ensayos sobre las más influyentes figuras de las artes plásticas de comienzo de siglo (Leger, Picasso, Kandinsky, Braque, entre otros).

LO VIEJO Y LO NUEVO

(De Don Quijote a Kafka)

Martha Robert

Libro extraordinario en el cual la escritora confronta lo Viejo y lo Nuevo —de Don Quijote a Kafka— no para encontrar una verdad eterna, sino para plantear problemas de autenticidad en la creación.

LA TRADICION DE LO NUEVO

DESCUBRIENDO EL PRESENTE

Harold Rosenberg

Brillantes ensayos sobre temas tan variados como el arte contemporáneo, el aburrimiento, el ocio, el cine underground, las vanguardias y la crítica misma, en dos libros excepcionales.

BORGES EL POETA LA MASCARA, LA TRANSPARENCIA

Guillermo Sucre

Estas dos obras confirman a G.S. como uno de los más originales exponentes de la nueva crítica. Ojos nuevos y método nuevo. El primer ensayo, exclusivamente sobre Borges, tiene versión francesa (Poetes d'aujourd'hui Seghers, 1971). El segundo volumen es un conjunto de ensayos sobre poesía latinoamericana.

Poesía

ANTOLOGIA POETICA

Vicente Gerbasí

Poemas escogidos de V. G. cuya obra se cuenta entre las de mayor significación de esta mitad de siglo en Venezuela y América Latina.

NOMBRAR CONTRA EL TIEMPO

Juan Liscano

Un libro mayor de la poesía continental que reúne una selección de la poesía edita junto con nuevos poemas. Una visión mítica del mundo y la historia que rescata la percepción individual y colectiva.

29 POEMAS

Olga Orozco

Selección de poemas de la destacada poeta argentina. Ensayo preliminar y prólogo de Juan Liscano.

DE PARTE DE LAS COSAS

Francis Ponge

Una de las más radicales experiencias poéticas de nuestro tiempo. El volumen contiene la edición francesa original. Traducción de Alfredo Silva Estrada.

ANTOLOGIA POETICA

José Antonio Ramos

Sucre

Este volumen constituye la primera selección de la obra de José Antonio Ramos Sucre, poeta venezolano (1890-1930), considerado como figura clave de una corriente poética impersonal, en donde la experiencia es propuesta como una ficción.

RASGOS COMUNES

Juan Sánchez Peláez

Los valores señalados por la crítica, que la califican como una de las poéticas más importantes de Venezuela, fueron reconocidas por el jurado que le otorgó a J.S.P. el Premio Nacional de Poesía 1975 (Venezuela).

LOS MORADORES

Alfredo Silva Estrada

Poesía ajena a toda vanidad intelectual. Lenguaje de extrema precisión. Un volumen que afirma al autor como una de las figuras relevantes de la poesía venezolana contemporánea.



Monte Avila Editores, C.A.
Apartado Postal 70712
(zona 107)
Teléfono (Ventas) 359808

En todas las librerías del país

sumario

ecos de un encuentro: el presidente de la nación y los escritores	reportajes	
al padre castellani y a horacio e. ratti		3
"conteste, mr. colby" una entrevista de oriana fallaci al jefe de la cia		
presentación y selección por guillermo gutiérrez		5
"allá en la costa 'el atuel, no hay cordero pa' comer"	informe sobre el oeste	
pampeano por anibal ford		8
vicente zito lema creación, locura y realidad	diálogos con enrique pichon riviére,	
eduardo bertozzi y luis		16
amancio williams la fuerza de un pensamiento creador	reportaje por claudio adur	
y estela ocampo		22
don verídico		28
eduardo galeano la victoria de los magos		29
reportaje gráfico a venezuela fotografías de luis britto y ricardo armas		
textos de luis britto garcía		32
cine: cuando el "boom" se convierte en leyenda	reportaje a leonardo favio	
por jorge carnevale		38
clarice lispector "los libros son mis cachorros"	entrevistas por eric nepomuceno	
y maría ester gilio		40
acha/lágrimas y sonrisas		45
consumo "el toque mágico" de la aspirina	una droga mitificada por la publicidad	
por carlos mazzone		46
vinicius de Moraes el haber	poema	49
narradores latinoamericanos textos de arturo alape/ariel dorfman/carlos eduardo		
zavaleta/luis alberto crespó		50
teatro por ricardo monti "sucede lo que pasa"		55
caxas y atambores jorge de persia		56
romero brest los ritmos y las formas		58
macedonio fernández segunda parte de su epistolario inédito	presentación	
de germán garcía		59
juan l. ortiz los 80 años de un poeta	testimonios de carlos mastronardi y	
alfredo veiravé	entrevistas de guillermo boido y vicente zito lema	
gualaguay poema		64
carnet/herman mario cueva		68
plástica/vicente zito lema		69
itinerario libros		78

los corsarios del río de la plata

Evocar a los piratas y a los corsarios significa, por lo general, adentrarse en un mundo de fantasías. Una vasta producción literaria del siglo pasado y una aun mayor producción cinematográfica del siglo actual apuntalan esas imágenes pobladas de aventuras y evasiones.

Una lectura objetiva de la historia permite ver, sin embargo, que no todo fue un tendal de apasionados abordajes y enamoradizos espadachines. En principio, si bien coincidían en perseguir el lucro a través de la actividad privada, los piratas y los corsarios no eran lo mismo. Los primeros procuraban su beneficio en el pillaje de toda nave mercante, sin distinción de banderías. Los corsarios, en cambio, actuaban al servicio de una nación en particular, la que reglamentaba sus trabajos mediante el otorgamiento de la Patente de Corso. Sus operaciones estaban dirigidas contra una nación enemiga de la contratante y apuntaban a obstaculizar el tráfico comercial y militar del adversario. En ciertas oportunidades, estos servicios también implicaban, además del interés monetario, una adhesión a determinada causa política.

La actividad de los corsarios se remonta a los finales de la Edad Media y de ella se valieron casi todas las naciones europeas. Después de la derrota de Trafalgar, por ejemplo, la marina española entró en franca decadencia, hasta tal punto que el emperador Carlos IV dejó casi todas las empresas de ultramar en manos de los corsarios por medio de un dictamen oficial.

En el Río de la Plata, existe un reglamento similar desde 1801 y fue Manuel Belgrano uno de sus más entusiastas promotores. Este Reglamento de Corso entró en vigencia plena luego de 1810 y rigió hasta 1816, año en que Pueyrredón dictó un nuevo Reglamento con carácter definitivo. En 1821, a raíz de las protestas de Inglaterra y Estados Unidos, dicha legislación fue suspendida pero entre 1826 y 1828, en que dura la guerra con el Brasil se impuso su reimplantación.

Cabe consignar que, a pesar de que Inglaterra y Estados Unidos se opusieron al uso de corsarios en el Río de la Plata, apelaron a ese recurso sin escatimar ningún esfuerzo. Durante la contienda que sostuvieron entre 1812 y 1815, más de 500 naves corsarias son contratadas por Norteamérica para obstaculizar el tráfico naval de la Rubia Albión. La mayoría de esos barcos, procedentes de los prósperos armadores de Baltimore, se ponen más tarde al servicio de los países sudamericanos.

En un primer momento, la actividad corsaria en el Río de la Plata fue de tipo fluvial, pero más tarde, encabezada por hombres como Brown y Bouchard,



se extendió hacia los océanos. Las incursiones de Bouchard, por ejemplo, alcanzan las costas centroamericanas y, en total hostigamiento contra los barcos españoles, la bandera argentina es paseada por corsarios por las aguas del mismo Mediterráneo.

El fascisimilar que hoy damos a conocer corresponde al periodo de la guerra con el Brasil. En este enfrentamiento, más de cuarenta navíos corsarios al servicio de la Argentina rondaron la costa atlántica desde Montevideo hasta el puerto seguro para esas empresas corsarias. En estas travesías, se torjaron norte brasileño. La desembocadura del río Salado y Carmen de Patagones eran hombres como Brown, Espora, Rosales y Seguí.

alberto h. collazo

ecos del encuentro del presidente de la nación con los escritores

Cuando el hombre de campo quiere saber de dónde soplan los vientos, humedece uno de sus dedos. Alguna vez alguien dijo que, por acción o por omisión, los artistas y los escritores eran ese dedo humedecido de la sociedad. El destino de sus obras y de sus vidas suele ser un indicador de los vientos que empujan hacia adelante o hacia atrás, levantan o derriban al conjunto de los hombres. Quizá por intuición de todo esto, cuando el 19 de mayo último el presidente Videla convocó a cuatro escritores, la opinión pública entendió que ese encuentro no era una simple trivialidad para alimentar anécdotas, sino que se trataba de un acontecimiento de trascendencia: podía indicar qué vientos comenzaban a soplar sobre la sociedad argentina. Un posterior comunicado de la Secretaría de Información Pública del Estado remarcó los rasgos relevantes del hecho. Sobre la misma explanada de la Casa de Gobierno, a la salida del ya ahora famoso almuerzo, los escritores invitados hicieron diversas declaraciones. Ernesto Sábato señaló que "hubo un altísimo grado de comprensión y respeto mutuos. En ningún momento la conversación descendió a la polémica literaria o ideológica" (La Opinión, 20/V/76). Además, expresó su inquietud por la prisión del escritor Antonio di Benedetto (La Razón, 19/V/76). El sacerdote Castellani confesó haberse preocupado por "Haroldo Conti, un cristiano que fue secuestrado hace dos semanas y del que no sabemos nada" (L. O., 20/V/76). Borges, quien antes de ingresar al despacho presidencial había manifestado: "Soy tímido y, ante tanta gente importante, seguramente me sentiré abochornado" (idem), eludió hábilmente el cerco tendido por los hombres de prensa y desapareció. El presidente de la Sociedad Argentina de Escritores, Horacio E. Ratti, reconoció haber dejado en manos del presidente una larga lista de reivindicaciones e inquietudes

que afectan a sus representados. En efecto, sobre la mesa del general Videla quedaron los problemas de los derechos del autor, la reglamentación de la Ley del Libro, la designación de asesores literarios en emisoras radiales y televisivas, así como el nombramiento de agregados culturales en el exterior, la preservación del patrimonio idiomático nacional, etc. Junto con estas aspiraciones, también quedó en Casa de Gobierno la lista de "una docena de intelectuales que se encuentran a disposición del Poder Ejecutivo" (Clarín, 20/VI/76); igualmente se dio el nombre de otros escritores cuya suerte preocupa hondamente a los hombres de letras. Entre ellos, Haroldo Conti (Buenos Aires Herald, 15/V/76), Alberto Costa (Clarín, 20/V/76) y Carlos Pérez (responsable del suplemento cultural del diario Clarín), desaparecidos; Antonio di Benedetto (La Razón, 19/V/76), preso; César Tiempo, cesanteado de la dirección del Teatro Nacional Cervantes. Las reivindicaciones profesionales siguen en pie y a los nombres de creadores afectados por desaparición o cárcel, ahora hay que agregar el del poeta y periodista Miguel Ángel Bustos (La Nación, 4/VI/76) y el del cineasta Raimundo Gleizer (La Opinión, 4/VI/76). A casi un mes del almuerzo del general Videla con los escritores, crisis quiso recoger los ecos de dicho acontecimiento. Para ello, procuró conversar con los protagonistas. Requerido por teléfono para una entrevista, Ernesto Sábato afirmó: "yo no hago declaraciones para la revista crisis". Borges, a su vez, dijo no tener tiempo y, lamentablemente, su disponibilidad de horarios excedía los límites del cierre editorial de esta publicación. Si, en cambio, pudieron ser entrevistados los escritores Leonardo Castellani y Horacio Esteban Ratti. Lo que sigue es la reproducción textual de estos diálogos.

"algo más que libros"

—Padre Castellani, durante varios días un amplio sector de la opinión pública no hizo más que comentar el almuerzo entre los escritores y el presidente Videla...

—Bueno, es cierto, pero la gente se olvida de que fue nada más que un almuerzo y en los almuerzos se come más que se habla...

—Pero usted y los demás escritores fueron invitados para conversar sobre ciertos temas...

—Sí. En realidad, el más callado fui yo. Dije algunas cosas pero quienes más hablaron fueron los demás, sobre todo Sábato y Ratti que llevaban varios proyectos.

—¿Y el presidente?

—Él y yo fuimos los más silenciosos. Videla se limitó a escuchar. Creo que lo que sucedió es que quienes más hablaron, en vez de preguntar, hicieron demasiadas propuestas. En mi criterio, ninguna de ellas fue importante, porque estaban cen-

tradas exclusivamente en lo cultural y soslayaban lo político. Sábato y Ratti hablaron mucho sobre la ley del libro, sobre el problema de la SADE, sobre los derechos de autor, etc.

—Bueno, padre, al fin y al cabo, era una reunión de escritores...

—Sí, pero la preocupación central de un escritor nunca pueden ser los libros, ¿no es cierto? Yo traté de aprovechar la situación por lo menos con una inquietud que llevaba en mi corazón de cristiano. Días atrás me había visitado una persona que, con lágrimas en los ojos, sumida en la desesperación, me había suplicado que intercediera por la vida del escritor Haroldo Conti. Yo no sabía de él más que era un escritor prestigioso y que había sido seminarista en su juventud. Pero, de cualquier manera, no me importaba eso, pues, así se hubiera tratado de cualquier persona, mi obligación moral era

con el padre castellani



hacerme eco de quien pedía por alguien cuyo destino es incierto en estos momentos. Anoté su nombre en un papel y se lo entregué a Videla, quien lo recogió respetuosamente y aseguró que la paz iba a volver muy pronto al país.

—¿Qué afirmaron los demás asistentes?

—Fíjese que curioso: Borges y Sábato, en un momento de la reunión, dijeron que el país nunca había sido purificado por ninguna guerra internacional. Ellos, más tarde lo negaron, así como aseguraron decir cosas que, en realidad, no dijeron. Pero hablaron de la purificación por la guerra. Lo interesante es que el presidente Videla, que es un general, un profesional de la guerra, los interrumpió para manifestar su desacuerdo. Creo que eso le desagradó mucho, pues motivó una de sus pocas intervenciones. A mí también eso me cayó como un balde de agua fría, por lo tremendo que eso significa. Ade-

más, por lo incorrecto: se olvidan que la Argentina atravesó varias guerras internacionales, como la de la Independencia, la del bloqueo anglo-francés, la del Paraguay, y más bien que de esas contiendas no salió purificada.

—Quizás ellos quisieron decir que la situación difícil de la Argentina no se justificaba, pues, a diferencia de Europa, no había sufrido ninguna guerra...

—Vea, en lo que va de este siglo Europa sufrió ya dos guerras mundiales, pero no por eso es más pura que la Argentina. Al contrario... Por eso le digo que de ese almuerzo, si es por lo que se habló, no puede haber salido algo muy positivo o trascendente. A lo mejor, el presidente se llevó una impresión favorable y pudo rescatar algunas ideas que allí se lanzaron, pero nada más.

—Su balance, entonces, no parece muy optimista...

—No, ni puede serlo. Sábato habló mucho o peroró, mejor dicho, sobre el nombramiento de un consejo de notables que supervisara los programas de televisión. En Inglaterra funciona una instancia similar, presidida por la familia real e integrado por hombres notorios de todas las tendencias. Cuando estuve hace mucho en Inglaterra, Chesterton me habló de ese consejo del cual él formaba parte y que, por aquel entonces, supervisaba sólo la radio, ya que la televisión todavía no existía. Eso quería Sábato que se hiciese en la Argentina. Borges dijo que él no integraría jamás ese consejo de prohombres. Sábato, entonces, agregó que él tampoco. Yo pensé en ese momento para qué lo proponían entonces. O sea que ellos embarcaban a la gente pero se quedaban en tierra. Personalmente, no creo que ese consejo sea una decisión muy importante...

—Dentro de su larga experiencia, ¿qué significa este almuerzo?

—Para mí fue un hecho agradable, pero no muy trascendente. Al menos, que los hechos posteriores demuestren lo contrario, como por ejemplo, que aparezca el escritor Haroldo Conti. Algunos me habían pedido que intercediera también por varios ex funcionarios cesanteados aparentemente en forma injusta. Pero no quise hacerlo, pues me pareció que esos casos desdibujarían la dramática de la situación de Conti, por cuya vida se teme...

—¿No se plantearon los cuatro asistentes hacer un balance juntos de esa experiencia que los involucra?

—Al salir, había una nube de periodistas y los fotógrafos eran interminables, parecían formar de seis en fondo. Borges aprovechó algún vericuetto para retirarse rápidamente. Antes de hacerlo nos invitó para que fuéramos a su casa a tomar un café. Cuando Sábato, Ratti y yo logramos zafarnos del asedio periodístico, nos fuimos hasta la casa de Borges, pero ahí nos llevamos una sorpresa. Una persona que nos abrió la puerta dijo que Borges no nos podía atender porque estaba en cama con fuertes dolores de estómago. En fin, son cosas que pasan...

con el presidente de la sade

"a partir de la cultura"

—¿Cuál es su balance del almuerzo con el presidente Videla?

—Creo que la invitación oficial estaba destinada a personas que pensamos, aunque no coincidimos en las mismas líneas de pensamiento. Fue un criterio muy acertado. El punto de arranque fue la posibilidad de reformar el país a partir del ámbito de la cultura, sin lo cual nunca habrá transformaciones reales. Los que concurríamos al almuerzo sostuvimos eso quizás con excesivas fantasías intelectuales, pero el general Videla compartió nuestra fe. Él también cree que a partir de la cultura se puede reestructurar al país. Esta afirmación constituyó una verdadera base de coincidencias...

—¿Hubo divergencias?

—Sí, las hubo sobre algunos puntos, pero no me voy a referir a ellas porque sería un tanto inconveniente. Insisto en que la coincidencia es que la cultura puede ser la base auténtica de la transformación nacional...

—¿Cuáles fueron los temas centrales que charlaron?

—Como presidente de la Sociedad Argentina de Escritores, me limité a elevar al general Videla nuestras viejas reivindicaciones, como la Ley del Libro, la transformación de la SADE en un ente recaudador, el problema de los derechos de autor, etc. También planteé la necesidad de defender nuestro patrimonio idiomático, sobre todo mediante la supervisión del desempeño de los medios de comunicación masiva a través de una participación directa de los escritores. Hay que depurar los medios comunicacionales de palabras extranjeras que, en algunos casos, además de deformar nuestro idioma, creo que ayudan a cierta huida de divisas. También pedí el apoyo del gobierno para la Semana del Escritor que celebraremos en junio y lo invité al general Videla para que venga a la entrega de premios que hacemos anualmente. Otra reivindicación nuestra fue el pedido de facilidades para viajar a precios reducidos en los pasajes, como sucede con los periodistas.

—¿Qué otros temas se abordaron?

—Bueno, se tocó el problema de la censura y, en general, se planteó la conveniencia de tener que orientar al público para no tener que recurrir a la censura, para que quien es capaz se haga la censura él mismo. Se habló también de la



manera conveniente de reprimir la violencia, en el sentido de que el proceso político no se convierta en una sucesión de venganzas. Para que, de una vez por todas, podamos hacer una real apertura en el país. Todos estos temas se tocaron con mucha discreción. El presidente Videla nos impresionó a todos como un hombre muy comprensivo e inteligente. Le elevé al general Videla una lista de escritores, creo que eran dieciséis nombres, que estaban pasando por una circunstancia muy lamentable, como es el caso de Haroldo Conti y Eduardo Costa, de los que nada se sabe hasta la fecha, o como la situación del escritor de Benedetto, quien hace un mes está encarcelado. También mencioné el caso de César Tiempo, quien era funcionario público durante el gobierno anterior y fue declarado cesante por un decreto que absurdamente lo vincula con la violencia subversiva...

—¿Qué recepción hubo en el Presidente acerca de estos casos?

—Nos aseguró terminantemente que cada una de estas situaciones iba a ser analizada y aclarada de acuerdo con la ley, lo que nos tranquilizó bastante. Porque lo que nos preocupa es cuando de un escritor no se sabe nada de nada, si está vivo o si está muerto. Queremos que se aclare esto, que se nos informe. Después, la justicia hará lo que corresponda.

—¿Se produjeron después del encuentro algunos hechos que testimonien prácticamente la importancia del mismo?

—Mire, un caso concreto: cuando se hizo público que yo iba a concurrir a la Casa Rosada, me vino a ver una socia nuestra, la nieta de Paul Groussac, quien me contó que un expediente suyo referido a una pensión estaba trabado en no sé qué ministerio o tribunal. Bueno, lo cierto es que añadí a mi carpeta esa penosa situación para plantársela al general Videla. Hace unas horas me habló la nieta de Groussac para informarme que había recibido una circular del Gobierno donde se daba cuenta que su problema ya había sido encarado. Creo que se trataba de un pedido de jubilación por invalidez. Este ejemplo demuestra que los papeles que le dejamos a Videla no han ido al canasto...

ORIANA FALLACI INTERROGA IL CAPO DELLA CIA

- Se i comunisti andassero al governo in Italia? Potrebbe non succedere nulla. Potrebbe succedere qualcosa. Potrebbe succedere qualche sbaglio...
- In Cile si limitano ad aiutare il centro democratico contro Allende. Se... un po' di denaro fu dato, ma un contributo... finito... Roba banale.
- La CIA non ha mai "assassinato" Kennedy. Si parlava solo di un "accidente" e "contorno". Se non ci fosse stato lui...

Answer
me
Mr Colby!

¡conteste, mr colby!"

Oriana Fallaci, la prestigiosa periodista italiana que a lo largo de su carrera ha entrevistado a líderes políticos y personajes relevantes de todo el mundo —Robert Kennedy, Haile Selassie, Indira Ghandi, el Sha de Irán— fue recibida por el director de la CIA, William Colby, en la propia casa de éste. Allí, rodeado de sus objetos familiares, el hombre que durante un cuarto de siglo sirvió en diferentes funciones al poderoso organismo de inteligencia, reveló la fundamentación política y las formas morales que estructuran el accionar del mismo. "crisis" da a conocer a través de esta nota, algunos de los momentos fundamentales de la conversación entre Oriana Fallaci y Colby.

presentación y selección de textos por guillermo gutiérrez

"la protección del secreto para los amigos"

En un reportaje aparecido recientemente en el "Sunday Times" de Londres, la conocida periodista italiana Oriana Fallaci obtiene interesantes declaraciones de la máxima autoridad de la CIA, William Colby.

En los últimos tiempos el poderoso organismo de inteligencia norteamericano ha sido objeto de críticas y denuncias. Muchas de ellas provienen de legisladores, funcionarios y periodistas estadounidenses. Esta procedencia de las acusaciones les da una cierta "insospechabilidad" en cuanto a la intención de las mismas, y a la vez les otorga un crédito que no lograron aquellas que provenían de contextos políticos o informativos de otros países.

La entrevista realizada por Oriana Fallaci tiene el mérito adicional de reforzar la veracidad de muchas de esas denuncias: es el mismo director de la CIA quien las ratifica.

Derrocamiento de gobiernos, asesinatos, sobornos, intervención permanente en los asuntos de otros países desfilan en el abanico de posibilidades del accionar del organismo. Sin embargo, el interés del reportaje no radica en nuevas y escandalosas revelaciones, ni en la negación de los hechos denunciados, sino en su justificación.

Colby no ensaya una disculpa, no es un funcionario sorprendido en falta sino un político que enuncia una política.

Por eso no tiene dificultades en responder la primera pregunta (pregunta-acusación) de Fallaci: el nombre de quienes han recibido en Italia sueldo de la CIA, y si no considera que el gobierno italiano tiene derecho de conocer la identidad de agentes de un gobierno extranjero que actúan en el propio territorio.

"No", dice Colby, "porque el Congreso norteamericano ha votado por la protección del secreto de los agentes de la CIA y de gente que trabajó con ella".



... "¡aquí se habla de asesinatos, Mr. Colby!"
"La CIA nunca ha asesinado a nadie... Acusarnos de asesinato es injusto. Hubo casos en los que íbamos e intentábamos, es cierto. Pero nunca tuvieron éxito. Nunca realizamos nuestros planes."

Para Colby, cuando el gobierno de un país se siente disgustado por la presencia de agentes de la CIA esto no es un problema de la agencia sino de la ineficacia de la policía del estado en cuestión. Si la actuación se mantiene, y si la CIA opera mediante la corrupción de funcionarios o particulares esto se debe a que previamente existe dicha corrupción. Según él, la agencia se limita a valerse de algo que ella misma no creó.

"la inteligencia es un proceso intelectual"

En las declaraciones de Colby las operaciones de la CIA son procedimientos rutinarios. El objetivo: ordenar una política a nivel mundial. La agencia no es simplemente un comando desde donde se envían pelotones para destruir enemigos o cheques para pagar sobornos.

Estos hechos que promueven la condena en todo el mundo sólo aparecen como irracionales a la conciencia abstracta. En un análisis de la realidad geopolítica y la estrategia de Estados Unidos, son sólo engranajes de un aparato alimentado por una racionalidad que podemos no compartir, pero que existe.

Hace un mes se proyectó en Buenos Aires una película sobre el tema: **"Tres días en la vida del Cóndor"**. Es la pesadilla vivida por un empleado de la CIA que nunca ha tomado una pistola en sus manos. Su ocupación es leer libros; el lugar de trabajo, una oficina donde se analiza y concentra información que proviene de todos los rincones del globo.

Según el mismo productor aclara, la ficción presentada en la película se conoció luego como realidad. Este simple ejemplo nos permite apreciar el verdadero sentido de muchas respuestas de Colby: no son cínicas ni ingenuas, lo que logran es precisar un sistema de comportamiento político y la moralidad que le da base. Un sistema de comportamiento cuyo modo de operar implica la acción y el resumen de la información mundial.

En todo lugar donde pueda surgir una implicancia para la política de los Estados Unidos, la CIA se hace presente:

—**¿Ustedes tienen espías en los partidos italianos, no? Hasta en el PCI.**

—Naturalmente tenemos el mayor interés en conocer sus planes futuros y secretos. Naturalmente queremos saber en qué dirección van y si son sinceros cuando dicen que quieren permanecer en la NATO. También la KGB tiene sus agentes para esto. Pero obtenemos nuestras informaciones igualmente de muchas otras formas: interpretándolas, por ejemplo. Tome esta racionalización del compromiso histórico. Interpretando bien se comprende que, por debajo de los discursos tácitos, se esconde una declaración estratégica. Así que, en dos años, todos esos discursos tácitos pueden ser sustituidos por una visión stalinista de la historia. No hay que olvidar que Stalin pudo hacer un acuerdo con Hitler y después romperlo. Yo creo interpretar lo que la gente dice querer hacer. Tal vez lo hará. Si hubiéramos leído con más atención Mein Kampf de Hitler...

—**Señor Colby, usted me está presentando a la CIA como una asociación de boy scouts que pasan la mayor parte de su tiempo en la biblioteca. Para empezar, ustedes son espías...**

—Un momento. Sí, en tiempos pasados la Inteligencia era sólo espionaje. Mata Hari y los demás. Hoy en cambio la Inteligencia es un proceso intelectual que consiste principalmente en acumular informaciones las cuales llegan centralizadas y estudiadas por especialistas. Informaciones obtenidas por radio, en revistas, en libros, en discursos. Por eso

nos llamamos Central Intelligence Agency. Más allá de esto está la electrónica, están las computadoras, está la técnica, en suma. Y, en los últimos quince años la tecnología ha cambiado de tal forma la Inteligencia que ya no hay más necesidad de Mata Hari que roba el secreto para darlo a todos. Quiero decir: primero indagábamos cuántos misiles tendrían los soviéticos. Ahora los contamos, sabemos de qué tamaño son, a qué distancia llegan... Naturalmente el trabajo clandestino se hace todavía en los países cerrados. Pero la vieja Inteligencia como secreto total ha terminado. Y la palabra espía no da una idea clara, precisamente porque la Inteligencia no significa solamente espionaje. Significa análisis, tecnología. Un asunto mucho mayor, mucho más fascinante, que el trabajo de Mata Hari. Y es esto precisamente lo que convierte a la CIA en el servicio secreto mejor del mundo.

—**¿Mejor que la KGB?**

—Oh, la KGB es otra cosa. La mayor parte del trabajo de la KGB se desarrolla en la Unión Soviética donde ella es el FBI, la CIA, la policía de Estado, los carabineros, todo. Naturalmente luego está el resto. Aquí, en los Estados Unidos, en el tiempo de los espías atómicos, hicieron un buen trabajo. Verdaderamente excelente. Como cuando reclutaron una muchacha de la sección contraespionaje de nuestro Departamento de Justicia y ella reveló todo lo que sabíamos sobre sus espías. Óptima operación, óptima. ¿Y cuando sistematizaron un transmisor en el taco del zapato de un diplomático nuestro? También éste fue un golpe excelente. Excelente. Sí, esta gente trabaja para su gobierno, y el hecho de que yo no esté de acuerdo con su filosofía no significa que no la considere capaz de hacer un buen trabajo. Naturalmente, es necesario distinguir entre la habilidad de ellos y sus objetivos. Si la primera puede ser óptima los segundos pueden ser pésimos. También los rusos empezaron a ver la Inteligencia como un proceso intelectual, un estudio sofisticado, un análisis.

"esa ilegítima polvareda"

En la concepción de Colby las operaciones de CIA son algo así como "fronteras de la Inteligencia", un límite de estrategias políticas que se interpone al avance de peligros actuales o potenciales. Las viejas fronteras nacionales son una convención administrativa que no cuenta para la filosofía de un organismo encargado de custodiar al sistema en su conjunto. El director de CIA se irrita no por la acusación de asesinatos o corrupciones, sino por la información incorrecta sobre esos hechos.

—**Señor Colby, la CIA es todavía algo peor. Es una fuerza política secreta que organiza complotos y golpes de estado. Es un instrumento que castiga al que sea, aun contra los intereses o la política de los Estados Unidos. Es...**

—Eso a lo que usted se refiere insume solamente el 5 por ciento de nuestro balance. Sólo el 5 % va a nuestras actividades políticas o paramilitares. Actividades secretas, obviamente y necesarias en el mundo en el que vivimos. Somos realistas: una pequeña ayuda a algunos países, a algunos amigos, puede evitar el desarrollo de una crisis seria y quizás la tercera guerra mundial. En los años cincuenta esas actividades

constituían el 30 % de nuestro balance. En el ochenta, si el mundo continúa desarrollándose en dirección totalitaria como parece, podemos volver al 30 %. O aún más. Pero, hoy en día, es sólo el 5 %. Y sobre ese porcentaje ustedes han levantado esa ilegítima polverada. Ilegítima sí. ¿No es mejor defendernos financiando a alguien en lugar de hacer la guerra?

—**Sí, pero aquí no se trata de financiar y listo. Se trata, por ejemplo, de asesinar a los líderes extranjeros. Hablo de los venenos y las ampollas bacteriológicas para matar a Castro, Lumumba...**

—En 1973, antes que estallara este asunto, yo di órdenes precisas contra los proyectos de asesinato. He rechazado propuestas de asesinato en numerosas ocasiones durante mi carrera y sobre todo cuando llegué a ser cabeza de la CIA. Siempre he dicho que el asesinato era un error. Pero muchos responderán que si Hitler hubiera sido asesinado en el 38 hoy el mundo iría mejor.

—**¡Y dale con Hitler! Castro no es Hitler.**

—Castro permitió que la Unión Soviética instalara misiles nucleares en Cuba, poniendo así bajo la amenaza nuclear a todas las ciudades americanas del sudeste del Mississippi.

—**¿Y eso la autorizaba a matar a Castro?**

—Le aseguro que en la Italia del Renacimiento mucha gente discutía, dentro y fuera de la Iglesia, sobre los pro y los contra del tiranicidio. La discusión realmente comenzó algunos siglos antes, con los griegos y con los romanos. ¿Cómo murió Julio César? ¿Cómo murieron los príncipes de varios estados italianos? El asesinato era un arma política y, como tal, no fue en verdad inventado en América ayer a la mañana. Por favor, no me venga con moralismos. No se apoye, como italiana, para darme lecciones de moral, en ese argumento.

"un católico practicante, riguroso"

En la última parte del reportaje, Oriana Fallaci aborda directamente el tema de la moral subyacente en la forma de operar del organismo. Las respuestas de Colby son suficientemente claras: "los procedimientos se justifican en la historia y en objetivos superiores..." "el árbol de la libertad debe ser regado cada veinte años con la sangre de los tiranos"... Por supuesto, la calificación de "tirano" corre, en cada caso, por cuenta de quien ordena los operativos:

—**Lecciones de moral no. Si bien, personalmente, y en 1976, yo tengo todo el derecho. Lecciones de historia sí. Le recuerdo, en efecto, que César fue muerto por un romano y no por un americano. Y Pericles levantaba monumentos a los griegos que mataban a un tirano griego, no a los americanos que mataban cubanos.**

—Pero Vercingetorix fue muerto por César y Atilio Régulo por los cartagineses y una cantidad de cabezas extranjeras por Lucrecia Borgia. No busco justificaciones. Digo que siempre se ha hecho y que es difícil para un país dar lecciones de moral a otro país.

—**Son ustedes los que dicen ser más morales que los otros. Son ustedes los que se presentan como el arcángel Gabriel. Democracia, libertad y lo demás. Ahora se resguardan bajo las polleras de Lucrecia Borgia.**

—Tal vez nuestra moral no sea perfecta pero es mejor que la de los otros. En todo el mundo la política americana es vista como un faro de libertad y las calumnias de ustedes sobre la CIA tienen el único objetivo de injuriar a América. He trabajado 28 años en la CIA y estoy en condiciones de afirmar que, en 28 años son muy pocas las cosas que no hubiéramos debido hacer. Por ejemplo, abrir la correspondencia. Sí, ese fue un período durante los años cincuenta en

el que abríamos la correspondencia que iba y venía de la Unión Soviética. Había un motivo: pululaban en América los espías soviéticos. Hubiéramos debido además e...

—**¡Pero quién habla de correspondencia! ¡Aquí se habla de asesinos señor Coloy!**

—La CIA nunca ha asesinado a nadie. Ni siquiera a Diem. Acusarnos de asesinato es injusto. Hubo casos en los que íbamos e intentábamos, es cierto. Pero nunca tuvieron éxito. Nunca realizamos nuestros planes.

—**Aun si usted dijera la verdad, señor Colby, ¿no le parece vergonzoso que la CIA hiciera proyectos para matar a los adversarios como hacía Al Capone?**

—La gente hace estas cosas en todo el mundo sea esto prudente o no. Proyectos para matar a los jefes de estado existen en todo el mundo. Lo sé. Lo sé... Y afirmo que he estado siempre en contra de la idea de matar de ese modo. Lo he convertido en una regla en 1973. Personalmente he licenciado a algunos directores de la CIA porque me proponían cosas semejantes. Les dije: "Usted no hará eso". Aclarado esto, le cito unas palabras de Jefferson: "El árbol de la libertad debe ser regado cada veinte años con la sangre de los tiranos".

—**En suma.**

—Sí, muy religioso. Soy un católico practicante, riguroso.

—**¿De aquellos que van a misa todos los domingos a la mañana?**

—Ciertamente. Aun esta mañana he ido.

—**¿De aquellos que creen en el Paraíso y en el Infierno?**

—Sí. Yo creo en todo lo que la Iglesia dice. ¿Por qué?

—**Bien. Cuénteme de la mafia. Del uso que la CIA hace de la mafia.**

—**¡Un caso! ¡Sólo un caso! ¡En 1960! ¡Por Castro!** Cuando Castro toma el poder consideramos la oportunidad de trabajar con personas que todavía tenían en Cuba ciertos amigos. Personas de la mafia, quiero decir. Amigos de la mafia. Y las contactamos, y, según nuestro proyecto, ellas debían intentar matar a Castro. Pero fue mucho... Bueno, no funcionó. Allen Dulles y McCone eran directores de la CIA en ese tiempo. Y McCone dijo no saber nada de eso.

—**Pero Bobby Kennedy lo sabía. Por lo tanto lo sabía también John, el presidente. ¿Sabe lo qué pienso? Que quien queda más desacreditado como consecuencia de estas revelaciones no es tanto la CIA, sino los presidentes de los Estados Unidos.**

—Las revelaciones demuestran que la CIA no ha sido nunca un elefante salvaje, un estado dentro del estado, un gobierno fuera del gobierno, sino que siempre ha trabajado como parte de la política americana. Y ahora que el país está atravesando un proceso de revisionismo la CIA es un poco el chivo emisario de este revisionismo... La prueba que los presidentes quisieran ciertas acciones específicas no es muy evidente, en algunos casos ni siquiera está claro si el presidente lo sabía o no. Pero los hechos indican, simplemente, que la CIA obraba dentro de los límites de una política que parecía autorizarla a hacer ciertas cosas.

Los límites de una política que "parecía autorizarla": tal vez la CIA haya pasado el punto de no retorno, pero esa política sigue vigente. Nuevas agencias pueden tomar el testimonio y seguir la carrera: en el análisis de la política internacional de los próximos años, entonces, debemos manejarnos con el concepto de la realidad de ciertas estrategias y dejar de lado la idea de que existen "moralidades" o "inmoralidades" intrínsecas a los instrumentos de que se valen esas estrategias. Esas valoraciones, en definitiva, corresponden a estas últimas.

“allá en la costa ’el atuel,

un golpe a la integración nacional

This is a detailed black and white map of the Cordillera Occidental region in Chile. The map shows a network of rivers, including the Rio de los Andes, and various towns and settlements. Key locations labeled include Cochiyungam, Taldos de Epun, Vuta Melahue, Vuta Nilahue, C° Limen Mahuida, Limen Mahuida, Harahue, Tripahue Vire co, C° Paineque, Tragallue, Balraadero, Vuta Lelvan, Choyque Mahuida, Cum llo, Curillo, Campamento de Indios, Gobernada de Amava, Campo muy rico, Luau Mahuida, Vuta Lelvan, Choyque, and Lag. Vire Lavqu. The map also shows the Cordillera Occidental and the Cordillera de los Andes. The map is oriented with North at the top.

rentes al Bermejo, al Paraná o a ciertos sistemas hidroeléctricos —Chocón, Futaleufú, Salto Grande— desconocemos la problemática global de los ríos argentinos: su historia, sus sistemas de aprovechamiento, las modificaciones en sus cauces o sus agotamientos, el rol ecológico o geopolítico que cumplieron o que están llamados a cumplir, los errores o los aciertos de la política que a nivel nacional se les aplicó.

Es en esta problemática que trataremos de ingresar analizando un caso concreto: el agotamiento del sector terminal del sistema Desaguadero-Salado. Es decir, la desaparición de los ríos Salado-Chadileuvú y Atuel en el Oeste de La Pampa y sus consiguientes secuelas: desertización, erosión, despoblamiento, regresión económica. Un problema que no sólo afecta a la región mencionada sino también al país en su conjunto, en la medida en que hizo crecer al desierto en su interior aislando al este del oeste, creando un grave vacío en su geopolítica y, lo que es peor, desaprovechando lo que la naturaleza brindaba como base para fortalecer la integración nacional.

Basta, para comprobar esto último, cotejar un mapa del siglo pasado con uno de este siglo. En el relevamiento, por ejemplo, que realiza el Teniente Coronel Manuel J. Olascoaga, topógrafo del ejército de Roca en la campaña al desierto de 1879 (1), el Atuel y el Salado corren a curso pleno, formando los bañados y la Isla del Chalileo, y uniéndose más adelante para desembocar, a través del Curacó y después de cruzar la gran zona lacustre de Puelches, en el río Colorado. Más allá de la importancia que tiene este documento como apoyo a la tesis pampeana de la interprovincialidad del río Atuel, tema sobre el cual volveremos, vale constatar aquí una evidencia: las posibilidades que, en vistas de su dirección hacia el Atlántico, presentaba la conexión entre el sistema del Desagadero-Salado y el del Colorado como base para el desarrollo de un nexo verde que uniera a la zona de Cuyo con el norte de Río Negro y el sur de la Provincia de Buenos Aires. Sin embargo un desierto inhóspito creció entre ambas zonas. Tomemos un mapa más reciente del Oeste Pampeano como el publicado por el Instituto Geográfico Militar y cotejémoslo con el anterior. Rápidamente constatamos la regresión hidrográfica: la intermitencia y muchas veces la desaparición indican los ríos, los bañados y las lagunas que en otro tiempo constituyeron lo que el primer cronista de la zona, Luis de la Cruz, llamó "La Babel de los Ríos" (2).

En 1833 el Coronel Jorge Velasco, oficial de la expedición al desierto que comandara el Brigadier General Juan Facundo Quiroga, veía así, desde el sur, a las islas y bañados del Chalilete. "... subí al cerro de Limenmaguida (...) Desde este cerro heché el anteojito y observé, tenía la isla como 100 leguas de circunferencia, toda poblada por la margen de los brazos del río de tolderías, y en el centro de ella mucho monte, y gran porción de lagunas, muchos pastos, terreno guadaloso, pero muy bueno y seguro para lo que se quiera (...) hay algunos médanos y sanjones que sin duda han formado las inundaciones del Salado. Este, como ya está reunido, tiene bella perspectiva, porque es magnifico en la cantidad inmensa de agua que lleva, y sin embargo de ser cristalina, no se persivé su fondo (...) es sin duda navegable con fragata, y es muy posible que con sólo el gasto de 4.000 pesos, reunirle el Colorado y darles la dirección facilísima de Bahía Blanca" (3).

Los testimonios de este tipo se irán repitiendo en los años posteriores, constatando la existencia de una variada naturaleza en la zona: ríos, arroyos, lagunas, esterós, haciendas, aves, jabalíes, guanacos, avestruces, algarrobales, chañares, campos empastados... Un pasado que aún está presente en la memoria de los viejos pobladores de la zona: "¡Esto era agua nomás!", recuerda Ramón Fariás, puestero al norte de Santa Isabel.

no hay corderos pa' comer"

Pero ya no lo es. Salvo alguna suelta sorpresiva desde el norte, la zona es cruzada por cauces secos que muchas veces la erosión ha ido borrando, hasta hacer difícil su identificación, y a cuyas márgenes sobreviven pueblos semiabandonados que luchan por el agua o quedan testimonios mudos de la diáspora saladina.

Una larga historia cuya etapa más reciente comienza hacia 1929 en las colonias todavía jóvenes del oeste pampeano. El uso que hacen de las aguas las poblaciones arribeñas del sur de Mendoza irá poco a poco acentuando un deterioro que culmina con la construcción del Embalse El Nihuil, sobre el Atuel, y con la política que pone en práctica, con respecto a su uso, la provincia de Mendoza. Como veremos más adelante no faltarán las justificaciones, aun aquellas que contradicen los principios que la Argentina sostiene a nivel internacional en lo que se refiere al uso de los ríos. Pero tampoco faltarán las evidencias de que el sur de Mendoza podría haberse desarrollado sin crear el desierto en las entrañas del país, sin afectar tan duramente a la economía de La Pampa, y sin dar un golpe tan fuerte a la integración nacional.

II.

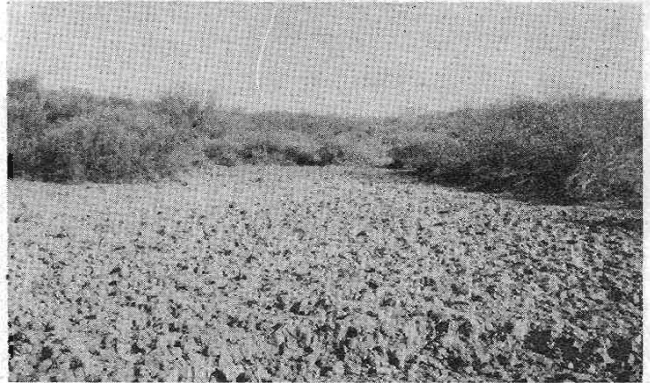
"aguas abajo"

Una importante serie de ríos que se originan en el frente andino utiliza como colector a un río que en su recorrido —un trayecto de más de 1.000 kilómetros que va de La Rioja a La Pampa— recibe los nombres de Vinchina-Bermejo-Desaguadero-Salado-Chadileuvú-Curacó. La parte final de esta cuenca, una de las más importantes del sistema hidrográfico argentino —248.000 kilómetros cuadrados— se halla en el oeste de La Pampa donde el río Atuel se une, o se unía, a través de varios de sus brazos —el arroyo Butaló, el arroyo de las Bardas, etc.— con el Salado o Chadileuvú formando ese extenso delta interior al que ya hemos hecho referencia.

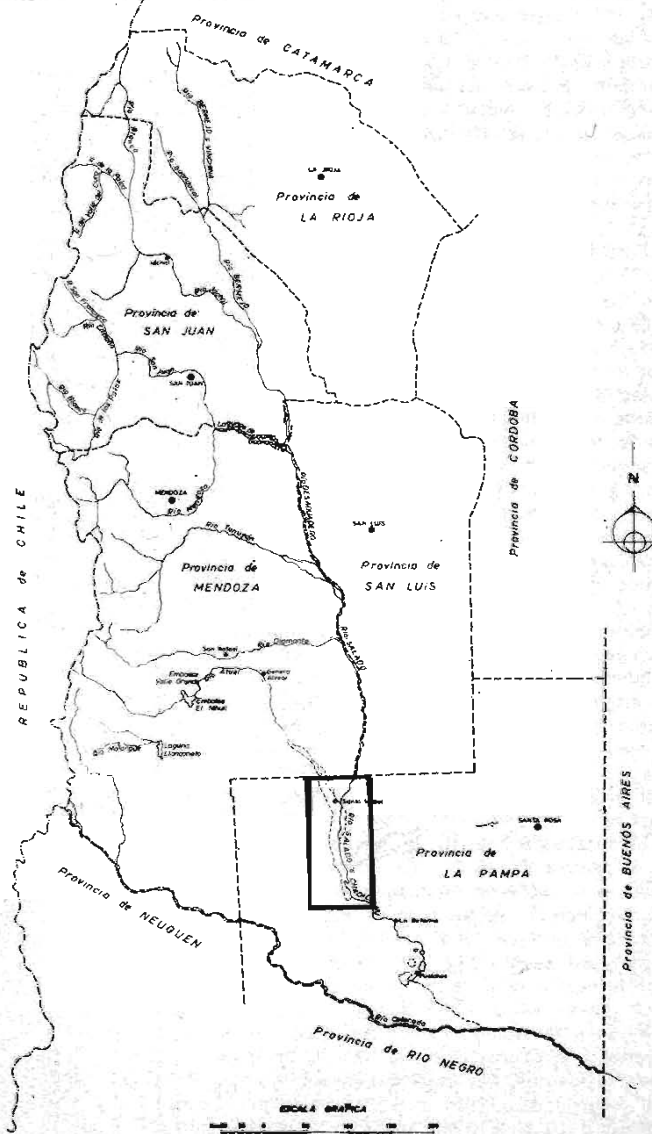
La intensa acción humana a que ha sido sometido este sistema, fundamentalmente por el aprovechamiento que las poblaciones pedemontanas hicieron de los ríos que convergían en él, hizo que mermara considerablemente el caudal del colector, afectando sensiblemente a las poblaciones ubicadas hacia abajo y hacia el oeste, como es el caso de Guanacache (San Luis) o de Santa Isabel, Algarrobo del Aguila y Puelches en La Pampa. Estas zonas como otras que va cruzando el Desaguadero-Salado son áridas, de pocas lluvias y con altos índices de evaporación e infiltración; zonas donde el único recurso para alimentar las tierras aptas para la agricultura son las aguas superficiales o subterráneas, estas últimas no siempre de fácil acceso; zonas donde el escurrimiento de los ríos provoca rápidamente procesos de salinización, de aumento de infiltración de los suelos y de evaporación que se traducen en importantes cambios ecológicos.

Los dos grandes cursos de agua que entraban libremente hasta hace medio siglo en el oeste de La Pampa, el Salado desde el norte y el Atuel desde el oeste, modelaron una llanura fluvial, formada por depósitos aluvionales que cubrían aproximadamente 640.000 hectáreas y donde se daban tierras aptas para el cultivo, muchas de ellas de nivel dos (en una escala que va de 1 a 6).

Es decir que la zona del oeste de La Pampa, a pesar de estar ubicada en esa franja árida que cruza al país de La Puna a Santa Cruz y de apenas alcanzar la isohieta de los 300 mm., permitía o permite aún —en la medida que en la utilización de la cuenca se planifique en función del desarrollo de todas las regiones que comprende— el desarrollo de un valle y la creación de oasis que avancen sobre el desierto.



Cauce seco del Atuel, al norte de Santa Isabel.



La cuenca del Desaguadero-Salado. El recuadro indica el área de influencia del Atuel en su conjunción con el Salado.

el oeste pampeano

III.

la pérdida de los ríos



La larga historia del Desaguadero-Salado (ver recuadro) se corta y recomienza, sobre todo en lo que se refiere al Oeste Pampeano, hacia 1880 cuando comienza a poblarse lo que pronto será un movido Far West. Mundo de pioneros, andarines, refugiados, bandidos, inmigrantes polacos, italianos, rusos que se cruzan con viejos pobladores criollos. La zona, que pronto cruzará la fantasmal figura de Bairoletto, comienza a tener su incipiente economía: ganado ovino y vacuno, algunas plantaciones, maíz, potreros de alfalfa, huertas y otros cultivos regados por las desordenadas crecientes del Salado y el Atuel muchas veces al duro precio de dejar a los pueblos aislados.

Pero hacia 1920, cuando esta economía comienza a asentarse, aparecen los problemas de la región. Y también los de toda La Pampa, territorio que había irrumpido pujante a principios de siglo pero que pronto se ve sumergido en diversas calamidades. Hacia 1907 un articulista de *Caras y Caretas* abre su informe sobre La Pampa diciendo: "Los tiempos se han cumplido. El pavoroso desierto del pasado; la terrible incógnita de nuestros mayores; las vastas y solitarias planicies que durante siglos fueron el antemural del salvaje contra la civilización. La Pampa (...) crece más rápidamente que sus hermanas (...) civilizada y poblada por 26.000 habitantes en 1905, es ya hoy una de las agrupaciones nacionales de mayor importancia, cuya población, extensión, riqueza y progreso generales hace que se encuentre en las condiciones requeridas por la ley para formar una nueva provincia..." (4). Pero esta visión optimista del progreso pampeano pronto se iba a frustrar.

El desabastecimiento de carbón, durante la guerra de 1914, hace que se deba recurrir al caldén como combustible para las locomotoras de los trenes. Se produce entonces una tala indiscriminada e irracional del caldén que, en poco tiempo, por la destrucción de los montes, producirá graves cambios ecológicos y abrirá puertas a la erosión. Junto con esto comienza una época de pocas lluvias y de fuertes vientos, los llamados "años malos". Más tarde, la crisis de 1930, con el deterioro consecuente de las áreas rurales, provoca el éxodo de los pampeanos hacia otras zonas. Por último, a la seca y la erosión, se suma la lluvia de ceniza

"una historia de despojo"*

Sería muy largo historiar el proceso de habilitación de áreas de riego sobre esta cuenca (Desaguadero-Salado), cuyo origen es anterior a la conquista española. Las artes hidráulicas emanadas del Incario irradiaron por todo el sector alto y medio de la Cuenca, al punto que, según lo consigna Guillermo J. Cano¹, al momento de la fundación de Mendoza se pretendía existían en la región (Valle de Güentala), regadíos que abarcaban 15 mil hectáreas, dedicados a los cultivos originarios de América (papa, maíz, quinoa, zapallo, etc.). Pero la reducida población indígena, colonial luego, y hasta mediados del siglo XIX, hizo que tales aprovechamientos no incidieran en forma significativa sobre los caudales del gran colector. El río Desaguadero-Salado, antes del incremento de los usos consuntivos sobre sus afluentes principales, era según el Ing. Rodolfo Ballester², una poderosa corriente que superaba los 200 m³/seg. del caudal medio.

En el último cuarto de siglo pasado, el aporte inmigratorio sobre las provincias de San Juan y Mendoza (especialmente en esta última), provocó una expansión explosiva de las áreas bajo riego. Hubiera sido el momento, sin duda, de la planificación, el estudio y proyecto de las obras hidráulicas necesarias para un desarrollo armónico de la extensa cuenca, en forma de que las cinco provincias y el entonces Territorio de La Pampa Central, que la integraban, recibieran equitativos beneficios del uso de sus aguas. Pese al ejercicio embrionario de la ingeniería hidráulica en el país, en ese momento, previo a la gran expansión, la adopción de atinadas previsiones en cuanto a la distribución de caudales y localización futura de los aprovechamientos en tan extensa región árida, habría cambiado sustancialmente la configuración económica, social y cultural de una buena parte del mapa de la República. Trabajos preliminares en tal sentido, como los cumplidos por la ex Dirección Nacional de Irrigación del M. O. P. (Ings. Pedro Genta y José M. Páez, 1909), carecieron de continuidad y profundización. El proyecto de la dependencia, orientado por los países centrales a través de las clases dominantes, tenía sus metas muy claramente fijadas, y para lograrlas poco interesaba sacrificar por la sed a poblaciones o regiones enteras, y acentuar un desierto que tornara ilusoria la integración nacional. Por el contrario, este último era uno de los objetivos.

Así, para empezar, los sectores del poder, en procura de las aludidas metas, no trepidaron en sacrificar a los importantes núcleos de población criolla y de origen huarpe establecidas en las márgenes de las lagunas de Guanacache, Silberio, del Rosario, etc. (sector de confluencia de los ríos San Juan, Mendoza y Bermejo), que desde tiempos remotos y con su agricultura de regadío abastecieron de trigo a las capitales de Cuyo, como lo testimonian documentos tan antiguos como 1661, hasta trasponer el umbral del corriente siglo. Depositarias de una cultura milenaria, agricultores, tejedores, poseedores únicos en nuestro país de la asombrosa artesanía de la totora, este núcleo de argentinos que dio a nuestra historia figuras fabulosas como Calíbar, Santos Guayama o Martina Chapanay, fue directamente condenado al éxito o a la extinción al concretarse la expansión de los cultivos en los sectores medios de las cuencas de los ríos San Juan y Mendoza, sin una planificación racional que protegiera a las poblaciones ya establecidas y en producción en la cuenca inferior de dichos ríos desde mediados del siglo XVII.

"los esclavos del agua"

No sólo el agua superficial se pelea en La Pampa. También el agua subterránea. Eso lo constatamos cuando volviendo de El Nihuil por el desierto que se extiende al oeste de la Sierra del Nevado reingresamos a La Pampa por Agua Escondida para detenernos en Agua de Torres. Ahí un pequeño grupo de hombres exploraba un "lloradero" con una de las seis perforadoras de que dispone el gobierno de la provincia. El intento de aprovechar esos arroyitos que surgían entre la piedra y la arena mostraba en toda su crudeza la lucha por el agua. Y también la esperanza: desarrollar, mediante la construcción de un pequeño dique, un oasis que sirviera como centro asistencial a los dispersos pobladores de la zona. Mientras se esperaba con ansiedad los resultados del bombeo y un viento frío y cargado de tierra soplaba desde el sudoeste a más de cien kilómetros por hora, conversamos con la gente que trabajaba en el campamento. En medio de la charla sobre la necesidad de desarrollar la explotación del agua subterránea en la provincia y de muchos otros temas que reaparecen a lo largo de este trabajo —el valor estratégico de la zona, la calidad de los suelos, etc.— surgió un tema que ejemplifica más que ningún otro la lucha por el agua en el oeste: el de los pozos.

"Sí, a pesar de que están las máquinas se sigue utilizando al pocero. Él va cavando a fuerza de pico y pala un pozo que tiene aproximadamente un metro y medio de diámetro. La tierra removida la va sacando con una pelota de cuero, tirada por un caballo. Es un trabajo peligroso y no sólo por los derrumbes. Entraña también enfermedades profesionales como la sordera,

¿Y si no trepidaron en hacerlo con sus propios paisanos mendocinos o sanjuaninos, qué podían esperar las poblaciones abajeñas de San Luis y La Pampa? El trágico testimonio del escritor mendocino Alberto Rodríguez (h.), en su novela "DONDE HAYA DIOS", se repitió a lo largo del Desaguadero-Salado, lenta pero inexorablemente, desde Guanacache hasta Puelches, en una historia de despojo que va mucho más allá de sus víctimas directas. Porque los despojados no sólo fueron los "laguneros" de Capilla del Rosario, en Guanacache; los agricultores de Donado, en San Luis; de Santa Isabel y Colonia y Colonia Butaló, en La Pampa; los puesteros y crianceros de toda la costa salada o los pescadores de Puelches. El despojado fue el país, viendo crecer el desierto en sus entrañas, como un indetenible cáncer, con sus fuerzas centrífugas de éxodo, erosión y degradación progresiva del medio ecológico.

El análisis histórico de este proceso permite alumbrar vetas riquísimas para la explicación de nuestra realidad económica, social e institucional. Significativamente, el largo historial del despojo del agua en la cuenca del Desaguadero-Salado se vincula, en sus albores y en los sectores medio y alto de la misma, al surgimiento de las grandes movilizaciones y luchas populares de mediados del siglo pasado, cuya expresión armada fueron las montoneras. Así lo documenta claramente Sarmiento, cuando consigna en el capítulo "Las Travesías", de su obra "El Chacho, último caudillo de la montonera de Los Llanos", lo siguiente:

"Los cementerios indios, las catacumbas excavadas en la piedra, las largas acequias a lo largo del valle, las conanas y las vasijas de barro que por todas partes abundan, están mostrando que aquel valle de leguas de largo, estaba densamente poblado por una población indígena que tenía asegurada su subsistencia en el abundantísimo pescado del río, y en el maíz que producía en terreno feraz, irrigado por canales."

"Estas numerosas poblaciones desparramadas a ambas orillas a lo largo del río, fueron desalojadas por los conquistadores para hacer que las tierras de labor estancia y propiedad de algún capitán..."

"A estas causas de tan lejano origen, se deben el eterno alzamiento de La Rioja, y el último del Chacho. La familia de los Del Moral hace medio siglo que viene condenada a perecer, víctimas del sordo resentimiento de los despojados. Para irrigar unos terrenos los abuelos desviaron un arroyo, y dejaron en seco a los indios, ya de antiguo sometidos. En tiempo de Quiroga fue esta familia, como la de los Ocampo y los Doria, blanco de las persecuciones de la montonera."

"¿Cómo se explicaría, sin estos antecedentes, la especial y espontánea parte que en el levantamiento del Chacho tomaron, no sólo Los Llanos y los Pueblos de La Rioja, sino los laguneros de Guanacache, los habitantes de San Juan deseminados en el desierto que se extiende al este y norte de la ciudad...?"

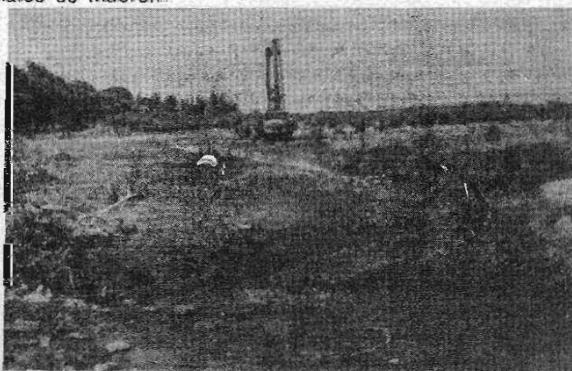
¹ Guillermo Cano: *Reseña crítica de la Legislación y Administración de Aguas de Mendoza*.

² Galileo Vitali: *Hidrología Mendocina. Contribución a su conocimiento*.

³ De Luciano Agüero: "Las condiciones de la dependencia en el aprovechamiento de las cuencas hídricas", en *Con Todos*, N° 1, 16-19, 1974.

tal vez por el efecto del golpeteo dentro del pozo... Son profundos estos pozos cavados a mano. El más profundo de que yo tenga noticia, tiene 180 metros. Hay también pozos superficiales, de 5 a 10 metros, pero la mayoría oscila entre los 50 y los 80 metros...

La extracción del agua de estos pozos se hace con el sistema de pelota, cuero de vacuno al que se le da forma de bolsa y que junta alrededor de 80 litros de agua. Se la baja al pozo y después se la tira con un caballo, de la cincha. Generalmente este trabajo lo hace un chico, trabajando constantemente, todo el día. Son los esclavos del agua. Todo el día y todos los días porque sino los animales se mueren."



Estos hilotes de agua que vierte el "floradero" de Agua de Torres tienen una importancia fundamental en la lucha contra el desierto.

provocada por la explosión del volcán Descabezado en Chile.

Pero en el oeste, la región ubicada más allá de la isohieta de los 500 mm., aparecen problemas propios. El desarrollo de los oasis arribeños (cfr. recuadro), sobre todo en lo que se refiere al cultivo de la vid, comienza a alterar no sólo el caudal del Salado sino también el del Atuel mediante tomas legales o ilegales, siempre consentidas por el gobierno. Mendoza que, con inteligencia, diseña una política que otorga derechos de riego a más campos de los que puede regar el impetuoso Atuel. Ya en 1918 el brazo este del Atuel, aquel que pasando por el norte de Santa Isabel constituía el límite N.E. de la Isla de Chalileo, es desviado en Puesto Bello. Comienza una época de alteraciones angustiosas para la población del oeste de La Pampa. Los petitorios contra las tomas de agua que se realizan en el norte se alternan con los petitorios que exigen puentes y medidas para cubrirse de las inundaciones: "En febrero de 1934, los caballos debían cruzar el Salado a nado, un año después los pobladores debían recorrer muchas leguas por lugares intransitables para poder vadearlo y, aún en julio de 1936, la creciente del Atuel impedía que llegara la correspondencia a las poblaciones del oeste de la provincia" (5).

Pero otras veces, las esperadas crecidas no llegan. Se va acentuando la falta de agua. Tres años antes los famosos tapones realizados en el Atuel por don Isaac de Ugalde provocan el desvío del brazo Butaló y una merma considerable en el caudal del río. Las protestas de los pobladores culminan con un petitorio presentado al gobernador Dr. Evaristo Pérez Virasoro que da pie en 1938 a la inspección del ingeniero José A. Balbi, de la Dirección General de Irrigación. Primer informe de una serie que pondrá en evidencia que no hubo desconocimiento oficial sobre el deterioro a que estaba expuesta la zona. sus conclusiones son las siguientes:

"1) El río Atuel bañaba en años anteriores, extensas zonas de campo en el territorio de La Pampa (Santa Isabel, Algarrobo del Aguila).

2) La zona de Santa Isabel no recibe derrames del río Atuel.

3) La zona de Algarrobo del Aguila recibe en la actualidad un volumen de derrames muy inferior al de años anteriores.

4) Los derrames del río Atuel eran continuos en otras épocas y en la actualidad son intermitentes y de poco volumen.

5) La causa de la merma en el volumen y periodicidad en los derrames estriba en: a) utilización del agua (con concesión legal por las autoridades de la Provincia de Mendoza), para el riego, y b) endicamientos, desvíos y aprovechamientos hechos sin autorización legal, por vecinos de la misma provincia.

6) En la actualidad no es posible dotar de agua a Santa Isabel. Debe efectuarse un estudio para ello."

Tres años después se producen grandes crecientes. La zona adquiere nuevamente la vida de años anteriores:

"La lectura de los periódicos de la época de la gran creciente de 1941/1942 muestra lo que representaba la vida episódica de estos ríos para la vida de toda la región: 'Pastos para las haciendas, agua para bebida de los pobladores y el

el oeste pampeano

ganado, pesca, comunicaciones más o menos fluidas, todos los elementos vitales, estaban subordinados de una u otra forma a la presencia de los ríos. De ahí la incertidumbre, la espera impaciente, de las aguas que a partir de esta época signa la vida del oeste, ante el temor de la pérdida de sus ríos' (6)."

Son los años en que se decide la construcción del Embalse El Nihuil (Ley Nacional 12.650) cuya concreción avanza con el convenio que en 1941 se realiza entre la Provincia de Mendoza y La Nación y donde no se contempla la situación de La Pampa. La única referencia al uso de las aguas es la siguiente:

"Art. 8º: Teniendo en cuenta la naturaleza de las obras que servirán para almacenar las aguas del río Atuel en épocas de crecida, para distribuir las convenientemente en relación a los actuales cultivos de la zona y a su posible extensión, el gobierno nacional se obliga a entregar en las tomas de la presa, la cantidad de agua en los cultivos en las épocas oportunas, de acuerdo a las disponibilidades de agua en el embalse, a cuyo efecto ajustará esos caudales a la determinación que mensualmente fije el Departamento General de Irrigación de la Provincia."

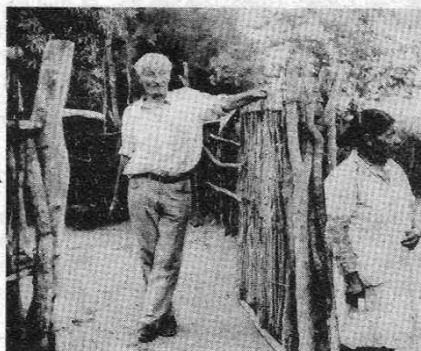
Vale aquí detenerse en el informe que en junio de 1941 eleva el ingeniero Carlos Alberto Dillon desde la Dirección General de Irrigación de la Nación. En este informe como en los dos que lo complementan —el del que lo recibe, ingeniero Juan G. Dietsch, Inspector de Explotación, fechado en junio de 1941, y el complementario, realizado por la Zona Centro en setiembre de ese año— se proponen soluciones anteriores a la construcción del Nihuil—reactivación del Butaló, descarga o desarenos escalonados y sistematizados del Atuel, limitaciones en las concesiones de derecho de riego que otorga la Provincia de Mendoza— como también prevenciones y alertas sobre lo que puede suceder después de la construcción del dique. Dice el ingeniero Dillon: "Al atenuarse las crecidas del Atuel y almacenarse el agua en el dique, los actuales sobrantes que, como en el último mes de enero, corrieron aguas abajo de San Pedro y llegaron hasta La Pampa no volverán a producirse y quedará únicamente en manos de la administración del dique, el volver a producir el pico de crecida que podemos llamar 'artificial' y con el cual puede beneficiarse la Provincia de La Pampa"... Y agrega más adelante, después de puntualizar la necesidad de un convenio entre Mendoza y La Pampa: "Habría que agregar una cláusula, por la cual, en el supuesto caso de que la provincia se haga cargo del dique El Nihuil, se comprometa a continuar desarenando y provocando las crecidas artificiales citadas; por cuanto no hay que olvidar que desaparecida esa dualidad de poderes dentro del Atuel, la provincia de Mendoza, con el afán de aumentar sus cultivos, no contribuya a crear riquezas en la Gobernación de La Pampa (...) las divisiones políticas son transitorias y ellas no deben tenerse en cuenta cuando prima el beneficio general y colectivo sobre cualquier otro" (7).

Pero nada de esto se tomó en cuenta. La obra se ejecuta y hacia 1948 desapare-

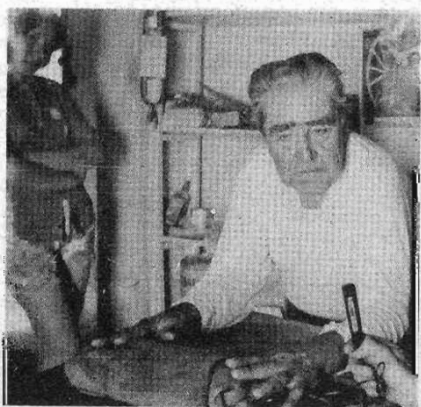
"pobre de aquel que se olvida/ de lo que fue este río atuel"

En las lentas conversaciones con los viejos pobladores de la zona van apareciendo los años en que el Atuel corría impetuoso, en que "todo era playa, costa", en que se perfilaba una economía incipiente. Y también los cambios: el deterioro, la regresión ecológica, el despoblamiento.

En un rinconcito de Algarrobo del Aguila tiene su rancho don Esteban Olesiuk, un



polaco que se crió en "las lindas quintas de Butaló" y que se quedó ahí, en ese pueblo semiabandonado, "viviendo de los animalitos", es decir de las cabras, las "ovejitas del pobre". Perdida, como la zona, su memoria se reaviva recién cuando comienza a hablar del "cuñadito" Zacarías. Parece que me está hablando de ayer, pero, cuando le pregunto el año de la muerte del pariente, la calcula, después de dudar, unos veinticinco años atrás. Entonces me doy cuenta de que el "cuñado" murió cuando murió el río y que recordarlo con tanta insistencia es, para Olesiuk, volver a los tiempos en que había "changas en cualquier rancho", en que había mucha demanda de marcas, en que recorría con Zacarías, "aprendiendo a laburar", los campos: arreglando cocinas, molinos, cavando pozos. También los años en que había que ir frecuentemente a restaurar los fuertes alambrados de la estancia Ventrenco, una de las más importantes de la zona, porque el río los reventaba. Poco quedó de eso ahora. Una marca colgada debajo del alero, que alguien le encargó meses atrás, pero nunca más pasó a buscar, parece señalar el fin, para Olesiuk, de su trabajo como herrero.

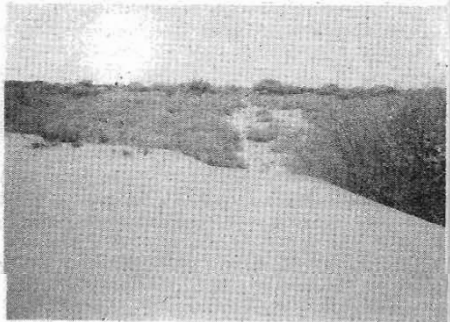


Sobre la ruta 143, cerca del puente del Salado y también del Paso de la Horqueta,

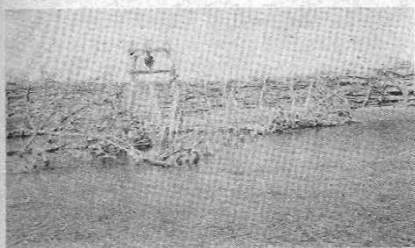


donde en otros tiempos se unía el principal brazo del Atuel —aquel que fue desviado en 1918— y el Salado, tiene su pequeño almacén don Gerardo Vallejo. Enfrente, el cementerio de Santa Isabel testimonia la regresión: invadido en gran parte por los yuyales son frecuentes en él las tumbas abandonadas y las cruces de segunda mano.

Vallejo recuerda las 28.000 ovejas que pastaban en las doce leguas de la Estancia Ventrenco. Una cantidad que hoy apenas reúne todo el departamento de Chailileo. "Venían entonces —afirma— unas creces grandes, el Atuel y el Salado venían... Cuando llegó mi padre acá era tanta el agua que sabían tener que dar la vuelta por el cerro Nevado, para ir a San Rafael, así que ¡imagínese!" Mientras pasamos al fondo de la casa, donde un campo seco, cubierto por los médanos, marca el avance trágico de la erosión, Vallejo, que ya no le ve ningún porvenir a su boliche, nos dice: "Con la construcción del Nihuil... se terminó todo".



En el Puesto Namuncurá, al oeste de Santa Isabel y cerca de donde estaban las famosas chacras de Butaló, vive don Ramón Farías. Medio asombrado nos espera mientras cruzamos con el agua hasta el cuello, llevando en alto las cámaras y los grabadores, el arroyo de las Bardas. Una suelta sorpresiva ha llenado el cauce seco y ha cortado incluso varios caminos de la zona. Es la segunda vez que, en casi treinta años, se produce una inundación como las antiguas. El puesto ha quedado aislado y nadie sabe bien por qué llegó el agua. Tal vez el dato más claro sobre el sistema irracional a que está sometido el Oeste Pampeano sea el que se da ahí, frente al rancho de Farías: un jagüel que, para acercarse más al agua, fue construido en medio del lecho del río aparece totalmente cubierto por el agua que inundó también corrales e incluso la vivienda de don Farías quien, mien-



tras ceba despaciosamente unos mates recuerda otros tiempos:

"Cuando vine de Colonia Alvear estaba crecido. ¡Esto era agua nomás!... Antes era siempre costa, mucha ciénaga. Campos abiertos acá, ¡si no había más campos cerrados que aquel donde está Ugalde chico ahora! No había monte... Eran planos, nomás, totorales, carrizales, cortaderas. Había mucha hacienda y más que menos los puesteros tenían... También yeguarizos. Después alambraron estos campos y hubo mucha oveja, aquí había cinco mil en lo de Ugalde y para el lado de Algarrobo también, mucha majada había.

Después vinieron los "años malos", llovía poco. Y también comenzó a faltar el agua. Todo se fue abajo. Ahí mismo se murieron como quinientas vacas... de flacas. A veces venía agua del río pero poca y era peor. Las vacas llegaban ahí y se tumbaban, caían cuatro, cinco, diez, quince... estaban débiles y preñadas... se quedaban en el barro. Otras tomaban agua pero se echaban al salir de la barranca y listo. Así era la cosa en "los años malos". Después vino poca agua, salvo en el 41. Después menos, empezó a andar mal, a zanjear y zanjear, hacer pozos nomás, iba zanjeando nomás. Antes tuve vacas. ¡Y se murieron de flacas! Fue mal la cosa. Tuve que vender, ¡qué cosa! Después anduve así, puestereando. Saco, saco y después al fondo otra vez.

Aquí las tierras son buenas. Antes sabían sembrar unos viejos de Santa Isabel, medlo chilenos, mexturaos, que tenían unas chacritas, chicas, donde sembraban de todo. Sabían tener de todo, zapallo, sandía, choclo. Más allá, en las colonias de Butaló sembraban alfalfa, maíz, choclo. El sulky de Santa Isabel se iba cargado de sandías, zapallos, melones... En la estancia de Ventrencó se llegaron a sembrar 200 hectáreas de maíz y vino bien. También tenían lanares y vacas.

Ventrencó tenía alambrados fuertes. Y aquí, en la Patagonia, alambraban igual. Con alambre de cable, poste de quebracho y varillón de fierro, o postes de fierro y varillas de madera de ñandubay... des-

pues se lo vendieron. ¡qué sé yo lo qué vendieron! Ese alambrado lo llevaron a Mendoza, eso lo deben haber llevado en el cincuenta y pico, desalambraron ahí...

Muchos amigos se me fueron. Algunos se fueron por los años malos y otros se han muerto. En fin, se fueron para no volver. Tampoco queda gente joven. Todos se van. ¡Si plata no hay! También las mujeres se van. Cuando ya están grandecitas, 15 años, 14, 12, ya se van. Las toman de sirvientitas chicas, nomás. Ya se crían en los pueblos. Pocas muchachas hay. Si no se van también las viejas con las muchachas y no vuelve ni la vieja ni la muchacha.

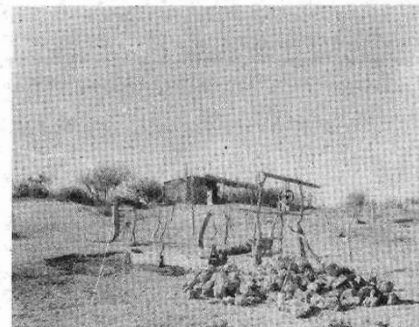
Antes había más trabajo, la vida era más divertida. La gente se juntaba en los boliches, en las carreras. Siempre había carreras. Todas las fiestas. Empezaba por el primero de año y de ahí se seguía para mayo, el doce de octubre, el nueve de julio, treinta de agosto (Santa Rosa). Todas esas fiestas siempre había carreras... Caballada buena había, buenos caballos. Ahora ya no se reúne nadie. Antes sí, para una yerra, para una terminación de esquila, había pasteledas, carreras. Eran fiestas lindas. Guitarreaban, bailaban y jodían ahí. Los cantores eran de la zona. A veces caía alguno de afuera, andariego andando a caballo algún cantorcito...

¡Qué no iban a ir también al boliche los polacos y los rusos! ¡Si eran más borrachos que los criollos! Si había uno que para chupar se iba hasta Victorica. Ataba al sulquisito que tenía un caballo overo y otro a la cincha. Le pegaba y se iba al tranco... Ahora se ven pocos caballos ensillados en los boliches. Ni autos ni nada. Ahora no hay reuniones ni casamientos... Se casan por allá nomás. Antes las fiestas de los casorios eran lindas, sí, campestres. Bailaban y comían nomás. Bailaban cualquier cosa, lo que tocaran. No eran músicos de afuera, los reunidos nomás, con guitarra y acordeón. Guitarra y acordeón le metían los dos negros. Había mucha chacarera, cueca. Mucho baile, gato, el marote, el palito, qué sé yo, más nombres. Había unos viejos que zapateaban de lo lindo. Después las reuniones comenzaron a cortarse.

Mi padre supo ser correo, hasta el 16. Primero a caballo, después en jardinera. Y yo también fui correo después de 1918. Mucha correspondencia había, mucha. Mucho diario. Usted sabe, había ahí hasta viejos ciegos que recibían el diario y lo leían patas para arriba. Igual recibían diez o doce diarios. Aquí había unos viejos por Loncovaca que no sabían nada, pero pedían los diarios. Venían en una bolsa

de lona bien cosida y lacrada, así de correspondencia y encomiendas muy mucha... Es que había mucha gente y cantidad de curiosos para saber y, en fin, leer los diarios. Siempre había alguno que sabía y si no se iban con los diarios, llamaban a algún vecino o a algún muchacho que supiera leer para que le leyera los diarios y ¡estaban atendiendo ellos! Sí, siempre me esperaban cuando traía el correo. Sí, ahí venían las mentiras y las verdades."

...



La memoria del río Atuel no termina en los viejos pobladores. La zona, muy rica culturalmente, a pesar del deterioro, sigue alimentando al folklore pampeano como parte de una reivindicación nunca abandonada. El Oeste tuvo y tiene sus cantores, de Cochengo Miranda* al Tuta Cuello. Este último, puestero en El Paso de la Rama, lugar ubicado al borde de uno de los cauces secos del Atuel, es el autor de este estilo, "Recordando al Atuel", que "musica" la historia de la zona.

**Para vos viejo río Atuel,
hoy te recuerda un puestero,
te trae este verso entero,
con una voz de paisano,
ya que cruzás por las tierras
de nuestro oeste pampeano.**

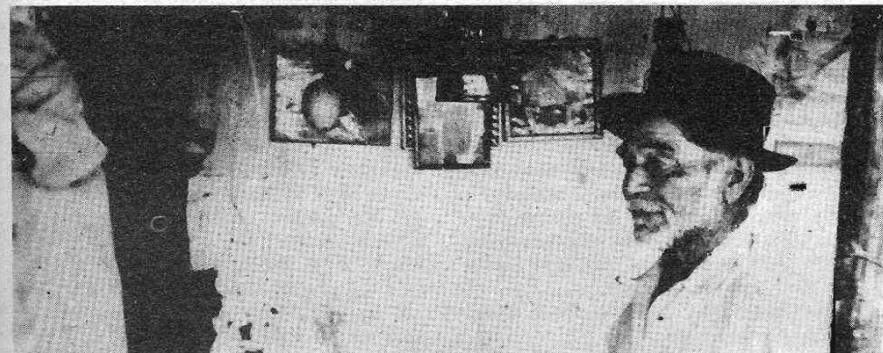
**Unos pueblitos hermanos
hoy te han cortado el camino,
son los pueblos mendocinos
que te han dado esta tristeza,
porque te han cortado el agua
siendo que es naturaleza.**

**Allá en la costa 'el Atuel
no hay corderos pa' comer,
me duele Señor de ver
La Pampa llorar tristeza,
esas miles de cabezas
que ante' las supo tener.**

**Pobre de aquél que se olvida
lo que jué este río Atuel,
nos crió ganao pa' comer
y al puestero le dio fama,
ya no se ven las pilas de lana
que ante' se supieron ver.**

**Ya no se ven las ramadas,
las comparsas de esquila,
ni el balido de las ovejas
que ante' se supo escuchar.**

**Bueno y aquí me despido
recordando al río Atuel,
ya que como desta zona,
zona de Santa Isabel.**



* Cfr. "El estreno de Cochengo Miranda en el puesto El Boitano" en crisis Nº 33, pág. 26.

el oeste pampeano

cen los últimos caudales. "La falta de una política hídrica concebida con real sentido nacional, la ausencia de una concepción unitaria de la cuenca Desaguadero-Salado, provocaron el éxodo y la involución económica, humana y cultural a lo largo de los departamentos de Chicalcú, Chadileo, Limay Mahuida y Curacó. Toda la costa salada quedó orlada de taperas, y los fugitivos de la diáspora pampeana, sin majadas ni porvenir, se agruparon en las orillas de General Acha, Victorica, Telén, Carro Quemado (8)."

Pero también, con la construcción del Nihuil iba a comenzar una nueva etapa en esta larga lucha por el agua.

IV

"no se abrieron las compuertas"

El 8 de agosto de 1947 el agente de policía radiotelegrafista Angel Garay, le escribe al entonces presidente de la Nación, General Juan Domingo Perón, una carta (véase recuadro) donde le puntualiza los problemas de la zona. "La situación es de profunda tristeza", le dice. Esta carta será uno de los apoyos para la resolución 50/49 de Agua y Energía de la Nación, que establece un régimen de sueltas de agua con destino al oeste pampeano. Pero antes de ver qué pasa con esta resolución, vale recordar el Informe que, en marzo de 1948, el ingeniero Juan Carlos Passalacqua, presenta al Departamento de Estudios y Proyectos de la Dirección General de Hidráulica sobre este tema, señalando, como causa de la seca, más que al Nihuil, a la magnitud de las concesiones para riego que otorga la Provincia de Mendoza. Señala el ingeniero Passalacqua la posibilidad de que el embalse haga sueltas de aguas para los bañados pampeanos, así como la necesidad de que se realice un convenio entre las dos provincias y se estudie un proyecto de ley Nacional de Aguas con el fin de que estos problemas no sigan careciendo de una solución desde el punto de vista legal. Poco después, el 10 de octubre de 1948, en un Memorandum al señor Director de Agua y Energía Eléctrica, el Ing. Félix Duhart explicita que "como consecuencia del aprovechamiento casi total del río Atuel en Mendoza, el agua ya no llega, desde hace varios años, ni siquiera a Algarrobo del Aguila y Santa Isabel, en el extremo Norte de La Pampa. Las lagunas y bañados que tenían un ancho de hasta 50 kilómetros, están totalmente secos, convertidos en verdaderos salitrales, quedándose así, la hacienda, sin agua para bebida. El agua de pozo que consume la población es de mala calidad y contiene sales y metaloides nocivos a la salud. Es indispensable pues, arbitrar los medios para dotar a esa región de La Pampa del agua necesaria... para que la población pueda vivir y conservar lo que aún le queda, calculándose que el ganado ha disminuido ya un 50 %" (9).

Informes, peticiones, periódicos, van señalando en estos años la grave situación por la que atraviesa la zona. En noviembre de 1948 se realiza una encuesta entre los pobladores de Limay Mahuida. Uno de ellos, Isaac Tobio, expresa: "...no ha co-

rrido agua por el río Salado y que por lo tanto los campos no sólo han perdido su valor, sino que son muy escasos de pasto por la falta de humedad en la tierra, que tal es que por dichos motivos no solamente el exponente sino todos los habitantes de las costas han perdido más de la mitad de sus haciendas y que si corriera aunque más no sea una vez al año..." (10).

Son todas estas presiones las que provocan en 1949 la Resolución N° 50 de la Dirección General de Agua y Energía Eléctrica, que determina se entregue agua del Atuel al oeste pampeano tres veces por año, durante siete días y a razón de 15 m³ por segundo. Así lo puntualizan los dos artículos básicos de la resolución:

"1° — Determinar con carácter provisional, que de las descargas desde el Embalse El Nihuil, un volumen equivalente al dos y medio por ciento (2½ %), del derrame anual del río, establecido en mil cien hectómetros cúbicos, se destinarán a bebida

de poblaciones y ganado, regadío de las praderas naturales y alimentación de represas y lagunas de la zona noroeste de La Pampa, como compensación de los caudales sobrantes y de crecientes que recibía dicha zona con anterioridad al aumento de la superficie bajo riego con caudales del mencionado río en la provincia de Mendoza al cierre del dique, hasta tanto se fijen en forma definitiva los porcentajes de agua del río Atuel que corresponda utilizar en la provincia de conformidad con las prescripciones de la Ley N° 13.030.

2° — La entrega de dicho volumen, que no significa reconocer, crear, restringir o modificar en modo o manera alguno los derechos que en definitiva pudieran corresponder a cada interesado, se efectuará a razón de 15 metros cúbicos por segundo en tres turnos durante el año, de siete días de duración, en los meses de enero, mayo y setiembre."

Pero la esperanza de los pampeanos

"la situación es de profunda tristeza"

"Gobernación de La Pampa - Paso de los Algarrobos, agosto 8 de 1947. Al Excmo. Señor:

Presidente de la Nación,
General Don: Juan Domingo Perón
Buenos Aires.

De mi mayor consideración:

Me dirijo a V.E. con el propósito de hacerle saber las circunstancias críticas por la que atraviesan los pobladores de esta zona. Soy empleado de Policía, desempeño mis funciones como operador Radiotelegrafista, hace un año y ocho meses que estoy en este paraje "Paso de los Algarrobos", como encargado de Destacamento Policial y de una Radioestación pertenecientes a la Repartición; Sé que al dirigirme al Señor Presidente de la Nación infrinjo disposiciones dentro de la Repartición a la cual pertenezco "El orden jerárquico a seguir".

Pero Señor Presidente, quiero comunicar directamente a Ud. la lamentable situación de los pobladores de la zona; Todos ellos de situación humilde están perdiendo en su totalidad la producción Ganadera, que alcanzará a millones de cabezas en su mayoría lanares, pobladores todos, pequeños criadores, los que más capital tendrían sería de 1.500 ovejas, si hoy les quedan a éstos 500 animales se cuentan felices, si éstos, de un capital como el nombrado se ven hoy con el saldo que refiero puede imaginarse V.E. los que tenían 300 ó 400 animales, que son la mayoría están sin nada. Este es el triste saldo de una larga sequía que sufre esta zona.

Pero el hecho de que me dirija a V.E., es que todos estos pobladores están ubicados en las costas de los ríos Atuel y Salado, al oeste de La Pampa próximo al deslinde con la provincia de Mendoza.

En esta zona lo hacen todo los dos ríos nombrados.

Pero desgraciadamente en esta provincia (Mendoza), se obstruye el

curso de las aguas por el cauce de los ríos referidos, para regadío de campos en el paraje denominado "Loncovaca", que se benefician solamente dos personas según datos que he podido recoger no ignora que se utilizarán estas aguas para fomentar la riqueza nacional, pero tampoco escapa a mi poco entendimiento, que se podría dar curso, un período discreto, al agua en los dos ríos en cuestión.

Aquí no son dos personas solamente, Señor Presidente, los que claman por que se dé largada a el agua, son cientos de familias, que ya ni agua para tomar consiguen, y son millones de cabezas de ganado que se pierden. Las familias enteras abandonan este lugar después de haber perdido todo su poco capital, y sinceramente Señor Presidente la situación, es de profunda tristeza, no tienen agua para tomar en algunas casas, y donde la hay sirve porque no hay otra.

Todo esto tiene solución dejando correr el agua aunque sea cuatro meses al año, por el cauce de los ríos.

Yo recorro la jurisdicción que me corresponde periódicamente, a caballo y me resulta tan triste ver la gente resignada a perder lo poco que tienen, y palpar la pobreza de ciertos pobladores, que no puedo menos que comunicar a V.E. esta situación que quisiera describirla sin omitir detalles.

Los pobladores más antiguos en la zona me conversaban que, no han tenido un desastre de tan graves consecuencias como el actual, que ni siquiera animales para el consumo les quedan, cosa que a mí me consta porque tengo que recorrerme 15 ó 20 kilómetros para conseguir un animal para el consumo y sin poder permitirme el lujo de comer carne gorda a pesar de que estoy entre los animales, porque no la hay..."

pronto se ve frustrada. El 6 de setiembre de 1949 el diario **La Capital** comunica que ni en enero ni en mayo se abrieron las compuertas. Quince días después se constata lo mismo con respecto a la suelta correspondiente al mes de setiembre. Comienzan entonces las discusiones entre pampeanos y mendocinos sobre el uso del Atuel.

V "con derecho o sin derecho"

"Hoy pide el pueblo pampeano
a grito a los mendocinos,
si ya que no largan agua
que larguen un poco 'e vino."

("Zamba de los ríos secos"
de Juan Bautista Cuervo")

El paliativo que quiso ser la Resolución 50/49 nunca llegó a ejercerse. Por insólito que parezca, el Tribunal Administrativo del Departamento de Irrigación de Mendoza decidió desconocer la resolución, basándose en los informes técnico y legal del ingeniero Ove Bock y el doctor Eduardo Cahellas. En ellos se niega competencia a la Nación para disponer de los caudales de un río que "nace y muere en Mendoza", señalándose que sus aguas pertenecen a la provincia "con derecho o sin derecho" (11).

La intransigencia mendocina fue el golpe definitivo para los sufridos pobladores de la cuenca Saladina. Ausente el agua disminuyó la actividad económica y la región se detuvo primero y comenzó a involucionar más tarde. Santa Isabel en el norte, Limay Mahuida y La Reforma en el centro y Puelches en el sur fueron despoándose lenta pero inexorablemente a la vera de un cauce que muy ocasionalmente —cada cinco o seis años— traía un hilo de agua. Algarrobo de Aguila, junto al Atuel, ni ese consuelo tuvo, ya que el río no trajo una gota durante casi 25 años.

Esa situación no fue nunca aceptada por los pampeanos que siempre, a través de gobiernos de distinto signo, plantearon el problema y efectuaron reclamos, nunca atendidos. Un sentimiento latente pero disperso fue palpable en la población pampeana e hizo eclosión en 1973, en ocasión de una crecida excepcional de el Chadileuvú y el Atuel. Los reclamos populares, masivos, se tradujeron en petitorios, marchas, constitución de comisiones y presión sobre el gobierno provincial para que activara los reclamos ante el gobierno nacional. El argumento de la no interprovincialidad del río, base de la posición mendocina de uso inconsulto de caudales, quedó sin sustentación al dictar el gobierno federal el Decreto 1.560/73, mediante el cual se le reconoce a La Pampa, como provincia condómina en el recurso, participación en las regalías de la producción hidroeléctrica del Complejo el Nihuil.

En el orden provincial, La Pampa crea entonces los organismos técnicos necesarios para una consideración a fondo del problema. Este, según los pampeanos, que coinciden con la posición internacional argentina en materia hídrica —de ahí que se hable del "Itaipú mendocino"— debe ser visto en forma integral, considerando a toda la cuenca del Desaguadero como una unidad y regulando su funcionamiento en forma armónica y equitativa, evitando un uso totalizador e irracional en las subcuencas afluentes y promoviendo la posibilidad —cierta— de desarrollar las zonas de

crecimiento de los oasis mendocinos y sanjuaninos*

Río	1908	1937	1947	1960
Jáchal	62	102,7	107,7	735
San Juan	10.896	23.764	26.422	38.274
Mendoza	15.543	43.747	57.644	75.816
Tunuyán	3.977	18.756	24.547	45.835
Diamante	870	10.514	14.001	35.139
Atuel	s/i	684,4	2.223,4	8.831
Bermejo	s/i	237,4	434	723

* Estos datos, en hectáreas, corresponden al cultivo de la vid. En el caso del Atuel el crecimiento posterior a 1947 señala el desarrollo de la Colonia Alvear, en el sur de Mendoza, gracias a la construcción de los embalses El Nihuil y Valle Grande.

Fuente: Gobierno de La Pampa: *Primera Reunión Nacional de Ambiente Humano*. Mesa II: Deterioro ambiental de Areas Rurales. La cuenca del río Salado en la Provincia de La Pampa. Comunicación preliminar. 1974.

las cifras del deterioro

Los siguientes datos corresponden a los censos de los años consignados. Los departamentos que se mencionan son aquellos que el Atuel y el Salado atraviesan en La Pampa*.

POBLACION HUMANA

Departamento	Años		
	1947	1960	1970
Chadileo	2.420	1.838	1.443
Chicalcó	1.189	1.120	920
Limay Mahuida	1.663	949	772
Curacó	1.504	887	834

GANADERIA. Vacunos

	1930	1947	1966/67
Chadileo	13.915	15.406	3.805
Chicalcó	23.343	12.064	9.539
Limay Mahuida	19.001	9.162	5.119
Curacó	3.853	3.618	1.076

GANADERIA. Ovinos

	1947	1960	1966/67
Chadileo	114.356	142.782	54.286
Chicalcó	60.823	57.845	18.043
Limay Mahuida	93.904	116.116	39.304
Curacó	130.207	178.234	45.673

Fuente: El río Colorado y la franja desértica pampeano-patagónica. Contribución al estudio de la integración nacional. Santa Rosa, Centro de Investigaciones Geográficas, 1973. Tomo I.

aguas abajo. Teóricamente, en el caso de una cuenca ordenada y regulada, existe un superávit hídrico capaz de satisfacer los reclamos pampeanos sin afectar para nada los cultivos de aguas arriba.

Pero en todo este accionar juega un elemento importantísimo: el tiempo. La no realización de las obras pertinentes dentro de un lapso dado —que se achica día a día— puede traducirse en hechos de carácter irreversible, como la salinización de los suelos que tornarían imposible o muy oneroso cualquier intento posterior de recuperación del desierto.

referencias:

- (1) Olascoaga, Manuel J.: *Estudio Topográfico de La Pampa y Río Negro*. Buenos Aires, Oswald y Martínez, 1861.
- (2) De la Cruz, Luis: "El viaje a su costa de Alcalde Provincial del Muy Ilustre Cabildo de la Concepción de Chile, don Luis de la Cruz", en: Pedro de Angelis: *Colección de obras y documentos relativos a la historia antigua y moderna de las Provincias del Río de la Plata*. Buenos Aires, Imprenta de El Estado, 1836-7.

- (3) Velasco, Jorge: *Expedición sobre los indígenas del Sur, diario de marchas, situaciones y acontecimientos acaecidos en la división de la derecha que se movió desde Mendoza a su fortaleza de San Carlos para de allí marchar en combinación con la de San Luis, Córdoba y Buenos Aires el 1º de marzo del año de 1833*. Mendoza, Imprenta de la Provincia, 1833.
- (4) "La Pampa. Nueva provincia argentina", en *Caras y Caretas*. Año X, tomo IV, 1907.
- (5) Centro de Investigaciones Geográficas de Santa Rosa, La Pampa: "Cuenca de los ríos Atuel-Salado. Proceso de Degradación del sistema". Santa Rosa, 1975.
- (6) Id.
- (7) Ministerio de Obras Públicas. Dirección General de Irrigación de la Nación. Expediente 1744, Letra P. 934: "Informe del Ingeniero Carlos Alberto Dillon con motivo del reconocimiento efectuado en los bañados y en el curso inferior del río Atuel" (junio 25 de 1941).
- (8) C.O.P.D.R.I.P. (Comisión Popular de Defensa de los Ríos Pampeanos): *Una Causa Pampeana: La cuenca de los ríos Atuel-Salado-Chadileuvú*. Santa Rosa, 1973.
- (9) Centro de Investigaciones Geográficas de Santa Rosa, La Pampa: "Cuenca de los ríos Atuel-Salado. Proceso de Degradación del sistema". Santa Rosa, 1975.
- (10) Id.
- (11) Cfr. E. M.: "El Salado. Del tapón de Ugalde a la Resolución 50/49. Gobierno y desgobernación del Salado", en: *La Calle* (Suplemento del diario *La Arena*). Santa Rosa, 1970.

vicente zito lema

creación, locura y realidad

una cuerda tensa

Todavía hoy, nada asusta tanto a la sociedad como el espectáculo de la locura, y nada teme tanto como su contagio. Hasta tal punto, que todo un sistema hospital está destinado a trazar una frontera infranqueable entre los "locos" y los "cuerdos". Como si la sociedad se empeñara en negar un probable espejo de su verdadero rostro. De cualquier manera, la vida brota detrás de esos muros y esas rejas. Graffiti, poemas, canciones y expresiones plásticas así lo atestiguan. Por supuesto, para el sistema manicomial esas manifestaciones no alcanzan jamás el nivel estético sino que son otras pruebas condenatorias de la locura. crisis, con un criterio opuesto de la salud mental y del arte, optó por replantearse algunos interrogantes. ¿A qué impulsos y necesidades internas y sociales responde la obra de arte? ¿Hay un arte normal y un arte patológico? ¿Hasta qué punto esa diferencia no responde al viejo esquema divisorio entre "salud" y "enfermedad" mental? Al esclarecimiento de esta problemática contribuyen los diálogos sostenidos por Vicente Zito Lema con Enrique Pichon Rivière, maestro de la psicología argentina, y con dos artistas plásticos de singular valía, Eduardo Bertozzi y Luis, respectivamente internados desde hace seis y veinte años en el Hospital Neuropsiquiátrico José T. Borda, ex "Hospicio de las Mercedes".

diálogo con enrique pichon riviere

—Uno de sus campos de investigación ha sido el de los mecanismos de la creación artística. Un tema doblemente complejo, tanto por las dificultades que implica conocer los móviles, circunstancias y estados psíquicos que desencadenan la creación, como así también por las peculiaridades que configuran el calificativo "artístico". ¿Cuál ha sido su punto de partida? O bien, ¿cómo definiría una obra de arte, y cómo caracterizarla, básicamente, el mecanismo de su producción?

—Parto de entender que un objeto de arte es aquél que nos crea la vivencia de lo estético, la vivencia de lo maravilloso, con ese sentimiento subyacente de angustia, de temor a lo siniestro y a la muerte. Y que, por ello mismo, sirve para recrear la vida.

Y estos productos se originan en un proceso que concilia y que consigue la reconstrucción del objeto previamente desmenuzado a través de una técnica específica. Es como si fuera un rompecabezas. Todo dependerá de cómo se colocan las piezas y del sentido que se busque con ellas. Cuando el movimiento es dirigido hacia la unidad y tiene la forma de espiral dialéctica, surgirá la creación.

—¿Podríamos extender sus conceptos diciendo que el quehacer del hombre, en un contorno histórico, social y económico determinado, buscando penetrar la realidad y comunicar un conocimiento que provoca emoción (ya que se ha estado en contacto con la muerte y se retorna a la vida) y que magnifica la apetencia de lo bello, se concreta en obra de arte (codificada) cuando cumple con los requisitos de su mecánica interna y externa (esto en forma estricta y, paradójicamente, con absoluta libertad)...?

—Así es. Y permítame completar aún más esa idea. Toda creación de objetos, sean estéticos o industriales, está ligada a la situación socioeconómica del país en el que tiene lugar; o sea, tienen en común su calidad de emergentes sociales, provienen de las mismas fuentes y están condicionados por ellas. Ahora bien, desde un punto de vista psicológico debe destacarse que la vivencia de la muerte es lo fundamental en toda situación de creación. La diferencia, entonces, entre un objeto de industria y un objeto de arte suele estar ligada a las experiencias de los sujetos y a sus esquemas referenciales previos.

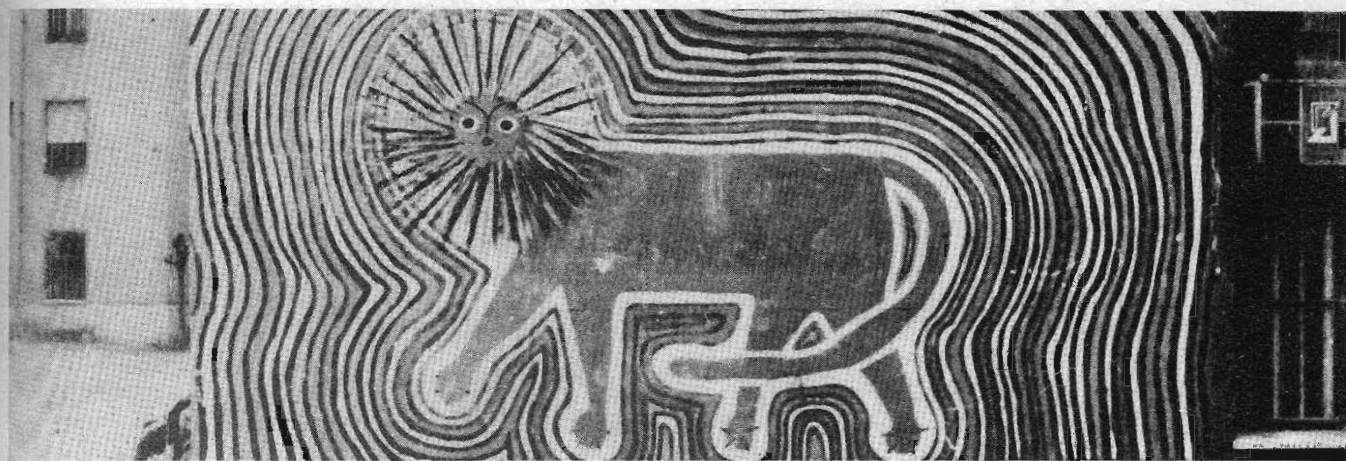
—...Y al grado de libertad que haya tenido el productor del objeto como consecuencia del sistema de producción vigente, de la inserción del sujeto en esa rueda de producción y de las peculiaridades del objeto que lo calificarán en un grado distinto dentro del circuito de las mercancías...

—Sí, es correcto. A la vez, e insistiendo en lo que es distintivo (como consecuencia precisamente de lo antes señalado), vemos que sólo la obra de arte es capaz de producir esa vivencia de lo maravilloso, que fundamenta el sentido de lo "bello". Es que un verdadero artista logra, tras una elaboración consciente de la inconsciente presencia de lo siniestro, transmitir al espectador, en lo objetivado, una realidad particular de armonía y de movimiento, con un plan y una estrategia bien definidos. Lo que no sucede, y entro ahora en un terreno más conflictivo, en las creaciones de los alienados. De todas maneras, y para dar mayor precisión a mis conceptos, hablo en estos casos de "arte patológico" o "imaginería de los alienados".

—Usted acepta la distinción del producto, es decir, habla de "arte normal" y "arte patológico". ¿Cree que es también posible, con igual énfasis, distinguir entre los mecanismos creativos de artistas "sanos" y "enfermos"?

—Sí, hay diferencias notorias. En el artista normal el proceso creativo se da en forma controlada y es definitivamente temporario. En cambio, en el alienado es más automático, más permanente y, en cierta medida, más necesario. La obra del alienado participa de las características del pensamiento mágico. La del artista normal no carece de magia, en tanto también él trata de ejercer un dominio y control sobre este mundo, pero no crea para transformar el mundo exterior de una manera delirante, sino que su propósito es "describirlo" a otras personas sobre las cuales trata de influir, teniendo la tarea un significado definido. Aprende, progresa, haciendo ensayos, sus modos de expresión cambian y su estilo puede transformarse, en tanto no está estereotipado en ninguna imagen o situación.

El artista alienado está impulsado a crear con el fin de transformar el mundo real; no busca un público ni trata de comunicarse. Trata de reparar el objeto destruido durante la depresión desencadenada por la enfermedad. Le aclaro que por la importancia que tiene para mí esta cuestión, la he meditado varias veces y sigo sosteniendo, en lo fundamental, esos mismos puntos de vista.



Mural de Luis en el Hospicio.

—¿No cree, sin embargo, que en toda creación artística hay siempre una conciencia alterada y que, por lo tanto, es más profunda la identidad que la distinción si comparamos los procesos creativos tal como se dan en el artista "normal" y en el "alienado"? ¿Qué hay, acaso, detrás de un poema o de un cuadro más que exasperados conflictos con la vida? ¿Son tan diferentes los sufrimientos que subyacen y emergen en los conflictos que impulsan a la creación como para poder separar al artista "sano" del "enfermo"...

Usted mismo ha señalado numerosas veces que el criterio de salud que permite establecer si la conducta de un sujeto es adaptada o patológica está emparentado con un sistema de representaciones y con una infraestructura de relaciones de producción, y que ese criterio de salud, como condensación de ideas, es condensación de las ideas de la clase dominante, y sirve, precisamente, como un instrumento de esa dominación. Ahora bien, ¿no es, ese concepto, extensible a las normas estéticas? Si la ideología dominante, en defensa de sus intereses, descalifica conductas, tachándolas y castigándolas como "locas", ¿por qué no ha de hacerlo a sus productos, es decir, a las creaciones que, en alta medida, exteriorizan esas conductas?

—Generalmente, sí, detrás de una obra está una conciencia alterada, como subestructura. Pero esa subestructura es distinta según el estado psíquico de los autores. Está alimentada de elementos no necesariamente comunes. En el caso de un artista normal, incluso, la subestructura es casi coincidente con la superestructura del sujeto, existe una desviación escasa. En el caso patológico, en cambio, la distancia entre subestructura y superestructura es mayor, profunda y deformante.

Acepto también que cualquier obra de arte puede expresar un conflicto con la vida, diríamos mejor, con el modo de vivir, pero ese conflicto asumirá igualmente características distintas según sea el artista normal o patológico. En el primer caso, el conflicto está expresado explícitamente; en cambio, en el segundo caso permanece escondido, actúa sin ser identificado. Es decir que varían las relaciones entre los conflictos y los mecanismos de producción en atención a la particular naturaleza de aquéllos.

En el caso del conflicto explícito es "como es"; en el caso de estar implícito es "como si". Finalmente, no son iguales los sufrimientos que pueden tener un artista normal y uno, alienado. Un artista

normal sufre directamente, en forma más profunda que un artista alienado, ya que en éste se trata de una situación de "aparente" sufrimiento, o sea, es como si fuera una pantalla en la cual se reflejara previamente el conflicto y sus secuelas. Hay distancia con el sentimiento, es menor el afecto.

Paso a enfrentar ahora la última parte de su planteo, advirtiendo, por supuesto, que debo tratar de aclarar lo que sería una contradicción de mi parte. O sea, como usted bien lo señala, yo he sostenido, y lo sigo haciendo, que la norma que configura el criterio a partir del cual se juzga la conducta de los individuos como "sanos" o "locos" es, como toda norma, expresión de intereses de clase, y cumple el rol de dirigir esas conductas para la reproducción de las relaciones sociales que asientan, precisamente, el poder de la clase social dominante. Se descalifica y se castiga, entonces, toda conducta no adaptativa a precisos intereses de clase sobre el fundamento de una ideología. Y, como usted bien dice, esa misma ideología es la que fundamenta el rechazo de cualquier expresión de esos sujetos previamente ya descalificados: por ejemplo, de sus creaciones artísticas. Ahora bien, hablo de arte alienado y lo desprivilegio en relación con lo que considero arte normal, eso es cierto. Pero cabe preguntarse: ¿es ese mismo fundamento ideológico de descalificación genérica de las conductas no adaptadas el que utilizo cuando hablo de arte patológico? No; es una consecuencia de otro sistema de ideas al que adhiero. Para mí, la enfermedad mental existe, es una realidad; la distinción está en el criterio en que me baso para decir cuándo una conducta es enferma y cuándo es normal. Hay, para mí, conductas estereotipadas, de adaptación pasiva a la realidad, y hay un arte, el de esos sujetos, con características propias, que emergen de ese estado psíquico particular, pasivo.

Por eso considero importante destacar que, para mí, el hecho de que la obra haya sido realizada en un hospicio o fuera de él es meramente circunstancial. Lo significativo es el estudio de los momentos mentales en que la creación se llevó a cabo; esto permitirá, con mayor carga objetiva que ideológica, distinguir entre un arte y otro, y no por el móvil de adscribirnos a una situación dominante, sino por interés científico, por interés en la verdad. Y si comprobamos, por ejemplo, que la inmovilidad caracteriza la imagen pictórica de los artistas alienados, no lo hace-

mos para descalificar sino para distinguir y precisar sus características.

—Voy a detenerme en una de sus ideas. Usted ha dicho, y me parece muy correcto, que el haber sido la obra de arte realizada en un hospicio o fuera de él es meramente circunstancial. O sea que no está allí el eje para distinguir si una obra es normal o patológica, ya que, deduzco, la internación en los hospicios, en tanto obedece a intereses de clase, no sirve para afirmar que todos los internados padecen estados de crisis espirituales, sino que, simplemente, en mi criterio, lo único común es que en todos los casos ellos han quedado al margen de la rueda productiva.

Es decir, para usted arte patológico es todo aquel realizado por artistas objetivamente enfermos. Exclusivamente. Ahora bien; pienso que, aun a partir de esa concepción, debe clarificarse una idea vigente. O sea, cuando se habla de artistas "locos" se piensa generalmente en Nerval, Hölderlin, Van Gogh, Artaud o aun Jacobo Fijman entre otras figuras semejantes. Es decir, artistas que "enloquecieron", pero que tienen obras que pueden analizarse como "antes", "durante" y "después" de la crisis, y en relación a quienes también podemos interrogarnos si crearon "por", "sin" o "a pesar" de la enfermedad. El rasgo común y distintivo de todos ellos es el de haber sido aceptados por la "cultura". Es decir que, más allá de parciales rechazos y prejuicios, muchas veces con consecuencias dolorosas, esta producción artística es analizada, difundida y criticada como tal, no como el fruto peculiar, atípico, de "mentes enfermas". Creo entonces que al tratar ese concepto vigente, difundido, de "arte patológico", debemos circunscribirnos, en especial, a la abundante obra de los internados en los hospicios o en sitios semejantes. Es decir, seres en la total marginación y sin las circunstancias especiales, muchas veces favorables, de haber sido reconocidas como artistas antes de la reclusión.

La producción de estos internados en los hospicios no es vista como arte, y creo que tampoco se le reconocería ese carácter (volviendo a los casos especiales), por ejemplo, a los últimos textos de Artaud o Fijman, si no fuera por el prestigio o los antecedentes previos a la internación. Y pienso que esto es correcto. Si nos atenemos a la estética vigente, tradicional. Pero no lo es si describimos a la estética como meramente racional e ideológicamente castrativa, y ligada a una vi-

creación y locura

sión del arte como forma de poder y actividad de distinción para gozo de una sola clase social. Esto, dicho sin olvidar que deben distinguirse las descalificaciones de tipo genérico de análisis como los suyos, hechos a partir de otros intereses, otras necesidades y fines.

—Ahora soy yo el que privilegia, para contestar, una parte del vasto concepto que usted ha expresado. O sea, comparto que está vigente una actitud que diferencia la producción de Artaud o Van Gogh de la de otros internados anónimos de los hospicios. Pero, y sin entrar a defender los móviles que impulsan a una clase social o a sus cuadros especializados para calificar o descalificar las creaciones, pregunto: ¿no hay acaso diferencias reales entre la producción de un artista que, viniendo su enfermedad, como Artaud, logra un alto grado de poesía, y la obra de un internado que intenta decir algunas cosas, pero que no es poeta, ni tampoco lo será, y que simplemente busca expresarse, sin ningún fin o meta estética? Aquí no puede discutirse que la diferencia existe, y es simplemente de calidad. Aun en la locura hay grados de calidad estética.

—Permítame, sin embargo, que insista en plantearle la identidad o, por lo menos, el alto grado de parentesco, entre ciertos productos de artistas "normales" y de los recluidos en los hospicios. Si enfrentamos las obras de estos últimos, vemos que campea aquí, esencialmente, una visión sincrética, indiferenciada, "caótica" del universo. Por lo tanto, su medio de expresión suele ser directo, "automático", sin correcciones ("No se corrige el alma", recuerdo que me contestó un internado cuando le hice una pregunta al respecto). Es decir, hay allí una relación inocente, desvalorativa; el mundo es una totalidad, no se distinguen ni antepone el bien y el mal, lo bello y lo feo, la tierra y el cielo; tampoco se separa lo "propio", o interno, de lo "ajeno", o exterior.

Podrá decirse, entonces, que lo creado está lejos de la "unidad", sí, pero en la medida en que se entienda a la unidad como el centro de una realidad estética codificada, sea lo "bello" como valor atemporal y a-ideológico al que se llega a través de un pensamiento "racional" y adaptativo a las estructuras socioeconómicas dominantes. Ahora bien, estas obras, y los mecanismos que condujeron a su concreción y están allí reflejados, ¿difieren acaso sustancialmente de lo que es propio de las llamadas "vanguardias artísticas" de nuestro siglo? Los artistas surrealistas, por ejemplo, y tantos otros creadores influidos posteriormente por este movimiento (y, antes de ellos, los artistas "malditos" y "románticos"), ¿no manejan y valorizan las mismas pautas y los mismos procesos que los considerados artistas "alienados"? ¿Y no es ello extensivo a los artistas naïf o verdaderos creadores populares?

—Admito, sí, que en estos casos las relaciones son profundas, evidentes, pero se mantiene, según mi criterio, insisto, una gran diferencia: el artista normal logra la (verdadera) unidad, armar lo que previamente desintegró, despedazó, cosa



Oleos de Eduardo Bertozzi.

que no logra el artista alienado. Esto es más visible en la imagen pictórica que en la imagen literaria, pero ahí también se da. Ello no quita que, una vez más, reconozca, sin embargo, que el arte patológico entra en una de las categorías de "lo imaginario", de donde también emergen las grandes producciones fantásticas: mitos, religiones, sueños, delirios, arte... Por ello también acepto, incluso lo he destacado, que al lado de las diferencias formales existentes hay leyes generales que regulan tanto las estructuras como los temas y dinamismos de todas estas producciones. Hay mucho que investigar en este campo y ello debe hacerse sin prejuicio... Pero hay un punto sobre el cual, en cierta medida, hemos discrepado, y quiero volver a él porque lo considero tal vez el fundamental para establecer los grados de identidad y diferenciación entre artista normal y alienado. Me refiero al concepto de *unidad*, o integración. Pues bien; es cierto que este concepto es dinámico y no estático, pero tampoco es arbitrario, pues, justamente, la unidad es la superación dialéctica del caos. Y sin olvidar, tampoco, que esta unidad puede anidar o estar cifrada en lo más profundo y, por ello mismo, más inaccesible de la obra. Años atrás comenté unos trabajos referentes a Picasso y el accionar del inconsciente, y lo asocio porque pienso que allí se puede encontrar un ejemplo correcto. Picasso es, posiblemente, el pintor, el investigador, el hombre, que más se ha atrevido a frecuentar la muerte, la total desintegración, en la creación artística. Ha elaborado lo maravilloso a partir de una ruptura caótica, pero que ha sabido y podido recomponer, reintegrar. La muerte le ha servido para re-crear la vida. Pues bien; Picasso se aparecía entonces, y aún hoy, en muchas de sus obras como carente de toda unidad, con todos sus elementos rígidos, desconectados. Sin embargo, no es así. Un análisis profundo nos permite comprobar que es un artista que ha tomado su obra como camino de investigación y que ha descendido a las etapas más regresivas de su propio inconsciente. Pero no se ha perdido, no ha muerto, no ha enloquecido en su viaje,

sino que ha encontrado allí la raíz de su unidad, más dolorosa, pero no por ello menos vital y comunicante, tal como se da en el *Guernica*; es decir, no ha sucumbido ante la enorme presión de su propio inconsciente, como sí sucumbe un artista psicótico, porque éste no es capaz de exteriorizar su inconsciente; tampoco puede proyectar su emoción como una forma de vivir y de compartir el mundo que lo rodea.

Sin embargo, lo que hemos dicho antes también nos muestra, desde otro ángulo, la profunda relación que hay entre el arte (en general) y la locura. A tal punto que, muchas veces, concretar la obra de arte es el medio de lograr o mantener la salud psíquica.

El artista es un ser de "anticipación", un verdadero "agente de cambio", embarcado en el tobogán de la espiral, creando, destruyendo un objeto anterior para recomponerlo en un nivel más alto. Esa actitud de cambio provocará fuertes resistencias y, en el caso de las propuestas más audaces y de ruptura con lo anterior, con la realidad aceptada, puede llegarse a que la sociedad diagnostique "alienación" en ese creador: el impacto del nuevo objeto estético ha sido demasiado brusco, profundo, y pone en peligro los esquemas consagrados. Sin embargo, no puede hablarse aquí de arte patológico; la ruptura con lo anterior no es el carácter definitorio de éste; por lo contrario, es común a todo arte de avanzada.

Tampoco hay aquí incomunicación, sino dificultad en la comunicación, debido a lo nuevo del mensaje que complica su captación por parte del receptor. El arte típicamente alienado carece en general de valor plástico, no hay propuesta dinámica de cambio sino estereotipo; no hay unidad, sino caos, y no hay dificultad en la comunicación sino falta de comunicación. Admito, sin embargo, que estamos transitando aquí un terreno muy resbaladizo y no explorado totalmente.

(Lo que se publica es un fragmento del libro de Vicente Zito Lema, "Conversaciones con Enrique Pichon Rivière sobre arte y locura", de próxima aparición, y se da a conocer con autorización de Timerman Editores.)

diálogo con eduardo bertozzi

— Hace mucho frío en este lugar

—Peor es en el alma... No nos quejemos.

—Sin quejas entonces. Hablemos de arte. ¿En qué época empieza a pintar y a dibujar? ¿Por qué motivos?

—Mi primer dibujo es de mayo de 1970. Ya estaba aquí, en el hospital. Lo hice a instancias de una ayudante, que era grafóloga. Me insistió mucho. Fue durante mi primera internación. Estuve, aproximadamente, seis meses. Pero a mí siempre me gustó dibujar y pintar, desde que era chico. Y cuando tuve una serie de dibujos seleccioné quince o dieciséis y fui a recorrer las galerías. En uno de esos días lo conocí a Petorutti. Me animé a mostrarle mis dibujos y el comentario que hizo fue: "Usted va a dar un salto enorme, siempre y cuando no se quede, y yo creo que no se quedará".

Entendí ese mensaje: se trataba de dar un salto al vacío. Y yo padezco de vértigo. Es un problema dar ese salto, ¿no? A veces pienso que hay cosas que se escapan a nuestro control. Como si fueran soles que tienen sus propias leyes, leyes difíciles de discernir...

—¿Trabaja con verdadera libertad?

—Eso es difícil de saber. Porque con la libertad pasa lo mismo que con la locura: son verdades que cambian según las personas. Pero, por lo menos, en cuanto al espacio físico, aquí estoy bastante cómodo, y hago lo que realmente quiero hacer. Pienso que de no ser así, de no tener ese grado de libertad, jamás pintaría.

—Hablemos de sus mecanismos creativos...

—En esto también enfrente leyes de las que todavía no tengo total dominio. A veces me ocurre que en ciertos trabajos, por ejemplo en uno que me inquieta y me atrae mucho —se llama "El amor"—, siento como si respondiera a una fuerza poderosa que no está instalada dentro de mí. O sea, es como si de pronto estuviera totalmente vacío y actuara de una manera "mecánica". Aunque no sé hasta qué punto esto es absoluto, y dudo también de que la palabra "mecánica" o "inconsciente", sea la más justa.

De ese cuadro mío, "El amor", tenía algunos bosquejos, pero cuando entré en su verdadera realización sentí que manejaba el pincel como si fuera un instrumento ajeno, del que ni siquiera tenía control. Es por eso, y no por falsa humildad, que cuando alguien me pregunta: "¿usted es pintor?", generalmente contesto: "Yo pongo el pincel". Es que hay cosas que un hombre nunca va a llegar a saber verdaderamente... Porque son cosas graves que sustentan la posibilidad de vida. Y pienso que si el universo de alguna manera se mantiene, es, precisamente, por la duda... Una duda que es como un desangrarse, como si uno se pinchara la cabeza y empezaran a brotar escupitajos de sangre adentro...

—Usted me ha dicho que empieza a pintar y dibujar en el Hospicio. Antes de eso, ¿qué hacía? Me refiero a su vida en



general, no sólo en relación al arte...

—Nací el 28 de setiembre de 1939, en la capital, en el barrio de Chacarita. Soy hijo único de una familia ni pobre ni rica, lo que ahora se llama clase media. Mi madre se quedaba en casa y mi padre salía a trabajar, correteaba mercaderías. Yo hice la escuela primaria y después estudié hasta quinto año de bachillerato, pero no me recibí, abandoné.

—De esos primeros años, ¿qué es lo que recuerda más?

—Los descubrimientos que hice de la vida... yo tuve, creo, una infancia bastante jodida.

—¿Por qué?

—...No sé... no sé... Tal vez por mi rebeldía, por mi mal carácter, cosa que explotó a los diecisiete años. Una pauta la da el hecho de que abandoné entonces el colegio nacional...

—Debe haber un motivo para esa "explosión", para ese desencadenamiento. Y a veces, el saber sirve para aliviarnos el espíritu...

—Hoy, para mí, lo único importante es el hecho que exploté. A los diecisiete años nada ni nadie me podía sujetar. Ni mi madre. Y me fui de mi casa. Y estuve preso. Y ahora pienso, mirando desde lejos, claro está, que de algún modo eso me hizo bien. La cárcel me dio un caudal enorme de sufrimiento y de realidad, de una realidad muy especial pero que también integra la realidad general o total. Hace poco, precisamente, leí un artículo

sobre Oscar Wilde. Allí se hacía mención del cambio fundamental en este poeta a partir de su encarcelamiento, pasando de una poesía casi superficial a otra que tiene un contenido de hondo dramatismo y realidad. Y el enfrentar a fondo la realidad es el conflicto diario que, se me ocurre, tiene diariamente todo artista. Ahora bien, ¿qué es un artista? No es artista el que sólo se asombra de que el cielo es hermoso. Para mí, artista es aquél que cuando mira el cielo de pronto se pregunta: ¿pero, qué pasa en ese cielo, no hay una estrella? Entonces ¡pum!, saca de sí la estrella que faltaba y la pone en el cielo. ¿Y qué pasó? ¿Él inventó la estrella? No. La estrella estaba. La facultad que el artista tiene es de ver el elemento y ponerlo en su lugar, dentro de un orden que se puede llamar justo. Plantar el elemento, más que ponerlo... No sé si hay claridad en lo que digo. De todas formas no dejo de ser lo que creo que en pintura se llama un "artista bruto". Lo mío es absolutamente intuitivo.

—¿Influye mucho en su pintura la circunstancia de su internación? El estar en contacto continuo con el dolor, con una realidad cuyo dramatismo nos desborda, ¿no es una trabazón para la libertad creativa?, ¿no reduce o fragmenta su visión de la realidad?

—Lo que he descubierto, lo que sé, después de vivir en un hospital, es que cualquier postura, forma, movimiento o conducta humana, aun la más absolutamente insólita, existe. Y que todo eso puede ser trasladado a la pintura. No se trata de que yo plantee que esto es un cementerio de fenómenos, ya que en ese caso yo sería el primer monstruo; a lo que me refiero es a un problema de hondura final, esencial. Un manicomio muestra y enseña lo que hay adentro, muy adentro del hombre, de cualquier hombre. En cuanto a la influencia de esta vida en mi pintura y hasta qué punto se ha restringido mi libertad es algo sobre lo que en este momento no tengo todavía mucha conciencia. Es cierto sí que gran parte de mi obra, especialmente mis primeros dibujos y óleos, y también otros que estoy haciendo ahora, tienen que ver con lo apartado, con lo que se calla; son mi manera de gritar. Y está presente lo que me pasa y el mundo que me rodea y del que formo parte. Es que uno vive, prácticamente, de lo que le dan los demás. Por eso mismo es que yo trato de mostrar mis trabajos persona a persona, y también por eso los exhibo en las paredes del hospicio.

Pero volviendo a las influencias es innegable que todo lo que uno mira y siente se va acumulando, hasta que en un momento estalla, y mi pintura es una forma con la que estallo. Yo no agrando el dolor, yo pretendo escaparme de la demagogia, pero viendo mis cuadros ahí en los corredores, en la sala, tengo la sensación, cada vez más honda, de que son espantosos. Y ello es por el sufrimiento que contienen. A la vez, vistos ahí, me parece que cobran vida, movimiento...

creación y locura

—¿Le pesa su soledad?

—Soy un hombre que tiene una gran soledad instintiva y natural. Aunque ahora estoy entrando en otra etapa de mi vida: en la construcción de mí mismo a través de la pintura.

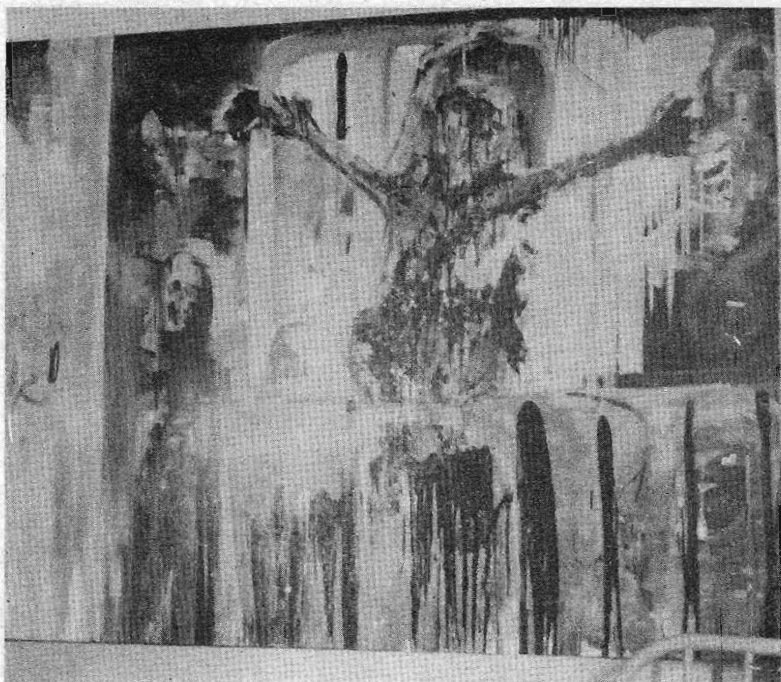
Pero me he quedado pensando con la influencia que puede tener el manicomio en mi pintura y en mi sentido de la libertad... Si yo enfrente un cuadro mío y me pregunto: ¿qué lo caracteriza?, contesto: su alto grado de apartamiento, de grito. Ahora bien, ese sentimiento que pongo en la obra, ¿nace por estar aquí, depende de mi internación? Creo que son sentimientos que ya tenía pero que en contacto con este ambiente se han agudizado. Lo que yo podría pintar como tremendo en otro lugar, el manicomio obliga a convertirlo en algo más tremendo aún, porque así es la realidad. El manicomio apuró, agilizó lo que yo debía decir. En este sitio el tiempo pierde dimensión, tal es así que ya ni uso reloj pulsera. Tenerlo y no tenerlo es exactamente lo mismo. Se entra en otra cosa, en otro mundo... que yo no puedo describir muy bien... es como si el pensamiento siempre volara, y a veces uno está cansado y no puede y no puede... hacer que el pensamiento se quede quieto.

—¿Ha encontrado compensación contra el dolor, felicidad en su pintura...?

—Sí. Y hasta cierto punto la pintura ha sido mi familia, de la cual prácticamente carecía. Tal vez por mi excesivo sentido de la individualidad, por egoísmo, y un poco también por las circunstancias de la vida misma; en fin, por un montón de hechos que ya ni vienen al caso. Y todo eso agravado con la muerte de mi padre. Fue entonces cuando me sentí más solo que nunca en el mundo. Descubrir la pintura representó para mí una suerte, una salvación, o al menos una gran ayuda. Pero ahora tengo necesidad de algo más, tengo necesidad de un hogar. De una mujer, de una compañera. Estoy pasando por una etapa en que la pintura ya no me basta contra el sufrimiento, la soledad... Podría sí, por cabeza dura, por obcecado, y por lo que otros podrían llamar "garra", continuar absolutamente sólo. Sin embargo, ya no sería lo mismo. Pero yo no tengo derecho a quejarme aunque pueda pasarla muy mal. Yo soy una caldera las veinticuatro horas del día. Es decir, mi pensamiento es algo que me apabulla por instantes, y por instantes no alcanzo a dominarlo... Antes dije que yo voy cambiando, como mi pintura. Ahora, frente a la tela, hay un individuo que está más templado y que además quiere. Y no es solamente un querer egoísta. Pretendo entregar mi alma. Se trata de una gitana. Yo pienso que un hombre es otro después de conocer a una mujer gitana. Es que la gitanería tiene algo muy especial. Es la magia que anda. Por eso, todo lo que pinto en estos momentos tiene que ver con los gitanos. Aun las flores, que no son otra cosa que retratos de esa tribu que he conocido.

—Hay una obra suya por la que siento gran afinidad, y que me emociona profundamente: es el homenaje a Antonin Artaud. ¿Cómo nació ese trabajo?

—Ese trabajo y otros que yo también



realidades

He visto las pinturas de Eduardo Bertozzi en los pasillos y dormitorios del Servicio 25.

Y hoy mismo quedé quieto frente a dos enormes reses colgadas de los ganchos y chorreando sangre sobre el mármol de una carnicería.

Ya no se trata de decir si esas cosas son justas o no justas su razón y parentesco.

Lo que aquí importa es su realidad.

O sea: Bertozzi vive en el hospicio. Allí tiene su reino o barraca en esta tierra de la más brutal tortura y pesadumbre. Allí puede pasear o correr o besar a esos otros desolados apenas cubiertos por una frazada. Y puede tener hambre y recibir el asco. Y puede gritar furioso. Y puede llorar asustado. Y puede reír o blasfemar todo el tiempo necesario para que su alma y su cuerpo se conviertan en el alma y en el cuerpo de un ángel o de un demonio según las horas y los días y no por eso su pintura dejará de alumbrar como un gran ojo en la bóveda.

Y esto obedece:

A que puede aferrarse de las paredes del hospicio como si esos ladrillos y ese cemento y esa cal

fueran el vientre de una mujer de dulzura infinita.

O fueran el Dios que guía y sufre por nuestros actos.

Esa es la realidad:

Nuestro Dios y el cielo son celestes y bienaventurados porque están fuera del horror.

Y la historia es un perro salvaje que nos devora sin mayores duelos.

Y las pinturas de Bertozzi son obstinadas resistencias son puños humanos son soles contra la asfixia.

Entiéndase: son montones de vida.

Una vida que puede más que la muerte.

Porque no la rechaza.

Porque no la teme ni tampoco la lambe o la servicia.

Simplemente le da un cuerpo le da los amarillos y los negros de su comida.

Y le da los límites de una tela.

Para que ella descanse a nuestro lado sin enfrentamientos.

En el hospicio.

O en cualquier otro lugar desnudo.

Abierto a la intemperie.

Donde el sufrimiento es un hacha afilada y no una limosna.

Donde las reses colgadas de un gancho chorreando sangre no traen asco sino hambre.

Un hambre grande.

Grande como el pozo donde un hombre se interna todos los días para volver.

Más feroz más destrozado y más inocente.

vicente zito lema

mayo de 1976.



diálogo con Luis

los veo como los más exasperantes han nacido después de fuertes conmociones que me han causado la muerte de amigos. Uno está en un mundo donde viven miles de personas, y donde, de esos miles, se llega a conocer a muy pocos. Entonces, verlos morir me conmociona. Más aún porque el morir no es una condición especial del loco. Por el contrario: el loco generalmente sobrevive. Y hay compañeros que han dejado una huella profundísima en mí; y estoy seguro de que deben estar en el cielo. Si me están mirando no sé, pero que están en el cielo estoy seguro.

Había un compañero, un muchacho de mediana edad, que nunca hablaba con nadie, y que un poquito antes de morir recobró toda su lucidez. Empezó a conversar con todo el mundo, pero ya estaba como muerto, era apenas un esqueleto. Yo siempre había tenido por él gran cariño, y por eso hice el cuadro. El que está ahí, sentado en esa cama, es él. En cuanto a Artaud, lo quiero, pero no lo comprendo. Incluso compré todos sus libros. Leí algunos; otros, los tengo guardados. Lo que me impactó de Artaud son los borbotes. Que es lo que yo también a veces experimento... Es el hecho de sentirse asfixiado por una cuerda que está muy tensa. Muy tensa, muy tensa, pero que no se termina de cortar. Y uno, más que ahogarse, siente una gran angustia que lo desgarrar.

—¿Por qué no se va del Hospital?

—Es que yo vivo mi realidad. ¡Yo no vivo una realidad impuesta! Por eso, aunque alguna familia me quisiera insertar como miembro de ella no aceptaría. Si no es para vivir con una compañera yo no salgo. Es que si hay algo que evito es la contaminación, lo que yo llamo la contaminación. Es difícil integrarse. Yo sólo lo puedo hacer bien con los gitanos. La razón no la sé. Y no puedo decir que soy gitano porque me falta mucho para ello. Además, aquí en el hospital no se está tan mal, hay una individualidad comunitaria. Y uno está pegado codo a codo con el espíritu, con el dolor y con el sufrimiento. Lo importante es no masoquearse con eso, algo muy difícil de lograr... Es que el hecho de estar todo el día aquí, hace que se empiece a sufrir no sólo por uno sino a la vez por los demás. Aunque el otro no sienta que estoy sufriendo por él. Es el caso de los mágicos, de montones de personas que ya han perdido todo contacto con lo real. Están enroscados dentro de sí, son personas que se pasan meses y meses, años sin hablar con nadie. Y yo me hago partícipe de ese mundo porque es mi mundo. Es el mundo del dolor, no de la alienación.

—¿Se siente en alguna medida enfermo? ¿Qué dicen sus médicos?

—Soy un hombre sano. Pero, más que sano, pienso que soy un individuo puro, por momentos inocente. Y en lo referente a la pureza, trato de ganarla, y tengo la convicción de que estoy avanzado en ello. Cuesta, pero debo seguir andando. Por más que sienta a veces que los hígados se me salen por la boca.

—¿Usted ha hecho estos murales?

—Sí, pero ya no los hago más; me fatiga mucho.

—¿No tiene deseos de volver a esa tarea? ¿Qué dicen sus compañeros, aquí en la sala?

—Justamente hace unos días un chico me pidió que hiciese otro mural, aunque fuera de tamaño pequeño, pero no fue posible, me canso demasiado. Pinto, entonces, de vez en cuando, pero murales ya no.

—¿Estos murales, cuándo los hizo?

—No recuerdo bien... hará dos, tres, cuatro años...

—¿Qué pintura utilizó?

—Pintura común. Una pintura bastante pobre. Era la que se pudo conseguir.

—¿Tenía algún bosquejo? ¿Preparó la pared? ¿O trabajó directamente?

—No, no... todo lo hice de primera, sobre la pared.

—Por supuesto, habrá notado que las obras día a día se van deteriorando...

—Sí, se deterioran continuamente.

—¿Piensa hacer algo, arreglarlos, volverlos a pintar?

—No, no, ya no puedo. Antes podía más que ahora. Andaba todo el día con una escalera y los tachos de pintura paseándome por el hospital. Sin embargo hoy, aunque quisiera, ya no podría hacerlo. Créame, físicamente ya no puedo. Estoy enfermo del corazón, aparte me duelen las manos, terriblemente.

—¿Cuánto tiempo lleva en este hospital?

—Veinte años.

—¿Tiene familia?

—Tengo hermanos. Mi padre y mi madre han fallecido.

—¿Cursó algún tipo de estudios?

—Sólo hice la escuela primaria.

—¿Y de pintura y dibujo?

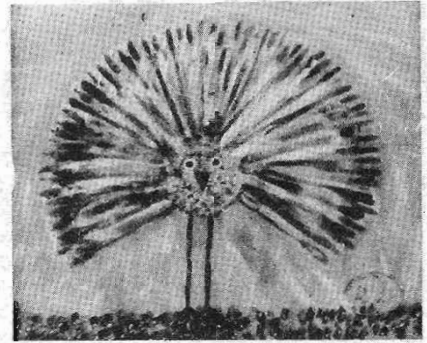
—De eso nada, en absoluto. Yo no pinto, yo hago travesuras. Pintar es diferente, es otra cosa. Hay gente que pinta porque sabe pintar. La pintura es difícil, y yo hago travesuras de chicos.

—¿Por qué llama a sus obras "travesuras"?

—Y... porque son travesuras de una persona que no sabe nada y agarra un pincel para vencer su tiempo. Yo no sé... siempre se busca una satisfacción en la vida, y unos pintan, otros escriben... Por eso digo que son travesuras. No son trabajos de una persona que sepa. Aquí mismo hay muchas personas que saben, y que ahora no pueden, porque están incapacitados, porque están enfermos.

—¿Está conforme con sus trabajos? Debo decirle que sus murales me impresionan profundamente, al igual que sus cerámicas, sus pinturas...

—Bueno, a muchos compañeros, a muchas personas, también a algunos médicos, mis trabajos les parecen bien. Yo siempre digo que hay distintas personas para valorar distintas cosas. Para mí, las cosas que hago tienen el valor de haber puesto paciencia, trabajo. Tienen el valor de haber pasado horas con ellas, haciéndolas, de haber sudado. No porque uno sea un artista, sino que tienen valor por-



que uno se ha empeñado en hacer una cosa y la ha terminado. Por ejemplo, los murales: yo recuerdo que mientras los pintaba sentía en el corazón una bola que quería reventar. Es que sufría de una seria lesión; mi corazón parecía que iba a estallar en cualquier momento, y yo seguía en la tarea.

Y ahora, pese a todo, me gustaría trabajar en murales, pero a veces uno hace lo que humanamente puede, no lo que verdaderamente quiere.

La vida no es más que una, y hay que cuidarla. Todas las cosas son lindas, son bonitas, hay mucho a lo que uno puede dedicarse con cariño, pero la vida es una sola y cuando se va, ya no se puede dedicarse a nada.

—¿Por qué ha hecho estos enormes murales? ¿Cuál es el sentido de su tarea?

—Es una gran duda, pero no se olvide que yo hago mis cosas por travesura... Sin embargo, le voy a contestar; no es la primera vez que se me plantea o que, mejor dicho, me planteo esa pregunta... Y la verdad es que yo, un día, me puse a pintar porque vi a otros hacerlo en el hospital. O sea: me dediqué a esto para ver qué pasaba. Y pinté unas cosas que a otros les gustaron, y un poco por ello y otro poco para vencer la soledad, para ocupar el enorme tiempo vacío que hay en el hospital, lo seguí haciendo. Al comienzo pintaba mucho: mil, dos mil, tres mil trabajos. Era crear un mundo, otro mundo, una gran travesura. Pero no olvido que en la obra que uno hace sale un poco a flote, quiéralo o no, su cotidiano...

—El dibujo a lápiz, ¿también lo ha practicado?

—Sí, algunas veces. Como se suele decir: "en esta vida he hecho un poco de todo". Justamente los otros días, en que estaba dibujando, se me apareció un gato, por ese agujero, era un gato increíblemente grande. Lo miré, y cuando volví a mirarlo ya no estaba...

—Esos gatos son también su realidad. La realidad...

—Sí, esos enormes gatos que ya ni persiguen a las ratas... Lo que ahora me pesa es estar cansado, siempre cansado. Algunos piensan que estar aquí significa ser un loco; pero yo sólo estoy cansado. Y sin embargo, también a veces me pregunto si estas cosas que uno hace, que hacen otros compañeros, como Héctor, Artiguitas, salen bien, únicamente, por estar uno loco... Creo, sí, que estando loco las cosas salen mejor o, al menos, uno no se fatiga tanto.

Yo ya no duermo, pero me hago la ilusión de que duermo... Todo es así, como un sueño.

amancio williams:

Como Walter Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier o Reginald Malcolmson, Amancio Williams pertenece a esa corriente del pensamiento moderno que busca contribuir a la solución de la vida cotidiana de los hombres basándose en una estrecha relación entre la ciencia y la sociedad.

Toda la obra de Amancio Williams está signada, precisamente, por un verdadero esfuerzo en aunar los avances de la ciencia y la tecnología a las formas concretas que asume la vida de los argentinos. Su propio hacer, ya sea en el campo de la arquitectura, el diseño, el urbanismo o el planeamiento, define una actitud creadora que constituye un aporte a la modernidad, tanto por la originalidad de sus proyectos como por el refinamiento técnico de las soluciones propuestas.

"hacer las cosas bien, dentro de una época"

—En todos sus trabajos y proyectos existe un concepto que podríamos calificar de grandeza sobre la tarea del hombre. ¿Cuál es el origen de esta concepción?

—Desde muy chico tuve instintivamente el sentido de las cosas bien hechas. Sabía la diferencia que había entre una cosa bien hecha y una regularmente resuelta. Ese instinto se fue afirmando con el transcurrir del tiempo; y posiblemente ayudó también en mi formación el medio en que vivía, la obra de mi padre, el ambiente en que me formó mi madre, la cultura de ese ambiente. Si bien nunca se habló de este tema, ahora, muy claramente me doy cuenta de que estuvo siempre en el aire. Era algo que se vivía sin hablar de ello, instintivamente.

El hacer las cosas bien es fundamental, por eso yo insisto tanto en que es necesario la búsqueda de la calidad, que la calidad no es lujo sino lo que se obtiene como producto final cuando la cosa está bien encarada y se resuelve bien.

—¿Cómo influyó en su producción el hecho de que sus proyectos de mayor envergadura no se hayan podido llevar a cabo hasta ahora en la Argentina?

—Son enormes las dificultades que encontré a lo largo de mi vida para la realización de mis proyectos. Pero, aunque a muchos le sorprenda, nunca me amargué por ello. Yo me quedé en la Argentina a pesar de haber tenido grandes oportunidades en el exterior. Por ejemplo, Mies van der Rohe, a quien conocí en EE. UU.,

me escribió ofreciéndome el Decanato de la Facultad de Arquitectura que él iba a dejar. Lo pensé y creo que hice bien en no aceptar. Porque para mí era un halago y hubiera podido hacer cosas, pero los estudios que hice acá no creo que los hubiera podido hacer allá; acá tuve tranquilidad para hacerlo. Con todo, la Argentina es menos hostil. Podía llevar un ritmo de estudio profundo, que me dio muchas bases para mi proyecto de la ciudad que necesita la humanidad.

Es evidente que lo que más desea uno es realizar su propia obra, pero sinceramente, a mí no me ha afectado mucho eso. Esos estudios están desarrollados en forma tan completa e integral que creo que se van a poder realizar, y aunque no fuera yo, si alguien los realizara mañana, yo sería feliz. La única condición que pondría es que las personas que los lleven a cabo lo hagan con seriedad y con sentido moral de no tergiversar las cosas, no achanchando esos grandes proyectos.

"La Ciudad que necesita la humanidad" y todos estos nuevos planteos los estoy encarando con la plena conciencia de que a lo largo de mi vida no se van a poder realizar. Los estoy encarando para que la humanidad pueda usarlos hacia fines de este siglo, para que se tenga un planteo clarísimo de lo que se tiene que hacer.

—La integralidad y el esfuerzo por lograr la unidad en la concepción son otras de las características más destacables de su obra. ¿Cuáles son las etapas del pensamiento creador en A. W.?

—Existe, evidentemente, una gran unidad, que yo percibo, en mi obra, y que posiblemente esté dada por dos factores que pesan mucho en ella: uno es la búsqueda de la cosa cierta, de la solución correcta, del hacer las cosas bien de que hablaba antes; y el otro, el hacerlas bien dentro de las posibilidades actuales, es decir dentro de las posibilidades de la época. Siempre tengo clarísimo que la humanidad entra a desenvolverse en una nueva etapa, que el cambio de época existe. Uno de esos dos factores, el hacer las cosas bien, significa lograr una perfecta relación entre los medios que tenemos, el material que empleamos, o las ideas, que también son materia, y el resultado final. El hombre sabe descubrir instintivamente, y por su educación milenaria, cuando hace una cosa bien. Por otro lado, es importante esa expresión de época, la obra ajustada respecto a su tiempo. Recuerden ustedes lo que yo les comentaba de los productos industriales actuales que no corresponden a un cambio de época, que están basados en conceptos desactualizados como es el caso del automóvil, que imita el coche de caballos, o de los artefactos eléctricos, con formas y principios que recuerdan la iluminación a vela. Ante un cambio de época hay que tratar de hacer las cosas que correspondan a ese momento, lo que surge de un análisis de una cantidad de situaciones y también de nuestro instinto.

—¿Es posible describir el proceso de gestación de sus obras?

—Desde mis primeros trabajos he tenido una orientación natural a encarar cada tema de estudio independizándome totalmente de las soluciones que se habían logrado hasta ese momento. Eso para mí ha sido siempre facilísimo. Tampoco los he hecho por contraposición a las soluciones logradas, sino porque mi inteligencia y mi instinto funcionan con toda naturalidad en ese aspecto; yo no me ato a las cosas logradas, ni siquiera a las cosas logradas antes por mí mismo. Estamos en este ambiente blanco del taller, que está caracterizado por una total simplicidad. Ustedes acá no ven una obra mía, ni una fotografía ni un dibujo. Algunas pocas cosas de dos o tres personas, en una escala muy reducida y que corresponden a épocas no muy recientes dentro de la modernidad: una gran escultura, una pieza de cristal de la primera utilización de la luz con un sentido plástico y un cuadro de un gran alumno. Pero no hay ninguna obra mía porque me molestaría, prefiero tener mi cabeza libre de formas que estén insinuando algo. Cuando yo encaro un tema, cuando alguien me plantea un tema o un programa nuevo, es tal el dominio que tengo del campo de mi actividad, que a medida que me lo va planteando lo voy resolviendo mentalmente, y cuando termina su planteo la solución está dada en mi cabeza, y es la solución

la fuerza de un pensamiento creador

reportaje y selección de textos por *claudio adur y estela ocampo*

correcta. Considero, sin pretensión, humildemente, que esta solución que yo he ido elaborando a una gran velocidad, mientras me planteaban el problema, es la solución adecuada a las posibilidades de nuestra época, a los medios de que disponemos, a los que podemos disponer inclusive circunstancialmente. Puede haber otras, pero yo mismo las colocaría a una gran distancia de las que he logrado en ese momento.

Actúa mi instinto y mi parte racional simultáneamente. Es la experiencia y la parte racional.

Por ejemplo, en uno de mis primeros trabajos, en los techos altos de 1939, pensé que era necesario lograr algo que no estaba dado; dar al hombre un albergue elemental, la protección hacia arriba, hacia el techo. Luego eso se podía cerrar, envolver, hacer mil combinaciones, un sistema estructural arquitectónico nuevo. Esa estructura en sí era una unidad. No la logré ni intuitiva ni racionalmente, automáticamente salió la solución.

Sin embargo sus trabajos muestran una concepción muy estricta de lo que debe ser el proyecto.

—Sí, por otro lado no olviden que los recursos técnicos para resolver no sólo mi arquitectura sino también mi planeamiento, yo mismo los he desarrollado mucho y creo, por ende, que los he dominado. Creo que con mi obra he logrado evolucionar aspectos técnicos en un alto grado. La Casa de Mar del Plata es toda una experiencia en técnicas nuevas aplicadas al hormigón, que me dieron experiencia y seguridad. Por otro lado yo elaboro mentalmente muy rápido, casi en segundos.

A lo largo de mi vida, yo que soy observador y he analizado con sumo cuidado muchísimas situaciones, he ido resolvien-

do temas como el de "la ciudad que necesita la humanidad" donde la escala de las estructuras, la escala de las dimensiones es totalmente distinta a la de la arquitectura que nos rodea. Por esos planteos se puede decir que yo ya dispongo de una

experiencia mental, de una gran experiencia sobre problemas y planteos que he resuelto teóricamente y que, cuando se lleven a realización, al concretarlos, quedará demostrado que ya están resueltos a partir de ahora.

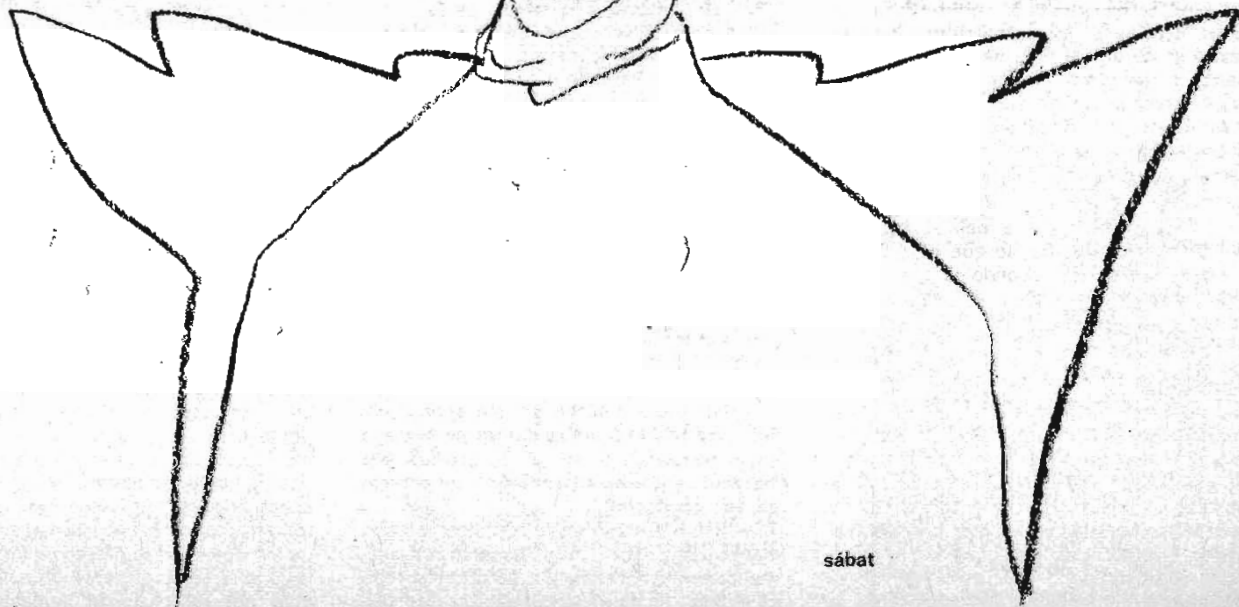
—¿Qué valor le asigna al estudio previo de la realidad sobre la que va a actuar en la concepción de sus proyectos?

—Fundamental, porque la adecuación a la realidad la da el conocimiento, el dominio del medio en que se está actuando. Ahora bien, ¿la realidad es lo que puede observar cualquier persona alrededor de sí misma?, ¿es ésa la realidad?, ¿o la realidad más profunda es la que percibe las consecuencias de lo que ella puede ser? Pienso que esto último debe también ser visto como una realidad. La observación hecha en este sentido nos permite movernos en un ámbito que, bien entendido, es la verdadera realidad.

—¿Cuál es la relación entre el orden que busca el planeamiento y el orden que ofrece la naturaleza?

—Una cosa es la naturaleza y otra lo que el hombre puede producir por su inteligencia y voluntad, y que puede incluso corregir esa naturaleza. Incluso lo está haciendo mediante diques y obras que modifican su orden. Pero hay dos cosas que tengo claras: la naturaleza, el medio que se ofrece externo al hombre es una cosa, y otra es el hombre con su conciencia —que también es una realidad— y su voluntad para corregir su propia obra y orientar su acción. Por eso es que la acción del planeamiento pertenece a un campo distinto y específico. O sea: la obra del hombre es externa a la naturaleza y está dirigida a que los otros hombres puedan desenvolverse.

—De su respuesta se infiere que el orden de la naturaleza no es el más adecua-



sábat

do para el hombre, que éste debe crearse su propio medio.

—Yo entiendo que el hombre debe obrar no metiéndose en la naturaleza sino por contraposición a ella. El hombre en sus etapas más elementales vivió en la naturaleza, en las cuevas, en los árboles, en forma similar a los otros animales. Pero poco a poco, por medio de su inteligencia se fue creando su propio medio y hoy sería un absurdo hacer casas subterráneas, en las rocas, con forma de cueva. No sabríamos hacerlo. Por eso es que cuando hablo de arquitectura remarco que hay que hacer una arquitectura desligada de la naturaleza, pero que la contemple, porque lo primero que hay que respetar es el suelo que el hombre necesita, así como necesita el contacto con ella, el sol, el aire limpio, no contaminado. Es decir, no anular la naturaleza sino realizar la arquitectura en el espacio, sobre todo porque hoy se pueden hacer cosas que hace 50 años no se entendían. Por eso insisto en que el orden de la naturaleza es otro que el del hombre, lo cual no significa anularla sino integrarla de una manera distinta, manteniendo su belleza en las formas en que se manifiesta.

—¿Cómo definiría Ud. el espacio que ha concebido para el hombre?

—Es un espacio que debe protegerlo, no sólo físicamente, sino también en su parte subjetiva, en su parte más íntima; tiene que ser un espacio forzosamente sedante. Yo lo concibo así. Comprendo que podría haber alguien que propusiera un espacio excitante, pero creo que el hombre ya está llevado a una continua tensión por todo el ambiente de vida que lo rodea, en especial en estos momentos. El espacio que necesita tiene que ser sedante, tranquilo, donde pueda desarrollar su pensamiento creador para otras etapas.

Además, por supuesto, debe ser un espacio noble, noble de formas, completo, francamente tridimensional. Y aunque parezca ridículo decirlo, netamente espacial.

—¿Cuáles fueron las experiencias creativas que lo llevaron a expresar tan claramente su concepción de lo moderno?

—Ser moderno, insisto, es ser actual respecto a su época, no tomar formas e ideas perimidas. Es necesario expresarse con los recursos de nuestro tiempo, a partir de un planteo total de la inteligencia, no solamente científico, sino aplicado a la vida en todos los órdenes.

Los trabajos en mi taller tuvieron el carácter de búsqueda de algo nuevo, pero no porque sí, por capricho, sino respondiendo a una necesidad y trabajando con toda independencia del resto de la situación.

Estos trabajos nacen alrededor de 1942, cuando el mundo estaba en plena pelea. Teníamos la impresión de que Occidente se venía abajo. Yo era muy joven y eso me parecía clarísimo. Lo único que se podía hacer en serio era trabajar para salvar la cultura y la civilización. Con ese sentido me dediqué no sólo a estudios teóricos sino también de aplicación práctica. En ese momento en el país había muchas posibilidades, era más abierto, la gente estaba menos "sentada en la retranca" como después sucedió.

En aquella época sentíamos la fuerza sudamericana. Se sentía el empuje de la

introducción de

amancio williams

al catálogo de la exposición

"arquitectura y urbanismo de nuestro tiempo"

realizada en la galería Kraft, 1949

crear nuestra época,

ordenarla hacia el bien:

permanente preocupación.

crear nuestra época en orden al bien implica: en cuanto

a la forma, la invención y el descubrimiento en

correcta relación con la materia y técnica; en cuanto al

fin, la dirección hacia lo permanente y la perfección.

época nueva - formas nuevas.

formas nuevas - formas nunca vistas, gracias a la

inmensa riqueza de materiales nuevos, de técnicas nuevas,

de conocimientos nuevos.

una época termina,

otra época nace.

creación, invención, descubrimiento,

palabras maravillosas que designan hechos maravillosos,

crear, inventar, descubrir: funciones las más nobles de

los hombres.

los hombres que crean, inventan, descubren, no por simple placer de ejercer

sus dotes, ni por capricho, ni gloria, ni interés, sino que lo hacen basados

en el conocimiento profundo, en la búsqueda honrada, deben ser conside-

rados como los grandes armonizadores de la vida humana, función de estos

hombres, de estos armonizadores, es, en todos los campos de la actividad

humana, la técnica, el arte, el pensamiento, encontrar la raíz profunda de sus

fundamentos, su expresión actual —la de su época— y por su dominio inte-

gral, el desarrollo y dirección futura.

Extraordinario papel juegan en la armonización de la vida humana, la arquitectura, el urbanismo, y sus relaciones de planeamiento.

arquitectura: relación armoniosa y funcional de las formas en el espacio.

urbanismo: ciencia y arte de distribuir el tiempo y el espacio habitable.

en medio del caos de una época que se va, hombres tenaces —creadores,

inventores, descubridores— trabajan con amor para todos los hombres, en

arquitectura y urbanismo, en arte y técnica. he aquí algunos trabajos de

algunos de ellos.

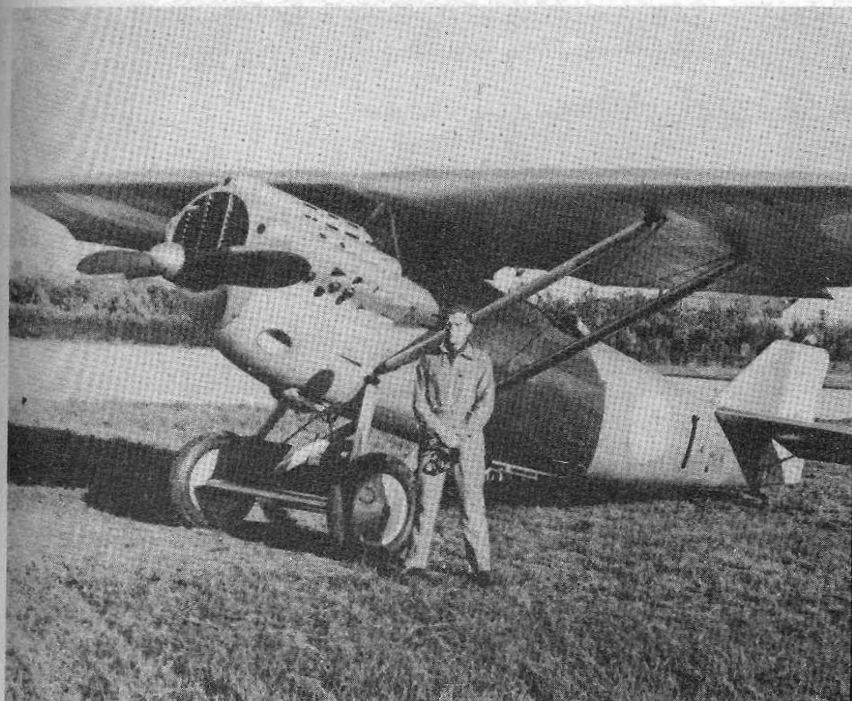
amancio williams

cosa nueva basada en el trabajo, en la aplicación honesta de los conocimientos, en la creación, y no en todo lo que después descalabró a nuestros países sudamericanos, diversas corrientes políticas que no son para nuestros países ni para el mundo. La verdadera corriente que hay que desarrollar para llevar a la humanidad a una etapa verdaderamente moderna es el trabajo serio, aplicando el conocimiento a la vida. Es la corriente que nace del planeamiento, y la gente del planeamiento sostiene que los políticos están arruinando el mundo. Han llevado a la demagogia, han creado una burocracia francamente horrorosa. La búsqueda honesta es la que va a dar una solución que, después exigirá una política adecuada para su puesta en marcha. Pero primero hay que trabajar en un aplicación directa.

—Usted nos hablaba de una actitud general que calificó como de "estar sentado en la retranca". A su juicio, ¿cuáles son los medios posibles para lograr un cambio de esa conducta?

—"Estar sentado en la retranca" es una manera de decir, pero también es una realidad; y esta situación se nota en todo el mundo, en Europa, EE. UU., en los paí-

ses sudamericanos y naturalmente en la Argentina. Aquí quizá con un poco más de fuerza y un poco más de "retranca". ¿Qué es lo que está pasando?, ¿qué lleva a esta situación? Yo creo que la causa hay que buscarla en el cambio enorme que se está produciendo en la humanidad; esa transformación es una realidad, nos guste o no, y su verdadero origen son los descubrimientos técnicos y científicos, el enorme avance del conocimiento humano en este último siglo y medio y que ha cobrado una aceleración fabulosa en los últimos años. Piensen ustedes lo que significa el conocimiento de la estructura interna de la materia, del átomo, la indagación de la materia en su parte más íntima. Eso es actual, se ha hecho a lo largo de nuestras vidas y ha tomado forma muy recientemente. Otro tanto sucede con la navegación espacial. Podríamos decir que la gente joven, la que hoy tiene 30 años, ha vivido esta evolución y su puesta en práctica. El hombre conoce hoy una cantidad de cosas nuevas que desconocía y que debe utilizar. No las sabe para hacer malabaris- mos o quedarse impávido admirándolas, sino que él tiene el deber de aplicarlas a la vida del resto de la humanidad, en la



Amancio Williams, en 1937.

forma más rápida y correcta posible. Acá hay un problema de conciencia con respecto al resto de nuestros congéneres que están sufriendo y pasando situaciones muy duras, con desigualdades e injusticias. Existe una cierta falta de responsabilidad por parte de la humanidad en el cumplimiento de sus deberes, de sus obligaciones mayores, entre las que está la de hacer las cosas bien con respecto a la época y a ese conocimiento fabuloso que ha obtenido en las últimas décadas.

En la Argentina, reitero, el acento de esta "sentada en la retranca" es un poco mayor que en otras partes. Creo que ello se debe a que nuestro país es el último rincón de Sudamérica hacia el sur. Cuando yo intentaba persuadir a Le Corbusier, luego de la segunda guerra europea y ante la enorme crisis que estaba atravesando ese continente, para que se viniera a nuestro país —entonces éramos ricos y poderosos—, me dijo: —"No, Amancio, no lo voy a hacer por varias razones; la primera es que su país ha estado siempre muy alejado de las fuentes de la cultura europea y de nuestro conocimiento. Y además no se olvide Ud. que en Francia, a pesar de las enormes dificultades y de la gran cantidad de gente "sentada en la retranca" (a esa altura ya había podido hacerle comprender el término) hay mejor disposición para afrontar lo nuevo que en el resto del mundo". Le Corbusier me estaba recordando las diferencias reales que había entre nuestro país y un país central.

Además, no hay que olvidarse de las olas de inmigración venidas a la Argentina y promovidas por sus gobiernos. Hechos de los cuales pareceríamos estar más o menos orgullosos; pero yo no sé si lo estaría tanto a la luz de cómo se hicieron esas migraciones. Fueron diferentes olas de gente que vinieron desconectadas de lo americano. Estas corrientes inmigratorias tardaron en adaptarse a nuestra tierra, y tardaron demasiado tiempo... Deben haber sufrido también mucho, porque

la condición de inmigrante es durísima. Muchos de ellos vinieron a "hacerse la América" y eso contribuyó a parar el desarrollo del país.

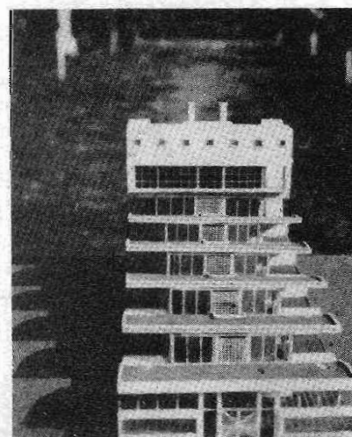
La Argentina está en una situación difícil con respecto a una nueva etapa. Nuestro país tiene que andar con mucho cuidado con respecto a ese mañana, que en realidad es hoy; porque esa transformación a que yo aludía está en nuestro umbral y debe ser encarada con decisión. ¿Qué se le ofrece a la Argentina hoy? Por un lado, ideologías que han llegado de distintas corrientes europeas y que dependen de sistemas filosóficos cuya construcción ingeniosa puede llegar a ser respetable, pero no es lo seguro para esta época. No podemos movernos más con factores inciertos. Tenemos que proceder con seguridad total, basándonos en nuestros conocimientos, en lo que podemos recoger de lo que ha descubierto el hombre en estos últimos años. Yo ofrezco toda mi experiencia y la de mi taller, que ya lleva trabajando 35 años, para planificar esta inversión de recursos y hacer más digna y próspera la vida de nuestro pueblo.

bibliografía

- "L'Homme et l'Architecture", 29-4-46: Artículo de Le Corbusier sobre Amancio Williams.
- A. Sartoris, "L'Architecture Nouvelle-Ordre et Climat Américains", ed. Hoepli, Milán.
- R. González Capdevila "Amancio Williams", EUDÉBA.
- Cuadernos del Instituto de Arte Americano N° 2, Fac. de Arq. y Urb.
- Yuichi Ino y Shinji Koike, "Worlds Contemporary Architecture Latin-America", ed. Shokokusa Publishing Co., Tokio.
- "Kokusai-Kentiku", N° 10, vol. 24, oct. 1957, Tokio: artículo de Hayahito Takase, "Amancio Williams and Modern Architecture in Argentina".
- Catálogo de la Exposición Bienal de San Pablo, 1961.
- "Nueva Visión", N° 9, 1957, Bs. As.: artículo de Jorge Goldemberg, la poética técnica de Amancio Williams.
- Max Bill y Gianni Rigoli, "The work of Amancio Williams", 1964, Milán (separata de la revista "Zodiaco").
- S. Giedion, "A decade of New Architecture", ed. Girsberger, Zurich, 1951.
- Se agregan a esta breve reseña una enorme cantidad de artículos en revistas especializadas de todo el mundo, así como en publicaciones y periódicos.

viviendas en el espacio 1942-1943

"Este es mi primer estudio para viviendas y lo llamé 'Viviendas en el espacio' por la sencilla razón de que son viviendas resueltas en una nueva forma, totalmente espacial. No son simples viviendas escalonadas, sino que se trata de una integración tridimensional. El jardín de una es el techo de la siguiente. Recuerdo que hace mucho tiempo, Marcel Breuer hizo una clara apreciación sobre este proyecto. Dijo que en él se usa tres veces el suelo: primero como garaje, negocios, etc.; luego como viviendas y por tercera vez como jardines. En estas viviendas aparecen por primera vez en la historia de la arquitectura los espacios libres privados. Estas construcciones tenían una superficie interior de 19,70 m² por habitante y, como por primera vez aparece una superficie exterior libre y privada, se obtenía la extraordinaria cifra de 23,40 m² por habitante. La superficie total de estas viviendas es de 43,10 m² por habitante, cifra asombrosa y única. Lo notable es que en estas condiciones se pueden ubicar bien a 400 personas por hectárea, cifra enorme para urbanismo; esto deja bien en claro que este proyecto 'rinde' de manera excepcional. Además estos 400 habitantes por hectárea están colocados en un barrio donde ya hay una superficie común libre muy grande. Como simultáneamente aparece una superficie libre privada, el resultado final es que la superficie total libre del barrio es del 101,70 %, esto es algo más que el cien por ciento que representa todo el suelo. Este algo más que el 100 % se consigue por algunas superposiciones de los jardines de las viviendas. Otra característica notable de este proyecto consiste en que la totalidad de las viviendas están dirigidas hacia la mejor orientación. Todas las habitaciones llenas de sol y luz. Además, un jardín de regalo, separado de la vivienda por una galería cubierta."



casa sobre el arroyo en mar del plata 1943-1945

"Es mi primera obra construida, que ya cumplió 30 años. No es una casa más, ni una vivienda hecha así por razones de capricho. Bueno, el capricho no es una razón, pero por un objetivo caprichoso, sino que es así porque yo estaba estudiando nuevas estructuras que dejaran el suelo libre, ya que el urbanismo moderno necesita del suelo libre. Esta casa consigue librar el suelo prácticamente en su totalidad.

Está construida en un terreno atravesado por un arroyo que lo corta en dos y dispone de un solo acceso. La casa hace la reunión de las dos partes. El modo en que esta casa consigue el suelo libre es diferente del que intentó Le Corbusier. Es totalmente distinto y me parece más avanzado, porque es a través de una estructura tridimensional.

Esta es la primera obra en la historia de la arquitectura de características netamente tridimensionales. Esta arquitectura tridimensional deja al descubierto todos los elementos funcionales que constituyen su estructura. Por eso se logra esa transparencia y esa forma netamente espacial que la caracteriza.

Yo recuerdo que cuando Le Corbusier se enteró de la existencia de mis trabajos, inmediatamente después de la guerra, escribió en 1946, en un artículo de veinte páginas, que desde Buenos Aires venían frescas creaciones de arquitectura como vientos liberados de mezquinerías.

La Casa de Mar del Plata es muy liviana. Si la tuviera que hacer hoy, que ya he adquirido más experien-



cia, podría construirla aún más liviana, pero no más de un 10 o un 15 %. Sabría cómo hacer algunas cosas que no pude resolver muy bien en ese momento, pero siempre con la misma intención y el mismo objetivo. Aquí se puso por primera vez a la vista el material de construcción, el hormigón, sin hacer uso de camuflajes o disfraces, es decir, sin dar la impresión de lo que no es en realidad. En nuestro taller siempre se buscó la honestidad en la expresión de los materiales. Esta casa está hecha con el material más moderno de nuestra época, el hormigón armado y además, puesto en evidencia. Yo hice un estudio para poder utilizar el hormigón expresando su calidad interior, auténtica,

por medio de martelinados y procedimientos químicos que estudié especialmente. El único antecedente que había en el uso del hormigón armado era el que había hecho el francés Perret, que fue profesor de Le Corbusier, en el Ministerio de Trabajo de París, en la década del 30. Sin embargo, lo utilizó para construir columnas griegas; si bien el hormigón está puesto allí a la vista martelinado no tiene la calidad interior de éste. Esta casa no solamente deja el suelo libre sino que busca una expresión honesta de la arquitectura. Sin 'mulas', sin trampas. Expresa los materiales nobles y baratos a la vez, con que fue hecha; yo la considero un aporte a la modernidad."

sala de conciertos, 1942-1943 sala del espectáculo plástico y el sonido en el espacio, 1943-1953

"Esta sala consiste en la aplicación a la arquitectura de los estudios acústicos que había hecho en el 39 y que fueron publicados en forma bastante completa en Buenos Aires. A raíz de ellos yo di con el máximo de equilibrio del sonido en el espacio. Mis estudios habían demostrado que el sonido se difunde en forma perfecta en una sala que ya no debe tener paredes laterales. La forma ideal es el interior de algo así como un trompo, o una remolacha y que imaginamos excavados por adentro. En el interior de ese trompo, la parte inferior fue destinada a ubicar a los oyentes-espectadores y a colocar los materiales absorbentes del sonido. La parte superior de este interior del trompo estaba formada por una superficie reflejante de sonido, que lo distribuía, y aquí está lo notable, en forma tal que los oyentes más

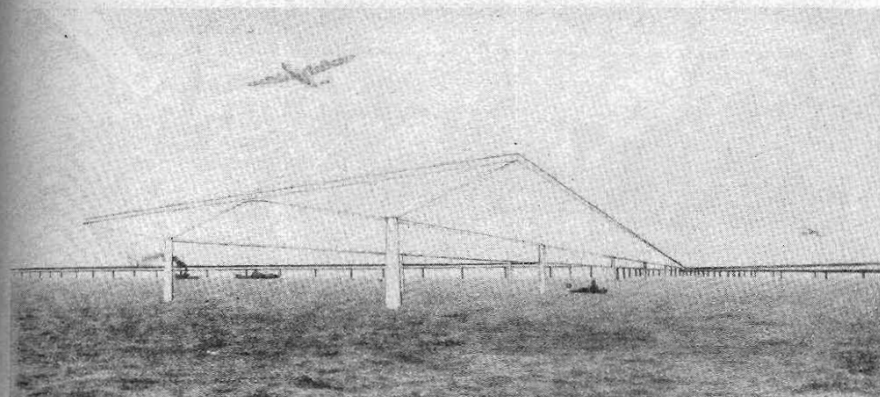
alejados de los focos de emisión podían recibir más sonido reflejado por esta superficie que los oyentes o espectadores más cercanos. La forma de esta superficie, estudiada matemáticamente, posibilita la distribución de la cantidad de sonido de modo preciso entre los distintos espectadores, siguiendo una ley que yo llamo 'del máximo equilibrio del sonido en el espacio'.

Me imagino que el lector se dará cuenta de que en este interior hueco del trompo no hay paredes.

En una sala de este tipo se puede ejecutar y oír música en forma perfecta para todos los oyentes-espectadores. Lo curioso es que el interior está formado por un espacio semejante al que obtendríamos haciendo girar una preciosa mariposa de colección alrededor del alfiler que le ha pasado el coleccionista de arriba a abajo por su

cuerpo. En este espacio se insinúa la posibilidad de movimiento, ya que no se trata del espacio estático del interior de una esfera, donde toda la tensión se centra únicamente en su punto medio. Este ámbito es ideal para hacer teatro moderno, danza moderna, espectáculos modernos de plástica pura. Es decir, que esta sala no sólo se presta para conciertos, sino también para toda esta otra serie de actividades. Yo estudié distintas posibilidades para teatro, donde ya no fuera necesaria la 'caja de trucos', donde la ficción y la simulación tampoco fueran necesarias.

Con esta nueva forma de sala podremos llegar a la realización de obras teatrales con francas construcciones, honestas y nobles, poniendo en valor la calidad de los materiales empleados['] En el corte se observa una construcción para



aeropuerto de buenos aires, 1945

"Los estudios del Aeropuerto datan del año 44. La idea era colocarlo en pleno Río de la Plata, no más en islas, penínsulas o islas artificiales porque el río no lo aguanta. Yo sostení que hay que hacerlo con estructuras ultramodernas. Mi proyecto lo consulté con Nervi, tuvimos algunas reuniones y él estuvo de acuerdo en su factibilidad. Actualmente se podría construir fácilmente. En estudios posteriores comprobé que la idea que yo tenía en ese entonces era cierta: el fondo del río es muy apto para fundar grandes estructuras, ya que consiste en una gran capa de arena, ubicada bajo la capa de limo blando que se saca fácilmente; allí comienza esa capa que yo perforé hasta los 60 metros.

Este sigue siendo para mí el proyecto más moderno en materia de aeropuertos y eso que ya han pasado 31 años. Las pistas tienen 3.500 metros de largo, aunque en aquel momento no se necesitaban, pero prevé el desarrollo que tendrían las turbinas que los alemanes ensayaron durante la guerra. Las circulaciones no se cruzan. Sobre el río el movimiento de barcazas; más arriba el camino que une el Aeropuerto con la ciudad —este camino está proyectado colgante por medio de barras metálicas de las principales estructuras del Aeropuerto—; otro poco más

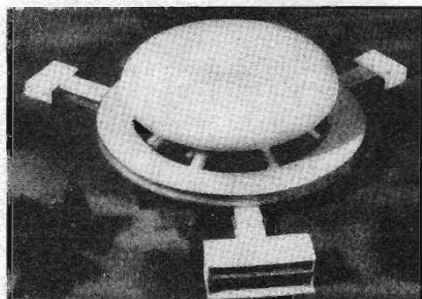
arriba las pistas para aterrizaje y despegue y luego todo el espacio libre para volar.

Un Aeropuerto construido en esta forma está levantado en el límite natural de la ciudad; en el caso de Buenos Aires ese límite es el Río de la Plata. Podemos ubicarlo en el lugar del río que más nos convenga, realizar una unión corta con la ciudad. Si pensamos en las enormes ventajas de un proyecto de este tipo, comprenderemos fácilmente su conveniencia económica. Aquí el costo del terreno es cero; el costo de relleno y movimiento de tierra es cero también; el drenaje de las pistas —tan complicado y costoso— en este caso es directamente el río mismo. Entre las muchas otras ventajas que nacen de las características fundamentales de este Aeropuerto, por estar realizado con una estructura tridimensional y espacial, está la que nos permite barrer de neblinas las pistas. Como están construidas con estructuras de hormigón armado, intercalando en la superficie superior de éstas una red análoga a la de una loza radiante y elevando la temperatura de las superficies de las pistas en medio grado centígrado o un poco más, podremos fácilmente levantar las neblinas sobre ellas, despejando el Aeropuerto."

teatro de nueve pisos diferentes; ellos se pueden ejecutar en materiales opacos, translúcidos o transparentes de acuerdo a las necesidades.

Sobre estos pisos podrán actuar diferentes actores en forma simultánea o sucesiva, donde ya la complicada simulación no será necesaria, pues con muy pocos materiales de escenografía podremos sugerir una situación o una ambientación.

Recuerdo que en la época en que yo estaba desarrollando a fondo este estudio, un grupo de teatro preisabelino inglés se entusiasmó con él. Posteriormente, un grupo de arquitectos ingleses me pidió autorización para proponerlo como sala de conciertos y teatro, a ser construido en Londres con motivo de la coronación de la Reina Isabel. Yo les autoricé para ello. En el Royal Institute of British Architecture fue



debatida mi solución y aceptada como de gran conveniencia para la ciudad de Londres. Los arquitectos ingleses realizaron un estupendo proyecto con tres salas de mi solución para el Crescent Park."

(*) El viejo escenario de simulación estaría sustituido aquí por una simple y auténtica construcción espacial, donde pueda desarrollarse como obra de teatro.

edificio para oficinas 1946

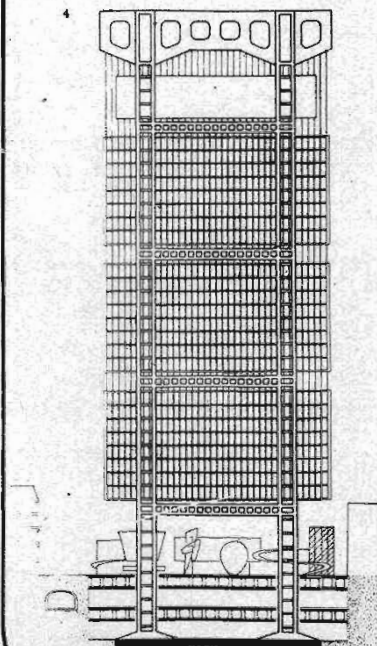
Este proyecto me lo encargaron en 1946 y colaboraron conmigo los arquitectos César y Colette Janello y Jorge Butler. Originariamente iba a ser construido en un terreno ubicado en Esmeralda y Paraguay, donde existió hasta hace poco un enorme conventillo.

El edificio se planteó así debido a la facilidad de importar ciertos materiales, ya que en la posguerra las grandes fábricas del mundo quedaban sin trabajo y bien podían suministrar los 4 blocks metálicos, 3 para oficinas y uno para servicios sociales. Toda esta parte metálica pesaba once mil toneladas y se podía transportar fácilmente hasta el puerto en barcos, y de allí hasta el pie de la obra, distante escasas siete cuadras del mismo.

La estructura de hormigón armado, que nosotros los argentinos sabíamos construir muy bien, se levantaría en el lapso que demandara la realización de la parte metálica. Estas dos estructuras se equilibran perfectamente, ya que el hormigón armado se dilata hacia arriba y la estructura de metal hacia abajo.

Las superficies de las plantas, libres de los enormes pilares de hormigón que hubiera necesitado una estructura ordinaria, atravesadas sólo por los delgadísimos tensores metálicos, resultan vastas y muy bien iluminadas; se prestan a las más variadas distribuciones.

Este planteo novedoso, que he seguido estudiando en los últimos años, es uno de los que me permite afrontar el estudio de "la ciudad que necesita la humanidad."



itinerario de su vida y su obra

- 1913: nace el 19 de febrero en la casa donde vive actualmente, en el barrio de Belgrano. Son sus padres el compositor Alberto Williams e Irma Paats.
- 1931: ingresa a la facultad de Ingeniería. Abandona sus estudios tres años más tarde y se dedica a la aviación.
- 1938: ingresa a la facultad de Arquitectura.
- 1941: egresa de esa casa de estudios. Poco tiempo después se casa con Delfina Gálvez Bunge, también arquitecta. Del matrimonio nacen ocho hijos.
- 1942: VIVIENDAS. EN EL ESPACIO - colaboran Delfina de Williams y Jorge Vianco.
- 1943: SALA DE CONCIERTOS.
- 1943: CASA SOBRE EL ARROYO EN MAR DEL PLATA - construida para su padre Alberto Williams. Actualmente es propiedad de L.U.9 Mar del Plata.
- 1943: PLANEAMIENTO DE LA PATAGONIA.
- 1944: TRABAJO SOBRE TRANSPORTES Y COMUNICACIONES.
- 1945: AEROPUERTO DE BUENOS AIRES - colaboran César y Colette Janello y Jorge Butler.
- 1946: EDIFICIO PARA OFICINAS - colaboran César y Colette Janello y Jorge Butler.
- 1947: viaja a Europa para conocer personalmente a Le Corbusier, de quien recibe elogiosos comentarios.
- 1947: PLANEAMIENTO DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES EN RELACION AL PAÍS Y AL CONTINENTE.
- 1947: PLANEAMIENTO REGIONAL DEL DELTA.
- 1948: TRANSFORMACION DE UNA MANZANA CENTRICA DE LA CIUDAD DE CORDOBA - colabora el ingeniero Gómez Molina.
- 1948: PLANEAMIENTO DE LA CIUDAD DE CORRIENTES Y SU REGION.
- 1949: EXPOSICION "ARQUITECTURA Y URBANISMO DE NUESTRO TIEMPO". Es la primera exposición de este tipo que se realiza en el país.
- 1950: PLANOS DE OBRA Y DIRECCION DE LA OBRA DE LE CORBUSIER EN LA PLATA.
- 1951: NUEVA BOVEDA CASCARA.
- 1953: TRES HOSPITALES EN CORRIENTES: CURUZU-CUATIA, ESQUINA Y MBURUCUYA.
- 1955: viaja a EE. UU., invitado por distintas Universidades. Dicta conferencias sobre su obra y la arquitectura contemporánea.
- 1957: CASA DE DEPARTAMENTOS EN BUENOS AIRES.
- 1957: PLAN PARA EL PARTIDO DE TIGRE Y SU CIUDAD.
- 1959: invitado por el gobierno del Brasil a planear ese país y especialmente Brasilia.
- 1960: ESCUELA INDUSTRIAL EN OLAVARRIA.
- 1960: MONUMENTO AL PRIMER CONGRESO MARIANO INTERAMERICANO.
- 1960: DEPARTAMENTO IGNACIO PIROVANO.
- 1961: Académico de la Academia Nacional de Bellas Artes.
- 1962: PROYECTO PARA LA FABRICA IGGAM EN CORDOBA.
- 1962: MONUMENTO PARA ALBERTO WILLIAMS.
- 1962: miembro honorario del American Institute of Architects.
- 1964: MONUMENTO A CONSTRUIRSE EN BERLIN-CENTRO DE ATENCION PASADUAL.
- 1965: miembro de honor del Colegio de Arquitectos del Perú.
- 1966: PABELLON BUNGE Y BORN EN LA SOCIEDAD RURAL ARGENTINA.
- 1968: SANTUARIO DE NUESTRA SEÑORA DE FATIMA-PILAR.
- 1968: EMBAJADA DE LA REPUBLICA FEDERAL ALEMANA - OBRA CONJUNTA DE WALTER GROPIUS Y AMANCIO WILLIAMS.
- 1968: EDIFICIO PARA LA UNION INDUSTRIAL ARGENTINA.
- 1968: VARIAS CASAS EN LAS LOMAS DE SAN ISIDRO - colabora Luis Santos.
- 1970: CENTRO DE PROMOCION CULTURAL A CONSTRUIRSE EN LA ESTANCIA CUMECO, EN PIROVANO, PCIA DE BUENOS AIRES.
- 1970: OBRA BONOMO.
- 1970: la Universidad de Montevideo le confiere el título de arquitecto uruguayo.
- 1971: ESTUDIO DE PLANEAMIENTO PARA LA CIUDAD DE CORRIENTES Y SU REGION INMEDIATA.
- 1972: PROYECTO PARA EL MONUMENTO A LOS BAILARINES DEL TEATRO COLON FALLECIDOS EN 1871.
- 1974: ESTUDIOS PARA "LA CIUDAD QUE NECESITA LA HUMANIDAD".

don verídico

de dormilones

Gente de sueño pesado, aura que dice, los Cortejo, que eran siete sin contar el perro. El perro, pa que vea, era de sueño liviano. Tan liviano, animalito e Dios, que dos por tres dormía y flotaba. Más de una vez se lo vio en la punta de un ucalito, llamando la atención a los ladridos pa que lo bajaran, hasta que se fue aquerenciando a los árboles y un día se quedó a vivir en un nido de hornero.

Flemón Cortejo dormía con sus seis hermanos en el mismo rancho. Todos roncadores de primera. Roncaban pa dentro y chiflaban pa fuera, roncaban pa dentro y chiflaban pa fuera. Llegaba gente de lejos pa escucharlos.

Cuando roncaban pa fuera, el rancho se achicaba. Cuando chiflaban pa fuera el rancho se inflaba. Usté lo veía a la distancia y parecía un pulmón con puerta.

Toda gente de trabajo, los Cortejo. Pero no duraban en ningún conchabo por dormilones. No había manera de que llegaran en hora a ningún lau. Era gente de voluntá, pero sin un goyete pal sueño. Eso que habían amaestrado a los gallos y a los teros, pa que tempranito e la mañana rodearan el rancho y se afirmaran a cantar todos al mismo tiempo. Para ellos era como una canción de cuna.

Desesperados los pobres, amaestraron a las pulgas pa que los picaran a todos en el mismo segundo de la misma hora. El pulguero engordaba que era un gusto verlo, y los Cortejo no se movían ni pa la rascada.

Una güelta Flemón Cortejo cayó al boliche El Resorte. Tomando unos vinos estaban la Duvija, el tape Olmedo, Milagroso Piraña, Sujerido Vetusto, y Decidor Bosquejo. Flemón, saludó, se acodó, pidió una caña y bostezó. En cuanto terminó de bostezar, se le arrimó la Duvija y va y le dice:

—Usté desculpe don Flemón, pero ándese con cuidau no sea cosa que la caña le ataque el sueño y se nos caiga dormido arriba del mostrador.

Ahí el barcino se corrió pa la otra punta. El hombre, tomador de trago corto y pausado, tuvo de sobra con una copa pa contar su desgracia. Dijo que su familia era buena pal trabajo, pero que nunca llegaba a trabajar porque se dormía. Que era una cosa como de sangre, que vaya uno a saber de ánde les venía. Hubo un silencio como de respeto. Después, el tape Olmedo, sin dejar de hacerle punta a un palito, comentó:

—Lo mejor pa estos casos —dijo—, es meter un buen despertador adentro de una lata y colgar la lata del techo.

A la otra noche Flemón colgó la lata con despertador. Locos de la vida los hermanos, porque al fin iban a contar su tempranear.

Pa la madrugada entró a llover que era un lujo. Caía agua como si la volcaran con camiones. Los Cortejo, en un solo ronquido.

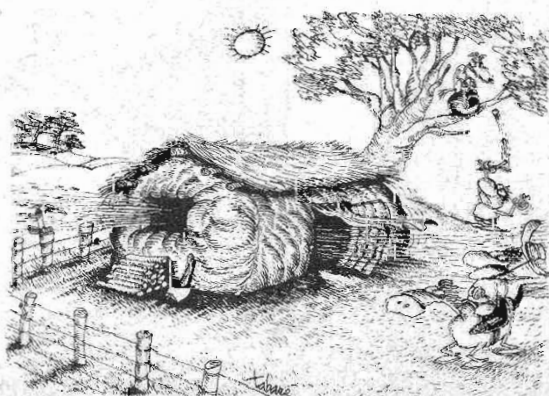
Justo donde estaba la lata con el despertador adentro, el techo se llovía. La lata se fue llenando de agua, y al rato en lugar de tic tac se escuchaba glub glub.

Cuando los Cortejo se despertaron, el sol del medio día andaba peleando con los últimos nubarrones.

Flemón descolgó la lata, y casi se baña. Cuando los Cortejo vieron aquello se persignaron en silencio. Flotando en el agua, morado, estaba el despertador. Las agujas desencajadas, las patitas tiesas, ahogado.

Pa la tardecita lo fueron a enterrar. Lo enterraron contra el rancho.

Cualquier abombado sabe, que si uno entierra despertadores le brotan campanillas. Por eso fue que al tiempo los Cortejo eran de lo más cumplidores pal trabajo. Con las primeras luces del día, las campanillas sonaban todas al mismo tiempo. Venía gente de lejos pa escucharlas.



eduardo galeano

festival
internacional
de teatro

la victoria de los magos



galeano/la victoria de los magos

1

¿Funerales del teatro? ¿Quién derrama la primera lágrima? Los críticos entonan la letanía; los teóricos arrojan sus paladas de tierra. No es pequeño el cortejo; pero, ¿dónde está el cadáver? Se habla de la muerte del teatro como se habla de la muerte de la novela, con entusiasmo y frecuencia. ¿Se constata un hecho o se desea que ocurra?

Yo mismo, simple espectador de cuando en cuando, me he preguntado muchas veces si no será que el teatro sobrevive de puro porfiado y si no tendrán razón quienes lo consideran una pieza de arqueología. En los tiempos del cine y la televisión, ¿qué sentido tiene el esfuerzo feroz que noche a noche realizan, para cien espectadores, esos sacerdotes locos? ¿Hay alguna relación entre el sacrificio y el resultado? Los he visto llegar a los camarines, exhaustos, después de extenuarse durante horas ante las escasas plateas: habiendo llegado tan lejos la tecnología de las comunicaciones, ¿vale la pena este ritual primitivo?

2

Tuve la suerte de, asistir, a fines de mayo, al Festival Internacional de Teatro que organizó el Ateneo de Caracas. Confirmé que el teatro sigue vivo, a pesar de sus enterradores. ¿Quién puede negar el impacto de la comunicación directa, cuando es verdadera? Las imágenes en la pantalla, grande o chica, no llegarán nunca a transmitir el pulso de vida que a veces generan, desde un escenario o una plaza pública, los hombres de carne y hueso. Para el duelo o la celebración, la tragedia o la alegría, no hay tecnología capaz de sustituir la magia del contacto cuerpo a cuerpo.

3

Antes había estado en Ecuador. Unos jefes indígenas, llegados a Quito desde comarcas lejanas, contaron cosas de la dura vida de su gente. ¿Cómo hacen las pequeñas aldeas para enterarse de lo que ocurre en la comunidad? Allí lejos no hay diarios, y aunque los hubiera la gente no sabe leer. Tampoco hay radios, y de todos modos las radios hablan en idioma castellano. Ellos se mantienen, sin embargo, al día. De cada aldea salen, a recorrer la región, dos o tres hombres que "representan" las noticias, "actúan" los problemas que los pueblitos están viviendo, y al contar lo que les pasa cuentan también lo que ellos son. Hacen teatro sin saberlo, como hablaba en prosa aquel personaje de Molière.

4

Hay mil formas posibles de teatro; y hombres como Augusto Boal han probado ya que el teatro puede ser una herramienta viva en el proceso latinoamericano de búsqueda y de cambio.



5

Es verdad que el teatro está atravesando, en América Latina, un tiempo de crisis. El Festival de Caracas lo mostró nuevamente. Nuestro teatro anda de capa caída. ¿Podía esperarse que se salvara el teatro, por no sé qué milagro, de la crisis general? Tiempos de derrotas, tiempos de paciencia: el teatro latinoamericano, perseguido y maltrecho, aprieta los dientes y se las arregla para sobrevivir, mal que bien, mientras pasa el temporal. Los mejores conjuntos se han desintegrado o han desaparecido o deambulan perdidos por ahí. No hablo, claro, del teatro comercial, hecho para ayudar a la buena digestión y para aliviar las tensiones de los dueños de estas tierras. Hablo del otro teatro, vital y peleador, hecho para encender conciencias y para servir la causa de los que no tienen nada.

6

Cuarenta conjuntos, de todas partes del mundo, actuaron en Caracas. Salvo los grupos latinoamericanos, la mayoría provenía de países donde el teatro recibe subvenciones y apoyo oficial, y donde cuenta con un público seguro. Los grupos europeos ofrecieron los mejores espectáculos: ¿sería justo comparar el alto nivel técnico de estos conjuntos profesionales, que corren con todos los vientos a favor, con el teatro que se hace a pulmón en nuestras tierras? En América Latina, los conjuntos más valiosos no tie-

nen salas donde actuar ni medios para vivir de lo que hacen; están prohibidos o censurados y trabajan, cuando trabajan, para un público inestable y reducido. A veces consiguen salir a los barrios y tratan de conquistar un público vasto en los barrios o en los caminos: si les va bien, terminan mal, estrangulados por el hambre o la policía. ¿Era dura, tiempo atrás, la vida de los cómicos de la legua? ¿Y ahora? El teatro es un oficio malttratado y peligroso.

7

Lo mejor de lo que vi: los polacos, los catalanes, los daneses y los islandeses.

El grupo **Stu**, de Cracovia, cumplió una hazaña la noche de la inauguración. Se había anunciado la presencia del presidente de Venezuela, Carlos Andrés Pérez, y el enorme estadio cerrado estaba lleno de partidarios y enemigos. Unos iban a ovacionarlo y otros a abuchearlo; y unos ni otros tenían el menor interés en el "otro" espectáculo. Había un clima de guerra en las tribunas, donde no cabía un alfiler; y a ese público se sumaban las damas y los caballeros que no querían perderse la inauguración para aparecer mencionados, al día siguiente, en las crónicas sociales. Los polacos comenzaron su trabajo en medio de un barullo tremendo y sin que nadie les hiciera caso. Victoria de los magos: al final, el público deliraba y los ovacionó largamente y de

pie. El **Stu** abrió el Festival con un poema ritual de Moczulski, "Exodus", cantado y actuado por un elenco de primera: "He aquí mi día y mi noche, tan parecidos. Yo quiero, yo deseo, encontrarme contigo, como sólo las personas son capaces de encontrarse. No, no existe fiesta más hermosa. He aquí mi vida, que yo quiero purificar, y mis ojos, que quiero lavar, para que podamos mirarnos y descubrirnos nuevamente". La música estallaba en el aire y el fuego de las antorchas quemaba las alas de los ángeles y las cortinas de palabras que separaban a los amantes y una simple tina se convertía en un navío lanzado a los mares del mundo: el teatro, emoción y potencia de la vida, ganó a la gente.

8

Los catalanes de **Els Joglars** cerraron el Festival, un par de semanas después. Ofrecieron una pieza muy divertida, que narra las hazañas y desventuras de un bandolero en los tiempos de Felipe IV. Muy buenos actores, mimos, acróbatas y cantores, los catalanes mostraron una imaginación incesante y mucha capacidad de gracia y disparate. También ellos consiguieron una comunicación fervorosa con la gente. La pieza es una larga alusión a la España de los últimos tiempos del franquismo. Un hombre de impecable guardapolvo abre su valijita de ejecutivo: saca un hacha, un serrucho, un cortafierro. Sobre la mesa hay un tremendo pedazo de carne cruda. El torturador comienza su faena. Salta la sangre. Desde atrás del telón, llegan gritos y gemidos. Después de ser cortado en pedazos, el bandolero ofrece un espectáculo de **strip tease** a los turistas norteamericanos.

9

La sorpresa del Festival: los esquimales de Islandia. Ofrecieron un espectáculo de pocas palabras y sin destrezas desamparantes. Lenguaje de los cuerpos, de las manos, risa fresca; silbidos: los actores nos contaron la vida de la gente de allá y nos metieron en sus casas y los espectadores anduvimos en trineo, cazamos y pescamos, peleamos contra el viento, encendimos fuego, remendamos ropa, nos enamoramos. Ellos nos hicieron sentir el impacto de la invasión de modos de vida extraños y jodidos, la llegada de los aviones y el dinero y la civilización del consumo. Linda manera de denunciar la penetración cultural, sin discursos.

10

Noche de Petare, barrio obrero de Caracas. Allá arriba, una placita colonial intacta y el milagro del silencio en la ciudad más barullenta del mundo. En Caracas se gritan los secretos; pero éste es un rincón de otro tiempo, sin motores. Los actores del grupo Odín, de Dinamarca, convocan al pueblo. Andan sobre zancos, cubiertos con máscaras y largas capas de colores;

llevan estandartes y banderas; tocan la flauta y el tambor. Los persigue una multitud de curiosos.

Los actores llegan a la plaza. El bufón salta en cuclillas y pateo los zancos, derriba a los grandes personajes, caen al suelo el obispo y el juez, el general y el rey.

Cada actor dice, danzando: "Este soy yo". La plaza está llena; hay gente trepada a los árboles y los faroles. Todavía hay distancia, desconfianza: los cuerpos se sueltan en convulsiones y saltos mortales, y la gente, que nada sabe de Grotowski ni de Barba, comenta a los gritos: "¡Esa mujer está despechada!" "¡Ese hombre tiene un espíritu malo!"

El payaso echa a volar su pañuelo y baña en talco al público: "Estos tipos", comenta alguien a mi lado, "están trayendo la gripe mamarra. Cuidate. Están trayendo la gripe de allá de... ¿De dónde son los tipos estos? Se me pasó".

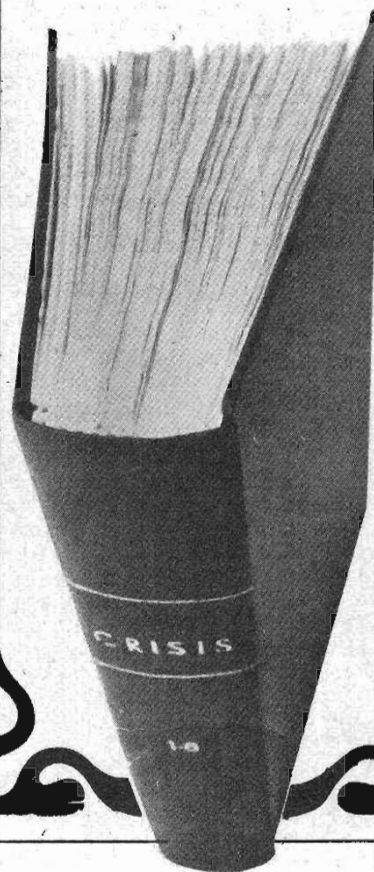
Pero se va soltando la risa. "¡Muérdelo! ¡Muérdelo!" Empieza la guerra de los fideos y los tomates. "¡Hacen reír los carajitos!" La distancia se supera, se rompe el rechazo. El teatro, gatillo de la alegría popular, hace estallar las carcajadas, y las carcajadas continúan y ya no cesan.

Después los actores se sientan en cuclillas, a descansar. De aquí en adelante, ellos serán los espectadores. Es el turno de nosotros. Alguien brota del gentío con un "cuatro", la guitarrita venezolana, y cantá lindos polos de la isla Margarita. La gente pide salsa, baile, se va agitando la música. ¿Quién se anima? Un borrachito anda por la plaza, a los tumbos, loco de ganas de bailar. ¿Quién se anima? Por fin una mujer lo acepta. Ella lo atrapa y se lanzan a dar vueltas, ella grandota y de lentes, él tan chiquito, ella barriendo la pista con él y él se deja volar, feliz, y yo veo esta maravilla y grito a los muchachos que están con las cámaras: "¡Filmen, filmen!", pero ellos me explican que hay que respetar el guión. Antes habían querido, sin éxito, hacer callar a la gente: "¡Cállense que estamos grabando!", decían.

Pero, ¿cuál es el teatro? ¿Cuál es la obra? ¿Cuál es el espectáculo? El espectáculo somos todos nosotros, la obra es esta alegría que se nos sale del pecho, el teatro es el mecanismo que la disparó. ¿Quién se anima? Salto a la pista. ¿Cómo se bailará el merengue? Se bailará como salga. Bailamos, saltamos, cantamos, nos abrazamos. ¿Quién no es hermapo de todos, esta noche, en la plaza de Petare?



crisis OFRECE



EN VENTA

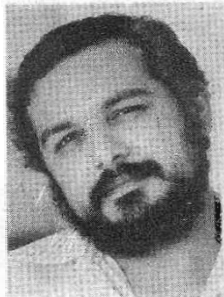
COLECCIONES
ENCUADERNADAS
EN TELA

Av. Pueyrredón 860

8° piso
Tel. 87-7363
87-8913

Capital Federal

reportajes gráficos a venezuela nadie se encuentra con nadie



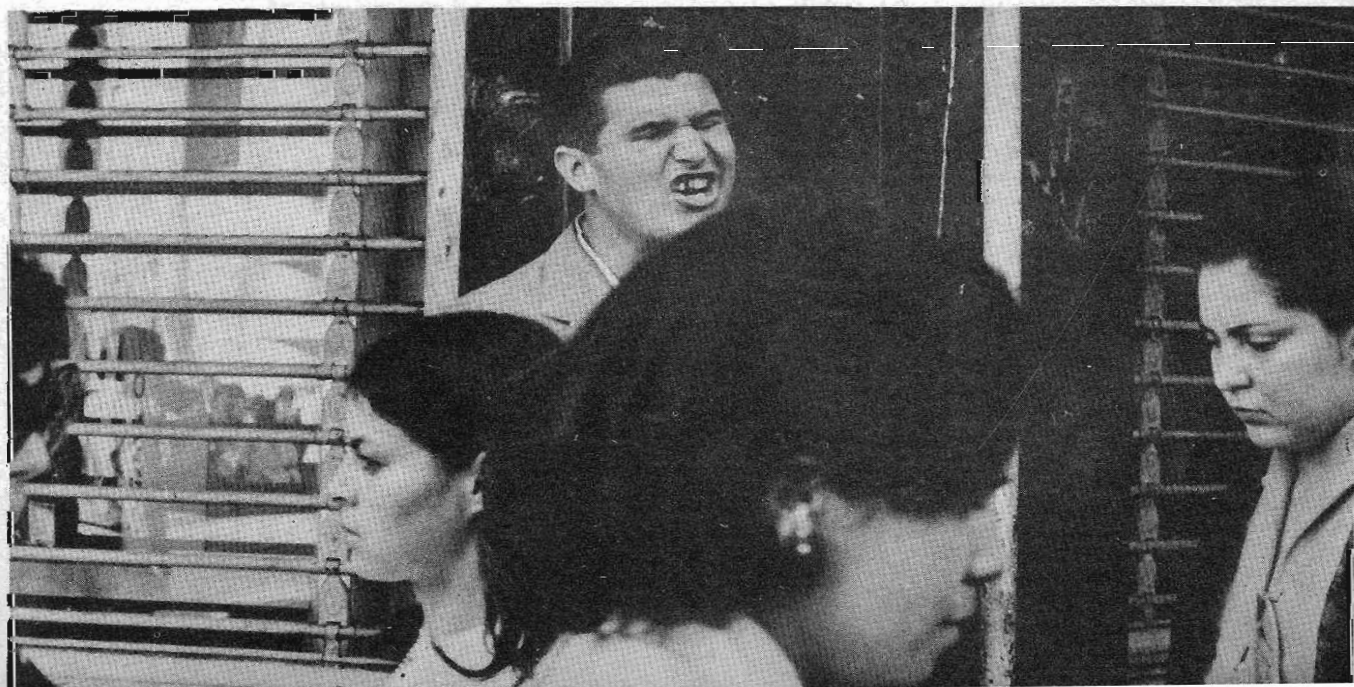
luis brito/los desterrados

El humo de los escapes nos prohíbe mirar el cielo. El concreto nos impide mirar la naturaleza, y la publicidad nos veta mirar los rostros. Aceptamos vagamente como imágenes del ser humano esas máscaras estilizadas y esas sonrisas insípidas de los cartelones y de la televisión. Por eso son piedra de escándalo estas fotografías de mi tocayo LUIS BRITO. Nos recuerdan que existen las caras. Todavía más, que el pueblo venezolano tiene un rostro. Y que si no lo veíamos, era porque desviábamos la mirada; porque todos desvían la mirada.

Este es el segundo descubrimiento que nos regalan estas fotografías: el de la soledad de las muchedumbres; el del vacío de ese espacio en donde todos los ojos se rehuyen. La técnica de Luis Brito, con su sabio empleo del gran angular, desdeña las reglas de la composición clásica, y acepta tensiones entre grupos de sujetos que se ignoran y se evitan. El centro de la fotografía no es un imán hacia el cual todo tiende, sino una explosión a partir de la cual todo se disgrega. Pero allí está, para detener la dispersión, el lente involucrado, próximo, humano, entrometido, con vocación de prójimo, que registra las cosas a una distancia casi táctil. Esa cámara inmediata que los sujetos miran, a la que sonríen unas veces y otras fingen ignorar, obligados, en todo caso, a reconocer una presencia que quiere aproximárseles.

Y así, estas fotografías, como lo deseó su autor, nos llevan del problema estético al humano. No podemos ser indiferentes a estos rostros a los cuales la multitud no hace compañía. Estos rostros que asisten a una pasión que es acaso la suya propia, y que expresan un dolor y una fatiga nacidos de adentro, y no impuestos por una ceremonia. Nos parecen conocidos. Desde ahora en adelante sabremos verlos, escaparemos de la sigilosa complicitad de la vista perdida en el vacío. Quizá, finalmente, los ojos se encontrarán, y comenzaremos todos a devolvernos las miradas.

luis brito garcía







ricardo armas/espejos

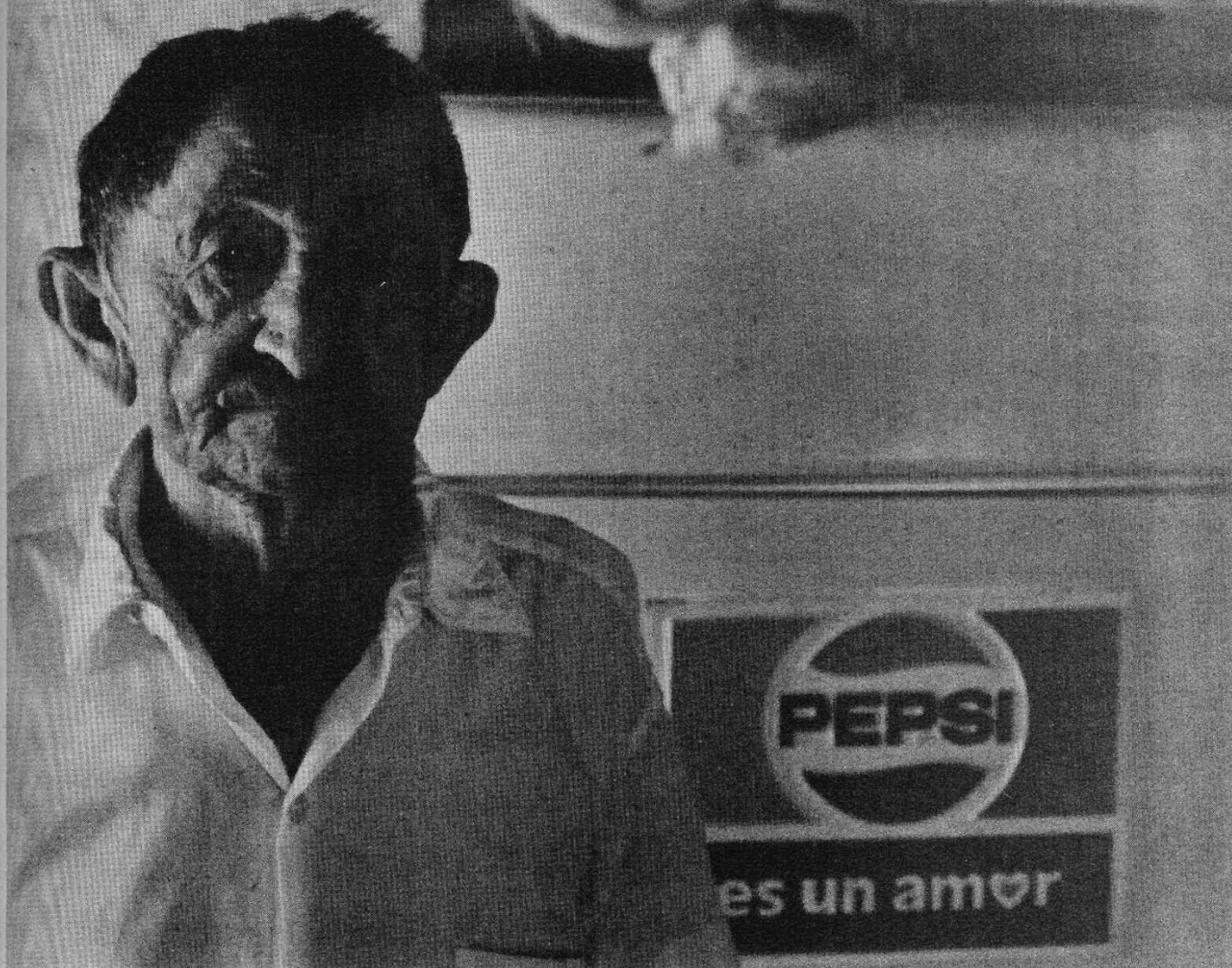
RICARDO ARMAS, nacido en Caracas en el 52, trabaja actualmente como fotógrafo en la Revista Nacional de Teatro.

Estas fotos hablan sobre Venezuela con elocuencia; ante las imágenes, las palabras piden permiso y se retiran.



reportajes gráficos a venezuela





carnet/herman mario cueva



una escritora vista al microscopio

Todas las novelas de Françoise Sagan son sonatinas disfrazadas de conciertos. Por ello, sin duda, escribe tan pocos cuentos. Lo que no deja de ser una lástima, ya que, en ese género su arte, del "casi nada" halla su medida ideal. Algunos gestos, algunos instantes, una sonrisa, dos palabras, una angustia: el ciclo se cumple con desenvuelta precisión.

Veinte narraciones, de no más de doscientas páginas, pasan revista a su pequeño mundo. Que podría inventarse así: una condesa alemana, tres ladres ociosos, un torero, una cantante de ópera, un vestido de Dior, un chalet en Austria, tres rufianes, dos Maseratis, una caballeriza, dos ojos para llorar y, siempre, el infaltable accidente... ¡Oh, no mucho: una calle que cruzar, un sacudión!

Un estilo sería mucho decir: es muy desigual. Un tono: no bastaría. Una voz: quizá. Una voz que susurra, distante, más bien seca...

(De un juicio de Mattieu Galey sobre *Des yeux de soie*, libro de la Sagan recientemente aparecido en Francia.)

el valor de la crítica

La crítica literaria tendrá sus méritos, y aun cuando sean pocos, no se ve cómo prescindir de ella en una sociedad que lee (todavía). Ni que datara de ayer. Nació con la materia misma que la nutre. El pri-

mero que oyendo recitar un verso de Homero dio a conocer su conformidad o reparos fue el primer crítico. Lo malo es que raras veces, o nunca, trata de ponerse en el lugar del lector común y corriente. Tampoco suele hacer el menor esfuerzo, sea por compartir su deleite o sufrimiento, sea por averiguar qué haya de justo en

sus ocasionales manifestaciones de descontento. Su opinión le importa un bledo; basta, incluso, que el lector hable, así fuese tímidamente y pidiendo mil excusas, de su propia manera de reaccionar ante una obra para inducir al crítico de marras a llevarle la contraria, y con aplomo. Qué digo: con todo el peso abrumador de su autoridad de iniciado en no sé qué misterios vedados al vulgo.

(En "El patriarca no tiene quien lo mate", texto de Ernesto Volkening aparecido en ECO, tomo XXIX, agosto 1975, N° 178, Colombia.)

lo mismo de siempre

La "dama del crimen", la inglesa Agatha Christie, responsable de más de trescientos millones de ejemplares de novelas policíacas y de otra cifra voluminosa de "asesinatos", murió en Londres, a la edad de ochenta y cinco años, sin haber rendido cuenta por ni uno solo de sus múltiples ajusticiamientos.

Antes de coronarse con el éxito, Agatha, hija de una acaudalada familia británica —su padre, un rico burgués norteamericano; la madre, una distinguidísima señorita de la más rancia aristocracia londinense— tuvo que enfrentarse varias veces con la negativa de los editores que, paternos, le aconsejaron que dejara el oficio de las letras. Poco después, tras haber publicado su primera novela, con su segunda obra, *El asesinato de Roger Ackroyd*, pasó a los planos de la estelaridad.

(En BOHEMIA, año 68, N° 4, 23-1-1976, La Habana.)

jorge carnevale

cine argentino 1976

cuando el "boom" se convierte en leyenda

En 1976, recordar el llamado "boom del cine argentino" parece una broma de mal gusto. En aquel momento —dos años atrás— aunque el slogan se esforzaba por ser convincente, también resultaba apresurado, sin reales apoyaturas.

En 1974 se estrenaron 38 películas de origen nacional. Fue el año de La tregua, de La Patagonia rebelde, Quebracho y Boquitas pintadas. Un puñado de títulos a los que el público y la crítica respondieron sin retaceos. Claro que de ahí al repunte de una industria, a recuperar los mercados perdidos hace más de tres décadas, hay un trecho muy largo.

El año pasado, la cifra baja a 33 films. A pesar de todo, la producción todavía se mantiene en el promedio de los últimos diez años, pero volcándose, de a poco, hacia temáticas más livianas. La comedia (en su variante blanca, picaresca o sentimental) comienza a cobrar auge. 13 títulos aportará el género, mientras el resto de lo producido se orienta hacia los dramas intimistas (7), las adaptaciones de obras literarias (6) y algunos intentos épico-testimoniales (6). Se destaca el afortunado retorno de Lautaro Murúa a la dirección, con La Raulito, y el colosal suceso de Nazareno Cruz y el lobo, film de Leonardo Favio que convocó en pocos meses a casi cuatro millones de personas, convirtiéndose en la película más taquillera en la historia del cine nacional.

De un año a esta parte, los costos se han multiplicado. Una producción media ha saltado de 400 a 2.000 millones de pesos viejos.

En 1976, más que de presencias hay que hablar de omisiones. Este año no filmarán ni Murúa, ni Renán, ni Rodolfo Kuhn. Ricardo Wulicher, que debutara en el 74 con un testimonio riguroso como Quebracho, ahora filma una película de terror (La casa de las sombras) en coproducción con los Estados Unidos. Héctor Olivera (La Patagonia rebelde, El muerto) recorre el país con Fernando Ayala para encontrar paisajes apropiados a El canto cuenta su historia, un documental con numerosos momentos musicales.

La comedia tiene la palabra. Entre películas terminadas o en proceso de rodaje, hay nueve títulos que se inscriben en el género. Algunos intentan la sátira costumbrista (No toquen a la nena, Juan que reía), otros la picardía (El profesor erótico, La guerra de los sostenes) o el tono ingenuo (Dos locos en el aire, Una aventura explosiva). Raúl de la Torre retorna al buceo en conflictos intimistas (Sola) y Leopoldo Torre Nilsson decide radicarse y trabajar en España hasta que no se levante la prohibición de Piedra Libre.

No es aventurado pronosticar que este año, al culminar la temporada, la suma de estrenos nacionales apenas se aproximará a la mitad de lo que fue el porcentaje de los últimos años.

En este contexto, Leonardo Favio filma Soñar, una historia de dos marginados en procura del éxito, que protagonizan Carlos Monzón y Gian Franco Pagliaro y cuyo costo asciende a 2.800 millones de pesos viejos. Favio aceptó dialogar con crisis sobre esta realización y el conjunto de su obra. Lo que sigue es una transcripción textual de esa charla.

un largo aprendizaje

—Antes de comenzar la filmación de Soñar, soñar, decías que no podías adelantar su trama, porque la veías como un collage, como una mezcla de elementos. ¿Sigue siendo así?

—Bueno, en ese entonces no había una línea argumental, digamos tradicionalmente hablando, en cuanto a guión; estaba el espíritu de la obra. Luego, 15 días antes de comenzar el rodaje le di un ordena-

miento, que durante la filmación sufrió algunos cambios. Pero lo que no cambió es el espíritu en sí de la obra.

—¿Y cuál sería ese espíritu?

—El clima general es de una gran ternura. Si uno quisiera intelectualizar la cosa, sería un llamado de atención: no se puede soñar y soñar porque sí. El sueño es positivo cuando es un hecho creativo, pero también cuando está relacionado con la realidad. Sino, es el delirio.

—¿Dentro del conjunto de tu obra, cómo se insertaría esta película?

—Yo nunca me doy mucha cuenta de dónde están ubicadas mis obras. Por lo general, dejo que los críticos o la gente que se dedica a eso las vaya encasillando o les dé un ordenamiento. Yo simplemente me dedico a hacer cosas.

—¿Pero creés que existe algún vínculo



Favio durante el rodaje de su última película. Atrás, Monzón con rulos.

temático a lo largo de tus seis largometrajes?

—Nunca me puse a pensarlo. Soy una especie de francotirador que tira tiros como un arquero ciego, al tanteo, buscando una forma de expresión y de comunicación y contando cosas que a mí me importa ver en la pantalla. No tengo un ordenamiento, no soy nada riguroso conmigo mismo.

—Sin embargo, es posible detectar una constante en tu obra: los marginados, esas criaturas que se ven permanentemente enfrentadas con una sociedad que no está hecha a su medida.

—Es el mundo que yo conocí y el mundo que por lo general acostumbro a narrar, el de esos seres. No sé si se debe a mis limitaciones o al gran amor que siento por ellos.

—En tus dos últimas películas se nota, además un cambio de perspectiva que va de la desesperanza y el sin salida de los tres primeros films a un Moreira que termina de pie como en un desafío, por ejemplo, aunque en la realidad muriera a manos de Chirino.

—Es como un interrogante: ¿qué es la muerte sino el olvido? Es una preocupación que yo tengo desde siempre. Creo que lo peor que le puede pasar a un ser humano es que no se recuerde su paso por la tierra.

—Hay además un cambio en el plano formal. Se pasa de un tratamiento ascético y despojado a esa especie de deslum-

bramiento con la técnica que se nota tanto en Juan Moreira como en Nazareno Cruz y el lobo. Como si necesitaras cautivar, encantar al espectador.

—Yo soy un espectador que hace cine. Tal vez esa especie de milagro del contacto mío con el público se deba a eso: a que yo no he perdido mi esencia de espectador. Ahora, siempre utilizo el lenguaje que requieren mis personajes. Moreira necesitaba de ese despliegue porque su vida en sí es un gran espectáculo. A tal punto, que de todos mis personajes el más conocido fue Juan Moreira; pero no porque yo lo haya realizado, sino porque pertenece ya desde siempre a los héroes populares de nuestra nacionalidad. No tenía nada que ver con el Polín de *Crónica* de un niño solo, que es un chico que deambula en la sociedad actual. En cuanto a Nazareno Cruz y el lobo, es una fantasía, es un cuento y los cuentos si perdieran la cosa mágica dejarían de serlo.

—¿En Soñar, soñar persiste ese mundo mágico?

—No, no, éstos son dos personajes, a pesar de su delirio, muy de tierra, muy cotidianos. Por lo menos yo los tengo en mi oficina, a diario. Es un tratamiento totalmente distinto. Son dos personajes que andan en procura del éxito, entre comillas, muy ingenuamente. O no sé si tan ingenuamente... Vaya a saber cuál es la verdad y cuál la mentira. Por ahí los que estamos buscando ingenuamente somos nosotros.

—¿Trabajar con dos intérpretes no profesionales en el plano actoral, como es el caso de Pagliaro y Monzón, te resultó una experiencia válida?

—Por supuesto que sí. Pero no hay que equivocarse: de una u otra forma son artistas, y lo fundamental es trabajar con artistas. Ahora, no son exactamente de la profesión actoral, pero de todas maneras, al apelar a la sensibilidad de dos artistas, el resultado es siempre positivo.

—Tus últimas películas las has producido vos mismo. ¿Por qué?

—Porque trabajo mucho más cómodo y sin estar condicionado. Soy el único que sufre las consecuencias de mis errores y también el único que usufructúa en el caso de que haya un éxito.

—¿Pensás que Soñar, soñar puede tener un tipo de recepción parecido al de Nazareno?

—Eso, sería casi un milagro. El éxito o la locura de Nazareno no creo que se vuelva a repetir. Hemos hecho casi 4 millones de espectadores, o sea que hay gente que la tiene que haber visto cuatro o cinco veces. Es sorprendente.

—¿Hay alguna de tus películas que te interesa más que las otras?

—No, ninguna. Para mí toda mi trayectoria hasta ahora ha sido un largo aprendizaje. Recién ahora, más o menos, estoy conociendo las posibilidades del cine, y creo que a partir de este momento, de hoy en más, realmente voy a empezar a hacer un cine.

—Sin embargo, en algún momento creo que dijiste que filmabas mejor que Buñuel...

—No, Buñuel a mí no me interesa, decididamente.

—Por lo menos dabas a entender que tenías un nivel profesional como para no envidiarle nada a los realizadores más prestigiosos.

—No, no, por supuesto, yo considero eso. Lo que no quiere decir que ellos sepan y yo no. Pienso que el cine aún está en pañales en la humanidad.

—¿Cómo ves el cine: como un vehículo para modificar o convencer a la gente, como un entretenimiento o como una síntesis de todo eso?

—No lo veo como ninguna de esas cosas. Ni siquiera me preocupo en cuanto a cuál es el destino del cine. No soy un teórico, soy un artista con una gran dosis de inconciencia. El día que realmente sepa qué es el cine, para qué sirve, me voy a dedicar a escribir, a narrarlo. Pero por el momento tengo un oficio al cual amo y es ser realizador cinematográfico. ¿Cuál es el fin de lo que yo hago? No sé. Simplemente lo hago porque me gusta, porque me divierte, siendo placer, es mi oxígeno. Sé cuando una cosa está prohibida en el momento en que me la prohíben, mientras tanto voy y la hago. No me gusta crearme pautas ni normas, porque eso sería como limitar mi imaginación. Fundamentalmente, amo la libertad dentro de todo tipo de expresión. Te diría que soy un poco anarco, en ese sentido. Hoy tengo ganas de filmar *Soñar, soñar*, mañana *Jesucristo*, pasado mañana *Severino Di Giovanni* y dentro de una semana la vida de Bolívar. No sé realmente qué es lo que tengo ganas de hacer. Por ahí el día de mañana hago una de espadachines para entretener a mi hijo. No tengo límites ni inhibiciones de ningún tipo.

Como también en Brasil la producción literaria no permite por sí sola sobrevivir, tal vez Clarice Lispector sea más conocida en su país como traductora —lo es del inglés, francés, italiano y castellano— y periodista más que como una de las escritoras que, junto con Guimarães Rosa y Jorge Amado, revolucionó la narrativa brasileña. En su reciente visita al país declaró: "Yo no sé aún quién y cómo soy como persona, aún me estoy buscando; ¿cómo saber, entonces, lo que soy en literatura?". En la Argentina, sin embargo, desde hace más de un año, comienza a ser reconocida por los lectores en la medida en que algunos de sus catorce títulos producidos son vertidos al castellano.

clarice

«los libros son mis cachorros»

crisis encargó a dos periodistas, brillantes y porfiados, una tarea difícil: conversar con Clarice Lispector. La novelista brasileña da pocas entrevistas: cuando las da, habla poco o nada. Eric y María Ester se las arreglaron para atravesar los fosos con cocodrilos y entraron, cada uno a su manera, en el castillo. He aquí los resultados de la invasión.



una entrevista de *eric nepomuceno*

“de la literatura no se puede vivir en esta tierra”

Fue en la época en que vivíamos en Washington. Yo trabajaba una tarde mientras mis hijos jugaban a mi lado, como siempre. La máquina, sobre mis rodillas, escribiendo, y ellos alrededor. Entonces uno me dijo: —Mami, ¿por qué no nos

contás un cuento? Dale, escribinos un cuento.

A mí nunca se me había ocurrido escribir un cuento para niños. Aquél fue el primero. Se llama “El misterio del conejo pensante”. Era un cuento policial para

niños, escrito en inglés. Los chicos hablaban inglés y yo quería que ellos aprendiesen bien la lengua del lugar donde vivíamos, que era Washington.

Se trata de una mujer sola, que tiene terror del fuego. Hace algunos años sufrió un accidente terrible: se durmió con un cigarrillo encendido. Las sábanas se incendiaron. El fuego le dejó sus huellas en el cuerpo y una mano mutilada. No le gusta recordarlo. El fuego la aterra. Pero cuando se siente muy deprimida se viste bien, especialmente bien. Y prende una gran vela colorida y se queda mirando su llama. Es una mujer extraña. Tiene un aire muy misterioso. Dice que es una persona simple.

El perro tiene una costumbre rara: se come los puchos de cigarrillos. Hay quien dice que esa costumbre rara del perro es la de fumar. El visitante olvida su cigarrillo prendido en el cenicero, el perro lo atrapa de un tarascón.

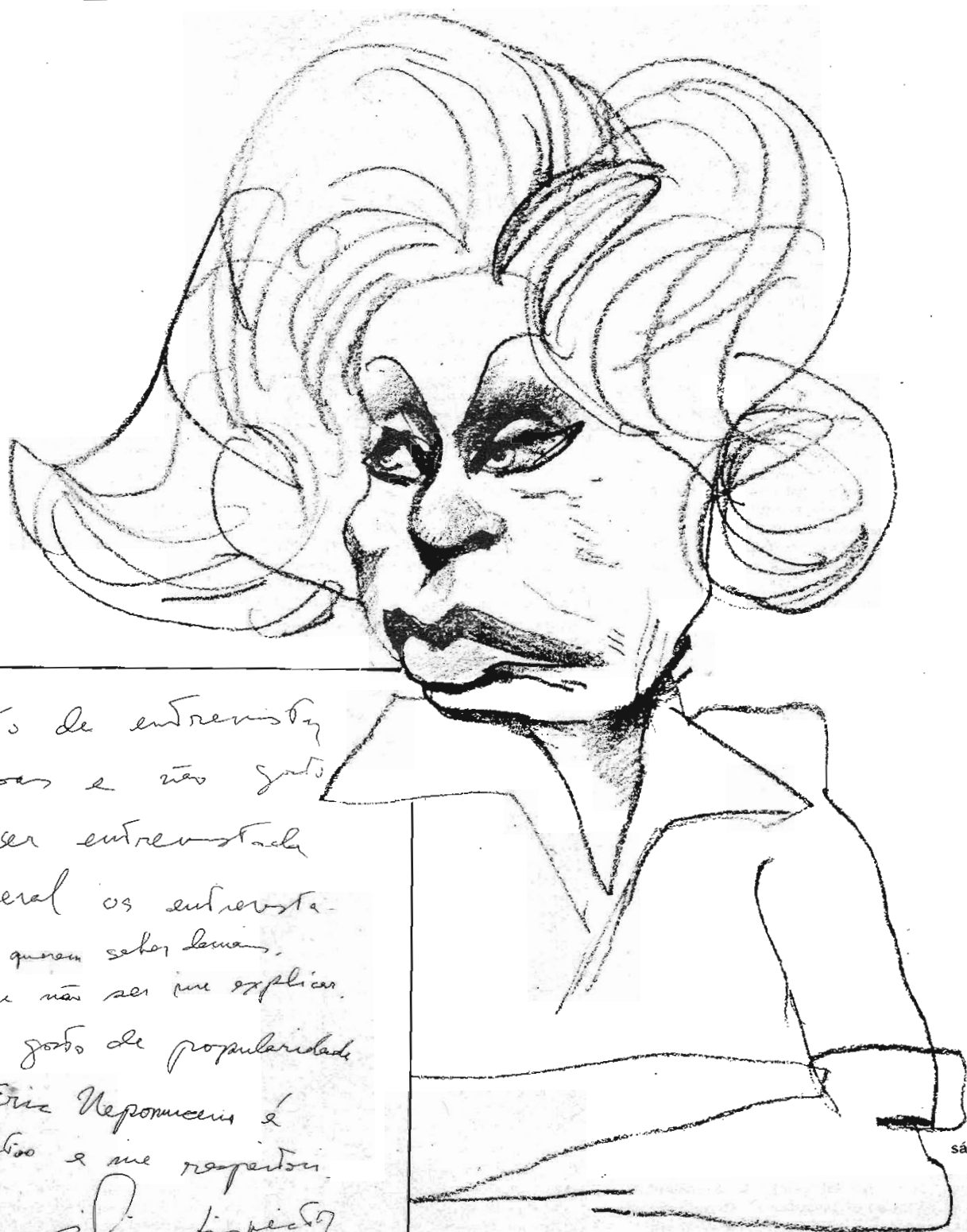
Clarice advierte siempre a todo el mundo: cuidado con el cigarrillo prendido, se lo digo por el perro.

El departamento es amplio y cómodo. Ella lo explica así: “Fue un golpe de suerte. El edificio acababa de ser construido, y el dueño de este departamento estuvo de acuerdo en cambiármelo por el que yo tenía hasta entonces, que era mucho más chico. A él le convenía un departamento menor que éste. Hicimos el cambio. Lo duro, para mí, fue saldar la diferencia. Nadie vive de la literatura en esta tierra”.

Su rostro extraño, anguloso, como tallado, fue retratado por muchos pintores importantes del Brasil y del extranjero. Carlos Scliar tiene una abultada serie de dibujos del rostro de Clarice. Portinari le hizo un retrato al óleo. El italiano De Chirico, en 1949, cuando Clarice estuvo en Italia, dibujó su rostro.

Anota todo en pequeños pedazos de papel o en algunos cuadernos. A partir de esas anotaciones fragmentarias, reunidas a lo largo de los años, ella va constru-

Inspector:



Gosto de entrevistar
pessoas e não gosto
de ser entrevistado.
Em geral os entrevista-
dores querem saber demais,
e eu não sei me explicar.
E não gosto de popularidade.
Mas Eric Nepomuceno é
simpático e me respeita.
Cláudio Tispector

sábat

Clarice Lispector

yendo sus libros. Le aterra el fuego, y la idea de no volver a escribir. "¿Usted se da cuenta lo que es no poder escribir más? No digo este libro en el que trabajo hace tiempo, digo no escribir más, nunca más."

"El otro día fui al correo. Ya no recuerdo ni siquiera para qué. La muchacha que me atendió, después de asegurarse de mi nombre y dirección, preguntó: 'Clarice Lispector, la escritora? ¡Pero, qué suerte poder conocerla!'"

A mí eso me pareció algo terrible. Me asusta la posibilidad de convertirme en una persona... ¿cómo decirle?... pública."

El departamento en el barrio de Leme, en Rio de Janeiro, tiene un comedor amplio, confortable, luminoso, y sus paredes están repletas de cuadros. Al visitante lo reciben una Clarice retraída y un perro excitado. La mujer canta, desconfiada, es autora de más de 14 libros publicados. Algunos son considerados eslabones fundamentales de la literatura contemporánea en lengua portuguesa. No hay uno solo del que no se diga, por lo menos, que es muy bueno.

Una mujer extraña, desconfiada, que al hablar mezcla vestigios de algún idioma impreciso (ella nació en Ucrania) con el acento hemático del nordeste: cuando tenía dos meses la llevaron a Recife, donde vivió hasta los doce años. Después fue a Rio, y allí reside hasta hoy. En aquel lapso intermedio, entre Recife y Rio, pasó largas temporadas en Italia, Suiza, Inglaterra y Estados Unidos. En todos estos países estuvo con su marido, un diplomático del que hoy está separada. Nada cuenta de su vida privada. Dice apenas que tiene dos hijos "grandes", Pedro y Paulo. Uno vive con el padre, el otro con ella.

Entre sus libros hay relatos para niños, originalmente escritos para sus hijos. Hay, además, crónicas, novelas, largas narraciones, entrevistas y cuentos. Según los entendidos, es el cuento lo que ella maneja con rara, excepcional maestría.

Hoy, a pesar de toda su melancolía a convertirse en una figura pública, Clarice está obligada a aceptar su singular ubicación en la literatura de idiomas portugueses. Trabaja también —y trabaja mucho— como traductora. De vez en cuando realiza para algún periódico o semanario amplias series de entrevistas. Dice que vive de estos trabajos. "Ya que de la literatura no se puede vivir en esta tierra".

—Se sabe que usted no releo sus libros. Se dice incluso que usted no oculta un cierto desprecio por ellos. ¿Es así?

—Más o menos. Lo que siento es que un libro, una vez terminado, pasa a tener vida propia. Es como el cachorro de un animal. La realización del libro, sea cual fuere su contenido —el de un cuento, o el de toda una novela— siempre es algo doloroso. Un proceso angustiante. Terminado este sufrimiento, o sea consumado el parto, quiero que el libro salga por ahí, que se las arregle. No retrabajo el estilo, no retoco nada.

—¿Cuáles son, según usted, las condiciones ideales para escribir?

—Si con eso de condiciones ideales a lo que usted se refiere es a la paz de espíritu, a la tranquilidad material, al sosiego, quiero decirle que para mí todo eso es una gran mentira. No hay condiciones ideales para escribir. En mi caso particular, empecé un relato cualquiera y terminé totalmente ganada por él. Ahí comienza el proceso, que para mí es penosísimo. Hay un detalle: ese proceso se desarrolla allí, en aquel sofá, donde yo me siento con la máquina de escribir en la falda. Así escribo siempre, con la máquina de escribir sobre la falda. Cuando mis hijos eran pequeños, escribía mientras los cuidaba, o sea con ellos potreando a mi alrededor. Siempre quise evitar que ellos tuvieran de mí la imagen de una madre escritora. Escribía entonces cerca de ellos, tratando de no aislarme. Se puede imaginar lo que eso significaba: interrupciones a cada instante, uno que venía a pedirme que le cuente un cuento, otro que venía con preguntas locas, típicas de los niños. Así trabajo yo. Las condiciones ideales están dentro de cada uno.

—¿Esa actitud que usted asumió en relación con sus hijos, o sea la decisión de rechazar la imagen de "madre escritora" se extendió al mundo en general? Quiero decir: usted se niega, y lo ha hecho siempre en términos más o menos enérgicos, a asumir la posición de la mujer escritora. ¿Por qué?

—Siempre rechacé los llamados "medios intelectuales". Tengo amigos escritores, pero en primer lugar son amigos, y después escritores. Nunca me acerqué a nadie por el hecho de que, como yo, escribiera. Me repugna el mundo superficial de los literatos, no me mezcló con ellos. Soy una persona, amiga de otras personas. Y hay otra cosa que quiero decirle: escribir para mí es algo natural, aunque extremadamente angustiante, penoso. Soy una mujer que escribe, porque para mí escribir es como respirar, lo hago para sobrevivir. Tal vez por eso no me guste hablar de mis libros. Lo que tenía que decir está en ellos, y fue tan difícil escribirlos.

—Muchos dicen que usted es una es-

critora "complicada". ¿Cómo reacciona ante este tipo de observación?

—Mucha gente se acercó a decirme: "Qué hermoso aquel libro suyo, ¡pero qué complicado! Dígame: ¿qué quiso decir con tal frase, o con tal imagen?"

Yo siempre contesto con otra pregunta: "¿Y usted qué entendió?" No creo en soluciones ni en explicaciones absolutas. Creo, eso sí, en la interpretación de cada lector. En mi opinión, un libro —o un cuadro, o una melodía, o una película— no puede, no debiera pasar desapercibido. Yo quiero que cada uno entre en el relato, en el conflicto. Y que a partir de allí, encare de una manera personal lo que yo escribí a mi manera. ¿Se entiende?

—¿Y qué pasa cuando alguien da un sentido diferente, incluso opuesto, a aquello que usted pretendió decir?

—Eso es algo normal, pasa siempre.

—¿Y usted cómo lo toma?

—Me parece bien. Cada uno tiene que dar la interpretación que quiere. Cada uno tiene que entender las cosas a su manera. Recién le dije que hay personas que se acercan a decirme que algún libro mío es hermoso pero complicado. Pero también es cierto que hay mucha gente que se acerca a decirme simplemente que no entendió nada, o que le pareció todo demasiado complicado. A esta gente yo le pido una segunda lectura. Suele ocurrir que, pasado algún tiempo, uno vuelve a un libro y ve todo diferente. Porque las personas cambian, ¿no es cierto?

—¿Se venden mucho sus libros?

—No sé, no entiendo nada de best-sellers. La venta de mis libros no me preocupa. Ya le dije: cuando termino alguno, lo entrego al editor y se acabó. Soy como una madre animal, los libros son mis cachorros, me olvido pronto de ellos. Pero los editores insisten constantemente para que publique. Como no ando con ganas de sumarme al carnaval de las relaciones públicas, decidí, el año pasado, reunir en libros cosas conocidas como entrevistas, cuentos, pero que hasta ahora fueron publicados en forma aislada.

Estoy un poco cansada de los libros, cansada de escribir, no quiero presiones, no quiero fechas, no quiero nada de eso.

—¿Y sus libros fuera del Brasil, cómo andan?

—No sé. A veces llega algún recorte de crítica. Me gustaría poder seguir de cerca las traducciones, porque ése me parece un punto delicado. Supe de algunas críticas sobre alguno de mis libros que señalaban graves defectos de traducción. Pero eso, claro, no puede ser generalizado. Me parece bueno ser leída en otro idioma, fuera del Brasil, pero nunca pensé mucho en eso.

—Con todo ese desprecio que usted siente por sus libros, está de más preguntarle si no le gusta ninguno de ellos.

—Claro que me gustan, y mucho. Lo que pasa es que no los releo nunca. Son algo acabado para mí. De vez en cuando me acuerdo de uno u otro cuento. Hasta me acuerdo a veces de largos párrafos de libros míos. Pero no me quedo en ellos. No recapitulo, no analizo, no fomento en mí orgullos falsos. Es eso: no estoy enamorada de lo que escribi.

—Se que está escribiendo. ¿Qué está escribiendo?

—Nunca hablo de lo que estoy escribiendo. Al contrario de algunos escritores amigos, que al hablar maduran "la cosa".





el camino de la cuentista

Clarice Lispector nació en Tchetchelnik, Ucrania, el 10 de diciembre del año 1925. Dos meses después, llegó al Brasil. Publicó su primer libro —la novela "Perto do Coração Selvagem" (Cerca del Corazón Salvaje)— cuando tenía 19 años (1944). En los treinta años que siguieron publicó once libros más: "O lustre" (La araña, novela, 1946), "A cidade sitiada" (La ciudad sitiada, novela, 1949), "Alguns contos" (Algunos cuentos, 1952), "Laços de família" (Lazos de familia, cuentos, 1960), "A maçã no escuro" (La manzana en la oscuridad, novela, 1961), "A legião estrangeira" (La legión extranjera, cuentos y crónicas, 1964), "A paixão segundo G. H." (La pasión según G. H., novela, 1964), "O mistério do coelho pensante" (El misterio del conejo pensante, cuento policial para niños, 1967), "A mulher que matou os peixes" (La mujer que mató los peces, cuento para niños, 1968), "Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres" (Un aprendizaje o El libro de los placeres, novela, 1969), "Água Viva" (novela, 1973), "¿Onde estivestes de noite?" (¿Dónde estuviste de noche?, cuentos, 1974), "A via Crucis do corpo" (La vía crucis del cuerpo, cuentos, 1974) y "De corpo inteiro" (De cuerpo entero, entrevistas, 1975).

Clarice Lispector es una escritora que cuenta con un público extremadamente fiel, aunque no excepcionalmente amplio: "Laços de família", su best-seller, vendió en 15 años 5 ediciones.

Si yo hablo de lo que escribo, después no puedo seguir.

—En términos de corrientes literarias, ¿cómo clasificaría sus libros?

—Escúcheme: yo solamente me considero escritora en el momento exacto en que estoy escribiendo. Fuera de eso, no me sentí nunca obligada a pertenecer a una escuela o a estar al día con determinadas obras.

—¿Usted lee poco?

—Depende, actualmente estoy cansada de la literatura. Cansada de los libros.

—Aun dejando de lado lo de las corrientes literarias, ¿usted estaría de acuerdo en lo que se refiere a su obra, en reconocer que ella es, digamos, extraña?

—No, no me parece extraño lo que escribo. Me parece sorprendente. Me asombra mucho. No entiendo cómo, con esta indomable impaciencia mía, con esta inquietud salvaje que tengo yo, puedo producir cuatrocientas páginas de prosa. El trabajo, para mí, está hecho de esperas. El mayor trabajo es esperar. Una persona termina aprendiendo a vivir de sus esperas.

—¿La literatura es importante?

—Sí. Pero no la literatura de los literatos, sino la de los apasionados. Yo me considero una aficionada. Los literatos son los de frac y galera. Los otros, los que no son intelectuales, son los que tienen la magia.

Me considero una aficionada porque no sé escribir por obligación. Sólo consigo escribir por inspiración. Odio la popularidad, es algo pernicioso para los escritores.

—¿Cómo trabaja usted?

—Para escribir necesito abstraerme de todo. Cuando escribo no pienso en nadie, ni siquiera en mí misma. Lo único que me preocupa es captar la realidad íntima de las cosas y la magia del instante. Mis novelas y mis cuentos, vienen de a pedazos, anotaciones sobre los personajes, el tema, el escenario, que después voy ordenando, pero que nacen de una realidad interior vivida o imaginada, siempre muy personal. No me preocupo nunca por la estructura de la obra. La única estructura que admito es la ósea.

(tradujo del portugués
santiago kovadloff)

una entrevista de *maría ester gilio*

tristes trópicos

Las escuelas de zamba de Salgueiro y Portela, con toda la voz que tienen, más la que les suman los amplificadores, rivalizan desde dos disquerías separadas por veinte metros de asfalto cubiertos totalmente de V.W. Un heladero grita "Kibon" batucando sobre la madera del carrito. "Kibon que é, foi e será bon", y los termómetros marcan 36°, pero, ¿a quién le importa? Es domingo y el mar está allí nomás, verde y fresco. Bandadas de muchachas sin zapatos ni casi ninguna otra cosa, saltan entre los autos, en camino hacia el agua. Mientras espera la luz verde de una pareja se besa como si estuviera en el preludio de lo que las leyes pudicamente llaman la "conjunción carnal". Con el verde que se enciende se apaga el beso. Toda la pasión se concentra en el acelerador y el auto arranca chillando.

El aire está lleno de gritos de niños, romper de olas, ruido de motores, voces de pájaros, bocinas y ritmos de zambas. Con el carnaval que viene llegando las músicas recién nacidas invaden las calles de Río. "Vou morar ao infinito, vou virar constelação", repite una y otra vez entredientes el taximetrista que me lleva. "Está realmente con ganas de volverse constelación", le digo. Me mira riendo con toda la cara canela y brillante. "Me gustaría, allá nadie trabaja", dice y se vuelve tamborileando con los dedos sobre el volante. "¿Usted busca el 300? Es aquí."

Un edificio de color ceniciento, impersonal y antiguo. No era la casa colonial, rodeada de palmeras y cubierta de enredaderas que había, no sé por qué, imaginado.

Atravesé corredores silenciosos y brillantes de cera, iluminados por una luz artificial, amarillenta y escasa. De la vitalidad agresiva de afuera no llegaba hasta allí más que una masa indistinguible de sonidos apagados. Clarice misma me abrió

la puerta y me hizo pasar. La melancolía de los corredores se prolongaba adentro a pesar de la ventana grande, pero cerrada sobre la calle ruidosa. Todo hacía pensar en un pasado brillante y amado que no se deseaba olvidar. Los viejos sillones de estilo, las mesas y mesitas de madera labrada, los dibujos, las esculturas, los cofres y cajas de bronce o porcelana. Y ese color que da a las cosas el mucho tiempo y el cariño. Si no hubiera sido por los chillidos de los pájaros y la gran mancha de luz filtrándose a través de persianas y cortinas me habría pensado en el living de una casa del norte de Europa, incolora y melancólica. Me senté en un sillón, preparé mis cosas y espere que ella se sentara a su vez. Pero ella daba vueltas tras un perro viejo y consentido al que hablaba con tono pausado, monótono y un poco ausente. Pensé que parecía muy cansada y desde hacía mucho mucho tiempo. Finalmente se sentó y me miró con unos ojos grandes y fijos. Los mismos que reproducían varios retratos suyos colgados entre paisajes y naturalezas muertas. Las técnicas y la edad de las modelos variaban, pero los ojos enormes y fijos eran siempre los mismos. Tenían ya, hasta en sus días más lejanos, ese aire desdichado que hoy se mezclaba con el del tedio.

Desde antes de empezar sabía que no hablaría fácilmente. Y así fue. Durante una larga media hora hilvanamos frases divagantes sobre Río, el calor, el carnaval, el perro, los perros, Buenos Aires, el frío y otra vez el perro; un fox-terrier muy astuto que se complacía en manejarla. Una y otra vez volvía a mi memoria la historia de Eloy Martínez sobre los periodistas que luego de pasar dos horas con ella, volvían con una cinta donde sólo se escuchaba el sonido de sus propias voces.

La primera pregunta, entonces, debía ser construida de manera tal que si ella no daba con la respuesta adecuada quedaría entrapada y en mis manos.

—Su fama en Buenos Aires parece no coincidir con usted misma.

—¿Por qué?, dijo fijando en mí sus grandes ojos castaños.

—Bueno, se dice que usted es elusiva, difícil, que no habla. A mí no me parece así —dijo, y esperé un bendito "No soy así, no, por supuesto, no soy así".

Ella dijo: "Todo lo que tengo que decir lo digo en mis libros. Sus colegas tienen razón".

Evidentemente tenían razón.

—¿Entonces?

—¿Usted conoce mis libros? Todo está allí.

—Sus libros me han dejado llena de interrogantes.

—Seguramente yo no podré aclarárselos.

—Bueno, habrá algunos que sí podrá, cuándo empezó a escribir, por ejemplo. Me miró sonriendo.

—Esa pregunta no puede haberle surgido de la lectura de mis libros...

—No, en realidad, era una manera de entrar en materia.

—Encontraría la respuesta en cualquier biografía mía. Empecé a escribir a los 7 años.

—Me pregunto sobre qué escribía una niña de esa edad. ¿Hadas, brujas, piratas?

—No, no. Eran cuentos sin hadas, sin piratas. Y por eso ninguna revista quería publicarlos. Yo los enviaba, pero no los publicaban. Porque no se referían a hechos sino a sentimientos. Ellos no querían eso, querían historias donde ocurrieran cosas.

—¿Cómo sentimientos? Pensando en la edad que tenía me cuesta imaginarlo. Dame un ejemplo.

—No, no puedo, no me acuerdo. A los nueve años escribí una pieza de teatro, pero sentí un gran pudor y la escondí.

—¿Cuál era el tema?

—El amor. Tuve vergüenza.

—Usted es rusa...

—Nací en Ucrania; llegué a Brasil cuando tenía dos meses.

—Estaba pensando en su acento, en las erres. Son muy extrañas. ¿Le vienen del ruso? Aunque parecen francesas.

—Simplemente tengo frenillo. Podría solucionar con una operación bastante simple, pero tengo miedo. Por otra parte mis erres no me molestan; viví con ellas desde que nací.

—Sus erres me parece que dan origen a algunas de las leyendas que la gente teje en torno suyo.

—Sí, muchos lectores me escriben preguntando si soy rusa o brasileña. Soy brasileña, claro, sólo que no nací en Brasil. Mi infancia transcurrió en Recife.

—Es muy brasileña, entonces, es nordestina.

—Sí, eso es. Es muy importante para mí haberme criado en Recife.

—¿En qué sentido?

—El nordeste es más profundamente brasileño que el sur: Río o San Pablo. Está más ajeno a influencias extranjeras. Dijo, y volvió a fijar sus ojos en mí, aunque no como las otras veces, sino mirándome realmente.

—Le gusta pensar en Recife.

—Sí, de allí son mis canciones predilectas, las canciones que más amo.

—En una entrevista que le hicieron aquí, en Brasil...

—¿Una entrevista? Son tan escasas, casi no existen.

—Se trata de una especie de entrevista que prologa una selección de textos suyos.

—Sí, ya sé a qué se refiere —dijo y se levantó—. A los pocos minutos me alcanzaba un libro. Allí, en un trabajo que Renato Carneiro Gómez denominaba Texto-Montaje, Clarice respondía a varias preguntas al correr de la máquina. "Aquí tiene, dijo señalándome un párrafo, mi actitud frente a las entrevistas."

El párrafo era casi un acápito del trabajo. Decía: "No me gusta dar entrevistas: las preguntas me constriñen, me cuesta responder, y, todavía, sé que el entrevistador va a deformar fatalmente mis palabras".

—Sí, eso ya lo sé ahora por experiencia. Las entrevistas no le gustan... pero yo querría hablarle de esta pregunta que le hace Carneiro aquí: "La gente nace para alguna cosa de la cual vamos tomando conciencia a medida que transcurre nuestra existencia. ¿Para qué naciste Clarice?" Usted responde largamente. Sintetizando dice que nació para tres cosas: amar a los otros, escribir y criar a sus hijos. Recordaba esta respuesta suya y lo que quería preguntarle ahora es si considera que se relaciona bien con los demás.

—Más o menos. ¿Por qué?

—Pensaba cómo se conciliaría esa vocación suya de amar y "recibir algunas veces un poco de amor en cambio" y su reticencia en los contactos personales, por lo menos conmigo ahora y con otros periodistas otras veces.

—Soy tímida, muy reservada.

—Y muy ajena al mundo que la rodea, ¿o no? Usted me mira fijamente cada vez que le hablo pero yo siempre pienso que no me ve, que más bien está asomada sobre sí misma.

—Puede ser. Pero no estoy ajena al mundo que me rodea. Lévese este libro, en él va a encontrar esa respuesta y otras.

Tomo del trabajo de Carneiro en el libro: "Soy una persona muy ocupada: cuido del mundo. Lúcidamente apenas hablo de las miles de cosas y personas de quienes cuido. Pero no se trata de un empleo, pues dinero no gano con eso. Quedo apenas sabiendo cómo es el mundo". Y luego: "Es que yo nací así, incumbida. Y soy responsable por todo lo que existe, incluso por las guerras y por los crímenes de lesa cuerpo y de lesa alma. Incluso soy responsable por el Dios que está en constante cósmica evolución para mejor".

—Al leerla me he preguntado, muchas veces, si cuando escribía pensaba en sus lectores posibles.

—Cuando escribo no atiéndome ni a los lectores ni a mí.

—No pretende, en definitiva, comunicar-se con alguien concreto.

—No, sólo atiéndome a lo que escribo.

—¿Y cuando la obra está terminada?

—Cuando está terminada y publicada entonces sí pienso en el lector.

—Piensa en su relación con el lector.

—Aunque la obra ya no me parece mía. Aunque la siento separada, ajena.

—Tal vez por eso justamente puede pensar en esa relación. ¿Y cuál es en general su conclusión, considera que se comunicó con el lector?

—Creo que hay comunión, que me comunicó.

—Sin embargo una parte de su obra es

bastante impenetrable, zonas de su obra. No los cuentos. En los cuentos usted es muy clara y tiene un gran poder de comunicación. Las zonas oscuras pertenecen fundamentalmente a las novelas. Por lo menos yo lo siento así.

—Sé que algunas veces exijo mucha cooperación del lector, que soy hermética. No querría, pero no tengo otra manera.

Del trabajo de Carneiro: "Muchas veces tomo un aire involuntariamente hermético que me parece bien idiota en los otros. ¿Después que la obra está escrita podría fríamente tornarla menos hermética, más explicativa? Pero es que respeto cierto tono peculiar al misterio de la creación no sustituible (ese misterio) por claridad alguna".

—Vuelvo, entonces, a su necesidad o vocación de dar amor... Su lejanía, su natural misterio dificultan seguramente esa posibilidad. La mayor parte de lo que escribe es para élites, ¿no cree?

—Ya no. Durante mucho tiempo escribí para pocas personas. Últimamente soy cada vez más popular. Creo que estoy de moda. Hay gente que me imita.

—¿Mujeres?

—¿Por qué mujeres?

—Su literatura es esencialmente femenina. Pensaba que sobre todo las mujeres se sentirían inclinadas a imitarla.

—Usted cree que mis libros no podría haberlos escrito un hombre.

—Como los de Emily Bronte o Carson McCullers o Katherine Mansfield.

—Yo también creo eso, pero no me imitan solamente las mujeres, sino escritores jóvenes en general —dijo y quedó un momento callada acariciando el perro.

Finalmente dijo: "Ellos toman todos mis defectos".

—¿Cuáles son sus defectos?

—Manerismos que me limitan y los limitan sin necesidad para ellos.

—¿Cuáles por ejemplo?

—Nooo.

—¿Por pereza?

—Soy muy perezosa —dijo sonriendo apenas.

—Al leer sus novelas a veces siento que usted vive a través de ellas fantasías que le son muy entrañables. Experimento cierto pudor por la impresión de estarla espionando por una cerradura.

Sin mirarme asintió con la cabeza.

Insistí.

—¿Está de acuerdo?

Fijó los ojos en mí y volvió a asentir con la cabeza.

Subrayé.

—¿Está de acuerdo?

—En la primera parte de lo que dijo estoy de acuerdo. En cuanto a la segunda...

—Ese es mi problema...

—Sí.

—Hay cosas en sus libros de las que me gustaría hablar con usted. Cosas que usted dice de algún personaje femenino. Mire aquí en Manzana en lo oscuro. Escúcheme, página 119: "Lo que no quería decir que no fuera dueña de sí. Pero, como si ignorase imparcialmente la importancia del acontecimiento, tenía tiempo para tomar varias actitudes que parecían quitar esa importancia: arreglaba sus cabellos, como si su peinado fuera indispensable, hacía una boca pequeña y unos ojos grandes como en el dibujo de una mujer inocente y amada, recreando con mucha emoción amores célebres. Mientras tanto,

por dentro, desfallecía perpleja. Es que sabía que estaba arriesgando mucho más de lo que superficialmente parecía: estaba jugando con lo que sería más tarde un pasado para siempre". Dígame algo más de esto que dice aquí.

Dijo: "Yo no hablo", con un aire tan desvalido, que me vinieron ganas de reírme.

—Dios mío, qué mezcla de cosas. Ahora parece una niña. Está bien.

—No sé criticar mis cosas. No soy autocrítica. No sé explicar.

Del texto-montaje de Renato Carneiro: "La creación artística es un misterio que se me escapa, felizmente".

—¿Se resiste a analizarse?

—No me interesa: un libro después de hecho, no me interesa, estoy cansada de él.

—Como si no lo quisiera, como si no lo importara perderlo.

—Una vez hecho ya no es más mío. No puedo perder lo que no me pertenece. Guardo en la memoria recuerdos; algunos recuerdos de mis sentimientos mientras lo escribía —dijo, y llamó al perro que giraba en torno a mi sillón y me olfateaba. Pero el perro era sordo a sus llamados y se escurría cuando ella extendía una mano para arrastrarlo a su lado. Esperé que llegaran a un acuerdo. Este se produjo, finalmente, cuando el perro se desinteresó de mí y, eludiendo la mano que intentaba apresarle volvió con ella voluntariamente.

—Me gustaría verla escribir.

Me miró sorprendida pero no dijo nada.

—Quiero decir que me gustaría ver cómo va hilvanando tantas y tantas cosas. Se tiene la impresión de que las ideas no tuvieran ningún proceso de elaboración; de que le llegaran a la cabeza como un río.

—Cuando estoy trabajando escribo de mañana; de tarde tomo notas.

—¿Notas de qué?

—De las ideas que se me van ocurriendo. Me viene una idea y la apunto. Al otro día la traspongo al libro. Pero, por supuesto, la mayoría de las cosas que aparecen en mis libros se me van ocurriendo a medida que escribo. Escribir, para mí es una manera de entender. Escribiendo comprendo.

Del texto-montaje de Renato Carneiro: "A veces tengo la sensación de que escribo por simple curiosidad intensa. Es que, al escribir yo me doy las más inesperadas sorpresas. Es en la hora de escribir que muchas veces me vuelvo consciente de cosas, que por ser inconscientes, yo, antes, no sabía que sabía".

—Daniel Moyano me dijo en una entrevista una cosa parecida: "Empecé a escribir para entender esa ciudad monstruosa que era para mí Córdoba" —le dije. Y esperé su respuesta complaciente: "¡Ah, sí! ¡A mí me ocurre lo mismo!" Pero ella no dijo nada. Ni siquiera sé si me oyó. Se puso de pie y dijo: "Tal vez vaya a Buenos Aires este invierno. No olvide llevar el libro que le di. Allí encontrará el material para su nota".

Muy alta, con el pelo y los ojos castaños, en mi recuerdo llevaba un vestido largo de seda marrón. Pero tal vez me equivocó. Cuando salíamos me detuve junto a un retrato en óleo de su rostro. "De Chirico", me dijo. Y luego, junto al ascensor: "Dispénsame. No me gusta hablar".



lágrimas y sonrisas/ acha

desde el diván

—Doctor. Tengo un complejo de Edipo tan grande, que estoy enamorado no sólo de mi madre sino también de la madre del niño de Carlo Ponti.

de El libro rojo de Gila.

¿a qué velocidad se debe conducir en una ruta?

Se debe conducir a una velocidad ligeramente superior al ritmo de producción de la industria del automóvil para asegurar trabajo y pan a los asalariados de este sector fundamental de la economía y a sus familias.

François Cavanna. El nuevo código de la ruta.

un gesto de marx*

Marx a una anciana que viajaba al lado de él, de pie.

—¡Ay, abuela! Con mucho gusto le daría mi asiento, pero está ocupado.

* Marx, Groucho. Humorista y actor de cine norteamericano.

la muerte de un héroe

En una ciudad donde nunca parecían suficientes las distracciones, un comité había contratado a un hombre que, luego de mantenerse en equilibrio cabeza abajo en lo alto del campanario de la iglesia, debía arrojar al vacío y matarse. Cobraría por ello 500.000 coronas. Todas las clases sociales, todos los círculos se interesaron vivamente en el asunto. No se hablaba de otra cosa y las entradas se agotaron en pocos días. La gente opinaba que era un acto valeroso, sin dejar de considerar su precio. Por menos agradable que fuera caer de semejante altura, había que reconocer que la suma ofrecida bien valía la pena. Se podía estar orgulloso de una ciudad capaz de constituir el comité que había organizado todo sin escatimar gastos. Por supuesto, la atención se dirigía también hacia el hombre encargado de realizar el proyecto. Solicitos y ardorosos, los periodistas se arrojaron sobre él cuando faltaban pocos días para el espectáculo. Los recibió amablemente en el mejor hotel de la ciudad, donde tenía reservadas varias habitaciones.

—¡Bah! Para mí esto no es más que un negocio. Me han propuesto la suma que ustedes conocen y he aceptado. Eso es todo.

—Entonces, ¿usted no encuentra desagradable arriesgar su vida? Se comprende que sea necesario, pues sin ello la

cosa no tendría nada de estrictamente sensacional y por lo tanto el comité no pagaría como lo hace, pero para usted personalmente no puede ser agradable.

—Sí, usted tiene razón; he pensado en eso. ¿Pero qué no se haría por dinero?

Inspirados por estas declaraciones, aparecieron en los periódicos largos artículos sobre ese hombre hasta entonces desconocido, sobre su pasado, sus proyectos, sus opiniones sobre la actualidad, su carácter y su vida privada. Si se abría un diario cualquiera, allí estaba su retrato: un joven vigoroso, sin nada que lo hiciera notable, pero lozano y airoso, de rostro abierto y enérgico; tipo representativo, en suma, de la mejor juventud de la época, sana y voluntariosa. Su imagen podía verse en todos los cafés, como preparación de la emoción que habría de venir. Se concluía que el muchacho no estaba nada mal, que era simpático; las mujeres lo encontraban maravilloso. Algunos que se atribuían mayor sentido común alzaban los hombros diciendo: es un pícaro. Pero todos estaban de acuerdo en admitir que una idea tan original, tan fantástica, sólo podía nacer en una época tan extraordinaria como la nuestra, con su fiebre, su fogosidad, su propensión al sacrificio total. El comité, por su parte, recibía unánimes elogios por no haber reparado en los gastos cuando se trataba de montar semejante cosa, de ofrecer a la ciudad un espectáculo tan excepcional. Los gastos serían seguramente cubiertos por el precio elevado de las entradas; sin embargo, había un riesgo a correr.

Por fin llegó el gran día. Los alrededores de la iglesia hormigueaban de gente. Reinaba una emoción inaudita. Todos retenían el aliento, sobreexcitados por la espera de lo que debía ocurrir.

Y el hombre cayó; todo fue breve. La gente se estremeció, luego levantó la cabeza y se puso camino a casa. Hubo cierta decepción. El espectáculo había sido grandioso, y, sin embargo... En suma, lo único que había hecho era matarse y se había pagado caro por una cosa tan simple. Se había desarticulado horriblemente, pero, ¿qué placer se había obtenido? ¿Una juventud llena de promesas sacrificada de esa manera!

El público volvió descontento a su casa; las damas abrían sus sombrillas para protegerse del sol. No; se debería prohibir organizar semejantes horrores. ¿Quién podría encontrar placer en ellos? Reflexionando, ellos encontraban todo eso irritante.

pär lagerkvist

el "toque mágico" de la aspirina

un fármaco eficaz mitificado por la publicidad

Entrar a una farmacia, cruzar unas palabras con el empleado y dudar sobre el analgésico que debemos llevar, es ya un requisito cotidiano. El "con tal cosa" o el "sin tal cosa" se convirtió, de un tiempo a esta parte, en una suerte de guía para quienes deben comprar esos fármacos. Pues hay algo que hoy distingue a los analgésicos: no ser pocos.

Descartadas las drogas heroicas —derivados del opio— que tienen un poderoso efecto calmante del dolor, y que exigen el requisito de ser despachadas con receta médica triplicada y autorizada por la Secretaría de Salud Pública, el consumidor común molesto por una pertinaz jaqueca o congestionado, acatarrado y febril por una gripe, recurrirá a una larga nómina de específicos que contienen desde la mera **aspirina**, cuya base activa es el ácido acetil salicílico (AAS) hasta los **histamínicos** —que inhiben las reacciones alérgicas— pasando por los que contienen **dipirona**, droga de fuerte acción para atenuar estas molestias.

Sin embargo, basta rascar en el fondo de esta generosa variedad, para chocar con algunos problemas serios.

Salvo la aspirina —que no provoca trastornos secundarios si es ingerida en dosis normales—, los antihistamínicos y la dipirona, debido a la presencia en su estructura química de grupos derivados del **fenol**, en muchos casos acarrear graves complicaciones cuando se toman sin consultar previamente al médico.

aspirinas

Sin duda, sería infantil afirmar que las aspirinas son innecesarias. Pero, si son eficaces para resolver idénticas dolencias, ¿por qué alguien debe pasar un largo rato tratando de seleccionar la que venga mejor? Puede ser que algunas de ellas estén de más.

¿Son acaso tan amplias las diferencias de composición como para toparse con tal sobreabundancia? Claro que no, pues la base activa es idéntica en la mayoría de los específicos.

Empero, hay quienes se han ingeniado para general del ácido acetil salicílico algunos derivados, asociándolos a insospechados elementos activos como la ca-

feína o los antihistamínicos, y lograr así una "flamante combinación", un "renovado y milagroso" producto, el cual enriquecido por un envoltorio de aerodinámico diseño, aparece en el mercado como la "panacea".

Y así, pasa a engrosar la lista —total, uno más qué importa— de las aspirinas. Se invierten millones en publicidad, y la "omnipotente" recorre los estantes de las boticas, los quioscos y bares hasta los bolsillos del hombre común quien incorpora esta nueva variante como si se tratara de un real hallazgo científico. Tal es el efecto deformador de la publicidad en estos casos. Lo real que el consumidor obtendrá será los tradicionales efectos de la aspirina (febrífugo, descongestivo, levemente analgésico, excepto, como es mundialmente reconocido, para ciertas al- gias de cabeza de origen inespecífico) pero no habrá de olvidar que el último producto promocionado es "distinto". Y que, obviamente, su precio de venta al público, será distinto.

Cabe subrayar que los estadounidenses gastan anualmente más de 500 millones de dólares en diversas aspirinas.

Curioso: el 80 por ciento de las marcas vendidas pertenecen a las que surgieron últimamente.

Entre estos adelantos desencadenados por la competencia se puede contar ahora con aspirinas que en vez de disolverse en el estómago —con los trastornos que esto trae: acidez, ardor, dolor, microhemorragias— lo hacen directamente en el intestino. Esta aspirina corriente —contiene la misma cantidad de fármaco activo que las demás— conservada en un excipiente de carboximetilcelulosa y almidón de maíz— evita las temidas gastritis y en otros casos la probable formación de úlcera.

Esta presentación novedosa resulta eficaz. Lo que cuesta admitir es la enorme diferencia de precios en relación con las aspirinas corrientes.

una aspirina, una microhemorragia

Médicos consultados advirtieron que la ingestión indiscriminada de aspirinas, que en algunos casos llega a una verdadera adicción, provoca intoxicación, puesta de manifiesto por cierta excitación desasose- gante, y en raros casos muerte.

Señalaron, asimismo, que cada vez que una aspirina se disuelve en el estómago se produce inmediatamente una microhemorragia, la cual no tiene riesgos inmediatos. Esto se debe a la naturaleza corrosiva del AAS y a la propiedad de excitar a las glándulas formadoras de ácido gástrico, con lo que se aumenta enormemente el tenor de este ph. De aquí a la gastritis o la úlcera a mediano plazo, un solo paso.

Solamente, en ciertos casos de reumatismo infeccioso, es imprescindible la sobredosificación con aspirinas. En ese caso una dieta alcalina y una adecuada alimentación láctea neutralizan estos nocivos efectos secundarios de la droga. Pero en estos casos siempre el consejo médico evita los trastornos.

La primitiva inocuidad y la alta eficacia de la aspirina, con sus resultados comprobados para pequeños trastornos, se ha visto convertida en arma de doble filo por eslogans publicitarios que han dotado a este fármaco universal de mayores beneficios que los humildes servicios que ofrece. El "toque de magia" por el cual la aspirina aniquila sopores, cansancios y hasta depresiones síquicas es sólo invención de inescrupulosos anunciantes. El hecho bien comprobado de poder incorporar al organismo una "droga buena", sencilla, barata e inocua, ha sido explotado hasta sus últimas consecuencias. La aspirina ha resultado así un elemento ya muy inserto en las costumbres diarias del consumidor común que espera a través de ella paliar tensiones, miedos y fobias. El diminuto comprimido blanco se ha convertido así en un mecanismo de defensa psicológico que la gente no encuentra en la realidad.

más vieja que la gripe

Efectivamente, la gripe es una vieja enfermedad. Hay quienes la esperan de antemano para mantener un diálogo casi normal con esta visitante que no sabe de cumplidos cuando llega los primeros fríos.

La gripe es una enfermedad vírica, que se adquiere mayormente por contagio. Sus virus —agentes patógenos— ra-

dibujo de tabaré



Sin embargo, se desconoce que cualquier droga contiene una porción de veneno, la cual no es amenazante para el organismo si la dosis ingerida está rigurosamente prescrita por el médico.

Hay —precisamente— ciertos organismos sensibles a determinadas drogas, cuyos efectos provocan serios trastornos. Ocurre en el caso de los antihistamínicos: se utilizan innecesariamente para borrar gripes, catarras, resfrios o dolores generales. Estas dolencias desaparecieron pero dejaron como secuela, trastornos secundarios, los cuales en ciertos casos pueden revestir gravedad. Hay quienes deben soportar de por vida las quejas del hígado.

Al respecto, especialistas informaron a crisis que un alto porcentaje de accidentes automovilísticos se deben al estado de somnolencia que provocan los antihistamínicos en los conductores.

Es aconsejable que al sufrir un estado gripal —según médicos consultados— se guarde cama; y saboree esa mezcla casera: leche caliente, miel y grappa (¿esta última puede?). Y en todo caso para disminuir la fiebre, tomar alguna aspirina, que no ocasiona efectos secundarios.

dipironas

La dipirona es una droga con propósitos analgésicos y antitérmicos (disminución de la fiebre). Se encuentra en analgésicos como el Optalidón, la Novalgina, la Algimobla o el Conmel. No hay dudas sobre su eficacia. Tampoco hay dudas sobre los graves efectos secundarios —algunos con riesgo de muerte— que provoca en organismos sensibles.

Entre las enfermedades más graves que produce la dipirona se encuentran la agranulocitosis (desaparición de los glóbulos blancos) y la anemia aplásica.

En ciertos países, los medicamentos que contienen dipirona se expenden únicamente bajo receta médica. En Argentina se trata simplemente de ir hasta el comercio más cercano y pedirlo.

Síntomas de dudosa relevancia como

pueden ser el catarro, el dolor de muelas, el reumatismo o la sinusitis son tratados con dipirona. La automedicación es casi una regla en este aspecto. Los peligros son casi incontrolables.

Hay quienes se abstienen de consumir fármacos con dipirona: conocen sus efectos nocivos. Pero desconocen los derivados de esa droga como son las denominadas "aminopirinas", las cuales provocan resultados semejantes a la droga madre.

Resulta sugestivo enterarse de lo que al respecto ha dictaminado la Oficina Internacional del Sindicato de Consumidores de Estados Unidos: las empresas multinacionales continúan fabricando dipirona para atacar males menores en muchos países, especialmente los que se encuentran en el área de América Latina.

Ante el hecho, la precavida Oficina Internacional aconseja a que sus miembros en caso de viajar a países del Tercer Mundo lleven en sus bolsillos marcas de aspirinas vulgares de fabricación en Estados Unidos, despreciando los compuestos similares que circulan en los países subdesarrollados.

¿Por qué la Oficina Internacional desaconseja la adquisición de medicamentos en esta parte del mundo, si los laboratorios que los fabrican son concesionarios de empresas multinacionales que operan en Estados Unidos, y no pocas tienen su origen en aquel país?

Ocurre que las autoridades norteamericanas prohibieron la comercialización de específicos que contengan drogas, cuya acción pueda acarrear efectos adversos en quienes las consumen. (Caso dipirona.)

Desplazadas del colosal mercado estadounidense, las empresas multinacionales no dudaron en invadir los mercados internos de los países del Tercer Mundo, con todo tipo de fármacos, los cuales tienen dudosa acción terapéutica. Pero beneficiados por incitantes campañas publicitarias, se venden en gran escala.

¿Son las autoridades sanitarias norteamericanas demasiado rigurosas al prohibir la comercialización de esos productos?

¿Son demasiado benévolas las autoridades sanitarias de los países del Tercer Mundo, al permitir que las empresas multinacionales tengan carta libre para comercializar con medicamentos de resultados adversos para el que los consume?

Desnudar ese intríngulis es dar de frente con la naturaleza monopólica de los negocios farmacológicos. Muchas de las empresas locales son meras filiales de casas matrices (radicadas generalmente en Europa) elaboradoras de drogas madres. Las filiales locales, que actúan entre sí como si fueran competidoras, adquieren a la casa matriz, y al precio que aquella determine, la droga básica para ser prorrateada y comercializada en nuestros países. De este modo es gordo y jugoso el monto en dólares que dejan nuestras tierras y que van a las arcas de los monopolizadores. Aquí reside una de las razones más poderosas por las que se hace la vista gorda ante el consumo indiscriminado de estos medicamentos de doble filo.

El circuito publicitario, con su incremento despiadado y sus muestras gratis en el período de propagandización masiva consigue con su persuasión el consumo espontáneo que las legislaciones sobre medicamentos recetados y venta libre, no consiguen detener.

antipiréticos y analgésicos de venta libre

	precio
Aspirineta "Bayer"	125,42
Bayaspirina "Bayer"	15,00
Carisoma comp. "Neofarma"	15,00
Causalón "Szabo"	(—)
Conmel "Winthrop"	66,33
Coryfedrina "Rhodia"	56,30
Darvonasa "Cilly"	(—)
Edervalgin "Andreu"	50,00
Enteretas "Biof"	25,42
Fenibolit "Sintyal"	72,04
Finidol "Lepetit"	244,00
Gardan "Hoechst"	(—)
Novalgina "Hoechst"	92,00
Piroquinol "Promeco"	24,33
Recilugo "Aliston"	84,00
Saridón "Roche"	69,21
Tromasín Aspirina "Warnesch"	153,00
AAS adultos "Winthrop"	66,73
AAS niños "Winthrop"	66,73
Veramón (pirazólona)	59,33

ramente se incluyen dentro de las afecciones consideradas mortales.

El estado gripal en muchos casos se complementa con un fuerte resfriado (congestión, rinitis, traqueobronquitis), el cual resulta de la acción de los virus y sus toxinas a nivel de las mucosas del árbol respiratorio. El organismo libera entonces la histamina como resultado de esta acción tóxica. Esta sustancia es la responsable de los estados alérgicos. Y a partir de esta situación, en las farmacias abundan ciertos antigripales denominados antihistamínicos, que contienen drogas que contrarrestan los efectos de la histamina liberada.

Hay quienes ya se han acostumbrado a su manejo y a sus complicadas denominaciones comerciales y lo piden directamente automedicándose, o sea sin tener en sus manos receta médica alguna.

Raramente un antigripal corriente, prescinde del valor que se le adjudica a los antihistamínicos.

consumo

analgésicos MBS

El Ministerio de Bienestar Social de la Nación, a través de su Secretaría de Estado de Salud Pública, ha creído necesario y oportuno incrementar el uso de los Medicamentos Básicos Sociales, contenidos en la Ley 19.152, para procurar que en este sector de la economía popular pueda lograrse una apreciable disminución de precios, a fin de hacerlos accesibles a todos los lugares del país.

Por ese motivo se está distribuyendo la lista de los MBS entre los médicos de toda la República a fin de que puedan recetar dentro de las posibilidades de sustitución productos de menor costo, que no resulten prohibitivos para los enfermos, especialmente a los de recursos económicos reducidos.

Los acuerdos convenidos con los laboratorios que producen estos medicamentos permiten asegurar una existencia regular en farmacias y con ello hacer posible una medicación al alcance de todos.

Medicamentos básicos sociales en el ramo de Analgésicos - Antipiréticos - Antiinflamatorios

Butazolidina	grageas 200 mg	
Chymoser	grageas 12 mg - 24 mg	Antiinflamatorio enzimático
Elixir antitérmico	elixir	
Novirona	inyectable	15,16
	grageas	
Piroquinol	6 supositorios para adultos	30,00
	6 supositorios para niños	25,00
	6 supositorios para lactantes	20,72
Romagán	10 comprimidos	28,00
	3 supositorios para adultos	37,00
	5 supositorios para adultos	53,00
	5 supositorios para niños	43,00
	3 inyectable	42,76
	6 inyectable	75,04
Antiestamínicos		
Clistinar	grageas	
Dayfen	50 comprimidos	20,00
Prometazina Paylos	comprimidos	35,00

(precios -consultados al 1/6/76).



los más solicitados

Según una breve encuesta realizada en algunas farmacias, los analgésicos y antipiréticos más solicitados por el público son:

	precio	fórmula
Dolanet	c x 12: 13.277	dipirona: 500 mg lembrol: 2 mg
Dolex	c x 8: 93.70 c x 20: 198.05	metilmelubrina: 300 mg dipirona: 400 mg fenotiazina: 8 mg
Sedoalgin	c x 10: 38.138 c x 20: 62.150	dipirona: 400 mg codeína: 30 mg bromuro de escopolamina: 1 mg diazepán: 3 mg

c: comprimidos



La vieja publicidad de las aspirinas (Fray Mocho, 1926) se limitaba a promocionar su capacidad de aliviar malestares.

aclaración/lociones

En la nota sobre lociones para después de afeitarse, publicada en el N° 38 de crisis, se indicó como contenido declarado del producto Balm Cream 50 cc. y como contenido real 20 cc. Esto obedece a un error tipográfico de esta revista, por cuanto el contenido declarado y el real coinciden: 50 cc.

Por manifestación de la empresa productora se consigna que la citada loción ha sido retirada de la comercialización desde agosto de 1974.



asegúrese

crisis /76

crisis llega a todos los países, todos los meses, a través de su servicio de suscripciones.

SUSCRIPCION POR 12 números (1 año)

VIA AEREA

América: u\$s 24.00

Otros países: u\$s 26.00

VIA MARITIMA u\$s 18.00

el haber

especial para crisis

Resta, sobre todo, esta capacidad de ternura
esta intimidad perfecta con el silencio
esta voz entrañable pidiendo perdón a todo:
—¡Piedad! porque ellos no tienen la culpa de haber nacido...

Resta este antiguo respeto por la noche, este hablar bajito
esta mano que tantea antes de tomar, este miedo
de herir tocando, esta fuerte mano de hombre
llena de mansedumbre hacia todo lo que existe.

Resta la inmovilidad, esta economía de gestos
esta inercia cada vez mayor ante el infinito
este balbuceo infantil de quien quiere expresar lo inexpressable,
este irreductible rechazo a la poesía no vivida.

Resta la comunión con los sonidos, este sentimiento
de la materia en reposo, esta angustia de la simultaneidad
del tiempo, esta lenta composición poética
en busca de una sola vida, una sola muerte, un solo Vinicius.

Resta este corazón quemándose como un cirio
en una catedral en ruinas, esta tristeza
ante lo cotidiano; o esta súbita alegría
de oír pasos en la noche que se pierden sin memoria...

Restan las ganas de llorar que despierta la belleza
esta cólera ante la injusticia y el desencuentro
esta inmensa pena de uno mismo, esta inmensa
pena de uno mismo y de su fuerza inútil.

Resta este sentimiento de la infancia arrancado
a pequeños absurdos, esta tonta capacidad
de reír sin motivo, este ridículo deseo de ser útil
y este coraje para comprometerse sin necesidad.

Resta la distracción, la disponibilidad, este dejarse estar
de quien sabe que todo ya fue como es en lo que vendrá
y al mismo tiempo estas ganas de servir, esta contemporaneidad
con el mañana de los que no tuvieron ayer ni hoy.

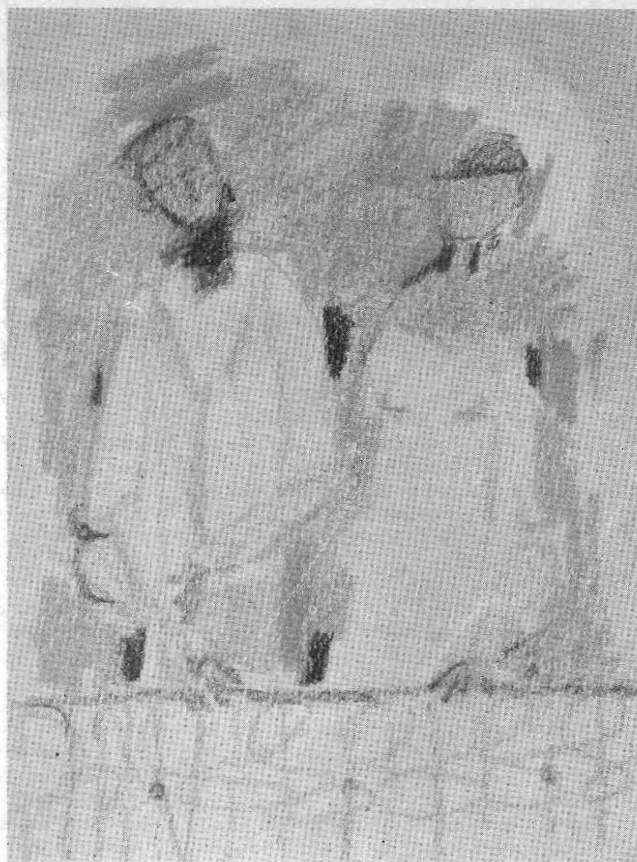
Resta la facultad inconvencible de soñar
de transformar la realidad, dentro de esa incapacidad
de no aceptarla sino como es, y esta visión amplia
de los acontecimientos, y esta impresionante

E innecesaria preciencia, y esta memoria anterior
de mundos inexistentes, y este heroísmo
estático, y esta pequeñísima luz indecifrable
a la que los poetas dan a veces el nombre de esperanza.

Resta el deseo de sentirse igual a todos
de reflejarse en miradas sin curiosidad y sin historia
resta esta pobreza intrínseca, esta vanidad
de no querer ser príncipe sino del propio reino.

Resta este diálogo diario con la muerte, esta curiosidad
ante el momento que vendrá, cuando, apresurada,
ella entreabra mi puerta como una vieja amante
sin saber que es mi última novia.

(tradujo del portugués
santiago kovadloff)



dibujo de grandi

o haver

Resta, acima de tudo, essa capacidade de ternura
Essa intimidade perfeita com o silêncio
Resta essa voz íntima pedindo perdão a tudo:
—Piedade! porque eles não têm culpa de ter nascido...

Resta esse antigo respeito pela noite, esse falar baixo
Essa mão que tateia antes de ter, esse medo
De ferir tocando, essa forte mão de homem
Cheia de mansidão para com tudo quanto existe.

Resta essa imobilidade, essa economia de gestos
Essa inércia cada vez maior diante do infinito
Essa gagueira infantil de quem quer exprimir o inexprimível
Essa irreductível recusa à poesia não vivida.

Resta essa comunhão com os sons, esse sentimento
Da matéria em repouso, essa angústia da simultaneidade
Do tempo, essa lenta composição poética
Em busca de uma só vida, uma só morte, um só Vinicius.

Resta esse coração queimando como um cirio
Numa catedral em ruínas, essa tristeza
Diante do cotidiano; ou essa súbita alegria
De ouvir passos na noite que se perdem sem memória...

Resta essa vontade de chorar diante da beleza
Essa cólera em face da injustiça e do malentendido
Essa imensa pena de si mesmo, essa imensa
Pena de si mesmo e de sua força inútil.

Resta esse sentimento da infância desentranhado
De pequenos absurdos, essa tola capacidade
De rir à toa, esse ridículo desejo de ser útil
E essa coragem para comprometer-me sem necessidade.

Resta essa distração, essa disponibilidade, essa vagueza
De quem sabe que tudo já foi como é no vir-a-ser
E ao mesmo tempo essa vontade de servir, essa contemporaneidade
Com o amanhã dos que não tiveram ontem nem hoje.

Resta essa faculdade incoercível de sonhar
De transformar a realidade, dentro dessa incapacidade
De não aceitá-la senão como é, essa visão ampla
Dos acontecimentos, e essa impressionante

E desnecessária preciência, e essa memória anterior
De mundos inexistentes, e esse heroísmo
Estático, e essa pequenina luz indecifrável
A que às vezes os poetas dão o nome de esperança.

Resta esse desejo de sentir-se igual a todos
De refletir-se em olhares sem curiosidade e sem história
Resta essa pobreza intrínseca, essa vaidade
De não querer ser príncipe senão do seu reino.

Resta esse diálogo cotidiano com a morte, essa curiosidade
Diante do momento a vir, quando, apressada,
Ela virá me entreabrir a porta como uma velha amante
Sem saber que é a minha última namorada.

la ceiba abuela bonochona

Cuando supimos la noticia no hubo pedazo de tierra que no desenterráramos en busca de María y de su hijo de brazos. Qué no indagamos, qué indicios no aron-tamos. Las selvas del Coreguaje las blanqueamos a machete, muchas heridas causamos a sus rastros. En fin, con vida se encuentra a una persona, en la muerte su rastro son referencias de lo que fue en vida. Y eso nos pasó a todos con María y su hijo. Supimos que sus huellas finalizaron recién pisadas en los límites de la sombra de la ceiba, la abuela Bonochona. Les huellas y nada más de María. Y vino el careo de ideas y al no llegar a un acuerdo, nos dijimos en tono resignado: Muerte definitiva. Mas, en nosotros la idea de la frescura de sus huellas acallaba el pensamiento. Hay gentes que mueren dejando recuerdos establecidos.

Luego supimos que los chulavitas subieron Coreguaje arriba, aprovecharon la ausencia del marido de María y huyeron con la fechoría. Ella posiblemente en malas condiciones llegó hasta la ceiba, y luego, guardamos silencio. Ese silenciar lo rompimos en medio de la incredulidad al escuchar a Pedro. Pedro está enojoso. Los sentimientos no son de creencia. ¿Y cómo vamos a creer, por más que insiste Pedro, que la ceiba que todo lo vigila por el hueco humano de su corteza, haya tragado a María con su hijo en brazos? Aun sea como lo confirma el mismo Pedro, que los dos estuvieron en estado de difuntez. Es tanta desfachatez de Pedro, que yo el más liviano de los presentes me subo sobre sus hombros y meto mi cabeza por el hueco-cara de la ceiba y remito con todo cuidado sus entrañas. A todos les digo que veo oscuridad y a Pedro le advierto que me sostenga con su fuerza porque comienza a escalofriarme el grito que escucho en la penumbra. El grito quiere apague.

No hay noche de luna clara en que Pedro no haga sentir su vicio de montarse en su parapeto, quieto hombre, fijos ojos sobre la posible entrada del borugo, su tabaco humando, sus dedos sobre el disparador de la escopeta y sobre la luz de su linterna, la tensión de sus nervios, escuchando Pedro pisadas de animal olfateando muerte y escucha, no pisadas de animal sino de caminar humano en forma como si caminará a metros de la tierra, pero dejando caer de vez en cuando el caminador sus pasos y Pedro guatineador, más que prender la linterna enciende sus ojos sin poder escapar de la cercanía de la muerte en la persona de la difunta María con su difunto hijo de brazos, alumbrándose con gusanos florecidos y haciéndole señales a Pedro que deje el miedo y Pedro reconoce el vestido blanco que vestía la vida a María el día de su desaparición y era este el pensar de Pedro, cuando ella pasaba con tranquilidad junto

a su parapeto tanteándole en confianza su escopeta helada y luego lo mira a sus ojos con sus ojos vídriosos y le habla sin palabras y se despidió dejando a Pedro con su dedo disparador entiesado y la cabeza volteada y cuando nos llegó con la noticia tuvimos que regresarle su cabeza al sitio basados en la fuerza de varios de nosotros y acercarle a sus ojosidos una brasa de candela para que pudieran dormir.

La historia de la difunta María corrió y regresó por las aguas del Coreguaje con nuevas historias que terminaban en lo mismo: María pasó junto a nosotros y la ceiba-abuela la tragó frente a nuestras vistas, pensamos que hay muertos que nunca abandonan lo que fue suyo. Que en la región y en esta época de verano en el espíritu de los hombres, teníamos espantos menos peligrosos que muchos vivos. Y como entre nosotros las cuestiones de linderos son cosas serias, decimos en común, que María con su difunto hijo tuvieran para su existencia como linderos las tierras que limitan con la sombra de la vieja ceiba. Regamos las palabras.

Pero en verdad que convencer a los muchachos para que detengan sus afanes es dura piedra. Dos hijos míos, la hembrita colindando los cinco años y el varón con un año menos nunca hicieron caso de mis consejos. Correteaban una arisca mariposa y sus manos no alcanzaron su vuelo. La mariposa se aquietó sobre el hueco —cara— de humano de la ceiba. La hembrita ensaya puntería. La piedra da en la boca de la corteza, sin pegarle a la mariposa. Gira la piedra en caracol, tiempo incierto hasta caer sobre las aguas que alimentan sus raíces. La ceiba arquea sus raíces y abre sus puertas. Las paredes de musgos dejan escurrir humedad. Y desde adentro, desde la misma entraña, salen cinco árboles encorvados tomados de sus ramajes, rodeando a los dos crios.

Aparece la difunta María con su hijo de brazos. Aparece la blancura de su vestido. Aparece su mano libre alumbrando con su esperma de gusanos encendidos. María se sienta sobre un tronco que yace a la tierra y llama a los niños para que se sienten junto a ella. Ellos toman la cosa al natural, en la mitad de su imaginación y obedecen. Los árboles sentados en forma militar sobre sus raíces. Atrás, la ceiba bonochona en papel de abuela con su ramaje encendido, vigilando. La difunta descubre su delgada voz:

—No escatimen oídos a las historias que los árboles quieren contar. No quieren que el olvido los sacuda.

Medio latido paróse el primero, a punto de caerse otro le ayuda, adentrándose en su historia:

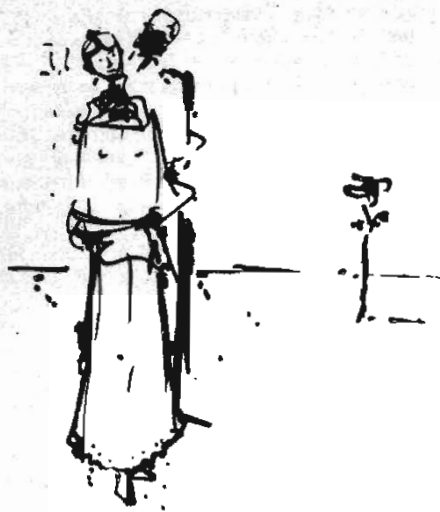
—Soy un árbol sin raíz mayor difícilmente puedo sostenerme desfibrado. Dormido estoy en la noche quieta. Me despiertan furiosos gritos de agonía. Maniatado trajeron a un hombre. A la fuerza lo sientan sobre mi raíz y para darle mayor alcance a sus armas, lo acuestan. Lo machetearon tanto que sus brazos terminan con el cuerpo del hombre. Con tanta rabia lo hacen que cortan mi raíz mayor. Chispean furiosamente sus armas porque el hombre no habló palabras en respuestas a sus preguntas. Corren sus espadas espantadas en medio de la gritería que parece alegría de venganza cumplida. Pido ayuda a los árboles orquetas, ellos se siembran a mis lados para que mis ramas vivan horizontalmente. Así me sostengo por mis propias fuerzas. Lentamente crecen las raíces, se envuelven en el tronco sano y no alcanzan la parte macheteada. Poso mi ramaje a la sombra de las piedras grandes. Cayeron tempestades, cayeron truenos, vinieron las inundaciones y yo alimento el pedazo de raíz. Al tiempo, convencido, dejo el camino de la sombra amiga, al darme cuenta que la raíz se vuelve tierra podrida, luego tierra arenosa. Luego un charco de agua y con las lluvias que corren, desaparece.

La canosa abuela remueve sus ramajes y abre su boca-corteza para dar palabra al segundo. Herido su hablar, pero no boquea el dolor. Suelta su risa al detener los vientos.

—Un árbol desflorado por tiros de fusil da la impresión de hombre sin espalda. Los tiros dejaron en mi corteza una herida de hueco grande. Así no resisto el sol como la lluvia. Las sombras de la noche son alivio por momento, las noches enlunadas dan arranque de loquera. Quise por todos los medicamentos de la selva, revueltos con bejucos machacados y aceites naturales curar la herida. Consulté a las culebras y probé sus venenos. Chupé raíces extrañas y propias. En la montaña no existen cicatrizantes para los huecos que dejan los disparos de los hombres. Y... el herido hueco de mi corteza crece. Yo lo oculto...

Apenada la difunta María da la espalda. Es hora de amamantar a su difuntico hijo. Se apaga la luz de sus gusanos. Al terminar se amplía en llamarada. La ceiba canosa al rascarse sus ramajes, ordena que se continúe. Se suelta el jorobado:

Fui sin quererlo un colgador de hombres. Suma pérdida los hombres que colgaron sobre mi rama mayor. Se cruzan las horas sin que los hombres tengan tiempo de pensar sus últimas peticiones. El lazo como el bejuco se balancean sobre mi rama, manos diestras me enlazan y sobre el cuello del hombre, un buen amarradito y entre varios hombres lo alzan



dibujo de grandi

en vilo. Sus pies ya no tienen vida. Hombre colgado. Los hombres vuelan en la noche, de un machetazo cortan la atadura amarrada al cuello. Golpe seco de la muerte muerta. Comienzan el nuevo nudo en la garganta que tanto conocen. Y así, en la noche el nuevo regreso. Las puntas de mi rama se dieron la mano. Mi silencio no es culpa. Hay fuerzas que para los árboles son desconocidas. No se aguantan con la fronda. No podrá olvidar a los hombres que aún cuelgan de mi rama, están en la imaginación...

Y el hueco boca de la ceiba canosa hablando que la memoria hay que memorizarla. Da la señal, la entiende el cuarto:

—No tengo arbolada para cubrir los huesos. Las honduras me rodearon. Las grietas de mi corteza se cerraron. Quedé sordo por el ruido del cielo. Conocía de tormentas sacudidoras de árboles. Conocía el ruido del pepeo de los árboles en la madrugada. A estas horas los árboles despertamos el sueño. Nos alistamos a la vida quieta del día para jugar con la sombra de medio día. Y vinieron los pájaros metálicos. No se aposentaron en los árboles. No quisieron hacer nidos sobre nosotros. Sólo sentí desgajarse la arbolada con el trueno y sus estampidos que hirieron innaturalmente la tierra y arrancaron de nosotros la fresca y la vieja hojarasca. Quedé en manos de los fríos, en huesos, sin la sombra de medio día, sin con qué pepear al despertarme con la señal de la niebla. Desapareció el rocío. No gusta el árbol como uno, de la sequedad de un árbol, seco. Mal compañero el rocío...

Llora el difuntico hijo de la difunta María. Ella lo arrulla con canciones de vida. La boca abierta de la ceiba le cuenta historias. Al callarse el llanto del difunto frío, la abuela se sacude un poco, tose, calla.

Saltando con ruerza hasta caer en cucullas, el capotero abre su voz:

—No soy un capotero. No me confundan con la maleza y los espineros. Yo aprendí para que no me tocara de la misma sombra. Mi bocado fue otro. Alerté los senti-

dos sin escatimar noticias de hechos que resultaron ciertos. Tomé el desprendimiento, alejándome de lo propio. Cargué con lo innecesario. Comprendí que con lo que llevaba encima me bastaba. Me hice escucha, ojo avizor, culebrizo. Aprendí a camuflarme de musgo hambriento, la roca de todas las cuevas, de río de todas las corrientes. Enflaquecí como los bejuco, enrojecí como las flores. Y estuve lejos de los ruidos. Soporté los aguaceros de los hombres, columbrando sus intenciones. Los árboles somos ríos tranquilos. Y no me vieron y lo vi todo. Muchas veces serví para que los hombres aserraran mi tronco y al dejarme a punta de sople, en mi caída abriendo mis ramajes a muchos de los violentos hombres aplasté. Aquí soy. Pero no soy capotero. Soy el enmontado.

Los árboles huecos sonaron sus flautas en música acompañada por las hojas y las ramas secas que caen. A dejar de llover, se inicia la danza de los troncos, inquietos

ramajes, los niños prendidos del enmontado y el sin raíz, la difunta María ríe con ganas mientras el agujereado y el jorobado saltan del uno sobre el otro y la ceiba abuela canosa tose por el hueco de su boca, palmeando su historia, la de los árboles, la de la difunta María y su difunto hijo. La noche se presenta. Entonces se le escuchó decir a la boca-hueco:

—Ya es hora de regreso. Recogiendo sus ramajes, los árboles vuelven a sus entrañas, el último que da la espalda es el enmontado, su mano rama se despidió. Un hueco como la cara de un cristiano se abre en la corteza de la ceiba que todo lo vigila.

En la noche, detrás de los niños, la difunta María con su difunto hijo, alumbrándoles el camino con su esperma de gusanos desvanecidos en lengüitas de candelita. Ellos llegaron al rancho. Yo sentado en una silla, en la mitad del rancho, fumando mi tabaco los esperaba.

luis alberto cresco tierra de casas muertas

I
Y La Candelaria, acuérdate,
unas golondrinas rastreras,
de puro pasar,
de puro estar en medio.

Ni una ceniza de gente,
ni un nombre de aquellos,
de antes, puestos delante, puestos
[clavados.

Ni el levantado,
el lomo de animai en Dos Ritos.

Acuérdate,
ya tarde
como las cruces
de tierra,
igual.

II
Casa de mi mamá.

Su cementerio de ventanas.

Traigo el barro
para que no se suelten las flores,
para que mi papá la meta entre las
[rendijas.

Mis moscas,
el zumbido que dejé en la puerta.

III
Por el cascajo, ¿viste?, por el resbaladero
que te arranca el pelo con sus uñas de
[cadillo,
su laja pulluda que saca los dientes
y las cerbatanas desvestidas, peladas

[como el maíz,
zambulléndose en la lámpara de candelita
y tú largando las alpargatas, y tú por el
[calor.
Ahí donde estás te echabas a lamerte,
[para quitarte el sucio
del adobe, de las ruinas.



dibujo de grandi

IV

Cuáles eran las tunas
en el cuerpo.
Cuáles
los cardones que me iban dando.
En qué lejos fue.
Quién sería yo
cuando eso
el boca abajo
el que movía un trapo de zamuros.

V

Desde que soy hilo cortado,
ido del viento,
sudando la cal,
la lechada.

Rayado de las ventanas,
de lo que se movía.

Pájaro de más allá.

VI

Muévete conmigo, gavilán, zorro primo.

Las lomas
son nubes por los nortes,
cenizas.
Las lomas son truenos.

Pasa por mi cara,
prende la luz,
vuela conmigo entre los ojos.

VII

Tu salamqueja era yo

No me vayas a acabar,
no me sueltes.

Mírame bien,
sácame para los barrancos,
para afuera.

ariel dorfman nothing nada

Bienvenidos.

We deseamos you una muy felix estaba a todos los que han venido a acompañar en esta Gran Jornada de Inauguration.

Pueden pasar adelante, no sean tímidos. Todo lo que se encuentra a la vista, señoras y señores, está en venta. Nadie se va sin llevarse algo para la casa. Estamos liquidando todos los días, las veinticuatro horas del día. ¿Incredibly? Si, increíble. No se puede creer. Y un anuncio importante, your atención please: no vamos a cerrar hasta que se haya llevado la última mercadería, hasta que no nos quede nada que vender. Los precios ya están considerablemente rebajados. No obstante, sobre este espectacular porcentaje podrá usted beneficiar, durante el primer mes de nuestra existencia, siempre que se apure, de otro descuento adicional.

¿Quién se quiere llevar la first piedra? ¿Quién se la quiere llevar? En cualquier tamaño, form, color, en todas las temperaturas, para los usos más diversos. ¿Quién se la quiere? Más grande que un cerro, más vasta que la cordillera, finita como un grano de arena. Puede llevarse para la casa, un pedacito de la costa, una baldosa de la plaza principal, puede acarrear las piedrecillas de los caminos. No se preocupe por los prices, no les digo, tenemos que terminar con todas las existencias. Es una venta a finish. Usted lo ve, lo prueba, se lo lleva. Solicite la opinión expert de uno de nuestros vendedores. Podemos arriar a un arreglo amicable. Nuestro limit, amigox, es your presupuesto.

Respectable público, les voy a hacer una confidencia: yo no vengo a vender, yo vengo a regalar. Aquí hay una buena señora que busca la ganga del día. Bienvenidax, lady. Acá encontrará una quality incomparable. ¿Viene dispuesta a explodir su bolsa con compras? Naturalmente que yes, of course. ¿Y usted, mister? ¿Qué necesita? Información, el caballero pre-

cisa información al detalle sobre nuestros pisos y products. No faltaba más. Para que su visit sea todo un éxito, he aquí un map, un catalogue. Pida un guía, un intérprete, un folleto explicativo, un free viaje por nuestras dependencias. Para los niños, para los ancianos, para los adolescents, hay para todas las edades, para mirar a toda la family. No queremos carax larga. Diviértase mientras hace su shopping. A cada hora cambia el show, y son todos gratuitos, aprobados para mayores y menores. Deje al boy más pequeño a nuestro cuidado. Lo sabremos entertain. Conviden al abuelito, déle un gusto. Nuestro lema: la family que compra unida, illustres vistors, permanece unida.

Atención, atención, please. No equivocarse. No se trata sólo de los prices. No se trata sólo de la quality extraordinaria de los products. No se trata sólo de que ustedes se sientan tan felices, alegres, llenos de life. Lo que es especialmente diferente aquí y no tiene parangón en la tierra es nuestra famosa hospitality. Este no es un establecimiento common y corriente. Las mercaderías son sofisticadas, a la moda, ultra-modern. Pero el servicio, ah, the service es como aquel que se estilaba en los viejos, los buenos, viejos tiempos. Ustedes acá son los dueños del mundo, reyes, primeras damas, movie-stars, héroes, seres por fin importantes, atendidos como we attend un ambassador. Sus órdenes y deseos más insignificant se convierten en laws. Dear friends, aquí el client always tiene razón.

Así que apurarse. Todavía quedan algunos asientox. No se han agotado las entradas, todavía no comienza the función. Adelante, adelante, adelante.

Pero antes de entrar, antes de explorar uno por uno nuestros catorce pisos, no dejen de participar en el Gran Concurso de Inauguration.

Estamos frente a la central vitrina. Examinen con cuidado el object que yace

detrás de la vitrina. Mírenlo atentamente. ¿Es un object misterioso, no? ¿Es un object irreconocible, no? Yo les pregunto, señores y señoras, yo les hago la great pregunta. ¿Qué object es éste en la vitrina? ¿Cuál es su nombre? ¿No lo saben? Ah. En eso consiste justamente el Gran Concurso de Inauguration. ¿Pueden ustedes identificar el object? ¿Pueden ustedes especificar su edad, su sex? ¿Hombre, mujer, boy, girl, profesión? Cabello, sí, ¿pero de qué color, de cuál consistencia? ¿Religión? ¿Tipo de inmueble que ocupa? ¿Nationality? ¿Hábitos alimentarios?

Es difícil, ya sabemos, pero hay una respuesta, les aseguro que es posible dominar el misterio de este object.

Un momentito. Esperen one moment. No se muevan. Quédense aquí mismo. Acaba de llegar el anuncio de que la gerencia, para ayudar a los visitors innumerables en la adivinanza, nos autoriza a mostrarles algunas characteristics de este object tan mysterious. Podrán notar que el object está en cuclillas, un poco arrodillado. Pues bien, vean con cuanta facility se lo dobla, se lo convierte en una alfombra, dejándolo postrado, extendido sobre el piso. Y usted después se clean los zapatos sobre el object. Otro rasgo: vean el sistema de refrigeration con que cuenta, el aparato calefactor propio de que dispone. Sobrevive en verano, tolera el crudo invierno. Todavía no se les ocurre qué puede ser. Aha. Vamos a asesorarlos aún más en este Great Concurso. Vamos a mostrarlo en funcionamiento. Y de paso, podrán ustedes applaud uno de nuestros products.

Ustedes no van a poder creer sus eyes. No es propaganda, no es un truco de publicity. Acérquense. Aquí tomo el object misterioso en esta mano. Y en esta otra, un utensilio de cocina comúnmente conocido por el name de máquina de moler carne. Paso el object misterioso por la máquina denominada de moler carne. Veán ustedes el result: cortado en pedacitos tan little que ustedes supondrán que no hay ninguna posibilidad de volver a unirlos. Well. Tomen los pedacitos, sin olvidar ni one, raspando bien la mano, y los revolveremos en esta coctelera. ¿Algún voluntario? El joven, este joven se offer amablemente para secundarnos. Usted, joven, lo único que debe hacer es mix estos trozos adentro de esta coctelera, revolverlos, eso es, mezclar, agitar fuerte el contenido. Así mismo. Prolongadamente. Dejamos pasar algunos instantes, y... estamos list. ¿Usted, señora, quiere examinar el content de la coctelera? ¿Qué tal? El result es absolute irreconocible. Ya no hay object misterioso. Ha quedado molido, despedazado, deshecho, lo que se dice break broke broken. Puede pasarlo por una moledera de carne, por un batidora, por un río torrential. El object misterioso ha desaparecido. Pero pongan attention. Ahora vaciamos el contenido de la coctelera en esta bolsa mágica. Agregamos —tomen note de la receta, señoras, queridas ladies— agregamos una pizca de nuestro product exclusivo, ORDONEX, sólo una pizca, la goma que arregla todo caos, se bate bien hasta que all the pedacitos quedan impregnados con el dulce sabor y el aristocrático perfume de esta sustancia mágica, metemos la hand y... el object misterioso sale enterito, tal como estaba al principio. Más ordenado, más

obediente, digamos, pero básicamente idéntico. Ya les dije que no lo iban a creer. Ya les dije que iban a decir que era un trick o al menos un truco. Pero aquí no se trata de magia. ORDONEX está en venta en el interior, puede encontrar nuestro product a una suma ridiculous, verdaderamente absurdo. A price de promoción. Entren no más. No se olviden de ese name salvador. ORDONEX: el peaglo todo del futuro para todas sus difficulties hoy. Sólo una de nuestras novedadex, una más entre tantas exclusividades que no encontrará en ninguna otra parte del planet.

Vuelvo a dejarlo en la central vitrina. Con cuidado, para que no se estropee su delicado organism. Y ahora les hago again la pregunt: ¿qué es el object misterioso? Deposite su respuesta during todo el first mes de Inauguration. Si llega a adivinar, obtendrá el privilegio de entrar al sorteo para un viaje de tourism first class al país de donde es oriundo el object misterioso. Si, amigos televidentes, amables radipescuchas, no tienen que hacer otra cosa que escribir el name del object mysterious en un papel y meterlo en cualquiera de los buzones de nuestra almacén. Ah, y no se olviden de colocar su propio nombre y domicilio al reverso. Luego, esperar el resultado. Y esperar la próxima etapa de nuestro Great Concurso, que le deparará gratas sorpresas.

Respectable público, amable clientela, este Gran Concurso es sólo una de las attractions en este único día de Inauguration. Pasen adentro, adelante, no crean las mentiras de nuestros enemigox. Ellos son nuestros competitors. Por eso mienten. Vengan a comprobar con sus own ojos la vastity de nuestras ofertas, el service, los never prices. Y todos los productos auténticamente nacionales. Esto es mejor que el circus, más pícaro que un show nocturno, more atractivo que un sueño. La octava marvel del mundo.

Pero, ¿qué pasa here? Una little girl que l'ora, una niñita que ha perdido a sus padres. Abran paso, please favor, abran pass. Sí, hay una pequeña que se ha extraviado. ¿Cómo te llamas you, hijita? ¿Se llama Francisca? Panchita. Aquí está little Panchita, poppa, mammy, aquí tenemos a Panchita, que espera que la vengan a buscar. Well, Ahora Panchita puede stop do llorar. Ya se da cuenta de que le vamos a regalarte algo bonito a una girl tan amorosa y obedient.

Porque aquí no cry nadie. Estamos todos tan contentox en este Great Día de la Inauguration. ¿Y por qué? Porque esto es más entretenido que el cine, mejor surtido que un supermarket, más alegre que una torta de happy birthday, más exact que un aviso publicitario. Esto, señorax y señores, esto es... Chilex. Y en Chilex no llora nadie, porque hay puros corazónex. Así que apurarse, apurarse. Una venta a finish, no vamos a cerrar el boliche hasta que hayamos vendido, sí, señores y señorax, hasta que hayamos liquidate hasta el último object. Y si seguimos a este ritmo, yo les aseguro, yo les affirm, yo se los juro, no va a quedar nada para vender dentro de poco, nothing to sell, lo que se dice nothing nada.

carlos eduardo zavaleta

un día en muchas partes del mundo

Bueno, nos vamos por lo visto. Ajústate el cinturón y prepara tu reloj. Tienes la manía de contar quince segundos desde la vibración más fuerte, desde la carrera final para el despegue. Si a los quince segundos el aparato no se eleva...

Pero vamos carrereando solamente, rumbo a la pista que nos toca, pisando las grandes y sucesivas barras pintadas de blanco. Adolorido y ruidoso, el viejo avión cumple heroicamente su deber.

—Señoras y señores pasajeros, muy buenos días. Su atención por favor. Les doy la bienvenida en nombre de la tripulación al mando del capitán López Portillo. Acabamos de recibir noticias de que el aeropuerto de El Alto, en La Paz, ha sido cerrado por disturbios. Esperaremos una media hora para ver si seguimos viaje. Ladies and gentleman...

Toda una contrariedad, por supuesto. Hay que volver a casa y a la oficina. Eres peruano, oh sí, pero después de todo diles que trabajas en La Paz. Ahí tienes tu lección, para que no pontifiques otra vez. Ya pareces periodista. Cada vez que te preguntaban, dijiste que Barrientos no era capaz de organizar una revuelta contra Paz Estenssoro. ¿Y ahora qué me dices, Ulises? Bueno, pero quizá no sea en serio, unos cuantos balazos en la base aérea de El Alto, nada más. Aunque los diarios decían que Barrientos estaba en Cochabamba, que desoía los llamados de su jefe. ¿Cómo explicas eso? ¿Y qué dirá Paz en La Paz?

—Su atención, por favor. Según nuestras últimas instrucciones, podemos proseguir libremente a La Paz. Your attention please...

El vuelo estabilizado, permanente, la inmovilidad del viaje y el ruido que es otra presencia continua y eterna. Nada se mueve excepto el pueblo (los cerros, el mundo) de nubes que tienden bajo el aparato un increíble piso de gigantescos algodones, una alfombra para el sol radiante que mira desde un azul perfectamente añil, límpido e ingenuo. Como el cielo de Andalucía, como el cielo de tu Callejón de Huaylas. Quizá no ha pasado un año de tu lejana niñez. Pero, ¿estamos dando la vuelta? El avión retoma sus alas, se inclina, vibra como nunca.

—Su atención, por favor. El capitán López Portillo les pide disculpas por el cambio de rumbo. Hemos recibido instrucciones de volver al aeropuerto Jorge Chávez. Continúan los disturbios.

Y ahora a esconderse otra vez por uno o dos días y salir únicamente por la noche, de incógnito. Como en el viaje a México. La agencia de turismo dijo que tenían reservación y cuando llegas al aeropuerto reservación te vuelves. Habías

pedido permiso a la oficina, era imposible volver al trabajo y dos días después pedir otro permiso. Pues a esconderse y salir únicamente de noche. Vivir en ausencia de uno mismo; deambular por la ciudad donde uno ya no debe estar y prepararse para la muerte y que todo siga igual, la Plaza San Martín, la Colmena Izquierda, el Parque Universitario y todas las sombras que uno ha visto desde niño. Los mismos rostros sin nombre pero familiares, desde la mujer que vende peines en el bar Zela hasta el Poeta Bestial que cruza la plaza con la capa española encima y el gran sombrero gacho.

—Ladies and gentleman. Your attention please.

El aparato embiste contra la inmensa alfombra de nubes, las puntas de las alas rasgan el aire blanco, el extraño humo se adelgaza, corre entre los dedos del día y surge la pequeña mancha de sementeras en torno a Lima. Cuadros de tierra negra y de hortalizas, y en torno el arenal que lo convierte todo en una inmóvil soledad, en una pobreza sin remedio.

—Señoras y señores. Estábamos dispuestos a aterrizar en el aeropuerto Jorge Chávez, del Callao, pero nos dan órdenes definitivas de proseguir a La Paz. Todo se ha normalizado.

—¡Pucha, Diego! ¿Qué es esto? —gritos—. ¡Decídanse de una vez! ¿Están jugando con nosotros? ¡Tengo que llegar a la oficina, señorita!

Hay un rumor de aprobación e inclusive de aplausos por tus gritos, pero a los cinco minutos todo el mundo come y conversa alegremente, menos tú que no tienes con quién hablar. Miras el asiento vacío y piensas en la que pudo subir y no subió. Por ratos creas del aire varias personas probables pero siempre mujeres. ¿Por qué? ¿Porque eres un hombre? ¿Es la única razón? ¿O es que deseas lo más fácil, mirar y no discutir? ¿Dónde estarán los futuros compañeros de viaje, no los del pasado? Ni siquiera son sombras; puede darse el caso de que dos tipos van a viajar mañana en igualdad de probabilidades y que sólo a última hora ellos mismos sepan quién lo hará definitivamente. ¿Puede constituir un hombre una mezcla de rasgos probables? ¿Será totalmente inmune a la muerte una mezcla así? Pero la muerte futura y probable, todopoderosa, ella sí continúa rondando el avión desde que hemos salido.

Menos mal que esta vez llegaremos, lo sientes, casi dirías que lo sabes. O sea que nada en dos platos. Y por otro lado, Paz Estenssoro está todavía adentro y Barrientos todavía afuera. Y Bolivia crucificada en el medio.

Cuando llego, veo únicamente a los

américa latina/escritores

hombres de la oficina, sin ninguna de las esposas. Subsiste, pues, el temor a alzamientos y motines callejeros. Ellos son cuatro y contigo serán cinco pero han traído un solo carro. ¿Por qué?

—Todo está movido, señor —dice tu ayudante—. La cosa tuvo sus bemoles, aunque no tanto como en el cincuenta y dos, palabra. Hay obreros armados por el camino a El Alto. Los cuatro únicos avioncitos Mustang que tiene Bolivia bombardearon Laikacota esta mañana. Desde Cochabamba, Barrientos se la jugó y va ganando lejos. Dicen que Paz Estenssoro escapa o lo queman. En fin, veremos qué pasa mañana.

—Y yo ni la tos —digo.

En efecto, mientras bajamos en espiral por la carretera, desde la enorme y desértica explanada hasta el cañón pardusco en que se prenden las casas y los contados árboles, vemos cada diez metros a un obrero con el fusil apoyado en el suelo, entre sus manos; cada cincuenta a otro acariciando su metralleta; y entre ellos a muchos curiosos mirándonos fijamente. Ya sabes que el paquete que llevan al cuello o agitan en la mano es un cartucho de dinamita. Algunos parecen ebrios y levantan sus armas no se sabe si como saludo o amenaza. Ojalá así de decididos fueran los obreros del Perú.

El ayudante señala ceremoniosamente:

—Ahí tiene usted la revolución.

—¿Revolución? —sonríes—. Hasta hoy no hemos visto una sola verdadera. Y ya estamos en el sesenta y cuatro, ya somos viejos.

Sientes que les interesa más la palabra viejos que revolución.

—Por aquí se puede cortar directamente a la casa, por favor —dices luego de un silencio—. Me la pasé cuatro horas en el avión.

—Claro, estará usted cansado con tantas vueltas. A propósito, jefe, ¿quiere usted carne, pan, cualquier cosa? Las tiendas están cerradas desde ayer.

—No se moleste, Jiménez. Creo que tengo unas latas. Y además, la muchacha debe estar esperándome. Es muy cumplida.

—Ah, sí, la Josefa, ¿no?

El camino parece cambiar pero es el mismo dentro de la ciudad. La bajada culebrea por en medio de casuchas, covachas, barriadas como las limeñas; pero al menos aquí hay sólidos techos y paredes, no jaulas de estero y polvo como allá. Y cuando se acaban el asfalto y la hilera de obreros armados, el olor a tierra sigue saliendo del tosco empedrado, conforme el auto aparta con el claxon a los pacheños, gruesos, barrigones, de oscuras caras brillosas, caras demasiado grandes para el tamaño de sus cuerpos. No has visto gente más fea en tu vida.

—¿Y cómo van nuestras ventas de plásticos en Cochabamba? —dices—. ¿Cuándo debo ir allá? ¿Y en Santa Cruz ya abrimos la sucursal?

El roce de las llantas sobre el empedrado llena el aire; nos siguen el roce y el olor a tierra, las rústicas tapias, las pequeñas puertas, las tiendas que creen estar en el siglo veinte, la enorme y custodiada universidad, el barrio de casonas elevadas sobre cuevas y precipicios.

En plena cuesta debe parar trabajosamente el auto. Agradeces, bajas y entras con la maleta en la casa que te espera, que tiene brazos y los abre y los va cerrando en cada puerta que se cierra.

Un momento después todo está frío, oscuro y demasiado silencioso. Al mirar por la ventana ves (no oyes, sólo son muecas) una algarabía de jóvenes, gritos, risas y de pronto un jeep lleno de soldados que esgrimen sus fusiles victoriosos. Cuando los muchachos los aplauden, un soldado les apunta, listo a disparar. Dudan y se miran las caras, ya van a huir, pero finalmente el soldado ríe y todos lo imitan. Sólo entonces ves que los muchachos descansaban en su camino, llevándose sillas, cuadros, una pantalla, un frigidaire. Están saqueando una casa.

Bajas a encender la chimenea de la salita. Pero no hay kerosene. Tampoco en la cocina está Josefa. Solo, friolento, enciendes la cocinilla eléctrica y esperas, con las manos en los bolsillos, a que caliente el agua para el té. Pero hay que hacer algo más contra el frío. Apagas, buscas tu abrigo y vuelves a salir.

Ya oscurece exactamente igual como en el Cuzco. Parece que no estuvieras en el extranjero. Sobre el fondo azul y tenue, las tintas derramadas son figuras

dibujo de grandi



de humo, sombras que quizá no esperan la noche sino la van atrayendo como un imán. Tres cuerdas cerro arriba, por el camino donde vive Josefa, el cielo es un archipiélago de manchas blanquecinas, azules y negras, todas desgarradas en un mismo sentido, de izquierda a derecha, como resistiendo algún tirón descomunal. La luz se evade, se despidе lentamente y casi no hay una gran distancia entre aquella despedida y tu cabeza. Un verdadero cielazo que te puede caer de sombrero.

Saltando en zig-zag sobre la acequia que divide la calle, reconoces la tiendecita, el muro vecino, la puerta enana del conventillo de Josefa. Tocas y esperas. De la tiendecita llega el rumor de voces borrachas.

No hay respuesta y vuelves a tocar, oh no, te parece, no estás tocando sino entrando, no estás entrando sino cayendo por el pasadizo abierto y apenas iluminado. Sabes que te han empujado pero hoy que ves a medias el remolino de cuerpos e insultos, hoy que te aventan contra la pared y te tiran del pelo para verte bien la cara, sabes que no pueden buscarte a ti. Al frente, casi dirías debajo de tu cabeza, dos soldados y un hombre de saco y corbata esperan tu respuesta:

—¿Cuál de ellos eres, hijo de la gran puta?

—El flaco, pues, el alto es —dice uno de los soldados—. ¿No estuvo anoche en Obrajes, pero?

—¿Qué se han creído ustedes? —gritas—. No soy boliviano. He venido a buscar a mi empleada, a Josefa. Pregúntenle a ella. Mis documentos están en el bolsillo.

—El Juan es, el cruceño.

—Documentos, ¿no? Anoche te escapaste —grita y ríe el vestido de civil, que parece el jefe—. A la mierda con tus documentos falsos —y un manotón te abre el saco y el pasaporte cae, para que su compañero lo pise—. ¡Con su amigo méntalo, carajo!

Y otro empujón, otra puerta salvajemente abierta y en el suelo te espera lo que nunca has visto, lo que creíste que no verías pero llegó el momento. Un tipo encógido, defendiendo su estómago, con una mancha vuelta a la luz, y la mancha de sangre y de agudija es su cara, y el ojo ha estallado, ese hueco que se abre y palpita traga su sangre, sus lágrimas, sus increíbles mocos.

—¡Ahí lo tienes a tu amigo! ¡Ahora vas a hablar, pendejo!

—¿Quién es él? ¿Qué pasó aquí? —te vuelves—. ¡Oígame, señor! ¿Es usted policía, no? ¡Pues bien, lea mis documentos! Me llamo Jaime Sifuentes, soy peruano, trabajo en... he venido a...

—Te voy a quemar... —y no es un sueño. El policía, inspector o soplón o desgraciado sin nombre ya te cerró la boca de un puñetazo y vas a caer, eso cree él, jamás te ha visto pelear, no sabe cuán larga tienes la pierna, cuán perfecta chalaca puedes lanzar no sólo para cachetearlo con el pie, sino para quitarle la pistola y dejarlo desnudo y quedar tú frente a los dos soldados, feliz de comenzar la pelea. No puedes creerlo, la habitación es muy chica para apuntar con el fusil, se trata de una simple pelea en que ganarás, no de ninguna guerra, pero el soldado, sí, te apunta, pero el soldado, sí, dispara.



sucede lo que pasa

Obra de Griselda Gambaro. Actores: Virginia Lago, Hector Giovine, Victor Hugo Vieyra, Arturo Maly y Cirofne Lovero. Escenografía y vestuario: Jorge Sarudiansky. Dirección: Alberto Ure.

Griselda Gambaro.



último lo que permite a Teresa, la hermana del enfermo, acceder a una comprensión más profunda, más abarcadora de la vida.

su sencillez. Así como sus personajes suelen esconderse en sus juegos, en la risa o en las salidas cursis, G. G. arma sus obras como un gran juego donde la realidad se devela y se oculta al mismo tiempo. Para ello no sólo recurre al teleteatro o a la historia de Frankenstein, sino que "construye" sus personajes en una zona marginal, a un costado de la mera verosimilitud psicológica, sin preocuparse por reproducir lo cotidiano ni siquiera en los diálogos, comprimidos a veces hasta configurar un nervioso staccato expresionista.

1

Es posible que después de una buena función (y una función floja es uno de los riesgos de este arte riesgoso que es el teatro, arte de presencias), con el último aletazo de esta obra sabia y bellamente trunca, se instale en el espectador el silencio. Un silencio blando y frágil, como el de alguien a quien le han susurrado en la noche un secreto valioso, que es preciso atesorar y al cual se debe conceder algún tiempo para que termine de alojarse y crecer.

2

¿Qué "sucede"? Apenas una anécdota simple y aparentemente desordenada, en la que no sería difícil discernir mediante el análisis una estructura teatral. Dos ladroncitos de pacotilla; la hermana de uno de ellos, muchacha en flor; el dueño del "depósito", que negocia con los pobres objetos robados; un médico joven que se enamora de la muchacha y que revela la enfermedad incurable del hermano... ¿Pero qué "pasa"? Pasa que a medida que la obra transcurre los esquemas fáciles van cayendo uno tras otro, imperceptiblemente, y la vida se filtra por esas fisuras y crece como un brote jugoso e imprevisible en una rama seca. Los personajes rompen su cascarón estereotipado, y emerge un brazo, una pierna, una cabeza... Y si finalmente las expectativas anecdóticas quedan insatisfechas, uno descubre que eso no tenía importancia, que lo que "sucedia" era sólo una excusa para otra cosa.

3

Griselda Gambaro parece haber adoptado, con un sutil guiño irónico, ciertos elementos de un subproducto cultural (el teleteatro), tal como otros dramaturgos lo han hecho con el teatro chino o la "commedia dell'arte". Pero sobre esa trama inicial la autora ha trazado su propio dibujo, siguiendo una estrategia metódica de ambigüedades y contradicciones, hasta que el todo se convierte en la negación de su punto de partida. La obra se gesta negándose, en tensión consigo misma. De lo muerto surge lo vivo. Del "teleteatro" brota la "obra". Por su parte, lo temático forma un contrapunto con lo estructural: los juegos de los personajes se convierten en realidad. Así, por ejemplo, la enfermedad del hermano, que aparece al principio como la fantasía aprensiva de un hipocondríaco, resulta auténtica. Lo paradójico con respecto a la estructura antes señalada consiste en que lo real es el dolor, la enfermedad, la muerte. Y otra vuelta de tuerca: es precisamente esto

4

Este juego de tensiones entre lo estructural y lo temático no es nuevo en la obra de Griselda Gambaro. El recurso de tomar formas establecidas y negarlas o trascenderlas con nuevos significados está presente también en *Nada que ver (con otra historia)*, donde la idea de la gestación de lo vivo a partir de lo muerto se entrelaza con la fábula de Frankenstein. Y en *El campo*, el homónimo hitleriano y toda su parafernalia literaria, cinematográfica, etc., ¿no constituyen acaso un puente hacia un significado bien concreto y argentino: la opresión cotidiana, ejercida a través de distintos conductos políticos, ideológicos, culturales?

5

Naturalmente, el teleteatro es apenas un dato de una realidad mayor. Existe porque existe una sociedad en la que aquel cumple un rol específico. En este sentido es tan sólo un punto de referencia de la maraña de mensajes distorsionadores que nos envuelve y que condiciona nuestra percepción del mundo, o que inhibe, para decirlo con palabras de G. G., "nuestra capacidad de asombro ante la vida y ante la muerte". Recuperar ese asombro, o bien "esa inocencia de las emociones que hemos perdido los argentinos", es uno de los propósitos que persigue la autora con su obra. Ignoro si los argentinos como tales tuvimos alguna vez esa inocencia; ignoro si alguna vez la tendremos. Lo que sí creo es que la tarea y la necesidad del verdadero arte (del que Griselda Gambaro da una medida) consiste en efectuar esa restitución, disolviendo las formas estereotipadas o simplemente habituales que impregnan nuestra mirada.

6

Para llegar al núcleo intenso de realidad que le interesa transmitir, G. G. utiliza desvíos, caminos laterales, encubrimientos, ofrece pistas falsas, como si hubiera cierto pudor en mostrar ese núcleo a plena luz. Es esta característica la que da a sus obras cierto aire de secreto o de hermetismo, a pesar de su sobriedad y de

7

Para la puesta de *Sucede lo que pasa*, Alberto Ure utilizó con sutileza la misma técnica de desvíos, encubrimientos y pistas falsas. Por ejemplo, llenó la obra de gags, trabajó toda la primera parte con un ritmo picado y ligero de comedia brillante, mezcló con libertad distintas convenciones (el humeante caté "naturalista" y el antifaz de historieta para denotar a un ladrón). Pero al mismo tiempo ubicó con precisión los momentos en que los personajes muestran sus repliegues más ocultos, sus íntimas contradicciones, hasta quedar expuestos en toda su dolorosa ambigüedad. En la sobria escenografía de Jorge Sarudiansky también se refleja la unidad de concepción del espectáculo. El armazón de metal, las hileras de lámparas modernas que forman el techo y el nylon negro que cubre el piso, aíslan y distancian de modo extraño lo que ocurre dentro del espacio escénico así delimitado.

8

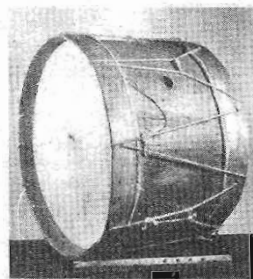
Por las particularidades de su estilo, las obras de Griselda Gambaro constituyen un desafío para el actor. Los matices, los bruscos cambios de humor, las ambivalencias, los saltos entre la realidad y el juego, son comunes a casi todos sus personajes. El elenco del Teatro Popular de la Ciudad logró, en este sentido, un trabajo denso y rico. No obstante, una segunda visión mostró que se había producido un empastamiento de los matices en aras de un mayor despliegue emotivo. Dadas las características de la obra, esta tendencia, que no es infrecuente en los actores, implica aquí un riesgo: la sobreactuación.

9

El teatro de Griselda Gambaro es uno de los más profundos y originales de la dramaturgia nacional. Ello tal vez explique que aún carezca de una "lectura" apropiada, y que a su alrededor abunden los equívocos. Me refiero, por ejemplo, a la polémica "naturalismo-vanguardia" o a la imagen ditelliana que todavía pesa sobre él. Por consiguiente, más que en ningún otro caso en condición necesaria para descifrar y gozar este teatro acercarse a él sin esquemas previos. Sólo entonces nos susurrará su secreto, su propio "asombro ante la vida y ante la muerte".

jorge de persia

"Cajas y atambores"



El gran desarrollo tecnológico de la civilización occidental, así como la implantación casi sin discusión de los parámetros de la especialización y la profesionalización en actividades relacionadas con la expresión cultural, han ayudado a establecer compartimientos estancos.

El instrumento musical, que en esencia es un medio, un instrumento, para una forma de expresión particular, ha sido altamente desarrollado exigiendo paralelamente para ser abordado un entrenamiento sistemático y casi profesional.

Hoy pensar en un instrumento musical implica relacionarlo con el acto específico de hacer música (desligado de actividades religiosas, medicinales, organizativas, etc.), y difícilmente se lo relacione con otras actividades de la vida cotidiana de los pueblos. Es decir, ese elemento cultural ha sido encasillado, atetuetado.

Esto ocurre, digamos, a nivel de una concepción cultural oficial. Instrumento es, dijimos, un medio para hacer algo. Ahora bien, cada vez que pensamos en instrumentos de comunicación suponemos quizás equipos eléctricos o electrónicos, cables, telegrafía, sistemas Morse, etc. Pero no siempre fue así. En el campo de la cultura popular el instrumento musical tiene en cambio otras connotaciones; es un medio de expresión y como tal puede servir con toda su carga cultural como medio de comunicación.

En el mundo actual coexisten dos situaciones que se caracterizan, una por su alta tecnología, especialmente electrónica, como por ejemplo sistemas de alarmas, medios de difusión, que emiten con características "standard" y cuyo significado es comprendido por todos, como es el caso de la sirena; la otra situación ofrece otras características y maneja pautas más tradicionales. Frente al lenguaje del telégrafo, solamente comprendido por un especialista, hay pueblos que emiten mensajes con tambores, los llamados tambores parlantes del África, por ejemplo, cuyo lenguaje es comprendido por toda la comunidad. Así, frente a un esquema de transmisión en abanico, podemos poner otro que comunica de pueblo a pueblo. Uno tiende a la universalización de la comunicación, el otro se maneja en ámbitos más reducidos y con objetivos relacionados con el interés íntimo de las comunidades o individuos.

"aunque el combate sea a distancia"

Varios cronistas se asombraron al encontrar estos instrumentos en América. El padre Gumilla en su obra publicada en Madrid en 1741 y titulada "El Orinoco Ilustrado y Defendido" cuenta:

"Sus cajas de guerra, fábrica y sonido."

"Las cajas de guerra las laboran con fuego y agua en el modo dicho, y el lustre exterior es a costa de tiempo y con cascos de caracol; pero cómo se dan maña para una tal faena, jamás lo pude percibir; aunque lo pregunté varias veces (...).

"En las casas de los caciques, y en lo más desembarazado de ellas, hay fijados tres palos, ni más ni menos que una horca; del travesaño de encima ..., está colgado el tambor por las dos extremidades, distante una media vara del suelo. La caja es un tronco hueco de un dedo de casco, tan grueso, que dos hombres apenas lo podrían abarcar, y de tres varas de largo, poco más o menos: es entero por todo el circuito, y vaciado por las extremidades de cabo a cabo a fuerza de fuego y agua. En la parte superior le hacen sus clava-boyas al modo de las que acá tiene el

arpa, y en medio le forman una media luna como una boca por donde la repercusión sale con más fuerza. Y en la madera que hay en el centro de la media luna se ha de dar el porrazo para que suene, de modo que si se hiere en cualquiera otra parte sólo suena como quien da en una mesa o en una puerta ..."

(...)

"Pues su ruido y eco formidable, ¿quién los podrá ponderar? Y ya ponderados, ¿quién en Europa lo querrá creer? Pero el que no quisiere creerlo, no incurre pena ni multa alguna; y si le pica la curiosidad, con pasar al río Orinoco podrá salir de sus dudas. Yo refiero ingenuamente lo que he visto y oído, y protesto que es fiero y extravagante el ruido y estrépito de aquellas cajas, cuyo eco formidable, fomentado del eco con que responden los cerros y los bosques, se percibe a cuatro leguas de distancia, y nuestros indios decían que las cajas de los Caverres, a quienes se atribuye la invención, se perciben más, o porque les dan mejor temple, o porque son mayores, o más a propósito la madera; lo cierto es que en el año de 1737, habiendo mil caribes y cinco herejes, que los capitaneaban, asaltado la misión de Nuestra Señora de los Angeles, al romper el día, fueron sentidos a tiempo; y tocando a rebato el cacique Pecari con su caja, al punto se oyó desde el pueblo de San Ignacio y del de Santa Teresa, distantes cuatro leguas de éste, con cuyo aviso el padre Ignacio Agustín de Salazar puso en cobro la gente de Santa Teresa y se retiró al castillo o fuerte de San Javier, para guardar su vida; y los indios del pueblo asaltado, que estaban en sus pesquerías, a gran distancia, todos oyeron el toque del rebato y otros especiales toques que durante el combate (que desde el amanecer duró hasta las tres de la tarde o cuatro) se tocaron incesantemente hasta que los caribes, cargados sesenta muertos de los suyos y con más de cien heridos, se retiraron vergonzosamente ... No se cargan a la guerra dichos tambores o cajas; pero como se ve, aunque el combate sea a mucha distancia, se oyen y sirven de aliento a los combatientes ..."

"Ruego al erudito lector traiga a su memoria la tan antigua como celebrada cornetilla de Alejandro Magno, con cuyo sonido y eco, cuando convenía, llamaba a sus jefes que la oían a distancia de cuatro leguas ..."

(del cap. XI, págs. 343-6 (edición Caracas, 1963.)

"en alboroto de pájaros"

En la Argentina, el bombo, que en sus diversas formas es tan difundido en ambientes populares también ocupó, en épocas en que no había campanas de metal en las capillas norteñas, la función de éstas, llamando a las ceremonias religiosas.

"Suena el bombo desde el fondo de los cerros como corazón de la tierra y despierta coplas y cantares:

Con el bombo en la mano / ya sabrán a lo

[que vengo,

a divertirme cantando / ese es el gusto

[que tengo.

"Es la campana colla que acompaña misachicos; el que se adelanta para anunciar la procesión y levanta silencios en alboroto de pájaros; y con los parches estirados detrás de los arcos, se ensancha en golpes de misas y en cantos de nochebuena."

(...)

Villafuerte, C. "El bombo legüero.

"Distante zumbaba a todo viento un tambor de 'tres leguas' con una pertinacia incómoda.

Bum... bum... bum...

El son monótono, como si fuera la queja unisón de la tierra, inhóspita, cruel, ascendía hacia los cielos serenos.

—Carnaval es po señor...

Con amplio ademán el ciego señalaba un rumbo. Cortando la línea del horizonte se divisaba una mancha. Hacia ella se extendía la mano, insistente.

—¡Ayicilito po señor... en la montañal

Los ojos sin luz miraban con obstinación a la distancia columbrando en remotas lejanías escenas habituales. En esos días de carnaval había quedado solitario el rancho. Sus propios familiares acudieron también, tras el son fascinante, a la fiesta del amor y del olvido."

[del relato "el árbol" de Fortunato E. Mendilaharsu, 1940.]

"para anunciar que carnearía"

Según algunas narraciones el legendario bombo legüero se utilizaba para medir distancias en el campo según la distancia que alcanzaba su sonido, y además se le asignaban esporádicas funciones de "telegrafista". Carlos Vega anota sobre un bombo construido en Chicligasta (Tucumán): "hacia 1910, de madera de pacará, cueros de cabra y aros de sauce, cuyo propietario, dueño de una carnicería de campaña, lo utilizaba al atardecer para anunciar a sus clientes que carnearía al día siguiente por la mañana. Este bombo, en su curiosa función de tambor de señales, se oía, según mis informes, a más de quince kilómetros de distancia".

(Vega, p. 142.)

"la trampa de la canaleta"

La actividad de la Iglesia en la época colonial introdujo la campana como medio eficaz para comunicarse en los pueblos y reducciones. En muchos casos, no obstante, resultaría seguramente muy difícil reunir los fondos para la fundición de una campana. No sólo los materiales resultaban costosos sino que además se necesitaban operarios especializados y los

"maestros de artillería y campanas" eran escasos. A raíz de ello seguramente quienes mandaban a construir una campana hacían estampar su nombre en ella con letras en vistoso relieve; en Yavi una campana fundida en 1779 dice: "N. S. de Nieva - 1779 - Marquez de Tojo D. Juan Joph Martiarena - Nos mandó aser E. L. S." y en Humahuaca: "Ciendo cura y vicario el Ilenciado Pedro de Abreuciendo casique principal D. P. Socompa - Año de 1641".

Un importante campanero establecido en la provincia de Santa Fe relataba a propósito de las donaciones que eran pedidas en los pueblos para construir campanas: "Generalmente cada fabricante de campanas busca una armonía nueva, una nueva forma... No es cierto que cuanto más oro y plata se le agrega mayor sonoridad tiene. La aleación es 78 partes justas de cobre puro y 22 partes de estaño puro. Es de alto costo. Había algunos fundidores que viajaban, nómades. Su colaborador ocasional era el cura del pueblo al que llegaba. El fabricante hacía entonces el cuento del oro y la plata y para hacer la trampa más perfecta ante el cura ignorante de la verdad, las donaciones eran echadas al horno por el mismo donante. Pero el horno tenía una canaleta que enviaba las monedas y alhajas a un depósito de arena... Se hicieron análisis y se descubrió que las campanas no contienen tal cosa. Se usaba 'bronce de campanilla' (metal de alto costo y de aleación muy precisa)..."

(Luis Bellini, 1969.)



"el sonido más triste"

El cronista y capitán D. Bernal Díaz del Castillo, en sus narraciones sobre los terribles días de la conquista de México, comenta la profunda impresión que causaba a las tropas invasoras el sonido de un gran tambor que se ejecutaba día y noche desde el interior de un templo. En varias oportunidades hace mención del asunto...

"Volvamos a decir como nos íbamos retrayendo oímos tañer del cu mayor, ques donde estaban sus ídolos Huichilobos y Tezcatepuca, que señorea el altor dél a toda la gran ciudad, y también un atambor, el más triste sonido, en fin, como instrumento de demonios, y retumbaba tanto, que se oyera dos leguas, y juntamente con él muchos atabalejos y caracoles y bocinas y silbos;..."

(p. 38.)

"Digamos ahora lo que los mexicanos hacían de noche en sus grandes y altos cues, y es que tañían el maldito atambor, que digo otra vez que era el más maldito sonido y más triste que se podía inventar, y sonaba lejos tierras, y tañían otros peores instrumentos y cosas diabólicas y tenían grandes lumbres..."

(p. 47.)

[de: Verdadera y Notable relación del descubrimiento y conquista de la Nueva España y Guatemala. Escrito por el capitán Bernal Díaz del Castillo en el siglo XVI, ed. Guatemala, enero 1934, t. 2.]

"se disminuía la población"

En épocas posteriores a la expulsión de los jesuitas de sudamérica es enviado un gobernador a hacerse cargo de varias reducciones... de indios y éste relata:

"Aunque por la costumbre que tienen de acudir a sus distribuciones, saben el día y hora de todo, están tan acostumbrados a no hacer nada sin que se lo manden, que para todo aguardan la señal del tambor, o la voz del pregonero o publicador; y así en todo el día se oyen repetidos toques de cajas, y publicar por las calles lo que deben hacer.

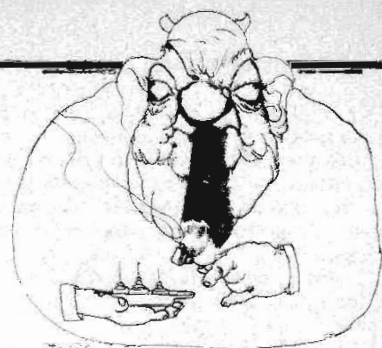
Al alba, luego que la campana hace señal, corresponden los tambores, y se reparten por las calles algunos indios, que a voz alta les dicen se levanten á alabar a Dios..."

(...)

"Habiendo yo notado que en varias horas de la noche tocaban las cajas, particularmente a la madrugada (...) me dijeron, que los Jesuitas, conociendo el genio perezoso de los indios, y que cansados del trabajo de todo el día, luego que llegaban a sus casas y cenaban, se dormían hasta el otro día, que al alba les hacían levantar para ir a la iglesia y de allí a los trabajos: así, no se llegaban los maridos a sus mujeres en mucho tiempo, y se disminuía la población; y que por esto dispusieron el que en algunas horas de la noche los recordarán, para que cumplieran con la obligación de casados."

Doblas, G. de Memoria, Historia, Geografía, Política y Economía sobre la Prov. de Misiones de indios guaraníes, 1838.

los ritmos y las formas/ jorge romero brest



más sobre la situación publicitaria

Cuando escribí los artículos sobre el tema, publicados en esta revista, estaba lejos de suponer que tan pronto se tendría en Buenos Aires la posibilidad de verificar la justeza de mi enfoque, no sólo por considerar artista al creador de **affiches** y otros medios publicitarios, sino artista con más derecho que los tradicionales porque se funda en las realidades. Así resultaban para cualquiera libre de prejuicios que haya visitado la exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes, con obras de gráficos pertenecientes a la Alliance Graphique Internationale, homenaje de Olivetti al 25º Congreso Internacional de Publicidad. Exposición y congreso que cuando aparezca esta nota ya se habrán realizado, lo que mucho lamento, pues el juicio crítico es operativo si se lo puede cotejar con las obras, único modo de que no parezca una vacía especulación.

La exposición reunía trabajos de 107 artistas gráficos europeos, norteamericanos, canadienses, finlandeses, un japonés, un israelí y un egipcio, escogidos entre los miembros de la Alliance, razón presumible de que no figuraran argentinos y de otros países latinoamericanos que lo hubieran merecido. (Atención a éstos para que se incorporen a la citada institución.) Consigno, además, como dato ilustrativo, que la inmensa mayoría de los expositores han cursado en escuelas especializadas, sobre todo universitarias, y que muy pocos son pintores de profesión. (Atención a los dirigentes educativos oficiales, que sostienen gran cantidad de escuelas de bellas artes y permiten otras particulares, pero no atinan a crear y fomentar las escuelas destinadas a formar estos verdaderos artistas de nuestro tiempo.)

...

En el segundo de los artículos (crisis, N° 31) traté la situación de los artistas publicitarios en nuestro país, quienes salvo excepciones "cumplen a medias su papel, pues a la inversa de los artistas visuales se ocupan casi únicamente del producto publicitado y en el mejor de los casos de las características sensibles de la imagen, no de la potencia persuasiva del símbolo. De modo que cuando más producen efectos agradables. Y la imagen publicitaria, si ha de ser lo que debe ser en esta sociedad de consumo, tiene que connotar otras exigencias para llegar a ser símbolo".

En la exposición que comento la gran mayoría de los trabajos cumplen con esta exigencia del género: son verdaderas obras de arte actuales, claras, definitivas, eficientes y persuasivas. Realizan la función publicitaria y al mismo tiempo subliman en las formas los valores artísticos, extrayendo del plano impreso los recursos expresivos que tiene y generalmente se desconocen. Máxime la potencia del contraste colorístico, mayor que en la pintura, invadiendo el ámbito en que se los coloca. (Por eso las reproducciones en blanco y negro de ninguna manera reflejan el valor de muchos trabajos.) Tuve la oportunidad de ver la exposición minutos antes de que se inaugurara, sin público, y por ello pude sufrir el fenomenal impacto del conjunto, produciéndome alegría y felicidad como ninguna exposición de cuadros me produce actualmente. Porque estos artistas publicitarios funden en la imagen las ideas, los sentimientos, los mandatos, realizando la doble tarea: emitir el "mensaje icónico codificado por la percepción de la imagen en relación con los objetos" y el "mensaje simbólico, cultural o comunicativo, constituido por elementos discontinuos capaces de provocar una interpretación más libre, como es característica de las obras de arte" (crisis, N° 29).

Había trabajos que podrían corresponder a direcciones de la pintura: geométricos en cantidad debido a la índole del impacto que producen esas formas, algu-

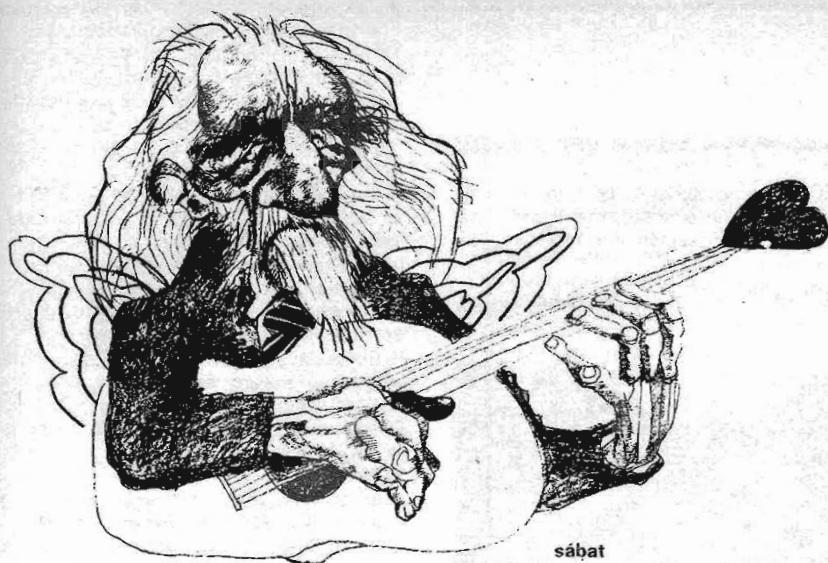
nos Pop demostrando que los pintores de esta tendencia no lograron superar a los publicitarios, cultores del art-déco, desde luego figurativos a causa de la necesidad de publicitar los productos, expresionistas, hasta informales, sin que faltara el humor y la ironía, como lo resalta Samuel Oliver, director del Museo, en el catálogo. Pero esta correspondencia carece de interés, como no sea para descubrir las posibilidades del **poster**. Lo que interesaba era la autenticidad de estos excelentes artistas, poniendo al contemplador en la situación de sentirse vivir como hombre de esta época, sin ceder a las realidades que no deben ser fomentadas. Al respecto me complazco en transcribir las palabras del Papa Pablo VI a un grupo de publicitarios y que fueron citadas por uno de los oradores en el acto de la inauguración: "que no exploten los bajos instintos del hombre, que eviten el hedonismo corruptor y pregúntense siempre si sus argumentos son verdaderos o no, y si están acordes con los bienes morales y el noble sentido de la vida".

asociación argentina de críticos de arte

Esta asociación fundada el 30 de setiembre de 1950 ha tenido una existencia azarosa, en parte porque no son muchos los críticos de arte, en parte porque no son solidarios entre sí. Se han sucedido diversos presidentes: Joan Merli, Julio Rinaldini, Jorge Romero Brest en dos períodos, Romualdo Brughetti también en dos períodos y Basilio Uribe, sin haber podido superar las dificultades antedichas. En la última Asamblea se ha vuelto a elegir presidente a Jorge Romero Brest, acompañado por los siguientes colegas: Osvaldo Svanascini (vicepresidente), Nelly Perazzo (secretaria), Vicente Caride (secretario de actas), Horacio Safons (tesorero), Jorge Glusberg, J. A. García Martínez y Carlos M. Caron (vocales), Basilio Uribe, Fermín Fevre y Samuel Paz (vocales suplentes), Alfredo Roland, Bernardo Graiver y Osvaldo Attila (revisores de cuentas). Comisión Directiva que se ha propuesto con prioridad la reconstitución de la sociedad, antes de pensar en la actividad gremial y cultural que le corresponde. Para lo cual ha requerido de los antiguos asociados que confirmen la voluntad de trabajar en favor de ella y lanza un llamado a los jóvenes críticos, historiadores y teóricos del arte y la estética para que se incorporen. La secretaria funciona en la Galería Van Riel, Florida 659, teléfono 31.1282.



Seymour Chwast
(Norteamericano, 1931)



cartas de macedonio

(II)

las cartas están echadas

Mediante ciertas combinaciones de los naipes se puede adivinar el futuro. El oráculo provoca su mensaje al enunciarlo: así se explican muertes por sortilegios y conjuros. Macedonio Fernández juega con las cartas a la vista: tiene datos que ignoran sus interlocutores.

El mandato interno de esas cartas se revela, más allá de su muerte, como el poder y el límite de la palabra. Las cartas están echadas: "Discrepo desesperadamente...", le dice a Carlos Astradas, haciendo referencia a la teoría de los valores que entonces estaba en boga. Que la palabra hable: la estética es la asunción jubilosa de una ética. El yo no puede acallar a la verdad, su impotencia debe ser aumentada hasta que el lector se revele como personaje. Esto se logrará cuando, más allá del yo, se experimente el poder que el deseo tiene sobre una parte de la materia: esa que configura nuestro cuerpo. Esta ética de la palabra se cumple en las cartas como plena **participación**. ¿Una carta es de quién la envía o de quién la recibe? La carta está **entre** quién la envía y quién la recibe, pero no pertenece a ninguno de los dos. La carta es un pacto donde unos sujetos, ausentes en lo real, participan del misterio de la palabra. Esta condición de la ausencia corporal era fundamental para Macedonio. Según un relato personal del fallecido Gabriel del Mazo, Macedonio le daba verdaderas conferencias por teléfono o le escribía largas cartas en una época en que vivía a pocas cuadras de su casa. En una carta se escribe **por y para** otro y en ese otro se puede recuperar uno.

Difícil es encasillar a Macedonio Fernández en alguna línea de la literatura argentina. Prácticamente marginado de todo ámbito particular, constituye al mismo tiempo un punto de referencia inevitable para el conjunto de la cultura nacional de este siglo. Sin embargo M. F. continúa siendo una figura casi inasible. En su número anterior, crisis inició la publicación de un material epistolar hasta ahora inédito al que accedió por gentileza del escritor Adolfo de Obieta. En el presente número se completa dicha entrega. En esta oportunidad, la presentación de los textos está a cargo del narrador Germán Leopoldo García, quien el año pasado, con su ensayo Macedonio Fernández: la escritura en objeto (Ed. Siglo XXI), hizo un esclarecedor aporte a la comprensión de la obra macedoniana.

Es por eso que no puede decirse que una carta sea del emisor o del receptor, dado que ella es el lazo que **une** a los dos. ¿No es la escritura de Macedonio Fernández una carta interminable a la Ausente? "Por esta palabra tan purificada, tan desdeñosa de auxilios miserables, mendigados, la Literatura sería suprema de dignidad..."

Es de la ausencia del otro —de ese Otro al que la palabra se dirige y desde donde viene la palabra— lo que permite la soberanía del arte: quién podría juzgar ha muerto. Pero también quién escribe ha muerto para entrar en el lenguaje, aunque deba juzgarse en la palabra como alguien que vive. La palabra que **mortifica**, la palabra que me hace mortal, me permite disponer de la muerte: los animales no se suicidan. Cuando Macedonio se dispone ser inmortal e inmortalizar a la Eterna, ya el lenguaje ha trabajado la certeza de su muerte. **Las mil y una noche** —ese mensaje del deseo y el goce abierto al mundo— muestra que el discurso sigue **para** evitar la muerte, que el discurso sigue **porque** la muerte es inevitable: "¿Cuán débil es la llama que oscila dentro de nosotros, cuán breve nuestra trayectoria y estrecho el círculo en que se mueven nuestros Deseos; cuán vacilante el vuelo de nuestras energías! ¡Cuán inmensa y sorda a nuestros clamores es esta vasta Realidad que nos desborda y abruma y en la que se pierde como un eco lastimoso el grito de nuestro 'yo' tan irritado como impotente". Las cartas están echadas **entre** Macedonio Fernández y nosotros, sus lectores.

germán l. garcía

cartas de macedonio

la filosofía

Buenos Aires, setiembre 2/939
s/c Otamendi 622

Dr. Carlos Astrada
Querido Astrada:

Una primer carta no partió y entre tanto conocí el análisis de su libro por Virasoro: entonces vi claro en mi primera impresión de que usted se clasifica a-metafísico en Etica. ¿Es que ya niega el hecho metafísico en todo? Mayormente apartando al problema de la Libertad, ¿qué queda de metafísica en Etica? Aunque no sé si llamaría metafísico ni al problema de Libertad o Albedrío.

Su laboriosa, a veces exaltada, penetrante, severa extricación del núcleo de la idea de lo ético. ¿no concluye en un positivismo, en un empiricismo? El "hecho metafísico" en la conciencia, ¿es también histórico? ¿tiene respuestas diferentes y verdaderas según los tiempos? ¿depende también de la pluralidad? ¿no hay metafísica ni ética para un Solitario, para Dios? sin dualismo, sin Mundo, ¿no hay lo metafísico, para el Yo (o Yo-Afección)? ¿Una ética de los fines? ¿de los medios, también? ¿de los bienes?

Una ética que no sea la teoría de un "hecho metafísico" ¿qué interés puede tener y a qué puede conducir sino a un jurismo, a una moral a la fuerza, intervenido por la coerción estatal?

¿Hay o no una tensión concienclal específica del acto debido, diferente de la del acto indebido o inherente a toda conciencia, o por lo menos a toda conciencia clara (es decir reflejada) convivente en la pluralidad, determinada o no determinística, haya o no y sea inteligible o no una Libertad Metafísica, distinguible de y operando en medio de, una Determinística Mecánica (o Material o Externa)?

Yo querido Dr. Astrada, no adopto o no entiendo esa que sólo es a mi juicio una terminología nueva para los Bienes o los Fines: la Axiología, reposición frustránea de lo Absoluto, que se disimula. Pero puedo seguirlo a usted muy bien en su esfuerzo por socorrer a esa moral positivista, de Legislador del Bien, vocación que hemos sentido todos, y Kant formuló mejor que todos. Esta formulación, tan peligrosa como todas, parece perfecta en Kant. Pero que sea la de un hecho primario de la conciencia clara, universal, que haya prevalecido o llegue a prevalecer en la convivencia humana y ni siquiera que convenga al escueto hedónico de los humanos y de los animales, nada de esto hizo claro Kant. Que a la humanidad convenga el unísono de la Afección análoga al unísono de la Percepción Externa; que el Placer contemplado en otro despierte Placer en el percipiente y el Dolor, Dolor, ninguna adición hace al hedonismo de la especie. La suma de placeres y dolores en el Mundo sería la misma, sea la Bondad o la Maldad la que prevalezca. Todos, los buenos o los casi indiferentes y no complicados, somos legisladores del Bien, pero no por razones, ¡nadie sabe qué le conviene más a una especie, ni siquiera si le conviene vivir!

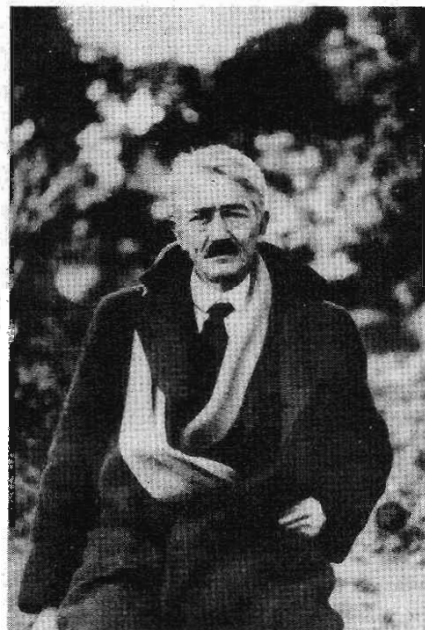
Así pues fuera de la Metafísica de una ética o estética de la Conducta Solitaria,

el problema no seduce: Lo que me con-
trista es que pasa usted, me parece, por
una crisis de negación del Misterio.

¿Lo entiendo mal?

Suyo affmo, amigo,

Macedonio Fernández



Dr. Carlos Astrada.

Por su redacción, si no entiendo mal, pareceme que usted cree integrantes del hecho moral una conciencia de su formulación en Máxima y la actividad conforme a ella. Tener en cada acto o haber tenido una sola vez en la mente la formulación de la máxima de la moral, parece obviamente que no es un hecho ético ni ingrediente necesario o útil al hecho ético. Pero más importante es oponerle a usted, en cuanto parece juzgar que la Acción es hecho ético en sí. Yo entendería que hecho ético es meramente el sentir concorde con el sentir de otro, tristeza y tristeza, alegría y alegría. El juicio de que este modo de sentir es de total valor ético, ni su formulación, hacen nada en el hecho ético. Igualmente, la Acción concorde con el sentimiento, concorde éste a su vez con la Máxima, es un accidente que no depende de la voluntad. Se presenta y ocurre frecuentemente en las almas muy bien querientes, la inercia, la inconexión del sentimiento con la acción, o una desproporción muy grande entre el sufrimiento del esfuerzo de acción y el sufrimiento que esta acción remediaría en otro; también paraliza la acción la confusión mental normal, la inocencia o total ignorancia de los medios o datos de la acción. Puesto que Kant adopta una máxima condicionada por el pluralismo de las sensibilidades, pues esa máxima nada dice sino del conducirse para con los otros (hasta el punto de que Kant no sólo no vio la ética para sí mismo sino ni siquiera la estética de la conducta para sí mismo; no sólo no ve ética sin pluralismo sino que no ve gracia

de la conducta ante sí mismo), se frustra esa máxima en todos los momentos, en todos los temperamentos en que hay inconexión entre sentimiento y acción, o un genérico mayor tenor afectivo negativo, de dolor, en el despliegue de la acción, adecuado a un sentimiento que en el sentimiento (...)

En suma, doctor Astrada, lo que digo es que toda la Etica, si la hay, está en el sentimiento, sin máxima ni acción, tanto más dichoso cuando la acción se expide concorde y fuertemente. Sentir tristeza con los tristes, alegría con los alegres, es toda la Etica.

Después entonces la conducta se desplegará o no se desplegará, según que en los temperamentos haya una proporción feliz entre la afectividad de la emoción y la afectividad de la acción.

Alabo la labor esforzada de muchas de sus páginas. Discrepo desesperadamente con su posición en Axiología. Niego el juicio axiológico que entiendo, pues entiendo que no es más toda la Axiología que un modo furtivo de reponer los juicios absolutos, es decir de fundar el conocimiento y también de fundar la moral, el imperativo categórico. Conocimiento y Deber como absolutos es lo que se ha querido fundar subrepticamente, inventando un juicio de valor infundable.

Como empiricista radical al estilo de Wm James, no creo en ninguna clase ni necesidad de fundamentos.

Con lo que queda establecida la cordialidad más sincera de nuestras discrepancias y concomitancias. Muy honrado y complacido por haberme tenido presente.

Macedonio Fernández

la literatura

Encuesta de la Auto-Critica, de Hidalgo, a quien le dedico mi respuesta.

(para el diario "Crisol".)

Querido Hidalgo:

Niego la belleza natural, y su inútil remedio el arte inconsciente, la producción personal (sic) de belleza natural; el arte consciente casi está por empezar, fuera de algún momento de Poe, y de los novelistas y poetas franceses de hoy, que, sin embargo, todavía están sólo tentando sin consumir. Parecíame que Beethoven era un caso de arte consciente, pero en mucha parte de su obra no sabe a dónde va en todos los momentos, como debe saberlo; es error generalizado opinar que un artista neto puede: no tener teoría consciente del arte, de lo que se propone con escribir; no vale la pena ser un "ser humano", y peor si un ser humano selecto, para no saber lo que hace, en obra deliberada, voluntaria: un libro, un cuadro, una sinfonía. La obra de arte no debe contener ingrediente alguno didáctico, doctrinal, de ciencia, pero hay una ciencia del arte, la Estética, y sólo puede producir obra artística quien tiene en claro toda la Estética de su arte y género, la doctrina de arte, no la física y química de sonidos y colores ni la psicología del mecanismo mental o la fisiología de los movimientos (danza) o resistencia de materiales (arquitectura).

Entre nosotros, numerosos artistas viven en el descontento y en la preocupación cotidiana de una teoría de su arte y son artistas sólo en aquella parte o aspecto de obra que realizan con inteligencia, parcial, de la estética de ese aspecto. Yo no tenía Estética cuando di en escribir mis dos libros; por lo tanto no pueden ser ellos de valor, salvo en unos pocos renglones de mi humorística, en que recién tomé parcial conciencia de la teoría de lo que estaba laborando. No era metafísico en "La Vigilia" ni era esteta en "Reciénvenido"; por eso resultaron libros que no han cumplido ninguna aspiración principal de las que preocupan a la Metafísica y a la bellarte de la Palabra Pura, es decir de la Palabra sin sonoridad, sin asociaciones, sin onomatopeya, ritmo, rima, ni interjección o inflexión ni información o doctrina: la Palabra Aceptación y aun aceptación convencional, convenida, no histórica y cargada de asociaciones. Por esta Palabra tan purificada, tan desdeñosa de auxilios miserables, mendigados, la Literatura sería suprema en dignidad; con el signo o instrumento más pobre, el arte Máximo; signo sin imperminencia, sin imponencia, que quisiera, con exquisito buen gusto suyo, no ser sentido y efectivamente, no lo es. No son esas insultaciones de color, esos henchidos acordes, ese temblor, rechinar y gemir de violóncelo: es un signo, la palabra escrita, tan delicado, tan inintrusivo, que nada de él queda en nuestra mente y queda toda la virtud del libro, de la obra, trasvasada a nuestra psiquis sin mediación.

Quizá ahora tengo yo teoría metafísica y teorías de la humorística y de la novelística, ejecutadas en dos obras futuras.

La auto-crítica que se me solicita y puedo hacer, pues, es la de estas dos obras, pues mi carrera anterior de escritor no tiene carácter, aporte propio, en Arte, excepto en cierto mínimo de técnica humorística. Prometo a "Crisol" dicha auto-crítica, y las dos obras, que si no han aparecido aún es porque como ellas serán la literatura buena no puede comenzar hasta que otros no concluyan el género de la mala; debe aparecer la última novela mala, mala humorística y mala metafísica, para que una Literatura Nueva, la buena, artística pura, comience; no se tiene lo Nuevo sino concluido lo viejo. Esa última novela mala tarda en producirse; y, entre tantos artistas como somos en Buenos Aires, no nos hagamos todos los modestos, que no están seguros de su talento, para escribir la. Se confía en mí, quizá; no me costaría mucho hacerla pero tan mal me viene ahora que estoy encantado con inaugurar la bellarte de la Aceptación Pura, de la Palabra Pura, la Prosa, por fin en sus dos únicos géneros: la Prosa de Ilógica, o Humorística, y la Prosa del Personaje (con sucesos todos de "personaje" y no de las personas —el millonario, la Señorita Luisa, el ministro, el general, el jockey— representados por él), cuya prosa de "personaje" tiene por único, incesante plan desmontar la "certidumbre de existencia" en el lector, hacerlo creerse, por instantes, por escalofrío, "personaje" él mismo, un no viviente. Con "personajes" hacer "personaje" al lector. ¿No se ve inmediatamente que ésta es la única justificación en arte de una pieza literaria tan pesada y larga como es la novela? ¿No era

pueril pensar que una bellarte se iba a ocupar en contarnos sucesos, que vemos todos los días hasta hartarnos?

M. F.

Febrero 1946.

Querido Nicolás Olivari:

Conozco muy poco suyo; bien leído, quiero decir, y como tuve siempre particular esperanza en usted quisiera alguna vez comparar obra anterior y actual suya.

Yo no soy competente, al menos más competente que otros. Hoy mismo me encuentro en plena revisión y problema como si recién empezara a averiguar; tengo al mismo tiempo en examen el libro de Gómez de la Serna, el de usted y el de Supervielle. ¿Qué piensa usted de Supervielle? Dígamelo. Para mí es el poeta poemista más original, sin aparatosidad, que lei. Y Kafka, genio, genio! Escribame sobre algo de esto).

Y bien, usted está más fuerte en su último libro que en anteriores, aunque siempre el mismo. La gracia de su emoción de patria es novísima; es un asunto en que muy pocos escapan al falsete y usted no podía dejar de ser honrado, inacadémico. Pero quiero definirlo a usted, entenderlo bien. Usted no puede ser poemático del todo, siempre es algo novelístico: juzgar y ser confidencial respecto de la vida (realística).

No tengo comodidad para escribir; no tengo los anteriores libros o no los encuentro en mi barullo de cosas. Volveré a completarle mi opinión. Si quiere que nos veamos, hábleme por teléfono. Por ahora suyo

Macedonio Fernández

¿Dónde suelen concurrir, dónde se reúnen? Yo estaré aquí todo febrero.

Esta carta debió salir el sábado y la encuentro hoy lunes. Si usted me visita encontrará gran biblioteca, papel, tintero, escritorios, pero yo apenas puedo escribir, encontrar plumas o un libro. El libro del hijo, que usted me regaló, no lo encuentro ni en la lista de sus obras anteriores en Poemas rezagados.

Ya que esta carta no partió voy a ampliarla; lo lei de nuevo. Yo encuentro que su factura del mero escribir —no su estilo, palabra para mí sin sentido— es la manera de escribir más personal que he conocido; yo veo que es el escribir "a desgano", la gramática "a desgano", ese desgano de que otros se avergonzarían en usted es disciplina y tiene un valor expresivo, concienzudo, decisivo. Todos escriben correctamente porque es lo más fácil.

Ser gramatical es como "botines lustrados" y "afeitada de hoy", que nos ahorran "ser honrados" y pensar. Usted desordena el régimen, hace imperativos con indicativos, etc. Expresa: lo mismo es decir que no decir, escuchar, leer que no leer; estar en displicencia es más genuino, honrado, que estar en entusiasmo, por lo general inexistente o meramente cenestésico visceral (buena digestión) más que cerebro-espinal. "¿Qué lindo día!" significa

casi siempre: "qué eufórico me he levantado hoy". Para mí lo hallo a usted único, insustituible. Por fin una literatura que Expresa que no se tiene ganas de nada y que se escribe para desaburrirse o para recordar a gusto nuestro no para el del lector.

Acabo de leer a Céline sobre Semmelweis. Qué griterío estúpido es el chorro de "¿Entusiasmo?" por Semmelweis. Otro es contra el Comunismo Ruso. Siempre arrebatado, siempre maldiciones, indignación, piedades sublimes: ¡Y Céline es famoso! Estos franceses, los muy únicos señores del Buengusto, y Medidos, se horrorizarían de la placidez y gracia de su canto a la Patria.

Yo quisiera muchas páginas como las suyas; son como una cierta música de Brahms. Sedación, Sedación, qué bálsamo. No término, no desenlace ni rumbo.

Suyo por hoy,

Macedonio Fernández

la familia

macedonio padre

Adolfito:

Se me ocurre mandarte esto porque noto que leyendo a James no entenderás fácilmente la Emoción y su práctica aplicación. Saludos a la nena y a todos.

Lo esencial practicable de la teoría de la emoción de W. J., queda en esto:

1º Una ordenación temporal diferente de la que antes se admitía: 1) percepción de un hecho externo o de nuestro propio cuerpo (un perro que ataca, o una sensación en la región del apéndice); 2) le sigue instantáneamente el desorden fisiológico: palidez, temblor, relajación intestinal, suspensión respiratoria; 3) y de todas estas alteraciones orgánicas en cuanto sentidas —corteza gris, conciencia— resulta el estado psíquico temor. Antes se creía que primero se sentía el miedo y esto causaba los desórdenes fisiológicos.

2º Debe notarse bien que los desórdenes (?) corporales incluyen palabras, gestos, gritos y movimientos de acción (ataque, huida, injuria, reto). Que los del orden voluntario podemos reprimir: podemos callar, no hacer, y con esto el estado fisiológico no voluntario, palidez, latidos, y también el estado sentido (temor, odio), se desvanecen.

3º Pero esto requiere un esfuerzo penoso proporcionalmente.

4º Y su poder no es absoluto.

5º Hay tres aspectos: 1) suprimir actualmente una emoción suprimiendo la conducta a que ella impulsa (gestos, palabras, actos); 2) provocar una emoción, la alegría por ejemplo: haciendo los gestos de ella y trabajando como si estuviéramos muy contentos; 3) aminorar paulatinamente un sentimiento (está compuesto de pequeñas emociones asociadas a múltiples imágenes: la ira es emoción; el odio, que se compone de pequeñas iras asociadas a cada recuerdo de una imagen, palabra, sonido de voz, cosas de la persona execrada, etc., es un sentimiento) es suprimir cada recordación, principio de acto, etc., con su movimiento de ira, de ese recuerdo de una persona o de una injuria o acto de ella.

En suma lo que tienes que saber es esto: que es vano y aumenta el mal sentimiento todo esfuerzo directo: querer sentir valor, esforzarse directamente por querer a una persona: hay que hacer o no hacer ciertos gestos, palabras, actos, movimientos, sonrisas; para querer a una persona desagradable basta no acordarse nunca del mal que nos hizo, o de aquello en que nos es antipática y cuando estamos ante ella y vemos lo desagradable pensar en otra cosa. Para el miedo a un acto o sensación, por ejemplo una curación dolorosa, hay que pensar muchos días o mucho representándose ese acto y en él la inhibición de su miedo; representarse que uno soporta enérgicamente la escena.

Lo que hay que ver a fondo aunque W. J. no lo dijo expresamente es que basta no odiar para querer y basta no sentir temor para sentir valor.

Mi teoría que creo la tomo de W. James es que: el Interés, Voluntad, Deseo (estado sentido) actúa directamente sobre cierta parte de la **Materia**, del Mundo, poquísima; es **nuestro** cuerpo, y de este cuerpo muy poca parte: sólo los músculos y sólo ciertos músculos, y lo notable psicológicamente (metafísicamente lo notable, el milagro es que lo psíquico tenga acción causal inmediata sobre la materia, que es lo no sentido) es que debe haber músculos aun para la acción sobre lo mental, la Imagen, es decir que si yo quiero atender a una escena actual exterior nuevo músculos del ojo, del oído, dirigiéndolo, aplicándolo al campo que interesa, y si quiero atender al detalle (de composición, de sucesión) de los elementos de una escena pasada que hoy son actuales imágenes, debo emplear músculos también, debe haber músculos pequeñitos en la región de la corteza gris. (Y ese **nuestro** cuerpo se define por su accionabilidad por el Deseo; el problema metafísico es: cuál es mi Deseo.)

Es por medio de músculos que recordamos o excluimos una imagen, y por medio de músculos que suprimimos el gesto de ira, el llorar, el hablar quejándonos, el injuriar, o producimos el gesto de alegría, etc. ¿Cómo el Deseo (estado psíquico puramente) actúa sobre una masa muscular, material? Para el idealismo (que sólo existe lo sentido, aunque en lo sentido haya lo actuable por Deseo y lo no actuable, mundo **subjetivo** y mundo **externo**, como yo los llamo para eludir la oposición fuerte de subjetivo y objetivo que no conviene al Idealismo) no es nada inteligible.

Otro día sigo, Adolfo; sino esta carta te va a encontrar ausente. Saludos y un abrazo.

Tu padre que te quiere,

Macedonio

En suma lo que me hay que hacer frente a emociones muy intensas; distraerse, y cuando aminoran, comba-terlas, en aquella forma indirecta; el esfuerzo directo por amar a alguien es imposible y aumenta, por limitación de esfuerzo, las asociaciones de desagrado.



Adolfo:

No tengo mi libreta de enrolamiento (debe estar en una valija grande que quedó en mi pieza) pero no tiene importancia; ponle cualquier número y, mejor, pídele el número al Dono y ponle el mismo que él tenga, pues nos enrolamos casi juntos y se explicaría como una confusión. Pero no tiene importancia errores en "Réditos", conozco mucho de lo que son "Réditos" y de lo que pasa en sus oficinas; es un caos ese que nunca sabrán nada y en que gentes de muchas rentas declaran lo que les conviene y **se eximen**.

Te has gastado notables sarcasmos a cargo de metafísicos. Muy donosos los que se te han ocurrido. Pero yo soy metafísico.

Del caos de "Réditos" a una Metafísica del Mundo como "No-ser", sin rumbo ni perfil, hago cómodamente el tránsito, muy rumbeado; concluido tu asunto Réditos volveré a la metafísica y te convenceré; vos no debés vivir sin metafísica; tu esfuerzo debe tender a sostenerte en su Misterio seria, profundamente; otros no lo necesitan nosotros sí. Trataré de escribirte una Conclusión, de metafísica.

Te abraza sintiendo no haber llegado a vivir juntos.

Tu padre,

Macedonio

macedonio sobrino

Buenos Aires, mayo 16 de 1904.
(Señora Angela del Mazo de Touzaud) (*)

Nosotros, caminantes azorados del mundo, que un brevísimo instante habitamos, llevamos todos cerca de nosotros dos consejeros, que triunfan alternativamente sobre nuestras confusiones: el corazón y la cabeza.

Nos prometemos una y mil veces dedicar alguno de nuestros breves días a es-

cucharlos atentamente; tener una vez por todas una detenida conferencia con ambos y después de haber oído los numerosos argumentos de uno y otro, decidimos irrevocablemente por el corazón o por la cabeza.

Pero ese día no llega; no tenemos descanso, no podemos disponer de una hora, de un minuto. Precipitados en la violenta carrera humana, bajo el acicate de los mil intereses de cada día, la conferencia se posterga, y vuelve a aplazarse.

Imposible detenerse. Abrumados por las labores o por los placeres, no hay tiempo, no hay tregua, nunca nos posesionamos de esa hora serena en que podríamos mirar frente a frente nuestro Destino, fundir en un solo instante el Pasado y el Futuro y adivinar o sospechar siquiera adónde vamos.

¿Por qué es la vida así? ¿Quién puede saberlo? El Universo tiene aspectos tan bellos y aspectos tan odiosos y punzantes, que no puede sorprendernos... ¡que sean tantos los que dudan! Las palabras nada adelantan en este punto.

¡Misterio: misterio: misterio!

Macedonio

(*) Tía de M. F., hermana de su madre Rosa del Mazo de Fernández.

(Señora Angela del Mazo de Touzaud)

¡Cuán débil es la llama que oscila dentro de nosotros, cuán breve nuestra trayectoria y estrecho el círculo en que se mueven nuestros Deseos; cuán vacilante el vuelo de nuestras energías!

¡Cuán inmensa y sorda a nuestros clamores es esta vasta Realidad que nos desborda y abruma y en la que se pierde como un eco lastimoso el grito de nuestro "yo" tan irritado como impotente!

¡Cuán extraño este Sueño y cuán inútil la eterna repetición de los Días y de los Seres!

Macedonio

Mercedes (Rep. Oriental), enero 13, 1905.
Señora Angela del Mazo de Touzaud
Mi buena tía:

...Necesitaba mucho este descanso y confío que a mi regreso entraré en plena actividad y realizaré durante 1905 y 1906, si vivo, algunos trabajos literarios que siempre he ambicionado y a los que hasta hoy no he podido consagrar verdadera meditación, por las exigencias de la vida.

Pienso siempre y quiero pensar; quiero saber de una vez si la realidad que nos rodea tiene una llave de explicación o es total y definitivamente impenetrable. Tarea aparentemente estéril, pero si de cuando en cuando no hubiera alguien que arrancara a los hombres de su ávida persecución del dinero, no valdría la pena de que la humanidad continuara reproduciendo

dose para obrar todos como autómatas repitiendo el mismo mecanismo del lucro.

Jesús abominaba los mercaderes, porque comprendía que empujaban el alma inmortal. Yo no tengo su fe pero creo que la llama que nos anima es indestructible; no sé si existe un Dios y no admito que haya castigos ni bienaventuranzas, pero creo firmemente que la chispa que arde en nosotros no puede ser aniquilada y que tiene un destino más consolador que la caza del oro. De lo contrario sería de desear que la especie humana volviera a la nada de la cual nació.

En otra carta y cuando conversemos en nuestras tertulias en su casa le daré cuenta de lo que pienso escribir.

Entretanto sería muy bien pensado que usted aprovechara una mañanita fresca para escribirme unas líneas.

Su affmo. sobrino,

Macedonio

Rosario, octubre 31 - 1905.
(Señora Angela del Mazo de Touzaud)
Tía simpática:

Soy un peregrino de la Vida y busco incansablemente su inaccesible "secreto". Esta persecución tiene para mí encanto inagotable y llevo dentro de mí una fe que muy pocos mortales han poseído: la certidumbre de que las palabras del arcano pueden ser descifradas, si bien creo que su explicación puede ser sentida pero no expresada en palabras humanas quizá.

Si las circunstancias no se me muestran adversas, en seis meses más de existencia habré hallado la fórmula definitiva del supremo secreto y quizá entonces mi pensamiento se acerque más al de usted. Tengo ya una fe: la de la indestructibilidad de la chispa eterna que nos anima; me falta otra y usted, ¿sabe cuál es?

Entretanto la recuerda en este nuevo viaje su sobrino,

Macedonio

*Señora Angela del M. de
Touzaud. Postales. Sin fecha.*

Mi tía simpática: nada se me ocurre; estoy sumamente estéril.

Macedonio

Tía

Le mando mi firma inédita

Macedonio Fernández

Junio 23

Tía

Creo que progreso en mis meditaciones: una cierta claridad va iluminando mi pensamiento y espero que pronto desaparecerán mis vacilaciones.

Macedonio

Tía

¿Qué espera usted de este Mundo? Sólo la realización del otro; pero en el otro ¿qué puede haber que no sea lo que aquí hemos conocido?

Le pido por la respuesta.

Macedonio

La fe y la resignación son dos talismanes de la dicha, pero el mundo no ofrece remedio para el mal de la "Duda".

Macedonio

Mientras dude no afirmaré; pero si llegara a creer, creeré firmemente.

macedonio pariente

Julio 1941, Buenos Aires.

Al superior en Ingeniería y en Modestia de serlo, Jorge del Mazo

Eres quizá el carácter de más fluente generosidad, de más intimidad con el prójimo, el íntimo de todo prójimo —otros te igualarían o superarían en el amor excluyente, individuado— que he conocido.

Y apenas se te dio la oportunidad hiciste lo más Calle, lo más para todos, la Avenida General Paz (*), un Palacio de la Ambulación; te erigiste en el mayor paseador de porteños y al pobre o atareado le constituiste esa dulce mitigación del Trabajo-Paseo por las veredas del Palacio Vial, taller-paseo del viandante obligado por sus necesarias fatigas.

Así halles, y lo hallarás siempre en tu nobilísimo hogar, a la vuelta del trabajo, el bien, la ternura, la paz que diste al trabajo de otros.

Yo el negador de las Ciudades, el inventor de Ciudad-Campo, ya se ve que al contrario he nacido para triple primo del Tránsito: Marcelino, Jorge y Gabriel del Mazo, urbanistas.

Muy feliz te abraza,

Macedonio

(*) El Ingeniero Jorge del Mazo —hermano de Gabriel— fue uno de los diseñadores de esa Avenida. Además, era campeón de tiro y de billar y anticuario en filatelia.

Señora Elais Suárez de del Mazo

Grande entre los seres del espíritu y del sentimiento.

Recibí su noble saludo y el de la afectuosa y vívida Kita tan superior al común manifestarse de las jóvenes. Supe también de su regreso a Buenos Aires, de la enfermedad y del restablecimiento de Celia digna hermana de una ¡Elais!

Siempre me prometo pasarme muchas horas de una tarde con usted y esos seres tan de usted que son sus hijos. Pero tardo porque quisiera estar inspirado y capaz para robustecer, re-encender en usted esa gran esperanza del futuro encuentro.

Con un abrazo de hermanos en el destino y hasta cumplir mis deseos de verla.

También saludo a las hijas de Chela que están bien cerca de lo que a usted y a mí nos preocupa.

Suyo afectísimo,

Macedonio Fernández

Buenos Aires, julio 7 de 1947.
Las Heras 4015, planta baja (Plaza Italia).

Señora Cecilia Benedit de Debenedetti.
Querida Cecilia:

No es usted persona de las que, una vez descubierta, pueda, aun el más feliz de los no-distinguidos (los hay geniales en esta ceguera) deshacerse de "pensarla"; yo la recuerdo casi cotidianamente para sentirme en fina compañía de espíritus; me impresionó y la valoré provisionalmente pero con lo poco que he tenido de trato suyo y lo mucho que fui sabiendo luego, su persona y su destino superaron completamente la más o menos corta visión de caracteres y vidas que yo poseía entonces. Aun en una familia de humanos tan independientes, personales en gustos, juicios y conductas como la de "Carmen vieja" (ella misma también un carácter y un sentimiento) se destaca usted, si es posible destacarse donde compiten en personalidad Carmencita y la hermana cuyo nombre no acierto ahora —mi memoria de nombres es debilísima.

Hállome, Cecilia, muy anulado; no creía que la mucha edad fuera tan enemiga; cuesta mucho vivir los días éstos; no hay nada que pueda ser tranquilo y fácil; parece que tengo toda la calma de existencia deseable y sin embargo esto es insulso y pesado; sólo un momento como el de su visita y algún otro de tal calidad asumen un brillo. Quisiera que estuviera aquí Adolfo para cumplimentarla con su gran cariño y encantamiento con usted, ya que debe llegar en estos días, y así yo la contemplaría, escucharía y departiría, con una cierta seguridad de no hacerle "larga" la tertulia. Bien seguro sé que usted lo hace de todo corazón y que no le faltan tareas y problemas que no le hacen fácil concederme su presencia en esta distanciada habitación. Por lo menos trataré de sugerirle una valoración de sí misma más a la altura de lo que personas excepcionales como usted significan en un mundo abrumado y maltratado que opta por descansar en la devaluación e indistinción de todo. Nosotros mismos aquí donde no se sufrió tanto podemos caer en eso. No; tiene que haber almas directoras y saber que nacieron directoras, que deben economizarse riesgos y fatigas para mantener lozana su fuerza moral y emplearse sólo en obra de dirección, no de sometidos.

Pronto le hablaré por teléfono.

Deseando que a su hijito le acompañe siempre alegría y estudio.

Soy suyo muy agradecido.

Macedonio Fernández

macedonio hermano

Señora
Gabriela F(ernández)
de Schöo(*)

El Tiempo es el más cruel de los Dioses.

No torna al tallo en que brilló engreída
La rosa que el turbión triste se lleva;
Cada latir que en nuestro pecho estalla
En el fondo sin límites del "Tiempo"
Cae, y no vuelve al Corazón en marcha.

Macedonio
3-19-05

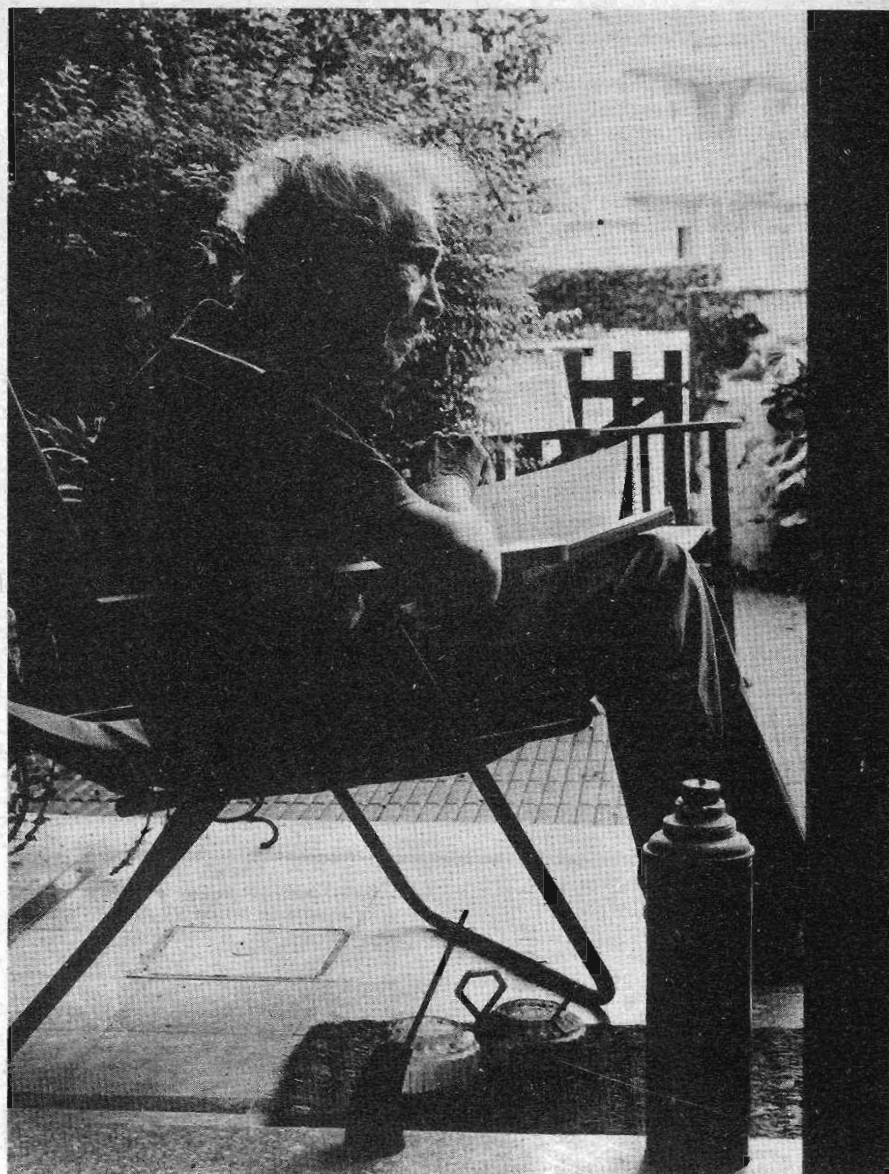
(*) Teresa, esposa de su hermano.

juan l. ortiz

los 80 años de un poeta

Hace pocos días —el 11 de este mes— Juan L. Ortiz cumplió 80 años. Este recodo de su vida lo sorprendió frente a las aguas de su río Paraná, allá donde transcurren ya desde siempre las mejores horas de su poesía y de su existencia de hombre solitario, no así de hombre solo. De alguna manera, si su humilde casa costera fue un punto de convergencia para sucesivas promociones poéticas, es que él, desde esa lejanía, supo entrelazar sus versos en la vida de los hombres, aun con las vidas más anónimas.

Una lectura detenida de su vasta obra permite descubrir que las criaturas que animan sus poemas —aun el aire, aun la misma luz— remiten a la realidad concreta de esta tierra, de este tiempo. Parecen no haberlo descubierto las diversas instancias de la consagración literaria del país —absurdamente, ningún Premio Nacional le ha sido concedido aún—, quienes se empeñan en ignorar a una de las voces más maduras y originales de la poesía argentina, desde que en 1933 se iniciara con "El agua y la noche", su primer poemario. Igual desconocimiento es compartido por cierta crítica, aun por determinados hombres de letras, que tienden a reducirlo a la mítica figura de un hombre delgado, enamorado del río y de una caligrafía minúscula, inconfundible. En esta oportunidad, crisis, con el presente material, quiere reflejar el verdadero rostro del poeta, sus precarias condiciones de subsistencia y la infinita muchedumbre que palpita detrás de su soledad.



gualeguay

Erase una hondonada que el tiempo hiciera rosa
para aspirar mejor los sentidos del cielo
y que esté cielo al fin, tal una mariposa,
diera en la misma flor hojeándose el anhelo.

Erase que esta flor de su luz pudorosa
ardiera como un alma sobre el oscuro suelo
aunque en llama de honores fuera ya numerosa
y en la línea del véspero fosforeciese el vuelo.

Erase que el espíritu de las quintas un día
rebasase en las copas el encuentro de todo
cuando la noche el suyo puntea de concierto:

así dirá de ti la futura armonía,
de ti, la rosa lisa pero alada de modos,
de ti la diademada por el numen del huerto.

juan l. ortiz

testimonios

carlos mastronardi

"sucinto como un junco"

Sucinto como un junco, suave la voz, propenso a la contemplación y al silencio, desentendido de las rencillas locales y perdida la mirada en la lejanía, tanto su aspecto como sus hábitos causaban una especie de amable extrañeza. Sencillo en la palabra y en la ropa —su única coquería era un sombrero de artista, un sombrero de ala tan ancha que debía quitárselo para trasponer algunas puertas— y totalmente incapacitado para la codicia, estos insólitos atributos impedían clasificarlo o definirlo según las pautas corrientes. En vez de salir en busca de otro empleo— tenía uno muy modesto— buscaba el recogimiento y pedía el éxtasis a las aguas del río vecino y a los atardeceres silvestres. No escrutaba sino que se integraba en la naturaleza: era un gajo más de aquellos árboles ribereños. Los cielos y los campos que para los demás son lluvia y pasto, generaban en él estados mágicos. Frecuentaba la costa frondosa, donde muchas veces lo sorprendí como embelesado y ausente, los ojos agradecidos en el horizonte. Esos hábitos singulares, y la fuerte impresión de irrealidad que dejaba en la

gente normalmente ávida, no lo privaba de amigos. En mis ya numerosos años no he conocido hombre más bueno ni más comprensivo. Mantenía trato afectuoso con sus vecinos, casi todos ellos boteros y pescadores. En ese medio, donde el porvenir no podía ser sino idéntico al ayer, pues todo se reducía a seguir tirando, no causaba perplejidad ni extrañeza, pero las personas acomodadas o por acomodarse, sólo atentas a los bienes concretos, lo apreciaban sin entenderlo. Como nunca lo vieron arrojar sobre las cosas con voluntad posesiva, su carencia de avidez les traía asombro. Quizás lo juzgaban un excéntrico o un hereje social, ya que sólo podían medirlo con sus habituales esquemas.

Magro, vibrátil y de tez ligeramente oscura, Ortiz tenía el aspecto de una estilizada garza mora. Esos rasgos exteriores condecían con su índole sensitiva. Se hubiera dicho que su magreza era otra forma de su humildad.

(De "Memorias de un provinciano".)

alfredo veiravé

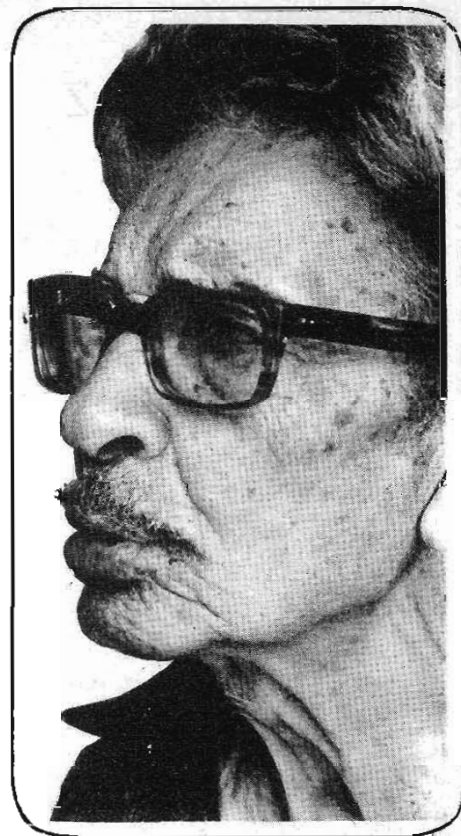
"retrato del maestro"

Ahora está allí, en Paraná, con sus cabellos desordenados y flotantes, sus manos que abren la palabra en un gesto tembloroso pero firme, sus ojos, en un rostro casi oriental en lo que tiene de concentración y apergaminado, que quieren, ya abiertos, ya entrecerrados, transmitir del papel manuscrito a la voz, la calidad de una experiencia aprisionada. A veces parece perderse en sus propias letras minúsculas, pero como esos arroyos de la provincia que él ama, lentos en las arenas, quietos bajo los sauces, emprende el movimiento de su fluencia interminable y nos sumerge en sus aguas. "en la corriente de las profundidades". A su rincón de Paraná han llegado siempre los jóvenes que han profesado una vivificante admiración por quien, con alma de maestro, pero sin proposiciones docentes, fue formando a su lado a poetas de tendencias o edades distintas. Su humildad, que no es sino sabiduría, ha sabido encontrar en el trasfondo de los seres que se han acercado a él, lo mejor de cada uno.

Atento como pocos a la obra incipiente de los nuevos poetas de Entre Ríos, de Santa Fe, de Buenos Aires o de cualquier parte de la que llegaran, siempre ha tenido una palabra de fe, una sugestión disimulada que a veces es toda una lec-

ción estética, una parte de su larga experiencia poética. Se podría decir que es un maestro que ha formado poetas no en su propia dirección sino en la dirección que marcaba cada una de las sensibilidades que se acercaron a su amistad generosa y amplia. Dotado de una increíble cultura y de un asombroso conocimiento de la obra de los más ocultos poetas de todas partes del mundo, fue el introductor en el núcleo de los escritores del litoral de voces como las de Hilarie Voronca, de Ezra Pound, de Ungaretti, de Eluard, de Reverdy, de Nazim Hikme, de Yannis Ritsos, de poesía precolombina o textos de la poesía china, para no nombrar sino a algunos de los que muchos años después de su frecuentación en traducciones y lecturas propias, alcanzaron el nivel de la popularidad en ediciones conocidas.

Ha vivido siempre silenciosamente en Gualeguay y en Paraná (las dos ciudades entrerrianas convertidas en su obra en los centros del eje universal, y por lo tanto ceremonial, de expectativas minuciosas y de instantes descifrados en un Lenguaje y una Doctrina). Lejos de políticas literarias, esa obra fue poco conocida porque él mismo la ha sido custodio de su integridad, desechando el éxito fácil, la publicidad de caediza notoriedad, y muchas ve-



ces, hasta la difusión de sus libros que en cantidades fueron quedando en su casa, dedicados en algunos casos a los amigos que nunca los recibieron porque ya el poeta estaba viviendo otra etapa de su obra inmensa, mientras aquéllos se cubrían de polvo en un aparente olvido.

Su vida retirada, ejemplar y silenciosa, ha ejercido en quienes son sus amigos una especie de sacerdocio por la Poesía (esta vez con mayúscula) donde brillan ciertos méritos, extraliterarios aparentemente, de una "ética", de la cual depende su poesía en última instancia, en cuanto ésta abarca todo - lo - que - posee - vida, y configura un mundo organizado como sistema alrededor de tres principios: 1. El hombre ensimismado: el que intuye los principios de un conocimiento. 2. El paisaje o lo vegetal, que producen a su vez movimientos en cuanto la "personalidad" de las estaciones, los días o las horas, son instantes del tiempo. 3. De los animales, que son criaturas incorporadas al conocimiento y que tienen (como el poeta) sus propias leyes de canto y comunicación. En zonas profundas de lo inefable, Juan L., alcanza fuera del texto sobre los papeles manuscritos el desentrañamiento o traducción perfectas, iluminando con sus largas manos y sus balbuceos oscuros, a quienes hemos escuchado la lectura multiplicada de sus poemas, en un vértigo, una hondura, incommensurables.

Para definir la impresión que causa Juan L. a quienes se acercan a él, hay muchos caminos válidos (y el de las "anécdotas" orticianas constituye un patrimonio íntimo y familiar en sus "discípulos" y amigos) y tantas formas como testigos de su vida. Pero quizá no convengan más que estas palabras de Gide refiriéndose a Mallarmé: "Con Mallarmé, uno entraba en una región suprasensible en donde no contaban ni el dinero, ni los honores, ni los aplausos".

juan l. ortiz

"la poesía: un conocimiento único..."

—Han pasado casi seis años desde la última vez que nos vimos...

—Es usted quien tiene olvidado a su viejo amigo. Sabe que yo ya no viajo a Buenos Aires. Pero siéntese aquí, de frente al paisaje. Lo noto cansado, le va a hacer bien mirar al río...

—Usted no ha cambiado nada. Pareciera que el tiempo es más dulce y más lento por aquí... Imagino que seguirá escribiendo...

—Sí, ese es un delito en el que persisto... Estoy preparando el cuarto tomo de mis obras, aunque con muchas dificultades, se me han perdido varias cosas que tenía borroneadas; sin embargo, más o menos, no sé si este año, acaso más seguro el año que viene, tal vez pueda llegar a dar con un cierto mundo, de modo que constituiría lo que podría ser el cuarto tomo. Seguramente no ha de ser tan extenso ni tan denso, en los dos sentidos, como los otros tomos, pero, en fin, espero sacarlo. Hablaba de densidad en el sentido físico, casi, lo otro no me atañe a mí, son cosas de mis amigos, o de ilusión de amigos, quizás...

—¿Cuántos años lleva celebrados con la poesía?

—¿Le parece que celebrados...? Diría, más justa y humildemente, que mi primer libro se publicó en 1932. Aunque desde 1924 (año en que me casé) hasta 1932, había estado ordenando un poquito mis papeles, si es que se puede decir ordenar. Pero ya antes, desde que aprendí a leer y escribir, las cosas empezaron a asentarse; memorizando a veces, anotando en un cuaderno otras...

—¿Por qué ha elegido vivir permanentemente en una provincia?

—Acaso porque he decidido pasar, como bien dice Machado, la prueba de la soledad en el paisaje; dura prueba para todo escritor. Machado, precisamente, fue un típico escritor de provincia, en el sentido pleno. O sea, estuvo radicado en un pequeño lugar, y muy espaciadamente viajaba a Madrid, y menos aún a París, aunque no por ello estaba ausente o desconocía lo que pasaba. Machado dice cosas muy profundas y muy justas. Lo que significa vivir en provincia y resistir la prueba de estar sin compañía. Es algo que después yo he sentido en carne propia. Revisando sus libros decía: esto es lo que me sucede a mí. Él afirma que es un desafío muy importante para ciertos escritores, o para ciertos intelectuales o para ciertos espíritus, vivir con la naturaleza,

juan l. ortiz/el infinito en

• Yo me dejo vivir, la vida me atraviesa, me transporta. Analizar mi propia poesía sería interferir esa corriente que me toma y me lleva y me trae, y eso me parece, si no peligroso, por lo menos frívolo. Hay algo más que está antes y después de la poesía. Interferir sería sugerir una sistematización de la experiencia poética misma, incluso de aquella que nos parece más viva, más abierta. Es difícil, tal vez imposible, porque la poesía —como la vida— resiste todo intento de definición.

• La circunstancia histórica referida a lo individual dan en mi caso un tono, una cierta poesía que me permite saber a qué atenerme respecto de mis posibilidades, pero que nunca he considerado absoluta, ni mucho menos ejemplar. Lo que cuenta es la experiencia, la vida. Hay estados angelicos o demoníacos o simplemente cotidianos que han producido una gran poesía. Pero esto no se puede explicar; se puede decir: esto es lo que hago, lo que puedo hacer, o mejor aún, lo que necesito hacer. Este criterio de necesidad, en el sentido de Rilke, siempre me ha parecido fundamental. Ahora bien, en mí han sido ciertos procesos naturales los que me han indicado la dinámica o el misterio del crecimiento poético, que he asimilado especialmente al de las plantas, o mejor al de esas cosas naturales que están en el aire y que se dan en él: sabemos que hay jardines en el aire, que hay música en el aire, correspondencias y comunicaciones que suceden, no ya en la superficie terrestre sino, digamos así, en el éter. Claro que ése es apenas mi caso; no puedo pretender que en otros las cosas ocurran de la misma manera. Lo mejor, creo, es que cada uno se remita a sus dioses, demonios o necesidades, siempre que lo haga con fidelidad hacia sí mismo. Porque de ese modo estará a cubierto de lo que se ha llamado la superchería poética, es decir la carga de retórica que aporta la tradición y la que hay que sospechar cuando el poema no funciona, cuando al poema no lo sentimos porque falta ese destello "eléctrico" que se da en toda poesía auténtica, aun en la del chico, el imbécil o el analfabeto.

• No sabemos cómo nos toca la poesía, pero sí que ella se expresa en mil formas; está en el crecimiento de todo, como el amor. También sabemos, como explica muy bien Pavese, y antes Croce y otros, que la poesía es conocimiento por vía de la intuición, por contacto o inmersión en cierto misterio por el que uno se siente tocado o atraído. Y el misterio atrae porque requiere, para mostrarse como misterio, cierta luz, cierta iluminación, cierta música, cierto estado de tensión entre determinadas zonas de la realidad que vincula al misterio con la actitud del poeta, y genera entre ambos una atracción recíproca. La poesía quiere revelar ese misterio, inaccesible al conocimiento

fuera de la ciudad, porque si bien es muy humano y muy necesario contrastar lo que uno hace, someter a la opinión de los colegas o cómplices, lo que uno está creando, saber a qué atenerse sobre su valor, si bien ello es necesario para la conciencia poética, artística en general, lo otro, es decir la contrastación solamente con las cosas que no responden, quizás sea determinante o más profunda en distinto sentido. Machado dice que él en las provincias no podía preguntarle a un árbol, a una piedra, lo que valía eso que hacía, eso que sentía que debía hacer. Y que le hubiera sido relativamente fácil irse a Madrid a preguntárselo a otros escritores, pero que prefería someterse a la prueba misma, si es que puede considerarse prueba, a esa resonancia que, no sé si imaginativamente, las cosas tienen en el mismo mundo que las rodea. O sea, hay ciertos elementos que son un poquito negativos, como la vanidad publicitaria, que se satisface con una vida de grupo, de camaradería, con una vida que se llama justamente artístico-literaria. Pero lo otro es una alternativa que define, dirige una vocación de otra manera. Aunque no se puede decir que esto es mejor que aquello, depende de cada uno, de cada experiencia personal.

—Valéry representaría la otra postura. Él sostiene la necesidad de los círculos literarios...

—Sí, Valéry habla de la importancia que en la formación de un escritor tienen los grupos, las escuelas y círculos literarios. También sostiene que el artista debe conocer los ambientes de las grandes capitales, empaparse en esa existencia plena como una forma de saber a qué atenerse. Sin embargo Machado afirma que, para saber a qué atenerse, nada vale más que la experiencia única de la soledad, que se nutre en la lectura y en la meditación y que, paulatinamente, se va sedimentando, afinando, desarrollando... Se verá entonces si su autenticidad es real, si su vocación es profunda, porque el poeta que se queda en provincia no tiene más alicientes que los árboles y las piedras, y los estímulos exteriores de tipo compañero o humano no los requiere, los tiene dentro de sí. En otras palabras, su acción poética responde a una necesidad interior que no precisa resonancias, ni ecos, ni apreciaciones de valor. Nada.

—¿Acostumbra meditar sobre su poesía? ¿Qué extrae del conjunto de su obra como pensamiento central?

—No crea que he meditado mucho, al menos sobre lo que significa como realización, llamémosle así, dentro de cierta estética, de cierto gusto, de ciertas exigencias, de ciertas tendencias, de determinado entorno cultural, no, en ese sentido no he frecuentado la meditación sobre lo por mí creado. He considerado

el instante

testimonio recogido por
guillermo boido

puramente intelectual o científico, y ese objeto de conocimiento se expresa, se sugiere, accede a un plano en cierto modo sensible, por medio de la palabra. Y también de la música, que para mí ha sido muy importante. La palabra y el sonido están penetrados, como instrumentos, de eso que hace que uno sienta la sensación de haber aprehendido el conocimiento. Claro que para que tal cosa ocurra debe suceder algo con lo que llamamos inteligencia: tiene que abrirse, sensibilizarse, **arder**, como decían ciertos místicos españoles. Esa **inteligencia ardiente** sería la que puede tomar y consumir una zona de la realidad e iluminarla. Pero en última instancia no se trata solamente de la inteligencia; Blondel decía que se puede hacer poesía con todo el cuerpo. Digamos mejor: con todo el ser.

• La poesía se presenta como una forma de trascendencia de la propia vida y de la propia muerte, ya que sabemos que el hombre muere a cada instante y es, en cierto modo, resultado de ese enfrentamiento dialéctico. El poema encarna esa dialéctica: late y se contradice, se hace y se destruye a cada momento, es una creación perpetua, incesante, inclusive en tanto producto social, ya que el lector lo desarrolla, prolonga y recrea. La poesía quiere atrapar un instante eterno. Me ocurre a veces que releo mis viejos poemas con espíritu crítico y descubro, entre tantas cosas de las que sólo quedan cenizas, la llama de un momento en que tuve la necesidad de fijar el tiempo. Y en la memoria resucita ese mínimo destello que ha quedado entre los despojos de lo ya vivido, allí donde yo sentí la eternidad del instante, como dirían Bachelard o Proust, allí donde el infinito cabe en el instante.

• Respecto de los juicios que ha merecido mi obra, no deja de satisfacerme —y también, por qué no, de confundirme— el hecho de que esos momentos tan particulares hayan podido trascender a algunos lectores; y más todavía me inquieta que los jóvenes sean sensibles a ellos. Tal vez podría considerarme cumplido si mi obra trasuntase cierta sensación de autenticidad. Haber tratado de ser fiel a mí mismo me redime, espero, de algunos pecados. No considero un mérito haberme negado a ciertas tentaciones, digamos, mundanas; lo hice por necesidad, como Machado. La realización de mi obra siempre estuvo presidida por la solicitud de aquellos momentos de los que hablé antes: fue ante todo —insisto— una íntima necesidad. Hice lo que me pareció que debía hacer, sin ilusionarme mucho acerca del valor de los resultados. Lo demás vino por añadidura: fue obra del azar, del fervor y la ilusión de unos buenos amigos.

paraná, mayo de 1976.

más bien a mi poesía en lo que significa como testimonio, diríamos, de momentos dados en que yo sentía esa necesidad. Tanto es así que a veces vuelvo a leer y empleo a recordar, aunque hay ciertos momentos vividos que son difíciles de rescatar, de volver a ellos en profundidad... La visión que tengo de mi poesía es que ha sido otra manera de ser. Yo existía justamente por eso y a través de eso. ¿Por qué? Porque vivía en la poesía, entonces, cuando llegaba a una relativa, pero muy relativa, a una humildísima satisfacción, importaba otra forma de vivir, en cuanto eso que había provocado el poema, o lo que fuera, respondía a una intuición de cierta realidad, de ciertas zonas de la realidad, de ciertos matices, de cierta profundidad fuera de lo que normalmente se podía captar; entonces me traía la sensación de que yo revivía ese **hasta dónde** yo había podido percibir ciertos matices de una realidad que me trascendía y que intuía muy profunda, inaccesible casi.

—Poesía entonces como una forma del conocimiento...

—Exactamente. También yo estoy de acuerdo con Pavese cuando dice que la poesía es otra vía al conocimiento. Y es otra forma de vida. Porque, justamente, eso que pasó como agua a través de uno se vuelve menos desorden. Cierta conciencia del tiempo, cierta iluminación que

tenemos nosotros con respecto del tiempo vivido como normal reaparece entonces, se vuelve a vivir a través de lo que uno ha sentido y que ha logrado sugerir aunque fuera para uno mismo. Yo no me hacía ilusión sobre si esos matices iban a tener un valor o cosa parecida, yo los sentía vibrar y revivía ese momento en que me había metido en la realidad o en una zona de ella. Ah, mi querido amigo, creo que he sido muy vago o quizás, como usted, sabe estas cosas son demasiado ligeras...

—Ligeras y embriagadoras. Esa embriaguez que trae enfrentar el misterio y que por suerte el hombre sigue amando... No trato de volver al acaso estéril enfrentamiento entre arte y ciencia, ¿pero no cree usted que son dos caminos particulares para captar la realidad...?

—Sí, es preciso no enfrentar el arte y la ciencia, pero también es innegable que son dos vías. El artista tiende a la sensibilidad y el científico obra por concepto, por abstracción, cuya historia, diremos así, va determinando lo que se llama "tradición científica" que es la base para la investigación de ciertas zonas limitadas de la realidad. ¿Cuáles son esas zonas? Aquellas que son aprehensibles por cierto tipo de conocimiento. Pero las matemáticas y la química y aun la filosofía están determinadas, en lo profundo, por la intuición que, tal como señalara Einstein, es

*Para crisis, para los compañeros de crisis,
un saludo cordialísimo con la expresión de
mi gratitud por su bondad para conmigo.*

de tipo poético. Quiere decir entonces que el científico y el artista en ese aspecto de la intuición se juntan. Hay una sensación de cierta cosa que trasciende, de cierta realidad profunda, por un momento de casi iluminación. Por lo demás, no creo que ese conocimiento esté solamente en el científico o en el artista, hay un tipo de conocimiento casi universal que es extensivo a toda criatura viviente, incluyendo a los animales. Y ese conocimiento de la realidad muchas veces supera al que posteriormente podemos alcanzar, aun por intuición y aun por abstracción empírico-matemática.

—¿Cómo relaciona una visión amplia, profunda del sufrimiento del hombre como ser social y como parte de un contexto histórico determinado, con su poesía que es extremadamente lírica? ¿Cómo mantener la preeminencia del tono lírico frente a la presión del sufrimiento cotidiano del hombre? ¿Cómo mantener un cierto alejamiento ante la urgencia de la palabra que requieren las situaciones límite, sin perder la humanidad, la conciencia, la sensibilidad de poeta, no ya la sensibilidad "literaria" que es de otro orden, menor, y frecuentada por "poetas" también menores como manera fácil del escapismo...?

—En los estados de creación por la necesidad interior (yo hablo siempre en este campo con un lenguaje rilkiano), en esos estados que informan al hombre o lo constituyen al hombre (que no es el yo solamente sino un complejo de experiencias que abarca todo, todo, o sea que comprende la realidad en el conjunto de sus contradicciones, sus dramas... y que no se olvida del ser en su sufrimiento cotidiano, en una situación determinada, sino que está actuando en otra profundidad), se participa de una manera un poco oblicua, quizás, en la realidad inmediata. Más aún, en apariencias no hay una relación, al menos directa, entre esa visión poética y el sufrimiento colectivo, la tragedia. Pero la hay. Es que la tragedia no es sólo de los hombres sino, además, de todas las criaturas vivientes. Desde el momento que hay vida hay sufrimiento. Esta es una contradicción fundamental. Por supuesto que la lucha humana, que ese sufrimiento social por las injusticias, nos toca más: el hombre es nuestra especie. Sin embargo no se agota allí, hay una trascendencia de lo que hace el hombre, lo que se llama "humano", hacia lo otro que vendría a ser no lo "inhumano", porque no se opone, sino hacia ese universo que comprende, abraza y compromete a toda criatura viviente. Y lo compromete no solamente como ser pen-



sante, en el caso del hombre, sino también como criatura sufriente, para utilizar en sentido general esa palabra. "En la misma materia un verbo está escondido / no lo hagas sufrir...", dice Nerval...

—¿Cuál sería hoy la función del poeta en nuestra sociedad?

—Yo diría como Artaud o como Césaire que la poesía está unida ahora a la revolución. En el sentido de las transformaciones. Porque el poeta obra con el lenguaje mismo para apresar esa realidad que es muy fluida y confluyente y que es también contradictoria. Y debe asimismo modificar todas las convenciones comunes de la comunicación. Se está así frente a una revolución en el lenguaje que puede incidir después en otros planos de la transformación en tanto toca otros planos de la concepción de la realidad o de su percepción en los lectores u oyentes. No olvidemos que el hombre está en la prehistoria, no ha penetrado en la verdadera historia, y el poeta está comprometido en esa tarea. Pero ya hemos hablado bastante, y usted viene de lejos... mire, mire ese vuelo de las golondrinas, escuche ese canto...

—Mejoran la esperanza del que está cansado...

—Sí, estamos todos cansados, y nos olvidamos demasiado del oro del otoño. Acaso la revolución consista en lo que el hombre por siglos ha estado postergando: la necesidad del verdadero descanso, el que permite ver cómo crecen, día a día, las floritas salvajes... El hombre necesita mirar las flores y mirar el cielo...

—Lo necesita para vivir... Sin belleza el hombre se muere...

—Se muere de tristeza como un pajarito. Por eso finalmente, un poeta es un hombre peligroso. Nos habla de las cosas que inquietan...

—Hay que callarlo. O se procura, entonces, que nadie lo escuche...

—¿Sabe por qué? Porque el poeta suele ser la conciencia de la felicidad perdida...

—...Y realizable...

—...La felicidad en armonía, en concordancia con lo que lo rodea y con lo que todo hombre puede sentir en comunión con las cosas. Todo lo que alude a eso es siempre peligroso.

—¿Está de más preguntarle qué ha sido la poesía en su vida...?

—Mi querido amigo... la poesía es algo que me lleva y me trae a todas las zonas de la vida, en especial a esa más oscura y más inaccesible...

vicente zito lema

retrato del artista enamorado

Habitualmente, las obras de los grandes escritores llegan a nosotros ya impresas. O, a lo sumo, dactilografiadas. Y aunque las palabras desborden humanidad, su mecánico ordenamiento en la página erige, desde el primer momento, una barrera: uno halla y admira a "un escritor", no a un ser humano.

Quien haya visitado la sala de remates de libros de Sotheby's Chancery Lane en diciembre de 1975 habrá podido leer las cartas de amor de Dylan Thomas a Caitlin, su esposa, escritas a mano y con lápiz en cuanto trozo de papel tuvo a mano el poeta. Ese epistolario se integra con treinta y dos cartas (una incompleta) y un acróstico. En total, ochenta y cinco páginas escritas en distintas fechas entre 1936 y 1956.

Después de las montañas de palabras erigidas a la memoria de Dylan, después de todo lo que se ha escrito acerca de su legendaria imagen de borrachín y mujeriego, es posible descubrir, precisamente en esas cartas, a un ser humano. Los trazos de lápiz nos dicen que Dylan Thomas es real, porque amar a alguien es una experiencia humana universal y porque el célebre escritor galés era un incomparable forjador de palabras capaz de expresar sus pensamientos y sus sentimientos con un vívido vocabulario.

No obstante la leyenda, Dame Edith Sitwell nos ha asegurado que Caitlin fue la única mujer a la que amó Dylan. Al leer esas cartas, uno advierte que tal afirmación puede ser verdad. Ingenuas a veces, a menudo infantiles, abundan en los "te amo", y "te necesito" como quizá ninguna otra cartas de amor en el mundo. Una de ellas dice: "Deseo mucho, pero mucho, volver a verte; te amo. Ahora eres unas semanas más vieja: ¿ha encanecido tu pelo?, ¿te peinas con rodete y pareces realmente una persona adulta? No debes crecer, pues no tienes que parecer mayor que yo. No envejecas nunca, nunca te dejaré envejecer y los dos seremos por siempre jóvenes y sin cordura".

Sotheby's confía en obtener por este epistolario entre ocho y diez mil libras.

(En THE SUNDAY TIMES, 17-12-1975, Londres.)

declaraciones

• Trabajo de la mañana a la noche: desde que me levanto, a eso de las once de la mañana, hasta la hora de almorzar, más o menos a las cuatro de la tarde, y entre la merienda y la cena, es decir desde las seis de la tarde hasta medianoche. Puede parecer mucho, pero se trata de jornadas menos productivas de lo que cabe suponer. Cuando comencé *Los celos*, Henri Goulien puso a mi entera disposición la abadía de Royaumont, con una pareja de criados por toda compañía. Cuando volvió a verme tres meses después, no pudo ocultar su decepción. Durante todo ese tiempo yo había escrito, a lo sumo, siete páginas. Y, sin embargo, no había cesado de trabajar. Nunca trabajo en un café o en un lugar público, sino únicamente en

mi casa. Mis tres primeras novelas, *Las gomas*, *El mirón* y *Los celos*, las escribí en París, en una habitación de servicio verdaderamente minúscula. A falta de mesa, me veía obligado a trabajar sentado en la cama, con una bandeja sobre las rodillas.

• Mientras estuve en Buenos Aires, fui a visitar a la escritora argentina Victoria Ocampo, que vivía a orillas del Río de la Plata, en una extraordinaria casa de madera. Luego de hacerme recorrer los distintos cuartos, enteramente poblados por su imagen pintada o esculpida por los grandes artistas de la época en que era joven y hermosa, allá por 1900, Victoria me confió: "No sé qué hacer con esta casa. ¿No le parece que podría convertirla en residencia para escritores?" No pude contener mi respuesta: "A mi juicio, aquí habría que instalar un burdel". Victoria y yo nos enojamos para siempre, pero la idea cobró cuerpo. Mucho tiempo después escribí *La casa de citas*, cuya acción ocurre en una inmensa casa de maderas, a orillas del Río de la Plata y Laly Ava es Victoria.

(En una entrevista a Alain Robbe-Grillet aparecida en LE MONDE, 16-1-1976, París.)

modelo de publicidad*

Las personas que compran libros por metro deberían leer por lo menos un centímetro por día.

Lo peor que puede ocurrir con un libro es que permanezca virgen toda su vida. El libro fue hecho para ser utilizado, amado, devorado.

Los buenos libros fueron hechos para ayudarlo a usted a pensar. Todas las grandes conquistas del hombre tuvieron como base muchas lecturas.

Usted también puede realizar sus conquistas.

Cada vez que usted lee un buen libro, algo cambia dentro de usted.

Usted se vuelve un poco más inteligente, está mejor informado y tiene mayor conciencia para mejorar su propia vida y la de los demás.

Basta un centímetro de lectura por día para que usted perciba las cosas mucho más adelante. Para que usted pueda ir mucho más lejos.

Un buen comienzo es descubrir a Brasil por sus mejores autores. Lea los buenos libros. Los libros que abren los ojos, no los que adormecen.

Lea y haga propaganda entre sus amigos. Con cada nuevo lector de buenos libros va surgiendo un país nuevo.

Retire los libros de la biblioteca y póngalos en lugar seguro. Delante de sus ojos. Dentro de su cabeza.

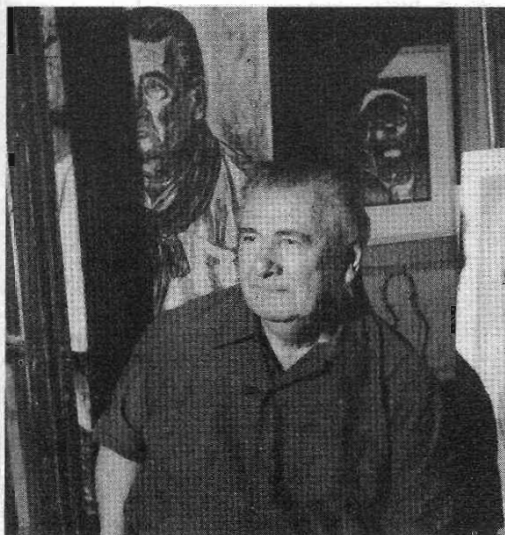
Lea más. Enriquezca su cabeza.

* Este aviso, aparecido en diarios y revistas brasileños es parte de una campaña de utilidad pública realizada por el Clube do Criação, una entidad que agrupa a los publicitarios de mayor nivel y capacidad de Brasil y que sólo promueve "productos" realmente valiosos y de alta calidad (tales como la cultura, la vida al aire libre, la solidaridad).



plástica

conversación con **josé luis menghi**



José Luis Menghi (Buenos Aires, 1904), desde que en 1927 fue invitado a participar en el Salón Nacional, conquistó numerosas distinciones. Diversos concursos y muestras arrojaron, como saldo, entre muchos otros, el Premio Adquisición Salón de Santa Fe (1946), el Premio Mención Honorífica Salón Nacional (1954), Premio Quinquela Martín (1961), Primer Premio Salón Municipal de Avellaneda (1962) y Primer Premio Salón Nacional (1969). Tantos reconocimientos, sin embargo, sólo han servido para realzar la sencillez casi anónima de sus pinturas y la firmeza de sus manos callosas, las mismas que gesticulan con énfasis cuando él reivindica al logro estético como la coronación de un trabajo cotidiano. El escritor José Gulías, en estos momentos, tiene en preparación un libro sobre su vida y su obra; los fotógrafos y los periodistas suelen acercarle sus flash y sus grabadores; la Fundación Lorenzuti-LAASA lo ha tomado como artista exclusivo. José Luis Menghi; pese a ello, no deja de ruborizarse ante todo gesto pomposo. Quiere para sí la humildad de su estética.

“una especie de ritual”

—¿En qué momentos José Luis Menghi se inició como plástico?

—La cosa de la pintura nació en mí desde temprana edad. Yo tenía un abuelo, don Fortunato Debenedetti, que hacía vitrales en las iglesias y en algunas casas. Siempre eso me había gustado pero, por razones económicas, nunca había podido empezar los estudios. Cuando vine más grande, un compañero me llevó a “El bermellón”, la primera institución de plásticos que se había formado en la Boca. Cerca nuestro teníamos al pintor Adolfo Monteros y todas las santas noches íbamos a dibujar. Él nos transmitió el secreto del color, la armonía estética y la composición. Era una especie de disciplina rigurosa pero que nacía de nosotros libremente, con alegría: todas las noches dibujábamos no menos de cuatro horas y todos los domingos salíamos a la Maciel o algún otro lugar de la zona para hacer paisaje. Ya era como una especie de ritual. De ahí, cuatro muchachos nos fuimos para un taller que montamos en Ayola y Brown, donde estaba el antiguo teatro Iris. Todavía está el edificio, debajo hay una pescadería. A los tres años, nuevamente nos mudamos, esta vez a una torre, un mirador que se levantaba en Olavarría y Pedro de Mendoza. Era un mirador naviero de tres pisos al que bautizamos “El gato negro”...

—Suen a Poe...

—Es cierto, leíamos mucho por esa época y de todo, pero como el mirador estaba vertebrado por una interminable escalera caracol y los ambientes de arriba eran muy penumbrosos, cada vez que subíamos nos parecía entrar en un cuento de Edgar Allan Poe. Hasta que en 1927 se incendió...

—También terminó como en una pesadilla de Poe...

—Yo estaba trabajando como todos los días —era herrero— y me vinieron a avisar que “El gato negro” estaba ardiendo. Salí corriendo pero cuando llegué todo era humo y cenizas. Toda la manzana se había convertido en un descampado negro...

—El gato se había extendido...

Sí, todo era un hueco negro... Toda nuestra obra se había perdido. Uno de los muchachos, Alberto Borgatello, había preparado toda una muestra y enloqueció ante el desastre. Hubo que recluirlo. Claro, era el mayor de nosotros y tenía más obra realizada. Los demás muchachos podíamos pensar en un nuevo comienzo. Juan Bautista Furlan, Mario Checcone y Arnoldo Ruspini, un químico que pintaba con nosotros, nos planteamos seguir adelante.

—¿Siguiéron todos?

—Bueno, no. Borgatello enloqueció. Los demás muchachos fueron llevados por la

vida hacia otras cosas. Yo era herrero y siempre me sentí un trabajador, aun ahora. Hasta ese momento habíamos vivido una bohemia sin concesiones. Fíjese que no teníamos dinero y entonces, por riguroso turno, hacíamos de modelo entre nosotros. Uno posaba y los demás trabajaban y así cada vez le tocaba a otro. En ese momento estábamos muy marcados por el impresionismo; Pissarro, Manet y otros. Nos trenzábamos en discusiones sobre la marcha del mundo. Yo era herrero, otro lustrador, Furlan era marmolero, todos trabajadores manuales, excepto Borgatello, que había sido dibujante de plano... Y enloqueció...

—Era el único de ustedes que no tocaba a la realidad con sus propias manos...

—Sí, los demás éramos trabajadores manuales... De esos muchachos, sólo sigo yo con la pintura. Traer el pan a casa no es fácil y esta vida de necesidades les torció el rumbo. Siempre digo que la disyuntiva es de hierro: se hace plata o se hace arte...

—Usted eligió...

—En esa época, y hasta hace no muchos años, nadie vendía ni medio cuadro. Estaban los muchachos del “Círculo boquense”: Fortunato Lacámara, Miguel Carlos Victorica, Luis Ferrini, Miguel Diomedes, Vicente Vento. Ninguno vendía y ni se hacían la ilusión. Era un clima de mucha



pobreza pero de mayor riqueza espiritual. No se pintaba para vender y la máxima ambición era poder exponer en el Salón Nacional. Guardo de esos momentos el mismo placer: pintar por mí mismo y poder regalár mi obra a algún amigo. Porque lo demás es comercio, es cuestión de dinero. Nos encontrábamos, por ejemplo, con Fasio Hebecquer, Arato y Riganelli, ¿quién de ellos iba a hablar de ganar dinero si estaban apasionados por las luchas sociales y el destino de los humildes? Ellos estaban más claramente en una línea de plástica social y nosotros, al fin y al cabo, también. Eramos obreros y no podíamos estar en otra cosa. Recuerdo que allá por los años 30 una comisión policial vino a mi taller porque uno del barrio, que era de la Liga Patriótica, me había denunciado de no sé qué cosa. El oficial que dirigía el procedimiento se sorprendió ante tantos libros y eso le resultó más sospechoso que nada. Hasta tal punto que su interrogatorio empezó así: "Siendo usted un obrero, ¿para qué necesita leer?" Y se llevó un libro de tapas rojas: "La lucha por la vida". Su autor era Darwin. Uno, como artista, ¿cómo podía sustraerse a esa realidad? Imposible...

—¿Qué sucedió después de que ardiera "El gato negro"?

—Volvimos adonde había estado "El bernellón". Nos ubicamos en la antigua Farmacia Frumeta, donde estaba Victorica, Lacámara y hasta Luis Centurión. Le pusimos "La cresta roja".

—Poe quedó atrás...

—Y, era alrededor de 1935 ó 38, España ya estaba convulsionada y todo el mundo parecía un incendio. Muchos de los muchachos comenzaron a abrirse, la bohemia era cada vez más difícil y cada vez quedábamos menos. Nos mudamos a nuevos talleres, siempre dentro de la misma zona,

En una oportunidad, el poeta González Carvalho visitó el taller de Menghi. Se sorprendió de encontrar varios estantes abarrotados de libros de poesía. Y comentó: "Ojalá los profesores de literatura de la universidad supieran de plástica como Menghi sabe de poesía". Sin embargo, Menghi nunca cambió el pincel por la pluma. Salvo en una ocasión. En 1927, cuando aún humeaban las ruinas de "El gato negro", apuntó estos versos, hasta ahora inéditos:

Detente muchacha
juntemos nuestras penas
tú una trotacalle
y yo un atorante
con nuestro amor haremos
un cartel reclame
un dibujo futurista
y una copla
mosquita del aire
proeza de amor
gorrión de la calle
con su acordeón
y cuando el sol lllore
su última lágrima de sangre
cantaremos por radio
nuestras ansias de espacio.

josé luis menghi

y finalmente anclé en el estudio de la calle Irala, donde aún me mantengo.

—Siempre en la Boca, cerca del dock...

—Así es. Es un lugar donde el paisaje es mejor, los interiores de las casas de inquilinato son más amplios, más interesantes para pintar. También la gente del lugar es magnífica. En esa época todos hablaban genovés. Después vinieron los checoslovacos, volvió el frigorífico Anglo y trajo a la gente de la provincia...

—Y ahora, Menghi, ¿por dónde andan el gato de Poe y el gallo de cresta roja?

—Bien no sé, pero andan, siguen andando. No son simples recuerdos sino la vida misma. Por eso, creo que la pintura es moderna cuando sabe andar con el tiempo, con la historia. No es una cuestión de modas o novedades ni tampoco se trata de técnica.

—¿Alguna vez usted se preguntó por qué en su obra predominan los tonos grises, los blancos, y por qué en los blancos esos rojos y azules?

—Muchas veces me pregunté por qué, pero nunca encontré la respuesta. Nunca ensucié un color, nunca puse un tono que no corresponde, pues me preocupa que cada color sea el mismo. Cuando voy por la calle y veo tantos colores sucios, me duele. Es lo que debe sentir un escritor cuando oye que las palabras son manoseadas...

—En esa realidad de colores sucios y palabras manoseadas usted está haciendo, sin embargo, una muestra de su pintura...

—Para un pintor, montar una muestra es como publicar para el escritor. Quiero demostrar que en el arte nunca se llega definitivamente a ningún lado. Siempre hay nuevos caminos que se abren para descubrir y para aprender. No me refiero a aprender de los grandes pintores sino de cualquiera, hasta de la vida más sencilla y anónima. Por eso, cada obra mía y aun el conjunto de mis cuadros son sólo un momento de algo que trasciende, una permanente búsqueda.

balmaceda

cañao 784 - tel. 41-7102

expone del 22 de junio al 10 de julio

Carlos Gorriarena, pinturas

WILDENSTEIN

Av. Córdoba 618 - Tel. 392-0628



del 21 de junio al 17 de julio:

Lethimonier,
técnica mixta

Sergio Telles,
pintura y dibujo

VAN RIEL

Florida 659 - Tel. 31-1282

del 21 de junio al 3 de julio:

SALA 1: Grupo LA REJA, pintura y escultura

SALA 2: DUILIO, óleos

SALA 3: JOSE L. HURT, óleos

SALA 5: ALONSO CERNADAS, óleos

testimonio de manuel kantor

"...siempre aquí y siempre en otras partes"

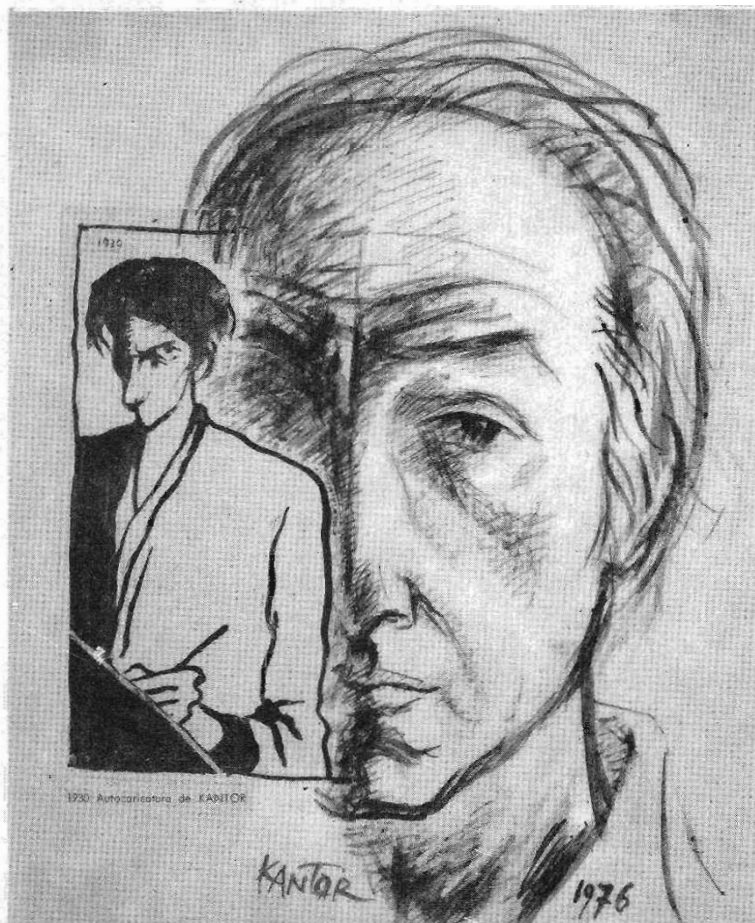
Vengo del Perú, donde pasé tres meses de, digamos, vacaciones, y pinté 27 obras.

Al Perú fui después de estar medio año en Buenos Aires, cuando vine para hacer, en el Museo de Arte Moderno, una retrospectiva que abarcaba treinta y cinco años de mi pintura. Por esa muestra abandoné San Pablo, que constituyó mi última etapa brasileña. Después de doce años que no volvía a Río y de veintitrés que no volvía a San Pablo, les dediqué un año en total a esas dos ciudades. Mi Brasil es un Brasil que está desapareciendo: yo fui amigo de Portinari, de Lazare Segal, de Panzetti, de Guignard, grandes figuras que han muerto. Se dice de mí que estoy siempre en Brasil: es verdad que hace veintiocho años que voy, pero nunca he vivido allí más de un año, y siempre compartiéndolo con Buenos Aires, porque soy un viejo porteño que no puede vivir lejos de esta ciudad.

Estoy siempre aquí y siempre en otras partes, porque no sirvo para turista: cuando llego a un lugar me quedo seis meses, un año y hasta dos años. Por ejemplo, fui a Italia para hacer un libro y me quedé un año. Eso fue en el '73. El libro se titula **Disegni** y lo hizo el último clásico de la tipografía italiana, un **artegiano** que trabaja para poetas, pintores y bibliófilos.

El hombre se apasionó con el tema y me convirtió en su prisionero, porque prometía que lo iba a terminar cada quince días y en vez de cuatro meses tardó un año. Y estuve trabajando con él. O peleando con él. Porque él era un clásico y yo, a pesar de ser pintor, soy un gráfico. Y entonces tenía que defender los negros y los grises. Y el orden, sobre todo. Porque mi libro nunca pretendió ser un libro de arte, como él creía. Mi libro pretendía ser un **racconto** hecho con dibujos. Tanto es así que escribí el texto para llenar las lagunas que dejaba una severa autocritica (o, mejor dicho, la autoselección obligada por el espacio y la calidad). De pronto, un gran tema, un gran personaje, que había sido importante para mí o para mi país, no figuraba porque el dibujo era mediocre. Y, de pronto, un personaje desconocido era uno de los mejores dibujos. Esa selección, esa eliminación, me obligaba a compensar con palabras lo que no había podido hacer con dibujos. A eso se debe que el libro sea inseparable en su combinación de texto y dibujo. Esta historia tuvo, como gratificación de tanto y tan enorme sufrimiento un final bellísimo. Recibí **Disegni** una nochebuena en París, adonde yo había llegado con la convicción de que jamás vería impreso tanto trabajo.

Los primeros ejemplares se los regalé a Neruda y a Asturias (uno de los prologuistas) y a Louis Aragón y, también, a Berni, que en esos momentos estaba haciendo su retrospectiva en el Museo de Arte Moderno de París.



Disegni tiene casi trescientos dibujos; comienzan en el año 27 y terminan en el 71: son mis cuarenta y ocho años de dibujo.

Aparte, escribo. No escribo como escritor, escribo como pintor, como viajero, como testigo. Porque una de las cosas importantes de mi vida es que, involuntariamente, he sido testigo de épocas que ya parecen remotas, y convivo con la juventud; me siento un tipo de hoy y me olvido de que fui dibujante de la revista **Nosotros**, que en el 27 dibujaba en **La Razón** cosas futuristas y expresionistas, cuando nuestros grandes maestros, y digo maestros por solidaridad, porque yo no los tuve y fui siempre un autodidacta, estaban estudiando en París.

Con esos dibujos debuté en el año 28, en Amigos del Arte y en el año 28 es cuando se expone por primera vez en Buenos Aires el arte moderno que viene con nuestro grupo llamado Grupo de París (Spilimbergo, Badi, Butler, Basaldúa, Berni, del Prete).

En Amigos del Arte, institución como no hubo jamás en la Argentina y como es difícil que vuelva a haber, conocimos todo lo que había de moderno en Europa y lo que había de moderno en la Argentina; allí se reveló, allí se debuto, allí se luchó.

Era arte moderno de verdad, porque era

la primera vez que se exhibía y contra un mundo completamente estereotipado. No es como ser moderno hoy. No había reproducciones, no había revistas, no había librerías de arte. No había nada, nada, nada. ¿Cuándo veíamos nosotros las cosas? ... Y reveló también incluso a los clásicos. Exponían los maestros ingleses, españoles, franceses, sacaban de las grandes residencias argentinas las colecciones de clásicos y hacían exposiciones. Y lo mismo con los grabados de la época de la Colonia, que González Garaño coleccionaba y con los que organizaba muestras. Y las exposiciones de Pellegrini: nadie sabía quién era Pellegrini, el gran retratista de la Colonia. Todo lo conocimos en Amigos del Arte. Para un hombre de mi generación, luego no había nada que conocer porque realmente todo era repetición o querer olvidar el pasado reciente por esa costumbre argentina de romper la continuidad y de no respetar nunca al hermano mayor, que es característica nuestra. Aquí no hay nada que sea respetado de verdad, nada que asombre al argentino.

Entre los directivos de Amigos del Arte estaban Elena Sansinena de Elizalde, que era la presidenta, María Rosa Oliver, Santamarina, Julio Noé y otros. Casi todos conservadores. El dinero era de los radicales, que subvencionaban a la institu-



ción. Pero la obra era toda de anarquistas: Spilimbergo, Urruchúa. Es una época feliz, en que gobernaban Alvear e Yrigoyen, y que duró desde el '24 hasta el '42 a '44: "feliz", digo, refiriéndome al carácter argentino.

Lo importante de esta asociación es que no era comercial, sino desinteresada. Pero no era lo único que había. Muller fue, en cierto sentido, para ser una galería, una de las más extraordinarias instituciones de arte que tuvo América: en el año '32, expuso setenta piezas de Picasso. Lo que le hizo decir a Pío Baroja: "Parece que Buenos Aires está más cerca de París que Madrid, donde nunca hemos visto una exposición de Picasso". Además, fue el primero que promovió a la generación de artistas modernos después de la guerra del 14. A él se le ocurrió una idea genial: presentó media docena de pintores jóvenes argentinos. Uno de ellos era Quirós y otro era nada menos que Fader, un muchacho desconocido y tuberculoso, a quien le dijo: "Usted se va a Córdoba, yo le pago tratamiento, médicos y remedios, usted pinte, que yo voy a promoverlo". Y lo hizo famoso y rico. Y Muller era un hombre que cuando murió no tenía cuadros de Fader en su casa: es así como eran los marchands de antes.

En Witcomb vimos a Pettorutti, nos formamos en la maravillosa época de Anglada Camarassa y su extremo contraste, Gutiérrez Solana. Con ellos venía Zuloaga. Era un tríptico increíble. A nosotros, Zuloaga nos parecía débil al lado del modernismo, de la coloración detonante, del esplendor, del artificio de colores de Anglada Camarassa. Y también allí conocimos al más tremendamente trágico pintor de España: Gutiérrez Solana.

Me acuerdo de que Xul Solar me lleva al mercado de abasto a la madrugada y me decía: "Sentí el olor de las verduras: aquí llega el repollo, el rabanito, la remolacha, aquí llega la fruta". Era un hombre muy accesible; era fundamentalmente asombroso y no le daba importancia a su

pintura: pintaba para expresar, con otra cosa más, su personalidad, pues era creador de dos idiomas, de una religión, de un ajedrez, de una música. Había inventado el santidioma y el neocriollo. Por ejemplo, él me decía: "Sanchau" y se iba. O me decía: "Es un tipo que habla en busto. ¿No viste que no termina las frases?" "Diapasón" era una gran institución que estaba en Tucumán casi esquina Florida, y Xul me decía: "Se funditoca con Amigos del Arte". Inventaba las palabras en el momento, era un personaje que sabía todo. Y vivía en el trasmundo. Su pintura era muy interesante, pero hoy se le da importancia porque se ha capitalizado. No vivía de lo que pintaba. Los grandes pintores nuestros vivían, en aquel entonces, de otra cosa: Butler era catedrático, Basaldúa era escenógrafo del Colón. El primer pintor que vivió de la pintura fue Castagnino, porque abandonó la arquitectura. Butler cuenta que su primer cuadro lo vendió, en el '33, en doscientos cincuenta pesos, al Museo: es el que se titula **La siesta**. En esa época a mí un retrato me lo pagaban 300 pesos; en cambio, un óleo de un gran maestro no se compraba. Fui el retratista del grupo de terratenientes más ricos que tuvo el país. Y lo fui del '31 en adelante, cuando sentía el déficit que me producían las madrugadas en el café.

Cuando había ya logrado ser conocido como caricaturista, dejé esa actividad y me dediqué al retrato, y cuando ya tenía un medio de vida y un cierto nombre en un núcleo que podía darme una tranquilidad económica, mi inquietud me hacía renunciar. Por un lado, porque yo no sabía que yo era un pintor que no encontraba su lugar, su camino, y por otro lado porque dependía de una situación, la falta de libertad del retratista, que está luchando con el problema del parecido y quiere tener libertad de creación. Con todo, a veces he logrado conciliar las dos cosas. También he abandonado el dibujo político, con el que tenía mucho éxito, y sobre todo la pintura mural. Todas esas cosas las hacía un poco anticipándome al tiempo: y ocurría que entonces no tenía todo el estímulo necesario. Pero, sea como fuere, terminé encontrando mi verdadero oficio, que es la pintura de caballete, probablemente estimulado por Portinari y por mi admiración hacia Spilimbergo. En ella convergieron mis otros oficios: supongo que

con el tiempo todas las cosas que hice van a ir encontrándose.

Los actuales coleccionistas no son coleccionistas, son inversionistas. Antiguamente, el coleccionista era un **amateur**, un hombre que amaba el arte y para quien nosotros exponíamos. Entendía de arte. Hoy, el hombre que compra pintura es un inversor. E inversor es todo el mundo, porque se ha descubierto que, cuando el dinero se desvaloriza, el arte no sólo se sostiene, sino que muchas veces aumenta su valor. Eso ha hecho que el mercado de arte se haya integrado con un arribismo de vendedores y compradores y llamados críticos y directores de arte que constituyen una verdadera invasión, y que con su fuerza deforman el valor real de una obra. Eso no quiere decir, que no haya verdaderos **marchands**, extraordinarios críticos (todavía quedan algunos) y que no nazcan jóvenes honestos y sensibles. Pero claro que la generación pionera ha desaparecido o está desapareciendo.

Yo voy a cumplir 65 años el mes que viene, no estoy muy seguro, pero si hago un cálculo de mis viajes no debo sumar diez años de ausencia del país.

A esta altura me encantaría retomar la caricatura como una manifestación del expresionismo. Pero creo que cada uno tiene su tiempo. Yo he cumplido mi ciclo, como cada uno tiene su adolescencia, como cada uno tiene su guerra. Hay gente que tuvo la 1ª guerra mundial, yo tuve la Segunda. En esa época, no podía pintar; hacía dibujos políticos. Pienso que he perdido muchos años de mi juventud por la pasión sincera y creo que, como decía Alberto Gerchunoff, mi suegro, no hay que arrepentirse de nada sincero. Ahora quiero pintar.

Los tres temas que más me apasionan son: la Boca metafísica (la Boca de la soledad), el tema de Belgrano y los suburbios porteños. He pintado barrios en Bahía, en Lima y en Buenos Aires: es siempre el mismo barrio, que se continúa en todas partes. Un mundo de silencio, de reposo, de jardines. Un mundo que va desapareciendo. Y seguramente ya aprendí que no queda tanto tiempo para estar ausente. De manera que me empiezo a comprometer para volver cada año y hacer aquí la exposición que no pude hacer afuera y mantener una presencia de mi ciudad es una tarea que me propuse hacer mucho y que no es fácil.

PALATINA

**MIGUEL
CARIDE**

dibujos



del 7 de junio al 28:

**MILDRED
BURTON,** dibujos

del 28 de junio al 17 de julio.

**HERAS
VELASCO,** esculturas

victor najmias
art gallery
international



florida 683
6º piso 51
tel. 392-0133/9522

reportaje a

federico aymá

—¿Qué visión tiene de su propia creación?

—Los dibujos han respondido, en su mayoría, a motivaciones que no hubiese querido. Dibujar trae dibujar. Apoya. Alivia.

No busqué nada, estoy en el dibujo como en las cosas más elementales, y puedo participar, precisamente, de las cosas más elementales, cuando trabajo bien.

En 1965 empecé a dibujar, entendiendo que era el único medio para subsistir en relación con un mundo que se me presentaba abyecto, trágicamente obscuro. Pero ya antes había trabajado en dos escuelas de Bellas Artes, de las que egresé. De aquellos profesores recuerdo a Ricardo Supisiche, quien me enseñó a querer el hecho de dibujar. Y dibujé mucho, después de Supisiche. Me propuse dibujarlo todo. Era un ejercicio que tuve que abandonar para ceder a una necesidad representacional que nada tenía que ver con mis intenciones. Trabajé tres años con el grotesco. Luego fueron otras imágenes, y también lo grotesco.

He conseguido durar, he cambiado. Y el mundo no es ya solamente abyecto y trágicamente obscuro, pero también sigue siéndolo. Durar por el cambio fue posible por haber dibujado. Esto es seguro. Y



continúo dibujando para poder seguir viviendo. Es instintivo.

—¿Qué móviles lo llevaron a concretar estas series que muestra ahora?

—He trabajado por series desde que pude organizarme. Desde que encaré el dibujo como algo inevitable. Ahora bien, en mi concepción una serie está conformada por un tema inicial y un desarrollo sin un final previsto, y por la aceptación de las variantes surgentes.

Desde hace dos años estoy trabajando alternativamente en las series **Máscaras** y **Parejas**. En marzo de este año inicié **Bestias y otras figuras**. Los móviles, si existen, están bastante ocultos, acepto los temas a los que me obliga la continuidad del trabajo. En realidad lo que me propongo es dibujar lo más ajustadamente posible. Lo más cerca de una necesidad real.

—¿Qué vínculos y qué diferencias nota entre estos últimos trabajos y su anterior producción?

—Trabajé con el hombre, la mujer (retratos imaginarios), la violencia, el sexo y continué trabajando con estos temas que son recurrentes, constantes. Las diferencias han sido tan paulatinas y la cantidad de dibujos tan grande que no puedo precisar una producción anterior y otra posterior, excepto lo que mencioné antes acerca de un trabajo centrado casi exclusivamente dentro del grotesco y que se prolongó tres años, desde 1965 hasta 1968.

Puedo notar una mayor justeza en los dibujos de estos últimos cuatro años, también una mayor flexibilidad, a partir de la inclusión del color y la realización de otros dibujos aislados aunque haya comenzado una serie.

—Una última pregunta de tipo general, que suele hacerse, pero que mantiene estricta vigencia: ¿cuál es, en su criterio, el rol de un artista en nuestra sociedad?

—Voy a responder como dibujante: Yo no elegí este trabajo. Actúo por necesidad, mi rol es el de hacer cosas ciertas, es decir, que respondan a esa necesidad. Dicho de otra manera: negar toda evasión, ya que actuar concentradamente es una forma de rigor que el dibujo exige.

Por otra parte, y para responderle también de un modo general, "el rol de un artista en nuestra sociedad" es hacer que otros se enriquezcan, callarse para no mentir, desaparecer lo antes posible.



Florida 948
(1º fondo)
Tel. 31-4028
Buenos Aires

**GALERIA
CARMEN WAUGH**

Antonio Berni Federico Peralta Ramos

creencias y supersticiones de siempre

CICLO CULTURAL LAASA 1976

ANTIGUEDAD Y PRESENCIA DEL ARTE

TODOS LOS DIAS MARTES A LAS 19 HS.

LOS CURSOS SON GRATUITOS

y los interesados en obtener el correspondiente certificado, deberán inscribirse y cumplir un mínimo de asistencia del 75%

coordinador
CESAR MAGRINI

disertantes

HECTOR J. CARTIER	Jun. 19/8/15/22
ELENA F. POGGI	Jun. 29 Jul. 6/13/20/27
JOSE A. G. MARTINEZ	Ago. 3/10/24/31
ROMUALDO BRUGHETTI	Set. 7/14/21/28
ERNESTO B. RODRIGUEZ	Oct. 5/19/26 Nov. 2
VICENTE P. CARIDE	Nov. 9/16/23/30

LAASA

LORENZUTTI
ARTES ANTIGUEDADES S.A.
santa fe 2844 · tel.: 826-1255/1309 · buenos aires-argentina





plástica

esther barugel



el camino de la

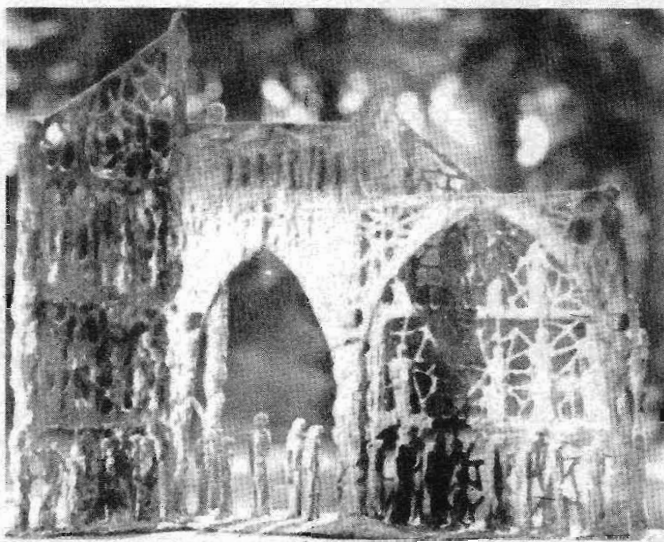
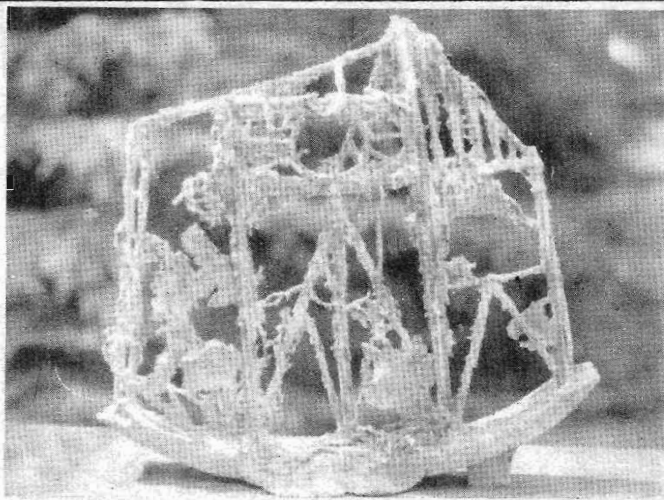
Serie de las naves Nave sumergida. Bronce 37 x 37 cm, expo. año 1974.

Este texto, que figura en uno de los catálogos de Esther Barugel, representa, por elección de la artista, una forma de definición o testimonio.

Descubrimos a veces fragmentos que parecen definirnos mejor que si alguien se lo hubiese propuesto.

"...Había intuido ella a la familia como paraíso en tierra y vivía en su seno protegiéndose de un mundo para ella satánico y embrujado. Su natural benevolencia se expandía muy distintamente entre estos dos dominios que quería, con todo su fervor, francamente opuestos. Había en esta visión algo de niña demorada. Se aferraba ella, a las columnatas de un recuerdo infantil diciéndose: —quiero que así sea— el mundo y su familia. Quien no significaba para ella un ángel debía inscribirse irremediabilmente en la lista de los demonios. Y quien no era demonio, por la sola razón de no serlo, debía forzosamente aparecer como ángel. Porque, en ella, como en muchas mujeres de nuestro mundo, aun las más licenciosas, perdura el terror de un infierno y el anhelo de un cielo. Y quien dice cielo e infierno con este mismo celo, dice medioevo con su galería de seres atormentados por la moral y el sexo.

Pero he aquí, que nuestra sociedad no jugaba su juego de niña. Ella preguntaba. El mundo no contestaba. Poco a poco iba observando la destrucción paulatina de su universo íntimo, su trenza de angustia, de soledad, de terror y de odio iba dando lugar, como sucede en todas las destrucciones, a una personalidad más firme, y la primera sorprendida era, evidentemente, ella misma..."



Serie de la música. Pasión según San Mateo de Bach. Bronce 1969, 50 x 57 cm.

GALERIA

ADRIANA INDIK

Cangallo 1547 - 4º G - Tel. 35-3291

del 2 al 30 de junio:

J. A. CORDOBA

dibujos, esculturas y relieves

del 2 al 31 de julio:

MANUEL OLIVEIRA

óleos



Galería Arthea

Esmeralda 1037
32-5723

hasta el 27 de junio:

M. D. GRANDI

dibujos

28 de junio al 19 de julio:

UMBERTO AIME

óleos

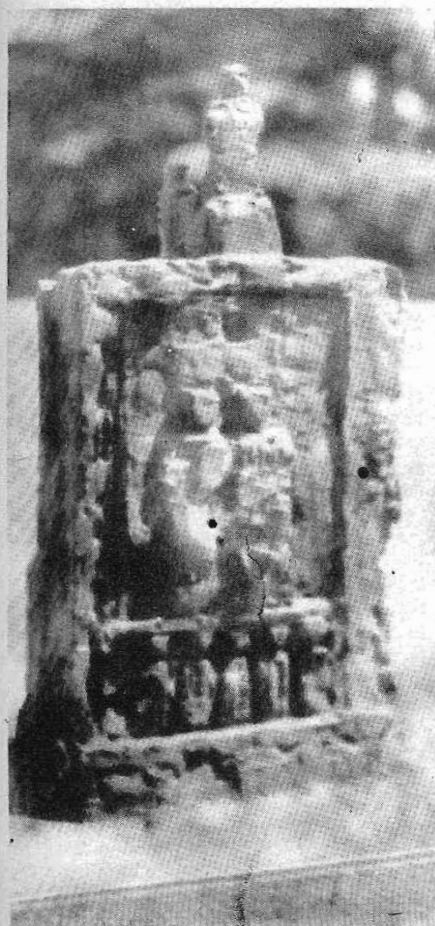
creación



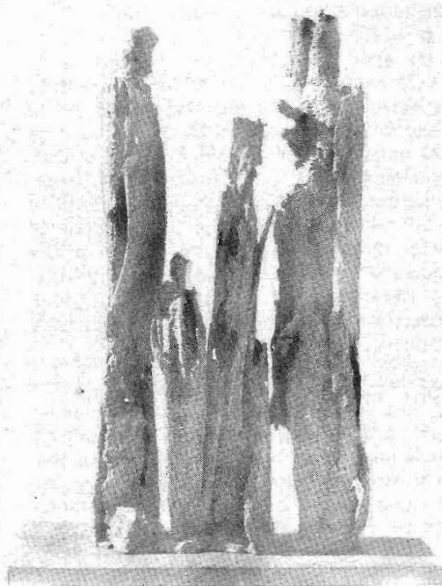
Pocos escultores de nuestro medio han logrado como Esther Barugel producir una obra de características tan singulares, no sólo por su dominio de la técnica, su capacidad sensible y su poder de transmitirnos conocimiento, sabiduría, sino, además, porque sus piezas escultóricas definen, con rasgos propios, la visión de un mundo unitivo, superador de opuestos, o sea: un orden donde todo se integra —aun la vida y la muerte— por la vía del amor.

Serie de los templos.

Templo de la tribu. Bronce 1965, 37 x 20 cm

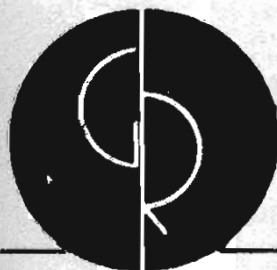


*Serie de los penitentes.
La familia.
Bronce 1973, 94 x 44 cm.*



Serie del hombre.

Hombre de piedra. Bronce 1967, 110 x 75 cm.



GALERIA RUBBERS
SUIPACHA 1175 - Pta. Baja
Buenos Aires - Rep. Argentina

del 15 al 30 de junio:

MARIA SIMON

esculturas

2º Premio Bienal, San pablo, 1975



GALERIA NICE

Esmeralda 1021
Tel. 31-9850

del 11 de junio al 24:

DELMONTE *óleos*

del 25 de junio al 15 de julio:

R. GONZALEZ

témperas



comentarios

Galería IMAGEN
OSVADO BORDA - témperas y tintas

En esta "serie al aire libre" Borda retrata hombres y animales. "La veterana", "El prócer y el búho", "La bañista grande" son algunos de los títulos que, con indudable humor, refuerzan la ironía y la mordacidad de estas excelentes imágenes neofigurativas.

Violencia en los contrastes de color, en la acidez de los tonos, que se conjuga con la vigorosa fuerza de los trazos. Precedidas por una serie de dibujos en tinta —que lamentablemente no se expondrán— las imágenes recurren al grotesco, rayan la máscara o lindan la hiperrealidad. Son recursos expresivos que sirven para acercarse a lo cotidiano más genuinamente, esto es, críticamente, incorporando la fantasía en su forma negativa —el miedo— o positiva —la sátira— al mundo de lo real.

Esta actitud se transforma en una verdadera vía de conocimiento. Así lo cree Borda, que afirma que su obra ha arrojado mucha luz sobre sus propias circunstancias y la de su medio. "Primero surgen mis imágenes —dice— y luego ellas generan ideas que inducen, por supuesto, a una profunda reflexión."

DEMETRIO URRUCHUA - pinturas, dibujos y grabados
LAASA, Buenos Aires

A Urruchúa se lo puede circunscribir a la generación de pintores que alrededor de 1930, en una Argentina que comienza a agotar el esplendor de su agitado desarrollo de la primera postguerra, viven con intensidad la crisis social del país que crece y exige distribuciones más justas, resoluciones de fondo para su realidad social y una ampliación de su visión local, periférica, descuidada.

Coetáneo de Castagnino, López Claro, Seoane, Policastro, y antecedido por maestros de la talla de Spilimbergo, Gómez Cornet, Giambiaggi, DU irrumpe en una escena devastada por hondos polémicas que iban más allá que la discusión de lo

estético (artista comprometido y artista cómplice comenzaban a perfilarse como los pivotes poéticos sobre los cuales giraría luego esa polémica, realidad y verdad aparecían como entidades enfrentadas) con un primitivo reclamo —sus murales de toscos volúmenes, sus grandes telas de planos sintéticos, y siempre un interrogante metafísico y un tratamiento desértico del espacio, un tono sombrío de tragedia cotidiana y milenaria en los temas— imbuido de inquietud por las marchas y contramarchas del destino del hombre.

ALBERTO DELMONTE - óleos
Galería NICE

Alumno de los discípulos de Torres García y de Cartier, su pintura se ciñe a los principios fundamentales del constructivismo. La sección áurea y las escalas cromáticas presiden un conjunto de relaciones-líneas y colores, proporciones y armonías— que ordenan la naturaleza según un orden abstracto.

La solidez de su obra se basa en estructuras construidas a partir del plano, que tensándolo, quebrándolo, ritmándolo, permiten que un tema banal, una naturaleza muerta, un paisaje o un retrato se transformen en una expresión de lo universal. En esta re-construcción de lo real según las leyes del plano se evidencian los principios fundamentales de la visión.

A esta dirección plástica obedece el hacer de Delmonte. Un certero manejo de la estructura de la imagen, ya sea en la rigurosa subordinación de los elementos secundarios a los principales o en el despojamiento total de lo anecdótico y superfluo, determina que cada cuadro, que cada plano se organice con un ritmo propio. El color construye del mismo modo que las líneas y sus armonías, concordantes con el ritmo de las formas, sintetizándose todo en la sólida unidad que preside cada obra.

UMBERTO AIME - óleos
Galería ARTHEA

El sorpresivo detenimiento del recuerdo en la imagen, ambigüedad de la evocación, la nostalgia y el misterio constituyen los grandes temas de las excelentes pinturas de Umberto Aime.

Cada obra es una reflexión —acaso involuntaria— sobre la pintura y su propio pasado. Imágenes que evocan imágenes; imágenes que son ellas mismas y todos sus ancestros. Pinturas que contienen

todo el tiempo de muchos siglos de pintura, con toda su nostalgia, su hechizo y su vigencia.

Como en un poema, cada título es su primer verso. Detonante poético. "Surgió como un amor ausente..." nos remite a una pareja que cabalga en los mundos encontrados del arte: Don Quijote y Dulcinea, Rembrandt y Saskia. "Entre abandonadas conversaciones..." conduce a un fascinante sitio construido a partir de evocadores perfiles renacentistas, naturalezas muertas flamencas y paños barrocos.

A esta refinada estética de lo bello se accede mediante una técnica refinadísima. Abrevada de sus maestros, Batlle Planas y Abel Krasnopolsky, la impecable factura, la sutil utilización del color, las veladuras y transparencias que juegan con los brillos y las luces propias del óleo permiten estos logros.

CARLOS DE LA MOTA - pinturas y esculturas
Galería BONINO

La experiencia que con el espacio tiene de la Mota entra a jugar en éstos sus primeros cuadros exhibidos. Esto lo consigue insuflándole a las figuras un ligero trastocamiento sobre sus ejes naturales. Método de síntesis que, utilizado como reiteración y hallazgo, han dado a las piezas de de la Mota un tono poético y personal de magnífica fuerza. Pero el plano se resiste a estas trasposiciones mecánicas. Así un cuello desplazado, una cabeza energicamente virada, unos hombros en esforzado escorzo cuando no la incorporación de elementos de factura metálica (cajas, máscaras) en el trayecto descriptivo, rompe el modo natural de las figuras. Esta síntesis, que puede asociarse a ciertas conjunciones surrealistas, dan en sus esculturas un resultado eficaz. Pero en la tela, donde el objeto no es sino que se presenta, las dificultades que ofrecen estos apócoses limitan con la metáfora racional, mental.

Es vieja aspiración de de la Mota lograr valores puros en el orden formal. Con esta primera exhibición de sus pinturas muestra que, si bien no ha dado plenamente con una voz personal, con una poética propia en esta aventura del plano, pone de manifiesto en cambio su extremo grado de lirismo y plasma, con las coloraciones de sus empastes, la reivindicación de cierta dignidad silenciosa de la figura humana hoy en dramático peligro.

IMAGEN
Galería de Arte



Paraguay 867
Tel. 31-6967
Buenos Aires

del 8 al 26 de junio

SÁBAT

del 29 de junio al 17 de julio

Sala Alta

KALONDI

Sala Baja

BORDA

recorrida por galerías y museos

r. e. montes i bradley

susana gato frías en bonino

Esta exposición constituye un acontecimiento singular aun aquí en Buenos Aires donde, semana a semana, no una sino varias muestras suscitan simultáneamente nuestro asombro.

Gato Frías deleita con sus veintitantas telas, bellísimas, propias de la escuela naif, y que responden a una imaginación compositiva rica y sugerente. Es asimismo remarcable su amplio, casi inverosímil, espectro cromático.

oton ringer en renoir

Su pintura comprende una extensa serie de óleos marinos de buena perspectiva y correcto tratamiento (la excepción sería nimia), configurando un mundo todo lo variado que el encarnamiento temático puede permitir.

La paleta de Ringer es demasiado sobria, entre sepías, ocre, verdes ennegrecidos, algún azul de prusia y grises fuertes; no obstante, si se voltea la mirada hacia la pared Oeste de la galería, con una ojeada hacia el óleo N° 13 se abre la ventana de los primarios con su brillantez consustantiva: su título es **Frutas** y verlas es una delicia para la vista.

pompeyo audibert en art gallery international

Con la misma sencillez, igual afabilidad, tranquilo temperamento y singular oficio artístico, Audibert ha regresado por enésima vez a mostrarnos sus trabajos. En esta ocasión una retrospectiva de grabados celebrando sus cincuenta años de lápices y gubias, de ácidos y cartulinas, de planchas y tacos, y una conducta que lo han convertido en justo maestro y digno ejemplo.

pablo suárez en carmen waugh

En esta inmensa sala Pablo Suárez expone sus últimas obras de variados géneros: retratos, interiores, naturalezas muertas, paisajes de diluida materia y vibrante coloración.

Lo que más llama la atención en este artista es su asceptismo pictórico expuesto en sus sujetos inmersos en un cuadro compositivo, espacialmente gigantesco del que ellos emergen en toda su relevancia pictórica.

hugo de marziani en arte múltiple

Se trata de un artista platense que en el dibujo fuera alumno de valores conocidos: de Ferrari, López Anaya y Elgarte; y que ahora nos enseña diecinueve obras acuareladas o acrílicas que connotan su personalidad aun mostrándose reiterativas.

Quizás sea, precisamente, la reiteración temática, siendo abierta y en su mayoría centrifugantes las composiciones, lo que

distraiga el interés inicial y manifiesto del observador.

marcelo mayorga en palatina

El retrato meramente fotográfico que en el catálogo de esta exposición de dibujos muestra el trasfondo animico de su autor, concita al visitante a recorrerla despaciosamente, buscando la mejor aprehensión de las imágenes que pueblan el recinto.

Me ha impresionado en Mayorga la pulcritud de sus diseños, la puntualidad de sus trazos, el conceptualismo de sus composiciones y su equilibrio figurativo.

césar lópez claro en américa

Veinticinco óleos de pareja calidad se cuelgan en esta muestra a la que se suman tres plumas, una carbonilla, una sanguina y una monocopia.

Confieso mi emoción más pura por haber visto otra vez tan bellas pinturas sin vejez ni deterioros por causa del tiempo. López Claro está en lo suyo. Nos lleva hacia él con su optimismo contagioso; no abandona posiciones y confiado ocupa nuevas. Más erguido, más resuelto y quizás, todavía, más entusiasta. No será fácil olvidar esos paisajes interiores y costeros, esos cardos y tormentas, esas mujeres y esos ranchos con la luna en la costa.

Es que en este conjunto de telas de López Claro se encuentra recordada con señorio plástico de buen observador toda la potencialidad de una región henchida de belleza, de misterio, y que él ama, conoce y recrea como muy pocos artistas: el litoral.

ernestina azlor en witcomb

Esta exposición renueva recuerdos y, confirmando una carrera ejemplar, destaca merecimientos. Ernestina Azlor ha llevado a ella añejos prestigios que resaltan, pese a su breve número: veinticinco óleos en total con sujetos heteróclitos: lo mismo vegetales —florales en su mayor proporción— que paisajes marinos y naturalezas muertas: barro, y vidrios de transparencia maestra, y cinco esculturas: dos en bronce, una en mármol Carrara, y otra más fuera de catálogo, en yeso y escala sobresaliente, titulada **Predestinados**.

Referirse a estas obras para elogiarlas ampliamente —tal como se merecen— por parte de quien tiene hoy nuevamente presente el extenso y brillante itinerario de su autora, podría tomarse por demasia desvirtuante. ¿Verdad?

gabriel massil en rubbers

El plano y merced a él, los volúmenes de infinitas características constructivas de sus poliedros bajo el juego versátil de las luces y sus sombras, representan en el conceptualismo severo concebido por

Massil la eterna lucha de los contrarios. Lógicamente, el espacio aquí, en sus cuadros, es fleccioso, pero el dilema se exhibe con toda la fuerza de su **pathos** creativo y con exultante belleza.

esther barugel en wildenstein

Wildenstein avaló, lógicamente, la presentación de la artista en dos de sus salas íntimas. En realidad Barugel y Wildenstein —cada uno en lo suyo— se prestigian recíprocamente y el buen éxito es incuestionable, aunque la artista prescindiera en su catálogo de toda palabra ajena, ni escribiera la suya, ni se hayan escogido muy bien las fotografías en él reproducidas. Es indudable que la expositora de las veintitrés esculturas —y algunos pasteles de coincidencia temática y composiciones semejantes que componen y ponen una tolerable nota de color en el ámbito de la muestra— establece con plausible autonomía, la constancia que más interesa a los degustadores de la armonía y nitidez de las formas.

miguel p. caride en palatina

El 3 de junio Caride inauguró en Palatina su novena exposición de una serie que se inicia en la Galería Rubió en 1962.

Nacido en 1920, concurre por primera vez a un salón colectivo de artistas bonaerenses en 1939, participando posteriormente, y con cierta regularidad, en promociones de la misma índole que aún hoy respeta y estimula.

Expone ahora ciento siete dibujos que sorprenden a muchos, no ya por su alta calidad —previsible en un artista de sus antecedentes y valía— sino por mostrar, precisamente, una faz de su actividad poco conocida: la de dibujante. Vale acotar que estos dibujos son tan personales como autónomos respecto a su pintura y, como ésta, llenos de originalidad y belleza.

exposición plural en el museo del grabado

Muy rara vez se tienen oportunidades de visitar muestras artísticas de la índole de ésta que con muy buen criterio organiza el Museo del Grabado. Museo cuya presencia en la Argentina es singular y laudable, más aún cuando el Estado no contribuye económicamente a él. Así, como entidad privada, cumple con su cometido de ilustrar desde hace veinticinco años el origen, la historia, el presente y la importancia del grabado y las técnicas afines.

Oscar Pecora su director e Irene Perrando su conservadora, han cumplido en jornadas de entrega sin retaceos, una labor digna de apoyo y reconocimiento.

Los expositores, en esta oportunidad, son artistas de probada trayectoria no ya sólo local sino dentro del ámbito internacional.

itinerario/libros

narrativa

FRENTE AL MAR DE TIMOR, por Hugo Foguet. Granica editor. 155 pp.

La provincia de Tucumán como paisaje para una historia de amor que es, también, una visión última del universo.

Viniendo del Bajo un hombre caminaba cargando un telescopio. El hombre vio a Camila desperezarse. Se detuvo, bajó el telescopio, se apoyó en él como si fuera una escopeta y sin quitar los ojos de la ventana, encendió un cigarrillo y esperó. Camila movía los brazos como si los estuviera estrenando, tan nuevos, tan blancos, con los músculos que le tiraban bajo una piel erizada por la lluvia. Después se vieron: el guardabosque solitario, apoyadas las manos en la boca de la escopeta y la primera Lady Chatterley jugando con los pollitos de faisán.

(En FRENTE AL MAR DE TIMOR, por Hugo Foguet; p. 14.)

CARTAS DE AMOR EN PAPEL AZUL, por Arnold Wesker. Traducción: Floreal Mazía. Editorial Sudamericana. 159 pp.

Tres relatos que analizan la condición humana, sus expectativas, sus frustraciones, sus desafíos.

CUENTOS DE VAQUEROS Y SPAGHETTI, por Maximiliano Mariotti. Ediciones de la Flor. 223 pp.

Trece relatos humorísticos sobre el Lejano Oeste.

HA LLEGADO EL AGUILA, por Jack Higgins. Traducción: Oscar Luis Molina. Editorial Pomaire (Buenos Aires). 422 pp. Londres, 1943: un destacamento de para- caidistas alemanes llega a Inglaterra. Su objetivo: secuestrar a Churchill.

LA RUMBA DE BRADLEY BEACH, por David A. Kaufelt. Traducción: Teresa Snajer. Editorial Sudamericana. 247 pp.

La historia de una muchacha que, en el verano de 1943, rompe los cánones de un rígido código y crea su propio mundo.

AGUA VIVA, por Clarice Lispector. Traducción: H. M. Jofre Barroso. Editorial Sudamericana. 116 pp. \$200.

Un espejo humano de infinitos reflejos.

NUEVAS AGUAFUERTES, por Roberto Arlt. Editorial Losada. 143 pp. \$85.

Una selección de "impresiones" —denominación que les daba el propio autor—, que no figuran en "Agua fuertes porteñas".

EL JARDIN DEL AMADO, por Robert E. Way. Traducción: José Manuel Vergara. Ilustraciones: Laszlo Kubinyi. Editorial Pomaire. 95 pp. \$260.

La historia de un joven rico que quiso entrar en el Jardín como Discípulo, pues deseaba aprender el arte de amar.

TODOS LOS CUENTOS, por Bernardo Kor- don. Ediciones Corregidor. 364 pp.

Veintinueve cuentos en los que está des-

fe de ratas, jorge asís,

buenos aires, editorial sudamericana, 1976, 173 pp.

El mundo arquetípico y formalizado de "Villa Dominico" —donde el crecimiento de una barba debe satisfacer requisitos y formalismos casi rituales—, o las tertulias erráticas de los cafés seudointelectuales de la calle Corrientes, le sirven a Jorge Asís para desplegar una vasta saga de la vida suburbana y de la truhanería porteña, pero quizá con más vigor (con una felicidad de procedimiento que suele superar al delgado espesor de las anécdotas) para recuperar o reivindicar con su literatura el viejo y desdeñado hedonismo de "contar", el arabesco regocijante de la "parla" que crea sus propias leyes y su propio espacio fructivo. Acaso para internarse una vez más —luego de las incursiones de **La manifestación**, **Don Abdel Zalim**, **La familia tipo** y **Los reventados**— en ese notorio "placer narrativo" que constituía una de las apreciables virtudes de la **novella** clásica, con su galería de pícaros y pecadores, sus historietas de **trattoria** y mercado, sus "secretos" custodiados a voces, su profundización de lo popular e inclusive sus agrisadulces contactos con la bulliciosa realidad de la calle y de la vida marginada.

Como en las livianas **Facetiae** de Poggio, o en la narrativa de Sacchetti, en estos textos recorridos por las minucias cotidianas de la vida barrial y por los artificios de una picaresca imaginativa y exuberante, comparecen la vivacidad, el humor, el vocabulario directo, la felicidad de contar, entremezclados con ese vago sentimiento de escepticismo, de crepúsculo de las ilusiones, que suele flotar (de manera no paradójica) en algunos cultores de la **novella**. Porque entonces como ahora las antiguas peripecias son vueltas a contar —en el contexto de una realidad igualmente trastornada y conflictiva— para ser "desmentidas" (o explicadas) por una luz interpretativa que penetra profundamente en sus entrañas y extrae perfiles generalmente insospechados. Ese puro y transparente "placer de contar" es una suerte de felicidad confortatoria para el lector, aunque no se trata, ciertamente, de la única sabiduría o fortuna que puede exhibir la literatura de Asís.

Asediado muchas veces por las tentaciones del repertorio pintoresco y por la comodidad "tipista" de los ambientes marginales, Asís no suele quedarse en la

superficie "realista" de ese universo escurridizo e inestable de los negocios turbios de Rosqueta y Alamo Jim, ni en la mera apariencia de esos personajes solitarios, predestinados al fracaso, a la búsqueda inútil, obstinada y casi cómica de un "sentido de la vida". Tras la atmósfera "cotidiana" y trivial de relatos como "Fe de ratas", "El relojero" o "El burro", se percibe, por el contrario —casi como una nueva flexión literaria—, la fértil y trastocadora irrupción de cierto poder grotesco y perturbador, una insólita cuota de enervación a través de la cual una realidad sórdida, mezquina y muchas veces brutal, adquiere plenitud de significado.

Si el universo de "Ser madre es lo más bello que hay en el mundo" logra su irónica y abyecta plausibilidad a través de una certera captación de ritmos y niveles lingüísticos, de una robusta apoteosis de la capacidad mimética del autor (lanzada a la rica invención de un diálogo que recoge las mejores tradiciones de la "verba" popular), en otros relatos, por el contrario, ese mismo carácter abyecto y fatal (de universo condenado al absurdo, a la incertidumbre y el fracaso), adquirirá su máxima potencia significativa a través del adelgazamiento de la verosimilitud "realista", de los enervamientos "grotescos", de ese juego implacable y casi fantástico de las permutaciones fallidas que hace pensar —en "Fe de ratas"— que la vieja querrela entre los dos mozos de cantina que se disputan los sectores privilegiados está presidida por leyes casi mágicas, por la brusca irrupción de una malignidad difusa, aunque esa malignidad no sea, en el fondo, más que la sustancia misma de un mundo cotidiano deshumanizado, presidido por reglas equívocas y con frecuencia brutales.

Asís propone en los cuentos de **Fe de ratas** algunos nuevos eslabones de la saga de "Villa Dominico" y despliega un inédito avatar de Rosqueta y Alamo Jim Roitenberg, los pícaros buscavidas, "rosquete-ros" y ubicuos de **Los reventados**. Nuevos eslabones o nuevos tramos, quizá menos palabreros, más ceñidos (también menos asistidos por la ternura), de ese laberinto narrativo que el autor comenzó a diseñar con las peripecias de Rodolfo y don Abdel Zalim en **La manifestación**, y cuyo remate es de incierto pronóstico. Relatos como "El relojero" y "El burro", sin embargo, anticipan otra cautivante dimensión narrativa y temática.

jorge b. rivera

crita la trayectoria literaria de autor argentino sistemáticamente olvidado.

nuestro tiempo

PERU. ¿HACIA LA AUTOGESTION?, por Peter T. Knight. Editorial Proyección. 149 pp.

Resumen de una entrevista del autor con el general Arturo Valdés Palacio. Un intento de explicar cómo y por qué el gobierno militar peruano aceptó los principios humanistas y antiautoritarios de la autogestión.

¿COMO FUNCIONA EL CAPITALISMO?, por Samir Amin. Traducción: Víctor Testa. Siglo Veintiuno editores. 142 pp. \$150. *La dominación y la especificidad del modo de producción capitalista.*

ESTADO Y PLANIFICACION ECONOMICA EN BRASIL (1930-1970), por Octavio Ianni. Sin mención de traductor. Amorrortu. 275 pp. \$557.

Análisis de cuatro décadas de historia brasileña centrado en las políticas económicas adoptadas por los sucesivos gobiernos.

IMPACTO DE LAS EMPRESAS MULTINACIONALES. I/TECNOLOGIA Y FINANZAS. Traducción: Claudio Bagú (Capítulo I), Alejandro Titunik (cap. II) y Eduardo Gitli (cap. III). Ediciones Periferia. 213 pp. y apéndice. \$570.

Los beneficiosos efectos de las empresas multinacionales para la economía norteamericana.

LA LECCION DE ALTHUSSER, por Jacques Rancière. Traducción: Irene M. Agoff de Ramos. Editorial Galerna. 251 pp. \$260. Una reflexión sobre lo que en 1973 es el discurso de un filósofo marxista reconocido.

historia

LA SUMA DEL PODER, por Mario Guillermo Saraví. Ediciones La Bastilla. 241 pp. El gobierno de Rosas entre 1935 (año en que es asesinado Quiroga) y 1840 (época por la cual las luchas internas y los conflictos de orden internacional prueban la solidez del régimen federal y el temple de su conductor).

Se ha dicho con insistencia que Lavalle se decidió a la acción, vendiendo sus anteriores escrúpulos cuando supo por Frías el trágico fin de Maza. No compartimos esa opinión. De cualquier modo, el hecho es que el 2 de julio, en buques franceses, el General se trasladaba a la isla de Martín García, al frente de su pequeña Legión Libertadora. Su salida del Uruguay fue poco menos que una huida de Rivera, quien no deseaba que los emigrados actuaran bajo su propio impulso.

(En LA SUMA DEL PODER, por Mario Guillermo Saraví; p. 163.)

LA MAGRA COSECHA, por Juan Carlos Vedoya. Ediciones La Bastilla. 205 pp. Los saldos de la administración de Saraví en comparación con su proyecto.

filosofía de la historia

EL CRIMEN DE LA GUERRA, por Juan Bautista Alberdi. Rodolfo Alonso editor. 181 pp. El origen histórico del derecho de la guerra y su consideración desde el punto de vista del derecho de gentes.

ensayos

LA MAQUINA MASCULINA, por Marc F. Fasteau. Traducción: Eva Iribarne Dietrich. Editorial Sudamericana. 263 pp. El mundo de los hombres en todos sus aspectos: desde los más íntimos hasta el del trabajo, la vida social, el deporte, la política.

testimonios

GRACIAS A LA VIDA, por Bernardo Subercaseaux / Jaime Londoño. Editorial Galerna. 139 pp. Casi cincuenta informantes puntualizan las aventuras cotidianas y las creaciones de la excepcional folklorista chilena que fue Violeta Parra.

psicología y psicoanálisis

aportaciones a la investigación en psicoanálisis

david liberman.

conjunta editores, buenos aires. 96 pp.

Reunión de dos trabajos, los aportes que brinda Liberman en este libro se refieren a la importancia de las entrevistas previas a la iniciación de la terapia analítica, y a las transmisiones verbales y paraverbales en esas terapias.

En el primero de los trabajos (Evaluación de las entrevistas diagnósticas previas a la iniciación de los tratamientos analíticos), el autor señala la necesidad de las mismas como reemplazo de las "sesiones de prueba" que indicaba Freud, mostrando su importancia para que el paciente incorpore en las mismas el tipo intercomunicativo de las primeras interpretaciones transferenciales, así como para que el analista tenga clara idea de lo que puede esperarse de ese paciente; o sea, conocerlo lo más exhaustivamente posible. Para ello señala siete ítems sistematizadores de esa evaluación. Pero Liberman también precisa la utilidad de las entrevistas para que el paciente sepa que la elección fue mutua: éste eligió al analista; a su vez, el analista "elige" tomarlo o no.

En el segundo de los artículos (Rasgos de la verbalización y cualidades de las fantasías inconscientes en pacientes adultos), Liberman continúa desarrollando las significaciones de los procesos comunicativos en la terapia analítica, área donde ya realizó conocidos trabajos ("La comunicación en terapéutica psicoanalítica" y "Lingüística, interacción comunicativa y proceso psicoanalítico"), considerando a algunos conceptos de diversas corrientes lingüísticas contemporáneas como instrumentos de observación "con una finalidad exclusivamente instrumental".

Con esto, el autor se diferencia claramente de las vertientes psicológicas que también se basan en procesos comunicativos y lingüísticos —caso de la escuela

lacaniana—, pero donde tal utilización es no sólo instrumental sino estructural. En este sentido, Liberman tiene en cuenta no sólo lo que se dice sino también cómo se lo dice, pero comprendiendo estas significaciones dentro del marco ortodoxo del psicoanálisis tal como lo plantearan Freud y M. Klein.

La inclusión del proceso lingüístico en este trabajo —leído en la Asociación Médica Argentina— penetra más profundamente en la importancia de la fonología en la terapia, con la que "pueden efectuarse inferencias deductivas relativas a determinadas fantasías inconscientes que están predominando en un momento dado si se toman en cuenta, entre otras cosas, los rasgos con que el paciente entona sus frases, las irregularidades que se introducen en dichas entonaciones y las pausas que separan una emisión verbal de la otra".

Esta utilización de los rasgos paraverbales es considerándolos como inserción de elementos diacronicos dentro del componente sincrónico del habla del paciente, donde lo intañil se incluye en el presente, "puesto que el paciente puede expresar conceptos muy abstractos que pertenecen a épocas ulteriores del desarrollo, pero con elementos fonológicamente distinguibles y caracterizables pertenecientes a una época más temprana".

La consideración de estos rasgos de la verbalización contribuye también a vencer la compulsión a la repetición, detectada con el estudio seriado de segmentos de diálogo, percatándose así de los efectos iatrogénicos producto del "amoldamiento" entre paciente y terapeuta.

En trabajos con destino al analista, Liberman continúa desarrollando un campo que lo tiene como pionero, manteniéndose dentro del marco teórico clásico del psicoanálisis.

pablo damiani

poesía

CANTO A BUENOS AIRES, por Manuel Mujica Láinez. Editorial Sudamericana. 106 pp. \$ 170.

Una historia, que es testimonio de amor y profundo conocimiento sobre la ciudad, de Buenos Aires.

VEINTINUEVE POEMAS, por Olga Orozco Monte Avila Editores (Venezuela). 98 pp. La multiplicación del yo, la nostalgia y la soledad en la visión de una de las mayores poetisas de nuestro idioma.

Yo estaba allí tendida;
yo, con los ojos abiertos.
Tenía en cada mano una caverna
[para mirar a Dios,
y un reguero de hormigas iba desde
[su sombra hasta mi corazón y
[mi cabeza.

(Fragmento de Génesis, uno de los textos incluidos en VEINTINUEVE POEMAS, por Olga Orozco.)

CIUDADES DEL AGUA, por Martín Cires Irigoyen. Ediciones Botella al mar. 44 pp. La fundación de una ciudad luminosa y abstracta.

LIBRO DE LAS PREGUNTAS, por Pablo Neruda. Torres Agüero editor. 87 pp. Uno de los últimos poemarios del gran poeta chileno.

¿Es verdad que sólo en Australia
hay cocodrilos voluptuosos?

¿Cómo se reparten el sol
en el naranjo las naranjas?

¿Venía de una boca amarga
la dentadura de la sal?

¿Es verdad que vuela de noche
sobre mi patria un cóndor negro?

(XIII, uno de los poemas que integran Libro de las preguntas, por Pablo Neruda; p. 24.)

itinerario/libros

música

LA MUSICA AFROCUBANA, por Fernando Ortiz. Ediciones Júcar (Madrid). 340 pp. *Los orígenes y las confluencias culturales africanas, europeas, americanas y asiáticas en el folklore musical de Cuba.*

cine

LUIS BUÑUEL: BIOGRAFIA CRITICA, por J. Francisco Aranda. Editorial Lumen (España).

La vida y la obra de uno de los creadores más revulsivos en la historia del cine. Segunda edición corregida y aumentada.

PAMPA BARBARA, por Homero Manzi y Ulises Petit de Murat. Conjunta Editores. 230 pp.

El guión de la película homónima realizada en 1945.

EL CINE Y SU PUBLICO, por Emilio García Riera. Fondo de Cultura Económica (México). 64 pp. \$210.

Las vicisitudes por las que ha pasado el intento de realizar un cine crítico auténtico.

EL GUION CINEMATOGRAFICO, por Simón Feldman. Editorial Librería el Lorrain. 116 pp.

Los aspectos básicos del lenguaje cinematográfico y la teoría y práctica del guión.

concurso de cuento

Por intermedio de la Casa de la Cultura, el gobierno del Estado de Puebla (México), convoca al V Concurso Latinoamericano de Cuento, según las siguientes bases:

- Podrán concursar todos los escritores mexicanos y latinoamericanos (incluso naturalizados).
- Los trabajos deberán ser inéditos, estar redactados en español y de una extensión de cinco a quince cuartillas; el tema es libre.
- Los trabajos deben enviarse en original y tres copias a doble espacio, firmados con seudónimo; en sobre anexo, se incluirá la identificación del autor, seudónimo que utilizó, título del cuento, domicilio, país, teléfono y breve currículum vitae.
- Los trabajos deben dirigirse, en sobre cerrado, a: Casa de la Cultura del Gobierno del Estado de Puebla, 5 Oriente, Apartado Postal N° 255, Puebla, México.
- La recepción de originales se cierra el 31 de julio próximo.
- Se establece un premio único de mil doscientos dólares (quince mil pesos mexicanos).
- El jurado estará integrado por Juan Rulfo, Edmundo Valadez y Juan José Arreola, y su fallo es inapelable.

publicaciones periódicas

ANALES DE LA JUVENTUD CENTRAL, N° 353. Edición de Universidad Central del Ecuador. 192 pp.

Sumario. *Ciencia y Civilización*, por Luis A. Romo S.; *Realidad actual de la cultura ecuatoriana*, por José Ron; *Notas sobre la posibilidad de una estética científica*, por Fernando Tinajero; *La problemática de los proemas y posemas helénicos en el habla española*, por César Augusto Tamayo; *La investigación y sus principales problemas*, por Emilio Uzcátegui; *Un nuevo aparato ideológico-represivo del estado: el sistema pasivo-social ecuatoriano (la educación extra escolar*, por León Benítez; *La Iglesia en las guerras de Independencia*, por Oswaldo Alborno; *Del causalismo a la abstracción cambiaria*, por César Dávila Torres; *Discurso de orden pronunciado el 18 de marzo de 1974*, por Arturo Zambrano Torres; *América Latina y el imperialismo*, *Los mil días de la Unidad Popular y Las intervenciones militares norteamericanas en el mundo.*

ESTUDIOS INTERNACIONALES, año VIII, N° 30, abril-junio de 1975. Editorial Francisco de Aguirre. 130 pp.

Sumario: *Una interpretación estructuralista de la "crisis" actual del capitalismo*, por Celso Furtado; *La crisis del sistema monetario internacional. Un enfoque estructuralista*, por Aldo Ferrer; *Las naciones de la OPEP: ¿asociados o competidores?*, por James P. Grant; *Los verdaderos problemas de la crisis de alimentos*, por Sar-taj Aziz.

ALALUZ, año VII, N° 2, otoño de 1975. Department of Spanish University of California (EE. UU.). 47 pp.

El número está dedicado a poesía escrita por mujeres del continente americano (e incluye textos de nueve poetas argentinas: Olga Orozco, S. Acosta, M. Granata, L. Pasamanik, Alejandra Pizarnik, Julia Prilutzky Farny, Paula Reyes y Celia de Zapata).

ALERO, N° 16, enero/febrero 1976. Editorial Universitaria de Guatemala. 168 pp. *Entre los trabajos que integran el sumario figuran: Cinco cuentos cortos*, por René Velasco; *César Vallejo, corazón tiesto regado de amargura (la poesía del sufrimiento humano)*, por José Vicente Anaya; *La noche es el tajo de mi verso*, por Juan José Calegarl y *Fundamentación científica de la estética*, por José Luis Balcarel.

CASA DE LAS AMERICAS, N° 94 (año XVI), enero/febrero, 1976.

Sumario: Para Roque: el turno del ofendido, textos de R. Armijo, Benedetti, D. J. Bernard, R. Cohen, Cortázar, Debray, Depeste, Fernández Retamar, Galeano, M. Galich, F. González Batlle, C. M. Gutiérrez, N. Herrera Ysla, E. Huerta, J. Labastida, R. López Fernández, A. Montoya, T. Nava, M. Randall y Joaquín Santana; *¿Cuál es el futuro de la antropología social?*, por J. Grigulevich, *Las ideologías y los estudios de la literatura hispanoamericana*, por N. Osorio T.; *Hacia una interpretación sociohistórica de la emigración puertorriqueña*, por M. Maldonado-Denis; *El sesquicentenario de la independencia de Bolivia*, por O. Roca. Además, la sección "Letras" incluye trabajos de D. Viglietti, A. Alape, A. Canzani D., A. Benítez, Javier

Villafañe, I. Alvarez García, Diomedes Daza Daza, J. G. Cobo Borda, H. Luque Muñoz, I. Vázquez Espinosa, E. Nadereau y M. Martín Pol.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, N° 303, setiembre 1975. Instituto de Cultura Hispánica (Madrid). Folioado: de p. 521 a p. 785.

Sumario: Sobre ensimismarse y alterarse, por J. Ortega y Gasset; Fenomenología deductiva de la "relevancia" en Ortega, por S. M. Stanage; Indagaciones históricas en torno a "España invertebrada", por S. Gordon; La joven literatura hispanoamericana (o la antología de un precursor), por F. Fevre; El testimonio americano en algunos poetas españoles residentes en Estados Unidos; por F. Carenas; La narrativa canaria de posguerra, por L. Alemany; Angustia existencial en la poesía de María Eugenia Vaz Ferreira, por M. del R. Fernández Alonso; El ser despoblado, por Nivara Tejera; La "ilusión" escénica en el siglo XVIII; una sección de "notas y comentarios" y una sección bibliográfica.

ESTRATEGIA, Nros. 37/38, nov.-dic. 1975 - enero-feb. 1976 - Instituto Argentino de Estudios Estratégicos y de las Relaciones Internacionales. 100 pp.

Sumario: Argentina, política nacional y política de fronteras. Crisis nacional y problemas fronterizos, por Juan E. Gugliamelli; Fuerzas armadas, cristianismo y revolución en el Perú, por J. Fernández Maldonado Solari; Bolivia-Chile: epílogo de un siglo de malas relaciones, por A. Fernández Cendoya; Los tratados Uruguay-Brasil de 1975, por Alfredo Randón; Replanteo geopolítico del artiguismo, por R. Lebrato Suárez; Índice clasificado de "Estrategia" N° 1 al 36.

PLURAL, vol. V, N° 5, febrero de 1976. Publicación de Excelsior Cía. Editorial (México).

Sumario: La plus què lente, G. Cabrera Infante; El eco de una morada (la obra poética de Ives Bonnefoy), por Cebau; El "soma" del Rig Veda: ¿qué era? (segunda y última parte), por R. Gordon Wasson; Comentarios sobre la ponencia de Wasson; por Daniel H. H. Ingalls; Lavandera, poema de Francisco Segovia; Crítica y autocrítica; por Damián Bayón; Nuevos bocetos para San Jorge, poemas por Esther Seligson; Ausías March, presentación, selección y traducción por Pere Gimferrer; Pedro Coronel: el color y sus significaciones, por Juan Acha; Computa, por D. Cosío Villegas; Cinta de Moebius: de una lógica a otra, Gabriel Zaid y Manual del distraído: un preceptor, por Alejandro Rossi. Secciones.

TEXTUAL, N° 10, octubre 1975. Revista del Instituto Nacional de Cultura (Perú). 112 pp.

El vasto contenido de esta entrega incluye, entre otros trabajos: Danza de las ataduras (teatro), por Luis Urteaga Cabrera, El orden secoya o el árbol del Universo, por A. Ortiz Rescániera y Media vuelta en cuatro dimensiones: Cortázar y la patafísica, por Sara Castro de Klaren.

LAASA LORENZUTTI
ARTES ANTIGÜEDADES S.A.
santa fe 2844 · tel.: 826-1255/1309 · buenos aires · argentina

EXPOSITORES HASTA EL 29 DE JUNIO DE 1976

Lunes a viernes de 16 a 20 hs. Sábados de 10 a 13 hs. Horarios especiales: previa cita

Pintura

MARTA URRUTI
SANTIAGO MIRABELLA
CARLOS A. TARTARINI

Dibujo

HOMENAJE
AL DIBUJO
ARGENTINO

Tapices

OCHO
EXPRESIONES
DEL TAPIZ
ARGENTINO

Panorama permanente de pintura argentina

ANTOLOGIA DEL
LUNFARDO
LUIS SOLER CAÑAS



esta semana aparece
cuaderno **28** de
crisis

antología del
lunfardo
luis soler cañas

cuadernos de **crisis** en venta en quioscos y librerías

estudio
artes plásticas

el desnudo

C. ALONSO - R. ALONSO - A. BERNI
M. GRANDI - S. COGORNO
HERRERO MIRANDA
C. DE LA MOTA - L. PRESAS.

28 de junio al 24 de julio
J. A. Buschiazzo 3028 (altura av. Libertador 3650) cap. tel. 773-9077
horario de 16 a 21 hs. sábados de 10 a 13 hs.

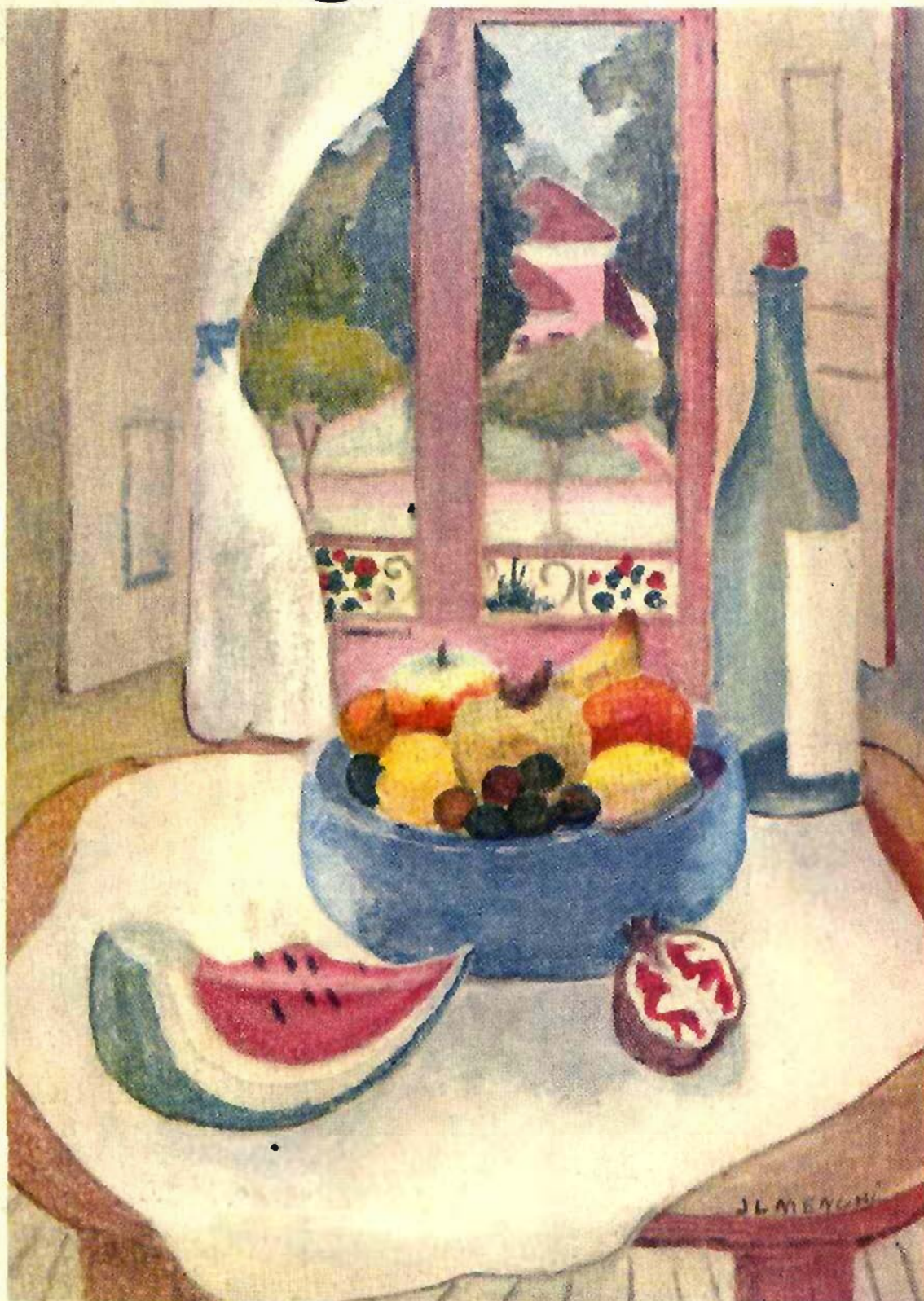
estudio
artes plásticas

PREMIO
JUAN BATLLE PLANAS

dedicado al dibujo

retirar bases en
Juan A. Buschiazzo 3028
(Altura Av. Libertador 3650)
Tel. 773-9077

Menghi



José Luis Menghi
interior
óleo sobre cartón
50x70 (cm.)
1975

LAS OBRAS DE MENGHI, ARTISTA EXCLUSIVO, SE EXHIBEN EN

LAASA LORENZUTTI
ARTES·ANTIGÜEDADES·S.A.
santa fé 2844·tel.: 826·1255/1309·buenos aires·argentina