

DIA·LOGOS

DE LA COMUNICACION

LA ENTREVISTA EN LAS FACULTADES DE COMUNICACION SOCIAL DE AMERICA LATINA.

FASCICULO N° 4
AÑO 1990

REVISTA
DE LA FEDERACION LATINOAMERICANA
DE ASOCIACIONES
DE FACULTADES
DE COMUNICACION SOCIAL
FELAFACS

CONSEJO DIRECTIVO DE FELAFACS

Período 1990 - 1993

Presidente:

Dr. Joaquín Sánchez, S.J.
Apartado Aéreo 7883
Bogotá, Colombia.
Telf. 2859124

Secretario Ejecutivo:

Walter Neira Bronttis
Apartado Aéreo 18-0371
Lima 18, Perú.
Telf. 355189

Directores:

Gilberto Alcalá
Consejo Venezolano para la
Enseñanza y la Investigación de la
Comunicación Social (CONVEIC)
Davega Publicidad S. A.
Calle Apamates N° 3, Sabana Grande
Caracas, Venezuela.

Jorge Luis Bernetti
Escuela Superior de Periodismo y
Comunicación Social,
Universidad Nacional de La Plata
Av. 44 N°676
(1900) La Plata, Argentina

Erasmio De Freitas Nuzzi
Facultad de Comunicación Social
"Cáspere Líbero"
Av. Paulista 900, 5º Andar
01310 São Paulo, Brasil.

Onofre De la Rosa
Apartado Postal 2510
Santo Domingo, República Dominicana.

Raúl Fuentes Navarro
Instituto Tecnológico y de Estudios
Superiores de Occidente (ITESO)
Fuego N°1031, Jardines del Bosque
Guadalajara, Jalisco, México.

Mario Zeledón
Escuela de Ciencias de la
Comunicación Colectiva
Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Costa Rica
Ciudad Universitaria "Rodrigo Facio"
San José, Costa Rica.

Consejo Editorial de la Revista DIA•LOGOS:

DIRECCION	Walter Neira Bronttis
EDICION	Ana María Cano
DISEÑO GRAFICO	Ciro Palacios
FOTOGRAFIA	Jorge Deustua
TEXTOS	Elsa Raymundo Ch.

Oficina de Redacción: Secretaría Ejecutiva de FELAFACS
Apartado Aéreo 18-0371, Lima 18, Perú. Teléfono 355189

Los textos que aparecen en la presente edición pueden ser
reproducidos con la única obligación de citar la fuente.

DIA•LOGOS se publica gracias al auspicio de la Fundación
Konrad Adenauer.

FELAFACS no se solidariza necesariamente con los contenidos
de los ensayos o documentos que se publican en la revista.

CCC
AI
1571 C1

DIA·LOGOS

DE LA COMUNICACION

LA ENTREVISTA EN LAS FACULTADES DE COMUNICACION SOCIAL DE AMERICA LATINA.

FASCICULO N° 4
AÑO 1990

REVISTA
DE LA FEDERACION LATINOAMERICANA
DE ASOCIACIONES
DE FACULTADES
DE COMUNICACION SOCIAL
FELAFACS

* Diseño de esta edición:
Carmen Sifuentes

EDITORIAL

*M*ás de un comunicador social ha hablado de la necesidad de "romper fronteras". Con esta significativa frase ha querido marcarse la verdad de un hecho que puede permitirnos entender, en toda su dimensión, el sentido mismo de la comunicación social.

Los comunicadores sociales olvidamos algunas veces que las claves de comprensión de nuestro espacio profesional no están en los medios, en los instrumentos, sino en la sociedad misma, en las distintas formas de expresión.

Pero, ¿cómo entender esta indispensable vinculación si no es en estrecha relación con aquello que se ha llamado lo cotidiano? Partir de lo cotidiano nos lleva a comprender las motivaciones, a compartir las ilusiones, los dramas y las alegrías de cada día, a ser partícipes de las diversas formas en que nuestros pueblos expresan su estética, sus gustos, sus modos de entender y asumir la belleza, a reconocer las premisas desde las que se construye políticamente lo social.

Por ello mismo hemos querido acercarnos a diversas formas de la expresión, de la creación, porque reconocemos en ellas una enorme capacidad de la lectura de esa cotidianidad. En esta ocasión presentamos un conjunto de entrevistas elaboradas por profesores de las Escuelas de Comunicación Social de América Latina, a través de las cuales hemos podido registrar la experiencia creativa de personajes reconocidos en sus países no sólo por su obra artística, sino también por la sensibilidad con que dan cuenta del tiempo y el espacio en el que les ha tocado vivir.

La entrevista adopta aquí el rol de instrumento de la comunicación y nos permite subrayar la pertinente vigencia del periodismo en las Facultades y Escuelas de Comunicación de América Latina. Los entrevistados podrían haber sido muchos más; la elección realizada por los profesores que colaboraron en esta edición especial fue libre y no pretende ser completa. Acercarnos a los puntos de partida que antes señalábamos, efectuar aquí una de

tantas lecturas de nuestra realidad a la que nos obliga nuestro indispensable compromiso social es, de por sí, razón suficiente para justificar esta entrega. Sin embargo; resulta altamente placentero reconocer también que, a través de esta selección, hemos podido dar cuenta de uno más de los procesos que, con más frecuencia, debieran transitar profesores y estudiantes de nuestras Escuelas para instalarse en la realidad y desde allí construir respuestas, construir formas específicas de comunicación.

*Esperamos que esta cuarta entrega de nuestros Fascículos de fin de año, edición especial de la revista *Diálogos de la Comunicación*, pueda ser del agrado de todos sus lectores. Nuestro agradecimiento a los profesores de Argentina, Brasil, Colombia, Chile, Perú, Puerto Rico, Uruguay y Venezuela que colaboraron en este fascículo y que, con su aporte, nos permitieron un hermoso acercamiento a este universo que tenemos el privilegio de compartir los pueblos de América Latina.*

Walter Neira Bronttis
Director

P **ASTOR** **PIAZZOLLA**

GONZALO SAAVEDRA

*Escuela de Periodismo
Facultad de Letras y Periodismo
Pontificia Universidad Católica de Chile*

CHILE

ASTOR PIAZZOLLA: UN TANGO

*TRISTE, ACTUAL,
CONSCIENTE*

Cuanto más se pinta a la aldea,
más se pinta al mundo. Gracias a que mi música es muy de Buenos Aires, muy porteña, gracias a eso, yo estoy trabajando en todo el mundo.

El tango ya no existe, dice. Existió hace muchos años atrás, por ahí por el 55, "cuando Buenos Aires era una ciudad en que vestía el tango, se caminaba el tango, se respiraba un perfume de tango en el aire. Pero hoy no. Hoy se respira más perfume de *rock* o de *punk*. . . Y lo que ahora se hace no es sino "una imitación nostálgica y aburrida de aquella época". Salvo, claro, como él mismo se encarga de aclarar, el que crea y crea, inagotablemente, Astor Piazzolla: "Mi tango sí es de hoy".

Hace ya tiempo que viene anunciando el fin de la música porteña, al menos el de ésa que cantaba Gardel. "El tango está como Alfonsín: moribundo", bromea.

Astor, en cambio, está chispeante, alegre, recién despierto luego de una larga siesta que siguió a un almuerzo repleto de mariscos y de "ese vino excelente que tienen ustedes". Fue con parte de su conjunto al Mercado Central, cuenta, todavía gozoso con la experiencia. Sus 69 años están dentro de un pijama azul, con dibujitos, y no quiere que lo fotografien así. Pero hablar, eso sí que quiere Piazzolla.

Quiere contar cómo se inició en el arte de componer, cómo ama la música y cómo defiende la suya, cómo le ayudó Nadia Boulanger, su maestra en París, a descubrir que su estilo estaba allí, en el tango, y no en la música europeizante que escribió hasta los 50. Cómo le da



"mucha bronca" que se lo conozca sólo por la *Balada para un loco*: "Una vez una señora se me acercó y me dijo: 'Maestro Piazzolla, aparte de la *Balada...*, qué más escribiste?', y yo tenía ganas de romperle la cabeza a esta señora".

Cómo pasó un año entero de "inactividad", que en realidad fue bien activa: "Pensé mucho. Una de las cosas que pensé fue formar el nuevo sexteto. Porque 27 años con el mismo conjunto, llega un momento en que el mismo sonido ya te taladra. Ahora, en vez de violín hay violonchelo, hay un pianista totalmente diferente, una guitarra, un contrabajo y dos bandoneones en vez de uno, con dos tengo un sonido mucho más agrandado". Cómo también tuvo tiempo para componer: "Ahora estoy analizando lo que escribí y me está gustando, así que en el verano empiezo de vuelta, ya con más ánimo y seguridad".

Cómo está lleno de encargos: un cuarteto de cuerdas, otro de guitarras, un quinteto de vien-

"Mi música es triste porque el tango es triste. El tango tiene raíces tristes, dramáticas, sensuales a veces, religiosas, tiene un poco de todo..."

tos, todos para intérpretes norteamericanos. "Parezco un supermercado de la música...".

Cómo su vida se puede resumir en un solo tango, un tango muy porteño y muy triste, "no porque yo sea triste", aclara. "Al contrario, soy un loco de la guerra, soy un loco lindo, me gusta divertirme, me gusta tomar vino, me gusta comer bien, me gusta la vida, así que mi música no tiene por qué ser triste de acuerdo con lo que yo vivo. Mi música es triste porque el tango es triste. El tango tiene raíces tristes, dramáticas, sensuales a veces, religiosas, tiene un poco de todo... Religiosas, porque el bandoneón fue inventado para acompañar la liturgia en Alemania. El tango es triste, es

dramático, pero no pesimista. Pesimista eran las letras de antes, totalmente absurdas..."

Y cómo no le gusta nada el público español ("no me entienden, ni mi apellido saben pronunciar"), a diferencia del chileno, que, desde que vino por primera vez en 1972, ha comprendido su música. Una música, que, como él dice, "no es fácil".

Tampoco ha sido fácil la lucha que ha tenido que dar por ella. Muy niño, cuando vivía en Nueva York, comenzó a tocar el bandoneón, con el que pudo —apenas con 13 años— acompañar al mismísimo Carlitos Gardel. También trabajó como *extra* en *El día que me quieras*, protagonizada por el "Zorzal criollo". Recién a los 17 volvió con su familia a Mar del Plata y luego de unos frustrados intentos de estudios de contaduría, decidió dedicarse por entero a la música. Estaba profundamente enamorado de ella y sabía que su decisión era para siempre. "La música", dice, "es más que una mujer, porque de la mujer te podés divorciar, pero de la música, no. Una vez que te casas, es tu amor eterno y te vas a la tumba con ella encima".

En ese tiempo trabajaba tocando su bandoneón "en cuanto cabaret había en Buenos Aires" y empezaba a componer. Osado, se presentó en la casa que el pianista Arthur Rubinstein tenía en la capital argentina, con una pieza bajo el brazo. "Era una obra tan espantosa", recuerda Astor riéndose, "que yo decía que había compuesto un <<concierto para piano>>, pero no le había hecho la parte de orquesta...". De todas formas, obligó a Rubinstein a leerlo, "y a medida que lo iba tocando, me fui dando cuenta del disparate que había hecho. El tocaba un poco y me miraba a mí y de repente me dice: <<Le gusta la música?>>. <<Mucho maestro>>, le contesto yo. <<Entonces, por qué no estudia?>>".

El mismo pianista polaco llamó por teléfono a su amigo, el compositor Alberto Ginastera, y le dijo que tenía a un joven ansioso de aprender. A las ocho de la mañana del día siguiente, Ginastera, que en ese tiempo estaba comenzando a presentar las obras que lo harían mundialmente famoso, tenía a su primer alumno frente al piano; y Piazzolla, a su primer profesor de composición.

"Era como ir a la casa de la novia", se sonrió nostálgico Astor. "El me enseñó el misterio de la orquesta, me mostró sus partituras, me hizo conocer y analizar a Stravinsky. Ahí me metí en el mundo de *La Consagración de la Primavera*, me la aprendí completa de memoria...".

Seis años duraron las clases. Piazzolla se lanzó a componer como un loco:

Yo mismo me transformé en un <<autogenio>>. Tenía un bajón con el tango, lo había abandonado por completo y en cambio, era compositor de sinfonías, de oberturas, de conciertos para piano, música de cámara, sonatas, vomitaba un millón de notas por segundo...

Y cómo era la música de Piazzolla en ese...?

Pará!, que ahora viene la historia —interrumpe impacientemente con su relato—. Entonces yo escribía y escribía, durante diez años, sin parar, hasta que el año 53 Ginastera me llama y me dice que hay un concurso para compositores argentinos. Y yo le dije que no, porque se estaban presentando todos los <<grandes>> de ese momento. Al final mandé una pieza mía que se llamaba *Sinfonietta*. Cuando se estrenó, los críticos me dieron el premio a la mejor obra del año. Automáticamente, el gobierno de Francia me ofreció una beca para estudiar con Nadia Boulanger, en París". Casi nada fue igual para Astor Piazzolla a partir de ese momento. Porque tuvo que irse a Europa para que una francesa le dijera quién era él, para que le enseñara a rescatar lo que había de propio en su creación:

Cuando fui con todos mis kilos de sonatas y sinfonías bajo el brazo y se los di, le dije: "Maestra, éste es mi premio, lo recibí yo, en fin, aquí están mis obras...". Ella leía las partituras que era un monstruo, así que empezamos a analizar mi música y salió con una frase que me pareció horrenda: "Está muy bien escrita". Y paró, con un punto redondo así como una pelota. Después de mucho rato, me dijo: "Acá usted se parece a Stravinsky, se parece a Bartók, se parece a Ravel, pero sabe lo que pasa? Yo no encuentro a Piazzolla acá". Y entró a investigar mi vida particular, qué hacía, qué

tocaba, qué no tocaba, dónde vivía, si era casado, si estaba juntado, parecía del FBI! Y yo tenía mucha vergüenza de contarle que era un músico de tango, absoluta vergüenza tenía. Al final le dije: "Yo toco en un *nightclub*". No quise decir *cabaret*. Y ella: *Nightclub, mais oui*, pero eso es un *cabaret*". "Si, respondí y pensa-

"Yo pensaba que era una basura porque tocaba tangos en un cabaret y resulta que yo tenía una cosa que se llama estilo".

ba: "A esta vieja le voy a dar con un radio en la cabeza". Se las sabía todas!

Siguió el interrogatorio:

"Usted me dice que no es pianista, qué instrumento toca, entonces?" —insistía ella—. Y yo no quería decirle que tocaba el bandoneón, porque pensaba "ahí ésta me tira por la ventana del cuarto piso con bandoneón y todo". Finalmente se lo confesé y me hizo que le tocara unos compases de un tango mío. De repente abre los ojos, me toma la mano y me dice: "Pedazo de idiota, esto es Piazzolla!". Y agarré toda la música que había compuesto, diez años de mi vida, lo tiré al diablo en dos segundos.

De todas formas, Nadia Boulanger lo hizo estudiar durante 18 meses —"que me sirvieron como si hubieran sido 18 años"— sólo contrapunto a cuatro partes. "Después de esto", le decía, "usted va a escribir un cuarteto de cuerdas como se debe. Acá va a aprender, de verdad que sí...".

Ella me enseñó a creer en Astor Piazzolla, en que mi música no era tan mala como yo creía. Yo pensaba que era una basura porque tocaba tangos en un *cabaret* y resulta que yo tenía una cosa que se llama *estilo*. Sentí una especie de liberación del tanguero vergonzante que

era yo. Me liberé de golpe y dije: "Bueno, tendré que seguir con esta música, entonces".

En todo caso, usted ya había optado por no abandonar el sistema tonal, como tantos compositores de su generación...

Sí, eso sí... —piensa y recuerda nuevamente a su maestra—: Nadia no gustaba de la música contemporánea. Ella, por ejemplo, me contó un día: "Un alumno me invitó anoche a un estreno suyo... (se trataba del entonces muy jo-

"...todos creen que hacer un tango moderno es hacer ruidos, es hacer cosas raras y jno, no es eso!"

ven Pierre Boulez) Qué suerte que en la segunda parte tocaron Monteverdi!". Nada más —se ríe—. Así era ella: terminante. Yo le tenía terror, porque lo sabía todo. Ya estaba por irme a Buenos Aires y le mandé a Nadia Boulanger uno de los discos que había grabado. Ella me escribió una carta muy linda en la que me decía que ya había escuchado mucha música mía por la radio y que estaba orgullosa de que hubiera sido alumno suyo.

Y usted, tiene alumnos de los que se sienta orgulloso, hay músicos que se pueden considerar sus discípulos, que sigan su línea?

Yo digo: "que cada uno se las arregle", no? Si escriben como yo, peor para ellos. Al que puede seguir este estilo de tango, este estilo de vida que yo hago con la música, eso sí. Pero mi principal estilo es haber estudiado. De no haberlo hecho, no estaría haciendo lo que hago, lo que hice. Porque todos creen que hacer un tango moderno es hacer ruidos, es hacer cosas raras y no, no es eso! Hay que profundizar un poco, ver que todo lo que yo hago está muy elaborado. Si yo hago una fuga a la manera de Bach, siempre va a estar "tanguificada".

Son esas dos vertientes las que producen ese fenómeno extraño en su música: que se escucha en las radios, en los programas populares, y también en las salas de conciertos?

Bueno, con Gershwin pasa lo mismo. Villa-Lobos ya se popularizó tanto... Incluso hoy escuchar Bartók no es una cosa rara.

Sí, pero Béla Bartók no se escucha en un programa popular...

Pero fíjate lo que pasa con Bartók. En un thriller norteamericano, cuando hay un momento de violencia, ponen siempre la *Música para Cuerdas, percusión y celesta*, o *La Consagración* de Stravinsky, o Mahler. Ya la música que era entonces contemporánea, porque cuando hablamos de Bartók, hablamos de los años veinte, se está usando.

Y cómo se siente usted frente a la música posterior a esa época?

Yo siento a un músico contemporáneo como puedo sentir a Bartók, Ravel, Stravinsky o hasta Penderecki y Lutoslawsky. Pero un Xenakis, no lo siento. Lo respeto, sí, ojo, respeto a Xenakis, a Brown, a Boulez...

"La otra vez estábamos ensayando y digo: <<Si metemos tal cuerda, vamos a sonar como música contemporánea>> y salta Gerardo Bandini (el nuevo pianista del sexteto, que es además compositor) y dice <<No te metás con la música contemporánea>>. Y la música contemporánea es una cosa extraña. Es como alguien que está descubriendo una medicina para el SIDA o para el cáncer. Está ahí, pero todavía no está ahí...".

Está en etapa de experimentación, dice usted?

Sí, pero todavía no está el remedio, no salió a la venta. Para mí la música contemporánea está ahí, pero todavía no está en el mercado...

A propósito de mercado, hay muchos compositores de música contemporánea, como el mismo Gerardo Gandini, que sé-

paran a la música entre la comercial y la no-comercial. No le molesta que a la suya la pongan en la primera categoría?

No, al contrario... —piensa—. Es que yo no soy comercial desde el momento que no vendo discos. Yo me ofendería si me dijeran "música ligera", sin peso. Mi música es una música de cámara, popular, derivada del tango, en fin, hay mil vueltas que se le puedan dar... Pero yo me conformo con hacer lo que se me da la gana, que es muy importante. Si yo hubiera sido un compositor de música contemporánea, yo creo que no habría podido ponerla a disposición de lo que estoy haciendo en tango, porque no entraría. Yo puedo llegar hasta una polirritmia o hasta un bitonal o tritonal, que de hecho lo

"Todo lo 'de arriba' que hace Piazzolla es música; por debajo, se siente el tango"

uso mucho en mi música, pero más de ahí no puedo, porque tengo que mantener siempre un ritmo, o un sentido rítmico, que tenga un *swing* debajo... Y arriba, lo adorno con música.

En la armonía está entonces la "audacia"?

En la armonía, en los ritmos, en los contra-
tiempos, en el contrapunto de dos o tres instru-
mentos, que es hermoso, y buscar que no siempre
sea tonal, buscar la atonalidad. . . y por eso nos
vamos entendiendo con Gandini, si no, él no
estaría tocando aquí.

Por eso tuvo tantos problemas con su música en Argentina, por introducir elementos "extraños" en el tango?

Y sí, pero cambian los Presidentes y no dicen nada... Cambian a los obispos, a los cardenales, los jugadores de fútbol, cualquier cosa, pero

el tango, no. El tango hay que dejarlo así como es: antiguo, aburrido, igual, repetido.

El cambio que usted le introdujo al tango no significó también europeizarlo?

No. Yo creo que cuanto más se pinta a la aldea, más se pinta al mundo. Gracias a que mi música es muy de Buenos Aires, muy porteña, gracias a eso, yo estoy trabajando en todo el mundo, porque encuentran que es una cultura diferente, una cultura nueva, es como el folklore, aunque de esto se hace poco y nada.

Siempre están los eternos folkloristas en Argentina que no han avanzado demasiado, pero con el tango yo avancé. Los demás que me vienen detrás están por el año 50 todavía. . .

No teme la crítica que le hicieron a Héitor Villa-Lobos: haber europeizado la música brasileña para así agradar al público europeo?

No, eso es un tontería. Yo creo que Villa-Lobos es ciento por ciento brasileño. Su música de cámara es excelente, es totalmente Brasil. Porque si algo bueno tienen los brasileños es la música popular. Nosotros no tenemos la importancia que tienen ellos en ese campo. Lo de ellos es música intuitiva, nosotros somos más 'cultos', quizás. . .

Más racionales. . .

Sí . . . Si vas a Brasil, y un chico de nueve años agarra una guitarra, nunca te va a hacer un acorde mayor perfecto. No, un chico brasileño te pone una cuerda de novena, de oncena, y agarra un ritmo que tiene un *swing* de locos. . . Nosotros no. Un argentino agarra con una zamba, una chacarera y le pone el sol menor, re mayor sétima y adiós. No pasa de ahí.

Cuánto de europeo y cuánto de porteño hay en su tango, cuánto de Stravinsky o de Bartók y cuánto de Gardel, por decirlo así. . .?

Una vez un crítico del *New York Times* dijo una verdad absoluta: Todo lo 'de arriba' que hace Piazzolla es música; y por debajo, se siente el tango.

CANDIDO ANTONIO

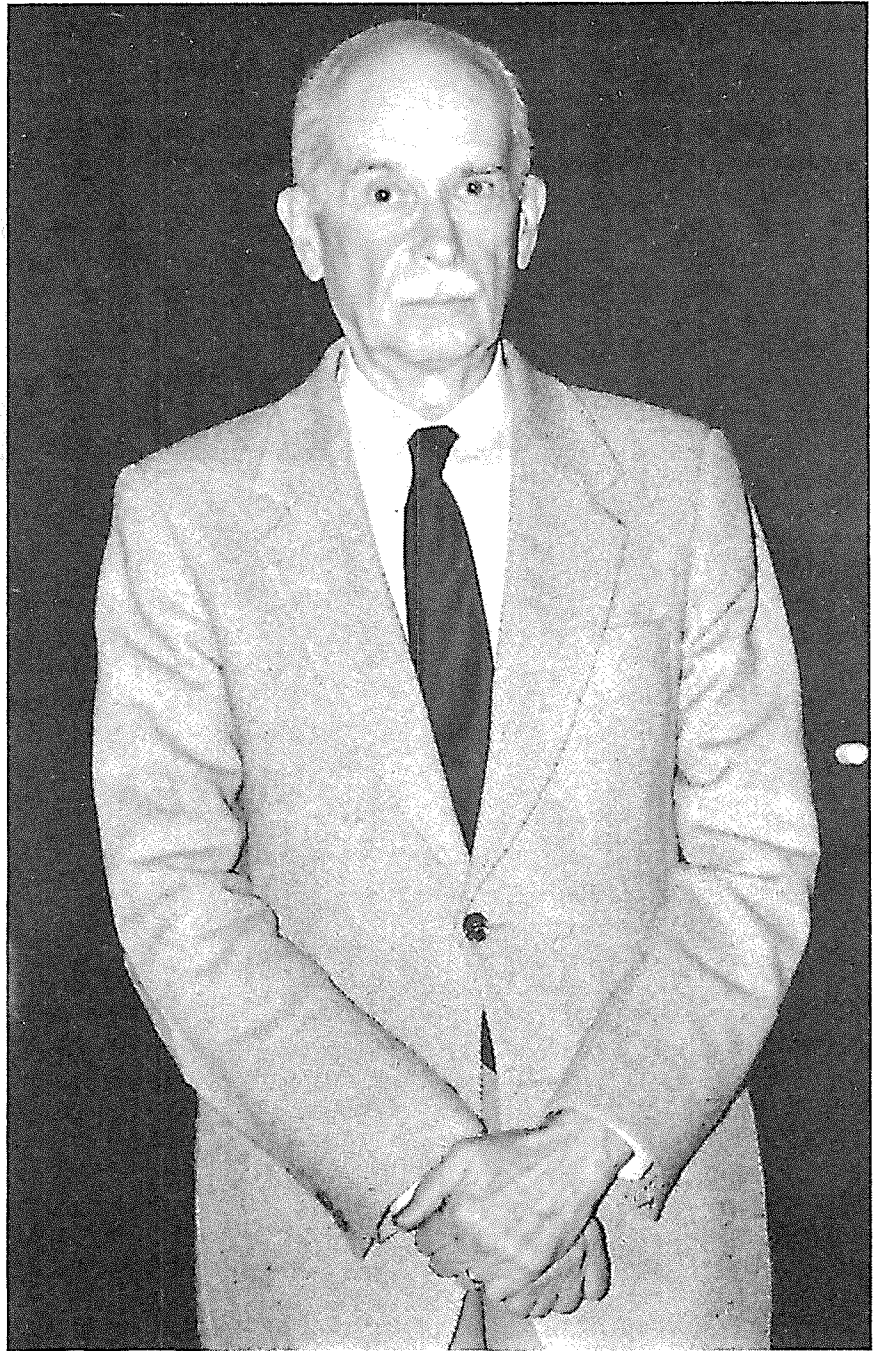
CREMILDA MEDINA

Universidad de Sao Paulo

BRASIL

Interacción 15

El camino de la reflexión sobre el desarrollo conduce, en el terreno de la cultura, al de la integración trasnacional, pues lo que era imitación va cada vez más transformándose en asimilación recíproca.



Interacción, la

Esta no es una entrevista convencional. Llamamos a la experiencia diálogo posible. Al revisar un texto pasado el autor dialoga en dos tiempos: cómo ve a América Latina y cómo la veía hace veinte años. En el encuentro entre el periodista y el pensador emerge otro diálogo sobre el continente.

Antonio Cándido, uno de los ensayistas latino-americanos más consagrados, aceptó el desafío dialógico. La otra forma, la entrevista tradicional, la rechaza delicadamente.

"La ley del mundo es la interrelación y la interacción". Esta sentencia nos remite a la dinámica de la cultura. Formulada por el humanista brasileño Antonio Cándido, hacia el final de la década del 60, cuando meditaba sobre literatura y subdesarrollo, sigue siendo una lúcida síntesis en cuanto al espacio de América Latina en la geopolítica del fin del siglo.

No extraña tal perspicacia por parte de Antonio Cándido. Sintetizado con la literatura y el arte, formado por la mirada sociológica, hombre de acción (militante del sueño socialista) él impregna y se desborda en el humanismo. La fibra de su recorrido intelectual y político es, sin embargo, atemperada por la coherencia. Lo que nunca le creó obstáculos para un análisis complejo y abierto del mundo.

"*Literatura e Subdesenvolvimento*", texto que forma parte del libro "*Educação pela Noite*" (1) tiene veinte años y ejemplifica la coherencia del autor. Al mismo tiempo la complejidad y la apertura que mantiene su actualidad.

Publicado primeramente por la UNESCO, en francés, el ensayo aborda la producción cultural latinoamericana y levanta, como hipótesis, tres grandes etapas. Hasta las primeras décadas de este siglo predominaba entre los

"Para el ensayista, los impases actuales acentúan la conciencia dilacerada que heredamos de los escritores tanto de la corriente regionalista o super-regionalista como de la corriente urbana".

intelectuales la conciencia amena del atraso, correspondiente a la ideología del Mundo Nuevo (o país nuevo). A partir de los años treinta se forma la conciencia catastrófica del atraso, cuya expresión culminante llegará en la pos-guerra. De los años sesenta en adelante se acentúa la forma de comprensión del mundo, que el ensayista denomina la conciencia dilacerada del atraso. En la época en que el texto fue escrito (fines de la década del sesenta) se vivía en

América Latina bajo la égida de la Teoría de la Dependencia y los intelectuales de izquierda se volcaban, masivamente hacia los problemas del subdesarrollo.

La reflexión de Antonio Cándido se inserta, por lo tanto, en la temática del momento. Mas desde el punto de vista específicamente literario, el autor lanza ideas más duraderas.

Al proponerle un reencuentro con el ensayo, veinte años después, aceptó de buen grado. Se abre la posibilidad de fertilizar aún más su pensamiento en relación al presente y al futuro de América Latina. Al aceptar la revisión de su texto, en principio, no reniega de ninguna de las ideas ahí contenidas.

Para el ensayista los impases actuales acentúan la conciencia dilacerada que heredamos de los escritores, tanto de la corriente regionalista, o super-regionalista, como de la corriente urbana. La dramática condición de vida latinoamericana está debidamente documentada por la producción artística de este siglo. De la observación contemporánea, el tormento se incrementa con cierta impotencia. En la apreciación de Antonio Cándido la conciencia intelectual percibe y potencializa una cultura madura lista para hacerse presente en la interacción del mundo. Faltan condiciones de producción y circulación.

Ley del Mundo

(o la voz madura de América Latina).

Antonio Cándido ya apuntaba el hecho de la madurez y hoy actualiza este impase: "Lo grave en la maduración cultural de América Latina es que nos falta medios para sobrepasar dos grandes obstáculos. Primero, el saber no está debidamente organizado, no hay mecanismos para difundir el saber científico concentrado en nuestras universidades. Segundo, desde el punto de vista económico, la situación es catastrófica. Caímos en la trampa del dinero fácil del petróleo, entramos en aquella provocación del rico que nos susurra al oído, oiga, compre una heladera nueva, pinte su casita, cambie su automóvil, yo le presto un dinerito... Ahí está el resultado, la deuda social, nuestra miseria". Sólo se ha profundizado el tormento veinte años después de haber escrito *"Literatura e Subdesenvolvimento"*: la cultura se encuentra estrangulada en las condiciones económicas, en el analfabetismo, en la precaria difusión del saber, en el difícil acceso a la universidad, así como en su desvitalización.

En un libro de inicios de la década del 80, el investigador latinoamericano Néstor García Canclini (2) definía así cultura: "Preferimos restringir el uso del término cultura a la producción de fenómenos que contribuyen, mediante la representación o reelaboración simbólica de las estructuras materiales, a la comprensión, reproducción o transforma-

ción del sistema social, o sea, la cultura habla respecto a todas las prácticas e instituciones dedicadas a la administración, renovación y reestructuración del sentido".

Antonio Cándido declara que el uso del término cultura en su



caso, envuelve esta amplitud desde los años treinta. Su generación, dice él hoy, recibió el legado de Gilberto Freyre. El autor de *"Casa grande e Senzala"* fue de los primeros intelectuales brasileños,

que debido a los estudios sociológicos en el exterior, llamó la atención de las nuevas generaciones de entonces hacia el hecho de que hacer pan, tejer ropa o componer un poema son expresiones de cultura. El historiador Sergio Buarque de Holanda hablaba también de la cultura del analfabeto. Antonio Cándido aprendió con el pensamiento sociológico a tomar como referencia la creación del pueblo y no sólo la producción simbólica de las élites en una sociedad.

PERSPECTIVA SOCIOLOGICA

Es extraño cómo la Sociología entró en su vida. Cuando él y dos intelectuales brasileños más -Paulo Emilio Salles Gomes (ya fallecido) y Décio de Almeida Prado- dieron examen para entrar a la Facultad de Medicina, en la década del treinta, no imaginaban, al ser reprobados, que la cultura de prestigio brasileña y latinoamericana ganarían mucho con esa frustración. Paulo Emilio Salles Gomes dio una definitiva contribución al reconocimiento internacional del cinema brasileño; Décio de Almeida Prado, historiador y crítico de teatro, desarrolló uno de los más significativos proyectos de Periodismo Cultural (editando durante diez años el Suplemento Literario de *El estado de Sao Paulo*) y Antonio Cándido además de su

obra en el campo de la Sociología de la Literatura y de la Crítica Literaria, formó en la Universidad innumerables generaciones.

La opción por los estudios sociológicos, que se introdujera en el Brasil a través de la creación de la Universidad de Sao Paulo. (1934) le proporcionó un instrumental de análisis que se unió al gusto natural por la literatura. Mas la Filosofía y las Ciencias Sociales no determinaron una visión estricta de la obra literaria. El destaca que la mirada sociológica es convocada por la naturaleza de la obra que está estudiando, lo que significa no analizar la literatura a través de un tramado sociológico montado a posteriori. Insiste que hace "crítica de vertientes, obedeciendo a las vertientes por donde las aguas de la obra literaria corren". Esto quiere decir que la naturaleza de la obra y el diálogo profundo con el texto le sugieren el rumbo de interpretación. En un ensayo (3) sobre otro autor brasileño, Sergio Milliet, Antonio Cándido indica principios orientadores para el acto crítico: la crítica debe adecuarse al objeto, debe situarse conforme el ángulo del autor, debe mantenerse en una posición de extremo respeto por la integridad de la creación. En estos principios, tan abiertos, se observa la dimensión ética del acto crítico. Hace más de medio siglo, Cándido practica este sagrado respeto a la integridad del Arte.

En el acto interactivo -crítica-literatura- el autor destaca el pasaje gradual de las obras latinoamericanas que se "nutrían de las promesas divinas de la esperanza" hacia "la conciencia catastrófica del atraso". La paradoja - "en América todo es grande, sólo



el hombre es pequeño"- habría de explotar en la conciencia de subdesarrollo, lo que modificaría drásticamente la perspectiva de los escritores. Ellos pasan a hacer visible, no más "la tierra bella, la

patria grande" sino "la realidad de los suelos pobres, de las técnicas arcaicas, de la miseria pasmosa de las poblaciones, de su incultura paralizante". La visión, analiza Antonio Cándido, en la década del sesenta, resulta pesimista en cuanto al presente y problemática en cuanto al futuro. Ahora, ese diagnóstico que se esboza ya con vigor en la literatura regionalista de los años treinta, y explota después de la Segunda Guerra con total osadía desmitificadora, precede, al entender de Antonio Cándido, a la toma de conciencia de los economistas y los políticos.

COMPRESION DEL ARTE

Mas esta vez el ensayista tocó el tema que hoy se consagra: la literatura se torna saber sociológico o histórico. Así, al mantener un diálogo profundo con la obra literaria, el crítico o el estudioso o simplemente aquél que lo disfrute, pueden participar de esa enriquecedora mundivisión del artista. El historiador brasileño Nicolau Sevcenko, en "A Literatura como Missao" (4) expresa con claridad esa virtualidad del escritor: "Si la literatura moderna es una frontera extrema del discurso y el procenio de los desadaptados, más que el testimonio de la sociedad, ella debe llevar en sí la revelación de sus focos más candentes

de tensión y el dolor de los afligidos. Debe traducir en su esencia más un ansia de transformación que sus mecanismos de permanencia.

Siendo un producto del deseo, su compromiso es mayor con la fantasía que con la realidad. Se preocupa de aquello que podría o debería ser el orden de las cosas, más que de su estado real. Este historiador hace justicia al dolor de los afligidos que Antonio Cándido tan bien capta en Miguel Ángel Asturias, Jorge Icaza, Ciro Alegría, José Luis do Rego, ejemplos de la conciencia del atraso.

La palabra que expresa el dolor de los afligidos (en el decir de Nicolau Sevchenko) fundó estilos muy originales, en el análisis de Cándido: "Es el caso, en "Huasi-pongo" (Icaza) de cierto empleo diminutivo de las palabras, del ritmo de lamentación en el habla, de reducción a las funciones elementales, que se asocia al balbuceo lingüístico para simbolizar la privación. En "Vidas Secas" Graciliano Ramos lleva al máximo su acostumbrada contención verbal, elaborando una expresión reducida a la elipse, al monosílabo, a los sintagmas mínimos para exprimir el sofocamiento humano del vaquero confinado a los niveles mínimos de sobrevivencia". El color local, el cultivo de lo exótico -tan al gusto de Outro que ve en América Latina sólo la exuberan-

cia- son sustituidos por la narrativa original que desmitifica el exotismo.

En el análisis de Antonio Cándido se constata "la floreada novelística marcada por el refinamiento técnico, gracias al cual las regiones se transfiguran y sus contornos humanos se subvierten, llevando los trazos antes pintorescos a descarnarse y a adquirir universalidad". Cuando Europa percibió lo fantástico en la literatura latinoamericana atribuyéndole nuevos vigores exóticos, ya un pensador brasileño desenmascaraba la folclorización del proscenio de los desadaptados: "Descartando el sentimentalismo y la retórica, nutrida de elementos no-realistas, como lo absurdo, la magia de las situaciones; o de técnicas anti-naturalistas, como el monólogo interior, la visión simultánea, la síntesis, la elipsis -el florecimiento de la novelística implica no obstante un aprovechamiento de lo que antes era la propia sustancia del nativismo, de exotismo y de documentación social. Esto llevaría a proponer la distinción de una tercera fase, que se podría llamar (pensando en surrealismo o super-realismo) de super-regionalista. Ella corresponde a la conciencia dilacerada del subdesarrollo y opera una explosión del tipo de naturalismo que fue la tendencia estética peculiar de una época donde triunfaba la mentalidad burguesa y correspondía a la consolidación de nuestras litera-

turas". Los ejemplos que el ensayista señala son Guimaraes Rosa en el Brasil, Juan Rulfo en México, Alejo Carpentier en Cuba.

LITERATURA E INTEGRIDAD

Instaurada en la dimensión de la integridad, la literatura tiene para Antonio Cándido un espacio distinto en el conjunto de la producción cultural. Pasión primera de su vida intelectual, a ella presta permanente atención en su trayectoria también como sociólogo y como militante del socialismo. Tal vez sea por eso que se sienta imposibilitado de analizar, con la misma profundidad a la cultura de masa. En el texto "*Literatura e Desenvolvimento*" advertía enfáticamente a los incautos: "visto que somos un continente bajo intervención, cabe a la literatura latinoamericana una vigilancia extrema, a fin de no ser arrastrada por los instrumentos y valores de la cultura de masa, que seducen a tantos teóricos y artistas contemporáneos. No es el caso de adherir a los apocalípticos sino de alertar a los integrados -para usar la expresiva distinción de Umberto Eco". En aquel momento, el autor temía que la literatura pasase "de la segregación aristocrática de la era de las oligarquías a la manipulación dirigida de las masas en una era de propaganda y de impe-

rialismo total". Hoy, revisando esta posición, Antonio Cándido no sería tan austero. El mismo consume televisión como todo el mundo. Sin mayores radicalismos, juzga a la radio y a la televisión medios de comunicación muy gravitantes en América Latina. Pero dada la incapacidad para comprender a fondo la Comunicación Social ("... fui marcado por la visión de los años treinta, veo surgir la cultura de masa y el nazismo fue su primera demostración de fuerza"), continúa asustado por su poder de manipulación de las conciencias.

No cree, por lo tanto que el control estatal de los medios de comunicación pueda resolver el problema. El hecho es que, por otro lado, en el contexto de la libre empresa que predomina en el Brasil, no ve cómo los medios de comunicación puedan contribuir a una efectiva humanización de la sociedad. Su raciocinio siempre complejo destaca varias facetas del problema: por ejemplo no se puede ignorar el contingente de informaciones que diariamente son vehiculadas y que de cierta manera ayudan al ciudadano a situarse en el mundo. No forma parte de aquel grupo de intelectuales de izquierda que abjuraron de la telenovela: "Los seres miserables, brutalizados por la realidad latino-americana tienen la necesidad de soñar, de la fantasía..." Antonio Cándido insiste, sin embargo, en que le faltan instru-

mentos de análisis para entrar al complejo mundo de la comunicación de masas.

Nuevamente se distingue, como intelectual, por la integridad: nunca establece juicios de valor sobre asuntos con los cuales no mantiene diálogo profundo. De otro lado, es difícil encontrar diagnósticos cerrados en su pensamiento escrito u oral. ¿Será ese uno de sus principios guía? "Tengo horror a las ortodoxias, mi tendencia al escepticismo tiene su lado positivo, pues evita el fanatismo".

A los 72 años, puede sentirse orgulloso de la constante convivencia entre la coherencia de sus convicciones y la apertura a las convicciones de sus adversarios. Con una punta de malicia, que casi nunca se permite, se define como un hombre de temperamento conservador, actitudes liberales y convicciones socialistas. Con eso recuerda al poeta portugués Antero de Quental (siglo XIX) que decía algo así: en mí sólo las ideas son revolucionarias, el temperamento es conservador. Esta práctica viene de su grupo en los años treinta, que no se definía ni como estalinista ni como trotskista. Mas trae consigo desde entonces la fe en el triunfo del socialismo. Que no vengan a hablar de las "muertes" -muerte del socialismo, muerte de la Historia, muerte de la ideología... Lo que observa hoy en la llamada mentalidad neo-liberal

no es más que la posible humanización del capitalismo, que éste incorporó del socialismo. Antonio Cándido a pesar de su tendencia al escepticismo, mantiene viva la esperanza: "Presiento el comienzo de una nueva era, la política socialista habrá de expresarse en el siglo XXI".

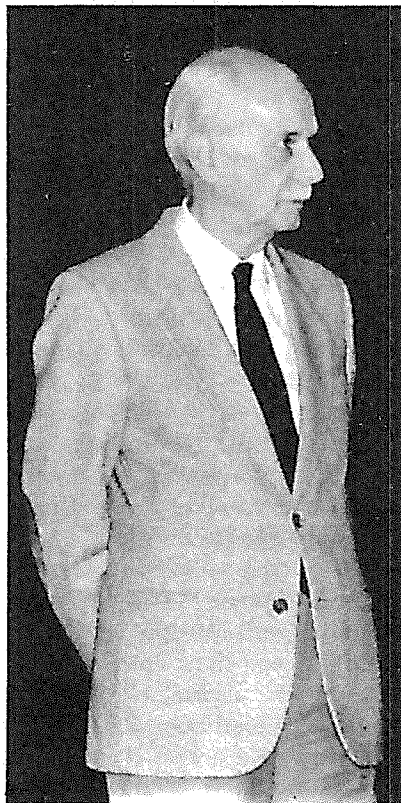
AMERICA Y UTOPIA

No obstante, hay muchas dudas en cuanto al futuro del "continente bajo intervención". Miguel Pereira, médico y cuñado del padre, también médico, decía en 1915: "El Brasil todavía es un vasto hospital", concluyendo contra el patriotismo ufanista, que la patria que no da a sus hijos pan, instrucción y salud, no tiene derecho a pedirles que la defiendan con las armas en la mano. ¿Será que cambiamos de allá para acá? Para Antonio Cándido apenas cambió el reconocimiento de los hechos, no la política adecuada. Hoy cualquier político en campaña electoral habla de distribución de la renta, problemas de salud, habitación, educación, mas de la boca para afuera. Un discurso de hipocresía pues si se identifica la situación, la práctica del Poder no implica una alteración de ese estado de cosas. Cuando escribió el texto "*Literatura e Subdesenvolvimento*" no conocía más que Uruguay, en América Latina. Después viajó a conocer sobre

todo México, Cuba y Perú. De sus incursiones a los territorios de las literaturas que ya le eran familiares, reforzó su idea de la conciencia dilacerada del atraso. "Las bases de la incultura sólo serán superadas por un esfuerzo revolucionario y socialista". Antonio Cándido hace este pronóstico sin ningún rasgo estalinista. Para él el único país de América Latina que consiguió humanizar una sociedad miserable, como las nuestras, fue Cuba. Pero reconoce que, aun dentro del capitalismo, los países del Cono Sur hicieron bastante, dado su corte más europeo. Las metas de humanización no constituyen, para él, un gran misterio. A su entender, son hasta relativamente simples de enumerar: condiciones materiales para combatir el hambre, instauración de condiciones de salud, instauración de condiciones y oportunidades iguales de realización humana, en que se incluye el tiempo libre, el tiempo de la fantasía. Si Cuba logró tales metas sin las formas democráticas burguesas, entonces éstas no hacen falta, concluye Antonio Cándido.

Su entusiasmo por Cuba es explícito. Recientemente Fidel Castro estuvo en el Brasil, con ocasión de la posesión del presidente electo Fernando Collor de Melo (marzo de 1990). En la oportunidad se discutió mucho en la prensa brasileña la ausencia de libertades formales en Cuba y la inevitable declinación del poder

de Fidel, por causa de los acontecimientos de la Unión Soviética y del Este europeo. Cándido cuestiona este tipo de interpretación - para él la voluntad popular se expresa democráticamente en Cuba, en las diferentes instancias de decisión. En cuanto al "papá



grande" ¿quién puede garantizar que no simbolice una aspiración del pueblo cubano, quizá de la cultura latinoamericana? El hecho de que haya un jefe de gobierno permanente no es el argumento

esencial. Algunos países más avanzados democráticamente, en Europa, ¿no son monarquías? Así, el ensayista brasileño se alinea con los intelectuales del continente (bajo intervención) cuya brújula apunta hacia la revolución cubana. Lo que no le impide admirar a intelectuales como Octavio Paz, cuya brújula indica otro Norte.

MADUREZ CULTURAL

El reconocimiento por las diferentes concepciones del mundo, presentes en las voces de los pensadores o en la cultura latinoamericana, parte en Antonio Cándido de la observación de un continente maduro. "América Latina ya operó su síntesis" dice el pensador. El subraya como etapa decisiva de la maduración la superación del complejo de inferioridad: "se perdió el miedo de pertenecer a la cultura occidental, ahora identificamos con claridad que somos herederos de una cultura estratificada en las capas superiores y que fue transferida de Europa (en el caso brasileño de Portugal); sabemos con realismo, que en muchas partes de América Latina la cultura local fue aplastada. Es importante esta confrontación con nuestra condición histórica". Antonio Cándido cuenta que es del tiempo en que los historiadores se ilusionaban al imaginar que los orígenes de la literatura brasileña estaban de modo ab-

soluto en el siglo XVI, cuando de hecho, ella fue simplemente transferida, lista, del Portugal. Tanto es así que, como lo refleja en su ensayo "*Literatura e Desenvolvimento*", ninguno de los nativistas contestó al uso de las formas importadas, "pues sería lo mismo que se opusieran al uso de los idiomas europeos que hablamos. Lo que requerían era escoger temas nuevos, sentimientos diferentes".

Partiendo de nuestra inevitable herencia dependiente, maduramos, según Antonio Cándido, nuestra contribución a la cultura universal: "... lo que devolvimos no fueron invenciones, sino un afinamiento de los instrumentos recibidos. Esto ocurrió con Rubén Darío, en relación al Modernismo (en sentido hispánico); con Jorge Amado, José Lins de Rego, Graciliano Ramos en relación al Neorealismo portugués".

En su obra clásica "*Formação da literatura brasileira*" Antonio Cándido estudió en profundidad el proceso de fecundación creadora en el contexto de la dependencia. En el ensayo que ahora mismo revisamos observa: "Un estudio fundamental en la superación de la dependencia es la capacidad de producir obras de primer orden, influenciadas, no por modelos extranjeros inmediatos, sino por ejemplos nacionales anteriores": Machado de Assis, en el siglo pasado, o Jorge Luis Borges, en este siglo, serían para el autor

modelos de la capacidad latinoamericana de influir en escala universal.

Podríamos nosotros, en el Continente, pensar así en el análisis de la sociedad como nos es dado pensar en lo que se refiere a



la cultura. En ésta no tenemos por qué encogernos, avergonzados por el atraso. Por el contrario, la cultura latinoamericana está en plena inter-relación con el mundo contemporáneo. O como decía

Cándido en la década del 60: "El camino de reflexión sobre el desarrollo conduce, en el terreno de la cultura, al de la integración transnacional, pues lo que era imitación se va volviendo cada vez más asimilación recíproca". En el plano de las sociedades brutalizadas de América Latina, la conciencia dilacerada del atraso nos aflige a todos. De 1980 a la fecha de esta revisión (mayo de 1990), el autor del ensayo "*Literatura e Subdesenvolvimento*", fundador y militante del Partido de los Trabajadores (PT) en el Brasil, no da tregua a la utopía humanizadora. Se la encuentra madura en la expresión simbólica, no al alcance en la vida social. Eso es lo más trágico: el pueblo masacrado del Continente ni siquiera conquistó el tiempo mínimo de fruición y la instrucción para poder participar, como los intelectuales, del sueño latinoamericano que pregona el mundo. No es de sorprender, pues, que militante del socialismo desde los 24 años, este intérprete de la cultura se ocupe, los fines de semana, a las reuniones políticas. Estamos delante de un pensador y de un hombre de acción: uno y otro se inscriben en la visión procesal y en la constante exposición al conflicto.

La esperanza de Antonio Cándido se proyecta al siglo XXI. Quién sabe si el hilo de la madurez cultural latino-americana tejerá la humanización de las sociedades.

Notas Bibliográficas

- (1) Cándido, Antonio. *A EDUCAÇÃO PELA NOITE E OUTROS ENSAIOS*. Sao Paulo, ed. Atica, 1987.
- (2) García Canclini, Néstor. *AS CULTURAS POPULARES NO CAPITALISMO*. Sao Paulo, ed. Brasiliense, 1983.
- (3) Idem. nota 1.
- (4) Sevckenko, Nicolau. *LITERATURA COMO MISSAO*. Sao Paulo, ed. Brasiliense, 1983.

IDEAS Y ACCION AL UNISONO

En diciembre de 1987, el profesor Antonio Cándido recibió un homenaje en la Universidad de Campinas, una de las más importantes de Sao Paulo y del Brasil. Al otorgarle el título de *Doctor Honoris Causa* la institución subrayó el significado de la presencia y de la obra del pensador. Roberto Schwarz, su discípulo e importante ensayista brasileño, al saludarlo destacó la trayectoria intelectual de Cándido, marcada por una compleja dinámica. Al mismo tiempo que se observa su serenidad aparente, se encuentra también al militante inquieto que recorre todas las difíciles etapas de la sociedad brasileña de los

años 30 hasta el presente: "Puede parecer extraño -dice entonces Schwarz- en una ocasión festiva, dar tanto espacio a la violencia, la injusticia, la corrupción y al miedo. A un espíritu dialéctico, sin embargo, no sorprende que entre todas esas dificultades, un hombre de corrección tan natural, amena y de todos los momentos, se haya convertido en leyenda".

La obra de Antonio Cándido está pues compuesta de acción periodística, universitaria -un auténtico *scholar*- y política. Comenzó a publicar en 1945. Con el libro "*Introdução ao Método Crítico de Silvio Romero. Ficção e Confissão (estudo sobre a obra de Garibaldi Ramos)*" surge en 1956, pero el trabajo que le dio definitivamente la consagración saldría tres años después -"*Formação da Literatura Brasileira*". En la década del 60 se suceden tres importantes obras: "*Os parceiros do Rio Bonito*" (1964), "*Tese e Antítese*" (1964) y otro clásico de la sociología del arte: "*Literatura e Sociedade*" (1965). En 1970 publicó "*Varios Escritos*", en 1980 "*Teresina etc.*" y su más reciente libro "*A Educação pela Noite e outros Ensaios*" data de 1987.

Antonio Cándido, establecido en la Universidad de Sao Paulo (1987) donde en las décadas del 40 al 50 enseñó Sociología, y a partir de 1960 Teoría Literaria y Literatura Comparada, sigue actuando en las actividades académicas

para las cuales es constantemente solicitado.

Nació en Río de Janeiro, el 24 de julio de 1918. Hijo de médico, pasó su infancia en Santa Rita de Cassia, Minas Gerais. De los 10 a los 12 años vivió en Francia donde su padre hizo estudios de perfeccionamiento. Viajó a Sao Paulo en 1936, para tentar los exámenes de ingreso en la Facultad de Medicina. No era su vocación. Como no consiguió entrar en esa Facultad, inició en 1939, estudios de Derecho y Ciencias Sociales en la Universidad de Sao Paulo. Ya en 1942 se hacía profesor asistente de Sociología y en 1945 docente libre de Literatura Brasileña. Entre otras participaciones en el exterior enseñó en la Sorbona y en Yale.

Como Roberto Schwarz destacó en su homenaje en la Unicamp, lo ejemplar de esta figura humana es su esfuerzo por fertilizar el conocimiento. En la limpidez de su estilo personal y reflexivo Cándido inyecta energía permanentemente: "(...) se trata de la tentativa de socializar, en las precarias condiciones culturales del país y sin rebajar el nivel, la más destacada e informada experiencia poética. Un esfuerzo modelar de democratización de la cultura, sin rebajarse, o para usar el término político, exento de populismo. Imbricada en él, como un programa hipotético, está la conversión -a la democracia- de lo mejor que elaboró la élite culta brasileña".

N **MILTON**
NASCIMENTO

JOSE EUSTAQUIO OLIVEIRA

Belo Horizonte – Minas Gerais

BRASIL

TRANSITANDO

LAS CALLES Y LOS SENTIMIENTOS

Coracao americano,
/ Acordei de um
sonho estranho /
Com gosto de vidro
e corte / "Com sabor
de chocolate. Ou do
grito de libertacao
de América pobre:
A liberdade que
espera. / Por ti,
irmao e hermano, /
Só brota em ponta
de cano," / em brilho
de punhal puro. /
Brota em guerra e
em maravilha / Na
hora, dia e futuro /
Da espera, virá.



En un día cualquiera de comienzos del agitado año de 1967, el ya entonces consagrado cantor Agostinho dos Santos —quien más tarde, en 1971, muriera en un trágico accidente de aviación— buscó a un joven y desconocido cantor y compositor para hacerle una propuesta muy poco común en los medios artísticos brasileños de la época: "estoy pensando en incluir algunas composiciones tuyas en mi próximo disco. Te importaría grabar una cinta con tres o cuatro de tus obras para que yo pueda escoger una o dos de ellas? Aquellas palabras sonaron como la voz de un hada madrina en los oídos estupefactos y perplejos del novato que —sin pestañear— aceptó la propuesta inmediatamente. A decir verdad, el disco salió, pero sin la música del debutante desafiado.

No obstante, tuvieron destino de mucho mayor alcance: sirvieron de plataforma de lanzamiento al cantor, instrumentista, arreglista y compositor Milton Nascimento. Nombre fijo en la galería de astros de la música popular brasileña y considerado por la crítica norteamericana y europea como uno de los mayores cantantes del mundo.

Y es que, en vez de grabar las canciones que pidiera al joven asustado, Agostinho dos Santos concretó una "travesura" que hacía algún tiempo se le había ocurrido: inscribió los temas en el 7º Festival de la Canción de Río de Janeiro. Resultado: compitiendo con "fieras" como Chico Buarque de Hollanda, Caetano Veloso, Tom Jobim, Dory Caymi, Nelson Mota, entre otros, Milton consiguió clasificar dos de las tres composiciones enviadas por Agostinho dos Santos para el Festival. Una de ellas, "*Travessia*" —en compañía de Fernando Brant— quedó en segundo lugar, y se transformó en una especie de himno a la libertad del pueblo brasileño, además de ser una carta de presentación musical de la música popular brasileña en el mundo. El otro tema, "Morro Velho" obtuvo el séptimo lugar y también fue un suceso en la época. Milton fue aún más lejos en el festival: se apoderó del título de mejor intérprete.

"Fue una cosa de ángel de Agostinho dos Santos" recuerda Milton Nascimento, rematando: "si no fuese por la traición de él tal vez

yo no hubiera conseguido aparecer en aquel momento de gran efervescencia de la música y de la cultura brasileñas". Sus palabras tienen una explicación: él había participado anteriormente en un festival de la canción en Sao Paulo y no le gustó el clima de competencia que marcó el evento y por esto prometió que nunca más participaría en festivales.

De cualquier forma el 7º Festival de la Canción de Río de Janeiro quedó marcado en la historia de la música popular brasileña por haber lanzado a ese minero por adopción. Es carioca de nacimiento pero con apenas dos años de edad fue adoptado por la pareja Josimo Brito (un bancario que se formó en electrónica, daba clases de matemáticas y era director de estaciones de radio de su ciudad) y Lilia Silvia Campos (mujer de fibra que fue alumna del maestro Villa-Lobos) que lo llevaron a Tres Puntas, una pequeña ciudad al sur de Minas Gerais. Fue en la pequeña Tres Puntas que el niño Milton Nascimento desarrolló el gusto por la música y por el arte en general.

"Minas Gerais tiene algo de mágico en lo que respecta a la música", teoriza Milton Nascimento (o Bituca para los íntimos) que pasó buena parte de su vida (como se retrata en la canción "*Bailes da Vida*") comiendo polvo en las carreteras del interior de Minas para cantar en bailes de graduación, aniversarios, fiestas de clubes, quermeses, etc. "Aquellos bailes me prepararon como cantor y músico porque la gente tenía que cantar de todo, tenía que ser versátil: cantábamos fox, samba, tango, bolero, mambo o diabó. No había eso de música elaborada o cosa que se le parezca", cuenta.

Un poquito antes de salir por los bailes de la vida Milton conoció, a los 14 años, cuando ya era músico profesional —él tenía que tocar con un ojo en el instrumento y el otro en el Juzgado de Menores que no permitía a menores de edad trabajar en la noche, y mucho menos en bailes nocturnos— al arreglista y tecladista Wagner Tiso quien por coincidencia vivía a pocas cuadras de su casa. La amistad y la ligazón profesional con Wagner Tiso —uno de los mayores músicos contemporáneos del Brasil— devino algo definitivo.

De ahí en adelante fueron haciendo bandas de rock: Luar de Prata, o Willer o W's Boys. Tres Puntas quedó pequeña, Milton fue para Belo Horizonte, Club de la Esquina, cantor de boite de noche y contador durante el día para sobrevivir (el es técnico contable graduado). Belo Horizonte de Fernando Brant, Marcio Borges, Lo Borges, Nelson Angelo, especialmente de Marcio Borges de 1963, el amigo que le presentó el jazz —"aquello agitó mis oídos como una locura". El amigo que le hizo ver que los arreglos que hacía para las canciones que cantaba en las boites y en los bailes eran, en la práctica, otras melodías aún más bellas que las originales, y lo motivó a componer. Otro acaso en la vida de Milton: "mi vida es así, las cosas llegan acontecen".



De Belo Horizonte, del Club de la Esquina, Milton saltó al mundo. "Mi esquina ahora es el mundo" dice con el orgullo de quien sabe lo que vale. Los últimos años han demostrado que él tiene toda la razón. Milton se ha presentado en los Estados Unidos (donde tiene un departamento en Nueva York) en Europa (es el cantor latinoamericano más respetado en Dinamarca, por ejemplo), en el Japón (hizo recientemente una temporada elogiadísima por la crítica local) El Caribe, etc. Hace música para cine, tea-

tro, y participó en uno de los montajes de danza más exitosos con el grupo *Corpo* de Belo Horizonte.

Tiene sus obras grabadas por celebridades como Mercedes Sosa, Ella Fitzgerald, Wainy Shortes, Sarah Vaughan, Flora Pyrin y Tony Bennett, pero su trabajo sigue manteniendo una característica que lo diferencia de los demás músicos que han tenido éxito en el exterior: es seguramente el más latinoamericano de todos ellos. No sólo en la temática poética de las letras:

Eu sou da America do Sul / Eu sei voces nao vao saber / Mas agora sou cowboy, / Sou do ou-

ro, / Eu sou voces, / Sou do mundo, / Sou Minas Gerais, " en "*Para Lennon y Mc Cartney*".

La melodía de sus canciones también tiene una dosis de magia del dolor y de la delicia de ser latino, de ser tercer mundo. Como en San Vicente:

"Coracao americano, / Acordei de um sonho estranho / Com gosto de vido e corte / Com sabor de chocolate. Ou do grito de libertacao

da America pobre / A liberdade que espera / Por ti, irmao e hermano, / Só brota em ponta de cano, / em brilho de punhal puro. / Brota em guerra e em maravilha / Na hora, dia e futuro / Da espera, virá" de la canción "*Canto latino*", en compañía del cineasta Ruy Guerra.

Milton Nascimento, el Brasil es acusado con razón de ser un país latinoamericano que siempre vivió literalmente de espaldas a América Latina. En la música en cierta forma, esto se refleja, porque son pocos los músicos que asumen su latinidad aunque felizmente no consigan siempre esconderla en sus obras. Tú, por el contrario, siempre fuiste un músico plenamente ligado a la latinidad. A qué atribuyes tú esta ligazón?

Soy un minero del interior, criado en aquello que convencionalmente se llama "casa minera". O sea, aquella casa que siempre tiene sus puertas abiertas para las personas, principalmente para los amigos, y para el mundo. Minas por ser un estado mediterráneo —cercado de montañas por todos lados, lo que tiene mucho que ver con los Andes— tal vez sea el estado brasileño que más se identifica con los demás países latinoamericanos. El escritor Fernando Gabeira acostumbra decir que la convivencia con las montañas, el aislamiento del mar, hace del minero un ciudadano del mundo, un ser universal, aunque tenga fama de cerrado, de callado. Yo concuerdo con él.

Musicalmente la ligazón del minero con la latinidad se traduce en tres por cuatro y derivados de tipo seis por ocho. Pero también en cuatro por cuatro. La latinidad del minero es una cosa que sale de adentro para afuera que lleva a la universalidad.

Y, concretamente, cómo se expresa en tu obra esa latinidad a la que te refieres?

Antes de hablar de esto quiero responder a un asunto que quedó de la pregunta anterior. El Brasil es un país extraño en el cual se habla mucho de hermano y hermanos latinos pero cuando alguien habla castellano cerca el camarada tuerce la nariz. Ahora, conmigo acontecieron dos cosas importantes. Cuando vivía en

Tres Puntas, siendo niño, me gustaba salir por los campos para oír la música del habitante del interior. Un tipo de música del interior del Brasil que tiene mucho que ver con América Latina. Me gustaba oír también los ecos de las montañas. Minas es muy religiosa. Y a mí me gustaba ir a la iglesia con mis padres para oír los coros, la música sacra, los ecos de las voces en las iglesias. Más tarde, cuando comencé a cantar en los bailes de la vida la gente me obligaba a cantar de todo: fox, bolero, tango, mambo, diabó, etc. A la gente le gustaba aquello. La música funcionaba como un carro, el jefe del grupo era Babalú. Otra cosa interesante: cuando pequeño a mí no me gustaban los cantantes porque ellos tenían voces impostadas. Prefería a las cantantes mujeres especialmente Angela María, una gran cantante brasileña, o Ima Sumac, que según me consta es o era peruana. Me contaron que Ima Sumac habría sido una princesa inca. Lo que me encantaba de las voces femeninas era que ellas cantaban con el corazón.

Pero tu ligazón musical con América Latina fue mucho más concreta. No es así?

Sí. Conmigo sucedió un hecho interesante: cuando hicimos canciones como San Vicente, Pablo, etc. las personas de varios países comenzaron a identificarse con aquella música y se convirtieron en una especie de divulgadores nuestros en América Latina. El mejor trabajo de música latinoamericana que yo he visto es el del grupo chileno *Agua*, integrado por muchachos de 15 a 20 años.

Ellos vinieron al Brasil huyendo de la dictadura de Pinochet. Fue a través de aquellos muchachos que tuve un contacto más estrecho con las cosas de América Latina. Ellos me pusieron en contacto con la música, literatura, ideas, todo. El disco "*Gerais*" lo grabamos con el grupo *Agua* que, desgraciadamente, se disolvió. Con "*Gerais*" ocurrió un hecho importante, Mercedes Sosa participó en el disco. Fue la primera vez que ella grabó en el Brasil. A partir de ahí mi casa se convirtió en una especie de embajada de artistas latinoamericanos en el Brasil. Desde el bailarín Oscar Arraes hasta músicos como los del grupo *Acua-*

be Tacuabé del Uruguay, pasando por el argentino Leon Gieco. Trabé contacto con artistas del Caribe como Pablo Milanés y Silvio Rodríguez y con una serie incontable de otros artistas. Una relación estrechísima.

Ya que, en cierta forma tú comenzaste a hablar de tu carrera musical (que como se ve, está umbilicalmente unida a la latinidad desde el comienzo de tu vida), cuándo es que la música entró en tu sangre?

Mi madre acostumbra decir que cuando nací yo canté en vez de llorar, después del parto. Hecho que es verdad. De pequeño aprendí a tocar el acordeón (instrumento que se toca mucho en el interior del Brasil). Mi diversión, además del fútbol era inventar historias para contarlas a los otros niños. Para cada persona que conocía yo inventaba una melodía. Ya en ese tiempo también se desarrolló en mi un amor brutal por el cine. A los 14 años ya era profesional de la música tocando y cantando en conjuntos, en la radio de la ciudad, donde pudiese.

Wagner Tiso, tu socio y arreglista de algunas de tus canciones también es de Tres Puntas. Ustedes tocaron siempre juntos?

No. A pesar de vivir en la misma calle nos conocíamos poco. Wagner Tito entra en mi vida cuando tenía 14 años y acababa de aprender a tocar la guitarra. Esta es además una historia curiosa, porque la guitarra entró en mi vida casi por casualidad. Mi abuela mandó una guitarra de regalo para mi mamá y cuando llegó la encomienda fui yo quien la recibió. Hasta hoy está mi madre esperando la guitarra de la abuela.

Entonces tú aprendiste a tocar la guitarra solo. Aprendiste música de oído?

Al principio sí. Pero siempre tuve facilidad para aprender teoría y he ido desarrollando esa habilidad a lo largo de mi vida. Después, junto con Wagner y otros compañeros, hicimos varias bandas para tocar en ciudades de la región de Tres Puntas y fui perfeccionando mi trabajo. Mas fue en Belo Horizonte que las co-

sas comenzaron a suceder realmente en mi vida de músico.

Por qué?

Porque resolví ir a Belo Horizonte a tentar la vida (como se dice en Minas) y lo logré conociendo a Marcio Borges, un músico de peso que me estimuló a componer. La gente cantaba en los bailes, boites, etc., y hacía nuevos arreglos para las canciones que eran parte de nuestro repertorio. Esos arreglos eran en verdad, nuevas melodías. Recuerdo perfectamente la primera vez que compuse una canción. Era alrededor de 1963 y Marcio y yo acabábamos de ver la película "Jules et Jim" de Truffaut y fuimos, encantados por el film, directamente a casa para componer. De aquella sesión salieron tres canciones: "Gira, Girou" "Creença" y "Paz do Amor", que aún no he grabado. Fue con Marcio Borges que aprendí a oír más sistemáticamente el jazz.

Tú formas parte de una generación de músicos geniales como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, para citar algunos, que tienen su correspondiente, por ejemplo, en la genialidad de la selección de fútbol que campeónó en el mundial de 1970. Fue una generación que creció en un período de libertades democráticas y del Brasil optimista de antes de la dictadura implantada en 1964. El Brasil de Juscelino, de Jango Goulart, de las reformas de base, y de la generación que luchó en 1968 contra la opresión. Cómo hacer música en pleno período de la dictadura militar, de las torturas y de la censura del Estado?

La dictadura militar fue algo que nos hizo sufrir mucho. Teníamos que inventar mucho, ser muy creativos para decir lo que estábamos sintiendo, sin que la censura se entrometiese. Teníamos que crear y evitar los cortes de la censura, al mismo tiempo. Aún así, fue una época muy dura. Fui interrogado varias veces por la policía por mis composiciones. Mi disco "Milagre dos peixes" en 1974, fue totalmente censurado. Vivíamos la lucha del toro contra el torero. Ni por eso nos entregamos, participamos en las luchas estudiantiles contra la dictadura,

cantamos en festivales, circuitos universitarios y otras manifestaciones. Mi militancia fue siempre muy ligada a los estudiantes.

Es curioso que, a pesar de cantar y componer dentro de un proceso más amplio de lucha del país contra el régimen militar, tu obra musical —aunque fuerte política y emocionalmente— no tuviera las características que marcaron a otros artistas de la época, la de la protesta política. Tu obra musical es más universal. A qué se debe esto?

Se trata de una disposición para encarar las cosas que conviven naturalmente conmigo. No pertenezco a ningún partido político, a ninguna secta religiosa, nada. Canto aquello que creo, que creo que tengo que decir. Fue en ese sentido que abracé, por el valor que tenía, en 1982, la campaña de las directas-ya, una campaña que conmovió al país entero contra la dictadura militar y por la democratización del país. Fue una cosa bella, la Nación entera manifestándose contra la opresión.

Volveremos sobre la política más tarde. A pesar de ser formado más en los "bailes de la vida" que por los bancos de la academia, tú eres considerado por la crítica como un músico sofisticado, algo así como un músico para iniciados en jazz, clásicos, etc. ¿tú concuerdas con esta visión acerca de tu obra?

Es una cosa graciosa: cuando comencé mi carrera nacionalmente la crítica me calificó de sofisticado, difícil y otras cosas más. Una marca tan fuerte que los dos mayores mercados del Brasil (Río de Janeiro y Sao Paulo) estuvieron cerrados para mi trabajo durante un buen tiempo. Tuve entonces que salir para el interior del país, cantando y mostrando mi trabajo. ¿Y qué pasó? Canté ante 5 mil, 10 mil personas en teatros y plazas públicas y todos sabían mis me-

lodías, cantaban las letras conmigo. El pueblo no entiende cosas como sofisticadas o no, cuando se trata de música. El pueblo oye una melodía y, si le gusta, la canta. Yo aprendí así, supe que había prejuicio musical cuando trabé contacto con la llamada "inteligencia" brasileña de los

grandes centros urbanos. En Tres Puntas no tenían eso.

Pero la sofisticación de tu obra no tenía que ver con el proceso que ocurrió en el Brasil en la época de tu formación: el bossa nova, con toda su influencia jazzística?

Si. Entiendo que el bossa nova significó una revolución estética y musical fundamental para la música popular brasileña. Ya dije hace poco que no me gustaba la voz de los cantores de la década de los 50 en el Brasil, aquella cosa impostada. Dije también que por esa causa me gustaban Angela María e Ima Sumac. Pues bien, Joao Gilberto y la gente del bossa nova acabaron proporcionando una nueva forma de cantar para el músico brasileño. El me influenció mucho. Y ya que hablamos de jazz y de suavidad en el cantar, otro que ejerció mucha influencia en mí fue Ray Charles.

Cuando se habla de tu obra viene luego a tono el Club de la Esquina. Por otra parte, además de la música que tiene ese nombre, tú tenías dos LP llamados Club de la Esquina. También se da el nombre Club de la Esquina a una especie de movimiento musical de mineros (nacidos en Minas Gerais) que tenía en ti a una especie de líder. ¿Cómo defines tú el Club de la Esquina?

Siempre estuve en contra de eso del Club de la Esquina, porque da una idea de encerramiento, de grupo aislado, de "*panelinha*", como se dice en el Brasil. Entretanto, la prensa fue más fuerte que nosotros y la cosa fue pegando. Club de la Esquina, esquina, es una cosa normal en la vida de cualquier persona. O sea, amigos que se reúnen, conversan, tocan instrumentos, cantan, crean melodías y letras juntos. El nombre surgió después que yo y Ló Borges (el hermano menor de Marcio Borges) y Marcio Borges hicimos dos composiciones llamadas Club de la Esquina.

Y después la gente se reunía en la esquina de la casa de Ló, en un barrio llamado Santa Teresa, en Belo Horizonte, para cantar y oír los insultos de los vecinos. De ahí resolvimos

hacer una composición que tuviese como temática poética la vida de los rapaces vista desde el punto de vista de la esquina de una ciudad como Belo Horizonte. Ahora, el Club de la Esquina no tenía solamente mineros, como se dice, durante mucho tiempo. Había en el grupo gente de todos los lugares del Brasil. Además, no era un club cerrado a un grupo aislado, por el contrario, era una esquina abierta para las personas y para el mundo. Sigue siendo así hasta hoy.

Milton Nascimento salió de Tres Puntas, de las esquinas de la vida y hoy es ciudadano del mundo. Cómo afecta este cambio en tu vida?

Es un proceso que me hace feliz. Se trata de una oportunidad gratificante que la música me proporcionó. La de salir por el mundo conociendo lugares nuevos, personas interesantes, nuevas formas de pensar, de tocar y de hacer amigos. Una oportunidad de renovarme también como músico, como artista. Se trata de un privilegio que la música me permite vivir.

La manera en que te refieres a tu carrera actual me llevó a pensar una cosa que siempre se me ocurre cuando veo a alguien cantar para mucha gente, que es la relación de fascinación, de empatía mágica, entre el cantor, el músico y el público. ¿cómo sientes tú esta relación?

Es la cosa más impresionante, mágica, fantástica que pueda ocurrir con una persona. Cuando estoy en el escenario cantando para las personas ocurren tantas cosas, que muchas veces la gente no llega a racionalizar. Es un momento bonito, sensual en cualquier sentido que se quiera dar al término. Se asemeja con algo religioso, místico. Para mí es un momento en que el ser humano se ve libre de sus prejuicios, de los muros que castran su vida y deja que el canto penetre su alma. Una relación de intercambio perfecto entre cantor y público.

Esta relación mágica con el público, naturalmente pierde mucho de su encanto cuando el artista utiliza los medios de comunicación de masas para mostrar su trabajo. De qué manera sientes tú la relación

con el público mediada por los medios de comunicación masiva?

Mira, yo toco el piano, la guitarra, el acordeón, compongo música, hago televisión, radio, disco, todo esto como una especie de preparación para un gran encuentro. Para el momento del escenario, del encuentro directo con el público. Por esto me emociono cuando estoy grabando en video tape para la televisión, una cinta o un disco. Todos son preliminares del gran encuentro.

Tú diste a entender hace poco que eres, en cierta forma, una persona privilegiada porque conseguiste con la música un cre-



cimiento humano y material que pocos lograron, principalmente en el Brasil. Formas parte de un equipo de productores culturales brasileños que consiguieron a pesar de las dificultades, desarrollar un trabajo respetado en el mundo entero, a juzgar por el cinema novo, por la música popular brasileña, por las artes plásticas, etc. El Brasil de hoy es un país muy cerrado a los nuevos valores, a pesar de no temer más a la censura del Estado. El Brasil de hoy es un país en donde la industria cultural se mueve dentro de las reglas del llamado capitalismo salvaje a pesar de la apariencia de moderno que trata de divulgar. ¿Cómo analizas tú este proceso?

Concuerdo contigo en relación al hecho de que pertenezco a una generación de privilegiados en lo que se refiere a la contingencia de haber vivido un proceso que propició el surgimiento de varios productores culturales de peso en el país. Durante mucho tiempo tuve un programa de música popular que era reproducido en diversas emisoras de radio de Minas Gerais. Un cuidado que siempre tomábamos era el de abrir espacio para los nuevos cantantes, instrumentistas y compositores. Avisábamos siempre por el aire que estábamos abiertos a las colaboraciones de los nuevos y que nuestros programas significaban un espacio abierto para lo nuevo. Recibimos en nuestros programas un número significativo de colaboraciones de artistas de todos los lugares del Brasil. Una cosa impresionante. La mayoría, buenos trabajos. Lo que me preocupa es que esta tanda de gente buena, seria y creativo, está abandonada. No tienen cómo aparecer. Y ellos son justamente aquellos creadores que tienen la misión de preservar y expandir nuestra cultura. Pero ellos no tienen cómo hacerlo. Es una lástima que esto ocurra.

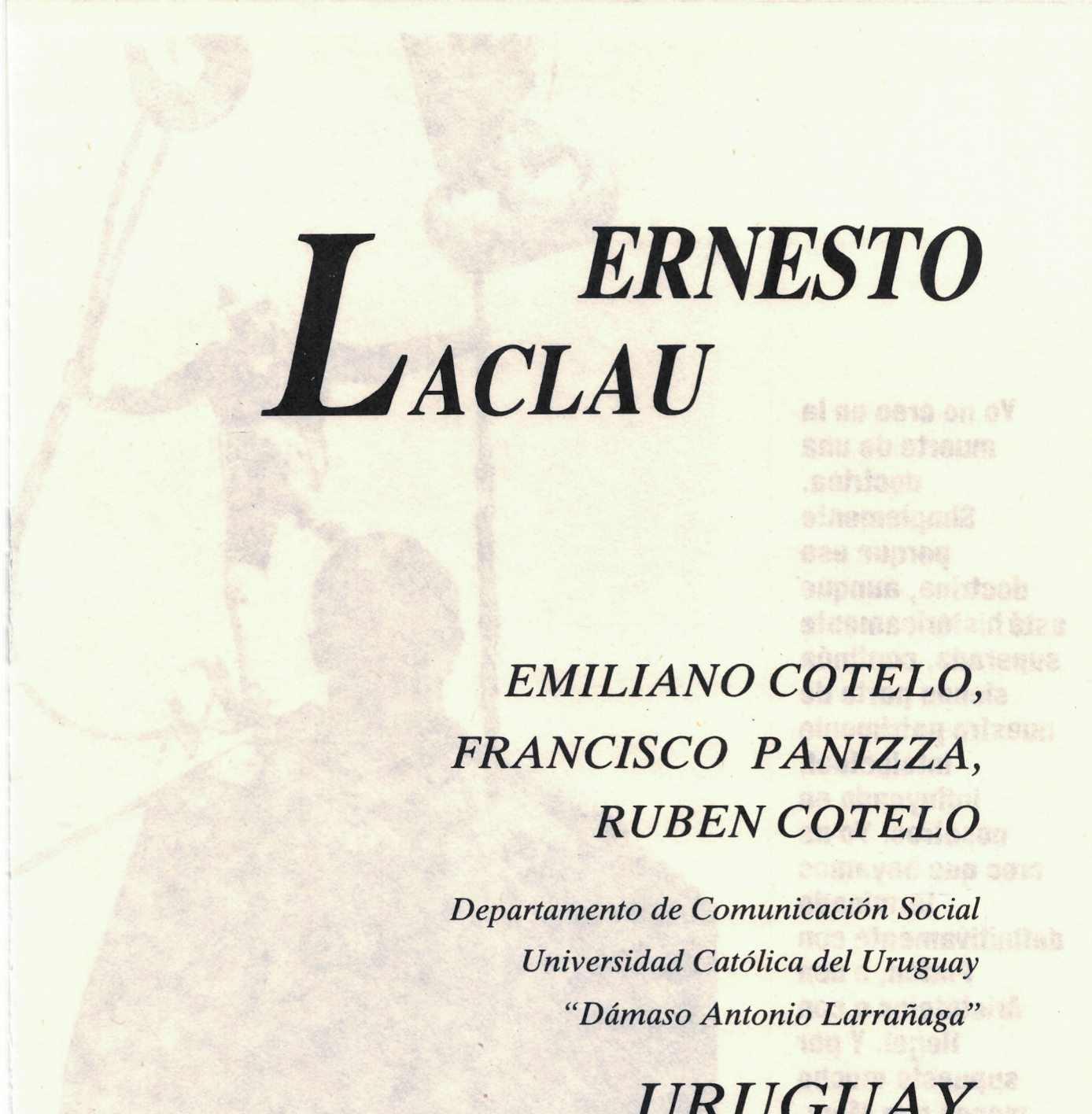
¿A qué o a quién atribuyes ese proceso de castración de la cultura brasileña?

No sabría decirlo. Pero tengo la certeza de que existen fuerzas poderosas que quieren

echar nuestra cultura en un ghetto, quieren esterilizarla como esterilizan a las mujeres pobres del Nordeste brasileño, las mutilaron sin que ellas tuvieran el derecho de saber lo que hicieron con su cuerpo.

Para terminar, una pregunta sobre política. Tú fuiste, como recordaste hace poco, uno de los artistas que más ofrecieron su trabajo, prestigio y dedicación a la campaña de las directas-ya y, de cierta manera, para lo que se denominó la Nueva República. Este movimiento, desgraciadamente, acabó frustrando al pueblo brasileño. La corrupción campea en el gobierno, el hambre y la miseria se extienden a todo el país, la insatisfacción es generalizada. Todo sigue como en los tiempos de la dictadura, nada ha cambiado. ¿Cómo te ubicas tú respecto a este proceso?

En mi último disco hay un tema musical que hice con Fernando Brant (el autor de *Travessia* y el compañero más constante de Milton) en el cual mostramos nuestra desesperación con lo que la Nueva República hizo con el país. Se trata de una arbitrariedad con la historia del pueblo brasileño. Un pueblo que salió masivamente a las calles para protestar contra la dictadura militar, para exigir democracia y mejores condiciones de vida, y acabó siendo engañado por los políticos y otros que ahora están en el poder. Esto es algo inhumano. Ve lo que está sucediendo en la Amazonía en términos de destrucción ecológica, crímenes y presiones contra los indios. Es preciso tener cuidado. Porque lo que pasa en la Amazonía es la misma miseria, irrespeto al ser humano y destrucción de la naturaleza, de lo que está sucediendo en el país entero del Este al Oeste, de Norte a Sur. Hay polución en las playas, en las calles en los ríos, es miseria, todo. Se cuentan con los dedos los ríos que no están contaminados en el país, por ejemplo. El río San Francisco (llamado el río de la Unidad Nacional) está muriendo. Todo esto me decepciona. Aun cuando tenemos un pueblo de espíritu fuerte, de lucha. Un pueblo que sabe enfrentar la adversidad haciendo broma hasta de su miseria. Yo creo en el pueblo.



L **ERNESTO** **LACLAU**

*EMILIANO COTELO,
FRANCISCO PANIZZA,
RUBEN COTELO*

Departamento de Comunicación Social

Universidad Católica del Uruguay

"Dámaso Antonio Larrañaga"

URUGUAY

Yo no creo en la muerte de una doctrina. Simplemente porque esa doctrina, aunque esté históricamente superada, continúa siendo parte de nuestro patrimonio intelectual, influyendo en nosotros. Yo no creo que hayamos terminado definitivamente con Platón, o con Aristóteles o con Hegel. Y por supuesto mucho menos con Marx.



A propósito del “der

Tres preguntas pueden sintetizar el contenido de la conversación que se inicia a partir de este momento:

— ¿Qué viene después del marxismo?

— ¿Es posible, es correcto hablar ya de un Post-Marxismo? y también, en forma más general,

— ¿Cuál es el futuro de las izquierdas en el mundo, después de los cambios en Europa del Este?

Para esta entrevista el invitado es el Profesor Ernesto Laclau. El es argentino, profesor de Ciencia Política en la Universidad de Essex, Inglaterra.

La presencia del profesor Laclau se debe a los buenos oficios del señor Francisco Panizza, politólogo uruguayo que ha estado últimamente mucho tiempo en el exterior. Acaba de regresar de Essex, justamente.

Rubén Cotelo: Vivimos un fin de siglo un poco desconcertante, preñado de perspectivas y sobre todo de interrogantes, pasan cosas absolutamente imprevistas, inconcebibles hace apenas unos pocos meses. Para eso yo quiero leer un cable de ANSA que se publicó en la prensa de Montevideo, en *El Día*. Allí dice que todos los monumentos dedicados a Carlos Marx y a Vladimir Ulianov "Lenin" serán desmantelados y

embalados para las próximas generaciones en la ciudad ucraniana de Ternopol, según decidió el Concejo Municipal local, es decir, el de Moscú. Un largo debate llevó a la decisión de desmantelar los monumentos antes del 450º aniversario de la fundación de la ciudad, informó la agencia Tass, y agregó que además de las dos estatuas de los Padres del Comunismo, el Concejo Municipal había decidido quitar el Obelisco de la Gloria y todos los monumentos militares.

Bueno, esto de llevar a un depósito, de enterrar los monumentos a Marx y Lenin lo sumen a cualquier observador en un mar de preguntas, algunas de las cuales vamos a plantear al Prof. Laclau. Parecería en consecuencia que nos encontramos en la segunda muerte de Lenin y quizás también de la de Marx. Cuando hablo de segunda muerte, pienso en una estupenda novela de Jorge Semprun, cuando hablaba de la segunda muerte de Ramón Mercader, el asesino de Trotsky. Y es cierto que en este mundo, nosotros vivimos muchas muertes, incluso a veces morimos antes de morirnos físicamente. Y a veces tardamos más, porque nos tienen que enterrar dos y tres veces. A Lenin parecería que ahora sí lo están enterrando. Stalin murió en el vigésimo congreso hace 30 años, casi 30 años. Parecería que ahora le toca el turno a Lenin. Es así Prof. Laclau?

Prof. Laclau: En términos globales yo diría que sí, pero quisiera plantear, ubicar el problema en una perspectiva histórica más amplia. Es decir, qué es lo que ha sido históricamente el Marxismo, y qué es lo que ha sido ese específico momento que fue el Leninismo. En un libro que hemos escrito con Chantal Mouffe hace algunos años, que hemos llamado "*Hegemonía y Estrategia Socialista*" tratamos de presentar el desarrollo del mundo contemporáneo centrado alrededor de la categoría de la Revolución Democrática. Una revolución que empezó hace 200 años y que trató de proyectar las demandas sociales, las reivindicaciones sociales a campos cada vez más amplios. Yo creo que el Marxismo fue un momento específico de la Revolución Democrática y el Leninismo también. Y que es porque el proceso mismo de la revolución democrática se ha ampliado crecientemente, que hoy nos encontramos en la presente crisis. Déjeme explicarle mi punto de vista alrededor de esta formulación.

La Revolución Democrática se inició en el siglo XVIII, alrededor de la categoría del ciudadano, es decir, de una esfera de derechos políticos que dejaba sin tocar todo el campo de lo privado. El Marxismo surgió, y el Socialismo en general, surgió como un intento de expandir la revolución democrática al campo de las relaciones económicas. Y hoy día, todos

umbra" del MARXISMO

los nuevos movimientos sociales, están conduciendo a una ampliación creciente de esa revolución democrática. El Marxismo creyó evidentemente de modo erróneo, que había un agente privilegiado de cambio histórico de la revolución democrática que era la clase obrera. Hoy día, sabemos que hay agentes históricos mucho más fragmentados. Y el Leninismo fue un intento de tomar en cuenta la heterogeneidad de situaciones creadas por el desarrollo desigual y combinado, creando una dirección política que reemplazara a una unidad de clase que se iba disolviendo crecientemente. Esa unidad política era el Partido. Y en este sentido el Partido tenía que ser una vanguardia, porque representaba una unidad futura de la clase obrera, que en aquellos momentos, por el desarrollo insuficiente del capitalismo, no conseguía encontrar el punto de su unidad. Pero estas dos teorías, la teoría de la centralidad de la clase como agente del cambio histórico, y la teoría de la reconstitución revolucionaria de la clase alrededor del Partido, hoy día evidentemente están desechadas.

Yo creo que en todo este proceso la revolución democrática se está ampliando precisamente porque hay nuevos agentes históricos que están emergiendo: el Movimiento Feminista ha tenido una importancia capital, la movilización de las minorías raciales, sexuales, de distintos grupos, el

Movimiento Ecologista, están planteando nuevas reivindicaciones que ya no se pueden unificar ni alrededor de un agente del cambio social, dado por la estructura social, ni alrededor de una unidad política.

Francisco Panizza: Ahora, esa revolución democrática de la que tú hablas, durante mucho tiempo se vio como una división, una lucha entre la izquierda y la derecha. ¿Cómo podemos ver la revolución democrática de nuestro tiempo? ¿Todavía en una con-

"La distinción entre izquierda-derecha con sus contenidos tradicionales no puede hoy día mantenerse, simplemente porque hoy la pluralidad misma de las reivindicaciones sociales no se da unida alrededor de un polo único"

frontación derecha-izquierda? ¿O hay una disolución de esa frontera que existía? ¿Hay un triunfo final de la derecha, en todo caso, en el cual la izquierda haya perdido vigencia histórica?

Prof. Laclau: Yo no creo que este sea el caso en absoluto, yo

creo que aquí hay dos problemas que deben ser diferenciados. Por un lado es cierto que la distinción izquierda-derecha con sus contenidos tradicionales, no puede hoy mantenerse, simplemente porque hoy la pluralidad misma de las reivindicaciones sociales no se da unida alrededor de un polo único. Recuerdo, por ejemplo, Saint Justany, curso de la Revolución Francesa, cuando afirmaba que la unidad del pueblo es la destrucción de aquello que se opone a él. Es decir, que esta dualidad de campos es algo que en muchos sentidos se está disolviendo. Pero esto no es porque la derecha en su sentido clásico esté ganando la partida. Lo que yo creo es que se trata de constituir una nueva forma de izquierda, que va a ser una izquierda democrática, pero de izquierda democrática radical, en el sentido que la estoy planteando. No hay que olvidar que si la planificación a través de la regularización burocrática ha fracasado, los mecanismos automáticos del mercado en el que el discurso de la derecha tradicional se fundaba, también han fracasado. Lo que yo creo es que tenemos que ir avanzando hacia una nueva concepción de la regularización social, que parta de la acción pragmática de distintos grupos. Por ejemplo, grupos de consumidores, grupos afectados por la polución del ambiente, es decir, que el problema de la regularización social se presenta considerablemente más complejo que en el pasado, pero

esa es la dirección, para mí, en la que una nueva izquierda debe moverse.

Rubén Cotelo: Profesor, ¿entonces en consecuencia lo que entró en crisis total es la concepción del Partido Vanguardia, de acuerdo con Lenin? Lenin había interpretado a partir de Marx, que el protagonismo de la Historia tenía que ser a través de la clase más deprimida, que era la clase proletaria. Parecería en todo caso que el progreso tecnológico y el avance económico ha logrado de alguna manera, e incluso a partir de la Revolución de 1917 en Rusia, otorgar esos derechos y beneficios a la clase proletaria, con lo cual habrían sido cumplidos esos objetivos de la Revolución de 1917. En tanto que fueron quedando de lado, y usted lo decía muy bien, otro tipo de movimientos y demandas latentes o que después surgieron. ¿Es así?

Prof. Laclau: Yo no creo que sea enteramente así, porque sería una visión muy optimista pensar que las reivindicaciones obreras fueron satisfechas por la Revolución de 1917. Hemos visto en la Unión Soviética enormes movilizaciones obreras en el curso del último año y medio, que muestran mineros del Don Bass, por ejemplo, ese es el caso más claro, que muestran que el nivel de demandas es mucho más bajo que el nivel de demandas en Europa Occidental.

Es decir, que parten de un nivel histórico más bajo. O sea que yo no creo que se pueda considerar a la Revolución Rusa de ninguna manera como una revolución obrera. Lo que se dio en el proceso de la Revolución Rusa fue un intento de acortar la distancia que tenía un país inmensamente atrasado con el Occidente Capitalista, y esto se dio a través de una entronización de una burocracia. Pero yo creo que las demandas obreras son tan válidas en la Unión Soviética hoy día, como las demandas de los otros grupos.

"Tenemos que ir avanzando y se está en los hechos avanzando, hacia una nueva concepción de la regularización social, que parta de la acción pragmática de distintos grupos".

Simplemente la clase obrera no tiene ya el protagonismo que tenía en el pasado.

Francisco Panizza: Como nos recordaba Rubén Cotelo, estamos en el fin del siglo. Ahora, los fines de siglo siempre han sido tiempos de escatologías y utopías. ¿Existen, cuáles son, y, es posible tener nuevas utopías en este fin de siglo? ¿Cuáles son las nuevas es-

catologías, los nuevos demonios que asolan a la humanidad en este fin de siglo?

Prof. Laclau: Bien, ahí yo quisiera contestarte recordando una distinción muy clásica que hacía George Sorel entre utopía y mito. El decía que la era de las utopías estaba terminada y yo estoy de acuerdo con él. El concepto de utopía es un concepto que se refiere a una sociedad reconciliada, una sociedad transparente a sí misma, una sociedad en la cual todo antagonismo ha sido eliminado. Es decir, que desde este punto de vista, hoy día no tenemos más utopías. Y está bien que no las tengamos porque no creemos que esa transparencia y esa reconciliación que elimine radicalmente el poder, sea un valor positivo. Pero de otro lado, lo que tenemos que crear, y eso es uno de los problemas básicos para la izquierda hoy día, son nuevos mitos sociales, es decir, nuevas formas de pensamientos capaces de galvanizar el imaginario colectivo.

Rubén Cotelo: Sin mitos en el sentido estrictamente funcional, positivo, mito no como mistificación, sino como impulso.

Prof. Laclau: Claro, una concepción positiva del mito. El mito para Sorel era la huelga general, es decir, algo que podrá ocurrir o no ocurrir, pero en todo caso permite dar una coherencia a todas las ac-

ciones colectivas. El Feminismo ha creado mitos, el movimiento Gay ha credo mitos, los ecologistas crean mitos constantemente, en este sentido preciso. O sea que la dimensión mítica de la vida política no se puede eliminar, de lo contrario habría solamente el pragmatismo limitado de los burócratas.

Pero yo quiero aprovechar de tu pregunta para decir que en esta conversación quizá hemos focalizado la cuestión sobre el derrumbe del comunismo como forma exclusiva de concebir a la política. Yo creo que también hay otra forma muy importante en la tradición de la izquierda, que en sus formulaciones clásicas está llegando a su fin, que es la Social Democracia tal como fue concebida desde principios de siglo hasta el fin del estado de bienestar. Porque la Social Democracia compartía muchos de los mitos del comunismo, no hay que olvidarlo, del Leninismo. Compartía en primer lugar la creencia en la centralidad de la clase obrera; coincidía en la necesidad de un estatismo radical en la planificación económica. Y fue tan burocrática en su forma de concebir la política, como el comunismo, el tipo de intervención estatal era distinto porque el Estado era distinto. Pero de todos modos se creía en la magia que derivaba de la intervención del Estado como organización burocrática.

Rubén Cotelo: Más aún: el modelo de partido que absorbió Lenin era el de la Social Democracia Alemana. La Social Democracia del renegado Kautsky, simplemente que le dio mucha más disciplina y organización, pero sigue siendo una constitución poco menos que germánica y militar la que tenía Lenin en la mente, y que en definitiva también estaba en la Social Democracia Alemana.

Prof. Laclau: Sí, por ejemplo: yo puedo recordar el debate acerca de la huelga general o del

"La dimensión mítica de la vida política no se puede eliminar, de lo contrario habría solamente el pragmatismo limitado de los burócratas".

predominio relativo del partido de los sindicatos en la conducción de la Social Democracia Alemana que tuvo comienzos a principios de siglo. Y allí el predominio del Ensil del objetivo final del movimiento tal como fuera formulado en Kautsky está dado a través del control de todas las formas concretas de acción social por la organización partidaria. Las formas concretas de esas organizaciones son muy distintas que las leninis-

tas, pero exigía la idea de una dirección política que de este modo derivaba su autoridad de la percepción del final último del movimiento. Un poco toda la tesis stalinista del sentido objetivo de las acciones como un sentido que escapa a la comprensión de los agentes sociales inmediatos, es algo que está pre-anunciado por todo el discurso de la Social Democracia Alemana o sea que coincido con usted, Cotelo.

Francisco Panizza: Creo que tal vez sería necesario hacer una aclaración entre la crisis de la Social Democracia como concepción de la política y la crisis o no de los Partidos Social-Demócratas. Y voy a la siguiente pregunta porque en Europa los Partidos Social Demócratas en muchos casos gozan de buena salud. Sería interesante introducir aquí un poco ¿cómo ves tú la Social Democracia Europea? ¿En qué sentido está cambiando, adaptándose y viéndose afectada por estos cambios?

Prof. Laclau: Voy a dar por ejemplo un caso que conozco directamente, el caso del Laborismo inglés. En el caso del Laborismo inglés nosotros vemos que está hoy día enteramente en crisis, aunque aparentemente saliendo un poco de ella en su peor versión y aunque se está aproximando al poder nuevamente por primera vez en diez años. ¿Cuál era la forma histórica que unió el Laboris-

mo inglés? Una con relación estrecha entre Partido y sindicatos.

Rubén Cotelo: Más bien el Partido Laborista fue una emanación de los sindicatos.

Prof. Laclau: Originariamente así está en lo que se llamó el *Plow Bolt*, el hecho de que los sindicatos participan directamente en las elecciones en los Congresos del Partido Laborista, de acuerdo al número de afiliados del sindicato, sean laboristas o no. Y estaba basado en un tipo de sociedad en la cual los sindicatos absorbían el conjunto de las demandas sociales y las negociaban directamente sobre el Estado. O sea que el modelo clásico del laborismo se fundaba en estos dos pilares: -concentración de las demandas sociales y vehiculización de las mismas, vía sindicatos y planificación estatal. Ahora, por varias razones estos dos aspectos hoy día están en crisis.

Rubén Cotelo: Una de las fuentes del laborismo británico, la base, eran, efectivamente los sindicatos, los *Trade Unions*, pero también un conjunto de intelectuales, también la sociedad Fabiana, por ejemplo, es decir George Bernard Shaw, los esposos *Wave*; ellos le dieron una contextura ideológica, una formulación culturalmente aceptable a todo eso. Y le proporcionaron lo que después en francés se llamó "*Cuadros*". ¿Es así?

Prof. Laclau: Es así, exactamente. En realidad el movimiento sindical originariamente no tenía ideología, la unión entre el estatismo del Partido laboral (la política de nacionalizaciones) y su base obrera fue dada por los intelectuales que usted está señalando. La influencia de Nave, al final de la Primera Guerra Mundial fue predominante en la redefinición del conjunto de la política laborista. Pero lo interesante es ver allí cómo esos dos fundamentos están en crisis, y eso yo creo que se puede generalizar al contexto europeo. Están en crisis por distintos motivos: en primer lugar los sindicatos no tienen la capacidad de absorción de la protesta social que existía hace unos años, está pasando un nuevo modelo de acumulación el llamado *Post-Fordista*, que ha roto con la fábrica como gran centro en la vida obrera en el sentido clásico. Hoy día tenemos una proliferación de pequeñas empresas, es muy difícil tener una sindicalización de todos estos elementos, con lo cual el poder de los sindicatos está disminuyendo dramáticamente.

Emiliano Cotelo: ¿Ese es un dato de la realidad inglesa solamente?

Prof. Laclau: No, es un dato de la realidad internacional. La era de lo que se ha dado en llamar el capitalismo desorganizado. El segundo aspecto de este primer basamento de la política social

demócrata clasista es que al mismo tiempo que disminuía esta capacidad de los sindicatos de vehiculizar en protestas sociales, muchas protestas de carácter nuevo emergieron, que no tenían directa relación con la ubicación de los agentes sociales en el proceso productivo. Por ejemplo: en una sociedad como la británica los problemas raciales, hoy día, son bastante serios. En las llamadas *Dickening-cities*, nosotros vemos el crecimiento del número de desempleados, el desarrollo de sectas como los *rastas*, que encauza la protesta social y de esta manera hay una proliferación de demandas insatisfechas y un enrigidamiento de los canales tradicionales. Parte de la crisis electoral del *Labour Party* fue la resultante de esta primera ruptura con la base obrera clásica. Y en Francia se da exactamente lo mismo. La decadencia del Partido Comunista está también ligada a la desintegración de los cordones industriales, que eran el centro de una vida proletaria, hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial. Todo ese mundo evocado por las poesías de *Preveer*, todo esto, simplemente ha desaparecido.

El segundo aspecto es que desde los años '20 se vivió la ilusión de que la planificación burocrática podía equilibrar al sistema capitalista. Y esta fue la ilusión capital de la Social Democracia, y la concibió de un modo rígidamente estatista. La primera ver-

sión en lo que dio en llamar el Capitalismo Organizado vino de Hilferding, pero después encontramos en todo el planismo de Henry de Man, en los años '30; el intento de sustituir la lucha de clases por la planificación estatal. Y eso está a la base de todo el modelo Keynesiano que se va a implantar después de la Segunda Guerra Mundial. Hoy día con la transición a un Capitalismo Desorganizado en que el Estado Nacional no tiene las funciones de regularización y la concentración de poder que tenía en el pasado, este modelo está seriamente conmovido. En esta situación la Social Democracia tiene una especie de crisis de identidad porque todo este mundo al cual pertenecía no puede seguir funcionando realmente de la misma manera.

Rubén Cotelo: Hay un punto que sin embargo debería quedar claro: es que en los orígenes del Laborismo Inglés hablamos de los sindicatos cuando los sindicatos ingleses tienen una tradición bastante des-ideologizada con relación a muchos sindicatos europeos y sobre todo de América Latina y en particular en el Uruguay. Aquí fueron implantados, en el Uruguay por ejemplo, por anarquistas, creo que en la Argentina fue un fenómeno parecido. En cambio en Inglaterra, tienen todavía hoy un sabor medieval, lo tienen aún en Estados Unidos, con lo cual esa base

empieza a tener en materia de ideas, una orientación distinta.

Emiliano Cotelo: Medieval en qué sentido?

Rubén Cotelo: Medieval porque eran unos sindicatos de oficio, los famosos "Guildas". Quiere decir que los orígenes históricos empiezan a ser distintos. Y eso influye tal vez hasta hoy. ¿Es así profesor?

Prof. Laclau: Sí, podría decirse que en cierta medida es así. En realidad el origen de los sindicatos es muy poco ideologizado, como usted lo señala, y si había ideologías que eran importantes al comienzo, estaban dadas justamente no por el marxismo, sino por ciertas formas de cristianismo radical. Kirk Hapil fundador del Labour Party había sido un cristiano. La crisis de los años 40 fue muy importante en este proceso, porque antes, cuando surgieron los sindicatos, las organizaciones obreras, no solamente los sindicatos de distinto tipo, en el período del cartismo, había una cierta unidad ideológica de los sindicatos en torno al cartismo. Luego con la prosperidad de los años siguientes, empezaron a advertir que podían negociar, obtener ventajas negociando directamente con el Estado. Y a través de esto se dio una progresiva des-ideologización que va a caracterizar al movimiento en buena medida a lo

largo de su historia. Pero es una historia compleja, no se puede simplemente reducir...

Rubén Cotelo: Sí, no se puede reducir, pero sus orígenes históricos son distintos.

Prof. Laclau: Sí, son distintos. En cierto momento incluso la influencia soviética, la influencia comunista llegó a ser importante, a tener una cierta significación al menos en el movimiento sindical inglés. Por ejemplo, el Partido Comunista Inglés, que nunca fue un partido de ninguna consideración, era relativamente fuerte en los sindicatos en cierto momento.

Francisco Panizza: Tú hablabas de la crisis de la Social Democracia y la cierta recomposición. Ahora hay otro dato de la realidad inglesa que tú y yo conocemos, que es los problemas que enfrenta Thatcher ahora, como encarnación de una propuesta de una sociedad diferente también. ¿Cómo ves la relación, entonces, entre la crisis de la Social Democracia de Inglaterra y la situación actual del Gobierno y de la contrarrevolución conservadora que Thatcher encarnó?

Prof. Laclau: Yo creo que la contrarrevolución de Thatcher, lo que Stuart Hall ha dado en llamar el populismo autoritario, procedió directamente de la crisis de la Social Democracia. Para usar simplemente un ejemplo, que tú y

yo conocemos bien, el problema en el que el National Health Service, el sistema nacional de salud era administrado. Esa fue una de las grandes adquisiciones del Gobierno laborista en el período pero la administración del National Health Service se dio en una forma super burocrática, interfiriendo en numerosos aspectos con la vida de la gente y provocó muchos resentimientos. El resultado de esto es que esta crítica anti-burocrática fue en parte absorbida por el discurso conservador y tratando de presentar todo tipo de control social como un ataque a la libertad individual. Y no hay duda que aunque el impacto de este discurso no fue total, tuvo un cierto impacto. Es decir, que el populismo de derecha de Margaret Thatcher en Inglaterra está directamente enraizado en la crisis de la Social Democracia. Por eso me parece que cualquier futuro que el Laborismo vaya a tener, tiene que estar ligado a formas democráticas de control social, porque esto me parece es el punto clave. No hay que contraponer regularización a través del mercado y planificación estatal burocrática. Hay muchas formas del control democrático de distintos grupos, afectados por las decisiones, que pueden crear otros sistemas de alternativa.

Rubén Cotelo: Hablando de alternativa, justamente ¿no podría ser una suerte de resurgimiento

de algunos de los postulados del anarquismo?

Prof. Laclau: Bueno, si lo pensáramos en una muy larga perspectiva histórica, quizás sí, ciertamente hay ciertos elementos de tradición anarquista en movimientos como el ecologista. Pero de todos modos, no hay la negación radical del Poder Estatal que encontrábamos en el Anarquismo. Pero sí, yo aceptaría esa descripción. La otra cosa muy importante para tener en cuenta en la situación inglesa es lo que va a pasar con la Comunidad Europea. Porque si hoy estamos hablando de capitalismo desorganizado, y que el Estado Nacional no es ya más el marco de decisiones importantes, espacios mucho más amplios como la Comunidad Europea pueden crear formas de control democrático. Yo creo que en Europa, hoy día, estamos en una situación en que el Estado Nacional pierde muchas de sus capacidades decisorias, pero aumenta por otro lado, las formas de control local y las formas de control internacionales en entidades como la Comunidad Europea. Ahora, el Partido Laborista había tenido una tradición anti-europea después de la Segunda Guerra Mundial. Pero hoy día es el principal baluarte de la defensa de la integración europea, mientras que el Thatcherismo está violentamente opuesto a ella.

Francisco Panizza: Si me permitís complementar un poco

eso, yo creo que el problema de la integración europea es hoy, y va a ser cada vez más, el problema político más importante de Inglaterra y de todos los países europeos. Y ahí encontramos diversas ideas muy claras, sobre qué tipo de unidad europea se quiere lograr. O sea, tenemos por un lado la idea fundamentalmente de Delors, una Europa integrada en una forma social democrática, es decir, con derechos para los trabajadores, con fondos de ayuda regional, etc. Y la idea de la Thatcher que es una Europa integrada fundamentalmente a través de las empresas. Una Europa en la cual la integración se haga a través de las propias empresas, a través del capital privado. O sea, hay una lucha política y una división que creo que va a dominar los próximos años.

Quería introducir otro punto en el debate. Hace un tiempo estuvo acá la profesora Martha Harnecker y decía que se había acabado en América Latina la etapa de las vanguardias monolíticas y empezaba la idea de las vanguardias compartidas. Apparentemente esto significa que no sólo los trabajadores eran las vanguardias, sino otros grupos como los estudiantes, mujeres, etc. La pregunta que voy a hacer en la siguiente: ¿Qué es lo que se trata ahora en América Latina: de buscar una vanguardia alternativa, muchas vanguardias o el fin de las vanguardias?

Prof. Laclau: Hoy día estamos hablando del fin de tantas cosas que a veces uno tiene deseos de ser ideológicamente conservador. Pero lo que yo diría es lo siguiente: que la noción misma de vanguardia es una noción que tiene que ser superada. Porque la noción de vanguardia estaba ligada a la idea enteramente leninista de que, por un lado había una clase o un agente histórico con intereses objetivos definidos por el curso de la historia, pero que no tenía directa conciencia de ella. Entonces se necesitaba una organización política que fuera a la vanguardia, expresando los intereses objetivos de ese sector, que podrían ser reconocidos o no por el sector en cuanto tal.

Ahora, todo esto está dominado por una concepción ideológica esencialista de la historia, que yo creo tiene que ser abandonada. Pero por tanto simpatizo con lo que Martha Harnecker proponía en el sentido de una ampliación del espectro de demandas sociales, pero yo no lo caracterizaría a esto como vanguardia.

Rubén Cotelo: Claro, una multitud de vanguardias, dejan de ser vanguardias, pues forman un movimiento. Que de alguna manera se disuelven o se autodisuelven. En todo caso esto no llevará a la consideración de ciertas vanguardias intelectuales.

Prof. Laclau: Yo creo que la

función de los intelectuales tiene que ser no una función de vanguardia sino que tiene que estar mucho más ligada a lo que Gramsci llamaba los intelectuales orgánicos. Es interesante ver desde el punto de vista de los problemas actuales cómo Gramsci concebía esa función intelectual. La función del intelectual. Intelectual para él no es simplemente el profesor académico, el poeta. Intelectual es cualquiera que articule en un conjunto coherente, demandas y actividades que por sí mismas no presentan ninguna forma de unidad. Por ejemplo un organizador sindical sería un intelectual

todo está dominado por una concepción ideológica esencialista de la historia, que yo creo tiene que ser abandonada

tual en el sentido gramsciano. Gramsci partía del hecho de que había una fragmentación social, y que sólo recomposiciones hegemónicas, rearticulaciones hegemónicas, podían crear voluntades históricas colectivas. Desde el punto de vista de la fragmentación social y de la fragmentación política que existe hoy día, esta actividad hegemónica, recompositiva, creadora, unificadora de

voluntades colectivas, yo creo que es más importante que nunca. Nosotros pensamos en las demandas feministas, las demandas ecológicas, las demandas anti-racistas, no hay nada que ponga necesariamente a todas las demandas de modo espontáneo en una unidad. Esto tiene que ser construido y creado a través de la lucha y de la acción política.

Francisco Panizza: Hemos hablado mucho del Marxismo y de los Partidos Comunistas, pero yo sé que tú has escrito y todavía mantienes un gran interés en otro tema. El tema del populismo, que es un tema que fue muy importante en América Latina en la década del '30, y del '40. Y hoy, encontramos una cantidad de personajes como Menem, como Collor de Melo, como Fujimori, que mucha gente los caracteriza de populistas. Sin entrar en detalles específicos sobre cada uno de ellos, ¿existe un nuevo momento populista en América Latina? y ¿por qué este auge de personajes que surgen de quién sabe dónde?

Prof. Laclau: Yo no podría responder en términos de un análisis de todos los casos concretos, que tú has señalado. Pero lo que querría hacer es una observación de tipo general. En realidad, el populismo en el sentido que nosotros lo hemos entendido en nuestros trabajos y como tú tam-

bién lo has entendido en tu importante trabajo sobre el Batllismo, no tiene que ser concebido como un tipo especial de ideología, sino como una dimensión de la acción colectiva que en una mayor o menor medida siempre tiene que estar presente en la acción política.

¿Por qué hay populismo? Simplemente, porque no hay a nivel de la sociedad civil, una sectorialización de los intereses que deban ser luego representados en la esfera política. La esfera política de alguna manera, cuanto más marginada, cuanto más desintegrada sea la base social sobre la que actúa, más debe constituir a nivel político mismo, la unidad entre todos estos fragmentos. Y entonces un concepto de pueblo que no se liga a ningún dato inamovible de la estructura, surge allí. Yo creo que hay una dimensión populista como tú sabes, en el Partido Comunista Italiano, en la forma en que se constituyó, en la forma en que el Maoísmo llevó a cabo la Gran marcha. Y, evidentemente en América Latina desde los años '30, lo que se da, es una desintegración de los viejos modelos clientelísticos de política, este fenómeno que antes señalábamos en relación con Europa. Todo eso empezó a desintegrarse en cierto momento, por el hecho mismo de la urbanización, por el hecho de que las redes clientelísticas no podían controlar las demandas de las Sociedades en expansión. Y

entonces toda la gente estaba un poco con las raíces a la intemperie. Es decir, demandas insatisfechas por un sistema político tradicional, que no los satisfacía. En ese momento lo que el populismo hace, es dar una expresión a nivel político a aquello que es desinstitutionalizado a nivel de la sociedad global. Con la crisis socio-económica actual no es extraño, por tanto, que intentos de recomposición política, tiendan a formar un carácter cada vez más marcadamente populista, pero esto no es peyorativo.

¿Por qué hay populismo? simplemente, porque no hay a nivel de la sociedad civil, una sectorialización de los intereses que deban ser luego representados en la esfera política.

Emiliano Cotelo: Parecería que si estamos viendo que asistimos, me imagino que muchos bastante doloridos, a la segunda muerte de Lenin. ¿Es también la segunda muerte de Marx, profesor Laclau?

Prof. Laclau: Bien, déjeme decir en primer lugar, que yo no creo en la muerte de una doctrina. Simplemente porque esa doctrina es, aunque sea históricamente su-

perada. Continúa siendo parte de nuestro patrimonio intelectual influyendo en nosotros. Yo no creo que hayamos terminado definitivamente con Platón, o con Aristóteles, o con Hegel. Y por supuesto mucho menos con Marx. Pero, evidentemente, hoy estamos en un clima post-marxista no porque a Marx haya que dejarlo totalmente de lado, sino porque percibimos cuáles fueron sus grandezas y cuáles fueron sus limitaciones. Creo que Marx señaló correctamente muchas tendencias fundamentales, en el desarrollo del capitalismo, que se han confirmado.

Por otro lado, erró fiero, en la concepción de las consecuencias sociales de esta transformación capitalista. Creyó que todo el proceso estaba conduciendo a una homogeneización social creciente en torno al proletariado, cuando por el contrario, nosotros vemos esta proliferación de tendencias, esta proliferación de fragmentos de demandas difícilmente articulables.

Es decir, una creciente heterogeneidad social. En ese sentido yo diría que más que muerte de Marx, hoy tenemos que hacer un arreglo de cuentas menos optimistas con el Marxismo, un arreglo, pero absorbiendo una buena parte de los temas que el Marxismo ha creado.

Rubén Cotelo: Bueno, con

esto también aparece una concepción de la cual yo quisiera que dijera dos líneas, acerca de esa perspectiva escatológica que un ensayista norteamericano, de ascendencia japonesa, Fujiyama, llamaba el fin de la Historia, en términos muy hegelianos. ¿Es este, con el triunfo definitivo de la Revolución Francesa y los Derechos Humanos, auténticamente, el fin de la Historia?

Prof. Laclau: Yo no creo que estemos al fin de la Historia, en un sentido yo creo que estamos al comienzo de la Historia. Porque la vieja noción de fin de la Historia

que Fujiyama toma de Hegel, era la idea de que se llegaba a un estado definitivo de la humanidad, en la cual el elemento de contradicción-cambio había sido eliminado. Por el contrario, hoy lo que tenemos es una sociedad cada vez menos representable, en la cual lejos de haber una unificación final, en una transparencia total y reconciliada, tenemos la construcción pragmática, difícil desde distintos ángulos políticos y sociales de nuevas realidades políticas. En esta situación, yo diría que, lo que ha terminado es una idea de la historia como escatología, pero esto implica que estamos en una

situación de un historicismo más radical, porque nosotros no somos la realización de una razón extra-histórica que se realiza en la historia, sino que nosotros somos los constructores limitados y pragmáticos de nuestro propio mundo.

Francisco Panizza: O sea que, en otras palabras, cada vez más el hombre tiene la capacidad de inventarse a sí mismo.

Prof. Laclau: Yo creo que sí, y esa es una de las principales fuentes de optimismo en la realidad del mundo contemporáneo.



MEMORIA
SECRETARIA
El vez el ministro de la Presidencia en Colombia

R *JUAN MANUEL*
ROCCA

GILBERTO BELLO

*Facultad de Comunicación Social
Pontificia Universidad Javeriana
Bogotá*

COLOMBIA

MEMORIA SECRETA

Tal vez el misterio de la poesía consista en convertir flores en fuego, fundar el mito, atrapar lo imposible.



Juan Manuel Rocca es, sin duda alguna, uno de los poetas más importantes de Colombia y de América Latina en la actualidad. Pertenece, podría decirse, a la "Generación sin nombre": un grupo de jóvenes que nacieron bajo el signo de la primera violencia en Colombia durante la década de los cuarenta.

Rocca tiene la virtud de poetizar el dolor y la angustia con elementos que dentro de la poesía colombiana son novedosos y de gran sentido imaginativo. Sus poemas transitan desde la cotidianidad hasta las esencias -poéticas y humanas- como un río enardecido que se niega a seguir un curso riguroso. Su palabra inunda, anega, desborda. Se recrea en las inundaciones; posee, se apropia y seduce con un acento de cuchillo duro, amargo y acerado.

El lenguaje de Rocca golpea con brutalidad y belleza la vieja y maniquea retórica y la tediosa tradición de un "País de poetas" que, en realidad, posee muy pocos de alta calidad y sí muchos versificadores.

Rocca demolió con sus visiones el muro brutal de una poesía construida con vocaciones anodinas y compadrazgo de clase. Por eso, al decir de muchos, este joven oficiante del dolor y de la muerte, de la esperanza y de la vida, es necesario en cualquier balance de las letras contemporáneas del país.

¿Qué es para usted la poesía?

En algún lugar de su obra *El origen de la locura en Asia*, Frazer cuenta cómo una tribu que invadía a los malayos entró en contacto con una desconocida flor roja. Se reunieron, dice Frazer, en círculo alrededor de ella y extendieron sus brazos para calentarse.

Tal vez el misterio de la poesía consista en convertir flores en fuego, fundar el mito, atrapar lo imposible.

¿Podría decir si América Latina es territorio de poetas o poetas a quienes gobiernos, críticos y la clase dominante les regalaron una territorialidad?

La poesía en América Latina es la expresión más orgánica, más coherente que existe dentro de las artes, (pues creo que la poesía rebasa los géneros literarios y se hace una forma de entender el mundo), sino en lo mejor de su cotidianidad. Si nos remontamos a la poesía náhuatl entendemos mejor que a través del surrealismo europeo, la aprehensión de la realidad haciendo yunta entre el sueño y la vigilia, la búsqueda en el trasmundo, la ensoñación y la magia.

Pero como fuimos desconectados de ese gran tronco, como la historia ha sido escrita más por el

lado de la goma, del borrador, del lápiz que por su punta, con citar a Vallejo, a Huidobro, Neruda o Borges, para no hacer más largo el listado, sabemos que la poesía escrita en el continente, no obstante se le quiere asignar la territorialidad del olvido, ha sido en alto grado transgresora y renovadora.

¿Qué relación encuentra entre poesía y realidad?

La poesía es la mayor realidad, en ella caben las más diversas y profundas maneras de lo real, y no sólo lo real-maravilloso. Tanto el entorno más inmediato (entorno en el cual también entra el sueño) como el entorno más remoto (las provincias de la imaginación) son formas poéticas cuyo epicentro es la realidad.

¿Qué clase de comunicación establece la poesía con el hombre contemporáneo?

La misma comunicación que ha establecido desde siempre a través de lo esencial, de aquello que no se ha falseado en el espíritu humano. La poesía escrita, al igual que la poesía vivida a plenitud dentro de la cotidianidad -debo aclararte que creo que la poesía está en todas partes, inclusive en el poema que es donde muchas veces se falsea- la poesía escrita, te repito, le sirve al hombre más que como puro deleite estético, como compañía. Te hablo de la verdadera, de la auténtica poesía, lo que se

hace desde el yo individual un yo colectivo, un nosotros.

Podría hablar un poco de las más recientes propuestas poéticas en América Latina?

Durante la década de los sesentas, en casi toda América Latina, la poesía que copaba su escenario era de tono coloquial, conversacional, quizás de influjo norteamericano. Uno de los adalides de esta poética fue el nicaragüense Ernesto Cardenal. En Cuba, los poetas de la primera generación de la Revolución, en su mayoría, también eran coloquiales, y se distanciaban, por ejemplo, de los poetas de los orígenes, como Lezama, que eran en su mayor parte poetas que asumían el lenguaje de la imago y la metaforización más compleja.

Pues bien. Los poetas más recientes de América Latina no caen en esa suerte de escisión, de maniqueísmo de las formas. Usan el instrumental poético que les viene de todas las vertientes, lo fusionan, saben que igualmente pueden ser una suerte de hombres de cromagnon de su poesía, tanto Ramos Sucre como Borges, para poner dos extremos de una misma cuerda.

Es un buen momento el de la poesía latinoamericana actual.

¿Qué lugar asigna usted a la poesía y a los poetas en un mundo tecnologizado y don-

de la base material es el valor más importante de la sociedad?

El mismo lugar de siempre. Es una maravillosa penumbra, el poeta ejerce su libertad creadora. Cuando Platón pedía expulsar a los poetas de la República, por considerarla del partido del diablo, ya los poetas sabían que la poesía es como la araña que sube por la escoba que la barre. Igual ahora, que quisiéramos expulsar a los poetas de la República de Platón. Por lo menos Colombia no es la República de Platón, es la de Plutón. En la lucha entre el homo technicus y el hombre de las musas, como la califica Ernst Junger, mi particular visión es que siempre triunfaría la poesía. ¿La razón? Que la poesía no busca ningún triunfo, por eso tiene todo el terreno para ganar.

¿El poeta es un ser excluido en la sociedad actual?

Me asusta el aplauso. Cada vez que se festeja la poesía, el poeta debe sentir que las mismas manos que aplauden pueden ser las que construyan jaulas. Una de ellas la jaula del prestigio, los barrotes que le asignan al poeta un rol protagónico. No importa mucho ni el aplauso ni el vituperio. El éxito es como el beso prolongado de una puta, nadie querrá que ese beso sea eterno. Excluido o no, al poeta se le debe pedir la búsqueda de esencias, el fomento de lo imposible.

Los medios de comunicación en verdad son antipoéticos y antiestéticos?

Los medios de comunicación no son antipoéticos, son apoéticos, pues la antipoesía es también la forma de poetizar.

Pero, atención, quienes intentan hacer un periodismo "poético", casi siempre terminan por no hacer ni lo uno ni lo otro. Soy incapaz de leer ese periodismo que se asume preconcebidamente poético. Más que un sentido estético, al periodismo hay que pedirle un sentido ético, aunque con esto pareciera estar descubriendo el hielo.

Lo que sí es preocupante es la banalización del periodismo, la frivolidad y el destierro de los grandes debates, en los cuales la cultura es fundamental.

¿Hacia dónde apunta la poesía hoy?

Apunta en sentido contrario al que apuntan las ojivas nucleares.

¿Es verdad que hay nuevas vanguardias?

Hay, como en la postmodernidad, el reciclaje de vanguardias. ¿Podría alguien con humor paradójico, realizar en algún lado del planeta un festival de las viejas vanguardias?

R **CARLOS**
ROSSI

S **ELIAS**
SALOMON

AURORA ALONSO

*Facultad de Ciencias Sociales
Universidad Nacional del Centro
Buenos Aires*

ARGENTINA



Teníamos compromisos continuamente y cumplíamos aunque se viniera el mundo abajo. Sabe por qué? Porque en los pueblos de afuera la orquesta era todo; era la fiesta. Si faltaba, era la tristeza. Si llegaba, bailaban todos; viejos, jóvenes, rengos, chicos con chicos; hasta los perros andaban mezclados en el montón.

ORQUESTAS A

Olavarría, fundada como fortín en 1867 y declarada ciudad y cabecera del partido del mismo nombre en 1878, tiene actualmente cien mil habitantes.

Se encuentra en zona agroganadera pero también se la conoce como la "Capital del Cemento" por sus grandes fábricas Loma Negra, Calera Avellaneda, Cemento San Martín de Sierras Bayas y otras. Tal vez porque la industria de la piedra atrajo a muchos extranjeros pobres su población amalgama múltiples tradiciones culturales. Sin aristocracia ni linajes reconocibles, se la distingue de sus vecinas poderosas -Azul, Tandil- caracterizándola como "laboriosa, plebeya y rica".

Y sin embargo en su cultura hay blasones. Y los mejores son los que tienen que ver con la música. Olavarría ha dado instrumentistas, compositores e instituciones musicales como pocas ciudades. De ello intentaré dar una imagen, y, de paso abordaré algunos temas de la música popular en una población mediana del interior a través de los recuerdos y las opiniones de un director de orquesta -miembro de la familia más destacada en ese ambiente- y de un cantor de música típica.

Carlos Rossi y Elías Salomón fueron protagonistas durante décadas de una actividad que en el interior no suele ser materia de

análisis. Es, simplemente, una parte de la historia personal de cada uno; una suma de recuerdos.

Carlitos tiene sesenta y dos años. Parece un hombre plácido y

feliz y eso no es raro porque, como veremos enseguida, se gana la vida haciendo, con pasión, lo que le gusta. Como Salomón, piensa que ser músico es un privilegio. Ahora veremos por qué.

La orquesta del Maestro Carlos Rossi

"Esssta noche... seennnsacional baile... Con la orquesta de Carlitos Rossi en DOS RITMOS... Típica y Característica!

El auto con dos parlantes en el techo rompía de ese modo la siesta de los pueblos: una imagen que basta por sí sola para convocar, en la historia personal de la gente del interior de Buenos Aires, los recuerdos más placenteros, los de las fiestas. Fiestas eran los carnavales, las romerías, los festejos patronales, los de cada colectividad de extranjeros, los aniversarios de los pueblos, las yerras, las domas, inauguración de obras, bailes comunes de los sábados, fin de año, visitas de personalidades, cumpleaños de quince, casamientos... No alcanzan los dedos para contar. Sin medios electrónicos, sin televisión, casi siempre sin cine o teatro cerca -explica el Maestro

Rossi- las fiestas consistían exclusivamente en música y baile.

Cuál fue el primer músico de la familia Rossi?

Giuseppe Benedetto Rossi, mi padre. Nació en Sale, provincia de Alessandria en Piamonte, en 1884, y en 1901 llegó a la Argentina.

Por qué vino al interior, a Olavarría?

Papá era primo de José Guazzone, que en 1900 ya era conocido como "el rey del trigo" por la extraordinaria producción que cosechaba en sus campos de Buenos Aires y La Pampa. Cada tanto iba a Alessandria y contrataba campesinos para traerlos a trabajar como medieros o habilitados. En pocos años Guazzone, que había llegado

DOS RITMOS

como tantos en tercera y sin plata, se había hecho inmensamente rico y era Caballero del Lavoro -después sería conde de Passalacqua. Se imagina la idea que tenían en Sale, que era una aldea, sobre el trigo, las vacas gordas, la cal y el granito de Olavarría?

La quimera del oro.

Ya lo creo. Papá vino primero a la zona del campo, en Durañona, pero como era músico de alma al poco tiempo ya estaba en la banda y enseñando, aunque también trabajaba de mozo en el Hotel Colón, que era el más importante en esa época.

Qué instrumento tocaba?

En la banda, instrumentos de viento, pero era muy buen violinista. En el teatro acompañaba las películas mudas. El cine empezó en el teatro Menotti-Garibaldi, que era de la colectividad italiana, a principios de siglo. Fue un éxito total. Enseguida se abrieron cines y cines-bar. En 1913 había seis funcionando a la vez. Seis por lo menos, por lo que se sabe, y además uno que daba cine en la calle -en verano- proyectándolo sobre una pared frente a la plaza.

Su mamá también era italiana?

No, ella era hija de italianos, del Piemonte también, y se llamaba Rossi aunque no eran ni parientes

ni conocidos. Mamá vivía en el campo, en Dos Hermanas. Tuvieron seis hijos varones: seis instrumentistas, puede decirse. Papá enseñaba música y preparaba conjuntos. Había mucha actividad vocacional; en las escuelas primarias y secundarias se enseñaba así, sin sueldo, por puro gusto. Desde que tengo uso de razón recuerdo la casa llena de gente tocando instrumentos hasta en la cocina.

Había una orquesta Rossi de primera para los compromisos más importantes, otra de segunda para amenizar fiestas familiares o bailes chicos, y la orquesta infantil formada por algunos alumnos y los hijos más chicos, dirigidos por el Maestro Osvaldo Fittípaldi. Ensayábamos todos los días después del horario del colegio (el Maestro Rossi muestra una fotografía del diario El Popular de 1940. Tenía 13 años pero tocaba desde los nueve).

Había también "rejuntes" -sigue-. Eran conjuntos que se formaban de apuro cuando no había buenos instrumentistas disponibles, o con buenos instrumentistas pero sin ensayar. La demanda de músicos era tremenda: todo se celebraba con música. Además de las Orquestas Rossi estaban la de Milani, la de Giancola, la de Roger Lacoste, y no dábamos abasto.

Una vez fuimos a Calera Avellaneda con un rejunte tan malo que la Comisión, para mostrar su

desagrado, quería cobrarnos la entrada. Otra vez, en un carnaval en Sierras Bayas, había una murga más afinada que nosotros. Nos moríamos de vergüenza. Pero eso era la excepción; en general, hasta los rejuntes eran aceptables. La contracara -dice con orgullo- es que anoche, 17 de diciembre de 1989, tocamos el Stabat Mater de Pergolesi en la iglesia San José (se refiere a él mismo y a sus hermanos Héctor -violinista- y Alfredo -pianista y compositor-).

Todos los hermanos empezaron, ya adultos, tocando en la Orquesta Rossi, la que dirigía su padre...

Así es. Esa orquesta debutó en la Confitería Express, muy popular por entonces. Fijese que se tocaba y bailaba todos los días y siempre con el salón lleno. La orquesta de mi padre y la Montecarlo fueron las más conocidas durante décadas en toda la zona. SADAIC (Sociedad Argentina de Autores e Intérpretes) le dio a mi padre una mención por ser la que más actuaciones tenía en el año. Iban al campo, a todas las fiestas de la ciudad, a Buenos Aires y a Montevideo. Allí tocaron en la televisión y, hace justo veinticinco años, en el Teatro Solís.

El Gobierno de Italia le dio una condecoración en el grado de Cavalier. Tocó sin interrupciones hasta que murió a los ochenta y cinco años.

Hábleme de su carrera.

Bueno, yo empecé de chico, como le dije. Todos tocábamos varios instrumentos, aunque cada uno tenía su especialidad. Yo toco piano y acordeón. En algunas presentaciones he tocado música clásica o ligera en acordeón, en transcripciones propias.

En realidad los seis aprendimos sin querer; armonía, solfeo, de tanto escuchar a nuestro padre con sus alumnos. Además se escuchaba mucha buena música, de escuela y popular.

Todos los Rossi son músicos?

Sí. Los hijos y los nietos. Mi hijo Daniel, que es ingeniero y trabaja en Tecnit de Campana, tocó siete años en mi orquesta. Después dejó para terminar la carrera.

La orquesta Rossi se llamó más adelante Típica Rioplatense... Desde 1969 la dirigía mi hermano Amelio, el mayor. Yo tocaba con él y después con mi propia formación.

Iban a los pueblos?

A todos. Para darle una idea: por la línea de Pringles, hasta Sierra de la Ventana. por la vía a La Madrid, hasta Cnel. Suárez. Sobre la ruta 3, pasábamos Las Flores: Tapalqué, Alvear, Santa Luisa, El Luchador, Henderson, Bolívar, Recalde, Arboledas... Te-

níamos compromisos continuamente y cumplíamos aunque se viniera el mundo abajo. ¿Sabe por qué? Porque en los pueblos de afuera la orquesta es todo; era la fiesta. Si faltaba, era la tristeza. Si llegaba, bailaban todos; viejos, jóvenes, rengos, chicos con chicos; hasta los perros andaban mezclados en el montón.

La gente hacía palmas, coreaba las letras y se divertía aunque bailara entre la polvareda o el



barro. Claro que también tocábamos en lugares "paquetes" como el Club Social, el Español, con la gente de vestido largo, moñito... pero afuera la orquesta era todo: era la fiesta.

Si llovía nos esperaban con ansiedad para saber si por fin iba a haber o no baile. Una vez, en La Colina, nos esperaron unas 300 ó 400 personas en la estación.

Iban en tren?

Al principio en tren o micro si había. Después tuvimos un Ford A con un acoplado donde iban los instrumentos y un piano vertical. Si nos encajábamos en el barro bajábamos y empujábamos. Si no podíamos zafar iba uno a avisar a las casas y venían con cuartas y caballos a sacarnos.

De todos los lugares el más bravo era Líbano. Salíamos a las tres de la tarde de un día y llegábamos a las nueve o diez de la mañana siguiente. Había que abrir treinta y siete tranqueras. Ibamos por el medio del campo entre montículos de tierra, con los caballos o las máquinas de vialidad que nos aliviaban el camino.

Llegarían llenos de barro...

De barro, empapados, a veces muertos de frío o muertos de calor. Nos lavábamos en alguna casa o, según lo que hubiera, un excusado o un baño, o bombeando a mano, y nos poníamos traje oscuro, camisa blanca y corbata o moño pajarita. Eramos muy formales. Para el tango era de rigor vestirse de traje.

¿Pero ustedes no tocaban sólo tango?

Hacíamos una entrada de tango y milonga porteña y después de un descanso volvíamos con la característica. La "característica" era todo lo que no era tango y

milonga porteña. Nosotros decíamos en broma que "bruneliábamos". Lo decíamos por Feliciano Brunelli, que tenía la característica más famosa, aunque había muchas: Ahmed Ratip y sus Cotton Pickers, Oscar Alemán, Héctor y su Jazz. Quiere decir que tocábamos de todo, con el acordeón como concertante; pasodobles, ritmos tropicales como la cumbia, la rumba, la conga, la guaracha el baión.

¿Se acuerda de Waldir Azevedo y su cavaquinho, "Cariñoso", "Delicado"? Al final enganchábamos Siboney, España Cañí, El Manisero, Cidade Maravilhosa, y otros, y seguíamos hasta que todos aplaudían o había que hacer parpadear las luces para que la gente se fuera.

En la típica dirigía desde el piano. En las fotografías está vestido de traje oscuro, ropa seria. Cambiaban de aspecto para la entrada de característica?

A veces, según las ocasiones y la temperatura, uno podía sacarse el saco o ponerse algún adorno de cotillón. Para el tango, jamás.

Nunca se vistieron de criollos al estilo de Azucena Maizani o del mismo Gardel?
No.

Leemos en las memorias de José Bohr (desde el Balcón de mi

Vida, Ed. Sudamericana-Planeta, 1987) un breve párrafo que pinta muy bien ese estilo: "Me contrataron después de que visitaron el RANCHO ARGENTINO, un night club que abrí en la calle Este de la 75 th. y en el cual a las 12 de la noche se ponía un pianito en la pista y acompañado por mi orquesta de GAUCHITAS, cantaba mis tangos, y luego me ofrecía para bailarlos con las damas que lo desearan.

Docenas de preciosas cubanas llegaron de La Habana para bailar con aquel ídolo de sus años mozos.

Se servía un plato especial: un bife de filete en una marraqueta, en un bolillo y luego, café con leche" (era en realidad whisky). Etcétera.

El Maestro Rossi -y también Elías Salomón- deja en claro que ese pintoresquismo no existió en el interior de la provincia de Buenos Aires a pesar de que los estilos y las milongas de campo, que son de esta zona, hubieran justificado cierto "look" campero.

Tocaban algunos temas de esa zona?

Pocos. Algunos valsos, alguna milonga. De los estilos me acuerdo del que también cantaba Gardel: Guitarra, guitarra mía / por los caminos del viento / vuela mi fantasía.... Aquí en el interior el

tango prendió fuerte desde antes de los años 20, incluso en los pueblos más alejados de la campaña, entre los paisanos que a veces bailaban con sombrero aludo y alpargatas o botas.

También en las colonias rusas, y en las fiestas de las colectividades: libaneses, españoles, checos, de todo. A Colonia Hinojo (se refiere a una colonia fundada en 1878 con colonos venidos del Volga, de origen alemán) la gente que iba a los casamientos, que duraban tres días según la costumbre, se llevaba los colchones en las chatas (carros de cuatro ruedas, sin ejes). Tocábamos hasta las tres, dormíamos -y hasta soñábamos con ellos!- y al otro día seguíamos la farra. Dormíamos en Hinojo, a tres kilómetros, y me acuerdo de las caminatas con Roger Lacoste y con la gente que volvía desde el baile a Hinojo.

Se tomaba mucho alcohol?

En general, sí. Yo no tomaba más que "bolita" (gaseosa que tenía una bolita por tapón; se la hundía con el dedo, y por razones de higiene finalmente desapareció). Yo era el responsable de todo el grupo.

A veces se armaban líos y terminábamos en la Comisaría. Solía haber peleas, casi siempre a facón, pero, en Villa Floresta, le pegaron un tiro a un hombre en medio de la pista. Salió caminando como si

nada, y al llegar a la puerta se cayó muerto. En Colonia Nuevas tocábamos en un salón de bolsas -me acuerdo- y mientras tocábamos se escuchaban los chairazos (Chaira: cuchillo de hoja ancha).

¿Cómo era un salón de bolsas?

Cuando no había salón -de una escuela rural, o el salón parroquial, o un galpón, o una pieza grande de alguna casa de familia- se colgaban bolsas de las de enfardar en un lugar reparado, y se armaba un recinto. Si había escenario o palco, mejor; si no, se hacía uno con mesas o tablonces. Muchas veces se desarmaban y nos caíamos con instrumentos y todo. Así se nos rompieron varios. En cambio otra vez por esquivar un pozo en el camino saltó el contrabajo de Barbató del portaequipajes y lo perdimos; nos dimos cuenta al llegar a Arboledas. En el Luchador, otra vuelta, perdimos la batería de Francisco Reig (se refiere a músicos muy conocidos). Qué odisea! En San Jorge hubo una ocasión en que tuvimos que tocar cinco violines, batería y acordeón porque había una tormenta grande y no llegaron todos los instrumentistas; tuvimos que reforzar con lo que había...

Sonaría muy original.

Seguro. Me estoy acordando de un casamiento de gitanos. Nos contrataron para tocar de día. Al

mediodía vino el rey de los gitanos y casó a la parejita debajo de un toldito de terciopelo; una ceremonia muy linda. Después tocamos y tocamos. Cuando parábamos sacaban un rollo de billetes, los ponían arriba de la mesa y nos hacían tocar una hora más; y así horas y horas. Se hizo la noche; nos moríamos de cansancio, y estábamos repletos de comida y bebida!

También tocábamos en los casamientos de los judíos, que se hacían en el Hotel Savoy y eran grandiosos, con lujo y buenísima comida. Todos los invitados ponían dinero -mucho dinero- en una fuente de plata, para mandar a Israel. Eran los años 48 en adelante; el estado de Israel era nuevo.

¿Tiene algunos malos recuerdos?

Una vez terminamos el baile en 16 de Julio y con estupor vimos que no estaba el acoplado. Lo buscamos, y lo encontramos volcado a unas cuadras, porque unos vagos lo habían desenganchado para hacer una cachada. Otra vez íbamos con un músico que tenía la manía de andar armado y de vez en cuando hacer bromas o hacer ostentación. Resulta que nos quedamos encajados en el barro en el camino a Sierra Chica y bajamos el y yo a empujar. El tenía el revolver calzado en la cintura; el revolver se deslizó hasta el suelo y se dis-

paró. Le atravesó el vientre y estuvo un mes entre la vida y la muerte. Yo, que estaba al lado, pensaba que el tiro lo tenía encima, y hasta me dolía. Imagínese, estar en un camino de campo, con el barro hasta los tobillos, ni un alma, y con un moribundo.

Ese es un mal recuerdo, que terminó bien, pero los malos recuerdos son pocos. Casi todos son buenos. Uno: en Azul fuimos a tocar a una tertulia y terminamos tocando a pedido un concierto en la plaza. Ese día estábamos juntos los seis hermanos y estuvo presente el obispo Monseñor Marengo.

Recuerdo mil anécdotas: una vez veníamos de 16 de Julio y se nos salió una rueda del Ford A, y Héctor (un hermano) me decía "mirá, que raro, esa rueda que rueda". Nosotros mirábamos alelados y al fin nos dimos cuenta de que era la nuestra.

También me acuerdo de un baile en Hinojo. La Comisión dio por terminado el baile y nos despedimos, pero un tipo quería que siguiera y me quería pegar, así que terminamos todos en la Comisaría.

También me acuerdo de un ciclón que voló el techo de un club en 16 de Julio, en pleno baile. En Santa Luisa estábamos tocando y se prendió fuego a una herrería; fuimos con la gente a apagarlo, y después seguimos tocando. En el Club Alumni de Azul, en los años

70, algunos hicieron correr la bolilla de que en el salón había una bomba y de repente no quedó ni un alma y nosotros, sin saber nada, seguíamos tocando.

¿Cuántas horas duraban los bailes?

Eso varió según las épocas, y según el tipo de baile. Pero hay que calcular un promedio de seis horas, aunque me acuerdo uno en el paraje El Luchador. Empezamos a las ocho de la noche, paramos para comer, y después seguimos hasta las nueve de la otra mañana. El más corto fue uno en la Sociedad Portuguesa de Olavarría. Tocamos dos piezas y un pobre hombre que bailaba se murió de un infarto. Otros bailes suspendidos por infarto fueron los de Tapalqué, Chillar, y uno en la Sociedad Italiana de Olavarría hace pocos años, con la muerte del Sr. Spinella (se refiere a un dirigente de la colectividad italiana).

Lo que sí era corriente era que se suspendieran los bailes por peleas. Líos de mujeres, algún borracho pesado...

A los pueblos iban también las compañías de radioteatro, ¿no es así?

Sí. Llevaban los éxitos de la radio a los mismos lugares en donde nosotros actuábamos; salones, galpones del ferrocarril, la iglesia... Se llenaba de gente! Tam-

bién iban los circos, como el famoso Circo Casali, olavarriense, desde fines del siglo pasado hasta hace unos 40 años. También había circo de dos tiempos: primero animales y destrezas, y después teatro. Junto con los carnavales y las romerías, eso era lo que más gustaba. En carnavales nosotros tocábamos sin fallar ni un día. OCHO GRANDES BAILES OCHO. ¿Se recuerda? En realidad se tocaba todo febrero sin parar más que algunos días hábiles. Hubo un carnaval que creo fue en 1950 en que tocamos todos los días -los veintiocho días- de febrero.

¿Cómo es la formación de la orquesta?

Piano, uno o dos bandoneones, violín y bajo, y para la característica, acordeón.

¿Tocaban jazz?

Sí, ... aunque no se llamaba así. El jazz entraba dentro del repertorio de característica. Desde fines de los años 30 se iban imponiendo temas. Ahora se toca y baila mucho jazz.

¿Los vocalistas eran siempre varones?

No. Hubo algunas chicas, aunque los hombres superan en número. Además de Elías Salomón me acuerdo de Toti Sánchez y de Ricardo Ledesma. Entre las

mujeres, Mirta Iglesias, que ahora es enfermera en Sierra Chica; Sonia Fernández, y una chica Mair Nelson. Mair era la inversión de las sílabas de Irma, su nombre. También ha cantado con nosotros Mirtha Maizterra, que tiene una hermosa voz de contralto. Los cantantes rotaban de una orquesta a otra, según los compromisos.

Se cantaba sin micrófono. El repertorio era muy ecléctico. Había que cantar durante horas sin calefacción o aire acondicionado, como pasaba antes. Un buen cantante pasaba de las rancheras o los temas festivos que nos pedían -Canario triste, Qué amargura!, tarantelas, esas cosas- a tangos como Nostalgias, vales delicados -Desde el Alma, El Motivo- y la gente hacía silencio y se dejaba ganar por la emoción.

Hay nuevas formas de divertirse y de reunirse. El baile ocupa menos espacio en los placeres de la gente. Los chicos bailan en las confiterías, con cintas grabadas. Los mayores vemos videos. ¿Usted siente que es desplazado?

No. No lo siento porque la música siempre deja espacio al que la "profesa". Tengo alumnos; sigo con la orquesta; escucho buena música; estudio, saco temas nuevos; y no pienso parar! Ser único es un privilegio. Vivir de la música, ni le digo. Sin duda soy un hombre afortunado.

... Cantando Elías Salomón en sus dos ritmos.

Los bailes eran la gran ocasión de sacarse los prejuicios. Por lo menos por unas horas no hacía falta ni hablar para estar juntos y felices, y para ser "menos desiguales".

...Cantando Elías Salomón en sus Dos Ritmos

Elías Salomón es uno de los más conocidos cantores de tangos de Olavarría. Tiene más de setenta años, goza de buena salud y buen humor, y exhibe una voz que no ha perdido mucho de su afinación y color.

Hablamos de su carrera:

Yo canté veinticinco años como profesional con la típica de Amelio Rossi pero empecé de jovencito con los grupos de aficionados y cantando serenatas. Hace sesenta, cincuenta años, había muchísimos



conjuntos de músicos y actores aficionados. Como no había tantas diversiones como ahora, se buscaban estas ocasiones que facilitaban el trato entre las chicas y los muchachos. Además el arte nos mantenía a todos ocupados y con ilusiones.

¿Su apellido es árabe?

Sí. Mi padre, Angel Salomón, vino en 1908 ó 1909 desde el Líbano. Lo de Angel es una traducción fonética más o menos. Tenía cuarenticinco años y se había cansado de trabajar la tierra agachándose y escarbando con las manos, como él decía. Llegó y se fue a vivir al barrio que llamaban La Media Luna, aunque los que vivíamos ahí no éramos turcos sino sirios y libaneses. No sé decirle cómo llegó mi padre a Olavarría; seguramente por dichos de sus paisanos. Aquí se casó con mi madre, María Juaiek, en 1910. Mi mamá descendía de la familia de un patriarca maronita. Mi papá, sin hablar castellano, imagínese, iba casa por casa, estancia por estancia y chacra por chacra con un atado de ropa, puntillas, perfumes, esas cosas, a vender. A veces caminaba ocho leguas y dormía donde lo volteaba el sueño.

A mí me pusieron de chiquito en una peluquería importante de la calle Necochea para lustrar y para cambiar los discos de un fonógrafo -que en esa época se

llamaba "gramófono". Me pagaban con las propinas. Así, escuchando, me aficioné a la música y me aprendí todas las letras. Después, de muchacho, empecé a llevar contabilidades en los negocios pero también cantaba en los clubes y en las serenatas.

¿Hasta qué época se mantuvo la costumbre de dedicar serenatas?

Hasta los años 20. Después se fue dejando porque había más diversiones y bailes, y discos y cine. Sin contar con que el clima de Olavarría no se presta para serenatas.

¿Cómo pasó a ser cantor profesional?

Una vez se hizo un concurso para elegir una voz que cantara en off un estilo criollo. Preparaban "El puñal de los troveros" de Belisario Roldán, un grupo de amateurs dirigidos por Julio Pagano (director del diario más importante). La selección se hacía en el Club Estudiantes. Imagínese a todas las damas de la sociedad, de sombrero, sentadas en primera fila, y a los señores más conocidos del pueblo. Yo ni me animaba a ir a ese lugar. En aquella época las diferencias sociales eran muy marcadas. Los de los barrios y los del centro no nos mezclábamos. Si una chica bien se enamoraba de un muchacho pobre se armaba un escándalo, un gran escándalo. Por

supuesto que esas cosas igual pasaban, porque a los sentimientos nadie los manda.

Olavarría era tan distinta que cuesta acordarse. Había pocas casas. El centro era el centro, y los barrios como el nuestro, el suburbio. La zona de la estación -que era donde estaba la Media Luna- era igual que en los otros pueblos de la provincia: gente de paso, negocios, pensiones y fondas.

Los árabes se instalaron allí todos juntos para ayudarse, y se dedicaron al comercio. Lo mismo hicieron los que llegaron en la época de mi papá y los de la gran inmigración en 1920. Líbano era protectorado francés y ese año se establecieron en Beirut y otras ciudades y puertos, muchos musulmanes. Los maronitas tuvieron miedo de los conflictos que podía haber y emigraron. Llegaban sin nada, con lo puesto. Trabajaban duro y cuando podían se hacían una casita, y en la otra generación ya eran profesionales, comerciantes fuertes, y, algunos, estancieros. Pero en esa época los pobres éramos muy pobres. Vivíamos con poca cosa; tener un techo y comer ya era mucho, pero como todos estábamos más o menos igual, no nos molestaba. Imagínese que cocinábamos con leña de vaca. Cazábamos pajaritos para la olla. Nos íbamos al lado de la estación del tren, donde estaban las oficinas de los ingleses, y juntábamos los lápices cortitos y las hojas a

medio usar que tiraban, para usarlas en la escuela, a los siete, ocho años, ya teníamos algún trabajito o changa para ayudar.

Cómo sería el pueblo de chato y poco poblado que atrás de la estación había un prostíbulo y las chicas salían a mostrarse, saludaban y se reían, y las veían de lejos, de cientos de metros. No había nada: las vías y algún galpón, y después, casas bajitas. Me acuerdo de eso porque mirábamos con curiosidad y picardía de muchachos.

Es que por ordenanza municipal no podían andar por la calle más que a ciertas horas y en grupo. Tal vez estarían siempre allí, lejos de la gente, como usted las recuerda.

Ahora hay bares musicales con chicas que alternan. Antes había Academias o peringundines, con músicos, porque se tocaba y se bailaba; con guitarra y violín o con flauta y guitarra. Después vino la época de las vicrolas. Había un señor de nombre inglés -Cecil Clive Scrones- que puso una casa de música enfrente de la plaza. Traía discos y partituras de Buenos Aires y fue el primero en poner un palco con una chica que cambiaba los discos. Las chicas de la vicrola eran una atracción; se cruzaban de piernas y miraban, nada más. Estaban de adorno; pero se armó un lindo lío con la iglesia y las señoras bien. Ese era el Bar Sportman, y era el año 28.

Hubo otro también frente a la plaza, de un tal Vallejos. Se llamaba El Patio Criollo. La Municipalidad aumentó tanto los impuestos que los obligó a irse, y así se acabaron las vicroleras.

He visto antiguas fotografías de señoritas tocando instrumentos. No sé si son señoritas en algún "beneficio" o profesionales. ¿Sabe usted algo de esto?

Recuerdo conjuntos de chicas que estudiaban música y tocaban como aficionadas en las veladas, los actos de las escuelas, las fiestas de familia. No eran profesionales. Tocaban temas clásicos y música ligera, y también tangos. Eran muy tangueras.

Veo que la música ocupaba un lugar muy importante en la vida de la gente.

Así es. Mi mujer le puede decir qué significaba para las chicas de Sierra Chica hace treinta, cuarenta años.

(Interviene la Señora de Salomón) Nos tenían muy sujetas porque en los pueblos chicos había mucho control de unos a otros; todo se sabía y comentaba. Además se vivía con privaciones y con mucho, mucho trabajo y menos comodidades que ahora, así que el baile -los sábados o en carnavales- eran los grandes acontecimientos. Los esperábamos

haciéndonos ilusiones. Nos cosíamos los vestidos o los disfraces. Nos hacíamos rulos. En carnaval íbamos de "indiada"; caíamos en grupo grande, con antifaces y vestidas todas igual.

A Elías lo conocí en un baile en Ferro (Club Ferrocarril Sud, en Olavarría). El era una estrella pero yo tenía un cuñado que era amigo de él y me lo presentó.

¿Puede decirse que las orquestas cumplían una función de acercamiento entre gentes de distinto nivel social?

Había bailes distintos para cada grupo y las convenciones eran bastante rígidas. Yo diría que el acercamiento se producía en los carnavales y en las romerías. Con el pretexto de hacer caridad las chicas que atendían los kioscos de las romerías alternaban con todo el mundo. En el carnaval pasaba lo mismo en los corsos y con el juego de agua. Los varones eran menos estirados y con tal de bailar iban a todos lados.

De todos modos es cierto que los bailes eran la gran ocasión de sacarse los prejuicios. Por lo menos por unas horas no hacía falta hablar para estar juntos y felices, y para ser "menos desiguales".

¿Ya no canta como profesional?

No. Soy músico jubilado, pero todas las mañanas me levanto a las seis, tomo mate y canto.

Tangos?

Tangos, valsos. Algún estilo: Soñé que la nieve ardía / y que el fuego no quemaba/ y por soñar que soñaba/ soñé que vos me querías (canta).

Usted tuvo siempre buena relación con el ambiente de las orquestas, y con los Rossi. Veraneaban juntos, eran amigos, además de colegas...

A los Rossi les debo mucho. Don José, el padre, era un caballero. Tenía por alumnos a lo mejor del pueblo y era recibido en todos lados. Era músico de alma; se brindaba; enseñaba gratis en las escuelas; tocaba en cualquier acto de beneficio... Mire la familia que dejó: para un músico debe ser un gran orgullo.

¿El suyo era un repertorio de tangos y milongas porteñas?

Sí, pero también cantaba valsos y además rancheras -en las fiestas del campo- y boleros. Gustaban mucho y me los pedían.

Se acuerda especialmente de algún título?

"Siluetas Porteñas" en milonga, y en tango, "Alma de Bohemio" de Firpo, que tiene unas

notas prolongadas, muy adecuadas a mi tesitura (me canta unos acordes). Me mandaban muchos papelitos pidiendo algún tema, por gusto o porque a alguno le traía recuerdos. Don Juan Errecart (se refiere a un caudillo radical, primer abogado olavarriense, diputado y senador, famoso por su ingenio) me pedía "Vieja Amiga". Era habitué. No se imagina cómo bailaba, gordo como era. Todavía me lo acuerdo bailando en las romerías.

¿Amelio iba a los pueblos de fuera, como Carlitos?

Sí. Ibamos con un auto y un acoplado para el piano, tanto a los pueblos del partido de Olavarría como a los partidos vecinos. Ahora hasta los parajes más alejados tienen algún salón, pero en los 20, 30, 40, tocábamos en galpones del ferrocarril -adornados y acomodados- o en galpones de lana y cereal, algunos muy lindos, como en Monte El Millón de Guazzone, o el de La Rosa de Bunge y Borns, o en La Carmelita.

Una cosa que me llama la atención es la seriedad de la ropa y de las actitudes de los músicos y cantores (le señalo una fotografía en la que Elías Salomón aparece con los instrumentistas Guerci y dos de los hermanos Rossi; es de 1935, la fiesta de elección de la reina de Olavarría en la Confitería París).

Sí, eso se respetó siempre. Traje oscuro o de etiqueta -como en esta ocasión- moño o corbata, pelo engominado.

¿No era demasiado ceremonioso?

El tango es ceremonioso; o, mejor dicho, es ceremonia. Hasta en los carnavales o las romerías, con el tango la gente se concentraba, se ponía sentimental. Claro que también había diversión, locura, murgueros, máscaras sueltas. Nosotros, en los corsos, tocábamos en un palco en el veredón de la iglesia y la gente bailaba entre las jardineras adornadas (un tipo de carro de caballos). En algunas interpretaciones, en lugar de bailar, se agolpaban alrededor del palco a escuchar y aplaudir. Era como un premio para los músicos.

Había comparsas lujosas, con más de cien bailarines: la de Chicoca, y La Lira, dirigida por Pedro Lima y que ganaba muchos premios.

El record de gente, por lo que recuerdo, fue en un verano de los años 40 con Feliciano Brunelli. Se juntaron unas seis mil personas, que para la población de la época era una barbaridad. También se juntaba una multitud en las Fiestas de la Juventud -en verano- en el Club Estudiantes.

Olavarría tiene una interesante tradición musical. Por

aquí se dice que Azul tiene tradición en artes plásticas; Tandil en teatro y Olavarría en música. Lo cierto es que fue pionera en salas de teatro, orquestas sinfónicas, populares y de cámara; conjuntos de aficionados, conservatorios privados y oficiales. Dentro de esta tradición los árabes tienen un papel destacado.

Tal vez al no poder expresarse hablando, la primera generación de árabes le dio mucha importancia al baile y al canto. Además ya venían con sus propias costumbres que le daban un lugar importante. Las misas del rito maronita, por ejemplo, son cantadas y con un ritual de gestos y recitaciones muy vistoso. Actualmente, en las fiestas de la colectividad, nunca faltan los bailes típicos y, si se puede, una orquesta con instrumentos orientales.

Hay y hubo músicos de orígenes diversos, pero entre los libaneses -ahora no quedan sirios- hay muchos de primera línea: el más conocido es Oscar Alem, compositor, pianista y bajista que acompañó a los mejores solistas y en estos momentos acompaña a Mercedes Sosa.

Elías Salomón está casado desde 1958 con Angelita Gasparotti, hija de italianos de Sierra Chica. El canta todas las mañanas; vocaliza y canta. Vive en una casa que tiene plantas y pájaros, y se considera

afortunado porque pudo hacer como profesional lo que igualmente hubiera hecho -con placer- todos los días de su vida.

Estas charlas informales quieren ser, antes que nada, historias de vida. Sin embargo hay varias lecturas posibles que tienen que ver con las transformaciones de la cultura popular en un medio menos conocido que las grandes ciudades del litoral argentino: las poblaciones medianas del centro de la provincia de Buenos Aires. Se pueden señalar:

- la temprana y fervorosa adopción del tango como música propia por parte de los pueblos del interior, aún los más aislados de la campaña;

- junto con el tango, los rituales del tango: traje oscuro, actitud ceremonial, no contaminados por los folklorismos en boga;

- la amalgama que se produce entre gente llegada de lugares lejanos y de culturas disímiles. En el caso de Olavarría los rusoalemanes, los checos y los yugoeslavos entre los más conspicuos;

- "la fiesta", el baile, debió ser el crisol para esa amalgama. Imaginemos a los paisanos inmigrantes y sus hijos, viviendo más o menos aislados en puestos de estancia y chacras, pueblitos y parajes, que en el baile coincidían -co-incidían- en los sentidos de juntarse, gustar de hacer lo mismo, y hacerlo. O sea, bailar milongas y polkas; valsés, pasodobles, tarantelas. Y tango, que los igualaba;

- La función niveladora de las orquestas, que, en tiempos de rígida estratificación social, favorecían el acercamiento, uniformaban los gustos y hábitos, y acompañaban activamente las transgresiones: el carnaval, las romerías-juegos de azar, devaneo amoroso;

- son los extranjeros los que tocan el tango en el interior hasta bien entrada la década de los 20. Hubo muchos italianos pero no faltaron en las orquestas españolas, alemanes y franceses. La casa de música que desde 1910 tuvo la exclusividad en la venta de discos y partituras de tango fue la de Pablo Silberman, pianista y cultísimo integrante de una familia de judíos rumanos llegada en el siglo pasado a Entre Ríos y luego a Tandil y Olavarría.

Alrededor de 1920 se tocaba tango con bombardino y clarinete -por dos italianos de la banda municipal- y redoblante por un español que desde 1890 tocaba con las gaitas en la romería y después fue baterista de las Orquestas Rossi. El primer tango compuesto en Olavarría fue "Ondinas del Sur" del italiano Cayetano Fotti (1911) y por el lado del llamado "tango de las hermanas", que tocaban las señoritas de buena familia en el piano, hay innumerables testimonios: programas de fiestas escolares y funciones de beneficio y testimonios orales de los dos entrevistados y de miembros de familias de orígenes tan diversos como portugueses, checo y albanés.

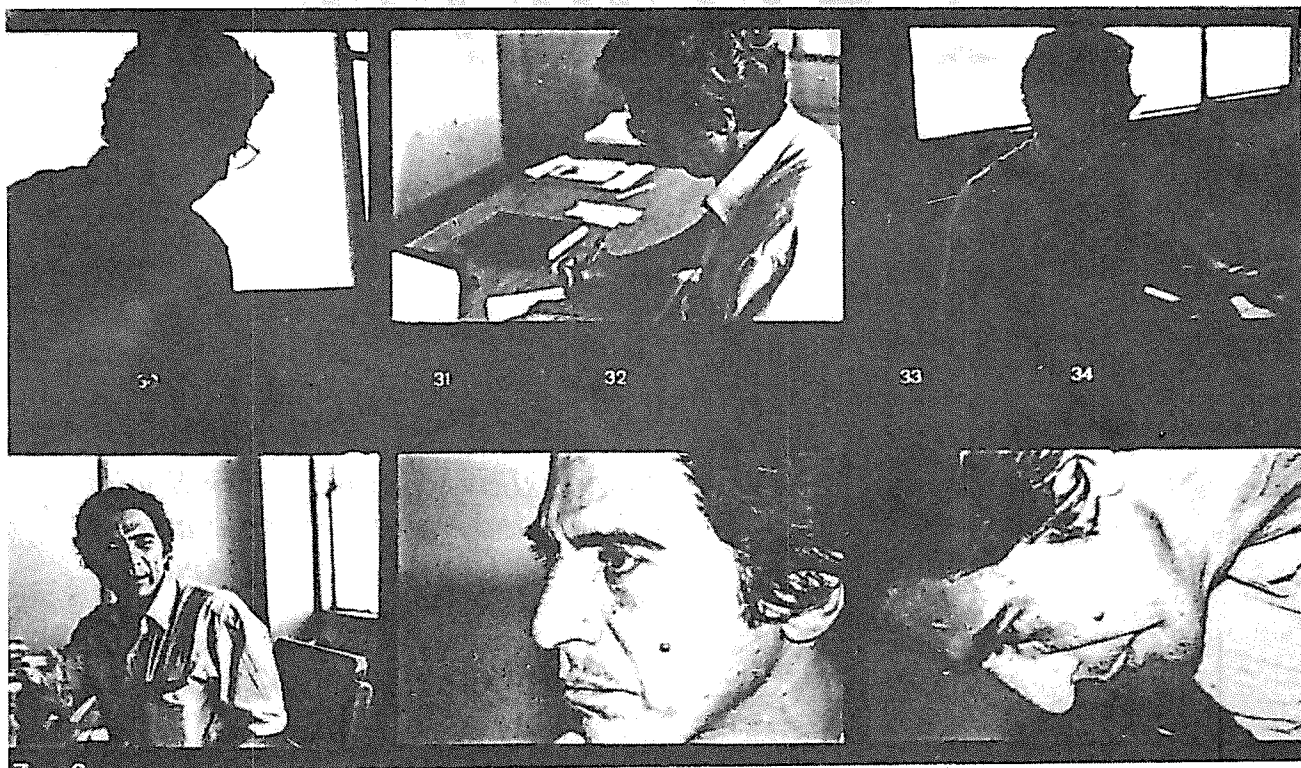
N **VICTOR**
NEGRETTE

MARTA ELENA MONTOYA

*Facultad de Comunicación Social
Universidad Pontificia Bolivariana
Medellín*

COLOMBIA

*Contar el pasado
es como aliviar un poco
la carga del futuro.*



Y en este oficio de recoger y regar andan nuestras vidas.

"y en este oficio de recoger y regar andan nuestras vidas"

Víctor Negrette

Dos convicciones profundas lo han acompañado durante el trasegar por su tierra: una, dar a conocer cómo viven y piensan los hombres y mujeres de su pueblo y la otra, buscar y desarrollar un método, una técnica que les permita comunicarse, a los sectores populares del campo y la ciudad.

Parece que hablara el protagonista de alguno de sus relatos; igual que las mujeres de su tierra encuentran las señales del porvenir en el residuo del café en el fondo de los pocillos, él lo ha ido construyendo con las imágenes y palabras de su pueblo; magia, prestidigitación, ensoñación, todo esto junto. Lo anacrónico y lo moderno: un chiflido de brujas que se escucha por la radio, una niña que le crecen las orejas y se va convirtiendo en burra ante la mirada aterrorizada de miles de espectadores, una madre que habla con su hija muerta y baña a su nieto con las hojas de anamú mientras la cámara de video recorre centímetro a centímetro la tumba.

Entre tanto Córdoba, un departamento al norte de Colombia, bañado en sangre por las absurdas masacres que en los últimos años han irrumpido en la cotidianidad de nuestros pueblos. Inundado en la época de invierno por

el desbordamiento de dos de sus principales ríos: el Sinú y el San Jorge, dejando en cada temporada invernal más de 50.000 damnificados.

Lugar de nacimiento y adiestramiento de grupos paramilitares.

Fosas comunes, guerrilleros lanzados desde los helicópteros militares.

Proyecto de construcción de la hidroeléctrica más grande de Colombia y poseedora de una de las minas de ferróníquel más grandes del mundo.

Departamento pesquero y ganadero, en el cual más de 100.000 de sus habitantes viven en poblaciones alrededor de las ciénagas.

Esta es la tierra que Víctor Negrette se ha recorrido palmo a palmo para recoger su tradición oral, la cual fue transcribiendo en forma de relatos que se publicaron en algunos periódicos de la Costa, después los empezó a divulgar en un programa radial que sale al aire todos los días desde hace 7 años y ahora con sus videos, ya ha realizado 11. Todo esto aplicando la metodología de la Investigación, Acción Participativa.

¿Prestidigitador? ¿Soñador? Aquí está Víctor con una cámara en sus manos gritándole a los vie-

jos que todo cuanto hicieron no está perdido irremediamente.

Víctor después de un trabajo realizado por varios años en las comunidades de Córdoba con base en cartillas, relatos escritos y programas radiales, ¿cómo se da el paso a la realización de los videos?

En realidad son procesos diferentes pero coordinados. Una vez que la información se ha recopilado, con participación de la comunidad, (obviamente) se puede utilizar de muchas maneras. Nosotros la hemos utilizado en obras de teatro, en presentaciones de títeres, en periódicos, ya sea en forma de relatos, de noticias, de informes especiales, de crónicas o de cartas, en fin valiéndose de muchos géneros dentro del periodismo. Puede ser también por medio de cartillas, libros, charlas y últimamente a través de videos. Es decir, nosotros con la información recopilada queremos llegar a todas las gentes y entendemos que ninguno de estos medios se contraponen, por el contrario todos se complementan. En lo posible uno debe intentar desarrollar al máximo la más rica variedad de medios para dar a conocer los resultados de una investigación, de una experiencia. Entonces el paso de uno a otro se debe más que todo al convencimiento de los investigadores o de la entidad que está desarrollando la experiencia, de los medios

que se poseen o no. A nosotros nos gustaría elaborar esto para televisión, estamos haciendo los intentos para dentro de algún tiempo tener una estación comunitaria de video que podamos emitir en un barrio o en una comunidad pequeña. Queremos llegar a la televisión regional y nacional y algún día a ver si hacemos cine de mayor calidad. Pero esto se posibilita si tenemos la gente capacitada, los medios suficientes y que efectivamente podamos ampliar la cobertura. Toda experiencia nuestra lleva implícita la presencia de la comunidad como tal o sea que nos interesa llegar al máximo de personas porque eso es uno de los fines que buscamos.

En la producción de los videos se ven dos clases de trabajo: el documental, que describe situaciones de una comunidad y el argumental en el cual ustedes presentan el resultado de la investigación sobre la tradición oral acerca de los mitos y leyendas. En los géneros que están utilizando, cómo es la participación de la comunidad, ¿en qué medida lo hacen, cuál es la intervención del investigador y cómo se logra que las personas sean actores en sus propios videos?

En el transcurso de unos tres años aproximadamente hemos realizado once videos sobre temas diversos: economía, ecología y cultura básicamente, desde la

corraleja hasta las creencias sobre los entierros, así también de las tradiciones más caracterizadas de nuestra personalidad como la cultura en el Sinú, hechos relacionados con el algodón y la pesca que son sobre todo de tipo económico y hasta cierto punto ecológico. Cuando nosotros vamos a una comunidad encontramos de todo esto. Podemos realizar videos de carácter cultural, económico, comunitario, en fin de diferentes tipos. Cada uno de ellos obedece a unos objetivos que nos hemos propuesto previamente. Hemos recopilado muchísimas creencias, cuentos y relatos nuestros. A través del relato leído para pequeños grupos e incluso para radio se nos permitió en un momento dado estudiar muy bien el lenguaje, la composición de las palabras, de las frases de los campesinos. El ritmo, la cadencia, todo lo hemos tenido en cuenta cuando escribimos para leer en voz alta porque hemos visto que la gente no lee bien o que a las comunidades les interesa oír algo agradable, algo muy de ellos y de allí entonces que hayamos tenido que estudiar todo esto. El trabajo con los relatos (1) marcó en un momento dado la participación de la comunidad, la gente tenía que hablar, la gente intervenía en el mismo texto. Nosotros reconstruíamos los textos guardando gran parte del propio texto de la gente. Se les hacía un mejoramiento indispensable, se les quitaban los modismos desconocidos

para mucha gente, frases repetitivas, conceptos obvios. Pero el nervio de la declaración quedaba exactamente como los campesinos lo habían dicho. Esas mejoras eran secundarias, nunca intervenimos para nada porque nuestro fin no es literario sino tratar de comprender la personalidad y la mentalidad de nuestra gente. Así que de nada vale que nosotros le agreguemos unas palabras distintas y le demos otro significado por el simple hecho de que literariamente se escribe u oye mejor. Nosotros en eso sí tenemos una gran separación con los literatos. Aunque los literatos y los cuentistas llegan a las mismas fuentes, hacen modificaciones de fondo. Para ellos el texto no es tan importante como la expresión en sí, como la formación de las frases, la parte cadenciosa que pueda tener. Nosotros preferimos el texto como tal, el contenido antes que lo otro. Es que la forma de hablar de nuestros campesinos es hermosa, agradable, tiene un ritmo, algo tan profundo, como una ternura y algo tan cálido que uno inmediatamente se posiona. Te cuento que después de realizar la investigación en los pueblos de Ciénaga, duramos prácticamente dos años sin poder desligarnos de este modo de pensar, de escribir de armar frases. Nosotros llegábamos a las comunidades, recogíamos la información, la leíamos con ellos, escuchábamos sus opiniones, en todo el proceso ellos participaban, cuando yo armaba

el texto final también había participación, citábamos al pueblo, a la gente que había colaborado más estrictamente y oíamos sus puntos de vista.

Cuando nosotros escogemos un tema determinado para un video buscamos el sitio que reúna las condiciones, los medios, la parte física, la parte humana y que sea aceptado por la gente pues ellos mismos serán los actores. Entonces llegamos a las comunidades, les planteamos lo que queremos hacer, reunimos a todos los grupos, a las personas mayores, a los jóvenes, a los niños y de inmediato surgen las preguntas, se aclara todo, se les dice para qué es el trabajo, qué se pretende lograr, cómo se les va a entregar a ellos, cuál va a ser su participación, en fin todo, no queda ni una duda por resolver. La gente sabe cuanto estamos haciendo. Después cuando ya está armado se hacen las respectivas correcciones y aclaraciones. Hasta ahora los pueblos se han mostrado muy satisfechos con el trabajo realizado, porque son sus gentes las que están actuando, su ambiente el que aparece allí, aunque la historia no los toque tan de lleno pero por lo menos allí hay algo de ellos y eso les gusta. La experiencia que hemos tenido es de una espontaneidad para actuar, para colaborar para ayudar, no hemos tenido problemas con actores en ninguna parte, solo en casos de muchachas que deben mos-

trar su cuerpo desnudo. Toda la gente participa, niños, jóvenes, viejos. Siempre hay personas viendo las filmaciones y si a última hora se necesita a alguien, enseguida hay voluntarios, se les explica qué tienen que hacer y listo. Fueron sorprendentes las muestras de adaptabilidad de las cuales esta gente hace gala cuando es necesario actuar.

¿Cuando ustedes llegan a una comunidad, se acercan a los habitantes por medio de las organizaciones previas que hay en la comunidad o simplemente le solicitan la colaboración a cualquier persona? ¿Cómo se da esa entrada del investigador en la comunidad?

Hay varios momentos y varias circunstancias. Ahora somos ya ampliamente conocidos en el Departamento de Córdoba y como tenemos programas de radio estamos permanentemente anunciando nuestras actividades, entonces cuando llegamos la gente sabe que vamos a adelantar una investigación aunque no la hayamos contactado desde el principio. Ya hay personas que nos conocen y a través de ellas comenzamos a hacer las reuniones generales.

Cuando nadie nos conoce, generalmente nos valemos de algunas personas conocidas por la comunidad para que nos presente, nos sirvan de entrada.

Otras veces es la misma comunidad quien solicita nuestra presencia. Nosotros hemos pasado por distintos momentos y ha habido distintas circunstancias para llegar a la comunidad.

El estudio que hicimos sobre Ciénaga fue teniendo en cuenta la represa de Urrá por la situación que allí se vivía (2). La cuestión de Montelíbano fue debido a la necesidad de un estudio para Cerromatoso (3). Otra cosa de la que nos preocupamos, es que todas esas investigaciones que se vayan haciendo se realicen con gente de la misma comunidad, que vayan participando y recopilando información que nosotros le vamos entregando, hay un intercambio de información que nos sirve a ambos. Para eso está el análisis y la recopilación en sí, para eso están los diagnósticos y las determinaciones que se tomen, todo se procura dentro del mayor consenso posible. Entonces algunas veces llegamos por solicitud de la comunidad o porque la situación del departamento exige conocer sobre lo que se está viviendo en una comunidad determinada.

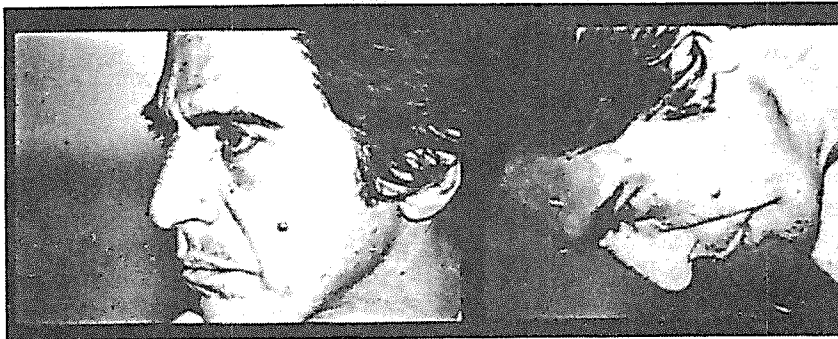
Cuando un investigador llega a una comunidad, por lo general tiene un interés dentro de su profesión y un objeto de estudio determinado. Las comunidades tienen un interés más pragmático de solucionar problemas inmediatos. ¿Cómo es esa negocia-

ción que se da entre ustedes como investigadores y la comunidad con su pragmatismo, frente a lo que necesitan en ese momento?

Efectivamente uno puede llevar unas intenciones o unos objetivos que obviamente son a veces diferentes a los de la comunidad. Podemos ir buscando algo y ellos en ese momento deseando otra cosa. No es que adaptemos o cambiemos los objetivos que llevamos por los de la comunidad así tranquilamente. Simplemente en el transcurso de las negociaciones tanto la comunidad como nosotros vamos tratando de ponernos de acuerdo porque a veces puede que

nas modificaciones pero no todo porque ya se llega con un proyecto determinado para ese fin. Lo que evita entonces que haya esa disparidad es precisamente que la comunidad en el transcurso de la investigación se va organizando, se van constituyendo grupos y nosotros procuramos que sea la propia gente de allí la que participe y se vaya fogueando en esto de las investigaciones, en los métodos, para que la comunidad quede con personal medio capacitado cuando nos retiremos. Posteriormente les seguimos enviando cursillos y haciendo muchas cosas para que el trabajo sea mejor, pero de esa manera la comunidad a medida que se va capa-

queremos es que la comunidad se sienta que aunque ese no es su tema principal es también un tema de importancia y ellos terminan entendiendo la situación. Nosotros no podemos llegar a una comunidad a hacer una cosa que no le interesa a nadie. Entonces seguimos atendiendo lo nuestro pero también procuramos suministrar a la comunidad todas las versiones, creemos que entre mayor información tiene la gente, es capaz de hacer mejores análisis y por lo tanto puede resolver mejor los problemas y tomar la posición que considere conveniente. Yo pienso que en la medida en que logremos entregarle a la gente la máxima información verídica pueden analizar y definir su posición.



a la comunidad no le interese un tema por falta de información que nosotros en un momento dado la podemos tener, entonces conversando con ellos, van notando la importancia que eso tiene y otras veces sucede lo contrario, ellos pueden tener algo muy importante que nosotros no sabemos y entonces podemos hacer algu-

citando, va observando con nosotros cómo se hacen las cosas, eso nos asegura una participación mayor y así con el desarrollo del trabajo mientras nosotros hacemos una cosa, ya ellos organizados pueden hacer lo otro, lo que a ellos les interesa de lleno. Así es como logramos muchos convenios muchas identidades. Pero lo que

En el programa de radio que tenemos procuramos llegar a la comunidad y a la gente con todas las discusiones y puntos de vista que hay sobre determinado tema. Presentando diferentes versiones, porque creemos que no es un problema nuestro, es un problema que cada uno debe resolver qué posición toma. Nosotros como medio de comunicación tenemos que brindarle a ese oyente todos los análisis lo mejor posible, lo más riguroso posible para que él decida posteriormente. Yo creo que ésta es una enorme labor y aquí en Córdoba hemos hecho exactamente eso. No lo hacemos para manipular ni para que crean nuestras posiciones sino para

crear la necesidad urgente de que se requiere mucho análisis y que hay que ser tolerante con todo y que hay que escuchar todas las versiones, no rechazarlas porque sí, sino tener en cuenta que cada versión puede tener algo de verdad, que cada versión posiblemente encierra muchas cosas que en un momento dado alcanzan a debilitar nuestra posición, contradecirla o negarla, entonces tenemos que aceptarla en ese sentido y eso es lo que nosotros hemos hecho durante los siete años del programa.

Quienes hemos trabajado con comunidades sabemos que el trabajo es muy lento y que la posibilidad de organización también es lejana en la medida en que las personas van descubriendo la necesidad de organizarse para poder sacar adelante sus proyectos. Entonces ¿cómo hacen ustedes para involucrar una comunidad en un video argumental por ejemplo, cuando se trata de algo mucho más estructurado, porque en un video documental la persona puede percibir inmediatamente la necesidad, pero si las personas están viviendo una leyenda como la de "Juan Lara" (4) y la viven continuamente, la historia se ha vuelto natural dentro de su cotidianidad, ¿cómo hacer para que ellos representen también esa realidad?

La primera parte: efectivamente es difícil la organización, sobre todo porque hay comunidades que tienen ya algunos ejemplos negativos. Yo pienso que en esto todos los investigadores que han ido a las comunidades nos han dejado algo a favor o en contra. Creo que más en contra, en el sentido que llegan y le prometen una cantidad de cosas a la comunidad y al final no cumplen nada. No vuelven a saber nunca más de los investigadores y cuando nosotros llegamos a muchas de estas comunidades nos dicen esto. Encontramos la gente incrédula de lo que decimos. Otras personas creen que eso no lleva a ninguna parte. Hay apatía, incredulidad. Hoy en Córdoba y en muchas zonas del país la gente teme organizarse muchas veces por las repercusiones que eso pueda tener. En fin, hay que enfrentar muchas dificultades, hay que analizar cada una en particular, creo que no hay recetas para eso, pienso que la forma de mostrarse como tal, es precisamente el comportamiento y la actitud que tienen esos investigadores. Se debe demostrar con el ejemplo que se va en otra tónica. Nosotros tenemos una gran ventaja y es que disponemos de un programa de radio de lunes a viernes y es difícil que la comunidad pueda decir que no la acompañamos: trabajamos con una comunidad hace 10 años y ellos saben que cuentan con el programa y vienen a la emisora y hablan sobre ellos. Sienten que

todavía los tenemos en cuenta, ellos encuentran acá, en el programa, que siempre estamos dispuestos a escuchar. Claro que eso no es cuestión de un año ni de medio año y por eso a veces hay algunas contradicciones fuertes con algunos investigadores que creen que en tres meses termina el trabajo y rompen de una vez por todas ese vínculo con la comunidad, nosotros no, tal vez por varias razones: Lo que queremos en este departamento ya lo tenemos dibujado.

¿Y qué es lo que quieren?

Queremos tantas cosas! Por lo menos ya sabemos cómo es la mentalidad, todo lo que podemos ir haciendo para lograr un departamento con mejores posibilidades de desarrollo, con personas con una mentalidad distinta a la que tenemos en la actualidad. Nosotros hemos hecho un cálculo de 20 a 30 años, para este cambio. Queremos un departamento que se destaque en el país por su gente, por su trabajo, por su visión, el aprovechamiento de las riquezas, los beneficios para nuestra niñez, para la mayoría de la población. En ese sentido hemos desarrollado acuerdos con todos los grupos que se han identificado con este propósito. Estamos dispuestos a apoyar todo aquello que le sirve a la región, no hay ni una organización que pueda decir que no hemos trabajado juntos en ese sentido. También creemos que cada

uno en la medida de sus posibilidades, en la profesión, en el lugar en que se encuentre tiene algo que ofrecerle a este departamento, nunca vamos a decirle qué tiene que hacer o fijar de antemano sus funciones, cada cual en el punto donde está puede hacer algo.

Víctor, usted habla de nosotros, ¿quiénes son nosotros?

Hemos creado en el transcurso de algunos años varias entidades y organizaciones: la Fundación del Caribe, la Fundación del Sinú, la Academia de Historia de Córdoba, la Asociación de Archivistas de Córdoba, de tal manera que cuando yo hablo de nosotros, incluyo a todas esas organizaciones que hemos ido formando y las que ya existen que están identificadas con nuestros propósitos y que también están tratando de buscar lo que nosotros queremos. Eso es nosotros.

Pero cuando usted va a una población a hacer un video ¿quiénes son nosotros?

Los de la sección de video de la Fundación del Sinú. A veces podemos ir a nombre de la Academia de Historia o a veces cuando estaba en divulgación cultural íbamos a nombre de Divulgación Cultural del Departamento y ahora me tengo que presentar en algunas ocasiones como la Planeación Departamental pero eso depende de lo que se busque. Cuando

estuvimos haciendo un trabajo para la CVS nosotros le aclaramos a toda la gente que éramos de la Fundación del Sinú que adelantábamos un trabajo para la CVS, o sea deslindamos campos enseguida: a nosotros nos contrataron para hacer este estudio pero ya la ejecución de los proyectos no corresponde a la Fundación, esto es responsabilidad de la CVS, así que la gente estaba informada del estudio; los métodos y todo eso era cuestión nuestra. Siempre cuando vamos a un lugar especificamos de quiénes son las responsabilidades y hasta dónde podemos llegar. No le creamos fantasías a la gente, evitamos eso al máximo, sobre todo por nuestro método: son ellos los que van a buscar, pueden hacer mucho o pueden hacer poco. Hemos tenido varios ejemplos en que no se avanza nada, otros en que sí se avanza. Eso depende de muchos factores, incluso de factores determinantes como éste de la situación de orden público que ha sido desastrosa de verdad, porque ahí no se puede hacer absolutamente nada, sencillamente en algunos lugares es necesario abandonarlos y la Fundación o mejor nuestro propósito no es entrar a profundizar discrepancias y menos en este tipo de zonas, no queremos tener problemas de ninguna índole porque creemos que todavía hay sitios en donde se puede adelantar trabajos de una manera civilizada como en este

caso a través de las investigaciones sociales.

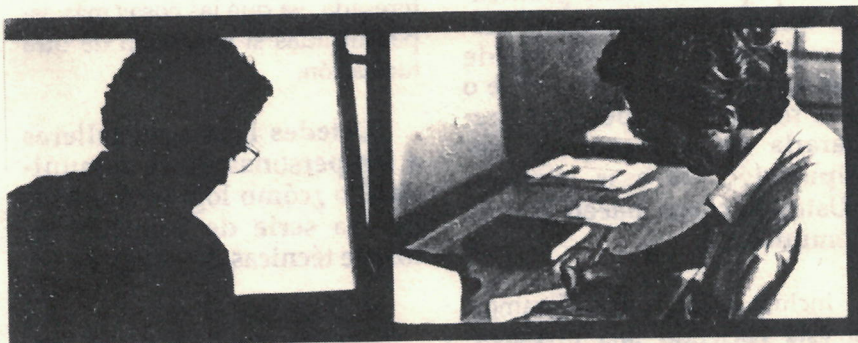
Víctor, siempre se habla de las diferencias que hay entre el investigador profesional y el investigador de la base, la persona del sector popular o del sector rural en la cual se está haciendo la investigación y de esa brecha que existe entre el investigador y la comunidad en la cual se está trabajando. ¿Cómo logran ustedes que esa brecha sea subsanada lo mejor posible?

Efectivamente, dentro de los temas que nosotros desarrollamos, temas de tipo social, histórico cultural, un poquito ecológicos y hasta cierto punto económicos yo pienso que la comunidad está allí metida en eso, vive la situación, no son temas tan alejados de ellos, que de pronto puedan motivar apenas la participación de muy pocos. Los temas que nosotros desarrollamos implican necesariamente que la gente los siente, que la gente reconoce que vive en una situación determinada, esto nos facilita el trabajo porque primero, no estamos hablando de cosas distintas, ajenas a ellos, y por tanto lo primero que queremos en esos términos es dejar claro lo que se busca, cuál es el tema que se va a estudiar, cuál puede ser la posible participación de la comunidad, cómo vamos a ir interpretando la información, los pasos que cada uno debe dar, ellos se manifiestan y uno

obviamente verá las debilidades que en un momento dado pueda tener la comunidad; buscamos a la gente más capaz de la comunidad en estos aspectos: por lo menos que en un momento determinado disponga de más tiempo o que haya recopilado información o que sepa quién puede tenerla o en fin que por sus estudios sea capaz de asumir un método, una disciplina para adelantar esas cosas, estas personas son de mucha utilidad siempre nos ha pasado así cuando ya la comunidad sabe exactamente lo que queremos, cuando nos fijamos unas metas y nos damos unas responsabilidades; obvio que por las mismas condiciones a nosotros nos tocará por ejemplo la revisión bibliográfica, (en las comunidades es difícil que tengan una bibliografía) revisión de archivos no solamente en la capital o en otros municipios sino también fuera del departamento, nos tocará conversar con investigadores o con personas que hayan adelantado estudios semejantes en otros lugares, en fin cosas que no puede hacer de hecho la comunidad, pero nosotros procuramos que esa información que viene de otras partes sea transmitida de una manera adecuada a su nivel y ellos entonces en ese sentido también van colaborando en el análisis, en la interpretación, en la veracidad o no de esa información. A pesar de que nosotros vamos buscando otras informaciones eso no significa que ellos están alejados de

ellas sino que procuramos entregárselas. Lo que buscamos es que sí se nos garantice un lugar para archivar la información en la comunidad. Les entregamos copia de toda la información recogida en el estudio, lo importante para nosotros es que siempre haya personal de la comunidad que nos esté acompañando en todo el proce-

tamos alimentando permanentemente con información, con documentos, con datos, apoyándoles para que salgan adelante con sus proyectos, nosotros hemos estimulado mucha gente en este departamento. Personas que están escribiendo, les facilitamos documentación para que lo hagan, buscamos incluso muchas veces



so, lo que nos interesa es que los materiales queden allí con alguien que se va a preocupar por la investigación, que va a actualizar los datos, porque de todas maneras queremos que esa información sirva a los posteriores investigadores que lleguen. Nosotros así estrechamos un poco las diferencias que hay entre ese investigador que llega de otras partes y la comunidad, ahora el investigador de la base necesita obviamente mucha capacitación y yo pienso que nosotros tenemos un gran compromiso con ellos, no solo en la medida en que los capacitamos sino que los invitamos a seminarios, les llevamos personas que les dicten cursillos, les es-

hasta la posibilidad de publicarles porque estimular a un investigador de estos de base para que publique es bien para todos, para la comunidad, para él, para todos nosotros, eso sí lo hemos entendido muy bien desde el principio y yo creo que la comunidad en ese sentido también nos ha entendido y nos ha apoyado: así tratamos de mitigar la diferencia, no se borra del todo pero por lo menos en el trato, en la relación, en la opinión, en la consideración que tenemos con él sí hemos logrado atenuar las diferencias. Obviamente las diferencias van a existir. Muchos investigadores de base han realizado sus propias investigaciones, se sien-

ten ya con posibilidades de hacer algo, pero lógicamente no se puede con toda la base sino con los más destacados que hay en la comunidad en ese campo.

En la investigación hay ciertas técnicas que es necesario aprenderlas y muchas personas que trabajan con sectores populares han planteado que hay determinada formación que no se le puede dar a una persona de la base o que no hay tiempo para prepararla en el manejo y manipulación de esas técnicas. ¿Ustedes cómo hacen con la comunidad?

Incluso a uno le pasa digamos, si está haciendo una investigación sobre cuestiones ecológicas, llegan unos expertos con mil cosas distintas que ni siquiera uno quiere aprender, entonces yo pienso que con la comunidad a veces sucede lo mismo, porque ven que eso no va a tener aplicabilidad, y creo que la comunidad tampoco necesita saber de todas esas técnicas sino las básicas, las que les permiten a ellos por lo menos entender un poco la situación, ahora si lo que se quiere es formar realmente investigadores como tales, entonces se buscaría la manera de ayudarles a estudiar pero considero que hay unas técnicas de campo sencillas que las utilizamos todos y que a la comunidad le pueden ser de enorme beneficio. Para cuestiones más es-

pecializadas pues sí se buscarían las personas adecuadas para hacer ese tipo de trabajo. Así como nosotros no podemos saber todo, la gente de la comunidad tampoco está en afán de tratar de entender todas las cosas. Hay técnicas por lo menos un censo una estadística, una entrevista, que pueden ser aprendidas por la gente de la comunidad que está interesada, ya que las cosas más especializadas sí requieren de otra formación.

¿Ustedes les hacen talleres a las personas de la comunidad? o ¿cómo logran transmitir esa serie de conocimientos, de técnicas de campo?

Nosotros cuando llegamos procuramos reunir el máximo personal de la comunidad e informarles de lo que queremos como yo ya le expliqué, pero en la misma experiencia se va distinguiendo siempre un grupo, puede ser un grupo pequeño, regular o grande, no importa, pero siempre hay un grupo más interesado. Este grupo es lo que nosotros hemos llamado "el grupo de amigos", son aquellas personas con las que nos reunimos permanentemente, con las que dialogamos, a las que les entregamos información y ellos nos entregan información a nosotros, con las que vamos armando los centros de documentación, con las que vemos lo que se va a aplicar, lo que resulta de eso, lo que no se va a aplicar, ese grupo de amigos

con el que hacemos análisis muy francos sobre todo de tipo histórico, de tipo social para conocer en profundidad lo que ha sucedido, el comportamiento, la mentalidad de la gente. Con ese grupo de amigos se llega hasta las máximas honduras posibles, se da una discusión muy rica, se confronta su actitud, su modo de vida, su modo de ser, todo se le confronta como también ellos van enfrentándolo a uno. Sin este grupo prácticamente las cosas no funcionan, entonces nosotros distinguimos entre la comunidad y ese grupo, con "el grupo de amigos" se hace todo lo íntimo, lo profundo, lo sincero.

¿Un investigador necesita la formación profesional, universitaria, para hacer este tipo de trabajos?

La formación profesional es necesariamente importante. Otra cosa por lo menos es que para llegar a tener este tipo de inquietud y realizar estos estudios pues a veces se encuentran personas que no han ido a la universidad y los han hecho, pero indiscutiblemente si tuviésemos nosotros en las comunidades gente universitaria, la labor de investigación se facilitaría porque ya conocen experiencias, porque ya manejan técnicas, porque manejan muchas cosas. Se facilitaría enormemente la labor, desafortunadamente en la mayoría de los casos uno encuentra una serie de profesionales salidos de universidades que

lo que hacen es entorpecer estos trabajos.

Volvamos a los videos. Cuando ustedes hacen los videos argumentales, utilizan actores de la comunidad, yo conocí una experiencia (por supuesto de otro grupo) en la cual se trabajó con una muchacha de un barrio popular, esta muchacha adquirió renombre, por la película que hizo y después ella fue rechazada por la comunidad porque se supo que se le había pagado su actuación, sin embargo las personas que hicieron la película apoyaron mucho el trabajo de esta persona, le posibilitaron la salida del país para representar este tipo de cine, sin embargo se da que esta muchacha es sacada de su comunidad y su contexto social y se convierte en vedette o estrella. ¿Cómo resuelven ustedes la problemática de trabajar con personas de la comunidad para que no sean rechazadas por su gente y para no sacarlas de su contexto?

Hasta el momento no se ha dado un caso como el que señalas. Dentro de todo lo que hemos hecho la gente ha participado digamos así porque también hemos necesitado, gente de otras partes para hacer papeles, indiscutiblemente uno se da cuenta que un actor profesional o una actor aficionado de todas maneras es mu-

cho mejor que un actor espontáneo. Uno gasta una hora preparando ese actor espontáneo y con el otro es cuestión de cinco minutos además también por economía de tiempo y de gasto de cinta. Por lo tanto sería ideal que tuviéramos muchos actores profesionales, semiprofesionales o al menos aficionados. En la mayoría de los casos, son actores espontáneos pero no hemos tenido un solo caso en que un actor se nos haya crecido, se nos haya ido, no sabemos cómo podríamos comportarnos en esos momentos. Yo particularmente creo que esa persona, ese actor debe evaluar la responsabilidad y el agradecimiento con una comunidad que lo hizo y por otra parte la comunidad debe reconocer que si la persona tiene talento debe buscar caminos mucho más amplios porque creo que es injusto que una comunidad sacrifique a un actor o actriz que pueda destacarse en otros papeles de mucha mayor envergadura y tenerlo ahí en la comunidad. Pienso que tanto el actor debe entender a la comunidad por cuanto la comunidad le ayudó a hacer estos papeles pero también la comunidad debe entender la responsabilidad y la posibilidad de mejoramiento de la persona.

Cuando están trabajando el video argumental, ¿usted escribe el libreto, el guión y después se reparten los papeles entre las personas de la co-

munidad y ellas se los aprenden? o ¿cómo se genera la historia?

Hay primero algo escrito, un relato o hay una inquietud que tenemos, digamos la pesca en Ayapel, muchas veces no se hacen las investigaciones previas sino que se realizan al tiempo que se está haciendo la filmación, sobre todo cuando es de tipo económico, como el caso del algodón, el video sobre la pesca en Ayapel se hizo con los relatos que ya estaban escritos, entonces el fundamento, el contenido puede seguir siendo el mismo pero se tiene que cambiar todo, porque muchas veces las palabras, las descripciones sobran, por lo tanto hay que adaptar todo eso a lo que la imagen está proporcionando. Es una experiencia maravillosa, algunas veces lo hemos comprobado: leemos el texto que originalmente se hizo y vemos luego el video, allí entendemos enseguida lo que son estos medios, cada uno tiene un rigor propio, sus propios secretos que no podemos desconocer. Se complementan perfectamente, no se anteponen, ninguno es más importante que el otro, simplemente que en determinado momento es más conveniente utilizar uno y no el otro, pero no podemos darle categoría. Nosotros hemos leído por radio los textos y los hemos llevado al video. Todos ellos a pesar de que dicen lo mismo en el fondo tienen otras tramas, otros

argumentos, otras formas de hacerse, que es riquísimo porque uno entiende ahí la importancia de los diferentes medios. En el video sobre "Elida" (5) el relato también estaba escrito (el caso del incesto) entonces nos preguntamos ¿cómo hacer todo eso? mientras uno podía describir cómo se iba transformando en burra uno en el video puede ver la forma como se está haciendo la metamorfosis incluso ahí paramos, nosotros no decimos nada en ese momento, todo lo dejamos para que la gente lo vea nada más o sea en la descripción podemos tardarnos muchos párrafos en escribir cómo le van creciendo las orejas, ahí en la imagen no es ne-

de colegio y se sienten con cierto terror de ver todo ese montón de cosas, sin embargo ese relato leído por una persona que le dé el ritmo, la ternura, la cadencia va proporcionando en la persona que lo está oyendo, otras sensaciones, unas sensaciones más dulces, nostálgicas. Creo que hay que utilizar todos los medios porque te permiten despertar sentimientos de toda índole que es tan importante, no sólo basta la comprensión y el raciocinio de las cosas sino también lo que tú sientes, lo que tú en ese momento cuando estás viendo u oyendo algo, cómo te está impactando cómo te va marcando y yo insisto en que podemos lograr todo ese cúmulo de

¿Cómo es el trabajo con los actores?

A los actores principales se les dice lo que queremos, se les explica la historia, se les da a conocer todo, o sea que la gente tiene ya una imagen muy específica de lo que queremos y después en el trabajo de cámara se les aclara con más detalle los movimientos, gestos y demás cosas por el estilo pero todos saben de partida cuál es la historia que vamos a narrar. No sé si observas que casi no hay diálogos, son muy poquitas las intervenciones porque éste es otro proceso técnico, la cuestión de sonido es algo de cuidado y eso va a ser una etapa posterior cuando ya nos metamos directamente en los diálogos. Necesitamos sonido con cuidado, micrófonos de muy buena calidad, en fin en este momento nuestro trabajo es pura imagen y hay un narrador, lo otro vendrá después, este es un proceso que hemos venido siguiendo, eso también ha evitado el aprender sus papeles en cuanto a decir textos sino dedicarse a actuar básicamente.



cesaria ni una sola palabra. ¿Cuál es más fuerte? ¿cuál tiene mayor impacto? depende, ahora nosotros nos hemos encontrado esto: que tienen un impacto tan extraordinario los videos, los hemos presentado ante niños y los niños se asustan, hemos presentado ante jóvenes de catorce, quince, diez y seis años, muchachas

sensaciones en la medida en que empleamos distintos medios de comunicación.

En el video "Elida" la actriz ¿se aprendió el papel? ¿se sabía ya la historia? además ustedes utilizan dos actrices, una pequeña y una ya mujer.

Acerca de lo técnico, ¿en qué medida participa la comunidad en algunos de estos aspectos? Por ejemplo: ¿manejo de cámara, luces, sonido, maquillaje?

En algunos casos utilizamos hombres y mujeres de las comunidades que sepan maquillar.

Cuando ya son maquillajes de más envergadura como el de ELIDA se necesita gente especializada: debimos traer una experta del Canadá. En la cuestión de luces y de cámara estamos formando una sección dentro de la fundación, encargada de estos casos porque es un aprendizaje que requiere tiempo y dedicación. Como en Córdoba hay gente interesada en esto del video en 3 ó 4 municipios, vamos a enviar a los instructores de la fundación para que los sigan preparando. Lo que sí se le enseña a la gente es a desmitificar un poco la televisión como tal, por medio de juegos y dinámicas, incluso si el trabajo es sobre la importancia del video y del autocontrol, filmamos reuniones y luego las presentamos para que la gente se autoanalice porque hay personas que no dejan hablar a las otras, toman una serie de actitudes un poco extrañas en las reuniones, entonces cuando la gente se ve ahí, empieza a autocontrolarse. Además hemos hecho otro ejercicio que consiste en situar a una persona en un cuarto, sólo con la cámara, para que se vea, entonces ella se observa, hace lo que quiera en cinco minutos: canta, llora, actúa (porque muchos tenemos esas cosas guardadas, que se desahoguen ahí ante la cámara) ella después ve la grabación si quiere la borra, sale del cuarto y listo. No le dice nada a nadie a menos que quiera pero esto le ha enseñado a verse en la televisión

como es, lo que hizo, lo bueno, lo malo, cómo debe actuar, cómo debiera ser, eso ya es otra cosa y hemos hecho estos juegos precisamente para acostumbrar a la gente al video.

Hay varios problemas cuando las personas de la comunidad actúan: Uno es que en las comunidades les da dificultad hacer la abstracción de la actuación con la realidad, entonces muchas veces en las primeras presentaciones que uno hace a la comunidad las personas están simplemente tratando de identificar a los conocidos y es cuestión de chistes, de risas, y todo el mensaje de la película queda en un segundo plano. Eso ¿cómo lo trabajan ustedes?

Efectivamente se puede presentar pero más que eso lo que hay que hacer es que la gente exprese con cierta sinceridad cosas que siente en ese momento o que debe sentir el que está representando. No sé si por fortuna o por lo que sea no hemos tenido muchos problemas de esos, más que todo las dificultades se han presentado con el movimiento: de ojos, movimientos del cuerpo, eso sí, hemos tenido que dedicar muchas horas a esas cosas, es decir que la gente quiere hacer las cosas no pensando en el papel que está haciendo porque para eso necesita meterse en ese papel y es a veces con algunas personas que hemos escogi-

do que nos ha dado trabajo pero en términos generales la gente se ha mostrado muy abierta, muy flexible a representar esos papeles después que les explicamos bien que tiene que hacer. Ahí hemos logrado a veces muy buena actuación de unas personas que se meten en el papel y son las que ya tienen alguna experiencia con teatro. Esto no es fácil, si cogemos espontáneos preferimos que hagan algunos trabajos, algunos papeles en los cuales no se necesita que se sientan como personaje, sino que por ejemplo acompañan a una muchacha, eso lo pueden realizar fácilmente, pero ya sentirse como dueño de un papel en otra persona, ya ahí sí preferimos que la gente tenga alguna experiencia para los papeles de los protagonistas.

En los videos argumentales como el de "Elida", que ella hace el papel de una persona que de todas maneras tiene un comportamiento censurable dentro de la comunidad por su relación con los hombres, cómo logran ustedes que la muchacha asuma el papel, que sea actriz y que la comunidad acepte que esa mujer no es lo que está representando?

Ha habido varios casos. El comportamiento de nuestra gente en ese sentido, cuando se ve a la amiga, a la vecina que está actuando en una cosa de esas gene-

ralmente lo que hace es molestarla o sentir cierta admiración por ella, pero casi nunca piensa que es el personaje que ella representó. Esa es la experiencia que tenemos nosotros, tal es así que cuando estas muchachas aparecen semidesnudas, que fue una experiencia que tuvimos con "Juan Lara", llegamos a la población, invitamos a la muchacha y a sus padres (ella misma no se había visto así) no sabíamos qué iba a pasar, pero la gente tomó eso como muy natural y no le dio esa trascendencia, solamente una persona, incluso me llamó la atención porque fue un homosexual dijo: ella hizo el papel como strip-tease pero la comunidad no dijo absolutamente nada. Les pareció normal. Nadie le dijo "caramba ¿por qué aparece así?", ahí por lo menos en la presentación, no sé posteriormente, pero por lo menos en la presentación que realizamos no hubo alarma por eso.

En las comunidades a veces este tipo de trabajos se quedan ahí, ustedes presentan el video, se discute. ¿Qué pasa después? ¿Cómo le hacen ustedes el seguimiento a ese trabajo?

Esos trabajos que hemos realizado han tenido no sé si repercusiones negativas o positivas, pero han tenido repercusiones porque son hechos reales, muy conocidos por la comunidad, el de "Elida" por lo menos es una cosa real, existe la familia y la seño-

ra que la maldijo. Se conoce toda la historia. Ella era familiar mía. No hemos llevado la película a Cerritos (lugar donde ocurre el relato). Allí nadie nos quería dar información. Me prohibieron la entrada al pueblo por el otro relato sobre las brujas, video "Los brujos de Cerritos". Ese tuvo repercusión directa en la comunidad. Ellos se sienten demeritados. Algunos que se enteraron del relato lo consideran una vergüenza. Imagínate una mujer con esas características, era una mujer hermosa y con esa manera de ser.

Otros reconocen la belleza de su pueblo y lo que la gente no ve en su vida cotidiana, de pronto se da cuenta de esto al verlo en la T.V. y lo admira. La presentación de los videos en los sectores rurales donde se cree todo lo dicho en el relato, eso se asume todo y en donde no se cree tienen otra actitud. Hemos procurado que a la gente que no cree se le mantenga el interés y se dé la discusión sobre estos aspectos de tipo cultural.

¿Cómo participa la comunidad en la edición?

Los equipos para la edición los tenemos en Montería. Como es un proceso dispendioso se ha designado para eso a la gente de la sección de videos.

Este es trabajo colectivo, hemos encontrado un método muy bueno: se proyecta la imagen y vamos enseguida escribiendo el texto. La participación de la co-

munidad se hace en los pasos anteriores pero este es un momento absolutamente técnico. Ya la comunidad ha participado durante la grabación y también en esta etapa todos los días se le muestra a la gente lo que se ha grabado.

La felicidad con que ustedes son recibidos en las distintas comunidades ¿se debe a que usted es de esta región?

No, es por el trabajo que se ha hecho y por la manera como nos hemos acercado a ellos. La prueba es que muchas personas que han llegado de otros lugares también han sido aceptadas.

Y ahí sigue Víctor en ese oficio de recoger y regar ilusiones, con la certeza de que el futuro no quedará en el olvido.

Notas

- 1 "Relatos de nosotros los cordobeses"
- 2 Represa que cubrirá una gran extensión de tierras al Noroeste del país, cuyo proyecto ha tenido muchos opositores principalmente grupos guerrilleros de la región.
- 3 Población a 750 kms. de Bogotá en la cual se encuentra uno de los principales yacimientos de ferroniquel del mundo, el cual es explotado por la empresa Cerromatoso S.A.
Se refiere a un video hecho sobre la historia de la población antes de llegar la Multinacional.
- 4 Video sobre la leyenda de "Juan Lara" el espíritu de un hombre que en venganza porque una mujer no cedió a sus requerimientos, posee a las mujeres de la región y después las mata.
- 5 "Elida" video sobre la historia de una mujer que al ser maldecida por una bruja por las relaciones incestuosas con su padre, se convierte en burra y tiene una horrible muerte.

M **GEORGINA** **MENDIVIL**

ARELY ARAOZ

*Facultad de Comunicación Social e Idiomas
Universidad Nacional San Antonio Abad.
Cusco*

PERU

**La Virgen María
es Madre de
Dios, pero como
cualquier mujer
estuvo encinta,
embarazada.
Acaso ésta es
una vergüenza?
Por eso hicimos
la virgen
panzona.**



GEORGINA: **UNA ARTESANA ANDINA**

Son las dos de la madrugada de 1979, en el Cusco, Capital Arqueológica de América, ciudad de piedra, de historias, magia y leyenda, que guarda como común denominador la fuerza telúrica de dos grandes culturas, la inca y la prehispánica. Bajo el mismo cielo tachonado de estrellas, los dedos largos finos de Juan Carlos de Borbón, Rey de España, se detienen en el timbre de la vieja casona 634 de la Plazoleta de San Blas. Pregunta por Georgina Dueñas de Mendívil, viuda del famoso Hilario Mendívil, imaginero creador de originales y bellas imágenes, con esqueleto de maguey y cuerpo de yeso y tela, que gracias a la magia del color de las anilinas andinas, se transforman en esbeltas vírgenes cholitas, en gallardos arcángeles, en apuestos reyes magos, en ángeles y hombres que pueblan el universo andino y los afamados museos de América y Europa donde Hilario Mendívil, es un consagrado del arte popular andino.

Esta mujer que tiene la ternura y la fuerza ancestral de las artesanas cusqueñas, junto a sus seis hijos, en su viejo taller, con piso de tierra, único patrimonio que le dejó Hilario, cuenta, dejando jirones en su alma, la historia cotidiana de quienes con sus manos reviven al Perú profundo.

Georgina, buenos días. ¿Aún sigues llorando a Hilario?

Siempre...siempre. Aquí está Hilario, no sólo su fotografía, el Museo, las cosas que él hizo, las vírgenes, los santos, lo que amó, sino parece que su espíritu me diera fuerzas para seguir trabajando. A pesar de la diabetes que se lo llevó y que ahora también yo tengo, seguimos trabajando todos juntos.

¿Todos? ¿Tus hijos no han tomado su propio camino?

Claro, pero ellos en un aniversario de la muerte de Hilario han hecho una promesa. Nada de competencias con mamá, ella debe vivir de lo que le enseñó nuestro padre. Nosotros le ayudaremos. Sólo Sergio, el menor, está en España, estudiando para ser Crítico de Arte, es nuestro Agente de Exportaciones, los demás, incluso algunos de mis nietos trabajan en el ta-

ller, dicen que sólo cuando me muera firmarán sus propios trabajos (lágrimas).

Georgina, por favor, no llores, es un hermoso ejemplo de unidad y solidaridad. Vamos, cuéntanos ¿por qué los cuellos largos y los colores tan fuertes en la imágenes que haces?

'Ah' (suspira profundamente) así las hizo Hilario y así las seguiremos haciendo. Gracias a estos cuellos largos tenemos fama, nos conocen y distinguen nuestro trabajo. Fue una casualidad, yo tenía 13 años y acababa de casarme con Hilario, su familia era pobre, su madre Doña Andrea Velasco Góngora era una artesana conocida que fabricaba santitos de yeso, para que jueguen los niños pobres del Cusco, que no podían comprar juguetes, lo vendíamos a 20 centavos la docena. Ibamos de tienda en tienda, sólo en el Santuranticuy (Feria prenavideña, la más importante de la región) ganábamos algo. Un día Hilario recibió un pedido para hacer reyes Magos, lo hizo la Sra. Yañez, no recuerdo su nombre, era una tendera bastante tacaña. Hilario hizo los reyes con cuellos largos, imitando las llamas y vicuñas que paseaban por las calles del Cusco, cuando su familia los vio, se molestaron con Hilario, que era entonces muy joven, lo llamaron inútil "Tú no sirves para artesano, estás desprestigiando a la familia, dedícate a otra cosa", le dijeron. Semanas después, no podíamos pasar por la tienda de la Sra. Yañez nos exigía devolverle la plata. Nadie compraba los reyes. Pasó el tiempo y la Sra. volvió a hacernos un pedido, quería más reyes. Todos llegaban hasta el Barrio de San Blas, donde siempre hemos vivido, vinieron periodistas de Lima, la Srta. Doris Gibson de Caretas, la Srta. Alicia Bustamante, nos hacían entrevistas, fotografías.

¿Y qué pasó, por qué ese cambio?

El famoso pintor Sabogal que vino a pintar al Cusco, compró los reyes que no se vendían y mandó de regalo a sus amigos artistas. Todos querían saber quién era el autor. Todos buscaban a Hilario, él ya no sólo hizo reyes y santos de cuellos largos, sino empezó a trabajar vírgenes, mamachas panzonas (vírgenes en

estado de embarazo), arcángeles, reproducíamos en yeso los santos de la Procesión del Corpus Christi. Empezamos a prosperar. Nos independizamos de la familia.

¿Y los colores fuertes?

Hilario siempre decía: Somos hijos de incas, cholos orgullosos y tenemos que usar colores fuertes como nuestra raza, rojo indio, marrón tierra, azul serrano, rosa cholo, como los ponchos y las polleras de nuestros antepasados.

Las anilinas que compramos en el mercado son de raíces de plantas que pocos conocen, las quemamos con incienso y aceite de linaza y fabricamos nuestras propias pinturas. Ahora encontramos enlatadas, pero no es igual, siempre guardamos el secreto de las combinaciones. Hilario me enseñó a mí, luego a mis hijos y ellos enseñarán a mis nietos. Es toda una tradición en la familia Mendivil.

Pocos artesanos se han atrevido a modificar, con tanta originalidad la clásica imagen de la Virgen María, ustedes la modelan en estados naturales, muy semejantes a cualquier ser humano. ¿por qué?

La Virgen María es Madre de Dios, pero como cualquier mujer estuvo encinta, embarazada. ¿Acaso esto es una vergüenza? Por eso hicimos la Virgen Panzona, cuando el Papa vino al Cusco, le regalamos una y él sonriendo me dijo "Gracias Georgina". Ya me conocía de referencias. La Virgen está con el pueblo, por eso la hemos hecho chola, con montera y polleras, también mestiza, sus angelitos son también "killitos". Hilario decía: "Hay niños ángeles en el cielo y hay que pintarlos serranitos". Así nacieron la Virgen Hilando, la Virgen India, la Virgen de la Leche, la Virgen Choposa. A los santos, más bien, no les ponemos ropa india, ellos son traídos de España.

Georgina ¿cómo te sientes como artesana? ¿dejarías este trabajo por otro que te proporcione más ganancias?

No, señora, jamás. Para mí amasar el yeso, quemar el incienso, engomar, pintar es como te-

ner un hijo al que tú lo ves crecer y cada día lo quieres más. Cada vez que vendo una imagen me da pena, lo hago por necesidad.

¿Y la producción en serie? Los artesanos cusqueños, los de San Blas también se están comercializando.

Es cierto, pero tenemos que vivir, producir para ganar, ahora todo está tan caro, hay compradores, los turistas buscan nuestro trabajo, no podemos producir sólo por unidades. De qué viviríamos? Otra cosa sería si el Estado nos ayuda.

Qué tipo de ayuda esperan del Estado?

Ay! (se muestra despectiva) De mil maneras ayudarían si quisieran. Por ejemplo que nos den facilidades para exportar, que no pongan tanto papeleo, tantos trámites. También

"Para mí amasar el yeso, quemar el incienso, engomar, pintar, es como tener un hijo al que tú lo ves crecer y cada día lo quieres más".

que comprenden de los propios artesanos los trabajos más originales, para exhibirlos en los museos, que se preocupan porque cada artesano tenga su patente de creación, así nos protegerían de tantos imitadores, que sin ningún esfuerzo se dedican a copiar. También, sería bueno que en zonas como el Cusco, Ayacucho, Puno donde hay tantos artesanos, se creen Escuelas de Artesanos, para que los viejos enseñemos a los niños y así no se pierda la tradición. Que organicen más Ferias Populares, que en la televisión hablen de los artesanos de provincias no todo está en Lima!

Los Mendivil han ganado muchos premios, son famosos, incluso una Urbanización de Vivienda de interés social del Cuzco lleva su nombre.

(Muy rápido, con orgullo). Es cierto, tenemos 7 Medallas de oro, 1 de plata, 2 de bronce

(insiste en mostrarlas, las guarda en un viejo baúl, cargado de gruesos candados) tenemos diplomas, recortes, hemos salido en muchos periódicos y revistas del mundo. Hemos expuesto en Chile, Estados Unidos, España, Francia, Italia, Alemania, en este último país nos quieren mucho, han hecho una sala muy bonita con nuestras obras, llena de colores y fotografías. El Presidente Belaúnde siempre venía a visitarnos, por eso hemos pintado su foto en el taller y cuando inauguró las casitas de Hilario Mendivil, me abrazó muy fuerte, sacó su pañuelo, secó mis lágrimas y me dijo "Georgina, Hilario no ha muerto, siempre vivirá". Y así es, cuando no me salen las combinaciones, lo llamo y 'zas' salió el color.

Cuánta fe tienes Georgina, pero, dime ¿qué significa para ti, vivir en el Cusco, en San Blas, te irías a otro lugar, a España por ejemplo, desde donde tu hijo te reclama?

No, jamás (con energía). Cusco es mi madre, San Blas mi hogar, mi casa, aquí he nacido y aquí dejaré mis huesos, todo es tan bonito aquí, hasta el clima es diferente, las ciruelas son más dulces ¿quiere probar una? (gracias). Jamás iría a otro lugar, sólo a exponer o a visitar a mis hijos, pero siempre volvería. Trabajaré aquí hasta que me muera (su semblante se llena de tristeza, Georgina está muy enferma, tiene diabetes) usted sabe, pero estoy mejorando, ya no me duelen tanto los huesos, sigo trabajando todos los días. Los artesanos nunca tenemos descanso, ahora, no puedo tomar, ni siquiera un vasito de chicha (bebida tradicional andina).

Gracias...Nos despedimos y dejamos a Georgina Mendivil, en su viejo taller, con sus recuerdos y su universo mítico, mientras en la Plazuela de San Blas, el Barrio de los Artesanos cusqueños, las palomas vuelan, alborotadas por una banda de k'aperos que toca Valicha.

Afuera, los niños juegan con barro ¿serán los artesanos del mañana?... Los nuevos Mendivil, Mérida, Olave, Saloma, Rojas y tantos otros, para los que un día el poeta cusqueño Luis Nieto escribió:

"Por tus dedos milagreros, hechos de luz y de barro ensambló San Blas su cielo donde en pendón de charango, quedan penando las quejas, del corazón bandolero"





El Humor tiene Gusto &
F E A M B U R S A

F **ROBERTO** **ONTANARROSA**

MIRTHA MARENGO

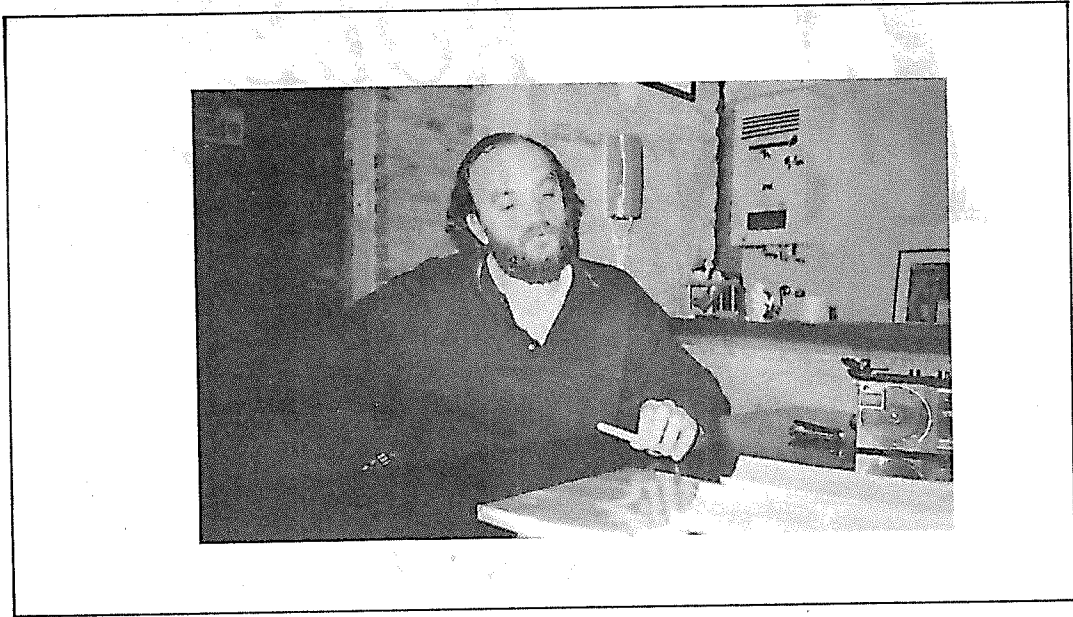
*Escuela de Comunicación Social
Facultad de Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales
Universidad Nacional de Rosario*

ARGENTINA

En algunas oportunidades se ha
relacionado con los muy importantes
vos en tanto que lector y hoy sus
los investigadores más leídas en
na. ¿Cómo concibe la historia desde
lugar del que se produce y como
lugar del que se produce y como
lugar del que se produce y como
lugar del que se produce y como

Roberto Fontanarrosa, conocido
que se relaciona con los muy
necesarios de la historia como
lugar del que se produce y como
lugar del que se produce y como
lugar del que se produce y como
lugar del que se produce y como

El Humor tiene Gusto a FRAMBUESA



Cuando yo hago una historieta o un cuento yo parto de un hecho dramático... Si yo encuentro una buena situación de conflicto tengo la mitad de la cosa resuelta, porque después lo cuento bajo la solución del humor.

Roberto Fontanarrosa, humorista de la ciudad de Rosario (Argentina) creador de personajes famosos de la Historieta como *Inodoro Pereyra*, *Mendieta*, *Boogie el Aceitoso*, se ha destacado asimismo en el cuento "*Fontanarrosa se la cuenta*", "*El mundo ha vivido equivocado*", la novela (*Best Seller*, *Area 18*) y el teatro. Desde hace 12 años es guionista de "*Les Luthiers*". Por su gran calidad humorística es reconocido en toda la Argentina y en el extranjero a través de numerosas publicaciones.

En alguna oportunidad dijiste que la historieta fue algo muy importante para vos en tanto que lector y hoy sos uno de los historietistas más leídos en Argentina. ¿Cómo concebís la historieta desde el lugar del que la produce y como lector?

Como consumidor la historieta fue para mí una especie de prolegómeno para otras lecturas. Algo que despertó el hábito de lectura. Para mí y mi generación la historieta fue un

medio de diversión y si se quiere de información en una época que la televisión no era competencia. Actualmente en los chicos es muy difícil encontrar un hábito de lectura.

Asistiendo a un congreso de Historieta en México notaba el gran interés que existía de parte del gobierno mexicano para mantener esa enorme producción, debe ser una de las industrias más grandes del mundo, en materia de historietas. Se la considera una forma de que la gente más humilde no pierda alfabetización y genera el hábito de lectura porque es de difusión masiva.

Como realizador de historietas a mí me gustaba tanto escribir como dibujar y la historieta es una conjunción lógica de eso. Con el paso del tiempo cuando empecé a incursionar un poco en literatura con cuentos comprendí que es distinto, que son rubros distintos; uno en el cuento no tiene las limitaciones enormes que tiene en la historieta, por ejemplo con respecto al tamaño, al largo, etc.

La imagen produce sentido en un orden diferente del de la palabra. Hay un placer de leer en dibujos.

Nunca tuve una expectativa plástica excesiva, sino que la intención era únicamente que el dibujo cuente de la mejor manera posible una historia que se me había ocurrido. Haciendo la salvedad de que en mi experiencia o en la de cualquier dibujante hay una óptica un poco diferente porque cuando uno leía historieta estaba ya muy interesado en la resolución gráfica y en el descubrimiento de tipos de dibujantes, que es la que se va formando una especie de tradición en este oficio que es muy difundido. Argentina es un país que ha tenido muchos maestros, maestros involuntarios, de la misma manera que por ahí un chico puede llegar a copiar las cosas del estilo mío. Hoy por hoy no soy un lector de historietas, o lo soy eventualmente, pero sigo fijándome más que nada en los dibujantes, la cosa gráfica me atrapa mucho.

En tu quehacer ¿cuáles son las condiciones que hacen que un texto de historieta incorpore o no el lenguaje verbal?

Creo que son formas de contar que cada cual maneja a su manera y a su gusto. Yo creo que tanto en la historieta que puedo hacer como en los cuentos que puedo escribir lo que trato de recrear son aquellas historietas y cuentos que yo leía. Lo que pasa es que también el aprendizaje nuestro del cine es muy grande.

¿Cómo se articula la producción cinematográfica y la producción de historietas?

Casi siempre la historieta es un eufemismo del cine y todos los historietistas son fanáticos del cine. Obviamente es más barato hacer una historieta que hacer una película. De todas maneras ha habido cambios. Actualmente está muy abierto todo el espectro. En una época había dos líneas: la línea de los ilustradores y la línea de los narradores. Yo recuerdo mucho las lecturas de la colección Robin Hood, las novelas de Salgari, más específicamente los libros del Príncipe Valiente, donde Harold Foster siempre ha sido considerado un maestro en la cuestión de la ilustración de la historieta. Estrictamente lo podríamos colocar en el rubro Ilustradores, o sea, donde cada cuadro se puede extraer del contexto y tiene de por sí mucho valor, porque cada cuadrito es en sí una obra terminada.

En cambio aparece la línea de otros norteamericanos donde ya la cosa cinematográfica es mucho más evidente. El cuadrito vale dentro de toda la narración porque alguno de ellos no tenía un valor gráfico considerable y están permanentemente al servicio de lo que están contando.

¿Cómo se narra con imagen?

Primero está dentro de las posibilidades que uno tiene de estilo. Hay dibujantes que tienen estilos más complejos que otros. Yo particularmente armo una historia. Armar una historia sirve tanto para hacer una historieta como para hacer un cuento pero después la cosa es como la reflejo gráficamente, es como si la estuviera viendo en una pantalla, se aplican conocimientos de dibujo un poco después de saber cómo se va a contar, tener un diálogo armado, dónde se pone la cámara. Ese es el proble-

ma, sería el mismo que para un director de cine: girás la cámara alrededor de una imagen tanto en forma horizontal como vertical, de acuerdo al estilo que uno elija.

¿Una historieta llega más si tiene texto?

Influye mucho si uno trabaja con guionista o no. El guionista siempre privilegia el texto y el dibujante el dibujo. Entonces se simplifica la cosa cuando uno trabaja con guión propio. En mi caso yo traté de acercarme más a la cosa cinematográfica porque casi nunca aparecen los textos horizontales y verticales, que son esos textos que te explican la imagen, uno trata de solucionarlo todo con imagen y diálogo.

¿Qué lugar ocupa la palabra?

Como lector, si veo mucho texto me espanto. Hay cuentos que los he hecho en historietas y viceversa. Por supuesto, los cuentos que yo puedo transferir a historieta son aquéllos que no requieren demasiado texto y que tienen acción. Si no hay acción y hay diálogo permanente me resultan muy aburridos para dibujar. Lo apetecible es que no hubiera demasiado texto. Creo que un buen texto es fundamental a la atracción de la historieta.

Vos decís que sos un narrador. ¿Qué es la narratividad de la historieta?

En distintas oportunidades charlando con Pinti y con Altuna hablamos de las mismas experiencias que habíamos vivido siendo niños. En las barras éramos los que contábamos películas, o sea que había un gusto por la narración. Si hay necesidad de poner un rótulo que me considere un narrador lo da el que yo no tenga ninguna expectativa plástica mayor. Hay dibujantes como Alberto Breccia que con 71 años sigue permanentemente preocupado por el estilo, por encontrar nuevas texturas, nuevas formas de manifestar el dibujo, cosa que a mí no se me da. Pretendo que el dibujo refleje lo mejor posible la historia. Para mí dibujar es algo natural desde muy chico, a pesar de que no me considero un virtuoso, yo era un dibujante

correcto pero no de esos que te asombran y vos mirás cómo solucionan esto o lo otro.

Indudablemente la historieta encaja muy bien, es una forma interesante, práctica de contar cosas, porque la historieta es narración.

¿Te parece que existe una analogía entre la modalidad narrativa propia del cine y la que caracteriza a la historieta?

Estrictamente trabajando en publicidad uno lo nota, las películas comerciales son historietas, ya vienen los papeles impresos con cuadros y dibujás cómo va a ser cada escena y abajo se ponen los textos. O sea que en definitiva son una historieta. Siempre aparece en las referencias a Fellini que era historietista y a Eisenstein que era dibujante. Esto siempre se dice cuando se quiere defender a la historieta. Nadie la ataca pero como se siente inferiorizada por eso de que es arte menor...

Entre historieta y cine hay una comunicación muy directa, todos hemos sido grandes consumidores de cine porque en definitiva es imagen, imagen y diálogo.

Lo que no se tiene en cuenta actualmente es el sonido. Leyendo a un estudioso de la comunicación él decía que ésta no es la era de la imagen sino la del sonido, que si uno le quitara a la televisión el sonido los chicos ya no encontrarían demasiada atracción. Veo que en las historietas —porque en definitiva son historietas las que ven los chicos por la televisión, como Mazinger por ejemplo— el 90% es sonido, está todo jugando a través del sonido que es más fácil de resolver que la imagen. El sonido te dice todo: que hay explosión, que van a gran velocidad. Nosotros vivimos unos dibujos animados muy ricos, los de Walt Disney. Por supuesto que eso ahora también se puede hacer, Roger Rabbit es la misma técnica hecho ahora con todo. En Mazinger lo único que se mueven son las boquitas del personaje, el fondo es casi siempre fijo, la imagen aquí es estática, ves que son cosas que se mueven en la pantalla por el sonido.

¿Cómo imaginas a tus lectores?

BOOGIE

"EL ACEITOSO"

-Todos los sonidos de la selva-
por fontanarrosa

¿Cómo quieres que no esté indignado, Boogie?



Yo estuve en Vietnam, lo sabes bien
Tres años en medio de la
jungla, luchando con
aquellos podridos
vietnamitas



Apreniendo a
comprender
todos los sonidos
de la selva



Apreniendo a detectar el olor a la mas
minima molécula de humo, por ejemplo,
entre los infinitos
olores de la
espesura



Reconociendo las
frutas buenas de las
venenosas



Comiendo víboras
insectos, monos

Cuando volví acá, no me
habituaba a
Manhattan



Me empleé en un vivero para poder estar entre las
plantas, sentir aquel calor sofocante, percibir el rumor-
de las especies tropicales



Ni así aguante... Volví al ejército...



Practiqué en los pantanos de Florida,
otros dos años, antes de
volver a la lucha



Y me fui a Honduras, siempre
en la selva, con la humedad,
los mosquitos, los
riachos infectos

Una eternidad en aquellos montes
para convertirme en uno de los
mejores



Entonces, el
sandinismo pierde
las elecciones... los
'contras' se
disuelven...



Y estalla el conflicto con Irak, en el desierto!
¡Sucios bastardos!; Podía haber sido en
Brasil, en la Malasia, en cualquier
jungla del mundo!



Si un día de arena tuve en todo
mi entrenamiento!



Ahora, si quiero ir al Golfo Pérsico, debo
practicar tres años en
el desierto de Mojave



Un sensible error en el
test-vocacional



El contacto que uno tiene con los lectores no es mucho, mi experiencia se da generalmente en la Feria del Libro de Buenos Aires donde se acercan a que les firmen cosas y por ahí te comentan. . parecería ser un público entre adolescentes y adultos hasta 45 años aproximadamente. Te leen los que tienen vivencias parecidas a las de uno y uno trabaja para los de su clase. Es decir yo he tenido una educación bastante popular, fui a una escuela pública y con los gustos más o menos similares a lo que es lo masivo: el fútbol, la música popular. Uno produce una cosa y representa en parte eso, y entonces tiene esos lectores, esos consumidores.

Lo que yo no creo es que se pueda impostar un estilo, esto de: "bueno, voy a hacer una historietita para la clase alta", porque yo no manejo los códigos y por las mismas razones no podría hacer un producto para la clase proletaria, porque está probado que no consume este tipo de historietas, ni unos ni otros. Uno hace lo que puede, lo que le sale.

¿Podrías definir a los sectores sociales para quienes producís?

Yo produzco primero para vivir y porque me gusta mucho y va a un público que tiene los mismos gustos que yo y se da la feliz coincidencia que es el público consumidor de diarios y revistas, porque no es tanta la gente que lo compra. *Clarín*, que es el diario de más tiraje en la Argentina acusa unos 500,000 y estamos hablando de un país de 30 millones de habitantes.

Hay dibujantes, historietistas que tienen un mensaje, una forma de contar las cosas, mucho más intelectualizada o más compleja, o más experimental. Entonces es consumida por la gente con otra expectativa intelectual o está en la búsqueda de esa cosa experiencial, etc.

Estas son cosas que uno toma a través del ejemplo o empíricamente, en una oportunidad yo estaba en un salón de dibujos con Caloi y se acercó una señora y le dijo: "cómo me gusta lo que usted hace!" Y se sintió obligada a decirme: "bueno, lo suyo también me gusta mucho, me resulta más complicado, pero me gusta". Hay diferenciación y yo entiendo que no hay demasiada diferencia entre lo que hace Caloi

y lo que hago yo, pero "el Negro" tiene el olfato de los grandes goleadores, es un tipo que tiene una percepción de la cosa barrial y una manera muy simple de contarla. Yo creo que lo que digo es simple pero por ahí no lo es tanto. Creo que represento a una clase media, con gustos más o menos populares, por no decir masivos.

¿Qué es lo popular para vos?

Con lo popular tengo una gran complicación con esta cosa del gusto popular porque, por ejemplo, uno ve programas, la música de los



cuartetos, a mí no me gusta pero obviamente hay muchísima gente a la que le gusta, entonces cada cosa va por su carril, tiene sus consumidores y pueden convivir en principio.

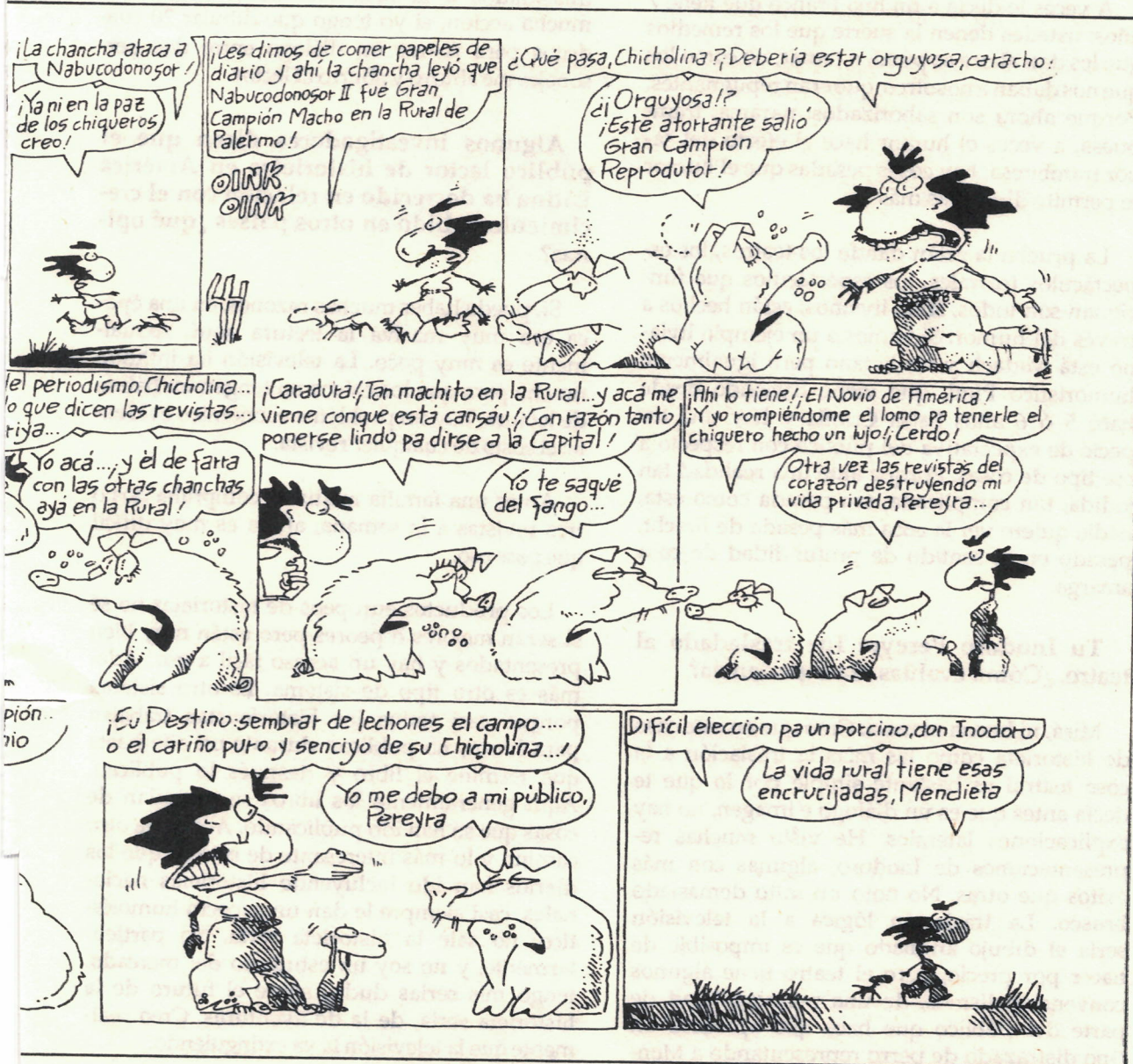
¿Lo que vos producís tiene que ver con tu lectura de la realidad?

Yo estaría dentro de la cosa periodística, dentro de la cosa informativa. Qué pretendo con esto? la respuesta es bastante simplista y es: quiero hacer reír y entretener. Suena simplista porque inmediatamente uno relaciona

eso con el tortazo en la cara, con el palo de amasar, que también pueden hacer reír. Lo que pasa es que a mí me pagan y tengo determinados espacios en los medios porque mi función es la de humorista. Puedo hacer un humor más o menos periodístico, filosófico, lo que sea pero tiene que ser humor. Tengo que dar un producto medianamente humorístico.

¿Y el lugar del humor en tus historias?

El humor es una forma de contar algo como puede ser el drama. Cuando hago una histo-



rieta o un cuento, yo parto, al igual que supongo parte el dramaturgo, de un hecho dramático ¡ojalá, pudiera encontrar una situación de conflicto! Si yo encuentro una buena situación de conflicto tengo la mitad de la cosa resuelta, porque después lo cuento bajo la solución del humor. Un dramaturgo la contaría bajo la solución dramática. Pero la acción y esto lo digo en virtud del hecho de no aparecer como un simplista, para eso existe el humor negro: yo reflejo situaciones realmente dramáticas pero la intención es que sea humorística.

A veces le decía a mi hijo Franco que tiene 7 años: ustedes tienen la suerte que los remedios que les dan ahora se pueden tomar, no como los que nos daban a nosotros, que eran repugnantes. Porque ahora son saborizados: naranja, frambuesa, a veces el humor hace el efecto del sabor frambuesa, hay cosas pesadas que el humor te permite digerirlas más.

La prueba la están dando los teatros, los espectáculos teatrales, los espectáculos que funcionan son todos, si no livianos, están hechos a través del humor. Si vamos a un ejemplo liviano está Midach y no liviano pero igualmente humorístico Pinti, que viene haciendo desde hace 5 ó 6 años Salsa Criolla y hay una especie de expectativa del público con respecto a ese tipo de cosas. Porque ante una realidad tan jodida, tan complicada, tan pesada como ésta, nadie quiere ver la cosa más pesada de Brecht, pesado en el sentido de profundidad de cosa amarga.

Tu Inodoro Pereyra fue trasladado al teatro. ¿Cómo evalúas esa experiencia?

Mirá, ni buena ni mala. Creo que en este caso de historieta como las mías la traslación a la cosa teatral es bastante simple por lo que te decía antes que es un diálogo e imagen, no hay explicaciones laterales. He visto muchas representaciones de Inodoro, algunas con más éxitos que otras. No noto un salto demasiado brusco. La traslación lógica a la televisión sería el dibujo animado que es imposible de hacer por precio, pero el teatro tiene algunos convencionalismos, de una permisibilidad de parte del público que hace que aparezca un tipo disfrazado de perro representando a Men-

dieta y te parece que está bien, que es natural. Tiene como una magia la cosa del teatro que permite hacer ese tipo de cosas.

Así como trasladaste personajes de historietas al teatro ¿no se te ocurrió trasladar personajes de la novela a la historieta, como por ejemplo *Best Seller*?

Nunca lo pensé. En realidad no he tenido tiempo de hacerlo porque hacer historietas es un trabajo infernal, lleva mucho tiempo; además los personajes de una novela para ser trasladados a la historieta tienen que tener mucha acción, si yo tengo que dibujar 20 cuadros para narrar un diálogo entre dos personajes me aburro y aburro al lector.

Algunos investigadores dicen que el público lector de historietas en América Latina ha decrecido en relación con el crecimiento habido en otros países ¿qué opinas?

Sí, puede haber muchas razones, en una época era muy masiva la lectura aquí. Actualmente es muy poco. La televisión ha influido mucho para que los chicos no tengan un hábito de lectura, hay un problema económico evidente: el costo de cualquier revista.

Antes una familia media se compraba dos o tres revistas a la semana, ahora es muy difícil que pase eso.

Los productos europeos de historietas no sé si serán mejores o peores pero están muy bien presentados y hay un acceso fácil a eso. Además es otro tipo de sistema. Es otro sistema porque casi todos los historietistas trabajan para libros, no publican durante un año hasta que termine el libro y después lo publican. Aquí generalmente los libros se recopilan de cosas que se han ido publicando. Acá se da otro camino y lo más interesante de esto es que los diarios han ido incluyendo historietas nacionales, casi siempre le dan un aspecto humorístico, no sale la historieta seria. Yo particularmente, y no soy un estudioso del mercado, tengo mis serias dudas sobre el futuro de la historieta seria, de la de aventuras. Creo realmente que la televisión la va extinguiendo.

¿Cómo construiste tus personajes?

Fue bastante atípico, generalmente una historieta se hace porque te la piden o porque la vas a publicar o querés presentarla. Entonces hacés un estudio de los personajes.

En mi caso yo estaba publicando en la revista *Hortencia* de la ciudad de Córdoba chistes sueltos y empecé a mandar historietas de una página hecha directamete a tinta sobre temas distintos. Había de guerra, parodias. . . y una de las parodias era sobre la película *Harry el sucio*, que era *Boogie "El Aceitoso"* y otra sobre los radioteatros que era Inodoro Pereyra. Cuando salieron publicados me pareció que era un lindo tema para continuar, entonces lo seguí y prácticamente lo fui haciendo sobre la marcha. Fueron apareciendo algunos personajes laterales y el personaje fue cambiado gráficamente y vertiginosamente de la primera tira a la décima, después más o menos empieza a encontrar sus formas, pero al principio yo no tenía idea de qué se trataba, del gaucho qué iba a ser cómo iba a ser, como se iba a manifestar: con *Boogie* te diría que tampoco, habitualmente se hace un estudio previo que en definitiva siempre cambia con el tiempo de la misma manera que cambia uno. La prueba más clara es *Clemente* de Caloi que empezó siendo *Bartolo*, después *Bartolo* y *Clemente* y hoy es *Clemente* solo. Eso te lo va dando las ganas personales y el público que te comenta sobre tal o cual cosa y entonces vas variando.

¿Qué lugar puede ocupar la historieta en el campo de la cultura?

Es un instrumento. La historieta como cualquier otra cosa depende de quién la articule, de quién la trabaje. Se puede hacer algo de una calidad artística como lo de Breccia o lo de Pratt o se puede hacer algo detestable. Con respecto a lo que se dice y cómo puede ser recibido es bastante vidrioso, nosotros siempre decimos que un trabajo nos pertenece en un 50% y el otro 50% lo pone el lector. Porque muchas veces viene alguien y te dice "yo he leído eso donde vos decís tal cosa" y no es lo que decís sino lo que él quiere con sus expectativas, de la misma forma cuando yo interpreto una película que a lo mejor no tiene nada que ver con lo que el director quiere decir.

Con respecto a *Boogie* yo he tenido algunos indicios de que por ahí se recibe de una forma distinta a la que yo pretendo, eso lo cargo dentro de mis culpas personales, indudablemente si se lee de determinada manera yo tampoco seré demasiado explícito. Vés pibes que hablan con una gran admiración de *Boogie* y no sé si me hablan con respecto a la historieta en sí, globalmente, o al personaje en particular. Eso sería bastante penoso, porque la intención es hacer un personaje detestable.

En Colombia empezó a salir en determinado momento en el diario *El Tiempo* y llegaron una gran cantidad de cartas, las que estaban a favor eran mucho más aterradoras que las que estaban en contra. A veces escuchaba ¡grande *Boogie!* como acá fue muy progresivo yo no lo noté mucho y además siempre las preguntas y respuestas fueron con respecto a Inodoro Pereyra. *Boogie* fue un personaje con menos éxito diría. Entre las cartas que estaban en contra decían "cómo un personaje de esta violencia!" y me parece correcto ya que es una tira sobre la violencia. Los que estaban a favor decían "al fin apareció el personaje!" eran unos nazis terribles. Esta gente ¿cómo interpreta la cosa?

Creo que la historieta como *Boogie* se lee habitualmente, te das cuenta que no es así. Hay una confusión con esto, siempre el título que aparece, el nombre que aparece en la historieta es el del héroe. En este caso es el personaje central pero no es el héroe; se maneja cierta ironía que podría parecer simpático pero no es la intención.

En una charla emparentaba a *Boogie* con el *Incredible Hulk*, el tipo que en algún momento nos gustaría ser, el tipo que se aguanta un montón de cosas y a veces quiere ver acción y romper absolutamente todo, con la impunidad que tenía este personaje, por supuesto, después encontraba un conejito y lo acariciaba como parte de su mensaje.

En el caso de *Boogie* es un tipo absolutamente impune, que se maneja con la violencia pero como nosotros hemos conocido en toda América Latina; uno a veces quiere reaccionar como *Boogie* pero no lo hace por ciertos principios éticos.



R ***DENZIL***
ROMERO

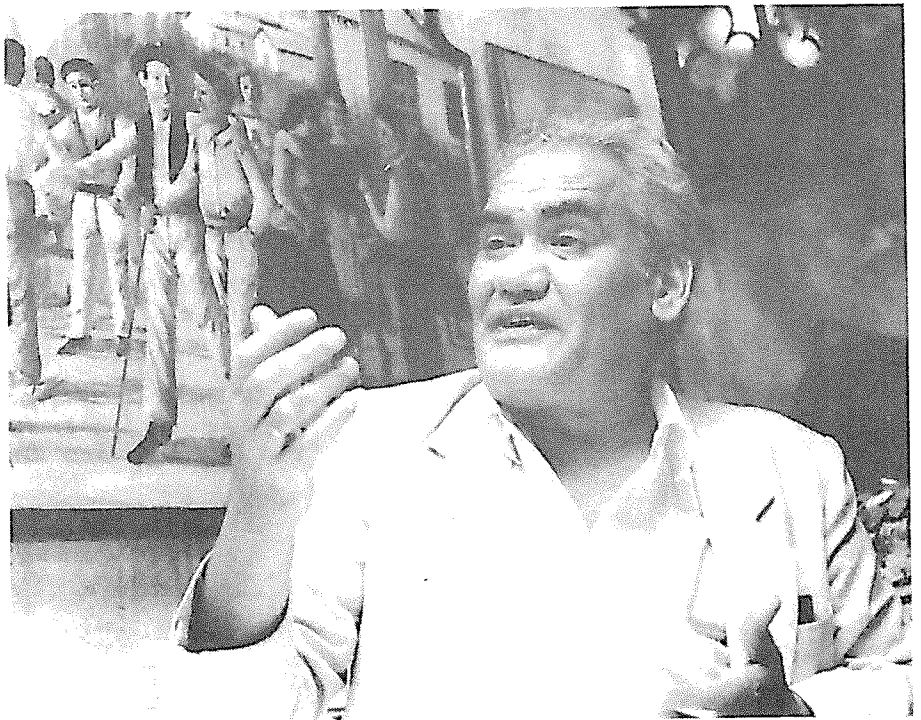
GILBERTO ALCALA

*Escuela de Comunicación Social
de la Universidad Central de Venezuela*

VENEZUELA

La comunicación social es un hecho cultural privilegiado.

Debemos tener presente que somos terminales de una evolución, que estamos comprometidos con la memoria de todos. El tiempo es una concatenación de momentos presentes y ese fluido existencial no se puede entender sino con visión histórica.



Los encuentros con Denzil Romero fueron informales, pero la conversación con él fue fluida y reposada, en tres ocasiones. Imposible verlo, para una entrevista, en la mañana porque sus labores como litigante lo introducen en los tribunales y en ese tiempo centra su preocupación en los códigos, en los libelos, en las leyes. Sus noches son para escribir hasta la madrugada. Entonces el narrador existe sólo para la creatividad, en su mundo intelectual que se mueve entre la realidad y la ficción. Pero sostiene que la novela latinoamericana es realista. La oportunidad para encontrarlo y hablarle, para obtener sus respuestas fue en los momentos de dos almuerzos en los restaurants que frecuenta en el boulevard de Sabana Grande, en el populoso y comercial Este de Caracas.

El escritor, de intensa y continua producción literaria ha sido galardonado recientemente con el premio La Sonrisa Vertical, de Tusquets Editores, de Barcelona, España, en el concurso de novelas eróticas, con su libro *"La Esposa del Doctor Thorne"*, (1988) sobre la vida de Manuelita Sáenz, la amante del Libertador Simón Bolívar y, anteriormente, con el premio Casa de las Américas por su novela *"La Tragedia del Generalísimo"*, (1983) en la que ahonda en las acciones y tribulaciones del Precursor de la Independencia de Venezuela, General Francisco de Miranda. Luego, en 1988, ganó el Concurso de Cuentos en homenaje a José

Eustasio Rivera, en Colombia, con su libro *"Tardía Declaración de Amor a Serafín Louis"*. Su obra ha tenido, en el ámbito venezolano muchos reconocimientos como han sido el Premio Municipal de Literatura del Distrito Federal, en 1980; el Premio CONAC de narrativa en 1983 y el Premio al mejor Artículo de Opinión del diario El Nacional, de Caracas, por su trabajo *"El Muchacho que era Yo"*. De esa obra literaria hay once títulos publicados, entre relatos, cuentos, novelas y crónicas.

Actualmente, Denzil Romero, celebra la publicación de su más

"No pretendo encasillarme en la novelística histórica aunque aprovecho la historia. Parto de allí para visionar el continente, mi realidad, mi inmediatez".

reciente novela, *"La Carujada"*, que fue editada por la Editorial Planeta y presentada en el Tercer Festival Internacional del Libro, en Bogotá. Tiene, su libro, basamento en el personaje histórico venezolano Pedro Carujo.

Esta novela también está inserta en la corriente de la literatura histórica latinoamericana

(le referimos mientras nos sirven el aperitivo)

Sí, pero debo advertir que no pretendo encasillarme en la novelística histórica, aunque aprovecho la historia. Parto de allí para visionar el continente, mi realidad, mi inmediatez. No quiero que se me encasille como novelista histórico porque voy más allá de cualquier calificación. Todo ser humano es bastante más que las acciones que le toca cumplir en cada instante.

En la historiografía venezolana, Pedro Carujo aparece como un personaje malvado y lo que se recuerda es su diálogo con el Presidente Vargas cuando éste le dice que el Mundo es de los Justos cuando Carujo le grita *"El Mundo es de los Valientes"*. ¿Por qué escogió a Carujo?

Porque creo que el gran papel de la novelística nuestra ha sido el de hurgar en la parte oculta de nuestra historia. La historia latinoamericana siempre ha sido escrita por los ganadores; es una historiografía parcializada y eso distorsiona la perspectiva. Se debe ir más allá de la verdad aprendida; revisar los hechos con visión contemporánea y averiguar qué hay más allá.

De inmediato comenta que hay una corriente continental en la literatura que mezcla el material

histórico con la ficción pero con énfasis en la revisión histórica.

¿Y usted escribe novela histórica para estar dentro de esa corriente literaria actual?

No. Todo en mí obedece a una necesidad, a un planteamiento racional vinculado a mi propia existencia. Yo, como hombre nacido en un pueblo, del medio rural, desde mi adolescencia tuve una preferencia intelectual por el pasado histórico. Nosotros debemos tener presente que somos terminales de una evolución, que estamos comprometidos con la memoria de todos. El tiempo es una concatenación de momentos presentes y ese fluído existencial no se puede entender sino con visión histórica.

En su opinión, -dicha con una inquietud que le hace mover las manos agitadamente- el novelista o narrador, debe ver los problemas universales con ojos de aldeano y completa su intervención con esta frase: "Uno no puede deshacerse de su espacio y de su tiempo".

Pero da la impresión de que esa corriente literaria hacia lo histórico es cíclica...

Sin embargo, siempre habrá una preocupación del hombre creador por interpretar su realidad. Se modificará el cuento, o lo que hay que contar, pero toda

creación humana será un producir histórico y, la novelística latinoamericana no escapa a esa situación.

Yo le pregunté por qué escogió como personaje de su novela a Pedro Carujo, que representa al mal en la historia venezolana frente al bien, que era Vargas.

Sé que Pedro Carujo representa continentalmente un personaje maldito. Pero la historia ha sido una falsa dicotomía entre el bien y el mal. Creo que no somos absolutamente buenos ni absolutamente malos; somos más o menos malos o buenos, más o menos valientes, más o menos miedosos. A Carujo se le ha tenido como un matón a sueldo, simplemente como un valiente y yo entiendo la valentía como un valor, como es un valor la justicia. Carujo era un intelectual, un político que actuó en función de sus creencias. Sobre esa falsa dicotomía de que he hablado hemos tratado de enrumbar la república.

El escritor habla sin dejarse perturbar por la música ambiental del restaurant. Refiere que su investigación sobre la evolución del conservadurismo y el liberalismo venezolano junto con su estudio de la hegemonía del caudillo José Antonio Páez, lo llevó a conocer mejor a Pedro Carujo. Le referimos a la vez que esa escogencia de personaje como el haber

enfaticado en el aspecto erótico de la vida de Manuelita Sáenz, en sus relaciones amorosas con Bolívar, lo presentan en la literatura latinoamericana como un provocador. Así se lo dijo, en días recientes, un periodista. A propósito -interrompe con interés aclaratorio- yo no siento ninguna culpa por esa travesura intelectual de presentar una Manuelita erótica. No trato de justificarla ni mostrarme inocente. Yo completé el personaje. Manuelita era un personaje olvidado.

En su novela (*La Esposa del Doctor Thorne*), dice que Manuelita Sáenz es una diosa de amor, una ninfa amorosa, que después que acentuó sus rasgos libertinos comenzó a ser un personaje histórico meritorio. Recuerda que después de la publicación de su novela, el Presidente Alan García ordenó la búsqueda y reubicación de los restos de Manuelita Sáenz en el Cementerio.

¿Qué siente con la censura y rechazo que le dio la Academia de la Historia del Ecuador por esa novela?

Siento una especie de púdica tristeza. Lamento la pacatería. Creo que la pacatería corresponde a un maniqueísmo, a un deseo de no encontrarse con uno mismo y eso no nos ayuda como pueblo.

Pero para él, esto es un asunto concluido a pesar de que en Ecuador se le siguió -refiere- un juicio

en ausencia y se le prohibió la entrada al país. Y tiene satisfacciones porque la Academia de la Historia Venezolana celebró, por votación, su derecho "a tratar el personaje con libertad analítica". Y después obtuvo el premio de la Editorial Tusquets, "*La Sonrisa Vertical*", como la mejor obra literaria erótica.

¿Usted la considera como su mejor novela?

En absoluto. Es una novela menor. La escribí en un mes. Lo cierto es que ya tiene siete ediciones.

¿Cuál es su mejor libro?

Cada trabajo es un producto que tiene mucho de la vivencia de uno. No quisiera escoger entre mis títulos.

Danzil Romero publicó en 1976 su primer libro, *El Hombre contra el Hombre*, un relato; después *Infundios* (1978), un libro de cuentos como *El Invencionero*, de 1982. Le siguen las novelas *La Tragedia del Generalísimo* y *Entrego los Demonios* y *Lugar de Crónicas*, junto con la antología *35 Cuentistas Contemporáneos* (1986) y la novela *Gran Tour*. Las más recientes obras publicadas son las ya citadas, *La Esposa del Doctor Thorne*, *Tardía Declaración de Amor a Serafín Louis* y *La Carujada*.

Si bien es cierto que la novela sobre Manuelita Sáenz la escribió

en un mes, a veces demora ocho horas escribiendo una cuartilla. Concibe un cuento de una vez y se sienta a escribir y son muchos los bocetos de novela que tiene en archivo, dice mientras relee en su agenda un proyecto de novela que comenzará a escribir, sobre la intervención de Miranda en la Revolución Francesa, en lo que él llama seguir el "Vagavagar", que es una forma de caminar sin detenerse, con lo cual está acuñando un neologismo.

Usted ha citado la corriente histórica en la novela latinoamericana pero quiero invitarlo a ver esa literatura como forma de expresión en todos los temas. ¿Cuál ha sido el aporte de esa novelística en la cultura latinoamericana?

Lo que estamos aportando ya es notable, que es el interés a la motivación por conocernos más, adentrándonos más en nuestra razón de ser.

¿Y cómo calificaría usted esa novelística?

Yo creo que la novelística latinoamericana es de las mejores del mundo, desde el punto de vista estético. Independientemente del fenómeno económico que fue el boom, la narrativa latinoamericana ha sido muy importante. La literatura latinoamericana siempre ha existido. No nace con el boom. Y sigue tan pujante y tan magnífica como en sus mejores momen-

tos.

Al referirse al boom de hace treinta años. Denzil Romero recordó que el fenómeno de la Revolución Cubana centró la atención del mundo en Latinoamérica, lo cual coincidió con la irrupción de escritores que se proyectaron a escala universal; pero agrega que esa producción de los años sesenta no se ha interrumpido, sino que se ha expandido y profundizado, con logros muy significativos, independientemente del interés político o económico de las grandes editoriales europeas o norteamericanas que ya no tienen la misma atención en nosotros. "Ya volverá el momento en que se fijarán en uno nuevamente", dice el escritor en sus reflexiones.

Y en su opinión, ¿cuál es el mejor autor latinoamericano?

Me gusta poco establecer esas relaciones de prevalencia. Para mí cualquier creador dedicado a su oficio me merece respeto y admiración. Yo prefiero situarme frente a la obra del creador libre de prejuicios y verlo con ojos primigenios como un hecho único, sin establecer odiosas comparaciones, ni decir, por ejemplo éste es mejor que aquél; sin que ello excluya preferencias en el gusto. De lo que sí estoy convencido es que en la producción literaria latinoamericana, bien sea en narrativa, en ensayo, en teatro, en poesía hay magníficos logros y esa literatura tiene validez universal plena.

¿Qué relación le da usted a la novelística con la comunicación social?

Sin duda que es una forma de comunicación social. El hecho literario se completa sólo con la recepción por el lector. La verdadera validez del hecho literario está en la relación autor-lector; si esto no se da, el hecho literario es inservible. Es más, pienso que la novela no sólo es un medio de comunicación social, sino que es un factor de cambio. Cualquiera buena novela produce un cambio íntimo en el lector y por ello tiene un poder multiplicante dentro de la acción social. Para decirlo con una frase poética de Fernando Alegría, la literatura sirve para desempañarle al hombre el espejo donde ve su propia imagen.

Los postres y el café servido ya a mitad de la tarde, con otras cuatro mesas ocupadas con comensales, fue oportunidad para invitar al novelista a otra sesión dialogada para enfocar, con detenimiento, el tema de la cultura y la comunicación social. Por eso, al día siguiente estábamos, para variar de ambiente en otro restaurant. En "El Caserío", unas tres cuadras hacia el Este, en el prolongado boulevard de Sabana Grande y en un día viernes propicio para hablar más prolongadamente en la tarde, despreocupados gracias al asueto del sábado.

Se discute entre comunicólogos que la comunicación

social está inserta en la cultura, porque hay quienes dicen que es todo lo contrario porque la cultura es producto de la comunicación social. Usted qué piensa de esta discusión? -preguntamos una vez sentados en la sillas pegadas a paredes ornamentales con pinturas de motivos asturianos.

Yo creo que la comunicación social está inserta en la cultura. Debemos tener presente que cultura es todo lo que el hombre hace.

La comunicación social es un hecho cultural pero privilegiado. Es el medio idóneo para la difusión de cultura, Por eso consideramos que es importante el medio de comunicación, la comunicación social en sí, para transmitir cultura.

¿Quiere decir, entonces, que la comunicación social como hecho cultural tiene una importancia insoslayable en la realidad latinoamericana?

En cualquier sociedad la comunicación social es el medio primero. Siempre hay un atisbo de comunicación social, aunque sea por golpes de tambor.

¿Y cuál es la función de la literatura en esta relación de la cultura y la comunicación social?

La literatura es una forma de comunicación social. En esa literatura, sin dudas, estoy incluyendo la narrativa, la poesía, el teatro.

En sus consideraciones hace una referencia al género periodístico reportaje, como forma de expresión de una realidad social y afirma que "el reportaje periodístico es literatura" porque exige creatividad, narración y descripción en el tratamiento de los problemas sociales. Ha pensado adentrarse en el periodismo venezolano y está estudiando una oferta que le hizo la revista Viernes para publicar una serie de reportajes.

Es un propósito. Voy a dedicarme a eso -dice mientras confiesa su pasión por el periodismo-.

Dentro de esa importancia que usted asigna a la comunicación social para la difusión de la cultura, los medios juegan un primer rol. ¿Tiene algún juicio o crítica que hacerles?

Creo que los medios de comunicación social no atraviesan su mejor momento; pero son perfectibles. Creo que hay que mejorarlos.

¿Se refiere sólo a los medios venezolanos o incluye a los de otros países latinoamericanos?

Creo que esta consideración es válida para la América Latina porque somos un reflejo de la situación universal.

Pero los medios, al difundir informaciones se convierten en un hecho cultural...

Por supuesto. La información en sí es un hecho cultural, tan importante como la formación. La formación es producto de la información porque ésta es un factor formativo. Por esta razón hay que darle su importancia al medio de comunicación social como difusor de cultura, porque la sola transmisión de la noticia es un hecho cultural.

Entre educadores hay una preocupación por la mala utilización del idioma a través de los medios de comunicación social y por el conflicto que existe entre el argot que utilizan nuestros jóvenes y el lenguaje que se usa en la cátedra universitaria. Esto último lo ven como perturbador en el proceso comunicacional, lo cual perjudica a la educación. ¿Tiene una opinión sobre este tema?

Yo opino que ese argot, esa jerga, termina enriqueciendo al idioma. Yo creo que el lenguaje, como ente vivo, nace, crece y se desarrolla. Termina asimilando otros aportes como ente vivo. Ahora bien, en todo esto los

medios de comunicación social deben salvar la sintaxis para que la comunicación sea mejor.

Usted ha mostrado últimamente una predilección por la novela, dentro de su producción literaria. ¿Qué importancia le asigna a esa forma de narrar?

Yo concibo la novela como un universo, como una realidad nueva, como una expresión de lo real, en lo histórico, en lo erótico, en la política, en la economía y en la vida cotidiana. Es más, pienso que la novela es el género literario más completo. Las novelas más nuevas son el resultado de una confusión de los demás géneros literarios diversos.

¿Y cuál, en su opinión es el destino de la novela en América Latina?

No solo la latinoamericana sino la universal. Se ha dicho que la novelística es un género burgués, que surgió con la burguesía como clase social. Yo no lo creo. La novela tiene antecedentes más remotos. De esa proposición histórica se pretende concluir que la novela es un género en vías de extinción y desde hace mucho tiempo se viene anunciando la muerte de la novela.

En este momento, el escritor recuerda una anécdota de Fernando del Paso, cuando al llegar a

Madrid procedente de Cuba donde había sido Jurado del Premio Casa de las Américas fue entrevistado en el diario El País. Entonces dijo: vengo de Cuba de ser jurado del Premio Casa de las Américas y me tocó premiar *La Tragedia del Generalísimo*, una novela del venezolano Denzil Romero que amenaza con escribir novelas más de la misma intensidad y sobre el mismo personaje. Si acaso es cierto que la novela se está muriendo, Denzil Romero nos demuestra que la agonía es bien larga.

Tengo la impresión de que usted piensa que la novela no morirá...

Por supuesto que la novela habrá de desaparecer alguna vez como género. Todo lo que comienza termina, como dijo el Estagirita, pero antes que la desaparición se produzca, la novela experimentará cambios cualitativos suficientes como para asegurar una pervivencia de varias décadas o centurias.

Y esa novela actual se debate entre el idealismo y el realismo...

Siempre es realista. Parte de la realidad y llega a la realidad. De pronto la realidad inventada se te vuelve tan real, o más real que la propia realidad circundante.

El novelista cuando presenta una realidad social y recla-

ma un cambio para beneficio colectivo, ¿lo hace por una posición política?

Yo creo que hay una indudable posición política; pero al mismo tiempo creo que todo obedece a una necesidad antropológica. Todo ser humano lleva dentro de sí el cambio. Los griegos decían que somos animales políticos. Está dentro de nosotros relacionar las situaciones y producir el cambio.

La tercera oportunidad fue el sábado al mediodía, en el mismo restaurant del viernes. Hay oportunidad inicial para saludo amistoso entre escritores con las mismas inquietudes tuyas que llegan allí para almorzar y compartir unos momentos sabatinos. La reservación de la mesa se cumplió y ya estábamos dispuestos a continuar el diálogo que quisimos reiniciarlo con el tema de la integración latinoamericana.

¿Cuál debe ser la posición o el aporte de los intelectuales a la integración latinoamericana? -se nos ocurrió preguntar al novelista-

Yo creo que en lo etnológico y en lo cultural, nosotros tenemos una definitiva vocación integracionista a la cual tendríamos que llegar salvando obstáculos políticos y económicos. Ahora nos está resultando imprescindible la integración. Yo creo que no solo los

intelectuales, sino fundamentalmente los políticos, los empresarios y el hombre común, deben despojarse de falsos chauvinismos, pequeñeces nacionalistas, limitaciones aldeanas y procurar la integración día por día como única manera posible de superar el subdesarrollo (perdónese la palabreja, dice). No obstante pienso que la integración debe ir más allá del concepto de "hispanoamericanidad", de la "iberoamericanidad" e incluso de la "latinoamericanidad". Latinoamérica es algo más que un mestizaje más o menos integrado al cabo de estos cinco siglos. La integración del subcontinente tendría que incluir necesariamente a las nacionalidades de raíz hispánica, al Brasil de raíz portuguesa, a las Antillas franco y anglófonas y también a las minorías latinoamericanas de Norteamérica y, pienso, que el hilo conductor de esa integración, como mejor se lograría, aunque parezca un contrasentido, es dándole vigencia y reconocimiento a la veta negra del continente.

¿Y qué le critica a los políticos en sus esfuerzos de integración latinoamericana?

Yo les critico a los políticos, fundamentalmente, la falta de sinceridad profesional; la no asunción de su responsabilidad, la manipulación bastarda que hacen de sus propósitos e intereses. La clase política en Latinoamérica se ha degenerado, se ha prostituido. Recuperar la dignidad política en

nuestros pueblos es un requisito previo a la integración. Los politicastros que nos dirigen ahora no han sido capaces de adecentar, tan siquiera, las vidas de nuestras respectivas naciones y están incapacitados para adelantar cualquier acción de integración.

¿Qué sugiere se debe hacer para coronar con éxitos el proceso de integración latinoamericana?

Yo creo que tenemos que comenzar por adecentar nuestras condiciones nacionales y obligar a la clase política de nuestros países a partir de una plataforma mínima de trabajo honesto.

La perestroika, que ha revolucionado a la Europa oriental ya está siendo tomada en cuenta en América Latina como una referencia política para asumir posiciones de cambio en la conducción de nuestros pueblos. ¿Ha pensado cómo repercutirá esa situación en esta parte del continente americano?

El afianzamiento de la libertad, del espíritu crítico y de la dignidad del hombre es muy importante. No obstante, los efectos sociales de la perestroika no los veo del todo beneficiosos para la América Latina. En lo que respecta a los planos sociales y económicos vamos a estar sometidos a la voluntad de los Estados Unidos por

décadas. Hay quienes aplauden el suceso. Está bien que se liberalice. Yo lo celebro porque es un proceso de afianzamiento de libertades públicas. A mí, todo proceso que sirva para afianzar la libertad es imitable. Me interesa, pero creo que el efecto inmediato es peligroso porque nos van a abandonar.

Luego refiere que los grandes capitales e inversionistas pondrán su atención en los países de la Europa oriental, dejando a un lado a las naciones latinoamericanas y repite que estaremos sometidos a la voluntad de Estados Unidos.

Ante esa perspectiva, nada halagadora para Latinoamérica, ¿qué se debe hacer?

Nuestro empeño debe ser centrarnos en nosotros mismos. Poner en juego nuestros propios recursos, porque la atención del mundo se está volviendo sobre Europa del Este.

Y volviendo a la relación cultura-comunicación social, ¿usted se define como un literato o como un comunicador social?

No quiero que me vean exclusivamente como novelista, ni como comunicador social, ni como profesor de filosofía, ni como abogado, sino como Denzil Romero. Sin embargo debo decir que para mí la novela es una

forma de comunicación social. Si soy novelista soy comunicador social y a la viceversa.

Pero, en el quehacer literario, ¿dónde se ubica usted?

Soy definitivamente narrador. Nunca me he dado permiso para escribir una poesía, aunque tengo plena conciencia de que la poesía está inmersa en mi narrativa. Podría ser ensayista porque pienso mucho y me gusta descubrir, dentro de mi pensamiento, las ideas claras y distintas, pero éstas deseo incluirlas en la narrativa más que en el ensayo porque este género es más intelectual, tiene menos complicidad con la vida; es el deber ser con lo que uno cree que debe ser, pero dicho como en forma demasiado magistral, y definitivamente, lo mío es la complicidad, el estar metido en.

Sin embargo, esas ideas tuyas muchas veces se expresan a través del artículo de opinión, en el periodismo...

Sí, a veces esas ideas claras y distintas me presionan con urgencia y es cuando, para liberarme de la presión, suelo escribir el artículo de prensa. Debo decir que no soy un articulista consuetudinario. El artículo de opinión requiere de tanto cuidado, como un capítulo de novela.

Como narrador ¿hace concesiones por conveniencias?

Nunca. Hay algo que yo no estoy dispuesto a enajenar, que es mi libertad crítica y mi derecho a ser yo.

¿De qué manera piensa usted que influye su mensaje como narrador en el lector o, en todo caso, tiene siempre la intención de influir determinantemente en ese receptor?

Al respecto, debo decir que yo no pretendo cambiarle su visión del mundo a nadie, pero sí me gustaría poder despertarle a la gente sus emociones más recónditas.

Denzil Romero, es sin dudas, un incansable narrador, un acucioso investigador de la realidad social y de la historia de Venezuela y un exitoso novelista. Abre su agenda, ya en la informalidad de los minutos finales para hablarnos de su próximo libro de crónicas, "Personajes de Memoria" y de su novela sobre la intervención de Francisco Miranda en la Revolución Francesa. Entonces se vuelve un conversador que centra su interés en las próximas producciones de su obra literaria. Los cafés sirvieron para matizar una hora más de tertulia.

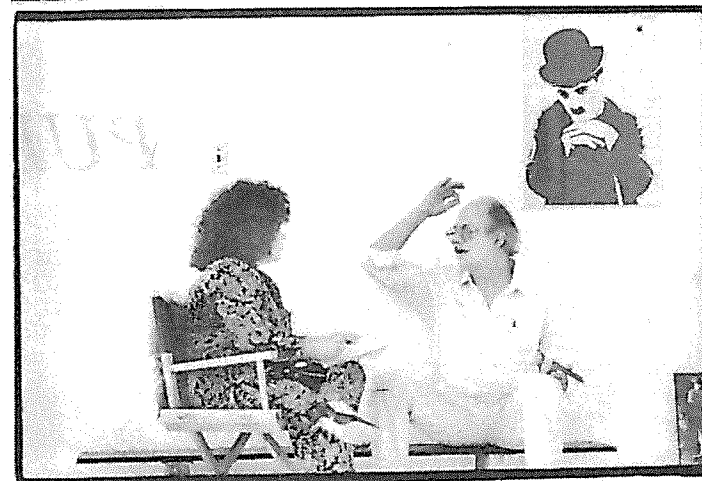
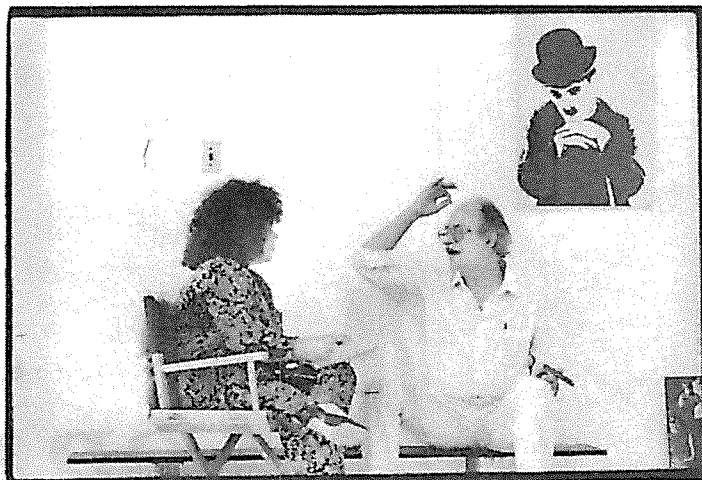
M JACOBO **MORALES**

NORMA VALLE

*Escuela de Comunicación Pública
Universidad de Puerto Rico*

PUERTO RICO

**Yo pienso que tengo
que tener en
consideración el
efecto social, sin que
eso por añadidura se
convierta en efecto
limitante...
La labor artística es
un privilegio. El tener
acceso a las masas, es
un privilegio. Y eso
hay que saberlo
utilizar con
responsabilidad.**



Lo nacional como Plataforma

Asegura que no se le han ido los humos a la cabeza porque su película "Lo que le pasó a Santiago" se convirtió en el primer filme puertorriqueño nominado como Mejor Película Extranjera en la más reciente premiación de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Estados Unidos (OSCARs). Sobre esta aseveración algunos alegan que no se le pueden "subir los humos" a quien siempre los ha tenido muy arriba... mientras que Jacobo Morales -poeta, dramaturgo, guionista, actor, director y productor- alega en defensa propia que "el artista que diga ya llegué" pierde, y opina al igual que el cineasta japonés Akira Kurosawa que por dentro siempre se debe ser un inconforme.

La inconformidad con lo hecho, pero a un mismo tiempo la lucha continúa por el cumplimiento y práctica de un "compromiso social" a través del arte, son para Jacobo Morales máximas importantes que lo han guiado durante los 41 largos y fructíferos años de su vida profesional. A los 14 años se inició como actor joven de la radionovela "Yo no creo en los hombres", que se transmitía para el 1949 por la estación WNEL de San Juan.

"No puedo negar que me halaga el éxito de taquilla de 'Santiago', que haya sido nominada para un Oscar, especialmente porque confirma lo que yo siempre pensa-

ba: que la película puertorriqueña sí puede tener éxito, sin galanes extranjeros, con artistas, técnicos, directores y productores de aquí. No puedo negar que me siento orgulloso de contribuir a romper el mito de que los puertorriqueños no van a ver las películas hechas aquí. A 'Santiago' la gente la considera nuestra", afirma el artista, atractivo aún a sus 55 años de edad, a pesar de su pronunciada calvicie, que es ya una característica.

Pero, ¿qué quieres decir con que la gente la considera "nuestra"?

"Bueno, que es con actores nuestros, el tema es nuestro, pero también universal. Yo siempre estuve convencido que estos proyectos de cine podían resultar. Me decían que no, y yo decía que sí. Y ahí está la prueba. Lo que necesitamos ahora es abrir camino afuera. Yo siempre he creído profundamente que podemos hacer películas tan profesionales como cualquiera y pongo cada día más énfasis en combatir ese sentido universalista falso y superficial, que para que sea universalista una película tiene que diluir los perfiles nacionales, y es al contrario. Lo que la hace universal es que al fin y al cabo son seres humanos ante determinados conflictos y el ser humano es esencialmente uno en todas partes. Ahora, tienen que ser películas honradas, tienen que

partir de tu realidad porque es la que tú conoces".

"Lo que le pasó a Santiago", la tercera película de Jacobo Morales, ha tenido un éxito extraordinario de taquilla y de crítica, particularmente si se considera la debilidad del cine puertorriqueño. Los primeros pasos en la cinematografía puertorriqueña se dan para el 1912, pero la filmografía está limitada a unas 150 películas, que incluye largometrajes, docudramas y documentales. (García, Breve Historia del Cine Puertorriqueño, 1989). "Santiago" se ha convertido en pocos meses no solamente en la película puertorriqueña más taquillera, sino en una de las doce más taquilleras en la historia de exhibición de películas en Puerto Rico, compitiendo con éxitos hollywoodenses como son "Tiburón" y "ET", la BBC de Londres compró los derechos de exhibición del filme para salas de cine y televisión, y actualmente el productor Pedro Muñoz concreta acuerdos para exhibir la película en Europa, Estados Unidos y América Latina. Morales está seguro que el filme dejará ganancias... "para mí, para el productor y para conceder ciertas bonificaciones".

Los otros dos filmes de Jacobo Morales, "Dios los cría" y "Nicolás y los demás", especialmente el primero, tuvieron un cierto éxito de crítica y de taquilla, pero no en la medida que lo ha obteni-

para una proyección universal.

do "Lo que le pasó a Santiago". En sus otros dos filmes, Morales trabajó como guionista, productor, director y actor principal, sólo en "Santiago" delegó la función de producción a otra persona.

¿Por qué ese afán de hacerlo todo? ¿No sería mejor cumplir una sola función, con lo que tal vez obtenga mayor calidad?

Me estaría autolimitando. Si tengo el deseo y siento que me sale bien, ¿por qué no lo voy a hacer? Siento el impulso. Además, las circunstancias de mi temprana edad me llevaron a hacer varias cosas, que para mí son una sola. Es arte. Yo trato de hacer arte, dentro de las circunstancias con la mayor excelencia posible, que es lo que siempre persigo" (Pocos artistas se han arriesgado a realizar varias funciones en un solo filme; sin embargo, ilustres son los ejemplos de Woody Allen, Warren Beaty y John Cassavettes). Ahora, sin embargo, Jacobo está convencido que ha sido efectivo que otra persona haga las labores de producción.

"Antes del éxito de 'Santiago', pues era no solamente escribir la película, filmar la película, coger las latas, irte para los festivales, vender la película, mercadear la película, desvelarte porque estás empeñado hasta el cuello y no estás recuperando nada..." De hecho, no realizar esas tareas lo

libera de tiempo precioso para continuar sus múltiples haberes en los medios, o como él los llama: el arte.

En estos momentos, Jacobo Morales, como siempre, trabaja en varios proyectos a un mismo tiempo. Selecciona uno entre dos guiones que ya escribió para su próxima película. Da los primeros pasos para el montaje de su cuarta obra de teatro, aún inédita, "Teté quiere volver". Trabaja semanalmente en el programa televisado de sátira política "Los Rayos Gamma". Y saca tiempo para compartir con su familia, con la que va por lo menos tres veces en semana al Parque Central a ejercitarse (correr o caminar rápido), y de paso recoger un "Doctorado Honoris Causa en Artes" de la Universidad de Turabo de Puerto Rico, en cuya graduación emocionó a los asistentes con su discurso de aceptación y agradecimiento.

¿En qué momento de tu vida pensaste por primera vez que querías dedicarte a los medios?

"Bueno, ahora se les llama medios, yo le decía arte. Pues, creo que desde que tengo uso de razón. Pensaba dedicarme a algo que yo hiciera frente a mucha gente para recibir aprobación o la reacción que fuese. En el principio yo no podía definir, podía ser teatro, o cine que yo inventaba, o el clásico circuito que inventan los mucha-

chos todo eso me llamó la atención... hasta las tribunas políticas me parecían un escenario"...

¿Cuándo fue la primera vez que actuaste, según tu mejor recuerdo?

"Tenía yo como cuatro años cuando me llevaron a un acto político y sé que de buenas a primeras había una gente a quien yo les hablaba, no recuerdo lo que les dije. También recuerdo que desde muy temprano me gustaba escribir. Un cuentecito policíaco, tenía también protagonista y todo. Y lógicamente, mi gran pasión inicial fue el circo. El Circo Americano, le llamaban, que venía y se instalaba en los terrenos del canódromo. Tanto me gustó a mí el circo que aprendí a hacer juguetos malabares con tres bolas y en casa me pasaba haciendo equilibrio en los espaldares de las camas".

¿Todavía considerarías la política como un buen escenario...?

"Sí, pero eso es otro cantar, porque con el tiempo el juego político a veces tiene unos tonos de rudeza o de componendas, de apoyo a un dogma, que para mí pierde belleza, pierde encanto, pierde sensación de juego".

Luego de su inicio a los 14 años en la radio, en la que le pagaban un dólar por episodio de radioteatro, además de boletos para asistir

semanalmente a la cartelera de boxeo en el Parque Sixto Escobar, Jacobo Morales comenzó a participar en las obras de teatro de las compañías españolas que visitaban San Juan. Recuerda al actor español: Carlos Memo, quien le tendió la mano, dándole papelitos en diferentes obras. Mientras, en la radio seguía haciendo de todo, no sólo actuación.

"Bastante temprano empiezo a escribir, novelas, programas dramáticos y cómicos de media hora. Hice locución y hasta musicalización y sonidos".

Se destaca como actor de teatro en obras de éxito nacional como "La Carreta" de René Marqués y "O casi el alma" de Luis Rafael Sánchez. Tan pronto se inicia la televisión en el país, para el 1954, Jacobo Morales es uno de los primeros actores que da el salto al nuevo medio. Interpreta papeles protagónicos en las telenovelas que lo convierten en favorito del público televidente. Incursiona en la poesía y la dramaturgia. Se montan tres de sus obras de teatro: "Muchas gracias por las flores", "Cinco sueños en blanco y negro", y "Aquella, la otra, ésta y aquél". Recorre el país presentando recitales de poesía en las plazas públicas, poesía que recoge luego en varios libros, siendo el más conocido "100 por 35".

De los medios en los que trabaja le fascina el cine porque "puede

recrearse en el pequeño detalle", el teatro porque tiene "una magia que no puedo describir", y la radio porque "es un reto comunicar tantas cosas nada más por el sonido". A la televisión la considera el medio "más escabroso porque es tan profundamente comercializado", pero la trabaja porque es el medio que tiene "más alcance y penetración en la gran masa".

Comparte su vida con Blanca Eró, la chica que conoció durante sus años de secundaria. La familia se multiplica, nacen dos varones y una niña.

"Conocí a Blanca en la Escuela Superior Central, y como he dicho en entrevistas anteriores, ella se enamoró apasionadamente de mí y se me declaró. Desde el '54 estamos casados".

Tu apasionada dedicación al arte, o a los medios, ha impuesto precariedad económica a tu familia?

"Sí, hay épocas de vacas flacas, por supuesto. Pero afortunadamente tengo una familia, empujando por Blanca, que es una aliada incondicional. Blanca cree profundamente en lo que yo hago. Es una persona de profunda sensibilidad. Es una persona que tiene sentido de realidad y una escala de valores muy bien definida".

¿Es ella quien ha manejado

las finanzas de la casa?

"Sí".

¿Y si no la hubieras tenido a ella?

"Ahh, yo no sé. Pero ciertamente hubiera tenido muchos más problemas y entonces sí que a lo mejor no habría podido desplegarme en tantas facetas como hasta la fecha. Porque Blanca me propicia a mí el terreno para que yo pueda dedicarme a hacer lo que quiero hacer. Ella trabaja conmigo siempre. Ella además de ser ama de casa, es secretaria, asesora, es la que maneja los aspectos de producción, las finanzas. Figurate, ahora tenemos gente que nos ayuda, pero Blanca ha hecho el trabajo de cuatro y cinco personas".

Jacobo Morales se forjó en la práctica de los medios. Hizo estudios universitarios, pero nunca se graduó. Las primeras nociones de arte dramático las recibió de una maestra de español y luego estuvo varios meses con el teatro universitario de la Universidad de Puerto Rico.

Entonces, ¿consideras que tienes una profesión o un oficio; cómo defines tu trabajo en los medios?

"Es todo. Llámalo profesión, llámalo oficio. Yo diría que es un oficio. Es todo, porque además, fíjate, ésto a mí me gusta tanto que

no es trabajo. Yo digo en broma que nunca he trabajado en mi vida, porque ésto es mi entretenimiento, mi 'hobbie', es la forma de ganarme la vida, lo que más me entusiasma, y más estimula mi desarrollo como persona. Porque el artista es un redescubridor constante de él mismo. Nunca se gradúa de artista. Es un estudiante de todo, empezando por conocerse a sí mismo".

¿Crees tú que te conoces?

"Estoy en proceso. Por lo menos tengo noción de quién soy".

¿Y quién eres?

"Pues, alguien, como te dije, de unas actitudes básicas, mayormente simples, sencillas, con mucha capacidad de entusiasmar-me, con mucho respeto y amor por la vida. Y en la misma manera que me respeto a mi mismo, respeto a los demás seres humanos. Soy una persona a la que le es fácil ilusionarse. Como te dije, lo que uno es lo va plasmando en lo personal, en las obras que hace. Lo que dice Gladys (Rodríguez, la protagonista de 'Santiago') por ejemplo, en la película, que lo mismo le conmueve un plato de 'spaghetti', que una puesta de sol; y desde luego, el olor de los jazmines hasta una danza de Morell (compositor puertorriqueño del S. 19). Y también soy yo en esencia en la frase de Esquilín (personaje

de 'Santiago') cuando dice 'la felicidad es la capacidad de vivir con alegría, aunque esa alegría pueda a veces confundirse con la locura'. Esto es así".

¿No crees que eres demasiado iluso, demasiado optimista?

"Bueno, pero es que es legítimo ser optimista"...

Podría ser poco realista.

"¿Y, tú me negarías que Santiago existe?"

No, no, definitivamente yo sé que existe...

"Y que sus circunstancias existen. Date cuenta que estás pensando, que estás juzgando esta película; sin embargo, la anterior ('Nicola y los demás') no es nada optimista. Yo creo que tiene un valor y es el de despertar la conciencia de cómo los falsos valores establecidos en una sociedad pueden producir personajes como Nicolás (hipócrita, ávido de poder). Es decir que, bueno, en una película tú no puedes incluirlo todo y te repito, tampoco para mí es un defecto ser optimista y tratar de estimular a otros a tener una visión optimista de la vida. Estimular el optimismo, ese es uno de mis compromisos sociales".

Es esa la corriente ética que permea lo que tú haces?

"Sí. Yo creo que la expresión artística conlleva un compromiso social. No quiere esto decir que tú tengas que ser panfletario o que escribir necesariamente conlleva posturas ideológicas o partidistas. Eso va por encima de ideologías y partidos. Es sencillamente un compromiso social. La expresión artística para mí no es negociable en cuanto a los límites que se le puedan incorporar.

Personalmente yo pienso que tengo que tener en consideración el efecto social, sin que eso por añadidura se convierta en efecto limitante. Por ejemplo, hacer cosas de puro efectismo, por el único afán de lucro, no, eso no es mi responsabilidad. Y además, la labor artística es un privilegio. El tener acceso a las masas, es un privilegio. Y eso hay que saberlo utilizar con responsabilidad. Pero por otro lado, tiene que ser a base de unas reflexiones, tampoco tú te puedes autolimitar y tampoco debes prefabricar tu expresión artística. Es decir esto lo voy a hacer directamente para levantar conciencia en tal sector de la masa. No.

No tendría la creación artística para mí ese sentido de sinceridad y honestidad si yo me pongo a escribir discursos de pura ficción, en el sentido de que me aparte de mis realidades, mis experiencias, de mis preocupaciones, de mis motivaciones. No, yo escribo de lo que conozco. De lo que me preo-

cupa, de lo que me inquieta. Entonces, de ahí viene el juego de la ficción. Y eso es un misterio, ¿verdad? De ahí sale la obra. Pero lo único concreto que te puedo decir en términos de estilo, compromiso, dirección, orientación es que yo pretendo que todas mis obras partan de una responsabilidad social, y por añadidura tienen un compromiso social”.

Jacobo, tanto cuando me estabas hablando de tu ética y decías que la obra debe retener los perfiles nacionales para ser universal, me parece que implícitamente hablabas de ser puertorriqueño. ¿Qué es para tí ser puertorriqueño?

“Ser puertorriqueño es aceptar tu cultura, tu personalidad, tu enfoque de la vida. Aceptar y hasta despertar el orgullo por lo que rodea tu diario vivir, por tu estilo de vida, tus reacciones. Es aceptar todo lo que te rodea y realizar y tratar de mejorar y defender todo lo positivo, y defender tenazmente tu cultura y tus raíces. Porque si bien no creo en ese nacionalismo fuera de tiempo, ese nacionalismo considerado por tantas personas como que es el cielo, no, no. Yo pretendo ser puertorriqueño a base, te repito, de afianzarme en un nacionalismo y en unos valores culturales que me sirvan de plataforma para una proyección universalista. En la medida en que yo me sienta seguro de mí mismo, en la medida en

que esté profundamente enraizado en nuestra cultura, en esa misma medida tenemos fuerzas, energía para proyectarnos universalmente.

Pero, ¿qué raíces, a qué raíces de refieres? ¿A las raíces de la cultura africana, española, indígena?

“A todas, a la mezcla de todas. Es que Puerto Rico es la mezcla de todas”.

¿A qué actores sociales les hablas con tu obra, a las mujeres, los hombres, los jóvenes, los viejos, los marginados?

“Después que tú haces la obra, entonces tú empiezas a tomar noción de qué estrato social de la masa puede sentirse atraída a esa obra. Y aún así te puedes dar unas grandes equivocadas, porque por ejemplo, ahora mismo con ‘Lo que le pasó a Santiago’ pues yo pensaba que era una película que principalmente resultaba atractiva para la gente mayor, grupos de mediana edad, y que tal vez al público joven no lo íbamos a atraer mucho. Pues no fue así el caso, efectivamente la película tuvo mucha atracción para la gente mayor, pero también para los jóvenes, y por eso ha sido tan extraordinaria la cantidad de gente que ha ido a verla. No pretendo complacer a todo el mundo. Escribo para mí, pero teniendo en cuenta a la gente, mis

vecinos, mis hermanos, la señora que limpia la casa, el empleado de la gasolinera”.

La historia de Santiago es la historia de un hombre sencillo, sesentón, viudo, que se ve obligado a acogerse al retiro compulsorio en la compañía de contadores para la cual ha trabajado durante 30 años. La suya es una típica familia puertorriqueña de clase media, que reside en una casa de urbanización con el balcón enrejado para protegerse contra la criminalidad urbana. Su hija está en proceso de divorcio; el hijo está recuperándose en un hospital para personas con problemas mentales (tal vez drogas, es ahora adicto a la religión protestante fundamentalista), su otra hija emigró a los Estados Unidos. Santiago se encuentra solo, aburrido, en un vacío a pesar de tener una vida llena de pequeñas responsabilidades. Santiago puede ser cualquier hombre, a su edad, en cualquier país del mundo. “Lo que le pasó a Santiago” es una maravillosa aventura de amor, ilusión y optimismo. A Santiago le ocurrió lo mejor, dentro de sus problemas y desgracias sociales y personales. Y “lo que le pasó a Santiago” es posiblemente lo mejor que le ha pasado al cineasta puertorriqueño Jacobo Morales.

ASOCIACIONES NACIONALES:

Asociación de Facultades Argentinas de
Comunicación Social (AFACOS).
Jorge Luis Bernetti
Escuela Superior de Periodismo y
Comunicación Social.
Universidad Nacional de La Plata.
Av. 44 Nº 676 (1900) La Plata - Argentina.

Asociación Brasileña de Escuelas de
Comunicación Social (ABECOM).
Erasmus De Freitas Nuzzi - Presidente
Facultad de Comunicación Social "Cáster Líbero"
Av. Paulista 900 - 5º Andar 01310 São Paulo, Brasil.

Asociación Colombiana de Facultades de
Comunicación Social (AFACOM).
Julieta Montoya de López - Presidenta
Facultad de Comunicación Social
Universidad Pontificia Bolivariana
Apartado Aéreo 1178, Medellín, Colombia.

Asociación Dominicana de Departamentos y Escuelas
de Comunicación Social (ADECOM).
Onofre De la Rosa - Presidente
Apartado Postal 2510
Santo Domingo, República Dominicana.

Consejo Nacional para la Enseñanza y la
Investigación de las Ciencias de la Comunicación
(CONEICC).
Luis Nuñez Gomes - Presidente
Departamento de Comunicación,
Universidad Iberoamericana
Prolongación del Paseo de la Reforma 880
Colonia Lomas de Santa Fe, México D. F., México.

Asociación Peruana de Facultades de
Comunicación Social (APFACOM).
Miguel Fuentes - Presidente
Apartado 1350, Arequipa, Perú.

Asociación Panameña de Educación Superior en
Comunicación Social (ASPECOM).
Hipólito Donoso - Presidente
Facultad de Comunicación Social
Universidad de Panamá
Ciudad Universitaria Octavio Méndez Pereira
Estafeta Universitaria, Ciudad de Panamá, Panamá.

Asociación Puertorriqueña de Programas
Académicos de Comunicación Social (APPACS).
Federico Iglesias - Presidente
Escuela de Comunicación Pública
Universidad de Puerto Rico
Recinto Universitario de Río Piedras
Apartado 21880, Estación U.P.R.
San Juan, Puerto Rico 00931 - 1880

Consejo Venezolano para la Enseñanza
y la Investigación de la Comunicación
Social (Conveic)
Gilberto Alcalá - Presidente
Davega Publicidad S.A.

CONSEJO CONSULTOR INTERNACIONAL:

Alicia Entel - Argentina
Heriberto Muraro - Argentina
Daniel Prieto - Argentina
Héctor Schmucler - Argentina
Mauricio Antezana - Bolivia
Jaime Reyes - Bolivia
Muñiz Sodré - Brasil
José Marquez De Melo - Brasil
Amparo Cadavid - Colombia
Jesús Martín Barbero - Colombia
Valerio Fuenzalida - Chile
Luis Torres - Chile
John Mayo - Estados Unidos
Josep Rota - Estados Unidos
Miquel de Moragas - España
Manuel Martín Serrano - España
Armand Mattelart - Francia
Robert White - Inglaterra
Giuseppe Richeri - Italia
Pablo Casares - México
Cristina Romo - México
Beatriz Solís - México
Desiderio Blanco - Perú
Teresa Quiroz - Perú
Rafael Roncagliolo - Perú
Max Tello - Perú
Mario Kaplún - Uruguay
Antonio Pérez - Uruguay
Marcelino Bisbal - Venezuela
José Mayobre - Venezuela

