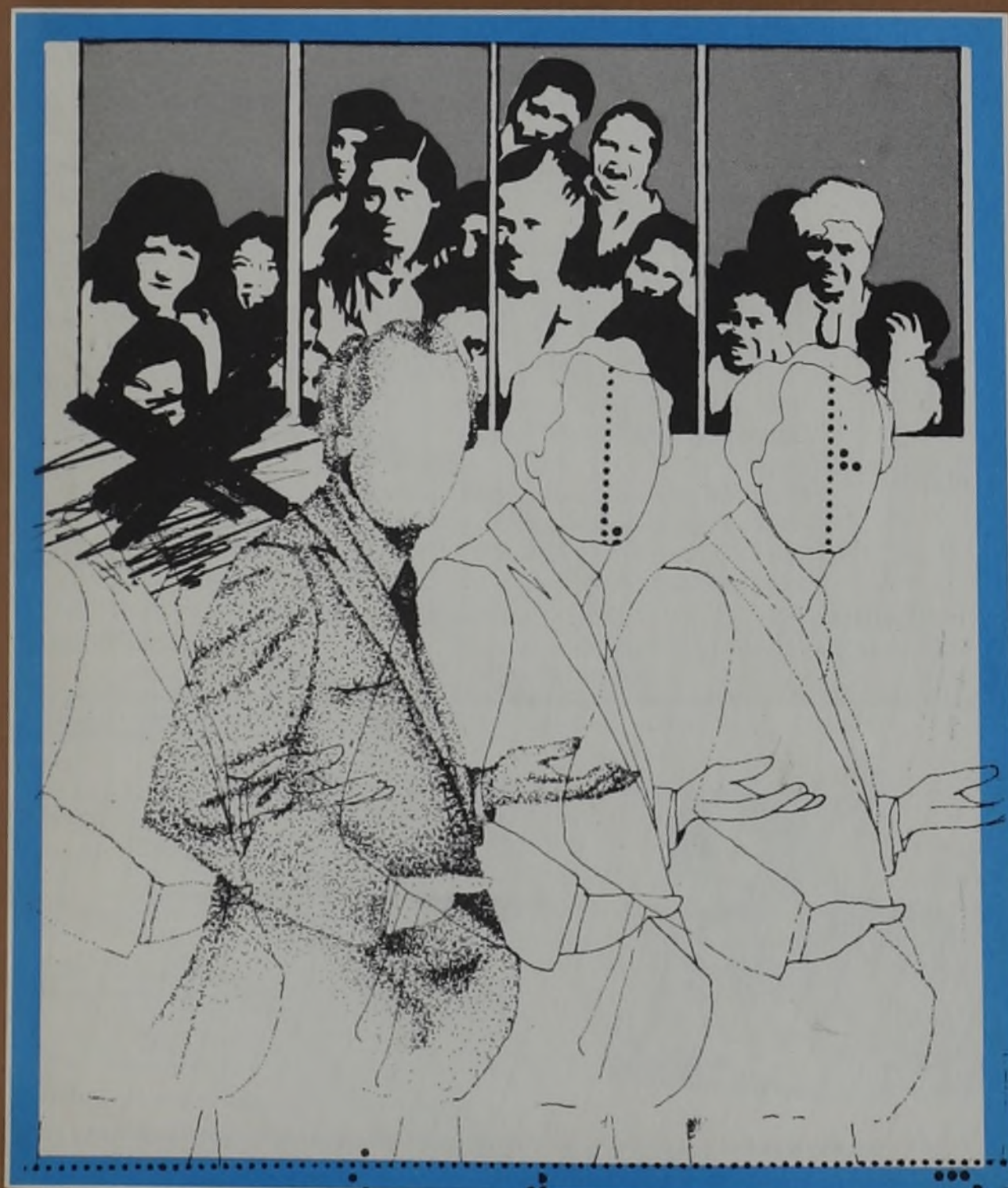


# aportes

DICIEMBRE 1982

Año 6— Nr. 20



Alex

52/uno

# contenido

6 años .....	3
Sobre este número.....	4
La cultura, ese blanco móvil, <i>Mario Benedetti</i> .....	5
La siempreviva, <i>Eduardo Galeano</i> .....	13
La Canción: un arma en el combate por la alegría, reportaje a Daniel Viglietti, de <i>Gregoria Selser</i> .....	16
Cultura e integración, <i>Cristina Peri Rossi</i> .....	18
Artigas está hoy en Caracas .....	22
<u>Literatura:</u>	
Un año de literatura uruguaya .....	25
Revistas culturales: vanguardia o nada .....	26
Libros: balance del año 81 .....	28
Una industria reducida a métodos artesanales ..	30
<u>Teatro:</u>	
Inhabilitaciones a superar, <i>R. Fattoruso</i> .....	32
Estamos en crisis por suerte .....	34
Por el reencuentro del teatro .....	33
<u>Música:</u>	
Quince preguntas a Luis Batlle Ibañez .....	36
Conversando con una cantante .....	37
10 preguntas "desagradables" .....	38
Está muriendo el jazz? .....	39
La cultura del disco y sus rayaduras .....	40
<u>Cine:</u>	
Trabajos de amor perdido, <i>Alicia Migdal</i> .....	41
Haciendo camino al andar .....	42
<u>Canto popular:</u>	
Para un concepto de música popular .....	43
Música uruguaya .....	43
Canto popular 1977-1980 .....	49
Mímica maestro! .....	51
Los rinocerontes y la cultura nacional, <i>Luis Pérez A.</i> ...	54
Información y solidaridad .....	59

El dibujo de la portada es de Elbio Arismendi. UNO, nro. 1/1982, Montevideo



ISSN, 0348-6400

APORTES responde a la necesidad de información que tienen los uruguayos en el exilio sobre el desarrollo político y social en nuestro país y América latina.

**Consejo de selección de materiales:**

Omar Betarte, Bolívar Enciso, Walter Grassi, Dinorah Huerta, Grauert Lezama, Osvaldo Melesi, Alfredo Navarro, Eduardo Quintans y German Riet.

**Colaboradores:**

Victor Bacchetta, Eduardo Galeano, Daniel Viglietti y Guillermo Waksman.

**Administración y distribución:** Dinorah Huerta.

**Editor Responsable (ansvarig utgivare):** Grauert Lezama.

**Certificado de publicación periódica (utgivningsbevis för periodisk skrift):** Ub 11316, 18.12.1978.

**Carátula:** Efeseta

Impresa en los talleres gráficos de ABF, Lund, sus materiales pueden reproducirse mencionándose la procedencia. Los artículos redactados por el consejo de selección de materiales, serán firmados expresamente.

APORTES aparece cada cuatro meses. Precio del ejemplar: 16 coronas suecas. Suscripciones por un año (13 números): 45 coronas en suecia y 10 dólares en los demás países. Los envíos fuera de Europa son por vía aérea. Se acepta el canje con otras publicaciones.

La correspondencia y solicitudes de suscripción deben dirigirse al **Box 760, 220 07 Lund, Suecia.**

Los giros deben hacerse a nombre de APORTES y al postgiro numero 441 69 24-1.

# 6 años

Con este número, APORTES cumple seis años. Concebida como un instrumento al servicio de la lucha ideológica en el exilio uruguayo y latinoamericano en Europa, nos sumamos en 1977 al reducido grupo de publicaciones que sostenían un duro combate contra la desinformación y la apatía políticas sosteniendo, en nuestro primer número, que queríamos "llegar al exiliado que permanece activo, sea por su trabajo intelectual o por su práctica militante".

Simplificamos nuestra tarea informativa en una frase que se convirtió, por la fuerza de los hechos y el sectarismo político, casi en consigna: la lucha contra la "política" del avestruz.

Con ese fin, desempolvamos documentos y declaraciones para cotejarlos con las posiciones actuales de quienes los emitieron y reunimos, además, artículos, ensayos y notas sobre temas específicos: el fascismo, la socialdemocracia, los militares, etc.

A lo largo de estos años hemos recogido, lógicamente, oposiciones y apoyos. Algunas veces -pocas lamentablemente- logramos romper el cascarón del sectarismo y armar algunos números con las opiniones de dirigentes y militantes de distintos partidos y/o organizaciones.

No pudimos, en cambio, organizar la polémica sobre temas que entendemos importantes. Nuestros intentos chocaron contra "la mentalidad de capilla" y las evasivas o el silencio sustituyeron el compromiso de una respuesta o la toma de posiciones.

Cumplimos seis años y no exhibimos como único mérito el haber sobrevivido a otras publicaciones. Nuestras veinte ediciones son el resultado de haber podido afianzar la línea pluralista de la revista, de haber consolidado el apoyo de nuestros suscriptores y de seguir sosteniendo que, para estos fines, no necesitamos enunciados programáticos.

En esto estamos y, claro está, seguiremos.

## ***Sobre este número***

Cuando hablamos de la cultura uruguaya, a cuál nos referimos? A la anterior al golpe militar de 1973, a la que se ha desarrollado durante estos años de dictadura o a la que sobrevive y se reproduce en el exilio?

Muchas veces, lamentablemente, se comete el error de presentar a la cultura uruguaya sólo a través de la cultura del exilio. Nosotros no pretendemos negar que la mayoría de nuestros escritores, artistas e intelectuales han sufrido persecuciones, han sido torturados y encarcelados o han sido obligados a exiliarse. Pero la creación cultural, pese a los intentos destructivos de la dictadura militar, no se ha detenido aunque, como dice Galeano, "resulta difícil, quizás imposible, medir la magnitud de la agresión" a que está sometida.

Hoy se escribe, se pinta y se canta en el Uruguay dentro de las posibilidades que el régimen permite y hay quienes escriben y guardan, componen y no cantan, pintan y no exhiben, etc., pero hay, también, quienes encuentran formas y vías para manifestarse culturalmente.

"Cuando un poder represivo, por ejemplo el que hoy somete a mi país, -dice Benedetti- decide destruir la cultura, ésta busca y encuentra formas idóneas para su renacimiento. Una, dentro de -fronteras, forjando y perfeccionando el arte de la entrelínea, logrando que artista y público afinen su sensibilidad, pero (y fíjense qué buen pero) impulsando al artista a echar por la borda todo esquematismo panfletario, o sea a cambiar la cuadrada consigna por la sugerencia y la metáfora, a inventar cada día nuevos canales para restablecer el diálogo y hasta la complicidad con el destinatario natural. Y otra: el arte del exilio, que, tras un lógico período de desajuste, hoy renace y fructifica, influye y es influido, y amplía considerablemente las fronteras de un pequeño país que nunca se dará por vencido".

Los artículos que hemos reunido para este número, fueron seleccionados a partir de estas consideraciones y, en ese sentido, hemos agrupado los materiales en dos secciones: a) análisis y artículos producidos en el exilio y que abordan, de una u otra forma, el problema de la cultura uruguaya actual y b) artículos y notas periodísticas publicadas en Uruguay.

Creemos, finalmente, que estas dos fuentes informativas ofrecen a los lectores de "aportes" una justa visión de nuestra cultura, "dentro y fuera de fronteras".

CONSEJO DE SELECCION DE MATERIALES  
diciembre 1982

# La cultura: ese blanco móvil

Mario Benedetti

América Latina, esta inmensa provincia del subdesarrollo, posee una historia evidente, inconfundible: la que se escribe con hechos, con batallas, con trabajo, con dependencia y con liberaciones. Pero también otra, más íntima: la que puede reconocerse en su poesía, en su música, en su plástica. Y una y otra no son contradictorias sino complementarias. Sólo que mientras la primera es el desarrollo de un cuerpo social, la segunda es más bien el curriculum de sus estados de ánimo.

Un poema que expresa la soledad, puede ser la asunción de una crisis individual, pero también representar la incomunicación o el aislamiento de toda una generación, de un pueblo entero. Una canción de amor nacida probablemente de la presencia o la nostalgia de una muchacha con rostro y con nombre, puede llegar a convertirse en el leitmotiv de una promoción, y hasta en el signo, transitorio e intenso, de una temporada; sin embargo, lo que a veces se juzga como un detalle caprichoso, intemporal, suele ser el ilustrativo segmento de una temporada mayor llamada época.

La poesía y las canciones constan de palabras, y es notorio que las palabras, ya sea en brevísimos destellos o en amplias volutas, narran y revelan el acontecer de la historia. Quizá sea menos fácil reconocer esa función en las artes plásticas, que por supuesto también la cumplen. Ahí las imágenes son también un lenguaje, pero no avanzan ni se movilizan como un poema; no convocan, como una canción, un eco colectivo. Más bien profundizan un segmento de mundo y de tiempo, y en definitiva no importa que éste dure un quince nio o una milésima de segundo. Tampoco importa demasiado que el artista intente ser elemental espejo o explosión de color; que reconozca la simpatía de las cosas aparentemente inertes, o ensaye una persuasión de signo ideológico; que enarbole la tierna frialdad de las construcciones mecánicas o la calculada espontaneidad del happening.

Todos son tramos complementarios de una misma historia, a la vez íntima y comunitaria; estados de ánimo de un vastísimo cuerpo social.

Desde el muralismo a la liberación surrealista; desde el crudo realismo a la ilusión óptica; desde el pop-art a la abstracción metafísica; desde la raigambre en la tradición al riesgo experimental, pintores y grabadores han revelado a su modo el subdesarrollo social y el paisaje humano. Una palma puede ser simplemente una palma, pero también un alerta, una invocación, una nostalgia; una estructura puede parecer apenas una noción cuadrículada, y ser en realidad una interiorización o un desasimiento; un móvil puede tomarse por una mera ilusión óptica, y constituir en verdad una alegre tensión o un principio de angustia.

La plástica latinoamericana a menudo revela una mirada interior penetrante y lúcida, sofocada o aguda, pero es además una ventana abierta al mundo; no sólo al mundo que tal vislumbre abarca sino también al que abarcan la memoria o la intuición, esas antenas de prodigioso alcance. Es cierto que en muchos de nuestros mejores plásticos hay una magia predominantemente visual, pero también en otros, no menos destacables, comparece una magia de los sentimientos y hasta una magia de lo racional.

A través del pintor la realidad monda y lírica puede volverse denuncia, estímulo, propuesta ideológica, goce sensual, ensoñación, esperanza, delirio. En la plástica latinoamericana suele producirse una tal potenciación de lo real que a veces parece rozar las fronteras de lo irreal. Y también comparece, entremetida en esa brega interminable, la encarnizada búsqueda de identidad. Búsqueda que no descarta ninguna vía, que no desperdicia ningún instrumento.

En ese peculiar rastreo de sensaciones, en esa pesquisa de color y de formas, en esa maravillosa operación osmótica entre el paisaje y el desnudo, entre la euritmia y la aventura, por una parte, el mundo exterior se contagia de pensamientos y emociones, y por otra, la vida interior, casi recóndita, del artista, se ventila, se limpia de impurezas, se exterioriza. De ahí que la indagación de la identidad tenga en este plano una doble vigencia, ya que atañe al individuo pero también a su tiempo, a su comunidad.

Ahora bien, ya que tiene en sus manos esa posibilidad casi mágica de comunicación, no resulta extraño que a veces el escritor o el artista se parapeten tras su propio silencio? La mudez de un poeta es siempre inquietante. Los comentaristas de la cultura, por ejemplo, suelen sentirse extrañamente agraviados cuando un poeta se llama a silencio, y con vierten ese silencio en su materia prima. Paradójicamente, el silencio de un poeta puede ser noticia, a veces más noticia que su misma poesía.

La literatura universal abunda en célebres silencios, que van, para sólo mencionar dos casos bien dispares, desde Arthur Rimbaud, que en los últimos 19 años de su vida (y vivió apenas 37) rompió radicalmente con la literatura, hasta el menos remoto J.D. Salinger, probablemente el narrador norteamericano más sobresaliente de la posguerra, quien, después de cuatro títulos notables, hace ya más de 15 años que no publica ningún libro. Hace algunos meses, en España, le fue otorgado el Premio Príncipe de Asturias al poeta José Hierro, cuando habían transcurrido 17 años desde la publicación de su última obra.

En todos los casos, esos paréntesis han despertado la curiosidad periodística. Indudablemente, para cualquier reportero es un estímulo salir a la caza del motivo: penas de amor? -carencia de temas? -merma de la vocación? -rencor hacia la crítica? A veces el escritor se resigna a dar una explicación para aventar absurdas interpretaciones, o de inventar alguna, sencillamente para que lo dejen tranquilo. Pero me imagino que para muchos de estos provisionales o definitivos silenciosos debe ser un trago amargo comprobar que su mutismo provoca más interés que la innegable calidad de su obra.

Recuerdo que hace unos veinte o veinticinco años se había creado en Buenos Aires toda una leyenda alrededor del "silencio" de Enrique Banchs (1888-1968), uno de los grandes nombres de la poesía argentina, que publicó sólo cuatro libros de versos entre 1907/1911. La urna apareció en ese último año, y el famoso silencio, apenas roto con alguna página en prosa, duró hasta su muerte, en 1968.

Ahora bien, Banchs había colocado en la urna no sólo los mejores sonetos que se hayan escrito en Argentina, sino también las cenizas de su voluntad lírica, pero el poeta fue silencioso hasta sobre su silencio, y un crítico tan escudriñador como Anderson Imbert sólo puede señalar, impotente y frustrado: "Y luego enmudeció".

Sin embargo, el caso de Juan Rulfo es probablemente el más zarandeado por los medios de comunicación. Dos libros, *El llano en llamas*, *Pedro Páramo*, a cuál mejor; luego un paréntesis abierto en 1955 y aún no cerrado. Ni siquiera los críticos se ponen de acuerdo sobre ese mutismo. En tanto que Luis Harss lo atribuye "a alguna traba que lleva adentro como una pena sin nombre", para Teresa Gómez Gleason "en Rulfo la autocrítica ha llegado a ser tan severa ante su propia fama, que el vertedero de su mano no se puede abrir para dejar correr la pluma nuevamente". Constantemente asediado por pesquisas y sondeos, el humor de Rulfo, que es en definitiva su tercera obra maestra, siempre despista a curiosos y sabuesos.

Habría muchos otros silencios a enumerar, todos dispares; unos ya desflorados y otros inmersos aún en el misterio. Quizá la explicación más profunda y esencial nos la brinda un poema inserto en la última obra publicada del ya citado José Hierro, aquel excelente Libro de las alucinaciones de hace diecisiete años:

Hace más de mil años que no canta.  
Pero en este instante grita:  
"Te quiero, te quiero".  
(Lo sé, aunque no pueda oírlo).

No es improbable que todos esos poetas que durante ocho o quince o veinte años, o durante más de medio siglo, como en el caso de Enrique Banchs, no publicaron, en realidad sigan cantando, sigan diciendo: "Te quiero, te quiero". Y si el secreto residiera en que no los oímos? Después de todo no sería de extrañar, en época como ésta, de tan altos decibeles.

Y bien, luego de justificar a los silenciosos, quiero también referirme a quienes si guen (seguimos) escribiendo y publicando, aunque a veces no falten motivos para jubilar el bolígrafo o cancelar la máquina. Y si bien cada uno tiene derecho a comportarse según su temperamento, siempre habrá escépticos capaces de opinar que cada escritor reacciona según le va en la feria (por ejemplo, la del libro) y creen que el éxito es el único o por lo menos el decisivo condicionante en el estado de ánimo de un literato, y por ende en la voluntad de persistencia creadora.

Éxito puede significar muchas cosas, buenas y malas, pero siempre es un síntoma de comunicación. Para algunos escritores ésa suele ser la prioridad primera, y para los demás (con la dudosa excepción de quienes dicen escribir sólo para sí mismos) es de todas maneras un factor digno de consideración. Ahora bien, preocuparse por establecer nexos con el lector, de ningún modo implica hacerle concesiones ni sólo decirle lo que quiere escuchar, sino frecuentemente todo lo contrario. También cabe señalar que no siempre se accede al éxito por canales o medios estrictamente justos. El escritor transita casi siempre por una cuerda floja. En el mundo del consumismo es más bien improbable que un artista pueda alcanzar a un gran público con absoluta prescindencia de las vías comerciales.

Y conste que no me refiero aquí al mediocre o al oportunista, sino al artista bien do tado, preocupado por el destino de su gente, de su país, de su tiempo. Si renuncia por com pleto a los medios de difusión comercial, arriesga condenarse a la soledad, la frustración y el monólogo, y también a que esa gente que él asume como su gente, lo acuse de elitismo, individualismo, torremarfilismo y otros veredictos igualmente simpáticos. Si en cam bio se resigna a emplear aquellos cauces, puede correr el riesgo opuesto: ser acusado de venderse al consumismo, de comercializar su arte, de complacer deliberadamente al gran público, de amputarse la dignidad, etc. Cuál será pues el justo medio para que el artista ac ceda a un público vasto sin llegar a ser infiel consigo mismo? Cómo transmitir lo esencial de sí mismo y no la falsa imagen construida por la eficiente publicidad?

Desde la propaganda hasta la crítica en todos sus matices, desde los premios y los honores hasta las conspiraciones de silencio, desde el favor hasta el desfavor del público, hay muchos factores que tensan las condiciones de trabajo y presionan al productor de arte o de literatura. Para un escritor joven e inédito, por ejemplo, un premio literario puede ser mucho más que una recompensa material o una propulsión a su inexperta vanidad; puede significar nada menos que un inicio de comunicación con sus posibles lectores. Un literato ya maduro, en cambio, sabe que un galardón puede ser un leal reconocimiento de altos niveles de calidad, pero también el resultado de una pulseada entre grupos o tendencias, de la sutil estrategia de un editor avezado, o (como acontece nada menos que en el Nobel) de la nominación pendular que deje alternativamente conformes a tirios y a troyanos.

Hay críticos estupendos, sagaces, honestos y obsesivamente justos, pero hay otros torpes, perezosos, deshonestos y vocacionalmente inescrupulosos. Los primeros tienen por lo general el valor de arriesgarse ante la primera edición de un libro y expresan sencillamente su opinión, favorable o adversa; los segundos, en cambio, prudentes hasta el tedio, sólo son capaces de elogiar una obra a partir de su octava o novena edición.

Ya sea rodeado de premios o de silencio, de admiración o de desdén, de fans o de acreedores, cada escritor sabe que la fórmula para no jubilar el bolígrafo ni cancelar la máquina, es seguir escribiendo, como se pueda y se quiera, sin deslealtades consigo mismo, y con una ambigua, sutil, casi inocente, finalidad: que sus historias lleguen a todos los lec tores del mundo, o, si eso no es posible, por lo menos a uno. Un sólo lector puede ser también un premio.

Y no se piense que esto es una mera reducción al absurdo. Aun ciertos escritores que en sus respectivos países eran suficientemente conocidos pero que con el tiempo y las dic taduras se han convertido en exiliados políticos, deben hoy aprender a valorar, en todo su significado y cual si fueran jóvenes inéditos, la llegada a su obra de cada lector nue vo, ya que éste no será atraído por un clima en común, por un sobreentendido o por una a lusión, sino vaya a saber por qué extraño azar o imprevisible afinidad. Esto no descarta que ese lector, poco menos que aislado, pueda llegar a establecer un vínculo afectivo o intelectual, verdaderamente entrañable, con una obra en particular. Y curiosamente, cuando tal cosa ocurre, por lo general no se debe a que el lector solitario y ajeno encuentre en el texto un traslado artificial a su propio mundo, sino precisamente a que reconoce el legítimo mundo del autor, su original propuesta artística y humana.

Fue David Viñas quien me habló por vez primera de una cultura alternativa, que incluía no sólo un rescate del pasado utilizable sino una propuesta hacia el futuro. Para Viñas, "el riesgo fundamental del exilio es que uno se queda en el presentismo absoluto". Sin duda existe ese riesgo, que en cierto modo proviene de circunstancias que en su inicio no fueron estrictamente culturales. El escritor, el intelectual, que ha debido optar por el exilio, se enfrenta en primer lugar a un problema de convivencia. Arrancado de su medio, de sus factores de estímulo y medida, desgajado de sus destinatarios naturales, de sus plausibles canales de difusión, suele refugiarse en otro oficio para ganarse la vida.

El riesgo del presentismo viene pues de esa urgencia para enfrentar el escabroso ahora. Se trabaja para el pan y el techo del día, de la semana, del mes; pocos se atreven a programar su vida en etapas anuales. Sólo cuando se consigue solventar las necesidades esenciales, es posible crear un espacio para la reflexión. El intelectual, como cualquier exiliado, tiende a menudo a idealizar el país y el ámbito de los que ha sido privado. Hábitos o simples datos que no tenían mayor significación, de pronto se convierten en paradigmas, en virtudes encanjeables, en paraíso perdido. De ese modo se anula o se desdibuja la noción rigurosa de ese pasado, ya que la verdad es que algunos de aquellos rasgos, hoy tan añorados, incluyeron los gérmenes de una derrota que siempre aparece ligada a la inquerida diáspora. Por el contrario, otros elementos de la etapa transcurrida, que todavía hoy parecen ásperos e incómodos, permiten entrever la clave de un rescate.

Esta asunción de un legado, ya no superficial sino profundo, no sólo es válida para la trayectoria de cada individuo en particular; también sirve para que la historia comunitaria vaya mostrando su verdadero rostro. Una cultura alternativa debe restaurar esa verdad histórica, despojarla y despejarla de falsificaciones, desenterrarla en fin. Pero una cultura alternativa debe también restaurar el futuro. Hay futuros que nos son asignados - desde fuera, impuestos desde arriba, futuros que son cepos. Ese presentismo de que habla Viñas nos hace particularmente vulnerables a un futuro previamente amojonado, confinado, estéril. Ni el ánimo apocado ni la timidez colectiva van a conducir a un futuro abierto y libre; éste sólo será merecido y entrevisto mediante el ejercicio de la imaginación, la honestidad ideológica y acaso un cierto ascetismo moral, unido a una buena dosis de osadía.

También es cierto que a algunos escritores y artistas latinoamericanos que vivimos nuestro exilio en países de Europa Occidental, nos ha resultado difícil habituarnos a un hecho sociocultural que muestra asimismo una actitud. Por la experiencia que traíamos de los medios de comunicación, tal como suelen manejarse en América Latina y especialmente en los países del Cono Sur, sabíamos que la información es frecuentemente manipulada, deformada, desvirtuada, quitada de su contexto. Sabíamos que muchas veces los intelectuales de derecha se hacen eco de esa distorsión. A todo eso veníamos preparados. Lo sorprendente resulta más bien el escepticismo, la desconfianza y hasta la indiferencia hacia el hecho político, que se articulan e integran en las posturas de ciertos intelectuales de izquierda. Hay una visible preocupación en dejar a salvo, en cada minuto y en cada línea, su total libertad de juicio y en poner distancia con el compromiso.

Según esos criterios, para la política están los políticos; el intelectual debe tener siempre las manos libres y limpias. Ahora bien, no se piense que tales posturas sean totalmente ajenas a los hábitos culturales de América Latina. Lo normal es que todos queamos ser libres y no obsecuentes. Pero sí llama la atención cierto espanto que muchos intelectuales europeos de hoy experimentan ante el compromiso político. Paradójicamente, su único compromiso, su única militancia es contra la militancia. Por supuesto, hay excepciones y muy notorias, pero lo curioso es que ese apartamiento, ese escepticismo de los más, no tiene arraigo en la propia tradición cultural de Europa. Antes, durante e inmediatamente después de las amargas épocas del fascismo y nazismo, los escritores y pensadores europeos estuvieron inmersos en su contexto social y político. Desde Antonio Machado a Thomas Mann, desde Sartre a Peter Weiss, desde Cesare Pavese a Rafael Alberti, la política fue una presencia insoslayable.

No todos militaron en las mismas tiendas, pero ninguno de ellos omitió pronunciarse, comprometerse, denunciar, solidarizarse. Es comprensible que el estalinismo y sus excesos hayan herido profundamente la vida intelectual europea, y es notorio que la herida aún no ha cicatrizado. Sin embargo, a los católicos actuales nadie les cuelga la responsabilidad de la Santa Inquisición, en tanto que a los actuales marxistas sí se los involucra en el pretérito estalinista. Así pues, no es justificable pero sí explicable que los intelectuales europeos tanguen pánico de que alguien les coloque esa etiqueta. Por supuesto, la reacción aprovecha ese temor y convierte al estalinismo en un fenómeno de amplísimo espectro. Desde el aborto hasta una canción de amor, desde una huelga hasta

la mera pobreza, todo puede ser estalinista. Como expresara, en un comentario pintoresco pero real, uno de los vecinos del pueblo sevillano Marinaleda que sostuvieron una pro-  
longada huelga de hambre, "a veces se considera extrema izquierda lo que sólo es extre-  
ma necesidad".

Afortunadamente alejada de la tremenda conmoción de la última guerra, y demasiado  
incrédula ante los vaticinios de una próxima, la literatura europea sigue pendiente del  
formalismo, y las más reconocibles influencias son filosóficas o antropológicas, y sólo  
a veces literarias. En la literatura latinoamericana actual, no hay legado cultural que  
iguale en fuerza a la influencia de la mera realidad. En términos del Dasein existencia-  
lista y heideggeriano, el ser humano se pregunta por el sentido del ser. En América La-  
tina se vuelve, acaso inconscientemente, a la fuente etimológica: existencia significa  
"lo que está ahí". Y lo que está ahí en nuestros países son las cincuenta mil vidas que  
costó a los nicaragüenses desembarazarse de los Somoza, los cuarenta mil muertos de El  
Salvador en los últimos tres años, o el terrible promedio de un asesinato político cada  
cinco horas en Guatemala. Lo que está ahí son los miles de desaparecidos en el Cono Sur.

Para los intelectuales europeos la muerte es hoy un tema básico como preocupación  
ante el obligado destino del hombre. Pero en América Latina la muerte es una absurda,  
prematura e injusta interrupción de la vida. La tentación de esquematismo que nos impi-  
de a veces a los intelectuales latinoamericanos apreciar la complejidad de ciertas acti-  
tudes de los intelectuales de Europa, también les estorba a éstos para entender los gra-  
dos de compromiso del intelectual latinoamericano. Cada creador elige individualmente  
sus formas expresivas y cada uno forja el mundo original y distinto de que es capaz, pe-  
ro todos son atravesados por un mismo hilo conductor: la realidad. Quizá en este comple-  
jo desarrollo estamos los latinoamericanos en una etapa semejante a la que enfrentaron  
los escritores europeos de hace cuarenta años. Ojalá nos llegue muy pronto la época en  
que podamos considerar la muerte en sus términos de ontología y no de masacre.

Ah, pero mientras tanto, en el ambiguo solar de la cultura la excesiva simplifica-  
ción puede llegar a ser un recurso descalificante. Lo cierto es que ese expediente está  
siendo usado urbi et orbi, no sólo por la derecha consabida sino también por los que po-  
dríamos llamar "reaccionarios de izquierda". Estos, que suelen defender las revolucio-  
nes sólo hasta que triunfan, o los derechos del individuo pero no los del pueblo, o la  
no-militancia como aval de libertad pero sobre todo de no-riesgo, ejercitan y hasta cul-  
tivan una peculiar complicidad cuando se trata de juzgar a ciertos colegas, por ejemplo  
a los que siguen defendiendo las revoluciones después de su victoria o sea cuando empie-  
zan a dar (entre bloqueos, calumnias y amenazas) sus primeros y segundos pasos; o a los  
que defienden los derechos del individuo y también los de esa suma de individuos que es  
el pueblo; o a los que asumen un compromiso que da sentido a su libertad creadora.

La cómoda clave de semejante complicidad es precisamente la simplificación, en el  
entendido, y más aún en el sobrentendido, de que un poeta sensible a su contorno está  
definitivamente perdido para la excelsa poesía. Dan por sentado, o tal vez simulan que  
lo dan, que la preocupación social corta las alas, frena la osadía experimental, castra  
la imaginación. No les interesa verificar si sus prejuicios son válidos; les alcanza y  
les sobra con expresarlos. En consecuencia exaltan la soledad, los sueños, la magia, el  
homoludens, el protagonismo de la palabra. No están más allá, sino más acá, del bien  
y del mal, ya que aún no se han chamuscado en esos fuegos.

Por supuesto hay quienes, con toda honestidad y loable fervor, se consagran y se li-  
mitan a los mohos de su fecundo patio interior, pero también hay otros que los adquieren  
como "parterres" del espíritu. Son precisamente estos militantes del sigilo los que más  
se agravan del ruido y las furias de la sociedad. Para defenderse, simplifican. Ellos,  
que suelen espantarse ante lo vulgar, no vacilan sin embargo en trivializar hechos sin-  
gularmente complejos. Creer, o hacer creer, que la definición política de un intelectual  
sólo habrá de llevarle al esquematismo, al maniqueísmo o a la pobreza formal, es hacer  
una torpe evaluación de los caminos y procesos del arte. Desde la *Divina Comedia* al  
*Guernica*, desde *Marat-Sade* a *Novecento*, desde *España*, *aparta de mí este cáliz* al *Canto*  
*General*, el ingrediente social ha servido para nutrir el arte de todos los tiempos. Acha-  
car a ese componente el esquematismo de los inevitables mediocres, equivaldría a atri-  
buir a la magia y a los sueños la indigencia estética de algunos autores burgueses.

Bajo palio reivindicativo, con jubileo y hasta con boato, casi como un Alfred Drey-  
fus, ha ingresado a España victorioso y amargo el *Guernica*, custodiado por la misma poli-

cía que antes prohibiera la introducción de sus reproducciones. Llegó también el admirado *Guernica*, pero también llegaron, como incómoda escolta, las palabras textuales de Picasso: "¿Qué creéis que es un artista? Un imbécil que no tiene más que ojos si es pintor, que oídos si es músico, que una lira en cada compartimento del corazón si es poeta? No, el artista es también un ser político, alguien que siempre está alerta ante los acontecimientos que se desarrollan en el mundo, sean desgarradores, ardientes o dulces, y que, a partir de ellos, se configura por completo a sí mismo. Como es posible desinteresarse de los demás? En función de qué olímpica indiferencia podría ser posible apartarse de una vida que los demás nos aportan con tal abundancia?"

La soledad, la imaginación, la aventura experimental, el rigor y el disfrute de la palabra, no son patrimonio exclusivo de los que confunden la libertad individual con la irrestricta contemplación del ombligo propio.

También los pueblos sufren soledades y asedios, se lanzan a imaginar y a liberarse, se atreven a experimentar con los tanteos de la justicia, cultivan con amor ciertas palabras que los definen y cohesionan. Después de todo, son hábitos que la comunidad transmite al artista, y éste no ignora de qué cantera va extrayendo las creaturas, el lenguaje, los rumbos. Pero el hecho de extraer invalorable elementos de una cantera no tiene por qué cohibir o reducir al artista, ya que es a partir de ese material que él impondrá luego su originalidad.

Así como Carrara proporcionó sus mármoles a casi todo el Renacimiento italiano, pero cada escultor los convirtió en su texto singular, así también el escritor trasmute, a golpes de imaginación, la realidad general en su verdad particular. "También la verdad se inventa", escribió Machado. Esa invención es, en rigor, una prueba de amor a la verdad, sólo comparable (para no salirnos del orbe machadiano) a la del enamorado que, a partir de un rostro real, digamos Pilar de Valderrama, inventa a la amada: Guiomar.

Muchos de los que hoy, en cualquier lugar del mundo, le dan la espalda a la realidad, abominan del compromiso y reclaman su lógico derecho (opción que, por otra parte, nadie les niega) a la soledad, la magia y los sacrosantos sueños, probablemente olvidan, o acaso no quieren recordar, que en los cuatro puntos cardinales hay hombres y mujeres que asumen riesgos y hasta dan su sangre para hacer viable un mundo en el cual, entre otras cosas, los soñadores mantengan su derecho a soñar.

Sí la cultura es un blanco móvil. A veces vienen ganas de pedir, como Truffaut :

*"Ne tirez pas sur le pianiste"*. Pero ¿quiénes apuntan en realidad contra la cultura? A las dictaduras militares, demás está decirlo, no les agrada esa palabra inquietante. Tampoco al imperialismo que desde siempre arroja las represiones. Las oligarquías criollas, en cambio, fueron oportunamente atraídas por la cultura, o por las porciones menos urticantes de la misma, pero eso fue en tiempos de arcadía que ya no se estilaban. Más tarde, cuando la inquietud social empezó a arañar sus cofres, no tuvieron inconveniente en cambiar a Kierkegaard por Clausewitz, y en reclamar a voz en cuello el orden, pero en inglés.



Es como si la cultura estuviera entre dos fuegos. Por un lado, los grandes promotores y beneficiarios de la explotación, necesitan de la ignorancia popular; por otro, cuando pese a todo, va naciendo, o creciendo, una cultura nacional, aquellos mismos intereses fraguan su aplastamiento. Por fortuna los pueblos van aprendiendo que la cultura es una aliada de su libertad, y que siempre llega un tramo del proceso histórico en que la cultura adquiere, por derecho propio, el sitio que le corresponde en cualquier sociedad. Pase o no por la rebeldía, pase o no por la revolución, un pueblo sólo llega a su plenitud cuando, entre otras necesidades primordiales, conquista

el libre ejercicio de sus posibilidades culturales.

Ahora bien, en países donde no existe una situación totalitaria y coercitiva, y en consecuencia el genocidio cultural (al menos en sus formas más groseras) está descartado, entonces las corrientes represivas se adaptan a esa realidad peculiar y se avienen a agredir a la cultura con medios y recursos más sutiles. "Qué cosa más fatigosa que concebir el caos de una multitud de espíritus?", se preguntaba el pulcro Valéry en 1896, y hoy quizá se asombraría ante la respuesta que los actuales tecnólogos de los *mass media* creen haber encontrado a aquella interrogante finisecular. Por lo menos han concebido canales, niveles, conductos, destinados a compaginar ese caos de las multitudes, a amputarles su diversidad, a distraerlas de sus espontáneos intereses. Del caos a la atrofia, podría ser el lema. Y la maniobra se lleva a cabo fundamentalmente en las capas juveniles de la población, aprovechando propensiones legítimas para de algún modo deformarlas. Digamos la transformación paulatina y sutil del disfrute musical en simple ruido anestésico, o del saludable erotismo en pornografía de la más baja estofa.

Como sucedáneos del genocidio y la penetración culturales: la indiferencia por la cultura, el paulatino deterioro del gusto, la frivolidad como misión cumplida, la *noëra* como obra maestra. O sea cualquier medio que distancie al individuo, y también a las masas, del quehacer y el goce de la cultura, a sabiendas de que en esa separación va implícito un extrañamiento, y en definitiva un rechazo, con respecto a otras tomas de conciencia. Tras el colonialismo político, ésta es una forma de colonización interior, una solución provisional, que ha hallado el sistema para conceder a los jóvenes un alarde externo, de aparente y ruidosa independencia, en tanto que convierte al intelecto, a la vida interior en fin, en un sutil enclave colonial.

Sí, la cultura es un blanco, pero móvil, y esa movilidad es también una de sus más verosímiles posibilidades de salvación. La cultura tiene la movilidad de los pueblos que la generan, y en ese sentido es imprevisible e incalculable. Siempre es capaz de sacar de la manga, o del bolígrafo, o del pincel, o de la guitarra, un recurso inédito, una nueva agilidad, una manera original de burlar al enemigo.

Hace más de diez años, en un reportaje que le hice en Buenos Aires, me dijo el poeta Juan Gelman: "*El capitalismo es lo más antipoético que ha conocido la humanidad, en el sentido amplio del término y también en el sentido técnico*". Y es ese sentido técnico el que siempre le ha impedido al capitalismo, y más todavía a su deformación fascista, acribillar de tal manera la poesía, someter a tal punto el arte, como para que una y otra no puedan renacer de sus cenizas.

Cuando un poder represivo, por ejemplo el que hoy somete a mi país, decide destruir la cultura, ésta busca y encuentra formas idóneas para su renacimiento. Una, dentro de fronteras, forjando y perfeccionando el arte de la entrelínea, logrando que artista y público afinen su sensibilidad, pero (y fíjense qué buen pero) impulsando al artista a echar por la borda todo esquematismo panfletario, o sea a cambiar la cuadrada consigna por la sugerencia y la metáfora, a inventar cada día nuevos canales para restablecer el diálogo y hasta la complicidad con el destinatario natural. Y otra: el arte del exilio, que, tras un lógico período de desajuste, hoy renace y fructifica, influye y es influido, y amplía considerablemente las fronteras de un pequeño país que nunca se dará por vencido.

Esa es la movilidad salvadora del arte. Porque es móvil, cambiante, dinámica, sus jurados enemigos, si bien a veces la hieren en sus suburbios, en sus bordes, en sus arrabales, casi nunca la alcanzan en sus centros vitales, en su esencia, en su vida perdurable y trasmisible. Sin embargo, el riesgo es más amplio. Aún cuando, en América Latina, la cultura y el arte suelen ser blancos móviles y en consecuencia difíciles de derribar, en cambio, el artista como hombre, como simple integrante de su comunidad, puede ser un blanco fijo. Y ésta es la otra forma, la horrible manera, que las dictaduras encuentran de agredir al arte: sencillamente acabar con el artista. Pero sobre ese tópico me resulta difícil, y hasta inadecuado, reflexionar en prosa.

La muerte de un poeta es ante todo la muerte de un hombre. Por eso, por ser ante todo la muerte de un hombre, el asesinato de un poeta es también un acontecer poético, así sea un trágico acontecer, ya que de un modo extremo revela la increíble capacidad que tiene el ser humano, no sólo de arriesgar la vida por sus convicciones sino también

de arriesgar sus sueños. Por eso quiero concluir leyéndoles un poema en un intento de decirles que, como en cualquier carrera de relevos, debemos recoger el testigo de las manos todavía cálidas de nuestros compañeros caídos, y, con la misma fe que ellos despertaron y nutrieron, y con el paso, lento o rápido, joven o viejo, de que cada uno dis-ponga, continuar el curso hacia la meta liberadora.

#### POR QUE CANTAMOS

*Si cada hora viene con su muerte  
si el tiempo es una cueva de ladrones  
los aires ya no son los buenos aires  
la vida es nada más que un blanco móvil*

*usted preguntará por qué cantamos*

*si nuestros bravos quedan sin abrazo  
la patria se nos muere de tristeza  
y el corazón del hombre se hace añicos  
antes aún que explote la vergüenza*

*usted preguntará por qué cantamos*

*si estamos lejos como un horizonte  
si allá quedaron árboles y cielo  
si cada noche es siempre alguna ausencia  
y cada despertar un desencuentro*

*usted preguntará por qué cantamos*

*cantamos porque el río está sonando  
y cuando suena el río / suena el río  
cantamos porque el cruel no tiene nombre  
y en cambio tiene nombre su destino*

*cantamos porque el niño y porque todo  
y porque algún futuro y porque el pueblo  
cantamos porque los sobrevivientes  
y nuestros muertos quieren que cantemos*

*cantamos porque el grito no es bastante  
y no es bastante el llanto ni la bronca  
cantamos porque creemos en la gente  
y porque venceremos la derrota*

*cantamos porque el sol nos reconoce  
y porque el campo huele a primavera  
y porque en este tallo en aquel fruto  
cada pregunta tiene su respuesta*

*cantamos porque llueve sobre el surco  
y somos militantes de la vida  
y porque no podemos ni queremos  
dejar que la canción se haga ceniza*



Conferencia dictada el 20 de mayo de 1982 en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, México.

## La siempreviva

1 Entre escamoteos y mentiras, las estadísticas nos revelan que en la década del 70 el consumo de leche en Montevideo bajó a la mitad y que mientras el Uruguay vende zapatos a los Estados Unidos, los uruguayos compran cinco veces menos zapatos que hace veinte años. Los numeritos delatan la impotencia de la carnicera dictadura que el país padece y la incapacidad de creación de una clase dominante que, desde hace ya tiempo, no sabe más que pedir limosna ante la banca internacional. *Pero no hay cifra que alcance a registrar la profundidad de la herida cultural. Se metió hondo el cuchillo. La quema de libros, la prohibición de periódicos y el asesinato o el exilio de artistas y científicos dan idea de la lastimadura, pero no la abarcan del todo. Para quienes entendemos por cultura el conjunto de símbolos de identidad colectiva que se realizan en la vida cotidiana, resulta difícil, quizás imposible, medir la magnitud de la agresión. Estas breves notas no se lo proponen. Las escribo para celebrar el tercer cumpleaños de *Marcha* en su ciclo del destierro en México —homenaje a la vitalidad de nuestro tajeado paisito de hombres libres.*

2 El plebiscito de fines del 80, primer plebiscito que una dictadura pierde en toda la historia universal, nos dio la más contundente prueba de esa vitalidad. Pero pecaríamos de frivolidad o triunfalismo si ignorá-

semos que desde el 73, y desde antes, nuestro país viene sufriendo *una feroz y sistemática campaña de envenenamiento*. Sabemos que han crecido los índices de analfabetismo y tuberculosis; también sabemos, aunque no haya números que lo demuestren, que *el proyecto de convertir al Uruguay en una sociedad de sordo-mudos no ha aniquilado, pero sí ha dañado, la conciencia, la identidad y la memoria de la población*.

Durante todos estos años, el sistema ha castigado la solidaridad como un delito y ha recompensado la delación como una virtud; ha convertido al miedo en un modo de vida y a la mentira en una necesidad de supervivencia. Ha prohibido todo espacio de comunicación y de encuentro; ha obligado a callar y a desconfiar; ha creado aduanas de ideas y jaulas para palabras. La tortura, que siempre repugnó a los orientales, se ha convertido en procedimiento normal. La escuela pública, motivo de tanto orgullo, es ahora escuela militar, y la Universidad un mamarracho. Brazo armado de un régimen de espectros, la dictadura ha expulsado por terror o por hambre a miles y miles de jóvenes trabajadores de alto nivel técnico, muchos de los cuales no serán jamás recuperados. Y si por cultura entendemos una manera de vivir, este fugaz repaso ha de mencionar también el daño cultural implícito en la política económica de todos estos años, que ha desalentado la producción y ha estimulado la

especulación, confirmando así, sistemáticamente, la vieja idea de que trabajar es cosa de zonzos. El sistema de poder, articulado por la banca extranjera, tiene la escala de valores que merece su estructura: al centro, una gran caja fuerte que el pueblo no toca, para capitales a salvo de impuestos y controles; alrededor, un círculo de pasto con vacas que el pueblo no come; y más allá otro círculo, dorada arena para turistas, y más allá la mar.

3 Esa política económica conduce también al autodesprecio. Desprecio del país por sí mismo, que la dictadura disfraza de patriotismo envolviéndolo, como es costumbre, en los pliegues de la bandera nacional. Parecidos procesos se han dado en los tres países del sur.

El año pasado, un ministro de la dictadura del general Pinochet exhortó a los chilenos a importar camellos. Las pantallas de los televisores exhibieron la ancha sonrisa del ministro, que explicaba las ventajas de la libertad del comercio y la libre disponibilidad de las divisas: "Cualquier chileno", dijo, "puede comprar lo que quiera en el extranjero." Para importar camellos —puso por ejemplo el ministro— alcanza con rellenar un formulario y depositar en el banco el dinero correspondiente. "Lo chilenos", suspiró el ministro, "no hemos aprendido todavía a hacer uso de la libertad."

Esa libertad es un crimen. No sé si lo menciona algún código penal, pero lo condena la Biblia: "El pan de los pobres es su vida. Quien se los quita, es un asesino", (Eclesiástico, 34). El pueblo chileno come fideos; pero la minoría dominante recibe pan *baguette* en vuelos desde París, paga el whisky escocés más barato que el excelente vino nacional y bebe ese whisky con agua importada de Escocia.

No en vano el general Pinochet declaró, hace cuatro años, que había sido el Uruguay quien había abierto el camino seguido por Chile. En Santiago, como en Montevideo, las vidrieras de los comercios rebosan vinos de Francia, atunes de España, mermeladas de Inglaterra, aceites de Italia, aceitunas de Grecia, quesos de Holanda, chocolates de Suiza, sardinas de Portugal, jamones

de Dinamarca y trajes de Taiwán. Antes de la catástrofe de la moneda argentina, también fue así en Buenos Aires: "Aquí lo único nacional es el perejil", me escribía una amiga hace un par de años. En los tres países del sur, la avalancha de mercancías extranjeras no sólo ha destrozado la industria nacional y ha pulverizado los salarios. La política económica de las dictaduras también implica y exige una política de desnacionalización de la cultura y la difusión masiva de una ideología de la impotencia nacional y el autodesprecio. El fetichismo de las marcas extranjeras coincide con un vasto proyecto de castración que intenta abatir cualquier forma de resistencia a la cultura de dominio fabricada en serie por los centros imperialistas de poder. Los dueños de la patria la usan pero no creen en ella; y la desprecian elogiándola. A través de los medios masivos de desinformación y deseducación, proponen su propia esterilidad creadora, apenas capaz de copiar con torpeza y mal gusto, como *cultura nacional*: "Yo soy el país", dicen las clases dominantes —que ejercen la dictadura cuando ya no pueden mantenerse en el poder por otros medios.

4 Pero no son el país. Los veintidós uruguayos habilitados para votar, catorce generales, cinco brigadieres y tres almirantes, no son el país. Tampoco son el país los asustados empresarios y politiqueros que abrieron a los tanques las puertas de la Casa de Gobierno. *El país está vivo, lastimado pero vivo, a pesar de ellos y no por ellos.* Ellos sólo han demostrado imaginación para el desarrollo de la tecnología del terror. Un desertor de la Marina uruguaya, Paulo Víctor Laborde Baffico, enumeró el año pasado *setenta y cinco formas diferentes de tortura*, que él había visto aplicar en un edificio contiguo a la aduana de Montevideo.

5 Pienso en Óscar Maggiolo. Lo vi en Caracas, unos meses antes de que muriera de enfermedad o pena. Maggiolo, técnico de amplio prestigio internacional, trabajaba en lo suyo, pero no podía firmar ningún proyecto porque no tenía su título de ingeniero. Dependía, para poder trabajar, de la buena voluntad de los ingenieros

venezolanos. Antes de obligarlo a salir del Uruguay, los militares habían allanado su casa de Montevideo en busca de un sólo papel, el único que se llevaron: el título profesional. En vano pidió Maggiolo, desde el exilio, el envío de una copia autenticada. Jamás le contestaron los usurpadores del cargo que él había ocupado, por elecciones democráticas, al frente de la Universidad.

Óscar Maggiolo era uno de los numerosos técnicos, científicos, intelectuales y artistas desterrados por la dictadura. El talento, la honestidad y el espíritu crítico del exrector resultaban incompatibles con el modelo de enseñanza domesticadora que reivindica la Edad Media como ejemplar estilo de vida, prohíbe mencionar la reforma agraria de José Artigas y explica en su texto de *Educación moral y cívica*: "Es necesario que unos obedezcan para que otros puedan ejercer el mando. Si nadie obedeciese, sería imposible mandar."

**6** Ningún daño es comparable al drenaje de recursos humanos que el país viene sufriendo desde hace años y que la dictadura multiplicó. Una sexta parte de la población ha sido empujada fuera de fronteras. Muchos hemos ido al exilio por tener, como decía el comisario aquél, *ideas ideológicas*. Muchos más han buscado en el extranjero el pan de cada día. Pocos niños nacen en aquellas llanuras fértiles y vacías y sin embargo la gente sobra —para desgracia de los tecnócratas que echan la culpa del subdesarrollo a la explosión demográfica.

El sistema productivo, enfermo de esterilidad, practica una curiosa alquimia: convierte las palancas del progreso en maldición nacional. El alto nivel técnico y cultural de los trabajadores uruguayos, que podría y debería ser un factor de desarrollo, se vuelve contra el país en la medida en que facilita la salida de población.

**7** Nadie es traidor por quedarse ni por irse. Ni el exilio, ni la permanencia en el país, hacen a nadie patriota o héroe. El arraigo no es cuestión de domicilio y cada tierra está, en cierto modo, donde sus hijos están.

Un par de ejemplos, de comarcas vecinas, quizás vienen al caso. Luis Alberto del Paraná, mercader del folklore, fue enterrado en Asunción, con honores oficiales, mientras la auténtica música paraguaya sobrevivía en la obra de José Asunción Flores, que murió en el destierro con oficial indiferencia. A la inversa, en el Brasil, ningún músico exiliado alcanzó, en los años duros de la dictadura, los niveles de alta hermosura y filosa eficacia de las canciones de Chico Buarque de Holanda, el poeta cantor que pudo quedarse y peleó contra la censura con coraje y picardía.

La cultura uruguaya no ha recibido mejor homenaje que el que le tributa, cada día, la dictadura que intenta arrasarla. Tan inocua no será, cuando tan ardientes iras despierta en un sistema que entroniza mediocres y recompensa delatores. Y es que la cultura nacional camina, a pesar de sus hondas heridas, *dentro y fuera* de fronteras. Alienta en todos los que no se han dejado envilecer por el tiempo de la infamia y se expresa, de mil y una maneras, en cada respuesta de dignidad y de creación al engranaje de humillación y de muerte. De ella dan testimonio, sin ir más lejos, el asombroso plebiscito y las respononas murgas de carnaval, los libros que nos ayudan a descubrirnos y que la dictadura prohíbe o desprecia, los poemas escritos por los presos en papel de fumar, los científicos y técnicos que no han vendido el alma, los actores que dicen verdades de ahora a través del teatro griego y los que peregrinan como antiguos cómicos de la legua, los trovadores desterrados y los festivales prohibidos de la nueva canción, los nuevos periódicos que desafían clausuras sin dejarse enredar en la baba de araña de la censura y también *Marcha*, la porfiada y vieja y querida *Marcha*, la siempreviva.

**8** Pienso en Julio Castro, siempre desconfiado de las luces del centro, siempre socarrón ante intelectuales y doctores, y le veo los pícaros ojitos llameando cuando alguno de nosotros se ponía solemne, allá en la redacción de *Marcha* en la plaza Matriz. Y pensando en él, y en sus asesinos, y en la tierra que nos hizo, maldigo y callo.

# la canción: un arma en el combate por la alegría

G. Selser

Luchando contra el silencio y el miedo, desafiando con garganta y guitarra al imperialismo en América Latina, hemos visto a Daniel Viglietti cantar cielitos bajo su cielo y luego bajo otros cielos solidarios, anunciando al hombre nuevo que va a llegar por una senda que ya está trazada. "La canción -nos dijo una vez- es documento que une pasado y futuro, cicatriz y proyecto, memoria y anuncio de nuestro pueblo. Por él cantamos".

*Qué significa para vos la canción, Daniel?*

-La canción es un arma que debe llegar al hombre y sensibilizarlo sobre sus problemas, sobre sus búsquedas; debe desatarle una afirmación.

Siento mi trabajo como una labor más: canto, compongo canciones y toco la guitarra, ni más ni menos. Una tarea que me exige una cuota de entrega, de responsabilidad y, naturalmente, de humildad. Me alegra cuando a la gente le gusta lo que hago, porque esa es la respuesta de la comunicación, es el resultado de un encuentro que uno busca. Si yo converso con un ser humano, me importa comunicarme con él y eso me alegra; lo mismo ocurre con la canción. Stravinsky una vez dijo: "Un músico hace su música como un zapatero hace sus zapatos", y eso es muy cierto: se trata de lo mismo, uno con cuero, otro con madera y cuerdas -la guitarra- y con su garganta y sus vivencias, porque nuestra canción debe estar inmersa en la realidad de nuestros pueblos.

*Dentro de un sistema de dominación, cuál es la imagen que se tiene del artista?*

El imperialismo nos ha acostumbrado un poco a pensar que el intelectual o el cantante son seres fuera de lo normal. Claro, la normalidad para ese sistema es la explotación, la miseria, el analfabetismo, la mentira, y los cantantes pasan a ser los "dioses de cartón" de la TV, los ídolos que duran tres semanas, que dicen tonterías, y que modelan el gusto de la juventud. Entonces, de acuerdo a eso, se puede producir el equívoco de que se traslade ese modelo y se aplique a un cantor del pueblo. Yo creo que en la medida en que estemos claros de eso y lo combatamos con un trabajo coherente consigo mismo, no hay peligro de caer en la enajenación. Y la gente deben entender, conversando con nosotros, dialogando, criticándonos, que somos seres humanos como ellos, trabajadores como ellos, y que nadie tiene una situación superior por estar frente a un micrófono: son herramientas diferentes, ámbitos diferentes y niveles de comunicación, a través del trabajo, diferentes.



### *Cómo influyen los distintos factores sociales en tu trabajo?*

-Dentro del taller que tiene todo trabajador -de la canción, trato de elaborar las canciones con una gran cantidad de materiales. Así como el zapatero precisa otros elementos además del cuero, el cantor también debe trabajar con todo lo que pueda recibir de un proceso determinado. No sería correcto cerrar compuertas y decir: "yo sólo recibo elementos que estén en contacto con determinadas personas". Debemos tratar de recibir diferentes materiales. Naturalmente, también recibimos la influencia del enemigo, la que debemos descodificar para volverla un arma contra él; pero para esto necesitamos conocerlo, respirarlo y sentirlo y, sobre todo, ser conscientes de en que medida el sistema capitalista nos entrapa.

La vida esta poblada de acechanzas, de contradicciones, de problemas que hay que resolver día a día y, por eso, es importante estar con los ojos abiertos frente a esto e incluso expresarlo en lo que uno hace, en mi caso, las canciones.

### *Háblanos un poco de tu país, Daniel. De Uruguay.*

-Te decía que la canción debe marchar junto a la realidad de su pueblo. En mi caso, está ligada a un centro de identidad que se llama Uruguay, por que allí nací, allí crecí, allí canté en una etapa de la vida bastante importante, hasta los 34 años, cuando me exilé. Pero alrededor de ese lugar de origen está esa otra identidad ensanchada que es América Latina, el sentimiento de que somos todo un pueblo, aunque nos hayan puesto barreras artificiales para aislarnos, y nos hayan dado comarcas, para aniquilar por sectores nuestro proceso general.

La canción rescata también ese derecho a la unidad, a la alegría, a la comunicación entre los hombres, entre los pueblos, entre las idiosincrasias y, también, entre las canciones.

### *Cómo se desarrolla actualmente la canción en Uruguay?*

-Dentro de mi país, en los años más recientes, comenzó a darse un fenómeno de una canción nacida allí, compuesta por compañeros de entre 18 a 30 años. Yo la he llamado "la nuevita canción" porque tiene mucha inventiva, un gran valor a muchos niveles, y, naturalmente, no es una prolongación mecánica de lo que hizo otro grupo de compañeros anteriormente, sino que significa una creación, algo totalmente nuevo.

Actualmente, la canción en Uruguay presenta un código de comunicación con la gente, en el que no hay canciones directas como antes -que además serían censuradas por la dictadura- sino que tienen otro lenguaje. Eso es muy lindo, porque contribuyen a rescatar del ser humano lo mejor, lo más saludable, lo más rico.

### *En qué forma se produce ese rescate?*

-Mirá, la canción entra en el juego de contradicciones del hombre y extrae de él lo más valioso. Es como un imán: se mete dentro del ser humano y obtiene lo más lindo, y por "lindo" entendemos lo más rebelde, lo más cuestionador, lo más íntegro.

La existencia de la "nuevita canción" en el Uruguay es un brotar de nuevas concepciones, de nuevas búsquedas y de nuevas rebeldías que, para expresarlas simbólicamente y masivamente, voy a citar la lección que hubo hace poco en cuanto al plebiscito: fue una votación en la que el pueblo dijo NO! Y ese fué un NO lleno de afirmaciones, de resistencia frente a la dictadura que nosotros -al ver a Cuba, al ver a Nicaragua- tenemos la convicción de que algún día va a caer.

### *Qué impresión te causa Nicaragua?*

Cuando uno visita un proceso como esta Revolución se maravilla de todas las posibilidades que hay de cambiar ideas, frente a los diarios encuentros con campesinos, con jóvenes, con obreros, con niños, con cantores, con profesionales; y en la medida en que es un trabajo más, hay que buscar insertarlo dentro de aquello que sentís más auténticamente como lazo en que podés ser más útil.

Aquí encontré una prueba de la tarea de sensibilización que tiene el canto: trabajé hace unos días con los guardafronteras, en el límite con Honduras. Compañeros que hablaban poco pero expresaban muchísimo a través de sus ojos, y de ciertas actitudes -hacia las canciones. Su respuesta era sobria, medida, pero con una intensidad vital y una riqueza humana muy grandes.

### *Y sobre tu trabajo con los estudiantes?*

-Pienso que ellos son otros trabajadores, que contribuyen de una manera importante en la lucha, y por eso siempre les he cantado, como les he cantado a los peones, como les he cantado a los combatientes. Todo forma parte de un conjunto de elementos sociales que participan en el proceso. Recuerdo que una vez, en la Argentina, un compañero gritó: "Viva la clase obrera", mientras yo cantaba la canción "Me gustan los estudiantes", de Violeta Parra. Y eso me pareció totalmente legítimo, como si al cantarle a los obreros, alguien gritara: Viva el estudiantado! o Viva el campesinado! Es un bloque social, y ya que se habla del canto como un trabajo, creo que todos los trabajos tienen su ubicación dentro de la Revolución.

### *Y el cantor pasaría a reflejar toda esa realidad...*

-Exactamente, en la canción la realidad se mira, se revierte y vuelve a donde se originó: es una especie de espejo. Quizás realmente somos eso. Quizás somos cantores-espejos.

### *En ese espejo, como verías a Nicaragua?*

-En el Cono Sur de América no existen los volcanes. Para nosotros son un elemento tan ajeno, tan diferente, tan curioso...

Al llegar a Nicaragua he sentido como si también en el pueblo hubiera habido un terremoto; me parece posible decir que hubo un temblor enorme en la conciencia, en la decisión, en el coraje, en el espíritu de lucha, y que aquí hay una fuerza de algún modo volcánica de este proceso.

Fuerza de "volcancitos", diría yo, porque existen tantos jóvenes en Nicaragua, tantos niños, que unidos forman una fuerza tremenda.

Tal vez toda esa fuerza sean los volcanes de la vida...

# Cultura e integración

Cristina Peri Rossi

Octavio Paz define la cultura —o la civilización— de la siguiente manera: “Civilización —o cultura— es la manera que tiene una sociedad de vivir, convivir y morir. Comprende las artes eróticas y las culinarias; la danza y el entierro; la cortesía y la injuria; el trabajo y el ocio; los ritos y las fiestas; los castigos y los premios; el trato con los muertos y con los fantasmas que pueblan nuestros sueños; las actitudes ante las mujeres y los niños, los viejos y los extraños...”

Cada sociedad tiene una cultura determinada, lo que no quiere decir que sea exclusiva en todos sus rasgos, ya que hay rasgos que comparte con otras, y esa cultura no es, tampoco, atemporal o ahistórica: se modifica, se desarrolla, algunos aspectos mueren o se olvidan, en definitiva: una cultura es algo vivo, dinámico, en constante proceso de cambio y transformación. La cultura no es independiente de las circunstancias históricas, políticas, económicas de la sociedad en que se da, aunque tampoco está necesariamente determinada por ellas. El propio Carlos Marx reconocía la independencia de los fenómenos culturales, pues es en la cultura donde los elementos no-racionales tienen mayor peso; en la cultura hay aportes fundamentales de la imaginación, de la fantasía, de la inspiración. La actividad o la acción del hombre individual tiene una resonancia en la cultura que no encuentra en

otras esferas; así, un Albert Einstein, un Borges, un Schoppenhauer o los Beatles, pueden producir grandes transformaciones en sus disciplinas y cambiar de signo un aspecto determinado de la cultura.

Hablar de la cultura uruguaya hoy, es hablar de una fractura, de una escisión. Las causas de este quebrantamiento son por todos conocidas. Los fenómenos que se dan en el individuo se dan en la colectividad, y la crisis de identidad que nos afecta, en mayor o menor grado, a cada uno de nosotros —tanto a los que están adentro, como a los que están afuera del país— es también una crisis de identidad en la cultura del país. Esto no quiere decir necesariamente que las consecuencias de esta fractura sean irreparables, ni absolutamente negativas. La historia del hombre, en casi todas las sociedades conocidas, es la historia de sucesivas crisis, y las crisis pueden conducirnos a la destrucción, pero también pueden, como el Ave Fénix, hacernos resurgir con vigor y plenitud.

Yo voy a hablar, hoy, de un problema concreto de la cultura uruguaya que está en el exterior, lo que equivale a decir: de un problema de los uruguayos que estamos afuera del país. He partido de la definición de Octavio Paz del término cultura, porque el uso limitado de la palabra cultura nos hace a veces olvidar que aun el individuo menos dotado, o menos cultivado, es porta-

dor inconsciente de cultura: en sus hábitos, en las palabras que usa, en su manera de comer o de vestirse, en la forma en que insulta o se vincula a su entorno, hay un discurso cultural, que ha heredado inconscientemente, o que ha recibido a través de sus mayores, de su medio, de lo que llamamos genéricamente vida. Cultura no es únicamente la forma de hacer música, de pintar o de investigar un fenómeno biológico. El hombre que coloca automáticamente un ladrillo, está poniendo en práctica, a veces sin ser consciente de ello, una cultura remota, un aprendizaje social. Yo creo que una buena manera de medir la cultura de un individuo (eso que parece tan difícil de cuantificar) es el grado de conciencia que posee de formar parte de una tradición, de una historia muy antigua, de un proceso que viene desde el principio mismo de la civilización. Ese hombre, capaz de comprender hasta qué punto sus actos, sus ideas, sus sentimientos son parte del acervo común, capaz de comprender hasta qué punto sus actos, sus ideas, sus sentimientos no son originales, no son de su propiedad, sino que integran un patrimonio más amplio, más antiguo, histórico y social, ese hombre ha comprendido su papel dentro de la especie, ha comprendido la relación de su yo con el medio.

El problema del que voy a hablar es el de la integración, y concierne a cada uruguayo que siendo portador —a veces inconsciente— de una cultura que se traduce en hábitos adquiridos, en modos de obrar y de sentir, en formas de comer y de vestirse, en el lenguaje y en la manera de enfrentarse al mundo, está viviendo fuera de su país.

El problema de la integración es tan viejo como el mundo: desde que surgieron las primeras formas de organización social, las tribales, la integración fue un foco de conflicto individual y colectivo. El extranjero era, en las tribus, el individuo "de afuera", el otro, el diferente: aún si adoraba a los mismos dioses, aún si su manera de enterrar a los muertos o de asar la carne era semejante, el hecho de que no fueran los

mismos sus antepasados alcanzaba para considerarlo extranjero.

El carácter fuertemente cerrado de algunas formas sociales antiguas, recordemos, por ejemplo, las 12 tribus hebreas, reforzaba el problema del rechazo al forastero, al *otro*.

Me parece imposible abordar el tema sin tratar de definir qué es la integración. Integrarse quiere decir llegar a formar un todo junto a las demás partes. Dicho de otro modo: llegar a formar parte "de". La integración supone la existencia de una parte —un individuo, pongamos por caso— que junto a otras partes —a otros individuos, siguiendo el ejemplo— constituye un todo.

Todas las emigraciones que se han desarrollado a lo largo de la historia —y es imposible contarlas— han enfrentado al individuo y al grupo que emigra al mismo problema: la integración. El emigrante llega a un territorio configurado como una nación, que tiene una historia, una lengua, una tradición, una manera de ser, unas costumbres, igual que tiene un clima o una red de hidrografía. Para integrarse se necesitan dos cosas: una parte que tiende (o sea, haga un gesto hacia) y un todo al que sumarse. Por lo tanto, para analizar la integración, hay que hablar de las dos partes en juego: el emigrante que procurará incorporarse a ese bloque ya existente, y esa comunidad ya constituida que reaccionará ante el emigrante de diversas maneras. Por regla general, la emigración tiene dos causas fundamentales: los motivos económicos o los motivos políticos. A veces, se aúnan. Pero sea la causa económica, o sea política, el emigrante es un hombre que se siente *expulsado* de. Es su diferencia fundamental con el turista o con el viajero. Esta diferencia tiene hondas repercusiones psicológicas. Un hombre expulsado es un hombre condenado: como lo fueron Adán y Eva del Paraíso. La expulsión se experimenta como una condena en la medida en que nos hace víctimas. Se siente rechazado. La expulsión, es el rechazo. Ahora bien, este rechazado, para integrarse a la sociedad a la que llega, al país que estrena, debe superar, todavía, dos nuevos rechazos: su propio rechazo a incorporarse al país al que ha arribado y el posible y a veces sutil

rechazo que recibe o cree recibir del país al que ha llegado.

El emigrante suele vivir de manera ambigua entre dos sentimientos: la necesidad de integrarse y el rechazo a hacerlo. Me parece importante analizar ambos aspectos. En cuanto a la necesidad de integrarse a la sociedad a la que ha llegado, los motivos parecen obvios: el hombre, para realizarse, aún de manera relativa, precisa vincularse con el entorno social, tiene que reforzar los vínculos con los demás, ser espejo y reflejo de las relaciones con el medio, es decir: debe proyectarse. Precisamente, uno de los sufrimientos mayores del emigrante, es no ser *reconocido*: carecer de identidad para los demás, no tener historia, no existir, en una palabra. Un ser no existe hasta que alguien lo nombra, es decir, lo reconoce: Tú eres Pedro, y sobre ti fundaré mi Iglesia, dijo Jesús al modesto pescador bíblico, pero también los padres dicen a los hijos "mi hijo", y el hombre llama a su amada por su nombre; sólo cuando no somos amados, cuando no somos queridos no tenemos nombre, nadie sabe quienes somos. Los demás nos enseñan en parte qué somos, quiénes somos. Pero si los demás nos ignoran, no nos reconocen, carecemos de historia. El emigrante experimenta la necesidad de integrarse porque sólo se realizará en la medida en que se proyecte en un entorno social: se proyecte hacia afuera. Pero a la vez, en muchos casos, experimenta un rechazo marcado hacia esa integración. ¿Por qué? Las causas son múltiples, y hablaremos de algunas de ellas. La fantasía que a veces acompaña a la integración es una especie de miedo a la castración. El emigrante teme diluirse, esfumarse, desaparecer, si se integra, teme ser absorbido, perder su identidad; esa sociedad a la que debe integrarse parece tan amplia, tan vasta y poderosa que puede devorarnos en silencio. Se teme que la integración sea asimilación. Y etimológicamente, asimilado quiere decir semejante, *parecido a*. Confundir integración con asimilación es una de las causas del miedo que experimenta el emigrante. Sin embargo, no quieren decir lo mismo, no significan igual. Integrarse es participar: es formar parte armoniosamente de un

todo. La asimilación, en cambio, es un concepto político y sociológico distinto. El término asimilación designa en sociología el proceso por el cual grupos emigrantes de diverso origen racial y diferente cultura, adoptan el lenguaje, las costumbres, los hábitos de los nativos, en un proceso de simbiosis. En Estados Unidos, por ejemplo, se considera que un emigrante está asimilado cuando adquiere el lenguaje y los rituales de la sociedad adoptiva y participa de la vida económica y social.

En nuestro caso, emigrantes uruguayos en Cataluña, es más apropiado hablar de integración que de asimilación. La integración no implica perder la identidad, sino participar de la vida común de Cataluña a través de las actividades que nos permitan realizarnos individual y socialmente.

Lo opuesto a la integración es la marginación, el gueto, el rechazo. El emigrante se parece a Gulliver, el inolvidable protagonista del libro de Jonathan Swift: cuando llega a un país, advierte una serie de rasgos extravagantes que los nativos aceptan como cosa perfectamente natural porque están familiarizados con ellos. Así, puede criticar determinados hábitos, costumbres o maneras de ser que posiblemente no están apoyados en la lógica, sino en ese múltiple acervo que constituye la tradición. Pero a los viajeros del siglo XVIII (a Gulliver, al Cándido de Voltaire) este contraste entre dos culturas (o entre varias) los llevó a una revisión profunda, que modificó sustancialmente el carácter de la civilización occidental: comprendiendo la relatividad de las formas sociales, de las religiones, de los cultos, de las costumbres, de las leyes y de las opiniones. Gracias a haber comprendido el carácter relativo de todo lo humano, propiciaron la tolerancia, la libertad y la autonomía: establecieron las bases y los ideales de la revolución francesa, que tanta influencia tuvo en el mundo.

Creo que otro de los sentimientos que obstaculizan el proceso de integración es la sensación de que no hemos sido invitados, que nadie nos llamó: nos sentimos, muchas veces, como intrusos. Pero si esto es cierto,

también lo es que la historia de la mayoría de los pueblos es la historia de la dialéctica entre los inmigrantes y los nativos, que las emigraciones existen desde los remotos orígenes de la humanidad y que no hay cultura que pueda existir autónomamente, encerrada en sí misma, rechazando el aporte sustancial y la confrontación con las demás culturas. Las emigraciones han sido casi siempre verdaderas inyecciones de vida en el seno de las comunidades autóctonas. Todos los productos culturales —y cada individuo es un receptor y un emisor cultural— son patrimonio de los hombres, sin distinción de patria. Ni los uruguayos podrían existir sin el aporte fundamental del resto de las culturas, ni los catalanes podrían negarse a recibir como bienes universales y patrimonio común los descubrimientos, los inventos, las ideas, los aportes que continuamente se realizan en todas las áreas del pensamiento filosófico, científico o artístico.

El fantasma de la pérdida de identidad al integrarse responde a una inseguridad íntima —completamente comprensible— pero que hay que superar, a través del conocimiento. La identidad no es una roca al borde del mar: la identidad es cambiante, compleja, contradictoria y transita, es fundamentalmente móvil. Creer que un hombre que nunca ha salido de su país o de su provincia tiene una identidad más sólida que el emigrante, es confundir al hombre con una planta. No se refuerza la identidad multiplicando los ritos o los hábitos, tomando mate todos los días o jugando al truco, sino inscribiendo la propia identidad en un entorno social donde nuestros actos, nuestra actividad, tengan y alcancen proyección. Voy a dar un solo ejemplo: nadie puede dudar sanamente de la argentinidad de Julio Cortázar, que hace más de 30 años que vive voluntariamente en París. Pero es precisamente porque tiene una obra que le permite ser reconocido en todas partes del mundo, *identificado*, que sus opiniones acerca de la realidad argentina, sus declaraciones, sus entrevistas pueden causar efecto. El hombre que tiene algo que decir o hacer lo puede decir

y hacer para todos los hombres, independientemente del lugar donde viven.

Ayer recibí un libro que venía de Uruguay. Era una novela de un autor uruguayo, Miguel Angel Campodónico. Se titula "Donde llegue el río Pardo". Es una novela claramente simbólica: se desarrolla en un país alegórico. Saromedio, donde la mitad de la población es ciega y consigue dominar al resto, a través de una conspiración, y por la fuerza. No es difícil suponer que esta alegoría se refiere a la situación de nuestro país. Sin embargo, el autor consigue crear en el libro una realidad autónoma, de múltiples símbolos, y la metáfora no tiene un solo sentido: si alguien la leyera, ignorando que su autor es uruguayo, desconociendo el régimen político y social que impera en nuestro país, podría perfectamente amar el libro y encontrarlo lleno de sentido: la alegoría de los ciegos y de los videntes tiene una aplicación universal: todos los que están alienados son ciegos y conspiran contra la razón y el conocimiento. Este libro podría haber sido escrito por un autor de cualquier país y de todo tiempo, y su visión del mundo nos inquietaría por igual.

Para terminar, sólo quisiera agregar algo. Quienes vivimos en Cataluña debemos integrarnos a esta realidad, aportando nuestra cultura, nuestro trabajo, nuestra actividad. Esto exige un gran esfuerzo. El primero, con nosotros mismos. Nadie se duerme sobre los laureles de la fama que un día tuvimos de país democrático, culto, hospitalario, generoso y entusiasta. La emigración, entre todos los dolores que acarrea, es un desafío individual y colectivo. Nos propone una posibilidad: profundizar nuestra cultura, exhibirla, contrastarla en otro medio. De poco serviría nuestra cultura y nuestra actividad si no pudiera ejercitarse en otro medio. La causa del hombre trasciende las fronteras. Estamos en Cataluña y la participación en su vida la ganamos diariamente con nuestra actividad. No somos "los otros"; somos hermanos con las pequeñas diferencias de historia y de hábitos, diferencias veniales.

# Artigas está hoy en Caracas pero no puede ir al Uruguay

Oscar Silva

—Lo importante para nosotros— interviene Atahualpa— es darle a Artigas en esta obra su verdadera dimensión humana. Que cada uno de los espectadores tenga la libertad de idealizar a su personaje histórico.

En 1937, un grupo de estudiantes y trabajadores fundan en Montevideo el "Teatro del Pueblo", primer teatro independiente uruguayo, más tarde, bajo la dirección de Atahualpa del Cioppo, junto a los teatros "La Isla", y la "Isla de los Niños", se convierten en "El Galpón".

Desde esa fecha "El Galpón" ha sido el grupo de teatro más importante de Uruguay, hasta que la dictadura que se instala en ese país, en 1974, lo obliga a tomar el duro camino del exilio. Debe entonces "El Galpón" le pertenece a toda América Latina Libre.

—Nosotros hemos ido perdiendo el perfil de nuestra patria, y necesariamente hemos tenido que instalarnos en otras donde ya encontramos seres humanos que trabajan y viven, pero el propósito nuestro no es elegir e instalarnos en una patria determinada, sino instalarnos en un lugar donde echar raíces y expresar la vida de ese lugar. Nosotros —dice Atahualpa— no tenemos el nuestro, pero resulta que ustedes en estos países tiene necesidades y aspiraciones similares que se derivan de los procesos universales, porque esas urgencias nos afectan a

todos. Las ideas nacen en un país determinado pero por un proceso de necesidad de identificación de los pueblos esa idea se hace universal.

Las patrias latinoamericanas del pasado siglo se hicieron bajo la invocación de la revolución americana y la revolución francesa. Hoy a lo mejor nosotros las hubiéramos llamado foráneas.



—Los militares uruguayos de hoy —interviene Atahualpa— se encuentran con que ellos son el espejo de una historia deformada, tiene más vientre, la cabeza deformada (Atahualpa se divierte haciendo esta descripción) y Artigas tiene el perfil del fundador de la verdadera nacionalidad uruguaya, tiene el perfil de libertad, Artigas (en esta etapa Atahualpa hace una descripción majestuosa) no solamente ideó la independencia, sino que además era un estadista, era un realizador de las cosas que necesitaba su pueblo.

Artigas creó el reglamento de tierra, y le dio la tierra al pueblo, y cuando es derrotado por los portugueses, en Uruguay se establecen los juicios de "Reivindicación" por medio de los cuales la oligarquía recuperaba las tierras. Nosotros con "El Galpón" hacemos una exposición farsesca de esa situación, que aparece en escena como un gran carnaval.

—¿No corren ustedes el peligro de mitificar al héroe, adornándolo de un rito que dificulte su visión real?

—Nosotros tratamos de vacunarnos contra todo esto manejando los documentos. —Atahualpa del Cioppo se acerca más al periodista para dejar oír su voz con presión. Yo diría que cada vez que Artigas está hablando en el escenario, está hablando un documento. En la obra hay un monólogo final de Artigas, que por su contenido tiene una clara referencia a la situación actual del Uruguay. Todo es monólogo está hecho en base a sus documentos, sus cartas, por esta razón, hay voces que a veces suenan a lenguaje arcaico pero hemos preferido ser documentales para evitar que la dictadura nos diga que estamos inventando a Artigas.

En 1970, "El Galpón" recibe el premio del Círculo de la Crítica en Montevideo. En 1973, el premio Círculo de la Crítica de Buenos Aires como el mejor elenco extranjero en Buenos Aires. En 1974 recibe el premio "Juana Sujo" al mejor elenco extranjero en el "Festival

Internacional de Caracas". En 1976 recibe el premio "Ollantay", otorgado por la Federación de Festivales de Teatro de América, por su aporte al teatro latinoamericano. En 1978 recibe el premio de la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro. En 1977 recibe de nuevo el premio "Juana Sujo" al mejor elenco visitante de la temporada de Caracas.

—Nosotros hoy estamos en el exilio pero nuestro compromiso sigue siendo con nuestro pueblo. Nosotros — señala Atahualpa — no nos vamos de nuestro pueblo por vocación de exilados, nos imponen el exilio, entonces no podemos renunciar a nuestros principios y sobre todo no podemos renunciar a nuestro pueblo que está adentro.

Atahualpa del Cioppo hace un duro silencio. Siente el dolor, recuerda la voz de sus amigos, de los cientos de hombres que conoce o que conoció...

—Nosotros no podemos renunciar a los que están padeciendo prisión a los que son castigados, a los muertos, nosotros tenemos que honrar la memoria de nuestros muertos y liberar a los que están detenidos.

—Nosotros podemos hacer esto por la solidaridad que nos prestan los demás pueblos de América, claro, además, no sólo los pueblos, sino también los gobiernos como el que ustedes tienen aquí en Venezuela.

—En América Latina el teatro político siempre estuvo ligado a la subversión, a la lucha guerrillera. ¿Es "El Galpón" una manifestación tardía de ese teatro político que fracasó junto a su guerrilla?

César Campodónico toma la palabra; pero lo que va a decir no se advierte como una defensa sino como una reflexión: — "El Galpón" como teatro, nunca fue un teatro equivalente a una concepción guerrillera. "El Galpón" trató siempre de no ser eso porque en definitiva a los teatros guerrilleros les pasó lo que a la guerrilla, los transplantados fueron a la derrota. Hubo gente que creyó que como en Cuba triunfó la revolución por la guerrilla, creyó que la revolución en otros países de América se podía hacer de la noche a la mañana, por decreto. "El Galpón" siempre trató de ser en Uruguay un teatro con un gran contacto en la masa.

—No avanzar más allá del propio proceso y a nivel que iban teniendo las masas. Por eso digo que "El Galpón" no hace ni hizo teatro político. Nace una política teatral que es distinto. Al hacer una política teatral nosotros tenemos que atender en las distintas etapas del proceso, el real desarrollo de las masas, no el de las pequeñas vanguardias o autopostuladas vanguardias, y esto hizo que "El Galpón" fuera ilegalizado y mandado al exilio. Fue un teatro ilegalizado por el fascismo porque no era un teatro que tiraba tiros desde el escenario. La revolución no la puede hacer el teatro por más tiros que tire, la guerrilla no hace revolución por más tiro que tire en la sierra si no hay una relación directa con las masas, con el pueblo.

Ahora, en los momentos radicales, hay un retorno a las fuentes originales, pero "El Galpón" no fue el Teatro Vanguardia en esta materia,

no fue el movimiento popular, que levantó en el 60 a Artigas como bandera. La Unidad Popular tenía como bandera la bandera de Artigas, el ideario de Liber Sereni, que está preso, era el ideal Artigas.

—Que El Galpón haga ahora Artigas no es una aptitud vanguardista, sino que recogemos toda una bandera que la bandera de la unidad, de la propia nación uruguaya, del movimiento obrero. Nosotros tuvimos guerrilla urbana, los tupamaros, pero de igual forma, corrió la suerte de otras guerrillas, y fue autopostulándose vanguardia sin ningún contacto con las masas.

— Nuestro Artigas hoy es la conducta del pueblo uruguayo que fue el plesbicito. Cuando el pueblo uruguayo votó contra la dictadura, ahí sentimos que nosotros, con defectos, con carencias, teníamos que estar a la altura de esa decisión popular.

—Nosotros sobrevivimos y logramos mantenernos en el exilio porque adentro, dentro del proceso uruguayo, no fuimos francotiradores. Fuimos fruto de un proceso popular.

—Nosotros no fuimos francotiradores dentro de Uruguay; no lo somos afuera —reafirma Atahualpa del Cioppo.

—Nosotros no sabemos si podemos decirle algo a los demás. No podemos convertir nuestra acción en una aptitud paternalista. Nosotros respondemos a un proceso que tiene sus peculiaridades. En nosotros hay un Uruguay que fue sofocado por la reacción fascista.

## A NUESTROS LECTORES

- \* Por razones administrativas, las suscripciones vuelven a ser anuales y válidas por 3 números consecutivos.
- \* Las suscripciones para 1983 comprenderán los números 21, 22 y 23, suplementos o ediciones especiales.
- \* Renueve su suscripción llevando el talón adjunto!
- \* Los giros deben hacerse al postgiro 441 69 24 - 1 y a nombre de APORTES.

## aportes

- \* independiente
- \* informativa
- \* veraz

Estas son tres de las razones para suscribirse!

## Fondo de Solidaridad

El Fondo de Solidaridad con los Prisioneros y Perseguidos Políticos en Uruguay, fue creado por el Congreso de organizaciones de solidaridad con Uruguay en Suecia y es administrado y controlado por el URUGUAYKOMMITTEN (Comité Uruguay).

En sus estatutos se determina que su forma principal de financiamiento es la contribución individual de los uruguayos residentes en Suecia y un porcentaje de los ingresos que por actividades culturales, festivales, colectas, etc. perciban los distintos comités integrantes del URUGUAYKOMMITTEN en Suecia.

Las ayudas, etc. que el Fondo otorgue deberán ser dirigidas, según un orden de prioridades reglado por sus estatutos, a los prisioneros políticos en Uruguay, a los perseguidos políticos y a los refugiados políticos uruguayos en países latinoamericanos.

A lo largo de estos años el FONDO DE SOLIDARIDAD CON LOS PRISIONEROS Y PERSEGUIDOS POLITICOS EN URUGUAY ha probado su efectividad y demostrado las posibilidades concretas que ofrece de organizar la solidaridad con los prisioneros y perseguidos políticos en nuestro País.

Quienes resuelvan contribuir al sostenimiento del Fondo pueden hacerlo directamente o a través del POSTGIRO (cuenta postal) número:

**94 55 77 - 5**

# Un Año de Literatura Uruguaya

YA parece una constante de la actual situación de la literatura uruguaya, que las ediciones de poesía, o la existencia de gente obstinada en no dejarla morir, sean mayores que las de narrativa. Este año que se acaba asistió a la aparición de importantes textos poéticos, de gente nueva y de gente ya conocida. Los Premios de la Cadena, resultado del Concurso de Poesía de la 21ª Feria Nacional de Libros y Grabados, dieron como resultado **Ausencia del pájaro**, de Víctor Cunha (1er. Premio), **Tiro de Gracia**, de Rafael Courtoisie (2º Premio) y una **Antología de Menciones** integrada por Hugo Fontana, Juan A. Bertoni y Luis Bravo Galasso, cinco poetas menores de treinta años y algunos ya conocidos, como los ganadores que se incorporan así a la vital corriente de la poesía uruguaya. Que sigue creciendo, como testimonio también la serie de Cuadernos de Poesía de Ediciones del Mirador, con trabajos de Rolando Faget, Marcelo Pareja, Alvaro Miranda y Daniel De Mello, y como lo testifica el éxito del reciente Concurso de Poesía del Club del Banco de Seguros, donde doce poetas —jóvenes, vivos y vehementemente presentes— fueron seleccionados por su nivel de calidad, y los cuatro primeros (un primer y segundo premio ex aequo) resultaron bienvenidos desconocidos (Carlos Rosas, de Tacuarembó, Santiago Guillema, Martha Peralta, de Salto y Erasmo Bogorja).

## LAS VOCES CONSTANTES

Pero no sólo la renovada ola de concursos hizo su aporte. Grandes, maduros poetas uruguayos volvieron a publicar. Editorial Premiá de México editó **Enveses y Reveses**, de Juan Cunha, una de las voces más altas y entrañables de este país, a cuya vastísima inédita obra deberían acercarse de una buena vez los editores nacionales, para ordenarla o antologizarla. También Circe Maia, con **Dos Voces**, editado por Siete Poetas Hispanoamericanos, mantuvo viva la llama serena y cautelosa de su poesía. Del exterior llegaron más ediciones de uru-

guayos: **Jardín de Silíce**, de Ida Vitale (Monte Avila, Caracas), **Las oscuras versiones**, de Enrique Fierro (UNAM, México) y **La planicie mojada**, de Roberto Echavarrén Walken (también de Monte Avila). Walter Ortiz y Ayala, por fin, reapareció con su antología **Obra Junta** (Banda Oriental): era hora que su voz, trabajada e íntima, volviera a sonar entre nosotros.

Después de varios años de silencio, Alba Roballo editó un apasionado libro de poemas llamado **Herederás la tierra**, y María Esther Cantonnet certificó que sigue viviendo en este país: **Aquí, yo**. Marosa Di Giorgio aportó un nuevo título para su mundo mitológico con **La liebre de marzo** (Arca). La canción-poema o el poema canción contó este año con la antología de Ruben Lena, **Las cuerdas añadidas**, y con un trabajo conjunto de Juan Capagorry y Elbio Rodríguez Barilari **Aquí se canta** (Arca) dando cuenta de ese fenómeno uruguayo de los últimos años que se llama Canto Popular. Tampoco faltó el tango, con una antología revisada y aumentada del ya clásico trabajo de Idea Vilarriño, esta vez con el título de **El tango cantado** (Arca). Es inminente la aparición, para la 22ª Feria de varios títulos de poesía de Banda Oriental (Benavidez, Lima, Scagliola) que ingresarán, por la fecha, a la temporada futura.

## LA NARRATIVA, PRESENTE

La narrativa uruguaya, en ediciones nacionales y extranjeras, estuvo muy bien representada por **Lucifer ha llorado**, de Enrique Estrázulas (Sudamericana), **Volaverunt**, de Antonio Larreta (Premio Planeta del 80 que se distribuyó masivamente este año), **Crónica del descubrimiento**, Alejandro Paternain y **La noche del día menos pensado**, de Héctor Calmés (Banda), **París**, de Mario Levretero, (Ed. El Cid) una novela del 79 que no había contado con distribución apropiada hasta este año, y el primer tomo de la reedición de las **Obras Completas** de Felisberto Hernández (Arca), un clásico ya de la mejor literatura sin límites geográficos. Los

premios de narrativa del Concurso de EL DIA y Acaí de 1980 hicieron su aparición este año. De los cuatro premios de la categoría Novela (Canobra, Carmona Blanco, Giovanetti Viola y Courtoisie) únicamente apareció el primero, **Gentes de piedra y viento**. La categoría Cuento contó con seis títulos: Sandino Núñez, **Diverso y Universo** Antonio Dabezies, **El mudo Benítez**, Roberto Meyer, **Tal vez la música**, Julián Murguía, **Cuentos para Juan Manuel**, Alfredo Fernández, **Sobre gatos y ratones** J. M. Obaldía, **Lejos allá y ayer**.

Una antología de la Feria Internacional del mes de setiembre editó a Trece Narradores uruguayos, en un muestreo más o menos generacional. Una novedad importante en las librerías fue la puesta en circulación, después de varios años, de la narrativa de Mario Benedetti, que con **La Tegua y Gracias por el fuego** reapareció para los lectores nacionales. Importa destacar, asimismo, la tarea cumplida por el Club de Grabado en la zona del cuento ilustrado, que ofreció este año su Segunda Carpeta con cuentos de Giovanetti, Bocage, Ricetto, Bacelo, Silva Vila y De Mattos, y acaba de presentar el la 22ª Feria **Gato x gato** sobre textos de Nancy Bacelo con ilustraciones realizadas por los alumnos del Taller de Expresión Plástica que dirige Nelbia Romero. Es también de este año un libro de Alicia Migdel **Mascarones**, editado por Arca.

Siguieron llegando las ediciones españolas de la obra de Onetti, y una edición francesa de parte de sus cuentos, con el título de **Los bajos fondos del sueño**, sorprendió tardíamente a los franceses, quienes a través del sofisticado y vacuo Angelo Rinaldi de L'Express, lo proclamaron profeta fuera de su tierra. Por suerte los uruguayos no necesitábamos de la opinión de este pope superficial para valorar lo que tenemos.

## REVISTAS, ENSAYOS

Las revistas literarias siguieron arremetiendo, por suerte para todos. **Trova**, **Maldoror**,

Cuadernos de Granaidea, B, Escenario, se sumaron a Garcin y a otras de carácter más general, como *La Plaza*, que continúa saliendo con su acostumbrada vehemencia. También la *Crónica General del Uruguay*, que edita Banda, llegó a su número 49 y a su Tercer Tomo.

En este país se están reformando los futuros ensayistas. Mientras tanto, la producción o edición de ese rubro sigue escasa, aunque la sorpresa de este año fue el rigurosísimo libro de Echavarran Walken editado por Monte Avila y escrito desde Estados Unidos: *El espacio de la verdad. Práctica del texto en Fellsberto Hernández*. La Academia Nacional de Letras reunió importantes ensayos de

Alberto Zum Felde en *Metodología de la historia y la crítica literaria*. El tomo III de *El libro de los linajes* (Arca) de Ricardo Goldaracena, completó el trabajo iniciado hace ya varios años por este especialista del pasado de las familias uruguayas.

*Los Famosos y Los Olvidados* son los tomos II y III de *Los protagonistas* de Alfredo Percovich, que acaba de editar Banda y se están vendiendo en la Feria y quedarán, como todas las novedades de diciembre, para el año que entra. De la serie *Figuras de Arca* apareció E. Acevedo Díaz, preparado por Alejandro Paternain.

Pero no olvidemos la importante tarea de investigación

y publicación llevada a cabo por CLAEH y CIESU: el catálogo del primero es muy variado e incluye no sólo su Revista mensual sobre economía y aspectos sociales del desarrollo, sino coediciones con Arca como *La política exterior del batllismo*, de Dante Turcatti. El segundo presenta como inminente la aparición de *El problema tecnológico en Uruguay actual*. Sergio Papa Blanco, por su parte, recogió sus artículos de *La Semana* sobre la educación universitaria en *Alegato para una Universidad sin trabas*. Y Alfredo Castellanos cierra —o abre, mejor dicho— el año con un libro cuyo tema resulta siempre refrescante: *La belle époque montevideana*. (Arca).

EL DIA, 26 de diciembre de 1981

## Revistas culturales: vanguardia o nada

*En diversas ocasiones hemos afirmado que las revistas culturales son algunos de los imprescindibles poros por donde respira (asimilando y desasimilando, como un organismo vivo) la vida intelectual de una nación. Desde la precariedad que —por fuerza mayor— rige a estas publicaciones, surgen muchas veces las avanzadas del pensamiento que más tarde se transformarán en el signo de una época. En este sentido, su importancia es vital. Alejandro Michelena ha sido propulsor y "nervio motor" de muchas publicaciones de cultura de los últimos tiempos, interviniendo en ellas como crítico dispuesto a señalar —sin concesiones— las ilusiones, los avances y retrocesos de nuestro proceso intelectual.*

—¿Con qué nombres estaría integrada una lista de las revistas (incluyendo éxitos y fracasos) a las que ha estado vinculado o de las que ha sido impulsor?

—No hablaría de éxitos y fracasos, sino de etapas. Algunas más fecundas que otras. Pero todas sirven en un proceso de enriquecimiento personal y a la vez socio-cultural. El hecho de que aparezca un sólo número de una revista, a mi modo de ver, no es un fracaso. En cuanto a los nombres: en una etapa algo "prehistórica" del asunto, puedo mencionar la revista *Opus*, allá por el '71, de tono muy juvenil. Se publicaron dos números, el segundo de los cuales salió para la Feria del Libro de ese

año. Constituye una etapa primaria. Luego de esto, hay una segunda etapa donde comienza a plantearse de manera "más seria", más madura, mi "vocación revisteril" por así llamarla. A esta etapa corresponde *Nexo* de trayectoria corta pero que marcó una época, no por su mérito sino porque surgió en un momento de características particulares, donde había una ausencia total de publicaciones de cultura. Coincidió con el momento de mayor receso cultural: ni siquiera existían páginas especializadas de crítica. La página de *El Día* que luego diera origen a *La Semana*, surge a mitad del '75 y *Nexo* es anterior, del '74. Por esos momentos se llegó al punto más bajo de

la caída cultural. Por esos motivos *Nexo* fue una especie de piedra de toque, de guía de mucha gente joven que se integraba a la cultura en circunstancias en que se obraba un cambio (que también se dio en el terreno socio-económico y político). Había concluido una etapa y había otra en germen. Otras revistas —que aunque distintas son continuación unas de otras— son *Destabanda* que tuvo dos números y una vida bastante accidentada: un número en el '77 y otro a mitad del '79. Pretendía mantener una visión crítica frente al acontecer literario y plantear una difusión de los "nuevos".

Luego, sin mencionar algún intento frus-

trado y circunstancial, podemos pasar a **Granaldea** que tuvo (y tiene) una vida más orgánica, con más continuidad y fecundidad. **Cuadernos de Granaldea** es una vieja iniciativa. Su creación es de principios del '80. En relación a lo que es la clásica discontinuidad de las revistas, pienso que los cuatro números (cinco contando un número especial) han logrado romper esa barrera "fatal" y, aparte de esta dudosa virtud de la continuidad, creo que se inserta de una manera madura dentro de la dinámica cultural de nuestro medio.

—El nombre **Granaldea**: ¿Es una alusión al posible carácter provinciano de nuestro mundo cultural, o es más bien una forma de "autocrítica"?

—Más bien está referida a las circunstancias concretas de determinado período. No es que nuestro medio se esencialmente una "Granaldea" sino que período que comienza promediada la década del '70 tiene esas características. No por carencia de valores humanos o falta de talento de éstos, sino por los momentos vividos. **Granaldea** trató de llevar adelante con un grado de mayor rotundez, los postulados de las revistas anteriores que nombramos. Afinando las herramientas, en cuanto a lo que es tomar una perspectiva crítica frente a la realidad cultural y a lo que es difundir lo "nuevo". En este sentido ha cumplido un ciclo bastante polémico, por un lado, pero también bastante eficaz. Sobre todo en cuanto testigo y removedor de la realidad. Estov de acuerdo en que la postura de "francotirador" en lo cultural no es la única perspectiva posible para una revista, pero también pienso que es una postura que aporta y que sirve.

—A propósito de esto, la eterna pregunta: ¿Por qué —para qué— una revista de cultura en nuestro país?

—La pregunta es muy amplia. Podemos circunscribirla a estos últimos años, a esta época. En un pasado inmediato, las revistas no por sus virtudes pero sí por las circunstancias, se transformaron en únicos vehículos de una postura alternativa desde el ámbito cultural, pero abarcando toda la realidad. Esto las transformó en elementos trascendentes más allá de su poca difusión, o de su endémica imposibilidad económica, su poco tiraje o su discontinuidad. De alguna forma, precisando las fechas entre el '75 y los años inmediatamente siguientes, hasta el '79, las revistas —apar-

te de lo cultural —han sido los únicos medios de prensa alternativos que ha tenido nuestro país. Dejando esta particularidad circunstancial que dignificó las revistas en un sentido extracultural, en su función específica creo que aquí como en cualquier lugar del mundo estas revistas pueden aportar los elementos dinamizadores, el aquí y ahora.

—¿Deben ser siempre la "punta de lanza" de la vanguardia cultural?

—Tendrían que serlo. La función debe ser esa. No creo en las revistas de tipo erudito (no por rechazo a lo erudito) o académicas. Hay otro tipo de publicaciones (libros, compendios, etc) que cumplen con esos requisitos y tienen su función específica. Las revistas deben aportar lo nuevo, adelantarse a los acontecimientos, rever el pasado desde una perspectiva distinta a la del investigador o el historiador.

—En ese sentido, habría algunas revistas publicadas actualmente en Montevideo, que no cumplirían esa función específica.

—Pienso que no. Los últimos años han sido confusos. La caída cultural ha tenido como consecuencia una pérdida de rigor de mucha gente; se ha retrocedido. No existe aquel "alerta" característico de nuestra crítica de otras épocas. Así han surgido revistas como **Imágenes** y otras que se han caracterizado justamente por el acriticismo como norma, la complacencia absoluta en el material que reciben y el conformismo radical (si puede darse esa paradoja) en cuanto a su visión de la realidad y de la vida cultural.

—¿Cómo se insertan las publicaciones que mencionamos al principio, en la rica tradición que el país posee en la materia?

—Existe una tradición muy rica en materia de revistas culturales, que se puede remontar al '900 y que ha tenido puntos muy altos y numerosos: **La Pluma** y **La Cruz del Sur** (década del '20), **Asir** y **Número** (revistas claves del '45). Estas conforman una tradición difícil de emular, incluso en las más recientes, de la década del '60: **Temas**, **Brecha** y otras más cercanas al '70. Más recientemente todavía, **Sintaxis**, **Numen**, **Trova**, que se ubicaron, a mi modo de ver, correctamente, en la realidad de estos años. Las más recientes han buscado —creo que conscientemente— tomar como punto de referencia esa tradición, tratando de rescatar y revisar, buscando

perspectiva y punto de apoyo. De alguna forma somos, si se quiere, epígonos inevitables de las etapas anteriores. Parecería rimbombante pero nuestra reciente misión fue la de mantener encendida —en tiempos de oscuridad— la antorcha de la conciencia crítica.

—¿Cómo se explicaría la vida efímera de estas publicaciones y la tenacidad manifiesta con que aparecen?

—No son contradictorias. Ambas se deben a elementos distintos. Lo efímero está relacionado con su condición independiente, y con la casual o no casual independencia económica. En lo que conozco (que es este último período) lo efímero se debe principalmente a problemas de orden económico, incluso en revistas como **Nexo**, que logró una venta masiva, al no tener un apoyo publicitario tuvo dificultades. Por otra parte, la tenacidad había bien, en principio, del medio en general y del empecinamiento en llevar adelante lo cultural, con zozobras de toda índole. Esto había bien de las reservas humanas y culturales de nuestro país.

—¿En una revista de cultura independiente, se logra una mayor "soltura" crítica?

—De alguna forma sí. Por su misma condición tiene desventajas, provenientes de lo económico, etc; pero por otra parte han tenido la enorme ventaja de permitir una opinión que fuera realmente de alternativa, en relación a lo que se difunde en la prensa en general. Al no estar atada a ningún tipo de interés político, ni económico —ni siquiera cultural— las revistas independientes lograron, por lo menos en potencia, enfoques más radicales.

Por otra parte, la función de una revista no tiene que estar influida por el apresuramiento, no tiene por qué comentar el último libro, o hacer una reseña similar a la de las páginas especializadas de los diarios. La visión de la revista debe ser más abarcadora, más totalizadora. Esto no lo tienen muy claro algunos responsables de revistas, que intentan hacer un remedio de reseña de libros, a la manera de lo que se hace en un diario o semanario. La visión de la revista debe ser otra, en todo caso complementaria de la visión periodística, pero con otra profundidad.

COURTOISIE

**111** **Uno** **111**  
en la cultura



# Libros: el balance del año

La atracción por libros de actualidad, cuyos temas se insertan en la realidad de este mundo, ha sido la preferencia de los lectores uruguayos en este año 1981.

Tal es lo que se desprende de lo informado por destacados libreros de plaza que fueron consultados por OPINAR con el objeto de determinar los libros más vendidos y las tendencias de compras y preferencias de nuestro mercado. Lejos de lo que algunas presunciones pretendían, los lectores de este año se caracterizaron por la exigencia de sus elecciones.

Se confirmó sin embargo, que el último trimestre ha constituido una verdadera caída en el índice de ventas, aunque el resto del año se desarrolló con la normalidad prevista dentro de una crisis por todos reconocida.

Se trataba de auscultar la preferencia de los lectores montevideanos. Para eso era necesario elegir no menos de cuatro librerías que reunieran entre sí las características de abundancia, variedad y ubicación.

Elegimos para ello a El Palacio del Libro, cuya tradición cultural en la Ciudad Vieja es legendaria; Libros-Libros, que exhibe siempre lo último en materia de novedades; Feria del Libro, característica por la variedad de temas de que dispone; y Papacito, famosa por la cantidad y amplitud de sus catálogos.

El diálogo con los libreros ha sido franco, vivaz y, curiosamente, también coincidente. Así, por ejemplo, todos afirman que el libro más vendido es "El Desafío Mundial", de J. J. Servan-Schreiber, en tanto que reconocen que, en virtud de ellos, sus clientes se han vuelto ciertamente exigentes. Veamos los resultados.

## PUYO: LA CULTURA

Para Raúl Puyo, de El Palacio del Libro, éste ha sido un año de características definidas. "Al principio —dice— vendimos más. Pero después de la mitad del año la venta pareció retraerse, claro que eso no nos afectó mucho porque justo en agosto tenemos nuestra clásica liquidación anual que nos acerca gran cantidad de gente".

Consultado sobre los títulos más vendidos, dijo: "Sin duda "El Desafío Mundial" es el que se ha llevado la preferencia de la mayoría, y no es para menos. Se trata de una obra de capital importancia para entender nuestro tiempo, para comprender las coordenadas sobre las cuales se mueve el mundo de hoy. Y la gente quiere saber. Pero también —agrega— hemos vendido mucho "Crónica de una Muerte Anunciada", libro que tuvo gran aceptación en el momento de su lanzamiento. Otros títulos con ventas significativas resultaron también "La Sociedad Abierta y Sus Enemigos" —que inesperadamente debimos reponer en varias ocasiones—, "Mi Visión del Mundo", de Albert Einstein, y varios de los libros de Woody Allen. En estos días, además, está levantando sensiblemente "La Guerra del Fin del Mundo", el último libro de Vargas Llosa, y parece que se habrá de convertir en otro boom".

## TAFFURI: LA EXIGENCIA

De acuerdo a lo que dice Fernando Taffuri, Gerente de Libros-Libros, este año se diferencia de los anteriores por dos aspectos bien nítidos: "uno, dice, es la retracción de la venta. Pese a los precios relativamente accesibles de los libros, las ventas no han respondido como debieran. La otra característica, señala, es la exigencia de los lectores. El que una obra de análisis como es "El Desafío Mundial" fuera el libro más vendido en una medida de

cantidad ciertamente sorprendente, es un indicador de que el lector buscó la información y los auxilios del análisis para entender la realidad, antes que la evasión y el entretenimiento. Y esto debe ser entendido como un estímulo".

Respecto a otros títulos, expresó: "Dejando de lado el enorme volumen del libro mencionado, puedo señalar otras obras que también suscitaron significativa adhesión: "Adiós Janette", de Harold Robbins, "La Tercera Ola", de Alvin Toffler. Atrás de estos, asimismo, deben destacarse "Un Hombre", de Oriana Falacci, "Crónica de una Muerte Anunciada", de García Márquez, y "El Quinto Jinete", de Collins y Lapierre. En una medida menor, por otra parte, es de rigor señalar la autobiografía de Julio Iglesias y el libro de Carlos y Diana, que fueron obras que como estuvieron directamente vinculadas a acontecimientos populares del año, tuvieron en su momento un gran reclamo".

Respecto a los autores uruguayos, Taffuri fue muy concreto: "es un hecho que los libros de Alfredo Percovich constituyeron verdaderos boom nacionales. Otro tanto, y en otra medida, claro, puede decirse de Onetti y, particularmente de Benedetti, que se vendió y se está vendiendo mucho".

## MAESTRO: EL NIVEL

En opinión de Domingo Maestro, propietario de Feria del Libro, 1981 resultó bueno hasta setiembre. A partir de ese momento, explicó, se produjo algo así como un corte en el ritmo de ventas, un corte que se sintió negativamente.

Al igual que sus colegas, Maestro afirma que el libro más vendido es "El Desafío Mundial", y expresa fundado beneplácito al respecto: "Se trata de un interesante ensayo periodístico que pone al día al hombre común en una serie de problemas que también son los suyos. El que la gente haya accedido a él indica que hay una necesidad de consciencia y de nivel que contrasta claramente con las preferencias de años anteriores. Lo cual es muy importante".

En lo referente a otros títulos, Domingo Maestro nombró: "La Dieta Médica Scardale" se vendió en cantidades significativas a lo largo de todo el año y aún hoy se sigue pidiendo. Con gran interés, a su vez, se ha movido "La Tercera Ola" y, últimamente, "La Guerra del Fin del Mundo". Merecen mencionarse, a su vez, "Reagan ¿Una Revolución Conservadora?", que ha suscitado grandes momentos de ventas y "El Quinto Jinete".

"Tales preferencias —explica Maestro— denotan lo que decía antes; el lector de este año ha elevado su nivel". Interrogado sobre autores uruguayos, dijo: "Onetti se ha vendido bastante bien, Benedetti se ha vendido muchísimo, y Percovich ha logrado puntos muy importantes".

## PORCILLE: LA VARIEDAD

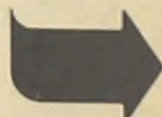
Para uno de los principales de Librería Papacito, Vicente Porcille, el año resultó bueno hasta el mes de octubre. Luego, según lo explica, la venta se resintió bastante, pero no lo suficiente como para hacer de este período algo totalmente negativo.

En total y asombrosa coincidencia con el resto de los libreros consultados, Porcille también reconoce que "El Desafío Mundial" ha sido el libro más popular del año 1981. Pero en lo referente a segundos títulos, su versión parece más amplia en las opciones: "Hemos vendido mucho de "La Tercera Ola" —dice— pero también de Oriana Falacci, y no sólo "Un Hombre", que es un título reciente, sino también su "Entrevista Con La Historia", que es una obra que desde hace años venimos vendiendo muy bien. Creo que también ocupa un lugar de importancia "La Consagración de la Primavera", de Alejo Carpentier, y el último de Vargas Llosa que recién se lanzó al mercado. No menos aceptación tuvieron, asimismo, "Décimas de Violeta Parra", "Tus Zonas Erróneas", del Dr. Nayne Dyer, "El Lado Oscuro del Sol", de Wilbur Smith, así como variados títulos de Sidney Sheldon y Helen Shyke, que parecen ser dos autores preferidos por las mujeres y muy comprados".

Preguntado sobre casos excepcionales, Porcille respondió: "Mire nos hemos enfrentado a fenómenos insólitos en materias de ventas. Uno de ellos resultó el libro "90 Años de El Día", que apenas duró una semana en los escaparates y que debimos reponer varias veces. Lo mismo, pero en otra medida, nos pasó con Mario Benedetti, cuyas obras se vendieron y se venden a un ritmo agigantado. No puede decir lo mismo de Onetti, que sólo se vendió cuando le dieron un premio. Alfredo Percovich, en cambio, ha tenido muy buena aceptación".

"Ahora —concluyó— en materia de hechos inesperados, lo que nos aconteció a nosotros es vender en cantidades enormes "El Principito", yo no sé a qué se debe, pero la gente viene y compra ese libro y siempre nos vemos obligados a reponer, porque a veces no damos a basto."

Finalmente consultamos a este librero sobre las preferencias de los jóvenes, y nos dijo que había notado un cambio bastante marcado en sus hábitos de lectura: "Se diría que se aburrían un poco de la ciencia-ficción y ahora prefieren el género policial. No es que ya no lean más de aquello, sino que han intensificado su preferencia por lo policial".



# Opinan los lectores literatos

Porque somos conscientes de que cualquier balance literario anual que hagamos será insuficiente y porque éste debe ser hecho pensando exclusivamente en el lector, es que solicitamos a cuatro lectores, con actividades aparentemente disímiles pero que a unos o a otros su profesión les obliga a estar al día en lo que se publica, que realizaran un escueto balance. Una novelista, una poetisa, un editor y una periodista especializada en crítica literaria, responden sobre el libro que más les interesó en 1981 y acerca de la razón de esta elección. Afortunadamente no todos los entrevistados se ciñen a las preguntas originales, yendo más allá en sus respuestas.

M. F.

## TERESA PORZECANSKI (Novelista)

"En muchas de mis insomnes noches de invierno leí y releí los hermosísimos poemas del uruguayo Walter Ortiz y Ayala, reunidos en su libro *Obra Junta*. Raras veces he encontrado tanta exquisita sensibilidad unida a tal dominio de las cadencias rítmicas y sonoras. Yo diría que ese libro tiene las lágrimas impresas en el papel. Y la ternura. Por supuesto, para abastecimientos y deletes científicos, recalé muchas veces en *El ascenso del hombre*, de J. Bronowski. Se trata de una compilación de los avances científicos realizados hasta la fecha, narrada desde una disfrutable perspectiva y con cierto cariño, lo que transforma el conocimiento adquirido en una revolución y revelación emocional".

ROSARIO PEYROU  
(Periodista especializada en crítica literaria)

"Elegir un solo libro es una tarea —por suerte— muy difícil. Ha habido muchas novedades importantes en el año, tanto en el ámbito nacional y latinoamericano como en lo que se refiere a lo que nos llega de Europa y Estados Unidos.

Lo que yo quisiera destacar en esta oportunidad es que lo publicado en 1981 desmiente las tan mentadas teorías de que el auge de la literatura latinoamericana fue sólo resultado de un boom editorial que tuvo su momento y que ya pasó. Ha habido libros de muy buen nivel, especialmente en el campo de la narrativa, y para ejemplificar ese fenómeno elegiría simbólicamente la *Crónica de una muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez, que si bien no es el mejor libro del colombiano, muestra el vigor y la fuerza creadora de la literatura del continente no ha decaído, y que hay mucho camino por recorrer".

## ALBERTO OREGGIONI (Editor)

"Previamente debo decir que no soy un lector omnívoro, por profesión y también por cierto cansancio de tanta cosa escrita, por lo cual mi opinión es un poco más circunstancial que cualquiera otra opinión. *Crónica de una muerte anunciada* me resultó un gozoso reencuentro con la mejor literatura, un libro —y sé bien lo arriesgado de esto— casi perfecto. Es una obra escrita 'hacia atrás', que da al lector desde sus primeras páginas, para ser precisos casi desde su primera línea, el argumento, con desafiante prescindencia del suspenso, sosteniéndose sólo con 'el cómo' está contada. Sus recursos no exceden el endiabrado y magistral juego del tiempo, y el entrecruzamiento de personajes sin colisiones,

sin parrafadas ni abundamientos de dibujo exacto. Adquiere finalmente, y sin vértigo, pese a lo breve, una polifonía trágica que me parece ejemplar".

## NANCY BACELO (Poetisa, Directora de la Feria de Libros y Grabados)

"En el plano nacional, dentro de la literatura y en poesía, me inclino por el libro de Víctor Cunha, *Ausencia del pájaro*. Lo he leído y releído. Aunque ya expresé públicamente lo que pienso del mismo, reitero que me parece un aporte original que trae un nuevo aire a nuestra literatura. Leyéndolo me parece estar viajando en un tren por las zonas que crean sus imágenes o disfrutando de una secuencia cinematográfica a la que la mente recurre como a una 'foto inolvidable'.

*Dos voces*, de Circe Maia porque me reafirma una coherencia poética, el rescate permanente de lo simple que se vuelve trascendente a través de un limpio cristal, su indudable calidad poética.

*Tiro de gracia*, de Rafael Courtoisie, que como un campanario reitera con gravedad y especial resonancia el estilo de un creador muy joven, pero con un oído y una búsqueda permanente que lo distinguen con claridad.

En el plano extranjero, me gustó *El jardín de al lado*, de Donoso. Particularmente es un escritor que me agrada y en este caso tuve la sensación de que su riqueza verbal, el malabarismo de sus desplazamientos lograba transferir con un contagioso poder todas las contradicciones, el miedo y los destinos de muchos. Lo leí de un tirón. Fue una lectura sin estaciones.

Además, una edición muy particular de *El barón rampante*, de Italo Calvino, casi mi libro de cabecera".

# "Una Industria Reducida a Métodos Artesanales"

*Al conmemorarse el próximo 26 de mayo un nuevo aniversario del Día del Libro, LA SEMANA de EL DIA quiso conocer, una vez más, la situación que atraviesa la industria editorial en nuestro país. Una vez más, porque ya ha sido tema de estas páginas la profunda crisis que afecta al sector. En realidad, las declaraciones de un conocido dirigente recogidas en esta oportunidad, no hacen sino reiterar los puntos de vista que se han planteado con insistencia. No será inútil, sin embargo, llamar nuevamente la atención sobre esta problemática, que de modo tan directo afecta a la situación cultural del país.*

"EN materia de costos y en lo que tiene relación con el libro nacional, lo que hace diez años salía dos dólares, hoy equivale a ocho o diez dólares. Es decir que, sea cual fuere la manera de encarar la cuestión que usted me plantea, hay un inocultable problema real: el lector paga hoy más dinero por el libro que hace una década".

Así se expresaba Alberto Oreggioni, orientador de la Editorial Arca, cuando fue interrogado a propósito de los problemas actuales de la industria editorial. Señaló que, en lineamientos generales, no hubo modificaciones en la problemática que el sector padece desde hace unos años y que —en todo caso— sólo cabe hablar de un agravamiento de las dificultades.

"Hoy por hoy, siguió diciendo Oreggioni, la propia expresión 'industria editorial' es vaga y hasta presuntuosa". Comentó a continuación que, pese al alto valor específico de la materia que elabora, se trata a lo sumo de una pequeña industria, que recurre muchas veces a métodos casi artesanales. Esta situación, agregó, es inconcebible si se tiene en cuenta que el desarrollo o la involución de la industria editorial son un problema nacional de primer orden.

Cuando se le solicitó que precisara algo mejor su concepto sobre una industria reducida a los métodos artesanales, Oreggioni brindó un ejemplo terminante: las editoriales uruguayas están imprimiendo libros con maquinaria japonesa. Se trata, no de máquinas altamente tecnificadas —como podría imaginarse— sino de las mismas offset de oficina que en Japón se utilizan para imprimir circulares de difusión interna en las empresas.

Frente a esta situación, las autoridades ni siquiera reconocen a la industria del libro el carácter, de tal. "Aceptan hasta la llamada industria gráfica, pero no superan este limitado concepto", subrayó. Agregó que en el resto del mundo —y la idea es tan vieja como el libro— "lo editorial abarca un campo mucho más amplio y los planes que en este terreno se formulan cuentan más de pronto, con lo realizado en materia cultural, que con la realidad presente de las máquinas que se tenga para prender".

Para Alberto Oreggioni, en resumidas cuentas, el Estado no ayuda en ningún sentido a la industria editorial, fuera de una subvención al papel. El responsable de Arca pone como ejemplo de una deseable política diferente, la línea de créditos que hacia la década del 60 concedía el Banco de la República para la impresión de libros nacionales. La edición se

pagaban a cinco años y con intereses sumamente razonables. Actualmente, en cambio, no se dispone de línea de crédito alguna. "Nadie pretende, dice Oreggioni, convertir a Uruguay, de un día para otro, en una importante plaza para el libro, pero pequeñas cosas —como la señalada con respecto a los créditos— se podrían encarar si es que de veras se quiere mejorar la situación de este sector".

Para colmo de males, señala, a la industria editorial la comprenden "las generales de la ley": la recesión afecta al consumo del libro en forma grave y los valores de nuestra moneda obligan a descartar toda posibilidad de ingresar a otros mercados en forma significativa.

Con una sonrisa un poco penosa, Oreggioni comenta que nuestras editoriales son "vocacionales", pues su carácter profesional se ha vuelto muy limitado. Para que el público conozca mejor la realidad de las posibilidades en esta actividad, aclara que el proceso de efectiva edición de un libro no abarca menos de tres meses. Sin embargo, el papel se obtiene, a lo sumo, con créditos que pueden llegar a los sesenta días, en tanto la encuadración se financia rigurosamente al contado. Editar un libro, por lo tanto, es una inversión de resultados siempre inciertos.

Interrogado sobre cuáles podrían ser las soluciones de fondo a toda esta problemática, Oreggioni señaló que el único camino es una ley del libro, concebida con carácter integral, como la tienen España y México —en el área hispanohablante— y está en vías de promulgarse en Argentina. "Me refiero a contemplar los variados aspectos de la producción del libro, que van desde los industriales y de financiamiento, hasta el problema de los derechos de los autores".

Como no es cosa fácil la elaboración de la ley aludida, Oreggioni insiste en que, a corto plazo, el plan más razonable consistiría en abrir una línea de créditos. Destaca que, dadas las reducidas proporciones del sector a contemplar, la afectación de las finanzas del Estado sería de ínfima cuantía. "No se puede esperar una producción amplia y generosa, cuando el primer punto a estudiar en la edición de una obra es —como está sucediendo ahora— la posibilidad de recuperación, ya no de ganancia, del dinero invertido", dice Oreggioni. Añade que, desde luego, la intervención del Estado tiene que ser sobre la base de permitir la publicación de cualquier tipo de material: es decir, amparando al libro como lo hace con todo el resto de la producción nacional.

Aunque sospechando cuál podía ser la respuesta de Alberto Oreggioni a este respecto, LA SEMANA de EL DIA quiso conocer la magnitud y naturaleza de la incidencia de todos estos factores en el plano cultural, donde se juega al fin el destino mismo de la industria del libro.

Oreggioni fue muy preciso en este sentido. Dijo que, cuando la situación es mala, las editoriales cuidan la selección del material a publicar y necesariamente se reducen. Sin titubeos, señaló que la producción de libros nacionales es inferior a la de años atrás.

En cuanto a los tirajes, que son un buen índice para juzgar en esta materia, dijo que han ido descendiendo. Un tiraje de 3.000 ejemplares, en nuestro medio, es excepcional. Para poner un ejemplo, entre el material reciente de Arca Editorial, los cuentos de Felisberto Hernández. Por lo común, el tiraje es de 1.000 ejemplares y, si el escritor no tiene antecedentes, apenas de 500. Oreggioni aclara que esta misma cifra, casi siempre, es la que al-

canzan los libros de poesía a los cuales, como es bien sabido, nuestro público no parece muy receptivo.

Es comprensible, desde luego, que en estas condiciones, la competencia del libro nacional con el "best seller" —con altísimos tirajes y una amplia promoción— resulte prácticamente imposible.

EL DIA, 22 de mayo de 1982



Los lectores compran menos, pero eligen mejor.

**PACTANDO DERRUMBES  
ANDO DE HERRUMBRE**



luis damián

washington benavides  
**FONTEFRIDA**



colección acuárimantina

víctor  
lima  
cancionero



## Teatro

## Inhabilitaciones a superar

RODOLFO M. FATTORUSO

Un año concluye. Tocan a su fin, formal e inevitable, la programación, las expectativas, las esperanzas, los éxitos y los fracasos de todo un período. Es el momento de rendir cuentas, de medir, de analizar, de reconocer y de vislumbrar nuevas perspectivas, de sintetizar; pero no para consagrar, para dejar fijado —a favor o en contra— sino para aprovechar, para contar como experiencia de lo que sigue, de lo que ya está golpeando a las puertas de lo presente desde el incierto horizonte de lo futuro.

Sólo así, en ese reconocimiento de la utilidad hacia lo que sobrevendrá, es que tiene sentido este balance. De otra manera sería simplemente vana cristalización de lo irrecuperable, mera referencia de lo muerto, estúpida autoatribución de la verdad.

En tiempos que la claridad debe convivir como condición primera de todo hacer —tiempos como los presentes— no tiene lugar realizar listas clasificatorias, jerarquías del mérito que fue o que no fue. Antes bien, se necesita conciencia de lo que debe ser, de lo que puede ser, de lo que no debe volver a repetirse.

Y eso, para que nadie desconozca la misión del cronista teatral, que no es la de un dispensador de honores o de críticas, que no es la de un iluminado enjuiciador kantiano que con su palabra decreta lo que es y lo que no es, sino que solamente consiste en analizar y transmitir, en comprender y facilitar la comprensión; en el entendido de que es a los lectores —potenciales espectadores— y no a los artistas, a quien debe su función, el objetivo de su comunicación.

## LAS OBRAS

Si nos atenemos —como es de rigor para estos casos— a los espectáculos presentados, a los artistas que en ellos trabajaron y al nivel general de rendimiento, tenemos que este año que se va es muy diferente en su formulación a 1980. Por lo pronto, pervivieron en éste, los mismos problemas y los mismos hallazgos del año anterior, a saber:

A) falta de resolución en las obras mejor aspectadas; B) reiteración de los buenos rendimientos de las mismas figuras; C) manifiesta insistencia en autores nacionales.

Respecto a lo primero, la cuestión es muy clara. Las mejores obras estrenadas en el año no han logrado convertirse en los mejores espectáculos. A la vista está el caso paradigmático de "Un Tranvía Llameo Deseo", o de "El Tío Vanía", también "Las Sirvientas", "Prometeo Encadenado" (esta en una medida de mayores logros) y "El Burgués Gentilhombre". Todas son obras de primera línea en la dramaturgia universal, indiscutidos clásicos, títulos que están más allá de cualquier revisión que, sin embargo, no han encontrado en nuestros escenarios la interpretación y el entendimiento adecuado.

Se dirá que resulta demasiado estricto el método, pero para cualquier buen entendedor esto debe ser un indicador más que elocuente del estado de cosas de un arte en un momento dado. ¿Cómo considerar, sino, la calidad y el nivel de una orquesta o de un solista, si no se lo somete a la decisiva prueba de las grandes com-

posiciones? ¿Cómo saber de lo que un artista o un elenco es capaz de hacer si no se lo lleva hasta los límites mismos de su ingenio y de su oficio precisamente gracias a obras que apelan a todo eso y a mucho más? No conocemos otra manera, y a la vista están los resultados: salvo las tímidas excepciones de "Prometeo" y en algún momento "El Burgués...", lo demás ha sido sencillamente lamentable.

Esto no quiere decir, empero, que todo el teatro uruguayo se halle inhabilitado para las grandes convocatorias artísticas, pero, sin duda, permite establecer una dimensión de lo que son sus posibilidades actuales. Una dimensión real, porque es fácilmente cotejable con otras experiencias, porque, además, se inscribe en la historia que trazan esas obras, y se inscribe pobremente.

Claro está que el bien eso nos da una imagen inequívoca de la situación, no constituye la totalidad de la misma. Pues a la vez hay que contar también con las obras que no son grandes legados universales, pero que son buenas obras de teatro. Aquí, es decir, en un nivel bastante más abajo en materia de estricta literatura escénica, la cuestión no es tan crítica. Tenemos a la vista espectáculos como "A Qué Jugamos", "Haciendo Capote", "Los Cuentos del Final", "La Planta", "Barranca Abajo", que han encontrado acertadas versiones, adecuados elencos y, en general, favorables logros. Es en este nivel, creemos, sobre esta brecha, que se ha conquistado lo mejor del año. Lo cual es bastante y significativo, por cuanto supone un rendimiento equilibrado a cargo de personalidades y estilos diferentes entre sí, pero coincidentes en sus buenos resultados.

## LOS ARTISTAS

A excepción del buen desempeño de Andrea Davidóvics en "A Qué Jugamos", y de Ricardo Couto en "El Herrero y La Muerte", pocas novedades buenas nos ha traído el año en materia de artistas. Como era previsible, los mejores fueron los que mejores cosas hicieron. Ahí tenemos a Alberto Candéau en su dirección y actuación de la máxima obra de Sánchez, a Estela Medina en sus magistrales creaciones en "Los Cuentos...", "Un Tranvía..." y particularmente "La Planta", a Luis Cerminara en "Haciendo Capote", a Roberto Jones en "El Hombre Elefante", a Maruja Santullo, "Los Cuentos..."

Nadie esperaba menos de ellos, en virtud de sus dilatados y conceptuosos antecedentes, así que nadie, tampoco, puede hacer otra cosa que confirmar su admiración y reconocimiento, su gratitud por haber mantenido encendida y alta la llama de la calidad y de la exigencia en estos tiempos de penuria de talentos.

Es preocupante, por consiguiente, lo que resta. Si tomamos conciencia que nos estamos refiriendo a artistas con una carrera mayoritariamente larga, si pensamos que son ellos los que el año anterior, y el otro, y el otro... indefinidamente, salvaron siempre el prestigio de nuestra escena —hay excepciones, que este año no figuran— podemos concluir que en este punto tampoco hemos avanzado nada. Nos estimula, por supuesto, que los buenos, los verdaderamente buenos, sigan siéndolo; pero

concedamos que es desalentador que nadie se les una a su despoblada cima.

En honor a la verdad, digamos que artistas como Armando Halty o como Estela Castro no han tenido este año las debidas oportunidades. Lo mismo ocurre con Nelly Goltíño, con Sara Oterín, con Alfredo de la Peña, con Walter Reyno, con Martínez

Mieres, a quienes las obras o los papeles no los han favorecido para demostrar su también probadas condiciones.

En lo referente a la tarea de dirección, los puntos salientes resultaron los dos trabajos de Carlos Aguilera —"Los Cuentos..." y "La Planta"— Eduardo Schinca en "El Burgués..." y "El Hombre...", Luis Cerminara en "Prometeo...". En un nivel más artesanal, pero igualmente logrado, se destacó también la dirección de Jorge Curl en "El Herrero...".

## LA INSISTENCIA

Otra de las características que emparentan a este año con el anterior, es la insistencia de trabajar con autores nacionales o latinoamericanos. Sobre este aspecto, no vamos tanto a nombrar como a intentar razonar.

Lo primero que surge de esta formulación —expresa en muchos de nuestros artistas— es el preconcepto. Ajenos a la consideración de que el teatro, como todo arte, tiene una expresión y un alcance universal, de que es una manifestación regida por leyes propias que nada tienen que ver con el suelo o con la cédula de identidad y sí con el talento, con la inventiva, con el oficio, con la sensibilidad, con el genio de sus cultores, hay quienes continúan creando una falsa jerarquización del teatro escrito en estas comarcas.

Rehuiremos el tentador camino de la doctrina política para abordar este punto, pero no podemos menos que señalar como un craso error, como una corrupción del concepto de arte y como una desviación malsana de la conciencia cultural de los seres civilizados, esa tendencia a categorizar lo nacional.

En la Rusia stalinista, en la Argentina peronista, en la España franquista, en la Nicaragua sandinista, en la Alemania hitleriana, tenemos ejemplos más que elocuentes de ese tipo de fervor que ahora se ha instalado entre nosotros. Su sustento teórico es muy simple: es nacional, merece apoyarse; es decir, el azar histórico quiso que naciera en esta geografía, alguna virtud debe tener, etc. etc.

El arte —y el teatro va comprendido en ello— es precisamente el antídoto por excelencia de toda esta imaginaria ideológica, de toda esta mística cerril que cuanta vez que se manifestó en política, en economía y en cultura, no hizo más que crear situaciones y hombres imbuídos de vulgaridad, de violencia y ausentes de toda medida relativizadora, de toda dimensión jerarquizadora de valores, de toda idea de calidad.

La misión del artista es crear o elegir lo mejor, lo que mejor aimple con el lenguaje que maneja, lo que tiene mayores virtudes en tanto arte. Lo demás debe ser asunto de la política, de la sociología o de quien se encuentre dispuesto a desti-

nar su tiempo a restringir, a reducir, a crear diques y fronteras, es decir, a censurar lo que no se aviene con su estrecho parecer.

Quizá sea necesario abundar más en este tema, pero su naturaleza rebasa la función de esta nota y de esta página. Agreguemos solamente que esperamos que el próximo año, y luego de un balance sincero, muchos de nuestros artistas comprendan que no es a través del teatro que tales inclinaciones deben sustentarse, que no se debe poner una forma expresiva al servicio de valor alguno, que el fin de todo arte es ser lo que es, arte, y no vehículo de ideología alguna. Menos, todavía, del nacionalismo, que es lo simétricamente contrario a su esencia.

Si de lo que se trata es de crear espectadores aptos, espectadores ideales, es imprescindible que tal presupuesto se corrija. Pues de no hacerlo, en pocos años tendremos en nuestras butacas a personas que se limitaran a vitorear banderas, pero que resultarían incapaces de apreciar y distinguir lo bueno —vale decir, lo artístico— de lo que no lo es. Y esto, bien lo sabemos, sería el tiro de gracia que nuestra cultura está necesitando para que todo lo que se puede hacer pierda sentido.

#### LA AUSENCIA

Un balance sin referir lo que faltó sería incompleto. Por lo tanto, aunque más no sea que como anuncio de temas que podremos abordar en sucesivas notas, hablemos un poco de los ausentes, ya que con su no-presencia también determinaron los resultados de este año.

Por un lado, se notó la ausencia de Mario Morgan, director que durante años nos tuvo acostumbrados a presentarnos siempre espectáculos que figuraron entre los mejores de cada temporada ("Retablo de Vida y Muerte", "Boulevard Sarandí", "Sarah", "El Enemigo del Pueblo"). Exitosos contratos en el exterior lo mantuvieron alejado de nuestros escenarios y, si bien su nombre dejó en alto el prestigio de nuestro teatro, el medio nacional se resintió por su falta.

Por otro lado tenemos el problema claramente complejo de artistas como China

Zorrilla o Villanueva Cose que aún se encuentran imposibilitados de trabajar en el país. Acontece con ellos que actividades de otro orden determinaron su obligado alejamiento de nuestras salas y debieron desarrollar su arte en otros países.

Lo paradójico del asunto, es que muchos de estos trabajaron en Argentina, donde también imperan medidas similares para

maxime, cuando muchos de ellos son artistas de primera línea.

En esto también rebasamos la naturaleza de esta página, pero sabemos que estamos apelando a una comprensión realista que podría beneficiar mucho a nuestro teatro, por eso nos hacemos cargo de este primer llamado a consideración para que se permita nuevamente a algunos artistas



artistas oriundos, los que a su vez, —para colmo de paradojas— trabajaron acá en nuestro país en virtud de tal prohibición, restándole, inequívocamente seriedad y coherencia a la misma.

Creemos que tanto la situación general de nuestra sociedad, como la serena madurez que poco a poco ha tratado de conquistar el medio cultural, deberían ser motivos suficientes para revisar las medidas vigentes en ese aspecto. En definitiva, si lo que buscamos es emerger desde una base de seguridad y de comprensión, no podemos menos que desear que quienes se hallen dispuestos a respetar esas normas —en todo lo que ellas implican hoy por hoy— no deberían estar inhabilitados;

trabajar en nuestro país. Y no porque pretendamos repetir tristes y lamentables experiencias anteriores, sino porque entendemos que muchos pueden haber aprendido de esas experiencias y de sus consecuencias.

Con ello, creemos, mucho se favorecería en imagen y resultados a un medio teatral que necesita no solo de la cantidad sino también de la variedad de talentos y de aportes.

Esperamos, sólo, que el eco de esto sea recogido con la buena voluntad con que lo estamos planteando y que el bien de la sociedad, como ente cultural, prevalezca. Hasta el año que viene.

MONTEVIDEO, 10 DE DICIEMBRE DE 1981

## Por el reencuentro del teatro

Finalmente, luego de nueve años de crucial silencio, se entregaron los premios "Florencio". El pasado domingo, en efecto, tuvo lugar en el Teatro Solís el acto que coronó la justificada expectativa en torno a esos galardones que la crítica teatral otorga a las actividades y especialidades teatrales del año.

Las distinciones fueron las siguientes:

**Espectáculo:** EL HERRERO Y LA MUERTE (Teatro Circular).

**Director:** CARLOS AGUILERA, por "Los Cuentos del Final".

**Actor:** JULIO CALCAÑO, por "La Empresa Perdona un Momento de Locura".

**Actriz:** ESTELA MEDINA, por "La Planta".

**Actor de Reparto:** DUMAS LERENA, por "Un Tranvía Llamado Deseo".



Gloria Levy, integrante del equipo de OPINAR, entrega en nombre de la crítica teatral montevideana el "Florencio" correspondiente al actor de la Comedia Nacional Dumas Lerena.

**Actriz de Reparto:** ROSITA BAFFICO, por "El Herrero y la Muerte".

**Escenógrafo:** OSVALDO REYNO, por "Prometeo Encadenado".

**Vestuario:** NELSON MANCEBO, por "Prometeo Encadenado".

**Luces:** CARLOS TORRES, por "César y Cleopatra".

**Ambientación Sonora:** FEDERICO GARCIA VIGIL, por "Prometeo Encadenado".

**Autor Nacional (Premio "Alejandro Peñasco"):** CARLOS MANUEL VARELA, por "Los Cuentos del Final".

**Revelación del Año (Premio "Enrique Guarniero"):** CARLOS PIRELLI, como escenógrafo y diseñador de vestuario.

**Espectáculo Extranjero:** BODA BLANCA, del Teatro Planeta de Buenos Aires.

**Premio "Cyro Scosería", a la personalidad destacada del trienio:** ALBERTO CANDEAU.

Además de estos reconocimientos, se otorgaron también diplomas de mención especial a: Grupos Teatrales de la Asociación Cristiana de Jóvenes, al Encuentro de Teatro Joven; al Grupo Teatro Encuentro; al Pequeño Teatro de Durazno y al Teatro de Paysandú.

#### MOTIVOS DE PARTICIPACION

Es muy cierto que un premio o galardón, mismo una opinión, no constituyen, a los efectos de un artista que se precie, mayor estímulo de consideración que lo que él mismo puede pensar y sentir de su hacer. Estimar que la calidad se determina kantianamente por el juicio de terceros, es creer en una autoridad que ni existe ni de-

bería ejercerse y que, en la mayoría de los casos, por la propia diversidad de vertientes y naturalezas, no siempre resulta coincidente con otras de similar motivación.

Pero es verdad, sin embargo, que el pronunciamiento mancomunado y serénamente elaborado de unos cuantos, bien puede constituir un serio elemento de reconocimiento para determinados tipos de hacer. Se dirá —y lo entendemos— que a veces ese reconocimiento no refleja, con todo, los merecimientos que debería; más, igualmente, no se podrá dejar de conceder que aún cuando no precisamente acertado, ese juicio —que ciertamente es representativo— tiende a reflejar con fidelidad el gusto, la tendencia, el criterio y la voluntad de una época.

Por eso mismo —más que nada— adquiere especial importancia este reciente acto de la **Sección Uruguaya de Críticos Teatrales** (filial UNESCO), en el cual se buscó sintetizar en sus grandes líneas la labor de un año teatral. Pues, en definitiva, y con todas las salvedades que se le quieran hacer, son eventos de esta naturaleza los que dejan fijados para la posteridad los momentos determinantes de una época, ya que, como se sabe, el teatro es el más efímero de los legados artísticos en virtud de su propia esencia, que no acepta quedar registrada en otro lugar que en la memoria.

Confesamos que al principio no pudimos menos que mostrarnos con un cierto escepticismo ante la perspectiva de asumir participativamente la responsabilidad de juzgar a modo de balance y en presencia de colegas las actividades de este año. Tanto la manifiesta diversidad de opiniones —correspondiente lógicamente a la diversidad

de rúbricas— como la responsabilidad enorme frente a todo el medio cultural, creó en muchos de nosotros algunos reparos de conciencia frente a la posibilidad de sellar en un sólo trazo la variedad de actividades que tuvieron lugar en nuestros escenarios.

Pero el pensamiento de que esa era una forma de aportar estímulo real —y no mera concesión— al hacer teatral y a su gente, y la promesa de que era también una manera de unir en torno a intereses comunes la cordial disparidad de los críticos, fueron motivos más que suficientes para inclinarnos en la colaboración de ese movimiento que marcó, desde su mismo inicio, un hito de renovación en nuestro ambiente.

De tal manera, entonces, no podemos menos que congratarnos por esta nueva época que se abre para el teatro nacional. Y ello, porque esperamos que de la misma surjan nuevos incentivos y se confirmen los conocidos valores que desde siempre hicieron de nuestro teatro un fenómeno de singular y dilatada significación cultural.

En lo que respecta al comentario específico de los premios otorgados, cabe señalar por último, que el mismo se habrá de realizar en las proximidades de fin de año.



Montevideo, jueves 24 de diciembre de 1981

La Comedia Nacional por Jaime Yavitz

## "Estamos en crisis, por suerte"

¿Que tal ha sido este año para la Comedia Nacional?

—Ha sido un buen año, sin duda. Por lo pronto hemos logrado que el público respondiera favorablemente y que, a su vez, se acercara un nuevo público. En términos de datos le puedo decir que hemos aumentado en un 250 por ciento el número de espectadores con respecto al año pasado.

La Sala Verdi es un ejemplo elocuente de ello.

Duplicó su afluencia de público, y pasó a convertirse en una sala exitosa en casi todas las obras que puso en cartel.

Durante el año debió colgar 30 veces en su boletería el cartel "Localidades Agotadas", que es por cierto un gran indicador de lo que digo. Por otro lado, además creó una corriente de público, cosa que antes no tenía de manera definida.

En resumen, pues, creo que ha sido un buen año. Máxime cuando también hemos logrado resultados en el plano interno a través de una reorganización del trabajo que ostensiblemente favoreció el funcionamiento general de la institución. Pienso, además, que la presencia de nuevos actores y directores fue un aspecto que dinamizó las relaciones y también contribuyó a los méritos apuntados.

¿Cuáles fueron las virtudes más evidentes de la Comedia Nacional?

—En primer lugar, el haber logrado que las obras de autores nacionales tuvieran muy buen nivel y resultaran tres grandes

Desde hace un año es Director Artístico de la Comedia Nacional. Con una conceptuosa labor anterior de actor, director y docente, Jaime Yavitz procuró hacer de esta nueva responsabilidad que asumió algo igualmente significativo a su rica trayectoria.

Los resultados los evalúa él mismo: cantidad de públicos, éxitos alcanzados, artistas convocados, comprensión lograda. El motivo de este reportaje era precisamente ese.



éxitos.

No menos importancia, a su vez reviste el hecho de haber convocado públicos jóvenes que hasta entonces eran extraños al teatro y que demostraron especial entusiasmo por nuestras actividades. El caso de "Barranca Abajo" es significativo en

este sentido: batió records de boletería y se convirtió en un verdadero evento popular.

¿Cuál fue la principal dificultad que enfrentó la institución?

—El tratar de mantener un alto equilibrio artístico entre las dos salas, hacer

que dos elencos guardaran la misma homogeneidad de calidad y de nivel sin que se debilitaran mutuamente. Creo que ese es un aspecto que aún no hemos resuelto y que constituye todo un problema. Una de mis metas es, precisamente, lograr la superación satisfactoria de esta cuestión.

¿Qué hecho señalaría como el más destacado del año en la esfera de la Comedia?

—Creo, absolutamente, que la reincorporación de Alberto Candeau fue decisiva para los éxitos y para la salud de la Comedia Nacional. Su presencia no solo es importante a los efectos estrictamente artísticos —donde es impudorable— sino en el plano interno, porque tanto en lo humano como en lo técnico es respetado y admirado, y eso, como se sabe, beneficia sensiblemente el nivel y el entusiasmo de trabajo.

Por otra parte, pienso que también la incorporación de directores ajenos al staff fue una buena prueba para la Comedia, pues le demostró que tenía disciplina, calidad y buen criterio de labor.

¿En que punto están las relaciones entre la Comedia Nacional y el SODRE sobre el uso del Teatro Solís?

—Mire, yo he tenido varias reuniones por el Presidente del SODRE y sus asesores con la intención de buscar formas de funcionamiento que no entorpezcan a los respectivos institutos.

En las mismas, ambas partes hemos concluido en la necesidad de coordinar fechas y de hacer todo lo posible —dentro de lo dado— para no creamos mayores problemas.

La situación es que el SODRE no puede dejar de funcionar, pues su labor, al igual que la que desempeña la Comedia, es parte importante de la cultura del país. De manera que nosotros no mantenemos al respecto una postura intransigente sino realista. Máxime ahora cuando tenemos el anuncio de que quizá para 1983 el SODRE tendrá su sala.

En el plano inmediato, le puedo decir, estamos instrumentando la mejor forma de funcionamiento.

En su opinión, ¿qué es lo que está necesitando la Comedia Nacional?

—Sigo con la pregunta anterior: es necesario contar plenamente con el Teatro Solís. El SODRE mantiene en esta sala una serie de actividades, amén de las presentaciones de elencos o artistas extranjeros que ocasionalmente se contratan. Lo cual hace que la Comedia no pueda trabajar con toda la disponibilidad deseada.

En otro orden de cosas, creo que la Comedia necesita un poco de nuevos aires en sus esferas actorales, que necesita que muchos de los que trabajan con las primeras figuras estén, dentro de una razonable proporción, a su nivel. Para eso es que hemos abierto un concurso de actores que esperamos tenga la receptividad necesaria en nuestro medio y, finalmente, la Comedia Nacional pueda exhibir un elenco homogéneo.

¿Tiene la Comedia Nacional alguna perspectiva de mejora en su actual estado institucional?

—La Comedia tiene un reglamento y una forma de trabajo que se va depurando. En ese sentido creo que el papel de la Dirección Artística es muy importante —y lo digo en gran parte por la labor que me precede— ya que contribuye a comprender e interpretar, a sintetizar y a transmitir.

En estos momentos mantenemos un vivo diálogo con los actores para lograr que en todos los campos el trabajo rinda y redunde en el beneficio general. Pienso, con todo, que las cosas irán mejorando cada día más, pues todos creamos y tenemos esperanzas en lo que estamos haciendo.

¿Que proyecto de programación tiene previsto?

—La Comisión de Lectura y yo hemos leído muchas obras. De entre ellas, seleccionamos 12 para, a su vez, definir la programación final del año 82. Como se comprenderá de parte de un elenco oficial, el repertorio debe ser ecléctico pues tanto por disponibilidad como por obligación hacia la comunidad, hay una serie de temas y obras que deben presentarse.

De lo visto hasta ahora le puedo destacar "La Muerte de Danton", de Büchner;

"Amadeus", de Shaffer; "Las Tres Hermanas", de Chejov; "Madre Coraje", de Brecht; "La Casa de Bernarda Alba" de García Lorca. Entre los autores nacionales tenemos a Denis Molina, Alberto Paredes, Carlos M. Varela y Wilfredo Jiménez un autor cuya obra entusiasmó muy especialmente a Alberto Candeau: "La Pasión de Florencio Sánchez".

¿De que trata?

—Es un homenaje, pero no un mero homenaje al formidable artista que fue Florencio, sino al hombre heroico que quiso ser, al personaje que se entregó a su pasión, a su creencia y a su destino con admirable arrojo y honestidad. Esta obra recupera ese perfil básico que el gran dramaturgo nos legara y que a veces, injustamente, se olvida un poco.

¿Por esa programación, piensa invitar artistas?

—Aclaramos que esos títulos son casi seguros, pero no son definitivos. Respecto a la pregunta, sí, pensamos invitar a gente que puede encajar muy bien en papeles de estas obras, a gente que puede dar el detalle de lo que ahora falta. Queremos que la Comedia Nacional nuclea lo mejor del teatro, que sea algo así como la selección uruguaya de teatro. Y creo que podemos lograrlo.

¿Cómo ve al teatro Nacional?

—Por un lado lo veo sensiblemente revitalizado de públicos y de actores nuevos, lo cual me parece muy importante. Pero por otro lado, no menos significativo, lo veo estancado. Se diría que el actor uruguayo no tomó conciencia que se ha quedado meramente en la faz intuitiva de su hacer; una faz que, claro está, puede darle resultados geniales, pero que no alcanza.

Pienso que el actor nacional debe tecnificarse, tomar conciencia de las herramientas expresivas que maneja y no abandonarse solamente a interpretar lo que cree de su papel.

Ahora bien, en términos genéricos, creo que el teatro uruguayo está en crisis... por suerte. Pues ello nos lleva a todos a tener conciencia de la responsabilidad que nos cabe y a ajustar nuestros esfuerzos. No lleva a cumplir el papel que nos exige más y nos da más.

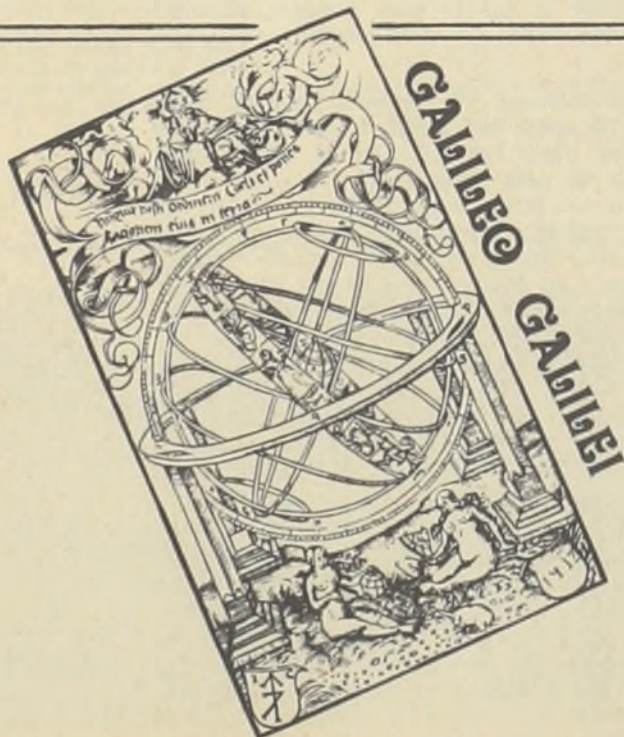
## GALILEO GALILEI

FICHA TÉCNICA

de Bertolt Brecht - Traducción Mercedes Rein  
13 Cuadros en 2 Partes

### REPARTO POR ORDEN DE APARICIÓN:

ROBERTO FONTANA	Galileo Galilei
BERNÍ DARDEL	Andrea, hijo / Comte de Médici (gran duque de Toscana)
ZORAIDA NEBOT	Sra. Sarti, Ana de Savoy de Galileo y madre de Andrea
JORGE CERCHIARO	Ludovico Marsili / Astrónomo florentino / Funcionario Romano
BIMBO DEPAULI	Prioni, secretario de la Universidad de Padua / Monje romano / Cardenal Barberi después Papa Urbano VIII
WALTER SPERANZA	Sigismondo, amigo de Galileo / Monje romano / Vatel, concertista
ANA ROSA	Virginia, hija de Galileo
WALTER MARASCO	Federzoni, pulidor de lentes y colaborador de Galileo / Monje romano / Secretario notarial
JUAN JONES	El tibetano monje de Florencia / El Cardenal Inquisidor, regidor de la República de Venecia
CARLOS MACIÚ	Mayordomo / Cardenal muy viejo / Cardenal Bellarmine / Musico
DIEGO RÓVIRA	Andrea, adulto / Clavero, primer astrónomo del Colegio Romano / Comte de Médici adulto
HECTOR MANUEL VIDAL	Fulgencio, el pequeño monje



# *preguntas* *a Luis Batlle*

*Hablamos quedado en encontrarnos el sábado pasado a las 4 de la tarde, después del ensayo con el Cuarteto Anglo. Soplaban un viento fuerte alrededor del Palacio Salvo que entriaba el calor de estos días de transición hacia la primavera. A pesar de los múltiples compromisos en sus pocos —poquísimo— días en Montevideo, llegó puntualmente, con la partitura del Quinteto de Dvorak bajo el brazo, obra de la que tocaría su parte de piano en el concierto de esta misma noche. Jovial, alegre, comunicativo como siempre, con ese aire informal que caracteriza toda su presencia y su conversación. Subimos a CX 30 —que nos había cedido gentilmente su estudio de grabación— y allí conversamos de todo un poco.*

*Lo que dice un pianista famoso, que además lleva un apellido ilustre, podría tener relativa importancia, si no fuera además un estudioso de los problemas teóricos, educativos y sociales que plantea el arte musical. Por eso lo que dice Luis Batlle Ibáñez interesa y aquí damos al lector una síntesis de dos plenas horas de conversación.*

—El próximo 18 de setiembre se cumplen 10 años del incendio del Sodre sin que se haya reconstruido la sala, ¿qué piensa de esta situación?

—Es un fiel reflejo de la situación: un gran agujero desde todo punto de vista. Sería muy lindo, es cierto, que se reconstruyera y se hiciera una buena sala, pero si le voy a ser sincero, sacando la parte sentimental del Estudio Auditorio en el cual me formé desde que tenía 3 años cuando iba todos los sábados a los conciertos de Erich Kleiber y Fritz Busch, el Sodre, no me da ni frío ni calor, porque, ¿qué significa reconstruir el Sodre? Porque pueden hacer un edificio más o menos bien, pero el edificio funciona si hay gente que lo hace funcionar. Así que lo del edificio es una cosa secundaria. Hay que tener gente que funciona, una orquesta que funciona, un sistema que funciona para llevar cosas al interior, una radio que funciona, y bueno... nada de

esto funciona. Así bien poco significa reconstruir el Sodre.

—Hace 9 años que usted no toca con la OSSODRE, ¿a qué se debe?

—A que desde el año 1972 no me contrataron más, pero tampoco yo tengo razones para tocar, ni siquiera sentimentales, porque la orquesta del Sodre ya no es lo que era. Yo no tocaría con la orquesta del Sodre de ninguna manera.

—Con su apellido y, según se dice, por sus condiciones, ¿por qué no se dedicó a la política?

—Porque no tengo condiciones.

—Sin embargo todo el mundo dice que sí.

—Justamente porque no he actuado, entonces, creen que tengo. Me dejan actuar y verán que no tengo ninguna.

—¿Le parece que es así?

—Mire, no hay como la propaganda. Un buen día mi padre conversando con unos amigos dijo: "Luis tiene unas condiciones bárbaras para la política". Y bueno... debilidades de padre. Después el que se encargó de eso fue mi hermano. Mi hermano siempre dice que tengo condiciones para la política. No tengo, pero me gusta. ¡Cómo no me va a gustar!

—Su hermano va a todo sus conciertos, ¿va a escuchar música o va a escuchar al hermano?

—Espero que a las dos cosas. A él le gusta mucho la música, tiene sensibilidad. Pero yo no diría que es una lástima que no se haya dedicado a la música, es mejor que se haya dedicado a la política.

—¿Qué opina de Ronald Reagan?

—No le tengo ninguna simpatía ni a él ni a ninguno de sus colaboradores. Intenta darnos un mazazo en educación. Quiere reducir la ayuda a lo cultural porque quiere poner más plata en armamentos.

---

**Entrevista exclusiva para OPINAR**

Con Graciela Lassner

# Conversación con una cantante

La trayectoria artística de la mezzosoprano Graciela Lassner se ha caracterizado siempre por la seriedad con que encara cada una de sus presentaciones —ya sea en el repertorio de cámara como en la ópera— donde siempre es posible apreciar como su voz se apoya en un sólido conocimiento de la partitura y en una amplia cultura que le permite encarar la interpretación con solvencia. Pensamos que a los lectores les interesa qué piensa, qué opina un artista de su propio arte, cuáles son sus ideas sobre su profesión, por eso entrevistamos a la destacada cantante, que además de ser una de las primeras figuras del arte lírico nacional, es una persona cuyas opiniones importan. Conversamos largamente en un café de Pocitos y de esa charla damos aquí una síntesis.

**¿Cuál es el registro de su voz y qué características tiene?**

—Soy una mezzosoprano liviana. Es una cuestión de "peso" de la voz. Es un tipo de voz más mozartiana que verdiana. Me queda mejor el Cherubino de Las Bodas de Fígaro o Charlotte de Werther que una mezzosoprano wagneriana. Eco no quiere decir que no tenga graves, por ejemplo, como para hacer cualquier cantata de Bach que necesita graves, o La Pasión Según San Juan.

**¿Siente preferencia por hacer ópera o música de cámara?**

—Me gusta hacer ambas cosas. Pero me considero una cantante más de oratorio y música de cámara y sólo de cierto tipo de ópera. Son cosas distintas. El oratorio requiere más línea de canto, la ópera más fortaleza. En cuanto a la música de cámara hago de todo tipo, menos dodecafónica pues considero que destroza la voz.

**—Algunos cantantes, aunque hagan las cosas bien, no logran comunicarse con el público emocionalmente. ¿Qué opina al respecto?**

—La comunicación con el público es al-

go importante y difícil de alcanzar. Yo por ejemplo, hago un gran esfuerzo y me aprendo las partituras de memoria, no estoy con ellas delante en un concierto de cámara. Necesito concentrarme para transmitir sentimiento y no lo puedo hacer con la partitura en la mano, pienso que la expresión tiene que estar toda en la voz, en el rostro, en la música, en la utilización de algunos recursos faciales y no distraerse en nada.

**—¿Es importante una formación teatral en el cantante de ópera?**

—Sin duda. Pero no siempre el cantante de ópera tiene una formación cultural y teatral. Yo tuve la suerte de formarme en los Estados Unidos y pude recibir una formación completa. Entre los cursos que hice fueron los de expresión corporal y pantomima.

**—¿Usted ha mencionado algo importante: no siempre los cantantes de ópera tienen una buena formación cultural. ¿A qué se debe?**

—No siempre el que tiene condiciones para la ópera procede de un medio cultural adecuado. Esto desgraciadamente hace muchas diferencias, inclusive para triunfar o no triunfar. Si no se tiene idea de idioma o estilo, si no se tiene una base cultural amplia, es casi imposible que solamente con una buena voz pueda triunfar.

**—¿Cómo ve usted la situación del cantante nacional?**

—Pienso que dentro de todos los males la lírica nacional ha mejorado puesto que se han hecho más óperas. Hay más movimiento, más posibilidades. Pero la situación del cantante nacional sigue siendo mala. En primer lugar, no hay buena formación, no hay en el país maestros de canto. Por esta razón resulta difícil formar una nueva generación de cantantes. Como consecuencia de esto no hay gente preparada para la escuela de ópera del SODRE y esto hace a su vez que las posibilidades que da el SODRE sean pocas. Por otra



parte el problema económico es muy grave: se denigra al cantante nacional con lo que se le paga, comparado a lo que se le paga al cantante extranjero, a quien para el mismo papel en la misma categoría artística se le paga cuatro o cinco veces más. Además al cantante extranjero se le paga en el acto, el nacional demora tres o cuatro meses en cobrar.

**—¿Cuáles serán sus próximas presentaciones líricas?**

—Este año hice Sansón y Dalila. Espero hacer próximamente una serie de conciertos en el Este durante la temporada de verano con obras de autores americanos. El tres de abril del año que viene voy a cantar Romeo y Julieta de Berlioz en Río y la Segunda Sinfonía de Mahler, ambas bajo la dirección de Isaac Karabitchewsky... y tal vez pueda el año próximo cantar el Werther.

LUIS BATTISTONI

«Nada tenemos que esperar  
sino de nosotros mismos.»

Artigas

# Diez preguntas "desagradables"

El Núcleo Música Nueva dio su concierto número 200 en la sala 2 del Complejo Cinemateca. Este número redondo está significando toda una trayectoria donde se perfila qué es lo que hacen, dicen y piensan las nuevas generaciones de compositores uruguayos reunidos en el NMN. El programa se integró con una breve antología de la música electroacústica, una especie de panorámica retrospectiva, con obras y autores del Núcleo: Leo Masliah: La construcción (1979). René Pietrafesa: Estructura I para cinta magnética (1976). Fernando Condon: Sulana wanka (1981). Graciela Paraskevaldis: A entera revisión del público (1978/81). Carlos Da Silva: Así nomás (1976). Carlos Pellegrino: Trovatura (1979). Coriún Aharonián: Gran tiempo (1974). Los conciertos del Núcleo tienen cierto aire informal, (en el buen sentido de la palabra). Se evita a conciencia todo espectáculo almidonado y ceremonioso al estilo tradicional y un público mayoritariamente juvenil, entre sorprendido y atento, hace sus primeras armas en el lenguaje de la música contemporánea. Por esta vez, y tratándose de una ocasión especial, nos pareció que mejor que el comentario crítico "tradicional" era indagar qué pensaban los presentes, qué actitudes tomaban con respecto a las propuestas musicales del Núcleo. De esta pequeña indagación hecha antes, durante y después del concierto surgieron estas preguntas "desagradables" que le hicimos a tres integrantes del Núcleo, quienes contestan a título personal, puesto que el grupo no impone ninguna orientación a sus miembros.

1. — ¿No les parece a esta altura bastante ingenuos y desgastados los movimientos de vanguardia?

Coriún Aharonián: —Se supone que la vanguardia es una actitud normal, permanente y sana en todo momento histórico. Para que la historia exista tiene que existir vanguardia. Si sólo existe retaguardia se muere la historia, se termina.

2. — ¿Qué es lo que quiere el Núcleo y cuáles son los resultados?

Coriún Aharonián: —Los resultados en lo que se propone el Núcleo es simplemente la difusión de la creación musical actual, que es una necesidad de toda sociedad sana: conocer lo que está produciendo en su momento histórico y especialmente en el propio medio cultural. La única manera de encontrarse a sí mismo es a través del autoconocimiento, y el conocimiento de los propios creadores es fundamental. Estos son los objetivos.

3. — ¿Detrás de tan grandes propósitos y de tanta búsqueda experimental no se estará ocultando en forma elegante la falta de creatividad?

Coriún Aharonián: —Eso es difícil de determinar a priori o en el momento. Es difícil saber en el momento en que vivían Sallieri y Mozart quién era de vanguardia y quién era un conformista estúpido, aún cuando tuvieran los favores del emperador de turno. Sallieri no existe históricamente. Mozart, que murió mucho antes que Sallieri, es el único que quedó de los dos. No se puede establecer entonces ahora. Lo que tenemos que dar es la posibilidad que los Sallieri y los Mozarts se expresen, se comuniquen con el público y después el público —aquellos a quienes está destinado el producto artístico— dirá su palabra. Y para esto no hay ningún apuro.



4. — Si hay en el Núcleo una propuesta estéticamente válida, ¿cuáles son sus características?

Coriún Aharonián: —El Núcleo no tiene actitudes selectivas a priori, no establece juicios de valor, sino que trata de apoyar todo aquello que tiene un mínimo de nivel de calidad técnica y solvencia profesional, en el caso nacional, y de reconocimiento en el medio musical, en el caso extranjero, le guste o no le guste a sus integrantes.

5. — Los conciertos de Núcleo dan la impresión de ser muy cerebrales pero con poca emoción. ¿Qué dicen al respecto?

Fernando Condon: —No hay cerebralismo en los conciertos del Núcleo. Lo que hay es una actitud no demagógica distinta a la actitud tradicional del espectáculo. Esto es un poco riesgoso porque existe una cierta complejidad de "circo" entre el público y el escenario que es un vehículo de comunicación al cual estamos acostumbrados. Al tratar de librarnos de estos hábitos de concierto, al intentar quitarle esa parte de espectáculo, puede parecer que se cierran los canales de comunicación. No creo que haya cerebralismo. Hay cierta informalidad bien entendida. Son compañeros, músicos, intérpretes, que están actuando. Creo que la emoción está dada por el lenguaje musical.

6. — La música electroacústica usa medios técnicos sumamente caros para las posibilidades de nuestro país. No seguiremos por esta razón artísticamente retrasados con respecto a los países desarrollados?

Fernando Condon: —La tecnología es cada vez más barata y por lo tanto existen cada vez menos distancia con países más adelantados. El problema que creo importante es que todavía existe el mito, la "magia" de los aparatos. Se pueden hacer obras con muy pocos aparatos (un micrófono, dos grabadores y las posibilidades elementales de una mezcla). Se pueden conseguir resultados no tan sofisticados ni tan perfectos pero con un contenido expresivo igual o mayor. No es necesario un gran estudio.

7. — Si cuesta realmente mucho educar la sensibilidad para formar oyentes de los grandes clásicos, ¿cómo pretenden lograrlo con la música que ustedes producen?

René Pietrafesa: —Para ello sería importante tener el apoyo de los medios de difusión como la radio o la televisión, y no lo tenemos. En cuanto a los conciertos no queremos hacerlos como los conciertos tradicionales en los cuales pasamos las obras, la gente aplaude, y se terminó el asunto, sino que tenemos que tener una actitud didáctica, hacer el esfuerzo de ir dando pauta, guiando a la gente, mostrar cómo fue el camino que nosotros mismos hicimos, que bastante complicado es. No digo que el público entienda o ame lo que hacemos, pero sí que empiece a comprender que es necesario una actitud diferente. Lo que importa es esa actitud diferente, de apertura a un tipo de música que no conocemos y donde se puede proyectar un montón de cosas de nuestras propias personas que de pronto no sabemos bien qué es, pero que es interesante. Es una especie de búsqueda de nosotros mismos, de esa identidad que nos cuesta tanto encontrar a los latinoamericanos. La sensibilidad es lo que me apasiona particularmente, es quizás por el lado que nos podemos comunicar, y no por el lado racional o más intelectual. Por eso hago el esfuerzo de componer a nivel expresivo.

8. — ¿Por qué se "explican" las obras antes de la audición?

Coriún Aharonián: —En general los compositores le disparamos a las explicaciones de las obras porque muchas veces no sirve para nada. Preferimos que el auditor oiga. El problema es que el auditor nos exige casi siempre la introducción explicativa. Sabemos que no sirve, lo único que se va a producir es una actitud especulativa del auditor, un desconcierto enorme y la no percepción del fenómeno expresivo. Sólo se puede pretender "entender" algo después que me he habituado a ese algo, a ese lenguaje. ¿Cómo puedo pretender que yendo a un primer concierto en mi vida pueda salir haciendo juicios de valor? ¿Qué es lo que pretenda entender? ¿Qué es lo que se "entiende" de la Quinta Sinfonía de Beethoven? ¿Se imaginan a Beethoven saliendo de un concierto y que alguien le diga: "¿Me puede explicar la Quinta Sinfonía?"

9. — Un joven delante mío se levantó en el medio del concierto y se fue diciendo: "Esto no es música". ¿Qué responden a esto?

Fernando Condon: —Si dice "esto no es música" debe saber lo que es música. Por lo general con esa expresión se refieren en primer lugar a nuevas formas de tocar los instrumentos tradicionales y en segundo lugar —y es lo más común— se dice con respecto a la música electroacústica. Este es un problema muy viejo respecto a todas las formas renovadoras de la música. Acordate de las barbaridades que se decían de nuestro sagrado Beethoven que fue agredido con epítetos que hoy no se usan. Ni hablar de Berlioz. O de Wagner, que recibió términos de una grosería inconmensurable.

10. — Después de todo, ustedes son una élite minoritaria porque los que en realidad se consume en gran escala es la música del pasado.

Coriún Aharonián: —Esto es un problema en música y en toda forma de arte, sobre todo desde que se ha establecido un consumo museístico del pasado. Antes se consumía el presente. En la época de

Bach se consumía Bach y no Palestrina, no porque no fuera bueno. Es la forma normal de toda sociedad normal. Sólo en situaciones excepcionales se da el consumo museístico. Hoy se va cada vez más al consumo del pasado, cada vez más atrás. Esto no es típico de una sociedad sana. Aún las sociedades que viven formas culturales más estacionarias, manteniendo la tradición cultural, esa tradición es renovada día a día. No se es-

tablece un modelo inamovible del pasado sino que es cambiado por la tradición oral, con lo cual se cambia en cada transmisión. Hay un trabajo muy importante de Nicolai Harnoncourt, cuyo "negocio" es el cultivo del pasado. Cuando recibió el codiciado Premio Erasmo hizo un discurso ejemplar analizando qué es lo que pasa con el consumo del pasado musical. En ello no sólo hay una negación del presente sino también del propio pasado,

porque ese pasado no se está consumiendo con el signo de su momento histórico al que pertenecía, sino despojado de todo su valor semántico, de su momento histórico, con lo cual pasa a ser un fenómeno cultural sin ninguna incidencia socio-cultural presente. Pasa a ser un hecho complaciente, cosa que no fue en su momento.

LUIS BATTISTONI

## aportes, BOX 760, 220 07 LUND.

OPINAR, 20 de noviembre de 1980

Con Enrique Hetzel

# ¿Está muriendo el jazz?

La importancia del jazz como uno de los aportes más originales a la historia musical de nuestro siglo, ni se discute. Pero, ¿qué pasa en el momento actual con el jazz? Para saberlo, estuvimos con Enrique Hetzel, arquitecto, 42 años, conocido especialista en jazz, conferencista, crítico, periodista, conductor del programa radial "El jazz y sus intérpretes", a quien le preguntamos:

—¿Hay creación jazzística en la actualidad o el jazz está muriendo?

—La improvisación en jazz es fundamental —el músico creador e intérprete al mismo tiempo—. En este sentido individual hay permanente creación jazzística y va a seguir hablándola porque el jazz se toca en todas partes del mundo y en todos los estilos que existen desde principios de siglo: Rag-time, New Orleans, Dixieland, Swing de gran orquesta, Be-bop, Free-jazz, Jazz-rock, etc. El jazz contiene una gama de posibilidades armónicas tan amplias que permite encaminar la creación en muchos sentidos.

—¿Pero hay creación en cuanto a estilo?

—Lo último en cuanto a estilo ha sido el jazz-

rock pero está agotándose. Se mantienen algunas personalidades que apuntan a la búsqueda de nuevos estilos que todavía no se han concretado.

—¿Y los jóvenes no aportan nada nuevo?

—Los jóvenes egresados masivamente de las universidades norteamericanas, más que nada son excelentes técnicos instrumentales, pero no son verdaderos creadores. Hay excepciones, es claro.

—La influencia del jazz ha sido muy importante en grandes músicos de nuestro siglo como Ravel, Stravinski, Milhaud y ni qué decir en los americanos como Gershwin, Copland, Bernstein y muchos más, pero, ¿el jazz ha sido influido a su vez por la llamada música clásica?

—La "Hard Stream Music" (Tercera Corriente Musical) de los años 50 aportó la idea de vincular las formas de la composición culta —como fugas, preludios, etc.— a la instrumentación jazzística, amalgamándola con el ritmo, la improvisación y la sonoridad particular del jazz. Por ejemplo, las composiciones y ejecuciones de George Russell, John Lewis o Gunther Schuller. También encontramos los solistas que trasponen los temas clásicos a la ejecución jazzística como Jacques Loussier con Bach o Eugene Clehro con Chopin.

—¿Qué pasa en el Uruguay actual con el jazz?

—No pasa nada. Hasta 1960 con el Hot Club de Montevideo y algunas orquestas de jazz, éste se cultivaba. Pero con la llegada del rock and roll, los Beatles, Elvis Presley, la juventud se volcó masivamente a la guitarra eléctrica. Igualmente hay programas radiales y conciertos de jazz que atraen cierto público. Pero son golondrinas que no hacen verano. También se importan buenos discos de jazz y en lo nacional se editan aquellos músicos que se pueden vender fácilmente, como Louis Armstrong, Duke Ellington, Benny Goodman y las grandes bandas, discos que compran, por razones nostálgicas, la gente madura, que ballaba con "Serenata a la luz de la luna", "Ciribiribim" o "Mejilla a mejilla", pero no se encuentra nada de Ornette Coleman, Roland Kirk, Cecil Taylor, Anthony Braxton, Charlie Mingus, Eric Dolphy y otros genios creadores del jazz de vanguardia.

# La cultura del disco y sus rayaduras

El sonido grabado ya es centenario y tal vez aún hoy no se tenga precisa conciencia de su impacto en la historia de la música y de los cambios cualitativos, producidos en todos los aspectos —creación, interpretación, comercialización, gustos del consumidor, industrialización— de la música. El disco de 78 revoluciones, luego el long-play y el cassette, cambiaron totalmente los hábitos musicales de siglos constituyéndose en nuestros días en uno de los fenómenos típicos de la industria cultural, propia de la sociedad de consumo masivo.

No hay que ir muy atrás en la historia para encontrarlos que la música se hacía primero para entretenimiento de reyes y príncipes en el marco de sus regios palacios, donde el músico era sólo un sirviente algo más calificado. Luego del sacudón de la Revolución Francesa pasó de los salones de la aristocracia a los teatros de la burguesía culta, cuyos hábitos persisten entre nosotros. Hoy la música llega a domicilio y es parte de la intimidad familiar, un ingrediente doméstico más, como la mesa de cocina. Ir a la sala de conciertos se transforma cada vez más en una excepción —todo gracias al sonido grabado— cuya penetrabilidad cultural masiva es sin duda el mayor cambio producido en la historia de la música.

Hoy podemos escuchar en nuestros cada vez más sofisticados equipos de música, todas las veces que se nos antoje, un cuarteto de Mozart, grabado en un disco cuya perfección técnica en la reproducción del sonido es cada vez mayor. Pero en la época de Mozart, escuchar una vez ese mismo cuarteto, era un acontecimiento único, que si no se hacía para el noble señor de turno, se hacía en la reunión familiar, donde los músicos alrededor de una mesa tocaban acompañados por unas buenas jarras de cerveza. La música era en vivo, de consumo inmediato y perecedero. A ninguno de los grandes clásicos se le ocurrió que estaba componiendo para la eternidad. La audición musical dejó de ser un acontecimiento único, en vivo, restringido, para convertirse en reiterada, masiva, manipulable por todos.

Pero la cultura del disco trae problemas nuevos. Quién no ha discutido si es más valiosa la audición en vivo con sus imperfecciones pero con la presencia humana del intérprete o la perfección del disco del cual sabemos que generalmente se arma tomando los mejores fragmentos de las decenas de veces que registra la misma obra el intérprete en el estudio de grabación. Pero este problema es sólo para exquisitos al lado de la importancia económica y cultural que tiene esta industria sin humo, de las enormes fuerzas y de los intereses que se mueven con relación a contratos de los intérpretes, estudios de grabación, distribución, difusión, promoción.

Si todo esto es válido en la música llamada clásica lo es mucho más en la popular, donde se alzan de la noche a la mañana imperios económicos basados en una canción pegadiza o en un mediocre cantante —por lo general analfabeto musical pero con atractivos sexuales— creando una insustancial moda. Y generalmente la moda pasa y los imperios quedan.

Pero de todos estos nuevos problemas —ya no tan nuevos y materia propia de la sociología de la música— tal vez el que más debiera ocuparnos es el de la internacionalización de las pautas de la cultura del disco. Si tenemos la sinceridad de observar a un joven de 18 años veremos

que no se plantean por lo general estos problemas. La cultura del disco —o del cassette y el radiograbador— es un hecho natural, incorporado, definitivo y no es tan deseable otra forma de audición musical, no hay un problema socio-cultural a tomar posición y resolver. No se trata de una actitud acrítica sino que simplemente ya ha nacido dentro de estas pautas culturales que son inherentes a su estilo de vida. La preocupación del joven medio o es más bien de tipo técnico, calidad del sonido grabado, características de los equipos reproductores o son simplemente discusiones sobre los gustos o preferencias musicales.

Resulta obvio reiterar la conclusión de que la manipulación de estos gustos y preferencias juveniles en función de intangibles intereses de grupos económicos, es uno de los más alarmantes problemas de la cultura y educación actual.

Los discos tienen rayaduras que no se oyen, interesados que no quieren oírlos y distraídos que ni se las imaginan.

—oOo—  
Tal vez sirva como ejemplo para detectar esas rayaduras que no se oyen, analizar concretamente qué pasa con la producción discográfica nacional en música clásica.

Tenemos actualmente en el país las siguientes empresas editoras de discos que vuelcan al mercado varios sellos extranjeros: Sondor (CBS, Telefunken, Music Hall); Clave (London, Decca, Tournabout); Gioscia (Emi, Angel, DGG, Archiv, Philips, Hispavox, Hellodor, Fontana); Apsa (RCA, Basff, Erato).

**Costos:** Las matrices que llegan al país tienen precios regulares, o sea es lo mismo solicitar una matriz recién editada que una matriz que cuenta con cinco años de antigüedad. La edición de cada disco clásico no excede las 300 placas con lo cual las empresas se cubren. Saben que en un período no muy largo van a agotar la producción. Esta modalidad sirve para amortizar los frecuentes clavos discográficos en el plano de la música popular donde es frecuente el título que se vende durante una semana y luego nunca nadie se acuerda que existió.

**Repertorio:** Ningún disco clásico editado en el país tiene menos de 6 años de hecchà la toma, es decir no tiene actualidad. El repertorio es absurdamente limitado, ya que haciéndose competencia con los mismos títulos en que los responsables de las distintas empresas suponen diferentes versiones, tendrán mejores logros y además se va a lo seguro, a aquellos títulos que ya está comprobado se venden. Gracias a este absurdo concepto descubrimos que en el ínfimo mercado discográfico uruguayo existen 8 versiones de los vales de Strauss, 4 de la novena sinfonía de Beethoven, 5 versiones de Las Cuatro Estaciones de Vivaldi, 2 de Lucía de Lammermoor de Donizetti, 5 del Bolero de Ravel. Sin embargo no existe en este momento a la venta ninguna versión de la Sinfonía Fantástica de Berlioz, de Pedro y el Lobo de Prokofiev, por mencionar algún título importante. Tampoco existen a la venta placas con el Concierto para violín de Beethoven y ni siquiera puede hallarse su popularísima Para Elisa.

**Obras de autor nacional:** Constantemente es requerida en las casas de discos una grabación de "Campo" de Fabiní, con fines educativos o por turistas en busca de la obra más famosa de este compositor. No se encuentra, como no se encuentra prácticamente nada de autor nacional.

**Música contemporánea:** Salvo los aportes del sello Tacuabé, no existe iniciativa de parte de los responsables de producciones discográficas para editar obras de autores contemporáneos. No existe en venta ninguna obra de Berg, Schoenberg, Hindemith, Messiaen, Poulenc, Janacek, Webern, Berio, Nono y se podría seguir la lista.

**Medioevo, Renacimiento y Prebarrocos:** Tampoco existen otros aportes que los hechos por el sello Tacuabé (5 placas). Si tenemos en cuenta la enormidad de títulos con que cuentan cada una de las productoras que funcionan en el país, esto es realmente increíble.

Las conclusiones saltan a la vista: a esta producción irregular, con enormes lagunas al lado de la reiteración de títulos, regida por precarias leyes comerciales, de difícil venta por el bajo poder adquisitivo del potencial comprador, le debe sonar extraño y lejano hablar de la importancia e influencia de una política cultural coherente. La cultura del disco entre nosotros tiene una rayadura muy especial: la pobreza discográfica y dentro de ella su incoherencia. Y esta rayadura parece que tampoco quiere oírse.

Luis Battistoni

## Trabajos de Amor

## Perdido

EL DIA **LS**

sábado 4 de setiembre de 1982

FINALMENTE, he aquí el primer largometraje producido por Cinemateca Uruguaya. Un conjunto de nombres importantes de la tarea cultural de nuestro país avalaba de entrada el interés propuesto por la iniciación de actividades autónomas de la Cinemateca, en el tan utópico sueño de la producción nacional. Había planteada de entrada —claro está— una amplia solidaridad respecto a la Cinemateca, que viene cumpliendo en los últimos años una extensa labor de difusión cultural a lo largo y a lo ancho del cine mundial. Todavía somos, gracias a ella, un país de cinéfilos, de gustadores y opinadores de cine que se pueden asomar, a través de su archivo, tanto a la novedad como a la reliquia. La expectativa por una producción nacional tenía entonces el sentido de una apuesta al futuro para esa actividad mixta —arte e industria— que viene negándosele al uruguayo por la falta de una estructura de producción viable. Pero, por otra parte era importante el riesgo artístico —y no sólo industrial— asumido por Cinemateca ya que hacer cine actualmente significa contar con un cine ya hecho por otros, que ha modelado la sensibilidad y la memoria y ha acostumbrado al espectador a ciertos hábitos perceptivos y narrativos. En ese sentido, es que el resultado de esta película uruguaya resulta especialmente frustrante: hay un umbral que separa el cine profesional del cine amateur por debajo del cual es bastante difícil la recepción.

Esta empresa se propuso cumplir con los requisitos de un cine profesional digno: un elenco de actores solventes, provenientes del teatro; una dirección (general y de actores) a cargo de hombres sólidos; un equipo técnico de experiencia en sus campos respectivos; un tema histórico capaz de concernir, por su interés, al uruguayo medio; un sentido común para elegir escenarios naturales y elementos de ambientación que colaboraran en el abaratamiento de costos y permitieran, como contrapartida, el despliegue de un friso natural apropiado para esta historia de materias y divisas. Es evidente, entonces, el esfuerzo, la seriedad y la dedicación de este conjunto de gente embarcada en la tarea de "volver a inaugurar" el cine nacional. Los resultados, en cambio, no se hermanan con los propósitos.

Mientras en Montevideo son asesinados, el mismo día, dos ex-presidentes de partidos opuestos (Venancio Flores y Bernardo Berro) una caravana de soldados lleva a dos matrones para ser juzgadas, es interceptada por la orden de ajusticiarios, debe enfrentarse, en un combate final, con los compañeros de los prisioneros y termina en una contienda tipi-

ca de la tierra purpúrea. Dos momentos de la historia grande y de la chica son puestos, así, en una tática interrelación, no sólo porque un mensaje malinterpretado a raíz de la muerte de Flores desencadena una matanza general, sino porque la sangre, la venganza y la irracionalidad parecen haber presidido buena parte de la historia uruguaya del siglo XIX, desde sus grandes figuras a sus protagonistas anónimos.

Había, entonces, un marco histórico prestigioso dentro del cual hacer circular, por alusión, la anécdota mínima de esta caravana de soldados a la que se incorpora, por azar, un abogado de la ciudad y que es seguida, de lejos, por la misteriosa figura de una mujer. Esa anécdota debía crecer hasta su estallido sangriento y modular, en su desarrollo, todos los micro y macroclimas capaces de tipificar lo "autoctónico", sin caer en el folclorismo. Había algo así como una cuerda tensada que llevar hasta su máxima presión: la presión de tono, pero a costa de una reiterada, lenta y "rellenada" narración.

En efecto, los indudables méritos en la fotografía (Humberto Castagnola), la ambientación (Reyno y Pirelli), el montaje técnico (Rodríguez Castro, Jorge Valencia, Oscar Gómez), la música (Carlos Da Silveira), no esconden la endeblez sintáctica de toda la narración, en donde el criterio de descarte de material inútil no parece haber sido la característica rectora. La lentitud de la primera media hora, en la que no llega a plantearse con coherencia el motivo central de la historia, es el producto del cansino asedio visual a los elementos de la realidad vistos desde la perspectiva folclórica.

Las carretas, el mate, la caldera, los rostros duros de los prisioneros y de los carreteros, los detalles camperos, en fin, parecen haber ocupado la atención prioritaria de una narración que debía acentuar las tensiones y las amenazas de violencia antes que dedicarse a registrar exhaustiva —y por lo tanto repetidamente— la escasa realidad física del entorno. Eso hace que, cuando se llega al tramo de la escena nocturna, en que alrededor del fogón se hacen cuentos de aparecidos que luego son refrenados por la incursión de un jinete "demoniaco", toda esa secuencia pierda concentración, no sólo por la dilatada exposición interna de la misma, sino por el laxo despliegue previo, que fatigó una atención que pedía condensación y funcionalidad. De la misma manera, pero por oposición, el sector último de la película, en el que aumenta la frecuencia de acontecimientos y disminuye la contemplación de "catálogo" de la realidad circundante, logra, al menos por contraste, un simulacro de agilidad. Las secuencias de los asesinatos en la

ciudad, envueltas en sepias diluidos, ayudan, a su manera, en la precaria articulación conceptual de la historia, si bien su ubicación dentro del relato tendría que haber sido más planificada, para que después éste reverberara en torno suyo.

Los méritos técnicos del montaje no ocultan, entonces, las debilidades formales del mismo, que no articula ni jerarquiza el material filmado, que da la impresión de haber sido incluido "in totum", sin renunciar a nada. Eso plantea, así, la debilidad mayor que de alguna manera provocó ese abarrotamiento de repeticiones, y que es la ausencia de un libreto claro y preciso.

Basado en un argumento de Rolando Speranza y adaptado por J. C. Rodríguez Castro y Héctor M. Vidal, el libreto de **Mataron a Venancio Flores** parece ser una de las claves del magro resultado de esta producción. Una fundamental confusión argumental preside el desarrollo narrativo, donde se disciplinan con dificultad motivaciones y conductas, y donde los personajes no han sido delineados en base a perfiles psicológicos sino más bien prototípicos. Eso, que podía ser una opción deliberada, se convierte en un yerro sustancial, porque allí estaba el personaje del abogado pidiendo un lugar conceptual en la historia, para ilustrar discursivamente los contrastes de mentalidades, ideas, ambientes, y que cuenta apenas con dos líneas de diálogo para plantear su espacio ideológico ("¿Ud. es blanco o colorado?" Radical. Si, ¿pero blanco o colorado?). Y allí está también el silencioso personaje de la mujer, cuya aparición al final está proponiendo una inclusión en cierta medida simbólica de su figura, como testigo de los acontecimientos, pero que no alcanza a superar el carácter gratuito y larvario de un símbolo demasiado forzado, y a la vez obvio. Sin "personajes", sin claridad expositiva para comunicar la anécdota básica, con una sintaxis desconcentrada, el filme logra recién en el último tramo captar auténticamente esa intensidad violenta de una contienda, de la que nadie salió vivo, así como no sobrevivieron, en la ciudad, ni Flores ni Berro, a la permanente y establecida guerra civil de nuestro siglo XIX.

Es, si, una primera película. El problema, en el cine, es la herencia de reglas y hábitos —que mayoritariamente implica calidades y triunfos— que condicionan la percepción y acentúan, en este caso, el carácter frustrado de este "western" uruguayo. Es, de cualquier manera, una experiencia a capitalizar como decálogo de equivocaciones, que testimonian, por la calidad objetiva del equipo la vía de propia superación.

A. Migdal

# Haciendo Camino al Andar

ACABA de empezar el segundo año del Curso de Cine para Niños organizado por Cinemateca Uruguaya y la revista "Colorín Colorado". No se trata solamente del establecimiento de un segundo nivel de aprendizaje para aquellos niños que ya cumplieron con la experiencia previa del primer año, sino de un reajuste que alcanza a los mismos profesores; también para ellos el seguir adelante, con un curso que no tiene antecedentes en este país sin industria cinematográfica ni enseñanza del cine como lenguaje, significa una reformulación de metas y métodos.

Porque este Curso de Cine para Niños está cubriendo las necesidades que en otros países son holgadamente atendidas desde la escuela y la enseñanza oficial; hace camino al andar y está extrayendo de ese camino una rica experiencia compartida entre alumnos y profesores. A los niños que el año pasado cumplieron una primera etapa de aproximación a las técnicas del cine (agudización de la percepción a través de dramatizaciones, expresión plástica, análisis de películas, interpretación de banda sonora, reconocimiento de secuencia, escena, plano y angulación, etc.) y que realizaron sus propios audiovisuales y sus propios cortometrajes, este año se les incorporarán ejercicios teóricos y

analíticos que incluyen los orígenes y fundamentos del cine (con proyección de películas de Lumiere, por ejemplo, y posterior discusión) y el análisis de las formas narrativas en el cine y de las formas de utilización del lenguaje audiovisual. La evaluación del curso anterior, sus logros y carencias, es el punto de arranque, compartido no sólo con los integrantes del año anterior —responsables de las películas— sino con los nuevos alumnos que por edad pasan a integrar el segundo nivel.

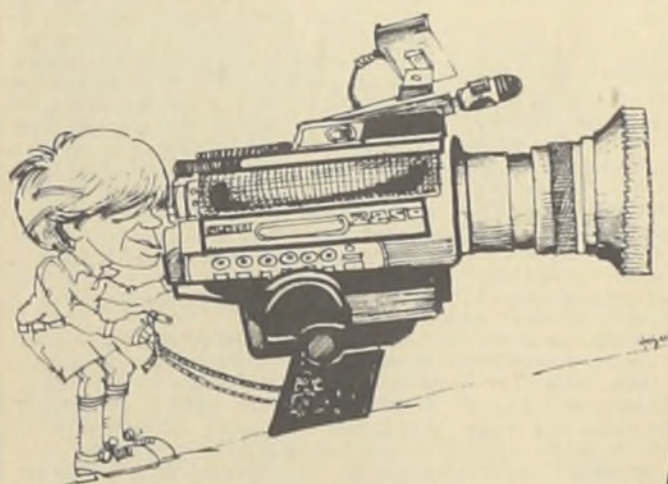
El año pasado, cuando se inauguró el Curso — que antes se había difundido en algunos institutos privados de enseñanza dentro del plan DENI— se insistió en la necesidad, no de formar posibles cineastas, sino de desarrollar la atención y la capacidad crítica del niño, en vistas a una integración no pasiva

dentro de una cultura que ha relegado cada vez más el libro, privilegiando la imagen. A lo largo del Curso, los niños y preadolescentes demostraron, al llegar a fin de año, que podían pensar cada vez más en términos "de imagen", de una manera más metódica y consciente. Al iniciarse este año el segundo nivel, la evaluación del curso anterior les permitió formular la crítica de lo hecho, establecer limitaciones y proyectos de cómo deberían hacerse las cosas ahora (por ejemplo, ocuparse más específicamente de la función del sonido, o trabajar más en dramatización antes de encarar la actuación dentro de la película).

Como breve síntesis del programa de cada grupo, conviene destacar que el primer nivel de niños entre 8 y 9 años incluye: Agudización de la percepción; Estudio del movimiento; Estimulo de la percepción auditiva mediante la búsqueda e interpretación de sonidos; Reconocimiento de secuencia, escena, plano, angulación; Realización de diaporamas; Filmación. A su vez, al primer nivel de 10 a 12 años, se le agrega una introducción a la historia del cine y la realización de un cortometraje con la elaboración previa del libreto y guionado. Por su parte, el segundo nivel de 10 a 13 años, trabaja sobre Análisis de técnicas de expresión; Formas de utilización del lenguaje; Orígenes y fundamentos del cine; Filmes publicitarios y documentales; Teatro filmado; El sonido como elemento fundamental; Filmación de cortos de animación, documental y ficción. El grupo de adolescentes empezó trabajando sobre el sonido en televisión, como manera de analizar las distintas componentes sonoras del cine de terror, policial, de comedia, romántica y de acción.

Los cursos empezaron el sábado 17 de abril, en horarios matutinos y vespertinos, que se distribuyen también los días domingo. Basta verlos llegar a la Cinemateca, a la hora que los mayores aprovechan y duermen un poco más, para comprobar el empuje y el entusiasmo que mueve a esos niños de la era de la imagen.

Alicia Migdal



EL DIA **LS**

viernes 30 de abril de 1982

# Para un concepto de música popular

El uso de una expresión tan corriente como **música popular** parecería no ofrecer dificultades de comprensión. Sin embargo se trata de un concepto complejo, cambiante, con multiplicidad de sentidos; continuamente redefinido por las intenciones estéticas y/o políticas de aquellos que se dedican al cultivo o a la creación de arte popular.

1. Si música popular es la tradicional, transmitida oralmente, de origen anónimo, perteneciente a una etnia cultural, identificamos así, música popular y folclore, es decir, una música con sus propias leyes armónicas, escalas, ritmos e instrumentos. Este tipo de música popular es esencialmente viva, de cultivo espontáneo. Su dimensión histórica y regional le es fundamental. Sus formas corrientes son la canción y la danza.

2. Pero también puede entenderse por música popular aquella que tiene inspiración folclórica, pero que es de creación individual y actual

—tal vez sea el caso del canto popular uruguayo— que busca dirigirse con un lenguaje adecuado a una mayoría, tratando de interpretar y expresar los modos de actuar, sentir y pensar del pueblo. Generalmente los músicos de este tipo tienen una extracción social pequeño burguesa culta y su creación obedece tanto a la vocación musical como a una toma de conciencia del papel social del artista. Los hay también de extracción netamente popular. Si logran ser populares es otra cosa.

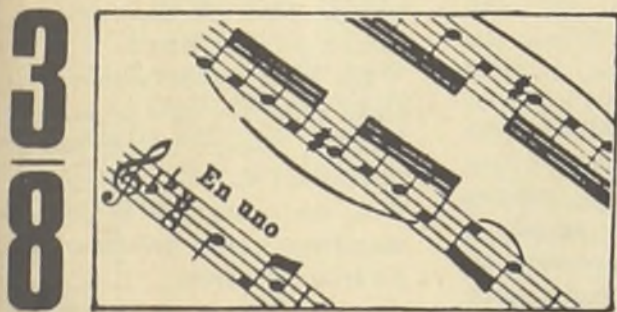
3. Existe también otro tipo de música popular que no tiene raíz folclórica, aunque por su origen puede ser regional. Su característica reside en que logra una gran penetración popular explorando en forma simple e ingenua —y muchísimas veces de mal gusto— los sentimientos universales como el amor, la soledad, el olvido, etc. El cantante melódico argentino es el ejemplo más cercano que tenemos. Sus lugares comunes se expresan a

través de melodías románticas y pegadizas, prácticamente sin ninguna elaboración vocal y orquestal, confundiendo popular con ramplonería.

4. Los medios masivos de comunicación han creado un tipo de música popular a escala planetaria. El rock, el soul, la música progresiva, etc., podrá tener su origen en determinado país pero se industrializa para ser consumida en todo el mundo, determinando modas, valores y actitudes, es decir, un estilo de vida. Tal vez sea éste el fenómeno musical que más propiamente debiéramos llamar popular, si atendemos, es claro, sólo el aspecto cuantitativo.

La fluidez del concepto y sus posibilidades de análisis son mucho mayores, sólo ensayamos algunos de sus sentidos. Su riqueza múltiple exige cada vez más un estudio a fondo para una antropología del saber musical.

Luis Battistoni



## "música uruguaya"

Aquí UNO se propone aportar al controvertido tema de nuestra identidad cultural, a través del siguiente cuestionario contestado por un grupo de personas vinculadas al quehacer musical en nuestro país.

La variedad en cuanto a la calidad e intensidad de la vinculación que mantiene cada UNO con lo musical, creemos que no implica necesariamente el acuerdo total o nulo con algunas de estas opiniones, pero esa variedad, supone si de cada parte un resorte imprescindible para cada UNO de nosotros en estos momentos de búsqueda.

**1** ¿Cree que Uruguay posee algún tipo de música que lo caracteriza específicamente? (Explique el por qué de su respuesta).

**2** Haga una breve definición de lo que usted considera como música popular uruguaya. (Trate de dar algún ejemplo concreto de creador y/o intérprete).

**3** ¿Qué opinión le merecen (y disculpe el encasillamiento) los siguientes hechos o formas musicales como práctica en el Uruguay actual: a) "Canto Popular", b) "Rock", c) "Jazz", d) "Música Tropical", e) "Tango", f) "Música Culta o Clásica", g) "La Murga" y "Las Llamadas"?

## luis firpo

Guitarrista del grupo de jazz-rock "El barón rampante". 23 años.

**1** El Uruguay es un país donde convergen diferentes razas y formas musicales. Por eso pienso que tenemos elementos necesarios para lograr una música representativa, claro está que éste es un proceso muy delicado y en el que juegan un papel fundamental las casas grabadoras y la radiodifusión nacional, etc.

Siendo estos elementos imprescindibles para el desarrollo de todo movimiento musical.

**2** Considero como música popular uruguaya a aquella que no rechazando otras corrientes musicales las amalgama con las nuestras. Un claro ejemplo es el trabajo que viene desarrollando desde hace años Ruben Rada.

**3** a) El canto popular es actualmente un movimiento muy importante: actuaciones, grabaciones, público, etc., pero que musicalmente está estancado, y parecería que existe mayor interés en el efecto que causara un tema por dentro del público y no en la "creación" misma de la música.

b) El rock en el Uruguay es un movimiento casi inexistente y no debería serlo ya que es una música de una universalidad abrumadora.

c) El Jazz en nuestro país debería ser más difundido por

tratarse de una música muy rica en armonía, ritmo y en la que juega un papel importantísimo la improvisación.

d) La música tropical en Uruguay es tratada simplemente con fines comerciales y nada serios musicalmente.

e) Sería interesante que el tango de vanguardia fuera valorado tanto como el tango tradicional.

f) En este momento existen en Uruguay intérpretes y compositores de valor que no son difundidos como deberían.

g) La murga y las llamadas son manifestaciones culturales de un arraigo muy profundo en los montevideanos.

## eduardo labarbois

Componente del dúo "Labarbois-Carrero". Guitarrista, arreglador, compositor y docente. 28 años.

**1** Sí, el candombe, es como un embajador nuestro en cualquier parte del mundo, aunque de origen afro, se asimiló a nuestro medio de manera tal que actualmente nada tiene que ver con la música del mismo origen que existe en otros países.

Hay otras formas musicales, casi todas las que se inscriben dentro de la corriente llamada: "Canto Popular"; pero a mi criterio, la más representativa es el candombe, y probablemente del mismo origen la milonga ciudadana o milongón, que en algunos intérpretes tiene elementos del folk.

**2** Es la asimilación de los distintos elementos de la música

ca universal por nuestro pueblo dándole una identidad propia (música que llegó a través de los inmigrantes primero, y de los modernos medios de comunicación en la actualidad). Lamentablemente no tuvimos aportes americanos ya que los nativos fueron exterminados antes de mostrar su cultura. Como ejemplo creo que Gastón Ciarlo (Dino) es dentro de la música con características urbanas el más claro, ya que proveniente del rock ha sabido sintetizar las influencias del mismo y mezclarlas con las demás logrando transformarse (a mi criterio) en un músico que es en sí mismo la imagen de Montevideo. Y dentro de la música folclórica que es la que tiene mayor trascendencia sin duda los ejemplos más claros son Alfredo Zitarrosa y Los Olimareños.

**3** a) Auténtico porque nace de la necesidad de expresión del pueblo, los cantores son solamente el vehículo.

b) Puro colonialismo, no tiene nada que ver con la identidad de nuestro pueblo por lo que nunca va a ser representativo, no quita que se tomen elementos como hemos anotado anteriormente.

c) Se ejecuta fundamentalmente a nivel subterráneo. De alguna manera también ha dado elementos.

d) Lamentablemente tergiversación de la riquísima, auténtica música tropical. Comercio solamente.

e) Muy integrado al canto popular o mejor dicho: parte del mismo.

f) Siempre fuente invaluable, algunos maestros de trascendencia internacional, Abel Carlevaro, René Marino Rivera, Eduardo Fernández por citar algunos.

g) Se pueden inscribir dentro del canto popular como de los aportes más auténticos al mismo.

## josé morgade

Director y letrista de la murga "La Reina de la Teja". 29 años.

**1** Particularmente considero que el candombe y parte del folklore nativo, caracterizan nuestra música, aunque es digno destacar que el Canto Popular, en breve estampará su sello en el ámbito nacional.

**2** Las diversas corrientes musicales llevan a mostrarnos pautas de popularidad, por tanto me inclino a pensar de que es música popular aquella que con sus argumentos concretos y profundos arrastra consigo al pueblo-pueblo. No quiero ser injusto al dar nombres, ya que en este momento hay mucha gente que está desarrollando en excelente forma temas propios.

**3** a) Lo definiría como heroico canto popular de nuestros días.

b) Es aceptable, no lo comparto... o mejor no lo uso, no lo utilizo.

c) Otro que no me motiva, por lo menos en lo que desarrollo.

d) Sirve para gastar plata los sábados, ah! y te hace bailar.

e) Encierra en sí vivencias concretas, es muy del pueblo, me gusta, lo vivimos diariamente.

f) Lamentablemente no está

a nuestro alcance, quizás por problemas de formación, de nivel; más adelante a lo mejor lo entendemos, ahora urgen otras formas musicales, a cualquiera de nosotros nos gustaría escuchar una buena sinfonía pero en buenas condiciones.

g) Importante aporte popular, aunque se ha perdido un poco el lirismo, la esencia, el caso de las Llamadas, aún así levanta al pueblo.

## ruben olivera

Intérprete solista dentro de la corriente de "Canto Popular". Creador y docente. 27 años.

**1** Como se sabe, nunca las fronteras musicales o culturales en general coinciden con las fronteras políticas. Al ser éstas tan arbitrarias, habría que cuestionarse si en nuestra América Latina no es un poco ocioso plantearse la búsqueda de especificidades (aparte de que el mero diferenciarse pueda esconder cierto peligro chauvinista). De cualquier manera no habría por qué preocuparse porque, mirados desde afuera como buena provincia argentina, no quedaría duda de que nos identificamos con el tango.

En el caso de suponer que el Uruguay existe, no sería cuestión de "creer" o no en que tiene sus tipos de música específicos sino que habría que dar respuestas concretas a partir de estudios musicológicos concretos.

**2** La estructura económica

de un país hace que dentro de él haya diferentes grupos que conforman distintas mentalidades y distintos patrones culturales. Cada uno de estos grupos consume algunas formas musicales a las que considera más entendibles, cercanas, propias. Así, la música popular que existe en un país es cada una de estas formas y son todas a la vez. De esta complementación se excluyen los tipos de música que vienen del exterior. Esto no quiere decir que no se traten de integrar elementos de otras áreas. La necesidad de integración latinoamericana hace que sea bienvenido todo lo que se pueda intercambiar dentro de su territorio. A la vez, la necesidad de desintegración con los centros de dominio económico y cultural hace que se trate de usar todo lo que sirva de los elementos con que nos bombardean para combatirlos mejor y defendernos del desarraigo que promueven.

El canto popular, por ejemplo, trabaja sobre elementos de la payada, tango, candombe, murga, rock, etc., y una correcta ubicación en su tiempo y lugar solo estará dada de acuerdo a como se trabaje el material.

Tratando de contestar la pregunta, se podría caer en varios errores. Uno sería el entrar en la falsa polémica de cual de las formas musicales es más popular que las otras, como si algunas de las que el pueblo reconoce como propias pudieran reivindicar para sí el derecho a la exclusividad.

El otro error posible es el de olvidar que se puede definir muy precariamente algo que, en tanto es vital y dinámico, se transforma en su desarrollo. Así, esta misma pregunta hecha 20 años antes, tendría evidentemente otra respuesta.

Aún hoy, más que dar definiciones, habría que plantear problemáticas, pues si bien hay mucho hecho es aún mayor lo que falta por hacer.

El que se pueda hablar de una música popular uruguaya, más allá de discutir rasgos generales o nombrar ejemplos que como momento histórico aún son escasos, es todavía más una necesidad que un hecho. Mal se puede entonces definir algo que aun se está definiendo.

**3** Las opiniones siguientes no cuestionan la existencia de excelentes músicos en todas las formas y hechos musicales sobre los cuales se pregunta.

a) el único creativo en la búsqueda de nuestra identidad cultural.

b) nunca creó un movimiento de importancia. A veces vuelven a surgir malas imitaciones de modelos metropolitanos.

c) no conozco plenamente lo que ocurre, pero normalmente los grupos de jazz terminan especializándose en sonar igual a tal orquesta de tal época de la historia de jazz.

d) una forma comercial de aprovechar ritmos latinoamericanos.

e) en decadencia. Faltan intérpretes, orquestas, compositores.

f) serios intentos de las últimas camadas de músicos jóvenes por movilizar el ambiente en torno a la música culta contemporánea.

g) La murga y "Las Llamadas" siguen siendo dos de los hechos más ricos importantes y fundamentales para nuestra cultura.

## "pito" nelson varela

Saxofonista y clarinetista. Ha participado junto a gran cantidad de artistas desde 1962 (Los Delfines, Expression Jazz Quartet, Gula Matari, Contraviento, Luis Di Matteo, etc.). 43 años.

**1** Creo sí, que hay un tipo de música netamente uruguaya que nos caracteriza específicamente y sobre la que se está basando toda la corriente del canto popular (en sus formas vocales o instrumentales, solistas o de conjunto). Creo que los ritmos "folklóricos" (vidalitas, cielitos, milongas) de origen rural y el candombe nacido en la ciudad están cimentando ese movimiento que año a año cobra mayor empuje.

**2** Un poco esta pregunta se contesta con la anterior. O sea, el movimiento surgido en la segunda mitad de la década del 60 con figuras de la talla de Daniel Viglietti, Osiris Rodríguez Castillo, El Sabalero, Ruben Lena, Washington Benavidez (como intérpretes y compositores en la música de raíz rural) y el Kinto, Ruben Rada, el Sindykato, Urbano, Dianne Denoir, Dino, Gula Matari, (en el canto popular de origen ciudadano y el candombe) que actualmente es seguido por Washington Carrasco, el dúo Labarnois-Carrero, Carlos Ma. Fossatti, Carlos Benavidez, Juan Peyrou y por "Los que iban cantando", "Montresvideo", "Contraviento", "Rumbo" y Luis Di Mateo con sus experiencias tangueras, están conformando un movimiento de notable trascendencia por lo valioso de su origen y por el esfuerzo y voluntad con que se lleva adelante. Todo esto sin

concesiones mercantilistas y por captar cada vez más, una mayor cantidad de público, sobre todo entre los jóvenes.

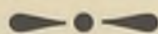
**3** a) Musicalmente hablando lo considero el hecho más importante que se podría haber gestado en nuestro país puesto que nos ha revelado una serie de valores de desusada creatividad e imaginación, afinados en nuestro modo de ser y exponiendo nuestro sentir.

b) En este momento creo que este movimiento musical se encuentra disminuido en individualidades y en grupos rockeros. Se añora la presencia de Psiglo, Días de Blues, Daniel Bertolone, Jesús Figueroa, Gonzalo Farruggia y otros.

c) Esta corriente musical, siempre estuvo restringida a una masa de público pequeña. A pesar de ello, siempre surgieron figuras que en el exterior han triunfado rotundamente como el "Yiye" de Oliveira y Enrique Crespo (en Alemania), Aldo Caviglia, Jorge Caussi y Quique Cano (en España), "Pelo" de Boni y los Hnos. Fattorusso (en U.S.A.): "Bachicha" Lencina (en Chile). Pienso que una difusión mayor a través de empresarios con una visión más cultural del fenómeno musical puede lograr una captación de gente mayor.

La experiencia la tuvimos nosotros con la Kakum's Jazz Band a mediados de este año en la Galería del Notariado en la que dimos un concierto a puertas abiertas y llenamos totalmente la galería desde Guayabos a 18 de julio. Ello fue posible porque hubo el auspicio de una firma de plaza.

d) Es un tipo de música que a impulso de una difusión masiva (discos, radios, TV, salas de baile) prendió muy fuerte



en una gran masa de público. En nuestro país es de un valor musical nulo, pero he tenido la oportunidad de escuchar grabaciones de grupos cubanos y mejicanos de altísima calidad con notorias influencias jazzísticas.

e) En nuestro país y a pesar de ser de origen rioplatense, creo que en este momento se encuentra a un nivel similar al jazz: escasa difusión, pocas oportunidades (o casi ninguna) para grabar o actuar ante el público o en TV. Quiero mencionar a una figura de gran importancia y de excelente musicalidad, a la vez que notable compositor: Luis Di Mateo.

f) Pienso que mientras no exista una preocupación oficial por el artista uruguayo en general, también en este terreno seguiremos soportando un éxodo que nos desangra constantemente y se lleva lo mejor de nuestros músicos, atraídos por remuneraciones mucho más elevadas y posibilidades de estudiar y tocar que acá no se brindan.

g) Enraizadas en lo más profundo y auténtico de nuestro pueblo, estas formas musicales que se difunden masivamente en las semanas de carnaval, han influido notoriamente en nuestro canto popular, cobrando una musicalidad mayor y difundiendo en niveles o esferas a los que antes no llegaban.

## ruben lena

Letrista, compositor y decidor. Interpretado por generaciones de músicos uruguayos y latinoamericanos. 56 años.

**1** No poseo un vocabulario musical muy ajustado a lo téc-

nico. Sin embargo quiero decir que los creadores de ritmos, no han sido nunca los músicos ilustres. El pasacalle, la giga, la bourré, la tarantela, el vals, la saeta, la seguidilla etc., etc. han sido creados por músicos anónimos. Luego los maestros han creado sobre esos ritmos. Por lo tanto citaré algún tipo de música que nos caracteriza creada sobre ritmo de candombe, carnavaleras, serraneras y algunas formas de la milonga, que son exclusivamente de Uruguay.

Ahora bien, no son los ritmos, los caracterizantes de nuestra música sino la calidad de la canción. Porque me estoy refiriendo a la música cantable.

En ella los textos, que en el caso de Uruguay son la mitad más grande de la canción. Y en este caso se encuentran las canciones con textos de Benavidez, de Osiris, de Lima y de algunos más y que reúnen tanta riqueza y calidad que cubren una amplia gama de los intereses del hombre cotidiano.

Esa calidad ha hecho del canto de este suelo, un caso único.

Un ritmo es fácil de adoptar pero no lo es el de adaptar la calidad para conformar una canción, que es una simbiosis de texto y música.

**2** No existe una "Teoría del Canto Popular Uruguayo" teoría que debería ser explicitada, pero tarea que no se ha emprendido en este país y que no debemos esperar a que se haga en un futuro próximo.

Deberían analizarse términos como CANTO que tiene sus problemas específicos. Específicos quiere decir distintos a los de la poesía y a los de la música, aunque con ellas se ha-

ga la canción.

**POPULAR:** Habría que llegar a definir y decidirse qué sentido es el conveniente para su calificación.

**URUGUAYO:** Qué elementos caracterizan a lo uruguayo.

Sin embargo no debemos tener duda de que es el pueblo quien decide qué es lo popular. Porque es al pueblo a quien le incumbe la decisión.

Se puede equivocar, sí, pero es él el que otorga vigencia a un canto que lo quiere invocar.

Mi generación gastó su esfuerzo en encontrar un público adicto a las canciones de nosotros. No sé si hemos logrado esta meta en su totalidad, pero los jóvenes deberán empeñar su esfuerzo en darle a ese público obtenido una calidad en ascenso. Y todo no se logra en el breve término de un día, puesto que debe crecer el autor y debe crecer el público. Por lo tanto hay sí intérpretes y autores de gran calidad pero deberán gastar su tiempo en ese crecimiento en beneficio de todos.

**3** Toda música es respetable si se hace con calidad. Cada una pone en vigencia sus modas, que pueden no calar en nuestro pueblo. Yo estoy más inclinado a trabajar por darle a este pequeño país, rodeado de gigantes, notas que afirmen su personalidad en lugar de desdibujarla.

## rené marino rivero

Compositor y bandoneonista.

La música uruguaya tiene un especial sabor y caracteriza a un pueblo que aunque pequeño ha demostrado a través

de muchos años que surgen músicos constantemente, y de gran valía.

La música del pueblo uruguayo está emparentada, primero, con Argentina en el sur y norte y con el Brasil principalmente al norte del Río Negro.

Sin embargo, considero que tiene cualidades que la definen con una sustancia que nos caracteriza muy categóricamente, diferenciándonos en ciertos giros melódicos y rítmicos.

El canto popular, que abarca un número muy nutrido de excelentes músicos, es

una de ellas, así mismo dentro del folclore y también el tango, a quien el pueblo uruguayo siente como suyo y que no pongo duda en que también nos pertenece aunque tengamos que compartir con países fronterizos.

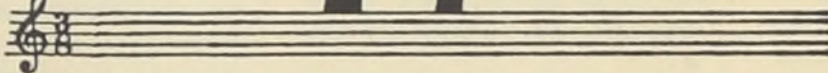
La música culta, que ha tenido desarrollos muy prominentes principalmente en los últimos tiempos, tiene particularidades muy diferentes de acuerdo a la personalidad que desarrollan los diferentes compositores, pero en casi todos los casos existe una cuota importante en la búsqueda hacia

un denominador común aunque muchas veces se logra en forma inconciente, es decir, sin que se lo proponga el compositor, aún en aquellos más avanzados en las nuevas corrientes.

## jorge galemire

Las respuestas de Jorge Galemire, el octavo convidado, por motivos particulares no llegaron a redacción.



En uno  


nr.1, 6/982

*apoye al*



# COMITE URUGUAY

URUGUAYKOMMITTEN  
Box 3101  
103 62 Stockholm 3

URUGUAYKOMMITTEN  
Box 2070  
424 02 Angered (Göteborg)

URUGUAYKOMMITTEN  
Box 5003  
350 05 Växjö

## Canto Popular 1977-80



### MAS POPULAR Y MAS URUGUAYA

Bucear en las causas profundas de ese fenómeno escapa a los límites impuestos a este trabajo por el espacio y las circunstancias. Este pretende ser un primer acercamiento, un enfoque preliminar y a vuelo de pájaro, sobre el cual después se pueda aplicar la lupa, el microscopio de la investigación, y por qué no, el mazo de la crítica. Quienes se interesen en lo que ocurre a su alrededor sin las vendas del preconcepción, saben que el canto, la *Música Popular Uruguaya*, se ha convertido en el mayor fenómeno cultural de los diez últimos años. Que mientras el teatro —honrosamente— subsistió sobre los restos del otrora pujante movimiento independiente, y la literatura —tanto en su vertiente narrativa como en la poética— vegeta en el desencuentro de los esfuerzos individuales con la indiferencia pública, al igual que la plástica —limitada como nunca en su repercusión, más allá de media docena de nombres consagrados—, la *Música Popular Uruguaya* se vuelve cada vez más popular y más uruguaya.

Cómo ha sido posible esto, sin el apoyo inicial de los medios de difusión, con el escepticismo de los sellos discográficos (con honrosas excepciones), es algo que tendrá que ser dilucidado algún día por especialistas en sociología en colaboración con quienes han seguido de cerca el proceso en calidad de observadores, y con sus propios protagonistas. Ahora se intentará resumir la forma en que fueron sucediendo las cosas —para dar una visión de conjunto— y no sus porqués.

### 1977, AÑO DEL RESURGIMIENTO

Todo el mundo está de acuerdo en que 1977 es el año del resurgimiento. No el año cero —porque en términos culturales eso no existe y porque los antecedentes más remotos y los más inmediatos indicaban que el cantar nacional no había muerto—, sino el año en que de golpe, en el correr de pocos meses, se intensifica notablemente el número de recitales y crece vertiginosamente el número de asistentes a los espectáculos de música nacional.

En el lustro anterior había tenido lugar un pequeño auge del hoy fenecido —o por lo menos fosilizado rock nacional— que sin embargo estuvo en su nivel más bajo en lo que respecta a calidad y creatividad. Pero el porcentaje de oyentes capaces de ser alcanzado por el rock y sus derivados, era —y es— limitado, por razones etáreas (o generacionales) y culturales. Es así que hacia 1975, Carlos Benavides, Los Eduardos, Carlos María Fossati y algún otro, mantenían enhiestas las banderas de un producto musical arraigado en ciertas formas tradicionales, y por lo mismo, era reconocible como propio aún por aquellos que gustando del rock —como muchos de los jóvenes que incluso hoy lo escuchan, alternándolo con la música uruguaya— necesitaban un tipo de música que pudieran sentir como propia. Simultáneamente, en una dirección coincidente en las intenciones con la de aquéllos, pero formando parte de un afluente distinto hacia el mismo cauce, músicos vinculados a lo que en una época se llamó el *candombe-beat*, trataban también de encontrar una doble respuesta —artística y de público— para la por entonces problemática consolidación de una *Música Popular Uruguaya* en la que ambos adjetivos no expresaran una simple aspiración. Algún ciclo de recitales en el Shakespeare a Co. Café Concert, en especial el protagonizado por Eduardo Darnauchans con Jorge Galemir y Eduardo Rívero —que permaneció en cartel mucho más tiempo del que razonablemente cabía esperar— mostraron que algo estaba cambiando. Y al año siguiente, el éxito augural de *Los que iban cantando* (en el mismo lugar), la multitudinaria repercusión obtenida en el Café-Teatro "La Cava" por el espectáculo *Canto Nuestro* (en sus tres ediciones), con Carlos y Washington Benavides, Universo, Los Eduardos, Julio Mora y Carlos Cresci, y el arranque del Ciclo de Música Popular de la Alianza Francesa, con media docena de presentaciones de Eduardo Darnauchans, con entradas agotadas, ratificaron y ampliaron esa impresión.

Sin hacer un recuento demasiado prolijo, que quedará para el futuro, puede recordarse la resonancia que en el resto de 1977 alcanzaron las presentaciones —por primera vez en Montevideo— de Santiago Chalar (La Cava), los varios meses de actuación de *Los que iban cantando* (Sala II del Circular), los espectáculos presentados en la Alianza Francesa (p. ej.: *Darnauchans-Benavides, Benavides-Sur, Antología*, etc.), *Contraviento* (Shakespeare a Co.) y *Patria Adentro*

(en el mismo lugar) con Carlos y Washington Benavides, Juan Peyrou, Julio Mora, Eduardo Larbanois y Mario Carrero.

### 1978, LA CONSOLIDACION

Empero, lo que unos meses atrás había parecido espectacular, quedó reducido a unos titubeantes primeros pasos por lo que sería la temporada de 1978. Desde el comienzo del año se introdujo una novedad: los recitales monstrosos. Con la presencia de media docena o más de solistas y conjuntos, estos festivales multitudinarios arrancaron en colegios como el San Juan Bautista y luego fueron abarcando gimnasios y estadios cerrados de diferentes clubes, como Trouville, Bohemios, etc., hasta llegar al Palacio Peñarol. Allí se dieron cita hasta cuatro o cinco mil personas, para asistir a un desfile como el que tuvo lugar, por ejemplo, el 16 de setiembre de 1978: Santiago Chalar, Abel García, *Contraviento, Grupo Vocal Universo*, Carlos María Fossati y *Los que iban cantando*. Eventos como éste se repitieron a lo largo del año y a lo ancho de la ciudad, hasta un punto en el que fue imposible tenerlos todos registrados.

La actividad en los teatros, lejos de decrecer, se vio incrementada. Sin acudir a los archivos pueden citarse una cantidad de espectáculos, como *Contraviento* (Teatro de los Pocitos y Circular), *Los que iban cantando* (Circular), *Muscantares de la ciudad* (De los Pocitos) con Di Matteo, Peyrou y Cresci, *Bandoneón y otras historias*, otra vez Di Matteo y Peyrou, ahora con Bonaldi (Alliance), *Amigos* (Teatro del Anglo) con Carlos y Washington Benavides, Larbanois-Carrero y Juan José de Mello, *Ciertas Canciones* (De los Pocitos) con Lazaroff, Bonaldi, Da Silveira y *MontRESvideo, Cinco por uno* (Alliance) con Dipólito, Trochón, Da Silveira, Larbanois y Carrero. En el país de las *cina-cinas* (Del Anglo) con Carlos Benavides, *Ecos del camino* (De los Pocitos y Del Centro) con Washington Carrasco, Cristina Fernández y Carlos Valdenegro, *De la ciudad*, con Di Matteo, Peyrou y Carlos Martins (Notariado), Carlos María Fossati (Notariado), *Ciertas canciones y algo más* (Alliance) con Lazaroff, Bonaldi, *MontRESvideo* y Estela Magnone, *Recital de medianoche* (Alliance) con Peyrou, Trochón y Leo Masliah, *Tróvas y cantores de invierno* (De los Pocitos) con Darnauchans y Larbanois-Carrero, etc.

A la lista anterior hay que agregar los debuts en diferentes espectáculos de Ruben Olivera y Abel García, que vinieron a acrecentar las nuevas huestes junto con los arriba nombrados, Juan Peyrou (que debutó como solista a fines del 77 en *Patria Adentro*), Juan José de Mello, Leo Masliah, Estela Magnone, el dúo Larbanois-Carrero, *MontRESvideo* y el grupo *Cantaliso*. Así 1978 terminó con excelentes perspectivas de futuro para el canto nacional, que ya cerca de fin de año vivió el regreso momentáneo de dos viejos valores: Daniel Amaro y Ruben Rada.

### 1979, LA EXALTACION

Si todo comenzó en 1977 a partir de un puñado de intérpretes; si la característica de 1978 fue el surgimiento de una nueva camada de artistas que atendió la creciente demanda del público; 1979 fue el año de la consolidación de esos nuevos valores por un lado, y por otro, de la insistencia hasta la exageración con los recitales monstruosos. Los grupos de viaje estudiantiles, las cooperativas de distinto tipo, clubes deportivos y otras instituciones, entraron en la mecánica de organizar recitales y más recitales. Llegaron a realizarse dos en un mismo fin de semana con la asistencia de dos o tres millares de personas a cada uno. Pero rápidamente se comenzó a advertir por parte de los músicos, que la insistencia podía llevar a la saturación, y que además, el nivel artístico tendía a verse perjudicado por las precarias condiciones de sonido, espacio, iluminación, etcétera. Al mismo tiempo, la escasez de apoyo brindado por las radios —a nivel de prensa se acabó por comprender la necesidad de atender al canto popular de una manera más acorde con la necesidad de los lectores, aunque aún se esté lejos del ideal— y la ausencia de respaldo en el medio televisivo, hacían de los recitales multitudinarios una forma imprescindible de difusión. En ellos se llegaba de una sola vez a una cantidad de gente para la que se necesitarían meses de permanencia en una sala teatral. La opción tomada por los artistas en general, fue la de seguir actuando en los festivales y mientras tanto, ofrecer recitales en mejores condiciones en salas chicas, si es posible sin necesidad de amplificación. Ahí estaban las dos salas del Circular, Tea-

tro del Centro, Teatro de los Pocitos, el nuevo Teatro Tablas, ideales para ese tipo de espectáculo más íntimo. También el Notariado tuvo una nutrida programación con varios recitales de Santiago Chalar, Carlos María Fossati, Juan Peyrou, Eduardo Darnauchans y Dino. Justamente, este último, uno de los más importantes cantautores de quince años para acá, re-debutó junto a Darnauchans en el Notariado, para después de compartir con Larbanols-Carrero el escenario del Tablas en un buen espectáculo denominado *Un canto urbano y admi- nistrativo*. En el mismo teatro estuvieron en el correr de la temporada Lucio Muniz y *Los Zucará* con el espectáculo *Calles*, Luis Trochón, Aurelia Conde, Mónica Coll, Silvia Ricciardiello, Mariela Celentano y Javier Peraza con *Entremanos* —un creativo espectáculo de multi-media—, y Yabor, cantor uruguayo radicado en Buenos Aires, con Dino y Yamandú Pérez.

El Ciclo de Música Popular de la Alianza Francesa, que alcanzó su cenit en el '78, comenzó muy bien con Larbanols-Carrero en *Canto de Gente*, y Eduardo Darnauchans en *Segunda realidad*. En la misma sala hubo presentaciones de *MontRESvideo* y de Juan Peyrou con Luis Di Matteo a las que se incorporó el saxofonista Nelson "Pito" Varela.

Teatro del Centro recibió a Vera Sienra junto a la argentina Leda Valladares, en un espectáculo que reafirmó la vigencia de la cantante uruguayo. Más avanzado el año también ocuparon esa sala Washington Carrasco, Leonor Álvarez y Cristina Fernández con el exitoso *Y yo quiero cantarlos*, Leo Masliah y Juan Peyrou con la novel María Polak, y nuevamente Carrasco y Fernández en *Desde el origen*.

Juan José de Mello brindó dos buenas demostraciones, en el Tablas con *Cantor* y en el Notariado con los Benavides y Larbanols-Carrero, en la *remake de Amigos*.

Ya promediando la temporada, 5 del '78 permitió apreciar varios de los aportes más recientes: los de Ruben Olivera, Cecilia Prato, Estela Magnone, Leo Masliah y *MontRESvideo*, seguido —en esa misma sala de la Alianza— por dos jóvenes veteranos: Jorge Lazaroff y Luis Trochón, que con *La barbuca del Albatroz*, presentaban sus respectivos elepé como solistas. Después vinieron Olivera y De Mello con *Presencias I y II. Palabra en vivo*, con Juan Peyrou, Fernando Cabrera y el actor Luis Cerminara, pondría el broche (de oro y por ahora definitivo) al Ciclo de Música Popular de la Alianza Francesa. Retrocediendo un poco, habría que incluir el ciclo sabatino del Teatro Astral, donde debutó la revelación del año, el grupo *Rumbo*, llegado muy rápidamente a los primeros planos donde hoy se lo ubica.

El Teatro Circular abrió el fuego con *Juan Peyrou Canta*, donde el cantor apareció en uno de sus mejores momentos como intérprete. Después se le dio entrada a *Cantaliso*, que recogió una entusiasta respuesta del público, no capitalizado, por la pronta disolución del conjunto. Inmediatamente llegó *Rumbo* con Ruben Olivera a la salita de la calle Rondeau, y *Para abrir la noche* ratificó el acierto de quienes desde el comienzo apostaron a favor del grupo. *Contraviento* y el especialísimo espectáculo de *Canciones para no dormir la siesta* cerraron un año de gran actividad musical en Teatro Circular.

Teatro de los Pocitos ofreció, ya sobre el final de la temporada, dos espectáculos: *Opinión* y *Los Reflejos*, en los que participaron Estela Magnone, Macunaima, Bernardo Aguerre, Andrés Recagno y el trío *MontRESvideo*, así como Fernando Cabrera en calidad de solista.

Como ejemplo de los recitales monstruo que tanto proliferaron, pueden citarse tres, tomados al azar, para que se aprecie la constitución de sus programas. En el *Festival de Tierra y Canto* (10 de enero de 1979, Club Trouville) organizado por los estudiantes de la Facultad de Agronomía, actuaron: *Los que iban cantando*, Larbanols-Carrero, Orlando Ramos, Abel García, y dos grupos de extraña presencia en este tipo de espectáculos, *Los demonios del malambo* y *Estampas de piel negra*. Estaba anunciado también Carlos Benavides, que finalmente no pudo actuar. El 15 de julio, en el Palacio Peñarol y bajo el nombre de *Un mar de gente II* (organizado por el Week-End Fútbol Club), lo hicieron: Carlos María Fossati, Abel García, Julio Jullian, *Cantaliso* y *Los que iban cantando*. El 13 de octubre, nuevamente en el Trouville y con los auspicios de productores particulares, tuvo lugar el *Recital de Primavera*, con: Dino, Abel García, *Los que iban cantando* y *Canciones para no dormir la siesta*.

Otra muestra de la avalancha puede ser lo sucedido en los días sábado 6 y domingo 7 de octubre, en lo que nada menos que ocho espectáculos planteaban otras tantas opciones al público: *Palabra en vivo* en la Alianza (sábado y domingo), *Calles* en el Tablas (también sábado y domingo), *Los del Yerbab* con Gerardo Lagos en el Teatro del Anglo (sábado), *Y yo quiero cantarlos* en Teatro del Centro (sábado) y por si fuera poco, el domingo de tarde *Juventango* realizó su *Primer Encuentro Nacional del Tango Joven*, actuando Juan Peyrou, Elsa Morán, el *Terceto Típico Moderno de Maldonado*, y Luis Di Matteo con su *Trio*.

La mención de *Juventango* permite subrayar aquí el papel que la entusiasta institución ha cumplido en pro del género típico rioplatense, procurando sacarlo del letargo en que está sumido entre nosotros por la rutina y el comercialismo. La actividad que semanalmente se desarrolla en la sede, su audición radial, y las periódicas sesiones donde además de los participantes del *Primer Encuentro* se presentaron otros muchos artistas (por ejemplo: el buen cantor Alfredo Sadi), prepararon los mayores logros de *Juventango*, registrados en el '80: la presencia de Astor Piazzolla con su nuevo quinteto

en el Club Atenas, y el *II Encuentro Nacional*, realizado el 10 de mayo en el Nuevo Stella con Jorge Bonaldi, Elsa Morán, el *Trio Tanguisimo* (Raúl Jaurena, Darwin "Buby" Viscuso, Dante Lagarde) y Luis Di Matteo y su *Cuarteto* (Miguel Garibaldi, Aldo de Ferraris, José Schmid).

#### 1980, ¿LA ESTABILIZACION?

Ya en 1980 se notó una tendencia a disminuir el número de recitales gigantes, y a que la actividad se estabilizara en ciclos realizados en salas de mediana y pequeña capacidad, como el Notariado, Nuevo Stella, Circular, Del Centro, y Tablas. Justamente en esta última sala, se abrió la temporada con un estupendo espectáculo —*Dicciones y Canciones*— donde Leo Masliah (acompañado por Carlos Morales) y el actor Luis Cerminara conjugaban talentosamente la ironía y el histrionismo.

En la Alianza Francesa (aunque lamentablemente el Ciclo de Música Popular dejó de existir) apareció gente nueva como el dúo *Pareceres* (Jorge Do Prado y Carlos Rodríguez) y Hugo Trova, con el apoyo de músicos de la experiencia de Chiche Cabral y Yamandú Pérez —éste percusionista pasando por el mejor momento de su trayectoria—. Otros valores jóvenes se hicieron notar dentro de *Cantarea* (Ciclo del Notariado); Javier Silvera, Enrique Rodríguez Viera y Manuel Benavides, con la compañía de Larbanols, mostraron que ellos y sus colegas antes nombrados, así como otros que van asomando ahora, son capaces de mantener en circulación la corriente de savia nueva, imprescindible para que el canto nacional no detenga su crecimiento.

En Teatro Circular, volvió un espectáculo de los de más destaque en el año anterior: La segunda edición de *MontRESvideo* en la que *MontRESvideo* y Leo Masliah dan razón del lugar que han alcanzado en el panorama nacional.

De todos los ciclos, el más regular ha sido el del Notariado, con conciertos mensuales en los que se sucedieron Bonaldi con Larbanols-Carrero, Javier Silvera, Enrique Rodríguez Viera, Manuel Benavides y Larbanols, Juan Peyrou, Di Matteo y su *Trio* y el actor Walter Reyno, y el dúo *Tacuruses*.

En el Nuevo Stella, sin frecuencia fija, se han realizado una cantidad de recitales. El miércoles 13 de febrero subieron al escenario: Abel García, Julio Jullian, Washington Carrasco y Cristina Fernández, y *MontRESvideo*; el 5 de marzo: Leo Masliah con Carlos Morales, Juan Peyrou y el *Trio de Di Matteo*; el 9 del mismo mes: Dino, Larbanols-Carrero, *Universo* y Carlos Cresci; el 17 de junio: Juan Peyrou, *Rumbo*, Dino, Larbanols-Carrero, Trochón y el cordobés Quique Pinto; el 3 de julio: *Pareceres*, Omar Romano, con la murga *Los del altílo*, y nuevamente Dino con Larbanols-Carrero; el 4 de agosto: Carlos María Fossati; el jueves 7: *Los Zucará* y los solicitados Larbanols-Carrero.

En Teatro del Centro, también sin periodicidad, han desfilado Fernando Cabrera, Estela Magnone, *Rumbo* y Ruben Olivera (varias semanas), Omar Romano y Paco Trelles con *Los Solitarios* (dos recitales) y Washington Carrasco con Cristina Fernández y Roberto Fontana (también una larga temporada). Al escribir estas líneas despertaba gran expectativa el debut de *Los que iban cantando*, en esa misma sala.

Otros espectáculos anunciados eran los de *Rumbo*, así como los de Juan Peyrou y *Canciones para no dormir la siesta* en el Teatro Circular, y el de la nueva formación integrada por exmiembros de *Contraviento* y de *Cantaliso*, en el Notariado.

Los estadios deportivos, menos frecuentados este año, acogieron sin embargo muestras de buen nivel, como la que el 22 de febrero protagonizaron —en el Club Defensor— Ruben Olivera, Dino, Mario Carrero y *MontRESvideo*, y las que mensualmente se vienen concretando en el Platense Patin Club, con gente como Juan Peyrou *Universo*, Cecilia Prato, Luis Trochón, *Rumbo*, Ruben Olivera, Mario Carrero, Jorge Lazaroff y *Canciones para no dormir la siesta*.

#### UN LARGO CAMINO

Las perspectivas de futuro —sin pretender arriesgar predicciones— permiten ser optimistas, aunque no debe creerse que lo que se ha logrado es ya el sumum. Es mucho, tal vez demasiado para haber sido obtenido en tan poco tiempo, pero hay un largo camino por recorrer para que la *Música Popular Uruguaya* ocupe el lugar que legítimamente le corresponde como expresión de vital importancia para la cultura nacional. Aún hoy, en que tiene una amplísima repercusión, en que la producción discográfica se ha multiplicado, aún cuando las radios y especialmente los diarios le dedican mayor atención, no ha sido posible acceder a un vehículo fundamental como lo es la televisión, sino de manera ocasional. Tampoco se ha encontrado la fórmula para generar un producto bailable, una opción que permita atender esa función esencial de la música: servir para la danza. Es muy sintomático que la *Música Popular Uruguaya*, con su preocupación por el decir —y como decirlo— está hecha para ser escuchada y en el mejor de los casos, cantada por el público a la que está destinada. Pero la misión de acompañar la danza (manifestación colectiva de las más antiguas e importantes) le queda —indisputada—

a los ritmos extranjeros del pop y de la música tropical, y en menor grado, de la brasileña.

Ni el tango ni el folclore en sus aspectos coreográficos, podrán ya aportar los elementos para disputar un terreno tan vital para la identidad cultural de un pueblo. La danza ciudadana y sus equivalentes rurales —especialmente— tienen una característica de supervivencia, de expresión de costumbres y sensibilidades del pasado. Sin embargo, tal vez el candombe pudiera servir para recuperar por lo menos parcialmente las pistas de baile. Algunos ejemplos —como el *Tótem*— aunque no alcanzaron un carácter perdurable, marcaron una perspectiva sin duda atendible.

La murga, otro de los fenómenos musicales urbanos que junto al candombe fertiliza el canto popular, tiene también un rol preponde-

rante en esta etapa, donde viejos temas y los creados ahora —no conviene dar ejemplos por temor a olvidar injustamente a alguien— se han convertido en éxitos plenos, en estandartes de la voluntad de autoafirmación. Junto a la murga y el candombe, la revitalización del tango y sus formas derivadas, la vigencia de siempre de la milonga, de los ritmos norteros, de la canción esteña. Y mostrando otra faceta, solidaria, abierta, la integración al repertorio habitual, del cantar de los pueblos de toda Latinoamérica, tal vez de una manera más sistemática y conciente que en cualquier otro país. En esa flexibilidad, en esa necesidad de localismo bien entendido, y a través de él, de alcanzar resonancias universales, radica la fortaleza de nuestra música popular, el verdadero milagro uruguayo de la última década.

Del libro "AQUI SE CANTA", de Juan Capagorry y Elbio Rodríguez Molinari, Edit. Arca, 12-1980.

## La murga en el Carnaval

# ¡Mímica, maestro!

*El escenario es un revoloteo de rasos brillantes y sombreros fantásticos. El director organiza a los murguistas bajo las luces de colores.*

*Un gesto, y un ritmo endiablado se desencadena: redoblante, bombo y platillos, con 4 o 5 voces en el canto. ¿Qué es hoy la murga? ¿Vive, sobrevive, es la misma de antes o es otra cosa?*

### LOS PERSONAJES

Si en el principio la murga era un grupo de amigos que se juntaba en el club o en el boliche, ahora es una empresa que concierne a todo el barrio.

En las zonas más "fuertes", como La Teja, Belvedere o el Cerro, son muchos, demasiados, los que cada año quieren salir con la murga, cuando el reglamento estipula un mínimo de 12 y un máximo de 17 personas arriba del escenario.

La murga se ha profesionalizado, y selecciona con cuidado su material humano. Los directores escuchan, eligen, convencen, van a buscar a las casas, descartan, o integran a los talentosos de otros barrios que, como la Aduana, carecen de murga.

El origen de los murguistas es heterogéneo y variopinto. Araca la Cana, por ejemplo, cuenta con "el Tatarazo", 43, de la parada de taxis; Carlos, 30, dibujante publicitario; Hugo, 27, instructor de karate; Raúl, 24, artesano ceramista; "el Chanchito Aquino", 33, trabaja en una fábrica de pinturas; José, 27, en una compañía de exportaciones; Alberto, 15, en un taller de cro-

Entonces se acerca don Carlos, pintor del escenario de Liverpool ("un motivo marítimo este año"), y de las caras de Araca la Cana ("llevo 29 años con la murga"), y desde las brumas de la grappa remata:

—¡Mire, lo más lindo de la vida es salir con la murga!

### LOS POCOS Y DIFÍCILES PESOS

Entre cantantes, utileros, maquillador, coreógrafo y otros, una murga agrupa más de 50 personas. Es una fuente de trabajo durante el Carnaval, y a la vez requiere una financiación.

El presupuesto 1982 de Araca la Cana, por ejemplo, insumió N\$ 60.000, cifra que se obtuvo mediante la publicidad comercial y la venta de rifas.

Además de los premios oficiales en dinero, los Tablados proporcionan ingresos. El show que las murgas montan es de 45 minutos para el Teatro de Verano, 20' para los tablados. En una buena noche pueden hacer hasta 8 tablados, entre las 21 y la 1.30, hora de cierre por disposición municipal.

tuario, recorrer la ciudad a los apurones, bajar, descargar, actuar y volver a cargar, funde a cualquiera.

En los tablados el show se da reducido. Excepto en el tablado del barrio propio, donde el número se monta completo por-

que allí está la hinchada, para juzgar y aplaudir.

### LA MURGA Y EL BARRIO

El domingo a medianoche El Jardín de los Gauchos (cancha del Progreso) rebosaba de público, adentro y afuera. Es que cerraba la noche la *Reina de la Teja*, y claro, el barrio entero estaba allí, al firme.

La murga está siempre en estrecha relación con el barrio, pero quizá en ninguna parte la relación sea tan entrañable como lo es entre La Reina y los "tejanos".

—¿Cómo no la vamos a querer, si habla de nosotros? Además son todos pibes del barrio y nosotros, como buenos tejanos, nos jugamos por ella.

Así explica con mucha simpatía José Leme, 21, carpintero, tejano de toda la vida y encantado de serlo.

—Todos apoyamos. Que comprar bonos, que donaciones. Mirá, los pibes del barrio salen a vender hasta botellas si es necesario. Somos más de 200 pibes que cada año queremos salir con la Reina, y claro, todos no podemos.

La *Reina de la Teja* es la heredera de la épica y legendaria *Soberana*, un capítulo aparte en la historia de las murgas. En el 78 tomó su lugar *Momolandia*, y luego salió *La Reina*.

Es una murga ligeramente distinta. Más aguerrida. En la mínima medida en que hoy es posible, sus letras intentan cantar algo más que las banalidades exigidas por la censura.

—La Reina le canta a La Teja, la seca en vivo. Le canta al barrio, a los domingos, al cuadrado de Progreso "que siempre es, tará en la A para nosotros". Le canta a las 14 manzanas de casitas que están tirando abajo para construir el nuevo acceso a Montevideo de la ruta 1. Son 14 manzanas destruidas, entre C. M. Ramírez, Leonardo Olivera, Calera de las Huérfanas y la Ancap. Y si no es la Reina, nadie habla de eso. ¿Cómo no la vamos a querer?



No son las lonjas lo único que se templea durante los días de Carnaval. Toda una forma de ser se manifiesta

mos; William, 20, es vendedor de autos, y Víctor, 24, hace changas en el puerto.

Todos coinciden en un mismo sentimiento: "Al que sale en la murga le tiene que latir el corazón cuando siente el redoblante. Cada año digo que no salgo, y cuando llega el momento, estoy aquí."

El cachet es variable: va de N\$ 6.000 para los Gaby's, a N\$ 2.600 para Araca la Cana. O sea que un murguista de Araca puede sacar, según su rango, de 400 a 700 pesos en una noche de 8 tablados.

No es un trabajo fácil. Apilarse en la bañadera o en el camión con equipo y ves-

La Teja es un barrio fuerte, y los tejanos son gente de barrio. De un barrio muy castigado, un barrio donde se trabaja duro, un barrio donde hay jardincitos, solidaridad, y una murga que le canta al barrio, como también le cantaron los de Anslina a su barrio, otra víctima de la insensibilidad y desaprensión de la planificación montevideana.

El art. 14 del Reglamento 1969 de la Comisión Nacional de Fiestas dice: "(las murgas)... son bien el producto y la expresión del pueblo ya que surgen de él... logran interpretar el modo de ver, decir y oír de ese mismo pueblo, (y) hace mención a los sucesos principales vividos durante el año".

Eso era antes. Ahora el pueblo y la murga callan. Las letras son filtradas varias veces: por la Comisión de Fiestas con asesores del Consejo del Niño, Ministerio del Interior y Ministerio de Defensa Nacional.

Los primeros años las letras volvían como un colador. Ahora actúa primero la autocensura, y los letrados ya conocen, y evitan, los temas que producen escozor.

Eso explica la actual pobreza de las le-

tras, casi todas resueltas en la parodia televisiva. Quitarle "el filo" a la murga es quitarle su entraña y sabor. Prohibir la crítica social, la sátira política y la palabra picara es desvirtuar la esencia de la murga.

En 1981 la palabra "plebiscito" fue vetada. Este año, a Araca la Cana le tacharon la palabra "pueblo" varias veces. De la carestía de la vida tampoco se puede hablar: "Nos dijeron que no es tema alegre, de carnaval. Ni que la papa está cara se puede decir. Y muchísimas letras hablaban de eso."

Homenajes-póstumos, a nadie. Y no existe un reglamento escrito para las letras. Las prohibiciones son "de boca", y variables según la desconexión de los censores.

—Se supone que podemos decir todo lo que la prensa dice, pero en la práctica no es así, explica J. Ángel Díaz, 38, letrista de Araca la Cana. "Si no borramos la palabra, borran al autor y a la murga. ¿Y quién dice qué no?"

—Buena, una vez todos juntos, o por lo menos muchos juntos, dijimos que no.

Risas. Y alguien rapite de memoria el art. 14 del viejo Reglamento de la murga

#### LAS MUJERES Y LA MURGA

Por tradición la murga es cosa de hombres, y el travestismo de rigor, como en el teatro isabelino o japonés. Cuentan que en 1979 salió una murga de mujeres, y que una actriz de TV ha colaborado con los Diablos Verdes. Pero son excepciones sin eco.

La actitud de las mujeres hacia la murga oscila entre la colaboración... y los celos. "Eso de que cada noche me vaya con la murga no le gusta nada a mi novia", explica Víctor, 24. "Pero al final termina ayudando"

El vestuario y la censura requieren la colaboración femenina. Abel López Benítez, 43, 12 años como director responsable de Araca la Cana: su señora cose, él diseña los sombreros ("son lo principal", acota risueño). ¿Y cómo queda su casa durante el Carnaval?

—Hay un montón de muchachas y señoras que van a ayudar, cosen una lentejuela, o cocinan y dan una mano en la casa, porque allí ya no hay lugar para poner cosas ni tiempo para ordenar."

La censura, evidente expresión del miedo, cercana en gran medida a la más auténtica forma de teatro popular con que contamos los uruguayos



Y así nacen las capas multicolores, los bombachudos resplandecientes y los tocados inverosímiles que encienden el escenario en fulgores cuando la murga sube, y niños, y grandes responden, otro año más, al hechizo del carnaval.

#### UN VERDADERO TEATRO POPULAR

Tradicionalmente la murga nació por generación espontánea. Hoy se ha profesionalizado mucho, quizá demasiado, pero igual es mayoría la gente que el carnaval lo hace por gusto y por goce. Año a año algo impulsa a seres de origen y



menesteres muy diversos a renovar la performance carnavalesca.

Durante un mes, grises oficinistas, obreros, estudiantes o profesionales, adoptan por las noches una segunda, fosforescente personalidad. La murga opera ese milagro.

Seres aparentemente convencionales suben al escenario y se descubren actores, mímicos, cantantes y cómicos. O músicos, maquilladores y coreógrafos. Porque la murga tiene algo para todos y cada uno. Y cada uno tiene un talento que la murga pone al descubierto.

La murga nace y funciona espontáneamente, una prueba más de la vitalidad de la vida en los barrios. Un grupo de vecinos se junta para armar un espectáculo donde hay música, canciones y parodia. Tiene un lenguaje musical y escénico propio, que le son particulares y muy uruguayos, no rioplatenses.

Pues ahí está una de las formas de nuestro verdadero teatro popular. Más popular y más espontáneo no se puede pedir. Más al alcance de la gente, más accesible, tampoco.

Y los tablados deberían volver a la calle, su lugar natural, y estar decorados, no con publicidad como ahora (lo cual les da un vago aire Pop), sino con telones pintados, como antes.

Sorprende que los autores teatrales uruguayos no hayan preparado más a menudo en la riqueza de la murga, para incorporarla como recurso en sus obras. En vez de un coro griego, una murga que patee la acción. En vez de tanto recurso de teatro medieval, pregoneros o bululú, una buena dosis de redoblante y coro.

Y luego, llevar la obra al tablado. Que continúe la fiesta todo el año. Que el barrio se anime y despierte. Que la televisión y los apartamentos no maten la vida de barrio. Que la murga, esa forma de folclore urbano tan uruguayo, se mantenga y enriquezca.

Para eso, hay que devolverle a la murga la libertad de crítica con la cual, y por la cual nació. Suprimir la censura, hija del miedo.

Entonces sí que la murga, esa cosa tan nuestra, que junto al fútbol, el candombe y la playa, define y articula el modo de ser uruguayo, recuperará su esencia, y el lugar de honor que le corresponde, como manifestación cultural uruguayo.

MERCEDES SAYAGUES ARECO

Montevideo, Jueves 25 de Febrero de 1982



# los rinocerontes y la cultura nacional

Luis Pérez Aguirre

No es por mera casualidad que desde LA PLAZA convoquemos a una gran *Asamblea Nacional de la Cultura* para la próxima primavera. Esta impostergable convocatoria tiene una motivación profunda que golpea muy fuerte desde hace mucho tiempo en nuestras mentes y corazones.

Para decirlo sin rodeos, nos preocupa nuestra situación cultural, a la que irremediamente está ligada la soberanía nacional, y es hora de salir a defender nuestra cultura convocando a todos los uruguayos de buena voluntad que participan de nuestras mismas preocupaciones y esperanzas.

Esperanzas de que todo agente cultural en nuestro suelo patrio se vea reconocido, se le brinde un espacio para su libre expresión y tarea, se le estimule y nunca más se le coarte o asfixie en el desempeño de su vital gestión.

Es impostergable rescatar los espacios en los que florezca lo mejor de la cultura nacional. Es imperativa una "formación" adecuada para la creación, para la investigación, para la expresión de *todas* las formas culturales nacionales.

La Cultura Nacional no puede seguir "mendigando" espacios y medios. No puede seguir eternamente "pidiendo permiso" para ser. El problema es gravísimo porque a él está ligada nuestra conciencia de la autonomía nacional, o de la nacionalidad como totalidad.

Frente al "consumo cultural" extranjero y extranjerizante, frente a la agresiva penetración de hábitos, modelos y nor-

mas culturales que nos son extrañas, por más respeto y aprecio que podamos tenerles y tributarles, es de vida o muerte para nuestro Uruguay el hacer oír su voz de manera *independiente* a esos modelos en el ámbito regional y universal. La identidad nacional está en juego. Nuestro Uruguay, lo sepa o no quiera saberlo, se está estratificando y congelando peligrosamente en una triste dominación por dentro y desde fuera, en lo que a cultura se refiere. Aumenta la admiración por lo extranjero, no se tienen políticas ni metas culturales claras y se ha neutralizado demasiado a aquellos que podían impulsar un auténtico proceso nacional de maduración, de aspirar a ser cada vez más Nación. Porque algunos —muy importantes— negaban y siguen negando esa aspiración a ser Nación desde el autoengaño de que ya lo somos. La Nación no es algo ya dado, se hace constantemente (deviene) o perece como tal ante el embate de lo extranjerizante y foráneo.

## "Rhinoceros"

En este panorama de vital importancia, es triste comprobarlo pero obligatorio reconocerlo, no vemos una verdadera *política cultural* auténticamente nacional, con sus metas, sus tácticas y estrategias bien definidas. Más aún, si analizamos estos años pasados, notamos que quienes pasaron por aquí no fueron precisamente los cultos y cultivadores de una cultura independiente, sino los "rinocerontes".

¿Quiénes son los rinocerontes? ¿Por qué hablar en parábolas?

El apelativo de "rinocerontes" aplicado a ciertas personas, en Uruguay dejaría a la gran mayoría con un gran signo de interrogación en sus mentes. Quizás, y vaya como anécdota, a algunos les recordará un célebre debate televisado, en aquellos días previos al más célebre plebiscito, en el que un participante partidario del NO, ante las cámaras, aplicó el término "rinocerontes" a sus opositores civiles, que —felizmente para ellos— no supieron captar en su verdadero significado... Y temo que la mayoría de los televidentes de entonces pusieron también el mismo semblante de no entender, o de sólo captar un burdo epíteto aplicado al adversario para evitar el insulto directo.

La verdad es que *Rhinoceros* —que sin duda estaba en la mente del sujeto de la anécdota— es una de las más bellas y estremecedoras piezas de Ionesco. Y para quienes no la conocen, la fábula se origina el día en que aparece, recorriendo libremente la plaza de un pueblito francés, un rinoceronte. Ante el acontecimiento insólito, los habitantes del lugar, en vez de enfrentar la situación y expulsar al unicornio, se traban en una sofisticada discusión académica sobre el bicho recién aparecido, su morfología, las posibles razones de su andar por esos pagos, etc. etc.

El asunto es que a las pocas horas se empiezan a detectar los primeros casos de "rinoceritis": señales en la piel de algunos ciu-

dadanos, que se llenan de verduzcas escamas y cuero duro, emitiendo extraños sonidos guturales, dejan de ser reconocibles como humanos, y —lo más extraño de todo— empieza a brotar de su frente una protuberancia puntiaguda!

Entonces los lugareños empiezan a preocuparse. Encaminarán todos sus esfuerzos a dilucidar la cuestión, a tratar de buscar y encontrar explicaciones racionales —comprensibles para todos— que de alguna manera aíslen y neutralicen lo que por el momento no es más que una minoría de afectados. (“¿Por qué se inquieta usted por unos cuantos casos de “rinoceritis”? Puede ser una enfermedad como otra cualquiera . . . El ejemplo de Juan no es sintomático, no es representativo. Usted mismo ha dicho que Juan era orgulloso, un excitado, un excéntrico. A los originales no hay que tomarlos en consideración. Lo que cuenta es el término medio”).

Y el asunto se empieza a complicar paulatinamente. Los rinocerontes, organizados en disciplinadas milicias, empiezan a arrollarlo todo a su paso. Evidentemente el comportamiento de los rinocerontes empieza a ser desafiante y agresivo para el pueblo, pero los habitantes de la ciudad quieren ser comprensivos, se empeñan en disculpar los hechos, buscan obstinadamente razones y aspectos positivos en lo ocurrido. Terminan autoconvenciéndose de que “a ellos” no les va a suceder nada. (“Lo único que hay que evitar es ponerse al paso. Por otra parte, no se meten con nadie. En el fondo, no son malos. Existe en ellos cierta inocencia natural. He recorrido a pie toda la avenida para venir aquí. Ya lo ve, estoy sano y salvo. No he tenido la menor dificultad”).

**“Se va uno acostumbrando, sabe usted”.**

Poco a poco la gente de ese lugar se va resignando, en algu-

nos casos, y aceptando impávida en otros, el fatal y progresivo avance y poder de los rinocerontes. En cuanto alguien propone que “debería encerrárceles en grandes espacios cercados”, otros se apuran a contestarle que “la sociedad protectora de animales sería la primera en oponerse”.

A todo esto, las manadas de rinocerontes aumentan sin cesar como consecuencia directa de la metamorfosis que van sufriendo los más complacientes o tibios. Suavemente, casi insensiblemente, la convivencia con lo que en un principio fue considerado un problema, empieza a adquirir caracteres de hábito. (“Se va uno acostumbrando, sabe usted. Ya nadie se asombra de que rebaños de rinocerontes recorran las calles a toda prisa. Las gentes se apartan para dejarles pasar y luego reanudan el paseo, va a sus negocios, como si no sucediese nada”).



Llegamos así a que, un buen día el protagonista enciende la radio y —para su asombro— no escucha más que ininteligibles sonidos guturales. Llama alarmado a la policía por teléfono y también le responden con el mismo lenguaje ininteligible. No tarda en caer en la cuenta de que todos sus amigos han sido tomados por la “rinoceritis” y busca atrincherarse con su novia en una habitación. La atmósfera se ha vuelto tensa, asfixiante y llega a su climax, cuando al cabo de

un rato también su novia empieza a dudar sobre quién tiene razón. Entonces el protagonista se queda completamente solo, pero ya no está ni siquiera seguro de poder evitar su propia trasmutación. Ha caído en la cuenta del drama pero es demasiado tarde. Parece que ya nadie está a salvo de eso que en un principio fue sólo un pequeño y localizado “virus infeccioso”. Se le debería haber controlado y extirpado de raíz antes de darle la más mínima chance de expansión . . .

Ionesco, con su *Rhinoceros* trató de darnos una magistral lección sobre la aparición y el auge de los fascismos europeos. Pero su moraleja va evidentemente mucho más allá.

Si alguien hubiera predicho hace unos años que se “controlaría” las expresiones de nuestra cultura, que la censura llegaría a los textos de clase, a las letras de los cantos, a las piezas de teatro, a las ediciones literarias, a la poesía, a los investigadores, al cine, a la pintura, a las radios . . . que los profesores serían puestos y sacados de sus puestos “a dedo” y no por su competencia, etc. y que esto iba a convertirse en algo habitual . . .

**si además de esto alguien hubiera profetizado que el principal móvil de todo ello pretendía ser asegurar “la cultura occidental y cristiana”, por sí sola esta exégesis de la pieza de Ionesco en nuestro medio estaría por demás justificada. ¿Ahora es demasiado tarde?**

#### **Uruguayo, ¿quién eres tú realmente?**

“No veo nada claro”. “Lo que me dieron no me sirve, pero no encuentro”. “No hay una línea clara a seguir”, etc. Estas y otras expresiones similares nos indican nítidamente que la crisis cultural actual surge en forma negativa. El mundo en el que vivíamos, el sistema de convicciones que se nos pretendió imponer, empieza a resquebrajarse. El cambio empieza por una negación. Por ahora sólo se sabe que

las ideas y normas que se buscó establecer son ya, en parte, inadmisibles. Por inercia muchos desearían que le siguiesen suministrando, exteriormente, la línea a seguir. Un cierto instinto gregario desea, todavía, la conformidad instintiva con "lo común". Cuesta abandonar esa anhelada seguridad. Antes de encontrar otra nueva, el uruguayo queda como sumergido en un estado de búsqueda, pero justamente ése es el momento más fecundo para la creatividad humana y el surgimiento de una nueva y verdadera cultura que rompe la cáscara.

Me atrevo a decir, que después de estar muy acostumbrados a los rinocerontes de Ionesco, muchos uruguayos tienen, hoy, el sentido de re-nacer. De sacudirse las escamas, de acceder a una nueva forma de existencia, de adquirir una nueva visión del Uruguay, sus hombres y sus cosas.

Esta sensación se tiene, a menudo, acompañada de la impresión de haber estado, durante muchos años, alejados de la verdadera vida auténticamente uruguayo. Todo era estado de excepción, paréntesis, "situación inevitable" pero provisoria, etapa de transición . . . Parecía como que estábamos sumergidos en un clima artificial, precario, alejado de la verdadera vida tan humana del uruguayo de siempre, al abrigo de la intemperie, pero también de lo que era nuestro más querido existir.

Ahora el sentimiento vital de la esperanza empieza a aparecer continuamente en esos "momentos culturales"; en el canto, en el teatro, la pintura, las nuevas ediciones, en los círculos de reflexión, los encuentros juveniles, etc. Mi experiencia de sacerdote me dice que este sentimiento esperanzador junto con el de la seguridad son los más frecuentes en el uruguayo actual.

He observado que muchos uruguayos, al sentirse un poco liberados de ese peso institucional demasiado oprimente que soportaban, se abrazan de nuevo a la

vida con aquel sentimiento exaltante de la esperanza. Y entiendo que es un sentimiento auténtico como el que más. En otros, acaso esa esperanza se sitúe más a nivel nacional que emocional.

Todo me indica que venimos saliendo de una verdadera crisis cultural. He dicho que una crisis cultural como la nuestra comienza por ser negativa. Lo primero que detectamos es que el anterior sistema de convicciones se ha venido, o se empieza a venir abajo. El uruguayo se queda sin aquellas convicciones, se queda sin su mundo, sin el Uruguay transitorio y precario que quisieron imponerle. Vuelve a no saber qué hacer concretamente, porque ha llegado, de verdad, a no saber qué pensar sobre su mundo. Y esto le ocurre incluso con sus convicciones más sagradas.

Pero es verdad también que el uruguayo está dejando de sentirse perdido, azorado, desorientado (ante los rinocerontes que todo lo llenan). Hay indicios de que ya no se finge, incluso a sí mismo, estar convencido de esto o de lo otro. No se ata más a las modas intelectuales, a las corrientes de pensamiento u opinión momentáneas, con las que en medio de la crisis buscó mitigar su desorientación. El uruguayo confía en su "olfato culto", mira hacia un futuro cercano y posible afirmado en el patrimonio cultural previo a la crisis, más coherente y auténtico. El modelo que se le quiso imponer durante la embestida de los rinocerontes empieza a estallar en mil pedazos. Y de esa explosión recoge, azorado, las letras que forman una pregunta-desafío: ¿quién eres tú realmente?

---

#### La tarea que nos proponemos todos juntos

---

Y no se piense que esta pregunta por la identidad es más propia de las nuevas generaciones. Creo no equivocarme si afirmo que, en conciencia, nos la hacemos todos: los que hemos

vivido la tranquilidad de épocas anteriores, los de la generación de la crisis, y esa juventud que ha nacido en medio de las aguas agitadas y no ha conocido el período de bonanza.

La juventud, es verdad, percibe, y con enorme agudeza, esta desorientación adulta. Es común que el joven uruguayo que dirige al adulto preguntas por la identidad nacional sienta que dichas preguntas le son reexpedidas por el veterano. Casi que estamos obligando a los jóvenes, a que busquen solos las respuestas, no los acompañamos en dicha búsqueda. Los dejamos sin apoyo, sin diálogo generacional. Por eso vemos a no pocos jóvenes embarcarse en doctrinas, en comportamientos, en modas, patrones culturales y políticos, estilos artísticos, etc. que no brotan ciertamente de convicciones hondas y auténticamente nacionales. Eso explica también sus actitudes en el otro polo: el desinterés por la gran causa nacional, el ausentismo cívico, etc. que no pocos jóvenes uruguayos muestran en la actualidad. Y entonces, a medida que esos jóvenes se acercan a las responsabilidades adultas, quedan anulados, porque —una vez adulto— ya no se puede vivir de ficciones o pseudo-convicciones; hay que estar bien anclado en la realidad nacional para no sucumbir.

Vivir siempre es, quírase o no, estar anclado en alguna convicción, creer algo acerca del medio en que se está y en sí mismo. Y aquí se entroncan las ramas de la propia identidad, de la identidad nacional y de la cultura que las expresa.

Nos proponemos buscar *todos y juntos* esa raíz cultural y nacional, entroncar con ella y así dar frutos. Entendemos que la tarea es urgente y obligatoria. En LA PLAZA lo sentimos así. De ahí nuestra convocatoria al *Asamblea Nacional de la Cultura*. La historia nos juzgará. Se trata de mostrar que los rinocerontes no son tan fuertes como los pintan . . . y que los orientales son "tan ilustrados como valientes"!



# ASAMBLEA NACIONAL DE LA CULTURA

URUGUAY - SET. 1982

22 al 26 de Setiembre de 1982 - URUGUAY

## CONVOCATORIA

El Uruguay tiene una rica historia cultural desde los albores de la independencia.

Artigas puso especial énfasis en la educación y cultura de su pueblo.

Junto a él, ilustres pensadores que unieron sus tareas libertarias a la investigación y la docencia. Recordamos a Larrañaga, Valentín Gómez, Lamas, Barreiro, entre otros, que aportaron su formación al desarrollo de las escuelas de la patria, que desde Purificación impulsó Artigas.

En las sucesivas etapas de la vida del país se fueron gestando los cimientos que posibilitaron alcanzar niveles educacionales y culturales significativos.

José Pedro Varela, con la firmeza de su convicción democrática, no como mera forma sino con su contenido real, con su revolucionaria concepción de la educación, busca que el pueblo sea protagonista de la historia. Expresaba: *"Hemos creído que basta para instituir la República el decretarla. En el estado actual de nuestros pueblos eso es una ingenuidad o una hipocresía. Para que haya verdadera democracia se necesita la instrucción universal"*.

El magnífico florecimiento en las primeras décadas del novecientos en todas sus formas que moldean al país.

El resurgir tras la dictadura de Terra y el apogeo en la generación del 45.

El Uruguay entra en los años 60 en una fase crítica de su evolución política, económica y social; el movimiento cultural refleja dicha situación y en sus diversas expresiones anuncia y marca con angustia el deterioro progresivo de valores que nos eran tan caros.

Parte de la década del 70 nos grita con un profundo, largo y doloroso silencio.

A fines de la década y en los comienzos de los 80, aparecen nuevas voces, nuevas formas que recogen y recrean la corriente subyacente que siguió su curso a pesar de todo. El teatro, la literatura, el canto, las artes plásticas, emprenden nuevos rumbos de creación y libertad.

Cada uno ha ido buscando su camino.

LA PLAZA convoca a la ASAMBLEA NACIONAL DE LA CULTURA, para analizar nuestra historia y unidos el cantor, el actor, el poeta, el artista, el pueblo todo, emprender con vigor renovado las tareas que la hora nos exige.

Nos preocupa la cultura, no como una entidad aislada del sentir de las grandes masas o como un aditamento intelectual de unos pocos, sino en su extensión a todos los orientales como lo quiso Artigas.

Nos preocupa la cultura como factor de conciencia de un pueblo soberano, protagonista de su destino.

Nos importa la integración de los esfuerzos que en las diversas áreas realizan viejas y nuevas generaciones de artistas.

Nos motiva el imprescindible encuentro de las tareas educativas con el estímulo de las actividades culturales, para que los jóvenes sean participantes con su pujanza creadora.

Queremos retomar el camino de encuentro de los trabajadores con el quehacer cultural integrado a su propio ámbito, en la fábrica, en el taller y no distante e inaccesible.

Queremos encontrarnos con los esforzados artistas del interior que contra viento y marea, superan las limitaciones y siguen creando.

Queremos estimular la preocupación por el desarrollo de la ciencia y la investigación como herramientas imprescindibles para superar la dependencia y el sub desarrollo.

Buscamos sumarnos a la tarea cultural de los latinoamericanos para construir la Patria Grande con su definido perfil de independencia y progreso.

LA PLAZA, LAS PIEDRAS, ABRIL 1982.

# Clausura definitiva

El martes —cuando nuestra edición estaba próxima a entrar en máquinas— se conoció un decreto del Poder Ejecutivo por el que se clausuró definitivamente a la revista "La Plaza".

Esta publicación, que se editaba mensualmente en la ciudad de Las Piedras, ya se encontraba clausurada en el momento del decreto. Más de un mes atrás, las autoridades habían cerrado a la revista por ocho ediciones.

Esta medida amplía la anterior sanción, otorgándole un carácter definitivo.

El decreto correspondiente expresa lo siguiente, en forma textual:

Visto: estas actuaciones relativas a la publicación de artículos de tendencia izquierdista en la revista "La Plaza" que se edita en la ciudad de Las Piedras.

Resultando: I) De la lectura de los distintos artículos periodísticos publicados en la mencionada revista como por ejemplo "Clemencia para los Vencidos", puede apreciarse la apología de sediciosos para quienes se solicita amnistía;

II) También se percibe a través del artículo como "El Espíritu Santo abraza al Espíritu Sandino" una marcada simpatía hacia el actual régimen imperante en Nicaragua;

III) Es evidente que la difusión del pensamiento de corte marxista-leninista representa un grave peligro para la Nación, desde el momento que fomenta el descontento

Una nueva clausura —esta vez definitiva— dispuso el Poder Ejecutivo, invocando el marxismo de "La Plaza"



popular, así como el descreimiento en la labor de las autoridades que dirigen el país.

Considerando: I) Que el marxismo-leninismo ha sido declarado ilícito en nuestro país de acuerdo a lo previsto en el Decreto N° 1026 /73 de 28 de noviembre de 1973;

II) El Poder Ejecutivo en aplicación de las medidas prontas de seguridad (Art. 168, Inc. 17 de la Constitución), considera que las publicaciones realizadas en la revista referida afectan el orden interno del Estado.

Atento: a lo dictaminado por el Departamento Jurídico del Ministerio del Interior.

El Presidente de la República. Resuelve:

1º) Clausúrase en forma definitiva la revista mensual "La Plaza" que se edita en la ciudad de Las Piedras.

2º) Publíquese, remítase fotocopia de estas actuaciones a la Justicia Militar y pase a la Jefatura de Policía de Canelones para su cumplimiento y notificación. Vuelto, registrese y archívese.



a un compañero en otro país  
y divulgue Ud. también  
la revista!

gire 30 cnas.!  
y envíe  
los sgts. datos:

nombre \_\_\_\_\_  
calle y ciudad \_\_\_\_\_  
país \_\_\_\_\_



# El Consejo de Estado y los desaparecidos en Argentina

El Consejero de Estado, Eduardo Praderi afirmó, en una entrevista concedida a "El Día", que la Comisión de Respeto a los Derechos Individuales del órgano legislativo tratará en breve una denuncia sobre desaparición de ciudadanos uruguayos en Argentina.

Praderi informó al plenario del Consejo de Estado, semanas antes, que se habían recibido una serie de cartas del extranjero referentes al tema. Estas provendrían de "distintas partes del mundo" y "no se proporcionaban mayores detalles". También destacó, en aquella oportunidad, que el texto de las diferentes misivas era prácticamente el mismo.

"En esta oportunidad" —explicó el Consejero en la entrevista concedida— "las personas que me visitaron

me trajeron una lista con los nombres de los desaparecidos en la República Argentina y las fechas correspondientes".

La lista entregada al señor Consejero de Estado, y que "El Día" publicó íntegramente, comprende a 81 personas de sexo masculino, 30 de sexo femenino, 6 niños hijos de los desaparecidos, y 2 residentes uruguayos en Argentina, que realizaban un viaje al Paraguay cuando desaparecieron. También señala la misma que cuatro de las mujeres mencionadas se encontraban embarazadas en el momento de su secuestro, y por lo tanto se incluyen en la lista cuatro "niños nacidos en cautiverio".

Las fechas de las desapariciones van desde 1974 a 1978, encontrándose en mayor número de ellas en el pe-

riodo 1976-77.

Los familiares de las personas incluidas en la lista han constituido un Comité que ha realizado gestiones ante el gobierno de Argentina y de Uruguay aunque informaron que éstas, hasta el momento, no habían obtenido una "respuesta satisfactoria", según indicaron a la prensa.

El Consejero Praderi, al preguntársele si la filiación política de las personas desaparecidas implicaría algún tipo de obstáculo para interesarse por su destino, dijo "Yo creo que sí, se complica con un problema internacional".

Praderi afirmó además que "pasaremos lo recibido (la lista de desaparecidos a la Comisión de Derechos y después veremos qué es lo que se hace".



ASSOCIATION DES PARENTS DES

DISPARUS URUGUAYENS

AFUDE

33, rue Godot de Mauroy, 750 09 PARIS, FRANCE

Tel. 742 77 36

París 25 de octubre de 1982

Compañeros :

Ante las noticias de la aparición con vida de desaparecidos de los años 1976, 77 y 78 en Argentina y el descubrimiento de un cementerio clandestino en un campo militar donde habría más de 400 cadáveres, no debemos olvidar que de los 136 desaparecidos uruguayos, 126 son desaparecidos en Argentina. Por lo tanto, esta noticia nos concierne directamente a todos los uruguayos.

AFUDE hace un llamado urgente para todos los compañeros para que dentro de los miles de casos por los cuales las madres y el pueblo argentino están luchando en este momento, los 126 desaparecidos uruguayos no queden en el olvido. Por otra parte, los familiares de Uruguay tienen que viajar masivamente y estar permanentemente en Argentina mientras se van aclarando estos hechos para que su voz sea oída y poder a su vez aclarar la suerte de nuestros familiares.

Concretamente pedimos :

1° - Que los uruguayos, en los distintos países que se encuentren, estructuren rápidamente la manera de movilizar todo lo que esté a su alcance para presionar al Gobierno argentino y uruguayo para que aparezcan nuestros familiares y no queden en el olvido.

El éxito de esta campaña de cartas y telegramas dependerá de su amplitud, por lo tanto pensamos que tienen que ser centralizadas en el gobierno uruguayo, exigiéndole que tome sus responsabilidades en estas desapariciones y conteste al pedido de los familiares. Nuestra campaña anterior de julio de este año tuvo éxito, pues provocó por primera vez que se hablara en el Uruguay públicamente de los desaparecidos.

2° - Visto que un viaje a Buenos Aires y una noche de estadía cuesta más de 150 dólares y que la presencia masiva de los familiares de Uruguay es indispensable en estos momentos en Argentina, necesitamos urgentemente ayuda monetaria de todos, dentro de las posibilidades de cada uno, para enviar a los familiares en Uruguay.

En estos momentos de esperanza y angustia, que son decisivos para el esclarecimiento del problema de los Desaparecidos, tenemos toda nuestra confianza en Uds.

A F U D E  
Coordinadora de París

Los cheques serán centralizados por : ROCIO LEZAMA  
27 RUE MONTESQUIEU  
92600 ANNIERS  
FRANCIA

---

## carta al gral.G.Alvarez

A continuación reproducimos el texto completo de la carta enviada al Gral. Gregorio Alvarez, por más de 400 madres de prisioneros políticos uruguayos solicitando la amnistía para casi 900 presos según información divulgada en Montevideo por los semanarios "Búsqueda" y "Opción".

"Señor Presidente de la República, Tnte.Gral. (R), Don Gregorio - Alvarez.

Las madres de los reclusos a disposición de la Justicia Militar como consecuencia de la sedición y consiguiente estado de guerra interna, ejerciendo por primera vez lo que consideramos nuestro deber y derecho a velar incansablemente por la salud física, psíquica y emocional de nuestros hijos, solicitamos del Señor Presidente el beneficio constitucional de la amnistía.

En éstos largos diez años hemos esperado pacientemente, hemos callado nuestro dolor sin recurrir a medio alguno -dentro o fuera del país- para hacer conocer nuestra angustia porque entendemos que son las autoridades nacionales las únicas aptas para compren-

der y atender nuestro justo pedido, porque confiamos en que sabrán ver en éste, además del natural deseo de recobrar a nuestros hijos, la profunda convicción de que estamos contribuyendo a la reconciliación de la familia uruguaya.

Anhelamos se tenga presente que, al formular esta solicitud en forma conjunta y simultánea, no hacemos más que ejercitar un derecho fundamental. No está en el ánimo de ninguna de nosotras ni la menor sombra de presión -directa o indirecta- sobre las autoridades.

Tenemos bien presente que el derecho de petición -según los juristas- es considerado como algo inherente a las instituciones de un pueblo libre, como un formidable puente entre gobernantes y gobernados; puente de comunicación que cobra superlativa importancia para nosotras, que no contamos con otro medio para hacer oír nuestra angustiada voz. Y aún más imprescindible cuando se trata de problemas que por su propia índole afectan, directa o indirectamente, a un importante número de habitantes de nuestro país. En este aspecto nuestra gestión propende a vigorizar la familia, institución primaria y fundamental, célula viva de la sociedad, comunidad de origen natural y anterior al Estado, intermedia entre el individuo y el Estado. Nuestra gestión, desde éste enfoque, coadyuva así en la función que la Constitución encarga al Estado: velar por la estabilidad moral y material de la familia, por lo que no va contra el orden público sino que, por el contrario, potencia la base primaria del mismo: la familia.

Nuestro petitorio cuenta con el venerable respaldo de la tradición artiguista, con el puntal de una larga tradición nacional sobre la amnistía, y se apoya, además, en los modernos principios del Derecho Humanitario.

La tradición artiguista la encontramos en el clásico "Piedad para los vencidos". Es un índice de la profundidad del sentimiento y pensamiento de Artigas. Y en 1813 se desarrolla en sus "Instrucciones": "Los diputados prestarán su atención, honor y fidelidad a todo cuanto consideren a juzguen necesario para asegurar a estas provincias las ventajas de la libertad, y mantener en ellas un gobierno libre, inspirado en la piedad, en la justicia, moderación, templanza, industria y frugalidad".

Cuando Demicheli afirma: "Artigas habló en ellas, entonces, por la voz de los siglos", no incurrió en una mera exaltación ditiámbica. Artigas en 1813 se adelantó casi en siglo y medio a la Carta de las Naciones Unidas que, en su artículo primero, expresa: "Todos los seres humanos deben comportarse fraternalmente los unos con los otros".

Un siglo de historia patria demostró que la amnistía fue una constante histórica, "una faceta del ser nacional".

Según un conspicuo historiador patrio: "entre 1834 y 1934, un siglo, la amnistía fué el remedio por excelencia para solucionar las crisis políticas"; -"fuimos tan pródigos en amnistías como pródigos en revoluciones"; -"La amnistía es inseparable, en la tradición nacional, de todo proceso revolucionario, cualquiera fuesen sus proyecciones"; -" Todos los revolucionarios que asolaron al

país concluyeron por obtener el perdón y el olvido"; "Los autores de los grandes delitos políticos fueron siempre puestos en libertad una vez terminada la tensión en que tales hechos se produjeron".

El ser nacional aplicó así, durante un siglo de revoluciones cruentas, lo que muy posteriormente recomienda el Derecho Humanitario.

Recordemos las motivaciones con que "el ser nacional" fundamentó las amnistías:

"Una ley de olvido que cicatrice las luchas armadas".

"El restablecimiento de la concordia entre los ciudadanos del país".

"Deseo del Gobierno de dar testimonio de su política fraternal y justiciera".

"Deseo del Gobierno de mostrar ante los Estados extranjeros, que es generoso y clemente".

"Medio de llegar a la concordia como base de la prosperidad nacional".

"Medida de perdón y olvido para suscitar sentimientos de patriotismo".

"Para apaciguar los espíritus, ya que la amnistía, el olvido, es fuente inagotable de confraternidad".

En cuanto a los Principios del Derecho Humanitario, nos apoyamos en el Proyecto de Protocolo Adicional a los Convenios de Ginebra (éstos, ley de la República) en los Comentarios que el Comité Internacional de la Cruz Roja divulgó respecto del Proyecto de Protocolo Adicional y en el Pacto de Derechos Humanos (Ley 13.751).

El Proyecto de Protocolo Adicional:

"Al cese de las hostilidades, las autoridades en el poder procurarán amnistía, la más amplia posible, a las personas que hayan tomado parte en el conflicto armado, en particular a las que se encuentren privadas de libertad, internadas o detenidas por motivos relacionados con el conflicto armado". (Art.6)

Los comentarios del Comité Internacional de la Cruz Roja:

"Los objetivos fundamentales de los protocolos es que se observen las normas humanitarias fundamentales en todos los conflictos armados sin carácter internacional".

"Que la protección del Derecho Humanitario debe subsistir, cualquiera que sean los motivos por los cuales la autoridad de la que dependían los prisioneros antes de la captura hayan decidido recurrir a las armas".

"Todos los delegados reconocieron la necesidad (acotamos: ésta significa que constituye una exigencia de la conciencia pública internacional) de reafirmar y desarrollar el Derecho Internacional Humanitario aplicable a los conflictos armados sin carácter internacional".

"Estas obligaciones tienen por objeto estimular a las partes en conflictos, y en particular a la parte vencedora, a conceder, des-

"pués de terminadas las hostilidades, la amnistía más amplia posible a las personas que hayan tomado parte en el conflicto".

El Pacto de Derechos Humanos:

"Comprendiendo que el Individuo, por tener deberes respecto de otros Individuos y de la Comunidad a que pertenece, tiene la obligación de esforzarse por la consecución y la observancia de los Derechos reconocidos en este Pacto".

Teniendo en cuenta, además, que el contexto histórico que motivó la legislación de emergencia (estado de guerra interna, etc.) ha sido superado: "La situación se caracteriza por su tranquilidad" - (palabras del Sr. Ministro del Interior) entendemos o sentimos que recobra así actualidad la motivación de la amnistía de 1872 -110 años atrás: "El Poder Ejecutivo utiliza todos los medios para llegar a la concordia nacional como base de la prosperidad nacional".

Por todo lo expuesto, quiera el Señor Presidente disponer de conformidad a fin de que se conceda la amnistía que solicitamos."

## Más condenas

El 6 de mayo de 1982, diez personas fueron condenadas a largas penas de prisión por el Trínunal Militar en Uruguay. Los condenados, prisioneros desde 1972, fueron acusados, entre otras cosas, de haber participado el 8 de octubre de 1969 en la toma de la ciudad de Pando y de integrar el MLN-Tupamaros (Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros).

Se trata de:

Eleuterio FERNANDEZ HUIDOBRO, condenado a 30 años de prisión y de 5 a 15 años de medidas de seguridad;

Elida BALDOMIR COELHO, condenada a 25 años de prisión y de 10 a 12 años de medidas de seguridad;

Oscar M. PUIG ITURRALDE, condenado a 23 años de prisión y de 5 a 10 años de medidas de seguridad;

Elbio A. CARDOZO RODRIGUEZ, condenado a 27 años de prisión y de 5 a 10 años de medidas de seguridad;

Juan C. RODRIGUEZ LEDESMA, condenado a 25 años de prisión y de 5 a 10 años de medida de seguridad;

Augusto T. GREGORY SOUTO, condenado a 23 años de prisión y de 5 a 10 de medidas de seguridad;

Conrado D. FERNANDEZ CABELES, condenado a 25 años de prisión y de 5 a 10 años de medidas de seguridad;

Esther Carmen URIBASTERA MATTAS, condenada a 4 años y medio de prisión;

Xenia Itté GONZALEZ, condenada a 4 años y medio de prisión.-

El nombre de la décima persona condenada, no fué dado a conocer en los comunicados de prensa del gobierno uruguayo.-

# nuestros presos

La dictadura militar uruguaya, no obstante sus declaraciones y promesas de asegurar el retorno a un régimen democrático -elecciones internas para algunos partidos políticos, por ejemplo- sigue aplicando, inflexiblemente, su PLAN DE EXTERMINIO de prisioneros políticos.

Los prisioneros muertos en las cárceles uruguayas ascienden, según nuestras informaciones, a 96 compañeros. Entre los últimos debemos citar a: Ruben PORTEIRO, el 23 de noviembre de 1979; Yamandú RODRIGUEZ OLARIAGA, el 8 de febrero de 1980; Edmundo ROVIRA, el 24 de noviembre de 1980; Gladys NUNEZ RIJO, el 11 de setiembre de 1980; Jorge DABO, el 11 de diciembre de 1980; Horacio D. RAMOS, el 30 de julio de 1981; Emilio FERNANDEZ, el 24 de diciembre de 1980; Hugo A. DERMIT, el 28 de diciembre de 1980; Gerardo CUESTA, el 12 de setiembre de 1981; Miguel GOYTINO el 9 de noviembre de 1981; Edgar SOSA CABRERA, el 28 de abril de 1982; Enrique VIERA, en mayo de 1982; Juan A. PINO GARIN, el 13 de junio 1982, y Ramón FREIRE PIZZANO, en octubre ppdo.-

En la imposibilidad de fabricar un motín que posibilitara el asesinato masivo de muchos prisioneros, estos han sido asesinados cuando estaban aislados del resto de sus compañeros, en "La Isla", o fueron trasladados para ello a unidades militares. La dictadura "explica" estas



Samuel Blixen García

muerres, como suicidios. A ellas hay que sumar la de quienes murieron por falta de atención médica, los suicidios provocados por la administración y supresión de psicofármacos, (Neuletil, Mogadon, Cloropromacina y Diasepán), el asesinato indirecto armando la mano de un prisionero esquizofrénico y las muertes de quienes fueron "liberados" para morir fuera de la cárcel.

En esta situación, hay prisioneros que son amenazados, reiteradamente, por sus guardianes. Insultados y provocados para facilitar sanciones que puedan permitir aislarlos y, eventualmente, asesinarlos.

Entre ellos podemos citar a Ricardo Perdomo Rodríguez, Antonio Más Más, Samuel Blixen García y Jorge Selves Landor, reclusos en el 2do. Piso de "Libertad" los tres primeros y en una unidad militar desconocida Jorge Selves quien, además, ha cumplido su condena y debe ser liberado.

Hoy, más que nunca, después de más de 10 años, es necesario seguir denunciando los planes de la dictadura militar, reclamar la solidaridad de organizaciones sindicales, partidos políticos y gobiernos que posibiliten salvar la vida de nuestros presos.

Y ésta, es tarea para todos. Porque los presos, son del pueblo!

## Batllismo: máximo porcentaje interno

En las elecciones internas del domingo votaron 1.258.964 personas o el 80,5 por ciento de las 2.080.243 personas habilitadas en todo el país.

Por las listas del Partido Nacional votaron 584.581 personas o el 46,4 por ciento del total de sufragantes en todo el país.

En el comicio interno del Partido Colorado votaron 500.217 personas o el 39,8 por ciento.

La votación en la Unión Cívica fue de 14.244 o el 1,1 por ciento del total.

Por no tratarse de una elección nacional sino exclusivamente de una lucha interna dentro de cada Partido para designar sus respectivas convenciones, estos porcentajes tienen solamente un significado ilustrativo sobre el total de votantes que sufragó dentro de su propia agrupación política.

Hubo 83.515 votos en blanco o 6,7 por ciento del total, 5.042 anulados (0,4 %) y 71.363 observados (5,7 %). La mayoría de los votos observados correspondieron al Interior con 58.655 (4,5 %) y 14.710 (1,1 %) a Montevideo.

### VOTACION EN LOS PARTIDOS

Los Movimientos Por la Patria - de Rocha tuvieron abrumadora mayoría en la elección interna del Partido Nacional con 382.901 votos o el 65,5 por ciento del total partidario.

Alberto Gallinal reunió 61.422 votos o el 10,5 por ciento en tanto que a Luis A. Lacalle se le computaron en las listas propias 53.089 votos o el nueve por ciento. El total real de Lacalle es mayor ya que en Canelones, Soriano, Florida y Lavalleja su agrupación votó en listas conjuntas con Por la Patria - Rocha.



En estos casos, los votos están computados a Por la Patria - Rocha aunque obviamente parte de esos sufragios corresponden a la agrupación de Lacalle.

Otras agrupaciones blancas reunieron 87.189 votos en todo el país o sea el 15 por ciento.

El Batllismo tuvo 338.680 votos en el Partido Colorado o el 67,7 % del total de sufragios. El total Batllista incluye las listas encabezadas por Julio María Sanguinetti, Enrique Tarigo, Manuel Flores Mora, su hijo Manuel Flores Silva y las listas del Interior.

El Batllismo tuvo enorme mayoría sobre Jorge Pacheco Areco, cuyas listas en todo el país reunieron 142.092 votos o el 28,4 por ciento del total de votos colorados. Otras listas coloradas recibieron 19.445 votos o el 3,9 por ciento.

El total porcentual del 67,7 por ciento logrado por el Batllismo dentro del Partido Colorado supera el total equivalente de Por la Patria - Rocha en el Partido Blanco, que fue del 65,5 por ciento.

### RESULTADOS EN MONTEVIDEO

Por la Patria - Rocha, representada por la lista ACF, tuvo en Montevideo 166.834 votos o el 76,4 por ciento de los 244.383 votos blancos emitidos en la capital. El porcentaje de Por la Patria - Rocha en Montevideo superó considerablemente el que tuvo para todo el país.

Gallinal obtuvo en la capital 20.134 votos o el 8,2 por ciento, correspondiendo a Lacalle 11.446 ó 4,7 %, a Eduardo Pons Etcheverry 4.637 o el 1,9 % y a otras listas 21.532 o el 8,8 por ciento.

El Batllismo reunió en Montevideo 147.318 votos o el 60,4 % del total de votos colorados, contra 59.836 o el 27,8 por ciento de Pacheco Areco, correspondiendo a otras listas 6.365 votos o el 2,6 %.

Dentro del Batllismo la agrupación mayoritaria fue la de Sanguinetti con 83.863 votos o el 36,8 % del voto colorado en la capital.

Tarigo tuvo 47.946 votos o el 22,2 %; Flores Silva, 8.583 o 4,6 % y Flores Mora, 6.144 o 2,9 %.

OPINAR, 2.12.1982

## Resultados del Partido Nacional

### MONTEVIDEO

	Votos	Convencionales	Porcent.
ACP	186.834	163	76,8%
Alberto Gallinal	20.134	17	8 %
Luis Alberto Lacalle	11.446	10	4,7%
Eduardo Pons Etcheverry	4.637	4	1,8%
Otros grupos	21.532	18	8 %
<b>Totales</b>	<b>244.383</b>	<b>212</b>	

### COLONIA

	Votos	Convencionales	Porcent.
Por la Patria - Movimiento de Rocha	14.753	13	50 %
Alberto Gallinal	5.843	5	19,2%
Luis Alberto Lacalle	2.096	1	3,9%
Otros grupos	8.047	7	26,9%
<b>Totales</b>	<b>30.739</b>	<b>28</b>	

### RIVERA

	Votos	Convencionales	Porcent.
Por la Patria - Movimiento de Rocha	6.576	6	40 %
Luis Alberto Lacalle	7.626	7	46,6%
Alberto Gallinal	371	—	—
Otros grupos	2.795	2	13,4%
<b>Totales</b>	<b>17.368</b>	<b>15</b>	

### RIO NEGRO

	Votos	Convencionales	Porcent.
Por la Patria - Movimiento de Rocha	6.593	6	75,0%
Luis Alberto Lacalle	923	1	12,5%
Alberto Gallinal	265	—	—
Otros grupos	1.762	1	12,5%
<b>Totales</b>	<b>9.543</b>	<b>8</b>	

### CANELONES

	Votos	Convencionales	Porcent.
Por la Patria - Movimiento de Rocha	26.981	24	49,0%
Por la Patria - Mov. de Rocha y Lacalle	15.855	14	28,5%
Alberto Gallinal	10.041	9	18,4%
Por la Patria	3.895	2	4,1%
Otros grupos	703	—	—
<b>Totales</b>	<b>57.475</b>	<b>49</b>	

### ARTIGAS

	Votos	Convencionales	Porcent.
Alberto Gallinal	7.176	6	66,7%
Luis Alberto Lacalle	2.063	2	22,2%
Otros grupos	1.360	1	11,1%
<b>Totales</b>	<b>10.599</b>	<b>9</b>	

### SALTO

	Votos	Convencionales	Porcent.
Por la Patria - Movimiento de Rocha	12.842	11	68,7%
Alberto Gallinal	3.431	3	18,7%
Luis Alberto Lacalle	2.294	2	12,6%
Otros grupos	714	—	—
<b>Totales</b>	<b>19.281</b>	<b>16</b>	

### PAYSANDU

	Votos	Convencionales	Porcent.
Alberto Gallinal	3.161	3	17,7%
Por la Patria	10.842	10	58,8%
Por la Patria - Movimiento de Rocha	3.468	3	17,7%
Luis Alberto Lacalle	1.673	1	5,8%
<b>Totales</b>	<b>19.144</b>	<b>17</b>	

### SORIANO

	Votos	Convencionales	Porcent.
Por la Patria - Mov. de Rocha y Lacalle	12.332	11	68,8%
Alberto Gallinal	1.379	1	6,3%
Por la Patria - Movimiento de Rocha	1.861	1	5,3%
Otros grupos	3.210	3	18,6%
<b>Totales</b>	<b>18.782</b>	<b>16</b>	

### SAN JOSE

	Votos	Convencionales	Porcent.
Por la Patria - Movimiento de Rocha	10.515	9	56,2%
Otros grupos	8.597	7	43,8%
<b>Totales</b>	<b>19.112</b>	<b>16</b>	

MALDONADO			
	Votos	Convencionales	Porcent.
Alberto Gallinal	2 012	1	6,66%
Por la Patria	12 742	11	73,33%
Otros grupos	3 418	3	20 %
<b>Totales</b>	<b>18.172</b>	<b>15</b>	

ROCHA			
	Votos	Convencionales	Porcent.
Alberto Gallinal	3 439	3	23 %
Por la Patria - Movimiento de Rocha	9 274	9	69,2%
Por la Patria	748	—	—
Luis Alberto Lacalle	260	—	—
Otros grupos	1 881	1	7,7%
<b>Totales</b>	<b>15.002</b>	<b>13</b>	

TREINTA Y TRES			
	Votos	Convencionales	Porcent.
Por la Patria - Movimiento de Rocha	6 142	6	60 %
Alberto Gallinal	1 562	1	10 %
Luis Alberto Lacalle	1 171	1	10 %
Otros grupos	2 632	2	20 %
<b>Totales</b>	<b>11.507</b>	<b>10</b>	

CERRO LARGO			
	Votos	Convencionales	Porcent.
Por la Patria - Movimiento de Rocha	7 322	6	35,2%
Luis Alberto Lacalle	10 309	8	47,1%
Otros grupos	2 980	3	17,7%
<b>Totales</b>	<b>20.611</b>	<b>17</b>	

FLORES			
	Votos	Convencionales	Porcent.
Alberto Gallinal	1 104	1	16,7%
Por la Patria	3 173	3	50,0%
Luis Alberto Lacalle	3 141	2	33,3%
<b>Totales</b>	<b>7.418</b>	<b>6</b>	

FLORIDA			
	Votos	Convencionales	Porcent.
Por la Patria - Mov. de Rocha y Lacalle	7 389	7	53,8%
Otros grupos	8 467	6	46,2%
<b>Totales</b>	<b>15.856</b>	<b>13</b>	

DURAZNO			
	Votos	Convencionales	Porcent.
Luis Alberto Lacalle	6 946	6	50 %
Por la Patria - Movimiento de Rocha	472	—	—
Otros grupos	6 408	6	50 %
<b>Totales</b>	<b>13.826</b>	<b>12</b>	

LAVALLEJA			
	Votos	Convencionales	Porcent.
Alberto Gallinal	1 044	1	7,1%
Por la Patria - Mov. de Rocha y Lacalle	10 138	9	64,2%
Otros grupos	5 187	4	28,5%
<b>Totales</b>	<b>16.369</b>	<b>14</b>	

TACUAREMBO			
	Votos	Convencionales	Porcent.
Alberto Gallinal	460	—	—
Por la Patria - Movimiento de Rocha	13 249	12	75 %
Otros grupos	5 085	4	25 %
<b>Totales</b>	<b>18.794</b>	<b>16</b>	

## Resultados del Partido Colorado

MONTEVIDEO			
	Votos	Convencionales	Porcent.
Julio María Sanguinetti	83 633	94	42,7%
Jorge Pacheco Areco	59 836	53	24 %
Enrique Tarigo	47 946	54	24 %
Manuel Flores Silva	9 593	10	4,0%
Manuel Flores Mora	6 144	6	3,0%
Otros grupos	8 365	3	1,0%
<b>Totales</b>	<b>215.517</b>	<b>220</b>	

CANELONES			
	Votos	Convencionales	Porcent.
Jorge Pacheco Areco	16 857	16	31 %
Julio Ma. Sanguinetti - Enrique Tarigo	10 369	12	23,5%
Julio Ma. Sanguinetti - Enrique Tarigo	13 909	14	27,5%
Manuel Flores Mora	7 457	8	19,6%
Otros grupos	1 763	1	1,9%
<b>Totales</b>	<b>50.355</b>	<b>51</b>	

MALDONADO			
	Votos	Convencionales	Porcent.
Jorge Pacheco Areco	3 552	3	18,7%
Julio Ma. Sanguinetti - Enrique Tarigo	12 578	13	81,3%
Manuel Flores Mora	498	—	—
<b>Totales</b>	<b>16.648</b>	<b>16</b>	

ROCHA			
	Votos	Convencionales	Porcent.
Jorge Pacheco Areco	4 569	4	33,3%
Julio Ma. Sanguinetti - Enrique Tarigo	3 981	4	33,3%
Manuel Flores Mora	502	—	—
Sanguinetti - Tarigo y Flores Mora	3 674	4	33,3%
<b>Totales</b>	<b>12.726</b>	<b>12</b>	

COLONIA			
	Votos	Convencionales	Porcent.
Sanguinetti - Tarigo y Flores Mora	16 714	19	79,1%
Jorge Pacheco Areco	5 910	5	20,9%
Raumar Jude	978	—	—
<b>Totales</b>	<b>23.602</b>	<b>24</b>	

RIVERA			
	Votos	Convencionales	Porcent.
Julio Ma. Sanguinetti - Enrique Tarigo	3 316	3	15,7%
Enrique Tarigo	9 357	11	57,8%
Jorge Pacheco Areco	6 329	5	26,3%
<b>Totales</b>	<b>19.002</b>	<b>19</b>	

RIO NEGRO			
	Votos	Convencionales	Porcent.
Jorge Pacheco Areco	1 383	1	10 %
Julio María Sanguinetti	5 017	5	50 %
Enrique Tarigo	3 147	4	40 %
Manuel Flores Mora	959	—	—
<b>Totales</b>	<b>10.506</b>	<b>10</b>	

SALTO			
	Votos	Convencionales	Porcent.
Jorge Pacheco Areco	3 151	2	9 %
Julio María Sanguinetti	8 334	9	40,9%
Enrique Tarigo	8 079	9	40,9%
Sanguinetti - Tarigo y Flores Mora	2 224	2	9 %
<b>Totales</b>	<b>21.788</b>	<b>22</b>	

PAYSANDU			
	Votos	Convencionales	Porcent.
Jorge Pacheco Areco	3 143	2	10,5%
Julio María Sanguinetti	2 404	3	15,8%
Julio Ma. Sanguinetti - Enrique Tarigo	5 552	6	31,6%
Manuel Flores Mora	498	—	—
Otros grupos	7 119	8	42,1%
<b>Totales</b>	<b>18.716</b>	<b>19</b>	

SORIANO			
	Votos	Convencionales	Porcent.
Jorge Pacheco Areco	4 824	4	25 %
Julio Ma. Sanguinetti - Enrique Tarigo	10 165	11	68,7%
Manuel Flores Mora	1 274	1	16,3%
Otros grupos	188	—	—
<b>Totales</b>	<b>16.451</b>	<b>16</b>	

TREINTA Y TRES			
	Votos	Convencionales	Porcent.
Jorge Pacheco Areco	3 246	2	33,3%
Julio Ma. Sanguinetti - Enrique Tarigo	1 395	1	16,6%
Sanguinetti - Tarigo y Flores Mora	2 168	3	50,0%
<b>Totales</b>	<b>6.809</b>	<b>6</b>	

CERRO LARGO			
	Votos	Convencionales	Porcent.
Jorge Pacheco Areco	2 974	3	30,8%
Julio Ma. Sanguinetti - Enrique Tarigo	4 040	4	40,0%
Julio Ma. Sanguinetti - Enrique Tarigo	3 317	3	30,8%
<b>Totales</b>	<b>10.331</b>	<b>10</b>	

ARTIGAS			
	Votos	Convencionales	Porcent.
Jorge Pacheco Areco	5 242	5	38,5%
Sanguinetti - Tarigo y Flores Mora	8 365	8	61,5%
Otros grupos	178	—	—
<b>Totales</b>	<b>13.785</b>	<b>13</b>	

LAVALLEJA			
	Votos	Convencionales	Porcent.
Jorge Pacheco Areco	2 675	2	16,6%
Julio Ma. Sanguinetti - Enrique Tarigo	5 527	7	58,4%
Manuel Flores Mora	2 574	3	25 %
Otros grupos	1 812	—	—
<b>Totales</b>	<b>12.588</b>	<b>12</b>	

TACUAREMBO			
	Votos	Convencionales	Porcent.
Jorge Pacheco Areco	6 482	6	40 %
Julio Ma. Sanguinetti - Enrique Tarigo	8 300	9	60 %
<b>Totales</b>	<b>14.782</b>	<b>15</b>	

SAN JOSE			
	Votos	Convencionales	Porcent.
Jorge Pacheco Areco	4 341	3	27,2%
Julio Ma. Sanguinetti - Enrique Tarigo	7 276	8	72,8%
<b>Totales</b>	<b>11.517</b>	<b>11</b>	

FLORES			
	Votos	Convencionales	Porcent.
Jorge Pacheco Areco	1 767	1	25 %
Julio Ma. Sanguinetti - Enrique Tarigo	2 671	3	75 %
<b>Totales</b>	<b>4.438</b>	<b>4</b>	

FLORIDA			
	Votos	Convencionales	Porcent.
Jorge Pacheco Areco	2 692	2	16,6%
Julio Ma. Sanguinetti - Enrique Tarigo	5 256	5	41,6%
Manuel Flores Mora	4 504	5	41,6%
<b>Totales</b>	<b>12.454</b>	<b>12</b>	

DURAZNO			
	Votos	Convencionales	Porcent.
Jorge Pacheco Areco	3 219	3	37,5%
Julio Ma. Sanguinetti - Enrique Tarigo	4 360	5	62,5%
Manuel Flores Mora	683	—	—
<b>Totales</b>	<b>8.162</b>	<b>8</b>	



YO, CADA VEZ QUE OIGO LA PALABRA CULTURA, LLEVO LA MANO A LAS PASTILLITAS DE GAMEXANE



## EL HUMOR OPOSITOR

Y escurdiéndose detrás de la inocente fachada de una entidad financiera, creada para encubrir sus inconfesables propósitos, estos individuos desarrollaban impúneamente el verdadero móvil de su sociedad: la promoción de valores culturales.



**contra la "política" del avestruz**



**lea y divulgue aportes**

SUSCRIPCION ANUAL: 45 coronas suecas ( 3 nros.) .-

POSTGIRO nr. 441 69 24-1

BOX 760

220 07 LUND

SUECIA