

## REPORTAJES 1

**Llegamos de los barcos.**

Fotos: Hilda Lizarazu

*Litto Nebbia compone más de dos canciones por semana, está atento a lo que le pasa a la gente y quiere saber cada vez más.*

En la Falda, en el festival, escuchamos a Litto Nebbia. Nos gustó, nos gustaron también algunos de los puntos de vista de sus nuevas letras. Esas canciones tenían algo del viejo espíritu en conjunción con el actual. Tomamos la decisión de entrevistarlo en Buenos Aires, donde charla mos largamente sobre episodios del Festival, sobre su historia personal en relación con la música, sobre el movimiento rock, sobre la identidad de los argentinos, sobre la cultura del público. Esta es la transcripción del diálogo:

**El Porteño: -Hace unos días, en el Festival de La Falda, vimos mucha agresión contra los músicos.**

Nebbia: -Ya no sé, a esta altura del partido esperan un Woodstock. Bien, era así la pelota.

**-Era raro. Charlie García nos dijo: "cuando cantaba Popotito todos gritaban viva, viva, y cuando cantaba algo con contenido todos me chiflaban, o me tiraban monedas"**

- Al tipo que no consideran músico, al que no adoran como músico, como a Charlie (que si encuentra algo sólido se los tira a la cabeza) no le piden contenido, le piden ruido y no lo tienen en cuenta por el contenido de las letras.

**- A vos, el de La Falda, no te pareció un público representativo ¿Por qué?**

-Cuando vas a un festival así, donde hay muchos números, muchos músicos, hay mucha gente que va en la onda de Woodstock, o qué se yo, del hipielinato de hace veinte años, o en la onda de pasarla en la carpa con la mina y dos o tres amigos, y se arma un lío terrible, y pueden tanto abuchear una cosa cirquera como una cosa buena. No tienen paciencia para nada si vos querés hablarles, los tipos están impacientes y siguen hablando como si no te escucharan. Ahora, si vos les gritás, los prepeás un poco y los manejas, te aplauden. ¿Me entendés? Es una onda con la que yo no tengo problemas porque nunca me tiran nada, les hablo a los tipos y se quedan callados. Pero salgo desgastado, tengo que hacer un doble esfuerzo. Normalmente cuando voy a tocar, expongo lo que hago ahora, lo toco y se terminó. No tengo que andar con las antenas paradas porque tal tipo me gritó tal cosa y no tengo que dejarla pasar. Es como si fuera al circo romano.

**-Ese día, en La Falda, vos tuviste que pararlos.**

-Por la bendita cosa de que te piden que toques temas viejos, que son los que reconocen. Aunque no sea la mayoría de la gente, hay tipos que no te escuchan cuando le explicás un tema nuevo, te piden otro. Entonces yo me hincho y les digo lo que pienso. Yo al trabajo lo estoy haciendo y se terminó, no hay derecho a que sigan hinchando y te sigan gritando "¡No que ésto, que lo otro!". Entonces les hice ver que para mí tocar temas viejos es afanarlos. Si hubiera querido lo estaría haciendo hace años. Si les decís eso sale otra parte del público que te apoya en eso, te aplaude y los hace callar a los otros, pero vivís en un ping-pong total. Y se nota, por comparación con los recitales que hacemos solos, con el grupo, Los músicos del centro, en todos los lugares del interior donde vamos. ¡De los dos mil tipos que van nadie me pide nada, negro! Los tipos saben que lo que voy a hacer al subir es lo que yo creo que es lo mejor. Ahí hay una calma... te das cuenta que es otro tipo de público. La vez pasada, cuando tocamos en Obras, un amigo me decía que parecía el público de Les Luthiers. Y bueno, el público de La Falda no era ni de lejos ese público, a pesar de que la organización, en cuanto a vigilancia, sonido y todo eso estuvo realmente mejor, pero de cualquier manera tiene un concepto que no va más. La gente que va ahí llega de distintos lados, va como a una especie de fenómeno, de ritual, no va especialmente a escuchar música. Es una moda, a veces ni saben quién va a tocar. A mí no me gustan esos festivales.

**-Pero algo representa eso. Si sumás todo, había como diez mil.**

-Yo te digo que no es representativo de la juventud argentina. La juventud argentina está en distintos lugares, en distintos barrios. Toda: esa mezcla que hay hoy en día. No es representativo ni en gustos musicales, es parcial. Por eso ocurren esas cosas tan extremosas, que de repente están haciendo el signo de la paz y le tiran botellazos a un tipo, o sale una consigna política y de repente un canto de fútbol. Nadie sabe lo que está pasando. La gente tiene una vaga idea, una sensación de algo. Tiene la idea de pasarla bien, de hinchar un poco, de excitarse. Para nada es el festival de la mejor música argentina.

**-Pero también parece que saben lo que quieren, se ve que prefieren por ejemplo Bronca, a las últimas cosas de Cantilo, esas que por poco dicen que hay que portarse bien.**

-Eso es una cosa que viene de atrás, de hace mucho. Siempre se creyó que tenía que haber un tipo de artista que tenía que decir lo que sale en los diarios. A mí no me parece bien, me parece que hay un concepto general que podés cantar, de amor a la vida, de lucha por el individuo en cualquier sociedad (que hoy en día son todas parecidas, ¿no?). A eso se lo acusa de intimista en cierto momento, de que no es contar la realidad. Creo que es al revés. Yo creo que existe ese supuesto mensaje. A mí me parece mucho más claro si cada tipo cuenta su concepto de la vida, cómo hace él todo. Se puede hablar de eso.

**-¿Por qué se compone tanto ahora?**

-Hoy en día hay una deformación que ha sido creada por el mercado del disco, por el negocio del espectáculo. Parece que todo el mundo tiene que ser compositor, todos tienen que componer. Vos agarrás un disco de Estados Unidos, de Europa o de acá y toda música que tiene su grupo compone él: es como una obligación. Yo no sé qué es, si es para cobrar más derechos, pero componer no es una obligación. No todos los tipos son compositores, de la misma manera que no todos improvisan bien con un instrumento, de la misma manera que hay tipos que son buenos armónicamente pero no rítmicamente. Es un error de parte del público no darse cuenta de cuál es su fuerte y así seguir desarrollando eso.

**-¿Por qué considerás que cantar tus viejas composiciones es afanarte?**

-Siempre fue lo mismo. Cuando Salí con el primer grupo cantaba las últimas canciones que había escrito, porque eran las que me gustaban y las que yo creía mejores. Algunas de esas canciones se han hecho tan populares que ahora la gente te las pide a gritos y no sólo las canciones del año 66, como La balsa. Me piden canciones que hice hace ocho, nueve años, de esas que cuando las grabé yo me moría de hambre, no las escuchaba nadie, ni las pasaban por radio.

**-¿Porqué?**

-La difusión en esos años estaba más volcada a los temas extranjeros. Todo lo que hacíamos los tipos que estábamos en eso, se discutía si era música nacional o no.

**-Hablás del 66.**

-Hasta el '70, '72 también. Ahora desde hace unos años que no se habla más de esa polémica y está aceptada como música argentina. Ha cambiado mucho. Ahora me nombran como uno de los cultores de la música nacional. La prueba está en que componés canciones, las cantás y a los seis o siete años se transforman, crece un mito y se reconocen como bien argentinas. Pero no es problema mío que guste siete años después, ni tampoco voy a esperar siete años para cantarlas. Las canto. Cuando me piden otra yo les digo que tengo otras, los cargo un poco, les digo que las que estoy cantando en ese momento me las van a pedir dentro de siete años. Es un proceso de ellos, pero no mío ¿Qué voy a hacer con lo que hago, lo voy a tirar a la basura, lo voy a retener? Jamás grabé un disco pensando bueno, este tema va a salir bien, o ahora vamos a grabar un tema para el día de la madre. Nunca trabajé así, trabajo con la música que compongo. A veces a esa música se le da más difusión y se hace más popular.

**-¿También las letras son tuyas?**

-Todas estas últimas.

**-¿La balsa?**

-Mía y de Tanguito.

**-¿Qué parte hizo Tanguito?**

-Hizo la primer parte, esa que dice "Estoy muy solo y triste aquí en este mundo abandonado". Música y letra. Yo hice todo el resto de la canción y le puse el título, La balsa.

**-La gente que te viene siguiendo a vos, ¿cómo es?**

-Viene mezclada. Está la gente que me viene siguiendo desde el comienzo, gente como yo, de treinta, treintitrés años. Después están los pibitos, que ni habían nacido cuando yo empecé. Que se saben todo, lo que dije tal día, qué toqué con tal tipo, que dije tal cosa.

**-¿Te cambia que aparezca una nueva generación en tu público?**

-No. Me da una satisfacción bárbara. Es lo que yo pensaba cuando era chico, cuando tenía doce años y compraba discos de Coltrane, de Miles Davis, de todos esos tipos, o leía cosas de Roberto Arlt. A mí me ponía triste saber que esos tipos que me daban satisfacción o habían muerto o tenían cuarenta años más que yo. Entonces me decía ¿cómo puede ser que la vida sea así? O: la gente que a mí me gusta ya se murió o es muy vieja, yo no la voy a conocer. Y ahora, la mayoría de los tipos que manejan la escena tienen más de cuarenta, a quien quieras mencionar, Zappa, Gismonti, Chick Corea. Las audiencias que tienen son de chicos de quince años mezclados con gente de cuarenta como ellos. Me parece muy lindo y yo no tengo que modificar nada.

**-¿Vos sos de Rosario, no? ¿Hasta qué edad estuviste allá?**

-Hasta los quince.

**-Entonces empezaste a tocar allá, no?**

-Desde los ocho, porque mis padres son músicos. Teníamos un trío, tocábamos por el interior.

**-¿Qué tocaban?**

-Boleros, canciones de jazz, tangos de Gardel y Lepera. Yo tocaba la guitarra, mi viejo la armónica y mi vieja el piano. Éramos músicos ambulantes. A los quince años yo me fui para hacer el primer grupo, que fue con el que vine a Buenos Aires. Cuando tenía diecisiete salimos con Los gatos.

**-¿Cómo eran los viajes, las giras con tus viejos?**

-Eso era una locura. Ibamos en unos ómnibus, era una compañía artística, donde mi tío, el hermano de mi vieja, era ventrílocuo. Había una parte del espectáculo donde él hacía malabarismos, después mi viejo cantaba boleros con un trío, después mi vieja cantaba tangos, después cantábamos todos juntos, después yo cantaba con mi viejo a dúo, después salía un cómico. Era una compañía artística.

**-Era un circo.**

-Claro. Iba el tano Genaro, tipos famosos en Rosario, porque en esa época a Rosario le decían la Chicago argentina, era un lugar donde había más ambiente de noche. Era impresionante ¿sabés? Estaba la maffia, estaba todo ahí. Entonces yo iba con mi viejo y me quedaba en todos lados con mi viejo hasta las cinco de la mañana. Estaban Ortiz Tirado, Lara, Gardel, se quedaba un mes Alfredo Gobi, me entendés. Era como si fuera Las Vegas.

**-¿Cambió mucho? ¿Iban a los clubes?**

-Estábamos en clubes o en boites.

**-¿Cómo empezó lo del rock?**

-No sé. Yo componía digamos desde los doce. Mi viejo me había enseñado a improvisar. Me ponía discos de jazz, y entonces me explicaba dónde venía la improvisación, es decir las variaciones sobre la música que habían tocado antes. Me pasaba todo el día haciendo melodías, tarareos, y de repente, un buen día, me dí cuenta que eso era una canción. Más tarde pensé que si les ponía letra, si escribía algo, las podía cantar. A los doce años tenía cinco o seis temas que a veces tocábamos. De ahí en adelante empecé a perfeccionarme.

**-¿Ya sabías escribir música?**

-Sí, porque me enseñó mi vieja. Después los estudios de armonización, los hice solo. Después que tenés las bases te vas haciendo solo.

**-¿A qué edad te largaste en Buenos Aires?**

-Cuando grabé el primer disco tenía quince años. Fue un fracaso. Era la época en que todo el mundo cantaba en inglés o italiano. Fue un fracaso pero yo me quedé trabajando acá en las boites, tenía un permiso que me había firmado mi viejo para que no me fletaran a la noche de los boliches. Me quedé tocando el bajo, en el Bajo, justamente acompañaba cumbias, lo que fuera.

**-En esa época, cuando eras pibe, ¿los jóvenes eran diferentes?**

-Sí, era bien distinto. Hoy en día hay un montón de mitos que antes no corrían

**-¿Y en la música?...**

-Ahora la gente que compone, compone apurada, al servicio de algo que pueda andar. Eso es una mierda, no sirve para nada. Cada grupo que sale ya sabe que está en determinada onda. Le preguntás a la gente de un grupo y en vez de decirte "estamos .en la onda nuestra" te dicen, estamos en la onda de Pink Floyd. Todos están en la onda de alguien. Son sucursales de algo que saben que tienen éxito en otro lado y que puede pegar. No llegan así al cien por cien de lo que son ellos, apenas están llegando a un chispazo del talento que tienen y que a lo mejor podría ser algo original.

**-En el festival de La Falda había pibes que decían: "cambió todo porque antes los músicos se quedaban con nosotros a tocar".**

-¿Cómo? No entiendo.

**-Que antes los músicos de rock estaban con los rockeros, venían y se quedaban. En cambio ahora, dicen, son todos estrellas y no los podés ver.**

-No sé. No creo, me parece que están equivocados. Si algunos están en estrellas, siempre pasó eso. A mí personalmente no me sucede, a mí me encontrás en cualquier lado. Yo creo que cada tipo es responsable por la imagen que da. La actitud de la gente la capta. A mí particularmente no me interesa para nada el mito ese. No quiero ser raro, no soy extraño. Me para un tipo por la calle y cuando el tipo no es un pesado y no me viene a hinchar, me voy caminando con él, por qué no. No sé, nos tomamos un café, no hay ningún problema. Hay otros que no. Qué se yo, tienen miedo de la gente. Como tienen miedo de la gente, tienen que pasar como que son medio loquitos. Eso es efímero, no existe, la gente al final se da cuenta y los detesta. Pero esa es la imagen que quiere dar cada uno.

**-¿Cómo vivís ahora? ¿Te fue bien?**

-Vivo bien. Vivir bien para mí es tener cigarrillos, cassettes, whisky, discos, instrumentos, que mi mujer este bien. Están los amigos, mi vieja está sana, viajo mucho. Estoy bien pero no tengo ninguna cosa extraña.

**-¿Cómo nace una letra? La venís trabajando ...**

-No, no. Generalmente me sale todo junto: compongo la música y escribo la letra al mismo tiempo. Nunca corrijo las letras. No es poesía. Digo que no lo es porque yo trabajé mucho tiempo , poniéndole música a la poesía de otra gente, y además porque leo bastante y sé lo que es el rigor poético y cómo se maneja un tipo que hace poesía. A mí no me interesa, es otra cosa. Me interesa que lo que cuento o canto esté apoyado por la música. Lo que yo hago son letras de canciones, y por eso debe ser que me salen al mismo tiempo, están ligadas a la música. Cuando me pasa algo y tengo ganas de decirlo, cuando me siento al piano o agarro la guitarra, en ese momento sale. Lo que voy a decir ya tiene una melodía y todo es cuestión de armonizarlo. Ahí la canción termina.

**-¿Te modifica en algo componer o escribir en el extranjero?**

-Por ejemplo, grabé en el '78 un long play en Nueva York, y es el más porteño que hice en los últimos tiempos, y sin embargo lo hice explicándole en inglés al técnico de grabación cómo quería lograr el sonido y el clima del disco. De esto quiero hablar porque siempre me preguntan sobre las raíces y me hablan de la incursión en el folklore, el tango y ahora el chamamé, y de un montón de cosas que desgraciadamente a mitad de camino, se mezclan con el esnobismo, con la moda. Ahora todo el mundo le gusta el chamamé. No entiendo, no entiendo. Eso de las raíces no tiene sentido.

**-¿Cómo lo ves, entonces?**

-Las raíces uno las tiene, o no las tiene; uno no puede ir a buscarlas, ni a comprarlas. Tampoco van a aparecer las raíces porque uno empiece a tocar zambas o chacareras. Creo que uno, como hijo de italianos y españoles tiene una cantidad de cosas que ha vivido, que surgen a flor de piel, que aparecen en todo el trabajo de la letra, que también aparecen mezcladas con todo el cargamento cultural, si es que uno no ha tenido anteojeras, todas las cosas que uno ha viajado o estudiado. Y eso conforma una nueva música argentina que comprende todas esas cosas, porque los argentinos somos también eso, ya no somos ni gauchos ni tangueros, somos tipos que comprenden una mezcla impresionante. Entonces yo me dí cuenta que sin saber exactamente qué pasaba acá, en la Argentina, estaba escribiendo cosas como si estuviera parado en la calle Corrientes todo el mes. El asunto de las raíces lo veo distinto, no he tenido que tener la preocupación de estar acá, en la calle Corrientes y decirme, bueno, qué es lo que nos falta acá. No tuve que pensar nada. Estoy sentado eh la cama, se me ocurre un tema y lo escribo. En ese momento yo no soy mejicano, nadie me está persiguiendo para que yo sea argentino. Soy un tipo, sale que soy un tipo, y eso soy acá. No vaya escribir en japonés. La cosa sale, sale sin ningún tipo de presión, sin tener que ponerme en la cabeza que tengo que salir con guaguas ni con boleadoras...

**-En los tres años que pasaron, en el tiempo que estuviste afuera, ¿el movimiento rock progresó o se quedó?**

-Veo que el movimiento está más fuerte que nunca. No estuvo tan fuerte ni siquiera en las épocas en que no había inflación. Nunca estuvo como ahora, con todo lo que pasa en el interior o acá en Buenos Aires. Es terrible la preocupación de los pibes, desde hacer una revista underground hasta un recital. También es impresionante la cantidad de boliches que hay para tocar. No es como antes, cuando sólo podía laburar un tipo famoso, ahora . también pueden tipos desconocidos con un buen nivel musical. La evolución más grande que veo es la del público.

**-¿En qué sentido?**

-Todo el público, parece, tiene conciencia de una búsqueda de identidad. Ve en el músico un protagonista que de alguna manera los representa. Eso no existía antes. Nosotros, en la época de Los gatos, éramos masivos pero de aquí a Beirut, y sin embargo no existía ese tipo de conciencia. Nosotros les gustábamos a esos tipos que les gustaba la nueva música de vanguardia argentina y también les gustábamos a la gente que les gustaba Sandro. Éramos algo recreativo, un grupo que hacía canciones lindas, que sonaba bien. Cuando me voy de Los gatos paso a gustar a grupos minúsculos, a los. que se supone que saben más, y pasás a una élite, aunque uno no elija eso. Pero en este momento no, me parece que hay mayor amplitud, sobre todo en el público.

**-¿Escribís muchas canciones?**

-Muchas. A veces, dos o tres por semana. Y las tengo guardadas. El año pasado, entre todos los recitales que hice, toqué setenta nuevas. Por eso la gente se confunde, porque después sale un long play con doce.

**-¿Son Una selección?**

-Sí, selecciono mucho. Al escribir tanto, hay veces que desarrollo un tema en tres o cuatro variantes, y de repente, en la cuarta, es cuando le dí en la bocha al asunto.

**-Pero, a veces, puede parecer que la primera es la mejor, ¿no? sin tanta purificación**

-No, yo no corrijo. Hago tantas canciones porque no corrijo nunca.

**-¿No sentís en el público, que de pronto llegaste a ese punto que es la síntesis de todas esas canciones?**

-No, lo siento por mi trabajo. Te quiero decir. ¿Escuchaste una canción que ahora pasan mucho, esa que dice "cuánto pagaría por tener una mirada"? ¿La conocés? Bueno, entre esa canción y La balsa hay como catorce años, y en las dos hablo de lo mismo, de que uno está más solo que la mierda. Lo que pasa es que uno ve de manera diferente esa situación cuando tiene 16 años que cuando tiene 33. Cambié el punto de vista, pero siempre hablo de lo mismo, de lo único que me interesa: las relaciones humanas.

**-¿y la canción a John Lennon?**

-¡Minga que es para John solamente! Es siempre sobre lo mismo.

**-Pero ahí no está sólo tu sentimiento. Tocaste algo que era de casi todos.**

-Primero se refiere exclusivamente a él, después dice qué difícil es aceptar que alguien a quien amás, querés o adorás no está más con vos/ La violencia acudió. Un pájaro voló/ qué llamado fatal hizo alguien/ para llegar hasta él/ sólo hay que esperar/ sin tratar de recordar/ y esforzarse y crecer y luchar/ por un mundo mejor.! Eso quería él/ igual que tú o yo/ y es tarea que gran parte de la humanidad/ ya olvidó. Entonces, cuando viene la , última estrofa ya es global, ya no se trata solamente de John Lennon, dice: El mundo gira cruel y uno se deja rodar/ pero quién me podrá explicar y hacerme entender/ y quién será capaz de poder contener/ lo que su espíritu despertó en mi juventud.

**-Es la síntesis, la síntesis de lo que sintió toda una generación.**

-¿Vos viste? Ahora hice una que, sabés, cuando la canto veo que a la gente le gusta, pero queda un silencio. Un silencio, como el de ese tipo de dolor, como cuando reconocés tu problema en una película, que lo desarrolla todo. Decís, ésto es el cine, acá me encuentro, pero salís con la cabeza ... como si te hubieran dado una patada en la médula. Infernal. Siento que la aplauden, pero no la aplauden como a las otras. Se llama Llegamos de los barcos. Esta canción la canto para que nadie más me pregunte qué es la música nacional y toda esa bola. ¿no? Está en un ritmo de zamba, pero no tiene la forma de la zamba tradicional. Yo la canto, pero mientras tanto no es un éxito, y la canto igualmente en todos los lugares porque me parece que es algo que yo tengo que decir.

**-¿Cuál es el tema? ¿El de la inmigración?**

-No exactamente. Dice así: Quería escribir una zamba /que no fuera igual a otras zambas/ porque las zambas más lindas/ ya fueron escritas./ Quería escribir una zamba/ que un poco explicara de dónde venimos/ así sería más fácil saber dónde vamos./ Entonces viene un estribillo: Los brasileños salen de la selva/ los mexicanos vienen de los indios/ pero nosotros los argentinos/ Llegamos en los barcos/ Quería que fuera una zamba/ que hable de nosotros/ pero que nadie dijera! que ahora escribo zambas./ Quería escribir una zamba que un poco explicara -no me acuerdo bien la letra- que explicara toda esta mezcla que somos, y cómo queremos a esta tierra y cómo nos enojamos también, y de nuevo repito el estribillo, los brasileños, los mejicanos, todo eso, y la canto en falsete, con la viola solo, muy suavcito. Cuando termino Llegamos de los barcos escucho de los tipos un suspiro, . un aplauso respetuoso. Como que está bien, pero no es un ¡bravo!, cantate otra. No, no toqués más. Es impresionante. (Lino Nebbia se ríe).

**-Un momento. Lo que cantás es un hecho histórico, porque llegamos en los barcos y había acá pocos indios. Estás planteando un problema en el que no se ha insistido lo suficiente. Es un país sin novelas de la inmigración, por ejemplo. Nadie asumía el abuelo tano o gallego.**

-Antes de que pasara lo que está pasando ahora con la música, el movimiento más grande de cantantes, compositores y letristas era en el tango, que coincidió con el bolero, con los tríos mejicanos. Termina eso, ambas músicas no evolucionan y quedan como clásicos. En la Argentina pienso que prácticamente está ocurriendo eso. Es la música de puerto, ¿no? Es la música que llegó al puerto con el inmigrante, con el que se quedó acá, que fue dando el tango. Y ahora es la música que puede pasar las fronteras y que nosotros vamos transformando, le damos nuestro acento propio.

**-Pero a su vez esas músicas que llamás clásicas, el tango, el bolero, ¿no evolucionaron?**

-De la última época del bolero lo único que salió fue Armando Manzanero, en México, que escribe con la fórmula clásica. No salió una onda nueva, no es como la música rock que primero dio . a los Beatles y después a Frank Zapa, que es bien distinto. Ahora es la época de la música de puerto, porque puede entrar por el puerto y pasar fronteras. Eso es lo que pasa. Realmente, enviar a un gaucho que cante Luna tucumana no es representativo de la Argentina en este momento.

**-Pero, la música de ustedes ...**

-Claro que es representativa, con los distintos ritmos que hay. Porque esos dos movimientos que podemos llamar clásicos se pararon. Se paró esa época en que yo cantaba con mis viejos las canciones compuestas por Gardel y Lepera. Y estoy hablando de canciones, ¿no? Están las cartas en un libro sobre Gardel, dice que se va a Nueva York porque acá se está muriendo de hambre. ¿Por . qué? Porque Gardel y Lepera no hacían tango bailable. Si escuchás Volver, Mi Buenos Aires Querido, ¿qué son?, son las canciones de un tipo solo en la ciudad. Yeso son los boleros, negro, son canciones donde el tipo habla, está triste porque se le fue una mina o está contento porque llegó otra. Y eso va a ser toda la vida, acá, en Venus, en cualquier parte. Se habla del tipo que está solo en la adversidad, y entonces se pone a escribir. Ninguna música representa ningún lugar. La música popular dice lo que pasa en cada lugar. Hay veces que no lo escribe, nada más ..

**-¿Creés que se va dando eso, que hay energía para lograrlo?**

-Yo creo que sí. Lo que ocurre, como en todo movimiento, es que hay cosas que se han mezclado con los negocios. Hay cosas de tipo farsante, hay

errores del mismo movimiento, Fijate, vos cazás un movimiento que no viviste de cerca, en literatura, el surrealismo, por ejemplo, y cazás doce monos. Pero guarda, son doce monos de los que tenés las obras completas, pero ¿cuántos eran cuando era un movimiento? ¿Vendrían a ser seiscientos? Pensás en Bretón que era amigo de Artaud y en otro que se iba a cenar con Dalí y decís ¡qué movimiento! Pero no eran diez tipos. Nosotros, dentro de cinco o diez años nos sentamos y decimos: bueno, hay una música nacional. Y preguntás ¿cuántos long play hay editados? Mil. Y, qué pasa entonces. Decís, me gustó Moris tal día, este tal otro. Por ahí te quedan veinte long play, ¿no? .

### -¿Ves que se trabaja fuerte en la música nacional?

-Lo veo porque hay más músicos que antes, por la mezcla que se produce, se juntan tipos de cincuenta años con tipos de veinte. La primera vez que salimos a tocar con Cura casi nos linchan. Le gritaban viejo de mierda ¿entendés? Eso fue en el 72. Ahora voy a trabajar. con Cura y los pibes le gritan ¡Don Mingo! El público va cambiando.

### -¿Se perderá esa rigidez con el tiempo?

-Creo que sí, pero está relacionada con una actitud cultural de los tipos, te quiero decir que hay muchos tipos que son unos ignorantes, que no han leído siquiera Platero y yo. Eso es real, viejo, yo no te digo que todo el mundo tenga que ir a la Sorbona, ni que sea un intelectual, pero te digo que hay una cantidad de cosas básicas de la vida que vos vas conquistando desde los quince a los 23, si querés. Para mí la evolución del individuo es irreversible, es hacia la belleza y hacia la lucidez. Para otro tipo puede ser antiguo, yo le puedo resultar un viejo, qué se yo. Para mí la evolución es ésa, con toda la investigación que vos quieras. Pero es hacia la belleza, hacia la lucidez. Yo quiero saber cada vez más, eso me hará .morir tranquilo .

## ELLA EL y NOSOTROS

letra y música: Litto Nebbia

El siempre habla de ella  
en cualquier lugar que asoma cuenta algo de ella.  
Nunca oculta todo lo que siente por ella.  
Ella piensa que su amor estorba que no la deja volar cuando quiere ni volcar su talento  
en las cosas sencillas...

(en realidad ella quiere decir que él  
la ama tanto que no la deja ser ella ... )

y nosotros  
que siempre creemos saberlo todo qué hacemos por ellos  
cómo los ayudamos?

## PARA LOS JOVENES ABURRIDOS

letra y música: Litto Nebbia

Hoy les quiero contar la historia de un joven muy aburrido  
es uno de esos chicos que  
ya no los engaña ni la moda.  
y cuando llega el fin de semana se quedan leyendo revistas viejas  
ya nada les importa y no quieren escuchar ... Qué vas a hacer después de mí?  
Tu porvenir es para mí.  
Son tipos que su amor deambula entre muchas profesiones  
pero el trabajo diario no les  
deja terminar ninguna.  
y cuando llegan a una edad madura comprenden que no son lo que querían por eso es que ya no quieren escuchar...  
Qué vas a hacer después de mi?  
Tu porvenir es para mi...

## LLEGAMOS DE LOS BARCOS

letra y música: Litto Nebbia .

Quería escribir una zamba  
que no fuera igual a otras zambas porque las zambas más lindas  
ya fueron escritas.

Quería escribir una zamba  
que un poco explicara de dónde venimos así sería más fácil saber dónde vamos.  
Los brasileros salen de la selva  
Los mexicanos vienen de los indios  
Pero nosotros los argentinos  
llegamos de los barcos...

Quería que fuera una zamba  
que hable de nosotros  
pero que nadie dijera  
que ahora escribo zambas.

Una zamba que contara  
de esta tierra que amamos  
y es mezcla de todos.

Los brasileros salen de la selva  
Los mexicanos vienen de los indios  
Pero nosotros los argentinos llegamos de los barcos...

**PARA JOHN**  
**letra y música: Litto Nebbia**

Qué difícil es poder aceptar  
que alguien que amas y quieres y adoras contigo ya no está.  
La violencia acudió  
y un pájaro voló  
qué llamado fatal hizo alguien para llegar hasta él.  
Sólo hay que esperar,  
sin tratar de recordar  
y esforzarse y crecer y luchar por un mundo mejor.  
Eso quería él  
igual que tú y yo  
y es tarea que gran parte de la humanidad ya olvidó.  
Oh, de dónde saldrá la luz  
Oh, en dónde se oirá la voz  
quizás la respuesta esté sólo en tí quizás la respuesta esté sólo en todos.  
El mundo gira cruel y uno se deja rodar  
pero quién me podrá contestar y explicar y hacerme entender  
y quién será capaz de poder contener  
lo que su espíritu despertó en mi juventud

**El Porteño, Marzo 1982**



la preocupación de estar acá, en la calle Corrientes y decirme, bueno, qué es lo que nos falta acá. No tuve que pensar nada. Estoy sentado en la cama, se me ocurre un tema y lo escribo. En ese momento yo no soy mejicano, nadie me está persiguiendo para que yo sea argentino. Soy un tipo, sale que soy un tipo, yeso soy acá. No vaya escribir en japonés. La cosa sale, sale sin ningún tipo de presión, sin tener que ponerme en la cabeza que tengo que salir con guaguas ni con boleadoras ..

-En los tres años que pasaron, en el tiempo que estuviste afuera, ¿el movimiento rack progresó o se quedá?

o.

-Veo que el movimiento está más fuerte que nunca. No estuvo tan fuerte ni siquiera en las épocas en que no había inflación. Nunca estuvo como ahora, con todo lo que pasa en el interior o acá en Buenos Aires. Es terrible la preocupación de los pibes, desde hacer una revista underground hasta un recital. También es impresionante la cantidad de boliches que hay para tocar. No es como antes, cuando sólo podía laburar un tipo famoso, ahora . también pueden tipos desconocidos con un buen nivel musical. La evolución más grande que veo es la del público.

-c"En qué sentido?

-Todo el público, parece, tiene conciencia de

una búsqueda de identidad. Ve en el músico un protagonista que de alguna manera los representa.

. Eso no existía antes. Nosotros, en la época de Los gatos, éramos masivos pero de aquí a Beirut, y sin embargo no existía ese tipo de conciencia. Nosotros les gustábamos a esos tipos que les gustaba la nueva música de vanguardia argentina y también les gustábamos a la gente que les gustaba Sandro. Eramos algo recreativo, un grupo que hacía canciones lindas, que sonaba bien. Cuando me voy de Los gatos paso a gustar a grupos minúsculos, a los. que se supone que saben más, y pasás a una élite, aunque uno no elija eso. Pero en este momento no, me parece que hay mayor amplitud, sobre todo en el público.

-¿Escribís muchas canciones?

-Muchas. A veces, dos o tres por semana. Y las

tengo guardadas. El año pasado, entre todos los recitales que hice, toqué setenta nuevas. Por eso la gente se confunde, porque después sale un long play con doce.

-c"Son Una selección?

-Sí, selecciono mucho. Al escribir tanto, hay

veces que desarrollo un tema en tres o cuatro variantes, y de repente, en la cuarta, es cuando le dí en la bocha al asunto.

-Pero, a veces, puede parecer que la primera es la mejor, ¿no? sin tanta purificación

-No, yo no corrijo. Hago tantas canciones porque no corrijo nunca.

-c-No sentís en el público, que de pronto llegaste a ese punto que es la síntesis de todas esas canciones?

-No, lo siento por íni trabajo. Te quiero decir. ¿Escuchaste una canción que ahora pasan mucho, esa que dice "cuánto pagaría por tener una mirada"? ¿La conocés? Bueno, entre esa canción y La balsa hay como catorce años, y en las dos hablo de lo mismo, de que uno está más solo que la mierda. Lo que pasa es que uno ve de manera diferente esa situación cuando tiene 16 años que cuando tiene 33. Cambié el punto de vista, pero siempre hablo de lo mismo, de lo único que me interesa: las relaciones humanas.

-c- y la canción a John Lennon?

-¡Minga que es para lohn solamente! Es siem-

pre sobre lo mismo.

-Pero ahí no está sólo tu sentimiento. Tocaste algo que era de casi todos.

-Primero se refiere exclusivamente a él, después dice qué difícil es aceptar que alguien a quien amás, querés o adorás no está más con vos.! La violencia acudió. Un pájaro voló/ qué llamado fatal hizo alguien! para llegar hasta él/ sólo hay que esperar/ sin tratar de recordar/ y esforzarse y crecer y luchar/ por un mundo mejor.! Eso quería él/

igual que tú o yo/ y es tarea que gran parte de la humanidad! ya olvidó. Entonces, cuando viene la

, última estrofa ya es global, ya no se trata solamente de [ohn Lennon, dice: El mundo gira cruel y uno se deja rodar/ pero quién me podrá explicar y hacerme entender/ y quién será capaz de poder contener/ lo que su espíritu despertó en mi juventud.

-Es la síntesis, la síntesis de lo que sintió toda una generación.

-¿Vos viste? Ahora hice una que, sabés, cuando la canto veo que a la gente le gusta, pero queda un silencio. Uli silencio, como el de ese tipo de dolor, como cuando reconocés tu problema en una película, que lo desarrolla todo. Decís, ésto es el cine, acá me encuentro, pero salís con la cabeza ... como si te hubieran dado una patada en la médula. Infernal. Siento que la aplauden, pero no la aplauden como a las otras. Se llama Llegamos de los-barcoso Esta canción la canto para que nadie más me pregunte qué es la música nacional y toda esa bola. ¿no? Está en un ritmo de zamba, pero no tiene la forma de la zamba tradicional. Yo la canto, pero mientras tanto no es un éxito, y la canto igualmente en todos los lugares porque me parece que es algo que yo tengo que decir.

-c-Cuál es el tema? c:El de la inmigración?

. -No exactamente. Dice así: Quería escribir una zamba /que no fuera igual a otras zambas/ porque las zambas más lindas/ ya fueron escritas.! Quería escribir una zamba! que un poco explicara de dónde .venimos/ así sería más fácil saber dónde vamos.! Entonces viene un estribillo: Los brasileños salen de la selva! los mexicanos vienen de los indios/ pero nosotros los argentinos/ llegamos en los barcos/ Quería que fuera una zamba! que hable de

nosotros/ pero que nadie dijera! que ahora escribo zambas.! Quería escribir una zamba que un poco explicara -no me acuerdo bien la letra- que explicara toda esta mezcla que somos, y cómo quere-

. mos a esta tierra y cómo nos enojamos también, y de nuevo repito el estribillo, los brasileños, IQS mejicados, todo eso, y la canto en falsete, con la viola solo, muy suavcito. Cuando termino Llegamos de los barcos escucho de los tipos un suspiro, . un aplauso respetuoso. Como que está bien, pero no es un ¡bravo!, cantate otra. No, no taqués más. Es impresionante. (Lino Nebbia se ríe).

-Un momento. Lo que cantás es un hecho histórica, porque llegamos en los barcos y había acá pocos indios. Estás planteando un problema en el que no se ha insistido lo suficiente. Es un país sin novelas de la inmigración, por ejemplo. Nadie asumía el abuelo tano o gallego.

-Antes de que pasara lo que está pasando ahora con la música, el movimiento más grande de cantantes, compositores y letristas era en el tango, que coincidió con el bolero, con los tríos mejicanos. Termina eso, ambas músicas no evolucionan y quedan como clásicos. En la Argentina pienso que prácticamente está ocurriendo eso. Es

8 - El Porteño, Marzo 1982

la música de puerto, ¿no? Es la música que llegó al puerto con el inmigrante, con el que se quedó acá, que fue dando el tango. Y ahora es la música que puede pasar las fronteras y que nosotros vamos transformando, le damos nuestro acento propio.

-Pero a su vez esas músicas que llamás clásicas, el tango, el bolero, ¿no evolucionaron?

-De la última época del bolero lo único que salió fue Armando Manzanero, en México, que escribe con la fórmula clásica. No salió una onda nueva, no es como la música rock que primero dio

. a los Beatles y después a Frank Zapa, que es bien distinto. Ahora es la época de la música de puerto, porque puede entrar por el puerto y pasar fronteras. Eso es lo que pasa. Realmente, enviar a un gaucho que cante Luna tucumana no es representativo de la Argentina en este momento.

-Pero, la música de ustedes ...

-Claro que es representativa, con los distintos

ritmos que hay. Porque esos dos movimientos que podemos llamar clásicos se pararon. Se paró esa época en que yo cantaba con mis viejos las canciones compuestas por Gardel y Lepera. Y estoy hablando de canciones, ¿no? Están las cartas en un libro sobre Gardel, dice que se va a Nueva York porque acá se está muriendo de hambre. ¿Por

. qué? Porque Gardel y Lepera no hacían tangoailable. Si escuchás Volver, Mi Buenos Aires Querido, ¿qué son?, son las canciones de un tipo solo en la ciudad. Yeso son los boleros, negro, son canciones donde el tipo habla, está triste porque se le fue una mina o está contento porque llegó otra. Y eso va a ser toda la vida, acá, en Venus, en cualquier parte. Se habla del tipo que está solo en la adversidad, y entonces se pone a escribir. Ninguna música representa ningún lugar. La música popular dice lo que pasa en cada lugar. Hay veces que no lo escribe, nada más ..

-¿Creés que se va dando eso, que hay energía para lograrlo?

-Yo creo que sí. Lo que ocurre, como en todo movimiento, es que hay cosas que se han mezclado con los negocios. Hay cosas de tipo farsante, hay errores del mismo movimiento, Fijate, vos cazás un movimiento que no viviste de cerca, en literatura, el surrealismo, por ejemplo, y cazás doce monos. Pero guarda, son doce monos de los que tenés las obras completas, pero ¿cuántos eran cuando era un movimiento? ¿Vendrían a ser seiscientos? Pensás en Bretón que era amigo deArtaud y en otro que se iba a cenar con Dalí ydecís ¡qué movimiento! Pero no eran diez tipos. Nosotros, dentro de cinco o diez años nos sentamos y decimos: bueno, hay una música nacional. Ypreguntás ¿cuántos long play hay editados? Mil. Y, qué pasa entonces. Decís, me gustó Moris tal día, este tal otro. Por ahí te quedan veinte long play,

¿no? .

-¿Ves"que se trabaja fuerte en-la música nacional?

-Lo veo porque hay más músicos que antes, por

la mezcla que se produce, se juntan tipos de cincuenta años con tipos de veinte. La primera vez que salimos a tocar con Cura casi nos linchan. Le gritaban viejo de mierda ¿entendés? Eso fue en el 72. Ahora voy a trabajar. con Cura y los pibes le gritan ¡Don Mingo! El público va cambiando.

-¿Se perderá esa rigidez con el tiempo?

-Creo que sí, pero está relacionada con una ac-

titud cultural de los tipos, te quiero decir que hay muchos tipos que son unos ignorantes, que no han leído siquiera Platero y yo. Eso es real, viejo, yo no te digo que todo el mundo tenga que ir a la Sorbona, ni que sea un intelectual, pero te digo que hay una cantidad de cosas básicas de la vida que vos vas conquistando desde los quince a los 23, si querés. Para mí la evolución del individuo es irreversible, es hacia la belleza y hacia la lucidez. Para otro tipo puede ser antiguo, yo le puedo resultar un viejo, qué se yo. Para mí la evolución es ésa, con toda la investigación que vos quieras. Pero es hacia la belleza, hacia la lucidez. Yo quiero saber cada vez más, eso me hará .morir tranquilo .•

Fotos: Hilda Lizarazu

## NOTA DE TAPA

**Los chicos en la falda**

Escribe: Miguel Briante

*Cinco mil por recital. Más de mil afuera. Durmiendo en carpas, en hoteles, en pensiones, en la calle. Todos son jóvenes, todos fueron al Tercer Festival de Rock de La Falda, en Córdoba. No será representativo, pero es sintomático. El que sigue, es un relato parcial de ese encuentro. Parcial porque toma una parte de los hechos, y parcial (tal vez) porque pertenece a alguien que no vive en el mundo del Rock.*

**AHÍ ENFRENTA HAY UN** cartel que dice: Prohibido entrar con botellas de vidrio y pelota (de goma). Después viene la pileta alargada y más allá, manso, achicado, el río. Es el balneario de La Falda y miramos desde la puerta del restaurante -más que nada, parrilla-en el que suenan cucharas acompañadas, una guitarra, voces que ahora cantan una canción de León Gieco y enseguida cantarán una zamba (nunca un tango) para volver al rock. Hay varios acentos: porteño, cordobés, mendocino, santiagueño, del Sur. No hay muchas edades: de 18 a 25 años, es el promedio. La ropa: zapatillas, jeans, algún poncho, camisas de colores. Todos parecen tener una rara formación musical; muy pocos desafinan y saben casi todas las letras de memoria. Es el mediodía, y hace poco que ha dejado de llover. Ahí al costado, el pacífico camping familiar se ha transformado en campamento de rockeros: carpas abigarradas, ropa tendida entre el tanteo de alguna guitarra, una tumbadora quebrando el principio de la siesta.

Domingo siete, día final, por este año, del Festival de Rock de La Falda. Ya han actuado, en noches anteriores; León Gieco, Porchetto, Rada, Litto Nebbia, La Fuente, Alejandro Lerner y La Magia, Montesano, Los abuelos de la nada. Los de El Porteño llegamos el sábado por la tarde. Alguien nos dijo que fuéramos al campamento, donde -después de cada recital- las fogatas y los cantos continuaban la fiesta hasta más allá del alba. La lluvia comenzó al final del recital del sábado y duró toda la noche. En las carpas, hubo silencio. Hoy, domingo, ha parado la lluvia y con eso. la preocupación de Mario Luna, un locutor de radio que desde hace tres años organiza este festival, y que este año ha logrado -"a pesar de la gente de la Falda, que piensa que esto tiene que ser un lugar para mayores, y mira con desdén a los jóvenes"- el apoyo de la Intendencia, la Policía y los Bomberos: "Cinco mil personas por recital, un éxito". "Esta vez las autoridades, la policía, están del lado nuestro", dijo Luna al iniciar este tercer festival. Por allá enfrente, del otro lado del río que limita uno de los costados del camping, pasa, lento, ahora, un coche policial.

Mientras comíamos, una de nuestras fotografías (18 años, rockera) ha andado por ahí, registrando la vida del campamento. "Tengo la tapa -dice- un grupo nos espera. Les dije que ustedes eran mayores, pero que eran macanudos. Que se podía hablar". La contraseña para los mayores, para mí, que no soy un ducho en rock, la mirada del otro, el espejo antropoperiodístico. Caminamos; en un momento me quedo atrás porque, mientras pienso adónde iremos (porque los otros ya están casi en la punta del campamento, orillando el río) siento, más que oigo, un alboroto. "Se puso a corroer, el tonto", dice, en la puerta de una carpa; un chico barbudo, y otros dos chicos asienten. Miran hacia el interior del campamento, que comienza a moverse: un hombre de camiseta blanca, con una insignia en una manga y un revólver en una cartuchera, corre y se pierde tras una carpa. Allá, en la punta, cerca del puente, los otros me esperan. Bordo algunas carpas, llego a un claro, al que se acerca el coche policial. Los del campamento lo rodean. El hombre de la insignia aparece, arrastrando del brazo a un chico de unos dieciocho años: está en pantalón de baño, lleva un perrito, un cachorro, entre los brazos. Los dos están mojados, los dos parecen tener frío. Las puertas del auto policial se abren: meten al chico adentro, arrancan, alguien (yo también) pregunta qué pasó. "N o sé -dicen varios al mismo tiempo. Parece que quiso asesinar al perrito metiéndolo en el río" -dice un muchacho de pelo colorado, entrando a una carpa. El público se desbanda y camino otra vez hacia el río. En el puente, el último límite del campamento, Gaby Levinas y las fotografías están rodeados por un grupo inquieto, al que unifica una especie de murmullo sordo.

-Dicen que por qué no hablamos de eso -dice Gaby -, porqué, como periodistas, no intervenimos.

El "dicen" parece caer todo en un solo hombre: veinte y pico de años, la cara oscura de los criollos, el físico del levantador de bolsas. La voz también es dura:

-Por el chico -dice- El chico que se llevó la policía.

-De ahí vengo -digo- ¿Qué pasó?

El de la voz dura me mira como si yo tuviera que saberlo. Algunos se acercan. Entre las versiones, se rescata una:

-Estábamos ahí, tomando vino. Cayó la poliéa y se zarpó. Gritó «viva el fumo». Se bajaron. Salió corriendo.

-¿Por qué salió corriendo?

-¿ y qué hace uno si se baja un tipo y le apunta con una pistola? -dice otra voz. Y la anterior sigue:

-Entonces salió corriendo, con el perrito. Y para escapar cruzó el río. Como había tomado vino se cayó, volvió a levantarse, entró al campamento, volvió a tropezar. El de la pistola corrió por acá, por el puente.

-Lo agarraron -remata el de la voz dura-. Es de Chivilcoy, a "una hora de Buenos Aires". La flaca que ahora se acerca es de Buenos Aires. Que si somos de una revista tenemos que decir lo que piensa la gente, dice, y dice:

-Vine porque me gusta. Es el segundo año que vengo. Y si no me voy del país voy a venir todos los años. Es lo mejor que hay. ¿Van a preguntarle a la gente lo que piensa?

-Te lo estoy preguntando. ¿Qué pensás?

-Eso, que pienso venir porque me gusta mucho todo esto. Me gusta el lugar, me gusta la gente, me gusta todo.

-¿Eso es todo lo que pensás?

-Sí, eso.

**MAS TARDE, HACIA LAS SEIS Y** media, entramos al anfiteatro. En el bar que está atrás del escenario -lugar al que sólo puede entrar la gente de la organización, los músicos, y los periodistas- Charlie García pide su primer whisky. Es flaco: el bigote partido en dos por el color -mitad rubio, mitad albino- crea un raro desasosiego. Se mueve como si bailara. Ingenuamente, una de nuestras fotografías, le pregunta:

-¿ Vos tocás hoy?

-Claro.

-¿Después de vos quién viene?

-¿Después de nosotros? ¿Quién querés que venga después de nosotros? Una vez que nosotros tocamos ¿quién puede tocar?

Se va, porque están probando sonido. Del otro lado, frente al escenario, en medio del anfiteatro

vacío, se lo ve aferrado al sintetizador, las manos recorriendo el teclado. Los "plomos" van de uno a otro micrófono, de uno a otro instrumento. Atrás, atrás de donde estará el público, se levanta una especie de altar, en el que un sacerdote en pantalón de baño y melena revuelta, el sonidista, da sus indicaciones. Un ritual complicado, misterioso. Hacia las siete, por el anfiteatro vacío, se desliza un parálítico moviendo su silla de ruedas; alguien lo ayuda a acomodarse en la plataforma derecha, cerca del escenario.

-Okey -dice Charly García.

**E N EL PUENTE, AL BORDE DEL** campamento, siguen juntándose muchachos, chicas, un niño. A veces, despacito, con el escape abierto, pasa una

moto. O un auto; desde el que señoras mayores miran con deliberada curiosidad a los rockeros.

-Nos gusta esto. Convivir. Convivir a partir del rock -dice uno.

-¿En Buenos Aires pueden hacerlo?

-Va a pasar -profetiza un flaco de barbita, de voz arrastrada y lenta-, loco. Te digo, a mitad de año va a pasar.

Ahí queda el misterio. Después sabremos que organiza, o inventa que está organizando, un festival. El viejo sueño: Woodstock en la Argentina.

Volverá a hablar: es el sábelotodo del rock, el cholulo de los músicos. Alguien dice:

-Acá te juntás con gente que tiene la misma onda. Y hace lo mismo que vos ¿viste? Y entonces la pasás regio. En Mendoza no se puede hacer esto.

Nosotros nos venimos de Mendoza.

-¿Por qué, en Mendoza no?

-Por muchas razones. Hay mucho circo. Muchos falsos rockeros. No va.

y ahora viene la voz dura, la del de Chivilcoy: -Los verdaderos rockeros son los locos a los que les gusta estar así: que de repente no tienen nada y comparten cosas. Que te piden y te dan. Y acá pasa eso, y por eso tendría que hacerse todos los años.

-Un falso rockero es un loco que por quedar bien delante de una mina, o delante de un grupo de amigos, se disfraza. Están en esa. No lo llevan adentro, ¿te das cuenta? Capaz que salen de un recital y se van a bailar a un boliche. Y el rock no es eso, es ésto: amistad, amor. -dice el de Mendoza.

-Anoche eran las tres de la mañana -dice el de Chivilcoy-, y llovía. Acá, abajo del puente, seríamos unos cincuenta. Y los tipos que están ahí enfrente - señala hacia el campamento, del lado derecho del río-, los chetitos, los que tienen guita, dormían. Son los que aplauden a León Gieco. Los verdaderos rockeros somos los que convivimos.

Loco: tomá el vino, tomá una frazada, ¿te falta un cacho de pan?, tomá un palo para el recital. Como dijo él: el secreto es llevar el rock por dentro. -

¿Cómo te enteraste del recital?

-Y, a través de un amigo. Lo que más me emocionó es que él -señala un pibe que está ahí-, que es un flaquito que tiene 16 años y que yo pienso que va a salir bueno porque se encontró con los verdaderos rockeros ... me avisó. Una pequeña anécdota -dice, como acostumbrado a los reportajes-: Los compañeros de él, anoche, se levantaron dos minitas y lo dejaron fuera de la carpa. Y se mojó todo. Pienso que un verdadero rockero, a un amigo no lo deja por una mina.

-¿Está mal que se vayan con una mina? -pregunto. Porque si algo hay que decir de este festival de La Falda es que parece exclusivamente masculino. Pocas mujeres. Una especie de gran vestuario de club, con los olores inherentes.

-No. Lo que pasa es que a éste lo dejaron sin carpa. Y vino a parar aquí, abajo del puente. Tuvo la suerte de conocer la verdad. De que mientras haya gente capaz de compartir cosas, el rock nunca va a morir. Los otros son pasatistas, cambian. Hoy son rockeros, mañana son newwave, mañana capaz que les gusta el tango. Mirá lo que pasó ahora con ese chico. Pasó por todo el campamento, el flaco. Ninguno fue capaz de decirle a los milicos "paren". En cambio acá, en el puente, donde estamos los que no tenemos guita, hubo un flaquito que dijo: "Muchachos, crucémonos todos delante del Torino para que no pase la policía" ¿viste? Y ahí está la diferencia: ante un caso concreto, jugártelas. Lo otro, es verso.

El sabihondo, apoyado en la baranda del puente, va a decir algo de Billy Bond. .

**POR EL COSTADO IZQUIERDO** del pozo que forma la parte central del anfiteatro, alguien empuja una silla de ruedas:

el que empuja es un joven alto, y arrastra a su amigo, también joven. Llega a la parte más cercana al escenario, donde están los periodistas y otros que lucen diversas tarjetas de iniciados. Duda. Ya hay más gente, pero su mirada cae con facilidad del otro lado, donde está el hombre (o la mujer) de la silla de ruedas que llegó primero. Lentamente, comienza a dar la vuelta hasta que, extraña paradoja, coloca a su amigo cerca del otro Paralítico. De golpe, la gente comienza a entrar. La noche anterior, el pozo estaba lleno de sillas: a un costado, se ven los efectos. Una pila de sillas de fierro, retorcidas; deshechas por los saltos. El anfiteatro comienza a llenarse: vinchas, gorras descoloridas, remeras con diversas inscripciones, paraguas, zapatillas, zapatillas. Una mujer cada treinta, cuarenta varones. Hay cantos aislados, alguien se animó a llevar una guitarra entre la multitud, que se ya apretando, sentada en el suelo. Los plomos se mueven en el escenario. Atrás, la mujer de un músico acuesta a un niño, sobre una manta, en el suelo. Charlie García toma otro whisky.

**BILLIE BOND EN EL LUNA** Park dijo: "Yo para los cerdos no toco". Nadie se juega, loco, ¿sabés por qué, loco? Porque nadie se juega, loco. Eso ha dicho el sabihondo, después de que el de Chivilcoy habló sobre el chico que se llevó la policía. No se sabe bien por qué dijo eso. Habla otro:

-Yo estoy de acuerdo con lo que dijo la flaca. Que en Buenos Aires es muy raro que se de una onda de éstas, porque cuando vas entrando te ven con el pelo largo y te empiezan a reprimir. Acá te dejan correr un poco, pero es un poco la careta. Están haciendo mucha guita, porque imaginate que a tres palos y pico por cabeza ...

-Cuatro palos y medio.

-y bueno, a cinco mil personas ...

-Pero ¿sabés lo que cobran los músicos, negro? -dice el sabihondo.

-Lo que más me duele es que viajamos muchos kilómetros y de pronto se queda tanta gente afuera --dice la flaca, abrazando a su hijo, de unos siete años. Cristo, se llama el chico.

-Antes los músicos convivían con la gente.

-Eso -dice otro-. En Prima Rock convivieron con la gente. Rock hasta que se ponga el sol.

El sabihondo:

-¿Qué me dijiste? -como si se lo hubiesen dicho a él- ¿Prima Rock? ¿Cuándo convivieron con la gente?

-Al principio eran como hermanos. Convivían con nosotros, todos juntos. Ahora todo cambió.

Ahí la charla es larga, confusa, a coro. Nadie sabe decir cuándo los músicos convivían con el público. El que lo ha dicho tiene 19 años; es difícil que recuerde el principio del rock en la Argentina. Voces más expertas le señalan que tal vez nunca fue así, pero la mayoría se inclina a creer en ese pasado mítico. Los muchachos del rock, se insiste, están acá, y no allá, en las carpas del camping.

-Los que estamos secos venimos acá. Somos los verdaderos rockeros.

-No, negro -dice el sabihondo-. La onda no está ni acá ni allá. La onda -agrega, enfático- está en vivir.

y salta el de Chivilcoy:

-Pero mirá lo que pasó recién, loco. ¿Vos viste a los ortivas buscando al loco ese?

El sabihondo insiste:

-Loco, te explico, ¿sabés lo que pasa? Entre nosotros hay tipos que se dedican a informar ¿viste? Y acá hay vino, nomás. No hay otra cosa.

-Pero, por supuesto.

-No hay otra cosa. No cabe otra cosa.

-No cabe otra cosa.

-Porque la gente que estaba en otra cosa se fue a la mierda.

Chivilcoy:

-Lo que-te quise decir es que la actitud que tuvimos nosotros no fue la misma de la gente del camping ... De repente, un flaco que vos no conocés pero que tiene tu misma onda se zarpa. Viene la cana y te dice: seguilo ... agarra lo . ¿Vos lo vas a correr?

**ENTONCES, EN EL** anfiteatro, está por empezar la música, el concierto. Ahí abajo -el palco de periodista está en el costado izquierdo del escenario, a un metro y medio del suelo, y una baranda lo separa del pozo donde bulle el público-las caras comienzan a moverse, las manos fabrican algún ritmo, de vez en cuando hay un silbido. Todo el piso está cubierto por el público. Audaces señoritas que deciden cambiar de lugar reciben cálidas manos en cálidos lugares de su cuerpo: amor y paz.

Desde el fondo, avanza un grupo de unas treinta personas: todos hombres; algunos, de unos treinta años, tal vez. Imperiosa, ineluctablemente avanzan, de pie entre las cabezas. Unos diez cantan:

-Se va a acabar, se va a acabar. la dictadura miliiiiitaaaar. Nadie los sigue.

Uno de ellos, con una gorrita amarilla, y camiseta (una especie de viejo en la multitud), que camina como un borracho en un corso, los señala con el dedo y después se lleva el dedo a la sien, tratándolos de locos. Sigue con ellos. Llegan al borde del escenario: Están parados, tapando el escenario a los sentados, y vuela el primer botellazo: por suerte, ahora las botellas de gaseosas son de plástico. El grupo, estratégicamente, copa toda la delantera del escenario. Inventan un canto, de frente al público:

-Los chetos, los chetos, los chetos que se vayan, laralaralará ...

Nadie los sigue.

Hay más botellazos. Inventan otro: -El que no salta es un militar.

Los cinco mil espectadores se levantan y empiezan a saltar..

**EL SABIHONDO, AL DE** Chivilcov:

-¿Vas a hacer de policía gratis, vos? ¿Sabés por qué lo corrían, loco? ¿Vos estuviste ahí? Yo estaba al lado.

-Pero están diciendo lo mismo y están discutiendo --digo yo. El dice que la gente del camping lo corría. Pero yo eso no lo ví.

El de Chivilcoy:

-Hablo de cosas concretas. Allá está la forrada y acá estamos los que llevamos el rock adentro. Yel ejemplo está: allá lo corrieron y acá paramos el auto.

-No, loco. Ni allá ni acá. Acá adentro hay un ochenta por ciento de gilada.

Uno, como tocado:

-¿A qué le llamás gilada, vos?

-A la gente que no conoce lo que es el rockanroll de verdad. El rockanroll es un movimiento, loco. El rockanroll es algo más que un par de Papos blues, un par de flacos Spinettas. El rockanroll es algo que vos no podés empezar a entender, loco. A años luz estás, loco.

Por supuesto, el que habla es el sabihondo.

Para cortarle el entusiasmo me dirijo a la flaca, que tiene a su hijo abrazado:

-¿A tu hijo le gusta el rock?

-El chico es rockero, el chico es rockero de alma -se apresura a contestar el sabihondo, antes de seguir hablando.

Es necesario pararlo, otra vez:

-¿Hay mucha diferencia entre ustedes? Empecemos por la guita.

-Sí -dice el de Chivilcoy-. Nosotros nos quedamos acá. Viene un flaco: tomá un cacho de mortadela, tomá un cachito de vino. Allá enfrente no dan nada. Por ahí decís huuu, y te dicen no, loco, no digás huuu que te quemás.

Pasa una moto, por el puente. La voz del sabihondo es tapada por el caño de escape. Después del ruido, alguien le está contestando:

-Detrás de una campera y una blusita no se sabe quién hay. Vos decís que el ochenta por ciento es gilada.chetaje. Yo no sé. Porque yo no sé lo que es el señor... .

-Bueno, loco --dice el versátil sabihondo- El ochenta por ciento son todos forritos.

En la bruma de las palabras, la cosa se está poniendo pesada. El lenguaje es corto, tan corto que puede dar lugar a confusión. Por eso el de Chivilcoy dice:

-Cuidado con lo del 80 por ciento. Porque yo soy rockero de alma, y para mí esto no es ninguna moda -adelantando el cuerpo.

. Y el barbudo sabihondo y flaquito tiene que decir:

-Es que seguro que vos no sos del ochenta por ciento sino del otro veinte, quizás.

-Entonces no la hagás tan complicada, loco. ¿Te gusta el rock, sí o no?

-Pero vos hablabas de los che tos que aplaudían a Gieco -digo.

-Ojo, a mí me gusta Gieco. Pero como conozco, sé diferenciar a los que les gusta por esnobismo. Hoy Gieco es la onda, me gusta Gieco. He visto ríñitas ¿viste?, que se ponían la vinchita y se pintaban los labios. Y el papá las venía a buscar con el auto después del recital. No es que realmente les gusta Gieco, sino que van a ir a verlo para contarle a sus amiguitas: "Vos sabés que estuve al lado de unos hippies, todos sucios y con pelitos largos ... ". Y mañana aparecen Sandro y los de fuego y están con ellos. Para mí Gieco es un valorazo, y lo respeto mucho por lo que hace. Aparte que lo he visto hacer entrar a gente que no tenía plata para la entrada. Y después que él está haciendo giras por todo el país. El viene al interior y no viene a ganar guita, porque como está el país hoy en día no es para pensar en ganar guita. Cuando un tipo hace eso para mí vale, y más cuando hace entrar gratis a la gente... .

Reaparece, entonces, el mendocino. La tonada larga, lenta.

-Escuchá. A León Gieco lo he visto firmando autógrafos y siendo una estrella como cualquier otro. El vende la ciudad, vende la podredumbre de la ciudad ...

y alguien dice:

-El tipo tiene que vivir.

**DESPUES, EN EL ANFITEATRO**, en el silencio que sobreviene aparece la música de un disco, que va subiendo de tono, subiendo. Y aparece Mario Luna, el organizador. Dice que estén tranquilos. Dice:

-Muchachos, no hagan tonterías. No hagan cosas que después vamos a lamentar.

Alguien lo abuchea. El mira entre el público. Dice:

-Este año fue mejor que otros años y hagamos todo lo posible para poder estar todos juntos el año que viene ... y después, enseguida, se agacha en el escenario y tiene una corta discusión con los que están parados, con los que iniciaron los cantos. Su dedo cae, admonitor.

De cualquier modo, se logra el silencio. El recital empieza con la actuación de un conjunto cordobés: los chicos insisten en explicar que los han llamado de apuro, que no han tenido tiempo de ensayar, que no conocían los equipos de sonido. El público, que es cruel, los aplaudió al final, a pesar de que cada vez se empeñaban en explicar lo mismo, y en contar, antes, las canciones que iban a cantar. Mario Luna debió aparecer una vez, para calmar los ánimos: un auto estacionado impedía colocar el generador eléctrico que hacía falta para empezar. Abajo, la batalla verbal había degenerado en una batalla de proyectiles. Se anunció el retraso de Pedro y Pablo: Miguel Cantilo y Jorge Durietz. Pero miren cómo son de generosos los músicos, señores, que se han ofrecido a actuar mientras tanto, y aunque ya han actuado, tendremos el placer de escuchar a Baglietto.

y ahí entró, guitarra en mano, un chiquito de barba al que, en horas anteriores, habíamos visto protestar por todo: por la organización, por ésto y por aquello, con aire enérgico y tenaz. Cantó una canción, cantó otra, lo volvieron a pedir. Después supimos que es de Rosario. Sus canciones, narrativas, simples, sencillamente hermosas, entraron como pocas en el heterogéneo auditorio. Una es la carta que un león cautivo en el zoológico escribe a un león que trabaja en un circo y anda por el mundo. La otra, es la canción de un tipo que viene de estar tres años en la cárcel, y llega a su casa, a su mujer. Hablan de adentro y de afuera, sin pretensiones proféticas, de una manera tristemente cotidiana. Lo pidieron una vez, retrasando la entrada de Pedro y Pablo. Hasta que Miguel Cantilo entró y pidió perdón por haberse retrasado y empezó a hablar de lo contento que estaba por estar ahí y alguna cosas más, sin parar, hasta que más o menos lo abuchearon, mientras su compañero Jorge trataba de arreglar su guitarra, hasta que, viendo

que la labia de Cantilo se gastaba, irremediablemente, terminó por pedir otra viola a alguno de los músicos presentes. Miguel Cantilo se hizo famoso con Bronca. Alguien del público se lo pidió.

Miguel Cantilo explicó que Bronca lo había escrito en otro momento. Cuando había guerra. Que ahora no hay guerra en nuestro país. Que ahora hay que tener Ganas. Ganas era la canción que había compuesto ahora: porque ahora había que tener ganas, y había que tener conocimiento para enfrentar el futuro, porque ahora estaba todo bien.

-Ahora -dijo ese rubiecito flaco, de hablar tumultuoso que es Cantilo-, todo cambió. En el silencio de las cinco mil personas, se escuchó, con la tonada típica, la voz de un cordobés: -Entonces ¿por qué no cambia la guitarra, che?

**EN EL PUENTE, ESA SIESTA,** LA conversación giraba sobre sí misma, se mordía la cola, se agotaba. Empecinado, el de Chivilcoy parecía querer revivirla. El de Mendoza quería hablar de su lugar de origen.

-Serú Girán estaba en Mendoza. Se cayeron los baffles, se reventaron dos baffles, por el viento Zonda. Estaba tocando Porchetto. Tenía que tocar Serú Girán. Se fueron. Cinco palos, había pagado la gente. No le devolvieron la guita a ninguno. Girán no dijo: escuchame, loco, vamos a venir la semana que viene y tocamos gratis para todos los que están acá, o tocamos por un palo.

Intervengo, periodístico:

-Pero ¿de quién podrían decir ustedes que no entró en la onda comercial?

Fue casi un coro:

-No hay ninguno. Nadie se salva.

Pero está el de Chivilcoy:

-Pero, loco, hoy, cuando fuiste a comprar el litro de vino ¿te lo regalaron?

-No.

-y cuando fuiste a comprar pan, tampoco. Lamentablemente, mientras estemos en este sistema social, los músicos tienen que cobrar para vivir.

-Pero entonces que afanen la guita y a otra cosa ...

y otra vez un coro tumultuoso, imposible de descifrar. El nombre de Piero. Una discusión. Alguien lo defiende, alguien dice que ahora canta pavadas.

-y entonces ¿por qué volvieron? ¿Por qué no se quedaron cantando por ahí?

-Porque a Piero lo copa su país, loco. y una voz conocida:

-¿Sabés lo que es la conclusión de esto, loco?

-Piero dijo que venía lavadito, porque se dio cuenta de que lo que cantaba antes estaba equivocado.

Una voz:

-¿Sabés lo que es la conclusión de esto. loco?

-Piero se comunica con la gente, macho.

-Esa voz: -¿Sabés cuál es la verdad de esto? Perdoná que, te interrumpa y me voy. Se me mojó la ropa anoche y la tengo que secar ...

-Te voy a decir-una cosa. Si Piero no dice eso no vive.

La voz de Chivilcoy:

-¿Sabés cuál es la conclusión de esto?

-Si cambió por la onda política que se vaya, Piero.

La voz de Chivilcoy imponiéndose:

-Esta es la conclusión de esto. Pará, perdoná que te interrumpa, Antonio. Realmente para saber si somos rockeros o no, es importante que vayamos todos a la comisaría, a defender a ese compañero. A ver por qué se lo llevaron ¿viste? Porque acá nosotros estamos meta hablar y a lo mejor al flaco le pueden estar pegando como lo pueden haber soltado, ¿viste? Entonces, si no hacemos nada positivo por la libertad de ese compañero, es al pedo que nos gastemos discutiendo sobre algo que no se entiende. Te digo más: si necesitás un testigo para ir a la comisaría, yo estoy. Estoy parando en esa roca de ahí al lado ¿viste? Todo lo otro es verso, si no hacemos nada. Hasta luego, muchacho.

y se quedó en la roca. Solo, quieto, ahí.

**A CANTILLO LE CUESTA** borrar, en el escenario, el buen recuerdo de Baglietto. Se gasta en ganas, habla de que los jóvenes son la generación del futuro, grita consejos, explica cada una de las canciones, da más consejos para vivir y dice que si es en el campo mejor. Didáctico, el hombre: esforzado maestro de una multitud más bien callada, que aplaude casi con piedad. De modo que no hay bis para Cantilo, aunque finalmente haya cantado Bronca, coreado por la multitud. Entra Serú Girán. Suben los gritos, arrecia la batalla campal entre los que están sentados y los que están parados frente al escenario. Caen algunas gotas pero nadie se mueve. Se abren algunos paraguas. Al primer compás de Serú Girán todos se levantan, y alzan las manos con los dedos abiertos en V, un signo confuso, que quiere decir muchas cosas. Tal vez, la paz.

**ERAN LAS CINCO DE LA** tarde, cuando el grupo empieza a desbandarse. Hilda ve que se le va la foto. Los junta, de a uno; lentamente se van acomodando en la baranda. Empieza el juego periodístico, el oficio. Sé que saldrán posados. Posarán de ellos mismos, eso sí. Harán su propio papel. Alguien llega: es algo mayor, lleva una camiseta verde, sudada, y una barba de dos días. Viene del pueblo, de la comisaría. Dice:

-Ya está. Soy abogado. Me presenté. Es mi sobrino. Dije que estaba conmigo, que lo había traído en mi auto. Y que me lo tengo que llevar. Me trataron bien. Les pedí que no lo pusieran en una celda porque sufre de claustrofobia. Me dijeron que pase esta noche, después del recital. Que pase a buscarlo. Así que está todo arreglado.

Se va. Me siento aliviado. Por fin tengo algo que decirle a la voz de la conciencia, a la voz de Chivilcoy. Cruzo al otro lado de la calle, me asomo por el puente hata ver la roca. Chivilcoy está secando su ropa, Le grito:

-Ya fueron a la comisaría. Fue un abogado.

Está todo bien.

Sonríe. Le digo que venga, para la foto.

-¿Con esa gilada? -me dice- No, che. Mientras la foto se va armando, uno de acá, otro de allá, pasan autos, camionetas. Gente del lugar, con los ojos abiertos, inquisitivos, desaprobadores. Por la calle del puente, viene un camión; por una lateral, un rockero a caballo. Están por chocar. Desde el caballo, el rockero le dice algo al del camión, que va con la familia. El del camión abre la puerta. Los muchachos se acercan. El de a caballo inicia una larga perorata sobre sus derechos, la invasión de lo mecánico, la ecología. El camionero comienza a bajar, con el palo de golpear las gomas en la mano. Alguien, con voz autoritaria, le dice que se vaya, le señala la gente. Un rockero se acerca. Claro, en el silencio dramático que puede dar en pelea le dice:

-Hacela mansa, meno

**DE MODO QUE AHORA LA** estrella es Serú Girán: la música alta, imposible. El guitarrista moviéndose por todo el escenario, el baterista oculto tras la enorme batería. Charlie García que parece, de vez en cuando, atacado por la malaria, y se levanta del sintetizador, y pega una vuelta con un pie en el aire, y vuelve a caer en el sintetizador. Abajo, los que se quieren sentar tiran botellas a los que están parados. Caen monedas sobre nosotros. vaya a saber desde qué lugar del aire. Un pibe oscuro, bien del interior, se trepa a una columnita preparada para las luces, una frágil columna de metal, de unos tres metros. Sube hasta la punta. Allá, es como un mono que lleva frenéticamente el compás con las dos manos, agarrado a la columna con los pies, gritando Charly cada vez que hay un silencio. Es .primitivo, anterior. Un fotógrafo le hace entender que necesita el lugar y después de un rato, accede a bajar. Trepa el fotógrafo, hasta la mitad, y apoya sus pies en una barra lateral: El chico que ha bajado está colgado de una sola mano de la baranda del palco, por encima de las cabezas de los que están en el pozo. Alguien, detrás de mi, lo increpa, porque lo tapa. El sigue moviéndose al compás de la música.

**A HORA NO ES ANTES, EN LA** siesta, en el puente, sino después, en el trasfondo del escenario, y todavía después, en un viejo y enorme hotel que está siendo restaurado, donde un asado congrega, hacia las tres de la mañana, a los músicos.

La puerta de la antesala del escenario está cerrada. Charlie García, como si no pudiera parar, va de un grupo (de elegidos) a otro, hace un paso de baile, se queda quieto. La puerta tiene una reja, sin vidrio. Se escucha una voz, cordobesa y de mujer:

-Charly, ¿por qué no me tiraste tu sombrero?

Dame un autógrafo.

Charly García parece, de pronto, Boggie El Aceitoso. Le dice que sí:

-Si me traes una Coca-Cola -le dice, y se da vuelta.

-Te la traigo si me espeeraas -dice la cordobesa.

García se distrae un rato, pulula por ahí, se olvida. Estoy saliendo, cuando la cordobesa ataca la puerta. Aprovecha mi salida para entrar, Coca Cola en ristre. Deliberadamente vuelvo, y mi obsesividad tiene premio: Charlie García toma la Coca-Cola con desdén, toma la lapicera con la izquierda, y mirando para otro lado, da su firma a la admiradora. Cuando termina de firmar, suelta la lapicera. Cuando la cordobesa termina de levantarla, García está en la otra punta.

Más tarde de ese más tarde, en la comida de los músicos, García luce una nariz hecha de papel, que atenúa su bigote de dos colores. Algún intento global de música concreta, maravillosamente surgida de cubiertos y platos, lo exalta. Se para. Viene hasta nosotros.

-Bien -le decimos- Serú se comió el público.

-Nada -dice, y repite algo que dijo antes, algo que diremos en el final, que es antes-o No los entiendo. El público no entiende nada. Conté por lo menos veinticinco monedazos, que me tiraron. Yo canto: hoy soñé con los muertos/ con los que están en prisión, y no escuchan. Canto Popotito y se deliran. Estos no entienden nada.

Y recurre a la mímica; se lleva la mano derecha al oído, la deja un momento, finge tirar algo al aire; finge verlo caer y levanta la pierna, en una, patada, como quien agarra una pelota al voleo, y la manda muy pero muy lejos.

**EN EL DELIRIO DE LA MUSICA**, ahí, en el anfiteatro, terminó una canción y hubo un silencio. Charly García salió del escenario. David Lebon, el guitarrista, tomó el micrófono. Abajo, se estaban tirando de todo. Lebon dijo que no entendía.

-Hablan de paz y recurren a la violencia. No entiendo. ¿No pueden parar? -la voz, estrangulada, se afinaba, se hacía una súplica-o Se tiran cosas entre ustedes. Cortenlá, loco. Yo no entiendo. Iba como a irse, cuando entró Charly. Sereno. Fue hasta el sintetizador. De sentado, dijo: -Adhiero totalmente a las palabras de mi compañero.

Un murmullo, dos murmullos, sordos, en el silencio.

-Yo tampoco entiendo.

Las manos en el teclado, como para seguir tocando.

-No entiendo esta violencia. Hablan de paz, y tiran monedas. No tiran buena onda, loco. No tiran buena onda. Esta violencia.

Y se enrieda en las palabras, y sigue, perdido, perdido, y el público espera, espera, y Charly, al final, victorioso, la encuentra:

-Locos: no sean policías.

La encuentra. Cinco mil se callan. Cinco mil chicos. Yen ese silencio enorme él canta una canción y después ruge Popotito y ahí (final) todos de pie, con las manos en alto, con los dedos abiertos en V, siguen la música y gritan. El chico del interior recuerda que ha perdido su puesto: suelta la baranda del palco de periodistas y se aferra a la columna de metal. Como un mono que quisiera hacer caer frutas del árbol, empieza a sacudirla. El fotógrafo se baja. El chico, veloz, sube. Muy pronto, la barra saliente en la que se había apoyado el fotógrafo comienza a ceder. Salgo, prudentemente, de abajo. El chico sigue ahí, frenético. Voy hacia el público, hacia los costados.

Serú Girán sigue tocando. Los espectadores están de pie, las manos en alto. Veo una camiseta verde descolorida y sudada, una barba de dos días. El abogado que tenía que retirar al chico después del recital anda por ahí, la mirada en cualquier lugar, perdido.

En la roca, la voz de Chivilcoy debe seguir temando con lo mismo.

**El Porteño, Marzo 1982**

## LO QUE HACE VIVIR

### El eterno retomo de los spaghetti

Por Atilio Lentini

*Atilio Lentini es italiano. Nadie como él podía escribir un informe tan exhaustivo y a la vez personal sobre el plato más popular de su comunidad y acaso de la nuestra.*

En la dietética moderna parece cundir la desorientación o, al menos, la contradicción. Queremos decir que muy a menudo se destaca por sus continuas variaciones sobre un mismo tema, que parece ser una orquestación interpretada por distintas orquestas. ¡Hay que eliminar los hidratos de carbono! ¡Vivan las proteínas! (¿y el colesterol?) ¡No a las 4P! (Pan, papa, postre; pasta) ¡Qué horror! ¡No a los spaghetti! (Sí a los spaghetti!) ¿Qué debe comer y de qué debe abstenerse el pobre terráqueo de hoy?

Justamente sobre los spaghetti se ha encarnizado la controversia. Combatidos por muchos dietólogos, totalmente desconocidos por otros, admitidos con moderación (o totalmente) por otros más, los spaghetti se han vuelto la "*croce e delizia*" del moderno glotón. Sin embargo, después de un largo trajinar entre calumniosas campañas dietéticas, procesados y condenados como responsables de arterosclerosis, uricemia y obesidad, están siendo reivindicados por iniciativa de la más nueva -y aún poco conocida- tendencia dietológica universal.

Un poco de historia. La pasta alimenticia, en el sentido y forma moderna, es un plato italiano nacido en el sur de Italia precisamente en Sicilia, durante la época de la dominación de los árabes quienes no titubearon en estipular un tratado comercial (tratado de Idris, del año 1154) para la importación de maccaroni y vermicelli en su patria. Ya los romanos de la era imperial conocían este tipo de pasta, elaborada con harina de trigo (pero también de porotos, arroz o farro) descrita en el libro *De re coquinaria* (Las cosas para cocinar) por Apicius, un famoso sibarita y gourmet que vivió en el tiempo del emperador Tiberio y a quien se atribuye la redacción de la obra. El mismo Bocaccio, en la tercera novela de la octava jornada del Decameron le hace decir de Maso del Saggio a Calandrino "que en ese país había una montaña toda de queso parmesano rallado, sobre la cual había personas que se empeñaban con todo celo y en todo el tiempo, a fabricar maccheroni y ravioles para cocinarlos en caldo de capones".

Actualmente los historiadores modernos dejan de lado la leyenda que quiere que los spaghetti hayan sido traídos a Italia por Marco Polo, o inventados por los chinos, o creados por los napolitanos. En el *Cunto de li cunti* de Giambattista Basile, que remonta al 600, el autor cuenta que en ese tiempo los maccaroni (es decir los tallarines) estaban considerados como un alimento exótico y los términos maccarune y mangia maccarune se usaban en Nápoles para insultar a los sicilianos y a los sardos. Como se ve, las versiones son muchas y muchas las referencias, que podrían continuar más extensamente en otra oportunidad. Por lo que atañe a los spaghetti para cerrar las cuentas, está probado que los Romanos antiguos conocían un tipo de tallarines que condimentaban con pimienta y garum la "salsa de Apicius", obtenida con fermentación de pescado crudo, yuyos y salgruesa. Con el arribo del tomate, importado de América del Sur y cultivado en cantidad en la campiña napolitana desde el siglo XVII, nacen los spaghetti c'a pummarolan coppa (con tomate puesto encima), quizás el plato más famoso en todo el mundo.

Los expertos no se conforman únicamente con saborear las cosas, se deleitan también en complicarlas, hablan en cifras: la pasta cruda en general, contiene casi un 78 por ciento de almidón. Pero cien gramos de spaghetti, por ejemplo, por efecto de la cocción, pierden un 48 por ciento de almidón rebajándolo, por ende, a no más de treinta gramos. Estos mismos cien gramos de pasta proporcionan apenas 140 calorías. En las salsas reside el peligro. Una salsa a la amartriciana agrega 200 calorías; una a la bolognesa 260; una a los cuatro formaggi 360 calorías; una a la carbonara 410 más. Si se usa una sencilla salsa de tomate fresco y una gota de aceite o manteca, todo el plato no llega a las 200 calorías. ¿Dañosos los spaghetti, entonces? Parece que no.

### **El peligro de frustración.**

Los italianos comen en promedio 32 kilos de spaghetti en un año, por cabeza. Los argentinos, dignos herederos de ese gusto, superan los veinte kilos; los ingleses se limitan a un solo kilo pro capita, pero consumen tres veces más azúcares, para no hablar de la carne. Sin embargo a través de las estadísticas de los exámenes médicos, no parece que los corazones, hígados, riñones y arterias de los británicos se encuentren mejor que los de los italianos o argentinos.

No hay enfermedades que limiten por completo el uso de la pasta. Hasta los enfermos de diabetes pueden consumir de cuarenta a setenta gramos por día. Y podríamos agregar que la falta de pastasciutta puede reflejarse asimismo en el aspecto psicológico de quien está acostumbrado a ella. Un cierto sentido de frustración puede verificarse también en los intelectuales o los atletas. Podría decirse que si los escritores no tienen ideas y los futbolistas no golean, es por culpa de una dieta sin *pastasciutta*.

Es como una relación amorosa con todos sus juegos de arrebatos y de crisis depresivas. Hay quien afirma que los spaghetti son hasta afrodisíacos (¡Ojalá! dicen otros). La mayoría de los dietólogos actuales hacen hincapié en que los spaghetti engordan, Pero no explican exactamente el por qué de esta moda que los eliminan de la alimentación que ellos definen como "moderna". Hemos visto que, en cuanto a calorías, son un plato como cualquier otro y que, dentro de un uso moderado y apropiado, no pueden hacer daño alguno. ¿No será porque es sólo una moda? ¿Una fabricación de modelos (mujeres asexuadas y varones efébricos que usan prendas aptas sólo para quienes son como ellos) de mitos (el manager "enjuto", el atleta "resorte") y de grandes intereses creados? Una de las dietas más difundidas en estos últimos años, que nació en U.S.A. ideada por el médico Herman Tarnower y denominada "Scardale", prohíbe terminantemente el uso de las pastas, pero, probablemente el doctor Tarnower no estuvo en Nápoles para verificar si los napolitanos, famosos por su consumo diario de spaghetti, son "tipológicamente" gordos o flacos (la obesidad tiene otras causas que un simple plato de spaghetti).

Hay una refutación que proviene directamente de los mismos Estados Unidos. El mayor experto en alimentación del mundo doctor Ancel Keys, afirma que se puede comer bien y mucho, como para mantenerse vigoroso y, sin dieta, perder peso lo mismo. Pero ¿cómo? Keys se hizo famoso durante la segunda guerra mundial por haber inventado la ración alimenticia, (la ración K", por la letra inicial de su apellido) del ejército estadounidense, que fue comida por los soldados y distribuida a los civiles de todo territorio ocupado por ellos. El, ahora, después de observar la alimentación de los habitantes de Finlandia, USA, Holanda, Italia, Grecia, Japón, Sud África, Gran Bretaña, Yugoslavia, y Suecia, sostiene que no hay mejor manera de mantenerse en óptima salud que practicar la que científicamente llaman "la dieta mediterránea o latina": pasta, aceite de oliva, un cuarto de vino, muchas hortalizas y frutas a voluntad. Y para reforzar aún más su teoría, él mismo come así. Enseña entre cuatro y seis meses en su patria y luego se muda a una finca adquirida en el Golfo de Salerno, cerca de Nápoles, donde, acompañado por su mujer Margaret, durante el resto del año cultiva sus hortalizas, sus frutas, los tomates para su pastasciutta, las parras para su vino, los olivos para su aceite. Compra solamente pan, carne y pescado. En estos últimos

años ha recetado la "dieta mediterránea" a decenas de millares de personas de cuatro continentes acostumbrados a una alimentación muy distinta. Hasta ahora se verificó entre ellas una disminución altísima de infartos cardíacos. Los gordos se han vuelto delgados. En el último Congreso Internacional de alimentación en Anacapri, una isla cerca de Nápoles, se reconoció que "el Doctor Keys ha cambiado la manera de comer en todos los países del Occidente".

### **El retomo del Mediterráneo**

Hay más. Oírnos lo que dice Claude Aubert, de 44 años, especialista en agronomía y en problemas alimenticios del Institut National Agronomique de Francia: "Hay que volver a ese tipo de alimentación que ha sido, por diez mil años, típico de casi toda la raza humana: cereales y legumbres. La alimentación del hombre ha cambiado radicalmente con la reducción del uso de los cereales y el incremento de la carne, desde hace poco más de 50 años y por razones casi siempre ligadas a los intereses

de la gran industria internacional del alimento. Anteriormente, y por milenios, han vivido de cereales y legumbres (como alimentos de base) todos los pueblos que nos dejaron las grandes civilizaciones de la historia". Claude Aubert ha viajado por todo el mundo en calidad de especialista "en terrenos y en alimentos". De vuelta a su país dictó cátedras en la universidad y sigue defendiendo una agricultura "biológica" en oposición a la "química" de hoy. A sus libros *La agricultura biológica* y *Curamos la tierra para sanar a los hombres* les siguió el best-seller actual *El otro plato (Una autre assiette)* en que afirma: "Todos los que han hecho una dieta a base de cereales han perdido rápidamente sus kilos superfluos, aún comiendo mucho, y mejoraron su estado de salud". Parece un contrasentido; pero no olvidemos que Aubert anticipó la toxicidad del DDT de los nitratos cuando todos se mofaban de sus profecías.

Un profeta, pues, que provee verdades, explicándolas. Su teoría es muy simple. Como los cereales, durante su cocción, absorben casi el doble de su volumen de agua, un gramo de ellos contiene 1,2 calorías (uno de azúcar llega a 4 y uno de grasas a 9). Sobre esta base está fundada su dietética particular. Por lo que atañe a la carne aconseja su consumo no más de dos veces por semana. Casi una revolución: hasta en el costo. Una dieta de carne cuesta, a nivel colectivo, mucho más que una de cereales y verduras, considerando el espacio de tierra para producirla.

Las conclusiones son bastante evidentes. Un buen plato de spaghetti no es dañino. Sabrosos, fácilmente digeribles (si están condimentados con parsimonia) de bajo contenido calórico, acaso afrodisíaco, de gran potencial psicológico, los spaghetti han vuelto a la carga en todos los continentes. La cordura está en no abusar de ellos. Sin locas comidas, ni insanas bravatas. Hay que actuar con ellos como en el amor que se va: saboreando con medida para que el deseo no se acabe. Para que a cada pedido del mozo sea posible responder: ¡spaghetti! a cualquier otra alternativa.

## LIBROS

### **El desafío Mundial: La superficialidad y el plagio**

Por Oscar Caballero

*Cada quince días hay una nueva edición en castellano del ensayo de Jean Jacques Schreiber, aunque los especialistas compiten en encontrarle errores gruesos y robos considerables.*

Si la Biblia fuera editada hoy, la técnica sería parecida: *Le Défi Mondial* (El desafío Mundial) de Jean Jacques Servan Schreiber (JJSS, a la usanza yanqui) fue publicado simultáneamente en 15 países; la primera edición salió en USA, donde Simon & Shuster pagaron 450.000 dólares por los derechos; en Francia, tres semanas bastaron para vender 250.000 ejemplares. El libro promete el mejor de los mundos; no es extraño, entonces; que se haya instalado en él.

Pero siempre hay aguafiestas. En medio de una sospechosa y laudatoria, unanimidad de casi toda la prensa de Francia, unas pocas -pero sólidas voces, desentonaron: *Le Monde*, *Liberation* y, especialmente, *Les Nouvelles Littéraires* (ex revista literaria; hoy, casi de interés general, gana lectores semana a semana), no sólo denunciaron la debilidad del libro sino, peor: que más que plagio lo que hay en él es pillaje.

En 1944 JJSS se entrenó, en USA, como piloto de caza. Por entonces, Norbert Wiener -científico judío, descendiente directo de los sabios rabinos de Praga que inventaron el Golem, ese robot anticipado, en la Praga de hace tres siglos- acababa de crear Peligro Amarillo, un dispositivo capaz de corregir automáticamente, la puntería de las ametralladoras de los cazas. Con esa experiencia, Wiener daría origen a la Cibernética (de kubernetes, timonel) el poder controlador del que la informática actual es testimonio.

Pero aquel joven JJSS no mira todavía las máquinas. Primero fue el deslumbramiento por el savoir faire norteamericano. Y por la prensa. En Francia compra una revista en baja *L'Express*, y le hace una transfusión de estilo *Time*. Así nace el semanario que iba a batir records de venta y abrir un espacio en el que hoy caben tanto *Le Point* como el gauchiste *Le Nouvel Observateur*.

En 1967 JJSS está muy arriba. Decide, simultáneamente, publicar un libro y lanzarse a la política. Un equipo de negros -a su frente Michel Albert; responsable, según expertos, del rigor de la obra- prepara *El Desafío Americano*, apoyado en el excelente servicio de documentación de *L'Express*. El libro hace tilín. Como todo best-seller, aparece cuando se lo esperaba: en Francia nacía el franglais, los ejecutivos buscaban un modelo.

Casi tres lustros después se comprueba que JJSS no tenía destino político, que sí tenía segunda oportunidad literaria y que, evidentemente, no es ningún profeta. La misma existencia de su desafío mundial es la prueba de que antes había errado: USA no era la meca. Pero ¿lo es Japón, como él intenta darlo a entender en su best-seller actual?

### **Película de error**

Según JJSS, entre el dinero de los árabes y la tecnología occidental, en lo que falta de siglo se va a forjar un maravilloso universo. El Tercer Mundo debe pasar por alto la industrialización y volcarse a la informática. Los países productores de petróleo invertirán sus dineros en esa apuesta progresista.

Hace poco, la escritora Françoise Sagan, en un reportaje sobre su pasado de espanta burgueses, decía que hoy hace falta un hombre público que, en la televisión, diga que está contra los pobres y que le apetece violar chiquillas. Todos los políticos quieren el bienestar y la igualdad de la gente. Es demasiado. También JJSS está lleno, como el infierno, de buenas intenciones. Y de errores.

Un ex-especialista en problemas petroleros en L'Express, Pierre Pean, le señaló en Les Nouvelles Littéraires, los gruesos errores que contiene El Desafío Mundial con respecto al llamado oro negro. Desde los hechos menudos -sitúa en verano un encuentro que ocurre en primavera; da como escenario de otro el Sheraton de Kuwait: era el Hilton; hace nacer a Yamani en la Meca: es oriundo de Djeddah; reúne a Fayzal y el norteamericano Simon en 1977: Feizal murió en 1975 hasta el patinazo -JJSS confunde la OPEP con la OAPEP- "toda la relación de los acontecimientos que llevaron a cuadruplicar el precio del petróleo, es errónea".

Y no es de mala leche rastrear el pequeño error en la supuesta prosa de JJSS: tributario de un estilo algo caduco; pero todavía vigente en periodismo, (el de los News week del mundo entero) El Desafío Mundial se ocupa permanentemente de explicar que Fulano llevaba una corbata azul con manchas rojas y que Mengano detesta el aperitivo mientras que Zutano suele acariciar su rodilla con el índice izquierdo cada vez que habla de petróleo. Esos detalles refuerzan la credibilidad, dicen los veteranos. ¿Y cuando son erróneos?

En 1967 El Desafío Americano explicaba por qué el Airbus iba a fracasar. No dió en el blanco: no se vende ya ni en rebajas, mientras que la expansión del autobús aéreo continúa. En El Desafío Mundial se predice el fin del automóvil ¿Con qué fundamentos?

Endeble, el libro está cargado de fe, pero no de razones. Por ejemplo, asegura que la informática no producirá desocupación y da el ejemplo japonés. Pero es que en Japón, una persona, cuando entra a una empresa, sabe que permanecerá allí toda la vida. Y también lo sabe el jefe de personal. Los empleados de Toyota (5.000) se juntan para cantar el himno de la empresa. (Imaginar a obreros occidentales en ese trance es tan imposible como creer que una empresa de Occidente les asegurará el puesto de por vida).

Y cuando afirma que los dueños del dinero lo invertirán en informática para el Tercer Mundo ¿A qué datos se remite el libro? Evidentemente, un hombre que tenga su dinerillo, hoy, preferirá especular con él-un diez por ciento de margen en 15 días, si sabe comprar y vender oro- antes que computadorizar África.

### **Copia- Wright**

El periodista André Bercoff cuenta que en 1975 entrevistó, en Kuwait, a Abdallah Tariki, verdadero creador de la OPEP, "entonces en desgracia. Tariki se quejaba de esos emires fantoches que invierten su dinero en USA y en Europa en lugar de contribuir a la creación de un mercado común árabe o de ayudar al desarrollo de esos graneros alimentarios que son Egipto y Sudán".

Hay cosas más graves. El dos de noviembre pasado Le Monde publicaba a dos columnas extractos de las páginas 179, 180 y 181 de El Desafío Mundial y las comparaba con otros, -de las páginas 29, 30, 32, 33 y 52- sacados de Le sucre et la Faim, de Robert Linhart. No era plagio, sino directamente copia, lo que se comprobaba.

"En El Desafío Mundial -escribe Le MondeJJSS señala, en Bibliografía, cierto número de obras. Pero no dice que ha, pura y simplemente, copiado páginas enteras de por lo menos una de ellas. Es apenas creíble que Servan-Schreiber pueda ser un plagiario. Pero, aparentemente, no controla bien el trabajo de sus negros.

"Es a ellos, por otra parte, a quienes hay que culpar por una invención pura y simple. El libro habla de una llamada telefónica de Eisenhower a Eden. El presidente norteamericano habría amenazado con apoyar militarmente a Egipto, durante la crisis de Suez, si Francia e Inglaterra no retiraban sus tropas... De una forma general; Servan Schreiber es discreto sobre sus fuentes. Sería interesante, de cualquier manera, saber dónde pudo pescar el texto -citado entre comillas- de un "informe previo" de Chou En Lai sobre sus discusiones con Nasser, en Bandung".

El escritor Jean Ziegler también se queja de haber sido pirateado. En 1978 Ziegler editó *Main basse sur L'Afrique*. Allí reproducía discursos radiofónicos de Lumumba. Ahora ha descubierto páginas 227 y 228 de la edición francesa de *El Desafío*- extractos de esos discursos.

"Yo mismo los transcribí en los locales de la radio de Kinshasa -asegura Ziegler- y me asombraría que el autor de *El Desafío* haya hecho el mismo, y difícil trabajo. Porque si pude escuchar y traducir las cintas fue gracias a la complicidad de un antiguo alumno, entonces responsable de la radio de Mobutu".

No terminan ahí las penas de Ziegler. "En la página 178: -encuentra- Servan Schreiber trata de la miseria de los niños. Las principales bases estadísticas son similares a las que doy en mi libro *Retenez les fusils*. Aparte, *El Desafío* está plagado de gruesos errores. Ejemplo: da cuatro millones de habitantes para Mozambique, cuando la población duplica esa cifra".

Si las denuncias continúan, aparecerá una Asociación de Plagiados por *El Desafío*. Albert Devoedjre, director general del Instituto Internacional de Estudios Sociales, de Ginebra, y autor de *Pauoreté, richesses des peuples*, escribió a JJSS. "En vuestra obra -dice la carta- ... mi libro aparece citado en la bibliografía. Pero en la página 183 se reproduce una entrevista que tuve con Josué de Castro, conversación puramente personal que yo relataba en la página 84 de mi libro. Como en ninguna parte se menciona de dónde fueron extraídas las palabras de Josué de Castro, y como vuestro texto recupera el mío casi in extenso, le agradecería que rectifique la omisión en las próximas ediciones".

### **El aprendiz de lujo**

Si la Asociación se crea, en fin, el escritor Alvin Toffler será su presidente. Con manifiesta impudicia, *El Desafío* vampiriza el espíritu de *La tercera ola*, último libro del norteamericano y, para mayor inri, elogia su obra anterior, *El Shock del Futuro*. "Se le reprocha al autor -dice *El Desafío*- tender al sensacionalismo. Pero cuando se lo lee, diez años más tarde, se comprueba que Toffler subestimaba el ritmo del cambio" y no hacía "la menor referencia a ese extraordinario factor de cambio que es la informática". Olvida -el plagiario es débil- que toda la informática cabe en el último libro de Toffler.

Por lo demás, JJSS es un excelente periodista o, más bien, un estupendo redactor jefe. El clima de su libro, las promesas de felicidad eterna y la pirueta hábil de convertir las amenazas -expansión norteamericana o japonesa; el cambio encarnado en las multinacionales o en la computadora- en elemento de progreso explican, en parte, el éxito comercial del libro.

El resto cae bajo su responsabilidad. Cuando publicó *El Desafío Americano*, JJSS tuvo la audacia de invertir sus derechos de autor en más publicidad. En diez meses había vendido seiscientos mil ejemplares; en edición de bolsillo se vendieron cuatrocientos mil más. También hay rastros del aprendiz de manager en el lanzamiento de *El Desafío Mundial*.

Primero, en la Feria del libro, de Francfort, JJSS convocó a la prensa internacional y se dirigió a ella en inglés. Después la televisión francesa le dedicó más espacio del que es habitual -incluido un programa especial, desde Washington-; *L' Express* tuvo una decena de páginas para el libro y *Le Point* interrogó a especialistas del mundo entero. Louis Pauwels -autor de *El retorno de los brujos* y Editor del suplemento dominical de *Le Figaro*, matutino, conservador- saludó en el libro "un renacimiento de la inteligencia francesa".

Por todos lados se le veía y en todas partes -cosas de la publicidad- aparecía la palabra exclusiva. Una exclusiva en serie, valga la paradoja. Así *L' Express* anunciaba "páginas en exclusiva", pero *Le Monde* publicaba el capítulo 19. La editorial francesa (Fayard) niega sin embargo que haya habido una campaña especial.

Más preocupados por otros problemas, especialistas como René Dumont lamentan el éxito del libro, por las falsas ideas que hace sostener. A la afirmación de JJSS -la computadora será la herramienta del desarrollo para el Tercer Mundo-, Dumont opone un escepticismo fundamentado. "Hace tiempo que

disponemos de herramientas capaces de acabar con el hambre en el mundo -escribió en Les Nouvelles Littéraires-, sólo que los políticos se ocupan de que no sean empleadas con ese criterio, de que su poder sea desperdiciado.

Nuestros automóviles gastan el petróleo y el acero que falta a las moto bombas de los arrozales asiáticos. El sobreconsumo de carne, del mundo llamado libre, quita de la boca de los desnutridos el maíz y los cereales".

Según Dumont, a los 362 millones de vehículos que ruedan por el mundo, se les suman otros cien mil por día. El encarecimiento de los recursos no renovables del planeta la' desertización creciente, el daño ecológico, son más signos del abuso. La informática multiplicará el proceso, dice Dumont. "Y en el año 2000, cuando Africa y Asia tengan dinero para montar sus propias fábricas, se encontrarán sin materia prima: la habremos gastado nosotros".

Dumont asegura, también, que la ayuda a los países pobres termina por convertirse en un auxilio a las minorías ricas de esos países pobres. Ahí coincide con el economista norteamericano Galbraith quien, en un reciente libro, esboza la teoría de la pobreza de masas. En síntesis, Galbraith habla de un equilibrio de la pobreza, de pueblos que prefieren la resignación a la esperanza frustrada. El fracaso de liberales y socialistas en sus intentos de acabar con la pobreza del Tercer Mundo se explica de esa manera, para Galbraith: la solución a la miseria sería más psicológica que económica.

Es claro que, la proposición hará sonreír a las derechas y escandalizará a las izquierdas. Pero es demasiado sensata como para producir un best-sellers. La audiencia, hoy por hoy, es para El Desafío, al que acertadamente el escritor Pascal Ory califica de soufflé ideológico: debe ser servido y consumido al momento, porque después se hunde.

## REPORTAJES II

**Federico Luppi**

Por Gabriel Levinas

*Lo llamamos. Vino y habló de la sociedad caníbal, de Borges, del arte rupestre, del poder y del juego, de la felicidad y del desencanto con una lucidez implacable.*

**-¿Qué opinás de las recientes restricciones a los sueldos en la televisión?**

-En un ruedo caníbal uno se tira ahí a vender lo que produce o lo que supone puede ser vendible. En la cosa estatal la experiencia demuestra que racionalizar dos surtidores es un acto de un contenido mínimamente emotivo pero sin ninguna eficacia práctica. El Estado es aquello de lo cual nadie es dueño, pero todo el mundo es dueño, por lo tanto ni el tipo que está en el negocio es responsable (y en general tampoco es idóneo), entonces son dineros de' un supuesto genérico dueño, que sería el Estado y donde inevitablemente el manejo político se hace más evidente, y como no persigue el lucro en el sentido inmediato de lo material-no importa si entra mucha plata o poca, pero igual se la gasta- entonces aparece una carrera honorífica: ¿cómo hacemos mejor publicidad, cómo hacemos esta publicidad sobre la corrupción, cómo hacemos resaltar las bellezas del Sur o del Norte? .. y como no hay ninguna conciencia que ganar, puesto que se hace todo desde una óptica muy paternal, la creatividad es inexistente, casi nula. No hay que ganar nada, sencillamente se imponen cosas y esta cuestión de los sueldos y no sueldos, me parece que es desde ya inoportuna; porqué pone el acento en un problema que no existe: si antes se regaló la guita hay que investigar, y si no se regaló, entonces dejen el mercado como funciona, porque ahí el que gana 40.000 dólares debe estar proveyendo al canal de 200.000. Yo no conozco ningún caso en el mundo que se contrate a alguien para regalarle la plata.

**-Lo que parece ser es que no se produce...**

-Entonces que se investigue. Pero decir por ejemplo que la austeridad se compone de un paquete de esa clase de medidas: si me pongo adulto y bueno diría que es ingenuo, y si me pongo crítico y distante digo que es una engaña pichanga.

**-Es un sistema de propaganda, si.**

-Porque si al gordo Porcel le pagan 10 o 6.000 dólares -no sé cuanto gana- hace suponer que evidentemente hay todo un manejo de la venta del espacio publicitario que está reeditando plata y si no reedita entonces no hablen de topes; hablen de investigar.

**-Pero lo extraño del asunto, lo que a mí me llama la atención, es que la poda se hace con personajes que durante todo este proceso avalaron ideológicamente al gobierno. Sin lugar a dudas en la mayoría de los casos la línea era bajada desde presidencia para que estos tipos hablen en contra de Borges o de Pepito; lo extraño es que estos tipos que de algún modo trabajaron para el proceso: Porcel, Minguito, Mirta Legrand, Sofovich, son atacados sin previo aviso; algo raro pasa: de alguna manera estaban con el gobierno.**

-No sé. Tengo mis dudas con respecto a eso...

**-Desde Grondona consultando a Baltiérrez que es lo que tiene que decir, hasta Sofovich bajándole la línea a los pibes de "Polémica en el bar" para hablar en contra de Borges porque Borges había censurado al Gobierno. Es decir que ese tipo de cosas existió sin lugar a dudas; esos tipos actuaron como fieles emisarios de la Casa de Gobierno y de repente ahora esos tipos están siendo apretados por el Gobierno.**

-¿Pero cuál sería tu conclusión?

**-No tengo conclusión. Algo raro pasa... Ellos fueron utilizados y ahora se los tira al cuerno.**

-Siempre la explicación en términos racionales está y existe; siempre vas a encontrar un Gino Germani -de turno que te diga y te explique exactamente cómo funcionó la sociedad argentina en los últimos 45 años. Te lo explica con diagramas, cursivas, negritas, subrayados, cubos de diferentes colores, etc. Pero esa exploración en los datos más o menos estadísticos no arroja ninguna clave clara, a partir de ese afuera; entonces uno se pone a pensar qué está pasando dentro' de la gente, hoy en día, acá; es decir, cuáles son las daves que determinan- que un tipo, por diferentes conductos, necesite levantar los brazos, aplaudir justamente a todo aquello que es destructivo. Me hace acordar a la anécdota del "Kappo" de Buchenwald que decía" ... al que aguante una trompada le regalo mi chaqueta .. "y los tipos en el último grado de identidad se aguantaban aunque sea una trompada para quedarse con la chaqueta del "Kappo" ¡Totemismo! -Me morfo la chaqueta,' me convierto en un tipo duro y subsisto. Te digo, una explicación un poco genérica.

**-Tal vez sea más que eso, en el sentido de que de repente la única explicación a la larga es lo que decía Joyce "que el pueblo tiene el Gobierno que se merece".**

-Yo no puedo dejar de plantearme, con bastante asombro a veces, si no hay en cada presidente. una parte mía muy clara y muy concretamente legible.

**- Yo creo que también por ahí pasa la cosa.**

-Porque, además, vos, decís los ataques a Borges ... El ataque a Borges es; obviamente, el ataque a lo inatacable ... porque ¿por qué le tenés que pegar a Borges? Porque te habla a un sector de tu cuerpo que no es reductible a fórmulas o slogans; por eso jode y duele. Porque es como un gran escritor y le dio prestigio ser un gran escritor, tiene un olfato, una cualidad intuitiva, que descubre pliegues muy profundos de la gente, de nosotros, que no se puede plantear como un estudio meramente analítico, reducirlo a conceptos más o menos claros. El dice cosas que hace que uno parpadee, llegue al cuello... y diga: "aquí... algo sonó adentro..." esa remitencia en lo interno es lo que Borges maneja conciente o inconcientemente, no sé... pero es lo que lo hace atacable. No podés decir: escribe muy mal, es muy mala persona. No afanó, vive modestamente, no tiene aparentemente compromisos con el prestigio, en la medida que otra gente de igual nivel podría utilizar.

**-Libertad senil... asocia como en una nebulosa... va largando cosas... es como el inconciente colectiva... hablando.**

-Es interesante lo que decís. Hablando del prestigio y de la figura, se llama figura cuando una cosa es todavía vendible. Figura, figurón, corno quieras llamarlo. Pero generalmente el inconciente es una ratificación de lo cultural, porque nadie, en una pintura, en una novela o en un cuento se propone explicar nada ni proponer nada: es como una especie de gesto que tiende a ser fraterno, solidario. En algún código sensible eso puede enganchar, pero nunca hay un garantizarte de saber sobre la cultura a partir del inconciente [mentira!], nadie te garantiza que yo sé sobre la cultura. Como Borges tiene esa cualidad, hay un tipo dotado para hablar sobre el hombre. Entonces, ¿qué pasa con el tipo que está en otro mercado? -insisto en la palabra -mercado quiere decir: las coyunturas. La coyuntura siempre es, nos guste 'o' no, oportunista, porque ayer devaluado, hoy sobrevaluado, mañana devaluado... Son coyunturas. Entonces el tipo que vende algo se ajusta a eso. El desgaste es caníbal. Un tipo que se coloca fuera de eso es terrible porque es una referencia humanizante.

**-Vos querés decir que si Borges se mantiene aislado de esa trifulca, es peligroso para el de adentro.**

-Obviamente. Esto lo he visto yo en niveles de cualquier coyuntura política. Si en una oficina hay 14 cerones que se rascan las pelotas y viene uno que tiene la sanísima, casi inconciente, diría, natural propensión a laburar bien, los jode a los demás. "¿Estás sacando siete expedientes por día? ¡Aquí hacemos tres y estamos fenómenos! ¡No empecés a revolver que después van a exigir más!" Eso se puede manejar bien o mal. En un mundo de menefreguismo, de irresponsabilidad, de restricciones colocadas como ejemplo de arriba para abajo, es natural que el tipo, cuando no lo miran no labure.

**-Es como el huevo y la gallina... nadie sabe como empieza y como termina.**

-Ahí está la cuestión. Es el problema gravísimo... Porque vos te preguntás todos los días ¿para qué hago lo que hago?, y de pronto, si querés circunscribirte a cierto espacio higiénico, decís "bueno, voy a hacer lo que me hace feliz". Voy a ver si de pronto de 600 tipos puedo convencer a 2, . por lo menos, que digan "He aquí un gesto pequeño y sincero, gratificante, hermano vení, te doy un abrazo!" Si no ¿qué hacés? Porque todo lo que te explican en el mundo, te lo explican según la postura que ocupan en la escala social, eso es más bien obvio. Y entonces aparecen estas clases de conflictos, que son reales para un sector porque al empequeñecer el área de discusión "Bueno decís -cómo, el zapato es marrón- y entonces hacemos toda una discusión sobre el marronismo, no el marronismo, el zapatismo. En el fondo el problema puede ser más grave. Si el zapato es importado o no, si hay cuero, si la gente labura o no labura, si el país vende o no vende... ¿Hay cosecha? ¿A quién le vendemos? Son cortinas de humo que tienden a tapar problemas mucho más graves y sobretodo a crear una actitud de irresponsabilidad.

**-¿Cuál es la función de la cultura en este desorden? ¿O cuál debiera ser?**

-Yo no tengo una diagramación tan clara como para proponer una formulación muy exacta. Porque siento que el individuo que eligió conducirse en el mundo de la intuición, de la emotividad; en el mundo de los conceptos sensibles que atienden al hombre como es; no como fue o como debiera ser. Como un tipo que eligió impiadosamente mirarse a sí mismo. El es su propia referencia, no como un ejemplo a imitar por otros, sino como un ejemplo fraterno y solidario. En el sentido que "trato o tiendo a expresar los eternos temas del dolor de vivir, el dolor de morir, el dolor de querer, de no ser querido; la angustia de la traición, la angustia de la persecución, la angustia del torturador, del torturado; esa vieja dialéctica que hace que un tipo que es torturado existe porque alguien tortura, y que la tortura existe porque alguien se deja torturar. Es una academia donde la repetición sí es cíclicamente arcaica. En el hombre este sentimiento ha persistido. No en vano uno sabe, ha visto, ha leído, que los grandes descubridores de los secretos de la cabeza del hombre, han tenido que constatar, ratificar en el arte, el sentido de la vida y de la muerte. Edipo no es una palabra que Freud inventó porque sí; la encontró claramente expuesta en una obra de hace 2.500 años. La expresión de un pueblo con su terror, su magia, su totemismo.

**-Un pintor amigo decía, refiriéndose al arte "que el jarrón es el ocio del vaso; un vaso ocioso; el hombre hace 10 vasos para consumir y hace otro vaso más grande, que es la referencia de los lo que hizo". En esa cosa, que es una abstracción...**

-Pero esa abstracción, insisto, no tiene una ulterioridad buscada como si fuese un afán de trascendencia. Después se contamina por razones comerciales, de intercambio, etc. Pero Altamira y todas las famosas constancias de pinturas en todo el mundo, demuestran, generalmente, que la pintura hecha en ese trozo de piedra más o menos limpio, estaba hecha en un lugar recóndito, más personal; más íntimo. Se hacía para gratificación personal del que lo pintaba y entonces ese hecho aparentemente mágico, pre-animista, que aparece como religioso. El tipo pintaba el bisonte atravesado por una flecha y esto no trascendía figurativamente en su cabeza. La ecuación era: bisonte muerto en la pared, bisonte muerto afuera. Lo mataba exactamente en el instante que lo atravesaba, en el dibujo, con la flecha. Eso era una consecuencia, no causa, de que estaba sencillamente elaborando y colocando para ser vista y representada una vivencia y no otra; eso le daba cierta identidad y fundaba una cierta seguridad ante el temor del mundo desconocido. Creo que eso es lo que ocurre en el campo del arte. El tipo elige, de pronto, una cierta identidad para fundarse a sí mismo y encontrar un eco en los otros. En definitiva para querer y ser querido. Reducir esto a una antropología de la cultura, a un sociometrismo del arte, me sigue pareciendo una especulación de librería, para vender tratados, para hacer conferencias. Creo que va más allá de lo que uno entiende con la cabeza. Creo que es como una razón esencialísima, aún no deschavada intelectualmente; que parte del cuerpo como unidad, como cosa indivisa, como elemento-individuo. Tiende a restituir la integridad que generalmente la cultura, entre comillas, ha escindido. La cabeza pensante y el cuerpo como un hecho somático. De ahí surgió toda una calificación del ser humano...

**-Al mismo tiempo cuando el gobierno, concretamente, ataca con toda saña la cultura, es porque hay otro ciudadano que le está dando una lectura distinta a la que le estás dando vos:**

-No, es la misma. Lo que pasa, que ahí está el problema, que a mí personalmente me interesa. No es fácil explicarlo... pero creo que ese es el gran meollo del problema; porque curiosamente siempre el poder golpeó la cultura y para esto existen, se elucubran o se facturan diversas razones.

**-Golpear no siempre. A veces la incorporaron.**

-De todas maneras es una forma de golpear. La incorporación es una fagocitación, es un acto caníbal. No tiene nada que ver con incorporarlo para que crezca. Entonces se lo asimila ¿Y para qué? Para coartarlo, para escindirlo, para achicarlo con un techo tan bajo que no crece nunca o torcido como una planta japonesa. Pero no dicen "he aquí un cogollo humano que vale la pena que se convierta en un árbol frondoso, verde, brillante que vale la pena ser visto. ¡Mentira! Le pegó un guadañazo de cuajo o lo incorporó para tenerlo bajo el ala y que no crezca: a la sombra y sin humedad. Las razones por las cuales la gente golpea a la cultura son infinitas... Siempre se encuentra a un tipo que sociologice el por qué tal película no va, tal novela es perniciosa, tal escritor deshechado, siempre han encontrado razones. Porque justamente todo lo que implica la cultura, como proliferación de gente que tiende a humanizar ese cuerpo dividido, a integrarlo, es peligroso. Insisto, es una referencia terrible. Justamente como Arlt lo explica, aparece como el afecto, como la sangre que colora la piel y le da un poco de calor... aparece en definitiva como un acto de amor; de amor en el sentido procreativo, tal vez sexual, como una sexualidad de opositivo. Generadora. Al contrario de lo que decía Huxley "que el miedo a la sensualidad es negativo". Y es verdad. El miedo es una sensualidad. La gente a menudo necesita sentir miedo. La excitación de la carrera a 330 kilómetros por hora, el Aconcagua, el vértigo, el temor, el peligro como una forma de tocar la muerte y retirarse. Si te entrenás en eso, evidentemente la excitación y el ruido son enemigos de lo creativo y lo contemplativo porque no te dejan nada.

**-Pero no creés que hay una relación entre el acto creativo de un tipo solo en su taller pintando un cuadro, o escribiendo un libro, llevándose a un límite real, como le pasaba a Van Gogh, y el tipo que en otro ámbito -un corredor de autos- lleva el coche hasta el límite de su**

**posibilidad; en ese gesto que es similar a pesar que el resultado es otro. Son actitudes similares.**

-Estoy de acuerdo en la medida que ese es un acto elegido, libre. La pregunta vuelta a fojas O, es) ¿cuántos de nosotros libremente entramos a competir con ese límite, preciso casi, que es la muerte, como una forma de tocarla y volver? Si es por una elección suficientemente libre y creativa, fue porque en definitiva la competencia, la subsistencia, en término de identidad es tan caníbal, que de pronto necesitás escalar el Aconcagua en pelotas para que alguien te mire. Hay tina especie de goce neurótico, cuyo límite, apenas pasado, te convierte en un sicótico y hay que encerrarte. Cuando se habla de la genialidad de Van Gogh basada en un cierto raptó de locura creativa. Para mí es enfermedad: eso no es creativo. Cuando Van Gogh está en el hospicio totalmente loco, dice pelotudeces. Eso lo digo por supuesto con todo respeto.

**-Creo que tenía momentos...**

-Lo que pasa es que cuando tenía rayos de lucidez, evidentemente, aparecía el artista en su máxima expresión, en tanto hombre como máxima expresión. Cuando se pasaba era un enfermo y como tal actuaba como enfermo; y socialmente venía fenómeno además, porque que se pudiera ase-sinar a un tipo artista y enfermo, connotaba el hecho creativo como producto de la locura. Claro... lo genial es marginable, por lo tanto. Respetemos el marginado, pero está loco y como está loco por lo tanto lo marginamos.

**-Es siempre el intento de relacionar la creatividad con la borrachera, con la locura.**

- Este es un asunto difícil de dilucidar, pero volviendo a los pintores rupestres, independientemente de la resonancia mágica que se produjese en el interior de ese individuo, cuando pintaba no pintaba abstracciones, abstraía un aspecto de lo real y pintaba concretamente el bisonte y la flecha, o dejaba la mano impresa en la piedra. Mano, elemento prensible, prolongación del cuerpo, calidad transformadora como herramienta. No hay mejor gesto ni más profundo, ni más despojado, ni más sencillo ni más pleno, que esa mano pintada en la piedra. Pero de ahí a tirarse cuchillos con precisión entre cada dedo, en un acto circense... hay una diferencia muy grande. Conseguir la identidad porque la neurosis circundante me obliga a ser alguien, porque de la otra forma soy apenas un individuo aplastable, deleznable, usable, tirable y descartable. Esta es la diferencia entre un sistema humano y uno inhumano. Humano quiere decir cuando yo puedo dirigirme con el código del afecto de la relación fraterna y solidaria y no con la de la convención que determina que yo debo ser mejor, más alto, más buen mozo, más sexual, etc. Exigencias infinitas que terminan en locura. Entonces volvamos al ejemplo: 150 kms por hora, 200, 300, conflictos de poderes ... polleritas sí...; efecto suelo ... seguridad ... Balestre que aparece en su dimensión real, estratificando, congelando un concepto que es del poder "Estos señores que se juegan la vida en las pistas son mis empleados". Conflicto River-Aragón Cabrera. Aparece la auténtica realidad de una materialidad que no tiene dobleces. Lo creativo ¿dónde está? En ninguna parte. En un contrato que dice "o juega o lo cago!". El juego como elemento lúdico no existe. Si el individuo creador elige el mundo de la creatividad, no encuentra adentro sus interjuegos, sus posibilidades de identidad, a partir de lo lúdico. Evidentemente cada contrato que hace está atado al esquema del descarte. 'Soy en tanto un sabio vendible. Y ahí 'es donde me pierdo. Me pierdo si adentro no me armo de coraje, de lucidez, de cierta lucha despiadada contra la soledad.

**-Al mismo tiempo es mucho más fácil encontrar al Gobierno apoyando-a Reutemann en una carrera que tratando de ubicar a los cuadros perdidos y posteriormente desviados en la aduana, del envío a la Bienal de París.**

-¿Por qué no debe ser así? Apoyar a un tipo que corre a 300 kms por hora es más espectacular que a un tipo que da un do de pecho, o a un pintor que consigue cautivar o a un cuentista que te emociona. Y bueno, de esa espectacularidad a esas grandes paradas del poder de Alemania del 38 ¿cuál es la diferencia?

**-Es una estupidez, porque países que tienen teóricamente una dirección dentro de la misma ideología, de todos modos tienen un apoyo al arte y a la cultura distintos, porque no quieren comerse el bajón de no haber apoyado aunque más no sea por sistema. De todos modos, Estados Unidos apoya a sus artistas en las Bienales tienen museos aptos, financiados, universidades específicas para el arte, la cultura, para la música, subvencionadas por el Estado. Lo mismo en Europa donde un pintor tiene su fondo de desempleo. No es que sean menos de derecha que nosotros; sin embargo los tipos entienden que hay ciertas cosas que deben hacerse aunque sean de derecha.**

-Claro, no es cuestión de diferencia de metrópolis nada más. Evidentemente la rama imperial tenía una actitud diferente hacia sus juglares, cantores, bufones, cortesanos, de la que tenían en la península de Transoriental o en alguna aldea del Peloponeso. El ministro de cultura francés, en la época del gaullismo, el señor Malraux, cuyo pasado todos conocemos, de izquierdismo, anarquismo, pero que nos guste o no aceptarlo, jugó su vida a cada compromiso. y no sólo intelectualmente; estuvo en China, estuvo en España, fue aviador, le pasó por el cuerpo; no hablaba por boca de ganso. En el momento en que tuvo poder 'para implementar una cierta estructuración de la cultura de Francia, hacia afuera, con una capacidad exógena, apoyó sin ninguna distinción a izquierdistas, centristas, derechistas, porque suponía con bastante buen criterio que eso le correspondía por derecho propio a una Francia que había hecho de la cultura un permanente blasón. Pero eso provenía de una Francia que, además, estaba recién empezando a plantearse seriamente el problema de Indochina y Argelia: dos regiones que doblaban en cantidad de kilómetros cuadrados a la propia Francia. Quiero decir, entre una grandeza producto de un imperio, y la otra que es la remanencia de una grandeza intelectual. Si bien hay diferencia, hay cierta coherencia. Nosotros somos un país que si nos ponemos a analizar la historia, hemos sido siempre, siempre, desde el punto de vista de nuestra calidad interna como Nación, coartadores, mayordomos del títere. Hemos sido siempre perdedores en litigio. Nuestro país se ha achicado cada veinte años. Porque hay una mentalidad no expansiva que puede parecer a cierto tipo descolgado, como benefactor, como humanizante... y se pierde Río Grande do Sul, se pierde Uruguay, Paraguay, una parte de Bolivia... Esa calidad restrictiva hacia afuera provenía de una mentalidad que restringía adentro también. Más chico, menos gente, nosotros gobernamos mejor, más férreamente, más duraderamente. Mentalidad liberal.

**-No sé si una mentalidad liberal se opone a una mentalidad expansionista. Es una estupidez de la clase dirigente.**

-Pero la estupidez no es un hecho abstracto. La estupidez tiene bases materiales, como todo, descontando ese arcaísmo de que hablábamos. El hombre repite cada tanto tiempo estupideces biológicas necesarias e inevitables como la guerra, y los grandes holocaustos. Eso no es ninguna novedad. La muerte ha sido un componente eterno. En la guerra de griegos y persas, las muertes eran incontables; son compartimentos de la historia... mortandades... Hay una obra de Büchner escrita en 1838 que se llama La muerte de Antón. En una asamblea francesa, al final de la historia, se levanta Saint Juste y se manda un discurso donde habla: "¿Por qué se escandalizan mis queridos congresales, del baño de sangre en que está inmersa Francia? "La unidad siempre avanzó en pequeñas conquistas. Tardaron centenares de años a través de miles de centenares de cadáveres" ¿por qué asombrarnos hoy de que haya un balde de sangre debajo de la guillotina?". Y, aparte de ese hecho que forma parte de lo humano, pensando también que se ha construido más de lo que se ha destruido. La estupidez tiene explicaciones basadas en hechos materiales, y sin entrar a volar como locos, el mundo de la lógica formal/la terrena, ¿quién se desprende de sus campos, de sus casas, sus piscinas, su alimento, su goce de la vida, espontáneamente, por un humanísimo gesto? No es así. Si se ha hecho fortuna, de pronto negociando con el hambre de Biafra. O aún hoy hay cosas que parecen diabólicas y en el fondo lo son. Un diabolismo que parte del hombre. ¿Cuál es la explicación de eso? ¿Puramente política?

**-Es una cuestión de poder. No interesa tanto la ideología, como lo que se quiere tomar... esto es nuevo: antes no era así. Antes una guerra entre Francia y Alemania no era porque uno era de derecha y otro de izquierda. Era una cuestión de tomar territorios. Era mucho más concreto. Ahora la guerra se disfraza de ideología. Ahora la cosa pasa por otro lado.**

-Pasa por el mismo lado. Es que la coyuntura de poder exhibe diferentes justificaciones ideológicas, conceptualizaciones, discursos, que se tiñen de

talo cual carácter semántico. Es el mundo –súper cultural del lenguaje. Hasta el hecho bíblico fundamental esta planteando ya que "en tanto' te dediques al goce, te prescribo, te ultrajo, te echo... ". El infantil pero eficaz esquema de la manzana-árbol del bien y del mal. El mal es estar contra el

**El Porteño, Marzo 1982**

padre, el bien es querer ser libre. El lenguaje es distinto pero el problema es el mismo. Las ideologías son coyunturas temporales. El arte en ese sentido, si pudiéramos exagerar el concepto, diríamos que es atemporal en tanto atiende a deschavarse el individuo. Cuando dice [ojo, es verdad todo esto! pero esto es el hombre también. Cambiar afuera implica también una profunda mirada hacia adentro. De verdad. N o se puede ha-

blar de grandes sentimientos, de grandes comunidades, donde lo fraterno sea lo dominante, cuando el individuo que dice eso te puede sacar la cabeza en una cola en el cine, el colectivo, etc. Digo, porque sino pareciera que estamos privilegiando solamente un aspecto del comportamiento del hombre, y el otro, el cotidiano aquel que Brecht tanto pugnaba por destacar, por distanciar para poder verlo, se nos pianta. Pasa por natural.

**-Para que exista un Gobierno es necesario que la gente lo avale.**

-Sin ninguna duda. No hay un pase mágico de causa -efecto,

**-Hay gente represora...**

-Insisto. La referencia humanizante es peligrosa, porque obliga a ser responsable de crecimiento y esto no es sicologismo. La única forma de identidad posible y cómoda, para quien no quiere ser responsable de sí mismo, es usando permanentemente la descalificación del otro. Base de todo racismo. Sordo de mierda, flaco de mierda, etc. De esa forma evito mirar. Creo que ese es un problema realmente grave. El único permanente tema del arte. El cómo descubrimos ese funcionamiento que es una especie de no venta diríamos y paradójicamente, un trabajo en general, en la medida que tiende a ser sincero y honesto, solitario. Es curioso. Solitario para poder comunicar. Lo otro muy a menudo nos resulta cómodo, en tanto todo concepto se congela en cuanto lo emitís, porque ya empieza a formar parte de una acumulación de saber. Y el saber siempre involucra que un tipo cuando habla diga "hablo yo que sé para quién, no sé". ¿Por qué dirige? Porque sabe más. ¡No es verdad! Pero así está planteado. Pero aparece como tal. De ahí la ideología.

**-Mirando el comportamiento animal, habitualmente el que dirige, no sé si sabe más pero es el qw1 tiene más potencia y potencia de alguna manera abarca todo. Es un problema de energía.**

-Sí, pero con la diferencia de que un animal no es especulativo. La diferencia está en que cuando yo mido a otro en su comportamiento, estoy tratando de ver qué referencia me permite ser menos o más. ¿Es un juego ya? Lo lúdico desapareció.

**-Hay otra cosa en juego...**

-Claro. El juego se transforma en una especie de gran neurosis naturalizada aunque sea aberrante. No en vano las olimpiadas han sido objeto de atentados políticos. Son otros los intereses. Alguien debe ser preminente sobre alguien o sobre muchos. Eso implica poder. Y la única manera de gozar el poder es exhibiéndolo humillantemente. Esto es tal vez demasiado personal, desesperanzado. Tengo una edad en que, inevitablemente, empieza a contabilizar pérdidas: son .desencantes que, te diría, en el mundo formal encierran cierta lógica. Sigo pensando que todavía la única cualidad que ofrece certeza al individuo es el arte. Porque plantea el afanoso, difícilísimo problema del como.

**-¿Te resultó difícil tu dedicación al arte en determinadas épocas? ¿Cuatro o cinco años atrás?**

-En el sentido estrictísimo del término yo no soy un artista. Soy un artesano más o menos formado a los ponchazos. No soy ni equivalente a un Borges, ni a un Brando o a un Picasso. Somos como bichos de luz en el mundo, somos un contrapeso más o menos necesario, pero no podemos hablar de creadores en un sentido tan amplio, más profundo. Pero sí, apareció, te diría que teóricamente, la pregunta por lo que significa un individuo que de alguna manera tiene que ver a veces con alguna oculta delegación, en la medida en que yo represento cosas y la gente va a verme por eso. A unos, en un sentido íntimo, los conformaría, a otros no. Eso, parece que le da a uno el carácter de artista, yo diría que no. Somos más bien representantes, decidores, oidores de una cosa más amplia. Teóricamente me ha preocupado eso: las prohibiciones, las interdicciones, que son moneda corriente. No es sólo de ahora. La descalificación del hombre de la cultura tampoco es nueva. Cicuta de por medio, hubo en todas las épocas. Sócrates, a patadas. Eso no me llama la atención y ya no me problematiza porque sé que eso es inevitable en la medida en que uno tiene cierto peso como eslabón de la cadena de la cultura. En tanto así sabemos que la interdicción está permanentemente como la espada, pendiendo. En cuanto a la represión... también existe el sentido de la culpa." No es fácil sacarse el sentido de la culpa de un día para otro. La maledicencia suele ser muy creativa, con efectos devastadores. Lo consecuente funciona como un elemento ávidamente esperado por el individuo sin nombre, sin identidad, que se puede reorganizar internamente a partir de que consigue un elemento que le va a permitir descalificar a mucha gente. Por lo tanto, lo sepa él o no, es un cómplice del poder. Es un transmisor de lo opresivo, de lo restrictivo. El único individuo, y no lo digo para jerarquizarlo, sino como una responsabilidad, el único individuo que puede plantearse de manera seria, profunda -y digo seria en cuanto a la capacidad de mirarse interiormente- y responsable, con lo que eso implica de solidario y de fraterno, es el artista. Por un hecho, te diría, que es hasta natural, de felicidad personal, de gratificación. El hombre que elige escribir o pintar o actuar tiene complejidades en esta elección, que no son fácilmente reductibles a una formulación intelectual, pero que tiene que ver con la felicidad humana. Uno se busca a sí mismo resonando en los otros.

**El Porteño, Marzo 1982**

## ARTE RUPESTRE

Por Patricia Arenas Mario Sánchez Proaño Fotografías de Mario Sánchez Proaño

### De las pinturas que se ven en las piedras

*Desde que se tenga memoria, el hombre americano dibujo y pintó en lugares privilegiados por la naturaleza y en piedras sueltas. El sentido de esta actividad, a la vez misteriosa y significativa, es indagado por los autores, que no elude las tesis originales sobre el fenómeno.*

El territorio argentino abunda en muestras de arte rupestre. El Noroeste, la Patagonia, las sierras Centrales (San Luis, Córdoba) y las estribaciones de las sierras de la Ventana prodigan yacimientos, en los que pueden hallarse diversos estilos de ese tipo de creación pictográfica. Se practicó tal actividad desde la llegada del hombre al Sur de América, hace unos 9 mil años, hasta la llegada de los españoles, y desde que se tenga memoria. Este primer arte visual ha proliferado en el territorio argentino. Es poco probable que realizar estas manifestaciones en la roca fuera una actividad especializada, encaminada hacia fines estrictamente determinados como en la actualidad sucede con la plástica. Entre esos antiguos grupos el arte seguramente estuvo asociado íntimamente con la lucha diaria para conseguir sustento, con la magia, con ritos compartidos y con las artes curativas. Posiblemente fue, a la vez, símbolo e instrumento.

La etnografía aporta algunos datos que permiten conocer la intencionalidad con que grupos patagónicos de cazadores realizaban estas pinturas. G. Musters, un viajero británico que recorrió la Patagonia alrededor de 1870, describió una ceremonia terapéutica destinada a curar a un niño enfermo, en la que éste era pintado de blanco por un grupo de hombres, mientras que el chamán recibía al niño y cubría su cabeza con una bolsa con especias medicinales. Mientras tanto; se pintaba con improntas ocres de manos una yegua blanca que era luego sacrificada y comida.

Este tipo de pintura realizada en este caso sobre una yegua por los tehuelches que sobrevivieron hasta este siglo, es similar a la que se encuentra en abrigos rocosos, en la Patagonia, las que fueron realizadas desde el tiempo de los primeros pobladores.

### Los escenarios naturales

Estas obras no se exponen en museos, no están en las trastiendas de las galerías de arte, ni se pueden comprar en ningún remate; están en sus escenarios naturales en donde fueron producidos, en algunos casos, hace más de 9000 años; forman parte del patrimonio nacional.

Los primeros habitantes que ocuparon la parte occidental de la Patagonia austral, hace aproximadamente 9000 años, fueron pueblos nómades cazadores. De su forma de vida quedan escasos indicios que lograron sobrevivir a la acción del tiempo, de los agentes naturales y del propio hombre. Los animales como el guanaco fueron el eje alrededor del cual giró el universo social y cultural de estos primeros habitantes y la piedra fue, por su dureza y abundancia, la materia prima preferida de la que se pudo confeccionar con simples golpes y hábiles retoques -hechos presionando con maderas o hueso- una gran variedad de útiles con los que se pudo extraer y transformar de la naturaleza todo lo necesario para su vida.

Tal como aconteció en el Viejo Mundo hace más de 30.000 años, estos pueblos pioneros que vivieron en la "edad de piedra" manifestaron su habilidad y exquisitez en los testimonios más ricos que nos han dejado de su vida: sus manifestaciones plásticas.

Las más antiguas pinturas representan escenas de caza, verdaderas secuencias visuales que muestran la persecución, emboscada y matanza de las presas, realizadas con gran detalle y precisión de trazo, que permite conocer la vida cotidiana del grupo, sus fuentes de alimento y sus técnicas de caza. Otra manifestación temprana son las manos en negativo, pintadas con gran profusión en varios sitios.

### Los rastros

Las irregularidades (fe la roca se utilizaron para representar las imperfecciones del terreno, las pinturas no tuvieron otro límite que los espacios pintables de la roca misma.

En el arte rupestre también se puede ver a la sociedad funcionando en lo cotidiano, testimoniando todo aquello que hace referencia a la relación de su sistema social y cultural con el sistema natural en el cual vivieron, a partir del cual simbolizaron.

Asimismo han quedado documentados los recursos mágicos con los que estos cazadores errantes han querido controlar aquellas fuerzas imprevisibles de la naturaleza ante las cuales tecnología y conocimiento eran impotentes.

En el arte patagónico perduran las representaciones de manos desde los primeros tiempos hasta épocas muy tardías. Estas sencillas pictografías que fueron hechas atomizando pintura sobre una mano posada en la roca, contiene una carga de significación tan potente que puede percibirlo un observador actual. Sin embargo los intentos de decodificación de mensajes que, consciente o inconscientemente, pretendieron perpetuar sus ejecutantes han resultado infructuosos, o al menos, poco convincentes.

En la Cueva de las Manos Pintadas, en el Alto Río Pinturas, en la parte Noroccidental de la Provincia de Santa Cruz, se encuentran las pinturas más representativas realizadas en la Patagonia, las cuales han sido estudiadas por los más prestigiosos especialistas del país.

### Las sierras centrales

En la parte central del territorio argentino en las provincias de San Luis y Córdoba, las extensas pampas son interrumpidas por serranías de cumbres redondeadas y de pendiente suave. En esta área vivieron y se sucedieron pueblos de diversos modos de vida: cazadores, recolectores y agricultores. Aquí la caza y la recolección de frutos de la naturaleza desempeñaron un papel esencial en su subsistencia, lo cual quedó manifestado en las pinturas y grabados. Las escenas de manadas de animales nos recuerdan el arte patagónico, con el agregado de especies propias de la zona, como el cóndor y la serpiente. Los conjuntos humanos están representados por hombrecitos emplumados, con arcos y flechas en actitud guerrera con extrañas vestiduras y otros enfrentándose a los españoles en formaciones ordenadas.

En este lugar es, donde quizás conviven las manifestaciones de arte de los primeros pobladores con las de los que sufrieron la conquista española. En estos sitios la arqueología no ha podido establecer una cronología precisa como se ha hecho en la Patagonia.

En las Cuevas de los Cerros Colorados, al norte de la provincia de Córdoba, encontramos grandes paredones pintados en diferentes épocas con los más variados temas que hablan de la evolución de estos grupos y de la realidad que les tocó vivir.

Las evidencias arqueológicas indican, que en el Noroeste de nuestro país fue donde se inició el largo camino que condujo a los pueblos que lo habitaron, desde un modo de vida que dependía estrechamente de los factores naturales, al sedentarismo y la agricultura.

Al contrario de lo que podemos suponer, las prácticas agrícolas no surgieron en zonas permanentemente húmedas del país, sino en los valles semiáridos del NO. Y no se llegó al florecimiento de los pueblos agro alfareros de la región, sino luego de un asombroso desarrollo de técnicas, conocimientos y modificaciones del medio natural. El surgimiento de importantes centros urbanos dependió de una gran infraestructura, en una sociedad cada vez más especializada de la que quedan testimonios plásticos y artesanales muy variados, realizados en diversos soportes, con variadas técnicas: escultura en piedra, fundido de metal, orfebrería, tejido, cerámica y arte rupestre.

En las pinturas y grabados hechos sobre piedra, a veces se encuentran las mismas temáticas y estructura de la cerámica, otras veces son representados motivos nuevos, pero su estructuración es propia y original. En la cerámica, los motivos tienen un orden y disposición estrictamente pautado, mientras que en la roca, el uso del espacio es más libre.

El soporte de las pinturas y grabados fue la piedra suelta en la que se plasmó la variada fauna de la zona, así como también motivos geométricos muy complicados. La pintura en paredones de aleros también está presente en muchos sitios como:

Inca Cueva en Jujuy, varios lugares de la Quebrada de Humahuaca y de los Valles Calchaquíes, Santa Rosa de Tastil en Salta y en la zona puneña. Las circunstancias en que vivieron los antiguos pueblos que habitaron nuestro país, con lo se dijo, nos dan el marco más amplio para la interpretación de su arte. A veces, la arqueología no ha dado esos datos, sólo queda la obra en la roca que aún nos conmueve; esto prueba que en los mensajes impresos pese, a que se cuenta con una parte que nace y muere en cada sociedad, tienen un margen de universalidad en el que hay que reconocer un basamento común, más allá de cualquier contingencia. Este es un campo en el que poco podrá hacer la arqueología y corresponde al dominio de los universales del arte, que están más allá de los determinantes psicológicos de su autor, sus determinantes sociales e históricos, propios del ser humano.

### Las condiciones para interpretar

Más allá de los valores estéticos; ¿cómo puede el arte rupestre servir como dato de sociedades tan antiguas?

En primer lugar tomemos las pinturas como representaciones visuales de la ideología de la sociedad. Las elaboraciones ideológicas son procesos que realiza el sistema sociocultural de toda su experiencia e información compartida mediante la comunicación. De este proceso pueden resultar tanto representaciones análogas a lo que las inspiró, como creaciones imaginarias, a las cuales resulta difícil atribuir significado contando con pocos datos arqueológicos. Estas pinturas sirven como datos arqueológicos inmediatos porque su realismo es a veces casi fotográfico, pues denotan objetos, animales o pequeños detalles de gran importancia para la cultura estudiada.

Como las representaciones imaginarias son producto de complicados procesamientos culturales, no podemos interpretar sus significados si no reconstruimos el complejo de infraestructura que las produjo. En este caso, la interpretación del significado de las pinturas viene luego de un exhaustivo estudio arqueológico. A veces, las interpretaciones son sólo hipótesis sin constatar.

A nuestro modo de entender, el método para encarar el arte rupestre consiste en relacionar el conjunto de las manifestaciones pictóricas con el medio sociocultural y natural en que vivió el grupo que las produjo, hoy desaparecido. Comparando estos dos conjuntos -natural y socio-cultural- se pueden distinguir las imágenes que reflejan los elementos de la naturaleza y de la sociedad representados con realismo, si bien a veces es difícil atribuirles significado.

En el caso de las pinturas y grabados ejecutados con un estilo realista, sabemos con seguridad de qué elemento del mundo de los ejecutantes se trata -un guerrero, un guanaco, cazadores persiguiendo a su presa-; de las representaciones imaginarias, desconocemos sus significados. En una etapa posterior al relevamiento del material y del exhaustivo trabajo arqueológico deberán estudiarse las representaciones como un sistema cerrado, es decir, la organización interna y su estructura.

### El arte rupestre como expresión social

¿Puede un elemento natural como una roca, ser el soporte generador de un sistema de representaciones? ¿Supone esta pregunta subvertir el concepto tradicional de arte? ¿Es el Arte Rupestre una producción plástica del mismo nivel que lo es el pop art, el muralismo mejicano, una envoltura de Cristo o las Meninas de Velázquez? ¿Con qué códigos interpretativos nos acercamos a cada una de ellas? ¿Dónde se contactan la Prehistoria, el Renacimiento, la era Ecológica, la España Imperial y el México Revolucionario?

Consideramos al arte como una expresión social y como tal, un sistema de signos que participa de ciertos elementos comunes a los sistemas semiológicos en general, propios de un sistema lingüístico. En consecuencia también, como todo sistema semiológico, es transmisor de ideología, y como toda representación, determinada ideológicamente.

El arte fue también el ámbito de la elaboración de ciertas fuerzas ocultas, temibles y desconocidas que actuaron sobre el hombre. Manipularlas, era de alguna manera, manejarlas a su favor.

El Arte es también una actitud de conocimiento y una especulación acerca de lo real. Como testimonio histórico constituye un documento que nos informa de la vida y actividad de los pueblos que lo produjeron, así también como una expresión de su código valorativo y representación de lo imaginario.

La visión tradicional del arte se aparta de estos conceptos. Arte era en ciertos casos la simple reproducción de lo real (como si esto fuera posible), la naturaleza de los objetos de la misma realidad eran los arquetipos a reproducir; otras veces el artista era "un genio maligno", una especie de iluminado que creaba independientemente de las circunstancias, por lo tanto obra y autor eran considerados con criterio atemporal.

Poco es lo que el arqueólogo o historiador del arte podría decir acerca del arte rupestre tomando como base estos esquemas; pues para poder referirse a estas manifestaciones es imposible prescindir del contexto en que se produjeron. Además, dado el tiempo que nos separa del momento en que fueron realizadas muchas de las pinturas y grabados, no existe quien pueda darnos testimonio de su intención y significado. Es por eso que en toda época, el arte rupestre excitó la imaginación de muchos estudiosos y aficionados, por lo que se han formulado las más variadas y fantásticas interpretaciones acerca de su significado, desde las más brillantes y convincentes hasta las más ridículas.

### Reconstrucción de las culturas

Parte del mensaje transmitido a través de estas manifestaciones artísticas, sólo podrá develarse reconstruyendo los sistemas socioculturales de quienes las produjeron. Pero el estudio de la forma, de la estructura organizativa de las mismas contribuye al conocimiento de los fundamentos del simbolismo humano.

## CARTA DEL DIRECTOR

La juventud, como se sabe, no es un conjunto uniforme. No hay una manera de responder unívocamente a una pregunta que lleva su propia trampa, por ejemplo: ¿en qué andan los chicos? Así se obtiene una respuesta ilusoria. Por eso no quise seguir ese camino engañoso, que habría dado también resultado engañoso. Decir andan en esto o andan en lo otro sería una falsa generalización. Hago estas reservas pues este número de El Porteño tiene un aire juventón: los chicos ocupan no pocas páginas e ilustran la tapa.

Personas entre los 17 y los veintitantos años han ido desarrollando durante los últimos años un fenómeno nuevo: el periodismo underground, o alternativo, o subterráneo, que ha producido más de cuarenta revistas diferentes; en general artesanales e impresas en pocos ejemplares, casi siempre en sistema de fotoduplicación. Tanta cantidad de revistas indica por cierto una considerable dispersión de esfuerzos. Indagamos el fenómeno, citamos a todos y muchos vinieron (algunas revistas son tan subterráneas que resulta imposible ubicar a los directores) y encomendamos la redacción de la nota a dos colaboradores aproximadamente de la misma edad que sus entrevistados. Los grandes nos borramos y dejamos en sus manos decir lo que quisieran y escribir las notas como tuvieran ganas. Además, les propusimos que armaran, como suplemento de El Porteño, una revista subte eligiendo o escribiendo notas a voluntad. Roberto Mero se encargó de pedir las notas y de hablar a los directores que pudiera reunir. Y se produjo un fenómeno raro: a casi todos los invitados, en un primer momento, la propuesta les causó estupor. "Loco, escribí lo que quieras" -decía Mero. "Pero, ¿lo que quiera?" -le contestaban- o "Mirá, -dijo alguien, desconfiado- "no sé qué habrá detrás de esto. Ya nos quisieron melonear otras veces". Y entonces fue que chicos muy vivos, desenvueltos y activos parecían no comprender que lo único que queríamos era que esa revista la escribieran ellos, la dirigieran ellos y la armaran ellos. Nosotros nos íbamos a limitar a editarla, como ilustración de la nota El aire contra la mordaza porque nos gustaba la idea de difundir en un gran tiraje, una revista similar a las que andan entre los 300 y los 600. Con lentitud y un poco a regañadientes la idea se fue entendiendo. Esa respuesta desconfiada, sin embargo, habla muy bien de los muchachos y entendimos enseguida que crecieron bajo la presión del miedo y que habían perdido muy tempranamente la ingenuidad. Nos dimos cuenta que eran pibes que no estaban acostumbrados a la libertad y que, pese a la censura, o al temor vago y generalizado que oficia de censura, hacían lo suyo, aunque fuera a los ponchazos y siempre bajo el temor de que alguna dé sus opiniones o reflexiones fuera punible. Eso pasó...

Estuvimos en La Falda, y como dicen los-chicos, es una pálida, menos Miguel Briante relata un aspecto de lo que allí vimos...

Federico Luppi habló con nosotros. Lo que dijo y cómo lo dijo me parece excepcional.

En este número, gracias a la demanda de los lectores, hemos duplicado la tirada.

STAFF

Director Editorial:

Gabriel Levinas

Jefe de Redacción:

Miguel Briante

Secretario de Redacción:

Jorge Di Paola

Colaboran en este número:

Patricia Arenas  
Mario Sánchez Proaño  
Alejandro Gustavo Piscitelli  
Eduardo Grüner  
María Moreno  
Roberto Mero  
María Eugenia Estenssoro  
Atilio Lentini - Repi

Ilustradores

Armando Rearte Rodolfo Azaro

Arte y Diagramación Jefe:

Alfredo Baldo Armando Rearte

Fotografía:

Alejandra Lutteral  
Hilda Lizarazu  
Julieta Steinberg  
Enrique Cervera  
Daniel Jurio

Corresponsales:

Inglaterra: Christopher Jones  
Polonia: Rajmund Kalicki  
España: Humberto Rivas  
Italia: Osear Bony  
Senegal y Africa: Frédérique van Bemmelen  
Nueva York: Daniel Levinas  
París: Oscar Caballero  
Noruega: Inés Hardoy y AudunWik

Coordinación:

Jorge Ilvek Krysha Bogdan

Corrección:

Claudia Ojeda  
Anita Larronde

Traducciones:

Anita Larronde

Secretaria:

Patricia Esbarranch

El Porteño Revista Mensual, Editada por Artemúltiple S.A. Viamonte 625 -1053Buenos Aires, Argentina. Registro Nacional de la Propiedad Intelectual en trámite. Prohibida su reproducción total o parcial. Derechos Reservados. Impreso en Fabril Financiera S.A., California 2070, Bs. As. Foto-composición: Typographics, Peña 2033, 1° "D", Capital

Dirección: Gabriel Levinas Marzo de 1982

**Foto de tapa: Hilda Lizarazu**