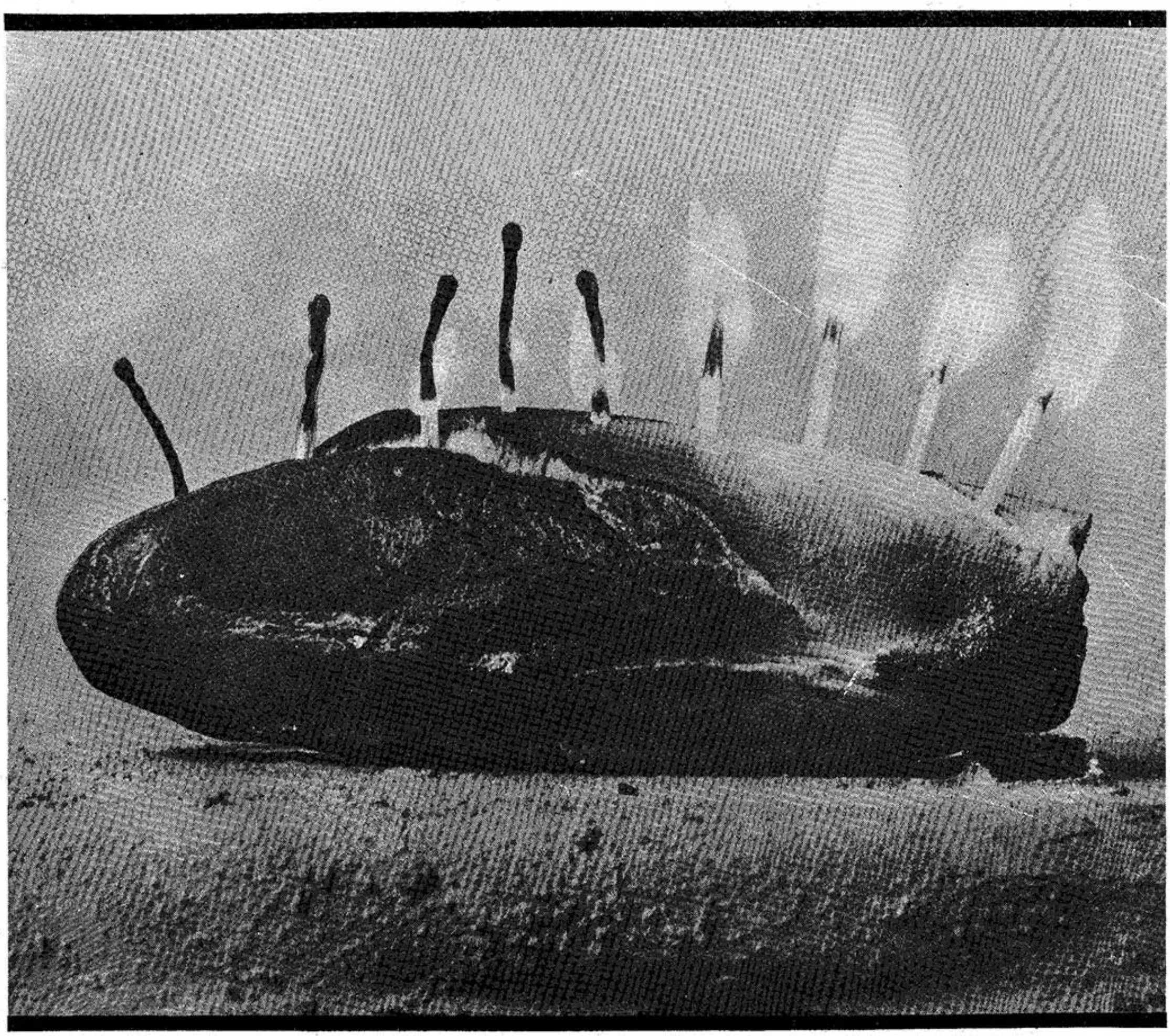
INTEGRANTE DE ARCA

NUDOS

EN LA CULTURA ARGENTINA

AÑO 2 Nº 6 1979 $ 2500

ISSN 0325 - 4453



Manuel Amigo: *Velorio*, 2.XII.79

¡Amado sea aquel que tiene chinches, el que lleva zapato roto bajo la lluvia, el que vela el cadáver de un pan con dos cerillas, . . . ! (César Vallejo)

V.OCAMPO Y "SUR" • TEATRO INDEPENDIENTE

J.HEARTFIELD: FOTOMONTAJES • O. ELYTIS

EL HOMBRE DE MARMOL • CUENTO • DANZA

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

NUDOS®

EN LA CULTURA ARGENTINA

Correspondencia
Casilla 3424 - Correo Central
1000 Buenos Aires
Argentina

Dirección
Jorge Brega

Colaboraron
Gustavo Dall'Occhio
Gabriel Díaz
Fabián Escher
José Filton
Eugenio Gastiazoro
Edith Karamanlis
Jorge Lazareff
Macachín
Esteban Moore
Cristina Quintana
Darío Rodríguez
Alejandro Rossi
Roberto Tessi
Julia Thomas
Gustavo Travaglia

Tapa
Manuel Amigo

Diseño Gráfico
Estudio 2

Registro de la Propiedad Intelectual Nº 1410328 - ISSN 0325-4453. Las notas firmadas no expresan necesariamente la opinión de la Dirección. Impreso en Talleres Gráficos Oecil, . Muñiz 751, Capital Federal. Suscripciones por 6 números: **Argentina**, $ 20.000. **América Latina**, u$s 30. **Resto del mundo**, u$s 45. Cheques y giros a nombre de **Jorge Brega.**

NUDOS acostumbra enviar ejemplares de sus ediciones, a modo de obsequio, a distintas personalidades e instituciones del país y del exterior a fin de difundir su contenido y lograr los suscriptores tan necesarios para su sustento financiero. Entre tantas respuestas recibidas destacamos la del Cardenal Primatesta, la transcribimos:

"El Presidente de la Conferencia Episcopal Argentina, Raúl Francisco Primatesta, arzobispo de Córdoba, saluda muy atentamente a los señores Jorge Brega y Manuel Amigo y les avisa recibo de su envío del 23 de agosto, gentileza que mucho agradece.

Buenos Aires, 5 de octubre de 1979"

SUMARIO

Año II - Nº 6 - diciembre de 1979

Notas sobre Victoria Ocampo y la revista Sur por Julia Thomas y Fabián Escher — 3

Aproximación al teatro independiente por Gabriel Díaz — 9

John Heartfield. Fotomontajes — 13

La tierras del indio por Eugenio Gastiazoro — 17

El C.A.D. y el 1er. Encuentro Latinoamericano de Coreógrafos reportaje de Cristina Quintana — 20

Fichas: Carlos Kravetz, Daniel Mercado, Juan Doffo y Ana Eckell — 21

El hombre de mármol: ¿Ajuste al pasado o estilete clavado en el presente?, por José Filton — 24

Del ciudadano Kane al camarada Birkut por Edith Karamanlis — 25

Poesía recibida
Inventario — 26

Posta Literaria

La noche quedó atrás. Cuento de Gustavo Travaglia — 1

Odiseas Elytis: el sol de la nueva Grecia por Alejandro Rossi — 2

Las complicaciones de un monumento nacional. Poesía de Macachín — 4

bando

Como ha sido siempre su costumbre, **Nudos** seguirá publicando cuentos y poesías enviados a nuestra casilla postal o acercados personalmente por sus autores. Seguiremos poniendo el acento en incluir material inédito o no difundido suficientemente. Los interesados deberán enviar sus trabajos escritos a doble espacio en papel oficio, acompañados de nombre del autor, año de nacimiento, dirección, publicaciones realizadas y cualquier otro dato de interés para el lector. Quien desee le sean devueltos los originales deberá adjuntar franqueo.

Posta Literaria es el suplemento de **Nudos** dedicado a incluir estas obras, y dedicará la mayor parte de su espacio a los escritores de las provincias de nuestro país.

También los artistas plásticos pueden enviarnos fotografías de sus trabajos, curriculum y dirección, para ser incluidos en nuestra sección "Fichas".

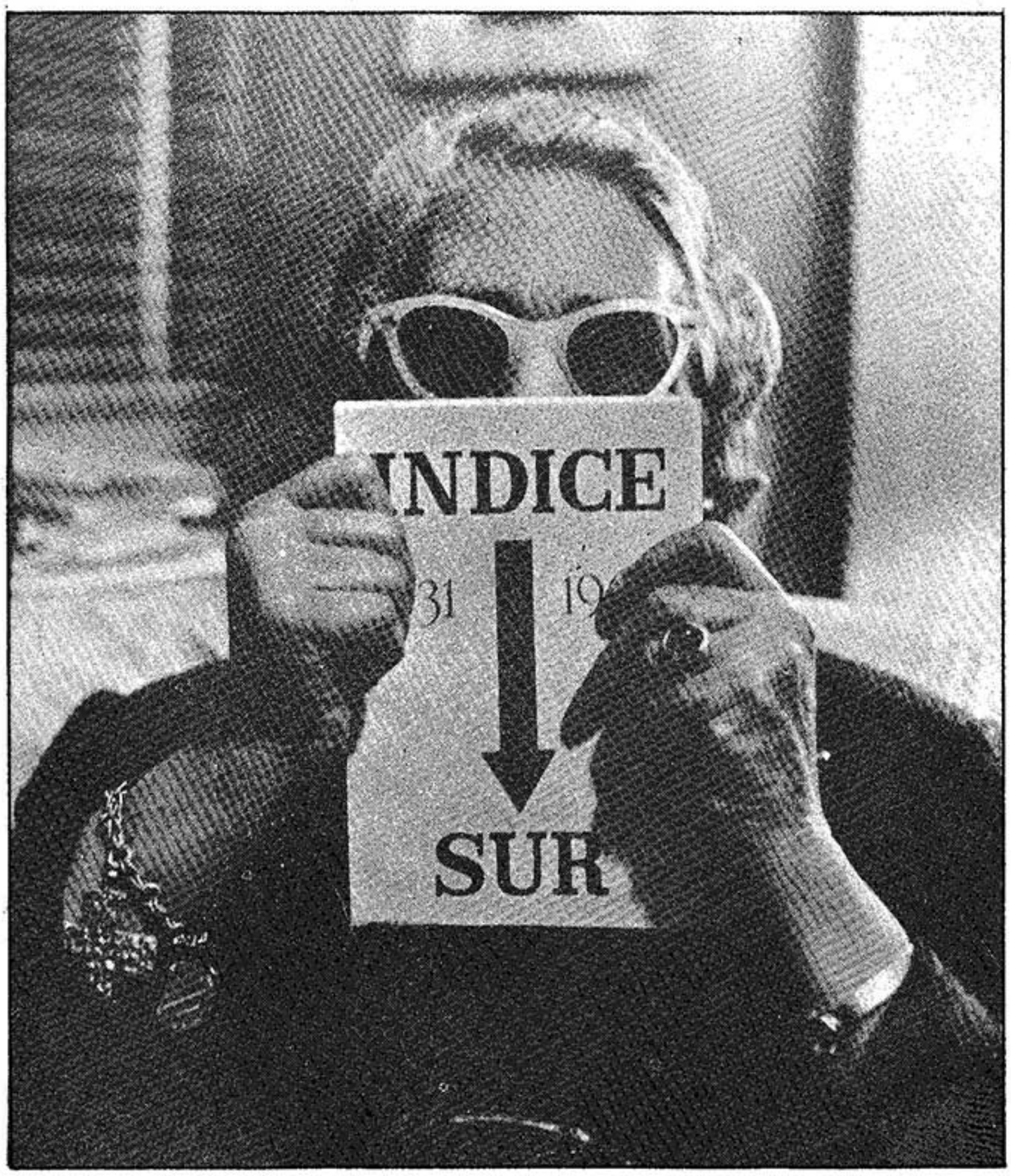
☆

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ENSAYO

NOTAS SOBRE VICTORIA OCAMPO Y "SUR"

por Fabián Escher y Julia Thomas



"Así somos nosotros, él, yo, algunos más: desterrados de América en Europa, desterrados de Europa en América. La gioia e sempre all'altra riva"

V. Ocampo: Supremacía del alma y de la sangre.

El 27 de enero de este año murió, a los 88 años, Victoria Ocampo. La extensión de las necrológicas en los diarios nacionales y extranjeros, las mesas redondas en su homenaje, la edición de suplementos dominicales consagrados íntegramente a recordar su vida y su obra, la profusión de la oratoria fúnebre con el mismo motivo han reactualizado un viejo y no agotado debate sobre esta representante *sui generis* de nuestra oligarquía y, especialmente, sobre la función de la longeva revista que fundó y dirigió durante cuarenta años: *Sur*.

En realidad, *Sur*, como revista bimensual (es decir, prescindiendo de los números especiales dedicados a un tema, que siguieron apareciendo dos veces al año, y de la actividad de la editorial del mismo nombre), había dejado de salir en 1970. Nadie, o casi nadie, entonces, creyó necesario administrar los honores funerarios a una publicación que durante cuatro décadas había representado inequívocamente a un sector de nuestra cultura. Nadie o casi nadie: ni siquiera aquellos para quienes la existencia de *Sur* significó ocupar un espacio cultural que recién con la desaparición física de su directora perciben, dramática y sintomáticamente como vacío. Un vacío que inspira horror.

En una encuesta que ya viene abarcando dos suplementos culturales de *La Prensa* hay una pregunta que condensa con precisión ese horror: "¿Cree usted

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

que V.O. llegó a producir una herencia espiritual trasmisible, valores a los que se podrá recurrir en adelante, o le parece que su ausencia nos privará irreparablemente de sustento moral? ".

El sentimiento de desolación y orfandad que subyace en la pregunta es tremendo. Y es evidente que ya no estamos en el mero nivel de la producción literaria, sino de una actitud, de una conducta en el terreno de la cultura, puesto que es en lo "moral" donde los sectores representados contradictoriamente por V.O. sienten la falta de "sustento".

Estas notas intentan esclarecer en parte esta relación problemática, en el marco de la función de V.O. y de *Sur* en medio siglo de cultura argentina. Para ello, habrá que aportar datos y perspectivas llamativamente omitidos en los homenajes acartonados y desarrollar conceptos ya planteados por periodistas, escritores y amigos de V.O.

NACIMIENTO DE SUR: UNA ALIANZA

Algo ha fallado en la memoria de quienes se refirieron últimamente al nacimiento de *Sur*. Retomando las propias y reiteradas declaraciones de V.O., se ha mencionado la idea original de Waldo Frank, que en su primera visita a la Argentina alentó la edición de una revista que uniera "las dos Américas"; los consejos de Ortega y Gasset, que aprobó telefónicamente el nombre de la publicación; la colaboración entusiasta de Mallea. Pero no se ha precisado la esencia de la idea original de Waldo Frank, tal como la relata éste en sus *Memorias* y tal como la recuerda la misma V.O. e incluso María Rosa Oliver, en *La vida cotidiana.*

Frank era un intelectual de izquierda norteamericano, preocupado por los problemas latinoamericanos, por los que se interesa a partir de un revelador viaje a Europa. En una de sus obras más leídas, *Redescubrimiendo de América*, W. F. formula una crítica espiritualista de la sociedad norteamericana de su tiempo y llama a enfrentar la "tradición práctica" (la de un maquinismo ajeno al hombre) con la "tradición mística" que según W. F. va de Emerson a Whitman y Thoreau y llega hasta él. Si se impone la tradición práctica —advierte Frank—, Hispanoamérica enfrentará a los Estados Unidos y será secundada por Europa. En cambio, si predomina la tradición mística, "América se nos unirá, porque éste es su destino (. . .). En este proceso de creación, habrá dos personas de las cuales nosotros seremos quizás el varón, ella la hembra (. . .) Si la miramos con amor, ayudará a nuestro triunfo".

Aportando más datos sobre la inserción de W. F. en su patria (ya se verán las ventajas de hacerlo), conviene tener presente que en plena década del 20 se une a una tendencia —encarnada en poderosos monopolios— partidaria de afianzar relaciones económicas con la Rusia soviética. No importa que W. F. acepte

la tesis partiendo de cierto vago progresismo social: importa que desde su peculiar perspectiva participe de una corriente que lo excede y que llega a nuestros días. Esa corriente, en los Estados Unidos, tuvo que ver con la entrada del país en la Segunda Guerra Mundial y con ella empalmó entonces, en la posguerra, el sector "browderista" del propio Partido Comunista norteamericano que tanta influencia tuvo en sus pares hispanoamericanos.

Aprovechemos ahora estos datos para nuestra tarea. Waldo Frank viene a la Argentina en 1929 a dar unas charlas auspiciadas por el ICANA. Como se ve, la "tradición mística" tiene mediaciones muy concretas con la realidad. El profeta de la unidad hispanoamericana —así lo vieron muchos— venía aquí a buscar la hembra.

¿Cuál es el balance que hace el huésped de ICANA de su gira? "El resultado más importante de mi visita a la Argentina era la revista fundada por V.O. gracias a mi insistencia". Insistencia reconocida por V.O. y por María Rosa Oliver, a quien Frank presiona amablemente para que se vincule con la futura fundadora de la revista.

Frank valora la "exquisita sensibilidad" de V.O. pero no ignora que no se corresponde con cierta aspiración al progreso social que él cree necesaria para el espíritu de la revista. Entonces, cuenta, "le presenté a Samuel Glusberg e intenté relacionarlos" para que, complementándose, se enriquecieran mutuamente y enriquecieran "el órgano de un mundo nuevo que yo ambicionaba que crearan: Victoria traería la contribución de su intimidad con los clásicos y las novedades de París y Londres en artes y letras. Glusberg contribuiría con un sólido conocimiento de las cuestiones sociales y la profética visión de América".

El uso de los verbos en potencial tiene su explicación: esa aspiración no se concretó, porque su condición no se produjo. Glusberg y Victoria —sigue diciendo Frank— "se separaron"; "mi proyecto de alianza cultural fracasó".

Pese a eso, *Sur* siguió siendo "el resultado más importante" de la visita del intelectual norteamericano a la Argentina. Porque, en parte, *Sur* participaba, desde aquí, de algunos de sus ideales (sólo que Europa —Inglaterra y Francia— tuvo quizás más peso en ella que los Estados Unidos) y porque, además, el progresismo siempre tuvo su costado en *Sur*. Claro, bajo la tutela de la orientación de su directora. Además, la relación conflictiva de V.O. con ese izquierdismo progresista fue variable, según las coyunturas, y debe ser analizada sin perder de vista que, en un proceso, una franja central de ese progresismo, en la Argentina y en el mundo, se transformó en su contrario.

LIBERALISMO, NO ECLECTICISMO

A lo largo de casi cuarenta años, *Sur* (y en parte la misma V.O.) representó orgánicamente, en la Argentina, a la corriente del liberalismo europeizante en el terreno de la cultura. Esta concepción, con la que V.O. está profundamente comprometida, explica la organización y el carácter de la revista.

Para la selección de los textos literarios, se adopta un criterio declaradamente esteticista: "En el dominio literario *Sur* puso, por encima de todo, la calidad del escritor, cualesquiera fueran sus tendencias. Las letras no tienen nada que ver con el sufragio universal, ni con la democracia, ni con la caridad cristiana: o se vale o no se vale" (V.O. "Vida de la revista Sur"). La selección se opera, pues, atendiendo al "valor estético", prescindiendo, aparentemente, de la ideología del escritor, incluso si ésta se identifica con esos tres valores capitales para V.O.

En cuanto a la crítica literaria y al ensayo sociológico, la revista se concibe —nuevamente de acuerdo con la concepción liberal-iluminista de su directora— como un espacio donde escritores de diversas posiciones políticas (liberales, católicos, izquierdistas, cierto sector nacionalista), puedan expresarse libremente: la verdad surgirá de la libre contraposición de ideas (esto explica la frecuencia de debates, mesas redondas y aún la reunión de varios artículos con ópticas diferentes sobre un mismo tema). Se trata de una expresión, en el ámbito de la cultura, de una fórmula del liberalismo económico: la libre competencia como estímulo de la actividad individual y como agente de selección "natural".

La variedad y la pluralidad de enfoques pudo haber producido en algunos críticos la idea del eclecticismo de *Sur*. Nada menos cierto. Por un lado, esa pluralidad obedece con coherencia a una definida concepción liberal. Por otra parte, la mayor parte de los colaboradores

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

de la revista (tanto en la crítica literaria como en la sociología política, por ejemplo) pertenecen claramente al pensamiento liberal de su tiempo.

"En el dominio político, *Sur* tuvo siempre la misma línea liberal. Siempre estuvo contra las dictaduras y los totalitarismos de cualquier índole" ("Vida de la revista Sur"). Pero en la década del '30 al '40, el modelo de las "democracias parlamentarias" entra en crisis en el mundo y también en la Argentina. En nuestro país, a partir del '30, los distintos sectores que se habían unido para derrocar al gobierno de Yrigoyen discutían, precisamente, dos alternativas diferentes al modelo clásico:

Por un lado, los conservadores tradicionales, los radicales antiirigoyenistas, los socialistas disidentes coinciden en la búsqueda de una "salida democrática restringida". Consideran necesaria la instauración de un gobierno más adecuado a sus intereses: eliminar la participación popular (bajo el pretexto de combatir el personalismo o caudillismo) e imponer un sistema al que denominan de "democracia calificada" o "controlada", que no es otra cosa que un sistema basado en el fraude y la anulación de elecciones. Esta corriente triunfa con la "Concordancia" que encabeza Agustín P. Justo (1932).

Por otro lado, sectores nacionalistas de derecha proponen reemplazar la "democracia parlamentaria" por un régimen corporativo, siguiendo el ejemplo de Italia.

Sur participa, a su manera, en esta controversia. Para citar sólo dos ejemplos: el número de homenaje a Sarmiento es de 1938 y el debate sobre el artículo "Defensa de la República" de Roger Caillois es de 1940.

La intervención de Roger Caillois en esta polémica ofrece notorias coincidencias con las opiniones de quienes en la Argentina eran partidarios de una "salida democrática restringida". Más aún, por momentos parecería abonar esta propuesta.

"De un modo general, importa tender hacia una organización que otorgue el poder, en todos los dominios, a la competencia intelectual y a la calificación moral y que no acepte a ningún precio que éstas deban inclinarse ante la opinión de una mayoría y menos aún apoyarse en la cuasi-unanimidad de una masa embriagada o aterrorizada. Todo jefe debe ser solamente responsable ante sus pares, reunidos en colegio."

En la discusión, V.O. apoya la idea esencial de la exposición de Caillois, la de una élite autosuficiente, aunque ella la conciba sin poder político ni económico, sino con autoridad moral, retomando el ejemplo de Gandhi.

La tradición liberal que encarna *Sur* está presente en otra faceta consustancial con la revista: la actividad de V.O. como anfitriona de ilustres visitantes, como "embajadora cultural" y como continuadora, en pleno siglo XX, de los rituales del salón literario. Que eso fue, ni más ni menos, su Villa Ocampo: "convivencia civilizada" —como lo recuerda Julio Irazusta en sus *Memorias*— de artistas y escritores de distintas tendencias. Pero con exclusiones notorias (no cualquiera entra a un salón) y con el ya mencionado predominio. Nunca eclecticismo.

Y este hospedaje existía también en la revista: de allí la sagaz comparación de Vossler:

"*Sur* es como una selecta sala de conferencias". El salón es ahora una sala y el bullicio mundano del ambiente intelectual ha sido reemplazado por el respetuoso silencio de la audiencia: hay que aprender, hay que beber la luz, la América "en la que todo está por hacerse" debe recibir los dones de la Cultura en una atmósfera sacramental.

LOS INSTRUCTORES

En el primer número de *Sur*, V.O. afirma: "Nuestra América es un país por descubrir y nada nos incita más al descubrimiento, nada nos pone más seguramente en el rastro de nuestra verdad como la presencia, el interés, la curiosidad de nuestros amigos en Europa" (pág. 7).

Sur aparece en un período en que se refuerzan los mecanismos políticos de dominación del capital extranjero, principalmente inglés, y en que se acrecienta el endeudamiento externo en nuestro país. Por otra parte, el clima de preguerra que se vive en Europa y que se extiende a casi todo el mundo hace que los acontecimientos de la política internacional tengan una importancia decisiva en la política nacional. En ese marco debe analizarse una de las principales contradicciones que pone en movimiento a la revista: la planteada entre la concepción europeizante, dependiente, de la cultura y la manifiesta necesidad de expresar lo nacional y lo americano para poder obtener un reconocimiento y ocupar un lugar "específico" en un mundo mirado con ojos europeos.

El propósito declarado, desde el origen, de lograr el *reconocimiento* de un sector de intelectuales europeos para un núcleo de intelectuales argentinos y secundariamente americanos, es parcial y tendencioso: ese vínculo es presentado como *la* relación América-Europa, es decir, como una relación total. Pero lo más importante es que ésta se plantea, también desde sus orígenes, como relación dependiente y que al mismo tiempo late en ella la insatisfacción por postularse desde una cultura "inferior" o casi "inexistente".

En una carta a Ortega y Gasset, V.O. le refiere sus planes: "Cuando hablo de hacer una revista comprendo que te sientas mucho más asqueado que Miranda ante el ejército desharrapado que se le presentó en Caracas. Pienso como tú que ese ejército que ni sabía marcar el paso *necesitaba instructores.* Siento más que tú hasta qué grado es *imposible improvisar una cultura.* En una palabra, padezco

ARTE MULTIPLE
Viamonte 625 - Buenos Aires
26-12 a 5-1-80
EMIR OMAR CHABAN
esculturas, objetos y acciones
Trastienda
PIROZZI
PATERNOSTO
NOE
PORTER
EGUIA
PINO
GRIPPO
y otros

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

América por una buena razón: soy americana (bastardilla nuestra).

La idea no puede ser más clara: la cultura en América no existe. Descartada la posibilidad de improvisarla la propuesta es lograr el concurso de instructores europeos que conviertan a los desharrapados y desmañados artistas e intelectuales americanos en interlocutores a quienes, con el tiempo, se podrá tener en cuenta. Europa necesita interlocutores-aliados y eso es una de las cosas que *Sur* se propone ofrecerle.

LA REVISTA PUENTE

Si para Frank *Sur* debió ser puente entre las "dos Américas", él mismo advirtió que V.O. traería las novedades de París y Londres. Y así fue. Puente entre América y Europa. Una América pensada negando sus raíces (vapuleadas como "folklorismo") y una Europa sin España (salvo que sea España la de Ortega). Una América concebida como negatividad, carencia, vacío y una Europa que prodigaba una cultura que debía beberse o asimilarse acríticamente. El puente como señaló con acierto algún comentarista era de una sola dirección.

No tiene sentido negar la importante labor de difusión de la cultura europea y norteamericana contemporánea (y, ocasionalmente, canadiense, japonesa, india, etc.) emprendida por *Sur*, como lo hacen algunos de sus críticos. Lo evidente es que esa difusión, en líneas generales inobjetable, estuvo siempre teñida de ese sentimiento de una América "in the making", como gustaba decir V.O., y por tanto, se inscribía indudablemente en un proyecto de dependencia cultural*.

Y aquí vale una aclaración. La presencia de lo extranjero en *Sur* no adopta, en general, la forma de la "colaboración" sino de la inclusión, fuera de contexto, de "fragmentos" de la cultura europea y norteamericana. Fuera de contexto, es decir, en un nuevo contexto antológico. En cuanto a las colaboraciones extranjeras (que es justo y necesario que una revista cultural tenga), fueron "inorgánicas". Es decir, no provenían, en la mayor parte de los casos, de verdaderos interlocutores culturales, conocedores de su ámbito cultural pero no ajenos al nuestro. En ese sentido, cabe afirmar que *Sur* no tuvo una política de formar un equipo de colaboradores extranjeros, porque precisamente, tuvo la política de que todo lo que expresara a los grandes

centros del poder cultural (y del otro) valía para esta América indigente.

El reverso de la moneda era la actitud "desprejuiciada" hacia lo nacional (la cultura "universal" vale por sí; la "nacional" debe ser puesta a prueba) que finalmente se revela en la tónica general de la revista, y que se expresa en una burda, pueril e insostenible (en un país como la Argentina) condena a todo nacionalismo. "No creo que resulte saludable en esta época, ni que sea la misión del escritor, exaltar los nacionalismos (de cualquier índole). Nunca se ha hecho desde *Sur*. Con eso de creerse cada cual *el mejor* sólo se logra rebajar el nivel de los pueblos y de los individuos". ("Antepenúltimos días", *Sur*, N° 176).

LOS LIMITES DEL PLURALISMO

Esto nos lleva al verdadero sistema de inclusiones y omisiones de escritores nacionales que la revista manejó a lo largo de cuatro décadas. El análisis de las causas y la significación de este sistema selectivo constituye en sí mismo un tema de investigación necesario pero que excede el objeto de estas notas. Sólo señalaremos algunas cuestiones explícitas.

La poesía (textos y crítica) ocupa un espacio muy importante en la revista. Girri (uno de los poetas más promovidos por *Sur*, al que sólo superan en cantidad de textos publicados González Lanuza y Borges), ha afirmado que costaría mucho dar con un poeta mínimamente dotado que entre 1931 y 1966 no haya colaborado alguna vez en *Sur*. Afirmación temeraria si se considera que, por ejemplo, Baldomero Fernández Moreno, Juan L. Ortiz y Raúl González Tuñón no disfrutaron de la generosidad y la amplitud a la que Girri hace referencia. Un párrafo aparte merece la exclusión de dos grandes ya consagrados cuando la revista empieza a publicarse: Alfonsina Storni y Leopoldo Lugones. En el caso de este último, *Sur* debió ser una de las pocas publicaciones literarias (sino la única) que ni siquiera participó en el debate sobre las últimas actitudes de Lugones. Al parecer, la revista sigue, a este respecto, la huella de *Martín Fierro*. Sólo que, en vez de tomar a Lugones como punto de referencia para la reacción vanguardista, ahora se trata, en la práctica, de negar su existencia.

En cuanto a los narradores, la ausencia de nombres tan importantes como Gálvez, Arlt, Quiroga o —más adelante— Di Benedetto y Viñas, entre otros, contradice abiertamente la pretensión de incluir a todos aquellos que tuvieran algo que decir, según palabras de V.O., y obliga a pensar, justamente, en lo contrario: en que el significado de ciertos textos irrumpía fuera de los límites de la pluralidad liberal y por lo tanto *Sur* sólo podía silenciarlos.

SUR Y LA HISTORIA

En la historia de *Sur* hay ciertas coyunturas privilegiadas, porque obligan a definiciones que dibujan objetivamente una trayectoria. Definiciones que a veces coinciden con el paso, por la revista, de distintas generaciones de escritores argentinos.

Los hitos fundamentales son la Guerra Civil Española, la Segunda Guerra Mundial, el peronismo, la Revolución Cubana. Veamos la actitud de la revista ante dos procesos que la marcaron fuertemente.

* Es cierto que a lo largo de tantos años de existencia, pueden señalarse algunas excepciones, artículos aislados que se inscriben en otra política cultural, pero estas excepciones carecen de peso decisivo en el conjunto de la revista. Un ejemplo es el excelente artículo de María Elena Walsh "Vox populi", publicado en el número 267, dedicado a rastrear algunas características de nuestra herencia cultural y las deformaciones que impone la dominación y la dependencia extranjera.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

La Segunda Guerra Mundial

La preocupación por la guerra que pone en peligro la supervivencia de los modelos europeos es frecuente en los números de la primera década de *Sur*. Pero, además, la publicación intenta profundizar ese compromiso con la causa europea en dos números dedicados íntegramente a analizar las perspectivas de la crisis mundial desde distintos ángulos. El primero de estos números (el 61) es de 1939 y se subtitula *La Guerra*; el segundo (N° 87) es de 1941 y da un paso más; ahora el tema es *La Guerra en América*.

Conviene recordar que son intelectuales que siempre escindieron política y cultura quienes ahora se ven obligados a abordar sin demasiadas consideraciones previas, un problema eminentemente político que ha terminado por implicar a todos, europeos y americanos, políticos y "apolíticos de la cultura". Por eso, en la mayoría de los casos, predomina una perspectiva moralista o directamente esteticista. Sin embargo, la amplia gama de colaboraciones incluye, junto a reflexiones pretendidamente sutiles pero simplemente frívolas y superficiales otros intentos de abordaje de la cuestión que ponen sobre el tapete el papel del escritor y del intelectual ante coyunturas que exigen de los hombres no sólo compromiso moral sino también participación activa (y física) en la contienda.

Los artículos de Eduardo González Lanuza, desde una óptica de derecha y de Patricio Canto desde una óptica de izquierda, son un ejemplo de esto último.

El peronismo

La idea elitista del estado liberal, planteada en 1938 y 1940, se mantiene intacta, se refuerza y sirve de fundamento a la intervención de *Sur* en otra coyuntura política fundamental: el derrocamiento del gobierno peronista.

Es un momento de euforia para una revista que se había replegado políticamente durante todos esos años, criticando al peronismo sólo a través de imágenes literarias que operan siempre como círculos concéntricos que no se proponen significar un enfrentamiento abierto. Pero ese repliegue ha tenido un significado demasiado explícito: preservar la "dignidad" de un grupo de escritores autodesterrados en su propio país frente a la "barbarie" y a la "indignidad". Son los representantes de un liberalismo humillado que espera, agazapado, el momento de volver a aparecer en escena.

El número 237 de *Sur* (nov-dic. de 1955) se titula *Por la reconstrucción nacional*. Es una clara propuesta de participación de la revista en la nueva etapa desde su ángulo específico, al tiempo que se intenta aglutinar a diversos sectores unificados por la oposición al peronismo.

Una lectura atenta de todos sus artículos (colaboran, entre otros, J. L. Borges, Jorge A. Paita, Victoria Ocampo, Víctor Massuh, Ernesto Sábato, Tulio Halperin, Norberto Rodríguez Bustamante, etc.) permite visualizar un esquema común de interpretación y una salida también común. Lo único que puede explicar "lo inexplicable" (la permanencia del gobierno peronista en el poder durante diez años con irrefutable y masivo apoyo popular) es, por un lado, la "ignorancia" de los sectores populares y, por otro, el fracaso del modelo tradicional del Estado liberal. Para lo primero, *Sur* tiene un remedio que ofrecer: "El sector culto de nuestro pueblo —aconseja Carlos Peralta en "La rosa negra"— debe proyectar su cultura sobre la zona inculta, vincularse con sus temores y necesidades y *ser para ella la proa de la nave y no una isla*" (bastardilla nuestra).

La segunda cuestión constituía una de las discusiones esenciales entre los distintos sectores que conspiraron y finalmente derrotaron al gobierno peronista. ¿Cómo debería ser la conformación del Estado liberal después del peronismo? ¿Cómo y hasta qué punto se daría la participación popular en ese Estado?

Para estos interrogantes el número dedicado a la Reconstrucción también tiene respuesta: Jorge A. Paita propone limitar el concepto de ciudadanía, implantando un examen para votar, tomando por el poder judicial, para concluir afirmando que una democracia bien constituida es una aspiración de "aristocracia" y que la "Aristocracia, lejos de ser un privilegio, es carga, responsabilidad, autoexigencia".

VICTORIA OCAMPO: FATALIDAD Y ELECCION

Si hay una fatalidad del nacimiento, se manifiesta no sólo en la miseria sino también en la riqueza. V.O. nació en el seno de nuestra oligarquía y gozó (y, en otro sentido, padeció) de sus bienes físicos y espirituales. Institutrices europeas, una legión de sirvientes a su alrededor, relación amo-criado inscripta en un marco de patriarcalismo feudal ("los negros de Figari son mis negros", y no era broma). Y sigamos con la fatalidad de clase: viajes, educación europea (la Sorbona, el Collège de France). La lengua: comenzó a hablar y a escribir en francés. Su primer texto, cuando niña, es una defensa, en francés, de los *bóers* (por oposición a su institutriz inglesa); luego, diálogos imitando a Mme. de Ségur. El español será una segunda lengua, a la que se llega por traducción.

Hasta aquí, la fatalidad. Desde aquí, la elección. Sin esta elección o elecciones que determinan una vida, todas las personas llevarían el sello de su nacimiento, y no podríamos entender por qué Saint Simon desemboca en el socialismo utópico y Tolstoi en un anarquismo místico.

Victoria Ocampo luchó mucho contra ese atavismo y claudicó muchas veces ante él. Entre sus triunfos, puede contarse la adquisición de la lengua española rioplatense, y el hecho de que la escritura de sus *Testimonios* asuma inflexiones, evoque calideces y acentos coloquiales intransferiblemente nuestros. En el "haber" deben anotarse también (hasta donde llegó) su feminismo, su muy limitado democratismo y una sinceridad nada despreciable, porque la mayoría de sus críticos no ha necesitado leer entre líneas para zaherirla: V.O. se muestra casi sin ocultamientos; nos cuenta cómo le "retrucan" sus interlocutores célebres, cómo sus "héroes" intelectuales responden a sus preguntas cuestionándolas. Ese rigor (parecido a la autocrítica) permite criticarla (y con ella, a su clase) sin que esa crítica asuma la forma, harto frecuente en casi todos los casos, del desenmascaramiento.

Sin embargo, decíamos, la impronta del nacimiento determinó buena parte de sus frustraciones y empañó muchos de sus triunfos.

Su democratismo llegaba hasta el límite que le imponía un arraigado elitismo. Es increíble cómo, en V.O., esta pareja funciona inseparablemente, siempre con el predominio de los matices derivados del segundo término. Después de comparar la necesaria "Revolución de la mujer" con "la otra" (la que se ha producido en Rusia), afirma, en un artículo sobre la mujer escrito en 1936, que el ideal es que "todo niño, habiendo recibido la misma riqueza de cuidados en lo que atañe a su salud física, a su salud moral y a su educación, pueda alcanzar a desarrollar lo mejor posible sus dotes innatas". Seguidamente, y bajo la fuerza de la misma comparación, sostiene que para lograr la emancipación de la mujer "no debemos esperar la ayuda de los hombres. No puede ocurrírseles la idea de reivindicar para nosotras derechos de que no se sienten privados". Más que el valor de lo que antecede, importa subrayar su fundamentación: "Nunca son los opresores quienes se rebelan contra los oprimidos. Ante la rebelión de los oprimidos, la actitud de los opresores es siempre la misma: una pequeña minoría se rinde a la evidencia, aprende, acepta y está pronta a hacer justicia; una gran mayoría se siente desposeída, ultrajada, y lanza aullidos de indignación y de cólera".

La sagacidad de la observación sorprende, sobre todo, si recordamos a las institutrices europeas y la cuna de oro. Pero mucho más sorprendente es lo que sigue. Porque V.O., que en su razonamiento está al borde de concluir una estrategia de los "oprimidos" para derrotar a "los opresores" ganando a su favor a una "minoría" de entre éstos produce un salto brusco hacia atrás y recupera su reflexión para el universo de las institutrices y los ancestros de Villa Ocampo: "En estos casos, sólo las minorías cuen-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

tan. En estos casos y, a mi juicio, en todos los casos". Una minoría de opresores, que empezó siendo lo único rescatable para los "oprimidos", terminó tapándolos y borrándolos definitivamente de la historia.

ENTRE LA CARIDAD Y LA INTOLERANCIA

La "apertura" de V.O. y *Sur* hacia la cultura europea contrasta con la estrechez en lo nacional. Aquí no vale lo que se suele decir sobre la función formadora de la revista, que benefició a sucesivas generaciones de jóvenes escritores que hallaron allí su posibilidad de publicar. Porque, por un lado, hay una línea en las exclusiones. Y por otro lado, nos interesa subrayar cómo el esfuerzo de V.O. para comprender lo que no compartía, *en Europa*, no tuvo un correlato en su patria. En más de una oportunidad confesó la fascinación que ejerció sobre ella la figura de Mussolini, con quien se entrevistó personalmente. Algún crítico quiso ver en eso "complicidad" con el fascismo. V.O. fue antifascista: por liberal y por feminista (veía en el fascismo una concepción de la mujer como proveedora de soldados para la guerra). Y, en todo caso, su elitismo llevaba a un desprecio de la masa distinto del fascista, en cuanto rechazaba su invocación y su instrumentación. No. No era complicidad con el fascismo. Era cierta voluntad de entender la personalidad de un líder fascista cuya teoría y cuya política V.O. condenaba. "Comprender al enemigo": algo de caridad cristiana y moral de Camus.

Sólo que esa caridad no benefició a lo argentino. Frente a Perón, V. O. y *Sur* se repliegan. Su actitud deriva, quizás, de su clase. Luego, eso la induce a un error: confundir al peronismo con el fascismo. (Es difícil atribuirle excesiva responsabilidad en esto, cuando buena parte de la izquierda argentina, cayó concientemente en lo mismo). Y como vuelta de tuerca: para el movimiento en el que quiso ver una versión local del fascismo no tuvo siquiera la misma disposición comprensiva que para su pretendido modelo.

Otra muestra del abismo entre la caridad y la intolerancia es la invulnerabilidad de V.O. ante las posibles influencias positivas de sus "héroes intelectuales", hacia quienes profesaba, como dijo alguien, un verdadero culto.

Un ejemplo. Su tan admirada Virginia Woolf editó y prologó con el título de *La vida tal como la hemos conocido*, varios textos escritos por obreras inglesas, en los que narran sus experiencias personales. V.O. comenta y celebra la iniciativa. Pero es impensable que alguna vez haya querido imitarla. Posiblemente las obreras argentinas hubieran dicho ciertas cosas (y empleado cierto lenguaje) que la tolerancia de la escritora no habría resistido.

Y una última referencia a su feminismo. Fue, ciertamente, precursor y avanzado, para su época y para su clase. Pero cuando la mujer argentina obtiene el derecho de votar, V.O. y el grupo que dirige reaccionan negativamente, porque consideran que "se lo consagraba de antemano a un partido y no a la defensa de nuestra causa, la de todas las mujeres en bloque" ("La trastienda de la historia"). Si era así, ¿por qué no tomar el voto femenino como un triunfo de las mujeres y, en todo caso, pugnar por dotarlo de un contenido que se juzgaba mejor? Porque seguía predominando un elitismo antipopular incapaz de aceptar la nueva realidad. Y porque, en las palabras se enfrentaba el intento de capitalizar políticamente el voto de la mujer, pero en los hechos se planteaba una política tendenciosa y sectaria, ajena a la nueva conquista democrática.

MORALISMO, NO FORMALISMO

Se ha hablado del esteticismo de *Sur*. Justo, en el sentido, admitido por su directora, de que los textos incluidos se valoraban prescindiendo de un contenido correcto y tomando en cuenta tan sólo la calidad literaria: "o se vale o no se vale". Esto, como ya vimos, tenía sus límites (los del liberalismo). Además, este esteticismo no debe confundirse con el formalismo. V.O. nunca practicó una crítica formalista. En rigor, nunca practicó una crítica de los textos sobre los cuales elegía hacer sus reflexiones. En esas reflexiones en torno a Virginia Woolf, André Malraux, los dos Lawrence, Dante, es una "simpatía" en el plano moral la que se establece. Es sintomático que en su estudio sobre T. E. Lawrence, un hombre de armas y letras, aclare: "dejo a otros el análisis minucioso de sus combates y de su prosa". ¿Qué, entonces? "He querido sobre todo seguir el desarrollo de un conflicto moral cuyo 'crescendo' no fue interrumpido más que por la muerte". Y lo mismo con Gandhi, Tagore, D. H. Lawrence y los otros.

Decíamos que V.O. muestra sus conflictos y las relaciones que establece con los demás. Nunca dejó pasar ocasión propicia sin recalcar su condición de inspiradora, sí, pero también financiadora de *Sur*. En esta zona moral es donde se ubica el vacío que, dijimos al comienzo, produce su muerte. Muchos homenajes académicos y solemnes, sí: pero trátese de hallar las obras de V.O. en las grandes bibliotecas del país. O véase el apresurado homenaje oficial, consistente en reeditar, por Ediciones Culturales Argentina, el libro de F. S. de Mantovani que data de 1963. Libro que hace una inútil apología de V.O. que nada aclara sobre su personalidad y sobre su función en la cultura argentina; en el que no se ha actualizado la brevísima antología de V.O. que incluye; y donde en los datos personales de la biografía se ha omitido un "detalle": su reciente muerte. Homenaje apresurado, sí. Piénsese ahora nuevamente, a partir de estas actitudes huecas y estas etiquetas sin sustancia, en lo de "vacío moral".

OTRA VEZ EL VACIO

Estas notas no buscan clausurar su tema sino sugerir algunas líneas de indagación, a partir de ciertas preocupaciones sobre una política cultural que juzgamos necesaria. Por otra parte, si bien no hemos rehuido presentar el carácter contradictorio de la trayectoria de la revista y de su directora, hemos señalado taxativamente qué aspectos de esas contradicciones hemos considerado predominantes.

Los 300 y tantos volúmenes de *Sur* aparecidos durante más de cuarenta años signan toda una época de nuestra cultura y son un punto de referencia insoslayable para el estudio de nuestra historia cultural y literaria, incluyendo especialmente el problema de las influencias y las traducciones. Sin embargo, el camino que *Sur* propuso y transitó no lleva a desarrollar las posibilidades de una cultura nacional que se reencuentre con la mejor tradición cultural universal y establezca con ella un auténtico diálogo, basado en el aporte mutuo, sin complejos ni inhibiciones.

En cuanto a V. Ocampo, su vida y su obra son las de una representante *conflictiva* de su clase, cuyos prejuicios más arraigados, en definitiva, no pudo superar: ese "buen gusto" que reconocía en sus iguales y cuya ausencia en el vulgo y en los plebeyos fustigó duramente y sin inteligencia.

Sí: una representante de su clase, en última instancia. Pero no la adosamos mecánicamente a ella, como cierta crítica que no ve el conflicto. Ese conflicto que la transformó en una fuera de serie: en la aristócrata que admitía que las ventanas de su cuarto daban al ~~sena~~ pero también la escritora capaz de dar el toque costumbrista justo en un artículo sobre un viaje en tren de Retiro a San Isidro; la gran señora que pulverizaba los hábitos de las capas medias y los nuevos ricos desde su Olimpo clasista, pero también una intelectual que no le temía a la polémica ni a la libre difusión de las ideas; una desarraigada que combatía los mareos de la Puna sumergiéndose en la música de Debussy y la promotora cultural que al conocer a Serguei Eisenstein en Estados Unidos en 1930, intenta convencerlo de que venga a la Argentina a realizar, en la Cordillera de los Andes, un film sobre la gesta de San Martín.

Por eso, un interrogante pertinente es por qué fue esta oligarca contestataria, esta aristócrata atípica, la que ocupó un espacio cultural que otros representantes de su clase, sin fisuras, jamás lograron definir. Por qué entonces, su muerte crea en ese ámbito un vacío ya no retórico sino real, concreto, dramático.

La respuesta a ese interrogante alumbrará esa y otras zonas de nuestra crisis actual.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Carlos Soto Paiva, Cristina Monestís y Héctor Laurencena en *El jorobadito,* de Roberto Arlt, puesta de Teatro LA Ribera de Rosario.

TEATRO

APROXIMACION AL TEATRO INDEPENDIENTE

por Gabriel Díaz

"Sí. Los huelguistas formámos cooperativas para poder trabajar sin presión empresaria". Así se refiere Milagros de la Vega a la huelga de actores producida en nuestro país en el otoño de 1921 y continúa: "Frente al Teatro Argentino, el piquete de huelguistas impide la entrada del público a la función vespertina. Hay muchas mujeres. En su mayoría son coristas de los teatros de revistas y variedades. El administrador de la empresa han dado a llamar a la policía para disolver a los revoltosos. De pronto, desde Paraná, desemboca por Bartolomé Mitre un piquete de seguridad. El trompa de órdenes se empina en los estribos, infla los carrillos y sopla con fuerza en su corneta. Ante el toque de atención los huelguistas se detienen: el público se apresura a huir o a introducirse en el foyer del teatro, y los soldados del Escuadrón de Seguridad desenvainan sus sables. Las coristas y actrices no se inmutan. Se toman unas a otras del brazo y forman una fila que va de vereda a vereda. Antes se han quitado del sombreto los largos pinchos que los adornan. El escuadrón femenino avanza a paso redoblado y se ubica a unos pocos metros de los soldados que se miran unos a otros. El sargento, asustado, suplica que se retiren. Rojo de rabia y vergüenza, se retira con su tropa".

Tal vez este movimiento de lucha forme parte de los antecedentes que años después critalizara el nacimiento de un teatro independiente de ciertas manipulaciones empresariales. Escisión que no terminó de realizarse, por diversos motivos, uno de los cuales bien lo establece Milagros de la Vega, al decir, "Las cooperativas se fueron disgregando con el tiempo y los actores se contrataron de nuevo con las compañías que los solicitaban". De todos modos, quedó en pie la idea primera de independencia y rotura de lazos con los intereses de esos empresarios y comerciantes que querían desvirtuar a toda costa los objetivos de un teatro nacional y popular.

Hoy, sucede algo similar. Existe un teatro independiente, que lucha, trabaja y se sacrifica para dar vida a creaciones auténticamente artísticas y con sabor argentino, pero con vaivenes que lo nutren de indefiniciones y ambigüedades. Se limita así la concreción de su más genuino objetivo.

Objetivo que es del Teatro en sí, y no, como se quiere dar a entender, del teatro independiente aislado. Ya en 1842, lo afirmó claramente Juan Bautista Alberdi: "El Teatro actual es llamado al desempeño de un deber austero; instrumento admirable de propaganda y de iniciación popular, debe agitar en su seno todas las soluciones más conformes a las opiniones, a los intereses, a las necesidades más generales, más completas de la

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

sociedad . . . Por eso, el drama quiere ser nacional por su forma y sus colores. Civilizante, por sus destinos".

De modo que, tratándose de uno de los más importantes emergentes culturales de toda sociedad, el teatro fue y es atacado en todos sus flancos. En primer término, la desprotección, sin subvenciones, sin apoyo material alguno. En primer plano también, la censura, que se montó sobre el escenario para desalojar cuanto intento cuestionador surgiera. Por todo ello, resultan incompletos e inadecuados, los ataques que acomodaticios sectores de difusión realizan a través de aparentes serias y concienzudas crónicas contra el quehacer teatral "independiente". Se plantea qué se hizo, y no qué y cuánto no se dejó hacer.

¿Acaso, nada tiene que ver en esto nuestra historia?

Historia que aún permanece en pie dentro de una aguda lucha entre sectores sociales diversos. Historia donde se provoca constantemente la desunión, la desconfianza, el temor. Donde se trastrocan todos los valores. Lucha que aún hoy no ha logrado una unión concreta en todo un frente nacional (debido precisamente al constante flagelo de los diversos métodos de censura que soportamos) y que marca a las claras que no puede criticarse superficialmente al teatro "independiente", y sí, más que nunca, demostrar cómo pelea desde sus primeros días.

Y es más: esa intención de develar dudas sobre si el teatro "independiente" esto o aquello, o el "comercial" lo de más aquí o lo de más allá, es una hipócrita fachada que no permite plantear las profundas raíces que lo aquejan, silenciándolas más y más.

José Marial grafica muy bien todo el proceso de cercenamiento de muchos de los logros de nuestra historia de lucha por un espacio teatral auténtico:

"Contábamos también con publicaciones especializadas en materia teatral entre las que por su copiosa información pueden señalarse *Carátula* y el *Anuario Teatral*. Es importante referirse también a las compañías de aficionados autotituladas 'filodramáticas' de distinta índole y calidad pero que en los días iniciales al teatro independiente pasaban de 100 en nuestro país".

Y hay más: según un cuadro estadístico publicado en la revista de la Asociación Argentina de Actores, en el año 1925 con una población notoriamente inferior a la actual, asistieron al teatro casi siete millones de espectadores. En 1951, tres millones y medio, y entre 1970 y 1976 dos millones. ¿Los motivos? No, no fue como muchos aducen solo al auge del radioteatro, del cine, y más tarde de la televisión. Fue también debido al crecimiento y la envergadura del movimiento teatral que asustó. Y se cerraron infinidad de salas, se coartó la libertad de expresión, y destruyó un historial que se fue diseminando paulatina pero no definitivamente.

Grupo Teatro Hoy

El Grupo Teatro Hoy se inició en 1978 en base a nóveles actores, egresados en su mayor parte del Conservatorio Nacional, siendo su primera puesta *La fuente* de la dramaturga argentina Lucila Beatriz Févola. Con sus propios aportes y esfuerzos lograron mantener la obra desde el mes de noviembre del año pasado hasta abril de este 1979.

Esa lucha iniciada el año pasado, dio grandes frutos: el tener una sala propia. Es así como hoy trabajan en el Teatro de la Cortada del barrio de San Telmo, Venezuela 336, ofreciendo el sainete de Florencio Sánchez, *El Desalojo*.

¿Cuáles son los objetivos del Grupo Teatro Hoy?

En primer término, crecer como grupo, hasta lograr un punto ideal de expresión estética y artística argentina, nuestra.

En segundo lugar, trabajar con autores argentinos, para darles así un lugar que les es escatimado constantemente.

Intentamos trabajar con autores conocidos y también con quienes no lo son, para crear oportunidades a todos aquellos que aún no han podido estrenar sus obras, y generar así una corriente de nuevos dramaturgos.

¿Por qué formaron un grupo?

Porque creemos que el juntarse para solo hacer una obra no condice con el criterio antes expuesto. El logro de un objetivo, hoy, y en condiciones sumamente crítica como las que padecemos, no se obtiene sin luchas ni esfuerzos y sacrificios comunes y sin una trayectoria perseverante y tenaz.

¿Es un grupo encerrado en sí mismo?

No. El Grupo Teatro Hoy se está formando en base a criterios y propuestas de cada uno de sus integrantes y de todos aquellos que quieran aportar lo suyo, siempre y cuando se encuadre dentro de nuestros lineamientos generales. Es así que para realizar la puesta de *El Desalojo* hemos invitado a seis actores e incluso al encargado de la dirección.

¿Qué significa para ustedes tener una sala propia?

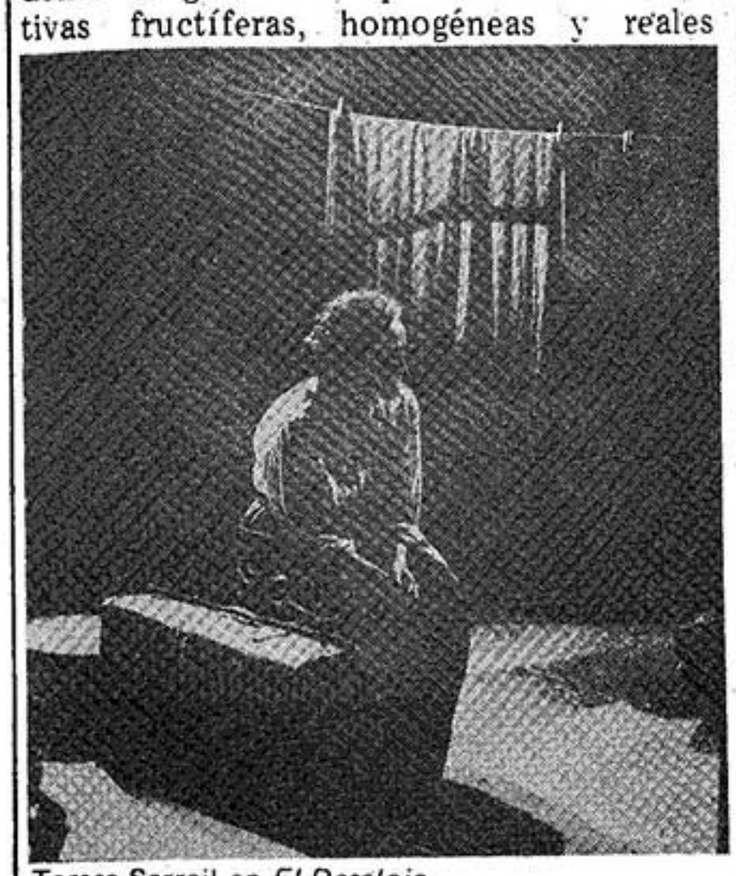
Es la posibilidad de poder realizar nuestros proyectos en los márgenes de tiempo que nos propongamos. Y con la ventaja de reducir enormemente los costos de nuestras puestas y producciones. Ya no dependemos de empresarios que nos imponen condiciones y fechas y horarios totalmente inalcanzables y desventajosos.

Además, podemos tener un espacio físico para ensayar, investigar, estudiar, trabajar en busca de nuestro objetivo. Y darles, también, la oportunidad a otros grupos, a través de condiciones económicas sumamente bajas, para que realicen sus proyectos teatrales.

Dejamos seguir trabajando al Grupo Teatro Hoy, integrado por Claudia Rodríguez Eguiguren, Teresa Sarrail, Chuli Rossi y Ethel Duarte, que ofrecen *El Desalojo* junto a Ricardo Bartis, Abelardo Sendón, Fernando Lara, Edgardo Kleiman, Rafael Zicarelli, y Rubén Szuchmacher en la dirección, en su Teatro de la Cortada, en busca de su objetivo: plasmar un teatro argentino, con nuevos bríos y genuinas concepciones.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Por eso, resulta infantil argumentar la decadencia del teatro argentino, cuando no se lo dejó crecer ni madurar. Porque obvio es que se entra en un estado decadente luego de un proceso de alternativas fructíferas, homogéneas y reales



Teresa Sarrail en *El Desalojo*

que por un motivo u otro se descompone o declina pero no se llama decadencia el pasar de un estado embrionario a un abrupto corte de raíz.

Entonces, busquemos las causas en base a ese abortado proceso, y no simplemente nos preguntamos, por ejemplo, por qué después del estreno de *El Puente* de Gorostiza en 1949 y su triunfal proceso, el teatro no siguió escalando posiciones. *El Puente* fue una excepción circunstancial, tal propuesta teatral idealizada no creció desde su autor, ni desde el grupo que lo realizó; pisó el primer escalón sí (tal como la huelga de actores de 1921, o la fundación del Teatro del Pueblo, por Leónidas Barletta en 1930) pero no pudo ni la dejaron subir más.

Entonces podemos preguntarnos, para salir (o entrar) en un terreno cierto y auténticamente nuestro:

¿Tenemos los argentinos, acaso, una música nacional y popular, que nos dejen siquiera canturrear a través de la radio? ¿Se editan libros de autores argentinos? ¿Por qué los teatros oficiales, como el Cervantes y el San Martín, auspician más obras de autores foráneos que argentinos? ¿Tenemos un cine que, sin llegar a ser popular, sea, al menos, verdaderamente nacional? De todos modos, en este sombrío panorama, encontramos grupos laboriosos y luchadores contra viento y marea, que no claudican ante el silencio orquestado y la desatención de los sectores de poder. Entre muchos otros, tomamos al Teatro La Ribera, de Rosario, y al Grupo Teatro Hoy, de la Capital Federal, a los que hemos entrevistado para esta edición.

Se levanta el telón

"El drama quiere ser nacional por su forma y sus colores. Civilizante, por sus destinos . . ."
LUZ A PLENO
LA FUNCION DEBE COMENZAR

Teatro La Ribera

La fundación del Teatro La Ribera en 1959, se produce con la escisión del grupo El Faro. Desde ese momento, buscan darle al teatro carácter de movimiento, y aportar autores que no tenían acceso al teatro por el contenido de sus obras y permitir la formación de numerosos actores integrados a la actividad en forma total, como se la vive en los teatro independientes: teniendo que participar en todas las tareas que se acumulan alrededor del hecho teatral.

Veamos cómo:

¿Se dedica exclusivamente, cada uno de sus integrantes al quehacer teatral?

¿Cómo afrontan los gastos de sala y de producción general?

Ninguno de nosotros se dedica exclusivamente al teatro, aunque la mayoría lo desearíamos. Somos docentes, empleados administrativos y un médico; diez en total. El movimiento teatral en Rosario no permite otra cosa que mantener la sala y afrontar los gastos de cada montaje con lo recaudado en cada temporada.

¿Cómo discriminan las tareas específicas de cada integrante?

¿Cuáles son los puntos de discusión más salientes cuando se encara un proyecto con determinada obra?

Como ya lo explicábamos recién, trabajamos en equipo. Hay sí una división entre actores, parte técnica y parte administrativa durante las representaciones; pero antes resolvemos grupalmente desde la elección de repertorio, análisis de textos, posibles adaptaciones, puesta en escena y dirección general.

Los temas más salientes de discusión ante un nuevo proyecto son la obra a elegir y una vez decidido, la puesta en sí, pero no hay reales discusiones, por lo general coincidimos y optamos en la misma dirección. Casi cinco años de trabajar en esta forma han dejado este saldo, una de las cosas más positivas logradas.

¿Buscan apoyo o ayuda fuera del grupo?

En alguna ocasión, como el año pasado con el montaje de *El jorobadito*, el Banco Cooperativo del Interior de reciente formación, auspició la puesta como una de sus primeras iniciativas a nivel cultural y ese apoyo económico nos posibilitó en gran medida la realización de un montaje costoso que el teatro en ese momento no hubiera podido solventar. Pero por lo general nos arreglamos solos con lo recaudado en el montaje anterior y con el aporte de avisadores comerciales para el programa.

¿Tienen alguna conexión, intercambio de ideas, discusiones con otros grupos similares? ¿Existen objetivos comunes con algunos de esos grupos? ¿Cómo se pueden poner en práctica?

Tenemos permanente contacto con los grupos independientes de Rosario, la mayoría de los cuales se agrupan en el Sindicato Santafesino de Trabajadores del Teatro (SISTEA), afiliado a la Federación Argentina de Trabajadores del Teatro (FATA). Acabamos de participar con nuestra última puesta: *Guernica (lo desastres de la guerra)* de Fernando Arrabal, en la Muestra Nacional de Teatros realizada en Rosario el mes pasado y que presentó en una semana 20 espectáculos para adultos y 15 para niños, realizados simultáneamente en 6 salas y donde participaron también grupos de Santa Fe, Chaco, Corrientes, Tucumán, Córdoba, Santiago del Estero, Misiones y Buenos Aires.

Los grupos nucleados en SISTEA tenemos objetivos comunes que podrían resumirse más o menos así: dignificar la profesión, promover la actividad del teatro del interior, creando intercambio de experiencias y fuentes de trabajo que nos permitan a los "no profesionales" poder algún día vivir de nuestra profesión.

La mejor forma de lograr el cumplimiento de estos objetivos es trabajar en conjunto, discutir y hacer aportes ante cada trabajo, concretar circuitos de giras por el interior, clubes e instituciones barriales, etc. . . .

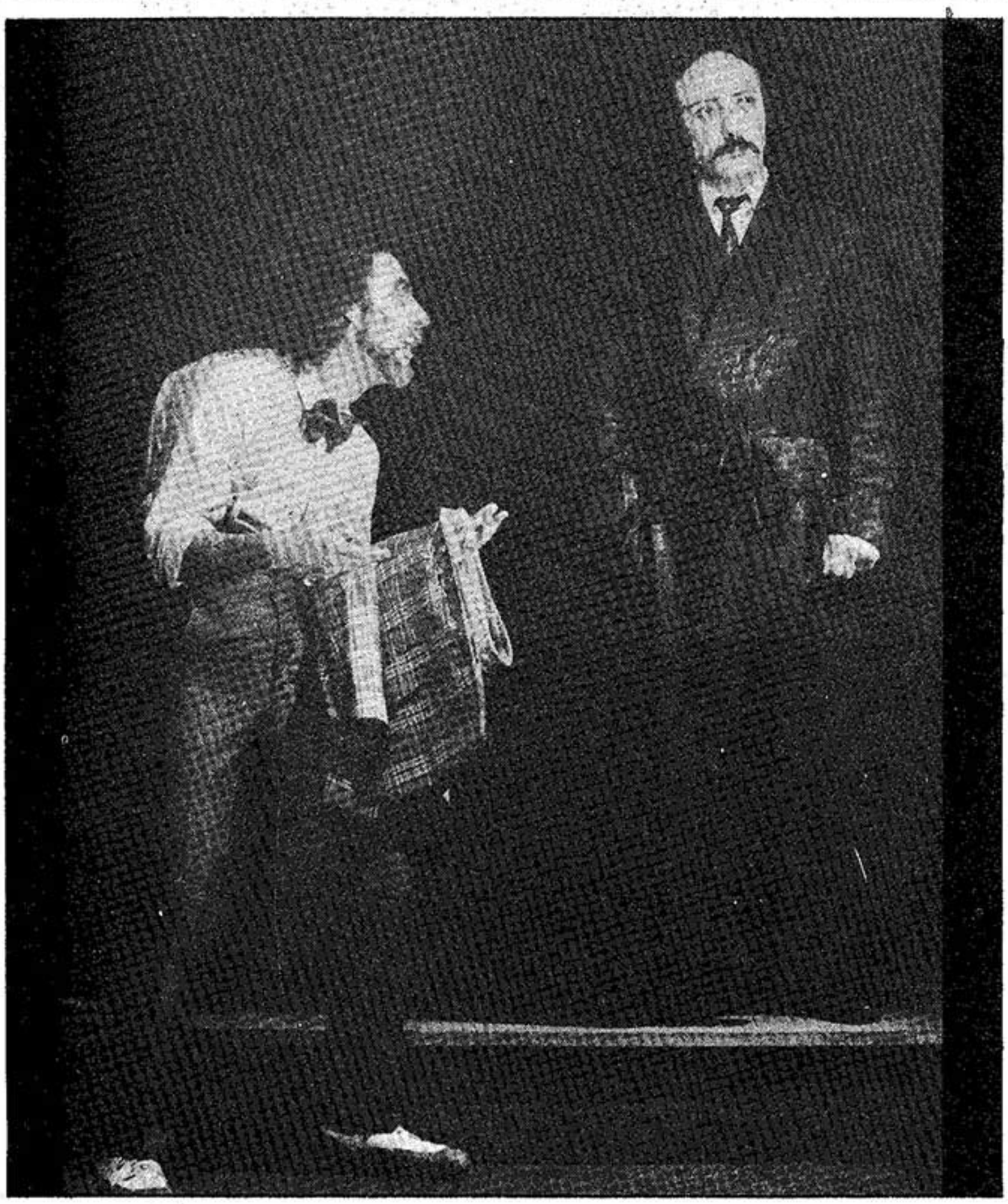
¿Por qué han elegido Arlt para esta última puesta?

En el repertorio de La Ribera, que incluye 26 montajes, había nueve autores argentinos pero no figuraba Roberto Arlt. En general a nosotros nos gusta más su narrativa que su teatro, pero no dejamos de reconocer que su obra total permanece viva, actual y que en la perspectiva de los años se ve crecer su significación. Por eso cuando Rodolfo Aldasoro, un compañero de nuestro Teatro, nos trajo para leer una versión teatral que había elaborado sobre el cuento *El jorobadito* nos pareció que se nos daba ante ese trabajo la posibilidad de reunir allí toda la experiencia acumulada en tres años que llevábamos de funcionamiento con equipo de trabajo. Esto es, realizando todo en forma grupal, desde la elección de repertorio y análisis de las obras hasta la puesta en escena y dirección general. Esto nos permitió el crecimiento de la capacidad creativa individual sin que por ello se resintiera la necesaria unidad del planteo escénico, que por el contrario, expresaba en forma plena los objetivos acordados por el grupo.

El jorobadito nos ofrecía entonces una perspectiva y un campo de trabajo mucho más espinoso y enriquecedor, ya que se trataba de una propuesta abierta a la que ya en la primera lectura vimos como posibilidad de reelaborar en base a un proyecto de transformarla en una puesta expresionista. Considerábamos que con esta técnica podríamos conseguir reflejar cabalmente el espíritu crítico y la singular atmósfera artliana, a la vez que nuestra propia visión crítica del autor y del conjunto.

El resultado fue altamente positivo. Creemos que ha sido el mejor y más completo trabajo grupal realizado hasta el momento. La crítica fue unánine en considerar a *El jorobadito* como la mejor puesta del año y, lo que es más importante, la pieza fue aceptada fervorosamente por el público que se manifestaba

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Carlos Soto Paiva y Héctor Laurencena en *El Jorobadito*.
Grupo Teatro "La Ribera".
Rosario.

GALERIA EL NAUTA

Feria
de Fin de Año

Artesanías nacionales
y extranjeras

Hasta el 12 de enero
de 11 a 13 y de 17 a 21 hs.
Santa Fe 1207 - 7º piso
BUENOS AIRES

en general conmovido, angustiado. Mucha gente coincidió en decirnos que nunca, ni habiendo visto otras obras del autor en teatro o las películas que se han filmado, habían sentido como aquí, lo mismo que sentían cuando leían a Arlt.

¿Cómo imaginan que debiera ser la forma de presentar el teatro de Uds. (salas, barrios, pueblos, etc.) y qué posibilidades tienen? ¿Cuál sería su sentido?

Hasta ahora nuestro criterio de elección de obras ha conducido a los montajes en sala. Hemos iniciado este año una nueva experiencia montando obras cuya temática nos permitió acceder a otros públicos menos iniciados. Hemos realizado giras por localidades del interior de nuestra provincia. Nuestro objetivo es tratar de llegar a un público que generalmente no va al teatro, o va a ver a figuras de la televisión que llegan de Bs. As., a hacer teatro (la mayoría de las veces, en realidad, a hacer todo lo contrario). Acercarles obras de contenido, mostrarles el teatro que respeta al público y al teatro.

¿Por qué siendo, de acuerdo a la obra que vimos, vuestro teatro de excelente calidad, no lo podemos ver en Bs. As.?

Intentamos llevar *El jorobadito* a Bs. As. Fuimos al Payró, pero las condiciones económicas nos sobrepasaban. Por otra parte todos nosotros trabajamos en otras cosas. Lo que nos deja el Teatro alcanza para el alquiler de la sala y para gastos de montaje. No nos resulta fácil conseguir licencias y salvo una avanzada publicitaria antes del estreno en Bs. As., que imaginamos muy costosa, tendríamos que esperar a que la presencia nuestra allí comenzara a ser notada. Y ese aguantarse un tiempo tampoco está a nuestro alcance.

Distinto sería un contrato en una sala oficial. Fuimos el año pasado a ofrecer el espectáculo al San Martín pensando que tendrían alguna sala donde promovieran el teatro del interior, pero nos dijeron que ya tenían la programación completa.

¿Cómo entienden Uds. la realización de un teatro auténticamente nacional, frente a nuevas formas de penetración y deformación cultural?

Debería partir de un apoyo total a autores argentinos y a elencos que hicieran repertorio nacional, con obras que reflejaran nuestra realidad, cuya temática diera la posibilidad de reflexionar acerca de esa realidad y a la vez una reflexión conjunta con el espectador. Que el teatro sirviera para que quienes lo hacen y quienes lo reciben crezcan como seres humanos, pudiendo libremente concretar una aventura del pensamiento.

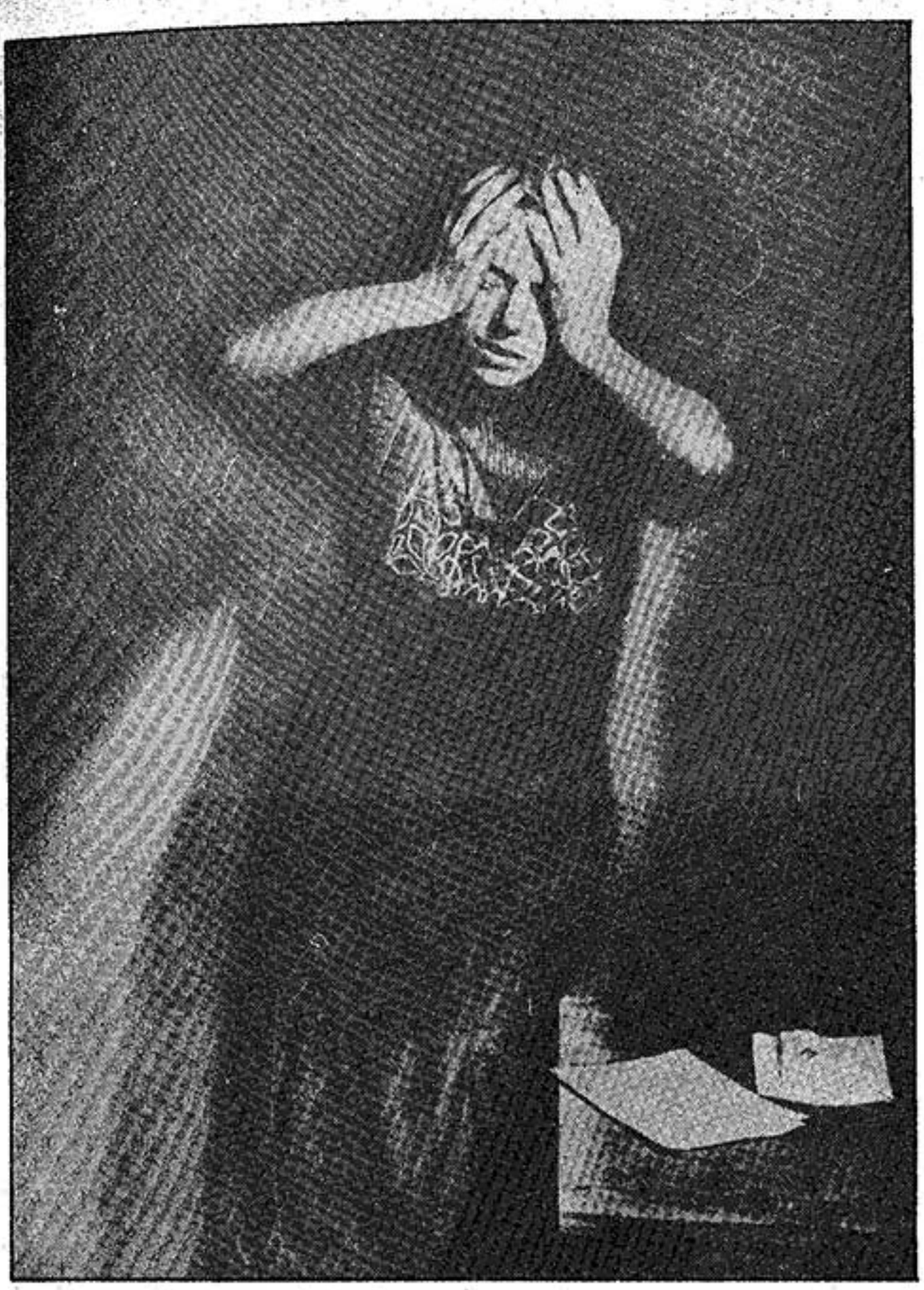
¿Cuáles son los objetivos próximos y cómo ven y sienten la posibilidad de llevarlos a cabo?

Crear a partir del año próximo una Escuela de Teatro o cursos que permitan transmitir nuestra experiencia y nutrirnos de nuevos elementos que pudieran luego incorporarse al grupo en forma paulatina. También realizar giras por el interior del país y de ser posible Latinoamérica.

Estamos a punto de estrenar *Guernica*, un espectáculo integrado por las obras *Oración*, *Los verdugos* y *Guernica* de Fernando Arrabal, elaborado por nosotros a partir de una unificación que incluye la participación de Arrabal como personaje con textos de su narrativa, para mostrar, como genial y dolorosamente Arrabal muestra, la guerra civil española a través de las vivencias de seres comunes, con sus pequeñas miserias y su realidad cotidiana. Esperamos poder encontrar la forma que nos posibilite mostrar nuestro trabajo en la mayor cantidad de lugares y si fuera posible en España, pero evidentemente para esto, no bastaría con nuestros deseos y esfuerzos, necesitaríamos una ayuda que pocas veces se brinda a teatros del interior.

Han pasado veinte años desde la creación de La Ribera, la mayoría de sus actuales integrantes somos responsables de los montajes desde el año 69, la realidad ha cambiado y nuestras formas de trabajo no son las mismas. Pero somos conscientes de que recibimos un teatro que es parte de la vida cultural rosarina, el teatro independiente más antiguo de Rosario, y tal vez del país, que continúa en actividad, veinte años de labor sin pausa desarrollando planes de trabajo en avance permanente, merced al esfuerzo de sus integrantes y colaboradores y el constante apoyo del público, defendiendo siempre la dignidad artística del teatro de esta ciudad. Una historia de luchas, de proyectos y realizaciones que justifica, entre otras cosas, nuestra lucha de hoy.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Izquierda: *Una carta de la Gestapo: además de la muerte, la burla.* (Noviembre 29 de 1934)

FOTOGRAFIA

JOHN HEARTFIELD

"Cuando en 1916, a las 5 de una mañana de mayo, en mi taller ubicado en el extremo sur de la ciudad (Berlín), John Heartfield y yo inventamos el fotomontaje, ambos estábamos lejos de sospechar las inmensas posibilidades de nuestra invención ni el camino espinoso que lo llevaría al éxito.

"Habíamos pegado sobre un cartón, todo mezclado, anuncios de fajas herniarias, de álbumes de canciones estudiantiles y de alimentos para perros, etiquetas de botellas de vino y ginebra, fotos de revistas ilustradas cortadas de cualquier modo y reunidas de manera que se decía mediante la imagen todo aquello que, expresado en palabras, hubiera sido inmediatamente eliminado por los censores. De este modo hicimos tarjetas postales que supuestamente habían sido enviadas desde el frente o de los hogares al frente. De ahí que algunos amigos, entre ellos Tretjakoff, crearon la leyenda del 'pueblo anónimo' inventor del fotomontaje . . . En verdad lo que sucedió fue que Heartfield se sintió impulsado a desarrollar una técnica artística consciente a partir de lo que al principio no era más que una broma política."

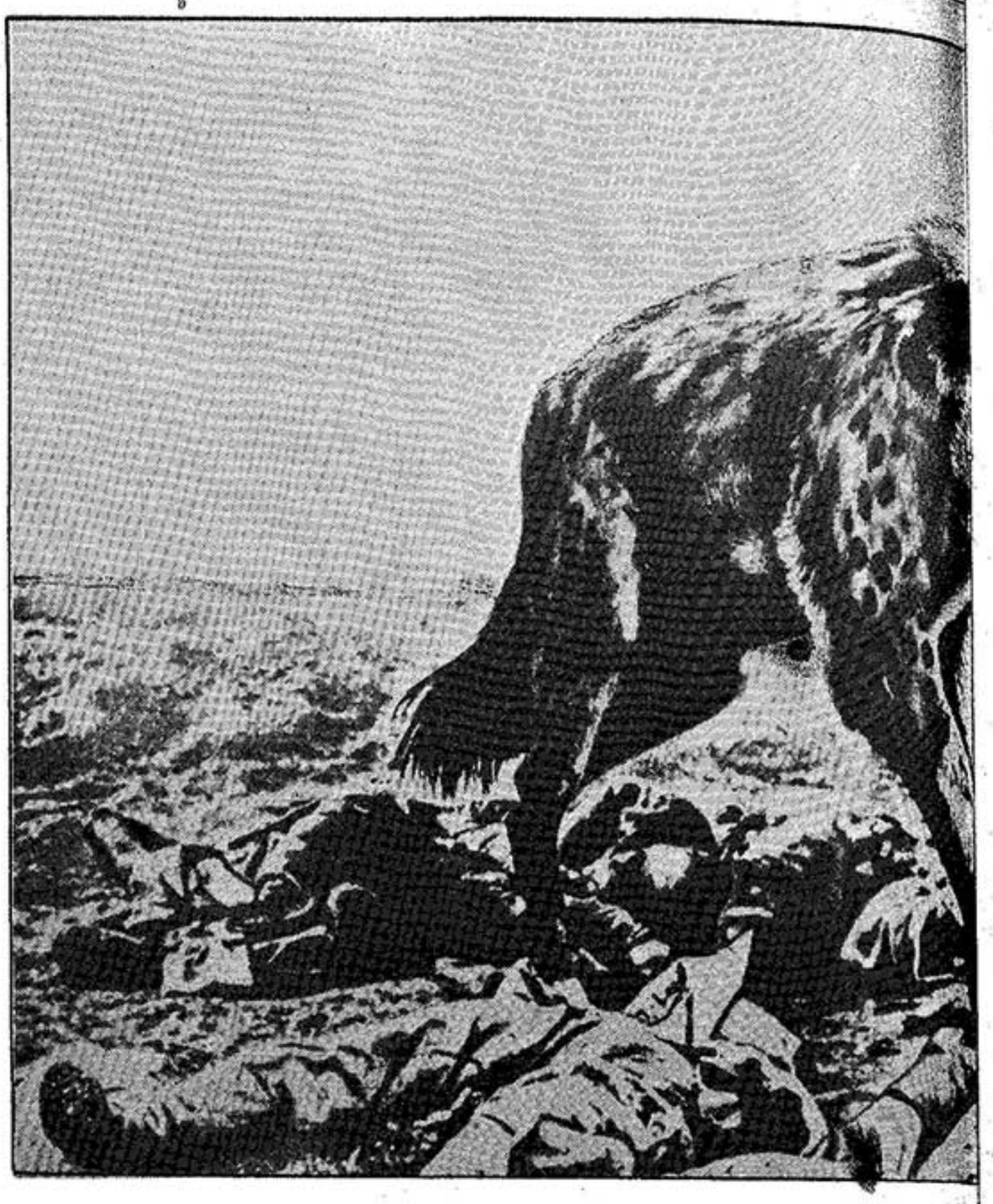
Así relata George Grosz el nacimiento del fotomontaje, del cual también se reivindica autor Raoul Hausmann, aunque los testimonios de sus primeras experiencias son algo posteriores (1917-1918).

Hausman fue en Berlín la cabeza más visible del movimiento Dadá junto al "embajador" del Dadá originario de Zurich: Richard Huelsenbeck.

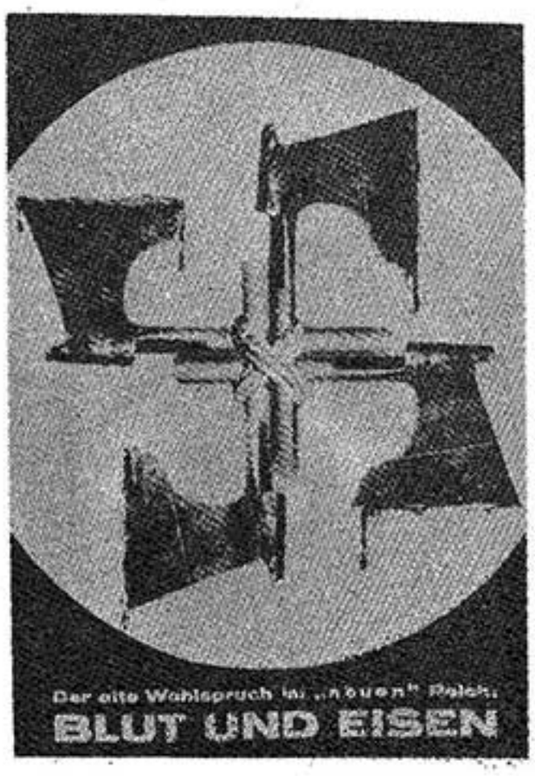
Para Hans Richter —uno de los primeros Dadá del grupo de Hugo Ball y Tristán Tzara, fundadores del movimiento en el "Cabaret Voltaire" de Zurich— Huelsenbeck y Hausmann, junto con Johannes Baader "llegaron a ser, codo con codo con Grosz y los Herzfelde, las verdaderas tropas de choque del movimiento Dadá de Berlín", de los cuales los últimos tres "formaban el ala izquierda".

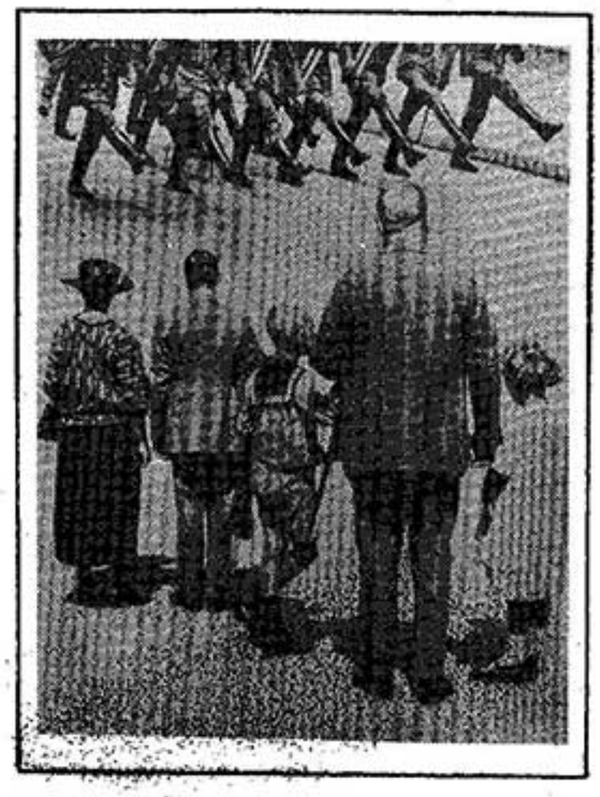
El 1° de mayo de 1916 los hermanos Wielnd y Helmut Herzfelde editan el número 1 de la revista *Neue Jugend* (Nueva Juventud), una hoja político-literaria donde colaboran Grosz y escritores tanto desconocidos como ya cotizados. En el mismo año Helmut, de sobrenombre John, cambia también su apellido por Heartfield, quizá como parte de su protesta contra la prosa belicista que circulaba por entonces "Dios castigue a Inglaterra", o quizá, como afirma Richter, "por amor

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



B





Arriba: A - *Adolfo el superhombre, traga oro y da la lata,* (julio 17 de 1932). B - *En sus facciones está escrito lo que el tribunal ha callado* (octubre 26 de 1933). Derecha: Wieland Herzfelde, Eva y George Grosz, Schlichter y John Heartfield, Berlín 1972.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Posta LITERARIA
N° 2 — Suplemento de Nudos en la Cultura Argentina

LA NOCHE QUEDO ATRAS

a A.E.Z. y E.J.Z.

por Gustavo Travaglia

"lo que hice, lo que haré,
ya nada importa:
en la vida, en el sueño, en
el insomnio, no soy más
que la tenaz memoria
de esos hechos"

(ABC. "El perjurio en la nieve")

en realidad no había una razón comprensible para explicarlo. pero también era insoslayable que había ocurrido. quizás fuera esa sensación de lo sucedido sin motivos lo que más atormentaba a Daniel, si dejaba de lado el sueño, aterrador en sí.
era *eso* sin alguna duda.
había una indecible crueldad en el aire quieto, un olor raro a encierro y humedad, ese hedor particular de la ropa sucia y la comida, el humo y el sudor amontonados de días enteros sin salir a la calle.
en el sueño el olor estaba con Daniel, en la misma pieza, con una mujer que sin lugar a dudas podría ser Mara, de haber obviado la simple circunstancia de que Mara había muerto hacía ya un par de años.
sin embargo Daniel estaba seguro que era Mara.
de a momentos no se distinguía a sí mismo en la bruma de la pieza de ese otro sí mismo en la pieza del sueño. de a momentos *sabía* que se trataba de Mara. pero también de a momentos, comó si por una fracción de segundo lo iluminara el haz poderoso de un faro y a la fracción siguiente lo dejara a oscuras, encontraba argumentos que derrumbaban su certeza en cuanto a esa mujer que, a su ritmo de luces y silencios, era y dejaba de ser Mara.
pero todo decía que se trataba de Mara. el desorden sobrio de la pieza, en el que cada libro tenía su lugar y cada lugar su cosa sin excepciones, hablaba de las manos de Mara detrás de los lugares y las cosas. sino, ¿quién era esa mujer que fumaba con el cigarrillo entre el medio y el anular de la mano derecha en tanto sostenía el lápiz entre el índice y el medio? Mara sindudamente., *era* Mara esa gacela que oteaba detrás de algún sillón como al acecho. Mara encremándose las manos. simplemente Mara leyendo desarticulada como una marioneta rota sobre la alfombra. sí: Mara al fin y después de todo.
pero Mara *estaba* muerta. tan leyendo y respirando en el sueño como muerta desde hacía tres años. él mismo vio en su semiinconciencia cómo la sacaban de entre los fierros retorcidos y humeantes que antes habían sido el auto. Daniel entró en la curva a demasiada velocidad: la banquina los mojones las vueltas y el fuego habían sido cosa de un segundo. y el segundo siguiente era el segundo fatídico de Daniel tremendamente dolorido, chamuscado, viendo cómo sacaban el cuerpo de Mara del auto en llamas.
debió ser la crisis del momento, pero aquel olor a fierros calcinados era extraordinariamente parecido al olor de la pieza del sueño con Mara.
porque en el sueño la pieza tenía ese olor.
ni él ni Mara, de haber estado viva, hubieran dicho que esa no era la pieza donde habían compartido cama y esperanzas, fiesta y miedos.

seis años entre las mismas cuatro paredes dejan en un hombre marcas que ha de llevar toda la vida. Daniel jamás iba a desprenderse de su modo de levantarse y llegar aún dormido a la cocina. como nunca Mara había podido dejar de tantear detrás de la almohada en busca de la perilla de un tocadiscos de su adolescencia o de un libro de sus tiempos de universitaria. porque hasta eso estaba en el sueño: los pormenores que definían sin duda e inconfundiblemente a la mujer que para Daniel había sido Mara, al menos durante sus seis años. los frescos irreemplazables de Mara en vaqueros, Mara tejiendo, Mara bañándose. Mara por todas partes dejando sus brillos y sus olores de gata egipcia. Mara despierta a medias consultando una agenda centenaria que sólo ella era capaz de descifrar. Mara como un infierno del que no se podía escapar. Mara aire. la música de todos los discos Mara. dulce Mara en camisón.
Daniel se despertó tamblando, nervioso. a punto de llorar, encendió un cigarrillo aún a oscuras. la primera bocanada de humo pareció aliviarlo, aunque instantes después volvió a sentir *ese* olor, pero de una forma especial, no en las aletas de la nariz, arrancándole lágrimas, sino como un alfilerazo despiadado en algún lugar del cerebro. con el segundo cigarrillo logró atenuarlo y adentrarse en el misterio y la fuerza de ese sueño tan horrible como extraño. recordó a Mara tomándole los datos detrás de un escritorio de secretaria facultativa, porque fue allí donde se conocieron. recordó tres semanas después amaneciendo juntos en la pieza de él. en este punto el recuerdo se deshilvanaba porque había un hecho que no podía retener: imposible ubicar cuándo habían empezado a vivir juntos. lo que sí recordaba eran dos o tres semanas de lluvia continua y eso sólo ocurre entre mayo y junio, de modo que debía ser algún tiempo antes. si hasta le parecía sentir el olor del ozono entrando por la ventana aunque luego supuso o descubrió que se trataba de la típica visión del burro, que cree que todo el mundo es únicamente su noria, o algo por el estilo. la imagen del accidente había reemplazado la del faro: golpeaba intermitentemente desde algún lugar de la pieza con su inaguantable olor a fierros y aceite. era horrible no poder salir de ese constante entrar en la curva y los mojones y el suelo y el cielo y nuevamente el suelo y las llamas y Mara carbonizada y tapada con una lona verde. recordó la graduación de ella pero el cuerpo carbonizado de Mara no le dejaba ver a Mara reluciente y feliz como él la había visto el día de la colación de grados con el vestido blanco y sin quemaduras.
dejó el tercer cigarrillo consumiéndose en el cenicero: en el vértigo de las volutas de humo, Daniel no era más que la memoria tensa y confusa de aquella muerte. de pronto no podía separar a Mara e *imaginarla* viva sin que Mara muerta le tiñiera la piel de negro y rojo y profiriera ese grito que él nunca le había escuchado antes y que jamás volvería a escucharle, porque después de los mojones el suelo el cielo nuevamente el suelo las llamas, se le borró todo y lo único que alcanzó a ver, tendido en el suelo, aturdido y quemado, fue a unos hombres que sacaban el cuerpo carbonizado de Mara del automóvil que él desbarrancara unos segundos antes.

Gustavo Travaglia nació en Mar del Plata en 1956.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CANTO HEROICO Y FUNEBRE PARA UN SUBTENIENTE CAIDO EN ALBANIA
(fragmentos)

Era un muchacho hermoso y fuerte,
un muchacho valiente . . .
Ahora yace sobre su capote chamuscado,
con el viento detenido sobre sus cabellos quietos,
con una ramita de olvido sobre su oreja izquierda,
como un jardín del que súbitamente huyeron los pájaros,
como una canción ahogada en la oscuridad,
como un reloj de ángeles que se paró
en cuanto sus cejas dijeron: "¡Adiós, muchachos!",
y el estupor se hizo piedra.

Ahora bate más rápido el sueño en la sangre
está sonando la hora más justa del mundo.
Libertad
Griegos en tinieblas muestran el camino.
Libertad
Por ti llorará de alegría el sol.

. . . . . .

Los pájaros lo saludan, diciendo que son sus hermanos.
Los hombres lo saludan, diciendo que son sus compañeros.
"Pájaros, hermanos míos, la muerte terminó! "
"Compañeros, mis buenos compañeros, aquí empieza la vida! "
Rocío de celeste belleza refulge en sus cabellos,
a los lejos resuenan campanas de cristal:
¡mañana, mañana,
mañana es la Pascua del Señor!

VIENTO NORTE

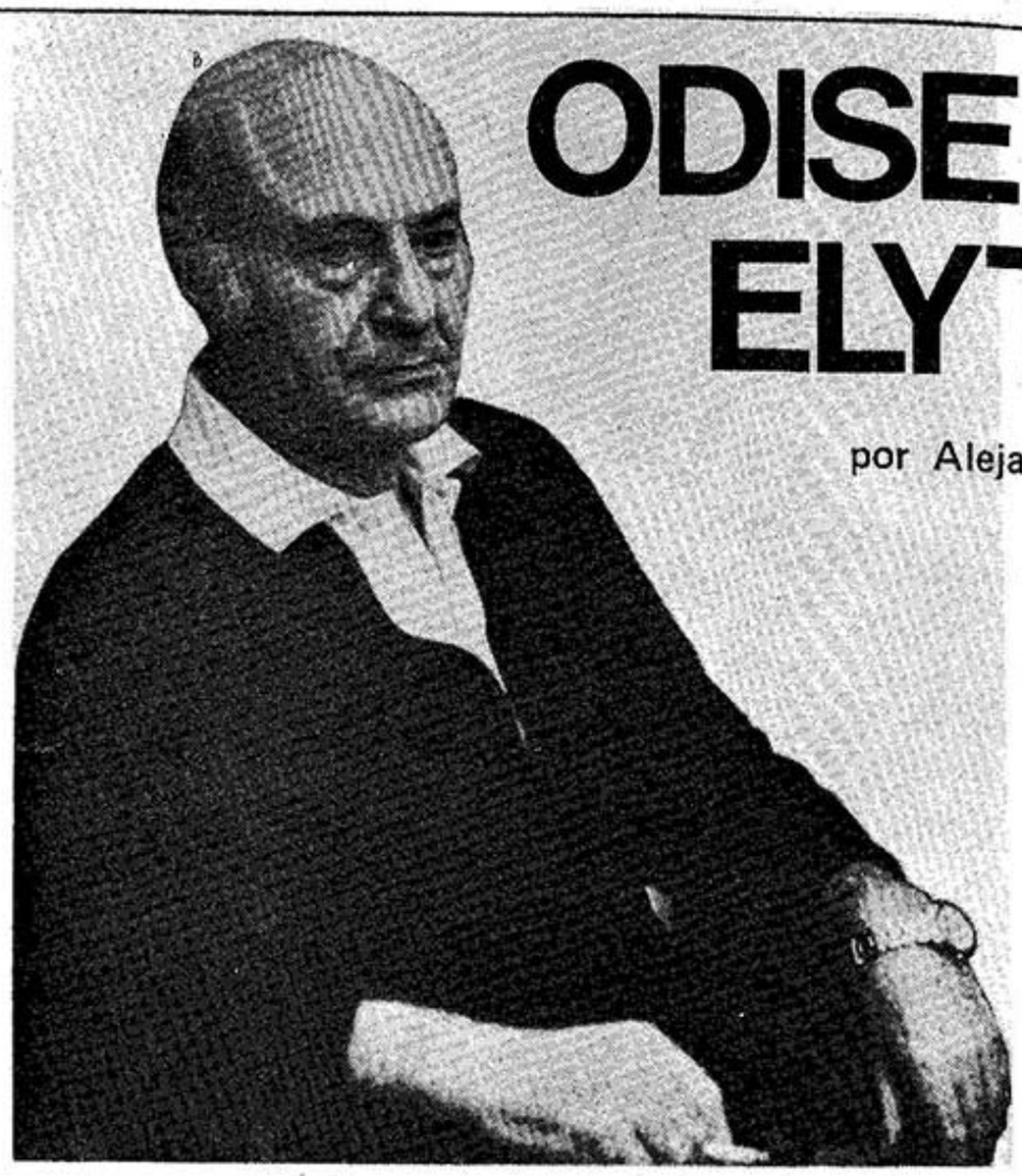
Le he dicho al viento norte:
sé bueno,
deja de golpear en puertas y ventanas,
pues en la casa que vigilo
mi amada agoniza.
La miro con los ojos anegados en lágrimas,
pero apenas alienta.
Adiós, jardines y hondonadas,
adiós, besos y caricias,
adiós, bahías y orillas rubias . . .
juramentos eternos, adiós.

(Traducción de Dimitri Papaguerguiú)

CANCION PARA EL SOLDADO

En el instante que el valiente
marchaba a la guerra,
su amada lloraba
y, suplicando le pedía:
cuando estés en el ardor de la batalla
mi bien amado, quiero que te cuides,
resguárdate de la furia
y de la espada de tu enemigo.
No avances demasiado,
pero atrás no te quedes,
en el frente el fuego y en la retaguardia el fuego.
Permanece en el centro esperando.

(Traducción de Nina Anguelidis)



ODISEAS ELYTIS

por Alejandro Rb

el sol de la nueva Grecia

El dolor de la muerte me incendió tanto que mi brillo regresó al sol, aquel que ahora me envía dentro de la total conjunción de la piedra y del aire.
Bien, éste que buscaba, soy.
Oh hilado verano, juicioso otoño, mínimo invierno.
La vida ofrece el óbolo de la hoja del olivo, y en la noche, dentro de los inconscientes, con un pequeño grillo reafirma la legalidad de lo inesperado.

(*Lacónico*, poema de Odiseas Elytis)

Este poeta griego premiado el corriente año con el Nobel de Literatura, nació en la ciudad de Iraklion, isla de Creta, el 2 de noviembre de 1911. Su amor y devoción por su hogar natal, cuna de centauros y partisanos, serían reflejados en un poema suyo:

Jazmín muy blanco y mis estrellas
llévenme a Creta
y no me pregunten por qué

Desde la más tierna infancia, su existencia respiró las brisas del mar y fue iluminada por el sol del Egeo. Al obtener el grado de subteniente en la Escuela de Oficiales de la isla de Kerkyra, es destinado al cercano frente de Albania, a principios de 1940, donde el ejército heleno se bate con el invasor italiano. Combate valerosamente en la feroz lucha cuerpo a cuerpo allí desarrollada y posteriormente enferma de fiebre tifoidea siendo trasladado a Atenas. Esta épica etapa de su vida quedaría profundamente grabada en su composición poética *Canto heroico y fúnebre para un subteniente caído en Albania* (1945), en el cual Elytis lamenta la muerte de un compañero clamando en una de sus estrofas:

Libertad, el sol llorará de alegría por vos

Pero ya anteriormente había incursionado en la poesía con realizaciones como *Orientaciones*, *El Monograma*, *Clepsidras del desconocido* (1937), *Sporádes* (1938), *Sol el primero* (1943). Su obra culminante es *Axion Esti* (1960), cuyo significado preciso es *Vale la pena.*

El compositor *Mikis Theodorakis* musicalizó este poema

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

en 1964 y al respecto expresó: "En mi opinión, el *Axion Esti* de Elytis constituye un monumento del moderno arte griego. Además, su vasta profundización en el helenismo lo coloca en la primera línea de nuestro pueblo en busca de su plenitud, tanto por su concreta postura histórica y ética, como por su forma de presentación".

Este poema de Elytis es, ante todo, un himno al mundo físico natural, vitalizado por el sol, símbolo primordial de la poesía elytiana. Tal su esencia lírica, que ha sido llamada "liturgia de los sentidos", por sus reflejos tonales, dicción y estructura, de la liturgia tradicional de la Iglesia Ortodoxa Griega. Empero, esta liturgia es, por su concepción filosófica, "más pagana que cristiana, alaba las cosas de este mundo: luz, . . . color, hombre, conciencia y libertad".

Elytis se vale de toda la efusión de colores y aromas de la naturaleza griega, especialmente de su luz, entretejiéndolos en una imagen multifacética que va más allá de la simple pintura. Su amor panteísta no tiene nada de romántico. En toda su fuerza subyace un sentido trágico. El poema consta de tres partes: Génesis, Pasión y Gloria. El poeta expresa las justas y claras demandas de su pueblo por un mundo mejor, y determina su decisión —y por extensión la del mundo todo— de luchar contra las oscuras fuerzas que lo privan de la vida y de la luz. Una de las cuestiones más asombrosas en relación con la partitura musical de *Axion Esti* es el grado de comprensión que Theodorakis adquirió de lo que Elytis pretendía del poema. Elytis declaró al respecto que Mikis lo ayudó con sus canciones *Una simple golondrina*, *La sangre del amor* y *Abro la boca*, a ver el poema en una concepción más amplia y a ofrecérselo al pueblo para que lo cante y entienda, exteriorizando ese sentimiento de regocijo y nostalgia en el cual se plasman Grecia y sus valores independientes:

Sol de justicia y arrayán de gloria, no olvidéis mi país.
País de montañas que son nidos de águila, de volcanes y casas de un blanco enceguecedor.
¡Retiro del tiempo mis manos, que dominaban el trueno y llamo a mis antiguos amigos con amenazas y sangre!
Sol de justicia y arrayán de gloria, no olvidéis mi país.

Es necesario acotar que Odiseas Elytis no es una excepción en las letras neohelénicas.

Niko Kazantzakis, el autor de la novela *Alexis Zorba el griego* y Iorgos Seféris fueron también galardonados con el Premio Nobel de Literatura. O sea, tres poetas griegos exaltados internacionalmente con el Nobel en los últimos treinta años. Debemos mencionar también a Anguelos Sikelianós, Aristóteles Valioritis, Kostas Varnalis, Tasos Livaditis, Takis Sinópulos, Manos Elefteríu, Manolis Anagnostakis y muchos otros poetas y escritores helenos de singular poder creativo y prolítica producción.

Cabe destacar la notable simbiosis entre la poesía y la música en la Grecia actual. La consigna en el arte neohelénico, según Theodorakis, es la música al servicio de la poesía. Los compositores Iánis Markopulos y Manos Hadjidakis musicalizaron *Sol el primero* y *La Canción del Soldado* respectivamente, ambos poemas de Elytis.

Son muchas las traducciones realizadas por Elytis de obras extranjeras que vertió al griego. Entre ellas figuran el *Romancero Gitano* de Federico García Lorca, musicalizado por Theodorakis, y el *Círculo de Tiza Caucasiano* de Bertolt Brecht llevando al pentagrama por Hadjidakis.

En un reportaje reciente Elytis emitió la siguiente declaración que da una objetiva y realista visión de su obra toda:

"Muchas veces me han preguntado, y hasta acusado, de cómo puedo en una época tan oscura escribir una poesía luminosa como la que escribo. Mi respuesta es que cuando más oscura sea una época tanto más luminosa debe ser la poesía. Cada poema tiene que ser una gota de luz que cae en la oscuridad . . ."

EL GRANADO LOCO

Espíritu inquisidor matutino *a perdre haleine*

En estos blancos patios donde sopla el Noto
Silbando en arqueadas cámaras, dime: ¿es el granado loco
Que se agita en la luz distribuyendo su fructífera sonrisa

Con obstinación y susurros de viento; dime: es el granado loco
Que convulsiona el alba con follajes recién nacidos
Abriendo todos los colores en lo alto con estremecimiento de triunfo?

Cuando en los campos en que se despiertan las muchachas desnudas
Siegan con sus manos rubias los tréboles
Volviendo de los confines de sus sueños; dime: ¿es el granado loco
Que pone cándido en sus verdes cestos las luces
Que rebalsa de cantos sus nombres; dime:
¿Es el granado loco que combate en el nublamiento del mundo?

En el día que por sus celos se adorna con siete clases de alas
Fajando el sol eterno con miles de prismas
Enceguecedores; dime: ¿es el granado loco
Que arrebata unas crines con cien varazos en su carrera
Nunca triste, nunca rezongón; dime: ¿es el granado loco
Que grita la nueva esperanza que surge?

Dime: ¿es el granado loco que saluda a la distancia
Sacudiendo un pañuelo de hojas de fuego refrescante
Un mar parturiento con mil y un barcos
Con olas que mil y una vez se mueven y van
A playas inodoras; dime: ¿es el granado loco
Que chirría las velas a lo alto en el aire diáfano?

Muy alto con el albo racimo que se enciende y que está de fiesta
Arrogante, pleno de peligro; dime: ¿es el granado loco
Que rompe con su luz en el centro del mundo el mal tiempo del demonio

Que más allá hasta más allá extiende el azafranado cuello del día
El muy bordado por las canciones dispersas; dime: ¿es el granado loco
Que apresuradamente desabrocha las sedas del día?

En faldas del primero de abril y cigarras del quince de agosto
Dime: ¿éste que juega, éste que se exaspera, éste que seduce

Quitando del terror su mala y tenebrosa oscuridad
Derramando en los golfos del sol los pájaros embriagadores
Dime: éste que abre las alas en el seno de las cosas
En el seno de nuestros profundos sueños, es el granado loco?

(Traducción de Victoria Haeziguiorguiú)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

LAS COMPLICACIONES DE UN MONUMENTO NACIONAL

Desalojaron a los negros del Mediomundo
por la figurita repetida del derrumbe.

Dice la historia que el terreno fue comprado en una subasta pública
creo haber sentido por ahí que los negros también eran vendidos en subastas públicas
es un monumento nacional
me refiero al conventillo, no a las subastas públicas.

Tiene 54 habitaciones y cuatro baños
(yo me acuerdo que una vez que nos mamamos con el Quique hicimos pichí contra un monumento
los negros meaban todos los días en un monumento nacional . . .
lógico: los negros toman mucho vino)

Poco a poco se fue transformando en la cita obligada de todo itinerario turístico que buscara lo original y pintoresco, tenía los mismos ojos que el Sorocabana, la feria de Tristán Narvaja, la ciudad vieja, el palacio Salvo y los tangos de Gardel
. . . hermosos . . .
tristes y viejos . . .
hermosos
la belleza a través de la pobreza
MONTEVIDEO
QUE LINDO TE VEO.

Dijeron en la radio que el día anterior al desalojo los negros tocaron el tamboril
y eso que no era carnaval
luego se los llevaron
pero no a la Puerta de la Ciudadela
ni al monumento al gaucho
ni a la estatua de Artigas
ni a ningún otro monumento nacional
creo que perdieron estatus
ahora son sólo negros
debe ser por eso que se los llevaron en camiones
en qué otra cosa podría ser
en camiones
se los llevaron a un galpón abandonado donde antes fue una fábrica o algo así
es sabido por todo el mundo que los negros son todos muy feos y atorrantes
así que no sé pa' qué corno se los llevaron a una fábrica.

No les dejaron llevar los tamboriles.

Llovía.

Llovía sobre Montevideo
la mañana esa del desalojo
el día en que vinieron los camiones
por lo tanto es toda una
suerte que no le hayan dejado llevar los tamboriles, porque sinó se le podía haber mojado la lonja al monumento nacional.

Dicen que van a poner una vinería, un café concert
claro: en el conventillo
no va a ser en el monumento al gaucho.
Yo soy rubio y no se donde iré a bailar en carnaval
¿me cobrarán entrada en la fábrica?
quiero decir: en la estatua de Art-perdón
perdón:
digo en el Mediomundo.

¿Cómo será una fábrica con bailes de negros?
ah
me olvidaba:
no les dejaron llevar el monumento
digo el medio
quiero decir:
los tamboriles.
Ah . . . ¡Negros pícaros!
se querían quedar con el conventillo . . . eh?

Los negros son negros
Los negros
son un monumento nacional.

¿Cómo será la estatua del gaucho con una mínima consumición?
Ya sabe el mundo entero que los negros del conventillo vivían con una consumición mínima.

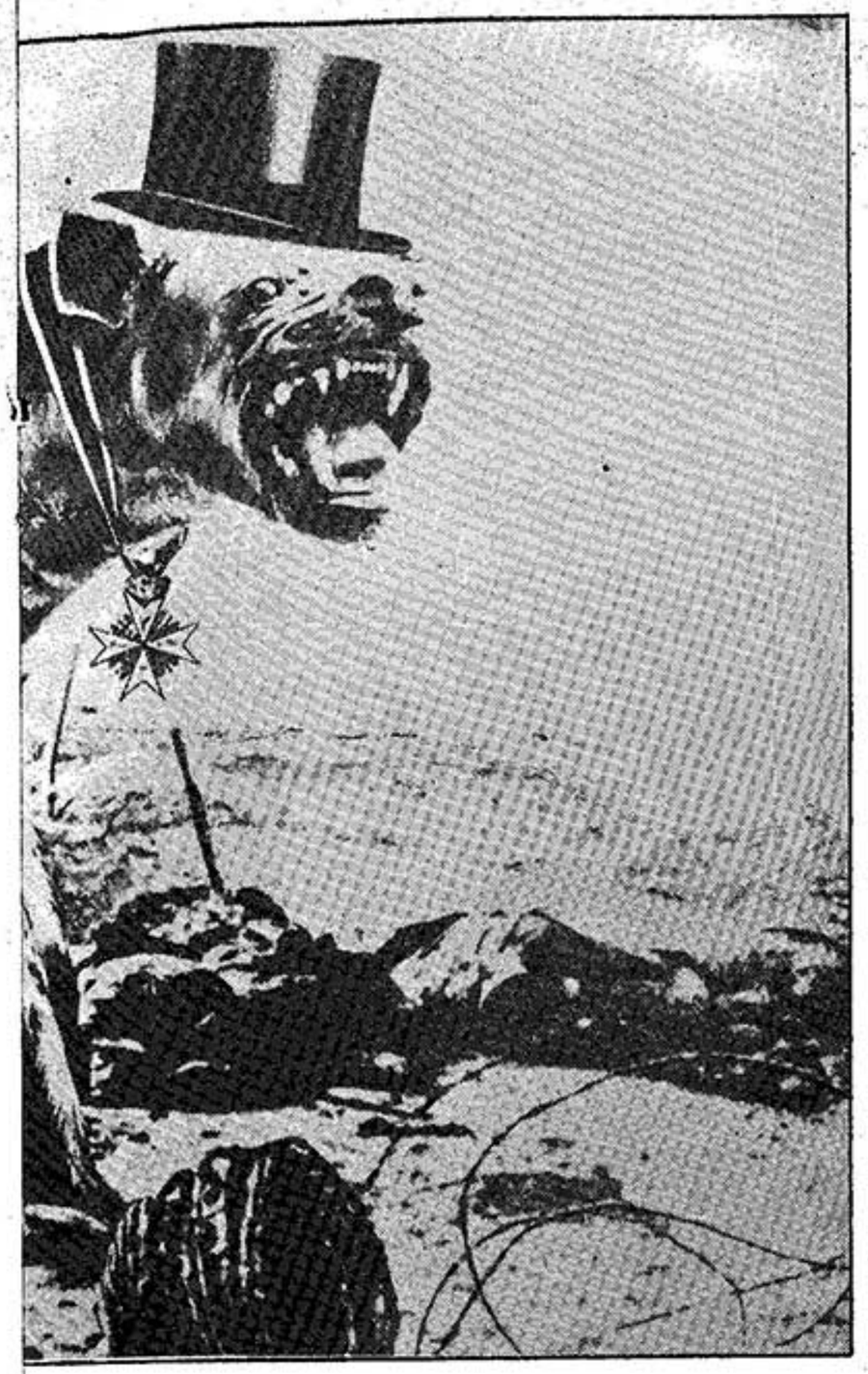
¿Quién desalojará
a las palomas de los monumentos
esas blancas
tan porfiadas
si se nos derrumba
el
i
c
e
o
l

Macachín
diciembre de 1978
(escuchando la radio)

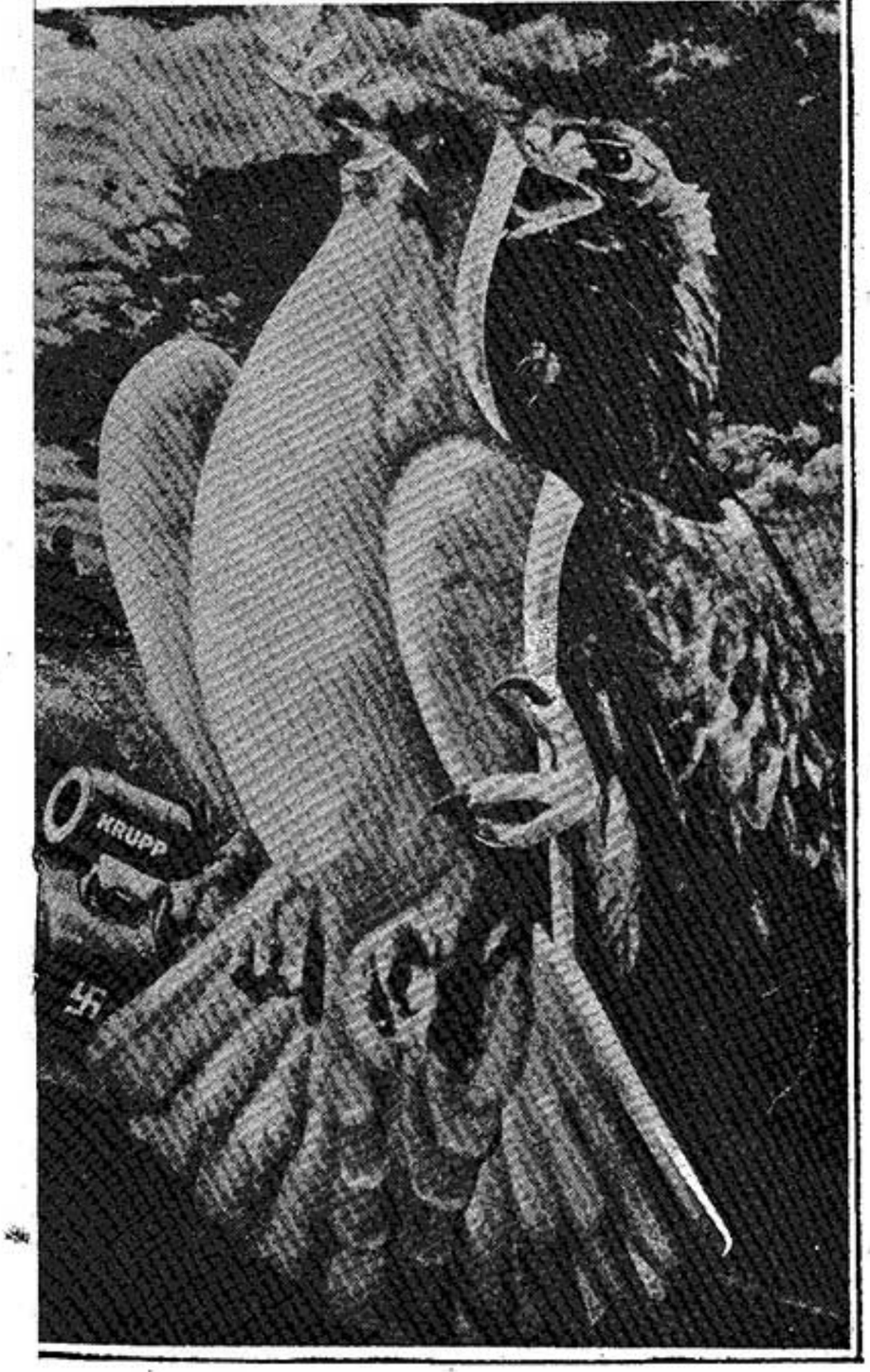
(Uruguayo; según la revista cultural *Aportes a nuestro tiempo* editada en el vecino país, "nace en Montevideo a mediados de la década del '50." Ha realizado recitales de sus poemas y participado en espectáculos de canto popular. Actualmente colabora con su poesía en la obra *Espantapájaros,* en el teatro "El tinglado" de la capital oriental.)

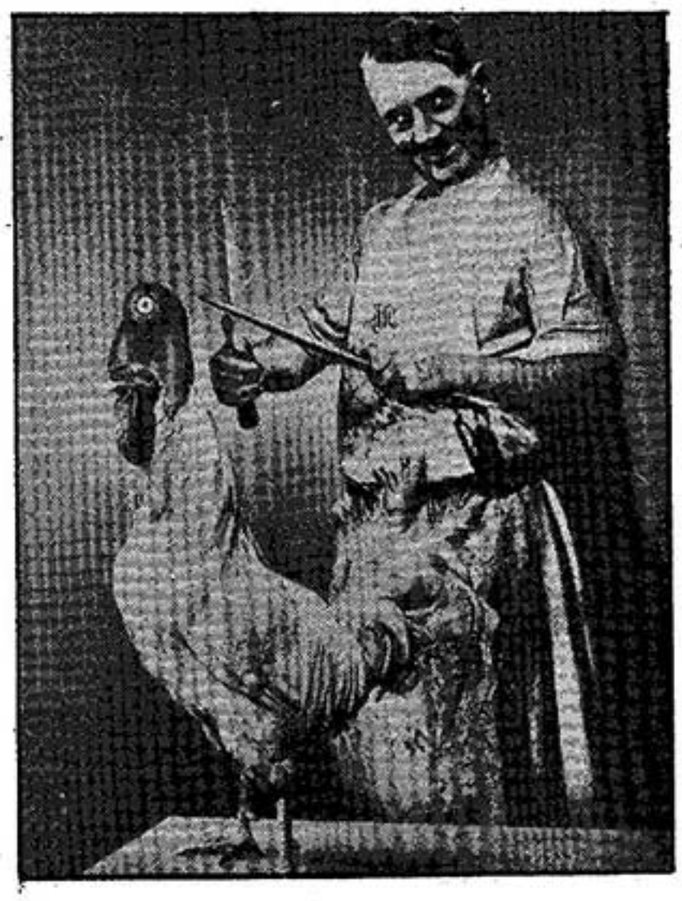
Posta Literaria - diciembre 1979 - RPI 1431756 - Marca Reg. 923708/4 - Director Jorge Brega

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Izquierda: *Sin palabras* (marzo 3 de 1937). Abajo: Izquierda: *La cruz de la muerte. Allí donde vean estos símbolos, recuerden: para nosotros es la sangre derramada de nuestros compañeros. Sus ojos destrozados claman: ¡de ellos nos deben vengar!* (agosto 3 de 1933). Derecha: *No tengas miedo, él es vegetariano* (mayo 7 de 1936).





Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

a una América romántica", fuera como fuere la policía se negó a registrar su nuevo nombre.

Al poco tiempo Hausmann editó con Franz Jung la revista *Die freie Strasse*, de neto corte anarquista, donde colaboró Baader.

Fue en 1917 que Huelsenbeck llegó con la proclama Dadá, logrando nuclear a los más activos artistas de vanguardia y de oposición.

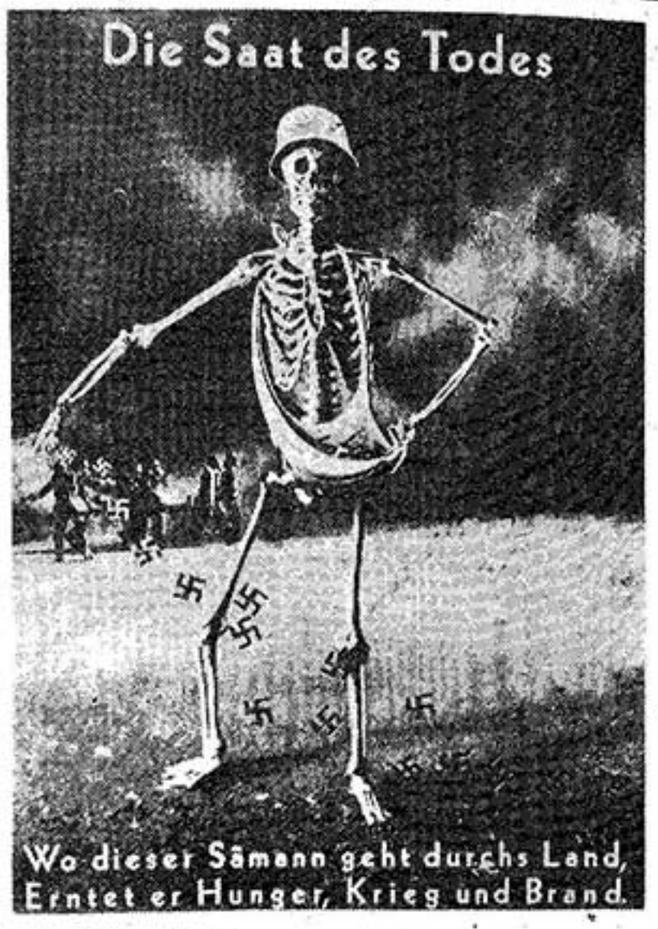
Dadá surge en los años extremadamente convulsionados de la Europa de la Primera Guerra Mundial, de la Revolución Bolchevique, de la insurrección espartaquista (Heartfield es despedido de la UFA —antes "Militarischen Bildstelle"— por su repudio al asesinato de Karl Liebknecht y Rosa Luxenburg y su incitación a la rebelión); y surge justamente en Suiza, país neutral donde iban y venían refugiados políticos (Lenin vivía en la misma cuadra en que bullía el "Cabaret Voltaire"), así como intelectuales y artistas que huían de los horrores de la guerra y buscaban, a través del caos al que sus propios espíritus no escapaban, un nuevo orden y un nuevo arte.

"No se hablaba de arte, sino de anti-arte, porque el arte 'comercial' había perdido todo interés para nosotros. Buscábamos un medio que volviera a convertir el arte en un instrumento significativo de la vida", dice Hans Richter de aquella época, y refiriéndose a sus camaradas de Berlín, Hausmann y Huelsenbeck: "Hay un punto en que los Dióscuros R.H. y R.H. estaban de acuerdo: Dadá era el anti-arte. En ese plano todos los demás compartían la misma opinión: George Grosz, los dos Herzfelde, Baader, Jung, Einstein, Mehering, etc. Aún cuando el contenido y el fin de su *anti* pudiera interpretarse diferentemente en cada caso, todos ellos eran anti-autoritarios."

En los pocos años que duró esta heterogénea cofradía (Richter asegura que en el 23 —año del primer y frustrado intento de Hitler de tomar el poder— Dadá Berlín se extinguió), pudo verse que esas diferencias de interpretación eran profundas, y a pesar de que todos los nombrados participaban de los escandalosos y agresivos actos Dadá en Berlín, Leipzig, Praga, etc., los representantes de la más pura línea *anti-todo* (quienes por su parte terminaron peleándose entre sí), avanzaban en dirección visiblemente distinta de la de Grosz y los hermanos Herzfelde, políticamente comprometidos desde tiempos pre-Dadá, quienes llegarían a tener una destacada militancia antinazi.

John Heartfield nació el 19 de mayo de 1891 en Berlín Schmargendorf; fue el primero de los cuatro hijos del escribano socialista Franz Herzfelde, de seudónimo Franz Held, que sufrió prisión por sus ideas, siéndole concedido el perdón en 1895, año en que toda la familia se trasladó a Weggis, Suiza, desde donde vuelven a emigrar en 1896 a Sigen, Salzburgo, en Austria. Al fallecer el padre en 1898, los cuatro niños son adoptados

Para la doctrina de la Iglesia estatal, la cruz no fue lo suficientemente pesada (junio 15 de 1933).



La siembra de la muerte. Donde esta semilla es arrojada sobre el país, se cosecha hambre, guerra y fuego (abril 14 de 1937).

por Igmaz y Klara Varnschein. En 1905, al terminar los estudios primarios, Heartfield se traslada con su hermano Wieland a Wiesbaden, donde ingresa como aprendiz en la biblioteca Heinrich Henpz. Allí conoce al pintor y dibujante Hermann Bouffier, quien será su maestro de 1907 a 1908, y en 1909 ingresa en la Academia de München, donde estudia artes plásticas hasta 1912. Al egresar se desempeña como operario gráfico en la imprenta de los hermanos Bauer de Mannheim, donde conoce a quien será su esposa, Lena. En 1913 viaja a Berlín para ingresar en el Instituto de Artes Gráficas de Charlottenburg y al año siguiente obtiene un Primer Premio en una exposición de artes gráficas en Köln. En 1915 cumple el servicio militar y en 1916 realiza sus primeros fotomontajes, que más tarde serían un arma tremenda para la propaganda contra la barbarie que inundó en sangre a toda Europa.

Reconoce Richter en su *Historia del dadaísmo:* "El *collage* hecho con papeles y trozos de tela pegados a un cuadro ya habían sido experimentados en Zurich. Pero la 'alienación' de la fotografía, que después de todo es básicamente un medio de representar objetos reales, fue la nueva dimensión de Berlín.(. . .) La situación que originó este uso nuevo de la fotografía era el producto de la lucha política y de una profunda necesidad de libertad."

Heartfield obtiene su "título" de fotomontador al colaborar en la sátira *Jedermann sein eigener Fussball* (Cada hombre es su propia pelota), que es inmediatamente prohibida. De ahí en más su actividad es ininterrumpida, realizando fotomontajes para las tapas de los libros de Upton Sinclair, John Dos Passos, Ilya Ehrenburg, Máximo Gorki, Vladimir Maiacovsky (150 millones), etc., publicados por la editorial Malik, fundada en 1917 y dirigida por su hermano. También participa en innumerables revistas rápidamente censuradas,entre las que se destacan *Die Rosa Brille* (Anteojos color rosa —o quizá Monóculo, ya que la portada era una tapa de inodoro—), *Die Pleite* (La bancarrota, 1920), *Der Gegner* (El adversario), *Die Pille* (La píldora), etc.

En 1924 escribe *Fotomontage zur Zeitgeschichte* (Fotomontajes de la era actual), y prepara su obra *Väter und Söhne* (Madres e hijos).

En 1929 compone fotomontajes para *Deutschland, Deutschland über alles* (Alemania, Alemania sobre todos), de Kurt Tucholsky.

En 1933, las S.A. toman su casa por asalto y debe huir a Praga. Allí muestra sus trabajos en las exposiciones Internacional de Caricaturas (1934), Internacional de Fotografía (1936), 50 Años de Manés (1937); a raíz de todas ellas se elevan numerosas protestas alemanas hasta que en 1938 debe emigrar a Inglaterra luego de que el gobierno checoslovaco le niega protección. Desde Londres sigue colaborando para diferentes publicaciones como *Freien Deutschen Kulturbunder* y *Buchgestaltung fur englische Verlage.*

En 1950 regresa a Alemania. En 1957 realiza una gira y exposiciones en China. En 1958 es condecorado por su lucha contra el fascismo.

En 1967 viaja a Londres para la organización de una muestra de su obra.

El 26 de abril de 1968, John Heartfield fallece en Berlín oriental.

Según su testamento, una copia de sus trabajos, celosamente guardada por su esposa, fue llevada a la Academia de Artistas de Berlín.

FUENTES

Wieland Herzfelde: *John Heartfield,* Vag Verlag der Kunt, Dresden, 1971.
Hans Richter: *Historia del dadaísmo,* Ediciones Nueva Visión, Bs. As., 1973.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

HISTORIA

LAS TIERRAS DEL INDIO

por Eugenio Gastiazoro

El reciente centenario de la Campaña del Desierto, festejado en numerosos actos oficiales, avivó la siempre presente polémica sobre el tema. También filmaron la película *De cara al cielo* y la serie televisiva *Fortín Quieto* que tomaron, en forma inusual en los últimos años del cine argentino, el tratamiento de ese hecho histórico. Respecto de esto, en particular acerca de la lucha con el indio y el problema derivado de la apropiación de la tierra, hemos solicitado la opinión del economista Eugenio Gastiazoro (*El problema agrario y sus soluciones*, Paidós, Bs. As., 1976; *Léxico de economía*, Centro Editor, Bs. As., 1978), quien nos cedió el siguiente anticipo de su libro sobre la historia económico-social argentina que tiene actualmente en preparación.

La lucha por la apropiación de la tierra en nuestro país, hasta casi los finales del siglo pasado, estuvo signada por la lucha contra el aborigen, que defendía su primitiva posesión con ardor y fiereza inigualable, particularmente en la extensa región pampeana.

Hacia 1810, los habitantes de las pampas eran dueños absolutos de los campos que se extienden hacia el sur y el oeste del río Salado[1]. Los indios designados en ese entonces como pampas cubrían el sudoeste de Buenos Aires y parte de la pampa central hacia el río Colorado al sur, mientras que los ranqueles se extendían hacia el oeste llegando al sur de Santa Fe, Córdoba y San Luis.

Si bien nómades, estos aborígenes eran industriosos, llegando incluso a tejer sus prendas de vestir. Tenían un intenso tráfico con sus hermanos chilenos, iniciado antes de la llegada de los españoles. Con el tiempo, al disponer del caballo habían avanzado en el dominio efectivo de su territorio, así como en sus industrias y relaciones comerciales.

"Los indios pampas, hasta 1820, realizaban un comercio muy activo con Buenos Aires, trayendo a esta ciudad los productos de su industria. Lazos, riendas, maneas, bozales, estribos, cinchas, látigos y boleadoras; que trabajaban no sólo a perfección, sino también con arte, de tal suerte que tenían mucha aceptación. Igualmente eran hábiles en la fabricación de ponchos de lana, de trama tan tupida que el agua no filtraba y además sabían darle firmeza y vistosos colores. Tenían también mantas de pieles de nutria, yaguané, guanaco y zorro. Nunca faltaba en el intercambio, el artículo primo de la pampa: plumas de avestruz.

"El comercio de dichos productos no era por venta, sino por trueque o permuta; recibían en cambio yerba, azúcar, pasas de uva, dulces, tabaco, aguardiente, cuchillos, dagas, harina y bayeta[1]".

A esta situación se había llegado por el entendimiento con los indios pampas que procuraron los primeros gobiernos patrios, tratando de cubrirse las espaldas en la guerra contra los españoles, lo cual llegó a concretarse en tratados formales por los que se respetaba la soberanía de las *"Naciones Pampa y Ranqueles"*, a la vez que éstas se comprometían a impedir el ingreso de los maturrangos por el sur de Chile, como lo muestra el tramitado por Feliciano Chiclana en 1819[1].

Sin embargo, pronto habría de desatarse nuevamente la guerra, pues el aumento de la población blanca y fundamentalmente el interés expansivo de los grandes terratenientes ganaderos hacía imposible el *status quo*.

Existía el caso de grandes terratenientes, como los Ramos Mejía, que habían logrado acuerdos pacíficos para instalarse a la otra vera del Salado y habían incorporado indios a sus estancias como peones; pero en general los pampas no admitían siquiera este tipo de expansión. No querían resignarse a perder sus tierras y se mantenían preparados para la guerra pues, para decirlo en las palabras del cacique Avouné a Pedro Andrés García, *"ellos habían conocido que jamás podrían vivir tranquilos, porque eran poseedores de un país que la ambición había de suscitar pretextos para arrancárselos"*.

El problema ya se venía planteando desde principios del siglo XVIII, con el proceso de formación de las estancias y el agotamiento del ganado cimarrón. Al aumentar los rodeos, el cristiano avanzaba ocupando el desierto, desapareciendo el vacuno salvaje. Al no quedarles otra alternativa de vida en libertad, los indios se vieron precisados a apoderarse de los ganados de las estancias, para cubrir las necesidades y mantener su comercio con el sur de Chile.

Esto llevó a una guerra continua, que las autoridades españolas trataron de resolver con el sistema de los fortines y guardias de frontera y no a través de la colonización, como ocurrió en el oeste norteamericano. El sistema, que fue mantenido en su esencia por todos los gobiernos argentinos posteriores, era el propio de la aristocracia terrateniente en formación, cuya ineficacia ya había señalado Félix de Azara:

"la defensa de la campaña no debe residir, ni está en la construcción de fuertes que los indios nunca atacan ni poseen medios para hacerlo; sino en transformar los fuertes en pueblos y los soldados en pobladores; pobladores útiles, para lo cual debe de repartírseles tierras, facilitarles préstamos para edificar; atrayendo a los paisanos con iguales beneficios, de tal suerte que en poco tiempo se tendrían media docena de villas que defenderían mejor la campaña, que el actual sistema, ruinoso y deficiente"[1].

Si bien la preocupación de Azara era también la expansión de la frontera en desmedro de los territorios del indio, lo que él proponía era un camino diferente al que se impondría en la Argentina por el predominio de la aristocracia terrateniente.

En lo inmediato podía parecer más llevadero para los indígenas, como ocurrió durante Rosas, cuando lograron ciertas consideraciones (aunque a costa de perder nuevas tierras y aceptar sus leyes), pero a la larga su destino sería el aislamiento, muerte y expulsión en beneficio del avance del latifundio.

Entretanto, no habría colonización y el destino del gaucho sería pasar miserias y opresión en los fortines, el arbitrio, igual que los indios que intentaban comerciar o mantener relaciones pacíficas con los cristianos, de los *comandantes de frontera*. Estos, muchas veces convertían a los milicos en sus verdaderos siervos, para la cuida y expansión de sus rebaños e incluso la realización de ciertos cultivos en su beneficio.

Larga resultaría la lista de agravios y usurpaciones padecidas por el indio y de las incursiones realizadas por el huinca para desmantelarlos, apropiándose de sus mujeres y niños que eran entregados o vendidos para el servicio de las clases altas del campo y de la ciudad.

Cuanto más dura la agresión, mayor

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

fue la resistencia del indio que volvió una y otra vez a sus tierras, apoderándose de los ganados e incluso de los cristianos. Como había aprendido de éstos, también aplicaría a su servicio a los cautivos, aunque a veces dispensándoles un mejor trato. Esto explica porqué muchos gauchos prefirieron la vida de las tolderías a la de los fortines, cuando ésta era la única opción que les dejaba el arbitrio de los jueces de paz y comandantes de campaña.

En permanente pie de guerra, y hasta la década del setenta, los pampas lograron mantener su independencia, defendiendo palmo a palmo sus tierras y su libertad. El punto mayor de su gloria lo alcanzaron bajo la dirección de Calfucurá, quien, además de su reconocida aptitud militar demostró una gran capacidad política, aprovechando en favor de su propia Confederación las contradicciones entre Buenos Aires y el interior, en particular después de Caseros.

Le sucedió su hijo Namuncurá, quien luego de años de heroica resistencia, arrojado ya a los bordes de la cordillera, terminó rindiéndose en 1885, a fin de salvar los restos de sus guerreros y familiares.

El drama no terminó ahí, pues si bien el gobierno nacional le acordó, entre otras cosas, una porción de tierra para que viviera él y su gente, como había ocurrido antes con Catriel y otras tribus, también como en esos casos terminaría siendo despojado incluso de esas tierras cuando llegó la "civilización" a Río Negro.

"Y el indio que otrora había obligado a los gobernantes a negociar de potencia a potencia, el que había sido embajador del desierto ante Urquiza, y habíase carteado con ministros y generales; en una palabra, Manuel Namuncurá, General en Jefe de las tribus de los Pampas, *como en aquel entonces se titulaba, era desalojado del pedazo de tierra, donde vivía añorando su antiguo poder"*[1].

Hacia 1880 el *Rémington* y los ejércitos de línea habían cumplido con la tarea de práctico aniquilamiento de las gloriosas tribus pampas, pero ni siquiera en beneficio de una verdadera colonización sino de los grandes terratenientes y especuladores de tierras.

Respecto de esta cuestión del exterminio del indio, y de la reducción de los pocos restantes a tierras marginales, no se puede decir que haya habido mayores diferencias entre lo ocurrido en nuestras pampas y en los Estados Unidos. Lo que sí varió, evidentemente, fue el objetivo. Esto, de fondo, expresaba la diferencia de objetivos de las clases hegemónicas en cada uno de los procesos.

Jacinto Oddone, aunque sin desentrañar los intereses de clase que se expresaban tras esas políticas diferentes —que explican el porqué de las mismas— plantea la comparación entre Estados Unidos y Argentina de la siguiente manera:

"Llegaron del norte de Europa los colonos dispuestos a colonizar. En largas y dolorosas caravanas se internaron hacia el oeste, sufriendo toda clase de penurias y contratiempos y teniendo que hacer frente a los asaltos a que con frecuencia se veían abocados por parte de los pieles rojas, que no se avenían a permitir que en aquellos áridos campos entrara de repente la civilización y el trabajo fecundo. Pero avanzaron los colonos a pesar de todo. Y se instalaron en los campos conquistados a fuerza de sacrificios y a costa de su vida. Y triunfaron. Y los Estados Unidos son hoy un país poblado por ciento veinte millones de habitantes.

"Aquí se procedió de manera muy distinta y en forma singular. A medida que el ejército tomaba la tierra al indio, inmediatamente pasaba a manos de particulares, que la acaparaban no para trabajarla, sino especular con ella sin ningún provecho para la colectividad. Y casos hubo en que la tierra fue vendida sin ton ni son antes de que se la conquistara: 'a medida que se fuera conquistando'"[2].

La última afirmación se refiere al "sistema" utilizado por Roca, todavía bajo la presidencia de Avellaneda, que dio lugar a una nueva gran especulación de tierras en la que se sustentó el auge de la década del ochenta. Esto hacía que el país siguiera "sin tierra para los inmigrantes" y que siendo a la vez fácil (para los grandes terratenientes y especuladores) comprar grandes extensiones, fuera, *"casi imposible comprar cuatro o cinco hectáreas"*[3].

También se reiteró aquí el sistema de los premios militares, típicamente feudal,

PINTURA ARGENTINA

Galería de Arte
EL GRECO

GEG

TUCUMAN 2125 - 1050 BUENOS AIRES
ARGENTINA

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ilustró Gustavo Dall'Occhio

por el que se otorgaron grandes extensiones a los jefes y reducidas a los subordinados y soldados. Estos fueron despojados en poco tiempo de sus títulos, a precios de liquidación. Lo que llevó al comandante Prado a decir:

"*¡Pobres y buenos milicos! Habían conquistado veinte mil leguas de territorio, y más tarde, cuando esa inmensa riqueza hubo pasado a manos del especulador que la adquirió sin mayor esfuerzo ni trabajo, muchos de ellos no hallaron —siquiera en el estercolero del hospital— rincón mezquino en qué exhalar el último aliento de una vida de heroismo, de abnegación y de verdadero patriotismo*"[4].

En este período lo fundamental es que "*subsiste la estructura de tipo feudal que caracterizó a nuestra sociedad desde sus orígenes*"[5]. Esto va a implicar necesariamente la exclusión de las masas nativas al acceso de la propiedad de la tierra, cuestión que también se refleja en la multiplicación de las leyes sobre "vagos y malentretenidos" y el creciente rigor de los jueces de paz. Todo ello en función de asegurar su sumisión servil a los grandes estancieros y de proveer de tropas a los ejércitos de línea y a las guardias de frontera, para la protección de la ganadería frente a los ataques del indio.

Como esto se da en el marco de una aguda lucha entre las fuerzas partidarias del mantenimiento de las relaciones feudales y las que empujan por un avance del capitalismo, que sin poder hacer pie en el campo se concentran fundamentalmente en los centros urbanos, también en esta época tendrán lugar las más acerbas críticas al sistema dominante en relación con la condición social del gaucho, como lo registra Rodríguez Molas en su enjundiosa obra[5]. Incluso de esta época es una de las principales obras de nuestra literatura, el *Martín Fierro*, que aunque condicionada por una visión idealizada del pasado, debe su gran difusión y arraigo en las masas populares al hecho de tomar precisamente este tema y realizar una crítica de la condición social a que el gaucho era sometido en función del mantenimiento y expansión de la gran propiedad territorial.

En estas condiciones tampoco el inmigrante iba a poder acceder a la tierra, como se había intentado en las primeras colonias posteriores a Caseros, y la revolución agrícola se haría destruyendo "*el sistema de colonización y al pequeño agricultor independiente*"[6].

La propia ley Avellaneda de 1876, tan alabada por quienes se entusiasman con las "buenas intenciones" de los sectores "progresistas" de nuestra oligarquía, no iba a ser ajena a la consolidación del latifundio en nuestro país en esos años.

La sanción de la condición del inmigrante sin tierras y particularmente de la entrega de grandes extensiones a manos privadas para su "colonización", sin asegurársela a quienes quisieran trabajarla en cantidades y condiciones accesibles, e impidiendo su posterior acaparamiento por los terratenientes y especuladores, no harían de ella sino un nuevo instrumento por el que siguió avanzando el latifundio. Las masas nativas e incluso los inmigrantes se convirtieron así en sus peones o, en el mejor de los casos, en sus aparceros. El latifundio heredado de la colonia y ampliado ahora enormemente con la conquista del desierto por los grandes terratenientes y especuladores, llevará a la Argentina a convertirse en una "*triste suerte de Irlanda americana*", al decir de Latzina en 1895, conformándose así una población agraria "*de unos cuantos centenares de poderosos propietarios de tierras y de una manada de ilotas, los arrendatarios y peones de éstos*[3]".

BIBLIOGRAFIA

1 Muñiz, Rómulo, *Los indios pampas,* Bragado, Bs. As., 1966. (Págs. 107, 35, 59 y 219).

2 Oddone, Jacinto, *La burguesía terrateniente argentina,* Libera, Bs. As., 1975. (Págs. 139-140).

3 Ortiz, Ricardo M., *El pensamiento económico de Echeverría,* Raigal, Bs. As., 1953. (Pág. 67).

4 Prado, Comandante, *La guerra al malón,* Eudeba, Bs. As., 1972. (Pág. 127).

5 Rodríguez Molas, Ricardo E., *Historia social del gaucho,* Marú, Bs. As., 1966. (Pág. 270).

6 Scobie, James R., *Revolución en las pampas. Historia social del trigo argentino,* Solar, Bs. As., 1968. (Pág. 53).

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

DANZA

El C.A.D. y el Encuentro Latinoamericano de Coreógrafos

Foto Norberto Lavecchia.

reportaje de Cristina Quintana

Juan Falzone, secretario general del Consejo Argentino de la Danza (C.A.D.), bailarín y coreógrafo de larga trayectoria, se ha destacado por organizar en el Centro Cultural Gral. San Martín los ciclos de Expo Danza y Danza Confrontación (1970). El éxito logrado en esos ciclos impulsa al señor Freixas a apoyar el proyecto de creación de una escuela de danzas modernas, música y canto. A poco de funcionar, la escuela incorporó materias de teatro, foniatría y coreografía. Para la cantidad de alumnos (más de 80 bailarines), el espacio de que disponía la escuela era pequeño, de modo que se la trasladó al Teatro San Martín, cuyo director era el señor Ponferrada. Se trabajó en forma continuada hasta que el nuevo director del Teatro, señor Ariel Keller, consideró que la actividad de la escuela era ajena a la finalidad de existencia del Teatro, que era la de montar representaciones teatrales. Como el proyecto de la escuela no había sido aún aprobado por decreto del Consejo Deliberante ni tampoco por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad, no hubo lugar a apelación alguna. Así terminó el proyecto escuela, como anteriormente le sucediera a Oscar Araiz.

Hoy Juan Falzone se encuentra dirigiendo un nuevo proyecto de importancia para la danza argentina, acerca del cual le preguntamos:

¿Qué es el CAD?

El Consejo Argentino de la Danza es un organismo no gubernamental dependiente del Consejo Internacional de la Danza, organismo no gubernamental de la UNESCO.

¿Por qué se ha creado el CAD?

Por la necesidad de agrupar a la gente de la danza, organizarla y tener un movimiento propio. Estos son los objetivos, aún no totalmente claros del CAD, ya que todo se va definiendo a medida que se afianza su funcionamiento.

¿Quiénes dirigen el CAD?

El Consejo Internacional está dirigido por Bengt Hager, un filántropo dueño del museo de arte de Estocolmo. El CAD está dirigido por la señora Angela Ruanover, Arlet Bonn, Dora Kriner, Renate Schotelius, son miembros del Consejo Internacional y a la vez representantes del CAD ante él.

¿Cuándo se creó el CAD y qué actividades desarrolló?

Comenzamos a funcionar el 2 de setiembre de este año y nuestra organización no tiene todavía una estructura fija, aunque tenemos el proyecto de formar una dirección federalista con un representante por cada provincia, además de un representante por cada 20 socios. Las actividades que hemos desarrollado fueron la mesa redonda con Maurice Bejart, el Encuentro Latinoamericano de Coreógrafos, el Festival de la Danza Filmada en Mar del Plata, Resistencia y Santa Fé; también un ciclo de cine en el Instituto Religioso, intercambios con Montevideo y ciclos de danzas en Pte. Alvear y en Resistencia.

¿Cuál es el criterio de selección de las obras que presenta el CAD?

Se presentan todo tipo de técnicas y grupos de diferentes niveles.

¿A qué conclusiones llegó el 1er. Encuentro Latinoamericano de Coreógrafos?

Considerando que la formación del coreógrafo y perfeccionamiento de sus técnicas, no se realiza en forma coherente y permanente por institutos públicos o privados de educación, el Encuentro decidió entre otras cuestiones:

Pedir al CAD que realice las gestiones necesarias ante las autoridades nacionales para que se reimplante en la Escuela Nacional de Danzas el Seminario de Perfeccionamiento con un taller de experimentación coreográfica.

Crear un grupo de danza, dependiente del CAD, que sirva para la experimentación en el montaje y reposición de obras coreográficas, integrando los equipos de trabajo con coreógrafos, escenógrafos, músicos, cortometrajistas, técnicos de televisión, etc. A este grupo de trabajo tendrán especial acceso los coreógrafos del interior a fin de que puedan representar sus obras en la Capital solicitándose la colaboración de las distintas Casas de Provincias, para la designación de los representantes provinciales.

Que el CAD solicite a la UNESCO la constitución de becas, cursos de perfeccionamiento tanto en el país como en el exterior, como así también la realización de intercambios becarios con profesionales del exterior, con temas específicos de coreografía en todas sus ramas.

Efectuar un convenio con la Dirección Nacional de Enseñanza Artística para que las escuelas que esa repartición mantiene en el interior del país puedan ser utilizadas como sede de recepción y difusión del material fílmico, fotográfico o informativo sobre coreografía argentina.

Teniendo en cuenta la importancia fundamental que para la sociedad contemporánea tienen las danzas folklóricas como expresión de la raíz tradicional de la cultura nacional y ante la pérdida irrecuperable de esos valores por la falta de investigaciones serias y permanentes que documenten y registren esas danzas para su posterior estudio, decidió que el CAD organice un relevamiento a nivel nacional de las danzas tradicionales, vigentes o históricas, estructurando los equipos de investigación de modo que la misma tenga carácter integral, es decir que se registren coreografías, atuendos, simbologías, variantes regionales, circunstancias o festividades en las que se practiquen esas danzas, etc.

De acuerdo a estos fundamentos y en atención a las decisiones de la Primera Conferencia Internacional de Coreógrafos (Nueva York, 1978) en lo que respecta a los estudios sobre danza y educación, resolvió pedir al CAD que planifique y organice la realización de coloquios, comisiones, grupos de trabajo, paneles, etc., con el determinado objetivo de estudiar los problemas y posibilidades de la danza en el ámbito educativo, y que tales trabajos sirvan de antecedente para el temario de la próxima Asamblea Internacional de Coreógrafos, y que, a fin de lograr una experiencia concreta a nivel general, unifique los esfuerzos con otras personas o instituciones afines para lograr la implantación de la enseñanza de la danza (folklórica, moderna, etc.) en la escuela primaria argentina.

Considerando las dificultades con las que se encuentran los coreógrafos en actividad profesional, en lo que hace a la defensa de sus derechos autorales y la jerarquización de su tarea, decidió iniciar las gestiones pertinentes por intermedio del CAD ante ARGENTORES, SADAIC, o los organismos estatales relacionados con el tema, tendientes a lograr un reconocimiento efectivo de la labor del coreógrafo, en lo que hace a una remuneración digna y a una real protección del derecho de propiedad intelectual; así también realizar presentaciones ante los organismos correspondientes, a fin de informar y dejar claramente determinadas las expectativas y necesidades de los autores coreográficos dentro de la actividad artística profesional.

Se decidió también que el CAD, en colaboración con la UNESCO, realice un concurso anual en el que se premie la mejor obra coreográfica en cada una de sus especialidades (clásico, contemporáneo y folklore).

De este Primer Encuentro de Coreógrafos Latinoamericanos (Buenos Aires, 6 y 7 de setiembre de 1979), surgió una Comisión Permanente de Coreógrafos presidida por Paulina Ossona, Secretaria general: Azucena Morelli de Delfino, Relator general: Dr. Américo Fojo, Delegados nacionales: Elio Torres (Zona Cuyo), Elba Castria (Zona Noroeste), Laura de Aira (Zona litoral), Enrique Lucero (Zona Sur) y Martha Lozano (Zona Central). Delegados extranjeros: Julia Gade (R.O. del Uruuay) y Alfonso Rivera Flores (Perú).

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CARLOS KRAVETZ

Consuegras, carbonilla.

Mujer sentada, carbonilla.

Paseo

"Me preocupa mostrar, aunque sea parcialmente, la realidad que me circunda, las cosas que me pasan a mí y a otros. Viajo en colectivo, entro en un bar, trabajo o camino y veo gente. Buenos Aires es un marco de fondo, pero que condiciona: la gente expresa de alguna manera la presión a que la somete la vida en nuestra ciudad. Eso se percibe en cada gesto si observamos con atención.

"Me preocupa también el paso del tiempo, modificándonos y exagerando nuestros valores o defectos. Y me preocupan la locura y ese espacio sutil entre ella y aquello considerado normal.

"Quiero mostrar eso sin 'lavar' mi obra, expresando plásticamente toda la belleza contenida en la fealdad, la vejez o la locura, que no es justamente la belleza clásica.

"Me interesa mostrar una parte de la realidad: dar mi aporte para que el arte esté menos separado de la vida: no me interesa para nada un arte de especulación metafísica, sino de una reflexión sobre lo cotidiano que permita que nos reconozcamos en él; un arte que no se disocie devolviendo imágenes que no nos pertenecen. Con esto no pretendo despreciar búsquedas o vanguardias, al contrario. Pero entiendo que la búsqueda debe integrar, en un lenguaje nuevo y a través de la interpretación del artista, todas esas imágenes que mencioné antes,que son nuestras. Un caso interesante en esa dirección es el trabajo de los músicos que profundizan a partir del tango, creando un sonido nuevo, el de Buenos Aires de esta época.

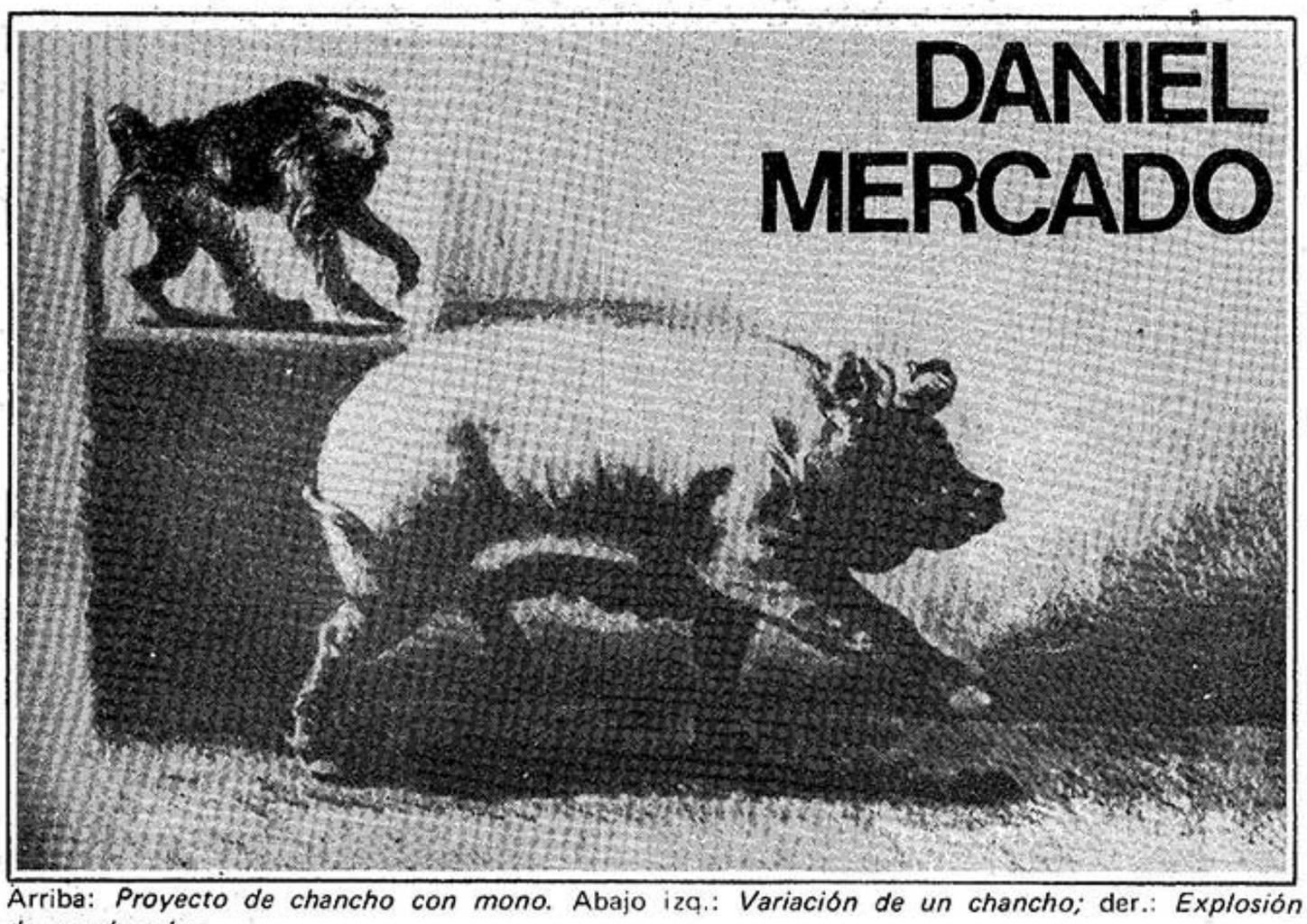
"Lamentablemente, al menos en nuestra ciudad, es bastante difícil para un plástico compartir con otros artistas una búsqueda semejante. En el caso de los plásticos de mi generación, la desunión (por diversos motivos: falta de tiempo, de lugares que naturalmente nos agrupen, la escasa difusión) es un factor que atenta contra nuestro desarrollo: yo pinto en mi taller, e ignoro búsquedas similares de otros artistas. Por lo tanto no nos enriquecemos mutuamente en nuestra tarea. Eso hace que, prácticamente, la única forma de contacto sean las exposiciones. Pero la forma de difusión de la obra de arte tampoco colabora: cada muestra cuesta mucho esfuerzo, y el público es reducido.

"Si quiero un arte que nos permita reconocernos e integrarnos culturalmente, por supuesto no me interesa ese aislamiento de los artistas y del público."

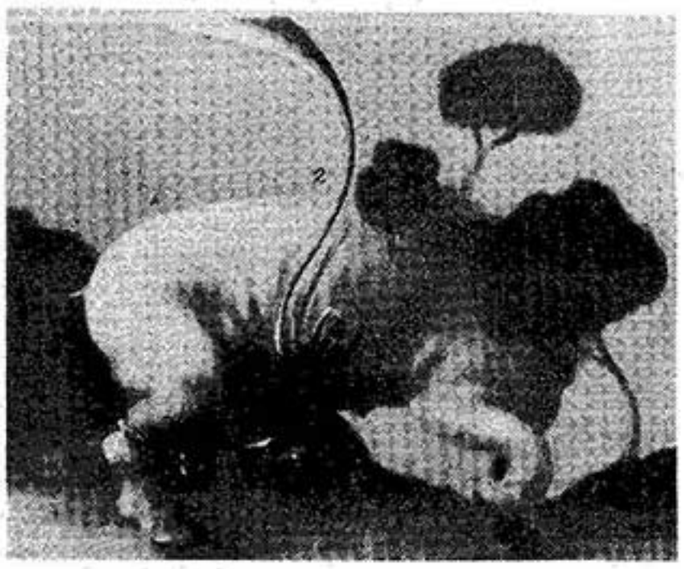
Carlos Alberto Kravetz nació en Buenos Aires en 1951. Cursó estudios de bellas artes en el país y en el exterior. Desde 1973 ha participado en numerosas muestras colectivas como el "III Salón de Obreros y Estudiantes" Bs. As. 1975, "Salón de Otoño de la SAAP" 1976, "Salón del Poema Ilustrado" del Ateneo Popular de la Boca 1978 (donde obtuvo "Mención Ilustración Destacada" de un poema de Victoria Sus), "Foresta II" en la Sociedad Rural Argentina 1979, etc. Recientemente ha realizado su primera muestra individual en la galería Raquel Real de la ciudad de Rosario. También se desempeñó como escenógrafo y diseñador de vestuario teatral en las obras: "Escorial" de M. de Ghelderode, puesta de Mario Kotliar para The Kav Group, Jerusalén, Israel, 1973. "Alicia en el país de las maravillas", de L. Carroll, puesta de Peter Siefert para el Tübinger Zimmertheatre, Tübingen, Alemania, 1974. "Rey Lear" de W. Shakespeare, puesta de N. Depaoli y D. del Sel, para el Grupo Aleph, Teatro Eckos, Buenos Aires, 1979.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

DANIEL MERCADO



Arriba: *Proyecto de chancho con mono.* Abajo izq.: *Variación de un chancho;* der.: *Explosión de un chancho.*



Nudos: ¿Por qué la imagen del cerdo, predomina en la temática de tu obra?

Mercado: El hombre común, el hombre de pueblo, utiliza la comparación con los animales para satirizar o ironizar la conducta de sus semejantes, de ahí que es tan común escuchar que al torpe y atropellado le llamen caballo, al gracioso mono, al astuto zorro, etc. Por eso quise mostrar esa parte de nuestra sociedad, que no produce nada y que vive del ocio y del consumo (los chanchos se la pasan comiendo y echados). Además, como dice el refrán, "la culpa no es del chancho, sino del que le da de comer", por eso muchas veces los pinto atados o ligados a quien les da de comer: el mismo que pretende convertirnos en chanchos limpios y obedientes.

Nudos: ¿Sentís identificada tu obra con alguna tendencia o escuela determinada?

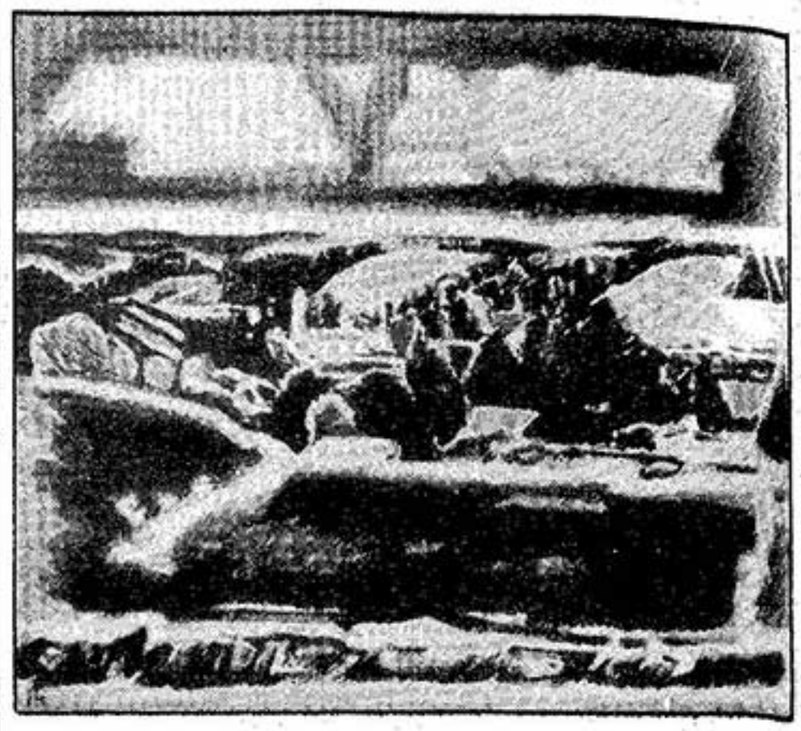
Mercado: Quizás lo está, pero no en forma consciente. Trato de que la manera de expresarme tenga relación y esté en función de lo que quiero decir en mis trabajos, de ahí que siempre apele al realismo o a imágenes que se desprenden del mundo exterior; por ejemplo, tengo una serie de estudios al lápiz (a la que pertenece "El hombre del paquete") donde tomé de la realidad lo fugaz de ciertos gestos que a veces pasan desapercibidos al ojo del espectador, pero que pueden estar cargados de intenciones.

Nudos: ¿Has podido vender bien tu producción?

Mercado: En realidad no. El momento actual es muy duro para los plásticos jóvenes; hoy más que nunca, el que compra lo hace para invertir, entonces compra la obra de los fallecidos cotizados o de los super consagrados. Si uno pretende vivir de la pintura, a menudo debe malvender a precios que apenas justifican la reposición de materiales y el tiempo empleado. Por supuesto que si esto se sigue agravando solamente producirán arte aquellos que pintan "margaritas" para que se alimenten los chanchos.

Daniel Mercado nació en Buenos Aires el 27 de marzo de 1956, estudió en la escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano y realizó cursos de perfeccionamiento en MEEBA. Desde el año 1973 participa en exposiciones colectivas y salones: Salón Municipal Manuel Belgrano (1973); Salón Nacional de Dibujo; Salón MEEBA Museo Sívori, Premio Marcelo de Ridder (1974); Salón Municipal Manuel Belgrano, Salón Artes Plásticas de Campana, Salón Nacional de Pintura (1975); Premio Marcelo de Ridder, Exposición de Homenaje al Dibujo Argentino Fundación Lorenzutti (1978); Premio Galería Praxis, Salón Cerealista de Artes Plásticas; Salón Encotel; Exposición individual Galería "C" Hotel Libertador (1979).

JUAN DOFFO



¿Por qué la temática de tu pintura no incluye la figura humana?

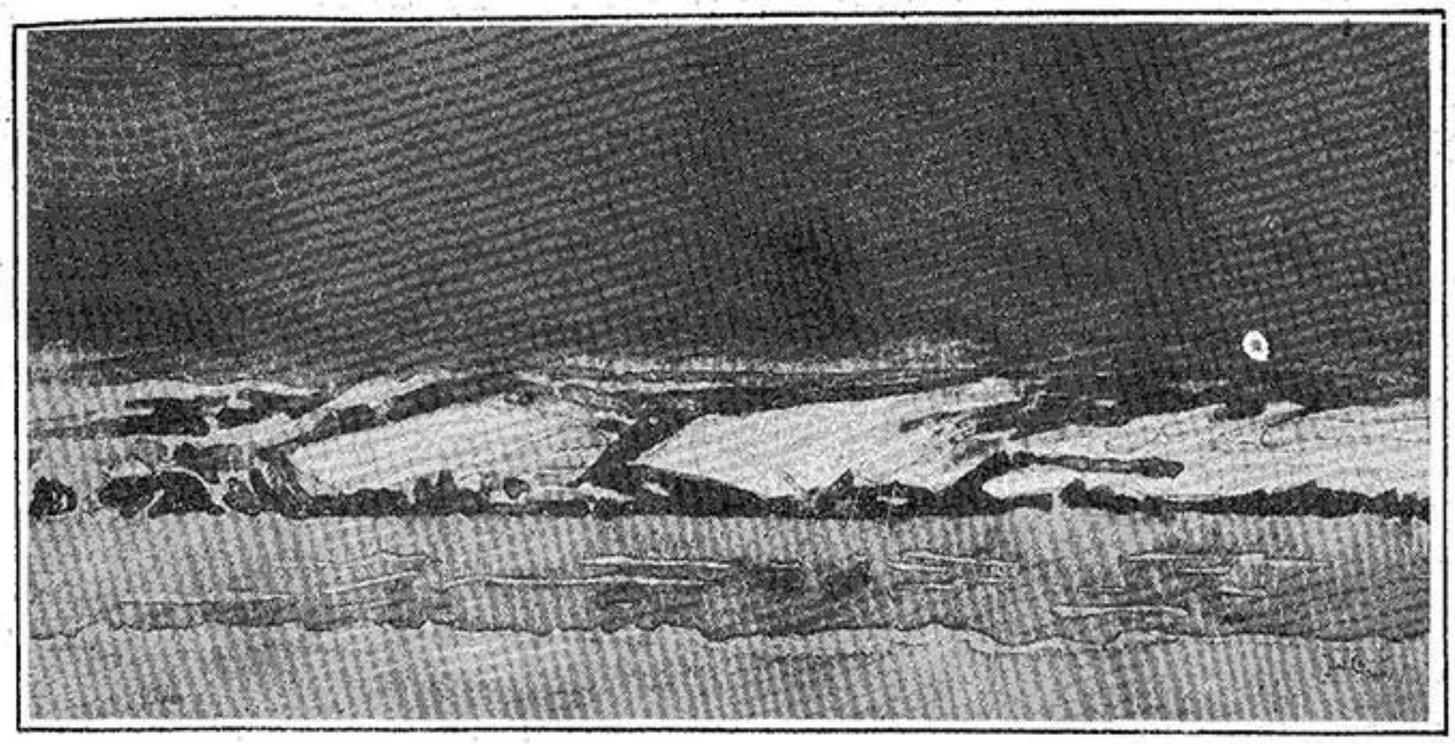
Alguien me señaló alguna vez que en mis paisajes había una cierta soledad, y tal vez esto tenga que ver con el hombre de la llanura, de la pampa. Atahualpa Yupanqui hace la distinción entre el hombre de la puna, para quien la constante presencia de los cerros le impide ver el horizonte, y el hombre de la pampa, quien vive en la inconmensurabilidad de lo horizontal. Por eso, tal vez este último siempre se sienta más solitario. Creo que a través de mi amor por el paisaje vivido y pintado puedo entender un poco más al hombre, nuestra esencia. Estudiando el paisaje descubrí que todo en él tiene las mismas tensiones y fuerzas de crecimiento que el hombre. En resumen, no represento la figura humana en esta etapa de mi evolución, pero obviamente al pintar su habitat, está presente mi intención hacia ella; especialmente en estos momentos en que la civilización de occidente, a diferencia de oriente, no trata de amar sino de someter y modificar a la naturaleza. De ahí que pese a que mi intención, por ahora, es eminentemente plástica, no descarto que mi pintura pueda tender en el futuro hacia alguna forma de testimonio ecológico. No lo sé hoy. No me preocupan los encuadramientos, eso se lo dejo a quienes aprecian y analizan mis trabajos.

Sin embargo en tu pintura está la mano del hombre que ha modificado para su bien a la naturaleza.

Sí, es cierto, hay senbrados, plantaciones, campos arados, etc. Si bien el hombres es un destructor, también sabe construir belleza. Un campo arado, por ejemplo, es por sí mismo bello y además tiene enorme significación para el hombre que lo trabaja, que es quien está en auténtica comunión con la tierra. Por eso mis cuadros son tomados de la realidad. No son paisajes ideales.

¿Te preocupa que la gente que vive en esos paisajes entienda lo que pintás y por qué lo hacés?

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Sí. Muchos me conocen. En Mechita, mi pueblo de unos 5.000 habitantes, donde me crié (a unos 220 kilómetros de la Capital), nos conocemos todos y a mí me veían de adolescente dibujando o pintando en la calle. En mi pueblo muchos conocen mi trayectoria desde que vine a estudiar en la Escuela Nacional de Bellas Artes, y es hermoso para mí ver cómo la gente vivió como propias las muchas alegrías que tuve estos últimos años en mi profesión.

Expuse el año pasado nueve trabajos en Bragado y muchos de mis vecinos vieron la muestra, e inclusive en abril de este año, al exponer en la galería Witcomb de Bs. As., vino gente de allá a ver mis trabajos.

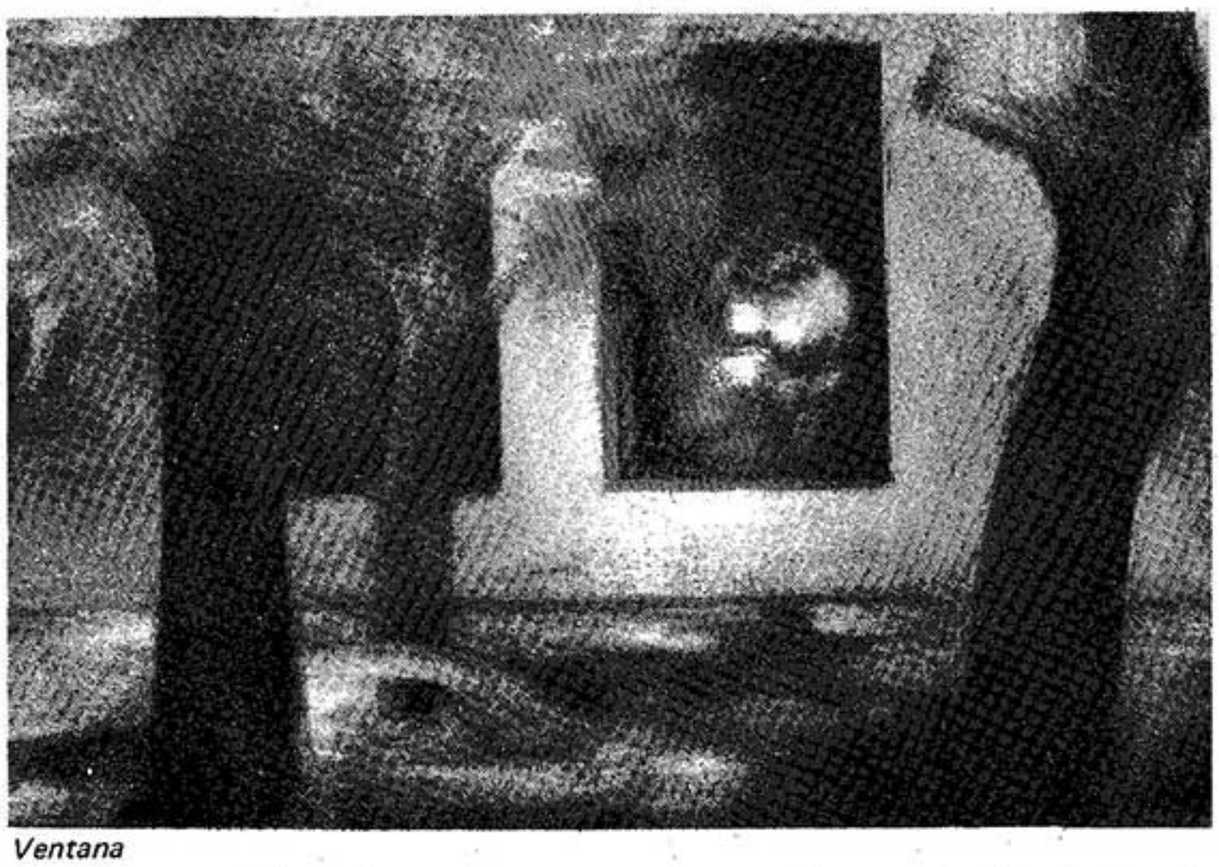
Todo esto es una gran satisfacción, pues a pesar de estar ahora, por mi actividad, radicado en Bs. As., por formación de vida y sentimientos estoy ligado a ellos.

Juan Doffo nació en Mechita (Prov. Bs. As.) en 1948. Egresó en 1977 de la Escuela de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Expuso individualmente en Galería Witcomb (1979). Sus principales exposiciones colectivas y premios obtenidos fueron:

1979: Cámara Arg. de Comercio (Primer Premio); Premio Braque en el Museo Nacional (Primera Mención); Certamen Galería Praxis (Primer Premio); Salón de San Fernando (Segundo Premio); Salón Municipal "M. Belgrano" (Premio "M. C. Victorica").

1978: VI Salón ALBA (Segundo Premio); Salón Sociedad Hebraica (Mención Especial).

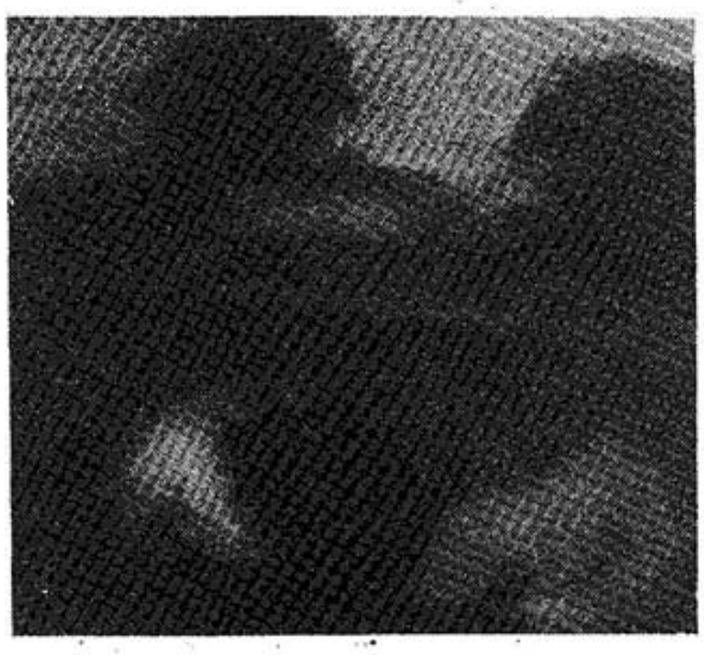
1977: Salón Estudiantes Bellas Artes en las Salas Naciones (Primer Premio); Certamen Galería Altamira (Mención).



Ventana

Ventana II

ANA ECKELL



¿Por qué hay un paréntesis de diez años entre tu egreso de las escuelas y el reinicio de tu actividad mandando a salones y exponiendo?

Creo que, entre otras cosas, me pesaba bastante la escuela. Cuando empecé a trabajar con chicos me llamó la atención la libertad y el placer con que pintaban, sin tener prejuicios ni obedecer pautas rígidas. Así fue que la docencia me despertó la necesidad de garabatear, manchar y jugar durante bastante tiempo. Recién empecé a trabajar con ritmo regular en 1976. en el 77 tenía cinco trabajos y los mandé al Premio Marcelo de Ridder donde fueron aceptados. Esto no sólo me estimuló sino que me facilitó bastante las cosas; me invitaron a exponer en Balmaceda en el 78 y este año lo hice en la galería Atica.

¿Hay razones temáticas que se te imponen por sí mismas en el momento de la creación?

Algunas imágenes o situaciones de la vida cotidiana a las que uno asiste, tienen peso, poseen una carga que las separa del contexto. No es describirlas textualmente lo que me preocupa —aunque mi lenguaje es figurativo— sino imprimirle a esa realidad un clima propio, o bien esa particular energía que trasmiten las imágenes sugeridas.

¿Qué es lo que más te inquieta de la situación de la actividad plástica?

Además de las cuestiones específicas del trabajo, me preocupa el aislamiento en que éste se desarrolla. La dificultad de nuclearnos y encarar ciertos problemas comunes de una manera más abierta y solidaria.

¿Hay posibilidades de exhibir para los plásticos jóvenes?

En general resulta bastante difícil encontrarlas. Los salones no son abiertos y para acceder a una galería hace falta un curriculum previo. Aun teniéndolo hay muy buenos artistas que, por ciertas características críticas de su obra, se ven obligados a buscar otras vías para hacer conocer sus trabajos.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CINE

EL HOMBRE DE MARMOL

La crítica de cine suele tener una presencia destacada entre las colaboraciones que siempre recibimos. Esta vez *El hombre de mármol* parece haber despertado más interés y polémica, ya que fueron varias las notas sobre este filme que nos enviaron. Para no apartarnos del debate hemos hecho espacio para incluir dos de ellas.

¿AJUSTE AL PASADO O ESTILETE CLAVADO EN EL PRESENTE?

El protagonista, Mateo Birkut (personaje verídico interpretado por un exacto Jerzy Radziwilowicz), fue un trabajador de la construcción elegido "obrero de choque" en el complejo Nowa Huta hacia los años 50, cuando Polonia encaraba su proceso de industrialización. .

Birkut, según vemos en documentales (que no son tales en verdad, sino filmados por Wajda en el estilo y técnicas de aquella época y a los que agrega de su propia cosecha una grandilocuencia extremadamente exagerada y ridiculizante), cumple con su trabajo sin dejar de enfrentar a los burócratas partidarios, como quedaría documentado en la escena (censurada en su época) en que luego de un momento de duda, se suma a las protestas de sus compañeros por la mala calidad del alimento que reciben.

De todas formas, la honestidad y el orgullo de Birkut por el servicio que presta su tarea a la nueva sociedad, son utilizados por la misma burocracia para erigirlo en un modelo acartonado, estímulo de una desenfrenada competencia entre diversas unidades productivas del país; competencia exitista, diametralmente alejada de lo que alguna vez se llamó "emulación socialista", basada ésta en el desarrollo de la conciencia social y de la voluntad de construir un mundo mejor en esos países arrasados por el nazismo.

A pesar de las "tintas cargadas" de Wajda, éste refleja la realidad de la resistencia y sabotaje que en muchos trabajadores provocó el "obrero de choque", ya que veían en él sólo un instrumento para alcanzar cierto nivel productivo con el único propósito de obtener premios extras, estableciéndose diferencias irritativas. Así Birkut no logra comprender la "traición" de sus iguales cuando un ladrillo calentado al rojo arruina sus manos y acaba con sus demostraciones.

Estas manifestaciones de oposición a métodos erróneos fueron las que, instrumentadas y desvirtuadas, sirvieron de base a los enemigos de los fundamentos más sanos de aquel régimen, quienes dirigieron el cambio de rumbo impuesto a fines de la misma década.

En ese proceso, Birkut, que había estado en prisión por solidarizarse con su compañero más íntimo, acusado de "conspiración contra el Estado" en uno de esos múltiples juicios antidemocráticos del '50, no acepta, al ser liberado, la invitación de colaborar con el nuevo régimen que enjuicia sin discriminación el pasado reciente, prefiriendo renunciar a la vida pública sin que se vuelva a saber más de él.

Por el contrario, su propio compañero, al auge de esas críticas se encarama en la gerencia del complejo industrial. También, arrastrados en el mismo camino de corrupción de todos los valores morales que, a pesar de todo, se habían sostenido en el período anterior, su mujer, ya alcohólica, lo abandona para convivir con un comerciante sin escrúpulos, y el otrora "ortodoxo" comisario de seguridad se convierte en gerente de un cabaret donde se toma "examen" a jóvenes mujeres que parecen no tener otra alternativa de supervivencia que el *streep -tease*. El director de cine que hizo carrera con las filmaciones de los "obreros de choque" (en cuyo equipo de filmación se incluye, ¿autocríticamente? , Wajda) es hoy una gran estrella del espectáculo frívolo; en contraposición, el primitivo director de Nowa Huta —quien sigue reivindicando para su período, con algún sentido autocrítico, el honor de haber construido el complejo que hoy es ejemplo en el país— aparece corrido a un cargo oscuro.

Esta es una de las dos historias de *El hombre de mármol*. La otra es la de Aniezka (Kristina Janda), joven estudiante de cinematografía que aspira a licenciarse, precisamente, con el filme sobre Birkut, y por cuyas investigaciones nos hemos informado de todo lo antedicho.

En su búsqueda de la verdad, Aniezka choca con el ocultamiento oficial del pasado. Los museos guardan bajo llave, con prohibición de ser vistas, obras plásticas del llamado "realismo socialista" (versión staliniana) que reflejan, a su modo, los estímulos requeridos para la industrialización, pero que evidencian la deformación de un arte no surgido de la participación creadora de sus destinatarios, es decir, realizado fuera del marco de una verdaderamente democrática organización de la cultura. Pero este "realismo" estereotipado incluye, por primera vez en la Historia, a nivel del conjunto de una sociedad, el papel dominante de un nuevo sujeto y un nuevo servicio del arte.

Entre las estatuas volteadas que Aniezka filma "de contrabando" se encuentra la de Birkut; de aquí el nombre del filme, que no sólo alude a la escultura, sino principalmente, por analogía, a las características del "obrero de choque".

Cuando a Aniezka sólo le resta hallar al propio Birkut para completar su documento, con el protagonista dando su versión personal; cuando sólo le falta la palabra del que se mantuvo firme en su humanismo incorruptible, en su bondadosa solidaridad con los de su clase —cualidades que Wajda presenta como innatas de su persona e impresas a fuego en la ingenuidad de este hombre, símbolo representante del pueblo polaco—, la superioridad le niega los fondos para continuar la filmación.

Abatida, Aniezka visita su modesta casa natal. Allí su padre, viejo empleado de correos, la insta a seguir hasta el final. Ella, al relatarle lo ocurrido dice, refiriéndose a las autoridades: "Tienen miedo".

Este miedo que Wajda adjudica a los nuevos dirigentes respecto del conocimiento de la verdad sobre el pasado (que siempre arroja luz sobre el presente), ¿es debido a que ellos temen ser desnudados como "hijos" (aunque más "benévolos") de ese pasado represivo, y por tanto sujetos al cuestionamiento de hombres honestos del pueblo como Birkut? Esta opinión que ponemos entre signos de interrogación parecería ser la del director, pero, ¿no será que el temor es en realidd más profundo ante la posibilidad de que la década del 50, mostrada por algunos bajo el dominio del terror, sea descubierta como una época signada por graves errores pero —ahora sí— más benévola y auspiciosa que el presente de un país sometido con mano de hierro por una superpotencia extranjera y gobernado por sus agentes nativos, que correrían así el riesgo de ser destronados?

De todas formas Wajda, representante de una corriente de oposición en las capas medias, deja planteada en alguna medida esta última posibilidad en el final de la película cuando Aniezka encuentra al hijo de Birkut, quien luego de su inicial desconfianza le comunica que su padre ha muerto y más tarde se presta a colaborar en la culminación del trabajo de la estudiante, acompañándola personalmente a los estudios de filmación.

Birkut hijo es también obrero, y trabaja en los astilleros Gdarsk, donde luego de 1970, se inició uno de los movimientos huelguísticos más importantes contra la opresión actual.

Ya en *La boda* Wajda ofrecía una magnífica parábola acerca de la dominación de Polonia a principios de siglo por fuerzas extranjeras. Pero debe señalarse que su visión crítica del presente patentiza lo contradictorio de un sector intelectual que, en defensa de su libertad de expresión se une a los trabajadores en un rumbo cuyo final Wajda no alcanza a sugerir, quizá por no compartir con ellos la misma concepción del mundo.

José Filton

DEL CIUDADANO KANE AL CAMARADA BIRKUT

"Fuimos brujos jóvenes
y quemamos nuestras esperanzas."
(Adam Mickiewicz)

El encuentro de Andrzej Wajda con el tema del stalinismo no es casual. Según sus propias declaraciones necesitaba efectuar un ajuste de cuentas con ese fenómeno político y cultural, tal como se dio en su país. Debe recordarse que los

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

jóvenes realizadores (Passendorffer, Munk, Kawalerowicz, el mismo Wajda) que fueron los exponentes de una "edad de oro" del cine polaco desarrollaron su obra en la década del 50/60. De este modo, sus películas estuvieron sujetas a los cambios políticos y a las crisis que se produjeron en esa época en Polonia y es probable que tales vaivenes contribuyeran a que todos ellos manifestaran su excepticismo ante las profundas transformaciones que sufría su patria. Esta postura surgía, alegóricamente, de los temas que predominaron en sus filmes: la guerra, la ocupación y sus secuelas. En ese sentido, Wajda es un exponente representativo. De su trilogía que abarca *Kanal* (1956), *Cenizas y diamantes* (1958) y *Lotna* (1959) se desprende la inutilidad del heroísmo, del sacrificio por una causa y la desilusión frente a una realidad postbélica que no ofrecía perspectivas de ninguna índole. Macek, el protagonista de *Cenizas y diamantes* fue el personaje-símbolo de ese estado de ánimo y de esa "generación perdida".

El hombre de mármol (1976), que concretaría el ajuste de cuentas aludido, no contiene, sin embargo, la lucidez de un análisis profundo del fenómeno que lo preocupa. Se trata, más bien, de un "drama polaco" en el sentido que otorgan a este concepto los críticos de ese país. Según afirma Boleslaw Michalek, a diferencia del tradicional drama romántico europeo en el cual el individuo es agitado entre corrientes de amor y odio, los románticos polacos siempre han encontrado en sus temas un drama de destino nacional, donde la historia del individuo constituye, únicamente, una ilustración[1]. Desde el punto de vista de esta concepción literaria, el film continúa narrando la historia de otro héroe que en un contexto histórico diverso termina derrotado como Macek, por ideologías a las que adhiere en principio, a las que se entrega hasta el sacrificio y que después concluyen por destruirlo. Se trataría de un fatalismo histórico, de un conflicto eterno que se sustenta en la experiencia de secular opresión extranjera que ha tenido y tiene Polonia.

Un aspecto original y destacable de *El hombre de mármol* es su técnica narrativa. Se asemeja a la que desarrolló Orson Welles en *El ciudadano Kane* (1941): la reconstrucción de la vida del protagonista a través del prisma de los testimonios de quienes tuvieron alguna relación con él. Hay paralelos evidentes entre ambos films. La proyección de las películas documentales y de propaganda que ofrecen los elementos fundamentales de los orígenes y la decadencia de Birkut se parece, puntualmente, a la proyección de documentales incluida en la película de Welles. También la investigación que realiza Agnieszka, la joven cineasta, es similar a la que efectúa el periodista en el film norteamericano. Esta influencia no es ocasional ya que las anteriores obras de Wajda evidenciaron sus tendencias expresionistas de la misma manera en que Welles utilizó las posibilidades formales que ofrecía ese estilo. Nada más que a título ejemplificativo cabe recordar el grotesco baile que cierra la fiesta en *Cenizas y diamantes* que admite una comparación con los claroscuros de las películas de Welles.

La investigación de Agnieszka permite, además, comprobar la evolución negativa que se produjo en la personalidad de los que conocieron a Birkut (en lo que también se parece a *Kane*) y estas circunstancias sirven de vehículo para reflejar la visión pesimista y escéptica que tiene Wajda de la actual sociedad de su país. Literariamente hablando, el "drama polaco" continúa.

Tadeusz Birkut (Jerzy Radziwilowicz), el protagonista del film, es un obrero de origen campesino que se incorpora como albañil al grupo de obreros que construirá solidariamente Nowa Huta[2]. Después de haber sido distinguido como obrero de choque[3], por su ejemplo de productividad, será perseguido, calumniado, traicionado, encarcelado y reivindicado. No acepta, sin embargo, que se use su prestigio para fines incorrectos: rechaza una oferta del "amigo" de su ex mujer y desaparece de la escena sin que sepamos más de él. Es ese misterio y sus implicancias lo que obsesiona a Agnieszka (Krystina Janda), la otra protagonista. Empecinada en la búsqueda de la verdad de lo ocurrido recuerda (como personaje) a los detectives privados de las novelas policiales que insisten en su investigación pese a los obstáculos y amenazas que encuentra en su camino y a través del cual sólo verá testimonios de corrupción, conformismos, cinismos y falsedades.

El hombre de mármol tiene un ritmo ágil y nervioso, como si fuera la cámara de un periodista que va a la búsqueda de hechos sin importarle la forma en que va a narrarlos. Esta aparente desprolijidad se materializa, sin embargo, en un film de excepcionales valores formales, lo cual evidencia que se trata de un guión rigurosamente estudiado. También es aparente la objetividad que pretende darle el sentido general del film a los acontecimientos narrados. La técnica periodística que presenta los hechos sin explicar las causas que los motivan es el recurso que utiliza Wajda en esta película. Resulta, por ello, parcial su visión del stalinismo, ya que pretende presentar, como síntesis alegórica de tan complejo fenómeno político, el "stajanovismo", sin aclarar que la emulación socialista no es negativa en sí misma, toda vez que el ejemplo multiplicado de los obreros de choque permitió acelerar el proceso de industrialización; que fue necesario ese esfuerzo para que una economía atrasada pudiera alcanzar los niveles de producción de los países capitalistas; que una etapa histórica puede determinar períodos de trabajos moderados o períodos de trabajos extraordinarios. En la naturaleza hay momentos de brisa suave y de vientos fuertes, y Nowa Huta fue el resultado de estos últimos.

Otra cuestión importante es la falta de explicación de las causas que determinaron las arbitrarias persecusiones y juicios políticos que fueron, sin duda, expresión negativa del período staliniano y que terminaron por derrumbar el ánimo de trabajadores tan ejemplares como Tadeusz Birkut.

Ello no obstante, debe destacarse el mérito de Wajda por haber encarado como tema de su film una cuestión que hasta el momento no había sido tratado en el cine: el stajanovismo, y a través de él, la semejanza que tuvo su publicidad cinematográfica y propagandística con pruebas de esfuerzo que podían llegar hasta el agotamiento del trabajador. También es un gran mérito suyo el señalar que la escultura y el cine de propaganda del período staliniano, fueron ingenuos, ideales y por ende, totalmente alejados de la realidad. Obsérvense las secuencias en que Birkut sirve de modelo al escultor y el producto artístico elemental y grandilocuente que resulta; como asimismo la fabricación del "mito Birkut" que crea el corrupto y conformista director cinematográfico.

El final del film podría interpretarse como la iniciación de un nuevo ciclo que, si tenemos en cuenta los antecedentes de pesimismo que surgen de las obras de Wajda, concluirá fatalmente en otra derrota, como la que tuvo Macek, Birkut y también Agniezka en su búsqueda de la verdad, ya que los mecanismos de poder terminaron por sacarle la posibilidad de realizar el film que proyectaba. Asimismo, se puede interpretar como una evidencia de la profunda fe de Wajda en los seres humanos que, individualmente, seguirán enfrentándose con la sociedad.

La excepcional riqueza narrativa de este director le permite presentar las dos etapas políticas que en pocos lustros transformaron la sociedad polaca: la socialista y la capitalista, pero esta circunstancia no surge de una intención crítica, que implicaría proponer explicaciones, sino de su tendencia a presentar denuncias, aunque éstas no sabemos si están dirigidas a un régimen político o a la sociedad en general. Esta ambigüedad enturbia el realismo de las imágenes que componen las denuncias, las cuales, por otra parte, carecen de objetivos y devienen en excepticismo o inconcretas esperanzas aludidas en la secuencia final de la película.

Pese a las objeciones señaladas, *El hombre de mármol* es una obra maestra porque se halla en los límites de la evolución alcanzada hasta el momento por la narrativa cinematográfica y porque su autor ha encontrado el camino para expresar artísticamente sus inquietudes acerca del destino de su nación. Es posible que en el futuro vuelva a manifestarse en ese sentido con otra película. No olvidemos que Wajda es un romántico y que el "drama polaco" continúa, tal vez por trascender los marcos de un mero concepto literario.

Edith Karamanlis

[1] Citado por Morando Morandini en *Note sul cinema polacco,* ensayo publicado en *Film 1963,* ed. Feltrinelli, Milán, 1963.

[2] NOWA HUTA: Nueva ciudad industrial levantada cerca de Cracovia, como experimento arquitectónico, social y económico en el 45/50. Actualmente cuenta con aproximadamente 100.000 habitantes y es un complejo de acería y laminado. El 80% de la composición obrera que allí trabaja es de origen campesino.

[3] Se llamó "obreros de choque" a los que se distinguían en el incremento de la productividad laboral con relación al promedio de los trabajadores, en la emulación socialista. Fue éste uno de los elementos fundamentales que se tuvieron en cuenta en los países socialistas para alcanzar mayores niveles de industrialización y para obtener el éxito en los planes quinquenales. Este sistema de emulación también es conocido como "stajonovismo", en homenaje a Stajanov, un minero ruso que fue héroe del trabajo.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

POESIA

SALA 18

Tres padres y cuatro madres
duermen en los bancos
del pasillo que da a la sala 18.
Los previsores, mejor dicho,
los que ya llevan muchas noches
se tapan con frazadas de dibujos cuadrados
y un remoto olor a casa.
Los otros —quiero decir esos dos que no pasan
de los veintiséis—
quedaron en un abrazo desarmado
que no les sirve para nada.
El cuarto padre fuma sentado en la escalera
con los codos descansando en las rodillas
me ve llegar
y antes que se levante
le digo que está como ayer.
En el dormitorio, Werberg y su guardapolvos
con viejas manchas de sangre están tirados en la cama.
A lo mejor fue la médica de la unidad siete la que se olvidó
la peineta y los aros.
A lo mejor la radióloga.
El no me lo va a contar.
Antes que me duerma me va a preguntar si soy judío
y yo me voy a olvidar del La Salle y le voy a decir
que sí.
Tres padres, cuatro madres
y dos médicos dormimos anoche
en la sala 18.

Jorge Lazareff

(Nació en Buenos Aires en 1953 y creció en Salta. Poeta, cuentista y médico.)

PULSACION DE AGITE

Las sombras capturan ojos, los ojos sombras,
muslos caliente. en lenguas y medianoche.

La ropa gastada
desde su prisión colgante:
(alambre y broches en la terraza fría)
no percibe el aliento golpeado
de nuestros vientres y su transpiración.

Izan sus nalgas las nubes,
mi piel tirita en tu pecho dividido.
Un curioso,
depredador de ventanas,
empuña la mirada.

Esteban Moore

(Nació en Buenos Aires en 1952. Ha colaborado en revistas argentinas y extranjeras como Alero, Poesía Hispánica, Eureka, Norte, Cal, Manxa, The Spoon River Quarterly, Kantill, Poema Convidado, El Mirador, etc. Editó *Presente* y participó del poemario grupal *Hombre por el hombre*; 1976.)

INVENTARIO

PLASTICA

• EL NAUTA – CORREGIDOR

Fueron adjudicados los premios de la exposición colectiva de tema "El tiempo pasa como un caminante sin rostro", organizada por la Galería El Nauta con la colaboración de Ediciones Corregidor. El jurado integrado por los críticos León Benarós, Osiris Chierico y César Magrini, adjudicó el primer premio a Mildred Burton, el Segundo a Basia Kuperman y el Tercero a Martha Marchetti. Participaron de la misma, además de lor premiados, Mireyra Baglietto, Salvador Benjuya, Juan Carlos Benítez, Vito Campanella, Angel Fadul, Esther Gurevich, Virginia Lavado, Nelia Licenziato y otros importantes artistas de nuestro medio.

• PINTURA

La Fundación Piñero Pacheco ha instituido el Premio de Pintura que lleva su nombre y que consiste en tres recompensas de 5000, 4000 y 3000 dólares. Un jurado de tres miembros seleccionó a diez artistas residentes en la Argentina, entre 35 y 55 años de edad, que no hubiesen obtenido distinciones en otras confrontaciones de promoción internacional. Los artistas seleccionados fueron Héctor Giuffre, Eduardo Giusiano, Carlos Gorriarena, Ricardo Laham, Juan Carlos Liberti, Jesús Marcos, Federico Martino, Gabriel Messil, Carlos Alberto Salatino y Pablo Suárez. El primer premio recayó en Juan Carlos Liberti, el segundo premio en Ricardo Laham y el tercero en Federico Martini.

LITERATURA

• POESIA RECIBIDA

Marcos Britos
La Flor en el muro
Bs. As., Tres Tiempos.

La Derrota:
dijeron adiós
saludaron al sol que nunca más
atravesaron la sombra de un pájaro
detenido en el viento
intentaron un último paso de baile
y abrir los brazos para abarcar
la tierra
sin lograrlo bajaron la cabeza hasta
más allá de la noche
y se descerrajaron una andanada
de hastío

para siempre

Carlos Sere
La ejercitación del silencio
Bs. As., Stilcograf.

Después de haber firmado las
sentencias
Caminó hasta el centro del patio
Abrió la puerta de alambre tejido
Cambió el alpiste
Ellos cantaban

Sombra de pájaro en vuelo
Atravesó altos corredores
Pensó en el futuro de los hijos
En el cuerpo de su amante
Desajustó el nudo de la corbata
Ellos apretaban

Liliana Lukin
Abracadabra
Bs. As., Plus Ultra.

Una mano miente y la otra
borra las palabras.
Y yo pregunto con viejas
ceremonias
con ceremonias tristísimas.
Yo pregunto
por tradición y por olvido.

Horacio Ramos
Esta ciudad que amo
Sarandí, Bs. As., Edit. Suburbio.

Varios Autores
Tributo de velar
Bs. As., Tiempo de hoy.

Silverio Pagano
Hontanar poético
S.A. de Padua, Ateneo Escritores de Moreno

Ultimo Reino
Revista de poesía
Año 1 - No. 1 - Diciembre 1979

Zum Zum
(Plaquetas de poesía internacional)
Números 1, 2, 3 y 4, dedicados a los poetas Ungaretti, Quasimodo, Montale y Saba respectivamente. Dirige Antonio Alibert, Casilla de Correo 27, (1718) San Antonio de Padua, Bs. As.

Poemas al Paso
Número 3. Dirige Carlos Vitale. Martínez Castro 1483, (1407) Bs. As.

Hojas del caminador
(Colección de poesía Juan L. Ortiz)
Números 6, 7, 8 y 9, dedicados a Manuel J. Castilla, Olga Orozco, Enrique Molina y Ocativo Paz respectivamente, además de publicar autores noveles. Dirige Alberto Luis Ponzo, Casilla de Coreo 42, (1712) Castelar, Bs.As.

• 5ta. FIESTA DE LA POESIA PANAMERICANA

En el 41 Aniversario de la Desaparición de Alfonsina Storni, fue or-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ganizada por la Fundación Givre con el auspicio de la Secretaría de Cultura de la Nación, de la Sociedad Argentina de Escritores, de la Universidad John F. Kennedy y la Asociación Literaria Argentina. Invitados especiales los Sres. Embajadores de Brasil, Bolivia, Chile, Costa rica, Colombia, Guatemala, Honduras, México, Paraguay, U.S.A., y Uruguay,

Entre los 1.010 poetas presentados fueron premiados, por orden alfabético:

Héctor Elpidio Azzetti, Pcia. del Chaco. Irma Trotta de Basciano, Mar del Plata. Juan F. Bianchi, Santiago del Estero. César Augusto Blanco Pineda, San José, Costa Rica. Dr. José Rafael Blengio, México. José Agustín Carduz, Uruguay. Octavio Cejas, Pcia. de Tucumán. Manuel Correia, Pcia. del Chubut. Graciela Cros, Pcia. de Río Negro. Enrique Angel de Renzis, Miami, U.S.A. Jorge Leonidas Escudero, Pcia. de San Juan. Amalio B. García, Pcia. de Entre Ríos. Hernando García Mejía, Medellín, Colombia. Tomás Manuel Heredia, Pcia. de Jujuy. Delia M. Allaza de Iturburu, Quilmes, Pcia. de Bs.As. Miguel Angel López Chena, Paraguay. Luisa María Pérez de Monti, Pcia. de La Pampa. Enrique Monzó, Capital Federal. Marta Elgul de Paris, Pcia. de Corrientes. Pereira Lima, Brasil. Angel Orlando Pérez, Pcia, de La Rioja. M. Capiet de Puricelli, CApital Federal. Carlos Reyes García, Honduras. V. Calvimonte de Rodríguez, Bolivia. Isabel de los Angeles Ruano, Guatemala. Horacio Tomasini Linares, Pcia. de Córdoba. L. Barriento de Velázquez, Pcia. de Santa Cruz. Myrna Marina Vera Lucero, Valparaíso, Chile. Delly Vives, Capital Federal. Tránsito Zalazar Palacio, Pcia. de San Luis. Luis Javier Zapata Castrillón, Medellín, Colombia.

• SADE: EL MOVIMIENTO DEFENSA Y RENOVACION COLABORA EN LA APLICACION DE LA CENSURA

La Sociedad Argentina de Escritores (SADE), dirigida por el Movimiento Defensa y Renovación, con Aristóbulo Echegaray como presidente y que presentará a las elecciones para el próximo período una lista encabezada por César Tiempo, se ha dirigido al teniente general (RE) Jorge Rafael Videla para abordar un tema que incide "no favorablemente, en el desarrollo de la literatura nacional: la censura". El texto se hace eco de las opiniones del periodista Luis Gregorich (La Opinión 11/3/79) que ve la "necesidad de contar con algún tipo de protección legal contra los desbordes morales y sociales" mediante un "correcto y mesurado ejercicio de la censura". La SADE ha hecho suyas, pues, estas consideraciones y entiende que existe en el país el cuerpo legal para operar acerca de las obras que "atentan contra nuestra moral y nuestras costumbres".

Respondiendo a la nota elevada por la Comisión Directiva de SADE, la Secretaría de la Presidencia de la Nación, solicita, también por nota, que la SADE señale cuáles libros no deben prohibirse. Ante este pedido la CD de SADE se encuentra abocada al estudio de los más modernos métodos de censura y leyendo las disposiciones de la UNESCO respecto de la libertad de expresión.

Con este mismo espíritu de encarrilar una "censura indiscriminada", la SADE ha lanzado una convocatoria para formar una "Comisión Intersocietaria contra la Censura" a la que han respondido: Directores de Cine: Asociación Argentina de Actores; Argentores; Federación Argentina de Libreros, Papeleros y Afines y Asociación Argentina de Artistas Plásticos. Aún no se ha dado a conocer el programa de la Comisión, de modo que desconocemos si su orientación responde exactamente a los lineamientos propuestos por SADE. Es de esperar que tales importantes asociaciones se manifiesten contra todo tipo de censura, vista la madurez de nuestro pueblo para decidir por sí mismo.

• TALLER GENERAL ROCA

El Taller Literario de General Roca, fundado en 1977, por un grupo que quiso reunir a todos los que escribían y a los que se interesaban por la Literatura, agrupa hoy a profesores en letras, arquitectos, médicos, maestros, abogados, etc. de distintas localidades del Alto Valle del Río Negro y Neuquén.

El Taller de adultos es dirigdo por el profesor Nicolás Bratosevich. Funciona con dos grupos de adultos: uno de producción literaria y otro en el que se trabaja con un curso sobre "Panorama de la literatura dramática occidental", participan 40 personas y se analizan obras de Sófocles, Racine, García Lorca, Chéjov, Bertolt Brecht, Ibsen, Ionesco, Shakespeare, Florencio Sánchez, Arlt, Gorostiza, Salazar Bondi, entre otros.

El Taller de adolescentes y el de niños trabajan con la coordinación de la prof. Haydée Massoni, fundadora del primer taller literario de adolescentes de la zona, en la Escuela Normal de Roca.

Varios de los integrantes del Taller de adolescentes ya tienen producción propia y es muy interesante el trabajo que han realizado con el "aikú" japonés.

En el Taller de niños —que está dividido por edades: 7 y 8 años, 9 y 10 años, 11 y 12 años— se trabaja con una idea central: del juego parte toda creación expresiva. Los chicos no sólo se expresan mediante la palabra oral y escrita, sino también por expresión corporal, dibujo, dramatización, modelado en plastilina, así como elaborando audiovisuales con cuentos creados por ellos, con fotos y música; sólo se dan las pautas del juego y de allí en más cada uno se expresa con su imaginación.

El Taller además está llevando a cabo un curso teórico-práctico para maestros y alumnos de formación docente sobre "El desarrollo del lenguaje integral en la escuela primaria", dictado por las profesoras Susana Casenave de Rodríguez y María del Carmen Frangi, quienes han publicado guías de enseñanza de la lengua en la escuela primaria.

Atendiendo a una sentida necesidad de las escuelas secundarias, el Taller reunió a todos los profesores de lengua de Roca y su zona para seleccionar veinticinco cuentos de autores argentinos y latinoamericanos, como así también de escritores de la región. De estos cuentos se imprimieron cinco mil ejemplares, que se venden a muy bajo precio a los estudiantes.

Entre el 13 y 15 de junio se celebró la "Semana del Escritor y del Libro" con diversas actividades culturales, como una exposición de libros de la Patagonia y un recital y charla sobre "Cultura, costumbres y actualidad de la raza mapuche" de la cantante mapuche rionegrina, Aimé Painé.

Otra tarea de extensión es la que realiza el Taller a través de su audición "Encuentro", que se difunde todos los sábados de 11,30 a 12 por L.U.18 Radio "El Valle" de Gral. Roca, y difunde música, poesías, comentarios de literatura, teatro, dando prioridad a los valores de nuestra cultura nacional y regional.

Desde el punto de vista organizativo, el Taller Literario es una entidad cultural independiente. Se autofinancia con el aporte —no limitativo— de todos sus miembros y es dirigido por una comisión, cuya coordinadora general es la Arquitecta Marta Srur. Toda correspondencia a Italia 609, Gral. Roca.

• JORNADAS SOBRE LA ACTUAL LITERATURA: UN BLUFF

A pesar de conocer el tradicional auto-boicot a los actos organizados en la SADE por el Movimiento Defensa y Renovación —que dirige la Sociedad— pensamos que las "Jornadas sobre la actual literatura", por su importancia, cantidad de mesas de trabajo y duración, tendría un carácter más amplio.

Pero el auto-boicot se repitió con el mismo propósito de siempre: que todo se cocine en su propia salsa y que ningún elemento "perturbador" del tradicional quietismo cultural de la SADE ponga en incómoda situación a sus dirigentes, de modo que la información en los medios de comunicación fue despreciable —alguna gacetilla en algún matutino—, las invitaciones por correspondencia a los asociados lisa y llanamente no existieron y las revistas culturales enteradas lo fueron gracias a su propia inquietud y curiosidad.

Nudos participó. El día de funcionamiento de las Mesas de Trabajo (a. Problemática de la actual literatura, b. El libro argentino, c. Los talleres literarios y su influencia en la creación literaria, y d. La SADE y los nuevos valores literarios) las caras eran las mismas de siempre, es decir, las de los militantes del M.D. y R., a las cuales se sumaron algunas "no habituales" que en el primer "recreo" desaparecieron desilusionadas.

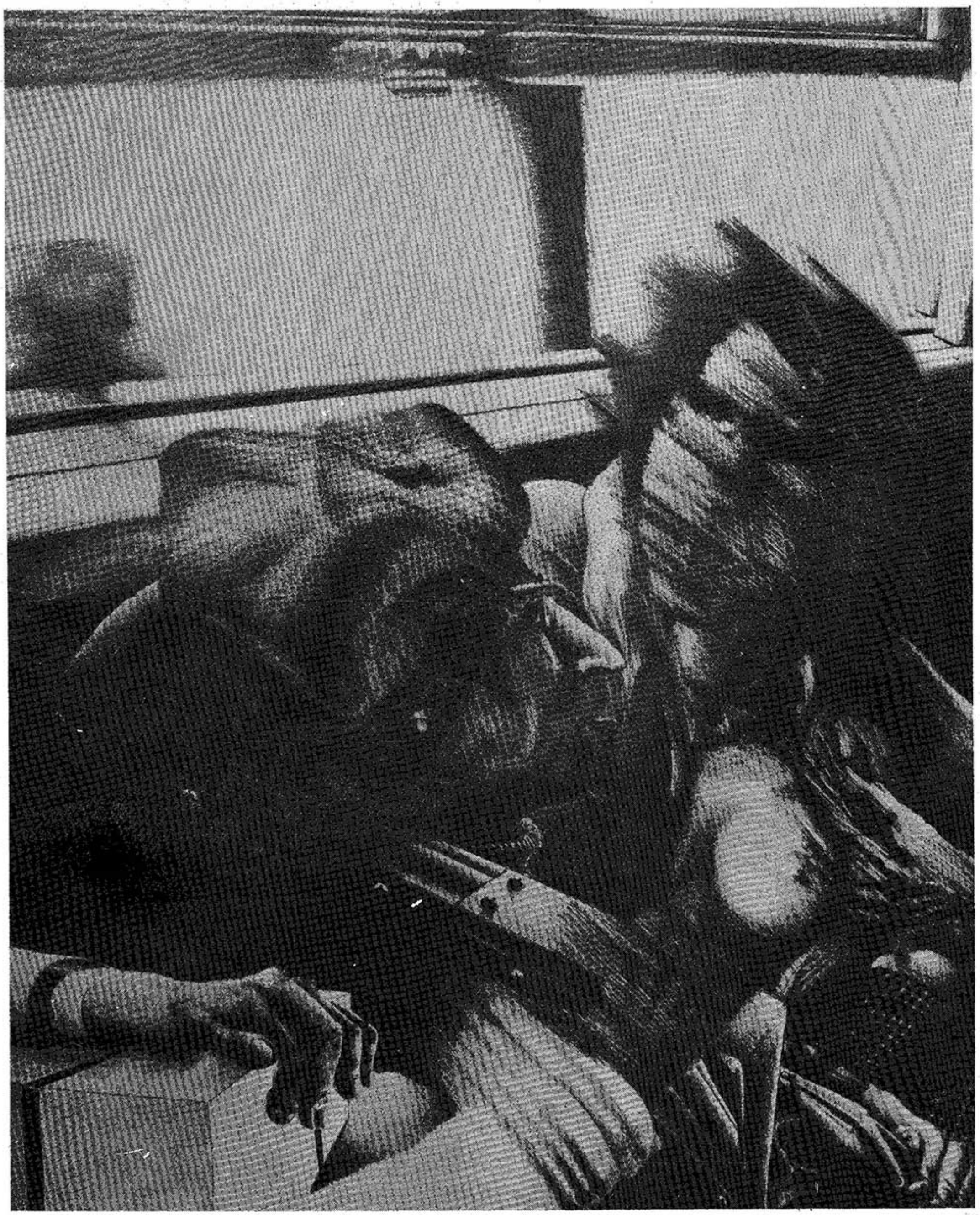
Tan reducida fue la participación de los escritores y revistas literarias que las mesas a, b y d, debieron fundirse en una sola por falta de quorum. De más está decir que las "peñas literarias" previstas para los días 21, 22 y 23 de setiembre, días que debían abarcar las Jornadas, no se llevaron a cabo.

La mayoría absoluta en los debates de los miembros del M. D. y R. hizo que dominaran los debates, y en el caso en que alguna moción que no se ajustó a su "programa" logró ser incluida en el borrador de las Resoluciones finales, fue simplemente suprimida o tergiversada en la redacción definitiva. De más está aclarar que las escuetas, anodinas e irrepresentativas Resoluciones emanadas de estas engañosas Jornadas no fueron avaladas por la firma del representante de nuestra revista. Durante los días posteriores hemos podido presenciar cómo los miembros del M. D. y R. circulaban por los pasillos de la Casa del Escritor requiriendo la firma de las Resoluciones a escritores que no habían participado de las Jornadas, en un ultimo intento de lograr una falsa imagen de representatividad. El M. D. y R. declama luchar contra la censura y por un funcionamiento democrático de la SADE, ¿será ésta una novedosa manera de hacerlo?

• CUENTOS

El jurado integrado por los escritores Norberto Silvetti Paz, Argentina Brito y Fernando de Elizalde otorgó los premios del Concurso de Cuentos para escritoras inéditas del país, organizado por la Fundación Isidoro Ricardo Steinberg. El primer premio, de $ 1.200.000, fue compartido por María Angélica Fabri, por su cuento "La Jacinta", y Cristina Amanda Sisca de Viale, por su cuento "Breve Historia de la Dalia". El segundo premio, de $ 300.000, correspondió a Adriana Martínez Dalke, por su cuento "De los Conjuntos". Se otorgaron también menciones de honor a María Rosa Arias de Tragliavini, María Elisa Cousté, Marcela Dutrey, María Cristina Bosch, Rosario A. Costello, Marta Molina, Aurora Ríos de Delcanto, Helga M. de Bravo y Ana Rivas.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



El hombre del paquete, carbonilla de Daniel Mercado

CORREO ARGENTINO CENTRAL (B)
FRANQUEO PAGADO
Concesión N° 606
TARIFA REDUCIDA
Concesión N° 3021

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar