

ART

REVISTA MENSUAL DE
ARTE Y ESPECTACULOS

BUENOS AIRES, NOVIEMBRE 1968 - AÑO I

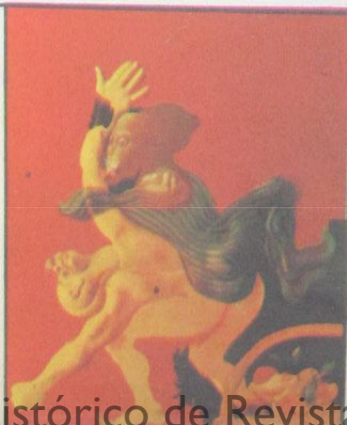
2

TIEMPO

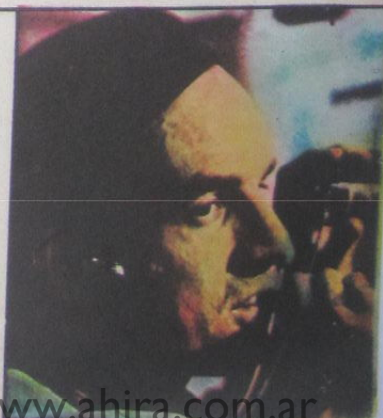
PRECIO: \$ 200



LA
REVOLUCION
DEL
EROTISMO



BERGMAN
SOLO
FRENTE A
BERGMAN



\$9.144.-^m/_n
para volar a
New York?
Sí. Y sin anticipo.
(Todo financiado.)

A 12, 18, 24 y 30 meses.

Pasajes, hoteles, excursiones, carga aérea, excesos de equipaje y hasta sus gastos de viajes.

Claro, usted va a sorprenderse de esto.

Entonces, pase por su Agente de Viajes I.A.T.A. o por Avianca.

Le vamos a contar cómo puede usted volar a Miami, Nueva York, México, Lima, Bogotá, Los Angeles, Europa o a cualquier otro destino, en los jets más cordiales del mundo, en mensualidades, sin anticipo, gracias a la financiación que le brinda **Mariva S.A.**

Sí, es cierto. Volar a New York por Avianca cuesta ahora sólo \$ 9.144.- m/n. mensuales.

Avianca hace fácil viajar.

AVIANCA

Línea Aérea Internacional

Tucumán 719 - Tel. 392-0776/0736/0836



NUESTRA PORTADA

La obra reproducida en nuestra portada es "Figuras", de Luis Seoane, óleo de 1966. La que ilustra el título "La Revolución del Erotismo", pertenece a Juan Carlos Distéfano.

ARTiempo

REVISTA MENSUAL DE
ARTE Y ESPECTACULOS

AÑO I - NOVIEMBRE DE 1968 - N° 2

Maipú 919 - 4º, 18 - 81-0831

director

Osiris Chierico

secretarios de redacción

Florencio Monzón y
Ricardo Alberto Paratcha

secretario de arte

Eduardo Williams Hermes Ruccio

colaboradores de este número

Lorenzo Amengual - Mary Ablin
- Diego Baracchini - Angel Bonomini - Calki - Horacio Chavez Paz
- José Dominianni - Nira Etchenique - Juan Carlos Ferrari - J. A. García Martínez - Jorge García Alonso - Raúl González Tuñón - Luis Guagnini - Kenneth Kemble - Oscar Ledesma - Mariani - Orso Orsini - Juan Oller - Enrique Pablo Rojas Paz - Gerardo E. Sosa - Mario Trejo.

fotografía

José Romero

corrección

Amleto García - Rodolfo Piñero

publisher

Horacio Lombardero

distribuidor en capital federal

Pablo Carlos Santoro
Patricios 448 - 6º Piso - Of. 13

distribuidor interior y exterior

Universal de Publicaciones S.A.
Maipú 39 - 2º

impresión

Mercatali S.R.L. - Pavón 4265 -
Buenos Aires

fotocromos

Integral Offset S.R.L. - Iguazú 725

Registro Nacional de la Propiedad
Intelectual N° 983.627.

● LOS HECHOS

Balance de una inusitada seriedad: La Primera Bial de la Historieta (págs. 4 y 5) - Adulter en pildoras (pág. 5) - Televisión-Cine: ¿Enfrentamiento activo? (págs. 6 y 7) - Reunión en Buenos Aires: 48 países, 128 artistas, 300 obras (págs. 8 y 9) - Oro en el arte de América (pág. 22).



Bial de la Historieta

● LOS PROTAGONISTAS

Tres al rescate de una imagen. Tania, José Gobello y Cástulo Castillo tras la sombra de Enrique Santos Discépolo (págs. 10 y 11) - Jauretche: Confesiones de un panflelista vocacional (págs. 12 y 13) - Susana Zimmerman no quiere bailar sola (págs. 14 y 15) - Santa Graciela fuera de la bañadera (pág. 15) - Héctor Libertella: Un premio literario sin literatura (págs. 16 y 17) - I Musici: La armada Barroca (pág. 18) - Noé: "Yo ya no soy pintor" (pág. 19) - Seoane: Cita en Alemania (págs. 20 y 21).



Arturo Jauretche

● LAS IDEAS

¿A la vanguardia de qué? (pág. 23) - Buenos Aires: Una arquitectura para la soledad (págs. 24 y 25) - El afiche: Algo para ver aunque no se mire (pág. 26) - Bergman a solas con sus demonios (págs. 27 y 28) - Realismo-vanguardia, la opción fantasma (pág. 28) - Una vieja presencia: La pintura social (pág. 29) - El erotismo: Actualidad de un lenguaje (págs. 30 y 31) - Cine: Otra visión para el cine (pág. 33) - Par Lui Meme-Mariani (pág. 33) - Los críticos frente a los críticos (pág. 34) - Emilio Centurión: Una lección de pintura (pág. 35) - Amengual Dixit (pág. 38).



Ingmar Bergman

● LOS ITINERARIOS

El camino para el lector en el mes de noviembre: subastas, exposiciones, galerías, museos (págs. 36 y 37).



Escultura de Maria-no Pagés (Art Gallery)

EDICION ESPECIAL

De esta revista se han tirado 125 ejemplares numerados del 1 al 125 en papel OFFSET WITCEL. Cada uno de ellos lleva una xilografía a dos colores del pintor Luis Seoane, numerada y firmada por el artista, impresa en papel CONQUEROR DIBUJO, de WITCEL. Los interesados pueden solicitar ese ejemplar de colección a esta redacción, donde se venden a un precio de \$ 4.000 cada uno. A solicitud de los compradores, se les reservará el mismo número que hayan adquirido del ejemplar de colección n° 1 de ARTiempo.

Todas las notas aparecidas en ARTiempo van firmadas y por lo tanto, lo que en ellos se manifiesta es de la exclusiva responsabilidad del autor. No obstante, las eventuales respuestas a las mismas, tendrán el derecho al mismo espacio en los números subsiguientes.

LA DIRECCION

BALANCE DE UNA INUSITADA SERIEDAD: LA PRIMERA BIENAL DE LA HISTORIETA

CIERTAMENTE que lo dramático se nos hace digerible al transformarse en cómico y protagonizado por otros, que en definitiva somos nosotros mismos. La idea de comunicar un pensamiento serio utilizando un vehículo cómico, no es nueva; es posible que en alguna medida nos pase lo que a Linus (historieta Peanuts) que separamos que las lecciones están en algún lado pero que no estemos seguros de lo que son. En virtud de la reciente inauguración de la Bienal de la Historieta en el Instituto Torcuato Di Tella, decidimos cambiar en esta nota la muestra misma por el sujeto receptor de la muestra, buscando redescubrir las motivaciones y opiniones del público, vehículo fundamental para la comunicación a nivel de masas que maneja la historieta.

Hay realidades incontrovertibles dentro de dicho fenómeno, una de ellas es un caudal de seguidores que jamás podría ser soñado por el artista más ambicioso en cualquiera de las otras manifestaciones artísticas. Al mismo tiempo afluyen a la historieta todas las edades —aunque con más asiduidad unas que otras—, paralelamente a lo cual existen todo tipo de teorizaciones especializadas de las disciplinas psicológicas, sociológicas, fisiológicas, etc., acerca de este suceso. Extrañamente o quizás lógicamente nos vuelve a pasar lo que a Linus y sin saber que es lo que son, reportamos a gente dentro y fuera del Di Tella, quienes no ocupándose de las disciplinas recién mencionadas, nos hablaron de mecanismos psicológicos, de interpretaciones psicológicas, de filosofías de vida, y algunas otras cosas. Aparte de las conclusiones que se puedan extraer de sus opiniones, existe otro saldo a tomar en cuenta:

- 1) Que no sólo quienes se reciben de especialistas son especialistas.
- 2) Que a veces los no especialistas corren con la ventaja de vivir e incorporar la realidad diaria para recién luego interpretar acerca de ella.
- 3) Que nadie sabe más del dolor de cabeza que aquél a quien le duele —aunque no sea especialista.

Las rígidas y las flexibles realidades

Dentro del Di Tella comienza Samuel Wolpin, 22 años, escritor de Rosario que se encuentra de paso por Buenos Aires, a darnos su opinión. "Si, esta Bienal me parece representativa de la actividad que se desarrolla en los distintos países, pero no lo es de la historieta, principalmente no lo es de la historieta humorística... Respecto a la presentación y organización del material expuesto, es correcta en cuanto a sentido didáctico. En cuanto a lo que provocan las historietas en el lector, creo que permiten una mayor flexibilidad de la realidad." Esta flexibilidad la refiere Wolpin a la posibilidad de fantasía en contraposición a la rígida realidad diaria de un empleado público o un burócrata —según el ejemplo con que aclara— que sumamente constreñidos por una actividad no creativa y poco modificable, encuentran en la historieta el acceso a mundos totalmente imposibles y a los que normalmente no tendrían acceso. "Así la historieta va actuando como mecanismo de compensación, y a eso se debe entre otras cosas la marcada agresividad —salvo raras excepciones— de sus argumentos." También nos señala su opinión respecto del "manejo tendencial-comercial" que hacen los editores de historietas, quienes —a su criterio— van proporcionándoles al lector situaciones en donde se realiza lo que el lector no puede realizar en su vida diaria, habituándolo a compensarse, totalmente desconectado de la realidad y de las condiciones sociales que lo circundan. "En cierta forma una anestesia".

El arte de la historieta

Denise Acevedo, 23 años, diseñadora gráfica, nos espeta: "Para mí la historieta es un arte, pienso



René Palacios More, 29 años, cineasta:
"En las historietas están los verdaderos clásicos de este siglo".

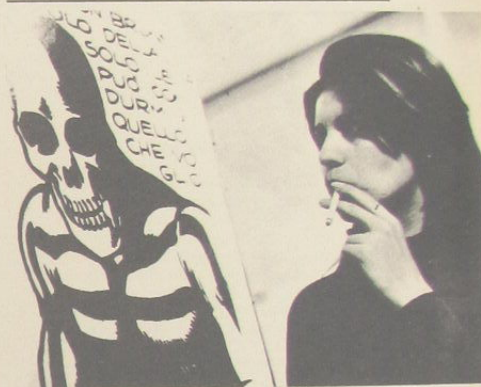
que cuando la realización es buena, puede proporcionar un material excepcional para su utilización a distintos niveles. Todo aquel que se considere creador, no importa en que campo, se suma en la actualidad a ese gran público consumidor de historietas. Y es lógico, puesto que leer ciertas historietas, como La pequeña Lulú, por ejemplo, significa una revitalización y reubicación —en síntesis— de lo actual. En cuanto a la forma en que presentan esta Bienal me parece vieja y trillada, como hecha de apuro, incluso, no se sabe por la disposición de los paneles si la recorriste toda o si te falta algo, aparte, el Di Tella comercializa hasta la cosa más mínima..."

Un vehículo de comunicación de masas

Siguiendo el recorrido y luego de conversar al pasar con varias personas nos detenemos a inte-



MARY ABLIN



Denise Acevedo, 23 años, diseñadora:
"Una Bienal vieja y trillada en su organización, buena en sus propósitos".

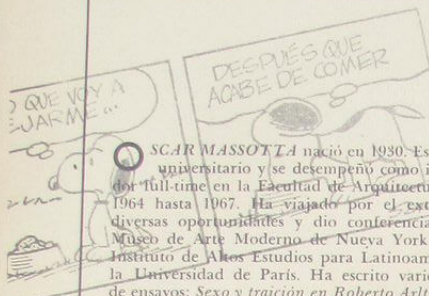
rogar a Elvio Gandolfo, 21 años, obrero gráfico y poeta, quien no está de acuerdo con el tipo de exposición que se realiza en Di Tella. "En primer lugar deberían más que nada haber puesto las revistas para que la gente hubiese podido verlas y hojearlas; de esta forma es algo completamente muerto. En segundo lugar, no deberían cobrar la entrada, por otra parte, la guía de la historia mundial de la historieta que es lo más interesante de la muestra y que debería funcionar como catálogo es terriblemente cara. Francamente eso de que cobren..." Gandolfo, sobre todo, reitera esta situación refiriéndose al objeto que se presenta en esta Bienal, al que caracteriza como "vehículo de comunicación de masas que pierde un poco su sentido intrínseco al limitarlo por un factor monetario". Asimismo señala a la historieta como reflejo de los problemas de la época, entre los que sobresaltan en la actualidad las diferentes formas de agresión.

Lo que se tiene más a mano

Jorge Smud, estudiante de medicina, 22 años, se refiere principalmente a la accesibilidad de las historietas. "Hay que entender que es lo que la gente tiene más a mano, tanto por su precio como por la facilidad real de captar mucho más directamente una situación volcada a la imagen."

Los Peanuts y Kierkegaard

A René Palacios More, 29 años, cineasta, poeta y traductor, lo encontramos en la puerta del Instituto pero no dispuesto a entrar. "Como me gustan mucho las historietas no voy a la Bienal." Palacios sostiene que en las historietas se encuentran los verdaderos clásicos del siglo. "Cuando pase el



OSCAR MASSOTTA nació en 1930. Es profesor universitario y se desempeña como investigador full-time en la Facultad de Arquitectura desde 1964 hasta 1967. Ha viajado por el exterior en diversas oportunidades y dio conferencias en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y en el Instituto de Altos Estudios para Latinoamérica de la Universidad de París. Ha escrito varios libros de ensayos: *Sexo y traición en Roberto Arlt* (1966); *Happenings* (1967); *El Pop Art* (1967); y en este mes aparecerá una recopilación de sus ensayos con el título *Conciencia y estructura*. Además planea para el año próximo realizar un largo montaje de una famosa historieta: *Dick Tracy*. Estas son las respuestas a los interrogantes planteados por la Bial de la historieta:

P) ¿Cómo nació en Ud. la idea de organizar esta exposición?

R) Nació mientras ocupaba un cargo de investigador en la Universidad de Buenos Aires, a principios del 67. Yo propuse la idea ante las autoridades de la Universidad, pero no se interesaron... Tiempo después, al encontrarme con David Lipsch, director de la Escuela Panamericana de Arte le transferí mis inquietudes y a poco comenzamos a programar el asunto. Intentamos entonces llevar a cabo la Bial en el Museo de Arte Moderno, pero tampoco logramos que nos apoyaran. Eso se debe en parte a la reconocida falta de imaginación de nuestras instituciones oficiales, así como a la escasez de medios económicos con que cuentan. Finalmente fue el Instituto Di Tella el que decidió colaborar para montar nuestro proyecto.

P) ¿Aparentemente es este un interés nuevo en Ud. No tiene relación con sus actividades anteriores... ¿O sí?

R) Sí, la tiene. Recordará Ud. que yo publiqué un libro en 1967 titulado "El Arte Pop", Ed. Columba, que es el resumen de la serie de conferencias que di en el Instituto Di Tella, durante 1966, lo que demuestra mi anterior preocupación por los productos de la cultura masiva, o popular "Pop". Aquello que los artistas "pop" convertían en algo que, por ejemplo, la pintura de alguna manera parodiaba (Lichtenstein), yo lo convertí en objeto que debe ser observado y estudiado cuidadosamente. La exposición intenta reflejar precisamente eso.

P) ¿Considera que la historieta puede resultar perniciosa para la formación de los niños, tradicionalmente los máximos consumidores del producto?

R) La pregunta me parece interesante porque, precisamente, considero que no es perniciosa de manera alguna. Yo creo que hay que ser bastante estúpido para creer que los chicos dejen de leer libros a causa de las historietas y que exista en éstas un nivel más bajo que en la literatura... Por el contrario, creo que



Oscar Massotta, 38 años, filósofo y organizador de la Bial: "Una activa forma de creación".

Adultez en Píldoras

MARIANI

existe en este género algo muy importante —y más alto, si se quiere—, puesto que las historietas nos ayudan a comprender ciertos fenómenos sociológicos nuevos a los que la literatura no siempre accede. Ejemplo: el hecho de que actualmente los individuos se ven solicitados por mensajes que son visuales, orales y escritos al mismo tiempo y no únicamente escritos.

P) ¿Cree que la historieta refleja la realidad actual? O, como creen algunos, ¿es un modo de evasión?

Piensa que la historieta debe tocar a su modo ciertos resortes arquetípicos que funcionan a nivel de un inconsciente colectivo, lo que ocurre asimismo con todo tipo de arte. También en el cine, por ejemplo; ocurre con todo tipo de arte que está en la cuerda floja de la industria, y que ante todo es una industria y que ante todo es un arte. Palacios sigue hablando acerca de los Peanuts. "Para mí tienen tanta importancia como en su momento la tuvo Kierkegaard. Uno de los homenajes más hermosos a la historieta fue el de Godard en *Pierrot Le Fou*. Claro que hay niveles en todo y en todos los niveles hay pocos creadores, pasa en las historietas, en la pintura, en el cine o lo que sea, ojalá aparecieran muchos Peanuts, muchos Melle

R) No creo ni que refleje la realidad actual en su totalidad, ni que sea un modo de evasión...

P) ¿Acaso piensa que es un modo de creación?

R) Efectivamente, pienso que lo es.

P) ¿Hacia dónde cree que evolucionará la historieta?

R) Posiblemente hacia estilos expresamente creados para un público de cualquier edad. Los franceses en este sentido han dado un gran paso adelante creando las historietas para adultos. (En las que de ninguna manera se desdénan los elementos tradicionales de la aventura, la acción, la fantasía...).

P) ¿En cuántas categorías principales dividiría Ud. a la historieta?

R) Su pregunta exige una respuesta cuidadosa. Aparte de la división en géneros que se podría hacer (historietas para pibes; de aventuras; de humor; terroríficas; de ciencia-ficción; etc.) se podría decir que hay dos tipos de historieta: por una parte aquellas que son conscientes de los valores ideológicos que "vehiculan"; por otro lado, aquellas que no lo son. En este sentido gran parte de las historietas norteamericanas pertenecen a esta última categoría. Y hay que agregar que el 70 o el 80 % son ideológicamente nocivas. En la historieta norteamericana el chauvinismo, un "yankismo" narcisista y, muchas veces, un anticomunismo verdaderamente agresivo, parece ser lo normal.

P) ¿Entonces, de buena parte de las historietas se desprende una ideología reaccionaria?

R) La historieta en sí misma no es reaccionaria. La cual lo es en gran parte, pero esto sucede, como ya dije antes, no por culpa de la historieta, sino por el funcionamiento reaccionario de las sociedades donde éstas aparecen.

P) ¿Tendremos más exposiciones como ésta?

R) En efecto, porque la actual no es una simple exposición sino que pertenece a la primera Bial. La segunda Bial presentará otra exposición, solamente que concebida en otros términos. Estará dedicada principalmente al estudio de los súper héroes.

P) Entiendo que Ud. es el director de una revista sobre historietas recientemente aparecida y cuyo nombre es L.D. (Literatura Dibujada).

R) Así es. L.D. Es una revista de características editoriales especiales puesto que es el resultado de la combinación de los capitales de la Editorial Nueva Visión y de la revista de Arquitectura Suma. ■

tiempo se las estudiará así como hoy los estudiantes de filosofía estudian el Amadis de Gaula —que por otra parte es una de las primeras historietas—. Sus historietas preferidas: los Peanuts. "En ellos encuentro una auténtica filosofía de la vida que coincide en gran medida con mi modo de ver el mundo. Hay un estar de vuelta en cada uno de sus personajes, con quienes me siento identificado. Majalada me parece una vil copia de los Peanuts, pese a lo que pueda pensarse mantiene las estructuras e instituciones, no las defiende, es cierto, pero las mantiene. En cambio los Peanuts van más allá, desmoronan toda institución y provienen de la ironía que puede poner en juego alguien que sabe que no hay nada que se pueda esperar."

en pintura, muchos Godard en cine y muchos Michaux en literatura..."

Siglo XX cabeza de globo

La historieta cumpliría también con dos de las características fundamentales del arte que Lewis Mumford, la simpatía y la empatía junto con y sentir dentro de. ¿Y negar a Roberto Short cuando sostiene dadera parábola del hombre común se encuentra en Charlie Brown con globo y su camiseta extraviado no se siente comprendido de la ley? ■

TELEVISION CINE

¿Enfrentamiento

HORACIO CHAVES PAZ

Activo ?

LOS medios de comunicación masiva tienen una "vedette" indiscutida: la televisión. Pero, como toda "vedette" que se respete, también la televisión debe mantenerse alerta para evitarse sobresaltos. Es que los tiempos cambian, los devotos son discólos y la competencia permanece siempre activa. Entre nosotros, esa "vedette" se impuso lo suficiente como para reposar en los laureles que supo conseguir, de modo que el panorama hasta este año no mostraba nubarrones que amenazaran con ocultar la buena estrella.

Pero el panorama puede ser otro en 1969. En primer lugar, hay que encuadrar la cosa. En este medio país que es Capital Federal y Gran Buenos Aires, 1.300.000 televisores permanecen a disposición de ocho millones y medio de espectadores de todas las edades y condiciones socioeconómicas. La cifra tal vez pudiera aumentarse por efecto del reconocido ingenio de nuestra población, en este caso, tanto para el armado en casa de los artefactos, como para su introducción al país sin molestias aduaneras.

Una gran teleaudiencia

La proporción de gran-porteños que tienen toda la programación y publicidad televisiva a su disposición de un modo psicológicamente gratuito parece realmente elevada. Si agregamos a la amplia difusión del medio, aquel reconocido ingenio—ahora aplicada a juzgar la programación—y la veteranía que como teleespectadores tienen los gran-porteños, llegamos a una valiosa conclusión: en el conglomerado capitalino existe una teleaudiencia no sólo numerosa sino también madura. Y allí, el verdadero enemigo de la TV, el cine, encuentra su primer aliado: la considerable madurez de la teleplatea.

Es cierto que se considera que el incremento de la asistencia al cine no resta audiencia a la televisión, pero eso se aplica sólo a tiempos normales, y es posible que 1969 no sea un año normal para la relación cine-TV.

Ocurre que el cine y, aunque en modo menos significativo, también el teatro propone constantemente al público emociones más intensas o refinadas que las que difunde la televisión. Ese es

su fuerte y es posible que esa ventaja se consolide, de modo que la televisión debería pensar, al menos en nuestro medio, qué pasará el año próximo.

Cifras para la reflexión

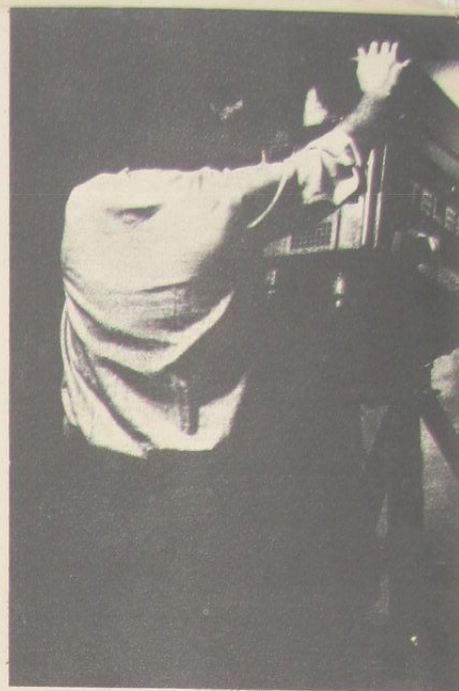
Alguno de los elementos para tener en cuenta en esa reflexión, son los siguientes:

- En 1964, el porcentaje de gente que iba al cine era del 59,6 y, en 1967, llegó al 76,8. Si se considera el aumento del 6,8 % de la población en ese período, el incremento real fue del 29,6 %. (De acuerdo a datos de Walter Thompson).
- En las primeras 34 semanas de este año, la concurrencia a los cines bajó un 15 %, es cierto, pero eso es atribuible a la coyuntura económica de congelamiento de ingresos. Una prueba: con el medio aguinaldo de julio, el alza fue impresionante.
- Las salas de arte para exhibición de películas no comerciales o no actuales se siguen multiplicando, sin que disminuya su éxito individual (Loire, Losuar, Lorca, Kings, TMSC, etcétera).
- La inversión estimada en producción de películas argentinas para 1968 duplica aproximadamente a las de 1967.
- El 42,8 % de los espectadores encuestados opina que los cortos publicitarios les parecen muy interesantes y les prestó mucha atención.
- Con gran éxito, una serie de cines (Lido, Gran Rivadavia, Constitución y Roxy, éste de Vicente López) impusieron la modalidad de cobrar \$ 100 la entrada.

Son sólo elementos de juicio a los que hay que agregar una profunda estimación de la diferente coyuntura que presentará el país en 1969, especialmente en lo relativo al ambiente social y a la disponibilidad de medios de pago para entretenimiento.

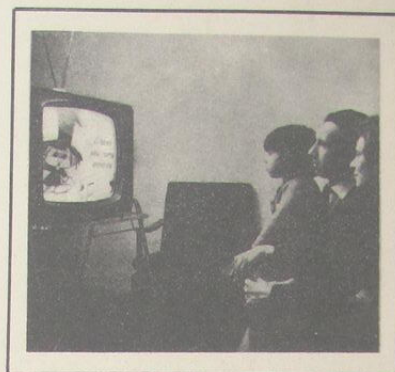
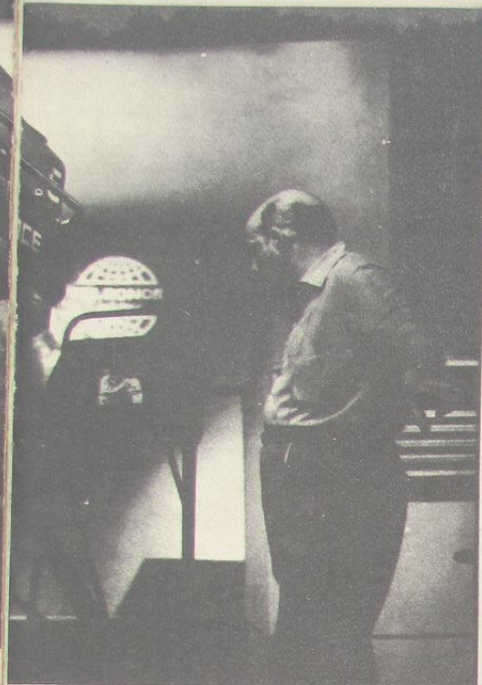
Panorama inmediato

Para el año próximo, por ejemplo, no existen perspectivas de inflación. Se podrá discutir si la política económica de Krieger Vasena es buena o



no, si es sana a largo plazo o implica graves riesgos, pero no se podrá discutir que 1969 será un año de estabilidad económica y que tal expectativa se prolonga todavía más allá de ese plazo. Eso quiere decir que un público relativamente refinado, como es el nuestro, se plantea todo un aprendizaje para vivir sin inflación, después de un cuarto de siglo de la gimnasia opuesta.

Ese público, con la carga de angustia que le suministra el proceso de cambio, y dada su considerable elaboración, irá seguramente en busca de todo aquello que sea información o que, de



Hasta el momento, esa gran vedette de la comunicación masiva que es la televisión no tuvo rivales a la vista. 1969 podría oponer los primeros escollos con la activa colaboración del cine.



Las estadísticas —y las colas— no dejan lugar a dudas: hay una reapetencia popular por el cine. En sólo tres años —de 1964 a 1967— el porcentaje de gente que asiste a las salas aumentó en un 29,6 por ciento.

comparte tácitamente su ansiedad y por fin recibir algo diferente. Algo que, en alguna medida, tiene una garantía de calidad. Si a ello agregamos que el público ya no concurre tanto a oficios religiosos, que ya no escucha discursos políticos, que no tiene casi oportunidad de elaborar su duelo institucionalmente, el cine le significará, sin duda, una tentación irresistible.

1969: ¿año del cine?

En teoría, la coyuntura 1969 parece agigantar las posibilidades del cine. En concreto, otros factores contribuirán probablemente a consolidar ese fenómeno. En tal sentido, lo más destacable es la posible reducción del nivel de impuestos que paga el espectador cinematográfico. En números redondos, podríamos decir que una entrada de valor básico de \$ 240, su precio al público se eleva a \$ 350 por efecto de la gravación impositiva. A su vez, la recaudación que el Estado obtiene por esa vía es bastante discutible, porque según las estadísticas de 1967, la Dirección General Impositiva recibió aportes correspondientes a una venta total de \$ 6.956.000.000, lo que equivale a un valor promedio de \$ 20,32 por entrada vendida. La evasión impositiva de los exhibidores está claramente a la vista y, mientras no se instituya un adecuado control de taquilla, la distorsión permanecerá impune.

A pesar de su evasión, el exhibidor cobra la entrada y no existe ejemplo en el mundo de recar-

gos impositivos al espectador comparable al de nuestro país. En Brasil, recientemente se estableció que el total de la gravación no puede ser superior al 10 % del valor de cada entrada. No sería imposible que la Argentina aplicara una cláusula similar, una forma de expandir el mercado cinematográfico y, consecuentemente el desarrollo de esa industria (en el orden local) de un modo económicamente más sano que el actual. Ese cambio, complementado con un mayor vigor en la recaudación impositiva del rubro, haría que las pérdidas para el Estado fueran relativamente insignificantes.

En opinión de Domingo Di Núbila, director de la valiosa publicación especializada "Gaceta de los Espectáculos", mientras el público de televisión se estabilizó en un nivel alto, el de cine muestra oscilaciones cuya explicación, tomando en cuenta la atracción de las películas, cambio del estado del tiempo, y otros factores tradicionales que influyen sobre la concurrencia a las salas, muestra contradicciones. Pero, si uno relaciona esas oscilaciones con la probable disponibilidad de dinero para entretenimiento (comienzos de mes, medio aguinaldo, etcétera) la contradicción no es tanta. Una degravación —propone— acompañada de una cláusula de seguridad que haga antieconómico variar los precios básicos, parece lo más recomendable para ese fenómeno económico, social y cultural que es el cine.

Un panorama distinto

Si ese cambio se llega a operar en 1969, las posibilidades de fuga del espectador de televisión hacia la sacrosanta pantalla del cine, aumentarían en una proporción tal que, sin duda, la "vedette" podría sentir cómo flaquean sus éxitos.

A lo dicho hay que agregar que el perfeccionamiento de los cortos publicitarios, en nuestro medio muy notable, vuelve todavía más cuestionable, para el espectador común, la calidad de la programación televisiva. Es un fenómeno universal que la perfección técnica del corto publicitario supera ampliamente la del film televisivo y, como ejemplo, los norteamericanos señalan que un comercial de 60 segundos lleva, a menudo, 2 a 3 días de trabajo, mientras que para las series televisivas se filma en un promedio de 10 minutos útiles por día.

Como conclusión parece razonable sugerir que la televisión debe imaginar a su público como a personas que ven cine de buena calidad y cortos publicitarios de excepción. Que esas personas están ansiosas por el máximo de información posible y que están dispuestas a buscarla allí donde se encuentre, sea la radio (dudoso mientras continúe el monopolio estatal) los medios impresos o, en un sentido más sutil, el cine.

Para 1969 la televisión que sirve a la Capital y Gran Buenos Aires, debería centrarse en la intención de (en una acepción muy amplia) informar. Parecería que deberá ofrecer más programas periodísticos, perfeccionar los ya existentes y mejorar el estilo en el resto del tiempo televisivo. ■

alguna manera, se le asimile. Si en este año nos admiramos que películas como *El Acorazado Potemkin* (1926) concentren una llamativa cantidad de un público notoriamente heterogéneo, bien se puede prever que el fenómeno ha comenzado.

Un público que se sabe metido en un proceso de transformación socioeconómica que no alcanza a dominar, cumplirá gustoso el siguiente ritual: vestirse especialmente, coordinar con otros una salida, hacer fila para comprar entradas, pagar esas entradas, hacer fila para entrar efectivamente al cine, encerrarse a oscuras con una comunidad que

REUNION EN BUENOS AIRES

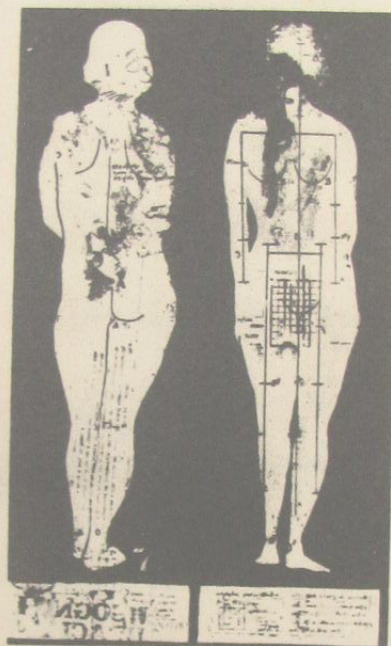
48 países, 128 artistas, 300 obras

GERARDO E. SOSA

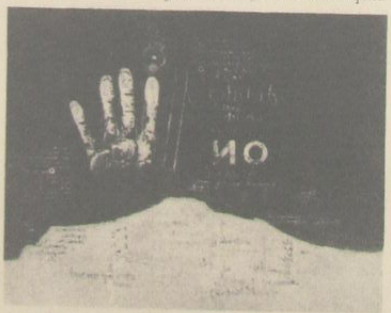
SIN duda el más importante acontecimiento de la actual temporada, la Primera Bial Internacional del Grabado, organizada conjuntamente por Art Gallery International y el Club de la Estampa de Buenos Aires, enfrenta sin embargo una curiosa circunstancia: un reconocimiento escaso de esa importancia. O por lo menos un reconocimiento que no está a la altura de su verdadera trascendencia, de lo que significa como esfuerzo, como visión panorámica de lo que el grabado representa en estos momentos en el mundo, de todo lo que aporta a una actividad que en la Argentina es acaso, dentro del arte, de las experiencias visuales, el lenguaje más significativo en sus aspectos formales y expresivos.

Esa circunstancia, sin duda insólita, se debe a que todavía el público no ha adquirido una conciencia real de lo que significa el grabado como experiencia plástica de su valor como manifestación artística. Como al dibujo, se lo considera una manifestación menor, por debajo de la pintura y la escultura. Una curiosa proposición, pero que tal vez debe ponerse en la cuenta del pasado de la estampa, un pasado popular y multitudinario que es sin embargo su más honrosa tradición, sin contar los altos nombres que lo señalan en la historia del arte universal: Rembrandt, Dürero, Goya, Daumier, Toulouse, Picasso, entre muchísimos más.

La Primera Bial Internacional del Grabado ha recibido el aporte de 48 países, a través de casi 300 trabajos de 128 artistas: un panorama amplísimo que demuestra, además, la fabulosa evolución protagonizada por un lenguaje, por una forma de expresión, limitada en sus orígenes a dos o tres procedimientos tradicionales. El comité organizador de la muestra, integrado por el director de Art Gallery International, Victor Najmías, el secretario general del Club de la Estampa de Buenos Aires, Albino Fernández y los grabadores Eduardo Audivert, Juan Bordalejo, Norberto Onofrio, Oscar Pécora (director del Museo del Grabado), José Rueda, Abel Bruno Versacci, Daniel Zelaya y Haydée Castelló, eligió un jurado formado por dos críticos, Sigwart Blum y Leonardo Estarico y tres artistas, Albino Fernández, Norberto Onofrio y Luis Seoane. Una intensa labor de análisis llevó al jurado a otorgar los premios —medallas de bronce realizadas especialmente por ocho escultores argentinos— a Jiri Balcar, checoslovaco, Roger Bertemes, luxemburgués; Rose Bru, chileno; Masuo Ikeda, japonés; Bogdan Krsic, yugoslavo; Manuela Jorge, portuque-



Jiri Balcar, Checoslovaquia



Antonio Lorenzo, España

sa, Umberto Mastroianni, italiano; Antonio Lorenzo, español; Helga Pape, alemana; Michael Rothenstein, inglés; Hans Orlowsky, alemán, y Graciela Rodó de Boulanger, boliviana, que se hizo acreedora de la recompensa especial instituida por el Museo del Grabado a la mejor obra con espíritu americano.

Además fueron distinguidas las obras de los grabadores argentinos Américo A. Balán, Aída Carballo, Alfredo de Vincenzo, César Miranda y Mabel Rubli.

Varias son las sorpresas deparadas por la importante muestra. Una de ellas, la ausencia virtual del movimiento grabador brasileño, sin

duda uno de los más significativos del continente debido a la escuela creada en Río de Janeiro y San Pablo por Friedlander y Fayga Ostrower. Sólo dos artistas, Conceição Pilo y Marcelo Grassmann enviaron trabajos, que no agregaron nada a lo ya conocido del vecino país, sobre todo a través de la recordada muestra del Museo de Arte Moderno, el año pasado. Tampoco Estados Unidos está representado a la altura de sus antecedentes; Esther Lewis, única expositora de ese país es una grabadora de indudable talento pero su obra no alcanza para hacer olvidar las notorias ausencias de sus compatriotas.

Los países de Europa Oriental constituyen, en bloque, la representación de mayor importancia: Polonia, Checoslovaquia, Rumania, Yugoslavia y Hungría han enviado piezas de notable calidad, no así la URSS cuyo único representante, Arunas Tarabilda, está presente con piezas de un vago decorativismo folklórico. El checoslovaco Jiri Balcar y el yugoslavo Bogdan Krsic, premiados por el jurado, sintetizan un movimiento de vigencia actual, una intensa experiencia que abarca todas las formas de la vanguardia. Son notables los envíos de Portugal, representado por cinco grabadores de primera línea, Suecia, Noruega, Japón, que refirma su carácter de país eminentemente grabador, Italia, en cuya representación se destaca Achille Perilli, inexplicablemente postergado en el juicio del jurado que prefirió a su compatriota Umberto Mastroianni, Islandia, que demostró con el envío de las obras de Eimar Hakonarson, una insospechada madurez en el lenguaje de la incisión, Inglaterra, en cuyo conjunto se destaca los notables trabajos en ténicamixta de Michael Rothenstein, Grecia, Holanda, Corea y España. En las obras aportadas por los países americanos, Chile, Paraguay y Colombia, afirman honrosos antecedentes, sobre todo Paraguay a través de los trabajos de Olga Blinder. México, uno de los países con tradición grabadora, no la corroboró en cierta medida. En lo que respecta a la Argentina, cinco invitados de honor (Pompeyo Audivert, Adolfo Bellocq, Victor Rebuffo, Sergio Sergi y Agustín Zapata Gollan) se unieron al grupo seleccionado, demostrando que el nivel alcanzado por el grabado argentino tiene firmes fundamentos y posibilidades amplísimas. En resumen, un esfuerzo de positivo valor. Y la demostración de que la Argentina supo ganarse el papel de país organizador de la primera reunión internacional de grabadores, realizada a ese nivel.



1



2

1. Bogdan Krsic (Yugoslavia), litografía.
2. Alfredo de Vincenzo (Argentina), xilografía.
3. Aida Carballo (Argentina), metal.
4. Michael Rothenstein (Inglaterra), procedimiento mixto.
5. Graciela R. de Boulanger (Bolivia), aguafuerte y aguatinta.



3



4



5



TRES al rescaca

Tania, José Gobello y Cátulo Castillo tras la Sombra de Enrique Santos Discépolo

NIRA ETCHENIQUE

Y en verdad, ahora estoy sentada en el mismo sofá en que él murió y Tania me dice que sí, que tengo razón, que Discépolo se murió de tristeza.

—Tenía 49 años y era un 23 de diciembre; se acurrucó entre los almohadones y me pidió que bajara la persiana porque le molestaba la luz. Después me miró, *tengo mucha sed*, me dijo, y fíjate, en casa había de todo menos soda, ni siquiera agua mineral. Entonces me fui con el coche hasta Palermo. Cuando volví con las botellas murmuró: *¡qué loca!*, y no habló más.

Los domingos estaban solos él y Tania. Pero ese debía ser un domingo excepcional. Su valet alteró el franco y subió hasta el tercer piso de Callao al setecientos, y al rato su administrador, y las hermanas de Tania, y Osvaldo Miranda.

Discépolo tenía frío. En dos horas la casa se llenó de gente y diez médicos buscaron sin éxito alguna señal. Silenciosamente, con un silencio más rotundo que cualquiera de sus tremendismos poéticos, Discépolo se dejó morir.

La cosa había empezado hacía tiempo, cuando advirtió que no era indivisible y aún necesitando enfermizamente que lo amaran, podía provocar rencor.

Justificación de Mordisquito

—No sé si fue o no peronista —dice Tania—, pero Enrique era amigo íntimo de Perón desde

1933. Tengo la impresión de que, siendo apolítico, creyó sin embargo en él.

Hay que conocerlo bien para entender a Mordisquito. Confiaba en las buenas acciones. ¿Pero cuándo se dio cuenta de que su personaje significaba un compromiso político? La medida se la dio la agresión. Tuvo miedo y pidió que le levantaran la audición, quería irse a Europa. En el fondo de esa tristeza había una gran confusión y lo fue desnutriendo el sentimiento de haber perdido lo más importante: la adhesión de todos.

—No, nunca quiso nada ni recibió nada de Perón, inclusive me hizo devolver un Cadillac que nos habían mandado. Para los demás sí pedía. Eso formaba parte de su naturaleza, por eso jamás fue rico, el dinero era mío, él regalaba el suyo de la misma manera que regalaba el imponderable de su fascinación personal, ese encanto que lo hacía imán para hombres y mujeres. Claro, su ingenio, claro, su talento, su humor, la facilidad para hacer amigos. No, ninguna de sus letras se refería a mí. ¡Es absurdo! Vivíamos lo mejor de nuestro romance cuando escribí *Confesión*, ¡mirá si tiene algo que ver! Pero la gente se la tomó conmigo... ¿El hijo? He ganado el juicio, no hay tal reconocimiento. No creo que Enrique lo hubiera abandonado si hubiera sido suyo. Además, su testamento parece una proclama: "reconozco no tener ninguna descendencia..."

Lo velaron en SADAIC y las primeras flores las llevaron las muchachas de los cabarets.

Un tardío descubrimiento

Su muerte no hizo declinar la animosidad. Pero el tiempo produjo la moda de un descubrimiento tardío. En algún momento la consigna fue apoderarse de su cadáver para participar en el prestigio de crear el mito. Pero con leyenda y todo, Discépolo se niega a entrar en el ritual de los exégetas.

Más que el creador de un cancionero especialísimo —dice Cátulo Castillo— es un fenómeno literario por el que el hombre que tiene estado lírico transforma su lirismo en opinión. Porque los tangos de Discépolo constituyen el grito de una época en crónica sensible a quien los canta y es más, a quien al escucharlos cumple el papel protagónico, integrando el complejo. Forma parte del hecho. Fenómeno también estilístico con ese contenido irrefutable de periodismo exacto, dramático y zumbón, donde el mismo creador se satiriza sin temor al ridículo para servir de símbolo a una sociedad desvecijada.

Un mundo interior acojonado y una filosofía de pibe que remonta disparatados barriletes hacia adentro.



CATULO CASTILLO



JOSE GOBELLO



TANIA



Mordisquito no existía ni estaba a la vista. Discépolo era Mr. Blum y más aún, el autor de Quevachaché y Confesión. En el lejano escenario del Politeama, lo rodean Tania, Diana Maggi, Pola Neuman y Alda Regis.

te de una IMAGEN

Pero si hablan de él y lo evalúan llenándose la boca de lunfardos y gastadas literaturas callejeras, Discépolo, estudiado por José Gobello, no es un poeta lunfardesco. En los veintiséis tangos que compone entre 1926 y 1928 los lunfardismos no pasan de sesenta. Los hay caneros, como *bufoso*; dialectales: *chau* y *chicato*; populares: *tamango* y *botón*; gauchescos: *mamarse* y *pucho*. Lunfardismos de la noche sólo uno: cabaret. A partir de *Cambalache*: *chorro*, *afanar*, *gil* y *laburar* (dos gitanismos, un españolismo popular y un italianismo), Discépolo abandona el lunfardo y no lo reencuentra sino en su penúltimo tango: *El Cholo*, compuesto en 1947 para la música de Villoldo.

La imagen levantada

La fuerza expresiva de Discépolo no radica en los vocablos sino en las metáforas. Su tremendismo

no es lexicológico, como ocurre en Celedonio Flores; es un tremendismo conceptual que exagera las cosas, hiperboliza hasta el absurdo. Como otros levantan la voz para hacerse oír —dice Gobello— él levanta la imagen. Entre los grandes poetas del tango hay dos que se debaten en la soledad, que rumian a solas su amargura o su nostalgia: Contursi y Homero Manzi. Y otros dos que tratan de hacerse oír, de comunicarse, que cultivan un tango coloquial: Flores y Discépolo. Pero mientras Flores emplea, aún en sus apóstrofes más venenosos, el tono insinuante de los mano a mano, Discépolo recurre al lenguaje restallante de los profetas. Un lenguaje en que las palabras no dicen nada por sí mismas; que sólo adquieren fuerza expresiva cuando se confabulan misteriosamente para formar una imagen.

Si es cierto que hay una cultura discépoliana, cierto es que la creación de esa cultura se produjo a la luz y a la dinámica de una cultura popular,

ciudadana, y no a sus espaldas. Lo que significa, en primera y última instancia, que Discépolo rescató un estilo de sentimentalidad y una triste forma de vivisección colectiva a través del individualismo nivelador y subjetivo que se refugia en cada hombre de esta Buenos Aires cruelmente imperativa a las tres de la tarde y dulcemente metafísica a las cinco de la mañana.

Y en verdad, ahora, sentada en el mismo sofá en que él murió, en el tercer piso de Callao 765, mirando su última foto, resulta más fácil acceder a su mundo absurdo, tanto más absurdo cuando él lo explica: *a mí el talco me saca llagas, o estoy tan flaco que las inyecciones me las dan en el sobretodo*. O quizá entender que pudo haber muerto de tristeza el hombre que rechazó una película porque necesitaba su tiempo para otra cosa. Esa cosa —recuerda Tania— eran los globos y barriletes que estaba preparando para Navidad. ■

Agilice las comunicaciones en su empresa, con la moderna Central telefónica automática CROSSBAR PENTACONTA, Modelo Pentomat



Este es el mejor momento para instalar en su empresa una Central CROSSBAR PENTACONTA, Modelo Pentomat, aprovechando las facilidades que otorga la nueva reglamentación de ENTEL referente a la provisión e instalación de centrales telefónicas privadas por terceros.

La CROSSBAR PENTACONTA, Modelo Pentomat proporciona un servicio telefónico completo para empresas grandes y medianas.

Su moderno sistema Crossbar Pentaconta semi estático permite un funcionamiento de variadas posibilidades, rápido, seguro, silencioso y matemáticamente exacto. Exige muy poco mantenimiento y puede absorber un tráfico pesado.

Fábrica y Administración:
Intendente Tomkinson 1700 - Tel. 743-6011 - San Isidro - Pcia. de Buenos Aires
Ventas: Salguero 60 - Tel. 88-2293/7 - Cap. Federal

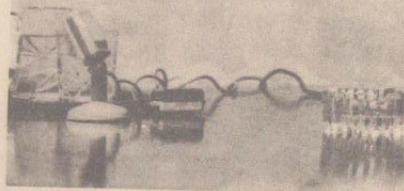
Standard Electric ITT
LÍDER MUNDIAL EN ELECTRONICA Y TELECOMUNICACIONES

EN el bar de Córdoba y Esmeralda nos recibió Arturo Jauretche un sábado por la mañana. Las cintas en lugar de corbata, su decir característico, sus expresiones peculiares, lo hacen parecer intemporal. No es de esta época, aparentemente...

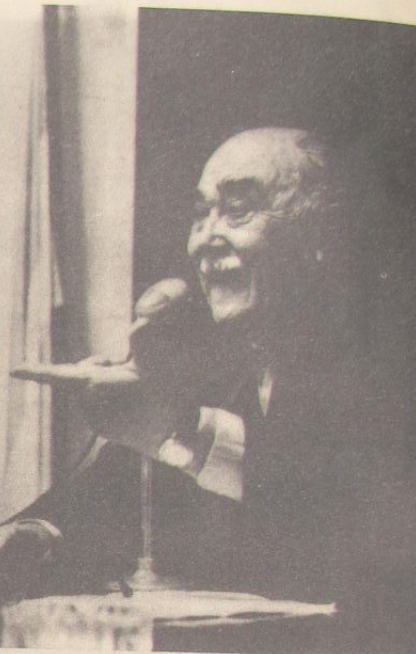
—Si me vino a ver a mí como artista, como escritor, le diré que erró el camino. Yo no soy artista ni escritor como objetivo. Si tengo la suerte de poderme expresar con cierta facilidad y con cierta eficacia me alegro de ello porque facilita mi cometido. Yo soy esencialmente un político, un hombre con una honda preocupación social y patriótica. Si en vez de ser escritor hubiera podido mandar, haría cosas más eficaces que escribir. Por lo menos más inmediatas. Aunque quizás a la larga tal vez escribir sea más eficaz, porque el problema argentino ha sido la falta de conciencia de los problemas de nuestro país...

—Sin embargo usted, como político, ha intervenido en el proceso cultural argentino...

—Sí, pero mi eficacia ha sido siempre como panfletista, como escritor. Como político he fracasado siempre, he patinado, no he llegado nunca a los puestos de conducción, sino accidentalmente; en realidad tampoco he hecho mucho por llegar. Tal vez, cada uno tiene señalado su camino por Dios, y Dios me señala este, de contribuir a la formación de un pensamiento del país, siguiendo la huella de Scalabrini y otros. Hay que esclarecer. Fijese. La película "Martín Fierro", en general me parece un esfuerzo meritorio y bastante bien logrado, ya que está bien orientada, bien tomada, está realizada con propiedad; probablemente el asesoramiento de Neira haya sido muy útil a Torre Nilsson. Pero el problema para realizar el Martín Fierro consiste en que hay que entender qué fue Martín Fierro. Mientras se crea que Hernández fue un escritor y no se den cuenta que fue un político que utilizó el instrumento de la pluma para sus fines, no se entenderá nada, y



LOS PROTAGONISTAS



FLORENCIO MONZON

Jauretche:

CONFESIONES DE UN PANFLETI

quedará el recuerdo de un degüello de una cosa sangrienta, de una pelea inútil, de la muerte del negro, y así le darán la razón a Borges y a otros que han aparecido últimamente que quieren convertir a Martín Fierro en un malevo. Lo que Hernández quiso reflejar fue la derrota de todo un país frente a la brusca irrupción de la economía que iban a construir los vencedores de Pavón: una economía de dependencia y de inmigración sin tener en cuenta soluciones para las masas nativas. Que eso no se comprendiera en ese momento en que la historia se daba a favor del liberalismo, es atendible; pero que eso se haya metido dentro de nuestra mentalidad, se forma en la escuela, en el libro y en todos los instrumentos de difusión para que subsista cuando ya está derrotado, cuando ya es antihistórico, francamente... Los que luchamos en posiciones de avanzada lo hacemos porque toda la superestructura cultural está en la retaguardia, frenando el proceso de desarrollo cultural del país. De manera que si me ve a mí como un político que utiliza la pluma, estamos de acuerdo. Por eso cuando se discute el éxito de mi último libro "El medio pelo en la sociedad argentina", como antes "Los profetas del odio" forman parte del "boom literario", le digo: ¡no!, forman parte del "boom" de la nueva mentalidad argentina, de la que forma parte el "boom literario".

Lo que hay es una irrupción brusca de una generación que por fin se liberó de valores falsos, se liberó de las academias, se liberó de todas esas cosas... y en eso habrá aciertos y macanas. En lo que yo no entiendo no me meto. Por eso no sé que pasa con los "ditellianos"... no entiendo. En eso yo todavía debo estar en la retaguardia.

"No soy iracundo..."

—Pero, ¿Usted es algo agresivo, no?

—Es que hay que ser agresivo frente a una sociedad en retardo, una sociedad que le niega a lo argentino su realización. No soy iracundo. He sido solidario cuando se ha estado en la construcción. Yo he tenido, por ejemplo,

muchas divergencias con Perón, pero tan no soy iracundo que a veces pasivamente acepté muchas cosas que algunos podrían criticar. Por ejemplo, en el 55 yo sabía que la opción era entre la restauración del coloniaje y el peronismo. Con todos sus defectos, me gustaba mucho más el peronismo.

—En su obra usted ha pegado palos que todavía están doliendo bastante...

—No sé. Mi objeto no es que le duela a los que reciben el palo sino iluminar a los que son engañados por ellos. "Te lo digo Juan para que lo entiendas Pedro". ¿Quién puede estar dolorido...?

—... Bueno, "Los profetas del odio..."

—Ahh. Si. Yo creo que lo que he dicho es justo. No he rectificado una línea. En alguno de ellos ha sido un error circunstancial, como ese libro que critico, de Irazusta, en otros ha sido un error deliberado y consciente, la toma de posición para triunfar, como el caso de Borges, cuyo talento literario y habilidad técnica no discuto, pero que se ha malogrado en carreras cortas. Yo siempre digo que Borges es un tipo para ganar clásicos y está corriendo carreras cuadradas... porque después de 60 años de obra literaria ¿qué nos va a dejar...? unas cositas chiquitas para que dentro de cincuenta años algún tipo diga "...lo que se dice de Góngora..." En cambio Roberto Arlt, que no sabía escribir, que estaba en primer grado al lado de Borges que era un maestro, será siempre vital. Porque Borges, como bien dijo Ramón Doll, envasó, enlató (Doll le echó la culpa a la influencia de Groussac) un talento naturalmente destinado a grandes cosas y que parecía... Fijese que yo con Borges no tengo nada más que motivos personales de simpatía... a mí me es doloroso enfrentarlo...

¿Amigo de Borges?

—¿Usted fue amigo de Borges?

—...Tengo un motivo personal. Mi primer libro, un poema gauchesco que escribí estando preso en Corrientes, con motivo del Paso de los Libres, me lo prologó él... a su pedido, porque yo le había enviado los originales a Manzi, para que me diera su opinión, y Manzi me dijo que Borges lo quería prologar, y entonces se los mandé. Y salió así, con el prólogo de él. Así que yo no tengo motivos personales. Lo que el hecho de que haya prologado ese libro revela que el Borges de entonces pensaba de otra manera. Es lo que ahora niega y que probablemente le hubiera dado una consistencia permanente a su obra... y hubiera salido de esas cosas minuciosas de joyería que hace.

—¿Sigue escribiendo?

—Estoy por sacar el "Manual de zoncera Argentina". Debería estar listo a principios de 1968, pero he estado enfermo todo este año. Hoy, por ejemplo, una zoncera humorística que se refiere al "niño modelo". El "niño modelo" usted sabe que es Sarmiento, que no faltó nunca a la escuela, dice él en "Recuerdos de provincia". Y en la misma obra también nos dice que después fue al seminario de Córdoba, que no pudo entrar, y uno saca la cuenta y ha estado nueve años en la escuela primaria, sin fallar un día. No puede ser, Sarmiento era talentoso, un niño precoz, él mismo dice que a los cinco años sabía leer y escribir de corrido... No puede ser que durante nueve años estuviera en la escuela de primeras letras. Un sobrinito mío, que es medio revisionista, anda diciendo que era un burro... ¡No!, no era un burro, lo que pasa es que era mentiroso, no más.

—Usted en "Los profetas del odio" decía que en el 45 "la gente del 17 de octubre no lo reconocía". Ahora, ¿la gente lo reconoce?

—Ahora sí, si... Bastante, si... bastante, Bastante, bastante. A mí no me molesta porque estoy en mi edad. Me molestaría si se me diera por las damas pero... como en esa materia estoy tranquilo, ya que la edad me obliga... No necesito el incógnito.

—¿Se siente gratificado, de alguna manera...?

—Bueno... es la cordialidad. Yo estoy de vuelta ya de todas esas cosas de vanidad... Si, cuando siento cordialidad. Cuando siento que hay alguien que me ha entendido y que a través de entenderme me ha tomado un afecto.

Y, además, la sensación de que uno no se ha malogrado. Ahora estamos en un momento de absoluta indiferencia política, que el gobierno confunde con solidaridad. No. La gente sabe que se sigue con el intento de restaurar un estado anterior, que comenzó con la revolución del 55. Hay estado de indiferencia. Nadie cree en nada. Pero en la víspera del 43 era así también. La multitud, de pronto, que estaba ajena a todo, bajó de las tribunas de las canchas de fútbol, de los espectáculos, de la indiferencia, y ganó las calles. La gente no conocía a nadie. Y no nos conocía a nosotros que habíamos hecho los "slogan" que coreaban. Eso es justo, que tiene... Bendita la h. a. Que pasen los vencedores sobre uno. Que más quiere uno, que se ha pasado la vida oyendo el paso de los otros. Si en vez de pasar esa gente, hubieran pasado los adversarios, me reconocerían para insultarme; yo hubiera estado peor que los de Estudiantes en Manchester... y el menor de los calificativos hubiera sido ese... el de "animal", porque para eso son los "intelectuales".

—¿Usted siempre ha actuado pasando un poco como un "panzer" sobre la cultura tradicional...?

—Sí... y, bueno, será que soy inculto, a lo mejor... Usted sabe que cuando leyeron "Los profetas del odio" me dijeron que era un elogio al analfabetismo. Entre una mala cultura y una incultura, prefiero la incul-

STA VOCACIONAL

tura. Si a uno le enseñan a leer para que lea cosas falsas... Me puedo remitir a Chesterton y Shaw.

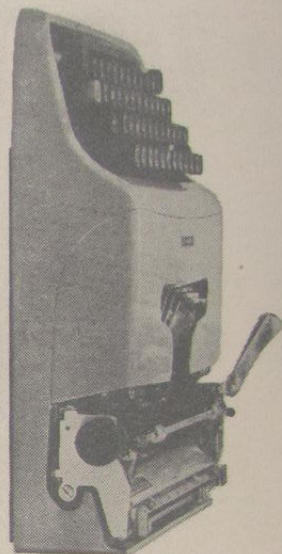
Seguimos conversando con Jauretche. Nos dijo muchas otras cosas. Entre ellas, que, cuando sea viejo, va a editar otra vez poesías, como entretenimiento, simplemente. En realidad, no conversamos. Sólo escuchamos. Lo reconocemos. ■

y además...

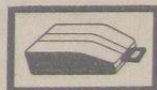
"Sábato se fue a Europa." Desde allí me escribió, quejoso. "Usted no me respeta porque me ve todos los días." Lea los recortes que le envío de la prensa de aquí, los elogios que prodigan a mi obra "Sobre héroes y tumbas". Jauretche es amigo de Sábato, y por eso a veces lo maltratan un poco. En esta oportunidad le contestó que él sabe como se las arreglan los editores de todo el mundo para conseguir críticas obsequiosas de las obras que les interesan.

"Fíjese que el editorial de los grandes diarios no los lee nadie, y por eso ahora el editorial se hace en los telegramas. Antes la gente decía "dice La Nación, dice La Prensa", y se ponía boca abajo. Ahora, pasa de largo. Quedarán algunos viejos que, pobrecitos, que van hacer..."

"Vivo acá en el barrio (Esmeralda y Paraguay), en la "manzana loca". Pero mire, eso es una cosa que... yo creo que... los barbudos, los "hippies", cometen un error: confundir una manzana con el país".



Olivetti Lettera 22



Una máquina de escribir
en nuestros hogares

Una portátil debe ser ligera y resistente, ocupar poco espacio y escribir con nitidez. Estas son las cualidades de la Lettera 22. Se ha ideado y conseguido producir una máquina de escribir que a sus dimensiones reducidas a su poco peso y a su precio accesible, unirá la mayor diversidad de aplicaciones. Ofrece la garantía de una escritura precisa de una rigurosa alineación y de una resistencia comprobada con los tests de control y rebote. Las carillas calibran los apuntes de casa, las aplicaciones escolares, las copias de documentos, consiguen orden y claridad con esta portátil ligera y de fácil manejo aun para la más meteperta mano.

olivetti

ES menuda, movediza, habla muy rápidamente, gesticula para apoyar sus frases. Tiene ideas claras sobre lo que quiere hacer, y sobre lo que hizo. Sus oraciones suelen ser completas, expresan un pensamiento preciso. Dos diálogos (tres horas en total) con Susana Zimmerman, bailarina, coreógrafa, dieron los siguientes resultados, expresados con sus propias palabras y, simplemente, ordenados desde el punto de vista temático:

Prehistoria

A los tres años quise bailar pero era muy flaca y mi madre, temiendo una enfermedad, no me dejó. Me dediqué a dar representaciones para mi familia. A los siete años, ya en la escuela primaria fui elegida como estrella de un número de marcado carácter surrealista y bailé *En la villa de Beodez / son las cosas al revés / se camina con las manos / y se aplauden con los pies* con gran emoción y éxito. Para esa época instalé en el garaje casi siempre vacío de nuestra casa de Vicente López un estudio de danzas, con un grupo de chicos de mi edad: dábamos espectáculos para nosotros mismos. A los once años —según mi delgadez y la preocupación de mi madre por modificarla— un médico sugirió que además de darme vitaminas me hicieran hacer ejercicios. "Danzas, tal vez", dijo, y me prendí de la idea. Fui al estudio de Mercedes Quintana, gran entusiasmo, espectáculos. Cuando la cosa se puso seria —ya tenía 17 años, no era tan delgada— y mi familia lo comprendió así, no me dejaron bailar más. Descubrí, estaba entonces en el último año del secundario, que quería estudiar filosofía y me dediqué a ello con alma y vida, mientras bailaba para mí, encerrada en casa. Leía sobre los dos temas (danza, filosofía) estableciendo relaciones entre ellos. Mi objetivo era, entonces, dedicarme a la pedagogía o a la estética de la danza: trabajaba como secretaria privada de Luis Guerrero, profesor de estética de la Facultad, y orientaba mis conversaciones con él hacia esos temas. Para entonces llegué a la conclusión de que la danza clásica, que había estudiado desde el punto de vista estético, ya resultaba incompleta para expresar el momento. Participé en la creación de uno de los primeros jardines de infantes que partieron de criterios sicopedagógicos actuales —se llamaba *Maite*: madre, en vasco— donde yo organizaba y dirigía las actividades artístico-expresivas. Era en 1957. Me hice allí el planteo de la enseñanza a los chicos, vinculé mis conocimientos de danza y pedagogía, eludí la danza clásica y abrí un camino que luego desarrollé. Pero, además, entonces descubrí que tenía ganas de bailar.

Historia

Vi un día (1958) a Dore Hoyer, me conmoví y decidí empezar ya mismo a estudiar danza, y danza moderna. Comencé con Renate Schottelius, hice un curso en La Plata con la Hoyer, insensiblemente entrené mi cuerpo, bailé, estuve seis meses becada en Europa (1961), volví a la Argentina bailé más. Hice una serie de ballets, *Huis Clos* (1964) con Ana Labat, *Amor humano*, sobre la base de poemas españoles recitados por María Casares, *El encuentro*, un dúo de Mozart, *Contrastes* de Bela Bartok, *Primera aproximación*, también con Ana Labat, espectáculos para niños, todo mezclado con actuaciones por televisión, clases, cursos para actores y sobre improvisación, artículos periodísticos sobre danza y educación, clases tomadas, viajes, giras, bailar en París con Enrique Zabala pasé el año 1968 en Bruselas con una beca oficial belga, estudiando con Maurice Bejart, un creador, aún más, un integrador de formas teatrales.

Ahora

Estoy acá, en Buenos Aires, haciendo la coreografía de espectáculos teatrales para el San Mar-

LOS PROTAGONISTAS

SUSANA ZIMMERMAN NO QUIERE BAILAR SOLA

LUIS GUAGNINI

tín, actuando en teatro y televisión, pensando en montar un grupo de vanguardia con el que me tomaré el tiempo necesario para trabajar en profundidad un espectáculo que podría darse en agosto o setiembre próximo, preparándome, también, para dictar un curso para bailarines sobre *Dinámica de la danza y la improvisación*.

El espectáculo ideal - el público

Con dos millones de pesos por mes se podría hacer algo genial, y aún con menos, con un grupo de 10 personas. Sería un espectáculo hecho en profundidad, o más de uno, porque quiero trabajar en dos niveles: uno prospectivo, experimental, dirigido a un público de entendidos, y otro más terreno, más popular. ¿Por qué no llegará la danza a capas tan amplias como otras expresiones de arte? En realidad me deprime bailar para bailarines, coreógrafos y público especializado: me siento como cuando bailaba sola en casa. La obra sería propia, y sus técnicas básicas, la danza moderna y la improvisación.

La técnica - el contenido

Cada obra tiene sus requerimientos técnicos específicos: lo importante es que los coreógrafos tengan suficiente amplitud como para decir lo que quieran, con la técnica que sea necesaria; danza clásica o moderna, folklore, teatro, mímica, plástica. No se si existe un nuevo público para esa nueva integración, pero desde el punto de vista teórico, debería haberlo.

La improvisación - Danza ya

Comencé a investigarla en 1963: partía de que el movimiento libre, no estructurado, podía resultar mucho más rico que el movimiento preelaborado. Traté de darle a la improvisación el carácter de búsqueda de ideas, de nuevas estructuras, pero grupales, y no individuales: después de cuatro años de trabajo en común seleccioné entre mis alumnos los 16 que me parecieron más

Susana Zimmerman de regreso; el balance incluye escenarios en París, compartidos con Enrique Zabala y estudios en Bruselas con la dirección de un creador: Maurice Béjart.

interesantes y con ese grupo hicimos *Danza ya*, puesto en el Di Tella, en 1967. El trabajo previo, más que ensayo —dado que se trataba de improvisación pura— consistía en la búsqueda de puntos de referencia para el trabajo en el escenario. *Danza ya* respondían, danzando, a estímulos inesperados, de cualquier carácter, que suministraba yo o, incluso, los mismos espectadores. Desde la cabina yo seleccionaba cada experiencia y, cortando las luces, indicaba cuando terminaba, es decir, cumplía un papel de directora y público, simultáneamente.

Contenido de los espectáculos - Improvisación

El contenido de un espectáculo no necesariamente surge del creador, y aun puede trascenderlo, hecho que se verifica con frecuencia en la improvisación. Sin embargo, en el tipo de improvisación sobre la que trabajé, queda al creador cierto control sobre la marcha del espectáculo a través de la selección de los estímulos que se suministran a los bailarines, y de la posibilidad de interrumpir las experiencias cuando se consideran agotadas.

La danza

"Es el acto puro de la metamorfosis", dijo Valery, una frase que encierra el problema: los contenidos, la técnica, los estímulos. La danza es una búsqueda de formas, estables, para fijar el cambio. Lo que deja es la transformación: cuando empieza termina. Esa transformación puede ser pura —un movimiento en el espacio, con un determinado ritmo— o tomar, como apoyatura, otra forma de expresión: la música, las palabras, los colores, los ruidos. La diferencia de las demás artes los elementos que se usan en el momento de la creación: la danza necesita cuerpos humanos, seres humanos. Ese es su límite y, al mismo tiempo, su riqueza. ■



Susana Zimmerman comparte el pensamiento de Valery: "la danza es el acto puro de la metamorfosis". Una afirmación que ella demuestra bailando.

POR DIEGO BARACCHINI

Santa Graciela fuera de la bañadera



GRACIELA MARTÍNEZ llegó a Buenos Aires dispuesta a hacer ulular de entusiasmo a los argentinos de la misma manera que lo consiguió de los norteamericanos de Nueva York, Washington, Texas, Nueva Jersey, la universidad de Harvard —que la consagraron como la primera bailarina *pop* que pisó esas tierras— con su *I ant to be president* o con su *Far West* o con su *Made in USA*; a hacerlos gritar de admiración como lo logró de los franceses, los ingleses y los holandeses con su *Santa Genoveva en la bañadera* o con su *Santa Genoveva en el tobogán*; a hacerle recordar a los porteños aquella increíble experiencia del Instituto Di Tella *¿Jugamos en la bañadera?*, que marcó la cumbre de la temporada 1966. Graciela Martínez llegó al país y, desde el escenario del teatro SHA, cumplió su propósito: *Contratado*, su última creación demostró definitivamente que se estaba frente a una de las artistas más originales e importantes del momento.

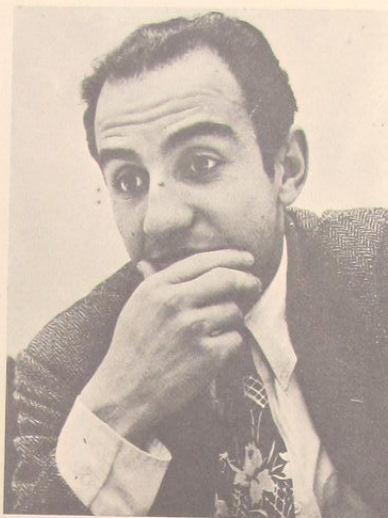
Nacida en Buenos Aires hace veintinueve años, desde los ocho arremetió contra los pisos de una escuela de danzas para inclinarse, en la adolescencia, hacia las artes plásticas, y retornar más tarde al baile en calidad de coreógrafa y mimo. Con su *Grupo de danzas y pantomimas* irrumpió en los tabladillos cordobeses y continuó bailando hasta que se casó con el pintor Antonio Seguí y partió con él por América, rumbo a México. En Estados Unidos perfeccionó su técnica con Bodil Genkel y con Xavier Francis. Cuando volvió a Buenos Aires sintió necesidad de expresarse de otra manera —"no se por qué se me ocurrió bailar disfrazada, con la cara tapada, con objetos"— y lo hizo sobre los escenarios del teatro de los Independientes, del Instituto de Arte Moderno, del San Martín. Más tarde fue a París con su marido y con su hijo y allí comenzaron a descubrirla, a admirarla: Dina Magi, la importante crítica de danza, habló en sus columnas de la colosal bailarina argentina, de sus notables creaciones. Pero la consagración definitiva la obtuvo cuando una especialista en sicología comercial, productora y bailarina, Martine Barat, tomó a su cargo la promoción de Graciela y produjo *Santa Genoveva en la bañadera* (*Santa Genoveva*, como se sabe, es la patrona de la ciudad de París). Contó en esta oportunidad con la colaboración de Arrabal, Morgan, Spoerri, Jorge Lavelli, Gamarra, Milvia, Lea Lublin, Ina Lemen, Humair, Diego, Verne, Copi, Arnal, Maurice Henry, Kovalsky, Ipousteguy y de otros artistas de vanguardia. El éxito la esperó tres años después en Buenos Aires cuando, en el Instituto Di Tella, presentó *¿Jugamos en la bañadera?*, versión modificada de *Santa Genoveva en la bañadera*. Hacia fines de 1966 volvió a París con la idea de un nuevo espectáculo: *Santa Genoveva en el tobogán*; su estructuración tardó más de seis meses debido a que se quería tener una orquesta sobre el escenario y "no encontrábamos nada que valiera la pena", hasta que Martine Barat viajó a Londres y descubrió a *The Soft Machine*.

El *modern dance show* que recientemente irrumpió sobre el escenario del teatro SHA debió estrenarse en TNP, de París, el 17 de junio pasado, pero debido a los últimos acontecimientos franceses fue aplazado hasta la próxima temporada europea. Desde el punto de vista estrictamente visual, la característica más sobresaliente de *Contratado* la constituye las enormes estructuras con que se trabaja —algunas inflables, otras metálicas— y a las que los bailarines atacan, es decir, no se integran como en espectáculos anteriores, sino que, por el contrario, caen sobre ellas para rebotar y proyectarse hacia afuera. Graciela Martínez, Ana Kamien, Lizzie Longobardi, Omar Montesí y el trío de jazz formado por Eduardo Casalla, Jorge Anders y Mario Nadal, con la *regie* de Leone Sonnino, logran con *Contratado* hacer delirar de entusiasmo a los argentinos. ■

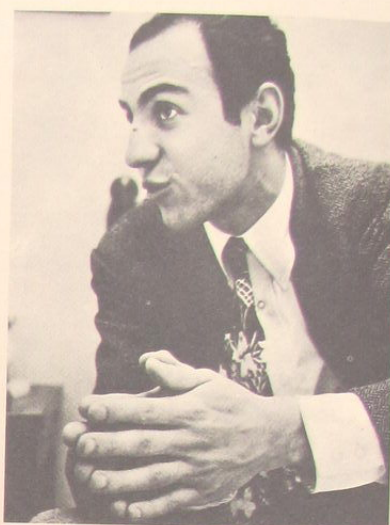
HECTOR LIBERTELLA,



"Un premio y queda consumado el quiste y la estabilidad".



"No se debe escribir para meter de contrabando un enfoque".



"El estilo, me interesa el estilo contra el lugar común".

El lunes 21 de octubre, cóctel inevitable de por medio —"Argentina es un país con sentido festivo de la cultura", se divertía Ortega—, atildados ejecutivos de la Editorial Paidós entregaban a Héctor Libertella las insignias de su triunfo literario: una medalla de oro y un cheque por quinientos mil pesos. De esta manera Libertella dejaba de ser un escritor clandestino, o como él mismo dice: "Burlas, puros simulacros de idealista que se conforma con relatar sus vehemencias y proyectos irrealizables", para empezar a ser un escritor oficial, porque: "...zás, un día es verídico; la colectividad socarrona de los escritores me regala un fabuloso premio literario y del día a la noche queda consumado el quiste y la estabilidad".

Todo esto le ocurrió a Héctor Libertella cuando el jurado integrado por Leopoldo Marechal, Bernardo Verbitsky y David Viñas, seleccionó su novela "El Camino de los Hiperbóreos", como la mejor entre los 212 originales presentados. Pero de todas formas no le importó demasiado porque para él "la contradicción es vida", pero al mismo tiempo la contradicción no es trágica, no es una alternativa lacerante y dramática de dos opuestos en lucha, sino al contrario, una coexistencia charra y blanduzca.

A pesar del premio y sus fanfarrias, su preocupación literaria fundamental es no convertirse en literato; "la literatura —dice— también es vida", palpitante, "perra viva vida", como afirmaba Oliverio Girondo, no susceptible de ser escamoteada y encerrada en los márgenes estrechos de un libro. Y Libertella desconfía de los libros, tal vez porque en última instancia, no dejan de ser sino un esquema de la realidad, una palabra que a lo mejor lo escandalice, en-

tendida como conceptualización directa, sin mediaciones, ni mutación, sin aprehensión de lo que de ella se irradia y se está transformando. Por eso Libertella afirma: "disolver la creación, despertar vivencias colectivas, promover una participación activa", romper en definitiva la aparente e irreductible oposición de los términos "escritor-lector, escuchante-escuchado, aplaudiente-aplaudido".

Pero de pronto Libertella nos confía, con una preocupación que suponemos auténtica: No estoy proponiendo el reemplazo de un esquema por otro.

Nuestro silencio interrogante lo hace estallar: Porque sabés, no me gustan los sistemas.

—¿Ningún sistema? —nos animamos a preguntar.

—No, el cambio permanente como estilo de vida y como método de conocimiento.

Huir de las grandes racionalizaciones que conducen al quietismo y a la movilidad académicas, parece ser una de las muchas formas de acción que Libertella nos sugiere. "Todo es provisorio y nada definitivo", parece decirnos.

A esta altura la pregunta se torna inevitable; sin embargo, nos molesta hacerla, pero venciendo escrúpulos la formulamos resignados: Lo que viene es un lugar común, pero ¿qué te sugiere el compromiso del escritor con su país y con su tiempo?

Libertella apenas si se da tregua y casi sin pensar, como adivinando intenciones, nos dispara: "No tiene valor usar el arte. No debe

escribirse para introducir de contrabando un enfoque, una manera de percibir el mundo".

—Sin embargo —señalamos—, toda creación auténtica supone un testimonio.

—Ya dije —reitera Libertella con cansancio— que la literatura es vida y por ser vida es juego libre de factores que pueden dirigirse hacia cualquier lado, incluso en contra de lo que el escritor piensa como hombre. Por otra parte, si querés definiciones —se molesta—, ya lo tengo dicho: soy Anarco-pop-miticista-místico y, además, cristiano y católico.

—¿Cristiano o católico? —preguntamos.

—Cristiano y católico; no veo la contradicción.

—Johnson también es cristiano —le advertimos.

Libertella nos mira sorprendido y sonríe como quien ha hecho un descubrimiento.

—¿Y el país, te interesa el país, qué es para vos el país?

—Hace mucho tiempo que no pienso qué es el país ni cuál la función social de la literatura —agrega agresivo—. Y estoy contento, contentísimo de no preguntarme qué es el país

Sarcasmo, ironía, irresponsabilidad o una muy honda y profunda necesidad de ser auténtico, fiel a sí mismo, de alguien que nos dice con una seriedad casi solemne: "El estilo es el hombre. Para mí forma y contenido son inescindibles. Mística y pureza son palabras claves que nos permiten manejar el estilo sin ingenio". Y que más adelante afirma sin tristeza, casi desafian-

Un Premio Literario sin Literatura

te: "Yo estoy vendido a la cultura oficial, pero al mismo tiempo sigo siendo un escritor clandestino, porque ya lo dije: la contradicción no es una lucha trágica y desgarrante, sino una coexistencia"; de alguien preocupado por asir la raíz misma de las cosas, "lo proteico", nos dice con entusiasmo, para confiarnos en seguida que el título de su próxima novela será precisamente "Papá Proteo"; agregando: "El estilo, me interesa el estilo contra el lugar común". Pareciera que su actitud vital y literaria es una permanente lucha contra lo consagrado, aceptado, reverenciado, en todos los planos y en cualquier circunstancia. Pero, en definitiva, de alguien paradojal y contradictorio que, como nos sugirió Marechal, sabe lo que no quiere, pero no sabe aún lo que quiere. Que afirma ser oficial y clandestino y a quien no le importa "clarificar conciencias" porque los dos términos le parecen dos estúpidos lugares comunes. Por otra parte, gritó, cuántos clarificados siguen en el barro. Y más todavía: "Mi conciencia de burgués me permite seguir siéndolo".

En síntesis: vivir, vivir sin leyes, preconceptos o verdades inmutables, haciendo del asombro una militancia de todos los días, porque únicamente de este modo lo cotidiano dejará de ser el dato reiteradamente igual a sí mismo para convertirse en una permanente aventura. ■



"Yo estoy vendido a la cultura oficial, pero sigo siendo un escritor clandestino".

VR

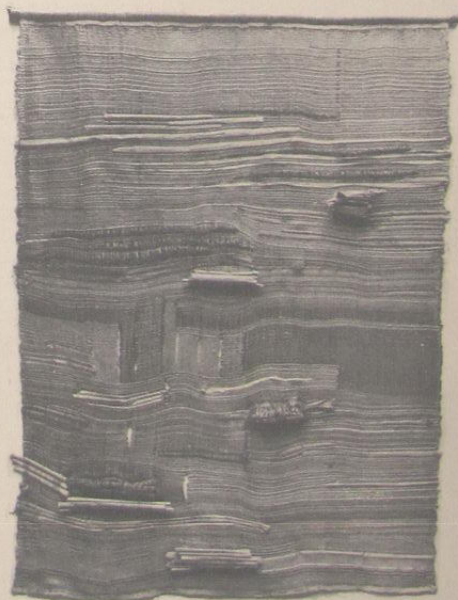
JOAN WALL

HASTA EL SABADO 23 DE NOVIEMBRE

GALERIA VAN RIEL

Florida 659 - Buenos Aires

"RECUERDOS DE VERANO", TAPIZ



AÑOS atrás, las carteleras parisinas anunciaban con enormes caracteres que *I Musici* daría un concierto en la Sala Gaveau y más de un paseante poco avisado en materia musical habrá pensado que alguna Irene o Isabel, algún Isidoro o Italo Musici afrontaría al público en singular combate en tan famoso templo de la música. Un inoportuno punto había creado la confusión.

Nosotros, por supuesto, sabemos muy bien quiénes son *I Musici*. Tres visitas a Buenos Aires —la última cumplida hace algunas semanas— y no menos de una docena de discos editados en el país, nos han dado la imagen exacta de su personalidad artística, pero sin embargo, algo de cierto hay en aquel equivoco. Pese a agrupar a doce personas, *I Musici* son un solo cuerpo tan pronto suben a un escenario o ingresan en un estudio de grabación, porque “Los músicos” han prescindido de un director desde sus orígenes.

Resulta difícil apreciar desde afuera lo que cuesta convertir en una unidad a una comunidad de equivalentes personalidades artísticas. El único fuera del grupo que conoce y a veces comparte la intensa lucha que precede a una ejecución aparentemente fácil, es el productor Vittorio Negri Bryks que ha dirigido todas sus grabaciones desde 1956 y revisado muchas de las partituras barrocas que han interpretado en conciertos o llevado al disco. Bryks, conocido musicólogo, alumno de Antonio Guarnieri y Bernhard Paumgartner —“il maestro” como lo llama familiarmente el conjunto— ha sido testigo durante las sesiones de grabación (efectuadas casi siempre en una pequeña iglesia de excelente acústica en Vevey en los Alpes suizos), de largas discusiones entre los doce músicos que se niegan a aceptar un director que les imponga su enfoque individual, pero que por sobre todo buscan conseguir un total y unánime convencimiento de lo que van a hacer. De tal manera se ven obligadas a convivir opiniones divergentes hasta que surja la solución que satisfaga a la comunidad.

Las propias expresiones de “los doce” son bien claras a este respecto. “Discutimos ampliamente cada obra antes de encararla y aún durante los ensayos. Cada detalle, cada nota, cada entonación, deben ser traducidos por cada uno de nosotros con la misma fuerza, sentido del ritmo, vibrato y expresión. Muchas veces hablamos y comparamos más que tocamos. Si las diferencias de opinión son serias, probamos varias vías de interpretación, pero jamás una obra llega al público o al disco si el acuerdo sobre su traducción no ha sido total. Todas las opiniones son por igual valederas. Somos prácticamente una familia y por cierto que una muy democrática.”

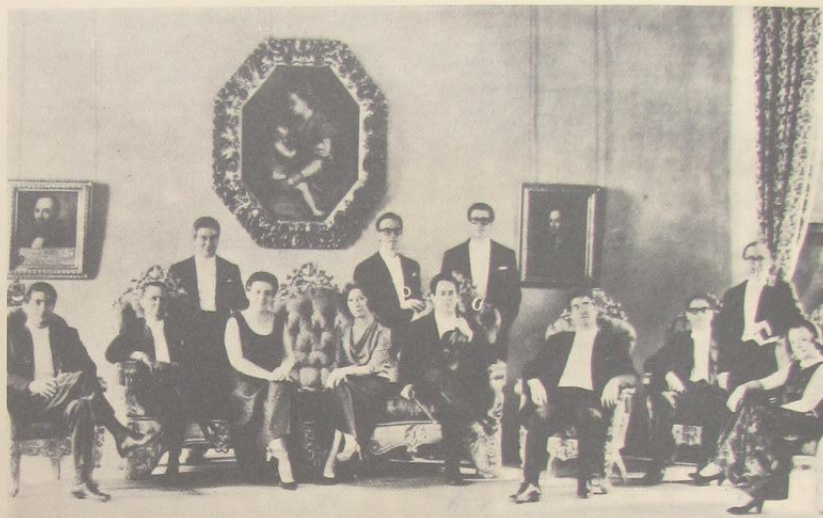
Este sistema de trabajo es evidentemente más lento que el más simple de plegarse a las indicaciones de un director y crizó de dificultades los primeros años que siguieron a la formación del conjunto y a su debut en marzo de 1952 en la Academia de Santa Cecilia de Roma, cuando sus miembros eran aún muy jóvenes y bisoños. Sin embargo, prodigiosamente dotados y cultivados, ganaron rápidamente en años, experiencia y congruencia en su labor en común, para verse consagrados como uno de los dos o tres mejores conjuntos de cuerdas de nuestros días. Toscanini se atrevía aún a más: “Sin discusión, la mejor orquesta de cámara del mundo”.

Los doce miembros originales de *I Musici* (siempre fueron nueve hombres y tres muchachas) se conocieron en los cursos del Conservatorio de Santa Cecilia y su primera aparición en público fue más la concreción de un deseo de recrear juntos la música de los clásicos italianos que un serio

LOS PROTAGONISTAS

I MUSICI: LA ARMADA BARROCA

OSCAR LEDESMA



compromiso profesional. “Solo para nuestro propio placer nos reunimos cierto día para tocar uno de esos bellísimos conciertos que abundan en el Barroco italiano. Era tan de nuestro gusto este tipo de música y sonaba tan bien, que decidimos dedicarnos de manera organizada al redescubrimiento de los viejos tesoros musicales de Italia”, se confesó durante la primera visita del grupo a Buenos Aires en 1965, su líder de entonces y de la primera hora, el violinista vasco Félix Ayo.

Seis meses después de su debut romano ya recorrían en gira de conciertos, Italia, España, Portugal y Francia; en los primeros meses de 1953 aparecían en París y Londres y dos años más tarde pisaban por vez primera el continente americano. Los argentinos recién los conocimos en 1965, pero de inmediato los adoptamos: nunca antes un conjunto de cámara habría sobrepasado los límites de un reducido cenáculo de conocedores.

Razón importante de sus conquistas es que, básicamente, los doce “musicis” —seis violines, dos violas, dos cellos, contrabajo y clave— son los mismos que hace 16 años atrás. Algunos de ellos sólo se alejaron para regresar tras corta ausencia, como Roberto Michelucci que hoy reemplaza a Félix Ayo como guía y primer violín; no decimos como solista, porque está visto que tarde o temprano todos tienen solos a su cargo. (“Todos somos solistas y nadie en el grupo se considera superior artística o técnicamente a ningún otro”).

No son razones de menor monta la calidez y espontaneidad de su toque, nacidas de una concepción interpretativa que llamaríamos de *amateurs*, en el sentido literal del término. En otras palabras, tocan juntos porque aman la música y

porque gozan haciéndola; eso sí, dando forma a sus versiones —en la mejor tradición del siglo dieciocho— sobre los ideales no de un hombre sino de un equipo. La responsabilidad que atañe a cada uno es con más justeza comparable a la de cada uno de los integrantes de un cuarteto de cuerdas que la de un convencional músico de orquesta.

Si la música del Barroco les valió la fama de que gozan, conscientes del peligro que acarrear las modas, han ido sumando a su repertorio a clásicos, románticos, modernos y hasta contemporáneos, aunque el público suspira impacientemente por el Vivaldi o el Corelli que siguen en programa cuando promedian un concierto con alguna obra actual en procura de desprenderse de indelebles etiquetas.

“Vivaldi ha hecho mucho por nosotros” —admite *I Musici*— “pero es de justicia decir que nosotros también hemos hecho mucho por Vivaldi”. Nada es más cierto. En 16 años de giras internacionales gran número de sus obras han alcanzado remotos países y ciudades sólo soñados en vida por Vivaldi, cuando, desde su ventana del *Ospedale della Pietà*, frente al gran Canal, observaba el movimiento de los barcos que traían en sus bodegas exóticos tesoros para incrementar los esplendores de la Venecia de los Dux. Lo que jamás habrá soñado el pelirrojo curita veneciano, maestro de capilla de un asilo estatal de niñas huérfanas y servidor a distancia de encumbrados príncipes extranjeros, es que dos siglos después doce de sus compatriotas desplegarían sus banderas, hoy más gloriosas que las de sus patrones del *Settecento*, en mares aún más lejanos que los hollados por las naves de la Señoría. ■

FIGURA ANTROPOMORFA

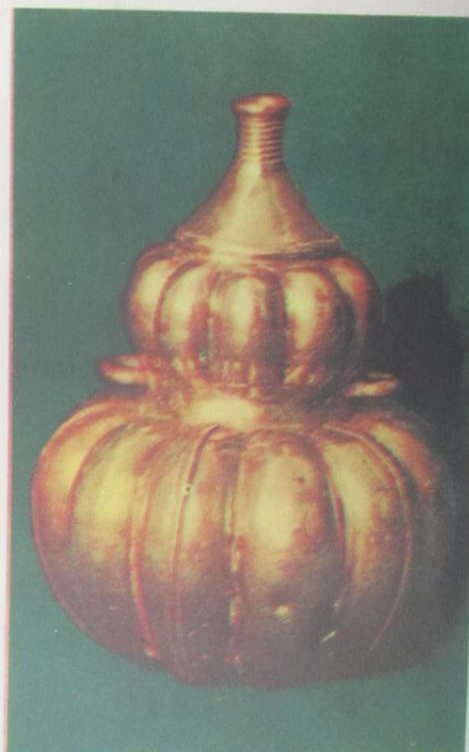


ORO EN EL ARTE DE AMERICA

MAS de 8.000 piezas que suman en total un peso aproximado a los 150.000 gramos de oro, integran la colección del Museo del Oro, creado en Bogotá por el Banco de la República de Colombia, fabuloso espectáculo al que posiblemente pueda asistir Buenos Aires en los próximos meses, aunque la noticia no tenga aún confirmación oficial.

La técnica para trabajar el metal que utilizaron los orfebres aborígenes colombianos de la época prehispánica, ha asombrado siempre a los investigadores. La fundición a la cera perdida, la laminación, el enchapado, la coloración por oxidación o por martillado, la soldadura, el repujado, la incisión, procedimientos largamente utilizados, se alternan en las piezas de la colección con una técnica hecha a base de oro precipitado, mezclado con una substancia plástica y aglutinante que se trabajaba en frío, moldeándola con las manos. Este procedimiento, asombroso aún hoy, se completaba por simple calcinación, luego de lo cual se pulían las piezas, dándoles el brillo adecuado.

Calima, Quimbaya, Tolima, Darién, Sinu, Tairona y Muisca son los nombres de los distintos estilos en que se ha dividido la civilización del oro. ■



PECTORAL

OREJERAS



POPORO



PARTE SUPERIOR DE UN RECIPIENTE



LOS PROTAGONISTAS

"Limpio, claro, rotundo, Luis Seoane construye sus óleos enérgico y casi como un escultor, casi como si manejara duras piedras multicolores. Con trazos severos plantea el dibujo cerrado. Que imposibilita cualquier fuga, cualquier trampa lírica y exige que el problema se resuelva con ineludible exactitud".

MANUEL MUJICA LAINEZ

El gran ventanal (un piso trece sin conjueros a la vista) es una luminosa pantalla que refleja un río invariable y un damero de techos teñidos con todos los tonos de la herrumbre. El frío de una insólita primavera porteña se queda más acá del vidrio, mordiendo, mansamente ya, las baldosas de la azotea; adentro, Luis Seoane, hombrón a ratos silencioso, se empeña en hacer adivinar, detrás de sus gestos pausado, morosos, que su forma de comunicación es explícita de otra manera, en otra dimensión, donde mueren las palabras y empieza su pincel en la tela y su buril en el taco de madera.

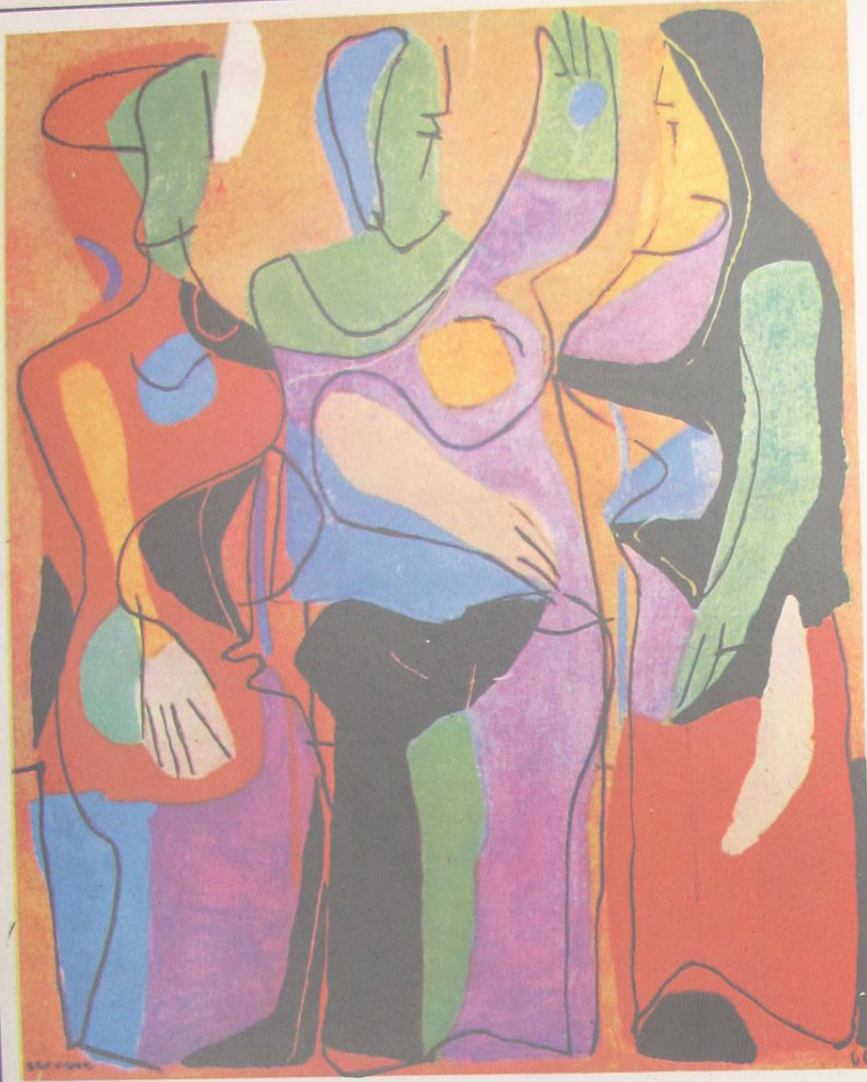
Los treinta años que ya lleva en Buenos Aires no han quitado nada de la eufonía gallega a sus palabras, a sus modos, a sus latiguillos, a la reconcentrada morriña que sigue envolviendo sus obras, aún aquellas que no devuelven imágenes campesinas o marineras y se internan (nunca demasiado sin embargo) en los enrarecidos territorios de la abstracción. Pero hay un costado argentino de las innumerables cosas que ha hecho que es, tal vez, lo más importante de su obra, a pesar de que frecuentemente las geografías se confundan



Seoane CIT ALEN

y no se sepa bien donde termina pieza Buenos Aires, La Coruña y San postela fueron la escuela primaria, la universidad, el doctorado en derecho, los estudios de la polémica plástica, las exposiciones (dibujos la primera, telas la segunda), la juvenil camaradería, Maside, Souto y Colmeiro campesinas en las ferias, llevando experiencias artísticas al pueblo, los bados en linóleo, el surrealismo, los abogados de los sindicatos, la guerra lida dolorosa dejando todo atrás (libros, amigos), la costa alejándose, a partir de 1936, la parte substancializada de todo lo que en aquello blemente su raíz, su razón de ser y

Tenía veintiséis años cuando llegó a Buenos Aires, convertido en el único de su clase injertado en los cuarteles del 1 de Infantería, en



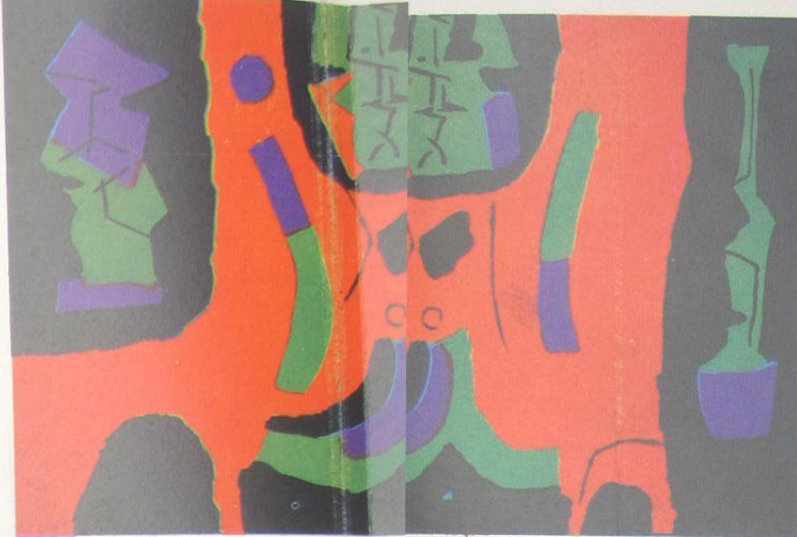
LOS PROTAGONISTAS

"Limpio, claro, rotundo, Luis Seoane construye sus óleos energético y casi como un escultor, casi como si manejara duras piedras multicolores. Con trazos severos plantea el dibujo cerrado. Que imposibilita cualquier fuga, cualquier trampa lírica y exige que el problema se resuelva con ineludible exactitud".

MANUEL MUJICA LAINEZ

EL gran ventanal (un piso trece sin conjuros a la vista) es una luminosa pantalla que refleja un río invariable y un damero de techos teñidos con todos los tonos de la herrumbre. El frío de una insólita primavera porteña se queda más acá del vidrio, mordiendo, mansamente ya, las baldosas de la azotea; adentro, Luis Seoane, hombrón a ratos silencioso, se empeña en hacer adivinar, detrás de sus gestos pausado, morosos, que su forma de comunicación es explícita de otra manera, en otra dimensión, donde mueren las palabras y empieza su pincel en la tela y su buril en el taco de madera.

Los treinta años que ya lleva en Buenos Aires no han quitado nada de la eufonía gallega a sus palabras, a sus modos, a sus latiguillos, a la reconcentrada morriña que sigue envolviendo sus obras, aún aquellas que no devuelven imágenes campesinas o marineras y se internan (nunca demasiado sin embargo) en los enralecidos territorios de la abstracción. Pero hay un costado argentino de las innumerables cosas que ha hecho que es, tal vez, lo más importante de su obra, a pesar de que frecuentemente las geografías se confundan



OSIRIS CHIERICO

Seoane CITA EN ALEMANIA

y no se sepa bien donde termina Galicia y empieza Buenos Aires, La Coruña y Santiago de Compostela fueron la escuela primaria, el bachillerato, la universidad, el doctorado en derecho, las luchas estudiantiles, la polémica plástica, sus dos primeras exposiciones (dibujos la primera, temple y acuarelas la segunda), la juvenil camaradería con Cuadrado, Maside, Souto y Colmeiro, las cruzadas campesinas en las ferias, llevando las nuevas experiencias artísticas al pueblo, los cartelones grabados en linóleo, el surrealismo, los pleitos como abogados de los sindicatos, la guerra civil, la salida dolorosa dejando todo atrás (casa, cuadros, libros, amigos), la costa alejándose. Buenos Aires, a partir de 1936, la parte substancial, madura, realizada de todo lo que en aquello tenía indudablemente su raíz, su razón de ser y seguir siendo.

Tenía veintiséis años cuando llegó a la Argentina y tuvo que convertirse en conscripto viejo, el único de su clase injertado en la del 16, en los cuarteles del 1 de Infantería, en Palermo. Des-

pués trabajó en el diario *Crítica*, de Natalio Botana, refugio de muchos exilados españoles. Y lo hizo también en *El Diario*, antes de encargarse de la dirección de *Galicia*, una revista mensual en la que estuvo dibujando, escribiendo y polemizando hasta 1947. Cinco años antes había fundado, con Lorenzo Varela y Arturo Cuadrado (su compañero de la *Barraca Resol*, de Galicia) una revista que todavía se extraña en Buenos Aires: *Correo Literario*. A esa altura de su vida (había sido ya director artístico de *Emecé*, era fundador de la colección *Buen Aire* y de la editorial *Nova*, habían aparecido los primeros títulos de *Botella al mar*, siempre junto a Arturo Cuadrado) su obra plástica, sobre todo en su aspecto gráfico, estaba cobrando una importancia que excedía el ámbito local. Libros, carpetas, álbumes se fueron sumando con su firma y uno de ellos, el *Homenaje a la Torre de Hércules* fue seleccionado por el *American Institute of Graphic Arts* y la *Pierpont Morgan Library* entre los diez mejores volúmenes edi-

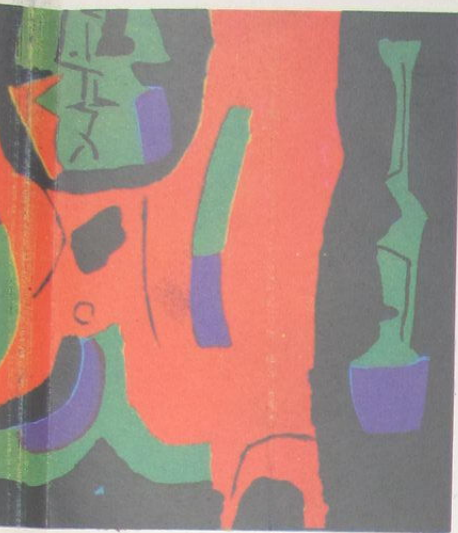


tados en el mundo entre 1935 y 1945. Y la obra pictórica y grabada, que creció paralelamente a esa vocación multitudinaria del libro.

Resulta un poco inevitable superponer la imagen del Seoane grabador a la del pintor, a la del extraordinario colorista de quien Mallarmé (según propone Georges Floersheim) podría haber dicho, como lo hiciera de Gauguin: "[Cómo tanto esplendor puede contener tanto secreto!"] Y paradójicamente resulta inevitable, porque a nadie ni a nada debe tanto el pintor Seoane como al grabador. "Muchos problemas de mi pintura los resuelvo antes en el grabado", confiesa él mismo. Y la realidad de su afirmación se evidencia en su forma pictórica, en la tesitura plástica que asume su labor más personal, acentuada en los grandes planos de color, en el esquematismo que la define, que la hace tan original en cualquiera de las etapas que registra. Ese es, acaso, el secreto de su esplendor, la raíz última de su trascendencia pictórica: surge de una vocación expansiva, de una

actitud de pureza resuelta con una sabia simplicidad, que llega y se afirma por contacto directo, por el producto de una intensa y profunda experiencia visual.

Ahora acaba de partir una vez más, con un honoroso agregado entre sus papeles de viaje: su reciente designación como académico de Bellas Artes. Ya había vuelto a Europa en 1949 viviendo varios meses en París y en Londres (de entonces data su amistad con Moore, Topolsky, Lucien Freud, Herbert Read y Sabartes, estos dos últimos desaparecidos este año). En 1960 recorrió Italia; en 1963 volvió a Galicia. Vivió en Basilea, y en Ginebra firmó contratos para exponer sus grabados en la galería Endelberg. La cita es ahora en Alemania, donde expondrá grabados y pinturas en Munich y en Colonia, previo una breve estada en Estados Unidos, desde donde enviará notas para *ARTiempo*. En el piso trece, la pantalla seguirá reflejando el río invariable y los techos herrumbrados de Buenos Aires. ■

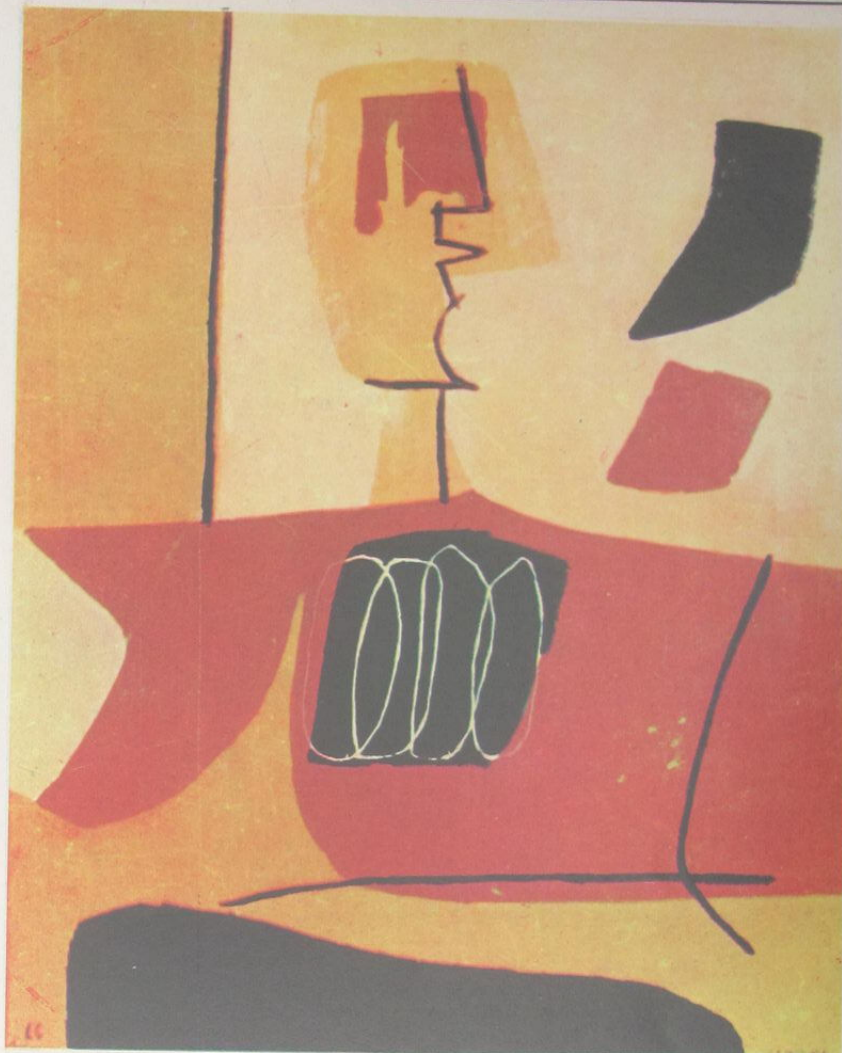


OSIRIS CHIERICO

Seoane EN MANIA

a Galicia y em-
antiago de Com-
el bachillerato,
recho, las luchas
sus dos primeras
temples y acu-
radería con Cu-
ro, las cruzadas
o las nuevas ex-
s cartelones gra-
los plectos como
erra civil, la sa-
(casa, cuadros,
e. Buenos Aires,
ial, madura, rea-
o tenía induda-
y seguir siendo,
egó a la Argen-
conscripto viejo,
n la del 16, en
en Palermo. Des-

pués trabajó en el diario *Crítica*, de Natalio Botana, refugio de muchos exilados españoles. Y lo hizo también en *El Diario*, antes de encargarse de la dirección de *Galicia*, una revista mensual en la que estuvo dibujando, escribiendo y polemizando hasta 1947. Cinco años antes había fundado, con Lorenzo Varela y Arturo Cuadrado (su compañero de la *Barraca Resol*, de Galicia) una revista que todavía se extraña en Buenos Aires: *Correo Literario*. A esa altura de su vida (había sido ya director artístico de *Emecé*, era fundador de la colección *Buen Aire* y de la editorial *Nova*, habían aparecido los primeros títulos de *Botella al mar*, siempre junto a Arturo Cuadrado) su obra plástica, sobre todo en su aspecto gráfico, estaba cobrando una importancia que excedía el ámbito local. Libros, carpetas, álbumes se fueron sumando con su firma y uno de ellos, el *Homenaje a la Torre de Hércules* fue seleccionado por el *American Institute of Graphics Arts* y la *Pierpont Morgan Library* entre los diez mejores volúmenes edi-



tados en el mundo entre 1935 y 1945. Y la obra pictórica y grabada, que creció paralelamente a esa vocación multitudinaria del libro.

Resulta un poco inevitable superponer la imagen del Seoane grabador a la del pintor, a la del extraordinario colorista de quien Mallarmé (según propone Georges Floersheim) podría haber dicho, como lo hiciera de Gauguin: "¡Cómo tanto esplendor puede contener tanto secreto!" Y paradójicamente resulta inevitable, porque a nadie ni a nada debe tanto el pintor Seoane como al grabador. "Muchos problemas de mi pintura los resuelvo antes en el grabado", confiesa él mismo. Y la realidad de su afirmación se evidencia en su forma pictórica, en la tesitura plástica que asume su labor más personal, acentuada en los grandes planos de color, en el esquematismo que la define, que la hace tan original en cualquiera de las etapas que registra. Ese es, acaso, el secreto de su esplendor, la raíz última de su trascendencia pictórica: surge de una vocación expansiva, de una

actitud de pureza resuelta con una sabia simplicidad, que llega y se afirma por contacto directo, por el producto de una intensa y profunda experiencia visual.

Ahora acaba de partir una vez más, con un honoroso agregado entre sus papeles de viaje: su reciente designación como académico de Bellas Artes. Ya había vuelto a Europa en 1949 viviendo varios meses en París y en Londres (de entonces data su amistad con Moore, Topolsky, Lucien Freud, Herbert Read y Sabartes, estos dos últimos desaparecidos este año). En 1960 recorrió Italia; en 1963 volvió a Galicia. Vivió en Basilea, y en Ginebra firmó contratos para exponer sus grabados en la galería Endelberg. La cita es ahora en Alemania, donde expondrá grabados y pinturas en Munich y en Colonia, previo una breve estada en Estados Unidos, desde donde enviará notas para *ARTiempo*. En el piso trece, la pantalla seguirá reflejando el río invariable y los techos herrumbrosos de Buenos Aires. ■

Luis Felipe Noé, ex pintor según propia confesión y propugnador de un revulsivo axioma: "en la creación no debe haber ningún límite".

NOÉ: YA NO SOY UN PINTOR

ANGEL BONOMINI

Nos citamos en un café y Luis Felipe Noé llegó (tarde) con sus hijos: Paula (anteojitos) y Gaspar (un niño dulce y peludo con una sonrisa llena de arroz). Le dije a Noé que queríamos saber—considerando que él era el ideólogo del grupo "Nueva Figuración"—cuál era el balance de esa experiencia emprendida en 1961 con Deira, De la Vega y Macció; que queríamos saber qué estaba haciendo; qué pensaba hacer; si íbamos a ver sus espejos (o a vernos en ellos); que, especialmente, queríamos que hablara de las cosas que le importaba decir después de tres años de ausencia. Sólo al final y por razones de espacio hicimos una pregunta para terminar. Pero Noé se quedó con ganas de seguir hablando, monologando, pensando en voz alta, tal vez contradiciéndose; seguramente buscando, que parece ser, finalmente, la clave de su personalidad, su estilo, su modo de ser artista y hombre de nuestro tiempo.

“EN primer lugar, yo no creo ser el ideólogo del grupo «Nueva Figuración» (nombre, por otra parte que le puso la gente y que a mí nunca me gustó). No soy el vocero del grupo. Hay cosas en las que unos del grupo coinciden conmigo, otras en las que no estamos de acuerdo. En cuanto al balance de esa experiencia creo que cada uno ha sacado sus propias consecuencias de la posición inicial. El grupo como tal ya no existe. Ahora somos amigos. Lo que intentamos fue situarnos en una actitud desprejuiciada ante la creación. En una sociedad tan extremadamente prejuiciada como la nuestra, lo que importaba era no imponernos límites, ni siquiera el de estar atados a la figuración. Por eso nunca me gustó el nombre «Nueva Figuración». Yo creo que el grupo tuvo real importancia porque desafió prejuicios. Después, cada uno de los integrantes siguió su ritmo de búsqueda propia y personal

“Ahora, en lo que a mí respecta, el desafío sigue en pie, aunque no esté encarado como en los primeros tiempos. Es cuestión de alojarse el moño. Esta sociedad nuestra está más atada y más aplastada que nunca. Después de tres años de ausencia la veo más adocenada y más llena de prejuicios que antes.

“Pero la tarea no se limita ahora para mí al campo de la pintura. Lo que hay que hacer es algo que consiga despertar la conciencia argentina. Para despertar esa conciencia hay que valerse de todos los medios. En la creación no debe haber ningún límite. Yo ya no soy pintor. Yo he sido pintor. La pintura ha sido un medio. Tengo un desprecio absoluto por la obra como elemento decorativo. Puede llegar a serlo, no lo discuto, pero a posteriori. Ahora, lo que hay que hacer es despertar vida. Despertar proceso. Prime-

ro es el proceso social, después vendrá el arte. Pero primero hay que crear las condiciones para luego poder crear en el terreno del arte. Hacer hoy arte en la Argentina es estar a contrapelo. No tiene sentido. Primero hay que provocar el proceso. La pintura es un medio de corto alcance para crear ese proceso. Entonces creo que hay que valerse de cualquier otro medio, sobre todo el que sea más eficaz para que la gente despierte.

“Para mí la revolución es un proceso permanente, un proceso que exige lucidez. Aquí se llama revolución precisamente a parar el proceso revolucionario. No hablo de guerrillas sino de conciencia de cambio. Hay que crear la conciencia de cambio para que la revolución sea viable. En la Argentina no hay vocación de porvenir. No hay vocación de querer-llegar-a-ser. Una sociedad da su arte, es decir, su imagen, sólo cuando ha conseguido asumirse a sí misma. Para eso hay que tener vocación-de-poder-ser, vocación de poder. Eso es lo que posibilita el cambio. Antes se creía que primero venía el desarrollo y después venía el poder. Rusia demostró lo contrario y China lo está demostrando. Primero es el poder y después es el cambio. Lo mismo ha pasado con los negros en Estados Unidos: una minoría que se asume a sí misma, que cobra conciencia de sí misma y que llega a su posibilidad de poder con el propósito de luego desarrollarse.

“Yo creo que eso es lo que necesitamos en la América latina: asumirnos y asumir poder. Por lo pronto tenemos que olvidar esa absurda división de países. Entre mis proyectos de trabajo inmediato están los siguientes:

—Voy a organizar un concurso latinoamericano para crear una nueva bandera, una nueva ban-

dera que nos represente a todos los latinoamericanos. Los símbolos concretan la posibilidad de causa. Primero surge una bandera, después una nación. Bandera es necesidad de causa. En América latina la gente está ansiosa por tener una causa.

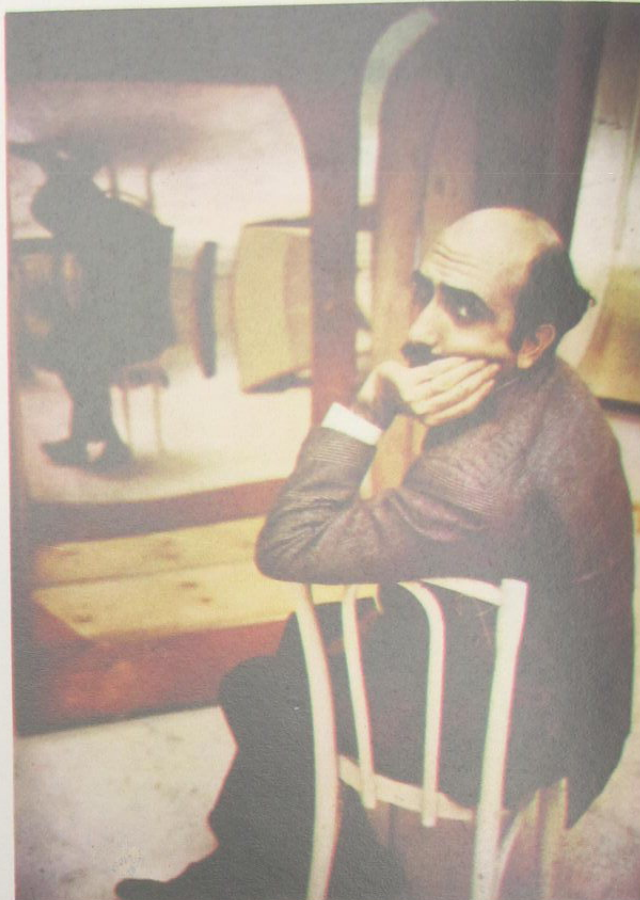
—Voy a organizar un concurso literario para crear un nuevo nombre a América latina. Ese nombre no nos representa. Es un nombre colonial. Necesitamos una nueva bandera y un nuevo nombre.

—Voy a hacer pública, tal vez en una exposición—pero sólo como medio de mostrarla—, tal vez editándola como libro, una serie de frases sobre la sociedad argentina que he llamado Paisajes Argentinos.

—Voy a hacer un espectáculo teatral (los detalles no interesan demasiado) con el propósito de despertar la conciencia nacional.

—Voy a publicar un libro en el que estoy trabajando: El arte entre la tecnología y la rebelión.

“En cuanto a los espejos, la muestra que hice en Caracas, no tengo ganas de repetirla, a menos que a alguien le interesara. Los espejos tenían las tres cuartas partes de la superficie plana y una cuarta parte cóncava, con la concavidad colocada en distintas posiciones. Todo esto estaba en relación con mi trabajo anterior: la intención de crear un ambiente caótico ya estaba en mi pintura mediante la tensión de fuerzas y colores. Pero en mi pintura yo estaba demasiado presente y mi presencia provocaba un orden. En ese ambiente caótico de los espejos intenté eliminarme totalmente a mí mismo.” ■



¿A LA VANGUARDIA DE QUE?

DEJANDO de lado su orientación política y su consecuente procedimiento transformador de la información en deformación, el *Time Magazine* ofrece a los incautos (o no tanto) recién venidos a lo que la sociedad capitalista de consumo entiende por cultura, algunos seductores toques de estilo que una lectura más crítica permite luego colocar en su verdadera dimensión de "tics" o espasmos manieristas. Pero una cierta eficacia deberá ser reconocida; sólo así se explica que una de cada dos nuevas revistas que aparecen en los quioscos de occidente y la mitad más uno de los redactores publicitarios, ejecutivos y etcéteras repitan las fórmulas de *Time* con aire de novedad.

Estos toques de estilo que, generosamente, podríamos llamar *estilemas*, buscan la brillantez a través de una pedantería agresiva que en algunos casos llega a la insolencia de reducir a William Burroughs o Alain Robbe-Grillet a la categoría de oligofrénicos. Pero el dato que más me interesa destacar aquí es que esta revista aparentemente tan en la onda llega siempre con un retraso de años a la cita. Por ejemplo: hoy para el *Time Magazine* Charlie Parker es un nombre sagrado, una referencia obligada; sin embargo, su muerte no fue consignada en los *milestones* correspondientes. Lo mismo sucede con su vocabulario: lanza giros y palabras que la clandestinidad (lo que ahora se llama *underground*) ha utilizado y dejado de utilizar. Aunque el ejemplo más ruidoso sea el de descubrir a principios de 1966 que Londres era la *Swingin' London*, cualidad que otros norteamericanos (entre ellos Burroughs) habían descubierto o creado con diez años de anticipación.

Una situación similar se da con (no hay espacio aquí para una definición rigurosa) la vanguardia. Cuando una expresión de vanguardia llega al consumo masivo (aunque este "masivo" se aplique hiperbólicamente a una élite) quiere decir que ha cumplido su ciclo, que ha cometido el gran pecado de develar su secreto profesional, que ha sido devorada por la industria. En una palabra, que se ha convertido en moda. Es decir, ha perdido su fuerza de choque, su gesto polémico, su voluntad de ruptura; justamente las cualidades que la distinguían como vanguardia. La demanda ha alcanzado el nivel de la oferta y todos en paz. El consumidor exhibe a sus amigos el inquietante objeto del artista Fulano y el productor Fulano la tapa de la revista que lo ha legalizado, institucionalizado, que lo ha rescatado de entre los réprobos. Todos han ganado incluidos, por supuesto, *marchands*, editores y otros industriales. Todos en paz.

Pero enténdaseme bien. No estoy abriendo aquí ningún juicio de valor estético; no estoy diciendo que la mera aceptación por el mercado signifique la caducidad de un artista, de una corriente, de una obra en particular. Como,



Samuel Beckett



Eugene Ionesco

a la inversa, esa aprobación no incluye necesariamente un certificado de calidad perenne, incontestable. Quiero señalar, simplemente, un peligroso malentendido, una contagiosa ambigüedad en que parecen moverse a gusto los diferentes sectores que estructuran el ciclo de la industria cultural.

El teatro del absurdo puede servir de ejemplo. El primer Ionesco, el de *La cantante calva* pone en crisis los valores convencionales del lenguaje, es decir, aquellos que sirven —justamente por lo que tienen de *convención*— para la comunicación. El hallazgo de Ionesco, el principal, consistió en exasperar esas convenciones hasta hacernos ver las falacias que esconde la comunicación humana a nivel cotidiano. Esta operación no era nueva; de Quevedo a Lewis Carroll y de Jarry a los surrealistas la literatura ha ofrecido siempre ejemplos, tentativas de una crítica interna (es decir creativa, poética) del lenguaje. Un análisis codificado de las trampas lingüísticas existía ya a la hora de *La cantante calva* (1951): el Círculo de Viena, Wittgenstein, *El significado del significado* de Ogden y Richards, *Lenguaje, verdad y lógica*, de A. J. Ayer y los estudios más asequebles de S. I. Hayakawa y Stuart Chase. Pero es en el primer Ionesco donde podemos experimentar con, me-

nos mediaciones la gran estafa de lo cotidiano lingüístico, el psicótico momento en que el hombre cancela el abismo entre palabra y cosa para abrazarse, desesperado, al espejismo de una identificación que lo proteja, que le asegure, por ejemplo, que la palabra democracia es unívoca, que señala a solo objeto. El Ionesco de la primera hora nos decía que todo lenguaje es en el fondo un metalenguaje. La suya era una operación de vanguardia porque era *experimental*. En la medida que sus hallazgos fueron aceptados (sea porque no bajaba a los infiernos metafísicos o porque no dejaba muy en claro la relación estrecha entre las falacias lingüísticas y su uso opresor por la sociedad autoritaria, capitalista o no) la industria cultural se encargó de producir un modelo Ionesco en serie, del mismo modo que produce hoy exclusividades de Christian Dior que son vendidas luego en las principales tiendas de North Platte, Nebraska. La obra podrá seguir siendo valiosa, pero ahora por otras razones; no por lo que tenga de impugnación a un orden vigente sino por la fidelidad con que refleja ese orden, justamente. El creador que es absorbido por la industria cultural se resistirá, obviamente, a aceptar que ha depuesto las armas. Las gratificaciones son muchas; pero él querrá siempre creer que se puede repicar campanas y andar en la procesión. Por razones mucho más prácticas, tanto los industriales de la cultura como sus aliados, los críticos, fingirán también creerlo. Es hora de efectuar un deslinde idiomático: el concepto de vanguardia debe ser revisado. En la actualidad significa nada o muy poco; a lo sumo ruptura de los esquemas de producción de las fábricas de cultura, no de la cultura.

Pocos son los creadores que a pesar de haber sido legalizados se han negado a pactar. En teatro no son muchos los que puedan colocarse junto a Jean Genet o Samuel Beckett. El cine, medio mucho más peligroso, ha dado, sin embargo, el mejor ejemplo de que es posible utilizar a la industria sin ser devorado por ella: Jean-Luc Godard, el poeta de esta época, su *miglior fabbro*, uno de los pocos que sabe ponerse a salvo del snobismo, que es capaz de empezar todo de nuevo con cada una de sus obras, que entre el estilo y la moda elige el estilo, que siempre llevará a los críticos por lo menos un filin de ventaja.

En la Argentina estamos comenzando a vivir el espejismo de una sociedad de consumo. En el sector cultural las tentaciones son muchas y muchos más los hambrientos. Presumo, quiero creer, que si comenzamos por demistificar el lenguaje crítico —en el fondo un lunfardo cultural— será más fácil luego demistificar actitudes, denunciar la venta de las mercaderías adulteradas y, tal vez, saber por fin que no basta como definición de mano izquierda afirmar que es una mano derecha al revés. ■

BUENOS AIRES:

UNA ARQUITECTURA PARA LA SOLEDAD

JUAN CARLOS FERRARI

GANADOR del Premio Summa de Arquitectura 1967/68 —junto con su mujer, Norma Román— Mederico Faivre, no ha concluido todavía sus estudios universitarios. Le faltan dos materias para recibirse y estrenar oficialmente un título —el de arquitecto— que ya parece haber conseguido con la distinción que le otorgara el jurado altamente calificado hace dos meses. Mederico Faivre,

que ganó el premio Summa por su trabajo *Perspectivas para la vivienda en la Argentina*, accedió a conversar durante dos horas con un colaborador de ARTIEMPO. Este es el resultado de esa entrevista:

—¿Qué significa para un arquitecto joven la arquitectura actual de Buenos Aires?

—Nada más que una parte —muy pequeña, casi insignificante— de Buenos Aires. Lo que interesa de la ciudad, es su entorno general, lo que está próximo a la calle, lo que posibilita un intercambio del hombre con su tiempo. El hombre de Buenos Aires ha generado un *habitat* urbano que —si lo condiciona— define por otra parte la vitalidad de la ciudad. Los edificios construidos, por sí solos no dicen nada: lo que importa es el uso que el hombre les da.

Durante los últimos años, Buenos Aires ha perdido lugares de reunión para su gente. La propiedad horizontal —compacta, abigarrada—, alberga a un individuo con una necesidad de privacidad no satisfecha que vive a su vez molesto por un vecino que ni siquiera conoce. Es el mismo hombre que puebla y crea la calle Corrientes, que da vida a la avenida Cabildo, pero que a su vez vive empaquetado entre las paredes de su departamento y las cuotas a pagar.

—Contra la propiedad horizontal...

—Ni a favor ni en contra. El hecho es que el hombre no circula por esos enormes edificios más que para tomar el ascensor y ponerse en la vereda. Arriba es el reino de lo individual; abajo en la calle, empiezan las vicisitudes, satisfacciones y transpiraciones del porteño. Por eso interesa más que nada la ciudad a la altura del peatón...

Mederico Faivre, ganador del Premio Summa de Arquitectura, tiene una clara visión de lo que es y debe ser Buenos Aires.

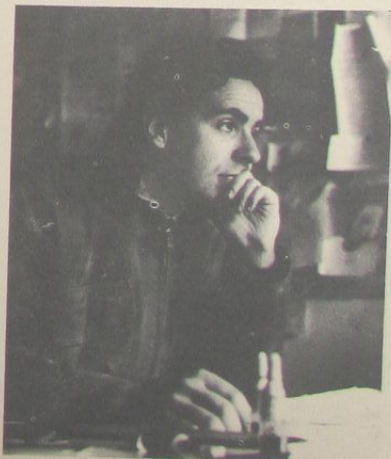


—Buenos Aires a un metro ochenta de altura, digamos...

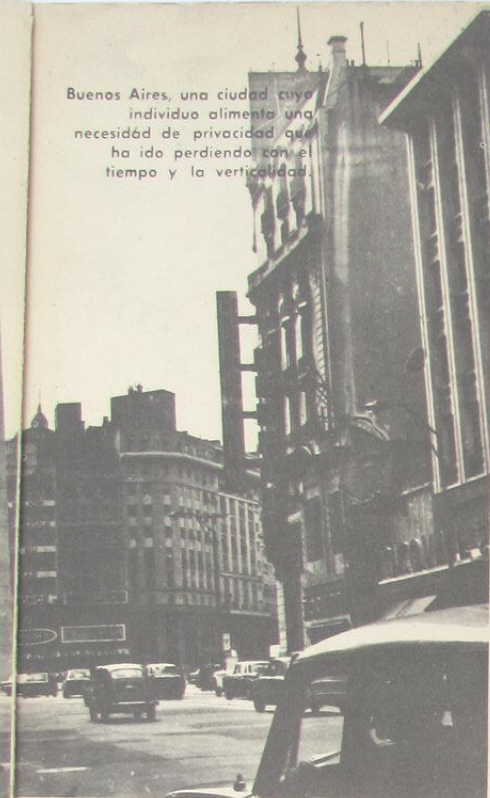
—Una ciudad más europea que latinoamericana. Más cercana a París, que a Río de Janeiro o La Paz. Donde se dice a gritos que durante mucho tiempo se siguieron moldes culturales de afuera, pero carentes de vigencia y de significado para los argentinos. Todos esos edificios que bien pueden figurar en una enciclopedia del revoque.

—Supongamos que sea así. ¿Qué puede modificar el arquitecto?

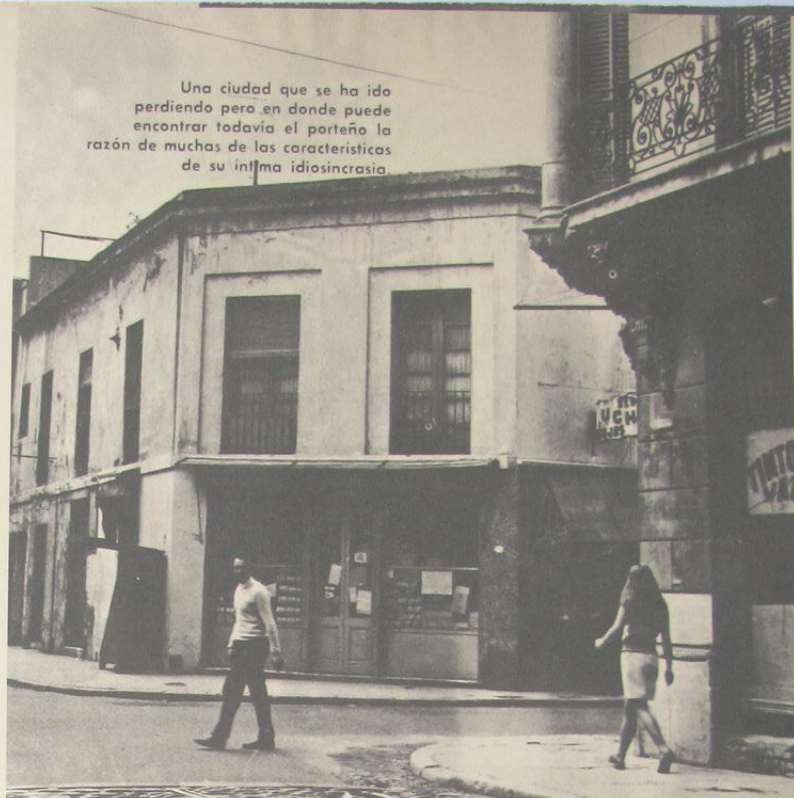
—El arquitecto no es un transformador social. Aunque puede contribuir al cambio, importa partir de la premisa que es la propia historia quien construye la realidad urbana. Hubo sin embargo, quienes no pensaron así. Los arquitectos creadores...



Buenos Aires, una ciudad cuyo individuo alimenta una necesidad de privacidad que ha ido perdiendo con el tiempo y la verticalidad.



Una ciudad que se ha ido perdiendo pero en donde puede encontrar todavía el porteño la razón de muchas de las características de su ínfima idiosincrasia.



res del urbanismo verde, que arrasaban con lo existente, fracasaron por no tener en cuenta una realidad económica y social. Las buenas intenciones, el orden higiénico y las motivaciones generales de su trazado no respondieron a la complejidad natural del hombre. No entendieron que el hombre necesita algo más que cuatro paredes. En definitiva, llevaron a la práctica una concepción estética que obedecía a una realidad congelada, cuando el fenómeno urbano es por naturaleza dinámico.

—Más o menos como el barrio General Belgrano...

—Exactamente. Una ciudad jardín, con un trazado antojadizo, construida en forma antojadiza. Hay más habitabilidad en una manzana tradicional de Buenos Aires que entre esos monobloques con espacios verdes que sólo sirven para espíritus bucólicos. El hombre genera y busca un grado de contacto y superposición de servicios que no encuentran entre los monobloques.

—¿El barrio Las Catalinas, cambiaría ese panorama?

—En cierta medida lo agrava. Emplazado dentro de la ciudad, cercano a una barriada típica y populosa como es la Boca, Catalina Sur acentúa los contrastes. Su planta baja, también rodeada de verde constituye una tierra de nadie que no ofrece interés ni propicia actividad social alguna. Viven allí 20.000 personas que se desconocen entre sí: el famoso verde no une a la gente.

Ciertamente, ambos barrios demostraron la posibilidad de racionalizar y abaratar la construcción tradicional, que se lograron buenas viviendas para sectores imposibilitados de acceder a ellas. Pero si solucionaron un problema individual no dieron

respuestas a las necesidades de comunicación de sus habitantes. Son barrios sin esquinas, sin cafés ni boliches.

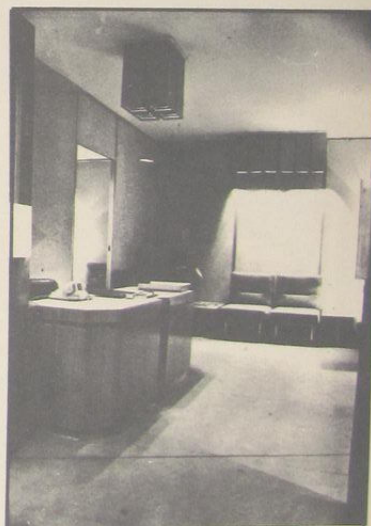
—Eso es nostalgia...

—Pero puede también ser un reclamo por una visión más moderna de las necesidades de la arquitectura y el urbanismo contemporáneo. El hombre necesita diálogo, comunicación, y si el ámbito donde vive no se lo brinda, se planta frente al televisor, donde cree que empieza su relación con el mundo. Tal vez no lo advierte, pero cuando sale a la calle la ciudad le niega el intercambio de experiencia directas con otros hombres. Y la neurosis del encierro sigue tendiendo un cerco entre las cuatro paredes de su departamento y el televisor.

—Y las cuotas. Sin embargo, el ritmo de construcción no decrece.

—Ciertamente. Pero es la distorsión edificada. Se construye para usuarios que no existen: hay 40.000 departamentos a estrenar, pero sin vender, en la Capital Federal. Y no se compran porque no hay quien pueda pagarlos. Es la miopía del capital que invierte en propiedades que luego no sirven para nada y que fomenta una arquitectura inmóvil, alejada de las necesidades del país.

Simultáneamente con este auge de la construcción surge la vivienda prefabricada que se instala en los suburbios de Buenos Aires. La ciudad presenta esta paradoja: crece hacia arriba para que nadie la habite, y cuando la habitan, en sus departamentos se instalan el desierto, la soledad espiritual y la incomunicación constante. Crece horizontalmente, hasta el infinito, para los sectores populares, pero sin plan, sin orden, sin método y también sin la infraestructura que les asegure un régimen de vida moderna. Unos y otros viven la arquitectura de la soledad. ■



Artefactos de iluminación instalados en HIDRONOR, obra realizada por el arquitecto Olivari.

modulor especialistas en iluminación han colaborado en el diseño, cálculo luminotécnico, fabricación e instalación de estos elementos, producidos en su planta industrial de Elpidio González 4068/70/84, T. E. 67-8720/9356/8678/3226 y 69-1940.

EL AFICHE: ALGO PARA VER AUNQUE NO SE MIRE

JUAN OLLER



SAVIGNAC:

Vida y Lógica

"Parto generalmente de una asociación de ideas que fundo en una sola. Para Mon Savon au Lait pensé simplemente en un jabón para Mon Savon y en una vaca para la leche. Sin embargo, superponer a una vaca un jabón o viceversa habría resultado el colmo de la trivialidad, algo así como si Colón hubiera usado un portahuevos para mantener derecho el huevo. Suprimir el portahuevos, ese ha sido el hallazgo. En mi caso lo era el unir aquellas dos imágenes tan alejadas entre sí mediante un elemento que diera vida y lógica a mi afiche".

EN el rápido deambular del porteño por la nerviosa maraña urbanística del centro, o en la proyección, a lo ancho y a lo alto, de avenidas, calles, plazas, en ese mundo bulente, incapaz de detener su marcha, hay una suerte de impacto ininterrumpido, fotográfico, aprehendido por la mente, transmisor de ideas: el afiche. Parte activa de la vida del hombre, arte pleno de sutilidades, amalgama de varias disciplinas, su confección necesita del creador. Para desentrañar sus complejas facetas entrevistamos a José Freire, primer profesor universitario de Arte Publicitario del país, ganador de innumerables premios internacionales, de prolongada actuación en el extranjero, donde sus trabajos han sido y son sumamente apreciados, valorados por la revolucionaria concepción de los diseños.

—¿Qué lugar ocupa la publicidad como creación artística? ¿Podemos considerarla así?

—El arte, fundamentalmente, es comunicación. La creación artística, desde siempre, satisface necesidades humanas de función o expresión, entendiendo por función a un significado en la forma, a un objeto. Dicho mensaje puede ser didáctico, religioso, social, etc. Adquirir distintas formas: cuadro, talla, fresco, retablo entre otras. También, el fin es a veces publicitario, folleto, aviso, afiche. Hay en ello consanguinidad con el arte de todos los tiempos.

—Entonces, publicidad y arte son una misma cosa. La primera se encuadra dentro de éste, acepta sus reglas.

—Diría que sí. Sus características se diferencian, desde luego; pero entendemos que la historia del arte se relaciona con la publicidad. Aunque siendo el arte publicitario asunto de estos tiempos, es natural que reciba la influencia más directa del arte libre moderno, del que satisface las actuales necesidades humanas. De ahí la influencia del Bauhaus, Gropius, Klee, Picasso, Mondrian y otros en la creación publicitaria. Señalemos, sin embargo, el caso inverso: la anticipación de Capiello al "tauvismo" y su influencia sobre Matisse.

—En realidad, usted habla de arte libre y arte publicitario. ¿Cuáles son las diferencias entre ellos?

—La gran disimilitud estriba en que en uno no existe la pura finalidad comercial, que sí opera en el publicitario, puesto que es un engranaje de la economía al servicio del progreso, de la difusión o de la elevación de los niveles de vida. Si no cumple esa función, no se justifica, no satisface la exigencia humana que lo origina. Hay, evidentemente, disparidades entre el arte libre y el de la publicidad. Aquel crea sin vallas: éste está regulado por el objetivo de vender. Empero,

los más notables son la supeditación a precisos sistemas de grabado e impresión en el arte publicitario, que en el libre no cuentan; el uso utilitario de la psicología de masas; las exigencias de fechas fijas.

—Así pues, asentado la publicidad dentro del mundo artístico, ¿cuál es el porqué de la preponderancia del afiche sobre las demás expresiones.

—Las disciplinas que componen la "publicidad gráfica" son el aviso, el folleto, el display, el envase, la etiqueta; la vidriera, el stand, el anuncio para TV y cine, y el afiche y derivados. Los elementos que integran esas piezas son pocos, pero de inagotable versatilidad: el "layout", diagramación o composición, esqueleto que la sostiene; el texto; la ilustración con sus infinitas variantes; y el logotipo o marca. No puede afirmarse la importancia de unas u otras, dependerá en cada caso del objetivo que se persigan, de los medios con que se cuente, de cómo se esgriman éstos, de las características del producto, de muchos imponderables. A pesar de ello, en la práctica, el afiche viene a ser la aristocracia del arte publicitario, por su tradición, por el esfuerzo de síntesis que requiere, quizá por aparecer más ligado a la plástica, por depender del talento individual.



VISITE
PEMA
1ª EXPOSICIÓN DE
MAQUINARIA
AGRICOLA ARGENTINA
10 DE MARZO 11 DE ABRIL 1965
BUENOS AIRES

Uno de los afiches de José Freire, premiado en la certamen de agencias: la síntesis y el impacto están cabalmente logrados.

—De tal modo, el afiche tiene sus leyes propias, un campo determinado en que moverse, fines específicos.

—En la jerga profesional, el afiche y derivados —"posterpanel", cartelera, ochavitas, luminosos, cartelitos, etc.— se los denomina "vía pública". Ese es el escenario, la calle; el paisaje en el que vive la multitud en movimiento, el que impone un contacto más breve con el receptor. Por lo tanto, esos factores exigen una expresión concentrada, ópticamente breve y monumental, textualmente sintética y conceptualmente ingeniosa. Debe exclamar, no explicar. Debe golpear sin magullar. Debe decir sin decirlo explícitamente. Debe tener cierta tierna brutalidad. Sólo se dispone de un segundo y hay que aprovecharlo. Hay que decir mucho en poco.

Piense en esas premisas y verán que no es fácil el cometido. Además, añadamos como concepto básico que el afiche es parte del mundo de la calle. Si grita, sale de él; si no, está muerto. Por eso sus grandes realizadores lo definieron precisamente como grito en la pared, escándalo visual, telegrama al transeúnte, arte de la omisión. Debe "engancharse" al que pasa y llegar. Su acción tiene que ser clara, diáfana, veloz. Su legibilidad, perfecta.

—Es decir, arte más psicología.

—Sí. A un hombre que anda con anteojeras, con la mirada vuelta hacia adentro, con el pensamiento puesto en sus pasiones, tormentos, alegrías, sólo el impacto "demoledor" puede apartarlo de sí mismo. Hay que sacudirlo e incorporarse al deambular de su mente. Al afiche, como dice Savignac, no se lo mira, se lo ve. En un segundo debe asirse su contenido, lo que quiere transmitir. Su dibujo no ha de ser considerado como fin en sí mismo. Es un medio, un vehículo que conduce la idea y la proyecta violentamente.

—¿Qué lugar ocupa el afiche argentino en el campo internacional?

—No hay una técnica invariable que produzca un buen afiche. Su calidad dependerá siempre del talento, la inspiración, el ingenio. No es de extrañar, entonces, que el afiche en la Argentina tenga renombrados cultores. Es bueno recordar que hace cincuenta años ya nuestras publicaciones eran las más calificadas del mundo hispánico. Ahora, en los poquísimos concursos celebrados en el extranjero, en el último lustro, en Nueva York, París, Madrid, los especialistas argentinos obtuvieron los primeros puestos. Existe una tradición publicitaria, un arte con valores propios. ■

BERGMAN,

a solas con sus demonios

CALKI



AL pintor Johan Borg (Max von Sidow) lo asaltan los mismos demonios que a Ingmar Bergman, y su mujer (Liv Ullman) se formula sus mismas interrogaciones, en un castillo y en una isla donde hasta los pájaros parecen de pesadilla.

Hay que temer a "la hora del lobo". Es la hora, o el minuto, o la eternidad, en que sombras aún no han dejado de serlo y la luz no ha manifestado su identidad. El hombre se halla en ese instante desnudo frente a su conciencia, en segundos de lucidez y premonición que lo aterrorizan. Aparecen los incubos y se inicia una zarabanda aquelárrica, donde la realidad y el sueño se confunden.

Más que nunca se dirige a sí mismo Ingmar Bergman en su "opus 26", que es algo así como un 8 y 1/2" nórdico o una revisión de "Cuando huye el día" (1958) versión despojada. ¿El público? Quizás haya dejado de interesarle, como no sea para poder seguir filmando. En primer término están sus angustias existenciales, a las que da categoría de arte, no se sabe por qué.

Este metafísico "dileitante", cineasta por azar (en el siglo XVII o XVIII hubiera hecho solo teatro o literatura) ha estado siempre obsesionado por su infancia, por la pureza perdida, por el sexo, por la razón de existir, por un posible Dios. "El demonio nos gobierna" (1948) es su film-clave, pero hoy no existen personajes demoníacos en su obra, ni siquiera es la muerte la que viene a hacerle preguntas, sino su propia conciencia.

De antiguo Bergman crea personajes para poder descargar a través de ellos su personalidad multifacética: Gunnar Björnstrand, en "Sonrisas de una noche de verano" era su "alter ego" cínico. Pero aquellos eran otros tiempos, menos complicados, donde podía permitirse la sátira, esa tangencial evasión de un autoanálisis. Obsérvese —ya que Bergman ha pasado a ser un caso patológico, el cliente ideal para el más agudo de los psicoanalistas— que sus transformaciones o sus adelantos en el pasadizo de lo que él llama el supremo misterio se producen cada diez años, como en los tiempos circulares de los que habla Borges. Diez años después de "El demonio nos gobierna" realiza "Cuando huye el día" (es ya una mirada hacia atrás, un recuento, que no se libra de raíces románticas, a pesar de sus interpolaciones oníricas) y diez años más tarde "La hora del lobo" donde se muestra despojado como un ermitaño y pone en libertad a sus fantasmas, sin cuidarse de

si mismo. En "Cuando huye el día" (Smultron Stallet) el protagonista es un médico septuagenario que se llama Borg. Está encarnado por Victor Sjöström (talentoso realizador, uno de los anticipadores del cine sueco) en quien Bergman se ve a sí mismo en la vejez. En "La hora del lobo" el protagonista es un pintor que también se llama Borg y participa de las angustias de Bergman que, "dentro de una especie de purgatorio personal", afirma que el artista es un elegido, sin ser personalmente para nada, y agrega: "dentro de mi arte creador, nada es evidente, salvo el apremio. "Lo que Borg quiere expresar —aclara Bergman— es que él debe hacer frente a un apremio, a un tormento, a un rechinar de dientes. Nada puede apartarlo. No se trata entonces de un regalo o de una carga. No hay ninguna relación extraterrestre. No hay más que una enfermedad, una pervisión, un cordero de cinco patas".

Bergman en estado vital

A nadie se le escapa que en "Persona" —una especie de preludio del nuevo estado emocional de Bergman— él era al mismo tiempo las dos mujeres (que a su vez eran una sola), la actriz que resuelve no hablar y Alma, la enfermera, que se rebela contra la posesión de aquella, en un conflicto donde está oponiendo el silencio a la palabra y al mismo tiempo tratando de esclarecer el problema de la identidad. Alma se rebela porque se siente una "criatura" de la actriz (Bergman, autor) y se independiza de su papel de personaje, es decir, se convierte en Bergman en estado vital.

Aquí Alma es la esposa del pintor Borg y lleva a ver sus propios incubos a través del amor (un concepto admirable). Borg asiste al acosamiento de sus demonios que quieren devorarlo y experimenta una crisis casi demencial. A esa hora, la hora del lobo —un minuto o la eternidad— todo es posible. Las pesadillas, un día, se convierten en realidad.

Hace años, a raíz de "Cuando huye el día" Bergman confesaba: "Me encuentro de repente convertido en una figura sospechosa, en un defraudador, y tengo mucho tiempo para meditar en la clase de beneficios que me trajeron mis llamadas ambiciones artísticas. El mago es robado por sus aparatos. Cuando era más joven no experimentaba ese temor. El trabajo era un juego excitante y si los resultados terminaban en éxitos o en fracasos

igual se divertía como un niño que hace figuras en la arena o en el barro. El equilibrista se balanceaba sobre su cuerda, ignorante y por lo tanto despreocupado del precipicio y del duro piso de la escena debajo de él. Pero de pronto uno puede caer y matarse..."

Increíblemente se mantiene sobre el abismo practicando un equilibrio cada vez más riesgoso. Tanto más se acerca a sí mismo como se aleja del público. En aquella época confesaba: El creador de películas se ocupa de un medio que no solamente le atañe a él sino a millones de personas, y generalmente tiene la misma necesidad de otros artistas: "quiero tener éxito, enseguida. Quiero hacerme famoso, enseguida. Quiero encantar, enseguida". Este deseo es interferido a medio camino por el público, que pone una sola condición: "He pagado la entrada, quiero que me entretengan, que me emocionen, quiero olvidar mis problemas, mi trabajo, quiero salirme de mí mismo. Me hallo sentado en la oscuridad y deseo sentirme liberado". El cineasta conoce ese deseo y por lo mismo que vive del dinero del público se siente colocado en una difícil situación de responsabilidad. Al hacer su película tiene que pensar constantemente en la reacción del público. A mí personalmente me acosa este interrogante: ¿Puedo expresarme en una forma más sencilla, más clara, más breve? ¿Comprende cada uno lo que ahora digo? ¿Puede aún el espectador más simple seguir el desarrollo de los sucesos? Y, lo más importante: ¿Hasta dónde alcanzan mis derechos para los compromisos artísticos y dónde empiezan mis obligaciones hacia mí mismo?

Un recinto cerrado

A través de los años ha optado por esto último y ya la reacción del público, que sale de ver *"La hora del lobo"* preguntando de buena fe "¿qué significa esto? ¿qué significa aquello?", porque todo se ha hecho muy íntimo, casi impenetrable, no le interesa. La opción de Bergman es auténtica, como la de un artista que no debe atarse a ningún compromiso, como no sea, al de su libertad de expresión, pero esto conduce a un cine de cámara, un retorno al antiguo *"kammerspielfilm"*, ahora convertido en un recinto privado para esa nueva generación de "críticos-sicoanalistas" capaces de ponerse mano a mano con Bergman.

Lo peor es que Bergman juega y no cree. No cree en nada, —facultad de hombre demasiado inteligente— ni en Dios, ni en el cine. Ni en la validez de lo que él mismo dice. Repárese en la barba de sonido que acompaña a los títulos de *"La hora del lobo"*: reproduce los ruidos del set previos a la ejecución de una toma; es decir que, de antemano, Bergman se resigna a que lo que vendrá después "no será más que una película, una serie de fotogramas impresos". Tanto machacar sobre su propia tortura lo acerca al extravío. El equilibrista está a punto de caer y si se rompe el cuello, no será contra su voluntad. Este gran ególatra no quiere a nadie, con excepción quizás a sus propias satisfacciones de orden creacional. Posee la mayor de las vanidades, que es la de no tener ninguna y la peor de las condenas: no poder desprenderse de sus dudas. Terminará devorado por sus propios demonios. *"La hora del lobo"* es un anticipo. ■

Realismo - Vanguardia:

LA OPCION FANTASMA

JORGE GARCIA ALONSO

Delitianos y Realistoides se disputan en los bares de Buenos Aires la primacía en cuanto a la forma de concretar un teatro adelantado o vanguardista. El ruido es más abundante que las nueces y la furia concluye muchas veces desinflándose ante algunos espectáculos plagados de pretensiones y declamaciones que en el escenario caen derrotadas. Cuatro figuras que actualmente ocupan las carteleras de nuestro off Corrientes evidencian la fantasía que frecuentemente alimenta esta controversia ubicándola en sus justos límites: Carlos Gandolfo (director de "América hurra" en Sala Planeta y empresario de la misma), Carlos Augusto Fernandes (actor, pedagogo y director de "El campo" en la sala del SHA), Griselda Gambaro autora de esta obra (también "El desatino", "Las paredes", "Los siameses") y Ricardo Talesnik (autor de "La fiaca", con más de un año en el San Telmo) contestan separadamente sobre la supuesta opción realismo-vanguardia.

La opción

C.G.: "La opción es falsa. El realismo siempre fue vanguardia desde Sófocles. El actual teatro inglés de vanguardia es realista (Pinter). R.T.: Ambos términos no deberían constituir un antagonismo pero las cosas están dadas de tal forma que lo constituyen. La crítica ha establecido de alguna manera esta separación. C.A.F.: Coincide con C.G. en que el realismo es siempre vanguardia. El arte ataca formas para buscar contenidos. Cuando una forma se mecaniza hay que romperla. C.G.: Dudo que lo que nosotros entendemos por realismo pueda ser vanguardia (es decir, trans-

cripciones más o menos fieles de los problemas cotidianos). El teatro de vanguardia requiere mayor vigor, compromiso (no explícito), lirismo, tensión dramática, invención. Para mí son realistas Beckett y Pinter y no obstante ambos están clasificados como autores del absurdo o de la vanguardia sólo porque transcriben de una forma no convencional la realidad, pero esta realidad que nos ofrecen está tan adherida al sentido profundo de nuestra existencia y de nuestro mundo como la carne adherida al hueso.

Las formas

C.G.: Una cámara negra, una silla y un actor sentado pueden ser realista si el actor moviliza elementos profundos en su actuación.

Malas expresiones artísticas "realistas" fueron confundidas en nuestro medio con el realismo; con una concepción. Nuestros autores deberían arriesgar más, abandonar el estudio de tipos "tristes" o "problematizados" y mostrar todas las miserias y virtudes de nuestros argentinos como una manera de cambiar las cosas. Para mí los persas fueron tan vanguardia como Jarry, Maiakovski, o Antoine.

R.T.: "La extraña tarde del Dr. Burke" es para mí una obra realista, pero las clasificaciones me molestan. No podemos tomar formas foráneas sin filtrarlas aunque queramos ser universales. No

tengo porque optar en escribir como realista o vanguardista, sino que debo asumir las formas de mi tiempo e integrarlas a un medio, a un ámbito, a mis vivencias, a mi sensibilidad. C.A.F.: El nuevo teatro (C.A.F. prefiere usar este término) debe realizarse con el dramaturgo ligado al actor. El vehículo del arte es la imagen. Yo respeto al autor pero debería preguntarme por qué lo hago aunque la respuesta sea la misma. Debemos cuestionarnos muchas cosas para alcanzar una nueva y más profunda expresión. Sacar al dramaturgo y al actor de los actuales condicionamientos pero sin la importación de formas. Pero nada de esto es inmóvil porque soy un "inquietado" por esta problemática a la que respondo ahora.

El teatro Di Tella

C.A.F.: Es un lugar de experimentación (hasta ahí y basta) que nutre una realidad teatral y cuestiona o modifica la actitud del espectador al no estar emparentado con el teatro comercial. R.T.: No creo eficaz que en sus experimentaciones puedan admitirse tan alto porcentaje de esnobismo, sofisticación, inautenticidad y falta de rigor. De los espectáculos que he visto sólo me interesarán *Crash*, *I Musici* y la primera parte de *Hola*. C.G.: El Di Tella paga la cuota de fracasos de todo organismo abierto a la experimentación, pero ha presentado valores como la excepcional Griselda Gambaro, el caso único de Bonino, "Libertad y otras intoxicaciones", El timón de Atenas, Machet-Machet, quizás algunos no logrados en términos absolutos pero muy importantes como proposiciones de revitalización teatral. Particularmente tengo una deuda con el Centro ya que me ha hecho conocer

como autora. C.G.: El Di Tella tiene una posición de "vanguardia" y "avanzada" pero no evidencia resultados de experiencia como el Living Theatre o el off-off Broadway (por ejemplo). Sus participantes lo hacen con gente muchas veces ajena al hecho teatral. La vanguardia debe ser una escuela como decía Artaud, donde el actor debe elaborar su instrumento (físico-vocal). Por ejemplo en "Libertad y otras intoxicaciones" quedó sólo la idea de Trejo. En general, los espectáculos muestran "la cocina" y el público no tiene porque deglutir esto. La experiencia debe surgir como consecuencia de un trabajo de laboratorio previo y hecho por gente con una base artística sólida que la sustente. La presencia de Griselda Gambaro en el Di Tella (única autora actual que perdurará porque sabe qué y cómo decir) es un hecho positivo del Di Tella.

Corolario

Ligado a esta nota, durante la premiere de *El campo* de Griselda Gambaro, Roberto Villanueva, director del Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella criticaba la conducción de C.A.F. por falta de naturalidad, lo que impone una pregunta digna de un film de misterio: ¿Es que los vanguardistas acaban de descubrir a Stanislavski en busca de otras formas o que los realistas (Carlos Gandolfo o Carlos Augusto Fernández)

se han vuelto vanguardistas? Ambas conjunciones, que podrían coexistir placidamente, muestran la complejidad de la realidad teatral argentina y la riqueza con que sus protagonistas encaran el futuro de nuestra escena. Esta se refiere, por supuesto, al "off Corrientes", ya que ni esa criatura llamada Teatro General San Martín puede escaparse a la influencia nada alentadora de las producciones de la larga calle portuaria. ■

UNA VIEJA PRESENCIA: LA PINTURA SOCIAL

RAUL GONZALEZ TUÑON

EN general evitamos las clasificaciones en arte y literatura. A veces se aplican con ligereza, caprichosamente. Como dijimos hace algún tiempo, si las escuelas pasan, de acuerdo a la ley dialéctica que rige todo en el mundo, importan las obras perdurables, las enseñanzas y las constantes que se desprenden de ellas cuando son en verdad importantes las personalidades que al fin afirman su propio perfil. Por eso, entre otras cosas, damos la mayor flexibilidad a la palabra moderno; la usamos con suma cautela, así como a las palabras social, realismo, abstracción, etcétera. Para nosotros, moderno es aquello que significa una inquietud y un logro en su hora, en plenitud, cuando forma y fondo se adecúan y corresponden de alguna manera a las sugerencias del medio. Y lo social sería esa suerte de compromiso tácito que un creador con antenas sensibles centra en la época en que vive y produce, aunque no damos fuerza de dogma absoluto a la fórmula del arte como diálogo del hombre con su tiempo. Esa inquietud se expresa en variadas formas. Y si no cabe hablar de una pintura social, existen, eso sí, elementos sociales, cuando vientos civiles introducen sus ráfagas puras o impuras en la intimidad del creador, aun pese a él mismo, apelando a su conciencia de hombre en las horas fundamentales de la historia.

Si todas las formas son válidas cuando hay autenticidad, interesa lo que el autor dice o sugiere, la intención moderna, y para nosotros son tan modernos Picasso como Guttuso, Friedlaender como Castagnino. Creemos que es aparente la antinomia realismo-abstracción. El mismo Kandinsky se refirió al no divorcio de la "gran realista" y el "gran abstraccionismo", fuentes nutricias de las que parten numerosas corrientes. Y a propósito, Aragón afirmó que si se hurga en la obra de Picasso —y no solo en el de la época azul y el de *Guernica*— se hallarán elementos realistas. Así, digamos, hurgando en la obra del mexicano Siqueiros hallaremos elementos abstractos. Y es ideal la conjunción de ambos; yo los he visto cabalmente enlazados en el mural que este último realizara en la Escuela México, de Chillán, Chile, en 1943.

Una vieja presencia

¿Puede hablarse, pues, de una pintura social argentina? Sí, cuando se quiere fijar tendencias, etapas, momentos en el proceso creativo de algunos artistas representativos de diferentes matices del realismo legítimo, considerado como algo "permanentemente en marcha". Y si no existe una pintura social, existen artistas que

han tratado y tratan temas sociales. Y bien, puede hablarse de una presencia de lo social en nuestras artes plásticas. (La hubo en el pasado universal y no solo en Goya y Courbet, y en el pasado más cercano a nosotros, y aquí baste citar a los maestros del expresionismo, Grosz, Maserel, Kate Kolwitz. Entre los precursores de esa presencia en la Argentina, como uno de los matices del realismo —o una actitud del artista frente a los imperativos de la época— los historiadores citan a Severo Rodríguez Eichart (1865-1903), Reinaldo del Giudice (1853-1921), Martín Boneo (1829-1915), Santiago Palazzo, muerto muy joven, a los 23 años, en 1916, y Ernesto de la Cárcova. En su importante libro *La pintura argentina del siglo XX*, que está reclamando un complemento, pues lo que el consideraba allí como última palabra ya no lo es, Córdova Iturburu se refiere al "realismo de intención social y política", de quienes siguieron y superaron a esos precursores en los años 20 y 30: Giambiaggi, Berni, Urruchúa, Castagnino, Policastro. Pero al mismo tiempo destacaban los pintores, y principalmente grabadores, Facio Hebecquer, Vigo, Arato, Beloq, más definidos, y los cuales también innovaron a su modo. Y en expresiones distintas encuentran coincidencias temáticas en los que se llamaron pintores de la Boca. Es claro que no en todos los casos se logró evitar la caída en el simplismo, en la anécdota demasiado directa. Nosotros creemos que también se encuentran rasgos sociales en la grave ternura que trascienden algunas obras de Gómez Cornet, inolvidables, y que Raquel Forner, para mí la mejor, obtuvo creaciones notables, de gran sugestión, alusivas a determinados hechos de un mundo convulsionado, típicas de una inquietud social de entonces. Hay otros que trataron o se acercaron a esos estilos de esencias humanas.

Paralela a las de los que hemos nombrado se acentuó otra línea poderosa, la cual segregara asimismo lúcidas constantes: la presencia de lo que hemos llamado nuevo humanismo o realismo romántico —a veces con vagos rasgos sociales—, desde Thibon de Libian y otros de su promoción hasta el señorío del rigor constructivo del gran Spilimbergo. ¿Y cuántos de nuestros mejores pintores no fueron ajenos a las inspiraciones del mundo visible, sin olvidar al inefable Victorica? De ellos y de otros maestros de ayer y de hoy ejercitados en técnicas de vanguardia legítima, con sentido de construcción, de equilibrio —algo ausente ahora...— dijimos que en tales o cuales obras suyas se advierte un enaltecimiento tácito de la noción de hombre, una aspiración a exaltar en lo esencial aspectos de la naturaleza y objetos de la intimidad fami-



El cosmonauta saluda a Juanito Laguna a su paso por el bajo Flores. Antonio Berni, 1960.

liar (ah, el insólito Taller, de Victorica) como si fueran personajes. Y esto es una forma del nuevo humanismo.

La actualidad

Ya en nuestros días ese realismo de intención social, esa modalidad, aparece a través de los cuadros significativos de otro ímpetu humano y otra energía lírica, cuyos autores son los jóvenes que integraron el ahora disuelto grupo Espartaco, y continúan activos, cada uno por su lado. Junto a esa línea se señala la de los cultores de la titulada "nueva figuración", pero aquí, como manifestamos en una crónica, no se define el destinatario de la supuesta crítica social, la intención se diluye, en general. Otros jóvenes se ubican en estas dos líneas, con mayor o menor éxito. En cuanto al "pop-art", cuyo declive se insinúa ya, y es lógico, pensamos que se equivocan quienes asignan mensaje social a sus juegos y trucos retóricos; en este caso la crítica tampoco se precisa, la sustancia humana no trasciende.

Actualmente, en medio de la desorientación, las promociones interesadas, lo moderno verdadero y lo falso moderno, la debilidad de querer ponerse a la moda, cara a los "snobs", hay muchos jóvenes —y algunos maduros— con caer de destino. No se trata de dar nombres; la lista es larga y a veces caemos en omisiones injustas. Además, falta perspectiva, y a su hora habrá que jugarles de acuerdo a lo dicho por Goethe: "Las obras únicas dependen del lugar, el tiempo y las circunstancias en que fueron concebidas. Es imposible comprenderlas o amarlas si se desconocen el lugar, el tiempo y las circunstancias en que tuvieron origen". ■

EL EROTISMO:

ACTUALIDAD DE UN LENGUAJE

"ES un fenómeno auténticamente revolucionario". La afirmación es hecha por un hombrecillo que tiene todo el aspecto —y los anteojos— de un profesor de provincia. Se trata, en realidad, de uno de los críticos de *avant garde* con mayor influencia en la joven plástica europea, aunque sus ojos miren con mayor frecuencia hacia Estados Unidos. Se llama Pierre Restany y sus palabras —revolución es algo que difícilmente dejen de modular sus labios— se refieren a lo que él llama "la escuela erótica". Sin duda, Restany, gran sacerdote del "pop-art", dilucidador fervoroso del folklore urbano que lo protagoniza, admirador de Buenos Aires cuando Buenos Aires todavía estaba invadido por los objetistas de esa tendencia realista y por los fabricantes de *happenings* tipo *mene-sunda*, consagrada de Martha Minujin en tiempos no por cercanos menos legendarios ya, estaba en lo cierto al referirse a la revolución erótica. Pocas veces en la historia del arte —y de la prensa, el cine, la publicidad, la moda, la televisión, el teatro— se ha dado una tendencia tan unánimemente erotizante como en los dos o tres últimos años. "Insisten tanto en el busto de Joan Mansfield que nos han hecho olvidar su cara", asegura sonriente. Y agrega, poniéndose inusitadamente serio, axiomático: "el hombre de 1968 toma el cuerpo de la mujer en pedazos. Su estética es la del consumidor. El amante feliz hace el amor como cuando recorta figuritas: separa las formas eróticas siguiendo la línea de puntos".

La revolución erótica es uno de los temas preferidos de Restany. Y lo hace proyectarse mucho más lejos que la simple referencia anecdótica, que el simple recuerdo de determinado film, de determinado cuadro de Bernard Buffet o de Klasen, de determinada creación modisteril de Paco Rabanne. "Esta difusión del erotismo —afirma— afianza mi optimismo. En él veo una afirmación de sensibilidad en la vida cotidiana, la eliminación de uno de los tabúes que más han frenado al hombre durante siglos, una verdadera estética de la moralidad. En realidad, la erotización generalizada corresponde a la evolución de la conciencia planetaria, a las dimensiones nacidas del conocimiento, a la nueva interpretación humanista del universo. El fenómeno consiste en acercar la revolución sexual al plano moral y la estética generalizada al plano de la percepción. Este erotismo es el erotismo de la gran mayoría. Nada de pornografía de lujo, ni bibliografías especializadas. El surrealismo, elaboran-

GERARDO E. SOSA

do la tradición sadista, se había convertido en el apostol de la singularidad del desnudo, el erotismo insólito y clandestino. Esta *preciosidad* está hoy superada".

Restany ha tratado el tema en un artículo publicado hace dos años en la desaparecida revista *Ars Loisirs*, pero ha ido ampliando permanentemente sus conclusiones. "En el contexto liberador de la sociología sexual contemporánea —insiste en afirmar— el erotismo traduce la evolución convergente de la moral y la estética; a nivel de la comunicación de masas, las dos nociones están íntimamente ligadas. La mul-

alguna manera coinciden con las de Restany: "Toda la pintura es erótica, afirma Leonor Fini en el diálogo que transcribimos. Y aclara de inmediato: ese erotismo no tiene necesariamente que estar en el tema. Puede estar en la forma con que se pinta un ropaje, en el diseño de una mano, en un pliegue.

Toda poesía es erótica, escribía —por su parte— Octavio Paz, confirmando esa tautología. Porque la poesía (como la pintura, como la música, como la arquitectura) rebosa de una materia que entra por los sentidos y que conmueve los centros afectivos más insospechados. Por eso, al reunir estos textos eróticos en *Mundo nuevo* (textos muy arbitrarios a los que une solamente esa clara conciencia de participar de una realidad común) se ha querido precisamente subrayar la condición esencialmente erótica de toda obra de arte".

Claro que Restany va más allá aún. Y afirma el carácter moral de la revolución del erotismo, con conceptos que, a pesar de todo lo que pueda él asegurar, todavía encontrará múltiples detractores. Como cuando pontifica: "el erotismo como arte ha cambiado de plan y de perspectiva. Ha ido del plano estético al ético. La verdad del placer, base absoluta del lenguaje erótico, constituye la base de una moralidad nueva". Y ejemplifica: "Malraux se interroga y nosotros preguntamos si un desnudo griego es más volaputo que otro gótico. La respuesta puede ser: el amor debe reinventar. Frente al desnudo ideal, símbolo de belleza eterna, el desnudo moderno se afirma como medio de comunicación. Brigitte Bardot o Sophia Palladium son más modernas que Afrodita de Siracusa, porque ellas se parecen

más a las mujeres que los hombres de hoy quisieran amar, a las visiones que alimentan sus sueños. A los ojos de un contemporáneo de Gabriella D'Estres, la Venus de Cnide estaba más presente que los Resucitados de Bourges: la línea griega había sobrepasado la medioeval. En el siglo XIX el mismo público acepta "El pintor y la modelo" de Courbet como un manjar del espíritu, pero se ofusca ante la mujer desnuda del "Desayuno sobre la hierba" de Manet. El desnudo de éste no es más desnudo que el de aquél. Es más moderno". Y como colorario, subraya Restany: el erotismo actual forma parte del folklore urbano actual. Es una estética generalizada a nivel del "pop-art". Y termina calificando éticamente la supuesta revolución: "no es efecto del azar sino de una regla moral y de una conciencia lúcida". ■



Apologista del erotismo, Pierre Restany se enfervoriza: "es un nuevo concepto moral"

tipicación de las formas y de los símbolos, de las sollicitaciones eróticas en el decorado de la vida cotidiana está condicionada por la fuerza cósmica de este lenguaje natural del sexo. Y la gran metamorfosis no hace más que comenzar. La liberación, lejos de ser anárquica, obedece a un orden general, a un orden de valores humanistas. Porque el erotismo reencarnado en lo real recuerda el sentido de la desnudez".

Las palabras de Pierre Restany recuerdan otras, éstas de Leonor Fini, la pintora argentina radicada en París, expresadas hace algún tiempo en un diálogo con Emir Rodríguez Monegal, que la entrevistaba para la revista *Mundo Nuevo*. Precisamente la entrevista apareció en un número de esa publicación dedicado al fenómeno erótico. Un número que se presentó con frases significativas de su dirección, que de



2

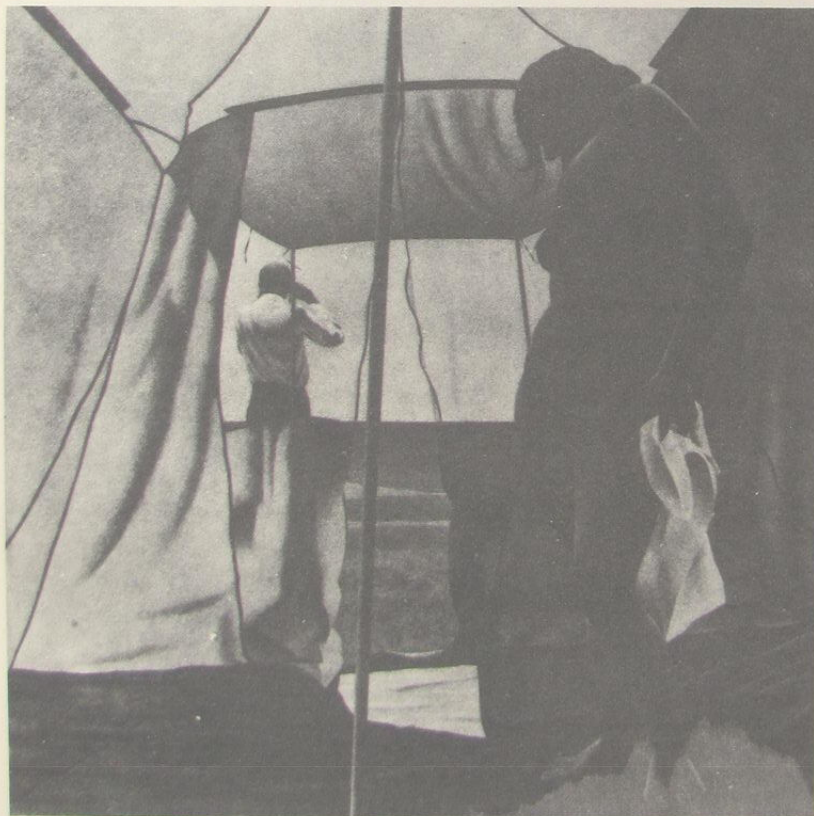


1 *Phoebeus dormida*
Leonar Fini, argentina, óleo, 1967

2 *Ramona en la intimidad*
Antonio Berni, argentino, Xilo-
collage-relieve sobre papel, 1964

3 *Meriggio di giugno*
Alex Colville, canadiense,
óleo, 1963

4 *La carta*
Enrique Molina, argentino,
óleo, 1967



3

4



**ODIO
PASION
AMOR
EGOISMO**

escondidos
en la vida
simple . . .
encerrados en
un hombre y
una mujer

**VIDAS
VIDAS
en
CRISIS**

un ciclo excepcional
interpretado por el famoso
Grupo de Gente de Teatro

**NORMA ALEANDRO
BARBARA MUJICA
MARILINA ROSS
EMILIO ALFARO
CARLOS CARELLA
JUAN CARLOS GENE
FEDERICO LUPPI**

y grandes estrellas invitadas.

Dirección:

DAVID STIVEL

**MIERCOLES
21.30**

TELEONCE



OTRA VISION PARA EL CINE

JOSE DOMINIANNI

EL 28 de diciembre de 1895 los espectadores que asistieron a la proyección de imágenes en movimiento que se ofrecían en los sótanos del Grand Café en el número 14 del Boulevard des Capucines de París, huyeron espantados o quedaron sobrecogidos por el "terrible realismo de las vistas, como la del tren que parecía avalanzarse sobre el público o el mar que casi mojaba a los de las primeras filas". De alguna manera estas impresiones —ahora ingenuas— de los comienzos del cine se repiten cada vez que se da a conocer un adelanto técnico, muy especialmente al iniciarse la ampliación de la imagen con el cinematógrafo y el cinerama, por citar a los sistemas más difundidos.

Es muy probable que quienes asistan a la primera película en Dimensión 150, si no salen corriendo despavoridos de la sala, como aquellos bigotudos señores y enconsertadas damas de París, de fines del siglo pasado, ante el invento de los hermanos Lumière, quedarán seguramente pasmados o deslumbrados frente al espectáculo de esa enorme pantalla curva que envuelve casi a la sala y en la que la imagen se fija con una nitidez pictórica de asombro. Es un espectáculo que impresiona por su magnitud, por su grandeza, por su color, por su luz, por su sonido. No necesita de efectos, como el deslizar de un trencito por la montaña rusa, ni el riesgoso vuelo de un avión entre los picos de dos montañas. El efecto, lo da la proyección misma, el virtuosismo de la fotografía, la nitidez de los enfoques.

Se trata de algo positivamente nuevo, dentro de la convención que esto puede importar referido al cine. Es siempre una película proyectada, pero en condiciones ópticas tan perfectas que pueden con-

siderarse diversas a sus predecesoras inmediatas. Las impresiones que avalan el aserto son las que provocó en el autor de la exhibición de "Grand Prix" en el cine Latino de la Ciudad de México. No es fácil precisar en qué consiste la diferencia del sistema Dimensión 150 sin acudir a calificativos banales. Sustancialmente, repetitivos, es un perfeccionamiento notable de óptica fotográfica. Si se eligiera un término para calificar lo que se ve podría decirse que la imagen es "sólida". No hay "grano", ni zonas "flou". Los planos en profundidad están diferenciados y en foco. Esto en proporciones fabulosas, porque hace rato que se ha conseguido el foco total. De esta manera el cuadro tiene características que quitan el aliento, como cuando la cámara enfoca la pista en la presentación o el público que sigue la competencia, así como la visión desde el ángulo de los corredores, con la famosa escena de la rueda chirriando. La percepción lleva a identificarse tanto con lo que muestra la pantalla que se tiene a veces la curiosa idea de que las formas y colores se le pegan no sólo en la retina sino en la piel. Uno está inundado por el espectáculo, sumido en el mismo, penetrado de lo que exhibe, con una especie de sublimación de los sentidos de la vista y el oído que invaden los otros, al punto que si en algún momento se extendiera por la sala olor a gasolina todo el mundo lo encontraría perfectamente natural, lo mismo si mediante un truco el brazo de la butaca se transformara en palanca de cambio de velocidades y pudiera sentirse en la mano. En otras palabras, la imagen mete al espectador en la pantalla y lo hace participar de los hechos. Lo fenomenal es el color que está "saturado" hasta en sus menores matices que van del cálido al frío, lo cual contribuye al porcentaje altísimo de luminosidad que devuelve la pantalla. Por fin el sonido apoya y estimula esas sensaciones con la más fascinante variedad de planos en todos los puntos de promoción sonora de las escenas, llegando a preciosismos que pasman y por momentos desbordan las impresiones de la misma imagen. Para que no exista en el lector la idea de que la experiencia se magnifica en el relato y quede perfectamente ratificado que lo que antecede es el recuerdo de una exhibición en el cine Latino de México. Seguramente el sistema será ofrecido con las mismas virtudes en todas partes. Las referencias obligan a creer que se respetarán los principios técnicos del sistema y que Dimensión 150 será otro espectáculo que cautivará a las multitudes.



MARIANI

PAR
LUI
MEME

POR cierto que no es tan fácil escribir sobre sí mismo, al menos así me lo parece. Porque no se trata simplemente de aparecer de pronto en el escarpate i anunciar con cierta displicencia, no exenta de un toque de (¿falsa?) timidez, que p.e.j., uno fue gestado hace unos 33 años, que no sabe en qué lugar ni en qué momento se produjo i que no tiene ni idea del por qué de dicha gestación. Que, además, tras sortear más o menos inconscientemente la escuela primaria, uno (otra vez) transitó tres meses por la industrial de la nación, cuatro por el colegio nacional grñptpucl i seis o siete por el comercial número rotante i que una vez harto de toda la patraña, decidió irse a vagabundear por las provincias, las gobernaciones, los territorios, ir i venir alegremente a veces, o soportar terroríficas heladas en la patagonia ancestral, abrazarse en las calderas cordobesas o puntanas, o prestarse a ser una marioneta en manos de los "zondas", "pamperos" u otros fenómenos por el estilo que corretean con entera libertad —los únicos que aquí parecen gozar de este raro privilegio— por las llanuras de todos conocidas. Claro, se puede agregar que "uno" emprendió mil tareas distintas i que ninguna le importó en verdad un ardite, salvo aquella que sin saber cómo, ni exactamente cuándo, se le montó un día sobre los hombros para no dejarlo ya ni a sol ni a sombra: escribir. Una tarea que en principio tal vez no se elija, pero que si se habrá de elegir un día, tras la consabida sucesión de dudas i conflictos, entre abandonarla aterrorizado para dedicarse a tener buenos modales o aceptarla i proseguirla, pese a todo, hasta agotarla o agotarse en ella.

De modo que aquél que comenzara como un entusiasta se transforma de repente en un frenético. I durante quince años tacha, rompe, copia, plagia, vuelve a tachar, patea las sillas, los espejos de luna de los roperos, que siempre reflejaban la imagen de un tipo despeinado i con los ojos a punto de saltarse de las órbitas. Un tipo que abandonó cientos de poemas, docenas de relatos en sus inicios, alguna novela en el estilo de... Hasta que un día el joven desaliñado se da cuenta que hasta entonces sólo ha estado susurrando más o menos correctamente, que no es eso de lo que se trata, de ninguna manera, que uno quiere "decirlo", maldita sea la cosa, que de esto sí se trata. I vuelta a romper, tachar, corregir, pegarle al espejo, i así...

En fin, para qué continuar con una enumeración como ésta, que es totalmente antiperiodística i que apenas si consigue reflejar este tensa i abrasadora pasión por las letras i/o las palabritas que uno padece. Ya es hora de tomar el toro por las astas. O, dicho de otra manera: de ir al grano. I aquí nos encontramos con que el grano tiene un nombre: "7 HISTORIAS BOCHORNOSAS", tal el título de lo que vendría a ser "mi primer libro", dicho así, en voz no muy alta. Sólo 7 de las innumerables historias que se me han ocurrido a través de los años i muchas de las cuales les conté a mis amigos, a mis amantes, a mis conocidos, a mis enemigos, etc., i que ahora, al fin, me he decidido a contarles también a mis desconocidos. Algunos se preguntarán de qué tratan las historias. En la mayor parte tratan de situaciones; situaciones más o menos bochornosas... situaciones no del todo simpáticas que expelen un olorillo que... bueno bueno. I que envuelven a personajes como —tal vez— usted. O su tío mariano. O su querido peter. O su tía mariugenia. O sus primos mnbaduel i arturito. Está claro, ¿verdad? Bien, entonces sólo resta decir que el libro salió hace unos dos meses aproximadamente; que la mayor parte de la "crítica" (¿?) le tiró con todo lo que tenía a mano —i algo más también—, cosa que me satisface pues, como dijo el delirante de la mancha "Ladran, sancho. Señal de que cabalgamos", o algo así.



Un proyccionista ajusta la lámpara Ashcraft super core-lit en el CINEMA 150, de Oakbrook, Chicago.

LOS CRITICOS FRENTE A LOS CRITICOS

KENNETH KEMBLE

VINIERON por todos los medios. Por tren, en ómnibus y en automóvil, algunos de los críticos de arte más conocidos del país convergieron sobre la inocente ciudad de Tandil, para ventilar públicamente los problemas que aquejan a la profesión, en el Primer Coloquio de la Crítica de Arte convocada por la Dirección de Bellas Artes de la Provincia de Buenos Aires. Con sus respectivas yerbas a cuestras —porque parece que nuestra crítica de arte es muy afectada a los tés medicinales— Hugo Parpagoli, Basilio Uribe, Osvaldo Svanascini, Córdova Iturburu, Aldo Pellegrini, Jorge Romero Brest, Carlos Claiman, Ernesto B. Rodríguez, Bernardo Graiver, J. A. García Martínez y muchos más, se reunieron para dilucidar: “¿Que es un crítico de arte?”, reflexionar sobre “El método en la Crítica” y analizar “La Crítica de Arte en el País”; a más de participar del que fue probablemente el jurado más numeroso (17 miembros) que

se haya reunido entre nosotros para otorgar premios en un certamen plástico, en este caso el Premio de Grabado del Festival de las Artes de Tandil, realizado a nivel nacional.

Erudición “a la page”

Se habló mucho, se discutió un poco, pero se hicieron algunos bravíos despliegues de erudición, y las consabidas divagaciones plenas de la nostalgia del pasado, impresionaron a unos y durmieron a otros. Desde luego que no se llegó a ninguna conclusión concreta. No se pudo decidir si el crítico debía meramente informar, aclarar o explicitar la obra plástica para su mejor comprensión por parte del público espectador, o si la crítica debía ser normativa. Hubo gran preocupación de parte de algunos por demostrar que la crítica de arte también podía ser creación y naturalmente se mencionó mucho a Herbert Read, Malraux, y por sobre todo a Baudelaire. Pero no se comentó con suficiente amplitud, el hecho de que la mayor parte de nuestros críticos provienen de disciplinas ajenas de los problemas propiamente visuales, en su mayor parte de la poesía y la literatura, cuando no del fútbol o de Correos y Telégrafos. Se estableció sin embargo, una neta diferenciación entre aquellos de la “guardia vieja” que parecían invocar como supremo recurso a la palabra “amor” y aquellos, los más jóvenes, que en general hablaron poco pero bien, que preconizaban el uso del estructuralismo como uno de tantos métodos.

Romero Brest hizo su acostumbrada reseña histórica “al uso nostro”, en la cual se endilgó el descubrimiento de casi todo, y nuestro huésped, López Anaya, trató repetidas veces de imponer orden en el caos. Es curioso que el supremo vate Romero Brest, que en un momento determinado le dijo a Córdova Iturburu “si vos te hubieras analizado sabrías que estás condicionado por tu inconsciente” no se da cuenta, precisamente a través del análisis, que ha hecho una obra suficientemente importante como para necesitar escribirse también lo que otros han hecho. Felizmente se acotó a tiempo que el Movimiento Concreto Invención fue apoyado inicialmente por Aldo Pellegrini, bastante antes de su descubrimiento por parte del actual Director del Centro de Artes Visuales del Instituto

Di Tella y presidente de la Sociedad de Críticos. Romero Brest sería mucho más respetado y querido si concediese que no todo lo ha hecho él, y que por otro lado, algunos movimientos y artistas importantes en nuestra historia se le han escapado, o los ha visto tarde. El coloquio terminó con una nota intrigante que nadie entendió muy bien por que no se supo a qué respondía, cuando un miembro femenino de la reunión se levantó y repitió dos veces: “Y por sobre todo, Libertad e Independencia”.

Corolario

Saldo positivo: planteo de algunos problemas que presumiblemente darán que pensar: acercamiento entre gente que se conocía poco y descubrió a través del coloquio que tenía ideas en común; y puntualización del hecho de que se podrá trabajar provechosamente fuera del ámbito de la Capital Federal (en un próximo coloquio que se espera hacer en el 69), cuando las condiciones de hospitalidad y generosidad son como las que fueron ofrecidas por la intendencia de Tandil y la subsecretaría de Cultura de la Provincia. Carlos Pacheco, Edgardo Antonio Vigo, Juan Carlos Romero, Juan Carlos Gómez y Celis Pérez que se repartieron los \$ 800.000,— del Premio de Grabado, también sacaron provecho de la reunión. ■



La presidencia del coloquio, en Tandil. La ocupan Jorge Romero Brest, titular de la Asociación de Críticos, Jorge López Anaya y Ernesto B. Rodríguez.

—BUENOS AIRES— MERIDIANO —DE CULTURA—

El programa decano del
periodismo radiofónico
y televisivo que dirigen:

**DIEGO BARACCHINI y
JORGE CALDAS VILLAR**

Lunes y viernes a las 22,30

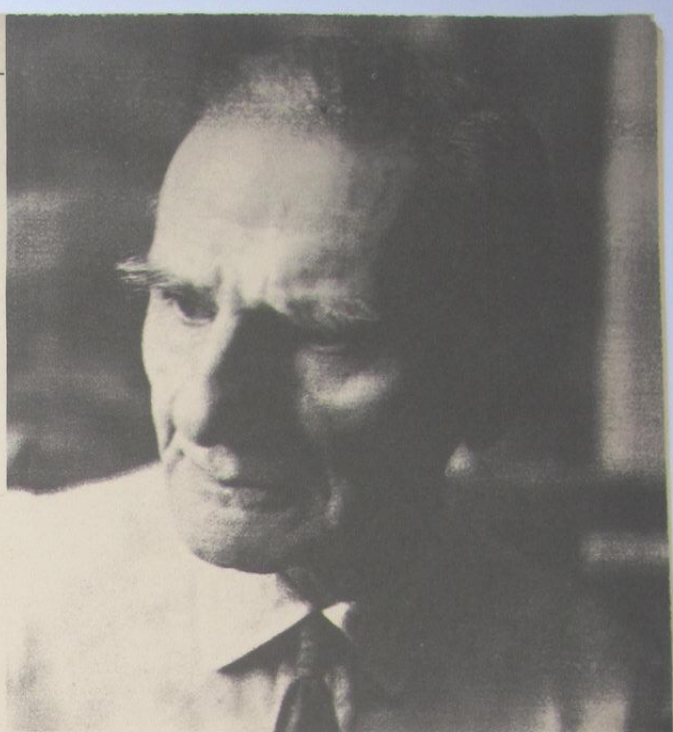
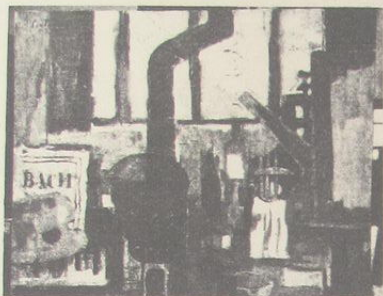
LR1 RADIO EL MUNDO

Las informaciones, los libros,
las revistas, los discos, los pe-
riódicos y todo otro material
con destino a su difusión y
comentario, deben enviarse a
BUENOS AIRES, MERIDIA-
NO DE CULTURA, Av. Callao
1467, piso 8. T. E. 41-4987,
Buenos Aires.

Purmamarca, óleo, 1963.



El taller, óleo, 1968.



EMILIO CENTURIÓN:

Una lección de pintura

J. A. GARCIA MARTINEZ

CUANDO se haga la historia de la enseñanza de la plástica en el país, habrá que detenerse considerablemente en los nombres de Pío Collivadino, Lino Spilimbergo, Adolfo de Ferrari y Emilio Centurión. Desde su ángulo, cada uno contribuyó con sus enseñanzas a la renovación del arte argentino y a la creación del ambiente de modernidad que se vive hoy. Y si los coetáneos de Centurión recuerdan ahora con nostalgia las enseñanzas de Collivadino en la vieja academia de la calle Alsina, también los que estudiaron con el creador de la *Venus Criolla* no olvidan su largo y consagrado magisterio. De aquí que, al margen de otros hechos, su retrospectiva le haya servido al maestro para el reencuentro con artistas que estudiaron con él y que mucho le deben en su formación.

Después de muchos años sin exponer y superando una severa autocrítica (son contadas sus muestras), pudo verse en los salones de Witcomb un conjunto de más de cien trabajos que abarca desde 1929 hasta la actualidad. La cantidad rivalizó con su calidad y al observar el conjunto pudo medirse su significado y alcance: pintura italiana, constructivismo, composición que hablan de una majestuosa claridad y cuyo espíritu se traduce en cada una de las telas del pintor. Las obras exhibidas permiten el balance. Desde aquella *Misa Moriquita*, premiada en 1920 y hoy desaparecida del Museo Nacional de Bellas Artes, hasta sus últimos cuadros lo vemos evolucionar del naturalismo italianizante al constructivismo cezariano y el neocubismo hasta culminar en la abstracción sensible. La conclusión comporta un hecho innegable:

su perfección técnica. Para Centurión, el oficio no tiene secretos. Cada cuadro implica una enseñanza por la forma en que encara los problemas y la evolución se da por necesidades estrictamente plásticas. Yo lo veo inclinándose amorosamente en el caballete como el arquetipo del artista enamorado de la gran pintura europea del pasado —el Renacimiento italiano, Poussin, los galantes franceses— y que trata de insertar las conquistas actuales en esa tradición de arte y cultura. Así se explican su neocubismo y su devoción por Cezanne.

Tal actitud determina también el sentido y la significación de la obra de Emilio Centurión: la suya es una pintura para pintores y, en ella, los hombres del oficio pueden solazarse estudiándola despaciosamente. Uno se inclina ante el maestro para aprovecharse —quizá con cierto egoísmo— de su saber y experiencia. Admiramos su sentido de la composición. Lo vemos como un auténtico colorista. Apreciamos la intención de sus ritmos (que no buscan el arabesco sino la construcción). Y la conclusión se impone: cada cuadro de Centurión es una cátedra de pintura.

Pero ese sabio andamiaje encierra un drama. Es el de su frialdad: a la pintura de Centurión hay que observarla de lejos y saboreándola lentamente. Sus cargas intelectuales le quitan emotividad y el maestro priva sobre el pintor.

Obsérvese, sin embargo, la dualidad. Cuando Centurión se aleja del naturalismo y de los planteos neocubistas para acercarse a la abstracción, no

se propone un geometrismo tal como pudiera pensarse procediendo del cubismo y con ese sentido innato de la composición que lo caracteriza. Su abstracción es cálida y hasta, si se quiere, emocionada. Se trata de búsquedas de plástica pura y el pintor entra en dimensiones hasta entonces inéditas en él. Veamos cómo.

No es lo mismo el sentido tradicional de la abstracción en la pintura (tal como viene formulado por los cuatrocentistas florentinos) que las ideas actuales sobre el mismo problema. Cuando se habla de "nuevas realidades", tal como lo hace Mondrian, esa expresión tiene un sentido inmediatamente antirrenacentista. Otro tanto ocurría en el siglo XIII cuando Cimabue, Giotto y los pisanos se volcaron a una neofiguration totalmente distinta de la iconología decadente de Bizancio. Y si en sus grandes paisajes, Centurión utiliza el tipo de abstracción renacentista, en esta última etapa trata de lograr elementos significativos que sean plásticos y directos y no metafóricos. Es lo que va de la significación pura al puro significado. Si antes la sabiduría pictórica de Centurión era una gran metáfora, ahora esa metáfora desapareció para dejar paso a una obra donde la experiencia se traduce en sensibilidad.

He aquí que el balance no deja de ser aleccionador. Centurión interesa más cuando se deja llevar por su emoción que por su sabiduría. Yo respeto y admiro sus grandes composiciones pero quiero más esos cuadros abstractos donde desaparece el profesor y aparece el hombre que pinta. ■



ARTE NUEVO

GALERIA ARTE

MAIPU 971

LOCALES 13 Y 17

CASTAGNINO

1963-1968

CLAUSURA EL 13 DE NOVIEMBRE

BUTE

OLEOS

14 AL 27 DE NOVIEMBRE

OBRAS EN TRASTIENDA DE:
SOLDI, POLICASTRO, BATLLE PLANAS,
CASTAGNINO, SPILIMBERGO, FIGARI
Y OTROS

GALERIA CARRILLO

SARMIENTO 633

ROSARIO 2/4758

EXPOSICION
de PINTURAS DE
RICARDO SUPISICHE
(1941 - 1968)

LOS ITINERARIOS

ARBOLAVE (Ingeniero Huergo 1191, 6º 4 - lunes a viernes de 16 a 20). Con exclusividad, la obra completa de Cogorno. Además, trabajos de Aldo Parodi, Gambartes, Figari, Presas y otros.

ATICA (Juan de Garay 2930, Olivos - lunes a domingo de 9.30 a 12.30 y 15 a 20). Hasta fin de mes, óleos de Manuel Oliveira y pinturas de Horst. También, cerámicas de Rhode.

ARTHEA (Esmeralda 1037 - lunes a viernes de 9.30 a 12.30 y 15.30 a 20 - sábados de 10 a 13). Del 4 al 30 de noviembre, óleos de Jorge Krasnopolsky, y del 2 al 14 de diciembre, de Marina Bengochea.

ARGENTINA (Paraguay 1312 - de 9 a 12 y 14 a 20 - sábados de 10 a 13). Hasta el 16 de noviembre, acuarelas de Osvaldo Mario Venturi. Del 17 al 30, exposición colectiva de pintores nacionales.

ALVINI (Malpú 971, local 7). Todo el mes, exposición de pintura, escultura y grabado de artistas argentinos.

ANTIGONA (San Martín 793, de 16 a 20.30 - sábados de 10 a 13). Del 25 de noviembre hasta fin de diciembre, muestra de arqueología argentina.

AQUELARRÉ (Montevideo 666, 2º local 204 - de 11 a 13 y 15 a 20 - sábados de 11 a 13). Dibujos, grabados y óleos.

ART GALLERY (Florida 683, subsuelo - de 10 a 13 y 16 a 20 - sábado de 10 a 13). Todo el mes, obras de "5 Esculturas Argentinas": Horacio Juárez, Carlos De La Mota, José Alonso, Mariano Pagés y Naum Knop.

ART GALLERY INTERNATIONAL (Florida 683, 2º - de 10 a 13 y 15 a 20 - sábados de 10 a 13). Continúa la Bienal Internacional del Grabado.

ARTE NUEVO (Malpú 971, locales 13 y 17 - de 10 a 13 y 16 a 20 - sábados de 10 a 13). Hasta el 12 de noviembre, Castagnino. Luego, óleos de Bute. A partir del 26, Enrique Torroja.

BODO (Juncal 909 - de 10 a 13 y 15 a 20 - sábados de 10 a 13). Hasta el 30 de noviembre, cerámicas de E. Martínez; hierros de J. Esteban y xilografías de J. C. D'Ambrósio.

BONINO (Malpú 962 - de 10 a 13 y 15 a 20 - sábados de 10 a 13). Hasta el 16 de noviembre, pintura de Giancarlo Puppo; del 18 a fin de mes, diseños de Acquerone.

BRANE (Malpú 971, local 16 - lunes a sábados de 9 a 13 y 15 a 21). Hasta el 27 de noviembre, óleos de pintores argentinos; Lelia Orfali; joyas: Guidi "68" y esculturas de Nevot.

CAPITAN TITO (Pedro de Mendoza y Australia). Óleos de Lupe García y Caffi.

CONTEMPORANEA (Florida 910; de 11 a 13 y 16 a 20.30 - sábados de 10 a 13.30). Hasta el 16 de noviembre, muestra colectiva: "El Desnudo Moderno" (Deira, de la Vega, Demirjian, Giangrande, Ocampo y Romberg). Del 18 del corriente al 7 de diciembre, otra colectiva: "Comienzo y final".



"Indio", de Santiago Cogorno (Arbolave)



"Subyace", de Carlos Cañas (Mantua)



"Dignidad Indígena", de Mabel Lostaló (Galaxia)

"De fase 6", hierro y acrílico de Torroja (Arte nuevo)



CLUB DE LA ESTAMPA DE BUENOS AIRES (Florida 683, local 8 - de 16 a 21 - sábados de 10 a 13). Hasta el 16 de noviembre, xilografías de Elías Gagliardi.

LUCENSE (Belgrano 1841, 1º - lunes a domingo de 18 a 20). Hasta el 20 de noviembre, óleos y dibujos de Alberto Fragomen. Desde el 21, "5 Artistas de Azul" (Pela, de Buenos Aires).

"EL 5" (Florida 946, local 5 - de 10.30 a 13 y 16 a 20 - sábados de 10.30 a 13). Artesanías americanas.

EL SOL (Esmeralda 911 - de 10 a 13 y 16 a 20 - sábados de 10 a 13). Hasta el 16 de noviembre, tapices de Mergherian. Del 18 al 14 de diciembre, de Gracia Cutuli.

EL TALLER (Paraguay 414 - de 10 a 13 y 16 a 20 - sábados de 10 a 13). Todo el mes, pinturas y tallas de "Arte Ingenio de Polonia".

FELMAN (Sulpacha 928; se traslada a fin de mes a Junín 1142 - de 10 a 13 y 16 a 19.30 - sábados de 10 a 13). Muestra colectiva de pintores argentinos: Ramón Silva, Victoria, Larrañaga, Spilimbergo, entre otros.

GALATEA (Viamonte 564 - de 11 a 13 y 16.30 a 20 - sábados de 10.30 a 13). Hasta el 15 de noviembre, "11 objetos-esculturas", de Paparella. En la segunda quincena, litografías, dibujos y pasteles.

GALAXIA 1ª (Austria 1886 - de 10 a 13 y 15 a 20). Óleos vitreados y acuarelas de Mabel Lostaló y Carlos Medina Cámpora.

HACHETTE (Rivadavia 743 - lunes a viernes de 16.30 a 19.30). Del 14 de noviembre al 6 de diciembre, óleos, acuarelas y lámparas decoradas de Cesile Gaviola.

INSTITUTO IDA (Florida 744 - lunes a viernes de 9 a 12 y 15 a 22). Hasta el 20 de noviembre, pinturas de Nacho.

JAVIER (Charcas 628 - loc. 11 - de 10 a 13 y 15.30 a 20 - sábados de 10 a 13). Hasta el 16 de noviembre, óleos de Adolfo De Ferrari. Del 18 al 30, de Alicia de Dufui.

JORCAS (Esmeralda 781 - de 9 a 13 y 15 a 20 - sábados de 9 a 13). Exposición permanente de pintores argentinos: Bruzone, Castagnino, Schurjin, Daneri y otros.

JORACI (Florida 681, local 6 - de 9 a 22 - sábados de 9 a 13.30). Primera editorial de artistas argentinos (Carpani, Ducmelic, Basaldúa, Gambartes y otros).

LA TANGARA (Reconquista 745 - de 16 a 20.30 - sábados de 10.30 a 12.30). Hasta el 15 de noviembre, pintura de Graciela Scioscia; escultura de Víctor Marchese. Del 16 al 30, exposición de alumnas de Kazu Takeda.

LIROLAY (Esmeralda 868 - de 10 a 13 y 16 a 20.30 - sábados de 10 a 13). Hasta el 23 de noviembre, dibujos de Ladislao Magyar; pinturas de Nidia Pizzi; grabados de Gildá Sánchez y Alicia Díaz Rinaldi y esculturas de Alberto Cornejo. Además, pinturas de Jorge Roiger y óleos de pequeño formato, de Roberto Pig-naturo.

LYARTES (Córdoba 1325, 9º 26 - de 18 a 21). Obras selectas de pintores argentinos: Soldi, Castagnino, Forte, Berni y Benítez, entre otros.

MULTIPLES GALLERY (M. T. de Alvear 628, local 22). Obras de arte en serie de artistas argentinos.

MIMO ARTE (Florida 973, local 22). Exposición colectiva de pintores argentinos.

MANTUA (Florida 378, local 7 - de 10 a 12 y 16 a 21 - sábados de 10 a 12.30). Hasta fin de mes, obras de Aizenberg, Berni, Castagnino, Chab, Cañas, Grandi, López Claro, Pollicastro, Ideal Sánchez, Venier.

MUSEO DEL GRABADO (Florida 588 - de 16 a 20 - sábados de 11 a 13). Acervo, biblioteca, documentación, martes y jueves de 11 a 15. Horarios especiales para instituciones y establecimientos educacionales). Hasta el 30 de noviembre, muestra de cuatro precusores del grabado en la Argentina: César Bacie, Carlos Morel, Juan León Palliere y Carlos Enrique Pellegrini.

NEXO (Vianente 458 - de 10 a 13 y 16 a 21 - lunes a viernes). Hasta fin de mes, obras de Perla Flomen Ruda.



"Muchacha", de Graciela Sinscia (La Tángara)

NICE (Bartolomé Mitre 1764 - 10 a 12 y 16 a 19.30 - sábados de 10 a 13). Hasta el 14, obras de Romilio Ribero; del 15 al 28, grabados de Batlle y Spilimbergo; desde el 29 de noviembre al 12 de diciembre, óleos de Oscar Maxera.

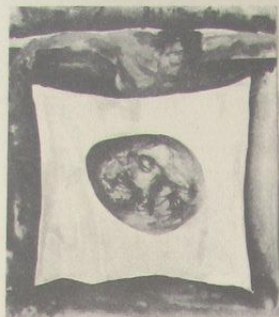
PERLA FIGARI (Malpú 995 - de 10 a 13 y 16 a 20 - sábados de 10 a 13). Hasta fin de noviembre, grabados de Domingo Bucci.

PLASTICA (Florida 588 - de 16 a 20). Traslenda.

ROSENDO (Esmeralda 1021 - de 9 a 13 y 15 a 20 - sábados de 9 a 13). Hasta el 16 de noviembre, Andrés Rodríguez do Río. Luego, hasta fin de mes, Traslenda.

RIOBOO-NEUEVA (Florida 948 - de 11 a 13 y 15.30 a 20.30 - sábados de 11 a 13). Hasta el 14 de noviembre, óleos de Pala Alzaga y Juan Eichler; del 15 al 30, de Smitow.

RUBBERS (Florida 910 - de 11 a 13 y 16 a 20.30 - sábados de 10 a 13.30). Hasta el 14 de noviembre, acrílicos y óleos de Juan Carlos Castagnino; del 14 al 23, acrílicos de Marta Peñullo; y del 25 de noviembre al 31 de diciembre, obras de Luis Fernando Benedit.



"Terónica 68", de Castagnino (Rubbers y Arte Nuevo)

TEATRO DEL PUEBLO (Diagonal Norte 943). Exposición permanente de pintores argentinos.

WILDENSTEIN (Florida 914 - de 10 a 13 y 15 a 20 - sábados de 10 a 13). Hasta el 16 de noviembre, óleos de Teresio J. Fara; del 18 al 30, de Vicente Manzorzo.

VAN RIEL (Florida 659 - de 10.30 a 20 - sábados de 10.30 a 13). Hasta el 23 de noviembre, pinturas de Antonio Mariaca. Luego, hasta fin de mes, exposición colectiva de pintura argentina. Desde el 25 de noviembre al 3 de diciembre, muestra de fotografías tomadas por el periodista Ignacio Ezcurra.

TEATRO IFT (Boulogne Sur Mer 547 - martes a domingos de 19 a 21). Exhibición permanente de pintores argentinos.

CASA VELTRI (Juncal 1642 - de 10 a 12.30 y 15 a 19 - sábados de 10 a 13). Exhibición permanente de iconografía argentina.

WITCOMB (Florida 760 - de 9 a 13 y 15 a 20 - sábados de 10 a 13). Hasta el 9 de noviembre, Biglieri, Diz, Sánchez, Rodrigo Bonome, el Grupo Libre Expresión y Escudero. Del 11 al 23, fotografía de Manuel Roman (Foto Club). Además, "7 pintores argentinos". Luego, del 25 de noviembre al 7 de diciembre, Roger, Universidad del Salvador, Agrupación Artistas, y Universidad de Tucumán.

RADIO NACIONAL - domingos de 8 a 9.30, un nuevo programa: "Buenos Aires actual", que incluye el micropograma "Síntesis Creativa" (Arte y artesanías), a cargo de Oscar Jordán.

MUSEO DE ARTE HISPANOAMERICANO ("SAAS FERNANDEZ BLANCO") (Sulpacha 1422 - de 14 a 18). Biblioteca especializada en Historia y Arte de Hispanoamérica y Gabinete de Numismática con los premios Militares de la Guerra de la Independencia, de las Campañas del Desierto y monedas, entre ellas.

"Presencia", de Manuel Oliveira (Atica)



Cincografía, de Batlle Planas (Nice)

onzas acuñadas en La Rioja, entre otros raros ejemplares de distinto origen.

SUBASTAS: ROLDAN Y CIA. (Rodríguez Peña 1671/73/75) - entre el 15 y el 20 de noviembre, remate de pintura argentina alrededor de 70 obras incluyendo la colección del Escribano Castañeda (Fader, Quirós, Victorica, Batlle Planas, Policastro). Además, muebles franceses e ingleses. **EDUARDO GUERRICO** (Salgue-

ro 1939), a fin de mes, muebles franceses e ingleses, porcelanas, platería, un libro de tarjetas postales antiguas, mantas griegas y alfombras de la India. **GUERRICO REMATES** (Posadas 1227) - el 12 de noviembre.

BENZAC ART (Valle 351, 90-8992 - de 10 a 22 - sábados de 11 a 20). Muestra heterogénea de plásticos argentinos, incluyendo la mayoría de los movimientos actuales.

ASOCIACION ESTIMULO DE BELLAS ARTES (Córdoba 701 - de 17 a 21 - domingos de 18.30 a 20.30). Hasta el 15 de noviembre, "17º Salón del Dibujante"; del 17 al 31, Exposición de los talleres de Estimulo.

VELAZQUEZ (Malpú 932 - de 10 a 13 y 15 a 20 - sábados de 10 a 13). Hasta el 15, continúa la muestra de Fernando Fader.

SOCIEDAD DE ARTISTAS PLASTICOS ARGENTINOS (Florida 946 - de lunes a viernes de 16 a 21). Del 8 al 21 de noviembre, pinturas de Rodríguez Motta; del 22 al 5 de diciembre, 5 pintores: Carafati, Godoy, Negre, Montero y Greco.

GAL/RIA CARRILLO, ROSARIO (Sarmiento 633; T.E. 2/4758). En la sala alta, exposición de Ricardo Supisiche (1941-1968). En la sala baja, xilografías de Susana Semino y Dibujos de Julián Uzandizaga.

AIZENBERG

APARICIO

JULIO BARRAGAN

LUIS BARRAGAN

BATLLE PLANAS

BERNI

CAÑAS

CASTAGNINO

CHAB

DE LA FUENTE

DIOMEDE

GRANDI

KEMBLE

LOPEZ CLARO

LUBLIN

MARCH

ENRIQUE MONACO

PRIMALDO MONACO

PAUTASSO

PEREZ CELIS

POLICASTRO

RENART

IDEAL SANCHEZ

SCHURJIN

SPILIMBERGO

SEVERI

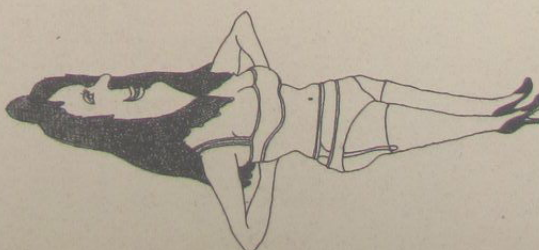
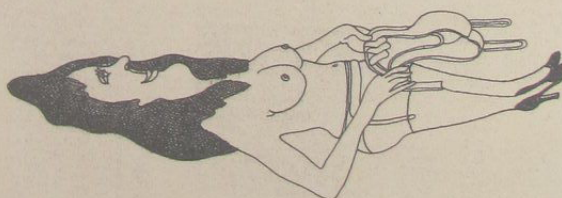
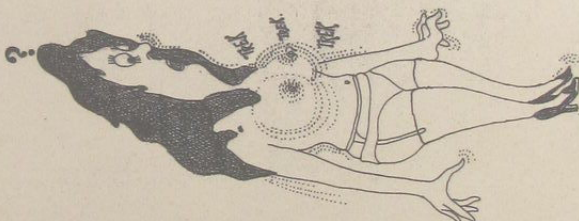
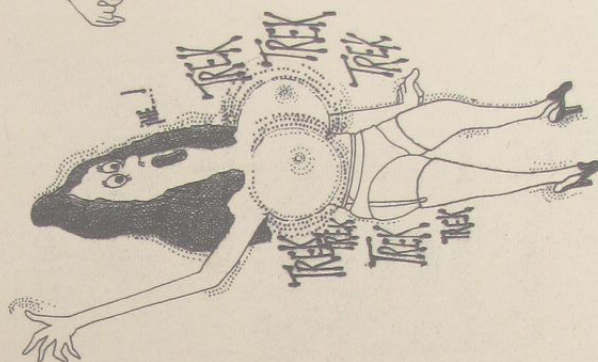
VENIER

URRUCHUA

MANTUA
GALERIA DE ARTE

Florida 378 - Local 7 - Teléfono 45-5280 - Buenos Aires - Argentina

AMENGUAL DIXIT



-mamá, ¿qué es un gar-
dené?
-se dice gardenet.
-(sí, pero se escribe
g-a-r-d-e-n-e-t-t-e.)

-¿se podrá
pasar?
-¡claro! y te
aseguro que
vale la pena.

por fin un
servicio de
flores y plantas
organizado
con sentido
empresario

-(me gustaría
conocer a los
artistas que
hacen los
arreglos de
flores y plantas)

-(debe ser
la florería
más
importante
del mundo.

gardenette
PLANTAS Y FLORES NATURALES



gardenette

plantas y flores naturales
santa fe 4451 - tel. 72-6838 - buenos aires
(a pasos de la Exposición Rural)





Renault 4: muchas novedades alegres ...



para un nuevo estilo de alegría.

Por eso fabricamos el nuevo Renault 4, un auto con criterio alegre, joven, divertido.

Renault 4 contagia felicidad, regala agilidad, un radio de giro con swing, nuevos y metálicos colores exteriores, nuevos colores y texturas en los tapizados. Y una nueva palanca de cambios cónica. Y la emoción de un gran pique.

Y cuatro ágiles marchas.

Por todo esto y lo que usted descubra día a día, el nuevo Renault 4 anticipa la fiesta... es un auto festivo.



dan ganas de vivirlo!

Los vehículos Renault, así como los Jeep, Rambler, Torino, son productos IKA-RENAULT.