

# ART TIEMPO

REVISTA MENSUAL DE  
ARTE Y ESPECTACULOS

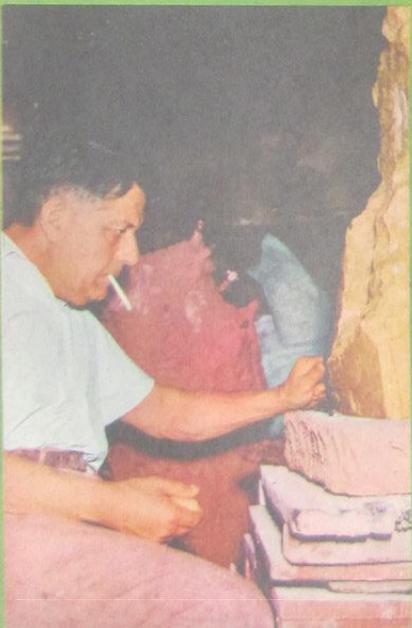
3

BUENOS AIRES, DICIEMBRE 1968 - AÑO I

PRECIO: \$ 200

## LIBERO BADIO:

IMAGENES  
PARA LA POESIA  
DE BOLSILLO



**EXCLUSIVO**

**LEZAMA LIMA EN LA CIUDAD DE CIEN PUERTAS**



FIGURA Y  
CONTRAFIGURA  
DE LA  
CANCION DE  
PROTESTA

-where did you  
get this  
beautiful  
plant  
decoration?

-in a  
flowershop  
called  
gardenette!



(dónde consiguieron  
esta magnífica  
decoración  
con plantas?)

(en una florería  
llamada  
gardenette!)

originales sugerencias para atenciones de fin de año.

# gardenette

plantas y flores naturales  
santa fe 4451 - tel. 72-6838 - buenos aires



## ZAMPANO-ZORBA (QUINN) EN TIEMPO DE TANGO

"CATORCE con el tango" significa algo más que un L.P. de carátula blanca y letras doradas que circula por el mundo devolviendo a la música porteña un prestigio que había sido avasallado por el aullido eléctrico actual. "Catorce con el tango" es, sin dudas, la palanca que sigue moviendo al mundo del dos por cuatro.

Poetas, pintores y músicos asociados hicieron un poco más (con Ben Molar-productor en las riendas) de lo que normalmente se le puede pedir a un disco tanguero.

Ahora "Catorce con el tango" viene a aportar un elemento más, un detalle de dimensión internacional: el número uno en ventas disqueras del mundo que hace seis meses marcara el "boom" con "I love you, I love you", Anthony Quinn (Zampanó con un helado de limón y el drama en "La Strada", Zorba con la alegría de bailar más acá en el tiempo cinematográfico), grabará los catorce temas del "hit" porteño.

Actualmente filma en California y entre toma y toma aporta información: "Voy a grabar los tangos en inglés, en italiano y en catalán... un idioma que conozco, que hablo, que me recuerda el mejor tiempo de mi vida: mamá era mexicana... ¿La grabación? En Italia... Sus estudios ofrecen mayores garantías que los mejores norteamericanos".

En Italia se producirá el encuentro Quinn-Molar. El nervio motor de "Catorce..." habla:

"Ya están traduciendo las letras. Estamos controlando para que en nuestro caso no rija el "traduttore traditore". Nos han llegado tres y están los O.K. de Borges, de César Tiempo, de Sabato... ¿Hablar de fechas de aparición? Difícil hoy. Podría redondearse la cosa diciendo... tan pronto como todo esté listo".

Y así, quizá, con el empuje de un Anthony Quinn que, según propia confesión, no le tiene miedo a nada, ni a la muerte, se logre, a través de un artista extran-



Molar y tango-color en las paredes madrileñas. Ahora Quinn y el idioma en el que le habló mamá

jero, el espaldarazo que le negó a nuestro tango hace un cuarto de siglo Bing Crosby (cuando él era número uno diario) al confesar: "Yo no canto tangos por una razón muy simple: ya lo hizo Gardel. Y como él, ninguno más".

## LA OTRA JUVENTUD



D.D. no usa melena ni camisa rojomostaza. Usa talento

Tener 23 años y poder sumarle premios, becas, el aplauso de Europa y la seguridad de un futuro con éxito no es cosa nada habitual. Siempre que no se trate de Daniel Desimone.

La noticia señala que aparece un disco que lo cuenta como intérprete: "Estudio de concierto para la mano izquierda", op. 14, de Alejandro Scriabin. Bastaría para ubicarlo ya que solamente los muy osados (D. D. no lo es) o los que miden muy bien sus fuerzas (D. D. las tiene) se lanzan a concretar una obra que configura una prueba de fuego, definitiva, para cualquier pianista.

## CONFESIONARIO

MARIANI

SERGIO MULET (Esc.): Estoy trabajando en la adaptación cinematográfica de mi libro "SOY TU PATRON" (*no asustarse, no es un libro reaccionario*) junto con el director RICARDO BECHER. En esta película, no sin cierto temor, haré mi debut como director.

LUIS CENTURION (Pintor): Me esfuerzo en integrar la ciudad de Buenos Aires a la pintura. Pero hablo de pintura no en el abstracto sentido donde se cruza la decadencia, alaridos y gemidos de éxtasis desencantados, sino en su esencia plástica (*con perdón de la palabra*)

CARLOS ESPARTACO (Esc.): Terminé mi ensayo "LOS EQUILIBRIOS DEL NO", donde intento marcar los excesos de la industria cultural (*no los del teatro japonés*).

ERNESTO DEIRA (Pintura): Estoy meditando una revolución (*No estás solo, Ernesto*).

ESPERILIO BUTE (Pintor): Estoy preparándome para irme de vacaciones; además, acabo de terminar las ilustraciones para la "PROSA DEL TRANSIBERIANO", de BLAISE CENDRARS.

ENRIQUE MOLINA (Poeta): Trato de no hacer nada, en absoluto. (*Ver griegos*).

MARTHA PELUFFO (Pint.): Estoy descansando de la neura de mi última exposición y me preparo para viajar a Caracas, EE.UU. y México, "con la muestra en el hombro" (*sic*).

MARIA VANER (Actriz): Estoy grabando un disco de canciones que compuse en colaboración con JACKO SELLER (*Yes! querida*) y que será editado por RCA VICTOR.

CARLOS LATORRE (Poeta): ¿Ahora? Estoy intentando hacer algo conmigo... (*¡Ahora y siempre!*)

HECTOR LASTRA (Esc.): Acabo de terminar mi segundo libro de cuentos: "DE TIERRAS Y ESCAPULARIOS". Espero cobrar, esta vez... (*¿Si? Dedicarse al boxeo, entonces*).

J. A. GARCIA MARTINEZ (Crítico de arte): Soñando con vivir en el siglo XII y crear allí el arte cinético; también viviendo en el siglo XX para recrear en éste el romántico... (*Nos veremos en el siglo XXI, entonces*).

MARCELO FOX (Esc.): Nada. Ya me encontré con Godot. (!?).

La crítica queda al margen de esta información y la oportunidad la usamos para dar a Daniel Desimone una difusión que hasta ahora han impedido los muchos espacios periodísticos ofrecidos a las derrotas de Bonavena, al Campeonato Nacional, a los fórmulas con alerón y a los asaltos con crimen.

1954: contrapunto, fuga, armonía, instrumentación, dirección orquestal. 1956: la tutela de un formador de magníficos intérpretes, Vicente Scaramuzza. Debut en el Colón. 1961, Francia: primer premio sobre veintisiete participantes en un festival organizado

por la cancillería de ese país. Beca, perfeccionamiento con Marguerite Long. El aplauso sucedió en las salas Pleyel, Gaveau, en el Teatro de los Campos Elyseos, en la Sociedad Filarmónica de Suiza, en el Palacio de la Música de Madrid. El futuro inmediato es EE.UU.: una gira, el concurso van Clíburn.

Daniel Desimone permite afirmar que sigue teniendo vigencia la frase de Wilhelm Backhaus: "es más poderosa la mano de un hombre que toca la más simple canción de cuna que la del que dispara una bomba que mata a miles de seres". ¿O no?

# Destinatario: la redacción

## sobre sábado y yerros

Estimado Monzón:

¿Qué le parecería a Ud. si después del estimado le pegase una patada? Bueno; así resulta del amable reportaje de ARTiempo que Ud. me hizo en el número de noviembre, con respecto a Ernesto Sabato, en los "además..." que agrega al final. Somos amigos pero le pego.

Esto resulta de fragmentar una conversación. Así es como la referencia de Ernesto a que lo veo todos los días y por eso no lo estimo en su valor es una humorada de aquél recordando el chiste de Pepe Arias: "como va a ser grande si vive al lado de mi casa..." También yo le conté como humorada eso de que para mí no tiene valor la crítica montada por los editores. Pero Ud. se olvidó que antes dije que lo que importaba —y eso sí es un juicio crítico— es que los editores de varios idiomas lo eligieran para editarlo en los suyos.

¿Puede arreglar Ud. este entuerto? Ud. sabe que no me preocupo mucho de hacerlo generalmente pero sí en este caso particular de Sábado cuya labor estimo tanto y al que le tengo afecto verdadero. Parecería todo lo contrario de ese intruso y fraccionario además.

Mis saludos.

Dr. Arturo Jauretche

(La carta fue dirigida al autor de la nota, Florencio Monzón)

## i musici de la primera hora

Señor Director:

Tengo el agrado de dirigirme a Vd. y felicitarlo por la concreción del segundo número de la revista ARTiempo, que resultó superior al primero y muestra el deseo de superación que les anima en un campo tan difícil como el que ustedes abordan.

Sin embargo, deseo puntualizar un error de concepto que afea un artículo muy bien escrito sobre I MUSICI, firmado por Oscar Ledesma.

En el mismo se lee: "...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".

Félix Ayo, indiscutible valor del gru-

po no perteneció a la primera hora del mismo, ya que el primer violín de I MUSICI fue Roberto Michelucci, un italiano que fue reemplazado por Ayo, quien se integró al grupo después de la primera hora, aunque nada puede objetarse al calificativo de líder usado por Ledesma, ya que el indiscutible virtuosismo de Ayo confirmó el acierto de su elección como primer violín de la mejor orquesta de cámara del mundo, como afirmara Toscanini, citado por Ledesma en el artículo de referencia.

Con los mejores deseos de éxito para los números siguientes lo saluda cordialmente.

Dr. Roberto López Cabana  
Callao 730

## nos analizan

Señor Director:

Esta carta espera tratar de hacer una crítica (¿o quizás no?) del segundo número de la revista.

Me interesó mucha el artículo sobre la *Primera Bial de la Historia*, ya que como no soy un conocedor competente no me había enterado de que se iba a realizar algo así. Gracias por ayudarme. "Televisión-cine": nota muy buena (lástima la cita de Di Núbila); Gaceta de los Espectáculos (?). "Reunión de Buenos Aires": nota buena así como la reproducción de las obras. "Tres al rescate de una imagen": no sé en realidad que quieren hacer con esta nota. ¿Rescatar a Discépolo? ¿Y en esa forma? ¿Tan bajo creen que está el ánimo popular? Y valgan las preguntas, aquí va otra ¿rescatar la imagen con esas 3 personas. Permítanme una expresión: Hummmmm!: Jauretche: comenzaron una nota buena, pero, este señor en lugar de panfletista vocacional parece un propagandista propio, ¡UF! con los Profetas del Odio, "Zimmerman-Martinez": a mí entender tendría que haber disminuido una nota y aumentado otra. Si a la Zimmerman la admiro como coreógrafa, la rechazo como bailarina y si no quiere bailar sola que no baile. "Héctor Libertella": demasiada literaria. "I Musici": al fin un descanso en la revista, bien por Ledesma. "Oro en el arte de América": Interesante. Nada más. "Seane": buena nota y reproducción de obras. "Nod": ¿más pintura? "A la vanguardia de qué?": perdón, M. Trejo, pero ¿qué? "Buenos Aires...": la nota es muy buena pero creo que las fotos no van. "El afi-



que entendamos menos? ¿o hay que entender? "Bergman...": señor Calki, usted se parece en esta nota a Bergman. Pero hay una diferencia, a él nos complace estudiarlo y a Ud. no. Lástima. "Realismo-vanguardia": nota muy buena pero creo que la foto de los 4 hubieran servido de mucho. "La pintura social": ¿Más sobre pintura? "El erotismo...": y más... y más... "Otra visión para el cine": Así aprendemos, ¿verdad? "Par lui meme": perdonen los que conocen a ese señor, pero para mí no lo creo demasiado importante como para tener una nota "por el mismo". "Los críticos frente...": muy bien, así se habla claro. Para finalizar le diré que este segundo número está un poco mejor pero no lo suficiente. ARTiempo es de arte y espectáculo, pero según este número la única expresión de arte lo constituye la pintura...

## calki sobre bergman

Señor Director:

Confieso haber leído con mucho interés la nota sobre I. Bergman publicada en el número 2 de esa revista, llevado, además de mi admiración por él, por el hecho de quien firmaba la nota es un hombre que en su trayectoria de crítico demostró una actitud coherente y riesgosa.

Esta actitud, a medida que avanzaba la nota, comenzaba a oscilar y presagiaba el final, un final de recinto cerrado, un final que a mi juicio se emparentaba con los conceptos que el Sr. Calki desliza sobre Bergman, ya que solo puede ser comprendido por aquel que tuviera una visión integral de la obra de este realizador, y haya tomado partido porque una de sus películas (La hora del lobo) no satisfacía su premonición individual. Esto no es patrimonio del Sr. Calki, sino de todos los que de alguna manera se han acercado a la obra de este genial hombre de cine y tratan "fervorosamente" de poder encontrar una denominación precisa (perfecta diría) de lo blanco y de lo negro, y que toda la indagación que nos propone Bergman nos lleve a descubrir nuestra deseada "Verdad absoluta".

No hubo un sólo crítico que no se lanzara al "desafío Bergman" con el ánimo de ser el que agarre la sortija y pueda exhibir toda su lucidez de ajedrecista, haciendo caso omiso de ese tan mentado público y llenándolo de preconceptos sobre el "Bergman metafísico". "El difícil", "el extraviado", el Bergman que para desentrañarlo había falta pertenecer al parnaso de la intelectualidad, cuando en realidad Bergman, a pesar de su elaboración, en ningún momento deja de conmovernos, incluyendo a las tan manoseadas "señoras gordas".

Fueron quedando pocas opciones, una de ellas las representaban los críticos a secas, que en la mayoría de los casos tuvieron en sus manos el verdadero riesgo, el de hacer participar al lector en sus dudas, en el asombro que sintieron, en lo que pudieron clarificar con sencillez y no con un fárrago de sutilezas y construcciones mentales.

Como corolario, veo muy lógico el que aparezcan, como otra de las opciones, los llamados por el señor Calki "críticos-sicoanalistas" siempre y cuando se incluya el también, porque lo curioso de todo esto es que la nota en una de sus partes, la emprende irónicamente con ellos, y resulta que la posición que lo lleva a criticar la obra de Bergman —con un tono bastante socarrón— es un seudo enfoque de ese punto de vista que él critica; por ejemplo: "En primer término están sus angustias existenciales a las que da categoría de arte, no se sabe por qué"; Obsérvese —ya que Bergman ha pasado a ser un caso patológico, el cliente ideal para el más agudo de los psicoanalistas"; "... sus transformaciones o sus adelantos en el pasadizo de lo que él llama el supremo misterio se producen en cada diez años"; "tanto machacar sobre su propia tortura lo acerca al extravío", y como frase final de nota: "Terminará devorado por sus propios demonios "La hora del lobo" es un anticipo".

El día que ello ocurra, quisiera asistir a rendirle honores, por todo lo que nos dejó, y a saludar de paso entre los presentes (muertos-vivos) a Hieronymus Bosch, Goya, Bruegel Picasso, Munch, y otros.

En todo esto hay un olvido, y es lo que se puede rescatar y ubicar de Bergman (y en eso estamos como cuando vinimos de España), no ya de toda su obra, que es uno de los materiales más dinámicos —a pesar de su aparente reiteración— sino además, de su última película, que si bien desde el punto de vista cinematográfico, puede haber sido la menos lograda, no por ello dejar de ser el gran mago, asombrándonos, manejando su mundo poblado de visiones-realidades-símbolos.

Finalizando, quiero destacar que no es únicamente "La hora del lobo" la que nos ha hecho preguntar "¿qué significa esto a aquello?", sino desde el momento en que Bergman comienza a interrogarse —y esto es válido para la mayoría de sus realizaciones— y a hacernos participar de esa interrogación, con un lenguaje cinematográfico. Salvo que en el caso del Sr. Calki todas las anteriores obras no le hayan dificultado su facultad interpretativa, y aún —que según palabras de Bergman— "no haya más que una enfermedad, una perversión, un cordero de cinco patas"; aún así, es válido, ya que los de cuatro o son plagio o no llaman la atención. ■

Héctor A. Romero



#### NUESTRA PORTADA

La foto que ilustra el título sobre la Canción de Protesta pertenece al pintor, cantante y compositor Jorge de la Vega, y la restante al maestro Libero Badii.

# ART TIEMPO

REVISTA MENSUAL DE ARTE Y ESPECTACULOS

AÑO I - DICIEMBRE DE 1968 - Nº 3

Marcelo T. de Alvear 474 - P.B.  
"A" - 32-8522

#### director

Osiris Chierico

#### secretarios de redacción

Florencia Monzón y  
Ricardo Alberto Paratcha

#### secretario de arte

Eduardo Williams Hermes Ruccio

#### colaboradores de este número

Lorenzo Amengual - Mirta Amorina - Miguel Briante - Calki - Andrés Cinqugrana - Geno Díaz - Juan Carlos Ferrari - Raúl González Tuñón - Ricardo Halac - Alberto Madryn - Juan Carlos Malbernat - Mariani - Enrique Raab - Gerardo E. Sosa - Francisco Urondo.

#### fotografía

José Romero - Carmen Miranda

#### corrección

Juan Martínez - Rodolfo Piñero

#### publisher

Horacio Lombardero

#### producción

Aída Aguilera

#### 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 Nº 983.627.

## ● LOS HECHOS

Tiempo de ARTiempo (pág. 3) - Confesionario (pág. 3) - Crónica de un desencanto sin demasiadas salidas a la vista (págs. 14 y 15) - Cogorno en una nueva visión (pág. 16) - Radiografía de una canción sin edad (págs. 17, 18 y 19) - Una forma de la moral confiscada policialmente (págs. 20 y 21) - Algo más que infierno (págs. 22 y 23).



Nacha Guevara

## ● LOS PROTAGONISTAS

Paradiso o toda la memoria del mundo (págs. 6, 7 y 8) - Gropius y la belleza de la tecnocracia (pág. 9) - Imágenes para una poesía de bolsillo (págs. 10 y 11) - Espejos lisos y deformes para Juan José Hernández Arregui (págs. 12 y 13) - Par lui meme (pág. 21).



Lezama Lima

## ● LAS IDEAS

El día séptimo para la aventura total (pág. 24) - Del bateau lavoir a los cahiers du cinema (pág. 26) - La puerta doce o la cabeza del avestruz (pág. 27) - Algunas precisiones casi sin galantería (pág. 28) - El diseño industrial todavía en antenas (pág. 29) - El museo de arte moderno: una imprevisible cenicienta porteña (págs. 30 y 31) - Amengual dixit (pág. 34).



Picasso

## ● LOS ITINERARIOS

La actividad artística en Buenos Aires y Mar del Plata para el mes de enero. Galerías de arte y exposiciones (págs. 32 y 33).



Galería

### EDICION ESPECIAL

De esta revista se han impreso 100 ejemplares especiales que incluyen una litografía original del artista Libero Badii, numerada y firmada. Los primeros 25 llevan, además, una punta seca del mismo artista impresas en papel Conqueror Dibujo de Witcel. Los interesados pueden solicitar estos ejemplares de colección a esta redacción donde se venden a un precio de \$ 1.000 las litografías y \$ 10.000 la punta seca y litografía combinada. A solicitud de los compradores, se les reservará el mismo número que hayan adquirido de los ejemplares de colección de los Nos. 1 y 2 de ARTiempo.

Todas las notas aparecidas en ARTiempo van firmadas y por lo tanto, lo que en ellas 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

# PARADISO O TODA LA MEMORIA DEL MUNDO

A fines de 1966, Julio Cortázar alertó sobre la presencia de un libro singular de José Lezama Lima, escritor cubano, de cincuenta y ocho años. Días después, otro novelista latinoamericano de primera línea, Mario Vargas Llosa, afirmó: "Paradiso es una de las más osada y magistrales aventuras literarias realizadas por un autor de nuestro tiempo". Meses más tarde, este autor polemizaba con el crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal, director entonces de la desaparecida revista *Mundo Nuevo* —que se editaba en castellano en París—, sobre la importancia de los componentes eróticos de la novela. A pesar de las divergencias, Monegal destacó que el libro es una verdadera *summa* de vida y poesía, de lenguaje y confesión personal. *Paradiso* fue editado originalmente en la colección Contemporánea de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba; se tiraron 4.000 ejemplares y prácticamente no circuló fuera de ese país hasta hace poco tiempo. Ediciones de La Flor, reparó en Buenos Aires esa flagrante ausencia. A principios de este año se concluía la traducción al francés para ser editada por un sello de este origen.

AHI nomás, en la Habana Vieja, donde el malecón termina coronado por los torreones del fuerte construido hará cosa de tres siglos para defender la ciudad del ataque de los piratas (cerca descansa la Isla de Pinos, bautizada por Stevenson como "La isla del tesoro"); allí, donde la zona moderna —el Vedado— pareciera morir, comienza Prado. Es una avenida corta que a su vez se diluye en lo que se conoce como Plaza del Capitolio; por la noche, en la vereda de enfrente, una serie de orquestitas con sus pianos y tambores y violines y parlantes y maracas, llenan la noche con las embesadas estridencias del bolero.

En Prado, nacen una infinidad de callecitas —muy andaluzas ellas—, y de las casas el griterío de los exultantes cubanos. En esa avenida Prado, vivió Lezama Lima y en uno de sus caserones (donde "la niñez se convierte —ha dicho— en algo desmesurado") transcurre su novela, *Paradiso*. Todavía este voluminoso poeta vive por allí, en el barrio, en la calle Trocadero, a una cuadra de Prado. En su casa hay un excepcional silencio, como conviene a un intrépido estudioso, a un creador, un nadador de la realidad, pero de la realidad y toda su memoria.

## Ingenuidades y claridades

Y hace falta mucha inocencia para emprender esta tarea: "al poeta se le regala el genio del idioma, las esenciales partes de la revelación, piedra que roza nuestros labios y nos hace hablar". También quiere ejemplificar esta su convicción en la fuerza de la palabra, del verbo, y recuerda a José Martí hablándole a un grupo de campesinos analfabetos: "no entendíamos bien lo que nos quería decir —comentarían luego—, pero sabíamos que si era necesario teníamos que morir por él"; allí comienza un proceso que puede iniciarse emotivamente y terminar en plena conciencia. La teoría le

## FRANCISCO URONDO

gusta, a lo mejor por su escaso racionalismo, más adecuado a América latina que a las tradiciones del pensamiento europeo. Es que en estas tierras "osar morir, da vida", y no sólo la muerte se integra con la vida, sino las sensaciones con la lucidez, el verbo con la acción. "Entre el saber de Lezama y el de un europeo —ha dicho Julio Cortázar— hay la diferencia que va de la inocencia a la culpa."

## Who is who

Un enorme sillón contiene su opulencia. Con una mano empuña un cigarro, con la otra el vaporizador con el que trata de neutralizar su asma. La casa es vieja como todo el barrio, y atestada de objetos: marfiles, cuadros, libros, ánforas ("este vaso tiene el mismo dibujo que inspiró a Rilke para escribir sus sonetos a Orfeo"). José María Andrés Fernando Lezama —informa el crítico cubano Armando Alvarez Bravo— nació en el cuartel Columbia, desde donde huyó Fulgencio Batista cuando las sirenas anunciaban el comienzo del año 1959, el 19 de diciembre de 1910. Su padre, José María Lezama Rodda, era un coronel de artillería que moriría nueve años después, en la Primera Guerra Mundial, en la que combatió como voluntario.

Diez años después la familia se muda: va desde Prado 9 a la calle Trocadero 162, donde aún vive Lezama. "Parece difícil aceptar —reflexiona Vargas Llosa— que este gran conocedor de la literatura y la historia universal, enormemente ancho y risueño, que habla con la misma versación picaresca de los postres bretones, de las modas femeninas victorianas o de la arquitectura vienesa, no haya salido de Cuba sino dos veces en su vida, y ambas por brevísimo tiempo: una a México y otra a Jamaica."



Su madre pertenecía a una familia de emigrados revolucionarios y se había educado en los Estados Unidos.

El asma comienza con la muerte del padre; el matrimonio, bastante reciente, cuando muere su madre en 1964. El hecho es confesado con desenfadada conciencia épica, aunque también lo haya sumido en la consternación.

Sólo en 1930, durante la dictadura de Machado y como estudiante de abogacía, desarrolla actividad política. El episodio le obliga a suspender los estudios, aunque finalmente se recibe; sin embargo, ejerce brevemente la profesión. De todos modos, no elude la opinión en este terreno político, aunque lo haga en el mismo alambicado estilo al que apela tanto para escribir, como para conversar: "Marx desaparece como economista, para nacer como historiador y profeta que anuncia que se puede volver a la plenitud de los tiempos, a un estado social sin clases". Y, refiriéndose a la realidad de su medio: "Se da en la revolución una solución plutónica, la solución del fuego, contra la solución neptuniana, y recuerda que ya Colón describía en las inmediaciones de su isla: "grandes ramos de fuego caen en el mar".

"Yo no soy revolucionario ni político —aclara; en realidad es católico, «pero no muy practicante»—, aunque un artista configura elementos revolucionarios y, al final de su vida, tiene que encontrarse que ha sembrado semillas revolucionarias. Una obra es suma de instantes revolucionarios que terminan en una obra revolucionaria."

## Costumbres y resultados

Escribe de noche. También trabaja como asesor del Centro Cubano de Investigaciones Literarias. Sale muy poco de su casa y, verlo por las calles, para quienes lo reconocen, es un acontecimiento. Para escribir no hay nada mejor que la noche: "porque las noches son muy claras".

## un nadador de la realidad

humedad de la noche es favorable al desprendimiento del poeta". Y sigue hablando con su vozarrón entrecortado por el asma, de "la pelu-silla del rocío", para aclarar que "en Cuba no hay neblina, es un país evidente".

Publicó su primer libro en 1937, y después otros diez: *Enemigo Rumor*, 1941; *Aventuras sigilosas*, 1945; *La fijeza*, 1945; *Aristides Fernández*, 1950; *Analecta del reloj*, 1953; *La expresión americana*, 1957; *Tratados de La Habana*, 1958; *Dador*, 1960; una monumental *Antología de la poesía cubana* —en tres tomos—, 1965; por fin *Paradiso*, su primera novela, en 1966. El primero en saludar su último libro fue Julio Cortázar; para Lezama, el autor de *Rayuela* "tiene ese aspecto alegre de jugador de fútbol".

También produjo —costumbre al parecer inveterada de los escritores latinoamericanos— varias revistas literarias: *Verbum* empezó la serie entre 1939 y 1941; la siguieron *Espuela de plata*, entre 1942 y 1944, y *Nadie parecía*, entre 1944 y 1957; todas se entrecruzaban con los cuarenta números de "una de las más sugestivas, ricas y coherentes publicaciones literarias del continente", según Vargas Llosa: *Orígenes*. "En *Orígenes* —aclaró Lezama Lima— colaboraron, fue centro del trabajo de varias generaciones. Lo que se considera primera generación poética de la revolución en el poder, toda ella brotó de *Orígenes*: Roberto Fernández Retamar, Pablo Armando Fernández, Fayad Jamis, fueron frecuentes colaboradores de *Orígenes*."

"Cada día tienden a borrarse más las diferencias generacionales. La búsqueda de lo cubano, de nuestro paisaje, de nuestra expresión, fue característica de aquella generación de *Orígenes*. Es claro que un hecho como la revolución en el poder conmocionó por igual a todos los cubanos y ha dejado su impronta en los que trabajamos en la expresión. Para refutar ese concepto de las generaciones, según mi opinión, el tiempo no es extensivo, no marcha a horcajadas sobre el espacio, sino forma en el creador islotes círculos de electromagnetismo germinativo. En la vida de los artistas poderosos ese círculo electromagnético de creación, lo mismo transcurre en el Rimbaud de los 18 años que en el Goethe de los 83, cuando concluye la segunda prodigiosa parte del Fausto. De la misma manera, la sicología contemporánea, o la obra de un Joyce, o de un Proust, nos demuestra que la conciencia, el flujo de la conciencia y de la subconciencia, no se proyecta en pura linealidad, sino prefiere altibajos, líneas sinusoidales. De igual manera el paideuma —la magia infantil— opera como islotes creacionales independientes de cualquier sucesión temporal".

Obviamente, el planteo de las generaciones no lo convence: "En un tiempo se decía que cada generación tenía quince años de creación y quince años de adormecimiento sobre lo creado. Sería para mí un fatalismo verdaderamente tragicómico. Si pensamos que cuando muere Goethe con 83 años, días antes, en conversación con Eckermann le había dicho: «Y pensar que yo había hecho todos mis cálculos para vivir 116 años», imagínese usted lo que sería reducir esta figura imponente solamente a los 15 años de creación. Es un problema de intensidad, de energética, no de extensión, ni de interminable planicie cronológica. Subrayo esto, porque si los jóvenes quieren ser tan jóvenes, los viejos no quieren ser tan viejos. Y es tan admirable la adolescencia del citareo rey David, como la destreza de que da muestra, ya en su



JOSE LEZAMA LIMA EN UN LUGAR DE PRADO  
Para rescatar toda la memoria

vejez, para hacerse con un poco de calor y de fuerza germinativa".

### El caso Paradiso

José Cemí es arrastrado durante más de seiscientas páginas en una extraña Odisea, donde se suman los recuerdos más arcaicos de la infancia y de la adolescencia, los tirones del erotismo naciente y proyectado, los riesgos de las circunstancias políticas, los postres, las manos hábiles de abuelas y parientes, las mitologías más diversas, desde los egipcios a los griegos. "Sócrates exhuma a Diotima —comenta un

personaje de la novela en el capítulo IX—, como si quisiese demostrar que a través de los cuerpos el Eros produce lo bello, lo bueno y la inmortalidad." Lezama Lima pareciera pretender exhumar la memoria del mundo, de su mundo privado, doméstico, y el mundo recibido, histórico y cultural. E intenta hacerlo, no por capricho o petulancia; la clave está en esa relación con la que justifica la exhumación de Sócrates y donde la bondad podría derrotar a la muerte, y donde todo esto sería la belleza, con un sentido más que estético, trascendente.

Para Cortázar, Lezama Lima muestra "el lado aduanero Russeau" en su novela. Es decir, un candor; un candor inaugural, si se quiere.

"Hace con Europa —agrega— lo que hacían con el Japón los simbolistas, lo que hicieron con África, América latina y Asia escritores como Paul Morand o Joseph Kessel, lo que hicieron en la antigüedad griega Pierre Louys o Marcel Schwob." En *Paradiso* aparece para Cortázar "toda la historia de la humanidad y la tradición cultural europea; aparece resumida, deformada hasta la caricatura, pero a la vez enriquecida poéticamente y asimilada dentro de una gran fábula narrativa latinoamericana".

### Una summa prescritura

En efecto, la mezcla se da, o la *summa*. El delicado libro del renacentista Ludovico de Castiglione, *Il cortigiano*, aparece mezclado inusitadamente en las historias de un mulato conincero, o con la escuela española de caballería de los vieneses. Uno de los capítulos del libro, abiertamente licencioso a la manera de la mejor y más noble literatura picaresca —que tanto de bueno ha dado a las letras universales— se coloca precediendo una descripción de represiones policiales en las famosas escalinatas de la universidad habanera, que toma formas alucinantes, apocalípticas.

Podría verse en el estilo del libro, más que un barroquismo, una diversidad a veces abrumadora y hasta fatigante. Y no llega a ser un barroco, en la medida que este estilo si bien es *summa* de otros, aquí la *summa* se produce antes de la escritura; se da en la memoria del autor y sale integrada y no como voluntad de trabajo. Así como composición la sintaxis difiere mucho de otro gran escritor cubano, Alejo Carpentier, quien sí es barroco (aunque haya existido una polémica en la que se lo rescataba como gótico). Esto contradice en algo la opinión de Cortázar: "Qué admirable cosa —ha dicho— es que Cuba nos haya dado al mismo tiempo a dos escritores que defienden el barroco como cifra y signo vital de Latinoamérica y que tanto sea su riqueza que Alejo Carpentier y José Lezama Lima puedan ser polos de esa visión y manifestación de lo barroco". Pero antes había aclarado Cortázar que es un barroquismo especial. Para Vargas Llosa se marca en este libro "un orden puramente sensorial en el que los hechos, los acontecimientos, se disuelven y se confunden formando extrañas entidades" que, podría agregarse, no tienen por qué ser barrocos.

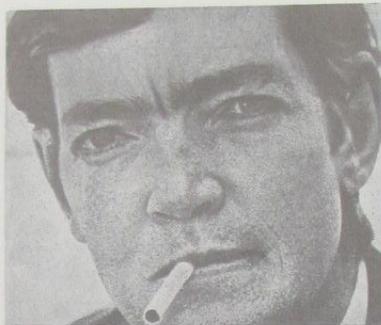
Es que a partir de una sensibilidad obtenemos, en América latina, lucidez y luego conciencia. Así, el escritor, más que ofrecer un producto que es resultado de su voluntad, brinda un producto hijo de su pasión; es decir, previo a la escritura misma, como ocurre con el estilo de Lezama, donde el racionalismo —en un principio— pareciera no decidir demasiado. La diferencia con Carpentier —escritor casi francés— es, desde esta perspectiva, notoria.

### Ancestros andantinos

"Si la prosa española —explica Lezama— no hubiese adquirido un ritmo que podemos llamar italiano, no hubiese sido posible el *andantino* de la prosa de Cervantes." Ese *andantino* se prolonga en *Paradiso* en la fluidez de este párrafo: "El mulato lloriqueo, arrecieron las lágrimas, sonsaco perdones. Cuando se alejó parecía pedir una guitarra para pisotear la queja y entonar el júbilo". "Mucho de lo que antes se hacía en poesía, comienza ahora a hacerse en novela en América." Y éste es el fenómeno fundamental de *Paradiso* más que su posible neobarroquismo. Además es un asunto cierto. Cortázar en su *Rayuela*, con la ruptura del relato, Vargas Llosa en *Los cachorros* disolviendo cada período a través de los cam-



MARIO VARGAS LLOSA  
El apologista



JULIO CORTÁZAR  
El advertidor

bios de personas y tiempos verbales; García Márquez con su enriquecimiento hasta el paroxismo de la anécdota. Y Lezama con la confluencia de toda la memoria abarcable, no hacen otra cosa que tratar de romper el discurso lógico, obtener la libertad —y el riesgo consecuente— que en poesía se alcanza en virtud de esa ruptura. Así no debe extrañar esta notoria preelaboración, donde las palabras sin racionalidad, sin barroquismos, parecieran pasar directamente del inconsciente —con todo lo de colectivo que él pueda tener— a la palabra. Una emoción, incluso cultural y sin demasiadas mediaciones, sin exprofesos barrocos. Esta debe ser la ingenuidad que Cortázar advertía en el gran escritor cubano y que éste advierte en sus compañeros de elaboración de la nueva literatura latinoamericana. También en los primeros cronistas de Indias que "sentían —ha dicho— como se les inauguraban nuevos sentidos".

### Paradiso y sus pares

"La ciudad tiene un contrapunto —explica Lezama—, un entrecruzamiento, un azar concurrente que la novela expresa. Hay un momento en que la metáfora comienza a agitar sus brazos y la imagen resuelve la situación. Yo tuve que admitir que la progresión de la metáfora se realiza en infinitas analogías. Luego la imagen cubre ese cuerpo resistente frente al tiempo que es la novela, a tal extremo que podemos concluir que el Señor Metáfora y la Señora Imagen, en una u otra forma, participan en toda la novela americana contemporánea. Sirva para ilustrar nuestro punto de vista el ejemplo magnífico de *Rayuela* de Julio Cortázar, donde tiempo y espacio se hacen equivalentes de metáfora e imagen. En esa dimensión recuerdo también a Vargas Llosa, a Carlos Fuentes, a García Márquez, que le han dado a la novelística contemporánea referencias verdaderamente inaugurales. Espléndido nacimiento, sin duda, que servirá para hacer la poesía más visible y más soterrada".

### Palabras de metal

"Podemos hacer un recuento desde la época fabulosa de los Cronistas de Indias. Allí hay una novela, hay poesía, hay teogonía entrelazadas. Es decir, es el nacimiento de los nuevos ojos ante el hecho de un nuevo paisaje. Aquellos visitantes primeros, hombres que de alguna manera habían rozado la cultura grecolatina, sentían como si un ojo pincel ganase una posición suprasensorial, convirtiendo aquel primitivo en un polifemo de inauditas posibilidades".

"Yo le llamaría a otro momento muy eficaz en América, cuya raíz parece estar en la pedagogía rusioniana, a aquel representado por el genial Simón Rodríguez y su discípulo genial, Simón Bolívar, que es el romanticismo y que comprende casi toda la mitad del siglo pasado. Heredia, Sarmiento y posteriormente Martí".

"Después hay otro momento de agudización verbal, que algunos representan en Darío, pero que en realidad es muy americano y que, con modalidades distintas, llega hasta nuestros días. Así como la botánica americana ofrece la paradoja de que algunos de nuestros árboles al caer la copa en tierra convierte a éste en raíz, es decir, que el árbol tiene un desarrollo semejante a aquella serpiente llamada por los egipcios ourobor, de igual manera que en muchos americanos muy esenciales como Neruda, como Vallejo y, sin exagerar, yo diría hasta el mismo Borges, siento algún desarrollo espiraloide, pasan del verbo al concepto, a un tipo de sentencia donde la palabra llega a ser una especie de ordenanza conceptual. El americano pasa del verbo al concepto, a la inversa del europeo que tiene un mundo conceptual preestablecido".

### La posible excepción, Borges

"La excepción parece Borges por su carga conceptual, pero Borges interesa por su acumulación verbal, por su burla de los estilos existentes. En esta dimensión yo recuerdo alguna protagonista veleidosa de algunos de sus cuentos. Borges se limita a decir: «ha fornicado hasta en los ardores pestilenciales del Ganges». Ya esta sentencia es, por sí sola, un cuento. Su desarrollo volverá siempre como un *ritornello* a esa frase. Como no nos apoyamos en ninguna tradición, raspamos, arañamos, la médula de Saúco de cada palabra. Por eso en los grandes creadores americanos la palabra retumba".

"En mi opinión, ningún escritor después de la muerte de Baltasar Grazian, avivó tanto la palabra, le dio un *vivace* al relumbrer verbal, como José Martí. No es nunca negligente, la energía lo recorre siempre. Parece estar siempre en plenilunio, eficaz, centrado y eléctrico. Para demostrar esto, basta recordar que el romance y las formas populares decrecen en España, mientras de la América, tanto el corrido mexicano como la poesía gauchesca, están no solamente vivas sino hasta pataleando".

"La novela americana va dejando de ser rural para penetrar en la galería de espejos de la ciudad de cien puertas. Para penetrar en esa ciudad, el americano había realizado ya notables experiencias poéticas, es decir su lenguaje tenía ojos innumerables. Su mirada traspasaba los distintos planes que conviven en una novela. Es decir, la poesía nos había otorgado un paso previo, un ritmo para penetrar en la novela".

Lezama, escritor de poemas primero (escribe actualmente un nuevo infierno, seguramente nada dantesco) ha traspasado también con su mirada los distintos planos de la realidad cultural. "Si yo no hubiese escrito *Paradiso* —reconoce— mi obra no habría alcanzado importancia. Ella se ha valorizado con este libro, está enmarcada dentro de otra exigencia. Muchos escritores —culmina— adolecen de un libro que remate su obra".

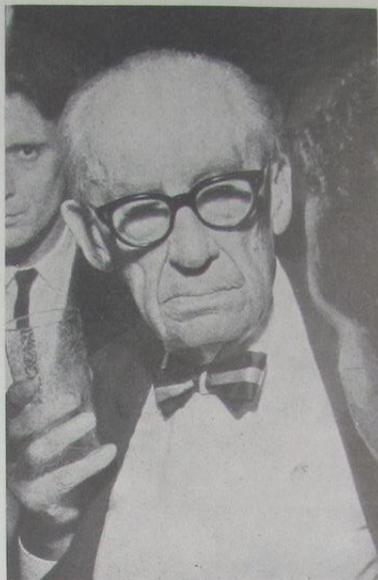
## El sello Bauhaus en un edificio porteño

JOSE CARLOS MALBERNAT

Los nazis lo obligaron a emigrar, acusándolo de dirigir un grupo que producía cierto arte "degenerado y bolchevique". No hace mucho, un grupo de ultraderechistas norteamericanos lo acusó de "socavar las bases morales y religiosas de nuestra manera de vivir". En Europa, los críticos de izquierda suelen definirlo como "uno de los principales teóricos de la tecnocracia y el servilismo intelectual frente a los fenómenos del neocapitalismo". Al atardecer del 8 de este mes, en la terraza que da al jardín de una inmensa casa del barrio de Belgrano, en Buenos Aires, el arquitecto Walter Gropius sonreía apaciblemente, con un vaso de whisky con soda en la mano, tal vez olvidado de todos los epítetos y también los elogios que, a lo largo de sus 85 años de vida, han caído sobre sus hombros ahora levemente vencidos. Junto con el argentino Amancio Williams, Gropius es ahora el responsable del diseño del nuevo edificio de la embajada de Alemania Federal, que se levantará en Palermo. Apenas una semana en la Argentina parecía haberle bastado, esa tarde, para resolver el problema. Aún le quedó tiempo para derramar elogios, sospechas, previsiones en torno de Buenos Aires y su futuro. "Yo sabía que éste era un gran país; me bastaba para ello con el hecho de que este país hubiera producido a un artista de la categoría de Amancio Williams", recitó en la terraza, en un inglés con resabios de acento alemán. Huésped del arquitecto argentino, Gropius necesitó que pasara un largo rato, distraído por saludos y reverencias que le presentaban arquitectos, funcionarios, curiosos, antes de dejarse llevar por una de sus inclinaciones más notorias: preguntar. Menos tiempo, sin embargo, que el que le llevó a charlar, por fin, sobre un recuerdo obsesivo: la génesis, el apogeo y la disloción final del Bauhaus, una de las mayores y más fructíferas experiencias arquitectónicas de nuestro tiempo.

### La academia del todo

El primero de abril del año que viene, se cumplirán los primeros cincuenta años de la creación de la Bauhaus. En ese mismo día del año 1919, Gropius firmó, con las autoridades de la ciudad alemana de Weimar, un contrato que le permitió desarrollar allí la primera fase de una labor revolucionaria: operar, con un grupo compuesto por pintores, arquitectos, técnicos, ingenieros, escultores, la inserción de las más novedosas y potentes corrientes de las artes plásticas en la industria, en la vida cotidiana. "Todo es arquitectura: desde un gran edificio hasta el vaso en que se toma el té. Crear belleza en los objetos de uso cotidiano significa engrandecer la vida del hombre", sostiene ahora con igual calor. No es raro que su proyecto de poner la belleza plástica al alcance de todos incorporara, desde el comienzo, a Paul Klee, Wassily Kandinsky, Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nagy, George Muche. La primera etapa de la experiencia duró seis años; la segunda comenzó en la ciudad de Dessau, donde Gropius construyó la sede de la academia. La fama de la



GROPIUS LEJOS DEL BAUHAUS  
El vaso es porteño

# GROPIUS Y LA BELLEZA DE LA TECNOCRACIA

Bauhaus había invadido ya Europa y Estados Unidos, y el florecimiento vertiginoso de la industria alemana parecía destinado a cobijar, para siempre, la enorme audacia del funcionalismo, de la belleza a través de la simplicidad de líneas, de la incorporación de las búsquedas expresivas más exquisitas a los objetos simples, primarios, que sostienen la vida cotidiana del hombre. La Bauhaus diseñó desde cacerolas hasta telas para vestir; desde escuelas hasta tendedores; desde sillas plegadizas hasta un automóvil. Las huellas de esa actividad pueden rastrearse ahora sin dificultad alrededor de cada uno, en la calle, en la publicidad, en la ropa, en el gusto estético de nuestro tiempo. La Bauhaus terminó en 1934, cuando el gobierno ale-

más la cerró: sus razones tenía, porque todo el centro se había convertido, desde bastante tiempo atrás, en un hervidero de antinazis irreductibles. Walter-Gropius ya había abandonado la escuela unos años antes, en 1928, "aunque jamás dejé de sentirme como un integrante más de ese grupo maravilloso", rememoró.

### El testimonio de piedra

No hace mucho tiempo, Gropius vio finalmente terminadas dos de sus obras más importantes: los edificios de las universidades de Mossul y Bagdad. No le queda tiempo para recordar que algunas de sus más fértiles y rigurosas construcciones, como el teatro total que diseñó para Erwin Piscator, jamás llegaron a realizarse. "Yo creo que mis ideales estéticos están claramente expresados en cada uno de los edificios que construí, desde el de la Pan-Am en Nueva York, hasta la sede de la Bauhaus en Alemania. Sin embargo, por sus implicancias éticas, yo creo que una de las obras que mejor me representan es aquél *Memorandum acerca de la prefabricación industrial de casas sobre una base artística unificada*, que realizamos con mi maestro Behrens, en el año 1910". Es posible que a muchos les haya parecido delirante aquel proyecto, que preveía la utilización de grandes módulos de cobre; perfeccionado por el tiempo y la práctica, sin embargo, sigue rigiendo hasta hoy los conceptos básicos de la construcción a partir de módulos prefabricados, algo que todavía tiene olor a futuro aún en los países más desarrollados del mundo.

Casado en segundas nupcias con Ise, una mujer cuya belleza era famosa en Europa alrededor de treinta años atrás, Gropius es ahora la cabeza pensante del TAC (The Architects Collaborative), un clan de arquitectos cuyas concepciones son las dominantes en toda la arquitectura norteamericana de hoy. Ya se ha retirado de uno de los trabajos que, dice, recuerda con mayor cariño: el de decano del Departamento de Arquitectura de la Universidad de Harvard. Por eso, tal vez, no llegó jamás a vivir de cerca la efervescencia estudiantil, un fenómeno que de alguna manera le merece simpatía: "En todo el mundo, los estudiantes parecen estar en contra de la rutina, de lo establecido", se ilusiona. "Aunque aparentemente eso tenga un signo negativo, a mí me parece sano y necesario."

Ya no puede, según una costumbre que alguna vez lo distinguió entre los arquitectos metódicos y un poco burocráticos de todo el mundo, trabajar desde las 8 de la noche hasta cualquier hora de la madrugada. El avión que lo trajo desde Estados Unidos hizo una escala intermedia en Lima y Gropius descendió, para seguir viaje recién al día siguiente: sus acompañantes le temen al agotamiento del maestro. El sábado 9, sin embargo, con una indesmentible energía juvenil, Gropius se despidió para trasladarse a Brasil, cuya nueva capital lo deslumbra. "Voy y vuelvo", juró. "Los viejos sabemos siempre cuándo y cómo vamos a morirnos, así que todavía puedo darme la satisfacción de pasear, charlar y trabajar sin interrupciones. ■"

*Libero Badii, mano a mano con los poetas*

IMAGENES PARA UNA  
POESIA DE BOLSILLO

OSIRIS CHIERICO

Libero Badii no es hombre de hablar mucho. Inclusive cuando lo hace, arrastra las palabras, las ideas se desarrollan morosamente, se van desenvolviendo como si formaran parte de un larguísimo ovillo. Pero cuando las remata, adquieren ante el interlocutor toda la rotundidad, la robustez interior, la íntima densidad de su escultura. Por eso no que hay creerle demasiado cuando explica su activa colaboración con los poetas como una forma de salvar sus dificultades de expresión, de usar sus palabras como propias, de servirse un poco de su lenguaje que indiscutiblemente lo apasiona. Lo que existe en realidad, por más que él quiera quedarse atrás, esconderse detrás de las metáforas ajenas, es una vocacional interacción, en la que los dos, el poeta y el plástico, ganan en significación, en proyección. Así lo dice Raúl Gustavo Aguirre: "Justamente porque se trata de un artista cabal, irrevocable, inmerso sin reparos en su simple fatalidad de trabajador de la belleza, a lo largo de toda su vida ha mantenido vivo el diálogo con los poetas, ese diálogo que lo ha hecho incluso «irse a las manos» con ellos, que se le ha vuelto necesario sentir el curso de sus palabras, y volver a escribirlas, a la vez que de registrar sus ecos misteriosos en las formas visuales".

obra escultórica; por otra parte, una forma de prolongarla. Las notas que acompañan las referencias a las diferentes piezas, en el citado catálogo, hablan claramente del estado en que fueron realizadas. Así con respecto a *El hombre adulto*, un poema de Raúl Gusta-

vo Aguirre publicado en 1964, escribe Badii: Mancomunados en un espíritu comunicativo, el Artista-Grabador y el Poeta han dado término a esta pequeña «cosa», compuesta de cuatro grabados y la poesía, el 19 de abril de 1964". Y de *Palabras*, de Rodolfo Alonso:

"De un manuscrito escrito en una noche del año 1956 en su Almataller, ha querido el Artista efectuar este testimonio, en el año 1965, cumplimentando un hecho vivencial de su existencia". Actitud, frente al poeta, con el poeta mejor dicho, que justifica sus palabras, puestas en trance de explicar el fenómeno de una comunicación tan singular: "Para mí la ilustración, como se ha visto hasta ahora, no es nada más que la imagen bidimensional de la palabra, y yo no he querido hacer nunca eso. De ahí que lo mío más que ilustración sea una interpretación a nivel muy profundo del poema, del poeta. A veces la gente me dice: "Pero esto no tiene nada que ver con el poema". Sí, en el fondo está la interpretación, porque somos dos los que creamos: el poeta que escribe y yo, en quien aquél despierta sensaciones que condicionan mi propia creación". De esa manera han nacido obras tan notables como *El imaginero*, de Ricardo Molinari, *Voces*, de Antonio Porchia, *Arte magnética*, de Pablo Neruda, *Poesía indígena*, *Canto a las bellezas del día*, una intensa oración anónima precolombina, y *Canto al río Uruguay*, de Ana Teresa Fabani, verdaderas joyas todas ellas en muchos aspectos, pero sobre todo por la profunda integración que significan.

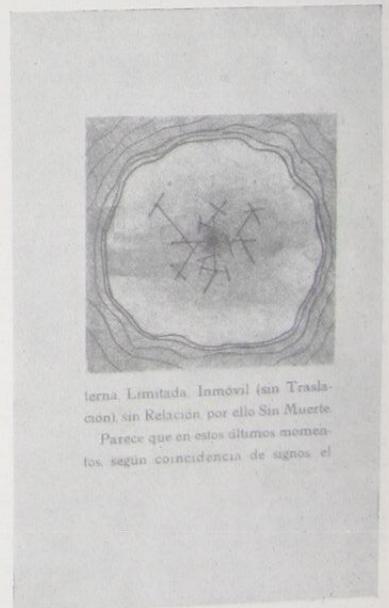
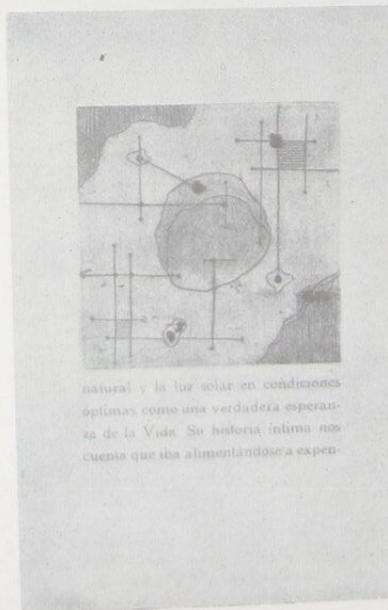
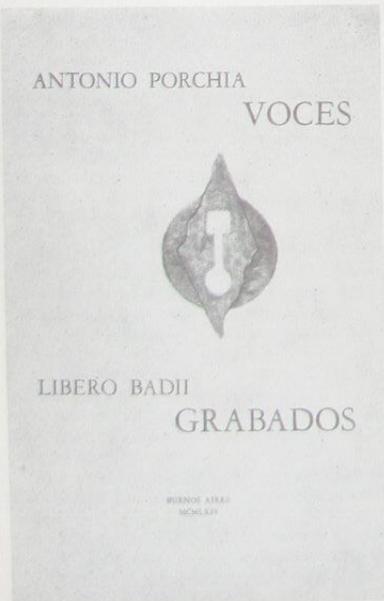
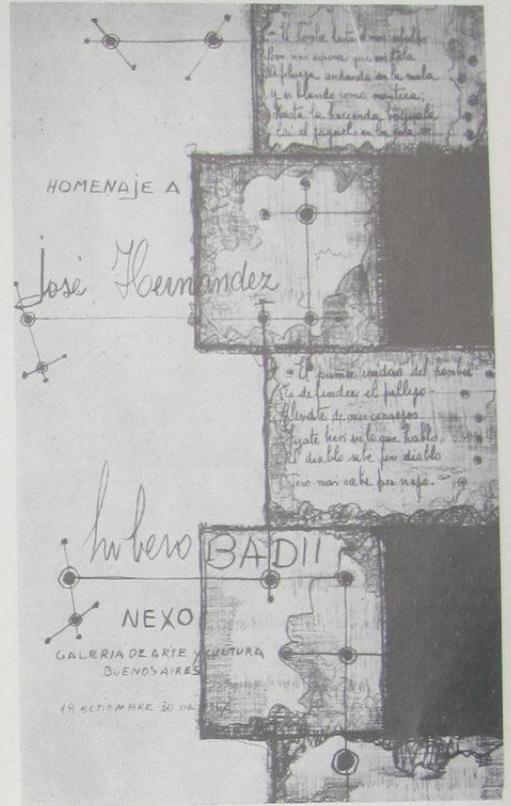
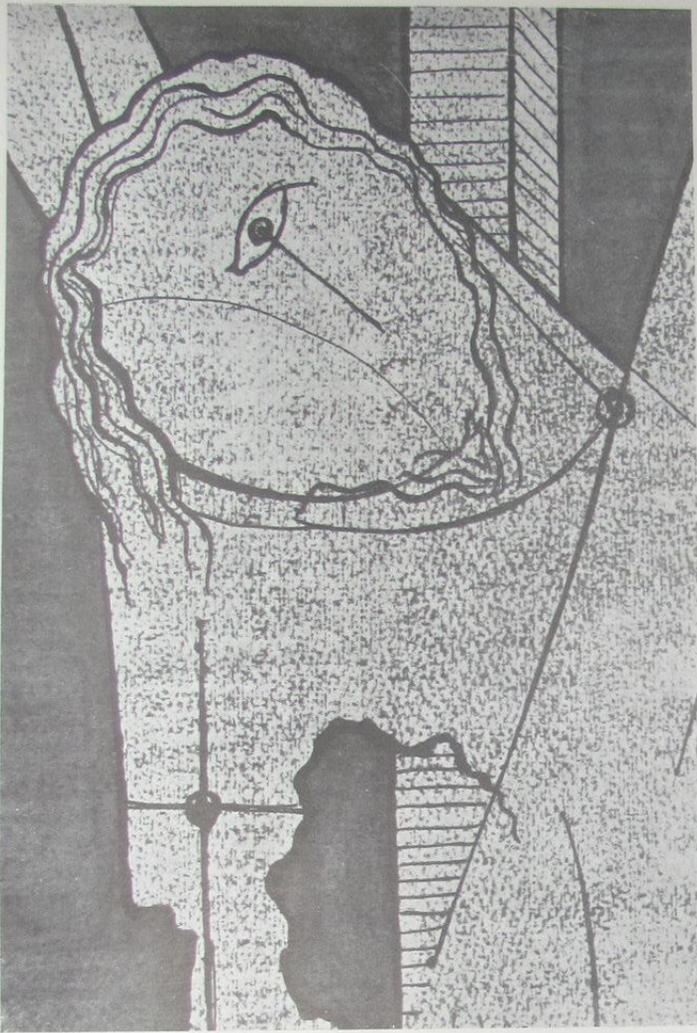


**Una vieja pasión**

Desde hace muchos años, Libero ilustra *plaquettes*, una forma de poesía de bolsillo que de acuerdo a una definición ingenuamente profesional que hace él mismo, "son pequeños volúmenes que no pasan de 30 páginas". Dieciocho son hasta ahora esas verdaderas joyas iniciadas en lo que él llama su Almataller y terminadas en varias prensas porteñas acogedoras con amor de una obra tan singular. En realidad, ésta es otra de las grandes antiguas pasiones de Badii: la imprenta. Un catálogo editado en el curso de este año registra 210 publicaciones entre *plaquettes*, carpetas y libros que llevan grabados o dibujos suyos; una obra extraordinaria para el tiempo en que ha sido realizada; poco más de quince años, paralela a su

**También la música**

Cuando habla de las formas de expresión, Libero Badii ubica la palabra en la unidimensionalidad, frente a la bidimensionalidad del dibujo y la pintura, y la tridimensionalidad de la escultura y la arquitectura. La pregunta surge sola: "¿Y la música?" Badii ha hecho dibujo con la música. "Yo aprendí —dice— el íntimo significado del ritmo musical y del ritmo poético, dibujándolos. Fueron experiencias apasionantes que comencé a realizar durante los años 1951 ó 1952 y que me dieron una gran riqueza de conocimiento, pero de conocimientos a un nivel de profundidad que nada había podido darme hasta entonces. Es decir, más que conocimiento, percepción." Una percepción que en Libero Badii, inmediatamente, accede a la comunicación más pasionada.



Las altas temperaturas de un escritor

ESPEJOS LISOS Y DEFORMES PARA  
JUAN JOSE HERNANDEZ ARREGUI

FLORENCIO MONZON

—¿Está usted, Hernández Arregui, trabajando?  
—Tengo un libro terminado hace tiempo, que es el desarrollo de varias conferencias pronunciadas en el interior del país. Su título será NACIONALISMO Y LIBERACION (Metrópolis y colonias en la era del imperialismo). En el libro, al igual que en los anteriores, aplico el método marxista al esclarecimiento de la cuestión colonial en general y nacional e hispanoamericana en particular.

—¿Qué relación hay entre la palabra "nacionalismo" usada por usted y el título de su obra?

—Como los chinos están de moda, apelaré a Confucio: "Si el título no está correcto, las palabras aparecen como inverosímiles". Mi objetivo, en efecto, al unir los conceptos NACIONALISMO Y LIBERACION, es replantear totalmente la cuestión del nacionalismo. Nada mejor que transcribir, entonces, las palabras iniciales del prólogo, en el que está contenida la tesis central que expongo detalladamente en el resto del trabajo: "Dejando de lado aquí, provisoriamente, el análisis de los múltiples e intrincados componentes del nacionalismo, sólo es viable desentrañar su esencia, que es el objeto de este libro, partiendo de una oposición crucial, que puede resumirse así: el nacionalismo posee un doble sentido, según corresponda al contexto histórico de un país poderoso o un país colonial. Hay, pues, en el umbral del tema una diferencia, no de grado sino de naturaleza, entre el nacionalismo de las grandes potencias—Inglaterra o Estados Unidos, por ejemplo— que son formaciones históricas ya constituidas, y el nacionalismo de los países débiles, que aspiran justamente a erigirse en naciones. (...) Hay un nacionalismo, además, ligado a las clases privilegiadas aunque adopte cierta actitud crítica frente a ellas y un nacionalismo que se expresa en la voluntad liberadora de las grandes masas nacionales. Mantener el equívoco entre ambas concepciones del nacionalismo, en que están conjuradas tanto las potencias colonialistas del presente como las clases encumbradas de los países coloniales, y destinado a velar el nacionalismo del pueblo, ha sido respecto a estos países sin soberanía real una de las más diestras y calculadas defraudaciones de la filosofía del imperialismo".

Juan José Hernández Arregui edita sus propios libros y además vive de ellos. Sus obras fundamentales, entre otros trabajos especializados, son "Imperialismo y cultura"; "La formación de la conciencia nacional" y "¿Qué es el ser nacional?" Son agresivas obras de polémica y las declaraciones que se dan a continuación ratifican esa actitud. Nació en Buenos Aires en 1913, y egresó como doctor en Filosofía de la Universidad Nacional de Córdoba. Fue profesor en la Universidad Nacional de La Plata y en la Facultad de Ciencias Económicas de Buenos Aires entre los años 1949 y 1955. Al principio se negaba al reportaje. "No van a publicar mis declaraciones", aducía. Luego se convenció. De esta manera ARTiempo subraya su decisión de convertirse en tribuna abierta a todas las opiniones y a todas las réplicas.

gen del país ha brotado, pues las ideas no son más que hechos exteriores que el escritor organiza en una síntesis, cuya influencia, más que del escritor mismo, depende de las fuerzas sociales en juego que provocan el libro y sobre las cuales éste se revierte como actividad ideológica. A los escritores de un país colonial hay que clasificarlos en dos categorías. Hay un pensamiento nacional y un antipensamiento colonial. Un escritor nacional tipo es Raúl Scalabrini Ortiz. Un escritor colonial—más perfecto que un octaedro en la mente de pitágoras— es Jorge Luis Borges. De Pitágoras que nunca existió. Y en esto se parece a Borges. Que ha tenido la arrogancia de hablar de Pitágoras sin conocer el pensamiento helénico. En verdad, Borges, espectro de la cultura colonial, desde el punto de vista del pensamiento argentino, es más inexistente que el Pitágoras de la leyenda órfica.

Pero primero tenemos que saber qué entendemos por colonialismo:

Recurro otra vez un fragmento de mi libro: "El colonialismo no sólo es un fenómeno económico, aunque ésta sea, en última instancia, la raíz de todas sus derivaciones políticas y culturales residuales. Es, además, en su correlato superestructural exacto y aberrante, una colonización mental. Son signo liberal, seudo marxista o nacionalista, tales corrientes han enfocado nuestra vida nacional desde perspectivas europeas, nacidas allá de condiciones propias y no de la plataforma de un pensamiento nacional e hispanoamericano aplomado en sí mismo. ¿Qué diferencias hay entre un Jorge Luis Borges o una Victoria Ocampo condecorados hace poco como patriotas del Imperio Británico por la Reina de Inglaterra o historiadores comunistas como Benito Marianetti

o Leonardo Paso, que se dicen «marxistas» pero siguen atados a la carroza imperial de la historiografía mitristra, la expresión más concienzuda de la conciencia de clase de una oligarquía nacional y europeizante, o un Giordano Bruno Genta, «nacionalista» admirador de Hitler y Mussolini?

—"No parten de ideas nacionales. Y así caen en la trampa cenagosa de la distorsión cultural que el imperialismo, cualesquiera sean sus emblemas y sus mercaderías filosóficas, ha armado con la precisión cronométrica de un engranaje vasto e invisible en los países coloniales. Esta inversión de la imagen, esta manera de ver a la Argentina desde Europa, de agrandar a Europa y achicar a la Argentina—y, ni qué decirlo, de no ver para nada a la América Hispánica— es comparable a la silueta óptica que nos dan los prismáticos. En posición normal, nos muestran aumentada la figura. Pero la situación de los países coloniales, justamente, no es la normal. Es un trastocamiento total. Y los binóculos deben ser usados al revés. Es decir, ver a Europa distante, en lugar de agigantar su imagen hasta caer en la monstruosa alienación de pensar y empuqueñecer a la Argentina con ideas europeas y mirarla con ojos extranjeros aunque se digan nacionalistas".

¿EL MEJOR ESCRITOR ARGENTINO?

—¿Es cierto que Perón lo ha calificado como "el mejor escritor argentino" y que recientemente ha manifestado que elegiría sus libros si tuviera que optar entre todo el panorama nacional?

—El general Perón, en una carta que fue divulgada a pesar mío, juzgaba favorablemente mis libros. Ahora bien, el juicio de un gran patriota tiene valor no con relación a la persona de un escritor determinado, sino respecto a la tendencia nacional o antinacional de sus ideas. Y las ideas, ya lo he dicho, no pertenecen al escritor sino al país del cual las toma. Dicho de otro modo, Perón, más que elogiarme a mí, ataca en esa carta a la intelectualidad que ha desfigurado en sus libros a la cultura argentina, "hasta entonces—dice textualmente—servida en su mayoría por vendepatrias y cipayos". Es, pues, en el plano patriótico, y no en el literario, donde debe ubicarse el juicio del general Perón. Y en cuanto a que, en un reciente libro de Enrique Pavón Pereyra, "Cologuios con Perón", y en otro de Peicovich, etc., vuelva a mencionar mi nombre, el hecho es igualmente accidental—por más honroso que sea a mi persona—, ya que en realidad su intención es referirse al pensamiento nacional. Por eso Perón pone como símbolo de ese pensamiento nacional a Raúl Scalabrini Ortiz. Y cita, a renglón seguido, a un historiador como José María Rosa, con quien ideológicamente no tengo mayores afinidades, aunque sí la misma adhesión a la tierra y a la patria. (Chaca-

EL COLONIALISMO, FENOMENO ESPIRITUAL

—¿Cuál ha sido, a su juicio, la repercusión de su obra escrita en el panorama de las ideas políticas argentinas?

—La pregunta es difícil de contestar pues aparece ligada a mi persona. El escritor que da de sí lo mejor con relación a su tiempo, sobre todo en un país colonial, es un escritor nacional en la medida que él mismo es un reflejo más o menos fidedigno de esa época. En lugar de hablar de mí debo hablar pues de esta época nuestra de la cual mi ima-

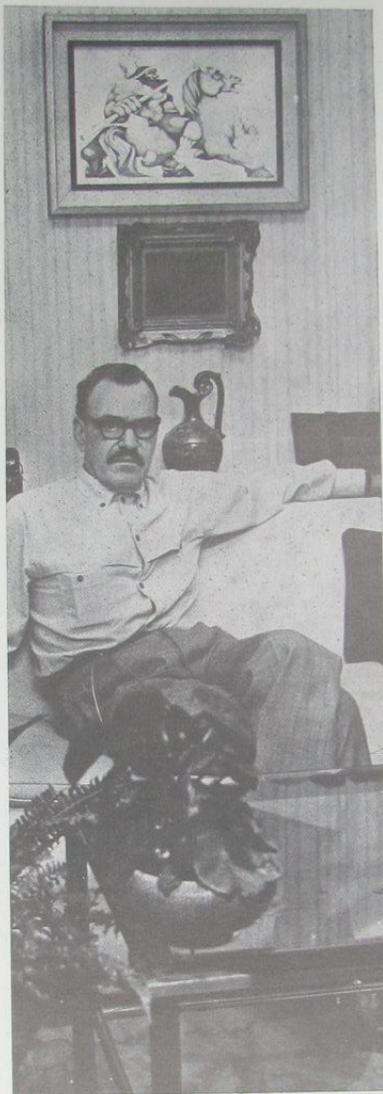
## sin intocables

mos y habremos de morir. Prueba evidente, repito una vez más, de que Perón más que de hombres habla del pensamiento nacional en oposición al pensamiento antinacional.

—¿Cuál ha sido la reacción de la cultura tradicional ante el surgimiento de su obra?

—La pregunta interesa porque hace referencia al destino, dentro del mundo colonial, del escritor nacional que lo enfrenta pensando en el país y no en sí mismo. En primer término, si en 1955, con la caída de Perón, no se hubiese producido el regreso al coloniaje, mis libros, como los de otros, no habrían nacido. Y esto prueba, otra vez, que el escritor no es más que el reflejo de las potencias materiales y culturales que gravitan sobre él a través del país. De ahí que el escritor que se ufana de sus obras es un necio. El tan comentado éxito de mis libros no me halaga. Es más bien un fruto acre. Pues estos libros han surgido del dolor nacional y no del narcisismo literario. El prestigio intelectual de nada vale. Y si tal prestigio emana de una obra áspera y crítica contra instituciones y figuras representativas del coloniaje, más que prestigio acarrea sinsabores, odios duraderos y calumnias sólo compensadas por la fe en el país. Una fe que es el único contrafuerte que puede oponerse al regimentado y en todas sus piezas solidario aparato cultural de la oligarquía, cuya rencorosa reacción ha sido proporcional a la acrimonia y veracidad de mis ataques. De modo que nadie es víctima de nadie, salvo de sí mismo. Vale decir: el que siembra viento cosecha tempestades. Empero, ha sido ese silencio concertado y hermético, el índice del mal, si es que en verdad hay libros peligrosos, que los míos le han hecho a la antipatria. IMPERIALISMO Y CULTURA mostró al desnudo a esa intelectual mirrada. Pero ¿en qué consistió su eficacia crítica? Me inclino a pensar en lo siguiente: 19) En que por primera vez se alcanzó, mediante la aplicación del concepto hegeliano-marxista de alienación aplicada a una cultura, una explicación convincente de los mecanismos materiales que condicionan, en forma figurada, despistadora, las creaciones espirituales de un país colonial. 29) Que esta explicación se acompañó con los escritos mismos de la intelectualidad colonizada, demostrándose, mediante tales testimonios, cómo tras la embozada cubierta de la literatura pura, lo que en realidad se movía era la dependencia real del país frente al imperialismo. 39) A que el lenguaje usado por mí, fue deliberadamente culto. Esto es, que a esta "intelligentsia" enclenque y pedante, había que fritarla en su propia salsa con un lenguaje igualmente pedante, pero en lugar de oscuro, claro. Y en lugar de cobarde, despreciativo.

En cuanto a LA FORMACION DE LA CONCIENCIA NACIONAL, donde investigué las tendencias ideológicas y políticas argentinas, el mutismo de la crítica se convirtió en tumba. Y con relación a mi último trabajo —el único que estimo— ¿QUE ES EL SER NACIONAL? (La conciencia histórica hispanoamericana) sólo aparecieron cuatro críticas. Dos de ellas escritas por amigos. Otra en el órgano oficial del P. Comunista NUESTRA PALABRA, donde se me tildaba de "telúrico" y "chinoísta". Fue un progreso, ya que antes estos caballeros que ahora llenan y hasta controlan las peñas folklóricas de la ciudad puerto, me habían acusado de "clerical". De este modo el bombo santiagueño los va poniendo "telúricos". Aunque no los ha curado de su extranjerismo ideológico y de su mediocridad crítica. Y por fin un comentario curioso aparecido en una revista



HERNANDEZ ARREGUI  
Hay para todos

universitaria peronista, respetuoso de mi persona, pero que revelaba una absoluta incompreensión del libro.

—¿Qué se dice de usted?

—Una obra polémica, cuando concuerda con los problemas y disyuntivas centrales de un país, repercute de múltiples y contradictorias maneras. No ignoro que a la "intelligentsia" cipaya mis libros la han descalabrado. Al respecto, nada sintetiza mejor este odio frío y concentrado que la respuesta —según versión que me llegaron— dada por Victoria Ocampo a un grupo de estudiantes de la Universidad Nacional del Litoral. Un joven egresado, de esos que se entristecen en los casorios y se alegran en los velorios, vale decir, en aguafiestas, le preguntó "¿Qué piensa usted de Hernández Arregui?" Y esta dama caballeresca contestó: "¡No hay nada peor que un canalla con talento!" No interesa que la frase pertenezca —es lo usual

en Victoria Ocampo— a un escritor francés. Pero la dio como propia. Y por ello la transcribo. Ahora bien, quienes me conocen saben que no soy un canalla sino un hombre honrado, con lo que, bien vistas las cosas, Victoria Ocampo ha dicho: "No hay nada peor que un escritor honrado". En cuanto a que yo tenga "talento" va por cuenta de Victoria Ocampo. Que no solamente es un "talento" fabricado sino el más esplendente de todos, pues ha sido pondecorada como comandadora por la Reina de Inglaterra. No sé cómo será el uniforme de una comandadora. Pero como soy un tipo subdesarrollado me impresiona. Deslumbrado por la luz imperial de su gloria refleja, desde entonces me he preguntado a menudo: "¿Cómo quedará Victoria Ocampo disfrazada con las medallas de una comandadora británica?" Mas mi pobre imaginación no llega a tanto. Y, a pesar del memorable suceso, sólo atino a figurármela, a medida que se va poniendo vieja, como la clase a la que pertenece con la casaca roja y los botones dorados de una domadora de fieras suelta en Piccadilly. Y descastada de su tierra. Digno final de una gran dama, en su juventud tan buena moza, que parecía romántica, y que, por su influencia social amansó a tantos intelectuales, incluido Julio Cortázar, a quien se pretende consagrar heredero de Borges. Y en esto la "canalla" no ha sido ella —fiel, al fin de cuentas, a su clase—, sino los poetas y literatos, o mejor "fiercillas domadas", no por Shakespeare, sino por la oligarquía. El juicio de doña Victoria Ocampo, en suma, es el de toda esa "intelligentsia" maligna, impotente, y a la que me tocó la necesaria y deplorable tarea de desenmascarar y exhibir en la raíz podrida de su miseria colonial.

### ACTUALIZAR A SCALABRINI ORTIZ

—Usted, que en sus libros habla de Scalabrini Ortiz con frecuencia, ¿considera vigente su pensamiento?

—En primer lugar, la actividad intelectual de Scalabrini Ortiz, fallecido hace casi una década, abarca aproximadamente treinta años. Pareciera que usted se refiere al patriota que pensó durante la década infame, cuando en rigor el pensamiento de Scalabrini Ortiz se expresó hasta su muerte. En tal sentido, sigue siendo un contemporáneo. Empero, aunque su pensamiento no ha envejecido y Scalabrini Ortiz sobrevive —en este retorno al coloniaje— como un gran luchador antiimperialista que la juventud debe estudiar y venerar, es obvio que la historia plantea nuevos e incesantes problemas. Transcribo un breve fragmento de mi libro inédito, que precisamente alude a Scalabrini Ortiz: "La investigación ya clásica de Raúl Scalabrini Ortiz sobre el mecanismo de las inversiones británicas en la Argentina, no ha perdido vigencia, aunque sus conclusiones deben ser no corregidas, aunque sí ampliadas con relación a la actual realidad argentina, no solamente ligada a Inglaterra, sino también, de una manera muda, cho más grave que antes de su muerte, a los Estados Unidos".

Los intelectuales que callan estos hechos, recuerdan a aquel rey escocés que en su dorado palacio y a la vista de sus súbditos se paseaba desnudo convencido que estaba vestido con magníficos oropeles. Para estas inteligencias acéfalas la historia y la cultura oficiales son intocables. Y para mí, el único ser intocable es Nicolino Loche. ■

*Morir en Buenos Aires;  
balance del teatro del interior*

# CRONICA DE UN DESENCANTO SIN DEMASIADAS SALIDAS A LA VISTA

Quando se habla del tema siempre se observa la misma actitud de desencanto: las manos crispadas, en los ojos una cierta mirada de pánico y una sensación de molición por la impotencia. Pasa lo mismo con los que fueron de la capital a trabajar al interior, como los que bregaron en su lugar y sucumbieron ante los problemas, permaneciendo luego allí, inactivos, o "viniendo a morir" a Buenos Aires, en una frase doblemente significativa. Para confeccionar esta nota sobre lo que pasa teatralmente en el interior del país hablamos con una docena de personas y refrescamos cientos de diálogos más ocurridos en el pasado. Actores, directores, teóricos, empresarios, organizadores, porteños o del interior, desfilaron ante nosotros o ante nuestra memoria. Las conclusiones, casi invariablemente, fueron siempre las mismas: siesta provinciana, entusiasmo juvenil, letargo de las fuerzas "vivas", burocracia y desorganización oficial, censura moral y espiritual de comunidades temerosas de perder sus límites convencionales, desesperación de los menos, que en algún momento soñaron que las cosas podrían haber sido de otra manera. No es una casualidad que el autor de esta nota sea porteño ni que la revista se edite en Buenos Aires.



TUCUMANA ETHEL  
ZARLENGA

*No quiere volver*



DESASOSEGADO  
DELLA CHIESA  
*El tiempo perdido*

RICARDO HALAC

A mí me pasa cuando hablo del teatro del interior que pienso en mi adolescencia. Es decir, algo quince o veinte años "atrasado", por decir una fecha. Y pienso que la misma sensación deben tener de pronto los que vienen del exterior a Buenos Aires, siempre con la posibilidad de que las distancias se alarguen y no que se acorten. Por supuesto hablamos solamente de lo que pueda tener una referencia entre una cosa y otra; y la referencia se circunscribe al plano técnico y al organizativo del teatro, que es el que permite la expresión de lo individual, de lo personal, de lo distinto y auténticamente propio en lo creador.

En ese sentido el teatro del interior es universalmente pobre. Nacido en las ciudades con Universidad, y mantenido a fuego lento al lado de ellas, jamás ha conseguido darse una organización duradera. ni ha establecido escuelas que permita pasar de un año a otro y de una generación a otra las experiencias acumuladas. No ha creado un núcleo de espectadores con un interés vivo y permanente y, mucho menos, no ha solucionado ese rompecabezas que es el repertorio. Si no se dan piezas universales, presuntamente "populares", que están muy lejos de las posibilidades de quienes las dirigen e interpretan, se dan piezas de "vanguardia", totalmente desconectadas de la historia de la comunidad local. Y muchas veces cuando se dan obras argentinas, para cumplir con el tradicional proceder patriótico, se dan obras porteñas que merecen el adjetivo de nacionales solo porque personas con ese carácter, las inscribieron en nuestro Registro de la Propiedad Intelectual. Esto es lo que se ve en las muestras colectivas de teatro argentino o lo que depara cualquier visita a una ciudad grande de las provincias mayores de nuestro país.

UN OASIS EN EL DESIERTO

Ethel Zarlenga, tucumana, hija de uno de los fundadores de uno de los más viejos teatros independientes de Tucumán, en 1959, lo tomó como si fuera una parte de su provincia. Ahora estudia TV en Buenos Aires y no quiere volver.

—¿Para qué? Cuando se creó el Teatro Estable de Tucumán, en 1959, lo tomé como si fuera una parte de mí misma. Con la intervención de Ardiles Gray, fue fundado sobre las bases de la comedia francesa. Se formó un elenco estable, remunerado. Debía hacer un repertorio ambicioso, acercarse al público de toda la provincia, ayudar a los demás teatros vocacionales.

Tenía fondos propios, provenientes del casino y la lotería. Estudié lo que pude, di lo que pude. Fui vocal del consejo del teatro. Monté obras como "Las del Barranco", "Jettatore", "El herrero y el diablo". Dirigi obras infantiles, incluso algunas que escribí para ese propósito. Trabajé en otro teatro vecino, como el de Filosofía y Letras, donde escenifiqué "La zorra y las uvas", y "Doña Rosita la soltera". Vi funciones donde no había cinco personas de público y otras donde se puso el cartelito de "no hay más localidades". Fuimos a Córdoba, mientras cedimos la sala a un elenco de esa provincia. ¿Qué más hice? No sé, tantas cosas. ¿Qué pasó después? ¿Por qué las cosas no anduvieron como se esperaba? No sé; es muy complicado. Los gobiernos cambian; la gente se cansa. Ahora, en el Teatro Estable es muy poco estable. Se elige una obra, un elenco y un director para esa obra, se hace la obra y después se baja la obra. Se muy poco, ya no vivo en Tucumán.

Tucumán es, con todo, uno de los centros más activos de la República. A más del teatro oficial tiene el Teatro Universitario, que depende de la Universidad Nacional local, y que actualmente regentea dos salas donde se dieron, hace poco, obras del calibre de "La muerte de un viajante" y "El zoo de cristal". Nuestro Teatro es la típica entidad que tuvo varios nombres a través del tiempo —símbolos de sus escisiones— y donde se inició Ethel Zarlenga y hombres como el director Raúl Serrano, que estuvo muchos años en Rumania y ahora está radicado en Buenos Aires. Nuestro teatro dio, hace poco, "Raíces" de Wesker, lo que refleja un intento de mantener seriedad de repertorio. No pudo mantener iguales propósitos Teatro Arte —el más viejo de Tucumán—. A esta altura, cuando su líder máximo está enfermo, no "hace nada"; y entre sus últimas producciones se hallan elencos pulpan otros de vida efímera.

Tucumán es un oasis en medio del desierto. Salta, Jujuy, Catamarca y Santiago del Estero, salvo en ocasiones incidentales no tienen actividad teatral. Pero un oasis que no se abastece a sí mismo. Las autoridades culturales rotan con las camarillas políticas; el que llega, deshace lo que hizo el otro e inicia algo nuevo cosa; en su época de oro el teatro oficial llegó a pagar de 10.000 a 20.000 pesos por mes a las 15 figuras elegidas. Los intérpretes son de formación cultural baja, de clase media y alta, con gran porcentaje de abogados, egresados de Filosofía y Letras y pro-

fesores. El único canal de televisión no tiene programas en vivo por falta de recursos; solo se ven series norteamericanas y programas enlatados en la Capital. Esto explica el estado emotivo de Ethel Zarlenga.

COMO EN HAWAII: SOL Y BIENESTAR

Durante la fiesta de la Vendimia, Mendoza gasta 60 millones de pesos sin contar "gastos de protocolo". Gracias a esto, unos 50.000 espectadores, entre los que se cuentan de 10 a 20 turistas, gozan de un espectáculo durante dos noches. Sin duda alguna, Mendoza es Hawaii: tiene bienestar, sol, orden e higiene. A Rodolfo Braclé, mendocino, que cuenta estas cosas en una revista especializada ("Talia", N° 34), le debemos algunas otras definiciones. Hay un "hibridismo arraigado" en las clases dirigentes de la provincia, que se caracteriza por sus "velos de opulencia, de higiene, de normalidad y amado orden". El Departamento Universitario de Teatro y la Dirección de Cultura son "naturalezas muertas" porque, simplemente, "no existen". El elenco de la Universidad de Cuyo está "traspasado de rutina, de burocracia; carece de formación y, lo que es peor, de esa mínima cuota de pasión que a veces compensa otros déficits". Del Consejo Universitario, como ejemplo de mentalidad estrecha, recuerda que hace poco prohibió "la visita de la anciana dama" de Dürrenmatt, y el periodismo regional le merece esta calificación: "amorfo y conformista en los espectáculos oficiales, a veces suele ser imprevisiblemente exigente y analítico cuando debe juzgar los esfuerzos de grupos independientes". Conclusión: "estamos saturados de años de transición; mejor dicho, de años de resignación".

En los últimos años la universidad trató de innovar y llamó a directores de la Capital. Primero fue Jorge Petraglia y luego Jorge Della Chiesa, que permaneció allí dos años. Sobre su actuación, dice Braclé: "saldo para el elenco, negativo; para Della Chiesa, mejor dicho para su currículum vitae, excelente. Afrontó un repertorio muy diverso con obras de Ionesco, Fratti, Shakespeare, Molière, O'Neill. Naturalmente, de teatro argentino, nada". Cuando le preguntamos a Della Chiesa su opinión sobre su actuación en Mendoza, nos dijo que no conocía esta crítica. Le informamos un poco sobre esto, y le pedimos que nos contara lo que quiso hacer.

Cuando llegué a la provincia, analicé lo que se había hecho en teatro en los últimos años y hablé con toda la gente que pude. Entendí que no se había hecho

Hace unos años, contratado por la Universidad Nacional de Tucumán para crear y dirigir el seminario de arte dramático de la facultad de Filosofía y Letras, estuve en esa provincia 14 meses, durante los cuales organicé junto con el escritor Ardiles Gray, entonces presidente del Consejo Provincial de Difusión Cultural, el Teatro Estable de la provincia (que desde 1959 ha actuado ininterrumpidamente), preparé el Primer Simposio de Directores Escénicos Latinoamericanos, monté dos espectáculos: "El abanico", de Goldoni, y "El casamiento", de Gogol, y tuve oportunidad en viajes regulares a Salta, Catamarca, Jujuy y Santiago del Estero, de enterarme de las aspiraciones y dificultades del teatro provinciano. También he estado en diversas ocasiones en Rosario, Santa Fe y Córdoba.

Para que el teatro del interior se desarrolle con matices propios y libre de las tentaciones parasitarias que le llegan de Buenos Aires, es urgente

## FUE, ACTUO, Y VOLVIO

enfrentar dos o tres problemas fundamentales.

1º) Capacitar artística y técnicamente las demasiado fáciles inclinaciones vocacionales que suelen caer en un mero filodramatismo o en un mercenarismo atento sólo a las posibilidades de un viaje "consagratorio" a Buenos Aires. Pienso que las universidades, como se recomendó en el citado Simposio de 1958, podrían ser las encargadas de atender a esta preocupación con la responsabilidad que se requiere.

2º) ¿Qué se hace con los actores y directores formados de la manera escrupulosa que se ha indicado? ¿Se los estimula a que emigren a la Capi-



RODRIGUEZ MUÑOZ  
Pautas para el interior

tal Federal? ¿Se los mantiene en las provincias arrastrando una "profesión" casi menesterosa? Es indudable que junto con las posibilidades de ca-

pacitación habrá que crear fuentes de trabajo —oficiales y privadas— en que estas capacidades puedan rendir para las provincias por las energías materiales y espirituales empleadas en su preparación.

3º) Tanto la capacitación vocacional como la organización de elencos estables, por el aporte de las Universidades, gobierno nacional, gobiernos provinciales y municipales, deberán ser fruto de una comprensión a fondo de la importancia del teatro como vehículo estético, cultural y de comunicación, que elimine el burocratismo tan en boga entre nosotros, especialmente en materia cultural, por el que las cosas se hacen más para aparentar que se cumple una función, y para engrosar las estadísticas de fin de año, que por una necesidad verdadera sin cuya atención algo queda perturbado decisivamente en el equilibrio social. Esto quiere decir que debe modificarse la mentalidad de los hombres de gobierno en lo que respecta al teatro y a la cultura.

Alberto Rodríguez Muñoz

teatro de vanguardia, y que se precisaba algo novedoso, de posible repercusión popular. "El rinoceronte" de Ionesco, fue un éxito. Después vi que no se hacían clásicos. Entonces intenté "Tartufo" y "Hamlet". No busqué representaciones perfectas; sólo que llegaran al público. Hay gente, incluso en Buenos Aires, que opina que los clásicos no deben hacerse si no hay actores y directores capacitados. Yo creo que hay que hacerlos lo mejor que se puede. Los espectáculos gustaron; hubo gente que gritó en el duelo de Hamlet como en una pelea de Bonavena. Había actores de mala dicción; otros que no entendían su personaje. Yo hice la marcación más estricta que pude. Los problemas son muchos: hay gente capaz, pero desinteresada, actuando separada. Hay conflictos y desubicación general. Las peores compañías porteñas llegan a Mendoza. Se actúa con moldes y estereotipos antiguos. Es difícil entenderse con los funcionarios. Algunos creen que hacer repertorio popular es hacer comedias como en el programa "Teatro como en el teatro"; otros quieren hacer obras policiales lindas; otros, en fin, propician autores como Christopher Fry o Paul Claudel, creyendo que así van a educar al público. La sala oficial hay que compartirla con torneos de ajedrez, exhibiciones de cine, etc. De pronto se gasta mucho dinero para pintar y alfombrar el teatro, y después no hay para comprar lámparas para los spots.

Como cualquiera de los entrevistados Della Chiesa evidencia desazón, nostalgia, impotencia. Tiene la sensación de que ha perdido el tiempo; de que quizá las cosas debieron ocurrir de otra manera; de que todo fue una alucinación imposible. Más allá, bajo los Andes, Mendoza prepara febrilmente su nueva fiesta de la Vindimia.

### LA SOLUCION ESTA EN BUENOS AIRES

"Si las cosas no se arreglan en Buenos Aires, menos se van a arreglar en el interior". Esta conclusión, que a un momento dado afloró en boca de todos, refleja nuestro falso federalismo y la verdad de las cosas. Ante todo, es cierto: basta una ojeada a la política teatral del gobierno en nuestros escenarios oficiales, para sentir de inmediato un sacudimiento de espanto. "Si pasa esto aquí, ¿qué no podrá pasar allí?" Después, es evidente que los funcionarios encargados del proceso teatral en las provincias son digitados por otros que fueron designados en la Capital, o elegidos por presión de la Capital. En última instancia, la capital sirve —para mal o para bien— de modelo para todo.

En las ciudades del interior, los mejores valores están diseminados. Los separa principios "irreducibles". Como consecuencia, se ve un buen director con un elenco malo, o un buen actor sin dirección. Los límites para moverse son invisibles, pero se palpan todos los días. Está eso de "pueblo chico, infierno grande". Todos se conocen, y todos están etiquetados, políticamente, socialmente, hasta sexualmente. El teatro social eriza a todos; a los funcionarios les pone los pelos de punta. Si alguien besa a una mujer sobre el escenario, en el café de la esquina se tratará a su marido de cornudo. Los críticos actúan en los semanarios diarios de vieja prosapia conservadora sin mucha

vigilancia; a veces son muchachitos con una carrera universitaria abandonada y con grandes necesidades de epatar. Como resultado, no es extraño que exageren las bondades de lo mediocre y busquen defectos a lo regularmente bueno. Los mejores valores sueñan con huir o huyen a Buenos Aires; los que van de Buenos Aires son recibidos con sarcasmo y al poco tiempo descubren que se ha edificado un círculo cerrado alrededor de ellos.

Son muchos los problemas de los elencos locales en su lugar; los problemas de los elencos locales en gira por el país y por Buenos Aires; los problemas de los elencos porteños en gira por los sitios locales; los problemas de los individuos aislados que vienen a estudiar o a realizarse a Buenos Aires; los problemas de los individuos aislados de Buenos Aires que van al interior a realizarse o a enseñar.

## LA LEY DE TEATRO

Todo indica que la Ley de Teatro estaría próxima a sancionarse. Las entidades representativas de autores, directores, actores y escenógrafos bregan desde hace años por conseguir un instrumento legal que coordine en todo el territorio de la República su promoción y desarrollo. El proyecto definitivo, que fue gentilmente entregado a ARTiempo para su publicación, contempla la creación de un Instituto Nacional de Teatro —integrado por un presidente designado por el Poder Ejecutivo y delegados de las cuatro entidades más vinculadas al quehacer teatral—, con un capital propio y capacidad autárquica para fomentar la creación de espectáculos de jerarquía artística. Son de especial interés para esta nota algunos de sus artículos. Son estos:

Artículo 7º — El Instituto Nacional de Teatro promoverá la difusión y fomento del teatro en sus diversos aspectos en el territorio del país y eventualmente en el exterior por medio de los elencos nacionales que circulen fuera de la República. Instituirá becas para el interior y el exterior del país, festivales y congresos de la especialidad. Contribuirá a la creación de escuelas y bibliotecas de teatro, organización de concursos provinciales o zonales de autores y elencos y a la formación de equipos para asesoría y trabajo en lo artístico y técnico, etcétera.

Artículo 11º — El Instituto Nacional de Teatro propenderá a la organización de una cadena de salas teatrales en las capitales de provincia y ciudades importantes. A tal efecto actuará en colaboración con los gobiernos provinciales y municipales y sus respectivas direcciones de cultura.

Artículo 12º — El Instituto Nacional de Teatro propiciará la creación de los elencos oficiales de comedia en las provincias prestando su colaboración técnica y económica.

Artículo 13º — Créase el boleto de "Actividad Teatral" con la bonificación del 50 por ciento sobre los precios de los pasajes y fletes de equipo y material escénico en las líneas marítimas, fluviales, ferroviarias y aéreas del Estado, para viajes por el interior del país y naciones latinoamericanas.

Se dice que el hombre de hoy es bicultural, o tricultural. Hay una cultura mundial común, una cultura regional y una cultura local. Hoy se es rosarino, argentino, latinoamericano, ser humano. Pero ¿se puede ser lo otro si no se es primero rosarino, por ejemplo? ¿Se puede ser algo, si no se ha arraigado firmemente en un suelo, si no se crea para esa comunidad, si no se le da a ésta obras que expresen sus angustias y esperanzas? Quizá este sea un posible punto de partida. Teatros que heban cultura de todos lados pero cuya función primordial sea expresarse a sí mismo con todos los matices posibles. Así tendrán sentido para ellos, para Buenos Aires, para el país entero. Sí, hay excepciones a todo lo dicho. Elencos excelentes, que han hecho excelentes espectáculos. ¿Pero hay alguien que pueda decir que la generalidad no vive en las condiciones que hemos descrito? ■



## LOS HECHOS

*La pintura  
frente  
a los hornos*

# COGORNO EN UNA NUEVA VISION

GERARDO E. SOSA

En primera instancia, la imagen de Santiago Cogorno, la imagen de su pintura y su escultura, la que lo ha ubicado en la compleja geografía plástica argentina de este siglo, parece entrar en conflicto con su nueva temática, circunstancial, es cierto, pero no por ello encarada con menor intensidad. Siguiendo una serie iniciada con Juan Carlos Castagnino y Carlos Alonso, el Centro Industrial Techint acaba de exhibir, en la galería Wildstein de Buenos Aires, las obras que Cogorno dibujó y pintó durante su estada en la planta del centro, en Campana. El pintor de las altas temperaturas sensuales, el Cogorno que hace unos meses expusiera una apasionante serie de "angeles y prostitutas de Bahía", frente al mundo metalúrgico, frente a los hornos, a los torrentes de metal líquido, al esfuerzo, a la máquina. No hay duda que la aventura era riesgosa, pero en cierta forma alucinante.

Y Cogorno la encaró de la misma manera que sus experiencias anteriores, con la misma actitud esencial, partiendo del tema, de esa realidad en la que se encontraba inmerso, pero trasmutándola, eliminando la anécdota, desbrozando lo accesorio y tendiendo hacia un lenguaje de carácter simbólico, por momentos metafórico con un sentido intencionalmente plástico. De la misma manera que en las obras de Bahía había desechado el pintoresquismo folklórico, la cáscara, el lado de afuera de la ciudad mágica para ir directamente al núcleo, las pinturas hechas en la planta de Techint revelan en profundidad el febril mundo que se le propuso para dilucidar plásticamente. Documento extraordinario, extremado testimonio, la serie de Campana quedará, en la obra de Cogorno, como un hito tan importante como su sensualizada visión bahiense o sus rotundas figuras femeninas. ■

AIZENBERG	KEMBLE
ALISIO	LOPEZ CLARO
APARICIO	LUBLIN
JULIO BARRAGAN	MARCH
LUIS BARRAGAN	ENRIQUE MONACO
BATLLE PLANAS	PRIMALDO MONACO
BERNI	PAUTASSO
CAÑAS	PEREZ CELIS
CASTAGNINO	POLICASTRO
CHAB	IDEAL SANCHEZ
DANERI	SCHURJIN
DE LA FUENTE	SPILIMBERGO
DIOMEDE	VENIER
GRANDI	URRUCHUA

MANTUA  
GALERIA DE ARTE

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



Un cierto reflejo:  
los "protestadores" argentinos

# Radiografía de una canción sin edad

Bob Dylan, beatnik cuyo inconformismo corrosivo deja mal paradas a todas las instituciones americanas, tanto las más sólidas como las más podridas. Tú, cuyo diente y cuyo ojo no respetan ninguna fortaleza profana o sagrada... Tú, que a través de Goldwater, Fidel Castro, Vietnam, desnudas sin pudor el racismo, el imperialismo, la guerra... Tú, Bob Dylan, autor, compositor, intérprete, poeta, cuyo talento ha reverdecido los laureles del folklore americano. Tú, que has regenerado el folksong, que has impuesto el protest-song, que te encaminas sin fijarte en las burlas hacia el templo del folk-rock. Bob Dylan, vate, trovador triste, melancólico e irónico en este mundo destinado a la autodestrucción. Bob Dylan, Narciso moderno...

EN este tono de apocalíptica cursilería celebraba la revista *Salut les copains* la primera visita a Francia del cantante norteamericano Bob Dylan, en mayo de 1966. Esta imposición pseudobíblica había sido inventada, 5 años antes, por cierta prensa norteamericana para ensalzar las personalidades de los *folk-singers* y rodearlas de un aura misteriosa y profética. Sin embargo, al mismo tiempo que *Salut les copains* derramaba sus versículos de alabanza, otra publicación francesa de distinta envergadura, el semanario *L'Express* dedicaba su portada del 15 de mayo a la hirsuta efigie del cantante. El artículo subrayaba el hecho extraordinario de que, por primera vez en la historia del periodismo francés, la tapa de un semanario político estuviese dedicada a un cantante popular. Al final, resumía: "Bob Dylan es, sin duda, un fenómeno. Tiene admiradores, como hace 20 años ya los tuvo Bing Crosby; tiene fanáticos, como en 1955 ya los tuvo Bill Haley. Pero tiene también apóstoles y su comitiva de desposeídos, como quizá sólo los tuvo Jesucristo".

Sin embargo, cuando se instaló en la suite de lujo del hotel Georges V en París, Bob Dylan traía a la rastra otra comitiva, no exactamente desposeída. La habitación contigua a la suya —denominada el santuario— había sido invadida por su manager y amigo Albert Grossman; en las 4 piezas restantes se distribuían 21 personas, entre ellas el camarógrafo Phyl Martins, un profesional contratado para realizar por lo menos 15 filmaciones diarias del ídolo. El público inicial de Dylan, los desposeídos que cimentaron su fama habían quedado atrás: en el Village, en las autopistas del estado de Pensilvania, en el Haight-Ashbury de San Francisco, en las sesiones sicodélicas organizadas por el apóstol del LSD Timothy Leary. Cuando salió a la conquista de Europa, en 1966, Dylan ya era el profeta del *folk-rock*, una "vedette" impredecible y caprichosa que hacía esperara los ejecutivos de su empresa grabadora largas horas antes de que el manager Grossman les franqueara la entrada al santuario. Habían quedado atrás, junto al séquito de desposeídos, interminables jornadas de "autostop" en las que Bob —todavía llamado Bob Zimmerman— retribuía con 3 ó 4 canciones la gentileza de un café con leche o de 5 millas de transporte por las rutas de California. Igualmente atrás había quedado la cálida, inolvidable noche de junio de 1963,

ENRIQUE RAAB



NACHA GUEVARA ENTRE LOS POETAS  
Una actriz para cantar

cuando una figura enjuta, trajecada de blanco, salió tímidamente al escenario del festival de Newport y debió esperar 15 minutos a que el público hiciera silencio y le permitiese cantar. "Todos aullaban por Pete Seeger, que acababa de cantar Guantanamera, no por el tipo raro, parado ahí frente a los micrófonos, que en vano levantaba las manos pidiendo silencio —relata el poeta Allan Guinsburg, testigo presencial—. Por fin salió Joan Baez a decir que Seeger ya no volvería porque se sentía mal, y a pedir que se hiciese silencio para permitir cantar a Bob. Entonces ocurrió lo imprevisible. El joven vestido de blanco tocó 3 notas en la guitarra y miró fijo al público. Con su voz menuda, una voz de nada, articuló muy claramen-

te: *How many roads must a man walk down before you can call him a man? Yes 'n' How many seas must a white dove fly before she can sleep on the sand?* Ya no se oía el zumbido de una mosca en el estadio de Newport. Y al final, en la segunda repetición de la strofa, 40 mil, sí señor, 40 mil personas corearon con Bob: *For the answer is blowin' in the wind*".

Los tímidos argentinos

*Blowin' in the wind* marcó una época en la historia de la música popular: fue el primer tema del *folk-song* que mereció los honores de centenares de versiones discográficas. En Gran Bretaña tuvo 14 versiones distintas en no más de 4 meses. Richard Anthony la grabó en Francia —con el título de *Ecoute dans le vent*— y desmintió con ella el epíteto de *padre tranquilo del twist* con el que la juventud francesa comenzaba a despreciarlo. En su gira de 1965 por Alemania y los países escandinavos, Marlene Dietrich incorporó *Blowin'* a su repertorio de canciones pacifistas, rindiendo homenaje a la juventud de su autor: "Nunca he cantado canciones de jóvenes, excepto cuando yo misma era joven, hmmm... hace tanto... tanto tiempo solía sonreír felinamente Marlene antes de cantarla. "Pero mi amigo Bob ha escrito una canción sin edad. *Blowin' in the wind* será joven cuando ya no exista ni el polvo de nuestros huesos..."

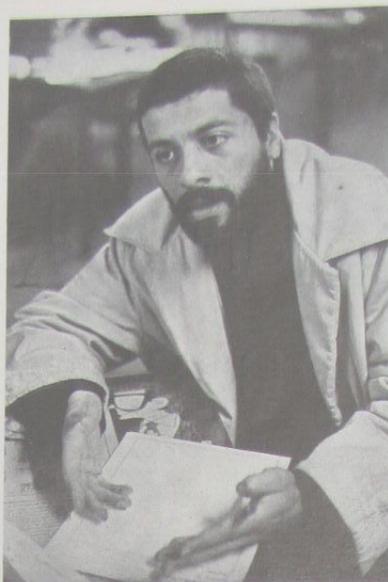
La Argentina, sin embargo —y buena parte de Latinoamérica— se mantuvo al margen de la marejada del *folk-song*. *Blowin'* —un clásico universal— no tuvo aquí quien se interesara por ella y tampoco *Times are a'changing* y *Mr. Tambourine Man*, otros éxitos de Dylan, trascendieron en Buenos Aires las discotecas de unos cuantos iniciados. A fines de 1966, en la galería El Laberinto de la calle Maipú, de Buenos Aires, el médico rosarino Carlos Waxemberg cantó, por primera vez en la Argentina, dos canciones de Bob Dylan. "Fue mi primer recital, *Sones y caminos* —recuerda—. La repercusión fue tremenda. Pero se trataba de un impacto para 100 personas. Yo volvía de los Estados Unidos, donde había visto multitudes de 40 o 50 mil corear esas canciones. El éxito de Buenos Aires fue típicamente un éxito de élite".

Esa primera incursión de Waxemberg por la canción de protesta marca, sin embargo, una fecha. "Yo llegaba a Buenos Aires con un bagaje de canciones americanas, haitianas, jamaicanas —relata—. Para mi presentación descarté las últimas y me concentré en el *protest-song*. Pensé que al público argentino le interesaría su contenido fraterno y pacifista. Algunas, como *We shall overcome* —un caballo de batalla de Baez y Seeger— fueron bien recibidas. Pero las directamente referidas a la guerra tuvieron poco eco". La inestabilidad del público, a veces su indiferencia, convenció a Waxemberg de que el tono mesiánico del *folk-song* no conducía con el temperamento argentino. A dos años de su primera experiencia, Waxemberg ha incorporado a su repertorio canciones brasileñas, salmos hindúes, baladas irlandesas. Su último recital —*Yo canto, tú cantas*, en el Teatro del Centro— fue un muestrario ameno y bien surtido de *folklore* y *folksong* internacional. Verdidas muchas veces con talento, casi siempre con musicalidad, las versiones de Waxemberg sufren sin embargo un destino típicamente argentino: destiñen su carácter original de canciones comprometidas para convertirse, gracias al eclecticism, en canciones exóticas. "Ahora estoy un poco desorientado —confiesa Waxemberg—. Creo que deberé transitar otros caminos".

### Nada de protestas

Las actividades de Waxemberg como pionero, discutibles en sí, desencadenaron sin embargo una incontrolable avalancha: entre 1967 y 1968 Buenos Aires se ha inundado de cantantes de protesta. Por lo menos ese es el rótulo que, un poco impensadamente, se les ha endilgado. "Todos aspiramos a cantar para decir algo —explica la baladista Dina Rot—. Pero la protesta es un término muy exacto y yo no creo estar cumpliendo con los requisitos que ese género propone". En agosto de este año, Rot presentó en el Teatro Payró un recital titulado *Llamamiento* que amalgamaba textos contemporáneos —Juan Gelman, Manuel Ara— con canciones rescatadas del cancionero español y sefardí. "La experiencia fue aleccionadora —dice—. Una de las cosas más positivas que deduje de *Llamamiento* es que no hay que cantar lo que no se siente". Obviamente, Rot se refiere a ciertos contenidos políticos demasiado directos para los que, a su juicio, el cantante argentino no ha hallado aun el tono. "Nos esforzamos por hablar de Vietnam, del problema negro, de otros grandes tópicos mundiales y descubrimos que estamos falseando la voz, que impostamos mal, como se dice en la jerga de los cantantes". Para Rot, el único camino posible es el angosto sendero de la honestidad. "Si hubiese un solo cantante argentino que pudiese abordar el tema negro como una experiencia vivida, haría bien en abordarlo. Pero entretanto, mejor abstenerse".

Rot es una sutil intérprete de cámara —alumna predilecta de la contralto Lydia Kindermann— que ha llegado a la balada y a la canción popular por los vericuetos del *lied*. Su formación musical delata rigores académicos, su modo de abordar el cancionero presupone, en el ovente, un oído afinado. No todos sus colegas comparten esa tesitura. Para algunos, incluso, la buena escuela puede ser un impedimento. "Me fastidia cuando alguien 'canta bien'; por



COMPOSITOR Y CANTOR  
INDIO GASPARINO

*Dos caras de la misma cosa*

mi parte, por cantar bien entiendo exponer un texto de manera convincente, no con buena voz o con escuela depurada", proclama enfáticamente la intérprete Nacha Guevara. Y completa: "Todos estamos buscando. Buscamos textos, buscamos músicas... Por ahora es prematuro hablar de la canción argentina de protesta. Para eso, nos falta cohesión, unidad de ideales..." Después de una prolongada experiencia como modelo y como actriz, Guevara tentó fortuna por primera vez como cantante desde el escenario del Instituto Di Tella a mediados de 1968. Su espectáculo —*Nacha de noche*— no fue sin embargo una total novedad. "Siempre me gustó cantar —recuerda—. No hace mucho, en 1965, me llamó el director Juan Silbert para ofrecerme un papel en su versión musical de *Locos de verano*. El espectáculo resultó discutible, pero yo gusté. A partir de ahí, cada vez que un director necesita una actriz capaz de cantar —no una cantante, entiéndase bien— se acuerda de mí. Así dice *El tiempo de los carozos*, con Augusto Fernández. Por eso, y por ninguna otra razón, participé de la infornada *Carmela de Santiago*, de Masciangioli, estrenada hace 3 meses en el Presidente Alvear. No desprecio ninguna oportunidad de salir a un escenario para cantarle a la gente". En *Nacha de noche* —un relativo éxito de público— un recital de canciones argentinas recibía, por primera vez, la convalidación de los poetas serios. Los textos provenían, casi todos, de firmas respetables: junto a ciertas incursiones en la vena lírico-jocosa, a cargo del humorista profesional Carlos Peralta, se agrupaban textos de Julio Cortázar, Alfred Jarry, Ernesto Schóo, César Fernández Moreno, Violeta Parra. "Hay mucha gente dispuesta a escribir canciones, sólo que no sabe para quién —reflexiona Guevara—. Ahora que tengo un público bastante fiel comienzan a lloverme canciones de autores desconocidos. Algunas son óptimas y las incluiré en mi repertorio".

### Fuera del pozo

La falta de textos, en cambio, nunca preocupó a Facundo Cabral, un cantante que hizo parte de su carrera con el seudónimo de Indio Gasparino. "Siempre compuse mis propios tex-

tos. Componer y cantar son, para mí, dos caras de la misma cosa —postula Cabral—. Y sólo porque yo mismo creo mis textos, pude encontrar un camino que me sacó del pozo". El pozo es, para Cabral, una reiteración de temáticas sociales que corre el peligro de desembocar en retórica. "Todas mis primeras canciones eran decididamente panfletarias —rememora con ironía—. Cantaba el despertar de los pueblos de América, el destino del indio sojuzgado, la injusticia, la miseria. De golpe me di cuenta que todo eso era falso. Terminaban siendo enunciados fríos, sin corazón". La revelación de Cabral es típica: concuerda con las tomas de conciencia de varios de sus colegas. "Un día me dije que nunca sería capaz de pronunciar un alegato convincente en favor del indio si a mí mismo, en cuanto hombre de la ciudad me molestaban la pobreza, el desaseo, el mal olor. ¿Con qué clase de sinceridad podía yo cantarle al indio como hermano, si participé de buena parte de los prejuicios de la burguesía"? A partir de esa revelación, las canciones de Cabral invirtieron su signo: "En mi última aparición en el café-concert La Calle estrené una canción cuya primera estrofa dice: *Indio pata sucia, no ensucias la alfombra*. ... El texto refiere las amonestaciones de una señora de clase media temerosa de que un indio imaginario le ensucie la casa. ... Sólo que yo, ahora, prefiero adoptar la voz de la señora, no el tono plañidero del indio..."

La novedad de la tesitura de Cabral ha causado una cierta conmoción entre los demás practicantes de la canción independiente. "La ironía de los textos es lo único que puede salvarnos de la retórica —define Cabral con convicción—. La ironía es una postura existencial del argentino y es inútil luchar contra eso". Conclusiones similares, aunque un poco más sofisticadas, ha extraído Jorge de la Vega de sus primeras experiencias. Autor de un long-play que se benefició de un imprevisto suceso —"estaba pensando para librerías y lo pasan los disc-jockeys"— de la Vega ha recopilado 10 canciones sobre textos propios que siguen, con distinta estética, la ética de Cabral. "No creo en la canción con mensaje —sostiene— porque: 1) los argentinos no sabemos atacar con frases directas y 2) lo que tenemos que atacar ya está tan podrido que sólo la ironía puede asestarle el golpe de gracia; no vale la pena insistir en la demolición". Para de la Vega, esta demolición se realiza con elegancia cincelando textos exquisitos que parafrasean una realidad ya de por sí fantasmal. Así, su canción *Diamantes en almbir* intenta una descripción lujosa de circunstancias lujosas. Falta la referencia social directa y, al primer golpe de vista, su ejercicio verbal entronca con ciertos poemas de Quevedo, donde las resonancias y las similitudes fónicas reemplazan a la lógica. La primera estrofa de *Diamantes* enumera: *To engrasaba mis aviones con caviars de ultramar; /tu planeabas otro viaje/ de París a Pakistán. /Yo agregaba dependencias/ a nuestro último palais; /tu estropeabas tus chinchillas/ con extracto de Lanvin*. No hay posibilidad de rastrear mensaje alguno en estos versos preciosistas, que engarzan palabras suntuosas sin otro motivo aparente que el placer de pronunciarlas. Y sin embargo: "Creo —sostiene de la Vega— que este tipo de textos es más eficaz que cien mensajes sobre el despertar de América. En un idioma que el argentino entiende: el de la exageración paródica sin respiros".

## Unas cuantas palabras

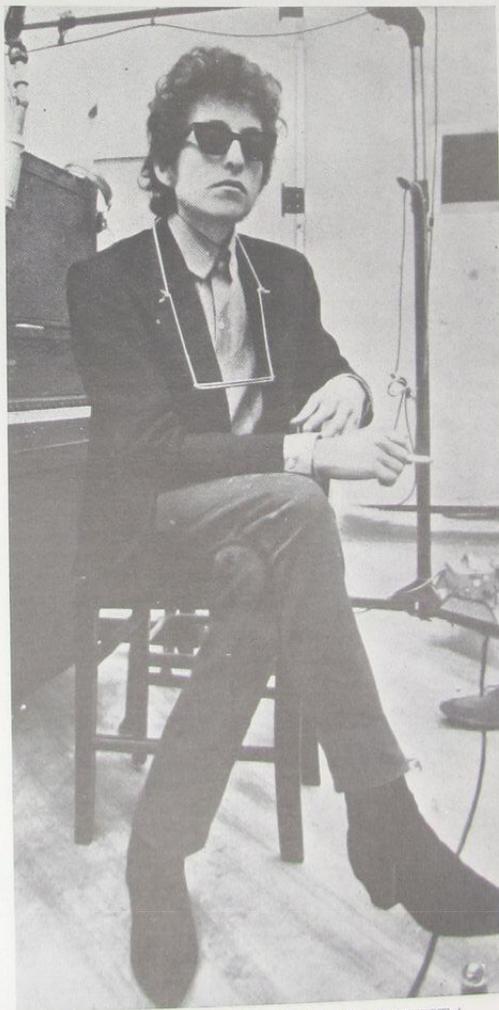
De la Vega se encuentra en el vértice de la nueva posición —cruel, irónica, al borde del esteticismo—; una posición que reniega con furia de los escarceos iniciales en pos de la melopea social para sumergirse con frenesí en los delirios del absurdo poético. En su recital del Di Tella, Nacha Guevara había incluido todavía un homenaje al *Ché*; en su primer álbum —publicado hace dos meses por la grabadora independiente Olympia, editora también del long-play de de la Vega— la misma fue suprimida, aunque no por prudencia política. “Comienzo a pensar —se justifica Guevara— que la gente entiende mejor cuando se le habla en elipsis. Lo mismo sucede con mi indumentaria: me resulta más fácil cantar ciertos textos terribles primorosamente vestida de puntillas —tal como lo hacía cuando era modelo— que enfundarme alpargatas y una pollera de arpillera. Vestida así, todo se me acepta mejor.”

Este reino de la ironía y del contrasentido punzante es el que, tímidamente, acaban de invadir los nuevos cantantes. Waxemberg, el pionero, es quizá el único que todavía no ha comprendido las ventajas de esta flamante orientación. En los otros, la convicción es firme: Dina Rot abandonará, así lo promete, sus canciones pacifistas, Nacha Guevara trabaja sobre textos traducidos de Brassens y Boris Vian —quizá los inconscientes mentores del nuevo estilo—, Facundo Cabral se divierte de más en más con sus textos crecientemente funambulescos. Más solitario —y quizá más caprichoso— parece el futuro de de la Vega: un espectáculo que prepara para 1969 será una especie de gigantesco *one-man-show*, vitrina apta para sus talentos simultáneos de arquitecto, pintor y cantante. “Quiero organizar una verdadera orgía de los sentidos —amenaza un tanto sibilamente—. El espectador deberá comprometerse con los ojos, los oídos y el olfato. No habrá resquicios para la evasión”.

Producto del talento y también del snobismo —ese nada despreciable talento porteño— la nueva canción argentina transita con alegría, ya que no con decisión, los senderos que ha comenzado a entrever. Ha tenido una grande, inmensa valentía: la de desprenderse del mensaje político deletreado, de la retórica, del falso tono misionero que tanto afeaba sus primeros pininos. Ya cuenta con un público apreciable que, si bien no rompe butacas al final de los recitales, se instala cómodamente en ellas porque piensa que son mejores que las plazas públicas para oír una canción. Así es el temperamento argentino y no vale la pena modificarlo es una verdad que, implícitamente, aceptan todos ellos y ahí está la primera, modesta señal del triunfo futuro. El Di Tella, el Payró, la Botica del Angel, La Calle son también buenos puestos de combate. Ningún *Blowin' in the wind* ha nacido de la experiencia; nadie en Buenos Aires sale a las calles por Nacha Guevara o Facundo Cabral, como sí lo hizo la población cariocca cuando el gobierno de Costa e Silva prohibió, en septiembre último, la canción *Caminhando* de Gerardo Vandré. Quizá este grupo suelto de francotiradores sea algún día un movimiento. No concitará el apoyo de las multitudes pero podrá, quizá, decirle unas cuantas palabras que importen al argentino atento. ■



LEGENDARISIMA MARLENE DIETRICH  
Una canción sin edad



BOB DYLAN: LA CÁNCION DE PROTESTA  
Palabras para siempre



RIGUROSA DINA ROT  
A la balada a través del lied



CARLOS WAXEMBERG  
EL PIONERO  
Para muy pocos

Consecuencias de la revolución del erotismo

UNA FORMA DE LA MORAL CONFISCADA POLICIALMENTE

ALBERTO MADRYN

"Once esculturas de Ron Boise mostrando temas del Kama Sutra confiscadas por la policía de San Francisco en las Galerías Vorpall!". El grito, impreso a dos colores en un afiche de sesenta por uno veinte, configuró la denuncia concreta sobre el primer caso, registrado en los Estados Unidos, de juzgamiento de una obra de arte como pornográfica.

La revolución que el redescubrimiento occidental del erotismo, del sexo, viene operando no ya en las artes plásticas sino en las artes todas y la discutida nota "El erotismo: actualidad de un lenguaje" (ARTiempo 2) obligan a un "vale la pena" con relación al hecho pornográfico que marcó, en un país de concepciones liberales, de vanguardia, el punto de arranque de lo que podría ser, de seguir las cosas así, una campaña de censura manejada por administradores de una moral que, al parecer, dejó de ser bien exclusivo de cada alma en particular plantada frente a un Dios con Leyes Propias, para pasar a manos de grupos omnipotentes, omniscientes, decididos a indicar sin apelación posible qué puede ser y qué no.

La discusión "hasta dónde arte sin moral, desde dónde inmoralidad sin arte" queda convenida para oportunidad futura. Lo que importa hoy es iluminar un hecho y sus circunstancias adyacentes. Todo sucedió así...

Razzia a las cinco de la tarde

Ron Boise es un escultor de relativa nota, de 35 años, nacido en Colorado, Estados Unidos, que vive en el Valle de la Muerte. Trabajando con chatarra automovilística realiza esculturas e incluso extraños instrumentos musicales en los que se combinan los sonidos de las cuerdas de acero con las raras resonancias del metal desmotorizado. Once de las esculturas pertenecientes a su serie "El tema de Kama Sutra" fueron presentadas por las Galerías Vorpall, de San Francisco. Una exposición común, sin mayores alternativas de crítica y público hasta que la policía irrumpió en el local, arrestó al dueño y confiscó las metálicas figuras humanas (siempre hombre-mujer) sorprendidas por el artista en momentos culminantes de un amor apasionado.

Era la primera vez que la hasta ese momento objetiva policía se atrevía a juzgar, a actuar sin mandamiento judicial. El escándalo, de inmediato, rodeó el hecho. Después de nueve días de audiencias públicas, un jurado compuesto por siete hombres y cinco mujeres sobreesoyó a los acusados y liberó las obras confiscadas.

Los comentarios duraron las lógicas cuarenta y ocho horas que imponían los amantes metálicos y dejaron como saldo una apreciación de la buena técnica de Ron Boise para convertir la chatarra en obras de arte.

Pero quedó algo más: un antecedente. Entonces los teóricos tomaron la palabra.

"Pushing the line back"

La traducción correcta sería "empujando a la retaguardia", y fue precisamente lo que dijo, con ser-



BOISE: AMANTES METÁLICOS SIN MOTOR

Policía USA: pornografía. Jurado: inocentes

pecto a la importancia de la obra de Boise, Alan Watts, un teórico. Que se animó a más: "Lo de Boise puede equipararse a lo de muchos escritores modernos: Henry Miller, D. H. Lawrence, James Joyce, que obligaron a moverse a la retaguardia literaria hasta colocarse en la línea de mayor avanzada".

Y de inmediato, los interrogantes, los que replantean el dilema arte versus moral: "¿Dónde se encuentra el límite, la línea demarcatoria?; ¿dónde está la división entre usted y yo, entre lo que es suyo y es mío?; ¿hasta dónde podemos llegar?; ¿hasta dónde permitiría yo que me toques?; ¿en qué profundidad?; ¿hasta dónde llega mi intimidad?; ¿cuánta gente que comparte el vaso con placer se horroriza ante la idea de compartir el mismo cepillo de dientes?; ¿cuántos de los que piensan que el amor de la pareja no tiene límites se espantarían antes esta misma alternativa de higiene bucal?... Y finalmente, en síntesis: ¿cuál es la línea que demarca hasta dónde una cosa, un hecho es cultura o deja de serlo? Y la pregunta que surge con relación a este caso policial que analizamos: ¿hasta qué punto una obra es arte o deja de serlo para convertirse, por ejemplo, en una obscenidad?"

Una nota sobre el fenómeno revolucionario del erotismo (ARTiempo 2) hizo que algunos lectores nos enviaran información acerca del primer caso de censura (acusación: pornografía) registrado en EE.UU. con motivo de una exposición de esculturas de Ron Boise. Informe exclusivo.

¿Revolución o golpe de estado?

Las preguntas de Watts quedan en pie para nosotros (con limitada experiencia marcada por la clausura de un baño en el Di Tella, pero con la posibilidad de futuras censuras en nombre de una moral que, en el caso del arte —y como el arte mismo— no tiene los límites claramente definidos).

Sin embargo, la manzana está lo suficientemente madura como para el mordiscon inicial. Y tras elegir la más publicable (moral, Argentina, 1968) de las esculturas de Boise, ARTiempo mostró las restantes a un grupo de gente al que sometió a interrogatorio: ¿pornográficos o inocentes? ¿Que hay del sexo-erotismo en el arte? ¿Es revolución o golpe de estado entendiendo por revolución un cambio de estructuras y por lo otro un simple cambio de formas?

Las respuestas fueron éstas:

OSCAR J. GHISO (periodista, 30 años, tres hijos): "Ni una cosa ni la otra. Burda copia de una realidad que, por darse sólo en la intimidad, adquiere magnitud impropia al hacerse pública. El señor Boise, no lo niego, es un genio en el manejo de las tijeras para hojalata y de los soldadores. Pero nada más. Una obra de arte es la que ha tenido la elaboración del artista. Si se admite lo contrario, ahora mismo, con la ayuda de un grabador para captar conversaciones callejeras, yo me convierto en escritor. ¿Ve que no funciona? La respuesta vale para su segunda pregunta. Mi contestación a su tercera es que mal puede ser revolución lo que ya funciona desde que el hombre es hombre. Si no funciona, explíqueme cómo arrancando de Adán y Eva llegamos a más de dos mil millones de seres en este mundo".

ADRIANA SISCO (experta en belleza, 24 años, soltera): "Pornográficas. Porque pasan el límite del buen gusto. De la misma manera el escultor podría haber hecho una pareja en el inodoro, y eso no le gustaría a nadie y no habría ninguna discusión. El sexo, el erotismo en el arte no me molestan siempre y cuando sean arte y no mal gusto. Con respecto a revoluciones o golpes de estado, preferiría no tocar esas cosas. Déjelas dormir tranquilas..."

NESTOR VIGNOLA (pintor, 26 años, casado): "Ni pornográficas ni inocentes: obras de arte, producto de un artista. Que gusten o no es otra cuestión. Con relación a lo demás... el arte es vida y lógicamente se nutre de cosas vivas. Y ambas cosas (arte y vida), siguen superándonos tan, pero tan ampliamente, que no creo que haya nadie en el mundo capaz de decidir hasta dónde una obra es arte o deja de serlo".

DIEGO CARBONE (director de TV, 24 años, un hijo): "Inocentes. Toda obra de arte lo es y nosotros no estamos habilitados para juzgarlas a nivel criminal. En todo caso podríamos decir "me gusta... no me gusta". A mí, por ejemplo, estas chatarras del norteamericano no me gustan. Pero no por lo anecdótico de ellas sino porque no tienen la belleza que reclamo del arte y de la cosa artística. Pienso que el arte puede ser revolucionado por el sexo. Porque aunque lo sexual sea más viejo que Matusalén, hasta ahora, masivamente, quedó limitado a la alcoba. Tal vez nos revolucione en el sentido de quitarnos mojigatería y hacernos crecer de una vez por todas". ■



# 1. FALLIK-KOSICE

# 2. GIRIBALDI

# PAR LUI MEME

## BOISE: UBICACION

Está embarcado en el movimiento "hippie" norteamericano, un movimiento que gana adeptos a diario a pesar de la desubicación a que es sometido. Parte de la filosofía elemental del grupo es el sexomisticismo: *"Es lo más parecido a Dios si no Dios mismo. ¿Acaso El no ordenó crecer y reproducirse? ¿Qué hay de malo en lo que sirve para cumplir con Su Mandato? ¿O es que hipócritamente negamos a Dios en este sentido en tanto que en la intimidad nos devoramos hombres y mujeres como bestias? No molestan las Madonnas dando el pecho al Niño. Tal vez no habría molestado, de no mediar la Virginitad (un misterio), una escena de cálido amor entre los cónyuges en pos del Niño... Y si todo esto es así, ¿por qué seguir condenando al sexo a la oscuridad? ¿Por qué no mostrarlo, por qué no cantarle?"*

Y le cantan. Los trovadores son "The Fugs" (Ed Sanders, director, Tuli Kupferberg, instrumentos rítmicos y mimo, y Ken Weaver, baterista y eventual cantor). Sanders canta usando el "estilo predicador". Se coloca el micrófono entre las piernas, lo acaricia, lo agita. Una de sus canciones de mayor éxito es la que elogia el órgano. *"Al público lo hace sentirse bien, lo obliga a pensar"*, señala Sanders. Uno de los últimos éxitos de "The Fugs" es la balada "Suepergit". Su estrofa final:

*Si alguna vez quieres acostarte conmigo  
no tienes más que venir y golpear a mi puerta:  
toc, toc, toc, toc, toc, toc...*

Los que se suman al movimiento "hippie" saben que se los ataca. Una de sus premisas fundamentales es no defenderse puesto que consideran que no tienen por qué hacerlo ya que la vida que practican y pregonan es naturalmente normal. Hace alrededor de un año, por primera vez, la revista "Avant Garde" los fotografió en uno de sus "refugios". Una pareja en pleno acto sexual bajo la ducha, contactos bucosexuales en la cocina, la desnudez de una pareja dormida. *"Todo en nosotros es normal. Incluso el desprecio con el que el ser humano nació y del que se fue desprendiendo lamentablemente al adquirir vicios surgidos de la moralina burguesa. Nos dicen comunistas... Y bueno... algo hay que decir de quienes sólo se puede decir en realidad "son unos estupendos chicos que no hacen mal a nadie y que viven como deberíamos vivir todos."* ■

**1** "Soy argentina y tengo 18 años. Estudio Letras y soy profesora de inglés y francés. Hace algunos años viví en París. Exploración retroactiva, refugio o desafío, este es mi primer libro, y no tengo ganas ni la necesaria persuasión para justificar su publicación. En estas páginas van adheridos hechos vitales e intransferibles y sus límites y sus alcances están alejados de todo esquema literario. Estoy convencida que mi juicio o el inexistente mensaje que emane de "Las iniciales de la memoria" se convertirá simplemente en envío hacia mis posibilidades prospectivas, o si el lector prefiere en una proyección escarpando adulez, hacia lo inmemorial".

Es cierto que este primogénito literario está alejado de "Mí" por sucesivas lunas en cadena. Te quise ofrecer al mundo así, sin mí —odas ni mí— epopeyas, con el desafío de una mano desprovista de huecos complementarios que existe respondiendo.

Tus párrafos convivieron con "Mí" durante cinco años. El líquido amniótico que te recubre es una amalgama compacta de los tres momentos existenciales de búsqueda ontológica. Sin tiempo son unidad que deviene arrastrando sus partes.

Tu proyección pretérita remonta barriletes hasta mi gestación. Tu presente sólido es un desprecio sin agresión.

Tu esperanza futura o futurible lanza amarras con finitud. Sos como un amigo íntimo que abandonamos en la maraña del contexto, siendo cofre de maestro universo entero. Primero le odiamos por tener el privilegio de gritar nuestras supuestas verdades.

El tiempo nos enfrenta nuevamente en relación sujeto-objeto. A la distancia lo perdonamos y ensayamos una comprensión. Como un plasma gelatinoso invadiste mi tiempo y mi espacio.

Sincrónicamente tenés profundidad en los túneles de mi vivencia interior. Sos mi pequeño concierto en tres movimientos: el primero de introspección total, de pesquisa egocéntrica, de inquisición al "Mí"; un segundo, de relación con las circunstancias reales, el traslado del vegetal a París, la experiencia pasiva de la niña-mujer; el tercero, de superación del micentrismo, de madurez colonizada.

La trayectoria de "Mí" no ha cesado. Nace su curriculum con mis disertaciones interiores. Mueve cada vez que venzo barreras exteriores.

Te veo egoísta. Profundamente mío. Pero reconozco insalvable un sondeo previo de la localidad nativa, para aspirar luego alturas cósmicas.

Representas la ruptura de dos mundos aislados por adolescencia. Tu proyección tiene el deber de unirlos.

Me costaste trabajo. No sos producto de una mente agitada y fluida. Estás elaborado inmente antes de ser parido.

El caudal de experiencia desborda por tus hojas: todas esas grandes nimiedades de infancia, todo ese amoldamiento a un París hostil, todo ese intento por salir de "Mí" y volcarme al hombre.

Ya sos ajeno a mi existir. Me viste crecer. Tratar de vivir. Sos mi memoria verde que araña el deseo del fruto.

Quisiera hablarte bajito, y dar consejos a cada una de tus líneas, para esta tarea apocalíptica de desafiar al mundo.

Poca protección. Mucha intuición. Conoces los mapas de mi orografía auténtica. Intentá mostrarte así.

No te digo más. Solo un deseo: tu transformación progresiva, acumulativa, intensa en diálogo.

**2** Siempre que hablo de mí, me parece estar hablando de otro. Por eso me gustaría hablar de otro: porque, en el fondo, me gusta hablar de mí. ¿Ególatra? Sí, pero no narcisista. Entre hacerle propaganda a Narciso o hacerme propaganda a mí, prefiero ser giribaldista.

... A veces pienso que todo esto es una pesadilla, es un mal sueño. El Alto Enfermo nos está soñando y en el momento en que despierte, todo —yo inclusive, que es lo grave del asunto— se desvanecerá. De todos modos, tengo que dar testimonio de la pesadilla. Por eso escribo. Al escribir, modifico las formas del sueño. Al escribir, derroto al sueño; ya el despertar no me interesa.

... Otras veces pienso que la realidad es real. Entonces me aterro más que si estuviera dentro de una pesadilla. No le tengo miedo a las cosas ni a las posibilidades, aclaro. Pero ¡los ojos de esa mesa me miran de qué forma! ¡Andan tantos delfines por el aire!

Y en ocasiones, no pienso. Es así que vivo y la fórmula no me disgusta: vivo, luego existo. Por momentos, soy libre.

Eso dura muy poco, sin embargo. Porque otra de las exigencias que me impone la vigilia (¿o el sueño?), aparte de la de dar testimonio, es ordenar el caos para ver si consigo entenderme, para ver si logramos entendernos.

Creo que me interesa la verdad, pero no estoy muy seguro, porque también me interesa el triunfo, y el triunfo no tiene nada que ver con la verdad. Cristo fracasó, el centurión que le aplicó el lanzazo, logró su cometido. Pero el fracaso de Cristo fue su triunfo. ¿O la Verdad es el centurión? ¿O mi amigo, el pintor Luis Centurión? De todos modos, y yendo a lo personal, si mi vocación hubiera sido el fracaso, hoy sería un triunfador. Innecesario decir que no lo soy.

¿Confuso todo, no? De todos modos, de una confusa nebulosa surgió el mundo. Vale decir, otra confusión. Yo estoy en la primera de esas etapas. Soy mi propio precursor. ¿Habrá diferencia entre mi presente y mi futuro? Sigame leyendo, en el caso de que yo siga escribiendo. Por ahora, compre "Sonetos mugres", mi último libro. Y bajemos juntos, de noche, a la cueva donde está la Vieja en tanto llueve.

*Batistessa, Alonso y una Divina  
Comedia para un tiempo interespacial*

# ALGO MAS QUE INFIERNO

ANDRES CINQUGRANA

Por primera vez, en idioma argentino, ése de todos los días de todos nosotros, después de 648 años, vamos a poder leer, completa, la Divina Comedia.

Angel Batistessa, el filólogo mayor de esta latitud, y uno de los más destacados dantistas del mundo, tradujo, recreó el Infierno, el Purgatorio y el Cielo de aquél que Doré nos acostumbró a ver con ceño adusto y testa coronada de laureles.

Carlos Alonso, es obvio definirlo, ilustró el trabajo. ¡Ilustrador o creador de una Divina Comedia en lenguaje plástico!

Fuma el segundo cigarrillo de la charla y tiene poca necesidad de pensar la respuesta: *"Me gusta más ubicarme en la segunda calificación porque me hace sentir más libre... tal vez menos traidor a Dante. Un ilustrador es, por ejemplo Doré... Serlo implica un total estudio, un estar constantemente junto al libro, un respeto por el tiempo, las costumbres. En mi caso no pasa eso. Mi aspiración fue hacerlo algo más contemporáneo... Así surge un libro que estará lleno de fotografías, de collages, de un lenguaje gráfico mucho más moderno. Trabajé con libertad: de pronto tomé un pedazo de ilustración de Doré y la continúo yo, a mi manera... Sí, en cierto sentido esto es una traición a Dante... a pesar de que él deja muchas puertas abiertas para el sucesivo aporte de estudiosos o de ilustradores... No me siento un ilustrador sino alguien que hace algo a partir de una obra clásica y fundamental para la cultura, y que trata de remozarla, de encontrarle puntos de coincidencia con nuestra época. Que son muchos".*

Época es siempre, entre otras cosas, idioma del momento. Y algunos, tal vez porque sí, le han puesto a la labor de Angel Batistessa un rótulo aplastante para este tiempo en que los cánones tambalean con cada cohete a la Luna o Marte: "academista". Alonso habla del traductor:

*"No conozco toda la traducción. Sólo lei partes de ella. Trabajé con otros textos e incluso con el original... Y fundamentalmente, por ser yo un hombre de imágenes, con ese auténtico diccionario sobre la Comedia que son las ilustraciones de Doré, exhaustivas, por momentos con carácter de secuencia cinematográfica que permite ir viendo la obra de Dante paso a paso... De todas maneras, refiriéndome al trabajo de Batistessa, pienso que está al margen de cualquier academicismo. Situó la traducción en un plano popular que hace que el libro sea, a pesar de su hondura, fácilmente asible para toda la gente.*

—Sin embargo la edición de la Comedia que está concretando Art Gallery International será exclusiva para bibliófilos... .

*—Es sólo el primer paso. Después se hará lo que Batistessa pensó al encarar la labor: una edición popular, para universitarios.*

En menos de tres minutos ha dicho "toda la gente", ha dicho "popular".

Hablamos entonces de la contradicción que significaría esa postura suya como ilustrador frente a una edición de mil ejemplares de precio nada habitual, por lo alto. *"Siempre hay que dar un primer paso aún corriendo el riesgo de que nos acusen de falta de dirección... Había que hacer una edición completa, moderna, de la Comedia... Estamos creando ejemplo. Más adelante vamos a caminar con más velocidad y acercaremos la Comedia y otras grandes obras a un nivel de público que, hasta ahora, apenas si puede disponer de revistas y de alguna que otra edición popular".*

Las ilustraciones no están a la vista. Incompletas como están les corresponde aún la reserva de la "cocina". Sin embargo C.A. aporta datos:

*—Son ciento cinco. Una por cada canto y otras por cada parte grande de la obra... No me puse de acuerdo con Batistessa para hacerlas. Trabajé con libertad.*

Dibuja en el aire, gesticula. Habla:

*—El proceso de ilustrar es un poco, naturalmente, dejarse llevar por el texto... y en el momento en que se produce una coincidencia, un encuentro entre el mundo del poeta y el que maneja el ilustrador, se produce una imagen que busca salida. Lei libremente y cuando se producía el encuentro, dibujaba, trabajaba. De pronto pasaban veinte páginas... y nada... En el infierno encontré terreno propicio...*



*Nel mezzo del cammin di nostra vita mi ritrovai per una selva oscura, ché la diritta via era smarrita. Ahí quanto a dir qual era é cosa dura questa selva selvaggia ed aspra e forte, che nel pensier rinnova la paura!*

Hablamos del Infierno y el estudio se puebla de imágenes rojas, de llantos, condenas. Fuego. Un tercer cigarrillo. Y Alonso:

*—Ahí hay más similitud con mi carácter, con mi pintura y con lo que a mí me interesa del arte. Entonces hice una cantidad enorme de ilustraciones... Y esa cantidad fue decreciendo a medida que avanzaba por el Purgatorio y llegaba al Cielo... Cuando llegué al Cielo me encontré con un mundo absolutamente distinto... Desconocido...*

*Nel ciel che piú della sua luce prende fu'io, e vidi cosa que ridire neé sa né puó qual di lassú discende; perché, appressando sé al suo disire, nostro intelletto si profonda tanto, che retro la memoria non puó ire.*

*"Era un mundo en el que de pronto no había imágenes. Un mundo que era de sonidos... Me preocupé, lo consulté a Batistessa y me dijo que, de alguna manera, era lo que había pasado en toda la historia de la ilustración del Dante. Al mismo poeta le pasa: el cielo está poblado de reflejos, de brillos, no de cosas asibles, de cosas con antecedente humano... Sí: ese cielo que yo ví era más musical que plástico..."*

Y se impone la pregunta a quien vuelve de lo imposible para los físicamente vivos: un paseo por el campo de Dios.

—¿Qué modificaciones produjo en el artista el conflicto Divina Comedia - Carlos Alonso?

*—Tocar un material tan rico como lo es la Divina Comedia... y ya me pasó antes con el Quijote... es tener la presencia directa de una cantidad de constantes que han sido tema de poetas, de pintores, de artistas de todos los tiempos. Preocupaciones clave para vivir y para comunicarse. Son las mismas del hombre de hoy en tanto que el hombre no varía en su esencia... y entonces la experiencia se convierte en una especie de redescubrimiento de las cosas elementales, un redescubrimiento de la necesidad de llegar a fines que otros ya alcanzaron... Pero como los caminos, estrictamente temporales, son distintos... uno camina y se modifica. Como ilustrador de Dante yo recorro una senda muy distinta a la que transitó Doré a pesar de que ambos fuimos hacia el mismo horizonte.*



CARLOS ALONSO ENTRE LOS FANTASMAS  
Todos se llaman Dante

Para la información técnica, incursiona por la brevedad: ciento cinco litografías. Ochenta en un color, negro, y las restantes a cuatro tintas y a doble página. El libro tendrá 32 por 42, lo que habla de la importancia de las láminas a colores: 64 por 42. Encuadernación en rama, sin coser ni pegar. Tapas de tela, una caja. Alonso vuelve a hablar del trabajo:

—El trabajo de la Divina Comedia es, sí, lo mejor que hice en el terreno de la ilustración... o de la recreación plástica de una obra. Se dieron muchas circunstancias favorables para que así fuera... La posibilidad de trasladarme a Florencia, de vivir cuatro meses allí, de beber en la fuente natural, auténtica del nacimiento del poema...

“De Alighiero Segundo y de Donna Bella, nació Dante en Florencia, hacia la mitad de mayo de 1265. La casa de los Alighieri daba, por una parte, sobre la placita de San Martino, por la otra, sobre la plaza de los Donati. Doblando una esquina, la propiedad se extendía hasta la placita de los juegos.

Aunque no poseían muchas riquezas, los Alighieri estaban lejos de ser pobres ya que tenían algunas posesiones en San Martino, Camerata, Pagnole y Ripoli, todos lugares vecinos a Florencia.

Al nacer Dante, el Sol estaba en Géminis, que influye, según se cree, sobre las vocaciones científicas y literarias.

El Dante escribió la Divina Comedia entre 1302 y 1321. El Infierno fue completado a fines de 1308 y publicado a principios de 1309. El Purgatorio, en septiembre de 1315. El Cielo fue terminado por el poeta antes de su partida hacia Venecia, en los primeros meses de 1321”.

—Yo no trabajé sobre documentos o datos de segunda o tercera mano. No hice refrito sino

algo directo. Fue importante estar en Florencia, en la ciudad del poeta. Estar en contacto no sólo con las cosas que le fueron habituales sino con todo lo que se acumuló allí. Florencia es un tesoro viviente. Estar en esa ciudad es convivir con un nivel que, teniendo un mínimo de sensibilidad, contagia. Y además, en favor de mi trabajo, tuve la posibilidad de estar en contacto con una enorme cantidad de ilustraciones que se han hecho sobre el Dante, desde las cosas de Boticelli hasta las de Rauchenberg... lo primero y lo último que ha tenido trascendencia. Todo eso pude verlo en Florencia... tuve un panorama completo. Con esto quiero decirle que si lo que estoy haciendo no lo hago bien, la responsabilidad no es achacable a la ausencia de posibilidades sino de talento por mi parte...

De pronto habla de Carlos —Alonso— hoy, del grupo que integra con quince pintores y que busca la comunicación al margen del producto colgable, exhibible y vendible que es el cuadro. No da nombres: “queremos el anonimato”.

No fue pregunta sino simple comentario: “Algo así como aquellos autores que no firmaban sus poemas porque decían que para hablarle a Dios, que es hablarle al hombre en definitiva, no sirve la finitud de un nombre sino la eternidad de un alma...”

Los mecanismos mentales funcionan sin pedir permiso y Carlos Alonso regresa de un salto a Florencia, a Dante, a lo que vio, vivió, a lo que le dio posibilidad de hacer:

—Son ciento cinco litografías. Ochenta en negro y el resto en colores. En láminas grandes...

El lenguaje es el automatismo de emitir sonidos frente a un interlocutor.

Pero Carlos Alonso, mendocino de Tunuyán, 40 años a cumplir el 4 de febrero, con pulóver rojo y el cuarto cigarrillo en la mano, está viajando hacia el Cielo para tratar de pintar los sonidos de lo infinito. ■

## el editor y la noticia

Victor Najmías, director de la Art Gallery International, desborda cuando habla de la edición que, para abril de 1969, verá la luz:

—La Divina Comedia... Aunque la frase sea común, un sueño largamente acariciado. Logramos unir los elementos precisos: nuestra galería, los dibujos de Alonso, la traducción del profesor Batistessa, un impresor con mucho de artista, Bianchi... Va a ser una edición para bibliófilos... Pero en poco tiempo esperamos hacer otra, más económica, para público general. ¿Detalles? Sólo esto: ningún esfuerzo retaceado para hacer una edición digna aquí y en todo el mundo... Pensamos llevar todo a Italia... Milán y Roma... para exponer allá. Antes, en abril, haremos el lanzamiento en la galería, con la exposición de todos los trabajos originales de Alonso. Creemos de veras en la importancia de esta primera edición completa en nuestro país ya que la traducción de Bartolomé Mitre quedó, en definitiva, reducida al Infierno. Pienso que durante los próximos cien años... o quizá más, nuestra Comedia va a ser la de vigencia en nuestro país y en otros de habla española... Destaque esto: el trabajo de Angel Batistessa, una autoridad mundial en lo que a Dante se refiere. Un trabajo que pone, en idioma de hoy una obra, una búsqueda de lo esencial del hombre, de siempre.



EDITOR VICTOR NAJMÍAS  
Un sueño acariciado

# EL DIA SEPTIMO PARA LA AVENTURA TOTAL

RAUL GONZALEZ TUÑON

“Haz como aquellos hombres que trabajan seis días y en los domingos podan unas plantas queridas”.

BANCHS

SI como el increíble Henri Rousseau, el Aduanero, es paradigma de la llamada pintura ingenua, de los “peintre du dimanche”, así otro francés, el increíble Charles Cros, y aunque solo a través de algunos de sus poemas y muy especialmente por lo inefable de su vida, es paradigma de la poesía “naive”, de los poetas del domingo. No damos un sentido neto al denominador común: ni el uno se consideró jamás asimismo un verdadero pintor ni el otro fundamentalmente un poeta, más ambos han quedado por lo que eran en verdad, y fueron más, mucho más que simples pintores y poetas del domingo. El Aduanero significó un caso solitario en la pintura y Cros en la literatura. (Puede decirse que algún contacto con este último, por ciertos rasgos coincidentes, tenía ese otro caso solitario en nuestra literatura, el asimismo increíble Macedonio Fernández). El Douanier pintaba en los días domingos —de ahí deriva el denominador— y se dice que el autor de *El arenque ahumado* escribía a su vez en el séptimo día. De lunes a sábado trabajaba también para ganarse el pan, pero dedicaba los ratos libres a otros extraños quehaceres que algo tenían que ver con su aventura total.



noche, a los poetas y provistas Gerard de Nerval, Petrus Borel, Alfred Jarry, Charles Louis Philippe —más cercanos a nuestro tiempo estos dos últimos. El caso de Cros es quizá el más típico entre los “petits” precursores. Este personaje insólito era físico, químico, filósofo, realizador de singulares experimentos, inventor de raros aparatos; se le vinculó con la invención del fonógrafo. Pero fue sobre todo poeta, poco fecundo, más original. Rimbaud sintió su influjo en un momento dado y Verlaine lo estimaba con reservas. Hace muchos años escribió un poema que parece escrito hoy e incluso podría pasar por “pop”, si esta moda no oliera, en general, a postura literaria, a falta de autenticidad: *El arenque ahumado* (*L’hareng saur*) una suerte de sátira indirecta a la pacatería, a la solemnidad, a las preceptivas rígidas, a la mentalidad pequeño-burguesa. Es claro que su intencionada gracia, su simplismo deliberado, resultan más expresivos en el idioma original. Recordémoslo: / “Era un gran muro blanco —desnudo, desnudo, desnudo— / Contra el muro una escalera —alta, alta, alta / Y por tierra un arenque ahumado —seco, seco, seco— / El viene trayendo en sus manos —sucias, sucias, sucias— / Un martillo pesado, un gran clavo —puntiagudo, puntiagudo, puntiagudo— / Un ovillo de cordel —grueso, grueso, grueso— / Entonces sube la escalera —alta, alta, alta— / Y fija el clavo puntiagudo —toc, toc, toc— / En lo alto del gran muro blanco —desnudo, desnudo, desnudo— / Deja de lado el martillo —que cae, que cae,

que cae— / Ata en el clavo el cordel —largo, largo, largo— / Y en la punta el arenque ahumado —seco, seco, seco— / Desciende por la escalera —alta, alta, alta— / La lleva con el martillo —pesado, pesado, pesado— / Y luego se va a otra parte —lejos, lejos, lejos— / Y después el arenque ahumado —seco, seco, seco— / Muy lentamente se balancea —siempre, siempre, siempre, / Para hacer rabiar a las gentes —graves, graves, graves / y divertir a los niños —pequeños, pequeños pequeños— /

## LA PLACA RECONOCEDORA

Solo muy pocos conocían los poemas de Cros, entre los cuales *Visión del gran canal de los dos mares* se cita como modelo de poesía ingenua. Recién en 1955, muchos años después de su muerte (1888), cuando una placa recordatoria es colocada en la casa que habitara en Lagrange, se le reivindica ampliamente, aparecen sus obras completas, el importante periódico *Les lettres françaises* le dedica una página y señala



sus obras como frutos de soledad y rebelión, junto a las de los poetas malditos. ¿Cuántos otros, en Francia y fuera de Francia, esperan aún que se les reconozca, aunque no hayan sido precursores de nada? Entre estos olvidados, ignorados, figura J. H. Levet, hoy ciertamente desconocido. No era pobre, como Cros y Aloysius Bertrand, pero vivió ávidamente, lejos de las pequeñeces lo-

calistas, recorriendo tierras calientes y puertos extraños, sin poder quedarse quieto nunca. Se quedó quieto al fin, muy joven. Amigo de Rubén Darío, a fines del siglo pasado Levet le dedicó un poema que tiene que ver con nuestro país; se titula *La Plata*: “Ni los encantos de las más amables argentinas / Ni las carreras de caballo en La Pampa / Pudieron distraer de su spleen / Al cónsul de Francia en La Plata / Se cuenta en voz baja la historia del pobre hombre / Su vida fue frustrada por un fatal amor / Y cayó en la funesta manía del opio / Entonces ocupaba su puesto en Singapur / El ama galopar por nuestros prados amargos / Y envidia la vida salvaje del gaucho / Luego retorna a su palacio consular / Y la tristeza lo envuelve como un poncho / No se apertibe —yo no estoy muy seguro— / Que Lolita Valdés lo mira insinuante / Pese a sus sienes que platean y a su figura / Deprimida por las fiebres del Extremo Oriente” / Este poema menor, característico de cierto estilo “naive”, apartado de la retórica brillante entonces más o menos en boga, tiene algo de autobiográfico, según se ha dicho, y nos hace suponer que sería interesante indagar en la breve vida de su autor.

## EN EL OBELISCO TAMBIEN

Poetas y pintores del domingo... (Poeta por su vida, y principalmente pintor ingenuo, fue entre nosotros el modesto y silencioso Adolfo Ollavaca. Una alucinante exposición póstuma suya se juzgó en la galería El Taller, la que fundara la inolvidable Leonor Vasena. Algunas veces se le vió luciendo su rara pinta bohemia en La Peña, del subsuelo del Tortoni, allá por los años 30. Entre otras cosas intentó modificar el castellano, inventando una extraña mezcla lingüística que llamaba el “Crefundeó”... Los poetas ingenuos fueron y son a su manera inconformistas, por momentos iracundos. Y ahora, cuando se tiende a una especie de exaltación de los mitos solemnes, sería bueno colgar en lo alto del Obelisco —y de los obeliscos o grandes edificios de ciudades de otras partes de nuestra alborotada Tierra— un gigantesco arenque ahumado, para incomodar a las gentes —graves, graves, graves— y divertir a los niños —“petits, petits, petits”... ■

## UN SURREALISTA ANTES

Aunque se lo discuta, a su manera Charles Cros fue un precursor; un surrealista antes del surrealismo, antes de uno de los matices de este movimiento múltiple. Digamos que, aparte los grandes precursores, iniciadores o continuadores de una línea de rebelión en la poesía francesa y universal, desde Hugo a Baudelaire y Rimbaud, hay otros en general subestimados, menos importantes y menos felices al azar de la posteridad. Muchos los ignoraron en su época, luego fueron olvidados o postergados por discípulos ingratos o críticos oficiales. En algunos casos, por haberse negado a aceptar las condiciones de un medio mezquino, sufrieron el desprecio de editores patacos y el complot del silencio de determinada prensa empeñada en disminuirlos. La historia se repite; esto suele ocurrir a veces aquí, y en otras latitudes. Entre los “pequeños” precursores marginados en su hora y a los cuales el destino finalmente ha rescatado, bástenos con citar a Aloysius Bertrand, autor del delicioso poemario en prosa *Gaspar de la*

LA ANTIGUA GRECIA



LOS PLATOS VOLADORES

CHINA ROJA

EL KU KLUX KLAN

STRAVINSKY



EL LOUVRE

MIGUEL ANGEL



JESUCRISTO

PICASSO

HIROSHIMA



DE GAULLE

EL KREMLIN

La historia de los grandes sucesos del mundo, los hombres que los forjaron, el análisis de las personalidades más discutidas, en documentos inéditos!

TODO EN CADA CAPITULO DE "PRIMERA DIMENSION"

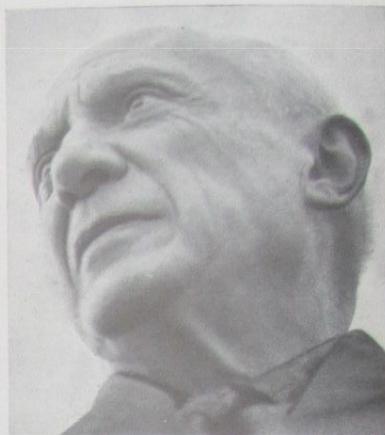
LUNES 23.15

TELEONCE



# DEL BATEAU-LAVOIR A LOS "CAHIERS DU CINEMA"

CALKI



PICASSO

Entre el genio y el capricho

EN cierto modo ese grupo se les anticipaba en la lucha por la independencia de expresión. Sólo que era dentro del terreno de la pintura. Refleja la crónica: "Transcurría el primer invierno de la guerra de 1914. Hacía tanto frío ese mediodía que los curiosos lanzaban apenas una mirada furtiva a los primeros cañones que partían hacia el frente. Únicamente un hombrecito moreno y robusto se detiene para verlos pasar. Con la mano los señala a su compañera: "A nosotros nos deben esto" —dice—. El hombrecito era Picasso y "nosotros" los pintores cubistas. Esos cañones camuflados, con sus aceros ajustados en chaflanes y sus manchas grises y negras parecían salir directamente de sus cuadros. Los cubistas y sus poetas, Braque, Léger, Apollinaire, Salmón, Villón, Gleize y La Fresnay estaban movilizadas. El cubismo dejó de ser un arte para convertirse en un arte aplicado. Dejando sus plumas y sus pinceles para enfundarse el uniforme azul marino abrían sin quererlo la puerta de su capilla al dominio público. Y cuando después del armisticio Picasso escribió esta frase: "Durante la movilización en abril de 1914 conduje a la estación de Avignon a Braque y a Derain. No los volví a ver más", no pensaba solamente en el fin de esa inmensa aventura llena de ruido y de furor que había sido el cubismo desde 1907 a 1914. El cubismo, revolucionario, había roto brutalmente con el pasado. "No se puede llevar a todas partes consigo el cadáver del padre" —escribe Apollinaire—. "Se lo abandona en compañía de otros muertos. Y cuando se los recuerda uno lo lamenta y habla de ellos con admiración."

viejos esquemas y a continuar la lucha por la independencia de expresión. Esta especie de mosqueteros nihilistas se llaman Jean-Luc Godard, Truffaut, Chabrol, Doniol-Valcroze, Rivette, Rhommer, Kast. Sus antepasados pintores se reunían en el Bateau-Lavoir. Estos lo hacen en una revista que ejerce una crítica demoledora contra todo lo vetusto: "Cahiers du Cinema". Por darle una etiqueta los llaman los componentes de la "nouvelle vague"; quizás no constituyan una escuela o un movimiento, pero prueban la factibilidad del film independiente, y a pesar de que difieren en sus contenidos ideológicos y estéticos, no puede negarse que forman un grupo de choque.

En ambos casos permanecen, y prevalecen (por imperio del talento) Picasso en la pintura y Godard en el cine. Todo esto sin perder un ápice de su espíritu revolucionario; por el contrario, lo renuevan, lo agudizan. Frente a un cuadro de Picasso o a un film de Godard hay que aprender a leer de nuevo: el aparente informalismo es una nueva manera de expresar, que parte al mismo tiempo del consciente y del subconsciente, allí donde se acumulan y fructifican las sensaciones de un mundo archicivilizado que se precipita hacia el caos y el absurdo. Ambos son artistas comprometidos con su tiempo: "Made in USA" puede compararse con la paloma de la paz "picassiana". En una lápida gris la palabra LIBERTAD es horadada de tanto en tanto por una ráfaga de balas. Sobre un muro ocre y rojo el rostro de Anna Karina asoma en el plano inferior, al mismo tiempo frente al paisaje y a los espectadores, mira e interroga. Un aparato grabador avanza a primer plano, se mantiene, y a través de su cinta repite con voz chillona, quebrada, irritante, el discurso de su marido, un militante político —¿de izquierda?, ¿de derecha?— que fue asesinado misteriosamente. También de tanto en tanto el zumbido de un avión de chorro quiebra la banda sonora y apaga el apellido del hombre desaparecido y Anna Karina dice: "Un film de Walt Disney, más Humphrey Bogart o sangre, da como resultado un film político". Hay que romper con todo, incluso con los antecesores recientes, cuyas innovaciones dejan de ser revolucionarias al permanecer ligadas al formalismo tradicional, del mismo modo que Picasso, con Braque y Juan Gris, rompen con los pintores impresionistas, Renoir, Sisley, Pissarro y sobre todo Monet, que abusaron en tal forma de la luz que disolvieron totalmente el objeto, representado en un pestáneo coloreado. Godard maneja el color y otorga preeminencia a los objetos con idéntico sentido. Su cámara busca cada modulación de color de la misma manera que en la paleta los blancos, grises, amarillos y negros se convierten en un plano, es decir, en el elemento de una forma. Hay un mismo amor por el objeto en sí: Godard advierte que los cubistas lo representan independientemente de sus cambios, no se le escapa que superponen, o juxtaponen sus diferentes aspectos "dando

vuelta a su alrededor". En el aspecto moral no es un calvinista ni un dinamitero, como se le tilda antojadamente, sino un receptor de las más avanzadas corrientes de su tiempo. De "La chinoise", uno de sus últimos films (aún no estrenado en Buenos Aires) ha dicho: "Actualmente todos se hallan muy al tanto de algo muy sutil, complejo e interno: el entredicho chino-soviético. En la época de los procesos de Moscú en los rincones de la campiña francesa nadie sabía de qué acusaba Vichinsky a Bujarin. Hoy se sabe de qué acusa Mao Tsé-tung a Kossyguin. Se trate de petróleo, crisis de la vivienda, educación, siempre surge el ejemplo chino. China propone soluciones que no se parecen a las otras. Estos problemas se presentan a nivel mundial: quiero encontrar su eco en las conciencias francesas, ya que el cine tiene que pasar, según decía Eisenstein, de la idea a la pantalla, la cual a su vez la traslada a las ideas".

## Paralelo a la distancia

Medio siglo después un grupo parecido, esta vez dentro del terreno del cine, sale a romper



GODARD

Entre el capricho y el genio

## Una cierta diferencia

La diferencia es que Godard no ha llegado a ser totalmente serio: aún en "Made in USA", su film más comprometido, no puede prescindir de sus guiñadas de ojo a sus "copains" de "Cahiers du Cinema". Se le acusa también de hacer borradores de films y no films propiamente dichos. (En realidad filma demasiado, muy apresuradamente. Pero si filma apresuradamente es porque tiene muchas cosas que decir. Por lo demás, los borradores suelen ser muy espontáneos). Índice de sus caprichos: en un pasaje de "Made in USA" Anna Karina le pregunta a dos "gangsters" cómo se llaman y éstos le responden, por turno: "Robert McNamara", "Robert Nixon". No se trata de ser un iconoclasta "godariano" y festejar esta "boutade" como si fuera una genialidad, ni tampoco de ser anti-Godard a "outrance".

Sus pirotecnias cromáticas ("Una mujer es una mujer"), sus malabarismos de cámara y su montaje cubista no pueden ser considerados como un juego, salvo en el caso de una percepción puramente superficial. De la obra de Picasso (período cubista) dijo Jean Cocteau en una audición radiotelefónica de París donde ejercitaba su fácil ingenio: "Su pintura es el teatro de increíbles riñas conyugales. ¡Cuánta vajilla rota!" A la distancia, advertimos que no es más que una frase. ■

# la puerta doce O LA CABEZA DEL AVESTRUZ

MIRTA AMORENA

La suspensión de una función de teatro por falta de público no es sólo un elemento argumental en las novelas o en las películas. ARTiempo lo vivió en un pequeño teatro de Buenos Aires, en un subsuelo a metros de Mai-pú y Corrientes.

Faltaban cinco minutos para comenzar la función. Mientras tanto hacíamos, mentalmente, un bosquejo de lo que luego sería la nota sobre la pieza teatral. Pero entre pensamientos y anotaciones no podíamos dejar de observar a las personas que estaban a nuestro alrededor y no comprendíamos lo que pasaba: todos ellos eran integrantes de la compañía, y nosotros, el público. La hora fijada para empezar el espectáculo había pasado. Diez, quince, veinte minutos. Se acercó entonces un señor que nos informó que se suspendía la función por falta de público y nos reintegró el importe de la localidad.

Era Andrés Carabantes, director de la obra "La puerta doce". Y... así surgió una charla informal y sincera con sabor a desconcierto auténtico.

"La puerta doce" toma como punto de partida la tragedia del 23 de junio de este año en el estadio de River Plate, para discurrir sobre el costumbrismo y la idiosincrasia porteños. La responsabilidad del libro recae sobre Martha Pensel y Gerald Huillier y la interpretación está a cargo de Humberto Serrano, Fernando Don Leo, Marta Pensel, Alberto Bonez, Víctor Marín y Selimán Urí.

Estábamos con el director general en el "hall" del teatro y había una pregunta que surgía sola: cómo nació la idea de tratar ese tema. Carabantes fue terminante: "Yo viví la tragedia de la puerta doce".

La ausencia de espectadores llevó nuestra conversación hacia esta actitud de indiferencia. Según su opinión el rechazo es hacia el tema, ya que, en general, lo típicamente nuestro, la realidad cotidiana, parece vulgar o de mal gusto. Por otra parte, podría ser también, falta de madurez emocional o de toma de conciencia ante los hechos concretos. El enfrentamiento con la realidad no está totalmente superado en nuestro pueblo; no así en el europeo que, apenas finalizada la guerra, asistió a espectáculos que recordaban episodios sobre ella y los propios juicios presenciaron escenas sobre los campos de concentración.

Tratábamos de encontrar la causa del rechazo y utilizamos para ello distintos elementos: sicología, sociología, literatura, promoción. Pero ninguno nos daba una respuesta satisfactoria. Los inevitables porqués acentuaban aún más la frustrada función.

¿Por qué el porteño no quiere ver en el teatro algo que, directa o indirectamente, afectó en su momento a casi todo el país?

¿Es por temor o por indiferencia?  
¿Por qué se guía el público para asistir a un espectáculo teatral? ¿Por el título, por los actores, o por el tema?

El éxito, ¿se basa en uno de estos factores o en su conjunto?

A esta altura de los hechos, lo que nos había llevado hasta la Sala Agón había desaparecido; el montaje de la obra, el juego de luces y de sonidos y la interpretación de los actores estaban en un segundo plano. Paradójicamente, el protagonista de la nota era el público ausente.

## Algunas respuestas

Buscar el origen del mal es el primer paso para combatirlo. Para ello ARTiempo buscó la opinión de alguien que supiera y "viviera" lo que es el teatro y que, al mismo tiempo, pudiera saber lo que siente el espectador.

Así entrevistó al doctor Eduardo Pavlovsky, psicoanalista y actor ("No soy actor por "habby", soy psicoanalista y actor; ambas son mis profesiones"), quien puntualizó las motivaciones síquicas y externas que llevan al individuo a asistir a un determinado espectáculo.

La aceptación o el rechazo de una obra teatral por parte del público no tiene su origen en una causa específica sino que juegan varios elementos, ya sean síquicos personales o formales de la obra en sí.

No se puede afirmar que, en general, el espectador huye del horror o de lo desagradable, puesto que lo importante es cómo se encara el tema representado.

En el aspecto psicológico, un factor, podríamos decir decisivo, es la identificación del público con los personajes.

El teatro de vanguardia, muy difundido actualmente en Buenos Aires, no tiene tanto eco porque no contempla el factor comunicacional. El presentar un tema en forma global, sin delinear con precisión las características de una personalidad individual, desubica al que lo presencia. En esta forma el objeto se envuelve en la nebulosa de lo abstracto y lo generalizado y el público se confunde; no se percibe ni se palpa positiva o negativamente, una personalidad. No hay identificación, y, por lo tanto, tampoco comunicación. La persona de la escena se convierte en algo que no es un yo determinado, sino "un pedazo de todos sin precisión".

Un análisis sicosociológico permite distinguir dos clases de público. Uno es masivo que asiste a espectáculos sin discriminación de lo que es o no arte ("los de la calle Corrientes") guiado por la popularidad de los artistas. Por otro lado, está el grupo selecto que busca el "mensaje cara a cara" y se guía por el comentario o la opinión de amigos y de revistas especializadas.

El argentino es exigente (en esa élite) y necesita obras de calidad. La temporada teatral de 1968, y sobre todo en los últimos meses, las brindó dando a nuestro arte aceptación internacional.

El éxito de una pieza se basa en su calidad, pero está íntimamente ligado a otros factores de estructura (actores, montaje, dirección), es decir, a la puesta en escena.

En los últimos tiempos ha tomado mucha importancia el papel directivo. Es común que se nombre una obra, no por su título o por sus actores, sino por el nombre de quien la dirige. Si hablamos de la obra de Gandolfo sabemos que se trata de "América, ¡Hurra!"; para hacer referencia a "Atendiendo al señor Sloane" sólo decimos Alberto Ure. Pocas veces se llega a conocer la trilogía director-autor-actor como sucedió con "La fiaca", en la que Gorostiza, Talesnik y Briski son reconocidos inmediatamente por el público en general.

## La puerta cerrada

Si la comunicación, la puesta en escena y la publicidad son los pilares para una buena representación, debemos buscar en ellos el "cierre" de "La puerta doce".

Los dos primeros no podemos probarlos empíricamente, ya que no presentamos la función y sólo tenemos los datos de la crítica: pincelada costumbrista (podría ser fácilmente identificable), diálogos un poco agobiantes, estructura dramática débil, dirección eficaz que da relieve a la obra.

En cuanto al aspecto publicitario, éste no logró su cometido, ya que la gran mayoría de interrogados por ARTiempo (estudiantes, profesionales, empleados) ignoraba la existencia de esta obra. ■

**SEGURIDAD...**

**Lam**

**INMOBILIARIA**  
RIVADAVIA 954 - 5º PISO  
TEL. 37-0815/4190  
BUENOS AIRES

## Presencia-cuestionada-de una narrativa femenina

# ALGUNAS PRECISIONES CASI SIN GALANTERIA

MIGUEL BRIANTE



REEDITADA SILVINA BULLRICH  
Humor en primera persona

Las cosas, en esto de la literatura, no andan tan mal. Un escritor, ahora, puede ganarse la vida (es un decir) escribiendo acerca de otros escritores, o a favor o en contra del *boom* de la literatura argentina, según venga la mano. Lo difícil, es escribir sobre el tema: la *narrativa femenina en la Argentina*, con rima y todo. Como dicen los jugadores de fútbol, cuando se les pregunta si jugaron bien: *La verdad que sí*. La *verdad* que es difícil, digo. Porque escribir sobre el tema que propone tan vasto y cacofónico enunciado, indica, desde el vamos, aceptar que existe una narrativa argentina. Aceptar, en todo caso, que una narrativa responde a estos enunciados: a) conjunto de libros de sociopolítico-psicología disfrazados con apellidos como *novela o cuentos*; b) históricas confesiones —o confesiones— en forma de diario íntimo que alguna generación utiliza para lavar una que otra culpa (caso nuestro: peronismo) para demostrar que ya no piensa lo que alguna vez pensó, para rastrear los actos de heroísmo que fueron capaces de cometer cuando pensaban lo que ya no piensan; c) antología de lugares comunes que se aplican a desentrañar “la compleja realidad del país” y construir grandes frescos de la “compleja ciudad de Buenos Aires”; d) desfile de personajes intelectuales e inteligentísimos que siempre representan a su autor (a sus autores), que siempre es la flor sin nata de la intelectualidad nativa. Las definiciones, verdaderas contra-definiciones de lo que debe ser una narrativa, pueden continuar hasta el infinito. La continuación, por otra parte, serviría para promulgar algunas de las recetas de los autores de mayor venta en los últimos tiempos, siempre que se agregue la suficiente dosis de “alcoba”, “pesadillas siniestras”, prolíja descripción de diversos, cansados actos sexuales que se convierten inevitablemente en sesiones de psicoanálisis cuando no en tertulias de comité. Porque si se excluyen algunos nombres claves —Borges, el primer Cortazar, el Viñas escritor que en *Los dueños de la tierra* supera al Viñas ideólogo, el cuentista Rodolfo Walsh, Haroldo Conti, Wernicke, se advierte que existen algunos pocos buenos escritores, y no una narrativa argentina. Y, a pesar del debido respeto que me merecen, a nuestras damas le caen encima las generales de la ley.

Yo pienso que cuando una mujer tiene lindas piernas, tiene lindas piernas y se acabó. No tiene porque andar justificándose con desgarrones metafísicos, o desangrándose en páginas que, por lo general —y como el público está mal acostumbrado— terminan por parecerse a una ristra de secretos íntimos publicados a toda voz. Y nuestras escritoras tienen —o tuvieron—, por lo general, lindas piernas. Se ve en los cócteles, en las presentaciones de libros. Esas cosas no le pasaba ni a George Sand ni a Virginia Woolf ni a Carson McCullers. Eso de las lindas piernas, digo, que es una broma pero algo debe tener que ver. Porque si no, a que tanto reiterar personajes femeninos triunfantes, matadoras de hombres, tigresas de la sexualidad que, para ma-

yor desgracia —los libros me asisten: ver *La señora Ordóñez*, ver el último boqueo de Silvina Bullrich— ya están en el crepúsculo de sus vidas, rondan aventuras pasadas, se desgarran en imposibles amores con muchachitos vitales, entre té con masas y uno que otro whisky prohibido por el médico de turno. También suelen pasar esas cosas con los libros de nuestros autores varones; pero esos no se justifican ni por las piernas.

Escribo al tanteo, la agresividad es un elemento indispensable para todo escritor joven que quiere publicitarse y que además vive del periodismo, de las críticas de libros en alguna revista semanal. Pero esa publicidad puede pagarse cara; si un escritor *mayor* lo mira como al desgaire —perdonándole la vida—, uno puede sentirse contento, saber que sus dardos dieron en el plexo soleado (por viajes a Europa, y eso); pero no pasa lo mismo cuando las escritoras le hacen lo mismo, no. Uno siente que se le ha ido la mano, que está perdiendo la galantería. Cosa grave, la verdad.

De todas maneras se pueden hacer algunas precisiones, sin ofender a nadie. A las mujeres las arrimó el *boom*, eso es cierto. Hay por lo menos tres nombres que compartieron todas las carteleras estelares: Beatriz Guido, Marta Lynch, Silvina Bullrich. O: Silvina Bullrich, Beatriz Guido, Marta Lynch. O: Marta Lynch, Silvina Bullrich, Beatriz Guido. A ellas, el mayor homenaje que se les puede brindar, es tratarlas como si fueran *escritores masculinos*, aunque todas las “narradoras” en nuestro país han asumido —y eso es loable— su papel de mujer, generalmente en primera persona, lo que da

lugar a equívocos pero habla bien en favor de su valentía. En ese caso, saludo en Silvina Bullrich a una de las más talentosas humoristas porteñas: basta leer el prólogo a su primera novela, reeditada hace poco tiempo, *La redoma del primer ángel*; ahí, si la memoria no me falla, acepta esa reedición porque no quiere “privar a los estudiosos de la literatura argentina de una obra que marcó un jalón en mi carrera literaria”; basta leer su última novela, donde afila su parecido con Simone de Beauvoir —como afirman algunos, sin advertir que la semejanza no favorece demasiado a Silvina—, y es capaz de escribir (cito de memoria): *Coloco los huevos en las hueveras ovaladas de la contratapa, indudable rasgo de humor, que ni Landrú.*

Una amiga mía —cuya opinión respeto como si fuera la de un amigo— dijo hace poco que Marta Lynch “no era la peor de todas ellas”. Comparto esa opinión, agregando que “no es el peor de todos ellos”. En Marta Lynch pueden encontrarse, de vez en cuando, rastros de oficio; signo evidente de que, entre tanta proposición desgarrante y *anhelos de desentrañar este país que nos duele acá (en el pecho)*, alguna vez buscó en los laberintos de la palabra, se preocupó por algunos accidentes de la narrativa, se acordó que la técnica existe, que escribir no consiste en desenredar confesión tras confesión. Pero la voltearon sus pretensiones didácticas, sus entusiasmos discursivos: su prosa —que alguna vez consintió el ritmo y la prolijidad, con lo cual mejoraba esos mentados “contenidos” de los que todavía habla su generación— ya tropieza y se despeina a cada rato, comida por la necesidad de “decir algo”, siempre.

De Beatriz Guido, pueden rescatarse algunos cuentos de *La mano en la trampa*, y algunos momentos de *El incendio y las visperas*. Pero, como todas las escritoras argentinas, habla demasiado. Y corre el peligro de que alguna vez, alguien, recuerde estas palabras suyas, en un reportaje; cuando le preguntaron si solamente se deslumbraba con los “pulcros obreros norteamericanos” y ella dijo: *Con los de Perón también, una sola vez*. Y le dijeron: ¿Cuándo? Y ella contestó: *El primer 17 de octubre, Me impresionó tanto como un fresco de Siqueiros o Rivera*. Lo que no puede dejar de atribuirse a ingenuidad de mujer.

Las demás, vienen por añadidura. Lo demás también. Este no es precisamente un artículo crítico sino una apresurada opinión al paso. Quizá lo más justo que pueda decirse acerca de nuestras escritoras es que, en un prolíjo análisis de la mediocre narrativa argentina, muchas de ellas deberán ser tenidas en cuenta. Pavese decía: “*Las mujeres, en la cama y en la cocina*”. Y pienso que nuestras escritoras son demasiado elegantes como para exigirles que permanezcan en la cocina. Y que después de tanto esfuerzo, después de tanta lucha y tanto papel escrito, sería grosero pretender que no abandonarían el otro sitio, a pesar de que, cada dos o tres capítulos de sus libros, ellas se empeñen en volver. ■

# Pautas para una comunicación de masas el diseño industrial todavía en antesalas

JUAN CARLOS FERRARI

Una obra todavía no editada por la UNESCO, La contribución de las artes a la estética del siglo XX, se propone investigar la actividad artística en siete vertientes del quehacer contemporáneo. Artes visuales, literatura, arquitectura, cine, música, teatro, artesanías y diseño industrial serán analizados en ella por siete autores de reconocida capacidad. Precisamente el capítulo dedicado al diseño industrial fue confiado a un argentino, el arquitecto Basilio Uribe y su designación supone un doble reconocimiento: hacia el diseño industrial como una actividad importante del quehacer artísticocontemporáneo y al país, que ha contribuido en forma importante al afianzamiento de esta nueva disciplina artística.

Basilio Uribe, actual gerente de promoción del INTI (Instituto Nacional de Tecnología Industrial) ha sido también el primer presidente del Centro de Investigación del Diseño Industrial y es crítico de arte de la revista católica CRITERIO. El es quien recuerda ahora que en la Argentina y a partir de la década del 50 un reducido núcleo de especialistas insiste en descubrir ante la opinión pública y los productores el tema del diseño industrial... Todo el mundo encarga la construcción de su casa a un arquitecto, pero no sucede lo mismo con los diseñadores: todavía no han sido reconocidos como los arquitectos de la producción industrial. El tema, lo trajo a la discusión pública por primera vez Tomás Maldonado en la revista Nueva Visión.

EN 1954 Maldonado fue contratado por la famosa escuela de Ulm en Alemania que dirigiera Max Bill y en ella llegó a ocupar el cargo de rector. Simultáneamente con la partida de Maldonado surge en Buenos Aires el estudio Tiscornia que, si luego desaparece ante la indiferencia del medio, es interesante recordarlo como la primera tentativa orgánica para imponer el diseño industrial en el país...

—¿Tuvieron alguna incidencia práctica sobre la actividad industrial?

—No. Puede ser que hayan surgido a destiempo. O si el tiempo era propicio no encontraron un ambiente favorable entre los productores... El hecho es que recién a partir de 1962 comienza a promoverse seriamente el diseño industrial en la Argentina. Ese año se crea el Centro de Investigación del Diseño Industrial dependiente del INTI.

## Objetivos precisos

El CIDI se propone alcanzar cinco objetivos esenciales: 1) dictar cursos y seminarios; 2) realizar una muestra permanente del diseño industrial; 3) promover concursos; 4) fijar las bases para una exposición internacional de diseño industrial y por último la creación de una escuela permanente de diseño. Los cuatro primeros ya los hemos conseguido, anota Uribe. En 1963 se realizó la primera exposición de diseño industrial y tuvo un éxito desusado: en 20 días pasaron por los salones del Museo de Arte Moderno más de 50 mil personas. Y los cursos y seminarios han estado a cargo de especialistas de nivel internacional como Misha Black, Ilmar Tapiovaara, Guivon Siepe, Alfred Schmidt, Herbert Hol, junto a especialistas argentinos.

Su influencia ha sido —por ahora— a nivel de prédica —aclara Uribe—, y sigue. Pero más importancia o por lo menos un impacto mayor sobre la actividad de la industria lo ha conseguido la Muestra Permanente del Diseño Industrial. La etiqueta roja del buen diseño, una distinción a que se hacen acreedores los

productos elegidos para participar de la muestra, se ha transformado en un factor de promoción indiscutido.

El mecanismo para acceder a la Muestra, supone una rigurosa selección a cargo de especialistas de la Asociación del Diseño Industrial, una entidad gremial desvinculada de los industriales y del propio INTI.

## Frente al consumo masivo

—¿Sin embargo, todavía los diseñadores no han logrado imponer sus creaciones en productos de consumo masivo?

—Porque parece existir algo así como el pecado original en la actitud de los industriales hacia el diseño. Concebido como una herramienta de la gran industria, paradójicamente, el diseño industrial parece imponerse en productos que se fabrican a nivel artesanal; después se venden a precios de joyas. La excepción estaría en la actitud de una gran empresa textil que acaba de encargar el diseño de nuevas cortinas a un estudio porteño.

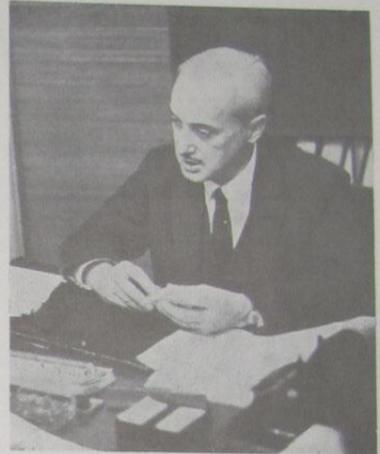
El ingeniero Uribe añade después otra barrera: a pesar de que la Argentina no es todavía una sociedad de consumo, es bueno pensar que toda la producción ha estado siempre subordinada a la intermediación. El peso del intermediario es tan grande que a veces puede anular la voluntad del productor.

Si entre nosotros un fabricante decide lanzar un nuevo vaso al mercado, es posible que deba enfrentarse con la renuencia a aceptarlo por parte del gran intermediario: alegrará problemas con la renovación de sus stocks: protestará porque debe agregar una nueva línea a sus productos, recordará problemas de almacenamiento y se refugiará en la rutina...

Otras veces la rutina descansa en los propios industriales, en su falta de imaginación y en el supuesto de que el público, el comprador, no habrá de aceptar los nuevos diseños...

—¿Pero existe un estilo argentino de diseño?

—No, lo que existe es una apreciación de valores, de matices típicamente porteña y pro-



PRODISEÑISTA BASILIO URIBE  
Lo bello en lo útil

ducto de la gran ciudad que plantea exigencias particulares. El porteño se caracterizó hasta hace poco por distinguir los matices. Tiene gustos muy simples, pero es muy capaz para exigir cosas buenas a la industria y sabe elegir las cuando esas cosas buenas se encuentran en plaza.

El argentino se caracteriza por la ponderación. Es un tipo de llanura y está, en el caso del porteño, frente a una llanura de agua muy grande. Puede ver las cosas de lejos. Tal vez por eso no le atraen los cambios de foco en la visión de las cosas, no le entusiasman el colorido ni el barroquismo.

—¿Ni siquiera tendencialmente existiría un estilo argentino de diseño?

—Tal vez suceda lo mismo que con la pintura. Existen muchos pintores argentinos, pero no hay una pintura específicamente nuestra. Se llega a ella por exclusión: frente a un cuadro el observador dice: no es brasileño, no es peruano, no es mexicano, puede ser entonces argentino. En el diseño industrial acaso ocurra lo mismo.

Pero no es precisamente la existencia o no de un estilo nacional lo que preocupa en estos momentos al grupo de diseñadores que trabajan en el CIDI. Basilio Uribe resume esas inquietudes cuando afirma que uno de los puntales en que se basa su actividad es hacer comprender a productores, industriales e intermediarios que el objeto producido por la industria es, fundamentalmente, un medio de comunicación de masas. "Es un medio capaz de difundir una cultura —define— de ser intermediario entre esa situación cultural y la gente que participa de ella. El objeto producido en escala industrial se transforma así en un vehículo de comunicación de masas que tanto puede expresar el estancamiento de un país como ser la expresión cabal de su dinamismo.

*Un casi fantasma con existencia probada*

# EL MUSEO DE ARTE MODERNO: UNA IMPREVISIBLE CENICIENTA PORTEÑA

GENO DIAZ



**DIRECTOR HUGO PARNAGNOLI**  
*Enemigo: la palabra Museo*

La calle posee una avidez de información altamente agresiva y sus requerimientos abarcan un amplísimo espectro. La demanda de algunos sectores, por ejemplo, apunta en estos momentos hacia el Museo Municipal de Arte Moderno.

"El Museo de Arte Moderno, ¿existe como tal?" "¿Tiene exposición permanente de su patrimonio?" "¿Qué tipo de obras posee?" "¿Qué se entiende por Arte Moderno?" "¿Quién compra las obras, y a quién?..."

Estas son algunas de las preguntas de implícita agresividad vinculadas a una entidad que existe, pero con una existencia un tanto mercurial. No obstante, se suele oír hablar con frecuencia de actividades del Museo de Arte Moderno. Es decir, que la gente oye hablar del Museo, pero son muy pocos, proporcionalmente, los que conocen su correcta ubicación geográfica.

Hugo Parnagnoli, su actual director, no se sorprende de tal impopularidad. Manifiesta plena conciencia del hecho de que para grandes sectores de público, el Museo Municipal de Arte Moderno no existe. Pero lo que ocurre, en realidad, es que el Museo no existe como noticia.

"Con un presupuesto anual de \$ 2.500.000 no podemos soñar con mantener una oficina de Relaciones Públicas, y eso afecta necesariamente nuestros contactos y nuestra relación con los



**FUNDADOR RAFAEL SQUIRRU**  
*Promover el ambiente*

medios de comunicación masiva", manifiesta Parnagnoli.

La cifra del presupuesto anual es patética. Indignante. Aunque sobre ella no pesen los rubros sueldos, ni impresiones y publicaciones, ni adquisiciones, ni retribuciones o contrataciones a terceros (conferencias, etc.). Cuando se le hace inquirido de la razón de ser del Museo, Parnagnoli resiste la pregunta con plena conciencia de la realidad.

"Nuestro principal enemigo es la palabra Museo. Los grandes sectores, o en todo caso los sectores poco informados, entienden por Museo una entidad estática, conservadora de cosas."

Pero el Museo existe y en pleno carácter de tal —acota Parnagnoli—. Ocurre que otros Museos desde la posguerra se han adaptado a las exigencias actuales. Se han hecho activos. Desde el Museo Etnográfico que prestó parte de su valiosa colección para una muestra realizada no hace mucho en el Museo de Bellas Artes, hasta el Histórico Nacional con su muestra sobre el tiempo de Mariquita Sánchez. Pero ocurre que esos Museos tradicionales pesan físicamente en la ciudad. Poseen locales amplios, colecciones completas que vienen de antiguo.

## La génesis heroica

No es éste el caso del Museo de Arte Moderno. Fundado en 1956 en circunstancias he-

roicas, carece de presencia física identificable. Permanece inmerso dentro de ese gran complejo cultural que es el edificio del Teatro Municipal General San Martín, o San Martín Center, como le llamó algún anónimo añorador de comunidades menos indiferentes al quehacer cultural.

Dado lo reducido del local de que dispone el Museo (dos salas con techos bajos y una dotación que no pasa de las quince personas), no le queda otro remedio que mimetizarse en el edificio que le cobija y funcionar como una especie de usina productora de actividades que se realizan en diferentes locales.

Este año, por ejemplo, ha realizado ciclos culturales con una concurrencia estable y numerosa. El primero de ellos en la sala Leopoldo Lugones del Teatro Municipal, ofreciendo audiciones de música contemporánea poco difundida y en casos inédita. Estuvo a cargo de los musicólogos Carlos O. Garde, Jacobo Romano, Luis María Serra y Roberto J. Vernengo. Las últimas promociones de músicos argentinos fueron presentadas en la misma sala por Alicia Terzian y Napoleón Cabrera. En el primer ciclo se acompañó la audición de obras con proyección de "slides" mostrando la relación música-pintura. En el segundo, finalizaba el concierto con una conversación pública de pintores y escritores con los dos compositores de turno. A su vez, en el nuevo edificio del Banco Municipal de Florida y Sarmiento se realizó un ciclo denominado Criterios para la Crítica Contemporánea a cargo de Marta Slemenson, Germán Kratochwil y Fermín Fevre.

"Esto de por sí es bastante demostrativo de que el Museo de Arte Moderno existe y funciona. No está en el ruido, pero eso es otra cosa", dice Parnagnoli. Además posee un patrimonio propio de obras pertenecientes a las llamadas Artes Visuales, que exhibe en los primeros meses de cada temporada y al cierre de la misma. El resto del año se dedica a exposiciones circunstanciales. Pero además de exponer en sus salas, ha auspiciado exhibiciones en el Museo Larreta, en el Concejo Deliberante y en las Salas Nacionales de Exposiciones. Y ésa también es actividad del Museo.

## Una larga condena

En realidad, la singular institución parece signada por un destino trashumante desde su origen. Creado y puesto con la dirección de Rafael Squirru no tenía local. Y don Rafael solía exclamar "el Museo soy yo" respondiendo a quienes inquieran acerca de la existencia física del organismo, llamándole Director del Museo Fantasma. Recién a cuatro años del decreto firmado por el general Lonardi, que disponía su creación, se concretó su ubicación en el local



TEATRO MUNICIPAL SAN MARTIN  
Palacio para una Centenaria

actual durante la presidencia de Frondizi. El mismo Squirru escribió en el folleto editado para conmemorar los diez primeros años de vida del Museo:

“No se trataba de promover un artista sino de promover un ambiente en que la creación fuera más propicia y la única manera de realizar esa tarea era dinamitando la vieja conciencia para darle paso a la nueva”.

Aquel entusiasmo de Squirru se mantiene en plena vigencia. Pese a desarrollar el núcleo de su actividad en un local que no es adecuado ni suficiente, ha llegado a poseer hoy biblioteca, depósito, taller de restauraciones y un archivo técnico con alrededor de 5.000 artistas fichados.

“Fíjese como trabajamos” —indica Parpagnoli y abre un armario que muestra una imponente pila de paquetes—. “Este es el archivo de José León Pagano, el que le sirvió para escribir El Arte de los Argentinos. Hay miles de notas, recortes, fotos, cartas autógrafas de artistas y un tesoro invaluable de documentos que se remonta a 1900, pero que no podemos terminar de poner en orden ni de clasificarlo por falta de personal y de tiempo.”

En espera de circunstancia más favorables que le doten del edificio y el personal que el Museo Municipal de Arte Moderno de una ciudad como Buenos Aires reclama, la institución no se detiene.

Su patrimonio no es grande. Apenas 211 pinturas, 42 dibujos, 61 esculturas, 18 collages, 2 tapices, 4 películas, 5 fotografías excepcionales, a nivel de obra de arte, 69 libros y para asombro del cronista, sólo 7 objetos y 3 experiencias visuales. El rubro Grabado contaba con 66 obras hasta que en agosto del corriente año se incorporaron 89 obras de grabadores argentinos y extranjeros, que registran nombres que cubren todas las etapas del arte del siglo XX. Baste decir que entre los europeos figuran Matisse, Picasso, van Dongen, Leger, Gromaire, Chagall, Dalí, Campigli, Severini, entre otros. ¿De manera que a criterio de Parpagnoli el arte moderno no empieza en las llamadas Experiencias Visuales, Objetismo, etcétera?

“De ningún modo. Lo que ocurre es que el Museo de Arte Moderno no podría soñar con tener una colección históricamente representativa y con obras fundamentales de lo que puede ser llamado —por llamarlo de alguna forma— arte moderno. O sea, las corrientes artísticas que se han producido a partir del impresionismo. Por razones meramente financieras.

#### Auspiciarlos a todos

Por lo demás —seguimos el hilo de la conversación de Parpagnoli— el arte se desarrolla siempre en las líneas de vanguardia. Ese frente de vanguardistas se compone de un número equis de creadores. Y ni aún el crítico más sagaz estaría en condiciones de discernir cuál posee auténtico talento. Puede estimarse en algo menos de un 10 % de los cultores de las formas vanguardistas, como el compuesto por auténticos creadores, que aporten formas nuevas y válidas como permanentes. Puede considerarse honesta, pues, una actitud de total apertura hacia todos aquellos que se inscriben en las formas vanguardistas. Auspiciarlos a todos. Se necesitan muchos para que queden algunos.

La calle encuentra total coherencia entre esta actitud y la que se asumen Samuel Oliver y Jorge Romero Brest, innegable cantárida de esta nueva promoción de formas artísticas. Parpagnoli lo admite complacido pero rechaza con una suave sonrisa la más leve alusión a que dicha coincidencia sea fruto de consultas. Se siente más inclinado a admitir que resulta de una misma actitud mental.

“Es innegable —acota— que parece ya anacrónico promover experiencias visuales hoy, cuando edificios como el Banco de Londres, el Municipal, el Mercantil con sus murales de Kosice, son de por sí nuevas experiencias visuales que, como los paneles de Joselevich, los diseños del equipo de Di Tella y tantos otros están incorporados definitivamente a la vida diaria. El hombre de hoy ya no puede desprenderse de ellas. Han invadido las revistas que lee, los locales donde compra, los bares donde bebe, los muebles que usa a diario, las joyas de su mujer.”

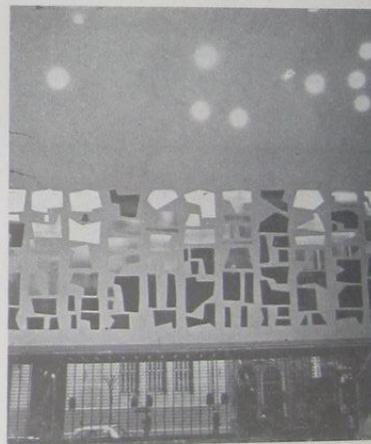
¿Cómo adquiere sus obras el Museo de Arte Moderno, ya que la partida que se le asigna no contempla el rubro adquisiciones?

El mecanismo es simple. El Museo confecciona una lista de obras y artistas que somete a consideración de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad. Esta, una vez aprobada total o parcialmente la lista, realiza las adquisiciones correspondientes. Y el patrimonio se conserva en el local del Museo para exhibirlo en las temporadas anuales destinadas a ello. ■

## editorial acleón s.r.l.

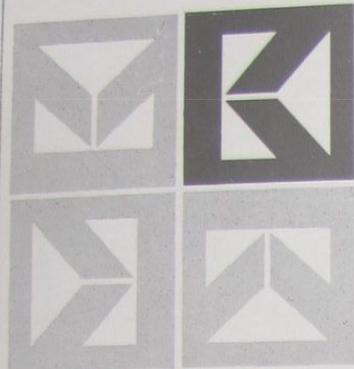
EDICIONES  
PARA  
BIBLIOFILOS

Av. Roque Sáenz Peña 615  
piso 5º, oficinas 510/11  
Capital



Artefactos de iluminación instalados en el Teatro de la Sociedad Hebrea Argentina y en el mural de Luis Seoane (Sarmiento 2233), cuya arquitectura ha sido realizada por el Estudio de los arquitectos José, Mario y Roberto Aisenso (Viamonte 2660).

**modular** s.a.i.c. - especialistas en iluminación - han colaborado en el diseño, cálculo lumínico, fabricación e instalación de estos elementos, producidos en su planta industrial de Elpidio González 4068/70/84, teléfonos 67-8720/9356/8678/3226 y 69-1940.



Galería Kromos,  
las mejores  
obras plásticas  
argentinas  
en una nueva,  
especial  
modalidad.  
Conózcala



**KROMOS**  
Florida 890 - Piso 39  
Tel. 32-6251



90-8992, números para marcar su visita a la gran plástica argentina. Sala Benzac Art, la amistad como costumbre para elegir arte y enriquecer su vida.

## LOS ITINERARIOS

### ADVERTENCIA

LA PROGRAMACION de galerías de arte, museos, subastas, etc. que se brinda al lector en estas páginas no tiene carácter publicitario, sino informativo. Todas las entidades que tengan interés en brindar un panorama de sus actividades para el mes en esta sección de ARTiempo, deben enviar, con la debida antelación, la información correspondiente a esta redacción, preferentemente acompañando fotografías de la o las obras a exponerse. Cualquier sugerencia de los lectores, asimismo, será debidamente atendida.

ARTE NUEVO (Malpú, locales 13 y 17) - Durante el mes de enero, trastienda. En febrero, no habrá actividades.

ART GALLERY (Florida 683) - Obras de escultores argentinos en enero: Libero Barri, Carlos de la Mota, José Alonso, Mariano Pagés y otros. En febrero, trastienda.

ART GALLERY INTERNATIONAL (Florida 683, 2º) - En trastienda exponen Carlos Alonso, Roberto González, Carlos Cañas, Julio Martínez Howard, Seoane.

ATICA (Juan de Garay 2930, Olivos) - Obras en trastienda.

ARGENTINA (Paraguay 1312) - "Salón de reyes", exposición de artistas argentinos.

ALVINI (Malpú 971, local 7) - En enero, artistas argentinos, (grabados, dibujos y pinturas).

BONINO (Malpú 962) - No hay actividad en enero y febrero.

CAPITAN TITO (Pedro de Mendoza y Australia) - Oleos de Carlos Dagnino, durante el mes.

CASA DE SAN JUAN (Bmé. Mitre y Malpú) - Oleos de Emilio de Grey.

CONTEMPORANEA (Florida 910) - En enero, "Paisajes y flores". En febrero, sin actividad.

FELDMAN (nueva dirección: Junín 1142) - Obras seleccionadas de pintores argentinos.

EL SOL (Esmeralda 911) - En enero, "Las fiestas del tapiz". Exponen: Ajax Barnes, Chichita Blitz, Amalia Cernadas, Gracia Cutuli, Oscar Grillo, Jack Mergherian y Tana Sachs.

GALATEA (Viamonte 564) - No hay actividad en enero y febrero.

GALAXIA 1ª (Austria 1886) - En enero, "Feria de arte". Exponen: oleos de pintores argentinos, acuarelas, artesanía, cerámica argentina, paraguayana, mexicana, italiana.

INSTITUTO IDA (Florida 744) - No hay actividad en enero y febrero.

JORCAS (Esmeralda 781) - Exposición permanente de pintores argentinos: Bruzzone, Castagnino, Schurjln, Daneri y otros.

HACHETTE (Rivadavia 743) - "Feria de Navidad": pintura, grabados, xilografía, lámparas decoradas, carpetas y libros de arte.

JAVIER (Charcas 628, local 11) - En enero, "Temas de la ciudad y el campo", con obras de: Russo, Soldi, Castagnino, Berni, Supisiche, Molinas, Garrochategui, Gatto, Jemino, Paccenza, María Ellna K, de Rossi, Fassa, Mónaco, Fadol e Ibarra.

MAKARIUS (Florida 890, local 30) - En enero, obras en trastienda.



"Gato negro busca amigo, incluso puede ser perro", de Roberto González.



"Adolescente vestida y desnuda", de Raúl Soldi.



"Figura", de Mara.



"Mujer en la playa", de Luis Seoane.



"Retrato", de Julio Martínez Howard.



"Paisaje en crecimiento", de Carlos Cañás.

MAGENTA (Viamonte 1815) - No hay actividad en enero.  
LUCENSE (Belgrano 1841) - Durante enero, sin actividad.

LA TANGARA (Reconquista 745) - En enero, exposición de pintores argentinos y artesanía popular.

RIOBOO-NEUEVA (Florida 948) - No hay actividad en enero.

## EN MAR DEL PLATA

GALERIA DE ARTE MAR DEL PLATA (Rivadavia 2221-39559) - Obras en trastienda de Carlos Alonso, Arrigutti, Bruzzone, Cañás, Castagnino, Fadul, Forte, Esgrelli, Galmari, Ibarra, Ludueña, Marchese, Mónaco, Pagés, Pujla, Pastorello, Ideal Sánchez, Juan Sánchez, Seoane, Franco Venturi y otros. Exposiciones de enero: Mara; dibujos: Bibiana Martín; óleos (Los siete pecados capitales); Mecha Casal; esculturas; Arrigutti y Pujla; esculturas y Amaru Oropeza; cerámica.

"SOLLA" (Falucho 2325), durante el mes de enero, obras de Abel Bruno Versacci, Alberto Castro Couso; Enrique Mónaco; Héctor Tessarolo; Celia Botto Peyrov y Mario Esgrelli.

DEL MAR (Rivadavia 2188) - Se exhiben durante enero obras de Enrique Policastro, Luis Seoane, Ideal Sánchez, Carlos Torrallardona, Hugo Ottman, Martha Zuik, Luis Pellegrini y Oscar Esteban Luna.

RUBINSTEIN (Luro 2354) - En enero, Claudio Gorrochategui, Doria Santilli, Juan Orihuel, Felipe de la Fuente, A. Rodríguez do Rio, Oscar Vaz, Mariette Lydis, Eduardo Setrakian y Mario Marziali.

JORACI (Galería Bristol, local 18 bis) - Durante la temporada expondrán Santiago Cogorno, Zdravko Ducmelic, Ricardo Martínez, Mario Mollari, Onofrio Pacenza, Enzo Daglioni, Ricardo Carpani, Luis Seoane, Juan Grela y grabados originales de Víctor Rebuffo. Algunas de las obras a exponerse son propiedad de la galería. Por otra parte, como es habitual, estarán en exhibición permanente obras originales y serigrafías firmadas de los pintores argentinos Berni, Mónaco, Bruzzone, Soldi, Forte, Schurjin, Castagnino, Ducmelic, Gambartes, y otros, así como serigrafías de los maestros europeos: Pícasso, Mattisse, Mod'igliani, Chagall, Braque, Miró. También, artesanías y arte popular.

ROSENDO (Esmeralda 1021) - En enero, obras en trastienda.

PERLA FIGARI (Maipú 995) - Cerrada en el mes de enero.

SINDICATO DE LUZ Y FUERZA (Callao 1764) - Esculturas de Jaime Liberatti.

VAN RIEL (Florida 659) - Muestra colectiva de pintores argentinos.

EL GALPON (Maipú 534, 1º piso) 10,30 a 23. Inauguró sus actividades el 20 de diciembre con una muestra de "Feria de fin de año", con obras de pintores argentinos, de Buenos Aires y del interior: Marta Peluffo, De'ra, De La Vega, Juan Vergel, ceramista. Habrá charlas y conferencias en la terraza que posee la galería. En una de las salas, hay venta de artesanías americanas.

MANTUA (Florida 378, local 7) - En enero, óleos, dibujos y collages, de A'zenberg, Alliso, Aparicio, Julio Barragán, Luis Barragán, Battle Planas, Cañás, Castagnino, Chab, Daneri, De La Fuente, Diomedee, Grandi, Kemble, López Claro, Lublin, March, Enrique Mónaco, Primaldo Mónaco, Pérez Celis, Polcastro, Ideal Sánchez, Schurjin, Spillimbergo, Venier y Urruchúa.

EDITORIAL ACLEON - Ha editado una obra de 15 ejemplares para bibliófilos del poema "Las horas en el tiempo", de Manuela de Blanco Villalta, impresa en papel Japón a mano, con témperas originales de Vicente Forte.

TIEMPO CERO (Pozos 235) - "Feria de fin de año", con obras de Benfatto, Castro Couzo, Deza, Giuffra, Godoy, Huss Dalloff, Ibáñez, Luisi, Moraña, París, Prezas, Reidán, Salte, San Martín, Venier, Vignola, Zargay.

## ART TIEMPO

COMUNICA  
EL TRASLADO  
DE SUS OFICINAS  
DE REDACCION  
Y ADMINISTRACION

MARCELO T. DE ALVEAR (ex Charcas) 474  
Pta. Baja (A) - Tel. 32-8522

ABIERTO  
TODO EL AÑO

100 habitaciones

100 baños



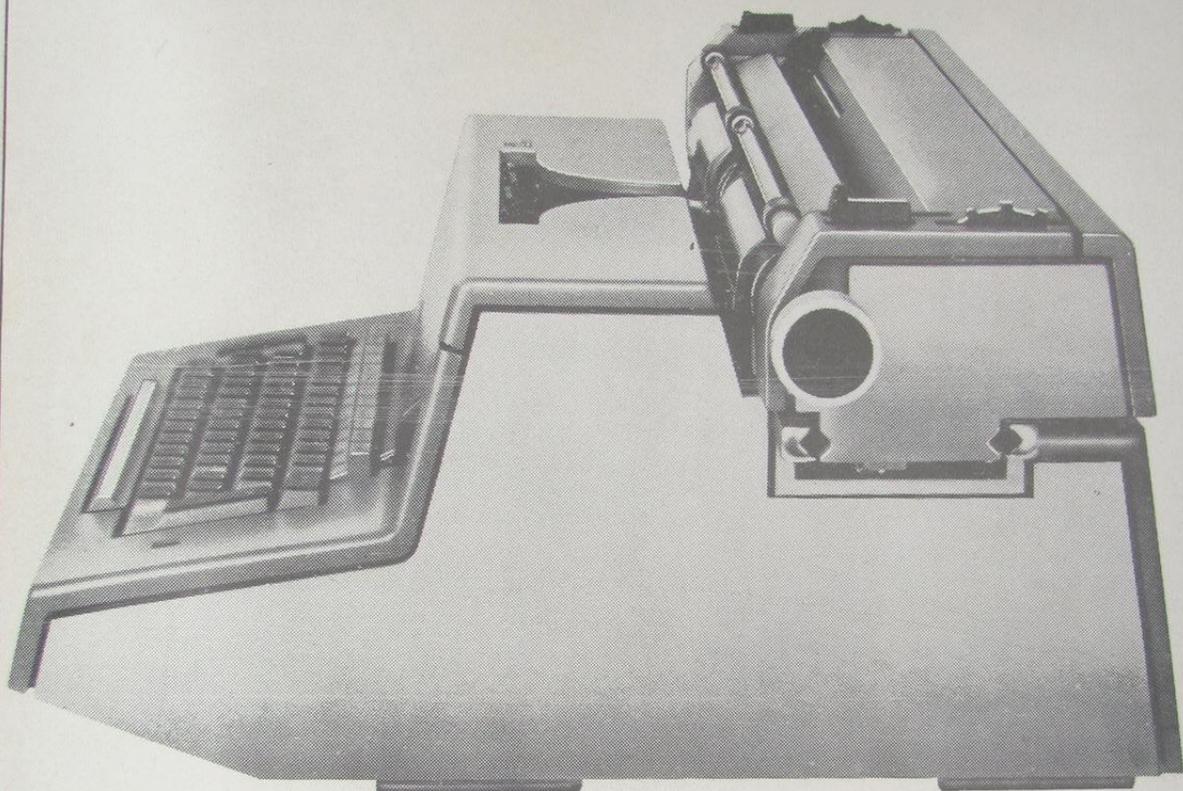
HOTEL  
*Benedetti*

calefacción central

fundado en 1924

Av. Colón 2198 T.E. 30031-33  
esq. Entre Ríos Mar del Plata





## EL MENSAJE ESCRITO ES COMO SU FIRMA

Y usted y su empresa necesitan distinguirse entre todos.  
Su correspondencia tiene que tener personalidad, distinción y belleza.

Sólo hay una manera de conseguirlo: con la  
**OLIVETTI TEKNE**

Porque es la única máquina eléctrica que permite:

- Realizar mayor producción dactilográfica.
- Superior presentación de toda correspondencia (prestigio).
- Escribir largas jornadas sin fatiga (productividad).

En el siglo XX y medio, ya no puede simplemente hablarse de escritura a máquina.

Hoy se habla de  
**TEKNESCRITURA**



**Olivetti Argentina S.A.**

Pídala en demostración, sin compromiso, por una semana.