

**BORGES SE ASOMA AL  
ESPEJO DE BORGES**

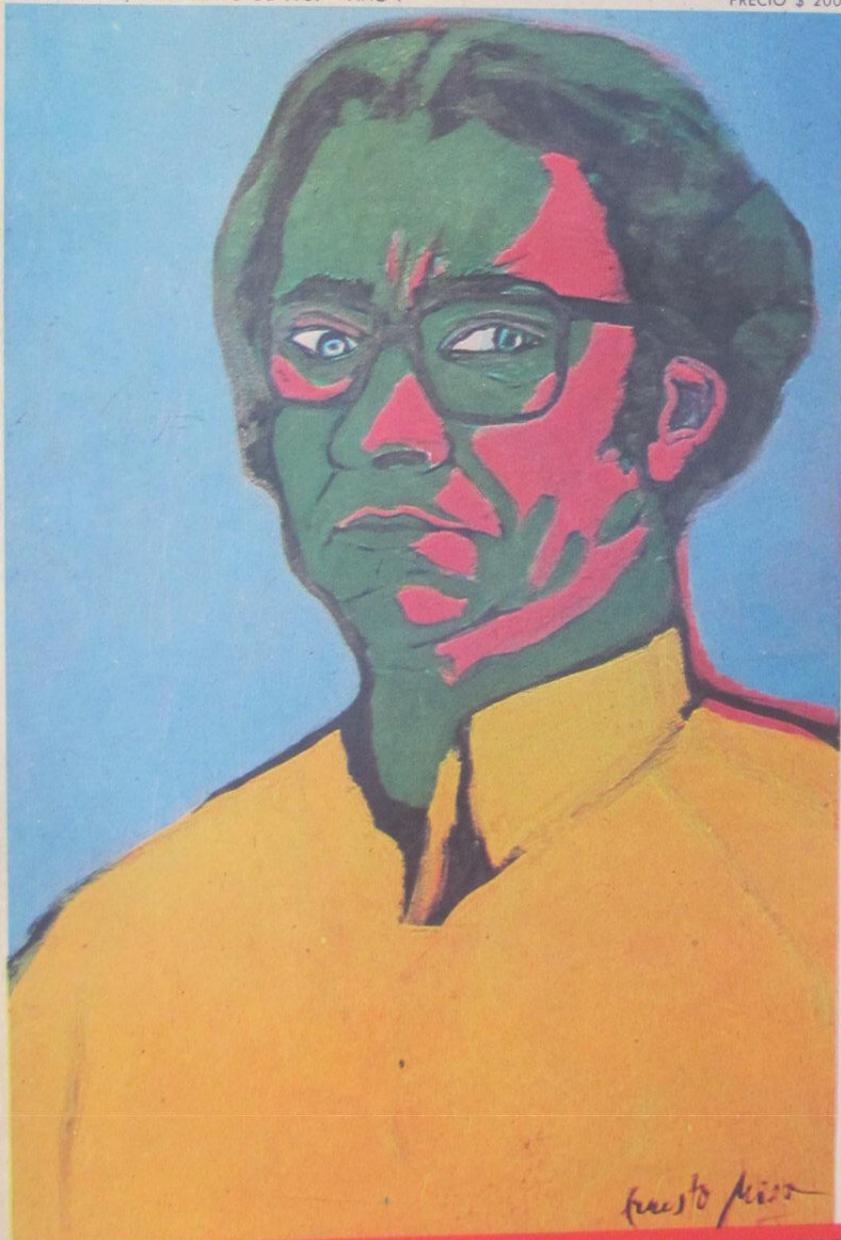
**MARECHAL SIN EXILIO  
HABLA DE MARECHAL**

# ART REVISTA MENSUAL DE ARTE Y ESPECTACULOS TIEMPO

**6**

BUENOS AIRES, ABRIL-MAYO DE 1969 - AÑO I

PRECIO \$ 200



**HIPPIES:  
DANZADROGAS  
PARA  
CONQUISTAR  
LA  
CONCIENCIA  
DEL CERDO**

**ERNESTO DEIRA. NUEVA IMAGEN DE LA REALIDAD**



**Lettera**  
Un producto Olivetti  
de utilidad para toda la familia

Adquiérala en los comercios especializados  
y en casas de artículos para el hogar.  
Su precio es de \$ 40.000  
Si desea recibir una oferta  
personal, dirijase a:  
**OLIVETTI PORTATIL** Suipacha 1109  
Tel. 31-3061 - Buenos Aires

**Olivetti Lettera 22**

# Lisboa: puerta de Europa

en el arte popular portugués,  
poético y misterioso,  
resplandecen la ternura y la fe.

En bordados y pinturas, en la escultura y en la orfebrería, el arte popular portugués repite frecuentemente dos motivos: el corazón y la cruz.

Cuando el pescador de Nazaré pinta en la proa de su barca el ojo de Dios y el nombre de María, la Virgen, está elevando su oración. Cuando el pescador de Alentejo talla con su navaja en un cofrecillo de corcho, un corazón y el nombre de María, su prometida, hace una declaración de amor.

Vida y arte sencillos, equilibrados entre Dios y la mujer, entre el trabajo y la alegría.

Vuele hacia una cultura de siglos... conozca y sienta su arte popular en sus manifestaciones más originales.

Vuele a Portugal por TAP y entre a Europa por la puerta principal: LISBOA. La más occidental, la más cercana... prosiguiendo desde allí su itinerario a cualquier ciudad del mundo.

TAP: Poderosos Boeing 707, alta cortesía y un perfecto sistema de conexiones a Europa, Africa, Lejano y Cercano Oriente.

MIEMBRO DE



**TRANSPORTES AEREOS PORTUGUESES**

Av. Santa Fe 989 - 42-9811 al 15

Consulte a su agente de viajes

# TIEMPO DE

## ART TIEMPO

### COMUNICACION: SOLO ENTRE DOS

"Mi intención; en cuanto a mis obras se refiere, es evitar el intermedio o la galería. Esto no sólo abaratará los costos de los trabajos, sino que terminará con ese misticismo que existe en torno a la obra y su autor. Aquí los posibles compradores me podrán ver en plena realización de mis obras. No sólo quiero comunicarme con ellos a través de mis creaciones, sino también en el diálogo cotidiano". Sumergido en una maraña de cilindros, tubos de acrílico, motores y pedazos de telepor, Horacio Mariano Carrera, 34 años, casado, argentino, habla de su "Taller de Artes Visuales", el local 23 de la Galería Embassy, que semi-inaugurado detiene a los paseantes de la "manzana loca", ante su vidriera. Allí es posible apreciar el arte cinético, del que Carrera es un renombrado cultor. Luego de transitar la Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano y otros centros de estudios, se recibe de dibujante profesional. Junto a Le Parc, De Marco, Sobrino y García Rossi integró un grupo que sólo tenía una meta: París.

Sus compañeros parten en 1959, Carrera lo hace dos años más tarde.



"Y allí estaba París, la gran incógnita. Los comienzos fueron muy duros. Para sobrevivir tocaba la guitarra y cantaba folklore en dos boîtes sud-

americanas. Lo hacía muy mal, pero podía comer. Por suerte los amigos estaban ya ubicados. Comencé a trabajar en los talleres de Le Parc y Vasarelli, hasta que pude lograr mi propio taller.

Y fue en ese atelier de la Rue de Vernier 9, donde Carrera vuelca toda su imaginación en un campo que ya lo ha ganado para siempre: la cinética. "Además, es lo único que sé hacer". Expone en el Museo de Arte Moderno y allí es invitado por el crítico Franck Popper para intervenir en la exposición 1967 de Luz y Movimiento. "Allí presenté trabajos completamente nuevos en ese campo. Usé turbinas de aire, cilindros mecánicos y energía estática. Luego fui invitado de honor en la última Bienal de París, donde realicé un mural circular de cuatro metros de alto por nueve de diámetro, para la entrada del museo.

Después del regreso. Pero acompañado de su esposa Nicole, una rubia y hermosa francesa que se ha convertido en la mejor colaboradora de este argentino que regresó prefiriendo las luces de la calle Corrientes al brillo triunfador de la Ciudad Luz. ■



L. F. protagonista para RAI

## LABERINTO Y CATAMUFA

"De pronto me encontré en el laberinto de los tribunales —dice el pintor y grabador José Luis Macchione— cumpliendo con largas horas de amansadora durante varios días".

"Primero en la secretaría del doctor Bellotti que llevó una parte de la causa, y luego en la del doctor Echeverry que entiende la parte civil del problema".

—Caramba Macchione, ¿A qué se debe su leguleya conversación?

"Ocurre que el 21 de noviembre de 1968 inauguro junto a Monzani y Miguel Nevot una exposición de óleos y grabados en la Galería Julia Brané. Diez días después la muestra es clausurada con cruces de fajos por orden del juez actuante en las que se leía "asesoramiento y suicidio".

—¿Eso explica su visita a los tribunales.

"Exacto, allí llevé una carta redactada con la ayuda del doctor De Andrea, en la que especifico que fui invitado a exponer mis trabajos en la Galería Julia Brané, sin que exista contrato alguno de por medio, ya que no se está para este tipo de presentación. También detallo las quince obras expuestas (figuran en catálogo) que son de mi propiedad ya que no hubo ventas hasta el momento de la clausura".

—¿Usted teme no volver a reunirse con sus obras?

"El temor existe, especialmente con respecto al taco original de la Xilografía "Raconto" de la serie Sobre Rojo y Ausencia, que no consta en catálogo, hecho que no aclaré en la carta presentada a tribunales. Debo aclarar, pese al temor, que confío en la justicia".

—Aclarado el problema, ¿Puede mencionar la temática de los trabajos expuestos?

"En los óleos, con el título genérico Serie Contraesquemas, desarrollo la dramática y absurda imposición de moldes, de hombres-series del chiflado status de nuestro tiempo, empleando la repetición de la imagen del hombre standard y en simbolismo de la flecha señalando forzadas direcciones.

—¿Usted asume una posición de protesta?

"De ninguna manera. Estoy metido hasta el cuello con todas las variantes de deformaciones del masoquista o medio social. Lo que pasa que cuando surge la necesidad de expresarse plásticamente todo se complica. El latente estado de conciencia es lo que hace funcionar los resortes de rebeldía no conformista produciendo entonces la Catamufa. (Uno de los óleos expuestos) que es un estado de catarsis mudada".

—Dejamos a Macchione transitando en el laberinto del palacio de Justicia. Tal vez en estado de catamufa. ■

## VIVALDI EN BLANCO Y NEGRO

Desde hace pocos días nuestra alta costura ha sufrido una transformación y esto se lo debemos a dos verdaderas empresarias. Ellas son Beatriz Chomalles —casada con Cristian, el no menos inquieto "coiffeur"— fotógrafo— diseñador de muebles y ahora de muy lindos echarpes, que súbitamente están reemplazando al clásico pañuelo de seda— a su socia Lila Errea, propietarias de Chiaroscuro. La excepcional colección otoño-invierno 1969 fue presentada en un desfile realizado en la boîte Africa, donde lo único reprochable fue, precisamente, el marco escogido ya que por sus características no contribuyó a lograr el clima dieciochesco que se quiso dar al desfile. Los colores elegidos: blanco y negro en todas sus posibilidades. Al son de los conciertos de Vivaldi y entre los destellos que irradiaban las joyas creadas para la ocasión por Nené Escudero, se ofreció un magnífico despliegue de barroquismo y buen gusto. Los terciopelos, encajes y moirés, compitiendo con jerseys y topés. Los anchos cinturones de cuero negro en los modelos deportivos frente a las níveas pieles de conejo enroscadas en las piernas de suntuosos pantalones de crêpe de seda blanca. Terciopelo gris en pantalones acompañados por larga chaqueta subida, majestuosamente pasados por María Larreta. Difíciles de olvidar los bellísimos vestidos de noche, uno de ellos con reminiscencias medioevales, en la deliciosa figura de Inés Socas Alvear. Los modelos de Chiaroscuro, modernos, insólitos, deportivos, lujosos, pero siempre "poni-

## RAI

Ya no se llama Rai, sino Eduardo Raimundo Calcagno. Se despidió como crítico el jueves 3 de abril en el programa que difunde Radio Splendid, Pantalla Gigante, donde dialogó con Guido Merico y Jorge Jacobsson. El lunes 14 de abril, en una de las habitaciones del hotel Alvear comenzó el rodaje de la película *Fuiste mía un verano*. La primera jornada de trabajo abarcó desde las 2 de la mañana hasta las 8 de la mañana del día siguiente. En estas primeras escenas intervinieron Leonardo Favio, Carola Leyton y Héctor Pellegrini. E. Raimundo Calcagno calcula terminar esta película hacia fines del corriente mes. El sábado 19 se trasladaron a Viña del Mar para filmar unas escenas de un festival en el que participó Leonardo Favio. La producción de esta película está a cargo de Leopoldo Torre Nilsson, el recientemente galardonado director en el festival de Río de Janeiro.

bles" en mujeres de cualquier edad. Chiaroscuro —a la que Beatriz no quiere llamar "boutique"— tiene por finalidad ofrecer temas de alta costura a sus clientes, Astrid de Ridder, Rosario Noailles de Mitre, Finita Bullrich, Susana Pereyra Iraola, señora de Fortabat y otras, de los que sólo y no en todos los casos, se hace una reposición, a precios de "boutique". ■

## CINETICA

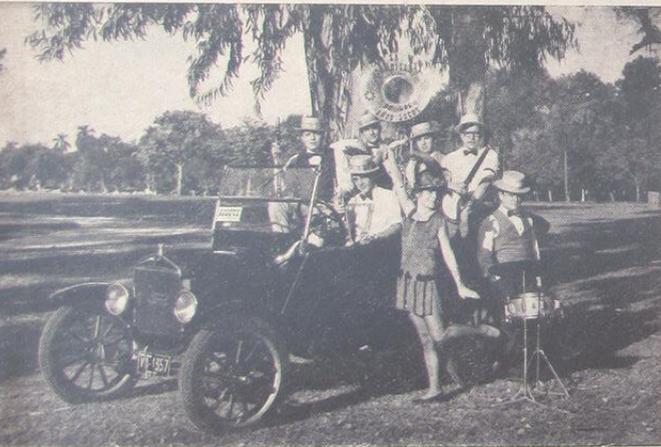
María D'Avola en la línea estrictamente actual, está trabajando con acrílicos, luz y sonido en una búsqueda de la autenticidad audiovisual. Los primeros trabajos que la artista realizó con esos materiales, serán expuestos por Interhome Arte, Bulnes 324, en la segunda quincena del corriente mes.

BECA

Ana María Junquet está en Madrid, becada por el Instituto de Cultura Hispánica (tres meses). Posteriormente, invitada por el Ministerio de Relaciones Exteriores italiano asistirá a un curso de dos meses en la Universidad de Siena, Austria, Alemania y Bélgica figuran en su itinerario. En Europa dará conferencias sobre plástica argentina.

JAZZ

El público otorgó diez puntos al Jazz Club de América por su producción "Historia del jazz" (tres conciertos, sala Martín Coronado del Teatro San Martín, 15, 16 y 18 de abril). Con la misma dimensión, el Club asegura desempeñarse en el año. La foto registra a los dos Mazanti (batería y clarinete), a Cortínez (trompeta) a Silvestri (trombón), a Rosario (banjo), a Balmaceda (tuba) y a Bárbara (baile), en viejo Ford frente al Planetarium.



Gente del Jazz Club de América antiguamente motorizada.

INFORME A LA REDACCION

PUBLIVENTAS

La publicidad de un producto rara vez se ubica a favor de otro. Recientemente Ford apabulló con el lanzamiento de su Fairlane, con lo que —masivamente— los compradores en potencia invadieron las agencias de venta de automotores. La inversión mayor que supone un coche como el publicitado llevó, indudablemente, a comparaciones. Y aquí es donde todo habría dado un giro de 180 grados: Fairlane habría quedado relegado a tercer puesto (adelante del Dodge, detrás del Chevrolet 400). En la lista, sorpresiva y airesamente primero, el Rambler Ambassador, el más "veterano" de todos los de categoría. El descubrimiento habría conducido a la alta esfera de Ika-Reynault (Santa Isabel, Córdoba) a ordenar el aumento de un ciento por ciento de la producción del coche de lujo.

CENSURA

Hace unos meses, a mitad de diciembre del 68, el libro *Nanina* (best-seller) del joven autor Leopoldo Germán García, fue sometido a proceso judicial y prohibida su venta en Buenos Aires (Capital) por el fiscal De la Riestra. Basándose en que la novela contiene partes obscenas. Entre las frases y palabras subrayadas por el fiscal, en las que apoya su acusación, reproducimos las siguientes: *Hacer cosas prohibidas en general y particular*. Y en otro lugar del libro la palabra *menstruación*.

REINCIDENCIA

El director Hugo Santiago está dando los últimos toques a su reciente film *Invasión*. Cuenta con libro del reconocido escritor argentino J. L. Borges. Entre mayo y setiembre-diciembre de 1968 se terminó el rodaje. La película cuenta en los papeles más importantes a: Lautaro Murúa, Olga Zubarry y el músico Juan Carlos Paz. El iluminador Ricardo Aronovich fue contratado especialmente para este film, y ya ha vuelto a sus labores habituales en su lugar de residencia: Brasil.

POESIA

Héctor Viel Témperey acaba de terminar un nuevo libro de poemas. No le puso título aún. Emecé publicó hace dos años su "El nadador" (nada que ver con el film protagonizado por Burt Lancaster, que se repondrá en el Auditorio Kraft). La publicidad (H. V. T. es publicista) no consigue anular la inquietud poética.

AFONIA

Una fuerte afonía mantiene postrado a Pedro López Lagar desde hace algún tiempo, alejándolo de lo que más anhela en su vida: hacer teatro. Antes de su enfermedad, junto con Pascual Nacarati (actor-director) habían adquirido los derechos para representar una importante obra de un autor norteamericano.

COMPETENCIA

La editorial venezolana Monte Avila Editores, con el slogan de: *Libros de Venezuela para América latina*, se ha lanzado al mercado del libro tratando de colocarse al mismo nivel de la tan conocida Joaquín Mortiz de México, y entrar en franca competencia con títulos como: *Borges el poeta*, de Guillermo Sucre; *El Arte de narrar*, de Rodríguez Mongeal; *El espía que vino del cielo*, de Pedro Berroeta; *Poesía de viajes*, de Vicente Gerbasi; *Historia de la imaginación*, traducida del italiano.

EXCURSION

La compañía de aviación S.A.S. (Scandinavian Airlines System) organizó una excursión a diferentes ciudades europeas, contratando como cicero al afamado modelo Ante Garmaz, el que hace unos meses hizo un viaje por el viejo continente y por encargo del conocido modisto Jack Savineen Caprais, compró los modelos más exclusivos en ropa en las casas de mayor importancia en el mundo. En esta excursión, Ante Garmaz tendrá a su cargo organizar, en cada ciudad europea de importancia, un desfile de modas, exhibiendo las prendas que adquirió por encargo del modisto mencionado. Garmaz es también asesor general de la primera revista de modas masculinas: *Aktuel*, (la que cuenta con un fuerte apoyo de Vucotextil).

JUSTICIA

Los señores Pascual Nacarati, Ricardo Trigo y José Iglesias, son entre otros, los componentes de la Asociación Argentina de Intérpretes. Esta entidad se ocupa de la remuneración que les corresponde a los intérpretes (entre los que se incluyen los actores, directores de cine, directores de música, instrumentistas, etc.) por cada vez que una película se ve por televisión, o un disco se pasa por el radio, etc. Sin embargo existe otra entidad (COMAR) paralela que también se ocupa del mismo problema. La A. A. I. se fundó hace catorce años y tiene personería jurídica desde 1957. En estos momentos tiene varios juicios, algunos de los cuales con sentencia favorable.

JUSTICIA

Art Gallery International inauguró una expo-homenaje a Iván Vasileff, el pintor de origen búlgaro radicado en nuestro país en los últimos cuarenta años (Vasileff murió en 1967). El artista fue uno de los más representativos de su generación a pesar de su casi hostil retiro.

CINE

Hugo del Carril (éxito último con *El día que me quieras*) fue contratado por Argentina Sono Film (Mentastí y Cía.) para protagonizar dos películas musicales, una de ellas dirigida por Enrique Carreras. El actor-cantante manifestó su decisión en el sentido de que, tras cumplir con este compromiso, no se dejará dirigir más,

volviendo a la línea de comandar los filmes que encabece.

AUTOGRAFOS

Magnífico fue el diálogo de *AR-Tiempo* con sus lectores en oportunidad de la reunión efectuada en la Galería Mantua, donde Leopoldo Presas autografió sus obras aparecidas en las páginas centrales de nuestro N° 5. Ese primer encuentro sirvió para conocer aún más a los destinatarios de todo nuestro esfuerzo, y ha motivado la preparación de una segunda reunión con idénticos propósitos. En mayo (día y hora a confirmar) en la Galería Arte Nuevo (Maipú 971, local 13) se reunirá *ARTiempo* con sus amigos. Esta vez Ernesto Deira, Premio Palanza 1968, firmará la lámina central de este ejemplar de nuestra revista.



# TIEMPO DE ART TIEMPO

## POP

María Susana San Martín expondrá en Galería Pellegrini (Maipú 787). Oleos agrupados bajo el actual título de Buenos Aires Pop. Es un nuevo y elogiado intento de la artista de quien Ricardo Mosquera señaló que "participa con sus trabajos de un automatismo controlado, el "desarreglo lúcido", se lanza con impulso vigoroso a la trasposición en el plano de quien sabe qué universos múltiples traducidos al mundo bidimensional del cuadro".



## CONFESIONARIO

**PEDRO ORGAMBIDE (Esc.):** Escribe un libro: DELIRIOS PARALELOS, que es una colección de cuentos "para ellos" (es de desear que no se le ocurra dedicarnos un ejemplar).

**JOSE MARIA GUTIERREZ (Actor):** Me desespero y junto bronca... Cuando estalle espero sea para algo positivo.

**CHACHO RIOS (Actor):** En este momento me preocupa el problema de la importancia que tiene ser actor en la medida en que se representa algo. Creo que el actor de hoy tiene que actuar el personaje, no revivirlo (Y no hacer terapia con el teatro).

**MANUEL OLIVEIRA (Fintor):** Tratando de salir de la alienación para volver a entrar en mí.

**MIGUEL ANGEL RIOS (Grabador):** Tras cuatro años sin grabar me reencuentro con mi tarea. Preparo un libro de poemas míos —nunca había escrito antes— que ilustraré con grabados en color, técnica que encaro por primera vez.

**RICARDO HALAC (Autor, director teatral):** Estoy feliz: dejo el periodismo y me inauguro como padre. Además escribo una obra de teatro donde por primera vez aparecen militares "actuales" en la escena. (¿Qué dirá Doña Lima?)

**GERMAN ROZENMACHER (Escritor):** Estoy intentando mi segunda pieza de teatro. Hasta ahora sólo he logrado que se me deslice de entre los dedos. Pero confío en que pronto nos acostaremos juntos.

**OSVALDO LAMBORGHINI (Poeta):** Trabajando con GERMAN GARCIA, OSCAR MASZOTA y otros en la edición de un texto mío, "El Fiord", impublicable según la opinión de las editoriales.

**OSCAR STEIMBERG (Escritor):** Preparo "El cuerpo sin armazón", una colección de relatos totalmente desestructurados.

**DALMIRO SAENZ (Escritor):** Corrigiendo las galeras de la obra de teatro que he escrito en colaboración con CARLOS MARCUCCI que lleva el infausito título de "Vida sexual de Robinson Crusoe" (who's afraid of Dalmiro Marcucci?)

**PEPE FALBO (Editor):** Estoy viviendo —con cierto atraso— mi etapa alcohólica mientras espero una recuperación general augurada por mi oráculo para el '70 (Unamuno decía... Bueno, no tiene importancia).

**ALBERTO FRAGOMEN (Pintor):** Estoy gozando —no sin asombro— de lo bien que me va con mi actual muestra en los tranvías del MERCADO DE ARTE de la Avda. Figueroa Alcorta, donde he obtenido gran éxito de crítica y público que me ha sido adquirido el 70% de lo expuesto. Además, preparo mi próxima exposición en Witcomb. (Va en coche, entonces).

## POSITIVA INTERRELACION

El constante crecimiento del mundo de las artes plásticas hace que ingresen a terrenos que no siempre les han sido propicios. No es este el caso concreto sino que,afortunadamente los plásticos incursionan en el mundo empresario en forma tan profunda que se han convertido en una necesidad. Prueba de ello es la muestra organizada en la sede central del Banco Popular Argentino, por la entidad crediticia y la galería Kromos. En un esfuerzo, digno de ser imitado cuanto antes, se ha conseguido agrupar a cinco de los más destacados pintores argentinos para acercarse al público que devora las respectivas expresiones.

Antonio Berni, Raúl Contí, Víctor Chab, Mario Mollari y Eduardo Mac Entyre forman el quinto de expositores, cuyas obras van desde la expresión realista y simbólica hasta la visión abstracta. Aval realista para una interrelación que es necesario



propiciar en pro de una tibieza que ha comenzado a sentir el a veces frío ámbito de los negocios.

## VIVENCIAS PARA MULTIPLE SENTIR

EN el departamento de arte de FIAT CONCORD (9º piso del modernísimo edificio de Cerrito) está Gabriel Di Toto (31). Hombre de personalidad efectivamente singular al punto de merecer el comentario de asombro en la nota periodística correspondiente. Di Toto es un dibujante de resonante éxito en el país y en el exterior. También es boxeador; jugador de fútbol (arquero); y cazador de jabalíes (¡a punta de cuchillo! Su primera pasión fue el dibujo como medio expresivo de su sentir. Su sensibilidad artística es herencia familiar; es hijo de Humberto Di Toto, tenor en el Teatro Colón y Josefina Bisso, contralto ya retirada de la actividad lírica; su madrina fue la soprano de fama mundial Gabriella Besanzoni una de las más destacadas intérpretes de "Carmen". El arte de Di Toto surge con estilizada facilidad en el manejo del lápiz volcando sus vivencias en los temas que habitualmente suele abordar: El hombre; el hombre americano; el hombre espíritu, de donde aparece su serie de obras "Vía Crucis".

Escuchar a Di Toto es apasionante. Su conversación enseguida invita al diálogo y de inmediato comienzan las preguntas.

—¿Desde cuándo expone?

—Desde 1963, mi primera muestra en Witcomb, y desde entonces todos los años en la misma sala. Paralelamente, a través de estos seis últimos años, Córdoba y Rosario en la Argentina, y en el exterior Río de Janeiro; San Pablo; y casi toda Europa Occidental, especialmente Roma y Madrid donde la crítica especializada me trató de la manera más elogiosa.

—¿Lleva muchos años en Fiat?

—Once. Y con toda comodidad, pues la actividad creadora que desempeño (está a cargo de todo lo que sea exposiciones) me permite sentir la libertad natural que desea todo artista. A propósito de ello cabe destacar que estoy preparando una Exposición junto con Osvaldo Zubieta y Domingo Onofrio que se denominará "Visión de la empresa por sus empleados". La idea fue sugerida por el Director General de FIAT, señor Oberdan Salustro.

—¿Cómo nació la necesidad de cazar, y nada menos que jabalíes?

—Como nació es difícil precisar, pero lo importante es que para mí la caza es una necesidad. Una forma de exteriorizar momentos especiales. Quizá una forma de desahogo. Una liberación.

—¿Algún recuerdo especial sobre la caza en particular?

—La constante aventura de cada incursión en los ásperos y desconocidos bosques pampeanos siempre de-



ja un recuerdo, por lo general grato, pero puedo destacar el día en que cobré una pieza que se convirtió en record por su peso. Un jabalí de 140 kilos. Una verdadera mole.

—¿Cómo los caza?

—Con un cuchillo apropiado, la ayuda de perros y la colaboración de un extraordinario rastreador que se llama Isabel Tabares, un correntino de 50 años que está en esas lides desde que nació. Hombre tan especial que es único. Más suave que una gacela cuando tiene que rastrear o cuando se entrega fielmente al amigo, y más bravo que los propios jabalíes cuando lo obligan las circunstancias.

—¿Todo eso no le inspiró trabajar con el lápiz?

—Fue justamente por Isabel Tabares (se llama Isabel, pues donde nació cobraban más barata la inscripción con nombre de mujer) que surgió el deseo de mostrar en el papel el rito, la ceremonia casi fantástica, de la caza del jabalí.

Llegaba el momento de la despedida. Entonces la pregunta que seguramente Gabriel Di Toto no esperara. ¿Si tuviera que elegir una sola cosa cazaría o dibujaría?

—"Caramba, es muy difícil, dibujando es probable que pueda expresar sentimientos más fácilmente. También necesito cazar. Le repito, es difícil. No, no hay escapatoria, tengo absoluta necesidad de hacer las dos cosas.

Fue la respuesta esperada. Acaso insólita para los demasiado normales. Perfectamente lógica para quien siente y expresa gran estilo con sus manos ocupadas por el lápiz sobre el papel; por el cuchillo firme ante el jabalí sanguiinario; por los guantes al arrojar un cross; o por la pelota desviada al córner en un penal. ■

Marcelo T. de Alvear 474  
Pta. Baja "A" - 32-8522

DIRECTOR: Osiris Chierico  
DIRECTOR DE ARTE: Eduardo W. H. Rucio  
SECRETARIO DE REDACCION: Andrés Cingugrana  
COORDINACION: Lucrecia Paz Machado  
COLABORADORES DE ESTE NUMERO:

Fernando Alonso - Lorenzo Amengual - Miguel Briante - Calki - Andrés Cabranes - Juan Carlos De Brasi - Oscar Car J. Ghiso - Alberto González - Raúl Garzéz Tuñón - Edmundo Guibourg - Ricardo Halac - Mariani - Oscar F. Millí - Enrique Monzón - Néstor Sánchez - Walter Thiers - Vicente Thomas - Mónica Tiffenberg - Carlos Alberto Zalazar.

FOTOGRAFIA: José Romero - Carmen Miranda

PUBLISHER: Horacio Lombardero

PRODUCCION: Aída Aguilera

DISTRIBUIDOR EN CAPITAL FEDERAL: Pablo Carlos Santoro - Patricios 448, 6º, 38.

DISTRIBUIDOR EN EL INTERIOR Y EN EL EXTERIOR: Universal de Publicaciones S. A. - Maipú 39, 2.

IMPRESION: Mercatalí SRL - Pavón 4265.

FOTOCROMOS: Integral Offset SRL - Iguazú 725.

Registro Nacional de la Propiedad Intelectual N.º 983.627.

## SUMARIO

Destinatario, la redacción (correo de lectores) .....	Pág. 4
Tiempo de ARTiempo (hechos, ideas y protagonistas) .....	5
Borges igual a Borges .....	8
Gorki murió en la cama .....	10
Crónica del ruidoso Dalí .....	12
Los asesinos activos de Nuevo Teatro .....	14
Mufa en el jazz argentino .....	12
Roger Pla en el universo de palabras .....	16
Marechal, o cómo escribir dibujando .....	18
Ernesto Deira .....	20
El retorno del brujo que pinta .....	22
Carne para la fantasía "hippie" .....	24
Amengual Dixit .....	25
La dinastía de Eichelbaum .....	26
François Truffaut .....	28
Un poeta peronista, Lamborghini .....	30
Héctor Raucich: vigencia de una pasión .....	30
Tango .....	32
Radiografía del libro argentino .....	36
Los itinerarios .....	38

## EDICION ESPECIAL

De esta revista, con la que ARTiempo entra sin cargo una reproducción de un trabajo del escritor Leopoldo Marechal, se han impreso 100 ejemplares especiales que incluyen una litografía del pintor Ernesto Deira, numeradas y firmadas por el autor, impresas sobre papel Witcell Conqueror Dibujó. Los interesados pueden solicitar estos ejemplares en Pucyrredón 260, piso 8º, donde se venden al precio de m\$n. 1.000.— cada uno. Allí también podrán adquirirse números especiales atrasados con litografías de los artistas Raúl Russo, Luis Segane, Libro Badil, Roberto González y Leopoldo Pressas.

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.

# DESTINATARIO: LA REDACCION

## PINTOR

Ruego encarecidamente me cuenten entre los adherentes al homenaje a nuestro inolvidable De Lellis, a quien tuve la felicidad de ilustrar uno de sus libros.

La feliz sugerencia que hace ARTiempo encontrará, con toda seguridad, la simpatía de cuantos estuvieron cerca de Mario Jorge.

RAUL SCHURJIN  
Buenos Aires

## IDEAS

Mis felicitaciones por el número 5 de su revista. Valiente en la crítica. Pero corta en la construcción. Ejemplo: las notas sobre radios y sobre discos se limitan a exponer un problema grave pero no aportan soluciones. Creo que la labor de los que están en la "inteligencia" nacional es precisamente eso: aportar soluciones frente a los graves problemas que nos agobian a todos los argentinos y en especial a los que se desempeñan en medios culturales. El resto, perfecto. Una pregunta: ¿cuándo van a ocuparse de jazz?

MARIO BRAVINELLI  
Buenos Aires

N. de la D.: Precisamente en este número, Walter Thiers se ocupa del mufoso panorama jazzístico nacional. Creemos que su inquietud, con el trabajo de tan calificado especialista en la materia, quedará especialis-

## LAGRIMAS

Señor: ustedes —o mejor dicho el señor Raúl González Tuñón— me ha conmovido hasta las lágrimas con la preciosa nota sobre Enrique González Tuñón. Creo que la línea de ARTiempo está, junto con el descubrimiento de lo nuevo, en el rescate de quienes en el pasado pusieron los cimientos. Estoy muy contento de ser lector de ARTiempo.

JUAN CARLOS DI SASSONE  
Mendoza

N. de la D.: Y nosotros estamos muy contentos de tener lectores como usted.

## AGRADECIMIENTO

Veo con asombro que ustedes han publicado una carta en el número 5 de ARTiempo, que les envié refiriéndome a fotografías del tirano depuesto y del presidente actual. Pensé que iría al canasto de desperdicios. Junto con eso, veo que se meten en difíciles honduras al criticar duramente, a través de la objetividad, la política radial de la Secretaría de Difusión y Turismo, al poner los puntos sobre las íes en lo que se refiere a teatro en Mar del Plata (donde estuve y fui espectadora del desastre), al hacer hablar a Juan Carlos Paz, un hombre dejado de lado. Les agradezco de veras que ustedes sean periodistas y se dediquen a hacer ARTiempo.

DOMINGA MARTIJEÑA  
Córdoba

N. de la D.: Su anterior carta nos había preocupado, lo confesamos. La consideramos injustamente agresiva. Esta nos halaga. Gracias.

## ENOJO

Me parece obsceno que ustedes publiquen una fotografía en la que aparece una señorita con el trasero al descubierto. Lo han hecho en la página 23 de nuestro número 5. Eso



De Lellis para el homenaje.



Jodorowsky-Prullansky, desnudador.

## MADUREZ

Comienzo a hojear el N.º 4 de vuestra Revista y me sorprende ante una carta a la Redacción que indudablemente exige valentía, ya que la lectora Canti Paz discretamente confiesa que ella hiere su pudor, su moral, sus buenas costumbres y su saludable tradición occidental y cristiana en el cuarto matrimonial ¡Demonio de pecadora! No interesado-me esas intimidades, decido hojear la revista desde atrás, llamándome la atención un aviso de cuarto de página anunciando que vuestra publicación es "cada vez menos cautelosa en la revelación de la realidad cultural del país". Hallándome en la certeza de que la carta anterior en nada demerere la publicación, ya que le es ajena, y recuperado el ánimo, leo el artículo titulado "De Pablo IV a una Ley Argentina", esperando gozar de esa falta de cautela. Gran sorpresa: los histéricos gritos de la carta de la primera sección habían pasado a ser una FILOSOFIA!! encomiada por el articulista. Este último nos sugiere que esperemos a la aplicación de esa "ley" y nos quita de un manotazo el derecho de juzgar hasta entonces.

El ministro Borda (ver "Ya Prensa" 27 de diciembre de 1968) sostiene que la ley está dirigida a atacar la *audacia, la violencia, el erotismo*, pero que no restringe la creación.

No entremos a considerar el disparate de comparar una inhibición con la filosofía, ya que se nos caerían las uñas de risa; pensemos tan sólo la importancia que, como medio de expresión, tienen en el creador la audacia, la violencia y el erotismo. ¿Habrá de ser prohibido el "action-painting"? ¿el Pato Donald no resultará demasiado violento con las pobres arditillas? ¿Acaso la "Filosofía" de salón que se inventa debe hacer que nos ruboricemos y corramos espantados ante una escena de Truffaut, Godard, Buñuel? Si es no así, ¿el estilo de vida de quien en el que se trata de cobijar bajo la ineptitud valorativa de los funcionarios del Consejo Asesor Calificante? ¿Serán esos representantes del Ministerio de Defensa, Interior, Turismo e Informaciones del Estado los que habrán de determinar cuál es nuestro grado de madurez?

La respuesta a estos interrogantes la sitúa cerca de la sensibilidad de Oscar Wilde. El también fue juzgado por desconocedores del arte, y condenado, aunque en el siglo XIX, época a la que tratan de empujarnos aquellos que lo temen lo que no entienden. A aquel Wilde le fue hecha la siguiente pregunta en la Corte: "Entonces un libro que sugiera puntos de vista perversos puede ser un buen libro.", a lo que Wilde respondió: "Ninguna obra de arte sugiere puntos de vista. Los puntos de vista pertenecen a gente que no es artista", y "ninguna obra es moral o inmoral, está bien o mal escrita". Si pensamos ahora que ni siquiera son jueces los habilitados a ejecutar la enorme estupidez de la censura, y que se ha creado un nuevo delirio tratando de frenar aquello que por medio de la belleza supera graciosamente el furor del engolado, no podemos sino recapacitar y admitir lo colonial de esta postura, que no cabe en el arte ni tampoco en este tiempo.

AMERICO JUAN CASTILLA  
Buenos Aires

P.S.: De ser posible, espero que usted publique esta carta.

N. de la D.: Ya ve, su carta la publicamos. No había por qué no hacérselo.

## ADHESION

De nuestra estima:

Asunto: Homenaje MARIO - JORGE

Por la presente hacemos llegar nuestra adhesión y aplaudimos al amigo de todos FRANCISCO GIL; creemos que la Revista al nuclearnos ha dado una noticia muy simpática, y demuestra con ello su buena ubicación en el ambiente. Felicitaciones por la noticia y a continuación nuestras direcciones. Les saludamos con un abrazo.

ALBERTO MOSQUERA MONTAÑA: poeta - Peña 2451. 82-1969 Cap.  
JUAN CARLOS REAMI: poeta - Juan Díaz de Solís 691, Martínez, Pcia. de Bs. Aires.

JORGE ALBERTO BOSSIO: escritor - Juan Clark, Beccar, Pcia. de Bs. As.  
EMILIO FERNANDEZ: lector - Sarandí 339, Beccar, Pcia. de Bs. Aires.  
JOSE MARIA MIERAVILLA: pintor - Manzanos 3210, Capital. Teléfono 701-8423.

Por los amigos,  
J. MIERAVILLA, Bs. As.

está reúñido con las más elementales normas de prudencia (la revista puede caer en manos de niños), y con las más elementales normas de la delicadeza: ARTiempo es leída por damas. Espero que no vuelvan a cometer similares torpezas por más que hablen de arte.

MARIA ELOISA BERNINI  
CANTI PAZ, Buenos Aires

N. de la D.: Le aseguramos que ARTiempo no desnudó a la señora María Barnes, intérprete de "La ópera del orden", de Alejandro Jodorowsky-Prullansky. Fue el autor y director mexicano el que lo hizo. Nosotros nos limitamos a comentar escrita y gráficamente lo que en el país azteca es bastante revolucionario.

# BORGES IGUAL A BORGES



Con su viejo humor, y a través de parábolas antiperiodísticas, el autor de "Historia Universal de la Infamia", reinstala su previsible personalidad

**L**a primera virtud de Jorge Luis Borges se experimenta casi al mismo tiempo de entrar al salón incalificable de la Biblioteca Nacional donde atiende a todos los que necesitan entrevistarle, sin excepción alguna. Deja las manos sobre una mesa de tamaño casi tan irreal como el salón, y a partir de allí dispone de todo su tiempo: Borges no es un hombre ocupado.

Poco más tarde necesitará saber con qué tipo de periodismo se topará una vez más su prestigio de hombre de letras. Lo cierto es que Borges necesitará forzar su nueva entrevista hasta volcarla hacia los hábitos de una entrevista ejemplar, casi una entelequia, a la que parecería responder desde hace muchísimo tiempo. Y la sensación de tiempo detenido en el tiempo de hablar no es la segunda virtud de Borges, es a lo sumo el clima obligado de aquella entrevista idéntica a sí misma que él reinstala con un par de movimientos sonambúlicos de sus manos.

Sin embargo a los pocos minutos entrará en juego otro viejo compañero suyo: el viejo humor. Y hasta parece justo que él lo sepa justo. Inicia entonces una especie de parábola anti-periodística (anti-entrevistas periodísticas) basadas aparentemente, en su desconfianza física ante todo interlocutor desconocido: "Hace muchos años trabajé durante algunos meses en el diario *Crítica* —recuerda casi sorprendido— fui el peor periodista del mundo. Fíjese, yo he conocido —eran los años veinte— mucha gente que debía muertes. Claro, en aquella época en que todavía funcionaba el cuchillo se hacían casi comunes los que debían dos muertes; se trataba de personas interesantes, cordiales; se podía estar horas con ellos y hasta cultivar su amistad sin que las muertes pesaran en ningún momento. Sin duda eran mejores que los periodistas".

¿Quién de los dos Borges contesta generalmente un reportaje?

Yo trato por todos los medios de que sea el primero, pero generalmente no puedo evitar que el segundo, el Borges literato, se entrometa. Es muy entrometido.

¿Antes de identificarse con el ultraísmo, tuvo alguna oportunidad de ser influenciado por jóvenes como Guillaume Apollinaire y Blaise Cendrars?

En realidad, no. Creo que en mi obra (no hay otra manera de llamar a lo que he escrito) no hay influencias. En todo caso hay desmedro de todo aquello que me ha tocado de cerca, que ha significado algo para el escritor en mí.

¿Cree que esa falta de contemporaneidad real de su juventud se vincula al hecho de que sus poemas aparezcan como de menor interés en relación con sus cuentos y prosas de cámara?

Pienso que mis poemas y prosas no difieren esencialmente. El verso libre es un asunto tipográfico. Todo lo que escribo son atributos o adjetivos míos, yo diría diversas facetas de un mismo fenómeno.

Usted fue incluido en el desopilante libro de Powells pero alguna vez se refirió, entre otros, a Pedro Ouspensky. ¿Cree deberle mucho al auténtico esoterismo occidental, desde Pitágoras a Gurdjieff?

Yo también, como mucha gente interesada en el tema, tenía la idea de que Powells no era otra cosa que un charlatán; pero cuando lo conocí en Europa me di cuenta de que era como yo, un agnóstico. El no estaba seguro respecto de la cuarta

dimensión, de la transmigración, de la transmisión del pensamiento; todas esas posibilidades más allá del positivismo. Almorzando con él lo encontré muy simpático y afín a mis dudas, me habló de su "espíritu borgiano" y nos hicimos amigos. Por otra parte puedo decirle que nunca pasé, en estos temas, de una actitud de curiosidad intelectual. Mi madre católica a la manera argentina, sin mayor fervor; mi abuela protestante; y mi padre discípulo de Spencer, un librepensador. El clima familiar en que me formé no pasó de una discordia amistosa. Mi literatura no es fantástica para asombrar al lector, todo eso corresponde a estados del alma que he tenido. Es una literatura fantástica pero no irreal. Incluso hay un poema mío en un puente de Constitución que bien podría relacionarse con una búsqueda mística. Yo creo que se trató de un estado poético, nada más.

¿Entonces su pasión por la metafísica no fue nunca más allá de una actitud filológica?

Nunca. A lo sumo nunca de un modo trágico como el elegido por Unamuno, por poner un ejemplo.

¿Siente haber exagerado la figura de Macedonio Fernández?

No, creo que es el hombre más inolvidable que he conocido a lo largo de mi vida; eso lo sentimos todos sus contertulios. Le voy a hacer nombres de muertos y vivos: Santiago Davobe, Enrique Fernández Latour y Manuel Peyrú. Claro, la grandeza de Macedonio estaba en el diálogo más que en lo escrito por él. Incluso se consideraba un pensador, un místico, y no un escritor. Fijese que a pesar de ser un conversador brillante era lacónico y tímido. Si bien no desaconsejo la lectura de sus libros tampoco puedo negar que se trata de un hombre que nunca se entregó enteramente en ellos. Era un hombre de genio, pero su instrumento fue el diálogo, como en el caso de Sócrates (y para poner un ejemplo que no sea polémico). Macedonio fue amigo de Lugones, Ingenieros, J. B. Justo, Molina y Vedia, de Jorge Borges, mi padre. Sin embargo después de muerto empezaron a aparecer (y todavía siguen apareciendo) todo tipo de gente que asegura haber frecuentado su amistad; y esto no favorece su recuerdo. Pero siempre pasa lo mismo con hom-

#### NESTOR SANCHEZ

bres notables una vez que están muertos.

¿En algún período de su vida necesitó alcanzar un aliento más riesgoso que el cuento? ¿Lo intentó?

Nunca. Bastante trabajo me da hasta el final de mis cuentos. En la actualidad pienso en algo que va a ser menos una novela que un cuento largo y que se va a llamar *El congreso*. Por supuesto que este título no tiene nada que ver con una alusión de tipo político.

¿Cuál es el cuento cuyo más quiere?

¿Puedo vacilar? Bueno, hay un cuento que se llama *La intrusa*, y otro *El sur*.

¿Y el que menos quiere?

Sin ninguna duda *El hombre de la esquina rosada*; yo no lo escribí como cuento realista y sin embargo todos se empeñaron en leerlo como tal. Un desafío no se hace de esa manera, un compadre auténtico no habla de esa forma. La película es mejor que el cuento. En realidad, si publicar un libro es una gran emoción, ver un film hecho con un argumento propio la supera con creces. Es como si se carnalizaran un grupo de fantasmas que brotaron de uno.

¿Algún escritor argentino, alguna vez, llegó a decir algo inteligente sobre usted y su obra?

Casi todos, argentinos y extranjeros, que han hablado en alguna oportunidad sobre mi obra resultaron más inteligentes que yo; o si prefiere más imaginativos.

Por momentos ¿se ha sentido tan solo como su obra entre la gente de la revista Sur?

No, nunca ¿por qué solo? La señora Victoria Ocampo me hizo el honor de invitarme a colaborar en su revista. La revista Sur ha sido muy generosa conmigo, nunca me fue re-

chazado un solo original. No me sentí nunca solo; la señora Victoria ha sido muy buena conmigo. A ella se debió la idea de que yo fuera postulado como director de la Biblioteca Nacional, a ella junto con Esther Zemorain de Torres. Cuando me lo propusieron les contesté que jamás me iban a dar un cargo semejante, me quedaba grande. Por mi parte les propuse la biblioteca de Lomas de Zamora, era un sitio que siempre me había gustado. Sin embargo, el mismo general Lonardi, en persona, justo un 17 de octubre de 1955, me entregó el nombramiento.

Usted ha tenido, casi siempre, conciencia de nuestro provincianismo cultural y ha deslizado algunas bromas al respecto. Eso de que "el genio de Joyce era puramente verbal lástima que lo gastó en la novela", incluido en su breviarario de literatura inglesa ¿se relaciona con la misma actitud?

No es broma. Creo que la novela no requiere un estilo tan trabajado como el suyo, un estilo que ofrece tantas dificultades de lectura. Cervantes y Tolstoy fueron grandes novelistas y no necesitaron recurrir a tanta complejidad formal.

¿Quién ha sido el autor de influencia más perdurable en su formación de escritor?

En primer término debo reconocer que todos los libros leídos y todas las personas con que cambié alguna palabra han influido decisivamente en mí. Pero comprendo que la pregunta exige una definición casi categórica. Entonces tengo que nombrar a Chesterton, a pesar de que no profeso sus opiniones religiosas. Y esto no significa que para mí Chesterton sea superior a Bernard Shaw, pero en alguna medida me siento indigno de Shaw. Uno no puede elegir a sus maestros. A Chesterton lo considero más imitable.

Sin embargo uno de sus libros claves, *Historia universal de la infamia* rezuma la influencia de Marcel Schwob.

A pesar de que la idea general de *Vidas imaginarias*, de

Schwob, me pareció estupenda desde el primer momento, cuando encaré su lectura atenta me sentí, si se quiere, defraudado; otro tanto le pasó a Bioy Casares, él tampoco podía llegar al final. Sin embargo, a pesar de que me costara tanto trabajo su lectura, la idea general del libro empezó a interesarme vivamente. Pensé que se podía hacer algo mejor con esa idea. Sin duda el ambiente general del libro de Schwob fue lo que motivó *Historia universal de la infamia*.

A los treinta años, me parece, la idea de la muerte sólo admite una pregunta ¿Cuál es el sentido de la vida? ¿Qué sucede a los setenta?

Hace bastante tiempo que estoy tentado de escribir un poema sobre esto. Podría hablarle, a grandes rasgos, de la serenidad que trae la vejez, de esa apacible resignación que incluye la tristeza, pero de una manera muy diferente. A los treinta años, eso sí, cultivaba desdicha, necesitaba ser cada día más desdichado, más profundamente desdichado. Aquello ya no cuenta para mí.

Después Borges, repentinamente jubiloso, hablará de *Invasión*, un film próximo a estrenarse en Buenos Aires, y cuyo argumento escribiera "sobre esa misma mesa" en colaboración con Bioy Casares. En *invasión*, entre otras cosas, se canta su *Milonga del condenado a muerte* con música del legendario Aníbal Troilo: "Fijese que dos días después de que la compuse Hugo Santiago, el realizador del film, me dijo que a la milonga le ponía música Troilo; y yo le pregunté ¿a qué milonga?, pasa que me había olvidado, las milongas son temas populares y la métrica el octosílabo, y a mí me salen tan fácil que una vez compuestas casi inmediatamente las olvidó".

Este año, aparte de traducir Walt Whitman en colaboración con su esposa y de entregar un libro de poemas a la imprenta, tiene en preparación otro argumento cinematográfico: *Los otros*, de corte puramente fantástico. La acción se va a centrar en una librería de la calle Corrientes cerca de Rodríguez Peña. Borges se pone de pie y consulta el reloj: el mundo, desgraciadamente, es real; él, desgraciadamente, es Borges. ■

## TURBIDAD SIN CRIMEN: GORKI MURIO EN LA CAMA

EDMUNDO GUIBOURG

SI alharaca ni mayor recuerdo ha pasado el centenario de Gorki y a pocos meses de esa fecha el trigésimo segundo aniversario de su muerte, a la que me quiero referir. Junto a Checov había estado en 1898 en la fundación del Teatro de Arte de Moscú, donde se instauró Stanislavski, aportando Gorki un prestigio mundial. Andaba entonces por la treintena y si había atravesado por una vida nómada entre la gente *descaída*, todavía no había probado la dureza del presidio en la Fortaleza de Pedro y Pablo, a cuyo ahorreramiento le condujeron las revueltas de 1905. Liberado, emigró.

Como periodista asomado al mundo intelectual y por cierto que como intelectual mismo al serme dado recorrer países europeos en carácter de corresponsal, Italia, donde tantos itinerarios se cruzaban, despertó en mí el interés de seguir las huellas de ese extranjero ilustre, indagando en Capri cuando ya había abandonado la zona napolitana y desencontrándose con él en la cuenca del Lago Mayor, donde acababa de despedirse de lugares de ensueño. Con algunos escritores italianos, en Florencia y en Nápoles, tuve ocasión de escuchar vivas alusiones al contacto que con él había mantenido. Entre los que lo trataron de cerca, el escritor Trentacoste, el mismo periodista Ugo Ojetti y muy en particular el gran dramaturgo Roberto Bracco que recordaba la paciencia de María Andrievna en traducir el ruso del que Gorki no se apartaba por más que comprendiese a sus interlocutores peninsulares.

LOS rusos de fin de siglo, de Turgueniev a Dostoyevsky, de Tolstói a Checov y Andreiev habían ejercido una dominación sobrenatural sobre aquellas promociones literarias y artísticas de

las primeras décadas del 900, pléyade en medio de la cual sugestionaba el poderoso vigor gorkiano. Más que nada en virtud de ese abumundo de los ex hombres, novela del vagabundo para el que rige el sagrario de la libertad indómita; o dramatización del naufragio de los seres en el ambiente abyecto de "Los bajos fondos", del que surge un canto de esperanza y redención. Gorki poeta, cuyo poemario es simplemente panteista, alcanzó mucha menor difusión que el cuentista acerbo (el seudónimo Gorki expresa amargura) y que el dramaturgo advino siendo él famoso, presto a retirarse a muy tempranos cuarteles de invierno, tras una existencia en que procuró defender la salud precaria en climas más tibios que el nativo. Acaso más que ninguno Gorki gravitaba dentro del cambio social, considerada toda aquella literatura finisecular rusa preanuncio de la fatal explosión de los oprimidos.

Como siempre, cabía preguntarse ante las transformaciones y las experimentaciones de sistemas supuestamente ideales, cuáles podían ser las impresiones sobrevivientes. Ocurrió con Gorki que sus impresiones y sus reacciones fueron múltiples, llegando a juzgarse esas contradictorias en concepto de aquellos que aguardaban de él la satisfacción del destino cumplido. Justamente la intervención que se le acordó a pesar suyo le acarree vicisitudes inesperadas y ello se vincula con el único objeto del presente artículo que sólo se propone remover el misterio de su muerte, velo que aún no ha sido disipado. Porque el tema *Gorki y la Revolución* comportaría materia para extenso y documentado estudio, en tanto que el interrogante con relación a las circunstancias de su muerte se envuelve en rumores folletinescos a través de brumosa crónica sensacionalista.

DURANTE la segunda gran guerra, "Domenica" de Roma insertó una nota de Alejandro Fetzov, titulada "Cómo fue asesinado Máximo Gorki". Demás está decir que dominaba entonces "el fascio". Sin embargo, décadas más tarde, instalada ya la república y condenado el musolinismo, reprodujose

y volvió a ser utilizado el texto de Fetzov. Hablaba de un fin trágico atribuible a dos causas que podían ser paralelas: una íntima, la inclinación pasional del asesino hacia la muerte de Gorki; otra de índole política, el stalinismo del escritor.

Nada ha corroborado en la historia la versión del asesinato y los datos aducidos están lejos de ser convincentes en su tremendismo. En cambio tendría asidero la presunción de un lento asesinato del que hubiera sido víctima Maksim, el hijo, por quien el famoso escritor alentaba efusiva ternura. Paciente proyección criminal de la omnipotencia de un jefe de policía secreta. A nadie puede sorprender que se achaquen sistemas dignos de los Borgia a los funcionarios de modernos regímenes punitivos. Nuestro mundo actual ha vivido etapas en que la crueldad persecutoria desbordó los mayores grados terroríficos.

EL hijo de Gorki, Maksim, fue siempre enclenque y tenía a su vez hijos a quienes el abuelo adoraba. Documentándose en pormenores procesales, Fetzov asevera que el médico que acompañaba a Gorki en Italia, el doctor Levin, desempeñaba una misión como agente de la Geopu dirigida por Jagoda y lo hacía en convivencia con el secretario del escritor, un tal Kruchov, notorio borracho crapuloso. Bracco me dijo haber conocido mucho al doctor Castellino, médico de cabecera y de confianza, italiano que no solía dejar a Gorki en manos de otros facultativos y pese a lo cual su paciente se excedía en el fumar y en el buen vino. Lo grave del caso es que el proceso existió y en sus declaraciones el doctor Levin dijo haber estado sometido a amenazas políticas, reconociendo que un plan siniestro estuvo confiado a él y a otros dos médicos rusos, Vinagrof y Pletcev. El plan habría consistido en invalidar a Gorki viejo, eliminando al hijo Maksim, cuyo estado consuntivo fue crítico hasta morir en Crimea en 1934. Novela de suspenso, detallada con fruición en Fetzov. En Rusia el caso no había carecido de repercusión. Saturado el sumario de complicaciones políticas el tribunal al condenar a muerte a diversos conjurados antistalinistas incluyó entre ellos al doctor Levin. Al doctor Pletcev le adjudicaron veinticinco años de presidio. El doctor Vinagrof había fallecido en el interín, acaso por medios expeditivos. Por lo que atañe al ex jefe de la Geopu, Jagoda, lo ejecutaron entre los procesados de 1938, trotskistas

CON aguda intención, en los días de la guerrilla literaria y artística, Oliverio Gironde, el inolvidable autor de esa bofetada al gusto puritano que son los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, dijo que a la entrada de ciertas salas de exposiciones había que colocar el cartelito: *Cuidado con la pintura*. Creemos que la sugerencia del poeta mantiene su actualidad, considerando que junto a legítimos representantes de una inquietud diversa de búsqueda, dentro de una modernidad siempre relativa, existen por un lado los recalcitantes fotógrafos de la realidad, y por otro lado quienes escapan totalmente a ella o la deforman al extremo sin un fin concreto, funcional. Estos últimos son en general cultores de artesanías espectaculares, ya sea en la línea de un sublimado decorativismo "hors la peinture", de técnicas combinadas, ya por la grosera acumulación de elementos deleznable o de nuevos materiales que no suponen forzosamente nueva pintura o nueva cultura.

Hay otras aventuras estéticas parecidas, igualmente pasajeras. Se señalan quienes hemos llamado ruidosos, los que quieren sorprender a todo trance cuando aquello de "pour epater le bourgeois" carece en absoluto de sentido, pues hoy nadie se asusta y son grandes burgueses los que ahora suelen adquirir las piezas más supuestamente atrevidas o novedosas, de moda, pero no por ello modernas...

COMO se informó en su hora, dos jóvenes pintores seducidos por la experimentación informalista entonces de turno, cuyas obras, expuestas en una galería céntrica, no interesaron a nadie, decidieron arrojarlas al río. Es claro, previamente avisaron a los amigos, y a gente de prensa. Buscaban noticia, sensación, y esto es típico de ciertas promociones de impacientes y desorientados, los cuales sueñan muy temprano con los precios y los viajes a Europa y a los Estados Unidos. Alguno logra curarse con los años de ese afán sensacionalista superficial, del sarampión extremista infantil, como sucede en otros terrenos. Un mes más tarde el malogrado Alberto Greco —desaparecido en forma trágica hace algún tiempo— ofreció un show pictórico-teatral que tuvo por escenario la galería Bonino, primero, y en seguida la Plaza San Martín. No pasó nada; la gente se quejaba del calor. Este fracaso, y la frustrada acción en la Costanera, son hechos que se produjeron cuando ya las salidas de tono y las arrogancias y balandronadas



Don Salvador conoce a fondo el oficio de la fantasía.

de Salvador Dalí habían dejado de ser noticia de primera plana.

Cuando conocimos al notable maestro catalán en París, a mediados de 1937, ya estaba lejos el apogeo del gran movimiento surrealista, la intensa y múltiple aventura que tantas enseñanzas y obras perdurables legó, y solo en algunos casos continúa viva, a través de las constantes más lúcidas que segregara como escuela. En el terreno de la pintura Dalí seguía entonces en lo mismo, entre los sobrevivientes que se negaban a adecuar el surrealismo a una dinámica actual, sin la superchería del automatismo y la inspiración prenatal, que no deben confundirse con las poderosas corrientes oníricas. En un sentido él se ha quedado en la primera etapa de aquel legendario movimiento, la del escandaleto, lo exterior, las escaramuzas callejeras, todo eso que en los días iniciales obra como revulsivo; una suerte de introducción a la ruptura, podrá decirse.

Abumrado por el genio, el espíritu de renovación, sereno, pero constante, y la fama obstinada de Picasso, Dalí arrastra un viejo resentimiento, como se verá. El muy talentoso artista catalán se empeña en asombrar al público, al margen de eventuales exposiciones, escenografías, ilustraciones, etc., siempre de interés resonante, no hay duda, aparte lo complicado

## CRONICA DEL RUIDOSO DALI

Hace treinta años "el divino" intentó hacer descolgar el Guernica, de Picasso para colgar un cuadro suyo: tuvo que llevarse lo

RAUL GONZALEZ TUÑÓN

del aparato personal de propaganda. Y pese a lo que él hace fuera del atelier, a lo que de él toman principalmente los barulleros, quedarán las obras mejores que realizara en el período del verdadero surrealismo, y lo más auténtico de la actualidad, como queda ese film precursor —ya recordado por nosotros en *AR-Tiempo*— se dirigió en colaboración con Luis Buñuel, sobre una idea, sí, del incomparable Federico García Lorca: *El perro andaluz*. Hoy, sus desplantes, su agresividad, sus bigotes de alambre, su deliberada teatralidad, apenas sorprenden a los desprevenidos.

FUE, pues, en un atardecer de 1937, en la Ville Lumière (yo venía de España en armas, donde actuaba como corresponsal de guerra, para asistir a las sesiones de clausura del Segundo Congreso Internacional de Escritores, que habían comenzado en



Gorki, mezclado en persecuciones terroríficas.

enemigos de Stalin, como Bukharin, hombres de confianza de Lenin y el ex presidente de los Comisarios del Pueblo, Rikov. La prensa universal reflejó las alternativas de ese juicio en que fueron al patíbulo además el ex embajador Rakovski y varios legisladores y funcionarios. Repitióse la resonancia del proceso de 1935, cuyas víctimas han sido objeto con el tiempo de parciales reivindicaciones (Zinoviev, Radek, Kamenev), siendo hoy muy reciente la que rememora a Tuckacevsky.

Valencia, prosiguiendo en Madrid y Barcelona) cuando vi por primera vez a Dalí, poco después de haber estrechado la mano del sobrio y cordial Picasso. A este malagueño jacobino yo lo había entrevistado fuertemente en ese mismo París, pero en 1930, en el cabaret *Le boeuf sur le toit*, que él había decorado, a pedido de Jean Cocteau. Fue un día memorable, ese de julio de 1937: el de la inauguración del Pabellón de la República Española en la Exposición Universal. Durante la jornada, precisamente, se descubrió ese sobrecegado y definitivo hallazgo de Picasso, significativo de una de sus constantes, la social, inspirado en la destrucción de Guernica por los bombarderos nazis. Nos hallábamos a escasos metros de la entrada conversando con el querido amigo y gran pintor chileno Lucho Vargas Rosas, quien integraba por esos días el famoso Atelier 17, de Bill Hayter. Lucho había colaborado con un camarada común, el magnífico arquitecto madrileño Luis Lacasa, en la construcción del Pabellón hispánico, modelo de armónica y penetrante mezcla de elementos abstractos y realistas. De pronto vimos salir a un individuo algo menos joven que nosotros, bien plantado, y con mucha prisa, llevando bajo el brazo un cuadro de regular tamaño. Al pasar por nuestro lado parecía muy enojado; sus ojos echaban chispas, como dice el lugar común. Vargas Rosas le hizo señas para que se detuviera, pero el tipo desapareció casi corriendo. Entonces dije mi amigo chileno:

—Ese es Salvador Dalí. Está furioso porque quería que colocaran un cuadro suyo en lugar del Guernica de Picasso. Ahora se lo lleva; ni Aragón ni Eluard pudieron convencerlo, como veo. Es muy vanidoso.

**Q**UIENES pretenden imitar las excentricidades de don Salvador deberían tener en cuenta que mientras alardea de fumista, continúa pintando, dibujando, ilustrando, seriamente, como lo que es, como un cabal conocedor del oficio, desbordante de fantasía; un hombre ambicioso que supo asimilar enseñanzas y no desdena el trabajo en la soledad, cuando es preciso. Ningún artista del pasado lejano y del cercano necesitó utilizar recursos sensacionalistas, de Salón de Novedades o Parque de Diversiones, para realizar sus obras de índole más avanzada. A propósito, recuerdo que en un lugar como esos, bajo las alucinantes recobas del viejo Paseo de Julio, hoy Leandro N. Alem, vi en mi adolescencia algo muy parecido a *La mensesunda*, montada muchos años después por una

**P**ERO de toda esa turbiedad al asesinato del propio Gorki media bastante distancia. Con su aparente robustez, Gorki era un tuberculoso crónico, de pulmones cicatrizados, que temeroso de recidivas venía buscando desde principios del siglo de preferencia la primavera italiana. A Sorrento, donde vivió siete años, corrió también en procura de él, pero ya había levado anclas. Murió en su patria, dos años después que el hijo. Nadie prestó verosimilitud a las acusaciones que se le habían formulado. No se ignoraba la estima dispensada por Stalin.

¿Sería verdad que el enamorado trágico de Nadezda Aleksevna, la nuera de Gorki, lo fuese el ex jefe de la Geopu? Nada menos que en las páginas de "Misión en Moscú" del embajador Davies, se registra el dato infernal. Pero aquí cae a la balanza la otra fuerza pesante, la de Trozki (cuya muerte no fue menos planeada y accidental), quien habría admitido la eliminación física de Gorki como figura peligrosa por el influjo ante la opinión internacional. Sólo que esta conjetura y otras que sugiere el escarbar de Fetzlov flaquean con relación a cualquiera de ambas causas presentadas. Poco creíble, por ejemplo, el que se echare mano del abuso de remedios a falta del recurso directo de venenos. Poco creíble, desaparecido el hijo, el que le forzaran a agotamiento físico. El trabajo manual le placía, encontrando en él descanso de la mente. Poco creíble lo intencional respecto de un contagio de la influencia contraída por la nieta, tanto más que Gorki había superado varios ataques de esa afección. Poco creíble que las numerosas inyecciones administradas fuesen exterminadoras. Gorki tuvo razones para acercarse y alejarse de las alternativas del Soviet, pero su fin pudo no haber sido shakespeariano. Jagoda, el eliminador del hijo, podía ser hitlerista, que así se afirmó, sin que ello añada gran cosa a la vocación de verdugo. A su predecesor en el cargo lo había hecho papilla y al sucesor trató en vano de hacerlo matar. Extraña lucha por el hacha. Es este inicuo personaje el que le da color de perversidad y de saña despótica a todo este tejido de folletín, entrando un romance crimoso de Barón Scarpia y tomando nebuloso y enigmático el final de uno de los hombres resplandecientes del amanecer del siglo, el rudo batelero del Volga. ■

ruidosa, Marta Minujin, aunque lógicamente ella ignoraba ese hecho. Dentro de lo relativo ¿es verdad que "nihil novum sub coles"? Ciertamente, y en lo suyo la inquietu Minujin inventó el paraguas.

Se ha dicho que el camino de la espectacularidad es fácil, y a lo sumo se requiere la destreza del escenógrafo capaz de un buen montaje. Colocado esto en su sitio, sin pretensiones de reflejo de época (hay quienes, no acuciados por preocupaciones filosóficas, y ni siquiera por problemas económicos, afirman: "Esto es fruto de mi angustia interior"...), nada se opone a que los buscadores de novedades a ultranza se entretengan, hagan negocio, nos diviertan. En este plano hay piedra libre para la divagación y el macaneo lírico. Luego está el estímulo de determinados marchands y dirigentes culturales ocasionales, alentando una actividad artesana que confunde y desorienta a jóvenes mal informados ("La pintura de caballo y la del muro han muerto", el óleo ha muerto", y demás). Pasa el tiempo y se lleva todo aquello que fue inconsistente, epidémico, falso moderno, así como los ecos del alboroto promocional y su mezquino juego de intereses. En verdad, una búsqueda de intencional moderna naufraga cuando no se asume el trabajo con sinceridad y seriedad —sin que esto suponga ponerle límites a la fantasía, a la pasión— por encima de los imperativos de la moda impuesta o de la simple pose literaria.

**P**ERO en fin, mientras Dalí despierta todas las mañanas pensando en qué forma llamará la atención del mundo, y en el nuevo adjetivo que usará contra el incommovible Picasso, en la trastienda queda el cuadro empezado o terminado el día anterior. Quienes imitan sólo lo que hay de convencional en exceso en su obra, o simplemente sus gestos, la actitud exterior, el barullo, carecen de autenticidad, de destino. Más en el montón puede haber alguien capaz de superar la travesura, repetimos, el ruido por el ruido; de rescatar la noción de equilibrio, por cierto no reñida con la capacidad inventivista, dentro de la línea de enlace del sueño y la acción, de cuño baudeleriano. ("Llegará el siglo en que la acción sea hermana del sueño"). Ese es nuestro siglo, pero en algún caso tal enlace se dio ya en el pasado, con el jacobino Goya, por ejemplo, y después con Rimbaud, participando en la Comuna de París, con un fusil y un poema. ■

**HILDA HISAS**

dibujos

**CARLOS AGUERO**

pinturas

**MARTHA LIA BAUMANN**

pinturas

**MARTHA SACHESSE**

esculturas

**GALERIA ARTHEA**

ESMERALDA 1037



# PRONTUARIO: LOS ASESINOS ACTIVOS DE NUEVO TEATRO



Setenta millones de deuda y tal vez un pecado de vanidad condenaron al viejo grupo independiente.

ANDRES CARABANTES

UN rumor cruzó Corrientes a las dos de la mañana: los muchachos de Nuevo Teatro perdieron la Sala Apolo. "Setenta millones deben, viejo". Cambiamos de acera buscando las luces del teatro.

Pasadas la galería, los corredores y un extraño pasillo, hay una puerta trasera, entrada de actores, la única pues la sala está en receso al hacerse esta nota. Al tantam de los alabonazos surge de una disimulada puerta a la derecha un señor calvo, bajito. En la puerta dice "Caballeros", "¿No le abren?" "Ya ve que no", "¿Y no le abrirán?" "Supongo que no, señor". Sacó un pañuelo y secó la nariz. El corredor está oscuro. Preguntó: "¿A usted también le deben algo, caballero?" "No, señor, a mí no me deben nada". Y el buen acreedor se fue por el pasillo maldiciendo a su cielo de Jerusalén. Setenta millones...

Quizás por esta o por alguna otra desconocida razón nos fue imposible localizar a Alejandra Boero, cabeza de Nuevo Teatro. Buscamos entonces a Pedro Asquini, fundador del elenco, ido de él en 1966, y tras cuya marcha comenzó la caída. Está trabajando, ensayando en el Agón la última pieza de Dürrenmatt, "El meteteor".

—¿Quiénes son los asesinos de Nuevo Teatro.

Trastabilla, tartamudea, da vuelta la cara.

—Mire, sobre Nuevo Teatro no quiero ni hablar. A ver si después suponen que son declaraciones hechas "a dedo". Las razones de la decadencia son las mismas de todo el teatro independiente. Vea lo que le pasó a Lovero en Los Independientes: todo el prestigio y el esfuerzo no le sirvieron de nada. Lo mismo Nuevo Teatro, y éste, y el otro, y el de más allá.

Asquini ha sentido en la boca el gusto amargo de su úlcera... es decir, de la que acaban de operarle. Y se niega a hablar más.

Más suerte hubo con Enrique Pintú, ex socio de N.T. que, tras eludir un encuentro, accede al fin por telé-

fono en temperamental impremtu. Hace primero un apasionado epinico de su elenco (inútil aclararle que nadie lo ataca, simplemente se muere y todos los sentimientos del mundo y todos los sentimientos de la cosa). Los portiegos no cambian la cosa). Los portiegos llevamos adentro diez metros de tanellos para desrollar cuando la luzidez se acaba. Después, catarizado, traza un panorama.

"Nosotros forzamos a la calle Corriente a mejorar repertorio, con sórriente a hubó un efectivo aporte a lo eso ya hubó un efectivo aporte a la cultura. Propagamos el repertorio universal, creamos una plataforma de autores nacionales sobre la que se apoyan los de hoy. Obligamos al peayorismo a difundir lo importante. Formamos un público, y un elevado número de actores que, de Ferrigno a Bebán, nació en estos tabladós. ¿No es importante? Inclusive los éxitos de Norman Briski, La Fiaca, la Walsh, son independientes.

"Nuevo Teatro tiene problemas. Yo ya no estoy allí, pero aún trabajo con ellos. Sea cual fuere la deuda, un éxito como "Raíces" puede producir lo suficiente para frenar los acreedores por un tiempo y seguir peleando.

"El viejo esquema del teatro independiente sí que ha muerto. El actor no puede ocuparse de otras tareas que las específicas: solamente su preparación técnica le exige más horas de las que hay. En Nuevo Teatro lo entendimos hace un par de años.

"Se habla de cambiar los esquemas internos. Y bien, Nuevo Teatro contrata a veces actores, como Elsa Benguer en "La valija", pero eso no nos salvó.

"La solución es otra: 1º) Apoyo estatal para el teatro independiente, con subvenciones, 2º) Formación de cooperativas de actores en salas pequeñas con repertorio de alta calidad, sin descuidar la boletería, férreo trabajo de equipo: el clan Stivel es el ejemplo".

Mientras Pinti clama por el apoyo de su propio censor, el estado, o la adscripción a fórmulas de clan que han recibido el título de "el negocio de la izquierda", sobre todo tras "¿A qué jugamos?", los empresarios de

Corrientes ven la feria de distinta manera: estaban obligados, por ley, a hacer obras de autor nacional, pese a que la producción local no alcanzaba —ni alcanza— a cubrir el número de plateas de las salas de espectáculos.

La Máscara, Nuevo Teatro, saltaron a la tercera esa obligación, dando a conocer obras que Corrientes tenía casi vedadas. Contaban con el apoyo de los pequeños pero muchos canales de la prensa de izquierda e incluso la simpatía de periodistas-autores de grandes diarios.

Si algo faltaba, no pagaban personal, Ferrigno, Asquini, tomaban el lampazo como la batuta de director, a su turno. Sin sueldo de actores, sin gabelas, con el impulso místico que da el compartir ideas sociales de avanzada, el movimiento independiente creció. Traía una caja nueva y la llenó de excelente mercadería: lo mejor de afuera. A poco, apoyó una generación de autores salida de sus filas. Así avalados, se los aplaudió.

Cuando Corrientes aprendió la lección, tomó el mismo camino, causando la primera decadencia fuerte del teatro independiente. Con la muerte de los vanguardistas, surgió otro fenómeno de interés: el aumento de las salas no comprometidas políticamente e, incluso, salas alejadas de preocupación política. Esto mejoró las relaciones con el Estado y, con sus arcas inagotables, el Fondo de las Artes salvó a los moribundos. Esta institución, y otras también de ayuda, siguen bombeando al cadáver.

Nuevo Teatro tuvo épocas casi muy malas. Al entrar en Súpacha todo lo debían. Un chalet hipotecado, "Raíces", Pedro Asquini y su talento lo salvaron varias veces. Ya no hay Asquini, ni chalets. ¿Habrá otro "Raíces"?

Por otra parte: ¿merece salvarse Nuevo Teatro? Quizás cumplió ya su ciclo, y su función... ¿O acaso están purgando el pecado de vanidad de pretender una platea en la calle Corrientes?

La gente de Nuevo Teatro, siempre incrédula, está aprendiendo a rezar. ■



## ANA LABAT: A LA DANZA POR EL TEATRO

Premio al mejor director en Necochea, la creadora de "Rostros" corrobora al ballet como drama bailado

MONICA TIFFENBERG

ANA Labat, que ya había recibido el primer premio de la crítica y medalla de oro por los espectáculos creados en colaboración con Susana Zimmermann: *Danza Panca* y *Danza Tic Danza Tac*, obtuvo el premio a la mejor dirección otorgado por primera vez a un coreógrafo, en el último festival de Necochea.

Aclara Ana Labat que el premio no le corresponde a ella sola, sino que tendría que haber sido compartido con Francisco Javier, puesto que él no solo fue responsable de la supervisión general sino que tuvo a su cargo la dirección interpretativa de los actores.

"En realidad he podido dirigir el Circo de Zatrapito, de Marta Jiménez Pastor, porque es un divertimento con muy poco texto, donde las situaciones están casi íntegramente determinadas por la escenografía, hecha por mí, que me da pie para largos desarrollos coreográficos. Además, el montaje fue encarado de acuerdo a la técnica que utiliza Javier para la enseñanza de actores, con cuyos alumnos de la Escuela de Teatro de la Municipalidad de Viedma se ha montado la obra".

El método utilizado es el *Stanislavsky puro*; la creación de hechos teatrales a partir de una situación dada que analizan los actores previamente a su ejecución.

Antes de formar parte como profesora de esta escuela, Ana elaboraba sus coreografías (*Opus 1; Dentro y fuera del círculo; Primera aproximación; Rostros; Réquiem a Federico; El niño y los sortilegios*) de acuerdo con un academismo cuya rigurosidad databa de mediados del siglo pasado. Esta afirmación puede causar cierto recelo, por lo tanto se impone su explicación: el ballet como drama bailado produce sus más brillantes obras durante el período de surgimiento del género, tiempo en que el coreógrafo se dedicaba a la invención pura, no predeterminada por cánones. Una vez instaurada la forma, entra en su período decadente por aceptación estricta de la misma, en perjuicio de la expresión de la que surge toda forma.

A pesar de los grandes cambios, que desde principios de siglo encabezan *Les ballets russes* e Isadora Duncan, la danza hasta nuestros días, se preocupa de la evolución temática y de la arquitectura y diseño que los nuevos asuntos exigen. Es decir, que todo se replantea a partir de un director-creador, que es el dueño de la libertad que propugna, pero no se hace extensiva al bailarín que sigue siendo instrumento-objeto de lo inventado por el autor. Naturalmente, no siempre el intérprete expresa el clima buscado por ese creador, ya sea por desconocimiento o por inapropiación del espíritu mismo de la obra. Las relaciones entre director y bai-

larín han sido reconsideradas a niveles muy profundos por varios creadores de nuestro medio, y no es casual que Ana Labat haya estado unida en la creación a Susana Zimmermann, con la que compartió la coreografía de las obras infantiles antes mencionadas y de *Huis Clos*, basada en el texto de Jean-Paul Sartre. *Danza Panca* se elaboró sobre la base de ideas de Adolfo Manzano, bailarín del grupo que realizó el espectáculo, hecho muy significativo, pues implica un comienzo de comunidad en cuanto a la creación se refiere.

Desde su ingreso a la escuela de Teatro de Viedma, Ana incorpora a la danza la técnica Stanislavsky. Ha estrenado el *Magnificat* de Monteverdi y tiene en preparación una obra de jazz de Dave Brubeck, ambas elaboradas a partir de una idea básica propuesta por ella pero en las que se desarrollan situaciones que aportan los bailarines que luego de analizadas se improvisan en los ensayos siendo seleccionadas y fijadas, en una estructura orgánica por la directora.

La acomodación del método teatral a la danza se impone, pero lo fundamental es que se mantiene vigente la necesidad expresada por el maestro ruso "Servir al teatro y no a nosotros mismos en el teatro", aunque, de facto, el primer beneficiado sea el participante en el espectáculo que debe verter su propia subjetividad para conformarlo.

Ana Labat presentará un espectáculo con estas obras en Buenos Aires durante la actual temporada, trasladándose a Uruguay a fines de agosto con el mismo programa. ■

-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!)

# gardenette

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



# PANORAMA DE MUFA EN EL JAZZ ARGENTINO

Cuatro testimonios (Oscar Alemán, Jorge Anders, Alfredo Remus y Carlos Zaragoza) agregan nostalgia a la crisis local de un lenguaje trascendente.

**H**ACE unos cuantos años, un señor concurría esporádicamente a una confitería céntrica, se sentaba a una mesa, llamaba al mozo, le entregaba cincuenta pesos (de aquellos) a la vez que le decía: "Esto es para los muchachos. Quiero que me toquen 'St. Louis Blues'". De más está decir que el tema de W. C. Handy duraba cualquier cantidad de tiempo. Y ese señor se llamaba Aristóteles Onassis, y ocurrió en este Buenos Aires insólito que posee tres dimensiones musicales determinadas o clasificadas: tango, folklore y jazz. "Jazz de New Orleans" como diría enfáticamente Jorge Luis Borges, un enamorado de los blues. Pero eso ya entra en el plano histórico, porque el jazz ha desaparecido y únicamente podemos revitalizarlo cuando escuchamos un 78 rpm del Bop Club Argentino o hallamos sorpresivamente un ejemplar de "Sin-copa y ritmo" en algunas de las librerías existentes en la Plaza Libertad. En ese momento recordamos nostálgicamente las sesiones quincenales del Hot Club de Buenos Aires donde se podía comprar una edición de Fats Waller antológica a un precio no razonable o las sesiones de los lunes de la YMCA donde la fogosidad del desaparecido Bebe Egúía se fusionaba con la incipiente improvisación de Lalo Sciffrin. Tiempos idos de publicación, conciertos, clubes, discos, aficionados y músicos. Tiempos donde el jazz era una potencia y un semillero para los nuevos solistas, solistas que pueden llamarse Horacio Malvicino o el Chivo Borraro, pero que en aquél entonces se llamaba sacrificio y honestidad jazzística. Hoy día el panorama es depresivo y no lo podemos entender o mejor dicho: no lo queremos entender. Porque aquellos aficionados entusiastas de las frases de un Benny Golson, un Phil Wood, durante la famosa semana, gillespiana de julio de 1956 se han transformado en honorables ciudadanos donde el jazz ocupó el lugar del pecado de juventud. Y a los músicos, la mufa (esa increíble masa heterogénea) los envuelve. De vez en cuando un concierto sacude la monotonía pero los resultados son siempre similares. Los empresarios cuentan el saldo económico y advierten que el jazz es un pésimo negocio. Y en cierto modo lo fue siempre. Por ejemplo, el extinto Fernando Irriberri poseía un avisador muy importante, el que periódicamente contribuía publicitariamente a la edición de "Sin-copa y ritmo". Entendía que el jazz era una buena fuente de ventas para su comercio (ropa en general), hasta que un día fue invitado a concurrir a un concierto de jazz. Inmediatamente le pidió a Irriberri que dejara sin efecto la campaña publicitaria porque entendía que "ese público" nunca iba a ser adquirente de su negocio. Lo mismo ocurre con los discos. Las empresas grabadoras juzgan que editar jazz es un fracaso, salvo excepciones: Dave Brubeck, The Modern Jazz Quartet, los que sobrepasaron el millar de ejemplares, con el resto apenas si se llega a los 400 ó 500 discos en el transcurso de un año. Por ello es que frente al auge de 1965-66 donde las ediciones de LPs alcanzó un nivel muy pocas veces visto en Argentina (se llegó a editar hasta 10 discos en un mes), la línea

WALTER THIERS



Oscar Alemán lleno de decepción.



Enrique Villegas y Raúl Sánchez Reynoso, épocas dibujadas por Abel Ianiro.

comenzó a declinar paulatinamente hasta llegar al silencio absoluto que reina actualmente. Sin embargo, Carlos Realdo Alizieri (crítico de jazz y ex director de la revista "Jazz Magazine" directivo de "Discos Dial" piensa lanzar en este mes un microsuro de vanguardista Cecil Taylor. "Lo hago para probar", nos dice, "pues entiendo que es la primera muestra del jazz contemporáneo que se podrá obtener en nuestro país. Inclusive paralelamente editará un LP de los cuatro trombones (J. J. Johnson-K. Winding, Willie Dennis-Bennie Green) y otro de D. Brubeck-C. Tjader". En cierto modo es bastante difícil tratar de hallar una respuesta lógica con respecto a la decadencia del jazz en Argentina, pero no olvidemos que también en los EE.UU. el jazz se encuentra sufriendo una crisis idéntica a la nuestra (en todos los aspectos) y que la mayoría de los mejores solistas emigran en forma continua hacia Europa, único lugar donde evidentemente el jazz posee un notable índice de prosperidad, tanto que el saxo alto-trompetista Ornette Coleman percibe 2000 dólares por concierto, mientras que en Suecia, el propio Estado contrató al pianista-compositor George Allan Russell para que enseñe a los jóvenes suecos en el Conservatorio. El principal problema existente es que el jazz nunca alcanzó un grado de madurez significativo en nuestro medio. Jamás fue tomado en cuenta como una rama del arte. Siempre se caracterizó por ser una clase de música que provenía de los prostibulos de Nueva Orleans.

En síntesis, una música menor y sus intérpretes tampoco se preocuparon por demostrar lo contrario. En la actualidad, para muchos sigue siendo el resumen de una trilogía: droga, sexo y racismo, y muy pocos son lamentablemente los que analizan, estudian y promueven una continuidad en ese sentido. Por ello es que cuando Osiris Chierico me preguntó si se podía realizar un artículo sobre lo que acontece con el jazz en Argentina, inmediatamente pensé en cuestionar a determinadas personas con el fin de investigar y tratar de llegar a resultados concluyentes. Las preguntas fueron tres: 1º) ¿Cuál es la situación actual del jazz argentino dentro del campo del disco, conciertos, festivales, aficionados, clubes de jazz y festivales? 2º) ¿El jazz argentino hace veinte años atrás tenía mayor gravitación? y 3º) ¿El jazz es arte? Y los entrevistados fueron:

**OSCAR ALEMÁN, 60 años,**  
guitarrista y compositor.

1º) ¿Adónde están los festivales de jazz? ¿Dónde están los conciertos? Con agrado iría a escuchar porque me gusta y lo siento. Con respecto a los discos qué se puede agregar. Concretamente se trata de un comercio y de intereses creados. Los pocos músicos locales que saben tocar jazz no interesan a las compañías grabadoras. Lo que interesa, eso sí, son los imitadores que copian las versiones inglesas o italianas, ya sea cantando o en forma instrumental. Para ser músico de jazz se debe ser un creador en las impro-

*Permutaciones,  
computadoras,  
Apollinaire  
y cine primitivo*

# LOS PODEROSOS NO SON LOS HOMBRES

**L**ONDRES BEAT está cada día más loca. Los psicodélico de John Lennon y Paul Mac Carthney, la irreverencia de los pintores nuevos que se dedican a retratar a la reina como si fuese la Maja de Goya, los chicos de Carnaby Street y las microfaldas ya no alcanzan para satisfacer las ansiedades de un juventud que dice en todo momento "hay que vivir con prisa".

La frase fue traducida teatralmente (¿será teatro?) por Adrián Henri y Michael Kustow, dos jóvenes que se autotitulan "avanzada de la vanguardia revolucionaria y pacifista".

Henri y Kustow han puesto en escena "The Wonder", que cuenta con los auspicios del Instituto de Arte Contemporáneo de la capital británica. Cuando la desorientada crítica (ya totalmente desposeída de la flema de los tiempos del "five o'clock tea") se remitió a los autores para que ellos mismos diesen una definición de lo que habían puesto sobre el escenario, Kustow, quizá olvidando que hace muchos años había dicho similares palabras el inefable Tristán Teara, se limitó a exponer con voz de bajo: "Melange... et merde". Henri, por su parte, definió la labor con un casi intraducible término que, más o menos vendría a equivaler a "pasticho".

¿Qué es "The Wonder"? Al margen de lo que algunos melendados degustadores de arte actual han dicho ("Una obra de arte que marcará rumbos y obligará a la imitación"), la "cosa" (difícil calificarla con términos teatrales) es un raro amasijo de poesía y pequeños trozos teatrales de Guillaume Apollinaire salpimentados con innumerables testimonios (uno de Churchill, uno de De Gaulle, uno del Tao Te King, uno de Gamal Abdel Nasser, uno de Rita Hayworth, uno de Alexei Leonov, y muchos más) sobre la vida y la muerte. Pero la audacia de Henri y Kustow fue más allá ("utilizar todos los recursos audiovisuales a fondo, hermano querido"); y así es que en "The Wonder" se incluye una entrevista radiofónica a Blaise Cendrars sobre los funerales de Apollinaire, algunas imágenes de los primeros filmes de Lumiere (Salida de los obreros de una fábrica) y trozos de un largo metraje titulado "Permutaciones", cuyo montaje fue confiado a una computadora.

Este es el Londres-teatro-locó-hoy. Pero hay más. O habrá. Ya que los revolucionarios Henri y Kustow han lanzado el desafío: "LSD será protagonista principal del próximo trabajo". Veremos qué tal. ■

*Desde Londres*

HERBERT LACU



Protagonista de "The Wonder". Como la computadora reemplazó al cine-montajista, ella cambia al hombre por el muñeco. Y baila trozos de Corelli.

visaciones. Mi experiencia dice que con cuatro meses de guitarra no se puede subir a un escenario, grabar un disco y tocar en televisión. 2º) Cuando yo llegué de Europa en 1941 me encontré frente a un magnífico panorama, no como allá, pero sí con algunos elementos de categoría. En aquel entonces existían lugares en Buenos Aires donde uno podía escuchar buen tango y buen jazz. 3º) Es el arte de improvisar sobre cualquier tema, en cualquier tono, respetando la armonía. Además hay que tener estilo y sentido, porque se sufre tocando y eso se llama sufrir con placer. Y aclaro que no soy masoquista. El improvisador siempre cree que puede hacerlo mejor. Es el eterno descontento de su propia improvisación. Si es arte o no, eso medítenlo ustedes.

**JORGE ANDERS, 29 años, saxo alto, tenor, flautista y clarinetista.**

1º) El panorama en líneas generales no es excesivamente alentador, dado que el jazz como cualquier otra expresión auténtica del arte requiere para su entendimiento pleno de una sensibilidad especial. Ahora con respecto a la actividad jazzística en nuestro medio, una serie de factores discordantes traban y perjudican el desarrollo activo de esta música, a saber: primero: que no es una música representativa de nuestro medio, segundo: el jazz evidentemente difiere fundamentalmente de las formas musicales que habitualmente consiguen una repercusión masiva y eso está dado en su evidente complejidad musical, verbigarica: armónico, melódico, etc. Aún así, el jazz en Argentina sigue siendo una necesidad, mínima, pero real. 2º) A pesar de lo expresado anteriormente el jazz vive períodos realmente brillantes. Por ejemplo, durante el período del Bop Club, Lalo Schiffrin, que abarca desde 1957 a 1961, finalizando con el Mogador Jazz Club. Luego de la experiencia de Mogador, el jazz en nuestro medio ha sufrido una postración evidente de la cual no ha salido, a pesar del esfuerzo constante y tenaz de un vasto sector de músicos, entre los cuales modestamente me incluyo. 3º) Sí, porque dentro de las formas de la música contemporánea es una de las más importantes y su mérito primordial, pienso, que es el hecho de que permite que músicos de distintas nacionalidades, inclusive de razas puedan mancomunarse en un lenguaje común y concreto.

**ALFREDO REMUS, 30 años, contrabajista y compositor.**

1º) No se si me corresponde a mí contestar a esta pregunta. La razón es muy simple. Si me la hubieran preguntado hace seis meses atrás, hubiera dicho cualquier barbaridad, porque durante diez años estuve trabajando en pro del jazz con resultados totalmente negativos. Inclusive comencé a desdénar posibles conciertos pues espiritualmente me encontraba muy deprimido. De pronto, insólitamente tuve la oportunidad de grabar mi primer LP: "Trauma" al frente de mi trío y luego el "boom". Artículos laudatorios en diarios y revistas, entrevistas televisivas,

radiales, invitaciones para tocar en Uruguay, Chile, Brasil. Y, además, ya estamos grabando el segundo LP. Es cosa de locos. Claro está que el campo del jazz se encuentra frente a un caos. 2º) Fue mil veces mejor. Y lo digo con propiedad, pues fue la época en la cual yo tocaba con Lalo y el jazz poseía vigencia. 3º) Por supuesto!!! Ello se puede comprobar perfectamente a través de ciertas obras de Stravinsky, D. Milhaud, inclusive dentro de los compositores contemporáneos K. Stockhausen, P. Boulez, quienes utilizan los elementos del jazz para volcarlos a sus propias temáticas, logrando resultados positivos.

**CARLOS ZARAGOZA, 33 años, empleado y de nuevo guitarrista en acción.**

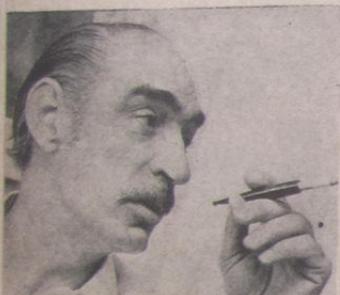
1º) La actividad es completamente nula y son pocas las personas que se toman interés por la misma, muchas de las cuales pudiéndolo hacer y manifestándose admiradores de esta clase de música. La verdad es que no hay atisbo de que esto pueda solucionarse, dado que no se fomenta en ningún sentido las formas jazzísticas y considero que uno de los factores importantes en esta negación son las compañías grabadoras que no editan discos, aduciendo que no son comerciales. Y otro factor, quizás el más importante, son los clubes de jazz que han desaparecido. Y digo que son importantes porque en ellos se orienta a los jóvenes, se les enseña, como por ejemplo lo hacían tiempo atrás: el Hot Club, el Bop Club, el Centro de Estudios Especializados en Jazz, el Círculo Amigos del Jazz, etc. 2º) Sí, por supuesto. Inclusive hubo músicos más puros y más de uno, como mi caso particular, se permitió poder vivir, aunque no por mucho tiempo, de lo que ganaba ejecutando jazz. Ahora es un mito. Y es muy importante trabajar tocando jazz, porque de esta manera se continúa produciendo verdaderos músicos, se enriquece en conocimientos armónicos, arreglos, temas, dado que la responsabilidad es mayor que en una "jam-session", donde solamente van los que conocen o gustan del jazz. 3º) Sin desmedro de otras manifestaciones artísticas en el jazz existe mucha responsabilidad porque lo que uno improvisó inmediatamente se perdió y no se puede volver a repetirlo, aunque hubiere fallas. Un escultor puede arreglar su obra, si no está conforme. Un pintor hace lo mismo, si no está satisfecho. Un cineasta trabaja de la misma forma. Reajusta las imágenes con el fin de dar ese toque mágico que lo consagra y así podría dar otros ejemplos. Por lo expuesto es que afirmo que "sí" el jazz es arte, porque para que un músico toque con swing debe llevarlo en el alma y ese elemento no lo enseñan en ningún conservatorio del mundo".

Entiendo que estas exposiciones plantean crudamente lo que acontece con el jazz en Argentina. Las soluciones pueden ser varias para que en el futuro el jazz adquiera una nueva vigencia, pero entendemos que ello será muy difícil, principalmente porque el espíritu lírico de otros tiempos ha desaparecido abiertamente. ■

# ROGER PLA EN EL UNIVERSO DE PALABRAS

MARIANI

Confesiones a ras del libro de un escritor que escribe sin apuros.



**A** La revés de lo que sucede con muchos reportajes (o a la inversa de lo que se dice al principio de la mayor parte de los reportajes) hablar con Roger Pla resulta sorprendentemente sencillo y hasta agradable. El autor de *Los Robinsones* (1946), *El duelo* (1951), *Paño verde* (1955) y *Las brújulas muertas* (1960), periodista y crítico de arte, es un hombre sobrio, sin urgencias, de maneras suaves y poseedor de un carácter afable que no alcanza sin embargo a ocultar esa leve pero afiladísima ironía que él maneja a la manera de los esgrimistas y que en cualquier momento de la charla se descarga aguda y repentina sobre su interlocutor.

—¿Cree que estamos ante una nueva etapa de censura o represión y que, como piensan muchos, pronto se extenderá a todas las formas de la creación?

—Es probable. De todos modos procedo como si no sucediera.

—¿Qué opina de este problema? ¿A qué atribuye esa manía sadomasoquista de todos los gobiernos de todas las épocas por la represión de las ideas? ¿No cree que ello responde a una concepción paternalista de la sociedad que está totalmente perimida o debería estarlo?

—¿Concepción paternalista? El paternalismo es siempre una máscara o un fraude: debajo está el miedo.

—¿Conoce algún escritor no comercial de nuestro país que haya ganado dinero con la venta de sus libros?

—Sí, hay algunos. A veces suceden esos fenómenos.

—¿Es importante para usted el dinero? ¿En qué medida?

—En la medida que pueda liberarme del tiempo que hay que ensenar para subsistir. En otras palabras, en la medida que pueda dejarme tiempo libre para escribir.

—¿Considera que escribir profesionalmente va en desmedro de la creación?

—Sí. La creación es un asunto privado. Sus consecuencias sociales o culturales no modifican el hecho.

—¿Qué es para usted ser escritor?

—Pregunta jodida. Podría decir algo solemne, algo parecido a una frase célebre. No tengo ganas de pensar en algo así. Si no hay más remedio que contestar podría elegir alguna forma que serviría o no tanto como las demás. Por ejemplo, podría elegir alguna que resultara algo oscura, porque ser escritor es algo oscuro. Además el término escritor es muy amplio. Escriben por igual el ensayista y el novelista, dos cosas tan diferentes. Podría servir para los dos esta respuesta algo enigmática: ser escritor es vivir en un universo de palabras que se niegan a sí mismas para afirmar al hombre y al mundo.

—¿Cómo ve la literatura contemporánea? ¿Comparte la opinión de uno de nuestros reprimidos más ilustres que recientemente declaró en una entrevista que la literatura contemporánea de cualquier país no es menos deleznable que su pintura, su arquitectura, sus deportes y su política?

—Podría compartir esa opinión con esta corrección: ni menos deleznable ni menos magnífica. Para usar una frase de Faulkner que me gusta mucho, "la literatura contemporánea está hecha en su mejor nivel de fra-

casos espléndidos". Lo que no deja de tener su grandeza. Otra cosa: excluyo el deporte y la política. La correlación es arbitraria. Ambas cosas son harina de otro costal.

—¿Cree que hay direcciones más o menos definidas, o coincidencias, en la búsqueda del artista de hoy?

—¿Direcciones? Como siempre hay dos. Una conservadora, repetitiva y muerta. Aunque la muerte también nutre lo vivo. Otra experimental, aventurera, viva. Aunque lo vivo, si no es natural, lleva adentro su muerte. Como se ve, direcciones, puede ser. Definidas por suerte, no.

—¿No creo que las nuevas formas aparecidas con las últimas promociones literarias significan una aceleración a fondo en nuestra literatura, particularmente por una actitud de desacomplejamiento ante lo literario, que parece notarse en ellos?

—La actitud de desacomplejamiento no la inauguran los nuevos. Es una condición permanente de la creación literaria. Muchas veces, los jóvenes no hacen más que simular sus desacomplejamientos. En ocasiones muy sinceramente. Ese tipo de simulación suele darse a nivel histérico. En cuanto a la aceleración a fondo es muy pronto para saberlo. Ojalá sea así.

—¿Prepara algún nuevo libro?

—Ahora no. Acabo de terminar una novela cuyo título provisional es *Los viajes secretos*, por eso ahora no preparo nada. Aunque el que escribo siempre prepara algo.

—¿Puede adelantar de qué se trata?

—¿De la novela terminada? La adelantaré entera en cuanto se publique. ¿Me podés convidar un cigarrillo? ■

## GALERIA PATIÑO CORREA

**Todo el arte del interior para Buenos Aires**

**Todo el arte de Buenos Aires para el interior**

9 de Julio 1022

Mendoza

**LA VERDAD  
DICHA CON TODAS  
LAS LETRAS**



**Mendoza**

*Diario Independiente de la Mañana*

**EL MAS MODERNO SISTEMA DE IMPRESION AL  
SERVICIO DE LA OBJETIVIDAD PERIODISTICA**

# MARECHAL O COMO ESCRIBIR DIBUJANDO

La poética, la humorística y la metafísica:  
ingredientes para la obra de  
un escritor largamente exilado en su propio país.

FERNANDO ALONSO

EN el séptimo piso de un departamento de la avenida Rivadavia al 2300, en el cual habitan Leopoldo Marechal y Elbia Rosbaco, su mujer —también escritora y poeta—. ARTiempo los enfrenta en el mismo lugar —el "taller"— donde ambos trabajan. La conjunción generó el siguiente diálogo:

—Marechal: ¿En qué momentos del día escribe usted?

—Escribo poco, bien que regularmente, durante las horas que siguen al mediodía y en este mi "taller de las letras".

—¿Escribe generalmente solo o acompañado?

—Me acompaña Elbia, mi mujer, que a mi lado escribe sus poemas o sus narraciones. Compartimos, pues, un mismo "silencio creador".

—¿Cuántas horas suele descansar y cuántas escribir diariamente?

—Necesito dormir ocho horas. El resto de mi día lo dedico a escribir (no mucho, ya dije), a recibir a las personas (jóvenes en su gran mayoría) que desean conversar conmigo, a leer y a meditar (sobre todo a meditar).

—¿Cuál fue su primer poema?  
¿Recuerda cuando lo escribió y si fue publicado?

—Lo escribí a los once años, se titulaba "El mendigo" y era terriblemente malo: su valor único estaba en las noches de insomnio que le dediqué, contando silabas con los dedos a la edad en que se debe jugar a las loterías. Mi primer poema tuvo otro mérito: no se publicó jamás.

—¿Puede decirnos cuál es el más reciente?

—Sí, mi último poema (no publicado aún) se titula "El poema de la Física". Me dirá usted: ¿por qué un poema de la Física? La ciencia contemporánea, en lo macroscópico y en lo microscópico, se aproxima cada vez más a las "fronteras del misterio"; y esas fronteras, precisamente, son las que busca y frecuenta la poesía.

—En el tiempo que va de uno a otro, ¿varió su técnica para escribir poesía?

—Mi técnica varió en lo que defini alguna vez como "dos llamados al orden", desde mi vanguardismo inicial de "Martin Fierro" hasta mi actual sistema de composición litera-

ria. Di rienda suelta al "espíritu" y discipliné a la "letra".

—¿Sus poemas fueron escritos inmediatamente después de haberlos imaginado, o al cabo de un tiempo breve o largo?

—Según las normas del "Arte poética" que figura en mi "Heptamerón" la "forma sutil" de mis poemas tiene un periodo necesario de gestación y madurez interna, frecuentemente largo, antes de pasar a su encarnación en el idioma. Son dos operaciones del trabajo poético: una que se cumple "ad intra" y otra que se cumple "ad extra". A mi juicio, la más importante es la primera y atañe a la "inspiración"; la segunda, posterior y complementaria, sólo atañe al "arte".

—¿Usted acostumbra a corregir sus poemas a medida que los va escribiendo, o después de un tiempo?

—Los corrijo insistentemente (la "lima" de Virgilio). Aun publicados, mis poemas suelen aparecer con muchas variantes en sus reediciones.

—¿Los escribe a máquina o en forma manuscrita?

—En forma manuscrita. Luego los paso yo mismo a máquina, lo cual es otra tentación a las correcciones.

—¿Existe alguna diferencia entre su método de labor como poeta y como novelista?

—Sí, existe una diferencia fundamental: en tanto que poeta, escribo solo cuando tengo necesidad de "cantar" (y los pájaros hacen lo mismo), como novelista, después de haber concebido y planificado una novela, trabajo regularmente en mi taller como lo hace el ebanista o el herrero.

—¿Cómo, dónde y cuándo nació en usted la idea de escribir "Adán Buenosayres"?

—"Adán Buenosayres", o su idea, nació cuando me sentí dueño de una cantidad de ontologías y experiencias que no entraban en los límites actuales de la poesía. Inicié su escritura en París y en el año 1930.

—¿Cuándo la terminó?

—La terminé en Buenos Aires, en 1948. Dieciocho años más tarde, tras abandonarla y retomarla muchas veces.

—¿El proceso de corrección de originales, le demandó mucho tiempo?

—A mediados de 1948, y antes de su imminente publicación, tuve que corregir los originales en su totalidad, añadir, quitar e interpolar textos, lo cual fue para mí un trabajo descorazonante a veces y otras alentador. El novelista debe evitar su propio "cansancio"; ese cansancio pasa fatalmente a su novela y luego a su lector que lo advierte aunque no se lo explique.

—¿Podría recordarnos cuál fue la técnica que usted empleó para crear sus personajes, sus escenas, sus lugares?

—Dije alguna vez que una novela es una "autobiografía" integral del narrador, ya que todos sus personajes, de alguna manera, son una "modalidad íntima" del propio artimanado. Al describir a un asesino, por ejemplo, el novelista describe "su" posibilidad de ser un asesino. Hacer "actuar" a los personajes requiere, además, una idea muy clara de los escenarios y los tiempos en que deberán moverse. Por mi parte, suelo ayudarme con dibujos, itine-

rios y escenografías que preparo yo mismo.

—Entre "Adán Buenosayres" y "El banquete de Severo Arcángelo", ¿existió alguna diferencia en su método de escribir?

—Hay muchas diferencias en los "recursos" de narración; porque los recursos deben elegirse y usarse según el "qué", el "cómo", el "por qué" y el "para qué" de cada obra novelística. Eso en cuanto a su manifestación "externa"; en cuanto a la "interioridad" de sus estructuras, mis dos novelas responden a las tres cuerdas que uso por igual en ambos trabajos: la poética, la humorística y la metafísica. Y ello es muy natural, ya que las tres cuerdas que dije pertenecen a mi ser propio e inalienable.

—Eso último, ¿se ha modificado en cuanto a la novela que se encuentra escribiendo?

—La tercera novela que tengo en preparación se realiza también según las tres cuerdas instrumentales que dije. Pero difiere de las otras dos en sus "recursos" externos. Si, por ejemplo, "Adán Buenosayres" utiliza el "simbolismo del viaje" (Odisea), mi nuevo relato sigue el "simbolismo de la guerra" (Iliada). Entre los recursos externos, figurarán también los hallazgos de lenguaje y de composición que deben usarse a veces (y sólo a veces!) para colorear las materias grises y alivianar las materias pesadas que una novela (como el mundo) nos impone inexorablemente.

—¿En qué etapa de su proceso se encuentra la misma?

—Tengo escrita ya la mitad de la novela. Su plan está completo, pero no cerrado, ya que me gusta dejar en él todas las "fisuras" necesarias a lo imprevisible y a la inspiración que nunca se deja "planificar".

—Mientras usted se encuentra dedicado a preparar o escribir una novela, ¿puede practicar los demás géneros literarios?

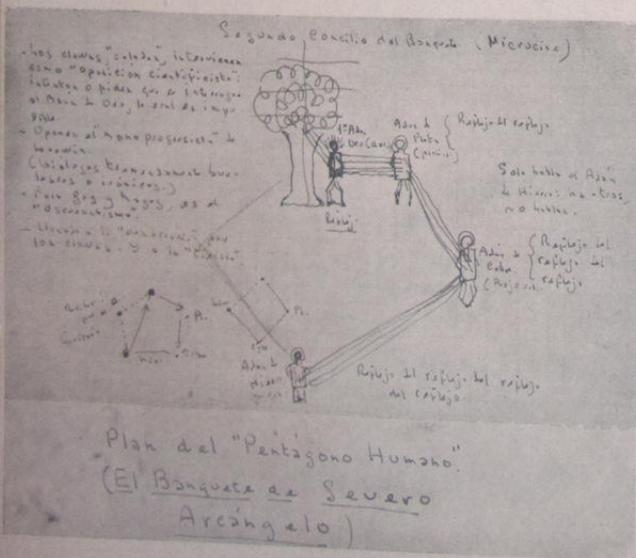
—Suelo practicar a la vez todos los géneros, ejercicio que, "por variación", me procura un descanso en la fatiga de escribir. No olvide usted lo que le dije sobre el "cansancio" del novelista, de la novela y del lector.

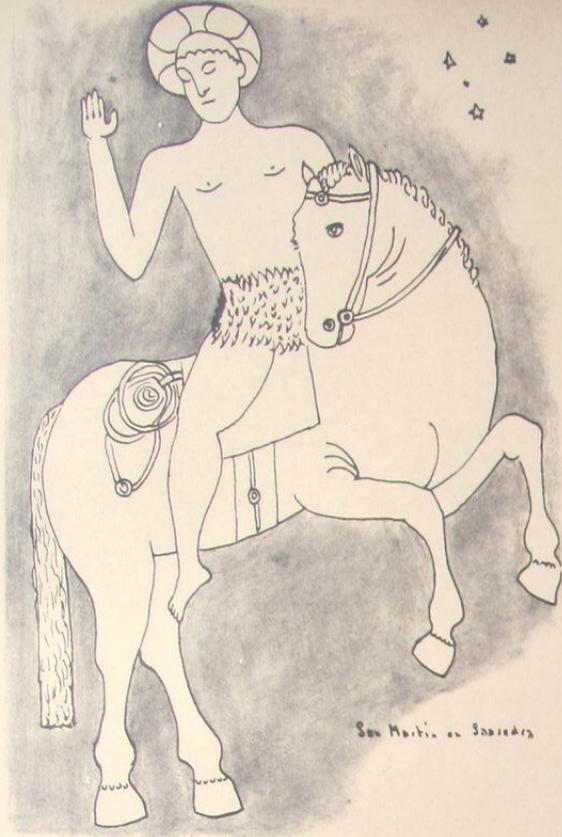
—¿Sus obras de teatro llevaron el mismo proceso técnico que sus novelas al ser escritas?

—Sí, pero con una diferencia. El teatro requiere una "objetividad" mayor que la novela, ya que su comunicación con el espectador es más directa y se da en una sola vez generalmente. Hablo del teatro en su acepción tradicional, vale decir como "espectáculo" que se ofrece al público según el "movimiento".

—¿Usted ve televisión, escucha radio, va al cine, lee diarios, pasea, recibe visitas mientras están en gestación sus libros?

—Leo diarios, pero lo estrictamente necesario a mi información de lo que pasa en el mundo. Con Elbia vivimos una existencia de interior y salimos muy poco. Pero en nuestra casa recibimos a nuestros amigos y a todos aquellos que lo solicitan por razones de afinidad y comunicación. Veo mucha televisión, y los que, a mi juicio de muchos, son los peores programas (seriales de espionaje, del west, de pistoleros y otras menudencias), en mi caso particular la televisión me sirve, no sólo para "desconcentrarme" de mi trabajo intelectual, sino también a manera de una "catarsis" o purga necesaria. ■

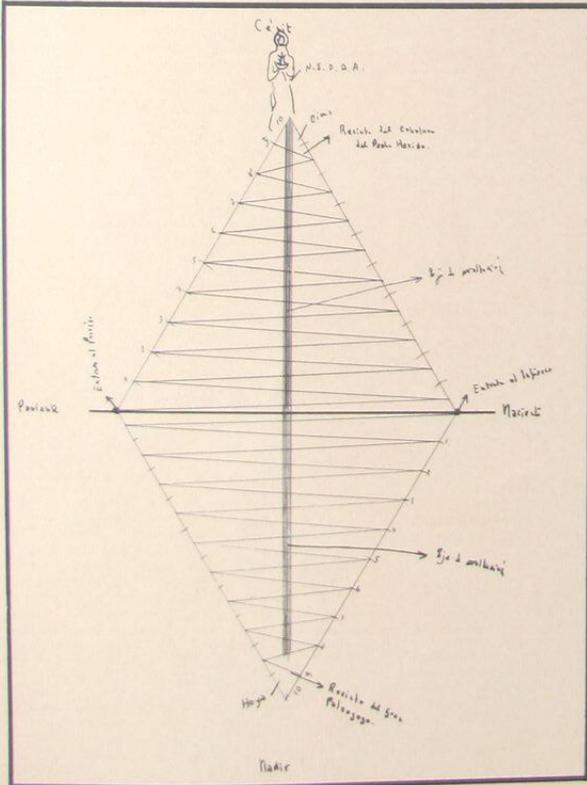




San Martín en Saavedra

Leopoldo Kuczaj

La casa es el silencio creador. "Adán Buenosayres", "El banquete de Severo Arcángelo" y todo lo demás tuvo un testigo: ella.



San Martín de Tours, que aparece en la expedición que hacen los protagonistas de "Adán Buenosayres" al Bajo de Saavedra.

"El plan del Infierno de "Adán Buenosayres" en correlación con un Paraiso (el cono vertical) que no llegó a realizar porque temí que se parecería demasiado a una distribución de premios en una fiesta escolar de fin de curso", nos explicó Marechal.

# ERNESTO DEIRA: LA NUEVA IMAGEN DE LA REALIDAD

Uno de los líderes del movimiento neofigurativo —que cambió hace ocho años la fisonomía del arte joven nacional— mantiene activos los elementos que sustentaron aquella empresa, por encima de las búsquedas que ha protagonizado siempre su obra.



Apenas pasados los 40 años, Ernesto Deira, uno de los líderes del más significativo de los movimientos surgidos al comienzo de esta década, la "nueva figuración", es acaso el exponente más representativo de las últimas generaciones en la plástica nacional. Generaciones en las que las constantes se dan —su caso es típico— sobre la base de una actitud decididamente abierta, renovadora, hasta revulsiva, sustentada por una cultura de carácter humanístico —extraña en general en nuestros artistas— y una seriedad en la indagación, en el experimento, que no se da precisamente en otros movimientos locales contemporáneos. Acaso la suma de estas circunstancias haya pesado sobre los académicos de Bellas Artes, cuando en 1967 decidieron darle el Premio Palanza, la más prestigiosa distinción del calendario artístico nacional.

Pero es en su obra donde mejor se puede rastrear esa vertebrada inquietud que ha llevado a Ernesto Deira a ser uno de los protagonistas en la búsqueda de la nueva imagen de la realidad, encarada a partir de 1960 y concretada en 1962 con las proposiciones de la nueva figuración. Es innegable en él la coherencia de su actitud, sostenida a través de una trayectoria particularmente rica en búsquedas, en virajes, en mutaciones, lo que podría entrañar una curiosa paradoja. Sin embargo, el objetivo común es perfectamente ubicable en todos esos cambios abiertos en abanico desde las imágenes exasperadas, rotas, desgarradas de su primera etapa neofigurativa hasta la integración actual de la figura en formulaciones más sólidas, menos sometidas al improntu, más serenas se podría decir si no se temiera a la activa contradicción que podría plantear el trasfondo exasperado que sobrevive en sus cuadros. Que actúa como elemento crítico, como incisivo enjuiciamiento de la realidad, que eso es, en última instancia, el fundamento de su empresa expresiva, la justificación de su agresividad formal, de la cáustica alquimia a la que somete sus figuras, aún en la última —¿cuánto dura lo último en Deira?— etapa de su obra, en el que parece imponerse un gesto más meditativo que en las anteriores. ■



# EL RETORNO DEL BRUJO QUE PINTA

Alberto Cedrón que vio y midió Buenos Aires desde Europa, prepara el asalto a su ciudad en un muro.

MIGUEL BRIANTE

“El viaje me pareció lento y cada vez que aterrizábamos me parecía más extraña esta posibilidad de volver a la civilización. Recordaba el día que partí y las horas que precedieron al viaje, la inquietud, y el tiempo, que venían desde lejos, desde una calle de mi ciudad donde los chicos se sentaban en rueda para hablar de los indios y soñábamos con las grandes hogueras y no había dimensión para las cosas más extrañas”. Era el domingo 14 de julio de 1963; Alberto Cedrón escribía estas líneas entre las sacudidas del avión, mientras cruzaban las calientes tierras del Brasil y el Mato Grosso quedaba atrás, como una pesadilla inapresable. Alguna vez entendería esas líneas hechas con temblor, escapadas a la objetividad con que había llevado el diario de ese *Viaje al Alto Xingu*, entre tres médicos, un dentista, un radiotécnico y un vacunador brasileños. Alguna vez lo entenderíamos nosotros también.

Le quedaban cosas por hacer: ordenar sus bocetos, entregar todos sus dibujos al gobierno brasileño, rescatar la última cara de un borracho en un amanecer de San Pablo. Cuando llegó a Buenos Aires vivíamos épocas de fervor: Jorge Cedrón acababa de asomarse con su primer corto metraje al mundo hostil de la Isla Maciel, Juan Cedrón buscaba desde sus tangos el ritmo de la poesía, ya nos asistían los versos de Juan Gelman, y todavía nos inclinábamos asombrados, temerosos, rebeldes, sobre ese texto de Pavese que empieza: “Entre los signos que me advierten que mi juventud ha terminado, el principal es el percatarme de que la literatura ya no me interesa verdaderamente”. Cuando Alberto Cedrón llegó venía enloquecido de colores; tramaba cuadros que eran una tormenta de color, con hombres que parecían musitar una letanía de miedo, y eran un ecotál vez monstruoso de aquellos hombres que en sus carbonillas anteriores cruzaban un crepúsculo, grises, turbios, aferrados a una bicicleta o a una botella de vino.

Hablaba del Mato; narraba historias siniestras o risueñas, se dilataba en palabras como *burduna* —esa espada de madera filosa—, o *sucuri* —esa boa siniestra que nada en el Amazonas—, o convocaba las altas hogueras de la noche, en la selva. Los tambores del Mato tronaban todavía en él, pero no entendíamos. Hasta que habló de una india que tenía un hijo de pecho y era joven. Al amanecer la habían encontrado muerta; su niño jugaba encima del cadáver. Cuando llegaron a la aldea, los indios cantaban y es-



Cedrón en la dimensión implacable del territorio plástico en el que la firma es eterna.

taban enterrando al niño, que lloraba, junto al cuerpo de su madre. Mientras contaba esto trazaba, como al descuido, algunas líneas en una hoja. Lo miramos.

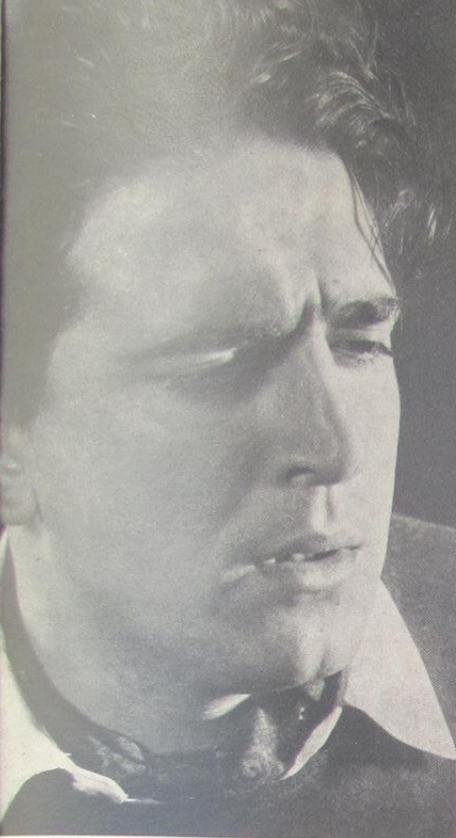
—Algo así —dijo.

Entonces supimos —y Alberto Cedrón supo— que las palabras finales de su diario eran la síntesis de su encuentro definitivo con el mito. Que había cruzado la selva para rescatar aquel muchacho que hablaba de los indios en las rondas de Saavedra, el barrio en el que nació en 1937, para enriquecer su imaginación estrellándola con la realidad, para encontrar su voz. No suscribiría tarde esa frase de Pavese; ya sabía que el arte es posterior a los hombres, una manera de consuelo o de grito, un modo de la fiebre de quienes luchan contra la fiebre que azota al mundo. Eso decía el dibujo.

*Los trabajos y los días.* — Eso dice él. Claro que es más fácil ponerse cronológico, informar que es el mayor de los Cedrón — cinco hermanos que ya dan que hablar—, que hacia sus doce años mudó a Mar del Plata e ingresó en la Escuela de Artesanía, que a los 15 años instaló con su padre y sus hermanos un taller de cerámica, que a los 18 años empezó a dibujar. O que, entre ellos —sus hermanos, su padre— levantaron en el barrio de Camet una casa que aún hoy los arquitectos se detienen a mirar. Más difícil es referir un día, una noche, claves. El día (la noche) en que sus dibujos deben saltar los alambres provincianos, extenderse, ser mostrados. Y él decide a irse a Europa y vende la casa. A Europa, no a Buenos Aires. Pero Buenos Aires es el primer puerto; no hay vueltas para ese axioma inal-

terable. Una sola noche —la central— le bastan para perder en la ruleta todo su viaje. Una sola bola —la última— lo arroja a las calles de la ciudad, ordenan su primera exposición en la galería Guernica, enfrentan sus trazos con los ojos de Antonio Verni, que compra sus primeros cuadros. “Yo estaba influido por Bruegel”, recuerda. “Por el clima de sus cuadros, ¿por su técnica?”, se le pregunta. “No, no, por todo —dice, simplemente—. Yo me dejaba influir por él”. Pero también andaban por él los versos de un González Tuñón, los personajes de Roberto Arlt. “Tal vez lo más importante de la neofiguración argentina —dice— salió de esos hombres, de esa literatura. Ellos nos mostraban la otra cara del mundo”. Hay premios: el 2º de dibujo en el salón de Otoño de 1960; el 1º del salón de dibujantes del diario *El Mundo*; el Salón Nacional de la Cámara de Diputados en el 62; el 3º en el salón nacional de Mar del Plata; el 2º de dibujo en el Braque de 1966. Hay, en el medio ese viaje al Mato Grosso y esa pasión por la escultura que deja sus huellas en algunas ciudades del Brasil. Hay, sobre todo, un trabajo tenaz, secreto, que elude la publicidad y lo sume, por meses, en el anonimato o la mitología.

Llega el mural, esa dimensión implacable, ese territorio de la plástica donde las firmas quedan como para siempre y no hay bajada de cuadros que cierre el telón. Ya había ensayado en Río, en Buenos Aires, un premio por concurso de la Fiat Concord, le da la pared necesaria. Ahí exalta hasta la perfección su talento de imaginero, se pelea con



Alberto Cadrón en su regreso a un Buenos Aires medido con exactitud.

el barro, estampa su exasperado universo en la cerámica. Enloquecidos, densos como un verso de Blaque, sus caballos, sus caras, sus hombres deformados como desde adentro, ocupan veinte muros más a lo largo de la ciudad, cantan una tragedia desorbitada e íntima como la sangre, son impiadosos para mirar y ser mirados, se degüellan, corren, cruzan la mar.

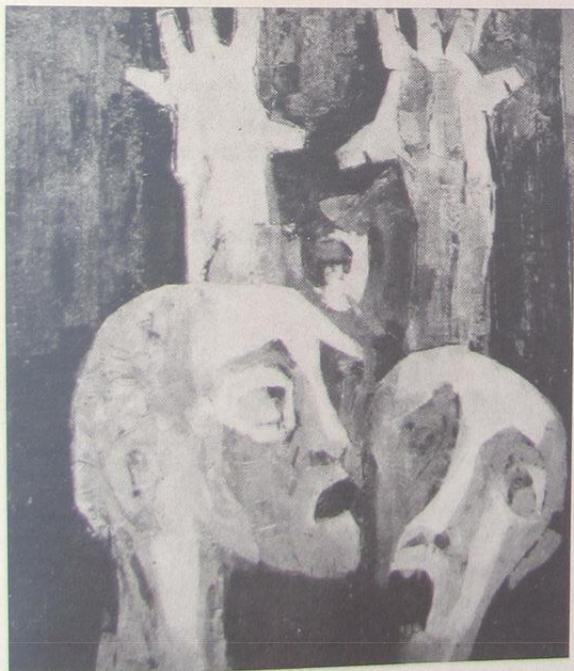
*Del lado de acá.* — Son cuatro: uno parece no tener cara; el otro es un típico porteño nacido en Avellaneda; el otro es la mitad de lo que fue: le faltan las piernas y hay que sentarlo sobre una silla alta cuando juegan al truco para matar el tiempo de la travesía, y se llama Carlitos. A veces, tirando una carta, el de Avellaneda dice: *Che, Carlitos, no pitiés por abajo de la mesa.* Cuando cruzan la línea del trópico, el de Avellaneda saca un paquete del bolsillo, y dice: *Carlitos, en esta hora solemne, por ser tan buen compañero, hemos decidido hacerte un regalo.* Carlitos lo abre, tembloroso; es un par de medias tres cuartos.

“El otro era yo —dice Alberto Cadrón, recordando su travesía Barcelona-Buenos Aires—. Entonces entendí esta ciudad, este país”. Venía de las tumultuosas ciudades de Europa: del París ancestral, plagado de pintores y cultura; de la Alemania Industrial; de la provinciana España —donde clavó sus

murales y vendió dos exposiciones enteras—, de Los siglos. Había visto cuadros importantes y barrios de prostitutas y manifestaciones estudiantiles. Y ahí estaban esos argentinos. “Este país es la agresión, y el aprendizaje de la agresión para la defensa. Pero también es el tumulto, y el encontronazo, y en eso está nuestra fuerza, nuestra riqueza, nuestras diversas maneras de atacar y por lo tanto reflejar el mundo”. Ahí está la fuerza —dice Cadrón— que debe aprovechar, y está aprovechando, la plástica argentina.

Ahí nació, tal vez, una nueva concepción del mural, y del dibujo, y de la pintura. En esa ironía y en esa nueva capacidad para reírnos de nosotros mismos, en la negación y en la exaltación de la plástica, en el duro trabajo del artesano que impone cosas al mundo.

Alberto Cadrón vio Europa; tal vez desde allá midió Buenos Aires. No se sabe si han vuelto sus caballos y sus hombres retorcidos y sus caras abiertas en un grito. Pero un día cualquiera —lo presagian los bocetos amontonados en su taller— el eco de esas imágenes va a asaltarnos desde algún lugar de la ciudad, desde una pared o desde un marco. Puede ser peligroso, sorpresivo; en el fondo de su horno de cerámica, en el costado más oculto de sus frascos de tinta china, algo se está gestando implacable. ■



## VR VAN RIEL

EXPOSICION  
DE PINTURA

Florida 659

Buenos Aires

# PETER SUSSMANN

# HOG FARM: CARNE PARA LA FANTASIA HIPPIE

UNA respuesta verosímil a la utopía hippie la constituye Hog Farm, pequeña comunidad de hombres, mujeres y niños estafalarios, instalados en una granja cerca de Los Angeles, para vivir de acuerdo con sus convicciones.

Hog Farm es quizá el intento más serio y más profundo de establecer una comunidad hippie en Estados Unidos. Se encuentra enclavada entre las colinas de las últimas estribaciones de las montañas de San Gabriel, en las proximidades de la ciudad de Los Angeles.

Son diez hectáreas, cuyo dueño, un tal Claude Doty, hombre tolerante y con curiosidades intelectuales, luego de fracasar en la cría de cerdos, la cedió a cambio del pago de los impuestos. No quería que la granja quedase a merced de los depredadores y no se hallaba en condiciones de arrendarla a colonos. Hace dos años de esto y desde entonces el lugar se encuentra poblado de hippies.

El descubrimiento fue hecho por cuatro jóvenes que vagaban por las inmediaciones, sin rumbo fijo, pero con espíritu inquisitivo.

EL lugar donde se halla Hog Farm se llama Sunland-Tujunga. Desde lejos se descubre el pintoresco campamento sembrado de carpas geodésicas, tiendas de campaña, cuevas, casas remolque y una casa convencional.

Para explicar el sentido de la comunidad, el diario hippie editado en Hog Farm, el "Record-Leger" (La voz de Verdugo Hills), dijo en un número del verano último: "Los residentes de Riverwood se preguntan qué significado tienen los rumores que corren en el sentido de que existen planes de los comunistas para llegar a la destrucción total de la ciudad de Los Angeles y de las comunidades de los alrededores, mediante la violencia y el fuego. Se preguntan seriamente si esta gente de Hog Farm allí instalada no constituirán un caballo de Troya rojo, en el seno de la comunidad".

Para llegar a la granja de Hog, se toma un camino de tierra con una sola huella, que va serpenteando entre bosques y a cuya vera menudean los automóviles abandonados. Los vecinos de Riverwood aseguran que son tanques llenos de nafta para ser utilizados como bombas molotov. Luego de un recorrido de tres cuadras, aproximadamente, se llega a un vasto predio de diez hectáreas que es Hog Farm.

Hay otro camino para llegar hasta allí. Está asfaltado y pertenece al vecindario organizado del lugar. Pero para usarlo hay que pedir permiso a los guardias armados que ahuyentan a todo ser mal vestido y barbado que se anima a tomar la sacrosanta carretera.

En cuanto se supo que había una granja para hippies se corrió la voz. Todos los que andaban viviendo precariamente, sin organización, desechos de otras comunidades menos afortunadas fueron para allí. Era toda

Una extraña comunidad, asolada por granjeros y veteranos de Vietnam, baila, toma drogas aunque no en la casa y fomenta "la conciencia del cerdo".

VICENTE THOMAS

clase de gente: ex convictos, estudiantes, actores, músicos. Hasta uno de los "conejos" de Play Boy y, naturalmente, realizadores de películas. Unos se quedaron y otros se fueron. Actualmente debe de haber una población estable de unas treinta personas, lo que constituye una familia bastante grande.

UNO de los fundadores, Hugh Romney, de gran dinamismo y encías despobladas, explica la cosa así: "La granja es un guri. Aquí viene la gente que lo necesita; aquellos que no están preparados son rechazados con la mayor amabilidad".

Romney es el portavoz de Hog Farm. Es quien expresa el sentir de todos. Tiene 32 años y en sus épocas burguesas, se dedicó a frecuentar los cafés y a trabajar de actor en teatros, en el cine y hasta en los night clubs. Se graduó de hippie bastante tarde en la vida, desde el punto de vista de los tiempos que corren. Pero lo hizo en cuerpo y alma. Para él "La granja ha puesto carne a la fantasía"; aquí todos los sueños que interpreté sobre las tablas se han realizado".



Líderes. Anita y Abbie Hoffman.



Group Image. Todos se llaman "free".

Romney explica que la granja es mucho más que un campamento de verano para muchachos traviesos. "Es una comunidad espiritual floreciente, una experiencia para la vida utópica".

El momento culminante del día, en Hog Farm tiene lugar poco antes de ir a dormir, todos se reúnen debajo de uno de los más grandes domos, cubierto de seda para paracaídas y brillantemente iluminado: Se lo puede divisar de varios kilómetros a la redonda en las noches claras.

Cabe imaginar qué deben pensar los vecinos de Sunland-Tujunga acerca de lo que allí ocurre. Sin embargo no es nada misterioso. Dentro del domo hay unas treinta personas de aspecto raro. Son hombres, mujeres y niños. Tienen los ojos cerrados y las manos unidas formando dos círculos concéntricos. Todos al unísono dejan escuchar un zumbido: OM...OM. Es muy fuerte y resuena haciendo vibrar el cartílago de la nariz. Algunas veces el coro es interrumpido con maullidos, chasquidos y chillidos... Y finalmente se resumen atléticamente en "Hog, Hog".

Luego, alguno de camiseta se levanta y va levantando a los demás, puestos en círculo como fichas de dominó caídas. Todos caen y se levantan. El juego ha terminado, y los habitantes del lugar, luego de desearse las buenas noches se van a dormir. Otro día ha terminado satisfactoriamente.

LOS placeres químicos, mucho más convencionales, son dejados al albedrío de cada uno. El pote es opcional y se efectúa sin ceremonias, generalmente sobre los altos de las colinas que circundan a la granja.

La responsabilidad de la administración recae sobre todos, inclusive los niños y se adjudica por rotación estricta.

A cada uno le llega su turno de ser consagrado, por un día, "maestro de baile" o "maestra de baile". Romney explica que cuando toda esta gente vive junta debe "bailar o dejar de hacerlo, si es que no se quiere terminar pisando la mano de alguien". El maestro de baile es el encargado de encontrar quien quiera hacer las tareas que le gus-

## FLORES EN EL CORAZON

**T**IENEN sus propias doctrinas cosechadas en varias religiones orientales. Tratan de vivir de acuerdo con el *Tao*, identificación personal con una conciencia del mundo en el que la realidad se encuentra en perpetua mutación. Sus mayores decisiones son adoptadas con la ayuda de *I Ching*, o "Libro chino de los cambios", un tesoro de profecías que pueden ser aplicadas en cualquier ocasión, al igual que un horóscopo. Todos los días, por los alrededores, hay gentes tirando monedas o arrojando palillos para encontrar la profecía adecuada.

Pero no hay más dogmas en su religión

que convencionalismo en sus vidas. La conciencia del chanco, significa vivir absolutamente el momento. El dogma resulta aburrido a la postre.

*"Dios es precisamente lo que está ocurriendo. Nosotros somos la suma de nuestros deseos. ¿Cómo podemos saber qué es lo que está bien? Lo sabes en el momento, mientras sucede. No en la perspectiva mirando hacia atrás. En algunos casos, cuando está bien, se lo puede saber porque se lo siente. Nosotros seguimos los impulsos del corazón. Nos señala el camino. Nuestras flores se encuentran en nuestros corazones".* ■

ten y que deben ser realizadas. El es quien coordina y quien se encarga de reclutar la gente para las expediciones a la basura.

Esas expediciones se efectúan sobre lo desechado por los supermercados. En efecto, varias veces por semana, de acuerdo con la ley, los supermercados arrojan toneladas de vegetales y frutas perfectamente comestibles. Los inquilinos de *Hog*, revuelven esos desperdicios —parásitos inofensivos de una sociedad opulenta— y hacen su agosto. Porque los granjeros de *Hog* no cultivan la tierra; ellos viven en una época automatizada, están decididos a usufructuar de la técnica y no a ponerse a su servicio.

**L**A maestra de baile es quien se preocupa de la comida diaria. Cuando la expedición a los desperdicios no ha rendido los frutos esperados, se recurre a los fondos, que siempre alcanzan para comprar alimentos baratos y nutritivos. Muchas de las mujeres casadas —hay seis parejas de casados, dos de ellas lo hicieron mientras estaban en la granja— se reparten los trabajos y los hombres se turnan llenando suplencias en las estaciones de servicio cercanas.

Este sistema de los maestros de baile se implantó poco después de constituirse la colonia. Porque según lo asegura una muchacha, *"La verdadera libertad no es falta de organización. Al principio algunos empezaron a gritar que eso era Fascismo; pero el sistema se impuso y desde entonces comemos todos los días y no ilusiones, sino realidades muy concretas"*.

Las reglas en la granja son sencillas: nada de drogas en la casa; y nada de brindar asilo a los fugitivos. Esto último fue adoptado contra el sentir de cada uno, pero se comprendió que dar asilo a un prófugo puede convertirse en la ruina de todos.

En la granja han tenido que soportar muchas órdenes de allanamiento. Las autoridades quieren fiscalizar las condiciones sanitarias y además saber si hay allí algunas de esas máquinas conocidas como tragamonedas. Pero sólo encontraron, descompuesta, una que despacha bolitas de goma de mascar.

Los *hippies* de la granja se han echado encima a dos grupos de enemigo. Ambos militarizados. Son los rancheros de Riverwood, y los "androides", gente violenta de los alre-

dedores, integrados en su mayoría por veteranos de la guerra de Vietnam.

"La voz del verdugo Hills" provocó las iras de los rancheros al reproducir en sus páginas la fotografía de un lechón en cuya cola flameaba una bandera norteamericana.

Una sola vez los barbudos de *Hog* intentaron forzar la barricada del camino de los guardias apostados por los rancheros. Llevaban un gatito lastimado que querían hacer curar por el veterinario y querían cortar camino. Los "vopos" los dejaron pasar y los acompañaron para ver si era cierto y si pagaban la visita como es debido. Cosa que se hizo.

Los "androides", por su parte, asuelan la granja periódicamente. Pero hasta ahora no han atacado a los granjeros cuando éstos están todos juntos. Sólo se ensañan con los que encuentran aislados. En una ocasión se animaron a llegarse hasta la casa, haciendo gestos amenazadores y bebiendo cerveza. Se quedaron un rato y luego se fueron, no sin antes descargar sus iras a puñetazos contra un coche abandonado.

**P**ARA la agente de *Hog* la visita de las autoridades, de los "androides" y de la policía es una bendición porque los obliga a mantenerse unidos. *"Nos mantenemos limpios, andamos siempre juntos y somos más industrioso"* dice uno de ellos. *"Esto fomenta la conciencia de cerdo" (Hog quiere decir cerdo); todos andamos juntos y crecemos al unísono como una misma persona"*.

La meditación en cualquiera de sus formas es universalmente practicada. La respiración es la que más predicamento tiene; se hace lo que se llama el *Gong Bong*. Para hacerlo también se ponen como en la otra ceremonia, en círculo. El *Gong Bong* requiere superventilación. Catorce inspiraciones profundas de aire fresco hacen que se llegue a la cumbre. Luego se deja escapar el aire ruidosamente. *"De esta manera, juntamente con el pote y la LSO, se alcanza el Samadhi, según el léxico Zen"*, afirma otro de los iniciados.

Esta es la forma de vivir que han elegido en *Hog Farm*, sin compromisos que los aten a las tradiciones que han hecho de la humanidad lo que es actualmente. Su único deseo es vivir en paz sin tener que alienarse a la técnica, que ansian poner a su servicio, para evitar la maldición bíblica del trabajo. ■

## Amengual Dixit



A. M. N. 17



"¡Jamás! ¡Jamás será suyo! Yo digo que no lo es, y nadie en el mundo puede reclamarlo. Es solo mío. No tiene más que madre. Se llama Felipe Guzmán, como ella; lleva el apellido Guzmán, como su abuela. Es de la casta de las Guzmanas. ¡Casta de pionas, bebidas sin sed, gozadas sin amor, que alumbran huérfanos!"

Algunos años después del estreno de estas tres obras, Sartre daba a conocer en París "Las moscas", donde este pensamiento cobró una acabada formulación intelectual. Orestes desoye el destino que los dioses querían imponerle y Júpiter termina comprendiendo sus consecuencias:

"Cuando la libertad ha explotado en el alma de un hombre, los dioses no pueden hacer nada contra él... Corresponde a los otros hombres —solamente a ellos—; y éstos deben decidir si lo dejan seguir viviendo o lo estrangulan".

Por eso que el descubrimiento de su mediana libertad no hace de Felipa, Ecuménico o Goya, hombres felices. Han descubierto que están solos.



S. E. cuando estrenó "El gato y su selva".

**G**OYA toma conciencia de ello cuando conviene con su marido que lo dejará para seguir tras de Argibey. "Tendría que estar vibrando en el aire —dice—, libre de todo pensamiento extraño al amor que tengo y al amor que me espera, y sin embargo, siento que mis ojos

están cargados de lágrimas tristes". Mientras ignoró "sus propias leyes", pudo vivir sometida en un mundo falso de pequeñas ambiciones. Pero ahora que proclamó su verdad a los cuatro vientos, ha quedado de pronto desnuda ante todos. Lo mismo que Ecuménico y Felipa, ha cometido lo irremediable y ya no puede volverse atrás. He renunciado a las convenciones, a las conveniencias personales. Ha enfrentado su miedo, su ansia de claudicar. Como los otros dos, a los ojos de la sociedad es sospechosa. Puede reincidir. Su ejemplo puede incitar a otros. ¿Y que ocurriría con el orden social si de pronto todos tomaran una actitud honesta consigo mismos, que los justificara en la vida?

Dejarlos seguir viviendo, o estrangularlos. Dos caras de una misma medalla: no comprometerse, no darse por aludidos. Sartre define su teatro, un "teatro de situaciones", de tal manera que echa una clara luz sobre estas obras de Eichelbaum:

"Si es cierto que en una situación dada un hombre es libre —dice—, que se elige libre en una si-

tuación dada, y que se elige a sí mismo en y por esta situación, entonces en el teatro hay que mostrar situaciones simples y humanas y libertades que se eligen en estas situaciones... Este teatro puede llegar a conmover mostrando un personaje mientras se va haciendo, el momento de su elección, y su libre decisión que lo compromete a seguir una moral toda su vida".

Felipa decide sola la paternidad de su hijo: "cuando llegue la hora, usted comprenderá que ha nacido porque sólo el amor de su madre lo ha querido y soñado". Ecuménico enfrenta la cárcel y el desprecio del caudillo al que ha servido toda su vida para seguir el dictado de su conciencia, y Goya dejará atrás su familia para ir detrás del hombre que quiere. Los tres eligen en una situación dada muy nuestra, muy argentina, y se yerguen como personajes ejemplares en la medida en que asumen con dignidad las consecuencias de su libertad: nos dan limpiamente una lección difícil de seguir, pero que se impone por su propia fuerza. ■

AIZENBERG  
APARICIO  
JULIO BARRAGAN  
LUIS BARRAGAN  
BATLLE PLANAS  
BERNI  
CAÑAS  
CASTAGNINO  
DE LA CARCOVA  
DE LA FUENTE  
DE NAVAZIO  
DIOMEDE  
DURA MARQUEZ  
FORTE  
GRANDI

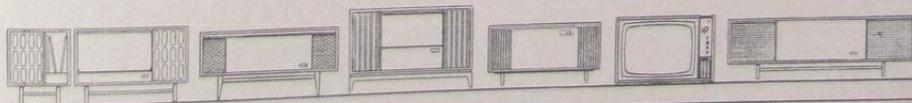
LOPEZ CLARO  
LUBLIN  
MARCH  
ENRIQUE MONACO  
PRIMALDO MONACO  
CELINA PEREYRA  
POLICASTRO  
PEREZ CELIS  
SEVERI  
RAMON SILVA  
SCHURJIN  
SPILIMBERGO  
THIBON DE LIBIAN  
VENIER  
URRUCHUA

MANTUA  
GALERIA DE ARTE

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

Notables innovaciones científicas y avanzados diseños... Una calidad verdaderamente superior, aclamada por quienes seleccionan con exigencia, Alta Fidelidad Estereofónica, Radio, Televisión. Aplicado a su muy completa línea de modelos, el programa de desarrollo e investigación de Ken Brown en ingeniería electrónica, es constante en altas disciplinas y en normas invariables, tradicionalmente integradas en su marca.

**KEN BROWN**  
LA CALIDAD ELECTRONICA DE MAS ALTO NIVEL



# CUATROCIENTOS GOLPES ELEVADOS AL CUBO

En su último filme, Truffaut vuelve sobre sí mismo a través de una canción de Trenet: "Qué queda de nuestros amores"

CALKI

**E**S imposible saber qué hay detrás de este hombriccito tímido, triste, cuyo rostro tiene a pesar suyo un aura romántica.

Sentado en la cabecera de la mesa, al lado de Jean-Paul Belmondo, en una de las tantas comidas de homenaje a la delegación francesa durante el Festival de Mar del Plata de 1962 (donde se exhibió su tercer film, "Jules et Jim", premio a la mejor dirección por parte del Gran Jurado), callado, pensativo, lejos del rumor de las palabras convencionales y de las sonrisas de protocolo, parecía pensar: *¿Qué hago yo aquí?*

Sin duda en ese momento se arrepintió de haber dejado a su amado y sufrido París, sus libros, sus "copains", su soledad, para mezclarse en esa zarabanda de los festivales que tanto zahirió y satirizó cuando era crítico de cine. A la verdad, Truffaut era una pieza que no encajaba en ese "puzle".

Con gran disgusto de sus admiradores, no fue en las posteriores conferencias de prensa y en las entrevistas privadas (que concedió a regañadientes) un director "simpático". Entendiendo sólo superficialmente su gesto huraño, su laconismo y su sequedad, uno de los críticos argentinos allí presente escribió una curiosa semblanza sobre él, que incluía un precipitado juicio sobre "Jules et Jim". Del encuentro —que a veces suele ser un acercamiento, a

veces una desilusión— sacó conclusiones ardorosas. El artículo partía de una frase que Truffaut expresó a un reportero de la "Gaceta del artista": *Entiendo que el papel del artista no es tomar partido sino sembrar la duda*. A lo que contesta el crítico argentino: Su obra se inicia con un medio metraje parcialmente logrado ("Les mistons") para luego saltar a la consideración del público y la crítica con la tantas veces mencionada "Los cuatrocientos golpes". Un film que no gustó al propio realizador, quizás por considerarlo demasiado accesible, sin retorcimientos, simple y conmovedor. Eso no podía agradar a Truffaut; a él le encanta desconcertar, filmar para desorientar. Ser el más terrible de "les enfants", sino el más genial, el más original. Esto lo demuestra en todas sus respuestas, en todos sus comentarios. Todos ellos impresionan por su agudeza, por su notable ingenio (*de algunos libros que admiro sólo he leído unas pocas páginas; en cambio, he visto hasta el final varios films abominables sólo para saber como terminaban*) y una gran pedantería. La favorable acogida brindada por el público a su primera película, "Los cuatrocientos golpes" no le satisfizo; por el contrario, le disgustó —eso al menos dijo—, para contrarrestar esos unánimes elogios nada mejor que con "Disparen sobre el pianista", su segundo largo metraje. Una película policial (de la clase B) y de humor negro. Allí estaba presente el crítico sagaz y corrosivo de "Cahiers du Cinéma". Había logrado evadirse de la carga sentimental de "Los cuatrocientos golpes". Descreído, negativo, tratando de atrapar al espectador en la sutil tela de su juego dramático, para una vez logrado esto saltar sin transición a la ridiculización de la misma escena. Se reía del público y la crítica —que era un poco reirse de sí mismo, del vacío de no tener necesidad de expresarse— desconcertando a todos por igual. En el mismo tono airado el crítico hacía trizas a "Jules et Jim" para terminar diciendo: *Es que Truffaut no tiene nada que decir. No tiene nada que decir en un momento para la humanidad tan crucial y definitorio como éste*.

En cierto modo pudieron darle la razón las posteriores realizaciones de Truffaut: "La piel dulce", "Fanhèreit 451" (aunque aquí tuvo algo que anticipar) y "La novia vestía de negro", un tardío y frustrado homenaje a su maestro de siempre, Alfred Hitchcock. Además, el rostro desdeñoso, la mirada fría y las frases despectivas de Truffaut pueden generar una repentina antipatía. Más interesante es ir detrás de ese rostro, hurgar en el fondo de un espíritu singularmente fino y sensible. No hay nada peor que un sentimental desengañado, sobre todo si es inteligente. Aísla su caudal de ternura, se cubre con una coraza sólida y casi siempre se apresura a atacar con estocadas de ironía, para evitar que lo hieran de nuevo. Pudo darse el caso que ante sus "copains" de la "nouvelle vague", cruzados de una nueva moral, más destructores de los sentimientos burgueses que un marxista de la primera época (sobre todo ante Jean-Luc Godard, el punta de lanza) haya renegado de sus "Cuatrocientos golpes",

como quien reniega de una ingenuidad pretérita.

De pronto habrá advertido que ese Antoine Doinel, que encarnó Jean-Pierre Léaud, era él mismo, cuando chico, y que no le convenía abandonarlo, es decir, abandonar su niñez y mucho menos su adolescencia. Antoine o François, ese muchacho triste que, después de hacer sus estudios primarios tuvo que trabajar como cadete, después como empleado de oficina, antes de ser soldador en una fábrica, vagabundo en las calles de París, privado de afecto hogareño, anhelante y temeroso, lastimado de antemano por el ruido y el cemento, la incompreensión de los mayores, la incertidumbre del porvenir.

Tuvo un fugaz retorno a sí mismo, es decir, a Antoine Doinel, en el "sketch" de "El amor a los 20 años", donde Jean-Pierre Léaud, ya crecido, volvió a prestarle su rostro. Finalmente se produjo la continuación de "Los cuatrocientos golpes". Es en "Baisers volés", un largo metraje estrenado hace poco en París, con guión propio, en colaboración con sus amigos Claude de Grivay y Bernard Levon. Según él, la película adopta la forma de una crónica. Volvemos a encontrar en ella a Antoine Doinel al salir del servicio militar, buscando trabajo, con problemas sentimentales. *La anécdota no es fácil de resumir* —confiesa Truffaut— *ya que la acción adelanta sólo por medio de pequeños acontecimientos muy sencillos y propios de la vida misma*. Antes de empezar a filmarla declaró, para no abandonar del todo su lado agudo: *Como habrá mucha improvisación no sé todavía si tendrá la finura y la liviandad de una hoja de papel de cigarrillo o la más cruel como el filo de una navaja*.

Hay quien tiene el pudor de los sentimientos, sobre todo los tímidos, muchos más en estos tiempos de absoluto descreimiento: los guardan dentro de sí, con temor a exhibirlos, como si fueran una prenda fuera de uso. El juego es mostrarse precisamente anti-sentimental. La ironía parte, filosa, y frena cualquier clase de comunicación. Con todo, llega el momento en que el tímido, si es un artista, sobrepasa el contorno y los vuelca en una tela, en un film, en una escultura, como quien arroja al aire una moneda de oro, sin pensar que alguien, al recogerla, diga que es un disco de arcilla. Sin sentimiento no puede existir el arte: ésta es la única conclusión intemporal y valedera.

A los 37 años François Truffaut se detiene a mirarse por dentro, a buscar su propia autenticidad. *El título de "Baisers volés" está basado de la letra de una canción de Charles Trenet, "¿Que reste-t-il de nos amours?"* —adelantó Truffaut— *si cuando el film esté terminado se parece a esta canción, estaré muy contento*. A juzgar por la recepción que tuvo en París por parte del público, estos "besos robados" le habrán proporcionado a Truffaut algo más que alegría, sino la conciencia de su deber de creador.

No es muy ajustada la declaración final de François Truffaut con respecto a "Baisers volés": *Vuelvo al realismo*. Existe una filosofía del artista: volver a sí mismo. Es una forma de preservación. ■



Truffaut, hombre-rana en su verdad.

¿ERB

MGO ELC  
PLANETA

ER?



PLANETA / LA PRIMERA REVISTA DE BIBLIOTECA  
UNA PUBLICACION DE EDITORIAL SUDAMERICANA / HUMBERTO 1º 545 - BS. AS.

PLANETA No. 23

EL ARTE PSICODELICO / EL FANTASMA DE LA MAQUINA HUMANA / LAS MAQUINAS INTELIGENTES / EL DIOS DE PAUL TILlich / EL ENIGMA DE STONEHENGE / H. M. MACLUHAN

PLANETA No. 24

LA CIA, LO QUE NADIE DIJO / ¿EL NUEVO TESTAMENTO FALSEADO? / LA SOKA-GAKKAI LLEGA AL PODER / LA GUERRA SECRETA DE LOS OVNIS / LA VERDAD SOBRE "EL ESTRANGULADOR DE BOSTON"

# DIALOGO CON UN POETA PERONISTA, LAMBORGHINI

Treinta y tres años, ingeniero frustrado por determinación propia, obrero textil, sindicalista. Leopoldo Marechal, refiriéndose a "La estatua de la libertad", dijo "es el poema más original y más conmovedor que he leído en los últimos tiempos".

ANDRES CINQUAGRANA

**¿Q**UE significa para Ud. la palabra asumirse? El sentido etimológico de asumir es "atraer a sí"; Ud. ha engendrado una obra, la ha dado; después puede ocurrir que ya la mira como desprendida de Ud., separada. Da el asunto por terminado. Pero en realidad, esa última etapa en la que Ud. debe acercarse, acortar distancias con su obra, vivirla, asumirla plenamente, es tanto o más importante que las otras. Puede significar un nuevo comienzo. Ud. debe "llegar a ser lo que es" en el ser de su obra. Sin embargo, muy a menudo esta etapa no se tiene en cuenta. Es claro que por aquel camino puede llegarse a la paranoia, pero ese es un riesgo necesario que debe correrse. Muchos autores vivimos tan enajenados en otras cosas —empleo, hogar, etc.— que casi llegamos a mirar a nuestra obra como algo que ha escrito otro. Y bien, entonces es cuando ha llegado el momento de "atraer a sí" esa obra, asumirla y asumirmos como sus autores, hacernos uno con ella. La palabra encierra para mí, asimismo el significado de una responsabilidad —diría— militante, por la paternidad de la obra e implica que el autor ha llegado a ciertas seguras conclusiones sobre el sentido y el valor de la misma. "Lo que pinta este pinxel, ninguno lo ha de borrar", decía Hernández y agregaba: "Mucho ha habido que mascar para echar esta bravata". Allí Hernández se asumía y asumía la autoría del "Martín Fierro".

Buenos Aires (mina, zanjón, gotan, viejita, viola) empujó al pintoresquismo aquí (frustración?) a muchos poetas. ¿Puede, debe haber una poesía porteña antipintoresquista? Todo eso que encierra el paréntesis constituye una verdadera inflación. Es la poesía demagógica de Buenos Aires. El tanguismo, el porteñismo, el sentimentalismo y otras degradaciones; la poesía fácil de Buenos Aires que incluso cultivan, con ese lirismo chirle que tan bien los retrata y caracteriza, ciertos poetas que dicen estar en la búsqueda —paradójicamente— de una nueva poe-

sía para Bs. As. Algunas audacias, como "malas palabritas", etc., enumeración de calles y de barrios, son sus recursos expresivos. Son tramposos y explotan el snobismo de núcleos de tilinguistas que ahora se sienten atraídos por "lo porteño" y el lunfardo.

Buenos Aires se merece una poesía dura, antipintoresquista de acuerdo a las nuevas condiciones que presenta. Hay que concebir a partir de la idea de lo que es la ciudad hoy y el hombre de Bs. As. de hoy. Hay que dar todo eso dramáticamente. Para mí el lirismo, la forma lírica como expresión de este Bs. As., ya no camina. Más no puedo explicarme: en todo caso me remito a las 16 composiciones de mi libro "La canción de Buenos Aires", grabadas por el actor Héctor Alterio en el disco Tango-Blues.

—El país inegablemente es campo y ciudad. El primero tiene su Martín Fierro; la segunda lo está esperando. ¿Cómo va a llegar la ciudad a tener el suyo? Esta última, precisamente, es una de mis ideas centrales. Yo vengo hablando de la posibilidad de un "Martín Fierro urbano", desde hace años. La traslación de grandes masas del campesino del interior a la capital durante el peronismo, creó las condiciones posibles. Aclaro que no se trata de dar un nuevo gauchesco (una copia lineal), sino de una transustanciación del espíritu del género al marco urbano, teniendo en cuenta también la nueva situación de su protagonista.

—Hablemos de poesía y de política: Hay que empezar por deslindar que la poesía "social-medicante" al uso nada tiene que ver con esta última. Una poesía política, hablando en términos bien específicos, debería tra-

tar la cuestión del Poder, que es claro, engloba a toda la problemática que atañe al tema político tomado en su sentido más alto. Es necesario destacar que por detrás de toda poesía o todo arte que dice no ser político, está gravitando la posición política del autor. Aunque este, a veces sinceramente, crea que no. Este no es por lo demás, por ejemplo, el caso de Borges, que acaba de confesar en un reportaje en la revista Mundo Nuevo que "él negaría a un poema por más extraordinario que fuera, por el sólo hecho de que tratara de reivindicar al peronismo". Estos son los que nos enseñaron y enseñan que la política no debe mezclarse con la literatura. Así redujo también al "Martín Fierro" a una historia de cuchilleros porque Hernández "se propuso defender a los federales". (Así lo ha hecho también Torres Nilsson). Así omitió en una conferencia sobre poetas argentinos a Leopoldo Marechal, uno de nuestros más grandes creadores —en poesía y novela— porque "es peronista". César Fernández Moreno, al que yo llamaría "el ladrón pequeño", un gollari increíble, participó también, en dicho reportaje de las opiniones del gran "scruchante".

—¿Qué es "Las patas en las fuentes"? Mire, nunca me gustó escandalizar a los idiotas porque arman un barullo tremendo. Pero he dicho que hay que asumirse y voy a asumirme: está bastante cerca —si no lo es del todo— de ser ese "Martín Fierro urbano" del que le he hablado. Políticamente ese poema se propone reivindicar al peronismo, como movimiento nacional de masas y dentro de la línea histórica que ha de conducir a nuestro pueblo seguramente a la victoria definitiva. ■

Madrid, 15 de marzo de 1969  
Juan Perón  
Sr. D. Leonidas L. Lamborghini  
Buenos Aires

Mi querido amigo:

Por mano y amabilidad del conserje-ro D. Juan [redacted] he recibido su carta del 4 pasado y su libro "Las patas en las fuentes" y deseo agradecerle su recuerdo y su saludo de muy afectuoso con mi mayor afecto.

Nunca como en su libro se justifica aquella definición que decía: "un poeta es un hombre que hace todo y además escribe versos". Es que sus versos son realidad!

Solo he tenido tiempo de darle una ojeada y lo felicito sinceramente. Si los versos liados en un libro, una vez que se leen, son siempre más lindos.

Se me va a saludar a los amigos y aceptar, con mi saludo más afectuoso, mis mejores deseos.

Su gran amigo  
Lamborghini

CUANDO Héctor C. Raurich nació en 1903, un 8 de agosto sin memoria, el mar ocupaba su lugar de nacimiento. En esa época, todavía no era el mar invadido por turistas, sin sencilla mente, la imagen de la transformación. Después Mar del Plata fue horadada, convertida en el apéndice reconfortante de la gran metrópoli. Buenos Aires pasó, entonces, a ser la segunda geografía de Raurich, quizá la que más lo marcó con sus diagramas de olor a tabaco y tragedia. Pero la ciudad no formó sólo un habitat para Raurich, un lugar para establecerse y desarrollar las dotes profesionales de abogado. Ella misma tenía un poco de mar. Era la representación del cambio en la permanencia, el espacio limitado que atosaba su biografía intelectual, que conocía dudas, imposiciones, sabotajes, compromisos y la conciencia inquieta de su enfermedad. Sesenta años más tarde recibía poéticamente los embates naturales de un término técnico: enfisema pulmonar. En la primera de sus tres cartas sobre Whitman y la poesía actual — fechada el año de su muerte— deslizaba una queja llena de dolor reflexivo "Invierno (y qué invierno!) de 1963". Apenas un grito que predice el fin. Y es la dimensión real de su muerte quien nos ofrece la posibilidad de recuperar el contenido imaginario, creativo, de su vida. A pesar del acuerdo silencioso y sistemático que algunos montaron para olvidarlo, nada pudieron hacer. La implacable dialéctica del recuerdo triunfa. Creyendo cavar un foso en realidad estaban abriendo un surco. Jugando a la amnesia olvidaron que el silencio es, también, un lenguaje férreamente constituido. Desde su falta de voz Raurich es mejor orador que ninguno. Pero "ellos" no son simplemente los "otros", los perseguidores. Por el contrario son existencias concretas, rocosas, convencidas de que es posible y necesaria la apropiación de la cultura por vía administrativa. Piensan siempre lo mismo: "una buena firma, debidamente sellada, puede librarnos de este sujeto a tiempo". ¿Con qué armas podía Raurich luchar contra las esencias, atreviéndose a señalar que "la esencia misma de la filosofía es y será siempre polémica"? Su experiencia por los claustros universitarios debería haberle enseñado que ahí la discusión es un monólogo prolongado, servicial donde alguien educa y algún otro es educado, mientras el oído se acostumbra al rumor de las entidades atemporales, satisfechas, enquistadas en sus portadores —quienes rechazan durante 1957 la opción de Raurich a un curso paralelo de Estética— esa "innumerable masa de profesores que aspiran a un sistema filosófico propio, inédito, original, como aspiran a la casa propia, a la propia heladera o al propio auto último modelo". Contra ellos el testimonio de Raurich expresa, condena y supera la exigencia de acceder al mundo de las verdades eternas por escalafón.

LA mayor parte de la obra de Raurich sigue inédita. Mientras tanto sus editores continúan la lenta tarea de interpretar su pequeña letra abigarrada; tarea similar a la de un arqueólogo que se propone restaurar los restos de una civilización desaparecida. Sin embargo estos son arqueólogos peculiares, pues han vivido en la misma zona que reconstruyen. Es un mínimo núcleo de alumnos y amigos cercanos, convientes de Raurich que ya publicó "Ser en el otro" (poemas); "De la crítica como creación" y "Notas para la actualidad de Hegel y Marx" (ensayos).

**C**RITICAR es tradicionalmente una "despreciable" ocupación del entendimiento, principal enemigo de la emoción y el goce. El entendimiento congela, hace "cubitos" con los sentimientos y se preocupa por desmenuzar lo que surge unido, entero, a la experiencia del contemplador, lector o escucha. La crítica es un pariente molesto del trabajo creador. Pero es un pariente cercano, demasiado cercano. Parece, entonces, que no cabe otra posibilidad que darle albergue. Después de todo el acriticismo es un prejuicio romántico y, hoy en día, uno de los tantos temas académicos. Raurich restaura el nivel vital de la crítica. Casi hasta hacerle alcanzar el plano máximo. A tal grado que su consigna podía haber sido "criticar es vivir", siempre claro, que no se viva de la crítica. Si la crítica es una ocupación, ante todo, significa la ocupación de vivir. Sólo así "la crítica es momento esencial de la creación", siendo el creador un crítico y, reciprocamente, la crítica creación. Es una ecuación inescindible, donde la equivalencia tiene carácter absoluto. No existen disputas ni privilegios. Nadie grita ¡al asesino! La censura está demás. El análisis entraña apenas un momento. La síntesis otro. Los viejos silogismos y las formas más rebuscadas de los argumentos lógicos se pasean distraídos, capaces de iniciar largas conversaciones salpicadas de chistes entre deducción y deducción. Impera la alegría —"siempre sonriente al desastre más bello"—, estado de ánimo que Raurich propugnaba como modo de cauterizar la "conciencia desgarrada" que marca al mundo moderno. Pero se trata de la alegría instaurada por la fecundidad del "diálogo" llevado hasta sus últimas consecuencias, "siempre polémicas". Retorna el mar y se asusta el policía. El movimiento sustituye a la quietud, los dialogadores rompen el gran monólogo. Ahora, la crítica existe porque participa sin cesar en el destino de la poesía, su misma noción es poética, revolucionaria.

**R**AURICH no se limita a enunciar el diálogo, trata de llevarlo a cabo. La relectura que hace de Whitman y Shakespeare indica el soporte de sus afirmaciones. Posteriormente al tratamiento de Whitman, asistimos a un espectáculo donde la mirada sacia sus ansias de infinito. Resulta difícil encontrar —se trate de crítica especializada o no— un buceo tan totalizador de los nexos que intervienen en la obra del poeta norteamericano. Los estudios temáticos de Gay Wilson Allen o de Asselineau sobre Whitman apenas si arriesgan la mitad de las hipótesis que elabora Raurich. Siente al superhombre de la vitalidad como si alternase diariamente con él. Capta las influencias de Baudelaire en todos sus poemas, el enriquecimiento perceptivo que le produce el conflicto homosexual, la reivindicación como poeta maldito, peinado de un hermetismo simbolista y cada una de las peripecias que va implícita en la construcción de un texto poético. Whitman es diáfano porque, como Shakespeare, no abarca la proyección de un planteo individual. Evidencian la negación de sus propias personas, desaparecen como individuos para trasmutarse en portavoces de la época. Pero ellos y nadie más podían haberlo sido. En cierta medida son la coartada para que Raurich pueda pensar sobre la historia y su despliegue. Ambos encarnan periodos, momentos de un continuo que los rebasa y abarca. Hamlet "siempre ha estado muerto. Ha vivido muerto"... Desde esta perspectiva pierde importancia Otelo como representante de los "celos" universales o Hamlet del "pericidio" gradual. Muestran la enfermedad del mundo. Son pacien-

**Y DESPUES DE TODO, QUE IMPORTA ESTO O  
AQUELLO, SI AL FIN NOS MORIREMOS,  
SI SEREMOS MAÑANA ESPUMA DE RECUERDO,  
APENAS UNA IMAGEN DE SOMBRA  
EN EL TIEMPO DE ALGUIEN  
Y MAS TARDE... NI ESO.**

(Héctor Raurich: "Ser en el otro")



# RAURICH: VIGENCIA DE UNA PASION

JUAN CARLOS DE BRASI

tes calificados de la clínica occidental, "Es (Hamlet) el primer enfermo de la modernidad"... "es la conciencia pero la conciencia desventurada del mundo moderno", y su duda no pertenece al tratamiento si-

copatológico, está más allá de los estados confusionales, implica "la negación radical del sentido de la vida y la separación absoluta entre la vida y el espíritu...". Igual que Macbeth descubre que las relaciones so-

ciales están alienadas por el deseo de convertir todo en letra de cambio y semejante a aquel la vida le resulta un cuento contado por un idiota, "llego de ruido y furor, que nada significa". Sin embargo, por una especie de prestigiosa dialéctica, cuando el discurso de un solo individuo pierde sentido, y como Macbeth cree que ya "nada significa", adquiere la historia y la plenitud del suyo. Raurich interroga a las figuras que analiza en la dirección exacta del transcurso histórico. Así capta sus particularidades, tribulaciones y todos los matices luminosos que de otra manera permanecerían ocultos. Sabe que "es tan loco pensar que se puede saltar sobre un tiempo como creer que se puede saltar sobre la propia sombra". Pero eso no significa que haya un destino por encima del hombre. Al contrario, los individuos concretos producen las mismas circunstancias que los tiranizan. La historia no es esclavitud sino responsabilidad, asunción de los propios poderes humanos, desalienación progresiva, mueca convertida en sonrisa bajo el cuidado de la alegría.

El pensamiento de Raurich acuchilla al tiempo, lo desgarrá mientras le pide cuentas de lo ocurrido para poder prever lo que ocurrirá. De todos modos su profesión no consista en vaticinar sucesos venideros —despreciaba la fascinación que ejercen los hechos por sí mismos— sino en extraer la orientación general del acontecer humano, en interpretar su sentido para señalar las deformaciones que se produjeran sobre la marcha. Como pedagogo pretendía que sus opiniones encajaran en la trama de los acontecimientos, despejando las incógnitas a medida que estos circulaban en la "esférica imagen del cambio". Existe en las "notas..." una divinización del cambio, un culto de la continuidad que también es variación y la consecuente fe en el salto dialéctico que lleva al hombre por rumbos ignorados, hacia nuevos cepos —guías de una libertad esencial— que destrozará para internarse alegremente en la dulce cárcel de la historia.

**C**IERTO filósofo decía: quien piensa claro, escribe de igual manera. Hay algo de verdad en esa afirmación y algo incierto. Las mismas palabras son ambiguas. Muestran y ocultan. Y sucede a menudo que quien piensa claro, por esa misma razón, escribe oscuro. Raurich condensa las dos situaciones mediante un estilo preciso, lleno de notas y referencias eruditas, alternado con observaciones transitorias que ayudan a cercar el tema. Pero de pronto toda esa manifestación se disuelve. El gran alambique del lenguaje salta bajo la magia de una auténtica presión emocional. La justeza de un periodo, los adjetivos penetrantes, verbos ubicados exactamente donde la acción resulta impensable y miles de formas expresivas más, terminan traicionando la sintaxis con la intención de manifestar el fundamento dialéctico, ilimitado de la existencia que "en verdad no es meramente un círculo sino una esfera y su caminar es un crecer o crear, y crece, siempre crece y así a un tiempo está y no está en una parte y llega a todas partes y vuelve de todas partes a cada parte...". Pero no te sonrias viejo y aburrido reaccionario... Esta es su manera y también la representación gráfica de una vida que se escribe a sí misma. Aquí reposa la coincidencia de los dos estilos. Todo se ha interiorizado. Cada vez que ruede su escritura rodará su vida, amasijada una y otra sin descanso. Con el tiempo —parafraseando a Quevedo—, los planteos de Raurich "serán cenizas mas tendrán sentido" mientras los mensajes volátiles que brindó sin discriminación "polvo serán, más polvo enamorado". ■

# TEMA TANGO: MAS LEÑA AL FUEGO



ALBERTO GONZALEZ

**"E**L tango no morirá nunca". Aníbal Troilo (55 años, casado, mito viviente de nuestra música ciudadana) reflexionaba con absoluta convicción mientras gozaba de sus habituales baños turcos en un conocido centro de Avenida de Mayo. "Lo único que necesita es un poco de publicidad, nada más", señaló con disgusto. Troilo no habla mucho, ni siquiera de tango. Es un hombre que desdén las complicadas teorías, las palabras demasiado farragosas. Para él, el compás de Buenos Aires está más sólido que nunca, de allí que sea absurdo pretender hablar de crisis o de decadencia. "Más publicidad", pide, y cuando se le pregunta por qué no la tiene, responde rápida, cortantemente: "A las compañías grabadoras no les interesa difundir el tango. Es más negocio dar a conocer la música de los melenudos. A mí, por ejemplo, jamás me hicieron publicidad". Recuerda, entonces, el resonante éxito de la orquesta de Héctor Varela hace alrededor de 15 años, la época de "Fumando espero". "Qué tarde que has venido", y otros sucesos por el estilo cantados por Argentino Ledesma y Rodolfo Lezica. "Es que la compañía donde grababa Varela se había propuesto el éxito, había gente emprendedora". Después, secándose el sudor que corre por su cara, el mitológico bandoneonista se queda en silencio, ausente. Troilo ha decidido no hablar más por ese día.

**D**ESDE que los intelectuales han intentado desentrañar el fenómeno "tango", muchas y encontradas opiniones se han echado a correr. Lo cierto es que, estadísticas en mano, se debe y se puede hablar de una crisis tanguera. Los adolescentes que asaltan las casas que venden discos (conforme casi todo el mercado discográfico) ni remotamente solicitan un ejemplar tanguero. Piden, en cambio, a Palito, a Favio, a Los Iracundos, o a cualquier exponente de lo que se ha dado en llamar, con tanta ligereza, "música joven". El último carnaval es un ejemplo evidente de este ya crónico déficit. Ninguna orquesta típica (salvo el caso de Osvaldo Piro en el Centro Lucence) fue contra-

tada para actuar en los más importantes bailes. "Es que las orquestas son muy caras", se defienden los exégetas. De acuerdo, pero si el tango fuese un gran negocio las empresas no repararían en medios con tal de conseguir la presencia de una de esas orquestas. No se necesita ser un experto en sociología para deducir que la realidad objetiva (hoy y aquí) ha superado los lineamientos, las postulaciones del tango. Y no será por decreto que éste renazca otra vez. Desde aquel lejano 1880 en que, según Eduardo Stilman, aparecieron los primeros tangos, ha pasado mucho tiempo. De su "etapa prohibida", como la llama José Sebastián Tallon, llega hasta nuestros días; de aquellos bailes en los prostíbulos de Laura y La Vasca arriba a la suntuosidad de "Caño 14", donde Roberto Goyeneche le canta a los ejecutivos. Horacio Ferrer (casado, periodista de un semanario de actualidad), un uruguayo empeñado en el estudio de la música porteña cree, en cambio, que la vigencia de ésta es permanente. "Porque el tango importa como filosofía, como concepción del mundo y de la vida. Quiénes lo consideran simple crónica costumbrista, están equivocados", dice Ferrer mientras prepara "El libro del tango", dos densos volúmenes que tratan de explicar "todo lo relacionado con nuestra música". Ferrer no cree, de ninguna manera, que el tango esté en crisis. "Siempre se habló de crisis. En 1935 parecía que nadie podía salvarlo del naufragio. Los agoreros de siempre ya hablaban de decadencia. Dos años más tarde aparece Juan D'Arienzo, y otra vez el apogeo". La convicción del teórico Ferrer no tiene fisuras; su optimismo es desbordante. Sostiene que hay valores, que existe receptividad por parte del público, que los ritmos de moda pasan pero el tango queda. "Los eruditos olvidan que el tango además de ser una canción es también una danza y un arte interpretativo". Coincide con Troilo en que solamente le falta difusión, pues "la industrialización del disco a escala universal le relega inevitablemente en la escala de preferencias. Son muchos los intereses creados que conspiran contra una mejor receptividad. Sin mayor difusión, tangos como «Verano porteño», «Melancólico» y «La bordona» se han impuesto en el gusto del público". Conjetura, entonces, que una mayor publicidad cambiaría la causa de la actual situación. Sin

embargo, no todas son flores. "Hay escasez de buenos letristas y de buenos cantantes. Aunque quizá haya muchos, pero no tienen oportunidad de demostrar sus talentos".

**L**OS que hablan del actual florecimiento del tango, olvidan un hecho fundamental: no es el pueblo quien recibe esos beneficios. Intelectuales, empresarios, diplomáticos, alta burguesía, son los depositarios del mensaje de Celedonio Flores, Enrique Santos Discépolo, Homero Manzi y otros grandes poetas que tuvo la ciudad. Basta asomarse por ciertos locales del centro, por "boliches" del barrio norte, para comprobar la verdad. Lujosos automóviles, whisks importados, elegancia y lujo compitiendo en la media luz, componen la escenografía para un tango cantado por Roberto Goyeneche, un cantante sepultado en el olvido y que de pronto, por imperio de gustos snobistas, se convierte en "la voz" de Buenos Aires. ARTiempo quiso hablar con Goyeneche, conocer su opinión sobre este auge suyo, sobre su auténtica o falsa popularidad. No pudimos hallarlo. Su representante, José Tiscornia, hizo lo imposible por enumerar los compromisos artísticos del "polaco": se hizo llamar telefónicamente innumerables veces, y finalmente terminó preguntando si la entrevista se iba a realizar con fotógrafo. Cuando supo el cariz de la nota, cuando se le informó de qué se trataba, él y su representante desaparecieron de los lugares que suelen frecuentar.

No todos tienen la fortuna de Goyeneche. Roberto Rufino, un vocalista de primer orden, fiel a viejos principios, vive sumido en el anonimato, carcomido por la soledad y el



# Se buscan talentos

En el piso 14 de un elegante edificio de la Avenida del Libertador, Astor Piazzolla (49 años, dos hijos, separado de su primera esposa y a punto de contraer nuevo matrimonio con Amelita Baltar) habla. Inclinado sobre el piano, escribiendo los compases de un tango de vanguardia (aunque él lo llama simplemente "música de Buenos Aires), el discutido autor lamenta que no haya nadie que esté más en la vanguardia que él. *"Eso me obligaría a esmerarme, a trabajar con mayor perseverancia. La mayoría de los músicos que hacen tango son unos cómodos. En realidad, no debería hablarse de crisis del tango, sino de crisis de tangueros"*.

—Lo que usted hace, ¿es tango?

—Yo hago música con tango.

—Su música, ¿llegará alguna vez a la gran masa?

—Por supuesto; ya está en camino de llegar.

—Deme el nombre de un compositor que esté a la altura de la época que vivimos.

—Oswaldo Pugliesse, sin ninguna duda.

—Y de Troilo, ¿qué opina?

—Que es una figura de indiscutibles méritos, pero que hoy ya pertenece al pasado. Troilo está bien para el pedestal, para el monumento.

—¿Qué le falta al tango?

—Talentos.

Seco, cortante, definitivo, al creador de "Adiós nonino" no le gusta andar con medias tintas. Sus palabras abren siempre el camino a la polémica.

abandono. Como él: Alberto Morán, Roberto Florio, Juan Carlos Ferrari, Jorge Valdez, Alfredo del Río y otros. Los que tienen más suerte (Alberto Marino, Enzo Valentino, Mario Bustos, Rodolfo Lezica, Argentino Ledesma) actúan en algún Canal de televisión.

—*"Un trabajador no puede pagar 1200 pesos de consumisión"*, se queja Edmundo Rivero (casado, 56 años), quizá el último gran cantante que nos puede ofrecer el tango. Sentado en cómodo sillón, mirando desde el living inmenso la esquina de Bulnes y Santa Fe, Rivero recuerda nostálgicamente "la época de oro" (década del 40) cuando las confiterías bailables acogían a lo más resonante de la música ciudadana. *"Había infinidad de fuentes de trabajo. El público, con un cafécito, se pasaba horas escuchando a "su" orquesta, a "su" cantante. El tango era esencia del pueblo"*. Rivero, sin embargo, no cree ni remotamente en su ocaso. *"Al contrario, está en constante auge"*, señala. Hace hincapié, claro, en la escasa difusión que las grabadoras y Canales de televisión le dan. *"Una sutil forma de desmoralizar a la gente"*.

—¿El éxito de Leonardo Favio es pura publicidad?

—¡Pues claro! La juventud pensante está con el tango —responde Rivero con una seguridad apabullante.

Después enciende un cigarrillo, lo pita sin apuro, y teoriza sobre algunas de las causas que pueden haber desviado al pueblo del camino del tango (las contradicciones corren por cuenta del entrevistado).

—*Hoy el pueblo tiene un estilo de vida distinto —comenta—. Gana un peso y corre a comprar la heladera, el televisor, el auto. Antes, era mucho más bohemio. Tenía mayor riqueza espiritual.*

Quien dice esto no es un cantante desvalorizado, un olvidado que actúa por moneditas. Rivero es, precisamente, uno de los po-

cos (el otro es Troilo) que se da el lujo de firmar un contrato con Philips cuyo monto es millonario, en las condiciones más convenientes, con regalías que superan holgadamente la media común.

Mientras Edmundo Rivero rememora épocas pasadas, su debut como solista de Horacio Salgán, su incorporación a la orquesta de "Pichuco" (1947-1950), surgen nuevas contradicciones. Su decisión de abrir un nuevo "bolicho" en San Telmo, en la esquina de Independencia y Defensa, le ha costado varios millones de pesos. No será el pueblo quien lo visite, pues la copa de whisky también costará más de mil pesos. Un público burgués, en búsqueda de emociones nuevas, se afincará definitivamente en San Telmo para gozar de las noches "típicas". En Balcarce y Belgrano, otro local competirá con éste: los dueños de "Michelangelo", sofisticado reducto de la avenida Quintana, han invertido casi ochenta millones de pesos para decorar sus "túneles", donde el tango será personaje principal.

¿En qué podemos basarnos, entonces, para afirmar que el tango sigue teniendo receptividad popular? No se venden discos, escasean los programas televisivos, las revistas de gran tiraje apenas si le dedican alguna nota evocativa, las radios repiten hasta el infinito los mismos temas de siempre. Y aunque Roberto Casinelli, veterano periodista tanguero, reconozca que ya no debe hablarse de "el farolito, de la percañta, de las chatas, y todo eso que forma la historia repetida", lo cierto es que los pocos comentaristas radiales no salen de esa cantinela. Tal vez tenga razón el sociólogo Eliseo Verón (32 años, soltero) cuando afirma: *"el tango debe renovarse completamente o su camino es la muerte. Aparentemente no hay indicios de ninguna renovación. Porque Piazzolla no tiene nada que ver con el tango, es una expresión supersofisticada para una minoría intelectual"*. ■



## El hombre actualizado

Gafas negras, chomba roja, paso dinámico, definen, de algún modo, la personalidad de Julio Jorge Nelson (le gusta omitir su edad, no es partidario de que se escriba su verdadero nombre), un comentarista de tango que se ha ganado un lugar de privilegio en la nomenclatura del 2 por 4. Exégeta de Carlos Gardel, aún se recuerda su polémica con Juan José Sebreli, autor de "Buenos Aires, vida cotidiana y alienación", a quien Nelson no perdona el haber tratado de "lumpen" al zorral.

—*Al tango le falta actualizarse —sostiene—. No es posible que se sigan repitiendo las viejas recetas de años pretéritos. Yo también soy un hombre actualizado, por eso me siento joven. Reconozco que en un principio, mi sensibilidad no captó, por ejemplo, la música de Piazzolla. Y lo combati. Pero después me di cuenta que estaba equivocado.*

A Nelson le preocupa el destino futuro del tango. Si por un lado admite que el snobismo es necesario en todas las manifestaciones artísticas, no deja de reconocer que la inautenticidad se va adueñando de aquél. *"Se está transformando en una mélange para ejecutivos"*, dice con pena.

—¿Qué le falta al tango?

—*Una nueva imagen. Por eso yo soy partidario de Piazzolla, de Rovira, de Baffa, Berlinghieri, de Stampone, de todos los que tratan de renovar nuestra expresión ciudadana.*

—¿Y qué opina del "boom" Goyeneche?

—*Que cuando cantaba mejor que ahora nadie se acordaba de él. Este verano, en Mar del Plata, las chicas burguesas se preguntaban dónde podrían ir a la noche. Casi unánimemente, decidían visitar el local donde actuaba Goyeneche. Era una forma de estar "en la onda", de quedar "bien"*. ■





## C. L. Busca a su Público

Tras la sonrisa melancólica de Sipe Lincovsky (34) se esconde la tremenda fuerza de una actriz argentina que conoció los escenarios de su país en 1952, a través de "Las Brujas de Salem" (Arthur Miller), donde volcó todo su calor interpretativo para llegar a los espectadores que no tuvieron la capacidad de recepción necesaria para elevarla a la condición de estrella. Buscó entonces otros rumbos y encontró la senda del éxito muy lejos de su patria, en Alemania, que la vio llegar en 1959, y le ofreció la oportunidad de un papel protagónico en "Yo solo y ningún ángel", pasaporte para poder trabajar bajo las órdenes de Klinenberg y Swinarsky y así recibir la aprobación total de la crítica especializada. Muestra con satisfacción innumerables recortes de las principales publicaciones germanas, con elogiosos comentarios, y se refiere entonces a la búsqueda de su camino que aun no se ha dado. Habla de sus actuaciones en la TV porteña y en el teatro, y surge su "tal vez mi oportunidad lle-

gue con el estreno de "La Tomasa", la novela de Gertrud Pausewang ahora llevada al cine. "Fui especialmente contratada por los productores alemanes para el papel protagónico del film, que se estrenará simultáneamente en Alemania y toda Latinoamérica en mayo. Confío en la magistral dirección de Dieter Kauzner, en el imponente marco de la desértica Atacama chilena y, naturalmente, en el esfuerzo de mi trabajo".

Una mujer que confía en las fuerzas de un lazo de celuloide para destruir aquello de que "nadie es profeta en su tierra" y culminar la búsqueda del público, hasta ahora esquivo, que ella quiere. ■



## Renovado Di Tella

"Fuego asoma". Así se denomina el nuevo espectáculo puesto en la sala de la calle Florida con la dirección de José María Paolantonio (también autor del guión junto con Luis Verdi), y música de Jorge Schussheim. El aspecto coreográfico ha sido confiado a Lía Jelín, mientras que audiovisuales y objetos son creaciones de Lorenzo Amengual.



## VERSIONES DISTINTAS

"Saquen ésto de aquí que ensucia el suelo". De esa manera fueron arrojadas de la galería de la agencia marplatense de Primera Plana las obras de arte expuestas por la artista Mercedes Estéves. Un singular revuelo recorrió las filas de la joven vanguardia. Pero la cosa no llegó a mayores, por fortuna. Mercedes Estéves exponía bolsos de cal apiladas a las que calificó como "la materia en su estado primario".

Las líneas generales del tema, sus canciones y los momentos que se viven, son la llave perfecta para abrir las puertas de la polémica altisonante e incursionar en un terreno no muy claro donde opiniones y decisiones pueden constituir grandes aciertos o grandes errores.

Sin analizar el tono excesivamente satírico, o marcadamente audaz, las diferencias entre jóvenes y viejos, o las alusiones al difícil tema de la censura, se observan claramente los propósitos que unos meses atrás manifestó estar preparando Romero Brest para el logro de una nueva línea a seguir por el Instituto. ■

## Escuche y vea BUENOS AIRES MERIDIANO DE CULTURA

El decano del periodismo radiofónico y televisivo que conduce

**Jorge Caldas Villar**

Martes y jueves, de 23.05 a 23.30 LR 5 Radio Excelsior

Los primeros miércoles de cada

mes, de 22.30 a 23.30

LS 82 TV Canal 7

Las informaciones, los libros, las revistas, los discos, los periódicos y todo otro material con destino a su difusión y comentario, deben enviarse a la Dirección General de BUENOS AIRES MERIDIANO DE CULTURA, Avenida Callao 1467, piso 8, T. E. 41-4987, Capital Federal.

OBRAS DE GRANDES  
MAESTROS EXTRANJEROS

## WILDENSTEIN

EXPOSICIONES DE ARTISTAS  
ARGENTINOS CONTEMPORANEOS

**12-5 a 24-5: Oleos y presentación  
de Monografía de Norberto Berdia**

**26-5 a 7-6: María Cooper Janis:  
"Músicos"**

Florida 914

Buenos Aires

# RADIOGRAFIA COMPROMETIDA DEL LIBRO ARGENTINO

HACE poco más de una década, precisamente en agosto de 1957, dos escritores jóvenes producían un breve diálogo que vale la pena traer a la memoria. Uno de ellos, amigo personal de Vasco Pratolini, leía esta carta del autor de "Crónica de los pobres amantes": "...y sigo sin salir de mi asombro puesto que los derechos de autor apenas si me han alcanzado para comprar una nueva motoneta". En Buenos Aires, por aquel entonces, un escritor podía vivir malamente quince días con el producto de seis meses de derechos de autor. De ahí que aquellos dos jóvenes (ambos ya con ediciones que ampliaban el panorama de sus trayectorias) debieron conformarse con cobrar sí, suficientes derechos, uno como vendedor callejero de artefactos eléctricos y otro como pintor de brocha gorda. Hoy 1969 continúa ofreciendo las mismas posibilidades para quienes se expresan con el milagro de la pluma. Pratolini a la altura de un Fiat 1500; los autores argentinos con la escuálida quincena, aferrados a la brocha gorda o aprovechando que se acercan los frios para vender estufas. Es inevitable preguntarse: ¿Qué pasa con el libro en la Argentina? ¿Funciona? ¿No funciona? ¿Por qué los autores siguen ganando su diario sustento merced a sus trabajos como empleados, periodistas, obreros, o permanentes visitantes de las ventanillas pignoraticias del Banco Municipal? Este trabajo intenta una aproximación al libro, al instrumento legal que rija la actividad de los escritores, esa ley que aún duerme en la etapa de los proyectos, a todo ese camino que debe recorrerse desde el momento de la soledad creativa hasta la transitada o no mesa de librería, al público —que determina la suerte de cualquier obra—, y a los que de alguna manera u otra recogen el derecho de autor que algunas veces pagan y otras no.

CONTRA lo que ocurre con las leyes que gobiernan las matemáticas se halla la real situación del libro en la Argentina. Para sondear un poco en el problema es necesario ordenar los factores y determinar el orden en que deben ubicarse. Si se utiliza un poco de lógica (forma de pensar que emplean los crédulos)

puede decirse que el camino natural arranca junto al escritor (momento de la creación), sigue por el editor (reproductor de la creación), luego pasa al distribuidor y posteriormente al librero para cumplir la última etapa hasta las manos del lector. Los dos extremos del camino, salvo los grandes imponderables, están considerados como no modificables; el talento de quien escribe y la capacidad de quien lee. Pero si se modifica el orden de las etapas intermedias, cosa que ocurre permanentemente, los resultados adquieren una variedad total, éxitos o catástrofes según la necesidad de quien maneje el negocio.

QUEDA perfectamente establecido que aquello de la lógica con relación al libro no se da. Entonces a poner bajo la lupa detectivesca del análisis a un señor llamado editor, personaje con el que sueñan mantener buenas relaciones no pocos virtuosos de la pluma y a quien quisieran fulminar muchos más también virtuosos. ¿Cómo es un editor? ¿Quién es un editor? Los más indicados para responder son los escritores. De manera que hay que ir hacia ellos.

Escritor, 34 años, premios en nuestro país, en el resto de América, en Europa. El nombre: "Mire no es que ande con milongas como si ARTiempo fuera Radiolandia, pero el Nombre déjelo de lado y vamos al grano. Lo que me pasó a mí puede pasarle a cualquier escritor argentino. Y lo que importa es plantear el drama y no personarlo".

—Hable.  
—Cuento. El último libro que escribí, dos tomos, se vendió como loco y a un precio bestial. Le digo la verdad: cada colección de dos tomos costó, encuadernada, cuatrocientos pesos. Al contado rabioso se vende a cinco mil. A crédito su precio llega a siete mil pesos. Gran negocio del editor, negociación del revendedor, negociación del financista. Yo pagué un regio derecho de piso puesto que, acostumbrado a esas ediciones que hacíamos a pulmón o que pagaban editores con vocación de locos o soñadores, no tomé los recaudos legales del caso. En concreto: me arreglaron con doscientos mil pesos. Se tiraron —eso es lo que me dijeron, pero pudieron hacer ejemplares ex-

Escritor, editor, librero: términos de una ecuación sin solución a la vista.



tra, cosa bastante improbable por que todo queda reducido a una declaración jurada del impresor que, en muchos casos se arregla con el editor—, digo que se tiraron cinco mil ejemplares. Calculando el precio menor, de contado, me correspondían dos millones y medio sobre la base lógica del diez por ciento del precio de tapa. Ciertamente: me tragarón, para usar una palabra cruda del idioma porteño elemental. De haber habido una ley, como lo es la de Argentina, todo habría sido automático, yo tendría defensa, habría cobrado lo que me correspondía. No hay que andar con vueltas. Una ley que controle la actividad libresco del país. Una ley para que acaten los editores que son los que engordan la vaca con lo que le sacan al escritor. Una ley con penas severas, con inhabilitación para cualquier actividad. Pienso que un almacenero que estafa dando novecientos gramos por un kilo es un criminal sin perdón. Pero un editor, que estafa a alguien que produce, que comunica genio, que es quien forma imagen del país, de su cultura, es un estafador de marca mayor. Y le aseguro que mi triste historia (yo ya no tengo ganas de publicar más nada como no sea por mi cuenta) es la historia de muchos escritores mucho más importantes que yo, que, en relación con el libro, sienten vergüenza de ser argentinos.

El escritor habló y quedó explicado cómo y quién es un editor. Pero mencionó lo que acaso sea la tabla de salvación: Un instrumento legal llamado LEY DEL LIBRO. Aquí surge nuevamente el interrogante. ¿Qué es la Ley del Libro, ¿Qué propicia la Ley del Libro? Con el propósito de aclarar toda duda se produjo entonces la consulta con la entidad que agrupa a los escritores y principal auspiciante de la ley, Sociedad Argentina de Escritores—SADE— presidida por el escritor Córdova Iturburu.

El presidente de la SADE se complace en poder hablar acerca de la Ley del Libro y de su historia como un anhelado proyecto: "El primer anteproyecto de la Ley se hizo cuando el profesor Héctor Blas González era ministro de cultura y la SADE era conducida por mi antecesor inmediato Fermín Estrella Gutiérrez. En aquel momento, bajo los auspicios de la Dirección de Cultura, se reunieron representantes de todas las esferas relacionadas con el libro (Editores, impresores, libreros, importadores de papel y escritores) para concretar de común acuerdo el anteproyecto de la Ley del Libro en el que se contemplaba especialmente la necesidad de estimular los esfuerzos

editoriales, los esfuerzos de la producción, pero había quedado un poco de lado la faz que hace a los derechos del autor. Ese aspecto lo actualizamos nosotros cuando nos hicimos cargo de la SADE en 1965".

¿Cuáles fueron las modificaciones?  
"Los criterios dominantes para la actualización de la Ley eran: Propender al fortalecimiento de la industria editorial en primer lugar; a la mayor difusión del libro argentino dentro y fuera del país, en segundo término; y además, efectuar una verdadera defensa de los derechos del escritor. Todos estos factores están estrechamente ligados entre sí. Para que sea posible al escritor recibir derechos de autor cuantiosos o por lo menos respetables es necesario que el libro tenga la difusión adecuada y para lograr esto debe abarataarse el costo, lo que únicamente podrá lograrse si la industria editorial argentina, en sus aspectos técnicos es remozada".

¿El libro argentino es caro?  
"Es muy caro! ¿A qué se debe? Pues a que la industria del libro está muy vieja, está terminada, las maquinarias que se utilizan son prácticamente chatarra. Por eso lo que la ley facilitará, entre otras cosas, será la concesión de créditos para la industria editorial consagrada a la producción del libro en la Argentina, con preponderancia, como es natural, del libro argentino".

¿Por qué el libro argentino ha perdido su supremacía en el mundo de habla castellana?

"Principalmente por la aplicación de una política torpe, en la segunda mitad del período peronista y la falta de tratados bilaterales que dentro del idioma siempre son beneficiosos para nosotros, que tenemos una producción editorial bastante mayor que la de muchos otros países, especialmente latinoamericanos. Además el problema cambiario perjudicó la exportación de cultura argentina en virtud de que el ministerio de hacienda trataba la exportación del libro con el mismo criterio que trataba la de las carnes. Todos esos aspectos que yo he enumerado son los que contempla el anteproyecto de la Ley del Libro, presentada a las autoridades competentes hace ya cuatro años".

El proyecto de ley consta de dos partes. De la primera Córdova Iturburu dio amplias referencias. Pero tal vez la más ambiciosa es la segunda, referida a los derechos del autor, y que ha sido llamada "Defensa de los derechos del autor". Sobre esa defensa gira el tema de la conversación:

"Los dos puntos principales que han sido contemplados son el establecimiento de aranceles mínimos y la fiscalización de los tirajes. Y yo tengo la más absoluta seguridad de que esta segunda parte está frenando la sanción de la Ley!! Cuando se habló de fiscalizar los tirajes por medio del estampillado de los ejemplares, los editores con olímpico desprecio pusieron el grito en el cielo. Así las cosas, la Ley estuvo a punto de ser sancionada en varias oportunidades, pero siempre cercenando el aspecto Defensa de los Derechos. Es importante destacar también la escasa o nula conciencia gremialista en los autores, eso es lo que resta fuerza a la SADE, hasta que se consiga continuaremos en la oscuridad propia de los que en la Argentina entregan cultura y talento ofreciendo la posibilidad de crecer a los demás".

En la esfera oficial, ¿qué dicen del anteproyecto?

"Estaba en la Secretaría de Hacienda, no en la de Cultura como podría suponerse, pero hemos conversado con el doctor Julio César Gancedo, Director de Cultura, de la secretaría de ramo, quien nos aseguró que el expediente pasará: ahora a su jurisdicción y que de inmediato nos reuniríamos con él para conversar en firme. Espero, como escritor y como director de la SADE, que

antes de finalizar en agosto mi segundo período en la entidad, la Ley del Libro que los que tienen que ver con el libro y el propio país necesitan, sea sancionada de una vez por todas".

Ahora se sabe qué es la Ley del Libro, sus detalles interiores y los alcances que tendrá el día de su sanción. Lo había aclarado el titular de la entidad que agrupa a todos los escritores del país, la misma que en el año 1968 recaudó la insólita cifra de 400.000 pesos por la actividad creadora de cinco mil personas.

**A**L hablar de la Ley del Libro pudo establecerse la importancia del instrumento legal que, en uno de los párrafos, intenta abrir nuevos y amplios caminos para la industria librera, para facilitar el desarrollo editorial de las empresas, para la modernización de la maquinaria indispensable en las tareas de impresión. Es importante entonces conocer el aspecto técnico del libro; estudiar el camino que recorre desde que es un original escrito a máquina hasta que llega a la mesa de librería. El primer escalón es el de la *composición*: Estimación del volumen del original (en páginas); características gráficas del libro aportadas por el director de colección y el diagramador; se efectúa la corrección de los originales y posteriormente la primera y segunda prueba sobre linotipos (pruebas de galeras). Allí comienza la labor de *imprenta* que es posible realizar con dos sistemas: Tipografía y Rotorg binder. El primero determina los cuadermillos para la echada del libro, en 8, 16, 32 y 64 pliegos, los que para la encuadernación son cortados, doblados y pegados con la tapa en forma automática. El sistema Rotorg binder corta el pliego, prensa, pega color y sale la tapa. Y así, simplemente, el libro está listo para la venta. Los costos del libro argentino ("muy caros"), para Córdoba (Turburu) son los siguientes: Una página en cuerpo diez cuesta 600 pesos. Los correctores cobran por sus tareas en galeras, primera y segunda pruebas 12, 10 y 8 pesos por millar de espacios. La impresión representa un gasto de 13.000 pesos por pliego y 2.000 pesos por tiraje. La encuadernación sale a razón de 1.700 pesos el millar de pliegos cosidos y 1.100 con el sistema Rotorg binder. El papel importado de Finlandia, Suecia y Noruega que se utiliza para el libro, y el que se importa de Inglaterra, Alemania e Italia, exclusivo para tapas, cuestan de 90 a 125 pesos el kilo. El precio del libro, partiendo de su costo físico, es multiplicado por cinco. Un ejemplar de 100 pesos llegará a las librerías al precio de 500 pesos. El distribuidor cobra el 15 por ciento; el librero el 35 y el autor el 10; finalmente el editor solo se lleva el 40 por ciento del precio de tapa, dijo Adolfo Jasca (Gerente de la Cámara Argentina del Libro) agregando que ya es poco, que de ese 40 por ciento deben descontarse todos los gastos de la empresa editora para la realización del libro. Posteriormente el mismo Adolfo Jasca, señaló que "el mercado del libro en la Argentina solo es explotado en un 20 por ciento de sus posibilidades reales". Para lograr el ochenta por ciento perdido es necesario que las empresas editoriales abandonen su vieja política bolichera y se acerquen al ámbito en que se encuentran las verdaderas empresas. "Los editores creen que gastar dinero en publicidad es tirar la plata", apuntó otra vez Jasca. El dato suministrado por Jasca muestra a los editores "anti-tiempo". Acaso los mismos que pusieron el grito en el cielo cuando la Ley del Libro amenazó ser sancionada defendiendo los derechos del autor. Esos mismos editores no saben lo que el público argentino lee o quiere leer. ■

## LA ENCUESTA

**P**ARA completar este trabajo restan averiguar las preferencias de los lectores. Que lee el público consumidor. Para ello el equipo de informantes de *ARTiempo* llevó a cabo una encuesta en la que fueron consultados más de cinco mil personas de todos los niveles socio-económicos. Los datos extraídos fueron tomados sin previa selección y las personas encuestadas son presentadas por riguroso orden alfabético. Las preguntas fueron estas: 1) ¿Qué lee? 2) ¿Cuánto y cómo lee? 3) ¿Qué género y autor prefiere? 4) ¿Puede comprar libros? ¿Existe algún problema con respecto al libro argentino? ¿Cuál es la solución? Y estas fueron las respuestas:

**ALICIA AUZMENDI** (empleada de estudio jurídico).

1. Todos los autores consagrados. 2) Leo efíclamente. Tengo períodos de lectura intensa. Leo de tarde y de noche, siempre en la cama. Si tengo dinero y quiero guardarlos los compro, de lo contrario los pido prestados. 3) Prefiero la novela y el ensayo. Manuel Mujica Láinez como gran novelista, es para mí un gran "manejador" del lenguaje. Sábato que es barroco y ocultista para escribir, Borges que tiene su propio laberinto. Cortazar que no sé si se lo puede considerar un autor argentino. 4) Cuando no son ediciones caras. No, salvo una autocensura en los escritores jóvenes o una gran competencia del libro latinoamericano en general.

**MARIO BEHOCARAY** (jefe de economato de la empresa Austral).

1. Me gustan los ensayos y la filosofía. Pero también leo otros géneros. 2) Leo de noche y los fines de semana por la tarde. Compro y soy socio de una biblioteca. 3) Novelas, teatro y ciencia ficción. Estoy leyendo actualmente "Nuevos cuentos argentinos de ciencia ficción" y me han impresionado dos cuentos: "Boroboboo" de Marco Denevi y "Una medusa en la playa" de Alejandro Vignaty. Me gustan Silvina Bullrich; Luisa Mercedes Levinson, Ernesto Sábato y Héctor Libertella en su única obra. 4) Con gran sacrificio. Son muy caros. Tal vez este sea el único problema que les encuentro, el precio.

**MIGUEL BELLIZI** (cirujano).

1. Toda la literatura científica que hace a mi profesión y autores argentinos. 2) Mi profesión me priva de muchos placeres espirituales pues me ocupa todo el tiempo. Leo cuando puedo y lo hago comprando. 3) La novela. Mi autor preferido es Leopoldo Marechal. 4) Por supuesto que sí. Si hay alguno no lo conozco.

**SUSANA MARTINEZ CLIDES** (peinadora, local 24, galería Embassy).

1. Novelas de corte dramático. 2) Aprovecho los fines de semana para leer. Compro, presto y pido prestado. 3) La novela. Mi preferido es Ernesto Sábato. También Borges. 4) Sí. No creo que exista ningún problema.

**ALBERTO CONSTANTINI** (ingeniero, empresario).

1. En los últimos tiempos me he volcado a la lectura sobre temas históricos y filosóficos. 2) En mi caso solo puedo dedicarme a la lectura los días domingo. Compro todos mis libros. 3) La novelística nacional siempre me atrajo, sobre todo sus clásicos. Los autores modernos carecen del estilo descriptivo que aquellos tenían en la ambientación de sus obras. Ricardo Rojas, Jorge Luis Borges y Ernesto Sábato se cuentan entre mis preferidos. 4) Sí, pero no con la misma frecuencia de años atrás. Nor por sus precios sino porque no tengo tiempo para leerlos. No creo que existe un problema con el libro. Puede existir entre los compradores, cuyos presupuestos tambalearían comprando libros.

**LUIS PICO ESTRADA** (periodista y escritor).

1. Historia universal. Actualmente estoy releendo la historia argentina. 2) Leo en todos los momentos en que no estoy escribiendo. Comprando. 3) La historia y la novela. Borges y Sara Gallardo. 4) Sí. No siento que lo haya.

**JULIO FRAGA** (portero de Mau-Mau).

- 1) Todo lo que mis pocas horas libres me permiten. 2) Generalmente las mejores horas para la lectura (noche) las paso trabajando. Por eso debo leer en la llamada hora de la siesta. Compro mis libros. 3) La novela, lo policial y todo lo anecdótico-histórico de nuestro país. Me gustan Julián Centeya, Sábato y Abelardo Arias. 4) Sí. El precio, son muy caros.

**JULIAN FRANZA** (diariero en Córdoba y Florida).

1. De todo un poco. Desde la colección séptimo círculo hasta el Martín Fierro. No tengo predilección alguna. 2) Leo en invierno. Los días de calor me aplastan y

no me acerco a los libros. Leo marca "Pechazo". 3) Menos la ciencia ficción me gustan todos los géneros. Dalmiro Sáenz, José Hernández y otros que ahora he olvidado. 4) Claro que sí, son en proporción más baratos que las revistas. No creo.

**MARIA DOLORES DE GARCIA** (ama de casa, dos hijos).

1. Los diarios y los libros que compran mis hijos. 2) Cuando tengo tiempo. Como le dije antes: mis hijos me prestan los libros. 3) Novelas y policiales. Me gusta Dalmiro Sáenz, es muy real, aunque pone cosas muy sucias. Ahora estoy leyendo algo de Cortazar; creo que se llama "Historia de no se cuantos y cronómetros". No lo entiendo muy bien, pero me gusta. 4) Con lo cara que está la vida no. Parece que solo se escribe sobre el sexo. ¿No hay otros temas?

**EMILIO MAYER** (profesor químico cosmetológico).

1. Me mantengo fiel a todos los clásicos nacionales. 2) Desgraciadamente mis investigaciones dejan poco tiempo a la lectura. Me sumerjo en ella cuando mi mente necesita un descanso. Tengo una pequeña biblioteca, pero no actualizada. Cuando quiero profundizar en lo moderno recorro al préstamo de amigos. 3) El filosófico y científico. Leopoldo Lugones, Domingo Faustino Sarmiento, Roberto Arlt y Joaquín Gómez Bas. 4) Sí. A veces mis hijos me obligan a comprar más de lo que mi presupuesto permite.

**YAMILAH NADER** (abogada).

1. Las novelas. 2) Aproximadamente una novela por mes. En mis horas libres. 3) Lo reitero, la novelística. Mis preferencias son Melville, Joyce, Proust, García Márquez, Arlt. 4) Sí, puedo comprar. El problema del libro argentino es el exceso de ditados; pareciera que no se selecciona y es el lector quien debe tomarse esa tarea leyendo y desechando. Que los editores trabajen.

**DAVID STIVEL** (director de teatro y televisión).

1. Actualmente estoy leyendo "Contra la ocupación extranjera" de García Lupo. Generalmente leo a todos los autores argentinos y latinoamericanos. 2) Trato de aprovechar todo el tiempo que tengo libre para leer. Durante mis últimas vacaciones he leído ocho obras. Compro todos mis libros. 3) Me interesa la política y la novela. En cuanto a autores he tenido diversas etapas. Ahora me interesan David Viñas y Cortazar. 4) Sí, pero pienso que el libro en general es muy caro. Si existe no lo conozco. Creo que el libro argentino va creciendo continuamente. ■

Informes de: ALBERTO GONZALEZ, ENRIQUE MONZON y CARLOS ALBERTO ZALAZAR. Redacción final: OSCAR J. GHISOL.



## PRESAS OTRA VEZ

CUANDO se gestó *ARTiempo*, en una quirotada entre amigos y en almuerzos sabatinos, no puedo recordar qué empujaba más, si el entusiasmo o el tinto. Yo estaba allí, usted lo recuerda. Mi fantasía imaginó que queríamos establecer una comunicación entre el lector y los artistas, principalmente en su carácter de hombres.

Su último número, cuyo artículo principal está dedicado al pintor Leopoldo Presas, me ha decepcionado más que los otros en ese sentido en lo que se refiere a los plásticos.

Si bien los datos biográficos y apreciaciones sobre el arte del pintor son correctas, poco o nada se traduce de lo que es Leopoldo Presas hombre.

No dice nada del amor que Presas siente por el ser humano, sea cuál fuere su condición y de su comprensión casi mística.

Tampoco, del sentimiento que, sin buscarlo Presas, inspira en todos los que tienen la dicha de tratarlo en la intimidad.

Es un ser que no ha perdido la capacidad de asombro, que está como un niño mirando la vida y viviéndola de una manera tan especial, que cualquiera que se acerca un instante a él, sale mejorado por su magia.

No dice nada su artículo sobre Elsa, su musa, la madre de sus hijos, la artista exquisita que supo descubrirlo como pintor y apoyarlo en todo. La hermosa mujer de cara perfecta que está en todos los retratos de Presas. Como diría Borges: "Elsa es todas las mujeres"; que lo quiere con locura, lo ceta, lo sigue y se enamora de él en cada encuentro.

Presas tiene pasiones y defectos —no se avergüenza de ellos, sino por el contrario los expone con crudeza

y sencillez, como el juego, por el juego mismo; lo emociona lo imprevisible del azar, y no se le ocurriría lamentarse de las pérdidas, ya que se siente compensado con el momento vivido. Entre sus anécdotas de una noche que perdió, solo recuerda que con los últimos pesos, en una librería inexplicablemente abierta a esas horas, compró Ortodoxia, de Chesterton, y su pérdida se transformó en ganancia, de la que aún goza.

Presas no se considera imparcial, por el contrario, cuando sus amigos están en juego (y amigo considera a todo aquel que ha tomado vino con él) puede parecer hasta falto de ecuanimidad: "yo no sé por qué me nombran jurado, si todo el mundo sabe que siempre termino votando por mis amigos", dice preocupado. Lo maravilloso es que sinceramente los ve mejores.

No es cierto que Presas ahora haya descubierto el Tigre, donde aprendió a amar a Elsa hace muchos años. Pienso que él fue descubierto por el Tigre, en esta su vida nueva, cada día.

Nos dice: "yo agradezco al levantarme el hecho de vivir un día más". Su lucha, su misterio lo fascinan, se larga a la aventura con su apariencia de hombre rudo y tímido, con el alma endulzada por Gabriela, Fernando y Manolito, su hijo-nieto, que lo heredó totalmente y con sus deseos de pintar, de hablar, de encontrarse y perderse con sus amigos, en este su Buenos Aires tan querido. Este es el Presas que hubiera deseado que *ARTiempo* hiciera conocer. ■

LITA VOGELIUS

Buenos Aires

N. del D.: El déficit de la nota aludida, fruto de una diferencia de enfoque queda de todas maneras salvados con los conceptos de su carta. Que viene a ser como el reverso de una medalla que no desmiente el anverso, sino que lo completa.



Leopoldo Presas: Paisaje del Tigre, 1969.



Emilio Pettoruti: Mi arlequin, 1927.

## PETTORUTI EN CLARO

Acabo de leer el N° 4 de *ARTiempo*, revista de la que Ud. es su Director, como el artículo "Cotizaciones internacionales para la pintura argentina" es de la redacción, me dirijo a usted con el deseo de aclararle tres puntos: primero, "Mi arlequin" lo pinté en 1927 y no, como publica la revista, en 1944; segundo, el nombre del cuadro que aparece con "Sol de mañana", su título es "Sol en la montaña" y, tercero, yo no expuse en nuestro Salón Nacional de 1914 una tela al óleo, o más claro, lo que comúnmente se llama cuadro, expuse el primer mosaico ejecutado por mí, "La primavera", porque en nuestro Salón Nacional había una sección dedicada a las artes decorativas y el precio puesto por mí a ese mosaico fue de 1.000 (MIL) pesos y no el de 11.000 (ONCE MIL) pesos, ahora bien, si se tiene en cuenta los gastos de materiales, embalaje y envío del mosaico desde Florencia a Buenos Aires y luego allí los gastos aduaneros más el transporte se verá cómo ya había invertido más de la mitad de los 1.000 pesos y se verá también como no exageré poniendo ese precio que no me resulta tan exorbitante (están los catálogos y las boletas indicadoras de los precios para quienes quieran comprobarlo), por lo tanto

no pude evaluar una obra inexistente, solamente la mucha fantasía de quien escribió ese artículo pudo ocurrírsele semejante cosa antes de informarse. La primera vez que envié un cuadro a nuestro Salón Nacional, lo que hice también desde Florencia, en 1916 y lo mandé a la misma sección porque se trataba de una tela sin motivo (abstracta) para —por las dudas— fuese aceptada y fue aceptada; a partir de entonces envié a la sección que correspondía, pero se me rechazó hasta el año 1923. En 1921 el pintor Ramón Gómez Cornet —que no tenía el gusto de conocer— escribió (Acción de Arte, Buenos Aires, X-1921) a propósito de mis rechazos sistemáticos porque le fue posible ver mi envío de ese año.

Muy pronto iré a Buenos Aires y seguramente lo encontraré, oportunidad para conversar sobre algunos temas referentes a las artes, mientras tanto le ruego dar a publicidad en *ARTiempo* una aclaración o bien la presente carta. ■

Lo saluda muy cordialmente.

EMILIO PETTORUTI

París



**Renault 4: muchas novedades alegres ...**



**para un nuevo estilo de alegría.**

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

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

Y cuatro ágiles marchas.

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

**RENAULT**  **4**

*dan ganas de vivirlo!*

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