

REVISTA BIMESTRAL INDEPENDIENTE
\$ 1.000.-

noviembre/
diciembre de 1978

CHARLAS DE TEATRO:

alezzo-javier-villanueva-gorostiza

Un cuento de CESARE PAVESE

SOFOCLES, ANOUILH Y
EL MUNDO OCCIDENTAL

felix luna

JORGE A. BOCCANERA

SHAKESPEARE
INEDITO

RODOLFO ALONSO

y:

jornadas de crítica - gabriel reig - congreso de intelectuales -
ana tarsia - revistas literarias



cesare pavese

AÑOS



Cesare Pavese (1908-1950) es —quizás— el novelista y poeta italiano más importante de este siglo. En su poesía y narrativa están lúcidamente reconstruidos todos los mitos vinculados con su infancia campesina, y por otro lado la desgarrada visión realista de la vida urbana. Ha escrito, entre otros: El hermoso verano, De tu tierra, La luna y las fogatas, Trabajar cansa y El oficio de poeta.

De aquel que yo era entonces no queda más nada: apenas hombre, era todavía un muchacho. Lo sabía desde tiempo antes, pero todo ocurrió al terminar el invierno, una noche y una mañana. Estábamos juntos, casi escondidos, en un cuarto que daba a una avenida. Silvia me dijo, aquella noche, que debía irme, o irse ella —no teníamos ya nada que hacer juntos—. Le supliqué dejar que probásemos todavía; estaba tendido a su lado y la abrazaba. Ella me dijo: —¿Con qué fin?—. Hablábamos en voz baja, en la oscuridad.

Después Silvia se durmió, y yo tuve hasta la mañana una rodilla contra la suya. Apareció la mañana como siempre había aparecido, y hacía mucho frío; Silvia tenía los cabellos en los ojos y no se movía. En la penumbra yo miraba al tiempo pasar, sabía que pasaba y corría, y que afuera estaba la niebla. Todo el tiempo que había estado con Silvia en aquel cuarto era como una sola jornada y una noche, que ahora terminaba de mañana. Entonces comprendí que nunca más saldría conmigo a la niebla fresca.

Era mejor si me vestía y me iba sin despertarla. Pero ahora tenía en mente todavía una cosa para preguntarle. Esperé, tratando de adormilarme.

Cuando se despertó, Silvia me sonrió. Volvimos a conversar. Ella dijo: —Es hermoso ser sinceros como nosotros. —Oh, Silvia —susurré—: ¿qué voy a hacer cuando salga de aquí? ¿Adónde voy a ir?—. Era eso lo que tenía que preguntarle. Sin separar la nuca de la almohada, ella sonrió de nuevo, beatamente. —Tonto —dijo—, irás donde quieras. ¿No es hermoso ser libres? Conocerás tantas muchachas, harás todas las cosas que quieras. Palabra que te envidio.

Ahora la mañana colmaba el cuarto y no había un poco de calor más que en la cama. Silvia esperaba paciente. —Eres como una prostituta —le dije—, y siempre lo has sido.

Silvia no abrió los ojos. —¿Te sientes mejor ahora que lo has dicho? —me dijo.

Entonces permanecí como si

ella no hubiera estado allí, y miraba el cielorraso y lloraba sin rumor. Las lágrimas me llenaban los ojos y caían sobre la almohada. No valía la pena hacérselo notar. Ha pasado tanto tiempo, y ahora sé que aquellas lágrimas mudas fueron la única cosa de hombre que hice con Silvia; sé que lloraba no por ella sino porque había entrevisto mi destino. De aquel que yo era entonces, no queda más nada. Queda solamente que había comprendido quién iba a ser en el futuro.

Después Silvia me dijo: —Ahora basta. Tengo que levantarme.

Nos levantamos juntos, los dos. No la vi vestirse. Pronto estuve de pie, frente a la ventana, y miraba a las plantas traslucirse. Detrás de la niebla estaba el sol, el sol que tantas veces había entibiado el cuarto. También Silvia se vistió pronto, y me preguntó si no me llevaba mi ropa. Le dije que primero quería calentar el café, y encendí el hornillo.

Silvia, sentada a la orilla del lecho, se puso a arreglarse las uñas. Antes se las había arreglado siempre en la mesita. Parecía distraída y los cabellos le caían continuamente sobre los ojos. Entonces daba una sacudida con la cabeza y se liberaba. Yo di vueltas por el cuarto y recogí la ropa. Hice un montón sobre una silla, y en seguida Silvia saltó en pie y corrió a apagar el hornillo porque el café se volcaba.

Después saqué la valija y puse en ella la ropa. Mientras tanto, por dentro me esforzaba en reunir todos los recuerdos desagradables que tenía de Silvia —las futilidades, el mal humor, las palabras irritantes, las arrugas—. Eso era lo que me llevaba de su cuarto. Lo que dejaba era una niebla.

Cuando hubo terminado, estaba listo el café. Lo tomamos parados, junto al hornillo. Silvia dijo algo, que aquel día iba a ver a un tal, para hablar de un asunto. Poco después dejé la taza y me fui con la valija. Afuera la niebla y el sol enneguecían.

(Traducción de Rodolfo Alonso)

DOS VERSIONES DE ANTIGONA

por Enrique D. Zattara

El dramaturgo francés Jean Anouilh ha realizado, a mediados de este siglo, su propia versión de varias tragedias del período griego clásico. En base a una de ellas, el autor de este trabajo intenta demostrar que, si el pensamiento griego representa el origen de la "civilización de Occidente", el pesimismo predominante en el arte contemporáneo, refleja la conciencia de su agonía.

La contradicción entre lo colectivo y lo individual, entre lo instituido y lo subjetivo, se hace presente en el arte y en el pensamiento, desde que el hombre tomó conciencia de su carácter de ser único e irrepetible, pero debió admitir, al mismo tiempo, su pertenencia a una comunidad que surge anterior a sí mismo, o mejor dicho, simultáneamente al hombre. Es impensable la idea de un ser humano previo a la existencia del grupo social —como pretendió veladamente al absurdo romanticismo roussonian y recogió Freud con pretensión científica—; pero es igualmente inimaginable un grupo social sin individuos. La contradicción es, entonces, inherente a la condición de la humanidad (que no es lo mismo que decir la "naturaleza humana").

No es extraño —de acuerdo a esta reflexión— ver cómo veinticinco siglos de distancia no son impedimento para que la contradicción individuo-sociedad sea el objeto de una dilucidación a través de la obra artística. Hemos elegido dos versiones de este mismo tema, la *Antígona* de Sófocles (S.V a C.), y la de Jean Anouilh, de nuestro siglo. Comparar estas dos obras nos permite comprobar, por un lado, la perennidad de este problema; por el otro, la irreversibilidad de la marcha de la historia, trasladada al pensamiento y a la concepción del mundo de los hombres.

Trataremos de no caer en el error de los críticos tradicionales, que convertían la literatura en un anecdotario sobre los autores. Adheriremos anticipadamente a la pretensión de que la obra misma

nos permite encontrar las diferencias y establecer el pensamiento de estos creadores que representan de algún modo —como en toda obra de arte— el reflejo superior de la conciencia de una época. Pero tampoco podremos abstraer el resultado de su creación, ubicada en el tiempo y en el espacio, del tiempo y el espacio físicos en que se generaron. La idea de **estructuras significativas**, propia de Lucien Goldman, nos ayudará en este camino, aunque no la utilizemos conceptualmente; pero no nos limitaremos a un enfoque crítico parcial, sino que trataremos de arribar a nuestras conclusiones a través de una integración y sobre todo de un acercamiento personal. El punto de partida que pretendemos demostrar: la larga historia del pensamiento que media entre estas dos versiones, y se refleja en cada una de ellas, es ni más ni menos que la historia de la "civilización occidental".

SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS

En las dos historias, la acción y sus significaciones simbólicas se mueven alrededor de dos figuras centrales: dos personajes que cumplen un rol similar en ambas versiones, pero que difieren sustancialmente en su **enfoque**, es decir en la visión que de ellos tienen los respectivos autores. Un personaje es el recto CREON, respetuoso de las leyes y de las necesidades de la comunidad, que antepone por encima de todo otro valor. En ambas versiones, CREON sabe que la subsistencia de una comunidad depende del acatamiento a veces forzado de ciertas convenciones que

surgen de sí misma. En el texto griego, el rey dice:

"A mí, quienquiera que, encargado del gobierno total de una ciudad, no se acoge al parecer de los mejores sino que, por miedo a algo, tiene la boca cerrada, el tal me parece —y no sólo ahora, sino desde siempre— un individuo pésimo. **Y el que en más considera a un amigo que a su propia patria**, éste no merece consideración alguna".

En Anouilh, CREON cree en la necesidad de mantener "el timón", entiende, igual que su lejano antecesor, la imposibilidad de la subsistencia de la comunidad sin asumir la responsabilidad hasta sus últimas consecuencias, pero pone en duda íntimamente el sentido final de esta actitud. Un personaje que actúa a modo de PROLOGO, dice de él: "**Antes, en tiempos de Edipo, cuando solo era el primer personaje de la Corte, gustaba de la música, de las bellas encuadraciones, de los prolongados vagabundeos por las tiendas de los pequeños anticuarios de Tebas. Pero Edipo y sus hijos han muerto. Creón dejó sus libros, sus objetos, se arremangó y ocupó su puesto**". Es un hombre responsable, ha comprendido simplemente el rol que le toca ocupar y lo asume un poco en contra de su deseo; la ley para él, entonces, es superior al propio individuo. Y dice, casi en el final: "**Los otros no lo saben; uno está aquí, delante de la tarea, y no puede cruzarse de brazos. Dicen que es una cochina faena, pero si uno no la hace, ¿quién la hará?**".

El otro personaje es ANTIGONA, una ANTIGONA que representa lo

individual, lo que está más allá de lo instituido por el hombre en función de la comunidad; la "ley divina" anterior al hombre mismo. En resumen, la idea de la "naturaleza humana".

En cuanto al lugar espacio-temporal que ocupan las ficciones representadas, está claro que la de Sófocles se desarrolla en Tebas, en el período anterior a la civilización ateniense clásica, al cabo de la famosa guerra de los "siete contra Tebas", que ya había dramatizado Esquilo en su oportunidad. En cuanto a la de Anouilh, transcurre en un Tebas deliberadamente intemporal, que por momentos revela un vago carácter contemporáneo.

Hasta aquí las semejanzas y diferencias más generales, las que quedan manifiestas en una lectura superficial. Pero la verdadera diferencia va mucho más allá del plano estructural, de la elaboración textual: es distinta la visión de toda la trama, es distinto el enfoque de cada personaje, es distinto el resultado de estas dos Antígonas. Y todo esto no sucede por un capricho subjetivo de los autores, por un mero recurso retórico o narrativo, sino porque la concepción que mueve la visión de Sófocles y la de Jean Anouilh son sustancialmente distintas, representan los dos extremos de un pensamiento que atraviesa como un hilo conductor la historia de todo lo que se ha dado en llamar la "civilización occidental", unificando (pero sin negar su diversidad) las distintas etapas de su desarrollo. Sófocles y Anouilh, a través de su pensamiento, significan, ni más ni menos, el nacimiento y la agonía de la "civilización de Occidente", caracterizada por la primacía de lo individual por sobre lo comunitario.

LA CONCIENCIA PERSONAL Y LA VERDAD SUPERIOR

Debemos ubicar a la tragedia de Sófocles en un momento umbilical de la civilización griega clásica, y resulta indispensable comenzar por distinguir la concepción de la vida y el hombre, que median entre la Tebas representada por el dramaturgo y la Atenas del siglo V a. C., donde fue puesta en escena. La Tebas de Edipo es —como ha reconstruido brillantemente en cine Pier Paolo Pasolini— una ciudad de la civilización anterior al período tribal. En la comunidad primitiva, el interés individual no existe, se identifica con el interés comunitario. No existe el individuo como conciencia de sí mismo, como lo sentimos actualmente, sino un sujeto colectivo que es la tribu, la

comunidad, o el ayllu. Este interés comunitario es personificado más adelante en la figura de un jefe, un rey o mandatario cuya palabra es ley por el simple hecho de que se lo identifica con la comunidad. Es muy ilustrativo —ya en un período superior— comprender la idea del "tirano" de la Grecia antigua, que no era un personaje opresor y detestable como lo entendemos hoy, sino alguien que cumple en momentos difíciles la tarea de "gobernar la barca", tomando firmemente el timón para llevar a todo el pueblo a buen rumbo. Si recordamos la intervención de "tiranos" como Pisistrato sin duda entenderemos este concepto. CREON, para la Tebas en que Sófocles mueve a sus personajes, no es un tirano despótico: es el mandatario natural de la ciudad, a causa de la muerte de los dos herederos de Edipo. ANTI-GONA se refiere a él como "el estratega", y el CORIFEO no encuentra ningún reparo en decirle "puedes hacer uso de la ley como quieras, sobre los muertos y sobre los que vivimos todavía".

Pero el siglo clásico, ese período histórico que da a luz a los más grandes pensadores de la antigüedad, ya no es el tiempo de Edipo, se ha ido formando un nuevo pensamiento. La democracia, al principio una prolongación de la idea de los antiguos mandatarios remitida ahora a todos los ciudadanos, había empezado a generar una duda: ¿es realmente el interés comunitario —entendiendo como tal el que antes representaba la voz de los reyes y ahora la de la Asamblea— el único? ¿Es esa la verdad absoluta? ¿O existe una Verdad, algo que está más allá y que hace a la esencia de lo humano? La lenta aparición de las primeras formas de propiedad privada, la acumulación de riquezas que provienen del comercio en el puerto de El Pireo, hace crecer —en el seno mismo de la comunidad democrática— la defensa del interés individual. El hombre griego empieza a diferenciar individuo de sociedad, la ley —antes absoluta e indiscutible— se vuelve relativa. Estas transformaciones crean la duda que se revela en la preocupación antropológica de la filosofía socrática, a diferencia de la búsqueda eminentemente cosmológica de las filosofías anteriores. Es en este siglo, que Sócrates puede decir ante la Asamblea: "A pesar de vuestras amenazas y de vuestros gritos, preferí correr este peligro estando de mi lado la justicia, que consentir con vosotros en tamaña iniquidad". La asam-

blea, la opinión de la comunidad (o antiguamente la del hombre que resumía a la comunidad) puede entonces estar equivocada: hay una justicia, una verdad, que están más allá de ella.

Sófocles se lo recuerda a su auditorio ateniense, cuando CREON reprocha a sobrina haber pasado por encima de la ley, y ella responde:

"No era Zeus quien me la había decretado, ni Dike, compañera de los dioses subterráneos, perfiló nunca entre los hombres leyes de este tipo. Y no creía yo que tus decretos tuvieran tanta fuerza como para permitir que un solo hombre pueda saltar por encima de las leyes no escritas, inmutables, de los dioses: su vigencia no es de hoy ni de ayer, sino de siempre y nadie sabe cuando aparecieron".

Para los griegos, los dioses conocían y velaban por mantener las leyes superiores del destino del hombre, restablecían el equilibrio destruido, eran depositarios y guardianes de los principios eternos. Pero eran las acciones de los hombres las que determinaban la sucesión de los acontecimientos terrenos. Homero hace decir a Zeus, en un pasaje de *La Odisea*: "¡Cuán insensatos son los hombres! ¡De qué modo culpan los mortales a los dioses!. Dicen que todos los males les vienen de nosotros, y son ellos quienes se atraen con sus locuras infortunios no decretados por el destino". La relación entre los hombres y los dioses no era determinista: las divinidades controlan el equilibrio general, pero no determinan las acciones de los hombres: la ley divina es entonces un principio superior, más allá del proceder cotidiano y de los impulsos humanos, es anterior al hombre mismo: es la esencia misma de la naturaleza humana. Y esa esencia de la naturaleza humana, esa Verdad superior que Platón buscó en un mundo inteligible, solamente se revela a la conciencia, es una revelación personal que está en cada hombre. La ley divina es, simplemente, la ley natural. Obsérvese la estricta relación de esta idea con todas las futuras concepciones teológicas de Occidente.

En la tragedia, CREON es el hombre sobre el que recae la responsabilidad de conducir los destinos de Tebas. Este sentido de responsabilidad con el estado, se convierte para él en la convicción absoluta de su infalibilidad y en un orgullo que lo hace caer en el pecado de la *hybris*, de la desmesura que conmueve el equilibrio y provoca los desgraciados acontecimientos. Toda esta concepción (donde ya se atisba la crítica sofocleana) aparece en un largo

parlamento del rey a su hijo HEMON:

"Porque si alimento el desorden entre los de mi sangre, esto constituye una pauta para los extraños. Se sabe quién se porta bien con su familia según se muestre justo a la ciudad. Yo confiadamente creo que el hombre que en su casa gobierna sin tacha quiere también verse bien gobernado, él, que es capaz en la inclemencia del combate de mantenerse en su sitio, modélico y noble compañero de los de su fila; en cambio, el que, soberbio, a las leyes hace violencia, o piensa en imponerse a los que mandan, éste nunca puede ser que reciba mis elogios. **Aquel que la ciudad ha instituido como jefe, a éste hay que oírle, diga cosas baladías, ejemplares o todo lo contrario. No hay desgracia mayor que la anarquía: ella destruye las ciudades, conmociona y revuelve las familias; en el combate, rompe las lanzas y promueve las derrotas. En el lado de los vencedores, es la disciplina lo que salva a muchos. Así, pues, hemos de dar nuestro brazo a lo establecido con vistas al orden**".

Aquí queda claro que la actitud de CREON no es la de un hombre encaprichado, si no la de alguien que está convencido de la justicia

de su acción. Lo que se cuestiona no es meramente la desmesura, el orgullo del rey, sino que se apunta hacia **la verdad o no** que puede haber en quien tiene depositada en sí la responsabilidad de la comunidad, a demostrar la arbitrariedad, la relatividad necesaria de toda actitud humana. La joven ANTIGONA, en tanto, defiende su derecho a enterrar a su hermano de acuerdo a la "ley divina", que es para ella superior a cualquier otra. Por encima de la arbitrariedad del pensamiento del rey, o de la ley de la comunidad, su **conciencia**, en donde residen las leyes inmutables, le ordena cumplirlas, y es preferible morir antes que perder la dignidad. También HEMON, el hijo prometido a ANTIGONA, le recuerda a su padre:

HEMON: No puede, una ciudad, ser solamente de un hombre.

CREON: La ciudad, pues, ¿no ha de ser de quien la manda? ¿Es pues, un error que obre de acuerdo con mi mando?

HEMON: Sí, porque lo injurias, pisoteando el honor debido a los dioses.

En el contraste de estas dos actitudes se desenvuelve la tragedia, hasta el climax dramático que va a restablecer el equilibrio perdido por la acción desmesurada del

gobernante, con su final sangriento. Y es cuando se ha producido la **anagnorisis**, cuando la intervención del adivino TIRESIAS ha producido el cambio de actitud del rey, sin poder ya remediar el destino de los personajes, cuando empieza a revelarse la visión de Sófocles, del griego clásico y demócrata, que empieza a descubrir con fuerza la idea de su propia conciencia, de su individualidad en la búsqueda de una Verdad absoluta, superior, más allá de las acciones cotidianas de los hombres. Y hace decir a CREON:

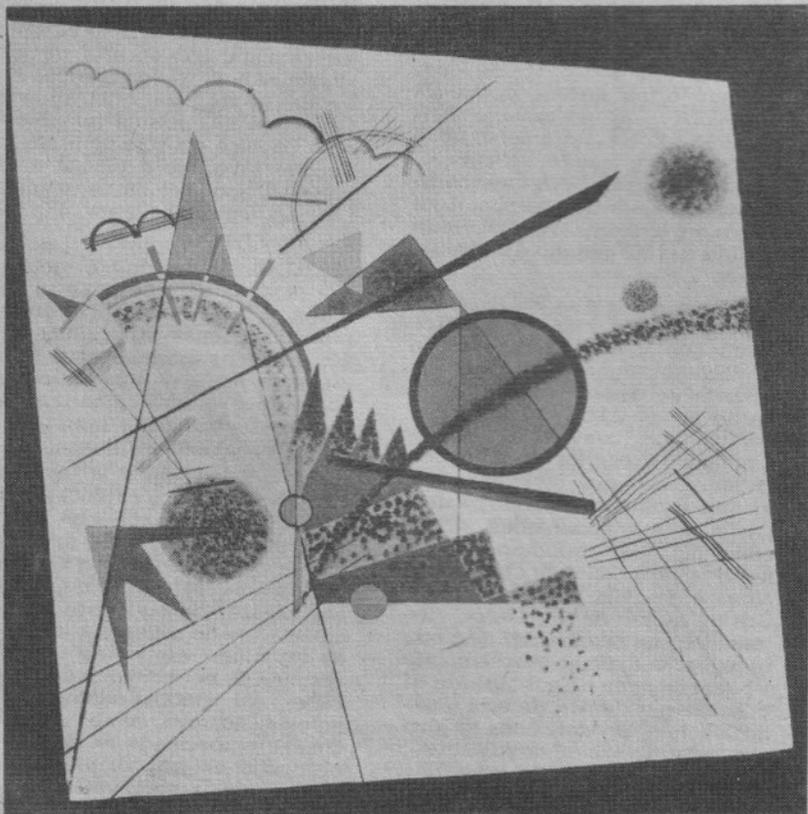
"En cuanto a mí, pues así he cambiado de opinión, lo que yo mismo até, quiero al presente desatar, porque me temo que **lo mejor no sea pasar toda la vida en la observancia de las leyes instituidas**". **Antígona** es, en resumen, el surgimiento de la conciencia personal en búsqueda de la Verdad superior. Un sentimiento que se hace presente en los filósofos y artistas del siglo de Pericles como exponente de la decadencia de las costumbres y tradiciones de la "polis" ateniense, pero que habrá de generar la raíz filosófica y moral de todo el pensamiento europeo hasta nuestros días. "**Antígona** —dice insufladamente José María Pemán— es la tragedia máxima de la libertad, la familia y el derecho natural frente al despotismo. La proclamación, diríamos conceptualmente, de la civilización europea".

LA BUSQUEDA DE LA PUREZA Y LA DECADENCIA DEL HOMBRE MODERNO

El siglo XX, acunado entre las tensiones de la pre-guerra y destetado con los cañones de la Primera Guerra Mundial, amanece como un siglo de quiebra en todos los órdenes. La opresión de situaciones sociales arbitrarias, la desilusión en el sentimiento de progreso de la humanidad que cristalizó en el positivismo y se desbarrancó a través del derroche de la "belle époque", fue el ambiente y el clima que parieron a las vanguardias artísticas, casi todas ellas caracterizadas por la rebeldía individualista contra la sociedad burguesa y por la búsqueda desesperada de un sentido trascendente de la vida.

En este clima de desesperanza nació y surgió a la vida creativa Jean Anouilh, como Celine o Camus, por nombrar solo dos entre miríadas de creadores signados por este difícil y angustioso período de la historia humana.

Esta falta de fe en los valores, esta ruptura con las convenciones y



aún con la esperanza en las posibilidades del hombre mismo, son la impronta que sella a los creadores más identificados con esa angustia. Por eso, Anouilh elige la tragedia; no como un capricho, sino con una intención clara y precisa, que mueve toda la obra. El largo párrafo que constituye la primera intervención del CORO no es una mera discusión sobre cuestiones teatrales: nos guía, casi de entrada, en su intención, y vale la pena leerlo casi totalmente:

"Y ya está. Ahora el resorte está tenso. No tiene más que soltarse solo. Eso es lo cómodo en la tragedia. Uno da el empujoncito para que empiece a andar. (...) Eso es todo. Después, basta dejarlo. Nos quedamos tranquilos. La cosa marcha sola. La máquina es minuciosa; está siempre bien aceiteada. La muerte, la trición, la desesperanza están ahí, bien preparadas: los estallidos, los tormentos, los silencios, todos los silencios. (...) La tragedia es limpia. Es tranquilizadora, es segura... En el drama, con sus traidores, la perfidia encarnizada, la inocencia perseguida, los vengadores, las almas nobles, los destellos de esperanza, resulta espantoso morir, como un accidente. Quizá hubiese sido posible salvarse; el muchacho bueno tal vez hubiera podido llegar a tiempo con la policía. En la tragedia hay tranquilidad. En primer lugar, **todos son iguales. ¡Todos inocentes**, en una palabra! No es porque haya uno que mata y otro que es muerto. **Eso es cuestión de reparto**. Y además, sobre todo, la tragedia es tranquilizadora porque se sabe que **no hay más esperanza**, la cochina esperanza; porque se sabe que uno ha caído en la trampa, que al fin ha caído en la trampa como una rata, con todo el cielo sobre la espalda, y que no puede más que vociferar —no gemir, no, no quejarse—, gritar a voz en cuello lo que se tenía que decir, lo que nunca se había dicho ni se sabía siquiera aún. **Y para nada, para decirselo a uno mismo, para saberlo uno**. En el drama el hombre se debate porque espera salir de él. Es innoble, utilitario. Esto es gratuito, en cambio. ¡Para reyes! **Y, por último, nada queda por intentar**".

Desde el principio, Anouilh manifiesta el fatalismo que conducirá las acciones de la tragedia que se va a representar, la idea de que **cada cual tiene su papel que cumplir**, y de que, en definitiva, el sentido de las acciones de cada uno es sencillamente **cumplir ese papel hasta el final**. Seríamos muy ingenuos si pensáramos que estas indicaciones del personaje que



hace de PROLOGO son meros recursos de originalidad narrativa del autor, y no una guía que nos ubica en la intención de la obra.

La tragedia de Anouilh aparece ambientada en un mundo ambiguo; donde nada parece estar firme y seguro; donde las ilusiones y las idealizaciones se desvanecen (ETEOCLES y POLINICE eran dos crápulas, los ritos funerarios son una fantochada apresurada, etc.); donde los acontecimientos dramáticos no son más que otra cara de una realidad que es, mucho más que la de CREON y ANTIGONA, la de los GUARDIAS que juegan a las cartas, planean salidas de juega, o discuten sobre salarios y jerarquías, mientras llevan a la heroína camino del último instante de vida. Un mundo tan absurdo donde un GUARDIA —al preguntarle ANTIGONA sobre el sufrimiento de la muerte— dice suelto de cuerpo: **"Durante la guerra, los que tenían heridas en el vientre, sufrían. A mí nunca me hirieron. Y eso en cierto sentido eso me perjudicó en los ascensos"**.

En este mundo, CREON es el hombre sensato, con una pizca de demócrata y otra de tirano; un hombre que nunca ambicionó los poderes, pero convertido en gobernante es el hábil y conciente político que cumple su responsabilidad de regir los "destinos" de la comunidad que tiene entre sus manos, aunque en el fondo menosprecia a sus gobernados. Tiene conciencia del equilibrio que se necesita para cumplir con su función, y desdeña toda desmesura. Critica a Edipo diciendo: **"He resuelto, con menos ambición que tu padre, dedicarme sencillamente a hacer un poco menos absurdo, si es posible, el orden de este mundo"**. Y más adelante, nos da una magnífica definición de su actitud: **"Los reyes tienen otra cosa que hacer que dramas personales"**.

Esta frase nos da una diferencia fundamental con el CREON de Sófocles. En la tragedia griega, el rey se deja arrastrar por el orgullo, por la desmesura, por la *hybris*. Es su desmesura la que impulsa la tragedia hacia su destino: los dioses vigilan, pero las actitudes de los hombres son las que desencadenan los acontecimientos. Este CREON, en cambio, evita toda desmesura, y su acción a lo largo de la obra se puede caracterizar por la *sensatez*, por la madurez de un hombre formado en las responsabilidades y convenciones del mundo que lo circunda y le impone sus caracteres: desde la decisión irreversible cuando ésta se hace necesaria y ejemplificadora, hasta el humanismo con que aconseja a su sobrina ANTIGONA y le explica lo que es la vida y la felicidad, instándola a abandonar su designio. Un rey cuya *sensatez* y sentido común, cuya lucidez madura en las lides de la vida no le permitirán nunca comprender la esencia absoluta y pura del pensamiento de ANTIGONA. Y así, explica la actitud de la joven rebelde, del único modo en que se lo permite su forma de entender la realidad, sin intuir que tan cerca de sus mismas palabras, como prolongándolas hacia el punto infinito donde las paralelas se cortan, está el secreto misterioso de su comportamiento:

"Ella era la que quería morir. Ninguno de nosotros tenía bastante fuerza para convencerla de que viviera. Ahora lo comprendo: Antígona nació para estar muerta. Quizás ni ella misma lo supiera, pero Polinice era sólo un pretexto. Cuando tuvo que renunciar a ese pretexto, encontró otro enseguida. Lo que importaba para ella era negarse y morir".

ANTIGONA no quiere morir, y ella se lo ha demostrado a su hermana y a la NODRIZA en las primeras escenas: **sabe**, sin embargo, **que debe morir**, porque es en ese acto límite y sublime donde solamente podrá alcanzar su anhelo, su búsqueda irracional y desesperada de lo absoluto.

Como oposición a la figura de CREON aparece, entonces, una ANTIGONA dibujada con rasgos casi infantiles, infancia a la que vuelve permanentemente con una persistencia regresiva y que marca el carácter de su actitud emocional. Y —de acuerdo a la mente de los niños, esa forma simple y absoluta de pensamiento donde no caben los grados relativos— la heroína aparece como una muchacha empecinada en una idea, obstinada en no comprender las razones de la vida verdadera, la

vida convencional y uniforme de la sociedad.

Sin embargo, dentro de su aparente firmeza, de su lineal decisión, algunos diálogos muestran, por contrapartida, una ANTIGONA insegura de sí misma, una chiquilla que todavía no cree en su propia persona; y que cercana ya la hora de la muerte, parece perder toda su poderosa firmeza y caer en las más terribles incertidumbre: "Creón tenía razón; es terrible; ahora, junto a este hombre, ya no sé porqué muero. Tengo miedo..."

Permanente aflora en ella su idealismo, revelado como búsqueda de lo total, de lo absoluto. Y en un estremecedor diálogo dice a su prometido HEMON: "Por la cabeza del chiquillo que los dos tuvimos en sueños, del único chiquillo que tendré nunca".

Pero esa actitud infantil, que mueve a ANTIGONA hacia su final trágico, no es la simple insensatez del capricho, es algo que reviste un sentido más profundo, más abarcador: es la búsqueda de un absoluto que está más allá de todo, un absoluto que en Sófocles podíamos representar con la idea de la Verdad, y que acá se nos escapa de las manos, un absoluto capaz de justificar nuestra existencia y nuestros afanes, capaz de explicarnos qué somos y porqué caminamos un día sobre el mundo: ANTIGONA, como los niños y los locos, busca con desesperación el insalvable camino de la pureza total.

Para ella, ese absoluto ha condicionado la propia existencia y no es importante reflexionar, buscar la sensatez, porque el "sentido común" y la madurez son una convención de los hombres, y la razón nos lleva por caminos falsos alejándonos de lo único verdadero. Se niega a abandonar su obstinación, su búsqueda, la búsqueda

que intuye han abandonado CREON y los demás, abrumados y vencidos por la realidad, y dice a su tío, cerca del desenlace: "Yo no quiero comprender. Comprenderé cuando sea vieja". Al dialogar con CREON, en otra parte, él dice: "La vida no es lo que tú crees. Es un agua que los jóvenes dejan correr sin saberlo, entre los dedos abiertos. Cierra las manos, rápido. Reténla. Ya verás, se convertirá en una cosita dura y simple que uno roe sentado al sol. (...) Descubrir eso, ya verás, es el consuelo irrisorio de envejecer; la vida quizá solo sea, después de todo, la felicidad". Y ella responde: "¿Qué mequindades tendrá que hacer día a día, para arrancar con los dientes su pedazo de felicidad? ¿A quién deberá mentir, a quién sonreír, a quién venderse? ¿A quién deberá dejar morir apartando la mirada?". Y más adelante: "¡Todos vosotros me dáis asco con vuestra felicidad! Con vuestra vida que hay que amar cueste lo que cueste. Como perros que lamen todo lo que encuentran. Y esa pequeña posibilidad para todos los días, si no se es demasiado exigente. Yo lo quiero todo, enseguida, y que sea completo, y si no me niego. Yo no quiero ser modesta y contentarme con un trocito, si he sido juiciosa. Quiero estar segura de todo hoy, y que sea tan hermoso como cuando era pequeña, o morir".

Los niños (y los jóvenes idealistas, por extensión), deben un día hacerse hombres, comprender cuál es la vida verdadera y la realidad, y asumir su responsabilidad: decir que sí y no negarse. "Esto es convertirse en un hombre —dice CREON a su hijo— : ver un día, de frente, el rostro del padre". El hombre sensato no cree en lo que hace, todos sus actos no son más que actitudes, pero esa es la única

realidad. La joven protagonista de la tragedia quiere creer, y no está dispuesta a comprender lo que no cree: la pureza y la autenticidad se proyectan en una búsqueda de lo absoluto.

Pero cerca de la caída del telón, cuando ya los terribles acontecimientos se han consumado, el rey dice a su pequeño paje: "No habría que saber nunca. (...) No habría que llegar nunca a grande". Tampoco la sensatez sirve, y CREON se queda solo y resignado, dispuesto a seguir cumpliendo su papel hasta la muerte. Ya nada queda de la tragedia griega; todo se ha relativizado y pierde su grandeza, su poder revelador. "Tú tampoco tienes nombre —repite CREON— Sólo el barco tiene nombre, y la tempestad".

Al final de un largo período de veinticinco siglos, el hombre occidental, lleno de soberbio reconocimiento de su propia individualidad, ha perdido el sentido de su vida. Ya no le valen actitudes ni razonamientos, su mundo muere con dolorosa agonía. No hay una Verdad —o todo es verdadero—. Pero nada tiene sentido. Ni la búsqueda desesperada de ANTIGONA, ni la sensatez de CREON, ni la imbecilidad del mundo que los rodea. El hombre está sobre el mundo como una hoja a la que el viento hace cumplir su parábola y deposita finalmente a morir. Existimos para cumplir nuestro papel hasta el final, y morir. Seamos ANTIGONA o CREON. Somos todos inocentes —como dice el CORO— y no tenemos sin embargo la más cochina esperanza: debemos aferrarnos a nuestro papel, no vacilar, porque ese es el único objeto: todos somos iguales, porque al fin la muerte ha de nivelarnos en el absurdo sinsentido de nuestra existencia.

PLUS ULTRA en la literatura

POESIA TOTAL, de Sigrído Radaelli

Los cuatro libros de poemas de Radaelli constituyen en realidad un solo libro. Agotados al poco tiempo de aparecer, era necesaria la publicación de este pulcro volumen que los contiene a todos ellos.

\$ 4.200.—

EVARISTO CARRIEGO (VIDA Y OBRA), de Marcela Ciruzzi

El poeta que descubrió el mítico "Palermo del cuchillo y la guitarra", el cantor de las vidas humildes de un ayer legendario, estudiado con calidez y erudición en este libro indispensable.

\$ 3.000.—

A VECES... SOLEDAD, de Mercedes Harris

Poemas sencillos y espontáneos, nacidos de las cosas y los seres pequeños y lindos de todos los días, esas cosas y esos seres que son nuestra vida.

\$ 2.500.—

AYER, de Roberto Bertolino (ilustrado por Alejandro Terrera)

Un libro delicioso, en su texto y en sus dibujos, por el que corre un bello manantial poético que los jóvenes leerán con emoción y los adultos, con nostalgia.

Rústica: \$ 2.900.—

Encuadernado: \$ 4.000.—

EN LIBRERIAS Y EN

**EDITORIAL
PLUS ULTRA**



Vianante 1.295

1055 Buenos Aires

Tel. 44-6605/6654/6788

Néstor Groppa:

—¿Qué fue y qué es
—suponiendo un cambio—
la Poesía para vos?

Rodolfo Alonso:

La Poesía es lo que me ha permitido ser, algo así como una columna vertebral, hecha de belleza y de furia, pero también de honra, como bien dijo Martí. Por más que casi nunca haya dejado de angustiarme antes y hasta después de escribir, y mucho más al publicar o ser comentado, debo reconocer que —pese a las angustias que me causa— no me concibo sin ella, sin ella yo sería muy distinto. Como siempre he pensado, la Poesía sigue siendo para mí antes una manera de vivir que una fórmula literaria. Y espero seguir siendo fiel a eso.

N. G.: ¿Cuándo se inició, conscientemente, tu labor poética?

R. A.: A los quince años, más o menos, y un día que llovía. La lluvia ha sido siempre uno de mis climas preferidos. Como la tormenta. Allí escribí tres cortas líneas, en ese "estilo" tan breve que nunca he perdido y que descubrí luego muy ligado a tantas cosas. Ese hablar poco, esa economía de lenguaje que tienen los campesinos españoles de quienes provengo, es sin duda la misma economía de lenguaje de los auténticos criollos, y también la de los grandes poetas de la lengua. Lo que conspira contra nuestro idioma en poesía siempre será la verbosidad, y nunca la contención, o la hondura. Con los años he recordado una lejana referencia literaria extraída de mis primeros libros de lectura en la escuela primaria. Son sólo unas pocas palabras de un texto de Rafael Alberto Arrieta: "Sol de la mañana, / gloria del invierno." Pero en sólo esas dos líneas descubrí todo lo que la poesía podía lograr. Mis despertares, mis mañanas, por aquellos años, no se por qué fueron siempre angustiosos. Hasta que el sol no empezaba a hacerse sentir, no podía liberarme —y sólo el buen sol lo lograba, y lo logra— de aquella angustia. Se ve que en esas dos líneas me enseñó Arrieta —como experiencia propia, vivida— mejor que mil maestros lo que la poesía podía poseer y compartir. Más tarde, ya en el secundario, me enseñaron que un gran filósofo, Edmund Husserl, había dicho sabiamente que "la evidencia es la vivencia de la verdad". Desde entonces, siempre me refiero a la

poesía que considero, que siento auténtica, como a una **evidencia**, una unión de belleza y verdad, como quería Keats. Cuando se logra.

N. G.: ¿Cuáles fueron tus maestros, o tus modelos, o simplemente, los que de una u otra forma puedan haberte influenciado?

R. A.: Después de esas primeras experiencias infantiles de que hablaba viene, alrededor de los quince o dieciséis años, el descubrimiento de César Vallejo, en una vieja antología de la Editorial Claridad hecha por Xavier Abril. Ya estaba leyendo a Lorca y a Neruda, por supuesto, con entusiasmo, pero sólo Vallejo pudo hacerme avanzar en ese camino que intuía, el de la poesía como experiencia humanísima, casi como la misma humanidad. Un verdadero descubrimiento, fue ese de Vallejo, nunca desmentido, que aún ahora me estremece como si al leerlo tocara su persona.

Y después de Vallejo, fue Pavese. Tuve la suerte de traducir muy joven, en "El oficio de poeta", sus mejores ensayos, en colaboración con otro fanático de Cesare, el poeta santafesino Hugo Cola, y algo más tarde traduje por mi cuenta en un solo volumen los dos libros de poesía de Pavese: "Trabajar cansa" y "Vendrá la muerte y tendrá tus ojos". Después llegue a traducir más libros suyos, e inclusive a muchos otros poetas, pero aquella primera e íntima relación de largo tiempo conviviendo con él fue intensa, dolorosa, casi traumática, un vivísimo diálogo de largos meses sobre todos los temas candentes: el mundo y los hombres, la palabra y el mundo. Un diálogo que no cesa.

Admiro a Dylan Thomas y a Miguel Hernández, sobre todo, así como a Drummond de Andrade, a Giuseppe Ungaretti, a René Char, a Wallace Stevens, a Paul Eluard, a Luis Cernuda, entre tantos otros poetas grandes y queridos, pero con nadie como con César Vallejo o con

RODOLFO ALONSO: "Vivir en el corazón de

PAVESE COMO OVIDIO

"Immortale è chi accetta l'istante."
CESARE PAVESE

Dioses tan vivos como es fresco el olvido.
(Pactar con uno u otros no cambiará ya nada.)
Y el mar que es las palabras.
La paciencia es cruel, y en la memoria,
incesante y mortal, abismos caen
a otros abismos. Y vivir es rotundo.

Los milagros ofenden a las rocas.
Los sueños las ofenden. Hojas nítidas
florecen como sueños de sangre.
¿Conciencia es el destino
o la áspera inocencia? Pero sueños,
ansias, luchas, tormentos, son la materia
íntima del instante. Y al viento echan raíces.

Zona animal, sagrada
reserva de la especie. Visto la muerte,
vivir como animal
sería lo justo. ¿Pero quién
deja de ser hombre del todo, o algo
animal? Todavía
hay sol, dioses y olvido.



VER Y PALPAR

Toco tu cuerpo y mido
el tamaño del mundo.

(Un día despertamos,
adultos, a la muerte;

la Historia, que nos hace
y también nos deshace.)

Un día se revela, nítido,
en circunstancias:

cuerpo solo y desnudo.

los otros"

Desde hace ya largo tiempo, contra viento y marea, denodadamente, el poeta jujueño Néstor Groppa lleva adelante, con rigurosa calidad, una de las más inteligentes páginas literarias que se editan en el interior de nuestro país: la del diario "Pregón", de Jujuy. Allí se divulgó, el trece de octubre, este interesante reportaje al poeta porteño Rodolfo Alonso, que NOVA-arte reproduce con exclusividad.

Rodolfo Alonso nació en Buenos Aires en

1934, y perteneció en la década del 50 a la revista Poesía Buenos Aires. Publicó doce libros de poemas, entre los que se cuentan Salud o nada, Duro mundo, El jardín de aclimatación, Entre dientes, Hablar claro y Guitarrón. Además, escribió textos y guiones para varios filmes de cortometraje, y es uno de los traductores más prolíficos de literatura italiana, portuguesa, brasileña e inglesa. Al reportaje citado se suman cinco poemas inéditos

VALLEJO, CESAR

Padre y hermano trágico, cantor desde la tierra y el hueso y la piedad, entero, hecho pedazos, ¿quién sino iba a iniciarnos?



¡VIVA!

Mientras yo duermo
muero en Matagalpa.

Mientras yo sueño
muero en Matagalpa.

Mientras yo vivo
muero en Matagalpa.

viva

FULGOR DE LA AZALEA

Estalla la naranja
entre mandíbulas
que derraman su vida.

Y en la luz te derramas,
memorable, azalea
soberana.

Reina
del esplendor que te devora.

Cesare Pavese tuvo una *liaison* tan intensa. Es como si los hubiera conocido. ¿Y es que, acaso, no los he conocido?

Entre los argentinos, el primer descubierto, el primer admirado, fue Roberto Arlt. Y también desde joven. Yo lo siento entre mis formadores más profundos, junto a Vallejo y a Pavese. Siempre respeté a Macedonio y a Güiraldes, y quise mucho a Oliverio Girondo y a Juan L. Ortiz, de quienes hasta tuve el honor de ser amigo, pero sólo en Arlt, como en Vallejo y en Pavese, encuentro esa resonancia que me hace reconocer que somos de la misma sangre, que nos duele el mismo lado, que tocamos la misma canzoneta. Así sea.

N. G.: ¿Qué piensas del porvenir de nuestra literatura dadas las condiciones extremadamente difíciles (económicamente hablando) por las que atraviesa el libro?

R. A.: La más que difícil situación económica puede afectar a nuestra literatura, sí, por supuesto, pero quizá también sólo en lo económico. Siempre fue difícil la situación del escritor, y mucho más la del poeta. Quienes no han querido recalar en la bohemia o en la autodestrucción, han tenido que empuñar los más diversos oficios, desde los burocráticos hasta los mercantiles. Por más difícil que sea el momento que nos toque vivir, y lo es, hay que pensar que la gran poesía —y el gran arte en general— casi siempre han sido generados en momentos difíciles. Pareciera que el mejor arte nace del dolor. Al menos, por lo que se ve hasta ahora. No lo deseo, no lo propicio, me gustaría que no fuera así, pero es algo que puede constatar. Y aún cuando se tenga un éxito económico, como en el caso de algunos artistas plásticos en estos momentos, o de algunos escritores de best-sellers, todos sabemos con cuánta angustia han de seguir enfrentando, aún ellos, los triunfadores, si son auténticos, el acto de la

creación, ese "abismo de la página en blanco". Si se es un artista legítimo, no se produce sin desgarramiento. Como no se da a luz sin dolor. Los lamentos de nada servirán, sólo el trabajo —la "prepotencia de trabajo" de que hablaba Arlt—, también en literatura dará resultados fecundos e imperecederos.

N. G.: Deseamos consejos para la gente que comienza a escribir o a publicar.

R. A.: Es difícil dar consejos. A mí me gustaría que todos tuvieran la suerte de conseguir amigos como los que yo tuve al iniciarme. Un grupo afectuoso pero exigente, como debe ser el de una auténtica revista literaria de gente joven (en mi caso, fue "Poesía Buenos Aires"; en el de ustedes, ahí en Jujuy, la fabulosa "Tarja"), sigue siendo el ambiente más recomendable para un joven escritor. ¿Que no siempre puede darse? Lo sé, y lo lamento. Pero ese es el mejor consejo que se me ocurre: busca a tus iguales, y que ellos no sean solamente escritores o artistas. Busca a los que pueden darte y dales, no seas duro contigo mismo ni tampoco complaciente, trata de escuchar la voz profunda que surgirá —si debe surgir— sólo de adentro tuyo, no te apresures pero tampoco te detengas, no te excites pero no te aquietes. La vida es el instante, la obra es el instante consagrado, no atrapado sino vivo, palpitante. Ya aprenderás todo lo que cuesta vivir, pero no reniegues nunca de vivir. Aprende de los niños y las hojas. Y del viento.

Desde un punto de vista práctico, y sobre todo en el interior del país, sugiero recurrir a las realizaciones espontáneas de conjunto: antologías, revistas, ediciones colectivas, que hasta pueden imprimirse a mimeógrafo, ¿por qué no? La meta de un artista sincero no puede ser el éxito o la gloria, el cuadro de honor o la prebenda, sino algo mucho más ambicioso: **vivir en el corazón de los otros.**

CONVERSACION CON FELIX LUNA

NOVA arte inicia con esta entrevista una apertura hacia otros campos de la cultura, que se continuará con asiduidad. Son autores de la nota JORGE SALO y LEONARDO CORRAL.

¿Qué corrientes han conformado su concepción historiográfica? ¿Qué autores influyeron en su formación?

No adscribo a ninguna teoría historiográfica. Me podría definir como un pragmático de la historia. Por otro lado, para el período que investigo, el de la historia reciente, considero que las teorías clásicas no funcionan. Hay una serie de autores cuya lectura ha sido formativa. No podría decirle que fueron hitos fundamentales, pero sí que sus obras resultaron importantes por el enfoque que brindaban de nuestro pasado. En primer término Busaniche. Luego Vicente Sierra, José Luis Romero.

El estudio de nuestro pasado está signado por la presencia de dos corrientes, la liberal y la revisionista. ¿Cuáles considera que han sido sus aportes y limitaciones más importantes? ¿Qué factores de nuestra realidad presente explican su mayor o menor vigencia?

Considero que la polémica liberal-revisionista está totalmente superada. Sus planteos —a mi juicio— son anacrónicos. Menéndez y Pelayo sostenía con razón que "nada envejece más que un libro de historia". Las investigaciones de los representantes de las nuevas generaciones han contribuido, con su postura genuinamente histórica y sus hallazgos, al envejecimiento de las propuestas realizadas por ambas corrientes. Le doy algunos ejemplos: la colección *Memorial de la Patria*, la labor desarrollada por la revista *Todo es Historia*. No podría hablar de una nueva escuela, en el sentido de algo programáticamente asumido que se ha dado conscientemente una estructura definida, pero son intentos que conforman la producción más reciente de la que podría ser definida como la nueva corriente de historia social, o, para ser más precisos, la que bucea en la historia del pueblo argentino.

A lo largo de más de una década de publicaciones de "Todo es historia", nuestro país ha asistido a una serie de procesos políticos, institucionales, económicos y culturales importantes. ¿En qué medida ellos han marcado la trayectoria de la revista? A la luz de

dichos acontecimientos, ¿nunca se vio obligado a replantear los fundamentos sobre los que se sustenta la publicación?

No. Los principios son los mismos. La vigencia de la publicación la da su aceptación por parte del público. Nunca me ha interesado dirigirme exclusivamente a un sector de especialistas: no fue ni es mi intención ser leído por un círculo restringido. Por el contrario, apuntamos nuestras miras al gran público, al hombre de la calle y sus interrogantes. Lógicamente sería absurdo suponer que las necesidades de este no varían. El éxito de la revista depende, en buena medida, de su sensibilidad para poder captar el interés del lector en un momento determinado (y ello no por un mero cálculo oportunista o comercial). Así, en los años 72 y 73, ante la efervescencia provocada por la convocatoria a elecciones, publicamos una serie de artículos sobre los procesos electorales de nuestro pasado.

¿Cuáles serían, a su parecer, las expectativas de sus lectores en 1978?

El interés actual está orientado hacia el conocimiento de los hechos históricos que hacen al desenvolvimiento de la nación.

"Todo es Historia" facilitó la publicación de obras de una serie de autores (Bayer, Vedoya, Scenna, etc.) relativa o totalmente desconocidos. ¿Qué criterio se empleó para la selección de aquellas y su posterior publicación?

Ante todo, que fueran investigaciones veraces, coherentes, oportunas, y que no fueran inútilmente negativas. Hay, indudablemente, rasgos negativos que hacen a la vida política e institucional del pasado de la República. Señalarlos, analizarlos, estudiarlos, es positivo en la medida en que faciliten la comprensión de la historia argentina. Pero algo muy distinto —y esto quiero subrayarlo— es la nota insidiosa, inútilmente negativa.

¿Qué es un trabajo "inútilmente negativo"? ¿Cómo lo diferencia de los otros?

Le voy a hacer una comparación. Nosotros publicamos artículos

sobre un aspecto desagradable como es, indudablemente, las matanzas de la Patagonia (me refiero a la notas escritas por Bayer, cuyo estudio sobre este proceso fue editado posteriormente en una serie de volúmenes). A pesar de las aristas irritativas del tema considero que fue enteramente positiva su divulgación, porque posibilitó que se arrojara luz sobre un fenómeno deficientemente conocido. Por el contrario, pienso que sería inútilmente negativo editar un estudio, digamos, sobre los fusilamientos del año cincuenta y seis, por otro lado muy conocidos por nuestro público. Es inútilmente negativa, por ejemplo, la obra escrita de Ortega Peña y Duhalde, porque no tiene otro fin que el reclutamiento ideológico. Su objetivo es eminentemente militante. Uno de los males que padece laproducción historiográfica argentina es que fue siempre un instrumento político, su subordinación a objetivos partidistas e ideológicos definidos. Me podrán objetar que no soy una figura aséptica, ya que he sido dirigente universitario del movimiento reformista y estuve ligado a un partido político, el M.I.D., del que me alejé hace unos años. Sos-tengo, sin embargo, que mis investigaciones históricas nunca estuvieron supeditadas a fines tendenciales. Como historiador. he tenido presente que lo que me puede definir es la coherencia para reconstruir los hechos acaecidos, que mi oficio no es juzgar sino facilitar la comprensión y explicación de nuestro pasado. Resumiendo: la superación de las limitaciones que aquejan a nuestra disciplina solo será posible mediante una ciencia histórica libre de toda subordinación a una corriente determinada (cualesquiera que esta fuese).

Una última pregunta: ¿cuáles son —a su juicio— las obras más importantes publicadas en los últimos diez años?

Son —en mi opinión, claro— *Revolución y guerra* de Tulio Halperín Donghi, *Breve Historia de la Argentina*, de José Luis Romero, y *El 45* de Felix Luna.

Usted pensó que pasaría inadvertido, pero pese a la oscuridad, lo vi, señor, lo vi mientras caía. Estaba allí, quieto, final. Es cierto que el trayecto fue insuficiente y largo y era difícil distinguir con claridad entre aquella cantidad de cosas, pero usted estaba allí mientras caía, en esa amplitud de rojos que abrazaba todo. Podrá no mirarme, transfigurar los pasos, desatarse cuando todo en mi vaya anudándose hasta la red final de la caída; podrá anochecerse, invertir párpados, pero en cualquier descuido, enfrentado a mí, usted sabrá sin necesidad de palabras que lo vi adherido a las paredes viscosas.

No puedo explicarme que hacía en ese lugar, todo aquello me pertenecía, desde la pequeñez del tropiezo hasta la curva final de sus orillas. Allí no había lugar para los dos y era usted el visitante casual, el observador inútil.

Quizás me siguió, quizá no sabía lo que yo iba a hacer. De alguna forma lo descubrió. Todo lo que sé es que mientras caía, usted estaba allí, adherido a las paredes, lleno de sustos, atiborrado de los fantasmas que yo había llevado, los que poseía después de años de soñarlos. Tal vez me descubrió cuando sentado en las plazas se me escapaban las palabras y ellos se arrinconaban contra mí. Quizá pudo verlos y nos siguió. Supo del lugar y entró en él. Usted estaba allí cuando caí, cuando abrí la puerta y me lancé al vacío. Estaba adherido a las paredes, rodeado de fantasmas.

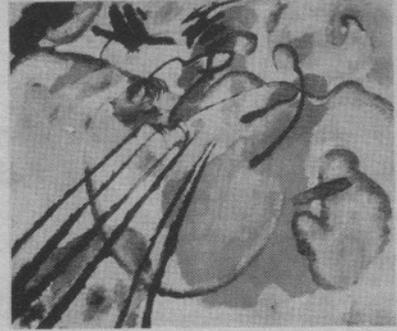
Yo lo vi, señor, usted estaba blanco. Al final de la caída, quise verlo nuevamente, pero usted había desaparecido. Tal vez logró huir. Si así fue, cuando lo encuentre (porque lo buscaré por mis mismas plazas, por todos los bosques donde mis fantasmas habitan), sabrá que arruinó todo, que ellos no estaban acostumbrados a pasos sigilosos, sólo conocían mi caída. O tal vez, como alguna vez yo, usted fue devorado y ahora está sentado en una plaza o en un bosque, soñándolos...

ALLI, MIENTRAS CAIA

Gabriel Reig tiene 23 años. Nació en Tucumán y vivió desde 1974 en Buenos Aires, integrando el taller Mario Jorge de Lellis y realizando en ese período numerosos recitales poéticos en salas céntricas. Actualmente vive en Caracas (Venezuela), donde ha obtenido premios y publicado en revistas literarias.

**gabriel
reig**

Sandra B. Pien POEMA



Un misterio de golondrinas

invadió

el viejo árbol res que bra ja do

Alguien encontró

una sombra

t i r a d a

en un charco

*y, sin saber por qué,
la metió en el bolsillo
de un viejo pantalón de hierro.*

Fue el sortilegio de un loco

—paria de un siglo—

*obligándose a crecer
y el tren llegando
al más vacío y absurdo
de los suburbios
donde baja*

la nostalgia

vestida de abril.



Alguien dijo:

los funerales

*son
las muecas
del Universo*

Sandra B. Pien es porteña, y además de escribir poesías y cuentos, estudia periodismo. Tiene 18 años, y aún permanece inédita.

Agustín Alezzo

"El teatro, como toda otra actividad humana, es una forma de conocimiento, conocimiento de la existencia de mundo que nos rodea, de las relaciones humanas, y fundamentalmente de uno mismo. Entonces, en la medida en que uno empieza a desarrollar este conocimiento, a recorrer este camino, es en la medida en que uno va quedando atrapado por el teatro".

"La palabra no está separada de la acción, sino que es una de las acciones más importantes. Lo que pasa es que la palabra no es solamente una acción física, sino que en ella se conjugó todo y se lo expresa."

"Yo he tenido la suerte de trabajar con excelentes escenógrafos, y en algunos casos aprendí mucho con ellos. De cualquier forma, siempre traté de tener una idea muy clara de qué es lo que imaginaba desde el punto de vista de la obra. Además, yo estudié algo de pintura y eso me ayudó a tener ideas más claras acerca de la forma y el color. Hay un trabajo de interacción entre escenógrafo y director; pero eso sí, yo creo que la planta debe salir de acuerdo a la idea que el director quiera darle. El escenógrafo puede darle aportes, pero me parece que no debe ser el que decide. Es el director el que tiene la última palabra, por algo es el que dirige."

"Las únicas pautas que hacen popular a un teatro, en el país, son que tenga precios bajos, que llegue a todo el público, un determinado tipo de repertorio, un determinado tipo de elenco. Ahora, yo creo que no tiene que ser, el teatro, inevitablemente popular en estos términos. A mí me molesta pensar en un teatro de 3.000 espectadores: desde la última platea no me deben oír. A mí me gusta verle la cara al actor, es ahí donde está la magia del teatro. Para manifestaciones artísticas masivas está el cine. Yo creo que lo popular tiene que ver con lo masivo. El único teatro popular que puedo haber hecho es Las Brujas de Salem o Romance de Lobo, que tenían a la cabeza a Alfredo Alcón, que es un actor popular, en teatros grandes, donde la cantidad de espectadores que pudieron verla fue inmensa, y además con precios populares."

EL TEATRO ARGENTINO

En el mes de octubre, el Grupo de Trabajo organizó una serie de directores destacados en el medio nacional. Presenta NOVA-Arte sobre

Roberto Villanueva

"La actividad del Instituto Di Tella produjo una dinamización del medio. La década del 60 era una época de ruptura con el texto, donde empezaron a popularizarse más ciertas propuestas que podían ligarse con Artaud. Se empezaba a hablar de lo que hacía Grotowski en Polonia, se hablaba mucho del "Living Theatre". Todo esto se traducía en una ruptura con la esclavitud del texto. Yo en contra de eso trabajé siempre con el texto, en todo caso para hacer variaciones, pero siempre desde un texto."

"Mi acercamiento al teatro lo hice a partir de la literatura: yo escribía poesía; en determinado momento advertí que se producía un cambio en el mundo, que se reflejaba en un cambio de las posturas estéticas, de las técnicas poéticas, y que la poesía estaba como necesitando volver a su primera fuente: la poesía oral. Y entonces se me ocurrió que el campo natural para esa poesía era el teatro. Curiosamente, no me di cuenta al principio que el principal dominio de la poesía oral estaba en la canción, donde después encontré su verdadero desarrollo."

"Yo distingo puesta en escena de dirección, porque pienso que son un trabajo distinto. La puesta en escena es, partiendo de un texto, la elaboración de un guión: la dirección es implementar los elementos para llevarlos a la realidad. Cuando parto de determinadas obras donde realizo variaciones, yo me considero un poco autor del espectáculo; otras veces no, tomo un texto y trato de hacerlo lo más fielmente posible."

"Generalmente, cuando empezamos a hablar a determinado nivel del hecho teatral, pareciera que es toda una cuestión de ideas buenas o malas, o de investigación; pero hay toda una cuestión

de producción que condiciona todo lo teatral".

"Creo que hay que echar mano a todos los métodos de enseñanza, no renunciar a nada. Cada caso es un caso absolutamente particular, que impone métodos distintos, impuestos por otras circunstancias que no son solamente las ideales, desde el condicionamiento económico o la situación política del país, hasta la disponibilidad de actores o de sala. Hoy en día el director no elige en el verdadero sentido de la palabra, sino que responde a situaciones concretas."

Francisco Javier

"En el teatro actual —es decir, un teatro que responde a ciertas preocupaciones del

público y de los que lo hacen, que intente incursionar incluso por nuevos lenguajes— hay dos grandes vertientes, y cada una de estas corrientes está enraizada en dos grandes maestros del teatro del siglo XX: Artaud y Brecht".

"Nuestra época se caracteriza por una relación cada vez más profunda entre los que hacen teatro en un lugar con los que lo hacen en otro, aún en los lugares más opuestos. Esto ayuda a aclarar la posición que puede tener la gente de teatro frente a los problemas concretos de producir espectáculos en cada uno de los países".

"En general, todavía existe una división de trabajo que hace que el autor funcione por su lado y el equipo reciba la obra y la trabaje una vez que está terminada; eso hizo que se produjera una escisión

El Grupo de Trabajo, integrado por directores y autores teatrales, organizó en el mes de octubre pasado, un ciclo de seis charlas a cargo de directores representativos del movimiento teatral argentino. Las charlas se llevaron a cabo en el teatro Van Riel, y finalizaron con un debate general donde organizadores y participantes analizaron los resultados de la experiencia.

La intención del ciclo, según se desprende, tiende a completar la deficiente formación teórica de los estudiantes de teatro argentinos, así como también a abrir la polémica acerca del hecho teatral como propuesta concreta. La coordinación, estuvo a cargo del periodista Pedro Espinosa.

El éxito de la experiencia —que se vio reflejado en la cantidad de asistentes a las seis reuniones— es índice de la importancia que ha alcanzado, en Buenos Aires, el estudio y la difusión del arte escénico. Afirmación de doble filo, que permite caracterizar por un lado un vuelco notorio de la juventud hacia la disciplina, al mismo tiempo que el peligro de la frustración a raíz de la falta de posibilidades reales de trabajo.

Lo que apareció también, a través de las charlas, es la diversidad casi anárquica de corrientes y propuestas, tanto en cuanto al hecho teatral en su concepción, como en lo que se refiere a la preparación actoral. Muestra indudable de que —como afirmó Francisco Javier— nuestros directores no han encontrado todavía el equilibrio deseable entre los últimos desarrollados alcanzados en el ámbito universal (con el que se mantienen en permanente contacto no solo a nivel teórico, sino en muestras concretas, como la reciente de Caracas), y la búsqueda de un lenguaje capaz de revelar

ENTINO DE HOY

de charlas sobre distintas temáticas teatrales, con la presencia
mos aquí, los conceptos de cada uno, y las conclusiones de
el acontecimiento.

entre el trabajo de unos y otros. El equipo detecta con más facilidad el carácter de una comunidad cualquiera, y querría trabajar sobre espectáculos que tuvieran que ver con ese problema, para ponerse en comunicación más directa con el público. Para eso, se busca cada vez más autores que se integran a una creación colectiva. Como hay una gran carencia, a veces el equipo se transforma finalmente en autor".

"Tadeus Kantor, que está en boca de todos desde su realización de La clase muerta en Caracas, sostiene que el espectáculo tiene un nivel de realidad que no es el de la realidad literaria, que el lenguaje específico del teatro no debe ilustrar un texto literario, sino que, en todo caso, la literatura tiene un lugar dentro de los lenguajes, pero esa relación tradicional se

rompe en función de otros principios específicamente teatrales."

"Creo que en el teatro argentino el problema es que no tenemos ninguno claro lo que queremos, hacia dónde vamos, cuál es nuestra temática, cuál es nuestro lenguaje específico, ni qué nos pasa concretamente. Miramos a Europa —y yo me pongo como primer ejemplo— y a veces después no se produce la integración necesaria con nuestra propia cultura. Esta falta de integración corresponde a una situación real, la falta de un crisol definitivo de todas las tradiciones culturales que influyen en el hombre latinoamericano. Y más que nada, en el porteño".

Carlos Gorostiza

"A mí no sólo me interesa el cómo, en teatro, sino fun-

damentalmente el qué. Lo primero que me motivó siempre fue el misterio de la vida, pero después me encontré con una tremenda realidad a mi alrededor que me demostraba que había gente que no comía, gente que no podía estudiar, injusticia por todos lados. Cuando yo empecé, quería ir al Conservatorio, pero no podía, porque las clases empezaban a las cuatro de la tarde y yo trabajaba hasta las ocho. Quizás no tenía el espíritu, por ejemplo, de Ernesto Bianco, que vendía diarios a la mañana y a la noche para poder ir al Conservatorio a las cuatro. Por eso, empecé haciendo títeres."

"La obra literaria es el producto de una labor solitaria, de un enfrentamiento personal con el Universo. Cuando eso se lleva a la escena teatral se produce un cambio fundamental, aparece la cosa viva, la cosa compartida."

"La escuela, en teatro, puede pero no crea. Descubre, prepara, diversifica, desbroza, educa; y alguien que es actor ya, por convicción propia, puede llegar a ser realmente un buen actor. Pero la escuela no puede hacer a quien no es actor."

"El texto de una obra dramática puede ser, de pronto, un silencio. La situación concreta que se está viviendo en un escenario en cierto momento, a veces requiere la presencia de la palabra, y esa palabra está al servicio del texto. A veces, exige la ausencia de la palabra. Cuando la palabra no es necesaria, está sobrando. En la posguerra se produjo una sobrevaloración de la palabra, y apareció un teatro que podemos denominar "literario". Esto hace que se provoque la "revolución del cuerpo", donde se considera que la palabra no interesa, sino el movimiento corporal. Esto tampoco es cierto: lo que importa es el texto, entendiéndolo como texto lo que se expresa en el escenario, a veces necesariamente con

palabras, y a veces necesariamente sin ellas. Siempre hay un autor: la creación colectiva produce espectáculos, pero no conozco todavía en esos casos la creación de personajes de la talla poética de un Hamlet, por ejemplo."

"El texto total surge recién después de la puesta en escena. Ese texto total se nutre de un texto que trae el autor, un texto que pone el director, y los textos que incorporan los propios actores, que también crean."

"No puede haber un teatro argentino sin autores argentinos. Puede haber espectáculos hechos por argentinos. Nunca hubo un teatro potente en ninguna parte del mundo mientras no hubo una dramaturgia nacional. Aquí, una dramaturgia argentina: hago la diferenciación, porque yo no creo que haya que hablar de teatro o autores nacionales: yo no soy de la Nación, soy del país: soy argentino, no nacional."

"Es un fenómeno particular de Buenos Aires que casi pueda decirse que hay más estudiantes de teatro que gente que va al teatro, más escritores que gente que lee. Esto, exageraciones aparte, me parece marcar un hecho feliz: el nivel de desarrollo que se alcanza, a pesar de todo. Digo a pesar de todo, porque en lo concreto, cuando nos ponemos a trabajar, nos encontramos con la censura. Y la censura no es solamente la que se ve cuando en el cine se hacen cortes, o cuando en el teatro se prohíbe una obra, sino en la autocensura. La autocensura subyace en el creador, porque hay maneras de expresarse que pueden llegar a ser "peligrosas", por lo tanto se sienten, pero no se expresan verdaderamente. También está en la conformación total del espectáculo: hoy los autores escriben, automáticamente, obras con muy pocos personajes y un solo decorado. Esto puede rebajar la capacidad expresiva, pero claro, cuando se está frente al empresario que debe financiar la puesta, uno no quiere correr riesgos. De modo que tenemos que enfrentar dos autocensuras: la política y la comercial."

los problemas y los mitos profundos de nuestra propia gente.

En el planteo de los problemas centrales el mayor peso de las cuestiones se derivó en general hacia lo pertinente a la realización, a la puesta en escena; obviando en algunos casos la profundización de temas que investiguen en el **hecho teatral** como totalidad, es decir, como planteó Gorostiza en la última reunión, "no sólo al cómo, sino también al **qué**". Sin embargo, pareció quedar planteado el problema de la diferenciación entre lo "ideal" y lo "real", cuando de un espectáculo teatral se trata: hablamos de la producción y comercialización, que condiciona notoriamente la puesta en escena y las posibilidades de expresión artística.

Otra conclusión notoria, fue la coincidencia casi general acerca de la importancia del texto, como producto anterior a la representación, entendido como creación individual de un autor. Pese a ello, no dejó de destacarse la aportación al mismo del director y aún actores, quedando claro que el **espectáculo** como tal, es en definitiva obra del **director**, quien se constituye en creador, bien que la base de su elaboración escénica sea —literariamente hablando— resultado de uno o varios textos anteriores.

NOVA, que estuvo presente en las seis charlas y en el debate posterior, aportando sus propias opiniones, publica los párrafos básicos de cada participante, a excepción de Raúl Serrano y Jaime Kogan. Una grabación defectuosa nos impidió extractar también esas dos charlas, por las cuales pedimos disculpas.

María Teresa Faisal

Cristina Posadas



LA SITUACION DEL ARTE

¿Cuál es la situación actual del arte, más específicamente, en el caso de la música?

En la rama de la música en la Argentina, la crisis económica ha producido una situación engañosa. Por una parte se ve que en las salas de concierto y en la ópera no falta público: las instituciones musicales oficiales y privadas cumplen con su cometido y obtienen una favorable respuesta. Esto haría suponer que la crisis no ha incidido en la música. Sin embargo, hay por lo menos ciento cincuenta músicos argentinos que abandonaron el país y que están enseñando música o tocando en orquestas del extranjero, simplemente, porque allí obtienen mejores remuneraciones y mejores condiciones de trabajo.

Esto no indica que en la Argentina se pague a los músicos menos que a los trabajadores de otros gremios, sino, simplemente, que el músico de orquesta arriesga un capital en instrumentos (un clarinete, por ejemplo, cuesta 1.400 dólares, un fagot, unos 6.000, y un encordado de violín, dos o tres millones de pesos viejos), y los que se han ido supongo que fue porque encontraron mejor solución a su problema.

Por otra parte, según mis cálculos, la "puesta en atril" de una obra para orquesta mediana de unos diez minutos de duración, cuesta más de 76 millones (a razón de 7.600.000 pesos viejos por minuto) en concepto de copistería, suma que tiene que pagar el compositor. Esto está acarreado un natural retraimiento en la creación, y el éxodo un fatal deterioro en las orquestas.

¿Cuáles son las causas de esa situación?

Las causas, repito, no son otras que las provocadas por la crisis económica. La música es la más cara de las artes y la que exige mayor capacidad organizativa, cosa que también debe ser remunerada.

¿Existen problemas de censura para la creación?

El problema de la censura no existe en la música. En este te-

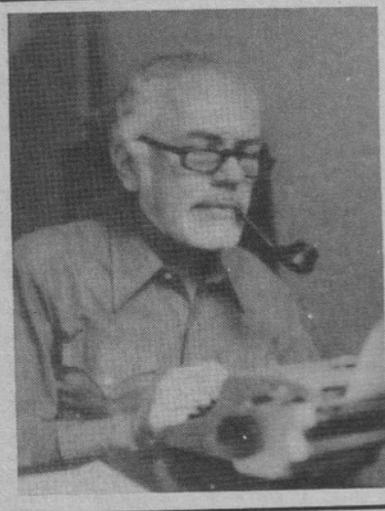
rreno, sólo padeci las consecuencias de una crítica adversa que alguna vez publicó, lo cual motivó que un funcionario de turno suprimiera una composición sinfónica mía que había sido programada.

La obra de arte es para el público, y este forma parte de la obra misma. ¿Tiene en realidad acceso a ella?

Personalmente, escribo música para oyentes de carne y hueso, es decir, para el público, y no sólo para mi necesidad espiritual. Esto no significa que me incline hacia un estilo demagógico, complaciente, ya que trato de satisfacer altas necesidades del oyente, también de índole espiritual o por lo menos cultural.

Creo que el público argentino tiene posibilidades de acceso masivo a la música. En el Teatro Colón se venden localidades no más caras que las del cine, y allí no es necesario concurrir vestido de etiqueta. Varias ciudades del interior cuentan con respetables "servicios musicales". San Juan, Mendoza, Tucumán, Bahía Blanca, La Plata, Santa Fe, Rosario, Córdoba y Mar del Plata cuentan con orquestas, y en algunos casos con institutos nacionales y provinciales de música. Por otra parte, a pesar de su escaso presupuesto, la Orquesta Sinfónica Nacional realiza giras, actuando donde existen salas medianamente apropiadas y hoteles donde albergar a sus casi cien ejecutantes. Yo creo que el que no va es, simplemente, por prejuicio o por resabios de una antigua y falsa aristocratización del hecho cultural.

Sin embargo, como el país está muy despoblado, a causa de que más de la mitad de la población se apretuja en Buenos Aires, hay muchos argentinos que no tienen acceso directo al concierto "en vivo", y mucho menos a la ópera o al ballet. Sin embargo, tal vez a esos remotos pobladores no les falte un receptor de radio por medio del cual pueden tener una imagen aproximada de lo que es la música. La solución podría estar en intensificar las giras de artistas al interior del país, en especial de conjuntos



Compositor de música de cámara, sinfónica y coral, POMPEYO CAMPS es figura de extensa trayectoria en la vanguardia argentina. Reconocido como autor, también cimienta su autoridad en la materia el permanente ejercicio de la crítica especializada, que regularmente practica en un diario porteño. Atendiendo a nuestras preguntas, habló sobre los problemas del músico, la influencia de la crisis económica, y otros temas relacionados a la situación general del arte en nuestro país.

¿Qué pasa con nuestro arte? ¿Cuál es su destino?

Alrededor de estas preguntas fundamentales que movieron a la aparición de nuestra revista, habla hoy el músico POMPEYO CAMPS

de cámara, solistas de instrumentos "transportables", coros, etcétera, que actuaran en conciertos comentados.

¿Cuáles serían las posibles soluciones para esas carencias?

Las soluciones de los problemas creados por la crisis económica las debe dar, precisamente, la economía. En la Argentina hay grandes apetencias culturales. Una familia tipo invierte alrededor del 30 por ciento de su entrada, en materia de cultura (discos, concurrencia a conciertos y teatros, libros, aprendizaje de algún arte). Si el Estado

invierte menos de esa proporción, en materia cultural, en relación a su presupuesto general, evidentemente está en deuda con la comunidad.

Yendo al artista concreto, ¿cuál sería —si existe— su papel o su función en la realidad?

No sé si usted me pregunta acerca de una realidad o de un ideal: lo que sucede o lo que debería suceder. De todos modos, creo que son pocos los artistas argentinos que han tomado conciencia de la realidad del país, e incluso de la realidad de la función del arte.

Creo que esto se debe, especialmente, a una falta de profesionalismo: se suele crear o interpretar el arte con un sentido individualista, para el propio placer o para demostrar índices personales de capacidad. Sostengo que el artista debe desempeñar una función social, fortificar la cultura del espectador, habituarlo a pensar, a sentir, a ser cada vez mejor.

¿Cuáles son los problemas que enfrenta para su desarrollo?

Actualmente, en la Argentina, el artista puede alcanzar un alto grado de desarrollo. En el terreno de la interpretación musical, tengo el testimonio de jóvenes instrumentistas argentinos que se están perfeccionando en el extranjero, pero aseguran que la base que adquirieron en el país no debió ser modificada en absoluto. Otra prueba: muchos jóvenes instrumentistas argentinos están enseñando en universidades, por ejemplo, del Brasil.

Sin embargo, la formación del artista argentino, en especial el músico, admite una importante mejora. Habría que detectar muy tempranamente las vocaciones y hacer posible que el futuro músico se aplicara al estudio de su carrera desde niño, casi con exclusividad, sin titubeos, sin trabas originadas por la mentalidad de la familia ("los músicos son unos libertinos, se mueren de hambre", etc) y sin trabas económicas ni demoras producidas por sistemas de educación diversificados que no hacen más que retrasar la formación del profesional.

¿Qué soluciones sugeriría en este terreno?

Insisto: las soluciones dependen de la economía, a la cual habría que agregar su manejo racional en procura de la valorización real de la cultura. Sin cultura no se soluciona ningún problema económico-social, pero es la economía la que debe dar el primer paso, ya que las necesidades culturales subsisten aún en los tiempos de crisis. Si esas necesidades son satisfechas, la mentalidad del individuo mejora, y entonces le resulta mucho más sencillo lograr soluciones, incluso económicas.



Ana Tarsia: imagen y literatura fantástica

"Comprendí que no puede separarse de ellos. Por eso los trata tan amorosamente y los viste con oropeles..." Imagen que surge de los textos de "El Golem", de Gustav Meyrink y que Ana Tarsia pone en boca de sus personajes.

La técnica de grafito, ejecutada con maestría excepcional, brinda la posibilidad de una iconografía seria y austera, que narra en símbolos el camino profundo del subconsciente.

Alquimia, surrealismo y goticismo; son los tres principios que forman una ecuación perfecta. Todos ellos ingredientes además de la literatura de Meyrink. La alquimia está presente en la trasposición de los elementos de una sustancia en otra... el sueño en la realidad... y una luz mística que a su vez es energía transformadora y sujeto en el cuadro... "A veces me arranco del sopor de estos semisueños y veo, por un momento, yacer, de nuevo, como una piedra grande, chata y luminosa..." Esto es lo que dice "El Golem" o lo que dice Ana Tarsia... o lo que sugiere la obra.

El surrealismo y la alquimia se unen porque ambos transforman los materiales del inconsciente y los hacen realidad. Así lo demuestran la presencia gótica de los personajes, de las estructuras de las imágenes y de la tragedia... el fuego y los personajes de Brueghel que aparecen por detrás de las puertas y de los mundos que se unen con el infierno...

"Con su rostro siempre sonriente Rosina piensa, por su cuenta, algo infernal..." En este punto ya los resultados plásticos ubican al espectador en el mundo irracional, culposo y espiritual de la Edad Media.

"Una leyenda refiere que allí arriba, en la Callejuela de los Alquimistas existe una casa que es visible sólo en la niebla..."

Algún lugar para que el espectador se traslade con la imaginación, detrás de los velos de una hiperfantasía que cubre —luego de un proceso mágico—, las imágenes de Ana Tarsia con



as propias que surgen de las profundidades...
(en Gordon Gallery)
SUSANA S. SULIC

La pedantería de los "intelectuales" argentinos

A principios de octubre, todos los medios difundieron con bombos y platillos la realización del "Primer Congreso Nacional de Intelectuales". Digitado y promocionado desde dependencias oficiales, permitió a sus gestores afirmar a los cuatro vientos que "el país en su totalidad se encuentra representado" en los Intelectuales invitados. Huelga decir que estos "representantes del país en su totalidad" no eran otros que los anquilosados profesores universitarios que repiten año a año sus encumbradas teorías, sin haber aportado —que se sepa— nada novedoso en los últimos veinte, más o menos, a la auténtica vida cultural del país. Vida cultural que, por suerte, prescinde de ellos o a lo sumo observa sus postulaciones con espíritu crítico. Para aseverar esta afirmación, no hay más que consultar la lista de "Intelectuales" participantes, o también —mucho más gráfico—

observar la fotografía reproducida por algunos diarios capitalinos, que mediante un sugestivo —y creemos que involuntario— enfoque desde arriba de la reunión, permite divisar con claridad el amplio predominio de refulcientes calvicies que no suponemos prematuras.

Pero la cosa empieza antes todavía; en la denominación misma de este "congreso de esclarecidos argentinos".

Como indica María Teresa Carnevaro, en un valiente artículo publicado en *Clarín Cultural* (12/10), la palabra "intelectual" ha adquirido —y con sobradas razones— un matiz de pedantería insoslayable. Refleja, más allá de su connotación en ese sentido, la concepción dualista de la sociedad —propia de organizadores y participantes— que separa a "los que hacen" de "los que piensan"; es decir, la división que ya nadie (y menos quien realmente se precie de "intelectual" de nuestra época) puede aceptar, entre trabajo intelectual y trabajo manual, en detrimento —lógicamente— de este último.

Como si la cultura fuera un hecho independiente del desarrollo material de la sociedad, como si estuviera reservada solo para aquellos que pueden gozar del "ocio creador", se insiste en conceptualizarla "En la proporción de espiritualidad que contiene". Estos "hombres espirituales", a la mejor manera de la vieja aristocracia

utópica de Platón, deberían —según la manifiesta intención que rigió este olvidable "encuentro"— preparar el alma de los argentinos para la recepción del mensaje de futuros políticos, que también contribuirían a formar.

Sálvenos el cielo si los futuros políticos se forman con esa mentalidad.

En resumidas cuentas —y dedicarle una columna ya es darle mucha más importancia de la real— este Congreso pifiado desde su misma gestación, es un intento más —iniciado el año pasado con un "encuentro mundial" circunscrito a la casa de Victoria Ocampo, y con el lanzamiento de una colorida revista de arte cuyo Staff menciona muchos doctores y ningún artista— de convencernos de que la "Argentina oculta", la que aún cree mantener la "pureza de sangre" de la *belle époque*, es nuestro verdadero patrimonio cultural.

Por suerte, nuestros verdaderos creadores (escritores, pintores, músicos, ensayistas, críticos), están en otra cosa. Y —presiento— ninguno de ellos, ni siquiera el impredecible Borges, se animaría hoy en día a llamarse, con tal pedantería, con el título pomposo y mal usado de "Intelectual", y mucho menos con mayúscula.

E.D.Z.

El mundo es ancho y ajeno

En el mes de noviembre pasó por la Argentina, Alberto Cortez. No vamos a comentar —o lo dejamos para alguna otra vez— el éxito de los recitales de este argentino triunfador en España. Hay, para decir, a favor y no tanto, y este es tema aparte. Vamos a otra cosa. En un comentario (laudatorio, por ciento) que publicó el diario *Clarín*, el crítico tiene la gentileza de nombrar a los músicos que lo acompañaron. Entonces, entre ellos, como perdido, aparece un nombre; dice: guitarra y percusión; **Cacho Ritro**. Así, un músico más. Que la mayoría de las veces se obvia.

Los que recordamos los veinte años de este excepcional músico, creador y arreglador en ese conjunto folklórico sin par que se llamó *Los andariegos*, no podemos menos de entristecernos, o —lo que es más justo con Cacho— meditar nuestra bronca. Y no es que nos moleste que Ritro acompañe a Alberto Cortez. Nada de eso. Pero sí nos llena de tristeza pensar que —después de veinte años de liderar lo mejor de nuestro folklore, aún sin el reconocimiento de los circuitos comerciales— uno de los fundadores (junto con otro músico que tampoco podemos dejar de lado, a fuer de honestos, Raúl Mercado) del memorable conjunto mendocino, este indispensable artista tenga que ganarse la vida como instrumentista secundario.

Y no vamos a caer en la estupidez de reprocharle a Cacho (ni a Mercado, ni a ninguno de los otros) que haya preferido ganar plata con su amigo Cortez en lugar de seguir en su verdadero papel en nuestro espectro musical. Sabemos bien que nadie vive de la calidad por sí misma. Y también sabemos —perfectamente— las penurias económicas (y no hubo, damos fe, otro tipo de cuestiones) que llevaron a que *Los Andariegos*, poco después de ese maravilloso resumen llamado *Madre Luz Latinoamérica*, rumberan por lados diferentes.

Sé que este comentario parece haber sido escrito impulsivamente. En realidad, así lo escribo: con tristeza, y con bronca. Con la bronca de saber que no ha de ser el único caso similar. Y que en

la Argentina (en materia de música popular, por lo menos) la sobrevivencia obliga a olvidarse de la calidad.

Carlos A. Ghigliani

Un poeta de lo cotidiano

Tras la muerte del poeta Raúl Edgardo Argüelles, sus allegados más próximos rescataron una buena parte de su obra inédita, que será publicada en el libro *Poemas a espaldas de Dios*, que aparecerá en este mes.

A pocos días de su fallecimiento, ocurrido en abril, un diario bonaerense epilogaba así la noticia que daba cuenta de la desaparición de Argüelles: "Acercar de su poemática, cabe decir que está comprometida sensiblemente con el drama del hombre anónimo y cotidiano de la gran ciudad. Comprometida, en fin —continuaba la noticia— con la aventura humana, de la cual él fue un protagonista sin claudicaciones".

Como se desprende del comentario, la poesía de Argüelles tiene siempre presente en sus versos los hechos y personajes de la vida urbana. El autor se identifica plenamente con la temática de su obra, en la que se reflejan la calidez y la crudeza de la vida.

Argüelles —es insoslayable— era un espíritu inclaudicable, inmerso en la profunda aventura del arte. Fuera de él, la existencia no era sino una exigencia a la que se subordinó sin acallar su más honda vocación: las letras, donde encauzó sus secretas rebeliones, su irrenunciable enfrentamiento contra todo cuanto niega la naturaleza y el destino esencial del hombre.

Ricardo Sarmiento

Sobre revistas y caminos

Es un hecho evidente el resurgimiento de las revistas culturales en Buenos Aires. Publicaciones de todo color y calidad aparecen, avasalladoramente, en quioscos y librerías de la calle Corrientes (epicentro indudable de las caminatas de los intelectuales autóctonos y de los no tanto). Sin aventurarnos en hipótesis demasiado arries-

gadas, sospechamos que algo tiene que ver esto con las escasas vías que la juventud argentina actual tiene para manifestar sus variadas inquietudes.

Lo que también es evidente, es el escaso —aunque empeñoso— criterio que la mayoría de estas revistas ponen en juego. Algo de esto dijimos en nuestra nota de contratapa, en el número 1. El director de una de ellas, con mucha buena voluntad, reconocía en su número 2 que "a medida que pasan los números, las ideas se van agotando, los planteos se eternizan, los reportajes a escritores comienzan a pararse cada vez más... y la revista pierde vitalidad y se hace monótona, se enquistiza y se incomunica". Al fin del proceso, claro, muere.

Desde dispares puntos de vista, en cuanto a su idea de lo que es una revista cultural, hay que destacar sin embargo a dos publicaciones: *Cuadernos del camino* y *El Ornitorrinco*. La última, es ya tan conocida que no necesita comentarios. Continuadora —casi impertérrita— del glorioso *Escarabajo de oro*, sigue poniendo el eje de su validez en una cuidadosa selección de textos literarios y críticos, nacionales y extranjeros. Su propósito, delineado por uno de sus directores, **Abelardo Castillo**, se aclara en el número inicial: "Poner lo estético, en literatura, por encima de cualquier otra valoración, pero hacer una revista para lectores y no para una elite de iniciados". Aunque aclara, acerca de esta aparente amplitud, "creo que la obra de arte (lo bello) es un acto; creo que ese acto, sea o no conciente su autor, es siempre un gesto de rebeldía y una vindicación de la libertad que compromete a todos los hombres". A partir de esta propuesta, y de la lúcida conducción de Castillo y de **Liliana Heker**, *El ornitorrinco* ha venido alcanzando —a través de sus cuatro números— una fuerza y una coherencia interna que se acercan, en nuestro criterio, a lo óptimo. Si puede cuestionarse —desde nuestra concepción— la persistencia de algún crítico que parece creer que el problema principal del arte y el hombre se reduce a su posición ante Dios, lo que uno no puede menos que admirar es el nivel en que las posturas están fundamentadas. El número 4, aparecido en octubre, muestra un equilibrio perfecto entre lo "serio" y lo desenfa-

dato, entre lo original y lo permanente, que permite al lector alternar —sin contradicción— entre excelentes notas críticas (sobre todo la de **Tristan Shandy**, por **Liliana Heker**), testimonios inéditos como el capítulo de Carroll, y el humor certeramente dirigido de las "marginales". Sin dejar de comprometerse con la realidad inmediata, como en el editorial sobre la guerra, en un momento en que escasean las voces que se animan a levantarse.

Cuadernos del camino, por su parte, ha editado hasta ahora su primer número. Su intención es la de abarcar a la cultura como una integración de elementos: "quebrar la dispersión; dispersión interdisciplinaria en las ciencias y aislamiento de las producciones artísticas, que se refleja en un alejamiento creciente entre la producción cultural de conjunto y el público". Si su preocupación principal ha sido la coherencia, la búsqueda de una propuesta efectivamente transmitida a los intelectuales que no pretenden "alzarse por encima de las multitudes" sino integrarse en ellas, pero sin embanderarse en posturas estéticas populistas, hay que decir que el número aparecido cumple con su cometido. Dirigida por **Mónica Justina**, no basa su validez —como en el caso anterior— en la personalidad de sus integrantes, sino precisamente en la transmisión de esa propuesta de "quebrar la dispersión" y de poner la revista al servicio de un verdadero "encuentro" de artistas, científicos y gentes de todas las ramas de la cultura, con una sólida base en lo real. Artículos de **Gerardo Gandini**, **Juan José Sebrelli**, **Leda Valladares**, el grupo del **Teatro Payró** y otros, se acercan al objetivo buscado.

Señalaríamos —y esto es, sin duda, un problema de concepción— la excesiva frialdad de la diagramación, y la inexistencia de obras de narradores, que contribuyen, junto con otros detalles, a dar a *Cuadernos* un contenido demasiado "intelectual". O, por decirlo de otro modo, bordeando la solemnidad. Pese a ello, la nueva revista sirve para señalar con peso ejemplar, una de las variantes del camino. *El Ornitorrinco* señala, posiblemente, la otra.

No confiamos en los "caminos intermedios", pero si quisiéramos que NOYA llegara a ser, si nos da el cuero para tanto, la necesaria confluencia.

EL ARCHIVO

...flota la sensación de estar resucitando viejas épocas, pero no como un salvamento de extrema urgencia de los valores olvidados, sino revolviendo la olla de los eternos errores: una absoluta falta de matices, tomando como base un emporio de decibeles que apelo-tona los timbres de cada instrumento; letras ininteligibles por voces hermafroditas que, cuando se hacen esporádicamente comprensibles, revelan el mayor vacío o, en su defecto, lugares comunes; melodías mutiladas que no conducen a ningún lugar; la demagogia de las caminatas por el escenario, mientras la guitarra y el bajo aumentan el volumen en un trémolo fácil.

Si estos son los famosos, cabe la esperanza de que sean los desconocidos quienes sientan la necesidad de comunicarse con los demás y de dejarles algo a cambio de la entrada y de la paciencia.

Sibila Camps, sobre el recital de Serú Girán, en *La Opinión* (5/11)

Es curioso. Este país produjo malones, degüellos, vociferaciones públicas, fanatismos populares, un ir y venir de personas identificadas con caballos y lanzas en el fondo de la historia. Produjo cantores y payadores, gentes con una desbordante voracidad de vivir. Sin embargo, si contemplamos el panorama de la poesía argentina actual, pese a su diversidad y calidad, se nos hace evidente en la misma una marcada tendencia al intelectualismo, carácter casi único en toda la poesía latinoamericana. Ahora se insiste mucho en poesía como especulación del intelecto, en base al equivoco de creer que si la expresión poética asume un tono intelectual, más dirigido a la inteligencia que a la emoción y los sentidos, penetrará más profundamente en lo abismal del ser.

Enrique Molina, en *La Opinión Cultural* (29/10)

El mundo se muere. Heidegger. Heidegger se murió. *El Mundo*

JORNADAS DE CRÍTICA: AUSENTES POR AUSTRERIDAD

Si. Es una excusa indirecta. En la tapa decía, bien clarito: "jornadas de crítica", y también está clarito que no aparecen por ninguna parte. La culpa es, una vez más, de la economía. La nota, de Susana sulic, tuvo que ser eliminada de este número por falta de espacio. Pero está: irá, más ampliamente, en el número 3. Un número que, mediante la aceptación de lectores y avisadores, podrá abandonar ya la austeridad de estas escasas veinte páginas.

de *Clarín* (9/11)



"¿Qué solución podemos dar los intelectuales, su-poniendo que el mero hecho de escribir no nos haga sos-pechosos de cobardía o deshonra? No sé. Yo no soy los intelectuales sino uno solo, hablo por mí, y no tengo so-luciones. En cuanto al miedo a la guerra, me gustaría tenerlo (más bien es repulsión, si he de ser franco) y poder inculcárselo a todos mis compatriotas sobre todo a ciertos heroes verbales que por su condición, senilidad o ineptitud mental, arden de coraje cuando quienes mar-chan a hacerse matar son otros".

Abelardo Castillo (sobre el conflicto del Beagle); en *El Ornitorrinco*, N° 4.

Librería Galerna

Talcahuano 487 - TE 35-4220
Tucumán 1425 - TE 45-9359

Créditos en 24 hs.

Atención personal de 9/20 hs.

El más amplio surtido en

FILOSOFÍA — SOCIOLOGÍA

ANTROPOLOGÍA — CRÍTICA LITERARIA

POLÍTICA — TEATRO — POESÍA

NOVA

en el número
próximo:

LA NOVELA POLICIAL EN LA ARGENTINA, Daniel Freidemberg

Entrevistas:

ABELARDO CASTILLO

M.I.A.

RODOLFO MEDEROS

Los mejores

CUENTOS Y POEMAS

(nos reservamos la sorpresa)

DISCUSIONES
SOBRE ARTE POPULAR

Una nota de ROBERTO VILLANUEVA

JORGE A. BOCCANERA

La noche

La noche es un caballo herido
que se sube a mi piel como la lluvia
se devora el sombrero
y me galopa el cuerpo volteándome los mástiles del canto
y suelo recordar cuando me recostaba
a desarmar el mimbre de tus hombros
a buscar en tu pecho
el barco el pan el niño
cuando llegaba hasta tu orilla de pájaro dormido
y me rociaban de milagros
y te nombraba compañera

La noche es un caballo oscuro
como aquella tormenta de tus ojos
recuerdo que al extraño animal que llaman alegría
lo teníamos sujeto de una pata
encerrado en el círculo de tiza que hiciste
en el patio
después llovió fue lunes
en mi camisa te encontró la tarde

La noche es un caballo oscuro
que aparece cuando se le antoja
recuerdo el ángel que subió por el humo
y dibujó en el techo tu pregunta
después yo dije adiós llueve y hasta siempre
llueve
porque he de andar camino guitarra al cinto
olfato en mano siempre

La noche y el vino ataron sus pañuelos
cerca del mar
o en esta casa tuya compañera
para que todo sea
como cuando la noche no era esta tristeza
ni estas migas de pan entre dos manos solas
como cuando no necesitaba que venga mi perro
y me lama los brazos
hasta hacerme dormir.

Las seis y lágrima

Justo a las seis
en punto
vendrá a buscarte la ciudad
y esta vez quizás el apuro
no te deje ni lavarte los dientes
te busca día a día
con sus codos mojados
sus ojeras de niebla
sus manos temblorosas diciendo: te devoro
para un golpe en la nuca de oficina
para oxidarte todos los costados
y arrollarte con su tren de piedra
te busca la ciudad
con sus alcantarillas espías
sus torres de tic-tac echando humo
su tristeza mordéndote la lengua
en el viaje colgado de tu saco
pensás en unas manos
simplemente unos dedos
que te roben los lápices
te acaricien el pelo
y maten el reloj seis menos cinco.

Suele ocurrirme

Te veo parecida al mediodía
con sus manzanas húmedas su pan
y sus rebañes de ternura
suele ocurrirme a veces
por sobre este desfile de camas y de gritos
de trenes ausentes de miradas hasta lograr
la escarcha
de paredes inmensas
y personas y objetos dirigidos a un pozo
pero tu aliento también es mediodía
y es mi bandera tu cintura ahora
si supieras
yo vine al mundo sin saber mi nombre
sabiendo el tuyo apenas
yo vine al mundo porque vislumbraba
la guitarra sembrada de verano
abrí la puerta y me encontré con esto
perdón —dije
entre —me contestaron
usted va a ocupar de aquí en más
estos zapatos
este reloj
este cafeconleche
y este traje
están equivocados —grité
y fui a buscarte
a asumir esta huída
esta locura mía de no aceptar el moho
de verte mediodía
lluvia de mimbre durmiendo en el paisaje
suele ocurrirme a veces y es diciembre
irte mirando
y nunca despedirme.

Jorge Alejandro Boccanera es uno de los poetas jóvenes que —al margen de los circuitos comerciales— más trascendencia alcanzó a principios de la década del '70. Dirigió la revista "El ladrillo", y publicó *Los espantapájaros suicidas* (1973). En 1975 se fue del país, cosechando premios sucesivos a su paso por distintos países de Latinoamérica.

arte NOVA

REVISTA BIMESTRAL INDEPENDIENTE

DIRECTOR:
Enrique D. Zattara

Las ilustraciones de este número son de
VASSILY KANDINSKY (ruso, 1866-1944).

REDACCION:
Gral. Enrique Martínez 813 - 1° "B"
(1426), Capital Federal
Registro de la Propiedad Intelectual
en trámite.

WILLIAM SHAKESPEARE



Avido Tiempo, mella las garras del león,
Y haz que la tierra devore su propia dulce cría;
Arranca agudos dientes de las fauces del tigre
Feroz, y quema al longevo fénix en su sangre;
Que la época sea alegre o triste mientras fluyes,
Y haz todo lo que quieras, Tiempo de pies ligeros,
Al vasto mundo y a sus dulzuras que marchitan;
Pero yo te prohibo el crimen más horrible:
¡Oh! no incidas con tus horas la clara frente amada
Ni traces allí líneas con tu antigua pluma;
A ella en tu curso intacta ser concédele
Modelo de belleza para hombres del futuro.
Viejo Tiempo, encarnízate: a pesar de tu agravio,
En mis versos por siempre mi amor vivirá joven.

SONETO INEDITO

Además de su obra teatral, WILLIAM SHAKESPEARE (1564-1616) dejó una cantidad menos conocida pero no menos importante de sonetos. El que se transcribe, en versión de Rodolfo Alonso, no había sido traducido aún al castellano. El autor de la traducción ha omitido métrica y rima (que aparecen en el texto inglés) con el fin de transmitir el auténtico espíritu del poema victoriano, en una lectura actual.

(versión original)

**Devouring Time, blunt thou the lion's paws,
And make the earth devour her own sweet brood;
Pluck the keen teeth from the fierce tiger's jaws,
And burn the long-liv'd phoenix in her blood;
Make glad and sorry seasons as thou fleets,
And do whate'er thou wilt, swift-footed Time,
To the wide world and all her fading sweets;
But I forbid thee one most heinous crime:
O! carve not with thy hours my love's fair brow,
Nor draw no lines there with thine antique pen;
Him in thy course untainted do allow
For beauty's pattern to succeeding men.
Yet, do thy worst, old Time: despite thy wrong,
My love shall in my verse ever live young.**