

# talita

# 1

revista cultural

año 1

*"El hombre de que se habla no acepta esas pseudorealizaciones, la gran máscara podrida de Occidente. El tipo que ha llegado vagando hasta el puente de la avenida San Martín y fuma en una esquina, mirando a una mujer que se ajusta una media, tiene una idea completamente insensata de lo que él llama realización, y no lo lamenta porque algo le dice que en la insensatez está la semilla, que el ladrido del perro anda más cerca del omega que una tesis sobre el gerundio en Tirso de Molina."*

Julio Cortázar  
Rayuela - Capítulo 125

**CONVERSACION CON  
RICARDO PIGLIA.**

**LA EXPERIENCIA  
WOIZECK**



**LOS MILITARES AR-  
GENTINOS Y EL PODER,**

**STRAVINSKY.**

**REPORTAJE A  
FRANCISCO JAVIER.**



**POESIAS.**

**CUENTOS.**

**VISCONTI.**

**CINE ARGENTINO.**



La Plata Mayo Junio 1982



**TALITA**

Revista Cultural  
La Plata

Mayo-Junio 1982  
Año 1 Número 1

**COMITE DE REDACCION**

José Luis De Diego  
Guillermo Lombardía  
Carlos Pacheco  
Carlos Vallina

**COLABORADORES**

Daniel Dalmaroni  
José M. Ghio  
Sergio Vallina

**DISEÑO GRAFICO**

Mumi Martínez

**ILUSTRACIONES**

Cristina Manganiello

Agradecemos a:

Julio Bariani  
Naná Repetto  
y Andrés Tatavitto

Registro de la Propiedad  
Intelectual en Trámite

Los artículos firmados son de  
responsabilidad de los autores.

Correspondencia a:

Casilla de Correo 297  
1900- La Plata  
Provincia de Buenos Aires  
República Argentina

Composición en frío:

HUR - Metán 3692  
(1240) Buenos Aires

Se terminó de imprimir  
en el mes de junio de 1982  
en los Talleres Gráficos  
SU IMPRES  
Tucumán 1490, Bs. As.

**SUMARIO**

Editorial .....	2
Literatura Argentina por Guillermo Lombardía .....	3
El sitio cuento de José Luis De Diego .....	9
Teatro en La Plata por Carlos Pacheco .....	13
Música Popular por Sergio Pujol .....	16
Poesía: Lombardía, Robino, Riouspeyrous, Mosqueira, Navarro .....	18
La experiencia Woyzeck por Quico García .....	24
Conversación con Ricardo Piglia .....	27
Cine Argentino por Carlos Vallina .....	39
Alternativas cuento de Daniel Dalmaroni .....	44
Vanguardia teatral por Carlos Pacheco .....	45
John Lennon por Sergio Vallina .....	48
Francisco Javier: entrevista de D. Dalmaroni .....	52
Opera hoy por Leopoldo Bosano .....	54
La obra y su tiempo por Enrique Arau .....	56
Robert Potash por José M. Ghio .....	57
Stravinsky por Guillermo Anad .....	59
Respiración artificial: Un código a descifrar por José L. De Diego .....	60
Manifiesto de Visconti .....	64

## EDITORIAL

### EL DOLAR Y LA CULTURA

El ex-ministro de Economía de la Nación, Dr. Lorenzo Sigaut, pronunció una frase que, 72 horas después de pronunciada, se hizo célebre: "El que apuesta al dólar, pierde". La desmentida posterior de los hechos es de dominio público. Nosotros, humildemente, queremos adherir a la profecía del ex-funcionario público. Hace seis años —y quizá más que el país apuesta al dólar, debatiéndose entre la "economización" de la cultura y la pauperización de los bolsillos.

Cualquier ciudadano medianamente lúcido afirmaría que, en estas condiciones, apostar a la cultura es un pasaporte al fracaso, y puede que tenga razón. En todo caso, la posibilidad del fracaso no ilegítima nuestro esfuerzo. La Historia es rica en ejemplos y es de necios contradecirla. Sólo edificando sobre cimientos culturales sólidos se puede construir una nación. La ignorancia, es bien sabido, es aliada incondicional de las dictaduras.

Difundir cultura, crear corrientes de opinión, discutir, polemizar, disentir, escuchar; esa es nuestra tarea y aquí estamos, con nuestro primer número inseguro y expectante. Apostamos a la cultura. La opinión de ustedes, lectores, será nuestra mejor recompensa.

### LA REDACCION

## LITERATURA ARGENTINA

### LO QUE SE DICE Y LO QUE SE CALLA

"Un escritor es un hombre  
que se opone."

Henry Miller

En los últimos meses se han sucedido en el terreno de la literatura nacional una serie de polémicas y disensiones vehiculizadas a través de 'cartas', 'contracartas', colaboraciones en los espacios culturales de la prensa escrita, reportajes más o menos urticantes. Todo este fenómeno, como no podía ser de otra manera, responde —tardía y timoratamente— a otro mucho más amplio y significativo: el lento y trabajoso reanimamiento de las fuerzas creadoras de la sociedad argentina. Pero no por eso deja de ser saludable. Esto en el sentido de que supone una tendencia a replantear la vigencia de una actitud crítica y autocrítica como base de la actividad creativa e intelectual. Como bien dice Luis Gregorich: "Y en los años que vienen será necesario recuperar esa tradición tan argentina de cuestionamiento de la legitimidad, ese espíritu crítico que va de Sarmiento y José Hernández, a Martínez Estrada, Jauretche y Sebrelli (la mezcla es deliberada), y que últimamente parece haberle dejado el campo libre al miedo, al conformismo y a la indiferencia."<sup>1</sup>

Si dejamos a un lado lo de 'tan argentina' —porque pienso que tal tradición, y más que tradición, condición *sine qua non* de toda verdadera empresa intelectual, es patrimonio de lo mejor de la cultura humana de todos los tiempos y de todas partes—, la afirmación de Gregorich no sólo traza un indiscutible cuadro de situación, sino que señala el único camino por el que se puede recuperar lo perdido y plantearse nuevas perspectivas: el de la confrontación absolutamente libre y franca de las ideas encontradas.

Un pensador contemporáneo que vive a dos cuadras de mi casa ha definido a la cen-

sura como el 'miedo institucional'. Este monstruo de mil cabezas, en comunión con otros especímenes de la misma calaña —la crisis económica, la corrupción, la represión—, han operado de tal modo sobre el cuerpo social de la nación —y de rebote sobre su cultura— que han instaurado lo que bien llama Ricardo Piglia en su charla con Talita: 'el discurso del silencio'.

Es en este marco que comienza a verificarse esta proliferación de pronunciamientos y respuestas airadas, que algunas veces se ciñen a lo estético —literario y/o— tras incursionar más o menos veladamente en lo ideológico. En todo este proceso hay líneas que se entrecruzan, hay cosas que se dicen y otras que se sugieren y algunas otras que se reservan prudentemente. Hay cartas que se ponen sobre la mesa y otras que se guardan en la manga. Y por si no fuera suficiente, hay además una cantidad de diferencias —polémicas implícitas— que se encuentran en estado latente en las obras de los escritores argentinos contemporáneos, que presuponen una visión disímil de la realidad y de la forma de abordarla literariamente, y que, más tarde o más temprano, abandonarán su estado potencial para transformarse en explícitas y 'en acto'.

Entiendo que sería altamente nocivo permanecer durante mucho tiempo más en este estado larval de las polémicas. De ahí que este artículo pretenda humildemente desbrozar el terreno de malezas, enfocar los ejes centrales del debate, y promover una más abierta y cabal exposición de las controversias. Las contradicciones son, en efecto, dolorosas, pero infinitamente más ricas, más complejas y vitales que este odioso 'discurso del silencio'.

## Polemos se fue a la guerra

El punto donde más virulentamente se han expresado las diferencias es el que se refiere a la literatura y el exilio. Una carta de Julio Cortázar en la que sostenía una serie de puntos de vista sobre el tema fue inmediatamente contestada por Liliana Heker desde las páginas de *El Ornitorrinco*. A partir de allí se ha sucedido un aluvión de declaraciones sobre el *item*. Si bien la cuestión no pareciera vincularse directamente con el proceso de la escritura, sería ingenuo suponer que se trata de una discusión extra-literaria: el feroz sacudón que ha padecido el 'corpus' de la literatura argentina en los últimos años hace imposible la tarea de 'pensarla' al margen de la reflexión sobre este problema. De otro modo, convendría preguntarse cómo es que no han discutido sobre el tema generaciones tan 'sueeltas de ropa' como la del 22 o tan reflexivas como la del 55.

Sin embargo es innegable el carácter 'espinoso' de la cuestión. Se trata, efectivamente, de un terreno excesivamente resbaladizo en el que no se puede operar con ligereza, sin correr el riesgo de caer en posiciones sectarias. A mi entender, ha sido precisamente ésto lo que ha ocurrido con buena parte de las opiniones vertidas. Se ha sostenido desde fuera del país la imposibilidad de escribir una literatura 'importante' en la Argentina. Esta idea supone dos infantilismos del mismo orden: por un lado sobrevalora al 'miedo institucional'; comete la insensatez de pensar al monstruo de mil cabezas como una mítica y poderosísima loza imposible de sacarse de encima. No es así. En realidad nunca fue así: si este engendro que viene degradándose desde su origen mismo no está aún en el basal de la historia se debe a razones de muy otra índole que su propia fortaleza. Por otro lado infiere la noción de que tal monstruo operara en el vacío, que no existiera su contradictorio ineluctable, o que, de lo contrario, los argentinos estuviéramos 'chochos de la vida' con su supervivencia.

La contracara de esta evidente reducción no la supera en lucidez. Veamos: "¿Qué será

ahora, que está siendo ya de los que se fueron? Separados de la fuente de su arte, cada vez menos protegidos por ideologías omni-comprendidas, enfrentados a un mundo que ofrece pocas esperanzas heroicas, ¿qué harán como escritores los que no escuchan las voces de su pueblo ni respiran sus penas ni alivios? Puede pronosticarse que pasarán de la indignación a la melancolía, de la desesperación a la nostalgia, y que sus libros sufrirán inevitablemente, una vez agotado el tesoro de la memoria, por un alejamiento cada vez menos tolerable. Sus textos, desprovistos de lectores y de sentido (¡!) recorrerán un arco que empezará elevándose en el orgullo y la certeza y que terminará abolido en la insignificancia y la duda."<sup>2</sup> ¿Ese es el futuro que le aguarda a Puig, Viñas, Tizón, Martini, Constantini, Di Benedetto, Moyano, Salas, Gelman, etcétera? Esta opinión merecería ser sostenida por un sepulcero más que por un intelectual honesto. Pero no creo que sea necesario ponerse el traje de los velorios: "los muertos que vos matáis gozan de buena salud". Los cientos, los miles de intelectuales argentinos que se han visto obligados a emigrar — y sería confesar profesión de mala fe restringirlos a los que se fueron porque corrían peligro físico — no tienen porque recordar fatalmente ese camino al Hades.

Julio Cortázar escribió su *Rayuela* en París; *Cien años de soledad* fue escrita en México; Roa Bastos escribió casi toda su obra en Buenos Aires; Puig sólo produjo sus dos primeras novelas en la Argentina. La lista podría ser interminable. ¿Autoriza ésto a afirmar que se escribe mejor desde el exilio? De ninguna manera. Pero, sin duda, mucho menos lo contrario.

Entiendo que, conciente o inconscientemente, se incurre en el pecado de la estrechez. El eje de la cuestión no es desde dónde se escribe la literatura argentina actual sino cómo se la escribe. Como ha dicho Tizón: "Hay dos ejemplos: uno es el exilio de Ovidio y el otro es el de Dante. Formas de estar en el exilio cuyas consecuencias no son absolutamente iguales. Mientras Ovidio desgastó su vida en largos años de exilio y jamás regresó — escribiendo cartas de súplica

al emperador, sumergido en su propia auto-compasión y nostalgia, el de Dante fue absolutamente creador, es decir, hacía cosas."<sup>3</sup> Y yo extendiendo su razonamiento: hay formas de estar en el país cuyas consecuencias tampoco son absolutamente iguales.

Hay quienes, ofuscados porque desde afuera se los 'negaba', se han deslizado hacia posiciones en extremo peligrosas, como cuestionar la expresión 'genocidio cultural' empleada por Cortázar por 'exagerada', o decir que 'trasluce connotaciones más irritantes que constructivas'. O, peor, aún, argumentar una cuasi-apología de la 'literatura de resistencia' que no se distingue de la estúpida y peregrina idea de que la censura favorece la creación artística, dado que obliga al creador a 'aguzar' su ingenio para 'burlarla'.

Creo que en este campo se han expresado con más asiduidad opiniones que reflejan un estrecho espíritu de círculo, de grupúsculos literarios que se disputan el espacio territorial de la literatura mediante rencillas de entrecasa, que intentos verdaderos de saldar el problema desde un punto de vista más amplio y generoso: el de la supervivencia y el futuro de la cultura nacional. Porque, en último análisis, el tema es menos complejo de lo que se quiere hacer creer. La literatura argentina ha sido devastada —no sólo por el exilio, obviamente, o ¿caso los escritores jóvenes no estamos también 'exilados' de la literatura?—. Hay que decir otra vez que ésto es consecuencia inevitable de un proceso de devastación más global y significativo. Por lo cual, afirmar la literatura nacional, supone el pre-requisito de negar aquello que la ha mutilado. Hago mías estas palabras vertidas hace ya veinte años en un medio que hoy es parte del debate: "Ni tampoco cuatro años y mucha imbecilidad, y mucha mala intención volviendo del revés nuestras palabras nos han hecho olvidar quiénes son nuestros compañeros de esperanza, ni quién es y dónde está el enemigo real; no ya el nuestro, el del país, el de otras gentes como nosotros más allá del país, el de la cultura tal como la entendemos, el del hombre..."<sup>4</sup> O para decirlo con palabras de Beatriz Sarlo: "La censura y el miedo

pueden clausurar el espacio literario; bastaría echar una ojeada sobre los últimos años en la Argentina para comprobar que una parte importante de su literatura se escribió precisamente en resistencia contra esa barbarie. Originados en esa coyuntura, esos libros conservan sus marcas. En Madrid, en Buenos Aires, en México, en París, se está escribiendo una literatura argentina de hoy, como en 1840, reclama la unidad fragmentada por el exilio. De algún modo se escribe sobre lo ausente: en el horizonte europeo o latinoamericano, está la otra mitad de ese campo que desde acá parece la literatura argentina."<sup>5</sup>

## Palabras, palabras, palabras...

Este capítulo de las controversias merecería ser titulado "Setenta variaciones sobre un mismo tema". No es, precisamente, de los más explícitos; pero un oído atento y memorioso está tan familiarizado ya con los acordes, que no puede dejar de reconocerlos apenas comienzan a esbozarse. Nuestra época lo ha visto surgir una y otra vez bajo los más distintos ropajes pero invariablemente idéntico a sí mismo. Se trata de la vieja disputa entre 'contenidistas' y 'formalistas', entre 'arte comprometido' y 'arte puro', entre quienes sostienen el servilismo de la literatura respecto de la realidad social y los que la consideran el resultado de formas autosuficientes. Insisto que esta polémica recorre todavía sus primeros pasos. Pero no hace falta tener dotes de oráculo para vaticinar que se exacerbarán en un futuro no demasiado lejano. En el terreno de la creación artística, esta discusión podría ser considerada como el 'mal du siècle'. No pretendo de ninguna forma hacer un aporte conceptual al considerar ambas posturas como reduccionistas, pero me parece saludable refrescar algunas reflexiones efectuadas desde puntos de vista más lúcidos y científicos.

Las concepciones del 'arte dramático' se originan históricamente en sectores diferenciados de la intelectualidad que se plantean, en forma generalmente culposa, la tarea de 'transformar la vida'. Su idealismo consiste

en considerar que la fuerza motriz de la historia es el pensamiento crítico. Estas gentes, en ocasiones sinceramente, las más de las veces enmascarando su pobreza espiritual, se erigen unilateralmente en abogados defensores del 'pueblo' y sus sacrosantos designios. A menudo se encrespan indignados ante cualquier intento de pensamiento independiente o de audacia intelectual, dejando al desnudo el verdadero carácter de su postura, de clara filiación totalitaria. Pero dejemos hablar a los mejores: "Nosotros no iremos al pueblo. Porque ya somos pueblo y todo el resto es inexistente. Proponerse ir hacia el pueblo es, en definitiva, confesar una mala conciencia. Ahora bien, nosotros tenemos muchos remordimientos, pero no el de olvidar de qué pasta estamos hechos... La equívoca pasta del intelectual de ayer no cambia. Quien esté obsesionado por el dilema: '¿Soy o no un escritor social?', y a quien toda la variedad infinita de las cosas, de los hechos, de las almas, le resulte, bajo su pluma, auscultación de sí mismo, sea honesto hasta el final: impóngase silencio."<sup>6</sup>

No está aquí en discusión, por supuesto, el hecho elemental de que la cultura y dentro de ella el arte, es en cada caso el resultado específico de determinadas condiciones materiales de existencia del hombre social, del 'humus' histórico en que surge, sino un cierto mecanismo estrecho, una vulgarización bastarda de esta constatación, que a cada paso pretende establecer dependencias directas, sin ningún tipo de mediatización, entre lo histórico-cronológico y la obra de arte. Comò dijera Antonia Labriola: "Sólo los imbéciles pueden tratar de interpretar el texto de la *Divina Comedia* utilizando las facturas que los mercaderes florentinos enviaban a sus clientes."

De la vereda de enfrente se alinean los artepuristas. Según ellos, dado que la literatura está hecha de palabras y no ideas, sentimientos, o ninguna otra cosa por el estilo, es decir, que se agota en el signo, cabe considerar el desarrollo de la literatura como una sucesión ininterrumpida de variaciones formales. En otras palabras, la historia de la literatura no sería otra cosa que el desenvolvimiento de una 'masa verbal' indepen-

diente de los condicionamientos históricos.

Tampoco se trata en este caso de negar la especificidad del fenómeno estético, de despreciar la importancia del aspecto formal en el arte. Sería absurdo: si existe el arte como una función del hombre social, es precisamente debido a ese 'aspecto formal'. Lo que se discute es el intento de declararlo autosuficiente, de separarlo de la vida. Ferdinand de Saussure, mentor intelectual de una corriente de pensamiento de la que esta gente abreva, dice en su 'Curso de Lingüística General' que una asociación de sonidos sólo es lingüística, en la medida que funcione como soporte de una idea. Pero esa es la ley de hierro del pensamiento idealista: sólo toma en cuenta aquellas premisas que sirven a justificar el esquema previamente elaborado. En definitiva, esta posición no va a la zaga en totalitarismo a la de los 'contendistas': baste señalar que para afirmar la independencia del 'factor estético', tienen inexorablemente que negar la unidad psíquica del hombre social. Y para peor, aunque no vean más allá de sus narices, adoptan un aire insoportable de superioridad intelectual. Héctor Raurich decía que: "Quizás en esta tendencia se espeje el alma desconsolada de una clase que tramonta inepta para pulsar el sentido nuevo de la vida, y cuya caricatura es aquel escultor de Cendrars en *El plan de la aguja*, que se había vuelto loco y creía haber llegado al colmo de la perfección, esculpiendo en los icebergs puras formas geométricas."<sup>7</sup>

A primera vista, cualquiera diría que estas posiciones son radicalmente opuestas, pero la realidad desmiente a cada paso esta afirmación, demostrando que se trata de dos caras de una misma moneda, falsa, por supuesto, como las de cobre. Incluso se da el caso de escritores capaces de sostener hace 10 años: "Se continúa profundizando en el manejo del lenguaje, en las técnicas narrativas, en el verbalismo, y se acentúa, por lo tanto, la distancia a lo esencial que implica o incumbe al movimiento: América latina, el Hombre Nuevo... Es que el fenómeno se dirige a un formalismo de tipo preciosista cada vez más agudo, tendiente al juego y a la noción de anti-novela, y vayan los buenos ejemplos de Rayuela (1) y Tres

Tristes Tigres al caso."<sup>8</sup> y, en estos años, muy suelto de cuerpo, hablar de 'crisis de la noción de los referenciales miméticos' o de la 'crisis de la conceptualidad estructural' o definir su última novela del modo siguiente: "Es una anti-novela, no a la manera de lo que Umberto Eco ha definido como anti-novela; ni es una 'opera aperta', sino que la dirección se da en niveles horizontales, no verticales. Necesitaba, claro, una historia para que la novela se desenvolviera (¡!)"<sup>9</sup> o autodefinirse en un reportaje: "mi condición de escritor es como una forma religiosa... Shakespeare para mí es como una terapia... Hay dos libros de los que no me puedo desligar: *La Biblia*, que ha financiado todo mi presupuesto espiritual, y en estos últimos años el *I Ching*, que a su vez me hace recurrir a Lao Tsé y Confucio. Toda la sabiduría está allí."<sup>10</sup>

Como puede verse, de la torre de marfil al "compromiso" no hay más trecho que el que separa dos habitaciones contiguas. En ambos casos la literatura —la vida— está vista desde un mismo prisma social. Encadenándola a una vulgar reducción mecanicista de la realidad social o elevándola a la estratósfera de nirvanas habidos y por haber, se degrada irremisiblemente a la literatura. Superstición de la idea o superstición de la palabra, un único cordón umbilical las une al misticismo.

## Vida y Literatura

Pero entonces, ¿cuál es la función social del escritor? El hecho mismo de formular esta pregunta presupone la persistencia de un malentendido; porque ¿cuál es la función social de un calculista científico? ¿y la de un empleado público? ¿y la de un bombero? No hay ninguna razón válida que permita suponer la existencia de una peculiaridad que diferenciaría la 'función social' del escritor de la del resto de los hombres. La función social del escritor es escribir y ser un hombre de su época: un ciudadano. El argumento de diferenciar el rol de los intelectuales basándose en la idea de que el arte está dirigido a la conciencia del hombre, en la idea de que modifica tal conciencia, es

otra vez una perogullada. La conciencia de un hombre la modifican todas las formas de su existencia social. Una obra artística puede transformar la conciencia humana sin duda, pero absolutamente de la misma manera que cualquier otra manifestación de la vida social de un individuo. La literatura —el arte— no es pues, de ningún modo, un terreno de debate distinto del cuerpo social en general.

Otra vez se hace necesario decir que la cosa es menos compleja de lo que parece: "El intelectual debiera ser independiente, decir la verdad, representar la realidad tal como ella es, sin posiciones apriorísticas acerca de su significado. No todos comprenden que es necesario dejar al intelectual esta posibilidad que consiste simplemente en observar, mostrar y representar, y por esto mismo, criticar seriamente. No porque se haya establecido que él debe decir cosas críticas, sino simplemente porque ver, mostrar, es ya de por sí crítica."<sup>11</sup>

Esa es toda la cuestión: aprehender lo objetivo con arreglo a métodos singulares y absolutamente intransferibles. El verdadero arte jamás se ha propuesto de **mostrar** nada, su única intención es **mostrar**. Nunca **defiende** nada, sino que su interés es exaltar a ritmos artísticos la infinita riqueza de la vida.

Un doble coraje le ha exigido la historia al escritor contemporáneo: el de afirmar los pies sobre la tierra y el de resistir cualquier intento de convertir la literatura en un pastiche servil. Sólo tiene dos armas para librar este combate: audacia y lucidez. Audacia porque esa es la enseñanza de la historia: El pensamiento sólo puede avanzar en la medida que considere cada punto de llegada como punto de partida. Eso vale tanto para el arte como para la ciencia; nunca ha habido salto cualitativo alguno en la historia del pensamiento humano, sin que estuviera acompañado por una ruptura, por un desgarramiento. El trabajo intelectual verdadero está siempre imbuído de un espíritu de búsqueda insaciable. La costumbre, los dogmas, la indolencia, son y han sido siempre sus enemigos implacables. Lucidez en la medida que la audacia que no va acompa-

ñada de un dominio absoluto del instrumento y de toda la experiencia humana anterior, no pasa de ser una aventura, un salto en el vacío. La literatura —el arte—, entonces, necesita de dos premisas indispensables: libertad absoluta y absoluta coherencia.

En mi opinión éstas son las cuestiones centrales a saldar. Repito que considero totalmente saludable la polémica, dado que no hay ninguna otra posibilidad de acercarse a la verdad en cualquiera de sus aristas que el proceso de consenso y disenso. Pero también insisto en que la afirmación de la cultura nacional, de sus mejores tradiciones, de su presente y su futuro, reclama la negación, teórica y práctica, de aquello que la ha hundido en el silencio y la barbarie.

*Guillermo Lombardía*

#### NOTAS

- <sup>1</sup> Gregorich, Luis. "La literatura dividida". Clarín 'Cultura y Nación', 29/1/81.
- <sup>2</sup> Gregorich, Luis. Idem.
- <sup>3</sup> Tizón, Héctor. Reportaje en Clarín, 7/1/82.
- <sup>4</sup> Castillo, Abelardo. "El escarabajo de oro". Julio/agosto de 1963.
- <sup>5</sup> Sarlo, Beatriz. "Condiciones y conflictos de la literatura argentina". Clarín, 5/9/81.
- <sup>6</sup> Pavese, Cesare. El oficio de poeta.
- <sup>7</sup> Raurich, Héctor. Defensa del arte. Capricornio. Mayo/junio de 1965.
- <sup>8</sup> Martini Real, Juan Carlos. Macedonio Nro. 2, pág. 29/31.
- <sup>9</sup> Martini Real, Juan Carlos. La Opinión Cultural, 1/7/79.
- <sup>10</sup> Martini Real, Juan Carlos. Diario 'El Día', La Plata, 20/6/80.
- <sup>11</sup> Sartre, Jean Paul. La impotencia de los intelectuales. "El escarabajo de oro". Julio/agosto de 1963.

\*\*\*

*"Pues ¿quién tiene  
tiempo de ser hidalgo?"*

JOSE MARTI

Un pasillo largo. A uno y otro lado se reparten las aulas, blancas e irregulares. Suciedad de papeles, cigarrillos y barro. El techo soporta una densa nube de humo que lucha por escapar entre ventanas y grietas. También denso el silencio, que reina con más pesadez que el grito. Leyendas y carteles enmarcan las puertas y llenan las paredes, suponiendo la presencia de lectores que no existen. El punto de una i chorrea gotas negras, transpirando sobre el cuerpo de la letra. Una puerta oxidada dibuja, en su borde comido, un singular perfil femenino. Tenía una placa cierta jerárquica dignidad; ahora, sólo muy cerca de ella, alcanza a leerse: "Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación", y más abajo: "La Plata", letras apenas distinguibles entre la verde herrumbre que ataca al bronce. Se respira una sensación de abandono. Se intuye la inminencia del derrumbe.

El profesor Iribar actuaba. Sin identificarse con algún actor en particular, sino simplemente suponiendo una cámara hostigándolo, buscando su mejor perfil, su gesto más original, un plano convincente. Le gustaba saberse admirado en su estudiada sencillez; gozaba con la íntima sensación de ser otro. "Vuelvo a encontrarme/ temeroso/ con el terrible mundo de mis sueños", recordó haber escrito alguna vez. "Los sueños", dijo, "esa gran puerta abierta", y todos escuchaban o hacían que escuchaban, jugando también sus cartas de incertidumbre, vendiendo su atención como rentable mercancía. Tomó un libro del escritorio; lo abrió acariciándolo:

*I se echava mio Cid - después que fo  
de noch, - un sueñol priso dulce, - tan  
bien se adurmio. - El ángel Gabriel - a  
el vino en visión.*

—¿Por qué la visión en sueños y no despierto: —preguntó.

Silencio.

—¿Puede ser por falta de fe del juglar, o sea, que había ahí más de sueño que de visión? —dijo nerviosamente Fernández, una rubia de piel blanca y pollera larga.

—Algo de eso hay, Fernández, algo de eso. No se olvide que el juglar debía llamar la atención con cosas verosímiles y siempre es más creíble un sueño que una visión, ¿no es cierto?

Desde el fondo sonó una voz ronca:

—Profesor, ¿no va a ir a la asamblea? . . . Perdón, no tiene nada que ver, pero me tengo que ir, ¿vía?

Iribar sufrió la pregunta. Acostumbrado a las más variadas formas de insolencia joven, murmuró: —Por favor. . . , de eso hablamos afuera.

Mientras el joven de la voz ronca juntaba sus libros comentando algo en el fondo a sus compañeros, el profesor retomó la lectura:

*“Cavalgad, Cid - el buen Campeador,  
ca nunqua en tan buen punto  
cavalgó varón;”*

y caminaba de uno a otro lado del aula, sorprendido por una cámara instalada en el pizarrón, siguiendo su paso lento que abanicaba la toma del fondo, con los alumnos en diversas actitudes.

—“El buen Campeador” es un epíteto, ¿no, profesor?

—Sí, claro —contestó Iribar, complacientemente—. Pero además de la visión de que hablábamos, ¿qué hay aquí?, ¿qué es lo que dice el ángel Gabriel?

—Que le va a ir bien —dijo un muchacho desganado.

—Sí, pero ¿por qué está ésto en el poema?, ¿acaso era una fórmula?

Se abrió la puerta y entró un hombre de barba incipiente y mirada desafiante. Miró a la clase como buscando a alguien. Luego se acercó dos pasos y dijo en voz alta:

—Profesor, por razones de seguridad, se levanta la clase. Creemos que es lo más conveniente. Podemos tener “visitas”, ¿me entiende?

Iribar miró a sus alumnos. Algunos se

pusieron de pie, otros preparaban sus cosas, los menos le observaban con curiosidad ya que no con respeto. Comprendió que, más allá de sus atribuciones, sería absurdo intentar retenerlos. Bajó la mirada, tomó el libro —más que nunca le llamó la atención la palabra “anónimo”— y, sin saludar siquiera, salió.

Lo recibió un techo descascarado y empañado de humo. El pasillo, panal inquieto, hervía en comentarios, promesas y citas. Rechazando panfletos y esquivando preguntas, asomó su cabeza por entre hombros ajenos y vio la asamblea, sobresaltada, mística, plena de discursos mesiánicos y palabras desafiantes, de gestos ampulosos y contorsiones fílmicas. Tuvo miedo. Descubrió miedo detrás de la función, ojos tenebrosos, temerosas manos.

—Ah, por fin vino, profesor, ¿eh? —lo distrajo María Luisa, una simpática morocha encargada de la limpieza.

—Me levantaron la clase y me trajeron acá. Ahora estoy esperando a ver qué es lo que tengo que hacer después —contestó Iribar con humor forzado, sonrisa terca. Fue entonces que comprobó que le faltaba el aire y fue entonces la disnea y la náusea.

Corrió entonces entre cigarrillos, resbalando humedad y lluvia; entró al baño. Se aflojó la corbata mientras caminaba en redondo, intentando relajar su vergüenza y su miedo. “¿Dónde está el límite?”, se dijo. “¿Cuál es la línea que me separa de ellos? Quizá nunca entendí nada. Quizá todo esto tenga otra explicación”. Sonreía. “En cualquier momento se me aparece el ángel Gabriel”, pensó y volvió a sonreír de costado, descubriendo sobre la pared sucia un espejo imperfecto y manchado y detrás, como siempre, la cámara, la necesidad de rendir cuentas a su imagen, la inminencia de la forma reflejada. Se miró a los ojos y soportó sobre su cara las manchas del espejo y allí la invasión del mareo. Caminó tambaleante y se sentó en un inodoro. Entre mil leyendas desprolijas, sobre un piso lleno de papeles sucios, el profesor Iribar intuyó la cercanía del desmayo y cerró los ojos con fuerza. Alguien entró corriendo. Un ruido fuerte y seco, como un disparo. Escuchó un ruido o

un disparo. Seco. Un disparo fuerte o un ruido.

Cuesta esfuerzo en el semisueño acomodar la realidad en el reloj. Las agujas marcan algo que no sabemos bien qué es hasta que la razón va disipando las nubes y entonces la claridad. El profesor Iribar comprobó con asombro el paso de una hora. Sentado ridículamente en el suelo, acurrucado en un pequeño espacio entre la pared y el inodoro, despertó del sueño o del desmayo. “¿Sueño o visión?”, había preguntado en la clase y fue lo primero que recordó. Le dolía la espalda. Temblaba. “Cuando el frío gana los huesos”, decía su madre, “no hay con qué abrigarse”. Antes que su cuerpo, intentó rearmar el pasado: fue recordando la invitación, la asamblea, la música, el baño. Sus ojos, aún lentos en reaccionar, siguieron a una arañita por la pared, esquivando letras, sorteando agujeros, caminando indecisa entre mensajes y firmas. Mientras se enderezaba sufriendo puntadas en la espalda y la cabeza, se descubrió más cerca de la araña que del Cid. Atrás quedaban los tiempos heroicos de ciudades tomadas, batallas gloriosas y succulentos botines. Ahora era sólo caminar evitando escollos, tantear, asomar la cabeza, eludir la zancadilla, intentar levantarse. Entreabrió la puerta y espía hacia la entrada del baño. No había nadie. Lo asombraba el silencio absoluto. Salió y abrió la canilla; el ruido del agua fue un latigazo resonando en el pasillo vacío.

Uno no sabe si por inseguridad o por un complejo mecanicismo de la imaginación, a veces cree ver cosas que la razón no acierta a verificar. Por el espejo que Iribar miraba se reflejaba el corredor central, y cuando levantaba su cabeza aliviada por el agua fresca, creyó ver de reojo una figura que pasaba velozmente hacia la puerta de salida. Al saber que por lo menos eran dos los olvidados, Iribar se tranquilizó. Si la policía había evacuado el edificio, seguramente no había reparado en él, oculto involuntariamente tras un inodoro. Quizás en una hora ya habrían abierto de nuevo, pero el silencio era tan grande que difícilmente hubiera alguien más que esa figura fantasmal que había rozado el marco de la puerta del baño. “Todas

son conjeturas”, se dijo Iribar. “Buscaré a esa persona a ver si sabe algo. Lo importante es que ya me siento mejor”.

Iribar salió con paso lento hacia el Departamento de Alumnos, inspeccionando los rincones con mirada temerosa. Giraba hacia la salida cuando un llamado lo estremeció.

—¿Señor! —Era una voz femenina. El hombre se dio vuelta e inmediatamente estructuró la toma desde su espalda, con su cuerpo sobre la izquierda y a treinta metros, enmarcada por la puerta del Aula Magna, una joven que se acercaba mostrando un andar desmañado.

—¿Quién es usted? —preguntó. Iribar la vio muy excitada.

—Pedro Iribar, profesor de la casa y me alegro de que al menos seamos dos los abandonados. Y usted, ¿quién es?

Me llamo Beatriz.

—Ah, qué suerte, voy que tendré alguien que me guíe en este cielo —Iribar se rió solo.

—Mire, profesor, no sé quién es usted, pero tengo mucho miedo y le pido que me ayude.

—Beatriz, si de algo le sirve, yo también estoy asustado. En realidad, no sé si me iba a animar a salir, vaya usted a explicarle a la policía que se quedó descompuesto en el baño.

—Sí, es una locura. ¿Tiene un cigarrillo?

—Sí, pero, por favor, venga, siéntese aquí e intente serenarse. ¿Quiere un whisky o escuchar algo de música?

La muchacha sonrió. Se sentaron.

—Mire, le voy a decir —dijo Iribar— que estas situaciones absurdas a mí me causan un poco de gracia. Me cuesta mucho encontrarles una explicación de tipo racional.

—Sí, claro —dijo ella, e Iribar comprendió que Beatriz no había entendido nada.

—¿Usted qué estudia?

—Educación Física.

—Ah, qué bien, ¿y no podrá sedar con alguna de esas pruebas que hacen ustedes, una vuelta carnero en el aire, qué sé yo, una vertical de cuarenta y cinco minutos?

—No sé, a mí me parece que no me sedita nada —Beatriz lo miró a los ojos por primera vez. —Escúcheme, la única solución

es esperar a que ésto se abra de nuevo, es conderse en algún lado y cuando haya movimiento de gente, aparecer como si tal cosa ¿no le parece?

A cierta edad, Beatriz, es muy difícil esperar soluciones, casi suicida.

Claro, pero para mí suicida es salir. Usted es profesor y por lo menos algo lo van a respetar. Yo voy derecho adentro. ¿Qué hora es?

Tres y veinte. Esta tarde ya no van a abrir.

Se produjo un largo silencio.

Y bueno, vamos —dijo Beatriz—, yo la noche acá no la paso ni loca. Que sea lo que Dios quiera —y se puso de pie. “Que horrible manera de seguir siendo humanos”, pensó Iribar. “Todavía le tenemos más miedo a los fantasmas de la noche que a la policía”. Ella lo seguía mirando.

Es fácil intentar convencer a alguien conociendo de antemano su negativa, pero cuando éste accede, uno recapacita y se da

cuenta que le devolvieron en sus manos la iniciativa y el control del miedo.

Empezaron a caminar hacia la salida. “Al menos, que se salve uno”, pensó Iribar.

—Usted, Beatriz —le dijo—, quédese escondida cerca de la puerta. Si no ocurre nada, yo la llamo; si no, escóndase y sálvese como pueda. ¿de acuerdo?

—Sí, contestó Beatriz.

Iribar sonrió. Sabía que del otro lado lo esperaba una cámara que tomaría los gestos de su cara en primer plano. Sabía también que lo esperaba algo que cambiaría fatalmente el resto de su vida. Abrió una puerta y la luz lo encegueció. Se cubrió con las manos y alcanzó a ver algo.

Mire. Beatriz —gritó— venga conmigo. corra.

Sobre la inmensa planicie, el taconeo de Ruy Díaz decidido a entrar y la sonrisa satisfecha de Alvar Fañez mostrando sus dientes amarillos. Luego de tres meses, el sitio había terminado.

José Luis de Diego

\*\*\*



## TEATRO EN LA PLATA

### Análisis de la Temporada '81

El arte teatral platense conoció su máximo esplendor durante la década de 1960. Fue aquella una época en la que no sólo se acercó el público a autores de la dramaturgia universal, sino que también el arte independiente afirmó una vez más en la Argentina que su lucha trabajosa lograba la elevación de una cultura.

Después llegó el silencio, se aislaron los activistas del teatro, desaparecieron salas, pareció quebrarse una tradición teatral. Este silencio se prolongó durante toda una década, década a la que podríamos considerar de preparación y estudio, por cuanto en ese lapso, dos nuevos centros dramáticos dieron a luz e iniciaron la formación actoral: el Taller de Investigaciones Dramáticas y el Taller de Teatro Rambla.

Transcurrido el normal período formativo, los egresados de ambos establecimientos llegaron a las tablas y mostraron no sólo lo que podían realizar, sino que también su labor fue indicadora del nuevo resurgir teatral.

Los síntomas de este despertar fueron lentos. Es así que en 1980 sólo se pusieron a consideración del público cuatro trabajos, que si bien no pasaron desapercibidos, carecieron de la suficiente fuerza como para por sí solos demostrar que todo un movimiento se estaba gestando.

Recién en octubre de 1981, la cartelera teatral se halló integrada por cerca de diez espectáculos, a los que se agregó la actividad desarrollada por la Comedia de la Provincia de Buenos Aires.

### Tendencias de un despertar

Si nos detenemos en el análisis de los trabajos ofrecidos en la temporada pasada, estamos en condiciones de observar la dominancia de tres tendencias fundamentales: 1) la puesta en escena de autores argentinos cuyos trabajos fueron creados entre fines de 1960 - principios de 1970, con un tema común: la familia y la destrucción de sus valores; 2) la reivindicación de una dramáti-

ca nacional dominante en la década de 1930 y 3) la opresión del ser humano a través de dos autores universales: George Büchner y Federico García Lorca.

Si bien es dable observar la prevalencia de autores nacionales dentro de estas tendencias señaladas, creemos conveniente detenernos en cada una de ellas.

1) El período que va entre 1960-1970, de notables características realistas, se preocupó en general por reflejar el mundo de la familia argentina y su consecuente derrumbe frente a condiciones socio-políticas inestables. Este tema se ha visto reactualizado por nuestros elencos en la recreación de las obras “Una Pareja” de Eduardo Rovner, “Las Paralelas se Encuentran en el Infinito” de León Folner, “El Jardín del Infierno”, de Osvaldo Dragún y “Hablemos a Calzón Quitado” de Guillermo Gentile. En todos los casos ha persistido el interés por mostrar el estado de dispersión del mundo familiar, con tal preocupación, que en los concretos trabajos “El Jardín del Infierno” y “Hablemos a Calzón Quitado”, se despojó al texto de su marcado discurso ideológico para en definitiva mostrar una excesiva tendencia moralista; tendencia que también sustentó las muestras “Una Pareja” y “Las Paralelas se Encuentran en el Infinito”, con la variante de que en estas dos, la dispersión fue intensificada a través de la agresión y la violencia.

Las cuatro realizaciones mostraron además como constante una notable varolización del texto en relación a la puesta en escena y escenografía, facilitando así al espectador detenerse aún más sobre un tema que consideraron de fundamental importancia para la sociedad de nuestro tiempo.

2) En relación con la segunda vertiente que marcábamos, ella se expresó a través de la labor desarrollada por la Comedia de la Provincia de Buenos Aires, que puso en escena “Los Tres Berretines” de A. Malfatti y N. de las Llanderas.

Coincidentemente, también aquí aparece descripto el mundo de una familia argentina que sufre el problema de la dispersión de sus miembros. Esta vez, la acción se desarrolla en la década de 1930.

Aunque endeblemente ilustrado por sus autores, nos enfrentamos a un trozo de nuestra historia, carente de un fondo ideológico que nos permita la reflexión y que nos ayude a encontrar en esta muestra algo más que un simple pasatiempo, algo más que un momento que se ve y con facilidad se olvida.

Si realizamos una aproximación a la década de 1930, encontraremos que durante esta época se afirma en los escenarios porteños el "grotesco criollo" gracias a la labor desarrollada por Armando Discépolo. Un autor no sólo de excelentes condiciones dramáticas, sino también poseedor de un discurso que hasta hoy nos hace reflexionar. Un autor más cercano a las necesidades de este tiempo, que no sólo supo captar el momento histórico sino que también despertó una conciencia teatral. El grotesco hasta hoy está presente en obras argentinas, basta con detenerse en las experiencias presentadas en Buenos Aires durante la temporada 1980 de Ricardo Monti y Roberto Cossa.

Si realmente es necesario reivindicar la dramaturgia nacional, creemos conveniente emprender la tarea en pos de lograr la representación de los verdaderos clásicos argentinos, entendiendo por clásicos aquellos cuyo fundamento temal pervive por años.

Antes de detallar los alcances de la tercera tendencia que citamos, vamos a detenernos en "Ultimo Viaje", obra de Leonardo Aun, que también fuera presentada durante la temporada 1981 y que no incluyéramos en la distinción realizada por cuanto pertenece a un autor local y además porque su tema se nos presenta no como constante de los analizados, sino por el contrario, podemos verlo como resolución y continuidad del mismo.

Tres personajes, producto de la dispersión familiar, buscan ansiosamente encontrar sus verdaderos roles dentro de la sociedad. Separados de un concreto marco de referencia se descubren aislados frente a los demás, con un intenso peso frustrante y

Reviendo lo expuesto fácil es distinguir tres líneas básicas en los mensajes representados: a) una situación social inestable, b) la lucha por la libertad individual y c) a causa de ésta la ruptura de una estructura (familia-sociedad). Podemos anotar también la carencia de una preocupación por ubicar ideológicamente el discurso.

Sin detenernos demasiado se hace lógico afirmar que las tres líneas citadas son enormes ganancias por el logro de una libertad individual que les llevará a reconocerse. Un último viaje y determinante hacia la búsqueda del ser personal, pero el primero fuera de quienes lo imposibilitan.

3) Suele ser frecuente que todo movimiento exprese sus necesidades escénicas a través de grandes obras de la dramaturgia universal. Nuestro movimiento optó por no seguir esta norma y sólo dos elencos destinaron su trabajo en ese sentido. Las obras presentadas fueron "Woyzeck, Historia de un Soldado" de George Büchner y "La Casa de Bernarda Alba" de Federico García Lorca.

Paralelamente nos encontramos frente a un mismo problema: la opresión del ser humano, en ambos casos provocada por una sociedad que si bien pertenece a momentos históricos disímiles, impide la concreción de las ambiciones de un hombre que al buscar su libertad sin concretarla, opta directamente por la muerte.

Ambas experiencias mantuvieron como constante además, interesantes propuestas escénicas dentro de marcos tradicionales y vanguardistas que apoyaron textos de real calidad clásica.

### A modo de conclusión

Ante el hecho de observar el manifiesto interés de nuestros grupos por abordar un mismo tema en sus representaciones, se hace necesario verificar sus intereses y parangonarlos con los que entendemos son los intereses del espectador argentino de hoy. No incluimos en esta conclusión los trabajos de Büchner y García Lorca, dado que sus características universalistas nos eximen de su tratamiento en este apartado.

cialmente las mismas que podríamos encontrar en cualquier texto cercano o no a nuestro tiempo; pero creemos precisamente, y hacia aquí va nuestro análisis, que el marco que encuadró estas ideas, no es el que más se ajusta a las necesidades de la representación actual.

Teniendo en cuenta que en su mayoría los trabajos muestran pautas determinadas en otras décadas, aunque consideremos los éxitos que fueron, es menester reconocer que el mismo resultado no puede mantenerse porque sencillamente la historia nacional no se detuvo y el hombre que desarrolló esa historia ha crecido y necesita hoy verificar su situación, la que consideramos muy distante de un mero conflicto familiar. Y si bien es cierto que se mantiene en el país una similar situación de inestabilidad, ha llegado el momento de que el hombre mire la historia, la descubra y se reconozca.

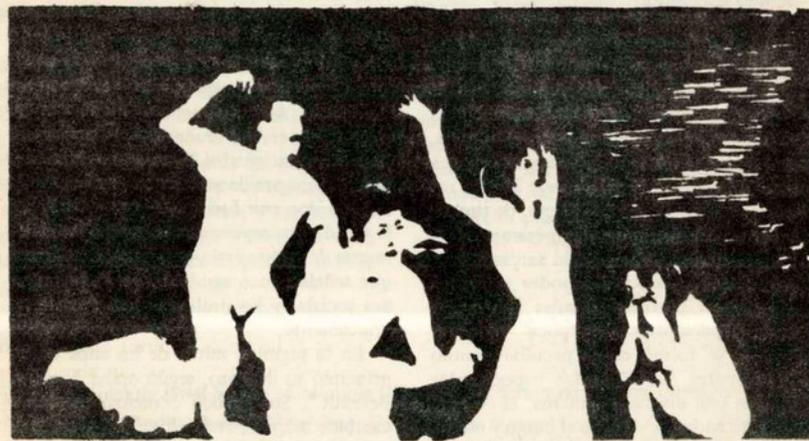
La temporada teatral 1980 en Buenos Aires, presentó la obra "El Viejo Criado" de Roberto Cossa y éste es el ejemplo más concreto y más real del camino que debe tomar el teatro en la Argentina. Fue éste

un trabajo, como bien dijera Luis Ordaz. "Metafórico", que en su sustrato instaba al cambio. Porque si como "Carlos" pretendemos hoy que nos reciba el viejo criado del tango de Cadícamo, o si como "Alsina" repetimos citas intelectuales que no nos interesan, dejaremos pasar a nuestro lado toda la historia, sin permitir que ella nos modifique y lo que es peor, sin concientizar su desarrollo.

Piscator dijo alguna vez que "el arte no tiene fin en sí mismo", una consigna ante la que creemos es necesario detenerse. Este reconocimiento a Piscator no implica además la aceptación de su "teatro de agitación", porque entendemos que nunca este tipo de manifestación dejó huellas perennes en la historia del teatro mundial. Si concebimos la necesidad de ajustar nuestras propuestas a los reclamos de la época y alimentarlos o provocarlos hasta alcanzar el status indispensable.

Más allá de las observaciones indicadas, 1981 fue teatralmente hablando un año exitoso cuya continuidad no sólo necesitamos, sino que también agradecemos.

Carlos Pacheco



TALITA adhiere al Ier Encuentro del Espectáculo Platense

## EL LARGO CAMINO DE BESSI SMITH

por Sergio A. Pujol

La reciente reedición de grabaciones de los años veinte por parte de un sello local constituye una feliz oportunidad de sacudir el polvo que yace sobre ciertos temas fundamentales para la historia del Jazz. El volumen dedicado a la cantante Bessi Smith condensa lo más representativo de su repertorio, esto es, los blues esenciales e ineludibles<sup>1</sup>. Desde la antológica versión del "Saint Louis Blues" —con el acompañamiento de Louis Armstrong en trompeta— hasta el "Down hearted blues" armonizado en piano por Clarence Williams, la extensión temática es generosa en sus límites y abarca piezas claves del cancionero jazzístico. Las grabaciones permiten valorar a la artista en su doble dimensión: como culminación insuperable de una tradición musical cuya evolución arrancó a mediados del siglo XIX, y como punto de partida de un movimiento nuevo, generador de una fusión íntima entre el blues y ciertos elementos cosmopolitas formativos de la música del Jazz.

Desde el primer ángulo de análisis, Bessi Smith emerge como la intérprete más inspirada y talentosa en el mundo del blues. Los escritores no han escatimado elogios cuando de ella se trata: "La voz áspera, rocosa pero terriblemente hermosa, de timbre profundo y punzante, su temperamento, su maestría perfecta, su sentido sarcástico de los matices, su ardor, su poder impresionante, hacen parecer apagadas y torpes a las otras especialistas de la época"<sup>2</sup>.

Smith se formó en el peculiar mundo del "Minstrel show". Estos espectáculos contaban con diversos números: el cómico de cara tiznada que tocaba el banjo y movía los ojos en redondo; el introvertido folklorista que cantaba sus penas; el clown tradicional de piruetas y postizos. Esta realidad de vaudeville y circo había crecido en la Reconstrucción y llegado a los años de Fitzgerald albergando en su seno a grandes figuras

del blues. Ida Cox y Gertrude "Ma" Rainey eran estrellas consagradas a través de sus giras por los diversos Estados cuando Bessi comenzó a brillar por méritos propios. Nueva York fue para ella una escala definitiva, la Meca alcanzada que marcó su desvinculación de las actuaciones ambulantes. La asustada joven de Tennessee no tardó en hacer de la metrópoli su nuevo hogar. Y una vez más lo biográfico es revelador de una grandeza artística. El tamaño musical de Smith sólo puede explicarse a partir de la complejidad de su propia personalidad y los impulsos y circunstancias que la guiaron. Paul Oliver, un estudioso de los blues, retrata a la mujer: "... de carácter violento y tormentoso, adicta a la ginebra, era capaz de sorprender, tanto por su generosidad como por sus celos, y podía mostrarse cruel y vulnerable al mismo tiempo..."<sup>3</sup>.

La sincera identificación entre la persona y los textos —relacionados en su gran mayoría con vivencias propias— producía una emoción casi mística en sus oyentes que gritaban "¡Amen!" cuando Bessi finalizaba sus canciones. La crudeza de un estilo directo, por momentos llano y algo grotesco, exento siempre de sentimentalismo, llegaba a los oídos con fuerza sobrecogedora. Era la voz de una representación. Era la canción misma de la discriminación post-liberación, que señalaba con agudeza las contradicciones sociales y los problemas resueltos paradójicamente.

En la segunda mitad de los años veinte principió su descenso, según opina Joachim Berendt<sup>4</sup>. Su público comenzó a exigirle cambios, adaptaciones a los nuevos tiempos, y Bessi se vio inmersa en la crisis de valores que sacudió a los Estados Unidos durante la década del treinta. La órbita de Broadway "secularizó" la fuerza espiritual que su arte había alcanzado en los años anteriores. Bessi Smith murió el 26 de setiembre de 1937

en un accidente automovilístico, al ser rechazada del hospital más próximo a causa del color de su piel...

El repaso de lo biográfico nos muestra entonces la evolución ascendente, el logro de la cima y la caída. Desde su pináculo, Bessi Smith fue la más grande cantante de blues. Fue la consagración última del blues arcaico (country blues) que en su travesía por el país encontró un lugar definitivo. El estudio de las formas nos revela lo vigente en el tiempo: Bessi Smith respetó la relación entre el texto poético y las frases melódicas, la constitución de preguntas y respuestas y una bastante fiel ejemplificación de la estructura interna AAB. Así como los cantantes de los blues rurales fueron personajes legendarios —antiguos trovadores que acompañados por una guitarra viajaban por Louisiana, Missouri o Georgia— Bessi Smith conoció las ruedas y los caminos de la Unión para expresar su propio "dolor de amor", forjó una personalidad legendaria y coincidió en varios puntos con el arte de Leadbelly, Blind Jefferson y otros héroes negros de ambientes rurales.

Pero la música de "la emperatriz del Blues" (como se la conocía por aquel entonces) fue además eslabón primerizo de una línea artística nueva por aquellos tiempos. Es así como los "blues clásicos" (city blues) fueron la segunda fase de desarrollo y sus orígenes estuvieron estrechamente ligados con el fenómeno de las migraciones internas. Migraciones que convirtieron en sedentarios a los trovadores y los pusieron en contacto con formas polifónicas e instrumentaciones nuevas. La guitarra fue des-

plazada por el piano, símbolo de asentamiento y cabaret con ritmo de ragtime. El campesino negro se convirtió en obrero fabril y un número cada vez menor de mujeres se dedicó al escenario para ganarse la vida. Chicago, Detroit y Nueva York fueron los grandes centros para las damas negras de ginebra y blues. Las temáticas no manifestaron cambios sustanciales: siguieron siendo laicas, individualistas y de protesta. Bessi Smith se relacionó —al igual que Rainey, Cox o Clara Smith— con ese momento decisivo en la evolución de los blues. Fue la Transición y la permanencia, la culminación y el inicio. Las letras que Bessie cantó fueron síntesis temáticas que hablaban a las claras del especial sentido de la época, verdadero nudo de encuentro de diversidades de ropaje similar: el amor duro y sencillo, las inundaciones, los presagios, los hospitales, la discriminación racial. Musicalmente sus interpretaciones mantuvieron la estructura de doce compases y el molde melódico tradicional, si bien la riqueza formal se hizo presente en pleno apogeo de los "city blues".

Como punto de partida, Bessi Smith cantó para las generaciones posteriores con un estilo al que no fueron insensibles Laverne Baker, Abbey Lincoln o la muy posterior Janis Joplin. Como punto de fusión, el arte de Bessi combinó con equilibrio la tradición rural con los sonos renovadores de la ciudad. El blues conservó su cantabilidad con predominio del lenguaje hablado, mientras la trompeta de Satchmo apuntaba, desde un segundo plano, que los tiempos estaban cambiando. Sobre las mismas raíces, por supuesto.

### NOTAS

- <sup>1</sup> "La historia de Bessi Smith", Columbia CBS, Serie: "Jerarquía en Jazz". 1981.
- <sup>2</sup> FRANCIS, André. *Panorama del Jazz*. Edit. Tiempo Nuevo, Caracas, 1958.
- <sup>3</sup> OLIVER, Paul. *Historia de los blues*. Nostromo Editores, Madrid, 1976.
- <sup>4</sup> BERENDT, Joachim. *El Jazz*. FCE, México, 1976.

\*\*\*

## MUSEO DE CERA

*No quisiera hablar de cosas tristes.*

I. L. Borges

Recuerdo por ejemplo una calle de fuego que paría los tesoros de Morgan  
la astucia arrabalera del ángel de ojos tristes que robaba ciruelas para todos  
los valsecitos criollos de mi madre  
el camuflaje de inocencia que ocultaba el antro de los ritos  
los malos pensamientos que ardían en la hoguera de San Pedro y San Pablo  
(después, purificados, comíamos batatas a las brasas)

*¿Escribe Poesía? Remita  
sus trabajos a "Producciones Bon-Amor"  
para su libro-cassette del arte y la poesía argentina.*

Les decía que abríamos el alma de la noche con un cuchillo azul  
con la palanca de las maravillas movíamos el elefante blanco de las buenas costumbres  
y por punto de apoyo nos bastaba una luna de Júpiter  
un reloj descompuesto

o dos o tres palabras milagrosas que guardábamos en un cofre secreto.  
¿Si hubieran visto los jardines colgantes que ondulaban más allá de las vías!  
Nabucodonosor no vió más gloria en Babilonia.  
¿Y esos juegos macabros que aterrizarían al monstruo de Loch Ness!

*Sin aparatos, sin gimnasia, sin píldoras  
Elimine en sólo 23 días  
todos sus excesos*

¿Pero a quién le interesa mutilarse?  
¿De qué excesos me hablan?  
¿Acaso se refieren a esa mujer sin nombre  
esa mujer más pura que un ánfora de Persia flotando en el petróleo del Riachuelo  
diosa de los deleites que apura su ambrosía en un burdel del Docke?  
Ella me abrió las puertas de la virtud del mundo  
me instruyó en las delicias de los jugos sublimes bebidos a dos bocas  
en lenguajes obscenos  
en canciones remotas que despiertan el hambre y la sed por la vida.

*No os dejéis arrastrar por la exasperación  
del sexo  
que destruye la autenticidad de la vida humana  
y conduce a la ruptura de la familia*

Pero yo no quisiera hablar de cosas tristes.  
Una mañana  
abandoné la arena movediza de la infancia  
y con idéntica insolencia a la del primer hombre de la tierra  
fui a buscar la Verdad.  
Presencia tantálica que juega con nosotros hasta el límite mismo del verano  
y allí se desintegra como una visión de los infiernos.  
Tuve miedo.  
Lloré por los andenes abismales donde siempre se está solo  
y cuando abrí los ojos  
aún estaban allí los rostros arrasados las manos temblorosas  
las puertas que hemos dejado atrás las que aún nos esperan  
la miseria del mundo la belleza del mundo la tragedia del mundo

*He estado en Siking, Futang, Asang,  
Ahora sé que el hombre es amor, la mujer es amor, Amor  
con mayúsculas.*

*La muerte amigo mío es nuestra liberadora,  
Ella nos salvará de la podredumbre terrenal.*

La pobreza de espíritu confunde amor con cobardía.  
Es el Horror de las Tinieblas (salud viejo Conrad) son los jinetes del Apocalipsis  
el estrépito furioso del Acero las nubes radiactivas  
y optamos por la nada:  
el nirvana patético de los encantadores de serpientes  
el nirvana servil de los renunciamientos  
el podrido nirvana de la carne que se niega al incendio  
el nirvana aguachento del misterio convertido en un totem  
nirvana del escepticismo nirvana de la mediocridad  
nirvana LSD nirvanas de la técnica del dogma del onanismo exasperante  
Un nirvana exclusivo para usted  
en comodísimas cuotas casi no quedan plazas

*En una sencilla ceremonia quedó inaugurado  
el Museo Penitenciario Nacional  
Sus colecciones reúnen material de los distintos regímenes  
penitenciarios  
desde 1810 (Cabildo-Cárcel) hasta la actualidad (alta tecnificación y modernos establecimientos).*

Pero la loba de los ojos de azufre no descansa su leucémica estrella persevera sobre un mar  
sin orillas sus banquetes de sangre paralizan la rueda de los días abre la boca enorme  
su lengua de dos puntas amarillas danza frenética y salvaje en el centro de un círculo  
púrpuro y calcina la noche con su aullido:  
aquí el viento que soplaba en el presidio de Usuahia más allá la sonrisa de un carcelero  
derecha de Lavalle un ojo de Dorrego millares de cabezas de salvajes el olor de los  
negros que se negaron a morir en Paraguay un cigarro negado a un condenado a  
muerte el agua en que se ahogaron los gritos de clemencia  
y en esta otra sala las maravillas de la modernidad:  
un águila electrónica que observa todos los movimientos del recluso un pez multicolor  
que se desliza en su cerebro y lo protege de angustias o delirios el pentotal con su  
correspondiente a qué taladros refinados parafinas suntuosas murciélagos de azogue  
para hacer compañía a los penados y un formulario tipo para solicitar permiso de  
suicidio.

*Canción, yo he dicho más que me mandaron,  
y menos que pensé;  
no me pregunten más, que lo diré.*

Garcilaso de la Vega

Guillermo Lombardía

## ABEL ROBINO

### Sobre la joven ahogada

*In memoriam Berta Rodriguez*

Ahora que las costumbres terrenas  
te desarman el cráneo a las sombras  
en la infinita desolación de los caídos;  
y los frutos se pudren sobre ti,  
perpetuos del ácido eslabón, de sol y lluvias,  
Y tú: haciendo nido en los pozos verdes y oceánicos  
bajo un sol que aguarda tibio en el pasado  
donde se embebió de luz el grano de tu cuerpo,  
cuando las cosas que hallabas  
cabían en el aro de tus ademanes.  
De mi lado no se aparta  
el infierno flotante de la espuma,  
el profundo y deshecho mensaje de las algas.  
Te abrigas de una pose seca,  
espectro familiar,  
el viento ya no limpia tu frente de mechones.  
Ahora la pasión es suave,  
nos devuelve la inquietud de tus párpados  
bajo los que se perdió mi estrella de escriba.  
Qué alta y libre la mano  
sobre la estrepitosa máquina marina  
saludando los días de la juventud.  
Ahora tus ruinas piensan  
qué vileza enjuagará mi corazón de vivo.

Se ha derrumbado

sola

al otro lado del páramo

la inquisidora del préstamo

Perduran algunos fantasmales cocheros del rumbo

o debe quedar en pie la brújula que podría llevarnos

hasta los ojos que manchan ligeramente de luz

a los cachorros que rugen con la trampa incrustada en el hueso

Una tormenta de cuervos copia en el aire

las viejas simulaciones alzadas por encrucijadas místicas

Se dice

que nos serán devueltos nuestros rostros

cuando se apacigüen los soles que nos danzan adentro

con su alcohol encendido como un paraíso en el mediodía de la historia

Pero ya deberían haberse roto los precintos

que guardan palabras como de cobre recientemente diluido

o los frutos del muérdago deberían desbocarse

para seguir traduciendo leyendas demoníacas

Se sabe

que ha llegado la parturienta ojerosa

alzando sus aullidos

hasta el enorme caudal de las tormentas

interrogante

al mostrar sus senos inútilmente colmados

y alumbrando silenciosamente

las babas cristalizadas en la noche

como la víctima paciente

que ha puesto en marcha

la ansiada venganza

*Carlos Riouspeyrous*

## ADELFA MOSQUEIRA

### I

¿Qué nos quedará  
de este romance con el tiempo  
más que el embrutecimiento  
para matar al amor?

### V

Me miré desde los pies  
sin preguntarme  
para darme distancia  
pasé junto a la piedra  
sin mirarla

En el camino encontré  
a una niña  
con una piedra en la mano

### X

Y están las sombras  
a donde va a beber mi alma  
un tiempo sin significado  
que se persigue  
de hoy  
en hoy  
cuando todavía averiguo  
el precio de la lluvia

### XII

Mientras el suelo se cubría de laureles  
y voces sacras  
parías lo nuevo desde tus ojos  
y las manos  
buscaban otras manos  
porque gracias a Dios  
la carne seguía siendo débil

## FELIPE NAVARRO

### Destrabarriletes

acostumbrado a templar gargantas  
me dediqué a escribir paredes

cuestiones de matices  
apuñaron mis huesos

secuestré gaviotas  
desvié el curso de los silencios

si se vive farolero  
hay que prestarle atención al sol

### Son rumores

Yo creo que todo es mentira  
que nunca partí de este planeta  
de cuadernos anochecidos  
que nunca jamás  
salí a repartir rayuritas por las calles  
a hacer un amor a doblarlo en cuotas  
y a pagar al contado con los huesos

### Prohibiciones

viento cayendo a los tumbos  
con la intención  
de robarse los pájaros de las ramas  
de no dejar más que  
los nidos capitulando inocencia

## - El principio

Cuando en el mes de noviembre de 1980 asumí —con la colaboración de Estela Harretche— la adaptación del Woyzeck de Georg Büchner, dos prioridades aparecieron como indispensables para la concreción escénica del proyecto:

- A) La formación de un grupo de investigación abocado al hecho escénico en su totalidad, sin establecer "a priori" pautas ideológicas de trabajo. Las mismas se irían dando como resultado de la propia tarea.
- B) Como correlato de la integración de este grupo, plantear el tema de investigación en tres bloques de trabajo —divididos a los efectos del planeamiento— pero dados simultáneamente en la práctica.

- 1) Una búsqueda en el plano de la adaptación del texto y su correspondiente tratamiento narrativo-dramático-espacial.
- 2) Un desarrollo actoral en el que el actor salga a descubrir libremente, sin encarcelarse y protegerse en una técnica única y determinada, que lo somete a leer la realidad desde un único "punto de vista". Aferrarse a un sólo método de estudio es algo así como pretender conocer el caballo estudiando solamente su cola.
- 3) Plantear un estudio práctico sobre la autonomía de la puesta en escena, tomando a ésta como elemento totalizador del hecho teatral. Se debe buscar en cada obra específica; la específica esteticidad que le es propia.

## - La gestación de un grupo como forma ideológica de trabajo.

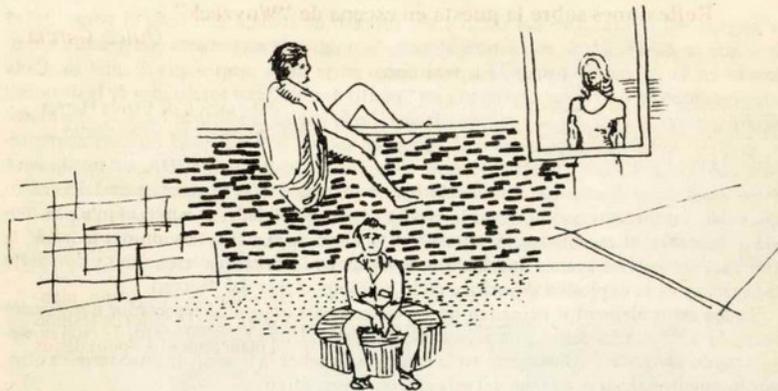
Las estructuras de las Escuelas de formación actoral están dirigidas, en general, a formar individualidades en cada especialidad (actores, directores, escenógrafos, etcétera) que, posteriormente a su egreso pasan a ejercer esa "capacitación" en forma totalmente aislada, sin integrarse verdaderamente a sus compañeros de trabajo.

Evidentemente, esa forma pedagógica no debe sorprendernos demasiado: lo que allí se hace no es otra cosa que repetir en pequeña escala el "orden" básico de nuestra sociedad: el individualismo y la competencia.

Por estas razones creo que la premisa fundamental en la formulación de un proyecto de investigación y desarrollo, debe consolidarse en la formación de un grupo sin esas deformaciones de base. Este grupo debe ser capaz de llevar adelante esta búsqueda y de encontrar formas de trabajo que se conviertan en el anticuerpo natural de las monstruosidades típicas del teatro tradicional (el divismo, el exitismo, el triunfalismo, el mito de rol protagonista, etcétera). Debemos proponer un teatro al teatro y rescatarlo como la culminación de una realidad global que termine con la separación estéril y suicida. Debemos destruir las barreras que impiden la comunicación y por consiguiente el auténtico desarrollo. Queremos un teatro donde las acciones y las palabras sean el vehículo para la transmisión de sentimientos, ideas y formas de conocimiento. Donde la crítica sea concreta, eficaz, duradera y este destinada a transformarnos, en primera instancia, a nosotros mismos.

Las características del proceso de elaboración de un trabajo llevan en sí mismas, implícitas en su manera de relación, las formas ideológicas que van a determinar claramente el producto final. Estas formas que se van gestando durante el trabajo, van estableciendo de una manera subterránea y sorprendente, la verdadera identidad del espectáculo. Pero, a su vez, van a adquirir existencia concreta en la etapa de contacto directo con el público.

En este punto es importante destacar que la estructura de formación ideológica ini



cial no debe terminar en un producto cristalizado. La relación dialéctica de sus tensiones internas le debe otorgar características dinámicas y las mismas se irán transformando en las sucesivas representaciones.

Es el espectador, en definitiva, quien le otorga a la obra representada, el punto de vista ideológico y por esta razón (como ya se dijo) el mismo posee características de permanente cambio. Claro está que nunca debe desaparecer de su núcleo la intención original de los autores, el desarrollo de trabajo ni las implicancias de esa intención.

A fuerza de ser sincero, no se si en el comienzo del trabajo de Woyzeck hubo una total claridad en estos aspectos, quizá no. Pero de algo estoy totalmente seguro, y es de lo siguiente: la función ideológica que la representación expresa en su interior, está activamente determinada por las características que el grupo expresó en sus distintas relaciones, con sus compañeros, con el material dramático a comunicar y con un "para qué" activo y militante.

## - El texto y el espacio.

En la labor de adaptación se partió del material original de Büchner, textos dispersos encontrados 50 años después de su muerte. De ese material se elaboraron las distintas secuencias siguiendo un ordenamiento de tipo causal. En esta primera etapa ya se vislumbra una lectura "particular" de la obra. Posteriormente siguió un ordenamiento que atendía exclusivamente a lo dramático en acción. Se modificaron escenas, se fusionaron ciertos pasajes, se suprimieron ciertos elementos considerados no estimulantes y, por último, se creó un personaje (el anunciador) que, a mi entender, otorga al texto unidad conceptual y de tratamiento dramático.

Este primer guión (en lo que respecta a su estructura) se mantuvo casi sin modificaciones a lo largo de todo el proceso de ensayos. Conjuntamente con la elaboración del guión - partitura, fue apareciendo el problema de la concepción del espacio, directamente relacionado con la puesta en escena y su autonomía conceptual. El escenario tradicional, "a la italiana" no resultaba nada estimulante y no se adecuaba al tratamiento dramático-visual que se le quería otorgar a Woyzeck. Ni el escenario circular (heredero de nuestro tradicional "picadero") era lo ideal. Aquí el espectador rompe con el "único punto de vista" del escenario "a la italiana", pero sigue conservando de igual manera el rol del espectador pasivo. En otras palabras, tampoco se advierte el espectador con una participación activa dentro de la acción teatral.

El espacio particular de Woyzeck respondió casi exclusivamente a una concepción personal en el montaje de lo dramático (distintos planos de atención, simultaneidad de algunas escenas, detentamiento de la acción, etcétera) y como respuesta a líneas de tensión

que surgían del tratamiento del texto y del proceso de trabajo con todo el grupo. En el teatro que se denomina de estructura abierta, la unidad de acción está contenida exclusivamente en la "escena", tomando a ésta como parte de la morfología dramática. Cada núcleo escénico en particular representa un "punto de vista" casi totalizador de la situación dramática general. Este tipo de representación, en la que se desdibujan las unidades elásticas: acción, tiempo y lugar, exige una puesta en escena que refleje el carácter aparentemente caótico de lo que se está narrando. Estamos hablando de la VIDA, sin manípulos previos, en su total dimensión, sin modelarla ni refugiarla detrás de cuarta pared del teatro tradicional. En nuestro concepto, cada escena puede ser aislada, el actor-hombre es mutante y mutable, el espectador se coloca frente a la acción y a su vez en el medio de la acción; acción que no avanza linealmente, que elimina las partes no esenciales y convierte a cada escena en la explosión dramática de lo más importante del "suceso".

Todos estos elementos necesitan de un espacio que obligue al espectador a mantener durante la acción, una actitud de acercamiento activo. Una ubicación desde la cual se viera sumergido psíquica y físicamente en la escena, mantener la tensión de un extremo a otro y, por momentos elegir qué parte del espectáculo desea mirar.

—Acercamiento al personaje. La acción libre y el trabajo animal.

Con la totalidad del espacio a nuestra disposición y cada actor en conocimiento general de su rol, comenzamos la tarea de acercamiento a los personajes. La consigna era poder descubrir por intermedio de acciones que no estuvieran pautadas previamente (solamente lo mínimo indispensable para partir) la partitura que recorrería cada personaje durante el desarrollo de la obra. Cada actor exploraría el espacio libremente, sintiendo que todo le pertenece. En ese recorrido de apropiación, que, en realidad, no termina jamás, el actor realiza un trabajo de transformación en totalidad. Utilizando el principio de acción-reacción, modifica gradualmente la escena (y se automodifica a la vez) creando a través de sus vivencias una partitura individual de trabajo. La interacción de las líneas dramáticas fueron formando la estructura general del espectáculo.

Existen en el actor, en el momento de abordar un trabajo, dos líneas de fuerza del mismo valor: la que llega del personaje y la que el actor trae como resultado de sus propias vivencias. Dejando fluir con igual intensidad las características de estas dos "vidas" distintas, se logrará la síntesis realmente creadora. El actor no debe correr detrás de un personaje estudiado previamente para recrearlo. Debe lograr en su interior la auténtica síntesis que posibilite una verdadera y "única" creación.

Como técnica de aproximación a la conducta que surge de este nuevo material y como forma de completar el "gesto" del personaje, adoptamos un ejercicio que denominamos "la máscara animal". El actor relaciona su trabajo con un determinado animal y produce orgánicamente y a través de lo instintivo, una encarnación no intelectual de su personaje. En otras palabras, acciona en profundidad, produciendo en su cuerpo la transformación necesaria.

#### Conclusiones.

"Cuando en noviembre de 1980 comencé la adaptación de *Woyzeck*, no imaginé que este proyecto podría ocupar un lugar crucial y básico en la formulación de futuro. Iniciar una tarea de dirección acompañado de un grupo provisto de una conciencia común sobre el hecho teatral, significó algo superior a la simple formulación de un proyecto escénico. Toda la idea original se convirtió, por obra y gracia de la energía que partía del grupo, en una idea de vida y de confianza creadora. En la travesía de *Woyzeck* supimos que se puede (que podíamos) y que, si nosotros podemos, otros también deben poder. Y que es la única elección posible. Este *Woyzeck*, que se convirtió en una expresión de fuerza y trabajo colectivos, asegura (nos asegura) una continuidad de nuestros sueños. y toda la esoe-

#### TALITA conversa con: RICARDO PIGLIA

Hubiéramos podido optar por el reportaje tradicional: alguno de nosotros se acerca al cálido ambiente del centro de Buenos Aires donde cotidianamente puede encontrarse a Piglia entregado al trabajo; grabador de por medio formula una serie de preguntas más o menos convencionales o inteligentes, etc. Preferimos, contando con su gentileza y humildad, invitarlo a compartir un café con buena parte de la redacción de la revista y algunos amigos, e intentar un diálogo semiinformal. La intención fue ganar en amplitud y profundidad, a favor de una mayor diversidad de lecturas y puntos de vista. Este es el resultado:



**Piglia:** Para iniciar la conversación, algo previo: pienso que el escritor no es necesariamente el que más "sabe" sobre el libro que escribió; lo que dice el escritor no debe ser considerado como lo más legítimo, como la mejor lectura.

**Talita:** Una serie de críticas anotan como limitación de *Respiración Artificial* la superposición de niveles literarios: el narrativo, el ensayístico, etc. Afirman que el resultado es una suerte de híbrido literario. No es ésta nuestra opinión, pero nos gustaría conocer en primer lugar la tuya, y en segundo término que nos dijeras cómo has trabajado, con que criterios organizaste el material de la novela.

**Piglia:** Yo no creo en la separación de los géneros. Existe una superstición universitaria que tiende a delimitar campos sobre la base de clasificaciones que no tienen que

ver con el desarrollo mismo de la literatura. Creo que la diferencia entre filosofía, literatura, crítica literaria, historia, tiende a ser borrada por la novelística contemporánea. Hay que tener una concepción preceptiva muy rígida para decir que existen cosas que no deben entrar en una novela; hay que tener un concepto muy estrecho de lo que debe ser una estructura novelística para decir que debe ser excluido alguno de esos planos. Además, la novela como género, presenta la característica de que no se puede definir, lo cual está ligado a la posibilidad de transformación continua que tiene desde su origen. Porque basta pensar en el *Quijote* para ver cómo la novela surge ya con esta mezcla de niveles. Todos sabemos que en el *Quijote* hay capítulos que son crítica literaria pura, hay niveles ensayísticos explícitos. Hablo del *Quijote* para remontrarme al origen de la novela, pero también

pueden buscarse ejemplos posteriores y abundarían muchísimo. El intento de deslizar escrituras es un intento arcaico, que en general está ligado a la crítica universitaria o a sus efectos, aunque quienes enuncien estas ideas no tengan nada que ver con la Universidad. La Universidad tiende siempre a clasificar, a ordenar, a impedir toda transgresión, cualquiera fuera. Ahora, yo creo sí que existe una cuestión secundaria que es interesante discutir y es que, por ejemplo, se ha terminado por aceptar la relación que es posible establecer entre la lírica y la narrativa; está más o menos delimitado hoy que ciertas estructuras novelísticas tienden a trabajar con el modelo de la lírica, con un tipo de trabajo de atomización de la intriga, trabajo muy conectado con el juego lingüístico; pareciera, y esto es una cuestión a pensar, que se resiste más la relación con el ensayo. Esto que sucede con la lírica, ¿por qué no puede suceder con el ensayo? Creo que esto es un mito romántico: es la idea de que la reflexión anula la inspiración. Este mito está vigente en la Argentina y fuera de ella. No se puede pensar *a priori* que cierto tipo de manejo del conocimiento pueda entorpecer la escritura narrativa; si hiciera falta un ejemplo, lo tenemos a Borges: si Borges ha hecho algo por la narrativa argentina ha sido mostrar que era posible escribir los textos que él ha escrito, que son inclasificables, donde están algunas de las teorías literarias más notables que se han producido.

En mi caso, yo he trabajado con elementos ensayísticos, con cierto tipo de nivel reflexivo puesto en crudo en el texto. Hay distintos motivos: en lo personal, a mí me interesa mucho cierto sistema narrativo que se puede encontrar en la teoría; encuentro muchos elementos técnicos del relato en el modo de exponer teorías; me interesa reflexionar sobre el modo en que un filósofo o un técnico "narra" aquellas ideas que tiene que exponer; y me parece que se pueden encontrar técnicas narrativas en distintos sistemas de exposición ensayística, desde el sistema de la polémica hasta el modo en que el que expone una teoría tiene que incluir el discurso de otro. Si uno lee el *Discurso del Método* o *El Capital* como novelas, encontrará sin duda formas de relato

Yo decía en broma que *El Capital* puede ser leído como una novela de aventuras donde la plusvalía es el canalla de la historia, puede ser leído incluso como una novela policial. Por fin, habría que decir que la tradición más importante de la novela argentina viene de ahí; porque yo creo que la novela argentina surge con el *Facundo*, donde el nivel ensayístico tiene un peso muy fuerte; después está *Una excursión a los indios ranqueles*, que entretiene el relato con largas disquisiciones de Mansilla sobre lo que debe ser la Argentina. Yo creo que la novela argentina viene de ahí; no nace sobre el modelo de la novela europea balzaciana típica que entra tarde en el país con el naturalismo, en el 80 y el 90, y entre en el interior de un proceso menor; el que expresaría ese lugar sería Galvez. Creo que lo mejor que tiene la literatura argentina es esa tradición novelística que surge a partir de esos textos híbridos que combinan recursos estilísticos y registros discursivos distintos.

Ese sería el marco en el que yo pienso lo que escribo. A mí no me gustan esas novelas "bien narraditas", el "deber narrativo" personalmente no me interesa. No creo que tenga sentido escribir novelas como las de Galvez. Si hay que elegir tradición, yo digo: ¿la novela argentina es Macedonio o Manuel Galvez? Por ese lado yo trato de buscar mi genealogía.

Respecto al segundo punto, qué pasa en mi novela. Hay una situación que trato de poner directamente, haciéndola visible en la estructura; esta estructura tiende a funcionar en términos de ruptura y no de armonía. La ruptura, el corte, el desajuste, es la estructura que a mí me interesa, y sobre esta base he trabajado el texto. Por otro lado hay un sistema de trabajo con el relato en que éste se corta de pronto adrede; sobre esto cada uno puede tener su opinión, puede gustarle o no la novela donde la narrativo continúa y no se corta en una especie de "momento reflexivo"; además me parece que el sistema de utilización del elemento reflexivo en el texto, está trabajado sobre un modelo más de payada que de teoría. Yo pensaba en la payada del moreno con Fierro, ahí hay otro caso, que es

sino teoría?; hablan sobre qué es el tiempo, qué es el hombre, etc. Renzi y Marconi también son eso.

**Talita:** Hablás del criterio de ruptura del relato, de una especie de "tradición", de continuidad histórica; vos, por una especie de decisión cultural, en el caso concreto de *Respiración*, tirás de ese cordón umbilical y aparece. Desde el punto de vista del estilo, de la indagación y la renovación formal el proceso es claro; compartimos tu apreciación, más aún, creemos que *Respiración Artificial* es un caso bastante excepcional dentro del panorama de la literatura actual, porque puede decirse que salvo raras excepciones, se sigue trabajando un poco decimonómicamente, con un criterio de novela cristalizado. Pero, esta voluntad, este intención de ruptura, ¿responde a causas más profundas que la mera exégesis de la propia soberanía de la literatura?; es decir, ¿tiene que ver con la historia de la Argentina?

**Piglia:** Es una pregunta difícil de contestar por dos motivos: el primero es que siempre va a ser difícil si uno no hace sociología vulgar; si uno hace sociología vulgar puede contestar rápidamente: busca algún momento de ruptura, es decir un momento que produce efectos en distintos niveles de la práctica social, incluida la literatura. Yo creo que todos desconfiamos de ese tipo de reducción. Creo que la relación literatura-sociedad es una relación imprescindible para comprender la práctica literaria, pero es una relación muy compleja; trabaja más sobre lo negativo del nexo, que sobre lo visible del nexo. Por otro lado la temporalidad es distinta; no se puede establecer un registro de ruptura histórico-social y de un modo lineal trasladarlo al proceso de la literatura. De modo que hay una relación de desvío, de atraso o, a veces, de adelanto: yo tiendo a pensar que a veces la literatura trabaja con la ideología en un estado casi naciente, como si lo literario estableciera determinadas relaciones con lo ideológico aún no cristalizado en el plano social. Por lo tanto, es muy difícil, insisto, contestar esa pregunta taxativamente.

Si tomo distancia, tiendo a ver momentos de ruptura y transformación en la lite-

ratura argentina. Veo una gran ruptura; para mí la literatura argentina tiene dos grandes estructuras; quizás estemos ahora en la etapa de constitución de una nueva estructura, pero es casi imposible que nosotros lo podamos ver; aquél que lo vea tiene garantizada la inmortalidad. Yo veo un momento de corte, diría que hay un sistema de la literatura argentina que empieza en el siglo XIX y que llega hasta, digamos, alrededor de los años 20, donde todo lo que definía el proceso literario en el siglo XIX se transforma. Se pueden dar 2 ó 3 elementos para precisar el salto: uno, por ejemplo, el trabajo de la lengua extranjera como lengua de lectura; antes el escritor fatalmente era bilingüe. Otro, la relación entre el relato y la autobiografía como elemento dominante de la constitución de la narrativa en el país. En fin, hay una serie de datos para ver cómo el sistema literario del XIX está relativamente cristalizado y en un momento dado se produce un corte. Ese sistema del XIX está definido por Hernández y Sarmiento. El corte yo creo que tiene que ver con la inmigración, porque produce efectos radicales en la lengua. Creo que habría que estudiar el modo en que lo social toca la lengua y produce el efecto de transformación que sí entonces va a funcionar en la literatura. La inmigración produce tal efecto de destrucción en la lengua nacional, tal efecto de paranoia frente a los inmigrantes que están destruyendo todos los valores, incluido el valor "lengua nacional", que la literatura pasa a cumplir una función muy particular en relación con el desarrollo de la lengua. Para mí, el resultado de esa transformación son Arlt y Borges; ellos expresaban algunos de los elementos de esa transformación. Cómo nos ubicamos nosotros ahí, yo creo que es muy difícil decirlo. Creo que es muy difícil percibir qué tipo de efectos pueden tener ciertos acontecimientos histórico-políticos muy duros, muy crudos, que nosotros hemos vivido en los últimos años. De modo que, lo que yo podría decir respecto al centro de la pregunta, es decir, qué tipo de elementos en lo social podrían explicar ciertas transformaciones en lo literario, insisto en que me parece muy difícil de percibir.

**Talita:** Podríamos precisar un poco más: ¿qué grado de intención autobiográfica se vehiculiza en un personaje como Renzi? Se pueden ver en él varios momentos. Al principio hay una serie de datos que sugieren una aproximación de ese tipo; luego hay un segundo momento —y quizás estamos señalando lo negativo del nexo— la bajada de Renzi hasta la calle Corrientes, hasta ese café donde encuentra una realidad, que contribuye por oposición a sacarlo de ese entorno de reflexión; y el tercer momento sería el del poema de “Kafka”, suponemos que tuyo...

**Piglia:** Sí.

**Talita:** Poema donde hay, entre otras cosas, una concepción sobre el artista; esos tres momentos definen la calidad del escritor, porque hasta ahora, parece que centraras la cuestión sobre la escritura, cosa que no deja de sorprender en una operación literaria como la tuya, que tiene alrededor de doce años, ¿o es también un mito ésto?

**Piglia:** Es un mito. Sucede que yo estaba trabajando en una novela que se llamaba igual, de la que tomé el título. Es una novela que escribí y después no publiqué. Este libro lo escribí en tres años.

**Talita:** En una palabra, respetando lo que señalabas al principio, aquello de que lo que tenías que decir está en el texto, vos sentías que él equilibrista del poema, el equilibrista que...

**Piglia:** “Soy / el equilibrista que / en el aire camina descalzo / sobre un alambre / de púas.”

**Talita:** ¿Es lo que vos sentís en tu condición de escritor e intelectual?

**Piglia:** Creo que sí. Si la literatura está ligada al riesgo, a la muerte; si el alambre de púas connota una realidad represiva fuerte... Por otro lado ese poema yo lo soñé realmente, como está dicho en la novela. Pienso que en el momento en que uno está escribiendo un texto evidentemente funcionan una serie de cosas. El poema sale allí como una especie de núcleo. Creo que esa progresión de los momentos es correcta, esos serían los momentos de Renzi; y uno

podría ver eso no sólo como la situación del artista, sino también, si uno hace una mirada política, podría ser visto como la situación del escritor en la Argentina; creo que hay más cosas que eso, pero podría ser visto también así. Me interesa mucho lo de los tres momentos de Renzi que marcabas. De todos modos al personaje de Renzi yo lo veo como una especie de doble negativo. Renzi no piensa más que en la literatura, y a lo largo del texto no hace otra cosa que eso; es la expresión de algo que yo soy.

**Talita:** Borges dice que Shakespeare deja su confesión en un lugar de la obra, seguro de que no podrá ser descifrada...

**Piglia:** Digamos que he trabajado al revés, desde el punto de vista de la estrategia narrativa, pongo datos en Renzi para que todos piensen que Renzi soy yo. Creo que si hay que buscar el sujeto de la escritura, hay que buscarlo en todos los personajes..., digamos que puede existir una posibilidad de enigmas que permitan descifrar elementos del sujeto, pueden estar en el texto y ser descubiertos, incluso a pesar de mí mismo. Ahora yo te diría que pienso que estoy más cerca del senador que de Renzi. Lo que pasa es que yo en Renzi trabajo con todo lo que me parece negativo de mí mismo; porque si trabajáramos con ese modelo absurdo de personaje negativo y positivo, yo creo que Renzi es un personaje negativo. Desde el punto de vista de la estructura de contradicciones que se manejan en el texto, Renzi es el que no ve nada más que la literatura, no se da cuenta de nada que no sea literatura; le están hablando de alguien que desapareció y él habla de Joyce y luego impone un discurso literario. Es el esteta, el tipo que además no puede escribir, porque él ha escrito esa novela y después no puede seguir. No tiene ningún tipo de conciencia de lo que pasa alrededor, está completamente enganchado con la literatura. En un sentido yo diría que una posible historia que quise contar es la de la iniciación de Renzi, que es iniciado por el tío. Empieza siendo el tipo que no piensa más que en la literatura, que se conecta con Maggi por ese motivo, y uno podría decir que Maggi lo manda a

determinados iniciados, como puede ser el senador, o Tardewsky, o él mismo, que lo van acercando a la historia. En un sentido se podría decir que el final de la novela es el comienzo de una transformación posible de Renzi.

**Talita:** Si uno lee el número de la revista “Literatura y Sociedad” que sacaste por el 64, puede ver que el problema de los nexos entre vida y literatura ha sido para vos un tema de reflexión continúa. Hoy mismo has tocado el tema. En un artículo reciente de homenaje a Roberto Arlt analizás el manejo que éste hace de lo social, decís que lo trata indirectamente, cómo funciona esto en *Respiración*?

**Piglia:** Eso lo veo claramente en el caso de Arlt y en los escritores que me interesan más, puedo decir que Arlt como también puedo decir Joyce; me interesa cómo está trabajado en ellos lo social, que a mi juicio es el modo como se trabaja lo histórico-político en la gran literatura, que no es nunca directo o inmediato. Por otro lado se podría hablar de una literatura política como género, donde lo político está manejado como elemento anecdótico. Yo creo que los textos que tienen mayor eficacia ideológica y política son aquellos donde lo ideológico y político casi no se ve, o, como en el caso de Arlt, donde lo ideológico está puesto en una especie de máquina onírica, donde no se puede decir que “Arlt relata la crisis del 30” como dicen algunos que reducen sus novelas, sino que está hablando de cierta lógica de funcionamiento de la sociedad, de manera inesperada y nunca directa. En el caso de *Respiración* lo que hay es que la historia central no se cuenta, la historia del secuestro de Maggi está insinuada en el texto, hay algunos datos dispersos que hacen posible reconstruir qué es lo que sucede, pero ésto no está contado, y sobre esta base se arma la cuestión de qué cosas son las que se pueden decir y cuáles no, y el desvío hacia Kafka: allí donde la novela se hace cada vez más política, yo me separo más de lo político como anécdota.

**Talita:** Subrayaste dos veces que Renzi sólo habla de literatura, que es lo único que le interesa, ¿hay un sentimiento de culpa, no

en el sentido personal de Piglia, sino en el sentido de que la literatura aparece como un campo diferente de debate del conjunto de la realidad?

**Piglia:** Puede ser visto de esa manera, si se piensa que Renzi está ya encerrado en la literatura que no ve otra cosa, que mira todo desde esa óptica, es decir, que literaturiza el mundo; yo creo que eso le pasa a todo escritor; si querés es un debate borgiano.

**Talita:** Si Kafka está visto como “el que supo escuchar”, sería el pico más alto de la expresión de la literatura en tanto que recoge el reto de su momento histórico, y en el plano de lo que vos señalabas de lo indirecto-histórico sería una reivindicación de ese concepto, entonces puede decirse que en la novela, dialécticamente, están los dos elementos, el de la literatura vista como fenómeno externo, y el de la literatura vista como núcleo, el corazón de la revelación ideológica de su momento histórico.

**Piglia:** Lo que vos planteás puede aparecer alrededor de Kafka; sería el ejemplo que está más explicitado en la novela. La escritura kafkiana, en contra de lo que pensó Luckacs y la crítica marxista, que sostenían la idea de que Kafka no se preocupó nunca por lo político-social, encierra un planteo ideológico. Por ese lado estaría la relación literatura y sociedad, una relación siempre metafórica, enigmática.

**Talita:** Uno de los elementos teóricos que entran en *Respiración*, que está planteado por Renzi, es una especie de reencuadre histórico de la literatura argentina, tomando como puntos de reflexión central a Borges y Arlt; ¿cómo ve Piglia la teoría de Renzi?

**Piglia:** Mirá, como dije anteriormente, el material de tesis está puesto en crudo en la novela, está literaturizado. En la novela todas las tesis están exasperadas; todo está llevado a un nivel casi de delirio. El modo en que se organiza la literatura argentina allí tiene evidentemente un aire de exasperación. Renzi dice que la literatura argentina se termina en el 42... Yo creo que el intento de cruzar Arlt y Borges marca algunas escrituras, por ejemplo la de Onetti. En

relación con eso yo creo que el camino no es, como creen algunos (no es el caso de Onetti), escribir "bien" a Arlt; eso es falso, porque ya está fuera de debate que no hay mala escritura en Arlt. Yo puedo decir lo que me interesa en los dos. En Arlt me interesa el tratamiento de lo social, el tratamiento elusivo de lo social, donde se describe más bien la ley de desenvolvimiento de la sociedad, el dinero, el poder, la verdad, ese tipo de elementos más que datos muy fechados en relación a coyunturas políticas determinadas. Por supuesto, en el caso de Borges, lo que me interesa es el trabajo con aquello que no parece narrativo, que a mi juicio es lo más importante de Borges. A mí me interesan los cuentos como "Pierre Menard" o "Tlön", éstos me parecen los grandes textos de Borges, donde lo que hace, a su manera, es ampliar las posibilidades del relato; yo creo que ahí está la gran lección de él. El cruce de ambos, yo creo que lo hizo Onetti.

**Talita:** Me parece que el cruce está también en *Respiración*. Si vemos por ejemplo el caso de los refugiados antinazis que desarrollan una propuesta de investigación histórica, hecho que por supuesto es una ficción, una situación apócrifa...

**Piglia:** Que eso es Borges.

**Talita:** Eso es Borges. Pero creo que hay también una síntesis ahí. El caso de Marconi, por ejemplo; él tiene una actitud irónica respecto a las corrientes culturosas capitalinas... es decir, los diversos planos de los que hablábamos al principio no sólo están dados en la estructura formal de la novela, sino también en lo que a mí me parece lo central de la novela; la renovación ideológica, eso se siente de nuevo en la novela también... No sólo un fenómeno formal sino también un abordamiento crítico y autocrítico de la realidad; eso que vos decías: "Renzi literaturiza el mundo" o "la realidad se impregna en Kafka de un modo diferente". Por eso creo que la novela salda. Ese personaje, Marconi, tiene una relación, que él mismo narra como un acto de exorcismo, con una escritura a la que destruye; la situación es tan dramática, el sentido de la acción

es tan tenso, que se produce un desplazamiento, en el que primero, como decía, hay ironía sobre las últimas modas de Buenos Aires, pero luego, al mismo tiempo, una especie de autocritica feroz. ¿No ponés en última instancia en cuestión, a partir de todos estos desplazamientos, la literatura como eficacia transformacional?

**Piglia:** Sí. Yo creo que sí. Insisto en que la novela está ahí y lo que yo diga tiene un valor relativo. Una cosa que para mí es importante es que no tenía esa pretensión; yo quería escribir la historia de alguien que estaba haciendo una investigación sobre un personaje llamado Osorio; quería publicar el archivo que Maggi había conseguido recoger sobre el personaje de Osorio. Escribí la novela para poner el archivo y al final el archivo no entró en la novela. Con eso quiero decir que cuando yo empecé la novela no tenía la idea de lo que quería decir. Yo la leo y tengo opiniones, digamos. Sobre la primera cuestión diría que sí, que hay un debate, porque la novela está escrita con todo, donde yo ponía lo que iba saliendo en la escritura; y lo que iba saliendo era mi situación en un contexto determinado. Lo que pasa con todos los escritores, los contextos de cada uno tienen que ver con su colocación. En mi caso el contexto histórico y político tiene mucho peso. Entonces en un plano podría decir: esta novela dice que hay que pararse a pensar qué es lo que pasa en este país, qué es lo que ha pasado, qué es lo que está pasando. Hay evidentemente una circulación de discursos que giran alrededor de esta cuestión. En lo que hace a Marconi, también es un personaje que engancha en esa historia, si querés que te diga qué es lo que me parece ahora, yo diría que Marconi es el poeta, el modelo de poeta romántico, el tipo que cree en la literatura y que es capaz de cualquier cosa por la escritura. Estaría ahí condensada la figura del poeta maldito baudeleriano, que solamente cree en la pureza de la escritura, y que es capaz de cualquier cosa; como decía Faulkner: "si para escribir la 'Oda a una urna griega' de Keats, hay que matar a la madre, es necesario matarla", hay que matar a la madre porque ese poema bien vale

seis viejas. Y tenía razón, en un sentido, ¿en qué sentido tenía razón?, en el sentido de que la literatura arrasa con todo. Pero eso es, al mismo tiempo, una ideología, se ha constituido en una ideología, en una manera de colocarse. Hay escritores cuya escritura arrasa con todo, Kafka por ejemplo, y sin embargo no eran "malditos"; no es necesario ser un maldito en la vida para escribir textos que transgredan, que cambien todo. Hay una cosa más interesante, que se planteó recién, porque yo creo que la novela está armada (otra vez pensándola después), creo que la novela está armada sobre la oposición literatura-historia; yo creo que ése es el motor que me hizo posible escribirla. Para simplificar, en el estilo más trivial, Maggi es la historia y Renzi la literatura, y el choque de esas dos situaciones genera el texto. El texto está armado sobre la idea de la "mirada histórica", "hay que tener mirada histórica", dice en un momento Maggi, es decir hay que mirar el presente como si ya hubiera pasado, con esa distancia. Es como si ahí estuviera jugando un poco lo que yo podría decir sobre lo que hemos vivido o estamos viviendo, ése sería el momento en que el texto se conectaría con la situación actual. Hay que historiar esto, porque si no historiamos esto que ha sido terrible, estamos perdidos. Si Renzi aprende algo, se supone que aprenderá a reconocer el peso de la historia a partir de la lectura del texto del tío, lo que pasa es que allí la novela se corta.

**Talita:** Hablando de Descartes, creo que es Tardewsky el que desarrolla una teoría según la cual la base filosófica del nazismo no sería el irracionalismo nietzscheano sino que se trataría más bien de la culminación del discurso racionalista cartesiano. ¿Esa es tu opinión?

**Piglia:** Sí, digamos, en todo caso yo no sé si lo pienso así, quizá sí, pero lo que interesa allí es que Tardewsky enuncia eso como resultado de su relación con la filosofía, lo que él dice entonces, es que en realidad aquél que ha construido una lógica de pensamiento tal que le garantiza la posesión de la ver-

dad, que eso sería la historia del nacionalismo, es decir cómo puedo yo legitimar un discurso como verdadero a través de una serie de leyes lógicas donde la razón pura sería el elemento que permitiría llegar a eso, se podría decir que aquel que se pone en ese lugar está cerca de Hitler, porque aquel que tiene la verdad es el que mata a los otros que se supone que están equivocados. Ese sería el pensamiento que Tardewsky desarrolla ahí. Por otro lado, más allá de la novela, yo pienso que el nazismo no puede ser considerado por supuesto, como un hecho excéntrico, yo creo que es el desarrollo del sistema capitalista. Todo el mundo dice: ¿Por qué Alemania?; Alemania, que está llena de filósofos! Quizás por eso mismo, porque estaba llena de filósofos, pasó. Entonces está la respuesta luckacsiana, que es la respuesta racionalista, humanista, dice que no, que en realidad hay que buscar en los pensadores "malos" o "canallas", que sobre ellos se erige el hitlerismo. Yo creo más bien que se trata de un desarrollo monstruoso de lo que sería cierta tradición de la cultura que lo lleva de pronto a esa suerte de racionalización del horror. Por supuesto que la tesis en la novela está forzada, o exasperada como decíamos antes. La idea sería que el modelo de monólogo de Descartes en *El Discurso del Método* de cerrar la con el texto delirante de Hitler, pero que lo habría debajo, digamos, es la constante "yo tengo la verdad, e impongo la verdad". Este sería el elemento que Tardewsky usaría, por supuesto siempre exasperado.

**Talita:** Por allí hay una cita de Heidegger...

**Piglia:** La cita es real.

**Talita:** En los últimos tiempos se ha venido desarrollando en los suplementos culturales de los diarios y en las revistas literarias una especie de debate donde se pone en cuestión el estado actual de la literatura nacional, en que estado estamos; de la polémica participan los llamados escritores "jóvenes", escritores en el exilio, algunos críticos... La polémica está todavía en un estado larval, producto, por supuesto, de las condiciones en que se desarrolla. Nos gustaría conocer tu opinión sobre los dos o tres ejes del de-

bate literatura en el país o en el exilio, función social del escritor, etc.

**Piglia:** Por lo pronto, yo creo que la situación actual de la literatura argentina es mediocre, pienso que hay que empezar por ahí. Yo no asimilo eso a la situación política de una manera directa. No me parece que se pueda hacer una relación entre una cosa y la otra del modo en que suele hacerse; todo se ve como síntoma de la situación. Por otro lado, hay como una exigencia que uno la puede percibir, por parte de determinados individuos que se ponen a caracterizar cómo tendría que ser la literatura, posición totalmente burocrática. En general son periodistas que trabajan en áreas culturales de los diarios; se podría decir con toda tranquilidad que ellos quieren que los escritores hagan el trabajo que les corresponde a ellos; porque los periodistas en la Argentina no hablan de la realidad, y entonces parece que le pidieran a los escritores que hicieran su trabajo, que es precisamente hablar de la realidad. Es obvio que en la Argentina eso es una carencia: el discurso del silencio está institucionalizado, y tiene efecto en la lengua; nuevamente creo que es por ahí donde habría que buscar el efecto de lo político en la literatura, ver cómo se ha degradado la lengua, qué es lo que está sucediendo por ese lado, ésa sería una buena investigación para hacer alguna vez. Entonces creo que por un lado hay una exigencia que no debe ser aceptada, la de poner al escritor sobre lo inmediato, como se ésa fuera la función de la literatura. No, no lo es, más allá de que uno, si quiere, pueda ponerse en ese lugar y escribir textos circunstanciales en función de situaciones políticas muy determinadas. Ese es un punto; por otra lado es cierto que la literatura argentina tiene hoy una situación particular, que es la situación del exilio, hay una escritura argentina que se está realizando en lugares distintos, y por lo tanto, para tener una idea de la situación de la literatura argentina actual habría que tener una visión de conjunto, y sería interesante ver qué cosas se están produciendo en un lugar y en otro y si es distinta la situación, genera escrituras distintas. Otro elemento que

yo creo que habría que añadir es que hay un conjunto grande de textos que no se pueden publicar por distintos motivos; motivos que hacen a la censura política, motivos que hacen a la censura general y motivos que hacen a la censura editorial, es decir, la situación de crisis por la que atraviesa la industria misma, dificultad para que uno publique un primer libro, y no sólo con un primer libro, alguien que no tiene lugar en el mercado. Por lo tanto, hay una masa de textos, que a mi juicio son como la parte no visible del iceberg, sobre el cual se sostienen las otras escrituras, porque si uno piensa en la literatura en su conjunto, habría que ver qué cosas se están escribiendo en esos textos. Entonces, para hacer un balance de la literatura argentina en los últimos años habría que tener en cuenta todos estos elementos. Uno de los efectos de esto es lo que vos decís, nosotros seguimos siendo los escritores jóvenes, porque los escritores que tienen 20 ó 30 años empiezan a publicar, algunos publican, pero no en el modo en que aparecían escritores en la Argentina. Hay como una especie de hiato entre nosotros, que entramos en el mercado, que publicamos antes de esta situación y que por lo tanto tenemos mayor posibilidad, y los escritores que deberían sucedernos cronológicamente. Me parece que habría que tener en cuenta todo esto para tener una idea de conjunto de la etapa.

Por otro lado está la polémica con el exilio, porque varias polémicas, hay polémicas que se cruzan, que circulan, que están implícitas en la colocación de las escrituras. Se podría decir, por ejemplo, que hay un núcleo, que sería el núcleo del realismo costumbrista, que trabajan con ciertos elementos del habla, con ciertos elementos más ligados a lo que sería lo real en el sentido más inmediato; por otro lado habría una escritura de vanguardia, que tendría ciertas relaciones con el psicoanálisis a cierto nivel; habría ahí como una polémica implícita también, serían como los polos complementarios del espacio. En el medio hay una especie de escritura "correcta", la llamaría yo, de los tipos que escriben el deber literario, tipos que hacen una literatura

correcta que no está no con los escándalos de una escritura abierta y oral, ni con la experimentación; tratan de mantener la tradición de una escritura "bien hecha" (a mí, por supuesto, no me parece bien hecha). Me parece que en la Argentina las cosas se están dando así, que éste sería el espacio en el cual uno podría pensar el debate. Después hay otro debate que es más de fondo, más ideológico, que es más difícil de resolver, que es de lo que están afuera y los que estamos acá. Un debate que es bastante pesado, que en la Argentina no se puede llevar adelante sino de una manera muy elusiva. Afuera hay gente que tiene una caracterización de la situación (es poca esa gente), Cortázar sería el representante más nftido, que tiende a considerar que la literatura argentina está arrasada y que la cultura argentina está en el exilio. La cultura argentina está arrasada, esto es cierto. Pero no quiere decir que en el interior de la sociedad argentina no existen espacios de resistencia, uno de cuyos elementos más abstractos es la escritura. O sea, no me parece que se pueda hacer una diferencia entre la literatura que se escribe adentro o afuera, sino entre una literatura hecha de determinadas perspectivas, adentro y afuera. No me parece que la división sea geográfica. Esa sí es una polémica que está implícita y que en un momento, cuando las condiciones internas lo permitan, van a emerger. Me parece que algunos de los tipos que están afuera no quieren escuchar nada de lo que se está haciendo en la Argentina, porque eso cuestiona el lugar que ellos mismos se dan. Como digo, éste es un sector muy restringido, que tiene a Cortázar como cabeza visible, porque por supuesto hay mucha gente que considera que la literatura argentina se está haciendo adentro y afuera. Yo creo que esas cosas son las cuestiones que están definiendo en este momento el campo; cuestiones que no hacen a la literatura, son cuestiones de política literaria paralelas al proceso de la escritura.

**Talita:** Mirá, hay una noción que vos manejaste recién y que me parece muy importante, es la noción de "corpus"; es decir, la idea de que la literatura es un producto so-

cial, y que por lo tanto sólo puede ser analizada como fenómeno nacional en tanto manifestación visible, en tanto experiencia verificable. Ese sería el punto central. Cuando te decía que era una polémica larval, me refería a que está viciada de ciertos elementos nocivos, no se trata de una polémica franca, abierta, donde cada uno pueda sostener abiertamente sus puntos de vista; y esto se debe precisamente a la mutilación que ha sufrido ese "corpus"; por el exilio, por la represión, por la situación económica, por lo que fuera; se ha perpetrado una mutilación del cuerpo de la literatura argentina, que sería el único terreno sano donde podrían desarrollarse estas polémicas explícitas e implícitas, y en el que, además, contribuirían a mejorar la literatura.

**Piglia:** Una cosa es cómo cree uno las escrituras, qué pasa con las escrituras, si vos pensás una especie de utopía, de enunciación colectiva que sería la literatura argentina, suponete, todos los textos estarían ligados, entonces uno podría leer una especie de superficie textual y ver cómo se colocan los textos allí; tipos que pueden estar enunciando posiciones sobre esta polémica pueden estar escribiendo textos que tienen efectos, que tienen un interés distinto al que sostienen, y tipos que tienen posiciones correctas en esto pueden estar escribiendo textos que no sirvan para caracterizar el estado de la escritura. Porque en relación a esta cuestión de la literatura y lo social, para tomarlo por ese lado, un poco la idea sería que si uno le pregunta a un escritor individualmente cuál es la función social de su literatura, esa pregunta no se pueda contestar. La literatura tiene un efecto social como práctica de conjunto, pero cada escritor individualmente no puede resolver ese problema. Es como si le preguntaran a un escritor: "Usted, ¿qué quiere hacer con la literatura?" El sujeto no puede hacer nada, lo que hay que ver es qué hace la literatura como práctica global. Entonces hay una práctica social que es la literatura que tendrá su modo de resolver su relación con lo social como otras cuestiones. Planteado en términos del individuo, es una pregunta sin respuesta. No hay eficacia individual en esto, por lo tanto, no hay

posibilidades de responder personalmente

Usted, ¿qué hace con la literatura?" Yo la escribo, esto es lo hay que contestar. Una obra aislada no puede hacer nada, esto es evidente. Entonces la pregunta está mal formulada: esto viene de la vieja concepción sartreana del compromiso del sujeto.

**Talita:** Una pregunta sobre el problema de la crítica. El número de "Literatura y sociedad" que sacaste estaba dedicado a ella; la has practicado respecto a Arlt, evidentemente te lo has planteado como problema. La crítica en la Argentina, cuando no responde a las concepciones croceanas del gusto, parece como si estuviera demasiado atada a las modas circunstanciales, siguiendo la "última palabra" recién recibida y las más de las veces mal asimilada, ya sea el lacanismo, el postestructuralismo, etc. Es como si en este campo la orfandad o la mediocridad, fueran aún mayores que en la creación. Incluso, a manera de provocación, te menciono un artículo de *Punto de Vista*, la revista en la que participás, en el que Beatriz Sarlo, hablando de "Los dos ojos de Contorno", dice que *Contorno* no supo leer a Borges, pero que no se le debía reprochar, ya que con el sistema de lectura de *Contorno* pudieron rescatar a Arlt, pero que tal sistema no serviría para leer a Borges. Es decir, "sistemas" que permitirían abordar ciertos textos, pero que dejarían otros afuera. ¿Qué pensás vos de esto?

**Piglia:** Yo no creo que *Contorno* no leía a Borges. Ellos lo leían, pero ¿qué leían? Vos lees *Borges y la nueva generación* que es un libro que escribió Prieto y no lo podés creer; lo lees y no podés entender cómo se pueden escribir esas cosas. Primero, ellos lo leyeron mal, porque como todo crítico, detrás de su lectura tenían una concepción de la literatura que excluía a Borges, una concepción construida sobre Sartre, sobre la "experiencia vivida", sobre todo aquello que Borges justamente estaba negando. Pero no sólo no leyeron a Borges, no leyeron a Onetti. Hay un número de *Contorno* dedicado a la novela donde ellos ponen en el mismo plano a Onetti y a ... ; hoy de este tipo no se acuerda ni la familia. El proceso de rejilla de la escritura era grave. Eso pare-

ciera que es, no digo inevitable, pero es el derecho que paga el crítico que se pega mucho a un método, que no lee la literatura sino que lee con el método; entonces hace entrar los textos que le corroboran el método. Por ejemplo, para el estructuralismo Borges viene fenómeno. Ese sería el elemento que habría que discutir alrededor de la crítica; qué relación se puede establecer entre la práctica literaria misma y la rejilla de la crítica, que puede ser una rejilla metodológica o ideológica; ésa sería una cuestión. De todas maneras, para ser justos con la gente de *Contorno*, yo creo que el presente siempre engaña. La reflexión de Beatriz allí, en un sentido, repite la reflexión de Barthes cuando le preguntaron: "Pero usted, ¿cómo no leyó a Bataille en los años 50-60?", y él decía que no lo podía leer, en el sentido de que no tenía la rejilla necesaria para poder comprender esa escritura. Ahí, yo creo que entra una cuestión que la historia de la literatura la prueba siempre, cómo se lee desde el presente y cuáles quedan excluidos. Los grandes críticos son los que son capaces de percibir la existencia de los grandes textos, que a menudo aparecen como transgresiones a todo lo que son las normas de lectura.

**Talita:** Pareciera que lo dejaras librado a una cuestión de lucidez o genio individual.

**Piglia:** Quizás. Tal vez habría que tomar el caso de los críticos que hicieron eso y ver por qué pudieron hacerlo. En general, yo diría que el crítico de vanguardia es el que está más interesado en este problema, y el que mejor pueda percibirlo; porque el crítico de vanguardia trabaja más sobre la ruptura de la norma, sobre la transgresión y por lo tanto, está más atento a los textos que transgreden. Para no considerarlo nada más que una actitud meramente psicológica, yo diría que cierta ideología de la literatura que valora la transgresión, la ruptura de la norma, permite acercarse con mejor espíritu, con más posibilidades a textos que si no parecen ilegibles. En lo que hace a la sucesión de sistemas o métodos críticos, yo creo que uno podría ordenar eso si se toma el trabajo, porque en realidad puede decirse que la crítica trabaja sobre tres lí-

neas, digamos que la crítica es siempre deudora de un saber ajeno, un saber que la crítica no ha logrado fundar. La crítica actualmente, o es deudora de la lingüística, o es deudora del psicoanálisis, o es deudora del marxismo. Es necesario que exista un sistema que no surge ligado a la literatura pero que implica una concepción de la literatura, para que se constituya la crítica. Si vos tomás el panorama de la crítica actual, de los últimos años, te vas a encontrar con que en realidad podés establecer tres grandes vías: una es la lingüística, la crítica que piensa la literatura desde la lingüística, y que por lo tanto tiene una concepción que considera que lo poético es cierta ruptura de la lengua; otra es la del psicoanálisis, que considera que la escritura tiene que ver con el deseo y otra, la marxista, que considera

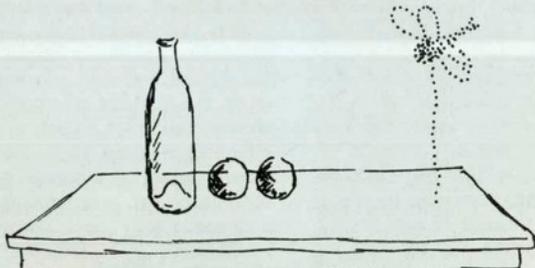
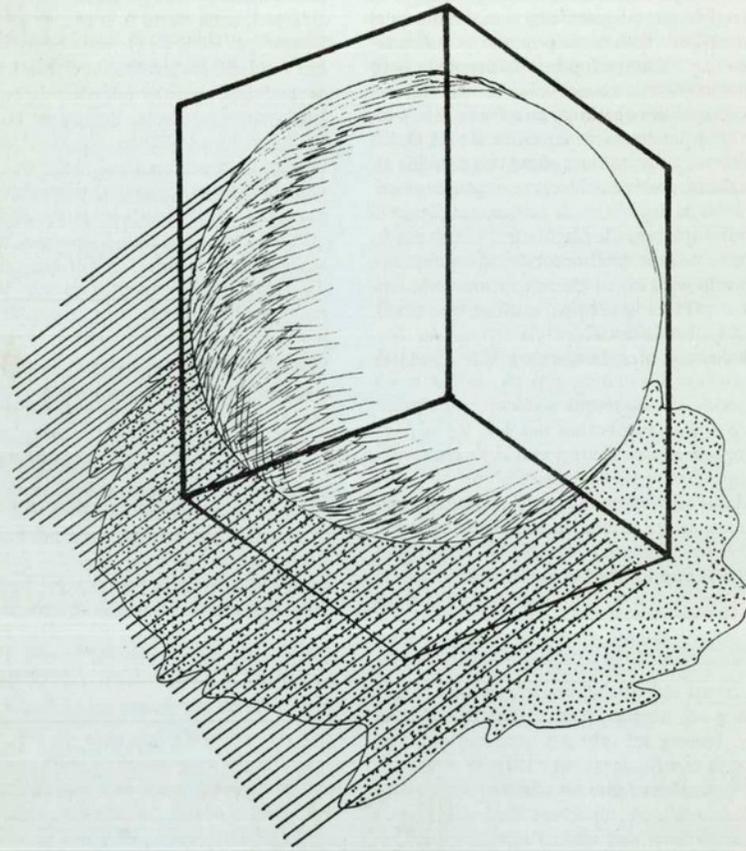
que la literatura es práctica social. Con los matices y las variaciones, con las transformaciones y los cambios que quieras, me parece que no podés salir de allí porque la crítica no puede darse a sí misma un fundamento que no sea externo. Necesita un saber fundado en otro lugar. Sobre esta base se podría organizar un poco la cuestión. Eso aparte del hecho de que en la Argentina, por una tradición que viene desde el origen, hay una gran permeabilidad a modelos y discursos que se renuevan; ésa es un poco la tradición de la literatura argentina: está muy pegada a todo lo que sea transformaciones, novedades; de allí que uno pueda ir tomando momentos en que determinados métodos críticos se ponen de moda y son un poco los que definen el campo, y después vienen otros, etc.

TALITA

Libros y  
JUVENILIA

Tel. 38562  
Mayor 213582  
LA PLATA

49-539  
49-543



BLOQUEO SPLAR - CRISTINA MANGANIELLO - S-6-BZ - P/TALITA

Thompson deja caer las piezas de un rompecabezas en la caja que sostiene una joven. Después toma la caja y viene a primer término.

Walter: ¿Qué es lo que has hecho durante todo este tiempo?

Thompson: Divertirme con un rompecabezas.

Louis: Si hubieras descubierto lo que significaba Rosebud, apuesto a que se habría explicado todo.

Thompson: No, no lo creo. El Señor Kane era un hombre que tuvo todo lo que quiso y que lo perdió todo. Rosebud fue algo que no pudo obtener... o que perdió. De todas formas, no lo habría explicado todo. Creo que ninguna palabra basta para explicar la vida de un hombre. No, para mí, Rosebud no es más que una pieza de rompecabezas... una pieza que falta.... vamos, en marcha todo el mundo; si no perderemos el tren.

Hay mucha gente ligada al cine argentino, productores, actores, sindicatos, escritores, funcionarios, que en la Argentina cinematográfica aún miran con nostalgia como el personaje del film de Welles, "El ciudadano", la casita de nieve de la infancia, o la "época de oro" del séptimo arte nacional. Una especie de mito del buen salvaje, vigoroso y puro, incontaminado de invasiones externas, tanto de obras como de teorías. Se compara la existencia actual de un solo estudio en actividad con los nueve existentes hacia mediados de la década del treinta.

Dedica obras de respetable valor emocional a los pioneros, establece instituciones que sacrificadamente mantiene el acervo de los archivos, y organiza formas de defensa del llamado cine argentino. Pero, la realidad última, es que este fenómeno crónicamente enfermizo, subsiste lentamente a

través de una agonía, cuya naturaleza no ha sido definida en sus raíces esenciales. Dice Malraux que el cine es "además una industria". Este sentido de agregado, no impide verificar la íntima razón técnica y en consecuencia costosa que lo determina. Aspecto que para un intelectual de un país metrópoli es casa baladí, para nosotros es el argumento más dramático de evaluación.

"Cuando Hollywood advirtió el peligro de perder los mercados hispanoamericanos, comenzó a producir films en nuestro idioma, tanto en California como en Joinville, Francia.

"Hecho principalmente por españoles, fueron populares en España pero no lograron competir en América Latina con los hablados en "argentino". Excepciones fueron los animados por Carlos Gardel. En suma, el sonido niveló a David con Goliath. Dió origen a un cine que aunque primitivo en técnica y pobre en presupuesto, ofreció al público algo distinto y auténtico. Las masas de espectadores atraídas por él, permitieron tener una producción continua, de la cual se extrajeron empíricamente lecciones necesarias para hacer buenas películas."

Estamos juntos con Di Núbila, hablando del filo de la década del treinta. Detengámonos en algunos elementos de la cita.

Ya en su nacimiento el cine nacional era David, y las "masas" sentían necesidad de reconocerse a través de su lenguaje. Doble problema desde el origen, que como hilo invisible recorre la convulsionada existencia de esta compleja forma artística. Su capacidad potencial de competir con la exquisita y poderosa producción mundial, en un mercado donde jamás nadie se atrevería a negar la necesidad de la importación. Y el ineludible requerimiento de un público vasto, que sienta además, expuesto el común denominador de su problemática.

Sabido es que multiforme, si se trata de la cultura de un pueblo.

Los nombres de los pioneros aún siguen

como referentes de tribuna, Valle, Gallo, González Castillo, Camila y Héctor Quiroga, Parravicini, algunos más provenientes de la literatura, el teatro, forjaron sin duda la primera estructura reconocible donde la inocencia y el entusiasmo sustituían la planificación y el oficio. De hecho José A. Ferreyra, cubrió un espectro popular, “descubriendo” la riqueza semiótica de las calles, personajes espontáneos y argumentos facilistas, pero “artista bohemio y anárquico”, rehusó ver cine y trabajó sin scripts”. “Muñecas rubias”, “La muchacha del arrabal”, “Perdón viejita”, indican la dirección sin embargo, exitosa y respetable de este intuitivo inicial.

Esta negación teórica del “negro Ferreyra”, es sin duda uno de los pecados capitales del empirismo que aún hoy algunos sostienen. Téngase en cuenta que sincrónicamente se rodaba por ejemplo “La Pasión de Juana de Arco” de Dreyer, con actores como Antonin Artaud, y elaboraciones lingüísticas que nos asombrarán siempre. O el western había adquirido ciudadanía en USA.

Pero cuando aparece Argentina Sono Film en 1937, Alex, el laboratorio más importante de estas comarcas, Romero, Amadori, Soffici, Saslavsky, etc. El ímpetu parecía perenne.

“Los primeros films sonoros, reclutaron sus enormes masas de espectadores en el proletariado, que aún soportaba la consecuencia de la crisis del 29 y pagaba escasos centavos por la entrada”.

Con este público, la prosperidad económica, emergen Demare, Mugica, Gola, Pondal Ríos, Olivari, Manzi, Muñño, Alippi, Petit de Murat, y seguiría la lista, pero es como para dar pie a los memoristas enamorados del pasado (únicamente).

“Hacia 1946, el cine argentino se hallaba en franca declinación —obsérvese qué período relativamente breve constituye su plenitud—, precipitada por la coincidencia de varias causas: desdén por las fuentes naturales de inspiración, ausencia de investigación del lenguaje específico en su evolución. —Eisenstein, veinte años antes había realizado sus monumentos fílmicos— y, so-

bre todo, que Estados Unidos en nombre de la segunda guerra y de “las tendencias pronazis en los círculos de poder argentino” cortara drásticamente la provisión de película virgen.

Goliath nos recordaba nuestra condición.

En lo que sigue, “La República de Masas” tal como la definiera José Luis Romero, la férrea mano de Apold, el apodado de un apolítica en el campo que nos ocupa, cuyos resultados arrojaron intrascendentes adaptaciones de folletines, negación de reflejar las poderosas contradicciones, aliento a la evasión o a la propaganda estrecha y oficialista, y en consecuencia, ninguna posibilidad de permitir la renovación de los lenguajes específicos. Y lo que es peor, de romper la continuidad con el oficio que había dado tan buenos frutos en la década anterior.

Hay excepciones, al calor de las grietas que se advirtieron en el 52, donde la guerra fría hacía sentir sus efectos, y en nuestro país los estratos populares reclamaban con creciente virulencia, “Las aguas bajan turbias” del inteligente, honesto y vigoroso Hugo del Carril, que a contrapelo del estado, visita al autor de “Río Oscuro” entre las paredes del calabozo para acordar la filmación del film que va a permitir una continuidad con el Sófocico de “Prisioneros de la tierra”. Y con la problemática abiertamente social.

Pero en este país de paradojas, Victoria Ocampo, la fundadora de *Sur*, escribía el 4 de junio de 1959: “En ‘Ladrones de bicicletas’, De Sica ha encontrado sus actores de nuevo fuera de la escena; en la escena que es para él la vida cotidiana, cuyos menores detalles cabe captar y expresar. Los dos principales papeles de la película son interpretados por un verdadero obrero metalúrgico, Lamberto Maggiorani, y por un chico de siete años, Enzo Staiola, que en su vida había pasado por el teatro ni la pantalla. Como es sabido, la crítica de USA ha considerado “Ladrones de bicicletas” la mejor película en lengua extranjera de 1949. Por desgracia esta película, lo mismo que el Hamlet de Lawrence Olivier, no se ha

proyectado en la Argentina. Esperemos que las dificultades que se oponen a ello encontrarán pronta solución. Ver buenas películas, como leer buena literatura, ver buena pintura y oír buena música, EDUCA A LAS MASAS, es pues, un placer colectivo que enriquece a todos: a las gentes cultas y a las que tratan sinceramente de llegar a serlo”. Y culmina: “De Sica y Rosellini nos han hecho un gran favor. Han destruido el hechizo que el *understatement* anglosajón ejercía sobre nosotros. O más bien dicho, han destruido, o el hechizo, sino la creencia de que no existe otro modo de expresión valioso. La han destruido expresándose directamente, latinamente, de la única manera que nuestra sensibilidad es capaz de expresarse”.

Me eximo de insistir sobre la abierta contradicción del cine propuesto por los funcionarios del populismo y el reclamo de la intelectualidad de “élite”.

Sólo indicar que en este marco, los jóvenes que se acercaban al cine con nuevas preocupaciones, no podían eludir semejante clima, unido a las profundas heridas que se manifiestan a partir del 55, en nuestro cuerpo social.

Por ese entonces escribía el gran André Bazin, teórico, padre de la *nouvelle vague*, sintetizador de la perspectiva histórica del lenguaje fílmico en su evolución.

“Hay directores que creen en la realidad, y directores que creen en la imagen.” Reclamaba que el cine desbordara el marco del estrecho realismo, revisaba las ideas de una objetividad a ultranza de la lente de la cámara, solicitaba que la misma fuera utilizada como una estilográfica, un buril de signos que sin duda contienen su propia normatividad.

Esto es lo que viven Kohon, Birri, Alventosa, Feldman, Cherniavsky, Kuhn, Martínez Suarez, Ríos, Wilenski, Torre Nilson, Antín, y que me perdonen los etc.

Lautaro Murúa, responde en 1964: “Una de las cosas admirables que se lograron hace siete años, durante el gobierno de Aramburu, fue la promulgación de la **Ley de Protección al Cine Argentino**. Y tan admirable era que pese a todos los inconvenientes, a

la mala administración, al mal manejo que se ha hecho de esta ley, el cine argentino ha seguido viviendo gracias a ella.

Señalemos que gracias a esta ley que “estaba respaldada en la legislación cinematográfica de todos los países del mundo, tenía innovaciones que la hacían casi perfecta”, se filma: “Alias Gardelito”, “Tres veces Ana”, “Pajarito Gomez”, “Circe”, “Los de la mesa diez”, “Dar la cara”, “Los jóvenes viejos”, “Los inundados”, decenas de cortometrajes, aparecen Escuelas de Cine a nivel terciario, a saber: La Plata, Santa Fé, Tucumán, Córdoba.

Surgen a la crítica, retomando los senderos de Petit de Murat, Borges, Roland y Calki (los inteligentes testigos del 30), hombres que editan revistas de cine, ahondan en las teorías, en los films: Raab, Tomás Eloy Martínez, Sammaritano, Couselo, Fraguero, Maiehu, Eichelbaum, Grossi, Potenze, Schóo, Burone, Alsina Thevenet (pase uruguayo).

Por supuesto impregnan la totalidad de la discusión que “descubrirá” a Bergman, imitará a Godard, Truffaut, Rohmer, Malle, o simplemente los anticipará (o según conversación privada con Antín), definiendo nuevos intentos de acercamiento a la realidad de la realidad, o a la realidad de la imagen. No olvidemos la presencia de una Universidad abierta a la discusión, revalorizando la discusión sobre el ser nacional, impregnada de metafísica murenista, o reclamos sociológicos derivados de la experiencia desarrollista, culminada en los dramáticos episodios del Plan Conintes, fin del “sueño democrático”, por lo menos para esta generación que adolecía de conocimientos profundos sobre la oculta situación de las napas inferiores de nuestra vida nacional. A pesar de sus fértiles y respetables indagaciones, de haber ampliado los límites del quehacer cinematográfico, de auparse con un público atento a sus evoluciones, podríamos decir con el crítico Antonio Salgado que revisaba la obra de Kohon a raíz de “Tres veces Ana”: “En ‘La Tierra’ (uno de los episodios del film) es imprescindible entender la resonancia social para conmovirse con el drama personal, pues aunque

la relación sentimental funcione en base a datos conocidos de ambientes y psicologías, no ahonda convincentemente en la entraña de los seres. No es que a Kohon le resulten indiferentes, por el contrario quiere comprenderlos, pero a la manera de una persona curiosa que conversa amigablemente con ellos y se entera de sus problemas, pero que sólo los entiende a medias, en la medida que puede comprenderse a la gente a través de lo que habla. Lo que queda dentro de ella, es a veces más revelador, pero es difícil para Kohon y para muchos, llegar allí."

Vale para mí —descartando el reduccionismo de las generalizaciones y sobre todo en arte para toda la generación y para la mayor parte de los que los siguieron.

En un artículo titulado "La generación desperdiciada" de Tomás Eloy Martínez se lee: "En el invierno de 1963, los jóvenes del nuevo cine argentino se dispersaron y se callaron... De modo que el derrumbe es incontestable. Sería fácil simplificar las cosas y atribuirle culpas a los grandes productores, que prefirieron siempre el negocio al riesgo y que se acostumbraron a mirar a estos jóvenes como los enemigos de sus intereses personales: o a los funcionarios del Instituto Nacional de Cinematografía que se ven forzados a preocuparse menos por la calidad de la producción que por mantener el equilibrio entre las complejas fuerzas de la industria, o, ciertamente a los miembros de la Comisión Honoraria de Calificación Cinematográfica, una quinta columna censora que impensadamente se ha ido erigiendo en árbitro de la suerte económica corrida por cada film.

"Y más allá, sobre el séptimo círculo de este infierno, a los exhibidores todavía reticentes en apoyar un cine que, según ellos presumen de manera ciega, horada sus intereses y perturba sus dudosos prestigios."

Martínez intenta una apelación moral más adelante a la fuerza combativa de los jóvenes, no dejarse vencer: "las renuncias de Kohon y las de Murúa, son antes que nada una consecuencia de la abulia y el acobardamiento".

Por supuesto merecen un aparte las permanentes "revelaciones": Favio, algún An-

tin, varios Torre Nilson, o los movimientos artísticos ligados al fenómeno político del mundo o en particular de América Latina, o las vanguardias renovadoras mundiales, a saber: New American Cinema, Free Inglés, Cinema Verité, polacos, checos, húngaros, contestatarios, surgidos por las grietas de los "acuerdos históricos" de la segunda guerra. La realidad de los pueblos en sus luchas nacionales y sociales, influyeron decisivamente en los lenguajes artísticos y particularmente en el cine. "Crónica de un niño solo", estampaba virulentas imágenes de la marginalidad y el desamparo en una morosa y "bressoniana" fluidez, y la decadencia de la aristocracia argentina a partir del 30 se discutía a la manera de la generación del 98 española, "esperpénticamente", en el binomio Torre Nilson-Guido.

Todo revela que los equipos livianos, la lección de las calles neorealistas, la amplitud poética de lo cotidiano, la influencia de Pavese, habían de hacer estallar no sólo el relato tradicional, sino también (lógica consecuencia) los estudios costosos (dinosaurios melancólicos), el numeroso personal, las divisiones arcaicas del trabajo creador y todo manierismo estilístico.

Ideal para teoría del Cine-Club, pero inapto para el joven que transitaba suburbios similares a los de Richardson, Pasolini, Reiz, Wajda, Cassavetes, Glauber Rocha...

"Yo encuentro como una necesidad constante el testimoniar mi odio a la opresión desde la perspectiva que entiendo como menos esquemática: la de denuncia de todas las formas de opresión que habitan en el hombre, de como la menor posibilidad de ejercer esa opresión es muy aprovechada.

Y por lo mismo, siento que mi testimonio implícito tiene que ver con la carga de adhesiones que experimento por todos los oprimidos en todas las formas en que se pueda estarlo."

Esta declaración pertenece a Sergio Renán en el momento en que filmaba "La Tregua". Desde ahí a su escéptico y a mi juicio confuso "Sentimental", media otra quiebra, otra frustración, otra "generación desperdiciada."

Metáfora buñueliana y estilística americana, "Tiempo de revancha" culmina un proceso de espasmódicas apariciones de realizadores, que por su excepcionalidad, no hacen sino verificar la larga agonía del Cine Argentino, o más precisamente, la prolongación del como de un modo de producción.

En 1981 hubo dos films cercanos a la verdad posible, el ya mencionado de Aristaín, y el arliano (o dostoyevskiano) "Hombre del subsuelo"\*. Entre ambos se verifica la poeticidad iconoclasta de nuestros realizadores inconformes, el manejo sutil de la referencia a la realidad, la preocupación por la solidez narrativa, la densidad plástico-dramática del plano, el conocimiento de la realidad social y cultural —Pedro Bengoa, Marechal, Hawks, Chandler, Benedetti, Stanislavski—el público—.

No fue planteado este espacio para agotar el análisis de los sanos oficiantes y de los mercaderes a ser arrojados del templo. Habrá que particularizar en los autores, en los estilos y en las formas de producción. En nuestro país los balances son más frecuentes de lo deseado y generalmente arrojan pérdidas.

El Comité Permanente en Defensa del Cine Argentino ha mantenido a pesar de sus nobles intenciones, una política de retaguardia, una concepción defensiva. Ni siquiera la contradictoria y casi anónima convocatoria a Cine Abierto está dispuesta a profundizar a través de nuevas mediaciones, interesando fundamentalmente a los jóvenes en el sentido más amplio, planteando nuevas formas de producción, liquidando

antiguos mitos, y mirando la concreta realidad del 81: veinticinco films, de los cuales cerca de veinte son la explotación vil de las represiones sexuales del hombre medio argentino, y la exaltación demagógica de la consigna largamente usada en el cine populista: el hombre puro es el hombre retrasado social y culturalmente.

A esta altura del desarrollo de la ciencia lingüística, del relato fílmico, de la eficacia técnica, es una ligereza intelectual, o un culto espontaneísta decir: "...vos sabés que todo lo técnico lo aprendés en un día de rodaje o te lo indican los ayudantes". Renán, reportaje citado.

La cultura cinematográfica de un pueblo es un proceso de indagación científica, de elaboración sistemática, de maduración fáctica.

Hay que creer en la realidad y en la imagen. "El cine argentino podrá prosperar con bríos, cuando todo el país marche hacia su realización material y espiritual" (Clarín, 1981).

Solicitar la investigación de los clásicos, analizar cada fotograma con la perspectiva de hoy, sin urgencias aunque sí con audacia, verificando las tendencias, reflexionando sobre el riquísimo depósito universal, sometiéndolo al laboratorio insumiso de nuestros espacios humanos.

Tomás Eloy Martínez finalizó así su artículo del 64: "Aun así, no parece quedarles otra salida a esos jóvenes que la de insistir, si es que quieren seguir sobreviviendo. Las murallas han demostrado ser tenaces. ¿Qué les impide a ellos ser también más fuertes en eso?"

Carlos A. Vallina

\* Nota: Recientes declaraciones de A. Aristaín a la revista Crear: "El hombre del subsuelo es un bodrio", son para discutir. Así como también "El agujero en la pared" de David J. Kohon, indica que no se entrege a la "abulia y al acobardamiento".

## Nota I

Dos son las tendencias manifiestas claramente en las experiencias vanguardistas dadas a partir de 1960 en los escenarios del mundo. Por un lado el drama épico difundiendo los ideales de Erwin Piscator y Bertolt Brecht, y por el otro, el teatro de la crueldad de Antonin Artaud. A través de esta columna intentaremos desentrañar ambas posturas, iniciando el camino con el "TEATRO EPICO".

## Introducción

Cuando la actividad teatral logró afirmarse como un verdadero servicio público destinado al divertimento de una tarde, cuando logró concentrarse en diversos centros dramáticos, teatros populares, etcétera, los hombres encargados de dirigirla comenzaron a plantearse cada vez con más rigor sobre cuál era el repertorio que la época necesitaba.

Si bien era cierto que la actualización o historización de los clásicos era recibida con éxito, faltaba aún determinar una función específica del teatro como elemento integrante de la vida. Es así que surgieron lugares de creación e investigación teatral en los que se intentaba elaborar una nueva visión de la realidad. El planteo fundamental era: "¿está posibilitado el teatro para proponer a sus espectadores imágenes de nuestra vida social lo suficientemente fuertes, que puedan ofrecer placer y a la vez suscitar reflexiones?". La respuesta pareció hallarse en el "Naturalismo" y por eso, ya avanzada la década de 1880, el teatro comenzó a proyectarse desde esta tendencia siguiendo su marcada inclinación de poner la vida en escena, de darla a ver, de representar la sociedad contemporánea. La consigna programática se estableció en 1881 con Emile Zola, a raíz de la publicación de su libro "El Naturalismo al Teatro", libro que en poco tiempo se convirtió en la divisa bélico-social de todo el movimiento.

Gracias al drama naturalista el cuarto es-

tado alzó su voz, una voz lastimera, paciente, ofendida. La denuncia del orden social existente se hizo cada vez más agresiva y esto provocó el desplazamiento del drama a la escenificación (Meyerhold), desapareciendo así la obra como texto. El director se convirtió en el centro de la escenografía y de la crítica: acuñó su estilo, formó a los actores, dominó los mecanismos constantemente perfeccionados de la técnica escénica.

Con el correr del tiempo el drama naturalista dejó de alimentar las necesidades de un verdadero teatro. Sólo proponía imágenes parciales de la realidad, fragmentos de una historia muerta, la reproducción y recreación de lo real en la forma en que se planteaba, distaba de mucho de cumplir con los requerimientos de las nuevas generaciones. Así, en pocos años, surgieron y se superpusieron formas estilísticas y teatrales diversas. Al naturalismo se fueron agregando el simbolismo, expresionismo, drama épico, absurdo, etc.

## Antecedentes del Drama Epico

Hacia 1923 surgió en Alemania una tendencia que se opuso radicalmente al naturalismo: la 'Neve Sachlichkeit', que puede definirse como un intento de encontrar por la descripción un punto de unión sólido de la realidad. Michel, uno de sus teóricos, sostenía que los que profesaban esta técnica apuntaban a la cosa misma, a la vida misma, al objeto auténtico, que sus dramaturgos no tenían otro fin que la representación en la escena de la vida de aquel momento y sus fuerzas sin tratamiento artístico, sin previa armonía.

En teatro el resultado de este esfuerzo fue la Zeitstück, un reportaje dramatizado que aborda problemas de la época y frecuentemente sólo ofrecía un interés inmediato. A partir de aquí nace la figura de Erwin Piscator, que intentó ampliar y superar la descripción de los acontecimientos. De un teatro de constatación, Piscator quiso hacer un gran "Teatro Político".

## Alternativas

a N. Sánchez

Pero por dónde entraría. Sabía lo de las malditas llaves pero pensó en aquel momento (todo había sido muy rápido) que de alguna manera se podría. Siendo el piso siete, la única forma factible era salir al vacío por el tragaluz de la escalera entre el seis y el siete pasar por la cornisa hasta la ventanita del baño que era la que estaba más cerca y un empujón bastaría para estar en el departamento. Los recuerdos torturaban y en la cornisa lo mejor era no pensar en la Marga que estaría por llegar y tampoco tendría llaves y entonces él debía sí o sí entrar, ni pensar tampoco en "los compañeros" que en esos momentos estarían buscándolo y si la Marga y él no se apuraban llegarían en cualquier momento y los quemarían ahí mismo. Llegó al lugar, justo debajo de la ventanita del baño, se apoyó con las manos en el borde inferior, hizo fuerza para elevarse y meter la cabeza por el hueco cuando dió con ella en el borde superior, y cayó. Siete pisos. Al día siguiente los de Ache festejaron tres muertes.

*Una alternativa hubiera sido cumplir con la tarea, es decir hacerle caso a Ache: reventarlo al Colorado Martínez contra el portón de la casa sin dejar que diga ni ay, por las dudas taparse la jeta con algo aunque la noche de todas formas no dejaría que vieran nada, rajarse rápido con el auto para Belgrano y encontrarse con Ache y los demás; la otra alternativa fue no hacerlo, tirar todo a la mierda, mandarse para San Telmo y tratar de entrar en el departamento, por algún lado sin tener las llaves, juntar las cosas y esperar allá hasta que llegue la Marga con los pasajes y los billetes que una vez salido de lo de Ache le había mandado buscar.*

Lo mejor era estarse quieto, hacer como que la cosa le agradaba, cuanto mucho uno que otro movimiento en busca de un cigarrillo o una copa, con alguna sonrisita demostrarles su bienestar, mantenerse callado, de vez en cuando asentir con la cabeza, etcétera.

Tuvo que contener esas ganas locas de mandarlos al carajo y tuvo que contener (y eso era la peor) esas ganas locas de aplaudirlos, de decirle que estaba con ellos, que seguiría con ellos para siempre y "los mierdas" que reventen, y tuvo que contenerse de pensar que estaba podrido de tener que contenerse. Tenía que luchar en su interior para frenar esas reacciones; más, sabiendo que Ache nunca lo había tenido entre sus preferidos; más, sabiendo que los otros nunca se le habían acercado.

Ache habló y él sintió cada palabra como una bofetada en su rostro, rostro que seguía fingiendo, rostro que trataba de mantenerse inmutable a esos golpes. "Bueno, ¿quién se ofrece?" preguntó Ache después de dar las instrucciones del trabajo de esa noche. Y él podría haberse negado, podría no haber levantado la mano y decir "yo", podría no haberse incorporado rápidamente y salir, cuerpando para darse ánimos.

Daniel Dalmaroni

## Piscator y el camino hacia lo épico

Erwin Piscator (1893-1966) es uno de los máximos exponentes del teatro de agitación alemán de los años 20. Convencido de que el arte no tiene finalidad en sí mismo sino que sólo es un medio, concebía como única finalidad del teatro el que sea político. Según él, "el teatro es una forma de parlamento en que, democráticamente, con el concurso de público, se representa cada vez un poco el destino del pueblo".

Para Piscator el objetivo del teatro es incitar al espectador no ya a que se abandone, a que se integre pura y sencillamente en la acción, sino a que juzgue ésta y sus componentes y a que de ella saque las consecuencias para la vida de cada día. Para movilizar con mayores garantías la atención, para provocar la reflexión, la indagación o el asentimiento, utilizó diversos efectos teatrales, todos ellos renovadores de la dramática de este siglo.

Su teatro estaba destinado a engranar activamente en la marcha de los acontecimientos de su época. Y ese cometido lo cumplía mostrando la historia en su verdadero curso. Sostenía que en éste, el teatro no reconocía frontera alguna: "no puede renunciar —decía— al derecho de mostrar, en el transcurso de un período histórico, a todos aquellos personajes que en cuanto representantes de fuerzas sociales, determinan ese período".

Su finalidad no culminaba en presentar esos acontecimientos considerándolos en sí mismos, sino que exigía sacar de ellos enseñanzas para el presente: "tendrá que prever a nuestra época —declaraba— poniendo de manifiesto la íntima dependencia de los fenómenos políticos y sociales, e intentará, en la medida de sus fuerzas, intervenir de manera activa en la marcha del desenvolvimiento social". Piscator no entendía al teatro como espejo de una época, sino como un medio de transformar esa época.

Para llegar a ello logró una dramaturgia que denominó sociológica, en la que colocó al hombre una función y a la técnica una significación.

Según Piscator, el hombre de postguerra

era un individuo al que se le había quitado humanidad, por lo tanto para él el factor heroico de su nueva dramática ya no sería el individuo con su destino privado y personal, sino la época misma. En escena, el hombre le otorgaba la significación de una función social. Lo central no estaba en las relaciones consigo mismo, ni en las relaciones con Dios, sino en sus relaciones con la sociedad. La realidad era el punto de partida, se criticaba y se postulaba un nuevo orden. Con respecto a la significación de la técnica, él no se proponía que sirviera de enriquecimiento al aparato escénico, sino que permitiera elevar lo escénico a lo histórico.

Erwin Piscator desarrolló su actividad en Alemania entre 1923-1928 dirigiendo el Berliner Volkshühne y el Theater am Nollendorfplatz; se trasladó luego a Rusia y París hasta establecerse en Estados Unidos en 1939 donde se encargó del Dramatic Workshop de la New Scholl for Social Ressearch, de Nueva York. En 1931 volvió a Alemania donde se estableció definitivamente hasta su muerte.

Desgraciadamente Erwin Piscator no logró ser un verdadero poeta del teatro alemán, aunque su trabajo fue profundo, extenso y muy criticado. Con el ingreso de Bertolt Brecht a la escena alemana, nace el máximo exponente del teatro épico, su labor es la que en definitiva conforma una verdadera técnica teatral.

## Brecht y la afirmación de lo épico

Al igual que Piscator, Bertolt Brecht consideraba al teatro una institución movilizadora, no quería simplemente divertir a su público sino mostrarle un "camino ideológico" que le facilitara resolver sus problemas sociales.

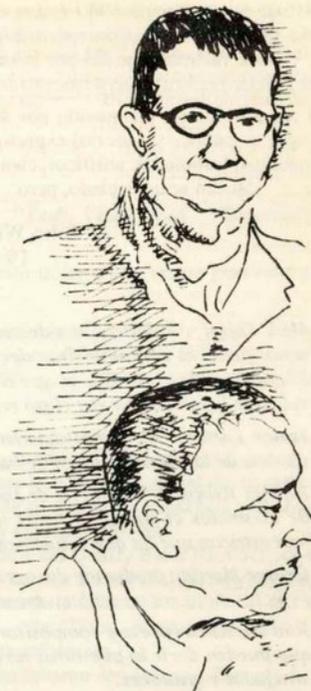
Aquí sí vamos a definir el carácter de lo épico, por cuanto es precisamente con Brecht, con quien tal acepción adquiere su verdadera trascendencia. El autor utiliza el término refiriéndose al actor que "demuestra" una figura en escena mientras mantiene su verdadera individualidad. Brecht describió la cualidad fundamental de lo épico con el verbo "Zeigen" que significa señalar, referirse a...

Si bien es dable observar que lo épico parecería solamente instalarse en la actuación, las necesidades de Brecht no quedaron allí y alimentó su teoría desarrollando el fenómeno también sobre la obra dramática. Se agregan así a la interpretación, efectos tales como inscripciones proyectadas sobre el escenario, canciones, música, coreografía, etcétera. En su conjunto estos elementos lograron provocar la "alienación" o efecto de "extrañamiento".

Definir este fenómeno implica reparar en la aptitud del espectador frente al espectáculo. Partiendo de la premisa básica de que el teatro épico es el teatro de las ilusiones muertas, llegamos a determinar que Brecht necesitaba espectadores no "sedientos de ilusiones", sino despiertos, activos, por eso sus obras van a cortarse continuamente, van a formar estructuras múltiples con el único fin de que los elementos que conforman la pieza "pasen de un ámbito cotidiano, natural y esperado, a transformarse en sorprendentemente nuevos, extraños o imprevistos", hecho éste imposible de lograr ante un público que con facilidad se mezcla en la acción teatral. "La ilusión —decía Brecht— es venenosa porque hace que el hombre pierda sus aptitudes críticas y nuble su cerebro con expresiones de deseos y sueños de armonía fundados en la ignorancia política". De esto se desprende indudablemente, que el efecto de alienación no hace más que demostrar que el mundo es modificable y mantiene alerta al auditorio para la acción política.

A diferencia de Piscator, a Brecht no le interesaba instalar la Historia sobre la escena, sino por el contrario situar la escena y la sala en la Historia. Cada espectador debía ver más allá de lo que se le mostraba logrando de esa manera descubrir su propia situación en el mundo. Mientras Piscator a través de mostrarnos a los personajes que hicieron la historia nos conduce a la catarsis aristotélica donde encontramos una realidad opresiva y nefasta, Bertolt Brecht nos conduce a nosotros mismos, a nuestro mundo, a nuestra propia situación política.

La teoría brechtiana se desarrolló a partir de una práctica constante en el escenario y



de una labor directa con actores y directores. Sus ideas básicas se desarrollaron extensamente ya a fines de la década de 1920 y pueden encontrarse en las notas a varias piezas de ese período, como ser, "La Opera de Dos Centavos", "El ascenso y la caída de la ciudad de Mahagony" y "Un hombre es un hombre". En años posteriores, algunas veces en notas, pero también en escritos teóricos aislados, fueron corregidas, refinadas y alteradas en muchos puntos.

Con la muerte de Bertolt Brecht en 1956 y la difusión de sus trabajos gracias a la actividad desarrollada fuera de Alemania por el grupo que dirigiera, la épica logra integrarse en el teatro mundial.

Carlos Pacheco

El 8 de Diciembre de 1980 muere uno de los más grandes músicos que hasta ahora ha dado el siglo Veinte. Controvertido, discutido, polemizado, pero indiscutiblemente genial, es una vez más atacado por la barbarie y en esta oportunidad sí, desde el punto de vista práctico es brutalmente asesinado.

El mundo entero, conmovido por semejante hecho (que sucede todos los días pero no siempre es público y notorio) expresó palabras de dolor. Todo el mundo habló, roqueiros, tangueros, futbolistas, políticos, científicos, desocupados, presidentes, poetas, comerciantes... Mucho se ha hablado, pero... Algo se ha dicho?

### John Winston Lennon 1940 - 1980

**Mick Jagger:** "John era una de esas personas con las cuales se podía disentir o no, pero era imposible dejar de prestarle atención. Siento su muerte porque lo conocí y lo entendí y sé que él como pocos comprendió el sentido de esta vida que llevamos. Por eso eligió retirarse"

**James Carter:** "Es extraordinariamente doloroso que Lennon haya muerto víctima de la violencia, luego de haber sido un luchador por la paz"

**Ronald Reagan:** "La muerte de John es una tragedia, para acabar con ese tipo de asesinatos es necesario hacer una reforma al Código Penal con condenas más estrictas que las que actualmente existen"

**George Martin** (productor discográfico de Los Beatles): "John tenía muchos defectos, pero era un ser humano amable y cariñoso"

**Rod Mc Kuen** (poeta y compositor estadounidense): "Los poetas y cantantes, que puedan decir lo que otros no pueden, deben vivir para morir como viejos arrugados y gruñones"

**Yoko:** "Queda su música como un mensaje formidable. John no se ha ido"

**Astor Piazzola:** "Los escuché cuando recién comenzaron en Londres. Vi que había algo diferente en su estilo: estos nacieron para ser mitos, me dije a medida que ellos avanzan también lo hace su música. Los jóvenes ahora tocan la guitarra en lugar de robar o de hacer macanas. Ellos fueron muy importantes en el siglo XX. Un fenómeno popular y de calidad"

**Harold Wilson** (ex primer ministro laborista): "Los Beatles, en especial John Lennon, dieron a los muchachos algo en qué pensar. Los mantuvo lejos de las calles y por sí solo hizo mucho más de lo que hicieron juntas las fuerzas de la ley y el orden en favor de la juventud"

**Bjorn Uivreus** (integrante del grupo musical ABBA): "La música de Lennon nos ayudó a dar el puntal inicial para escribir nuestras canciones. Su muerte es comparable a la del líder pacifista Martin Luther King Jr."

**Mark Chapman** (autor del hecho): "No pude evitarlo. La mayor parte de mí no quería hacerlo, pero una pequeña parte sí quería"

**Elton John:** "Siempre me sorprendió su talento inagotable. Siempre tenía a mano la solución exacta para el problema que fuera. Musicalmente nadie podrá llenar el vacío que John ha dejado en el mundo de la música"

**Bob Dylan:** "No puedo creerlo todavía. Era uno de los maestros, él nos abrió la mente en muchas cosas"

**Frank Zappa:** "Déjame decirte que era uno de los pocos tipos por quien yo me hubiera sacado el sombrero. Como músico dejó abierto el camino, y, como hombre nunca sabrá esta appestosa sociedad todo lo que él valía"

**Billy Preston:** "Sólo que finalmente ha conquistado la paz que siempre predicaba. Dios lo tenga en la gloria"

**Eric Clapton:** "No entiendo nada"

**Mary Hopkins:** "Sólo, gracias John"

**Richard Lester** (director cinematográfico. "Yeah, Yeah, Yeah"; "Socorro"): "El arte ya le quedaba chico"

**Paul McCartney:** "No puedo soportar tanto dolor, John era un gran tipo, se lo va a extrañar en todo el mundo"

**George Harrison:** "Después de todo lo que pasamos juntos, tuve y sigo teniendo un gran respeto por él. Estoy pasmado y aturdido. La vida es lo último que se puede quitar. La intrusión perpetua en el espacio de otra gente es llevada al límite con el uso de una pistola"

El telón se levantaba para dar paso al segundo acto de siglo XX, y John Lennon, hijo de una familia humilde y formado bajo las presiones hostiles que presentaba el cartismo, ya daba vastas muestras (a pesar de su corta edad) de su tremenda resistencia y su inagotable inquietud por romper el *statu quo*, que por aquel entonces reinaba.

A los 16 años es expulsado por mala conducta del Quarry Bank High School e inmediatamente ingresa en la escuela de arte, donde conoce a Paul McCartney, quien posteriormente le presenta a George Harrison. Amantes de la música, deciden formar un grupo al que se incorporan, Pete Best y Stú Sutcliffe —éste último, por sus características intelectuales, cobrará en John, particularmente, cierta influencia—.

*The Silver Beatles*, comienzan a actuar en una taberna de Liverpool llamada *La Caverna* y es ahí, donde después de haber hecho algunas giras por Hamburgo, conocen a quien, más adelante, los llevará a la fama. Brian Epstein, sin duda, comerciante formidable, advierte en ellos un maravilloso talento y, previo acuerdo, se transforma en su representante. La participación de Brian cambió las cosas considerablemente: burocratizó la imagen del grupo vistiéndolo correcta y formalmente, rompiendo de esa forma con aquella "desfachatada apariencia" y después de un serio estudio, acerca de la situación particular que vivían los hijos de la década de 50, encontró la fórmula para saciar la sed de aquella juventud desesperada.

Las actuaciones y las giras continúan progresivamente; los compromisos y las exigencias, son cada vez mayores, y es justamente en una gira por Hamburgo donde Stú conoce a Astrid, una fotógrafa que va a crear en el aspecto de *The Silver Beatles* (muy a pesar de Brian), aquella hermosa, tierna y a la vez revolucionaria moda del flequillo.

Poco tiempo después, Stú decide separarse del grupo y se casa con ella. La ausencia de Stú no cambia las cosas y *The Silver* continúan su camino. Y es precisamente en el año 1961, cuando estaban a punto de grabar su primer cinta, que llega la desagradable noticia: Stú ha muerto.

Esto en Lennon va a dejar una huella muy significativa, tanto quizá, que podría compararse con el saldo que le dejó la muerte de su madre. Pero a pesar de esto no podían detenerse, la superestructura los apoyaba y comienza a prepararse el disco.

En pleno trabajo se hace muy evidente la incompatibilidad que hay entre las formas creadas por Brian y Pete Best, que después de largas discusiones decide desvincularse del grupo y quien lo reemplaza es Ringo Star. De esta forma nacen *The Beatles*; el disco sale a la venta y tiene un éxito colosal.

La juventud británica bebe de ese inagotable manantial, los líquidos sutiles, que verdaderamente hacían falta, para luchar contra semejante cautiverio. Gales, Escocia, Alemania, Estados Unidos, Nueva Zelanda, Dinamarca, Australia, dicen "SI", y empiezan a luchar, para derrotar a los profetas del conformismo.

El tiempo transcurre, Viet-Nam ya es un hecho, y mientras los jóvenes discuten al ritmo del rock and roll, los Beatles deciden hacer su última gira, y su última presentación en vivo. Japón. "Oriente nos escucha, reclama nuestra presencia".

El año 1967, se asoma con importantes cambios, cinco años de ininterrumpido trabajo fueron suficientes para comprender que ya era hora de participar activamente. La presión de los acontecimientos históricos exigían una desmitificación feroz y así fue, como en pos de un discurso que por el momento no tenían, que viajan a la India, donde se entrevistaban con el Guru Maharishi Maheshi. Esta experiencia marcará su futuro desarrollo. Durante la estadía de los Beatles en la India, muere Brian Epstein y poco después reaparecen con su obra más significativa: "La Banda del Sargento Pepper".

Hasta ese momento, Viet-Nam había dejado un saldo verdaderamente monstruoso, y los jóvenes del mundo reclamaban paz en un solo grito. Y es precisamente Lennon, quien respondiendo al llamado de miles de personas, el que acude a ellas —con la ayuda de su compañera, Yoko Ono, a la que había conocido en el año 1965—, al mejor estilo de Plauto y Terencio, deja su máscara y sus pieles que lo habían ataviado desde 1961 y se une al coro de aquellos que peleaban por la reivindicación de los derechos de su propia clase.

"Hace falta una revolución pacífica y hacerla es misión de las juventudes mundiales." "Yoko y yo somos, en cierta manera, comunistas cristianos." "Los Beatles son un conjunto popular, por encima de todo, y el público es el auténtico hacedor del suceso mundial." "Yoko me mostró que mi vida era una basura." "Uno tiene que humillarse mucho, conceder mucho para ser un Beatle. No quiero más." (Lennon 1969.)

Acidas declaraciones, pequeñas diferencias y fundamentalmente actitudes diferentes ante la vida, llevaron a que el 1.º de marzo de 1970, el mundo entero, comentara la separación de cuatro muchachos, que entre tantas cosas, tuvieron la oportunidad de poner en evidencia, una vez más, el flaco poder del imperialismo, cuando en 1965, reciben la "Orden del Imperio Británico".

Los años 70, van a encontrar a un Lennon verdaderamente progresista, quien junto a su esposa y su nuevo grupo, Plastic Ono Band, realizaron una tarea (en cuanto a música se trata) estrechamente ligada a los acontecimientos sociales, de los cuales ya, ineludiblemente puede apartarse. Intenta reivindicar la desagradable posición del obrero. Trabaja para la paz. Lucha para romper el absurdo racismo. Pelea por la participación de la mujer, y mientras despierta la conciencia de millones de jóvenes, en 1972 los gobiernos de Inglaterra y de Estados Unidos, deciden expulsarlo por drogas.

Esta decisión ridículamente moral (puesto que de ser así, serían muchísimos los que quedarían sin patria), no hizo más que solidificar la actitud de Lennon, quien apelando a una "posible" no comprensión, por parte de las autoridades (origen de la drogadicción, etc.), un año después, consigue la ciudadanía norteamericana. Paredes y Puentes, se constituye en lo que poco tiempo después, sería el último tema, de lo que podríamos llamar su tercera etapa. Razones para una decisión semejante, sólo una: Yoko espera un bebé. "Un día tocaron la puerta y un chico de diecisiete años me dijo: "Hola papá" Era Julián, hijo de mi primer matrimonio. Yo no lo conocía. No quiero que me pase lo mismo con Sean"

Esta declaración fue más que suficiente para comprender de qué se trataba aquella reclusión entre vacas y pañales, que duró más de cinco años. Durante este tiempo de ausencia muy pocas fueron sus palabras, pero entre ellas hubo una, que quizás fue uno de los motivos, para que en 1980, la cinta "Doble Fantasía" anunciara el retorno de John "Me hice artista porque amaba la libertad."

"Lennon ha vuelto", comentaban los jóvenes del mundo, que veían resucitar con él, una esperanza momentáneamente postergada. Y él, con 40 años de infatigable búsqueda, veía en ellos (a pesar de dos memorables décadas) a aquellos muchachos de los años cincuenta, solo que, como él, sacrificadamente, habían adquirido mayor grado de conciencia.

Lennon comienza su marcha y entre sus planes, está una inminente comunicación con los pueblos latinoamericanos, pero el 8 de diciembre, un "Loquito", que aparentemente quería emularlo, lo interpela y, previo autógrafo, lo asesina bestialmente. "Escribí algunos temas buenos en mi vida, pero siempre miro al futuro. Tengo 40 años más para crear" (Lennon poco antes de su muerte).

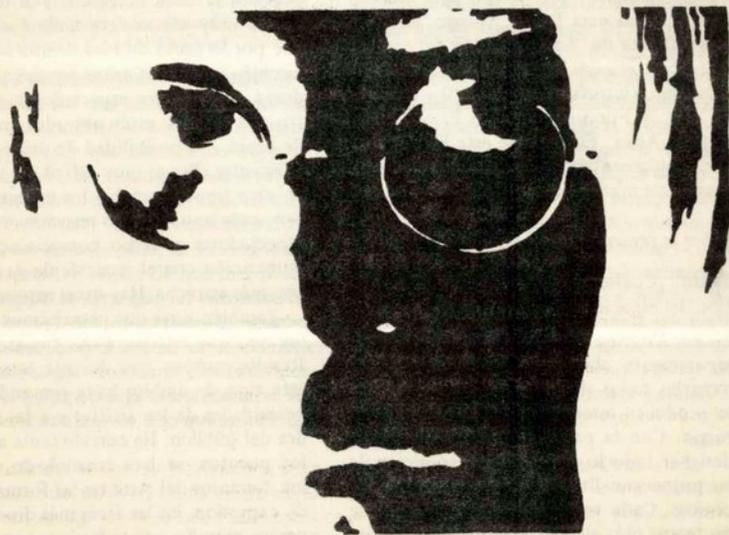
Muerto el perro, ¿se acabó la rabia?

Sobre el cuerpo de Lennon, se posaron muchas aves de rapiña, en pos de la "brillante nota". Mark Chapman, al igual que el aviador que arrojó la bomba en Hiroshima, se había convertido en el verdugo más grande de la historia; pero días después, toda esta gran comarsa que habían formado los filántropos de siempre, ingresó en la cárcel del silencio, bajo una de las más terribles condenas: el olvido.

Mucho se ha hablado acerca de esta muerte. Muchos fueron los debates y lamentablemente, pocas fueron las conclusiones. Una vez más, la sangre de un luchador, fue inútilmente derramada.

No sé si Chapman es realmente un ser enfermo, pero puedo asegurar que como él, hay muchos en el mundo, que bajo el rótulo de "esquizofrénicos", asesinaron (o silenciaron) a todos los John Lennon, que aunque sin ser populares, lucharon por la reivindicación de los mismos derechos. ¿Los vamos a olvidar?

Sergio Vallina



(Reportaje de Daniel Dalmaroni)

La actividad de Francisco Javier como hombre de teatro comenzó en la década del 40. Fue durante 17 años profesor de Arte Dramático en la Escuela de Teatro de nuestra ciudad y en la Escuela Nacional de Arte Dramático de Buenos Aires; estudió en Europa con grandes directores de la talla de Jean Vilar y Giorgio Strehler. En 1970 crea juntamente con cuatro alumnos de la Escuela Nacional de Arte Dramático el grupo "Los Volatineros" del cual pudimos ver "Qué porquería es el glóbulo", "Cajamarca", "Hola, Fontanarrosa", "Cuentos en el jardín" y "Chau, Rubia". Es fundador de la filial argentina del CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral), se doctoró en estudios teatrales en la Universidad de París, es miembro del ITI (Instituto Internacional de Teatro), participó de la experiencia Teatro Abierto '81 e integra actualmente el jurado para la selección de obras para Teatro Abierto '82. Además es autor de "La renovación del espacio escénico", ensayo que fuera premiado en el Concurso Victoria Ocampo 1979 y publicado por la Fundación Banco Provincia de Buenos Aires. El tema de este libro fue el que fundamentalmente nos interesó en la charla que mantuvimos con él.

#### *Sobre la renovación del espacio escénico.*

**Talita:** ¿Cuáles son las causas de la renovación del espacio escénico en el siglo XX?

**Javier:** Yo creo que las causas son varias y seguramente ahora no voy a poder enumerarlas todas. En primer lugar, diría que se producen intentos de una nueva dramaturgia. Con la palabra dramaturgia quiero designar todo lo que es la transposición de las propuestas literarias a las propuestas escénicas. Cada vez se producen ensayos de un teatro más abierto, donde caben formas diferentes de expresión, y es lógico que a esas propuestas en el nivel literario que son

diferentes y abiertas, correspondan también formas expresivas diferentes en el plano sensible, es decir en el plano de las formas, en lo que está en el espacio, la escenografía, la luz, el movimiento de los actores.

La escena a la italiana parece hoy corresponder con mucha exactitud a un teatro de tipo psicológico o a un teatro realista; un teatro de tipo épico como es el que parece que nos interesa más ahora, requeriría otro tipo de escena, quizá la escena isabelina. De todas maneras ésto podría resumirse en el hecho de que se está buscando una comunicación mucho más directa con el público. La escena a la italiana implica una separación neta porque el escenario está elevado con respecto a la ubicación de los espectadores y hay una especie de diafragma, muy racionalmente creado en el momento en que se imaginó este tipo de ámbito, que corresponde a la boca de escena y al telón, que separa muy claramente ambos espacios y que por lo tanto da idea de una separación también muy neta entre actores y espectadores. Además, los espectadores, en el teatro a la italiana, están ubicados unos detrás de otros y la posibilidad de una comunicación entre ellos es muy difícil, en tanto que en otro tipo de espacio los espectadores se ven: cada uno ve cómo reaccionan los otros espectadores y como consecuencia la comunicación con el espectáculo va a ser mucho más estrecha. Hay otras razones...

También diría que necesitamos cambiar; no creo que ésto haya que fundamentarlo. Resulta curioso que durante tantos siglos este tipo de ámbito haya respondido a las necesidades de los artistas y a las necesidades del público. Ha corrido tanta agua bajo los puentes, se han ensanchado en todos los dominios del Arte tantas formas nuevas de expresión, en las áreas más diversas, que parece extraño que todavía se use el teatro a la italiana, que pareció coincidir perfectamente con un período de la historia del

hombre. Peter Brook es el que dice que si los teatros a la italiana persisten es porque están muy bien contruidos, muy sólidamente contruidos —dice—, las casas de departamentos se vienen abajo, los mercados hay que renovarlos, pero los teatros parece que están tan bien hechos que todavía subsisten como arquitectura. Además, habría que decir que la mayor parte de los espectáculos que vi en los últimos años, los que más me interesaron, en todos los casos fueron espectáculos que estaban instalados en espacios no tradicionales, no a la manera de la escena italiana.

**Talita:** ¿Lo ideal sería que cada espectáculo creara su propio espacio?

**Javier:** Sí, yo creo que sí. Así como se cambia la arquitectura en lo que se refiere a la casa habitación, por ejemplo, o se renueva la arquitectura en lo que hace a plantas industriales o todo otro tipo de construcción, también sería necesario que hubiera una gran renovación en la arquitectura teatral. Debe haber, como se los llama en Europa, 'espacios polivalentes'.

**Talita:** En esa renovación del espacio escénico, ¿la Argentina está atrasada con respecto a Europa o Estados Unidos?

**Javier:** No se puede hablar de atrasados o no atrasados. Lo que nos ocurre es que no estamos acostumbrados a trabajar en total libertad, siempre nos aferramos a algún tipo de esquema, no nos decidimos realmente a crear, y ésto hace que el teatro evolucione difícilmente. No es autocensura, es una actitud ante la vida, es inconsciente, creo. Es decir, el hecho de que nos aferramos a esquemas tiene que ver con toda una formación, con todo un contexto; y eso es lo que hace que el teatro no evolucione como uno ve que evoluciona en otros lados; porque la gente se larga con audacia, se larga a hacer cosas nuevas, a lo que salga. Aquí

uno está demasiado preocupado, quizá por la recepción, pensando cómo va a ser recibido ese objeto artístico, qué va a pasar con él; entonces uno se limita ya espontáneamente, uno no se permite realizar cosas distintas.

#### *Sobre 'Teatro Abierto'*

**Talita:** ¿Cómo viviste la experiencia de 'Teatro Abierto' y cuál fue tu participación?

**Javier:** Cuando, hace dos años, volvía de un encuentro de gente de teatro realizado en España, organizado por CELCIT y una institución española similar, CERTAL (Centro español para las relaciones con el Teatro de América Latina), me encontré en el avión con Osvaldo Dragún, que también había sido invitado. Dragún me comentó que los autores querían salir de esa actitud de no presentar obras y que pensaban empeñar a poner espectáculos, y que la idea era que cuatro o cinco autores escribieran obras para que cada una fuera dirigida por un director distinto y presentada en una muestra. El me preguntó si a mí me interesaba y yo le dije que me interesaba mucho. Esa fue la primera noticia que tuve de 'Teatro Abierto', hasta que se empezó a hablar del 'Grupo de los 42', porque eran 21 autores y 21 directores. Participé todo lo que pude en la organización porque me parecía un proyecto que había que apoyar, sin ningún lugar a dudas; primero porque era la gente de teatro argentina, segundo porque era una salida frente a una situación de ahogo por la que estaba pasando el teatro, y tercero porque se suponía que se iban a exaltar valores que son indiscutibles, como realmente ocurrió. 'Teatro Abierto', creo yo, fue realmente el comienzo de un gran cambio, fue 'un gran hito', si yo subrayara algo, sería que fue un encuentro, de la gente de teatro entre sí y un encuentro también con un público que el teatro argentino creía haber perdido definitivamente.

## CONTRA TODAS LAS PREDICCIONES

El género operístico continúa despertando la admiración y el entusiasmo (a veces fanático) de las nuevas generaciones. Podríamos hablar incluso de un resurgimiento del arte lírico, tan discutido y tan fascinante.

Países como Alemania, Austria, Inglaterra, Italia, Francia, Estados Unidos (por citar sólo algunos) cuentan con gran cantidad de teatros de ópera y con un público incondicional que asimismo se renueva; y en algunos casos (Alemania, Italia, Estados Unidos) existen escuelas e instituciones que lanzan al mundo año tras año magníficos cantantes, directores de orquesta, escenógrafos, directores de escena, etc.

En nuestro país el género lírico se concentra en especial en el Teatro Colón de Buenos Aires (de una trayectoria artística casi comparable a la del Metropolitan de Nueva York). En el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón se puede estudiar canto, danza, "regie", escenografía y otras disciplinas de similares características. Algunos de los egresados de este Instituto han alcanzado nombre internacional.

Sin embargo, en repetidas oportunidades a lo largo de la historia de la ópera, en especial al promediar el siglo que corre, se habló de un ocaso del género operístico.

¿Cuáles eran las razones? Por cierto que provenían de diverso origen. Por un lado mermaron durante los años cuarenta aquellas "voces de oro" capaces de sostener ellas solas el interés de un espectáculo. Por otro, el cine y la incipiente televisión acercaban al público un tipo de propuesta escénico-teatral que la ópera no podía y quizá no quería brindar. Urgente era necesario un cambio, que en efecto se produjo paulatinamente.

### Los cantantes - actores

Durante la primera mitad de la década del cincuenta cobraron auge notables cantantes que eran asimismo excepcionales actores. Limitándonos al ámbito del repertorio italiano únicamente, mencionemos a Leonard Warren, María Callas, Boris Christoff, Giuseppe Taddei, Mario del Monaco, Nicola Rossi-Lemeni, Dorothy Kirsten, Ramon Vinay, Jean Madeira, Cesare Siepi, la argentina Delia Rigal, Elena Nicolai, Giulietta Simionato, Titta Gobbi, Victoria de los Angeles, Blanche Thebom, entre muchos más.

María Callas, como es sabido, alcanzó un nivel de madurez expresiva y teatral que llamó la atención en el mundo entero. Gente que jamás había asistido a un espectáculo de ópera, hacía "cola" para admirarla en La Scala de Milán y en la Ópera de París.

Con respecto a Nicola Rossi-Lemeni (el siempre recordado bajo italiano), el crítico argentino Jorge D'Urbano aconsejaba a los estudiantes de teatro —no sólo los de ópera— que acudieran al Teatro Colón para "verlo" actuar en *Boris Godunoff* y así sacar provecho de su asombrosa ciencia teatral.

### La importancia del "regisseur"

Hasta los años cuarenta, el director de escena —con muy pocas excepciones— no era un aspecto "clave" de los espectáculos líricos, que se mantenían dentro de tradiciones teatrales decididamente anticuadas.

Casi simultáneamente con el apogeo de los cantantes-actores, surgieron inteligentes y creativos directores escénicos, que elevaron la tarea del "regisseur" a un primerísimo plano.

Nombres significativos como los de Margarita Wallmann, Lucchino Visconti, Franco Enriquez (que provenían de otros universos estéticos: la danza, el cine, el teatro de prosa) poblaron los escenarios de La Scala de Milán, las Operas de Roma y de Viena, aportando elementos que enriquecieron el fenómeno operístico, convirtiéndolo en un espectáculo integral, donde pueden fundirse casi todas las manifestaciones artísticas.

En Alemania se produce asimismo un cambio radical. Se reabrían las puertas del célebre Teatro de los Festivales de Bayreuth, construido por Richard Wagner para la representación de sus dramas musicales.

El público alemán (luego de los acontecimientos de la segunda guerra mundial) se preparaba para un cambio sustantivo en las puestas en escena; y fue Wieland Wagner, el nieto del autor de *Parsifal* el principal responsable del enorme giro en la escenografía, la iluminación y la puesta en escena. En vez de aquellas pomposas y detallistas escenografías aparecía un escenario casi desnudo, en el que elementos esenciales, a manera de símbolo, representaban los aspectos medulares de la obra. Luces y movimiento escénico se adherían perfectamente a esa concepción, donde se llegaba a lo más puro del mensaje wagneriano.

Desde entonces la labor del "regisseur" fue evolucionando año tras año; nombres como los de Franco Zeffirelli, Ernest Pöttgen, Jean Pierre Ponnelle, Günther Rennert, el propio Herbert von Karajan (una de las principales batutas orquestales de las últimas décadas también interesado en la "regie"), Piero Antonio Faggioni, Peter Potter y tantos otros han pasado a ser aliados imprescindibles del cantante, del director de orquesta y del escenógrafo, ayudando a preservar e incluso resaltar la belleza del canto y de la música, la "razón de ser primera" de la ópera.

### Leopoldo Bosano



## La obra y su tiempo

La escultura ha sido siempre en el país una disciplina de las artes plásticas en la que con mayor claridad se evidenció, por un lado, la imposibilidad de proyectar con libertad la temática que en cada caso y momento inquietó al creador. Se ha versado mucho con respecto al sentido de la obra, de la escuela, de la técnica, de la cuestión filosófica que sustentaba una trayectoria creativa, pero lo objetivo es que el escultor ha sido tradicionalmente, el menos audaz, el más clásico, el más conservador de todos los creativos. Esta reputación no es casual, sino que surge de la lectura de las obras. Sólo en el curso de los diez últimos años han aparecido obras no convencionales que resueltamente han marcado datos de referencia, útiles para la comprensión del fenómeno profundo de la creación plástica. De hecho, dichas obras no son ni comerciales ni reconocidas.

En cada caso en particular ha dolido mucho la indiferencia, la negativa y casi el desprecio general. Generalmente se evaluó a partir de premisas subjetivas, lo que significa la negación del proceso creativo-comprensivo. Porque si bien una realización es producto de una determinada subjetividad, el hecho de haber sido plasmada responde a una comprensión solamente objetiva. Y en tal caso, lo más que se ha avanzado hasta el presente, responde a lo siguiente: "se encuadra o no en determinada cosmovisión" ó "me gusta o no me gusta". Dicho en otros términos, puede ser alineado en tal escuela, o, comunica o no. Estos dos planteos, están desde el vamos viciados de incompreensión, puesto que en el fondo solamente responde a conceptualizaciones europeizantes y en todo caso denuncian una dependencia cultural de las metrópolis de turno. El gran vacío está dado por la imposibilidad del crédito a la creación. Esto consituye un alegato contemporáneo. No es posible desde ningún punto de vista sustituir el respeto por el snobismo.

Una rápida visión de los salones oficiales, de los premios otorgados por instituciones privadas, y de todos los concursos habidos

hasta el momento, ilustran la realidad de una acepción condicionada. Cuando se piensa que participamos de una realidad que en todos sus aspectos manifiesta la necesidad de crear, esta conducta aparece como manifestación elocuente del desprecio al que es sometido, en definitiva, el hombre de hoy en Argentina.

Siempre me pareció terriblemente inhumano, el comentario surgido en las charlas cotidianas, como por ejemplo: "viste? fulanito hizo capote en París!" y la respuesta: "quién? el negro fulanito? pero si vivía a la vuelta de casa, pero si el negro..." y entre líneas, una relativización, una subestimación, un desvalor que ya es tan habitual que suena simpático. Es como decir que este famoso tomaba mate en la vereda de uno. Pero en realidad plantea una verdad inconvertible: la ausencia total de respeto por el que no ha sido un ganador en este medio social. Y, cosa extraña, ese fulanito probablemente jamás habría trascendido y por ende nunca habría sido un ganador aquí. Aún usamos el taparrabos en ciertas cuestiones que hacen a la cultura...

En casi toda la plástica, el fenómeno es común, pero, particularmente en la escultura. Si no se sabe hacer una cabeza cuasi fotográfica, no se sabe nada de modelado. Por ahí se acepta una expresión abstracta cuando el candidato ha revalidado títulos con logros realistas.

Evidentemente la lección grande del movimiento histórico de fines del siglo pasado y de comienzos del actual, aún no ha sido asimilada. Aún no se ha digerido todo el contenido conceptual del proceso de aquellos años.

Si bien esto no se le puede pedir ni a los jurados ni a los organizadores de los salones, lamentablemente pareciera que no se le puede requerir tampoco a los creadores.

Creo, sin adelantarme en campos ajenos, que el proceso de creación sigue siendo la gran incógnita. No se ha entendido el carácter eminentemente libertario de la creación escultórica, como plástica en general. Des

te fenómeno tiene dos raíces: por un lado, la formación académica. Ni una escuela ni un título universitario puede producir artistas. Por otro lado, una falta absoluta de libertad, impide la creación en sí.

Asimismo, la falta de participación en el proceso general de la gestación cultural, inhibe las posibilidades. Es necesario ser partícipe de todo un movimiento social. No se puede existir en el desarraigo. En realidad, como personas, somos a partir de y no como consecuencia de. O sea, el artista comienza a ser desde su existencia en una realidad dada, y no se logra a posteriori de una formación técnica, ni como corolario de una resolución de conciencia en la que se decide ser tal cosa.

El artista siente la necesidad de expresar cosas que no le han venido de sueño ni de

elucubraciones intelectuales. El artista es vocero, contemplador, testigo visionario. Sus asuntos devienen de una realidad concreta que le impele a manifestarse. Y este hecho, la manifestación de sus ideas, de la síntesis, significa que debe reflexionar, pensar, que no crea imágenes para una devoción, ni cultiva su oficio para alabanza de su nombre. Finalmente, el artista presenta su obra, no su firma.

Es probable que en estos tiempos, los artistas tengan mucho que decir y que las expresiones culturales en conjunto, definitivamente enciendan una luz. La exigencia, en todo caso, tiene que ver con una actitud creativa preñada de libertad y recíprocamente, con respeto y disposición a comprender.

Enrique Arau

## El ejército y la política en la Argentina, 1945-1962. De Perón a Frondizi.

de Robert A. Potash

Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1981.

Robert Potash señalaba en un artículo aparecido en el diario *La Nación*, antes de la publicación de su nuevo trabajo, que "la generación actual de argentinos parece hallarse verdaderamente interesada por conocer y aprender su pasado" y que tal interés en la historia argentina, y especialmente de este siglo, se refleja de distintos modos, entre otros en la venta de libros sobre temas contemporáneos. No cabe duda de que estas afirmaciones se confirmaron ampliamente con la aparición de su nueva obra, la cual constituye la segunda parte de la que se ocupó del ejército y la política argentina en la etapa que va de 1928 a 1945. En el mismo artículo arriba citado, Potash analizaba las dificultades que el historiador de la historia argentina contemporánea enfrenta para obtener material documental. Esta situación descripta como frustrante se agrava en el tratamiento de temas que, como el del ejército, gozan de cierta tradición de intan-

gibilidad. No obstante este acerto, la mayor riqueza de la obra de Potash radica en la documentación que la cimenta. Junto a la consulta de archivos norteamericanos, especialmente los del Departamento de Estado, utilizados por el autor hasta 1952, el material más importante lo constituye la documentación privada y las ochenta entrevistas realizadas a los protagonistas de los hechos estudiados.

El mismo Potash al enumerar las fuentes de su trabajo remarca la importancia de este tipo de documentación ante la imposibilidad de obtener información trascendente en los archivos públicos, los cuales la mantienen fuera del alcance de los investigadores hasta tanto transcurran varias generaciones.

No es que consideremos estéril el análisis del comportamiento político de los militares, pero éste requiere para ser coherente del estudio de la sociedad a la que los

militares pertenecen. Tanto los cambios que se producen dentro de la institución, como los que suceden en el resto de la estructura social, influyen en el comportamiento político de los militares.

No obstante que la mayor parte de los estudios sobre el intervencionismo militar en la vida política de los países latinoamericanos se han centrado en el análisis de la teoría general, y que se hace necesario el estudio empírico de los casos en su particularidad, éste no puede ser jamás la instancia última del trabajo científico.

Entre los distintos modelos creados para explicar la discontinuidad constitucional y el estudio particular de los casos, incomprensibles sin una elaboración teórica que los interprete, es necesario terciar en el sentido de priorizar la tarea de investigación histórica en el esclarecimiento de los problemas profundos de las sociedades, a través de la construcción de modelos teóricos que puedan explicar las particularidades de cada caso a partir del estudio de la experiencia histórica concreta.

Si bien el trabajo de Potash no cumple estos requisitos, la calidad de la información que revela y la falta de trabajos sobre un tema tan crucial, hacen de ella una obra básica.

Junto a una redefinición del liderazgo de Perón en su primera gestión y una patética visión de Frondizi en la presidencia, Potash nos deja un importantísimo material documental que posibilitará el replanteamiento de un problema vigente.

*Ejército y política...* es un libro de historia política al estilo "tradicional". Es una historia de hechos y personajes, una narración lineal hilvanada cronológicamente. Con

esto no se pretende hacer justicia a la historia política, pero a costa de no perder su validez, ésta no puede quedarse meramente en la narración de hechos. Es necesario explicarlos, intentar dar respuestas a los problemas estudiados, buscar líneas de interpretación. Es en este punto donde el trabajo de Potash, a pesar de su solidez documental y el tono sobrio de la narración, padece notorias falencias.

Resulta evidente que las intervenciones del ejército en la vida política del país no son un acontecimiento más en la ya larga historia de nuestras vicisitudes políticas. Por otra parte, es igualmente obvio que no se trata de una mera repetición de hechos sino que en esta crisis se presentan profundos elementos estructurales.

El camino elegido por Potash para enfrentar este problema es el de la historia política del ejército, una historia de la institución militar. Pero este punto de vista puede resultar engañoso si se lo analiza separado del contexto social donde se inserta.

En la óptica del autor todo parece resolverse en los hechos que protagonizan los altos oficiales de las Fuerzas Armadas y la Presidencia de la Nación. Las restantes fuerzas políticas y sociales (partidos políticos, sindicatos) aparecen vagamente definidas, sólo ocupan algún momento importante en el relato en la medida que hechos por ellas protagonizados impliquen modificaciones en la estructura del poder militar. Esta perspectiva conduce a hipertrofiar el papel jugado por la institución militar dentro del proceso político. Si bien es cierto que éste ha sido importantísimo, las claves para la comprensión de los hechos no pueden asentarse en su sólo estudio.

José M. Ghio

## IGOR STRAWINSKY: TODA LA MUSICA

El hombre moderno es el hombre sin prójimo. No tiene sino "vecinos inevitables", como dijo Keyserling. Es la antítesis del hombre romántico. Dijo Strawinsky: "considero a la música por su esencia, como impotente para expresar nada, sea lo que sea: un sentimiento, una actitud, un estado de ánimo, un estado psicológico, un fenómeno natural, etcétera". Estas palabras se complementan con las del eminente compositor argentino Alberto Ginastera, quien en cierta oportunidad expresó que jamás comienza una obra sin que antes le haya sido encargada. Estas declaraciones revelan una actitud estrictamente profesional del artista moderno: un romántico hubiera dicho: sólo compongo en los momentos de gran inspiración y fervor... etc., etc."

En todas las épocas hubo siempre dos tipos de artistas: los experimentadores y los verdaderos creadores. Estos últimos son los que utilizan todos los elementos a su alcance para realizar sus obras de arte. Dentro de nuestro siglo, un ejemplo de artista experimentador es el vienés Arnold Schönberg (1874-1951), teórico y pedagogo. En líneas generales "Schönberg puede ser considerado como el primer músico de una época constructivista y Strawinsky como el último de una época creativa", como explica E. Rescigno.

Detengámonos ahora en el músico de Oranienbaum. Strawinsky es de los que llamamos artistas integrales: excelente pianista y director de orquesta, escribió música para todos los oídos y en diferentes y novísimas combinaciones instrumentales. Hay una gran diferencia entre el Strawinsky de 1913 (primera representación en el Champs-Élysées del ballet *Le Sacre du Printemps*) un artista indisciplinado y revolucionario que escribe obras como *L'oiseau de feu*, *Petrouchka* o *L'histoire du soldat*, con el músico ya sereno, conciente, conciso como podemos ver en *Jeu de Cartes*, la *Sonata para piano* o *Apollon Musagete*. Esta última obra presenta una composición instrumental muy "clásica", pues consiste en una orquesta de cámara: ocho primeros violines y ocho segundos; seis violas; cuatro primeros violonchelos y cuatro segundos y cuatro contrabajos. Todo es nítido y claro; hay un gran predominio de la melodía, característica fundamental de las épocas clásicas y neoclásicas.

Pero Strawinsky sigue evolucionando, hecho éste que en reiteradas ocasiones le costó la indiferencia de un público que no podía progresar a grandes saltos como él; luego vendrán los tangos (esto será algún tiempo después de su visita a la Argentina, alrededor de 1938); sus obras van a tener elementos populares como en el *Dumbarton Oaks*, en el cual podemos escuchar una porteñísima melodía. Cabe señalar ahora que en *L'histoire du soldat*, Strawinsky incluye un ragtime.

Más tarde, alrededor del '50, el músico ruso se vuelca al dodecafonismo; un dodecafonismo muy vital, dinámico, con un ritmo que invita a bailar.

En toda su carrera, pero especialmente en sus últimos años, Strawinsky jamás se alarga, se dispersa o se deja ir, sino que trata de concentrar sus fuerzas, de resumir en un trozo más breve. Un claro ejemplo de esto es la bellísima melodía que da comienzo a *La Consagración de la Primavera*, aquel mágico fagot que da vueltas y mil vueltas sobre las mismas notas; recurso sólo accesible a un artista de la envergadura de Igor Fedorovich Strawinsky.

Guillermo Federico Anad

\*\*\*

## "RESPIRACION ARTIFICIAL": UN CODIGO A DESCIFRAR

por José Luis de Diego

Se ha dicho que es una novela desmesurada. Se ha dicho que está hecha de citas. Es seductor el acercamiento por las ramas. Ingresar a la obra vía Enrique Ossorio, o vía Arlt, o vía Kafka. Creo, al igual que Renzi, que al sentido de la historia — con minúsculas, se entiende— debe rastreárselo mucho menos en lo que los personajes teorizan que en la ficción propiamente dicha. De ahí que sea necesario un engorroso rastreo total antes que tentadoras interpretaciones parciales.

La novela se abre con una pregunta: "¿Hay una historia? Si hay una historia empieza hace tres años." Entonces ocurren dos hechos significativos: la publicación del libro de Renzi y, poco después, la primera carta de su tío, Marcelo Maggi. Desde el punto de vista del primero, Piglia narra la historia de Maggi. El abandono de su mujer, Esperanza Ossorio, la prisión, las conjeturas y la condena familiar. Una vez publicada "La prolijidad de lo real", llega desde esa historia llena de sombras la carta de Maggi. Está allí la otra versión sobre su vida. Historia, presente y aproximación a las claves posteriores. Hay en la carta:

1) Primer acercamiento al mundo de la parodia: "Todo es apócrifo, hijo mío", dice Maggi.

2) Primera noticia de Tardewski, de quien se dice "su ilusión de escribir un libro enteramente hecho de citas".

3) Presentación del "cómo" de la novela, es decir, el cuestionamiento de la parodia y de uno de los polos del mensaje: el código desde el cual se escribe: "Se planteó (Parnell) un sólo problema: ¿cómo narrar los hechos reales?"

4) Invitación a Renzi, esto es, el móvil de la búsqueda.

La carta de Maggi es entonces noticia, historia y móvil. Allí se encierran y de allí

parten los "temas" de la novela. Dice Renzi: "Esta fue la primera carta y así empieza verdaderamente esta historia". Luego, decide viajar a Concordia: "Para mí era como avanzar hacia el pasado y al final de ese viaje comprendí hasta qué punto Maggi lo había previsto todo". Planteo de los temas y comienzo de la historia. El resto de este primer capítulo es la correspondencia entre tío y sobrino, cuyos núcleos significativos son tres:

1) Noticia de Luciano Ossorio, suegro de Maggi. El relato del atentado contra su vida y su ubicación histórica como conservador lúcido y renegado.

2) Noticia de Enrique Ossorio, personaje histórico sobre el cual Maggi buscaba escribir un libro. A partir de notas fragmentarias de las cartas de Maggi, Renzi confecciona su historia: sus comienzos en el Salón Literario, su incorporación a la política como supuesto agente doble, su viaje a Chile y luego a California, su alucinada historia estadounidense: "El desterrado es el hombre utópico por excelencia, escribía Ossorio, me escribe Maggi, vive en la constante nostalgia del futuro". Se cierra la historia de Enrique Ossorio con la carta que escribe antes de matarse y aquí otra pregunta clave: "¿Quién va a escribir esta historia?"

3) Ideas y autobiografía de Renzi. Dice: "... en el fondo no puede pasarnos nada extraordinario, nada que valga la pena contar". Dicho de otro modo, ya no se plantea el "cómo" de Parnell, sino también el "qué". Y contesta: "Historias que uno mismo se cuenta para imaginarse que tiene experiencias o que en la vida nos ha sucedido algo que tiene sentido". Después, su propia historia en la que revela la precariedad de su "sentido": "tu reaparición epistolar (la de Maggi) ha sido, en estos meses el triunfo más puro de la ficción que yo puedo exhi-

bir (por no decir el único)". Las cartas de Maggi, que son "reales", son el único margen de ficción en la vida de Renzi. "Lo que le pasa", lo "real" es una larga música intrascendente sonando mientras obreros de Obras Sanitarias cavan un túnel en medio de la noche. Como vemos, el sinsentido y el "suicidio literario", según consejos de Dickens.

Tres etapas entonces, claves de la historia, que se suman al sentido de la carta inicial de Maggi. Podríamos llamarlas —pecando de cierto esquematismo—, Enrique Ossorio o la acción, Luciano Ossorio o la decepción, Emilio Renzi o la inacción. "¿Quién va a escribir esta historia?", se preguntaba el primero. La respuesta es Marcelo Maggi. Emilio Renzi escribe la historia de Marcelo Maggi. El lector descifrándola husmeando en esta puerta abierta el destino que Renzi asume: su historia, la ardua búsqueda por medio de la palabra reveladora, descifradora, de un sentido para su existencia. Esta es la "historia" que narra *Respiración Artificial*.

El segundo capítulo de la primera parte narra la visita de Renzi a Don Luciano Ossorio, única experiencia existencial —por no llamarla iniciática y a falta de mejor nombre— previa al viaje de "búsqueda" hacia Concordia; un encuentro con la lucidez y el delirio, con la decepción en su estado más puro e incontaminado. Senador que no legisla y pronuncia discursos a nadie. Hombre de acción postrado en un sillón de ruedas. Plantea en un comienzo la antinomia hombre de palabra-hombre de acción, antinomia que repetirá y ejemplificará a su manera la oposición Maggi-Tardewski. Encerrado, el Senador resiste: paríodo y paradoja. Intenta desde el encierro en una mansión casi inaccesible el desciframiento de "el mensaje secreto de la historia". Pero el enemigo, un oscuro personaje de nombre Arocena, intercepta los mensajes cifrados, desmenuzando las palabras hasta llegar al código oculto. Alegoría kafkiana a dos puntas: la resistencia irracional a algo indefinible, la irracionalidad del poder. El desesperado abrazo al mito, por ende: Don Luciano y su intento de apresar el sentido de la Histo-

ria en una idea y, correlativamente, el terror de "llegar a concebirla y no poder expresarla". Asfixia. Respiración artificial. Protagonista y testigo, el ex-senador se cree un puente entre el presente y la muerte, desde donde recibe recuerdos convertidos en sueños. Un mundo de sueños y, por tanto, de mitos. De allí su interpretación histórica del pasado argentino: "...acercarme, con mi cuerpo metálico, a esa fábrica de sentido (...) Vislumbro, a lo lejos, en la otra orilla: la construcción. Remota, solitaria, las altas murallas como perdidas en la nieve, veo: la gran construcción". Pasado resuelto míticamente, presente absurdo. "Yo soy una paradoja", dice el Senador porque, y aquí una frase clave, "soy el eslabón que no se ha perdido, que nunca se perderá", por medio de la cual Piglia lo ingresa al terreno de lo simbólico. Tercera etapa, entonces: el "cómo" de Parnell, el "qué" de Renzi, el "para qué" de Luciano Ossorio. Y en la respuesta otra vez el mito: descubrir un origen que a la vez sea "el" secreto. El origen es el Héroe, Enrique Ossorio, aquel hombre que envía mensajes desde el pasado, aquel hombre ambiguo y genial que con su acción sintetizaba las corrientes de la Historia. Hombre de acción y convicción: perfección del mito que Luciano Ossorio rescata desde su encierro: "O explicar eso que viene desde el fondo mismo de la historia de la patria, a la vez único y múltiple. Pero ¿cómo podría hacer yo para explicarlo? (...) Por eso ahora debo callar". Primer acercamiento de Renzi a la experiencia en su búsqueda del significado, según el epígrafe de Eliot. Desgarrador contacto con una experiencia que resiste a nadie, trágicamente. Ironía trágica: si la experiencia tuvo algún sentido, no será transmitida. El senador —eslabón eterno— resiste y enmudece.

El tercer capítulo está formado por cartas. Pertenece, de alguna manera, a ese género epistolar que, según Renzi, sepultaron Hemingway y el teléfono. Hay aquí dos relatos intercalados. Por un lado, un fragmento del diario de Enrique Ossorio que va del 4-7-1850 al 30-7-1850; por otro, Arocena y la lectura de ocho cartas que él cree cifradas e intenta descifrar. Veamos el primero

de ellos. La apertura es: "Compatriotas", presuponiendo un lector futuro —y a la vez contemporáneo— que la novela materializa en Maggi. Enrique Ossorio ha decidido escribir una utopía. Se ha prostituido en busca de la libertad y nada ha logrado. Sus compatriotas cifran su esperanza en Urquiza, pero él sólo ve más asesinos y más guerras. "Narraré allí (en la utopía) lo que imagino será el porvenir de la nación. Estoy en una posición inmejorable: desligado de todo, fuera del tiempo, un extranjero, tejido por la trama del destierro." Luego de reflexionar sobre sus antepasados, dice: "En cuanto a mí, he sido un traidor y un espía y un amigo desleal y seré juzgado tal por la historia". Ya ha dicho Ossorio el por qué de la utopía, pero ¿qué es la utopía?: "¿El lugar perfecto? No se trata de eso. Antes que nada, para mí, el exilio es la utopía". Ahora bien, ¿cómo será la utopía? Primero, no situada en un lugar imaginario, sino en el propio país y en una fecha lejana: 1979. Segundo, armada con "Testimonios del futuro en su forma más trivial y cotidiana". Tercero, la cuestión formal; será un relato epistolar en el que el protagonista recibirá inexplicablemente cartas que se cruzan argentinos futuros e intentará descifrar lo que va a suceder. El 30-7-1850, último día del diario, incluye esta afirmación: "Escribo la primera carta del porvenir". Hasta aquí, el relato de ideas e intenciones de Enrique Ossorio en Nueva York, en 1850. Intercalado con él, según hemos dicho, hay ocho cartas en manos de Arocena. Las correlaciones entre la utopía de Ossorio y la realidad de este segundo relato saltan a la vista: cartas de argentinos, escritas en forma trivial, en 1979, que alguien intenta descifrar. Pero, ¿por qué Arocena no puede ser el protagonista de la utopía de Ossorio? Piglia invierte los polos: el protagonista es contemporáneo a las cartas, y los exilados son los otros. ¿Cómo resolver el anacronismo? La última carta que lee Arocena —y aquí la clave— es de un tal Enrique Ossorio que escribe desde un Nueva York contemporáneo al profesor Maggi, y en donde le cuenta su asombrosa capacidad de intuir el futuro captando mensajes lite-

rarios que luego se convierten en hechos reales. Esta carta —notable paradoja— es la única que Arocena descifra, o al menos, cree descifrar. El resto de las cartas provee una suma de coincidencias a tener en cuenta. La primera es de un tal Roque que escribe desde Caracas a un amigo admirador de Brecht (¿Renzi?) El tema: el exilio. Hay una carta de Renzi a Maggi anunciándole su decisión de ir a Concordia, refiriéndose a una enviada de Maggi de nombre Angela, que luego, en una carta firma "Juana, la loca" a su hermano M. Carranza en Londres, aparece en una forma muy singular. Dice Juana: "Ah, te vino a ver ese muchacho con cara de gato (Ernesto o algo así...)" (¿Renzi?) "Dice Angela que está enferma, que la internaron de urgencia y que no le escribas." La lectura es, al igual que para Arocena, un código a descifrar. La "internación" de Angela es descifrada por Arocena y es un dato a tener en cuenta para la interpretación del destino de Maggi.

La síntesis final: "Escribo la primera carta del porvenir", ya analizada, cierra la primera parte de la obra saldando, en parte, los cuestionamientos iniciales del primer capítulo, en cuanto a Enrique Ossorio. La "primera carta del porvenir" es a Maggi, "iniciado" en la búsqueda del sentido de la historia en el estudio de aquel hombre de acción y de principios. Queda el ingreso de Renzi en este derrotero de búsqueda hasta el encuentro final con el legado de Maggi, ya —¿misteriosamente?— desaparecido.

La intención de ambigüedad se nota en el título de la segunda parte: "Descartes". Las características de esta segunda parte son muy particulares. Es poco lo que "pasa" y mucho lo que se "dice". Renzi llega a las 10 de la mañana a la estación de Concordia, se citan por teléfono con Tardewski para encontrarse a las 6 de la tarde en el Club Social y allí se encuentran. Luego, ya entrada la noche, van al hotel en donde vivía el profesor. Al no encontrarlo se dirigen a la casa de Tardewski y allí termina la novela. En el sentido clásico del término, éste es el contenido de la "acción" de la novela. Todo lo demás está dicho, explicado, cita-

do, discutido en diálogos interminables que bordean el delirio, que exasperan las teorías, que inventan —en el sentido borgeano del término— nuevas formas de desciframiento del código de la historia. La experiencia "iniciática" de Renzi no es, a la manera de la novela victoriana, vital y expansiva, sino intelectual; es un delirante avance en el terreno de la experiencia teórica. El mecanismo no es racional, es decir, no avanza desde los límites hacia el centro mediante un proceso deductivo, sino que, a manera de fuerza centrífuga, desborda los límites y se sitúa en el reino de la parodia, de la antítesis falaz, de la cita falsa, de la lente deformada. "Renzi me dijo que estaba convencido de que ya no existían ni las experiencias, ni las aventuras. Ya no hay aventuras, me dijo, sólo parodias": ¿Cuáles son los temas de esta ¿parodia teórica? Fundamentalmente, tres:

1) Antítesis Borges-Arlt: Borges como mejor escritor argentino del siglo XIX. "Pierre Menard..." y "El fin" saldrían las dos líneas directrices de la literatura argentina del siglo XIX. "El sur" sería la síntesis final. Roberto Arlt es visto como el "único escritor verdaderamente moderno que produjo la literatura argentina del siglo XX". Su estilo "en ebullición" renueva el código en la concepción del "buen uso" de la lengua. Dice Renzi: "Arlt es su estilo, porque el estilo de Arlt está hecho, en el plano lingüístico, del mismo material con el que construye el tema de sus novelas". Antítesis Borges-Arlt exasperada por la violencia de los límites.

2) Derivación de Descartes (*El discurso del método*) en Hitler (*Mi lucha*). El solo hecho de suponer una razón autosuficiente que se considere absoluta de sí misma, es, llevado a la acción, la posibilidad de justificar el totalitarismo hitleriano.

3) Tesis de Tardewski: el posible en-

cuentro de Hitler y Kafka en el café Arcos de Praga. Kafka, el que supo escuchar, creyó en las delirantes teorías de un pintor austríaco de nombre Adolf. La visión del checoslovaco como la posibilidad del horror anticipatorio, vía literatura.

No es intención de este trabajo discutir estas teorías —enfoque muy tentador, por cierto. Lo más importante a los efectos del análisis son dos cosas: 1) El crecimiento en Renzi de la "mirada histórica" y la crisis de la "literaturización". 2) La concepción de este pseudoensayo que elabora Tardewski: "...si hemos hablado toda la noche, fue para no hablar, o sea, para no decir nada sobre él sobre el Profesor". Ellos no hablan del Profesor, pero la novela sí. Nuevos datos iluminan el destino de Maggi: la equivocación de Tardewski al referirse a él en pasado, el episodio del recepcionista del hotel que no anota el mensaje que dejan al Profesor. El final cierra el círculo: Enrique Ossorio, hombre de acción y de principios, deja su legado a Juan B. Alberdi (teórico exilado), Marcelo Maggi, hombre de acción y de principios, deja su legado a Tardewski (teórico exilado). Renzi recoge el mensaje, culminando su etapa de iniciación y asumiendo la responsabilidad histórica, la capacidad de leer el código de la historia, la posibilidad de la acción.

Se podría hablar mucho más de *Respiración artificial*; analizar personajes, analizar estilo, estructura, puntos de vista, etc. He preferido, sin embargo, sacrificar estos aspectos con el fin de clarificar algunos datos significativos en cuanto a los contenidos teóricos e ideológicos. La novela da para más: su desmesura no es caos sino significación, su veta ensayística no es frialdad sino otra posibilidad de la ficción, sus planteos ideológicos no son cerrados y concluyentes sino que abren una auspiciosa puerta. Ojalá haya quienes entren.

En 1943, después de OSSESSIONE, Luchino Visconti formuló la siguiente declaración con carácter de manifiesto. En 1960, después de ROCCO E I SUOI FRATELLI, reafirmó públicamente que seguía constituyendo, palabra por palabra, la base de su estética. Como tal la reproducimos:

### El cine que me interesa es un cine antropomórfico

De todas las tareas que me esperan como director, la que más me apasiona es el trabajo con los actores, material con el cual se construyen hombres nuevos quienes, al vivirla, generan una nueva realidad. Es la realidad del arte. Antes que nada, el actor es un hombre: posee cualidades humanas-clave. En ellas quiero basarme, graduándolas en la construcción del personaje, hasta que hombre-actor y hombre-personaje se conviertan en uno solo. Hasta hoy, el cine italiano ha tolerado a sus actores y los ha dejado en libertad de desarrollar sus vicios y vanidades. Pero el verdadero problema está en servirse de cuanto de concreto y original pueda hallarse en su naturaleza.

Por eso sólo importa relativamente que los actores llamados profesionales se presenten ante el director deformados por una experiencia profesional más o menos larga, resultante de superposiciones artificiosas y no de su íntima humanidad. A veces es tarea dura encontrar el fondo de la personalidad contrahecha, pero vale la pena emprenderla porque siempre terminaremos por hallar una criatura humana, liberable y reeducable.

Haciendo violenta abstracción de esquemas, de todo recuerdo de método o escuela, inténtese conducir al actor a un lenguaje instintivo. El trabajo sólo será fértil si ese lenguaje existe, aunque oculto y remoto; es decir sólo si existe un verdadero temperamento. No excluyo, naturalmente, que un gran actor en el sentido de la técnica y de la experiencia posea esas cualidades primarias, pero con frecuencia actores menos

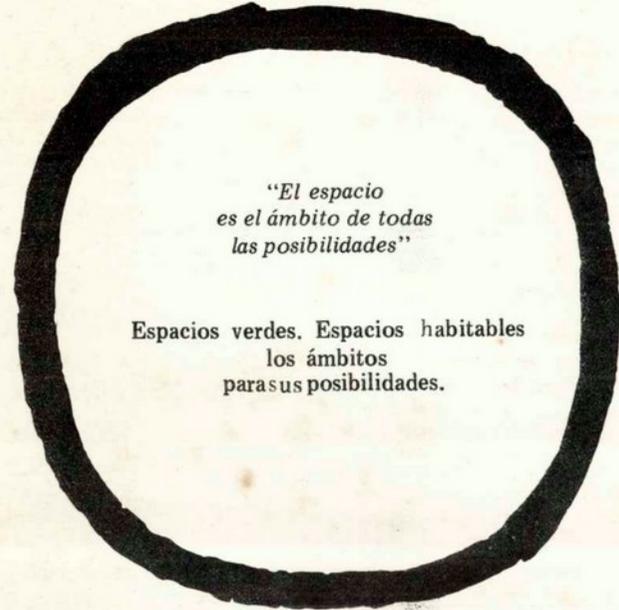
cotizados pero no menos dignos de atraer nuestra atención también las poseen. Sin hablar de los no-actores quienes, además de la contribución fascinante de su simplicidad, suelen poseer cualidades más auténticas y sanas porque, en cuanto productos de ambientes no comprometidos, suelen ser hombres mejores. Lo fundamental es descubrirlos y utilizarlos y allí interviene la cualidad rbdomántica del realizador, tanto para los actores profesionales como para los no-actores.

La experiencia me ha enseñado que el ser humano, su presencia, es lo único que realmente colma el fotograma; que es el hombre quien crea el ambiente con su presencia viva, que el ambiente adquiere verdad y relieve gracias a las pasiones humanas que lo agitan. La ausencia momentánea del hombre en el rectángulo luminoso llevará toda cosa al aspecto de naturaleza inanimada.

El gesto más insignificante del hombre, su paso, sus vacilaciones e impulsos bastan para otorgar poesía y vibración a las cosas que lo circundan. Cualquiera otra solución del problema me parecerá siempre un atentado a la realidad tal cual ésta se desarrolla ante nuestros ojos: hecha por hombres y continuamente modificada por ellos.

*Este razonamiento es apenas esquemático, pero quiero concluir diciendo lo que suelo repetirme a mí mismo: podría hacer todo un film con un muro como único escenario, si supiese encontrar los datos de la verdadera humanidad frente al desnudo elemento escenográfico; si supiese encontrarlos y narrarlos.*

VISCONTI



*"El espacio  
es el ámbito de todas  
las posibilidades"*

Espacios verdes. Espacios habitables  
los ámbitos  
para sus posibilidades.



**espacios  
verdes**

Parquizaciones  
Fumigaciones  
Artículos de jardín  
Sooding



**espacios  
habitables**

Proyectos  
Construcciones  
Decoraciones

19 (501 y 502) 1897 M.B.Gonnet Tel. 84-3391