

talita 2

revista cultural

año 1

“La lucha entraña embanderamiento, y significa creer en lo que uno dice, así como decir lo que uno cree. Habrá de significar también ser denominado sentimental, irresponsable, extremista, autovirtuoso y anticuado, por aquellos que igualan a la madurez con el escepticismo, el arte con la diversión, y la responsabilidad con el exceso romántico. Y tiene que significar una nueva clase de intelectual y artista, que no tenga miedo, o sienta desprecio por sus semejantes, que no se vea a sí mismo como amenazado por, y en oposición a la masa de filisteos; que sienta verdadera ansia de brindar su contribución y esté dispuesto a utilizar el medio de las masas para hacerlo. Por su naturaleza misma, el artista estará siempre en conflicto con el falso, el intolerante y el reaccionario. Siempre habrá gente que no entenderá la pertinencia de lo que él está haciendo, y él tendrá que luchar constantemente por sus valores. Pero hay una cosa cierta: en los valores del humanismo, y en su decidida aplicación a nuestra sociedad, está el verdadero futuro. Todo cuanto tenemos que hacer, es creer en ellos.”

LINDSAY ANDERSON
de “Salga y Empuje”
Manifiesto de los jóvenes iracundos

**CONVERSACION CON
EDUARDO PAVLOVSKY**
EXISTE CRISIS JUVENIL?
VIGENCIA DE LA BAUHAUS
LA LITERATURA DE ASIS



ENTREVISTAS CON:
JAIME TORRES
LUIS BRANDONI
POESIA – CUENTO



EINSTEIN
ARTAUD
PASOLINI
QUASIMODO
VITTORINI



LA PLATA AGOSTO SEPTIEMBRE 1982



macondo
EL LUGAR DE LA CIUDAD

45 n. 675 La Plata

TALITA

Revista Cultural
La Plata

Agosto-Septiembre 1982
Año I - Número 2

DIRECTORES

Guillermo Lombardía
Carlos Vallina

COMITE DE REDACCION

Daniel Dalmaroni
José Luis De Diego
José M. Ghio
Carlos Pacheco
Alberto Perez
Sergio Vallina

COLABORADORES

Rosana Pascual
Lila Scotti
Leopoldo Brizuela
Guillermo Anad
Antonio Juarez
Horacio Alfaro

DISEÑO GRAFICO

Mumi Martinez

*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 y armado:

HUR - Metán 3692, 2º 4
1240 - Buenos Aires

Se terminó de imprimir
en los Talleres Gráficos
SU IMPRES

Tucumán 1490, Bs. As. - R. A.

SUMARIO

¿Existe crisis juvenil? por <i>Delia Etcheverry</i>	3
Enemigo (relato) por <i>Sergio Vallina</i>	7
Por qué la civilización no va a derrumbarse por <i>Albert Einstein</i>	8
El espíritu de la época por <i>Guillermo Lombardía</i>	12
Auschwitz (poema) por <i>Salvatore Quasimodo</i>	16
Vigencia de la bauhaus Selección de <i>Carlos Vallina</i>	18
Experiencias (poema) por <i>Ana Emilia Lahitte</i>	24
Ahora que ella no está (cuento) por <i>María Elena Aramburu</i>	25
Jaime Torres en La Plata Reportaje por <i>Horacio Alfaro</i>	27
En estas tierras de América por <i>Lila Scotti</i>	29
Hablando en serio Relatos de <i>Mario Moron</i>	31
Talita conversa con Eduardo Pavlovsky	33
Artaud y el Teatro de la Crueldad. por <i>Carlos Pacheco</i>	45
Saulo Benavente	49
Primer encuentro del espectáculo platense por <i>Daniel Dalmaroni</i>	51
Luis Brandoni Reportaje por <i>Daniel Dalmaroni</i>	53
El accidente (cuento) por <i>Perla Avyllón</i>	55
Perros atados (poemas) por <i>Néstor Mux</i>	56
Bibliográficas por <i>Antonio Juarez y José Luis de Diego</i>	58
Aproximación crítica a la obra de Jorge Asís por <i>José Luis de Diego</i>	60
Poesía + Poesía	64
Se estrenó el Concierto Cromático de M. Rapallini por <i>Guillermo Anad</i>	66
A. H. Pérez Aznar: Hacia una fotografía solidaria por <i>Leopoldo Brizuela</i>	68
Diario Público por <i>Elio Vittorini</i>	69
Crítica y cine nuevo por <i>Pier Paolo Pasolini</i>	72
Poemas (de "Poesía en forma de rosa") por <i>Pier Paolo Pasolini</i>	76

TECNICA FOTOGRAFICA Y CINEMATOGRAFICA
LAS ULTIMAS NOVEDADES EN VIDEO-CASETTE
Y 100 TITULOS DE EXITO EN LARGOMETRAJES



GUSTAVO TORRE y CIA S. R. L.

Calle 8 Nro. 969
Calle 55 Nro. 657
Teléfono: 21-0681

¿ EXISTE CRISIS JUVENIL ?

por DELIA ETCHEVERRY

El presente artículo es un extracto del trabajo editado con el mismo título por la Universidad del Litoral en 1961. Su extraordinaria vigencia pone de manifiesto dos fenómenos: la perpetuación de circunstancias inhumanas de existencia y la profundidad analítica de su autora. También es doble la intención de Talita al publicarlo: proponer el estudio y la discusión de un tema que consideramos insoslayable, y rendir un merecido homenaje a esa infatigable luchadora que fue Delia Etcheverry.

Difícil se hace, hoy, retomar el hilo reflexivo de la discusión acerca de la *crisis juvenil*. Estamos frente a frente, en el filo de dos épocas: ellos, los jóvenes, soslayando, burlones, nuestras críticas; nosotros, los adultos, encrespados, con pretensiones de abatir esa seguridad desdeñosa que desafía nuestra incertidumbre. Nuestro dedo acusador señala que son irrespetuosos, que carecen de ideales, que viven ajenos a los problemas mundiales, que se han desentendido de su responsabilidad social, que viven inmersos en la ociosidad y sólo fáciles apetitos sensuales los atraen; que ni estudio ni trabajo ocupan muchas horas de sus muchas horas libres, que el vicio los fascina...

Una inicial toma de conciencia nos obliga a repensar los factores que inciden en la personalidad juvenil y en su jerarquía de valores, nutrida en el ejemplo de quienes en el hogar y en su medio social personifican un sentido de la vida, una conducta que responde a imperativos éticos. ¿Cómo es su vida como familiares, como ciudadanos; cómo es la trayectoria de gobernantes que se dicen intérpretes de la voluntad popular; cómo se respetan los principios rectores de las Constituciones y de las leyes que rigen la comunidad; cómo es la organización de los factores económicos que servirán para que la vida integral del pueblo se encauce por senderos que permitan el desenvolvimiento pleno de todos los seres que integran la familia y constituyen el núcleo básico social; cómo está estructurada la escuela que sirve a la niñez y a la adolescencia para orientarse en este mundo de incesante cambio, donde las normas de ayer resultan ya caducas para sostenerlos en la reconstrucción de principios rectores. qué va-

lores están al tope en la jerarquización de aquellos que son mostrados como exponentes del éxito, del prestigio intelectual, cultural, social?

Problema mundial

La verdad es que la duda surge hoy y aquí; también allá en países de sólida raigambre y de tradicional cultura y laboriosidad. Los titulares de los periódicos que señalan aspectos de la abundante delincuencia juvenil puntúan ese panorama dando pábulo a las críticas más acerbas. Los organismos internacionales de Educación dedican estudios especiales a la *juventud actual*, de especialistas que se limitan, en la mayoría de los casos, a señalar los efectos, sin que el análisis científico esclarecedor vaya demasiado a fondo a las causas, ¿acaso porque se pondrían de manifiesto hechos de gravedad esencial que exigirían el remedio cauterizante?

Uno de los análisis más lúcidos, el de Gilles Ferry lleva al foco de sus observaciones, hechos de indudable importancia que permiten una puerta de entrada en el problema: 1) El aumento masivo del número de jóvenes que en Francia pasará de los tres millones que se aprecian en 1955 y que llegará a los casi cuatro millones en 1970; 2) las dificultades de la vida económica que hacen más difícil el paso de la juventud a la adultez: necesidad de un mejoramiento del nivel de la cultura general, preparación técnica más acendrada, toma de conciencia de los grandes problemas de nuestra civilización; 3) el desarrollo de los medios de información y comunicación en masa, que ha transformado las condiciones de educación de los jóvenes. El acceso a la

cultura — afirma — no se hace sólo en el medio familiar y en el ámbito escolar. En las horas libres, los jóvenes estructuran gran parte de sus ideales y de sus normas de vida. Por eso los jóvenes no se sienten integrados a una sociedad que se ha hecho sin ellos, donde se encuentran formando grupo aparte, en una mezcla de dependencia e independencia que los inutiliza para alcanzar la plenitud de su ser. Se les niega la posibilidad de ejercer actividades que realizan los adultos, recalca el autor apoyándose en opiniones de Debesse, de Sivadon, de Lapassade. Este llega a expresar que tal situación es posible que se traduzca, en los jóvenes, en un rechazo del estado adulto y el afán de prolongar el período de la juventud. Por lo demás, no hay duda de que el proceso de la civilización técnica (la tecnocracia es una realidad) opera una total inversión de los valores que se cotizaban mejor. Hay una adaptación de los jóvenes a las nuevas condiciones de la vida económica que se les ofrece. Los padres tampoco entienden qué pasa pues el problema desborda el cuadro familiar. En verdad — agrega finalmente Gilles Ferry — el problema de la juventud es un problema económico-social, es decir, un problema político. La transformación ultrarrápida de la actividad económica está ligada a otras dificultades que habrá que mirar de frente si se quiere enfocar derechamente el problema juvenil.

Este análisis, hecho por quienes, en Europa, están angustiados por el porvenir de las generaciones actuales, nos permite encontrar un hilo orientador para mirar el problema en nuestra América, que se debate ante otras dificultades cada día más dramáticas, que deberá afrontar esa adolescencia que mañana será la juventud y la adultez. ¿De qué manera la vamos proveyendo de los elementos para que ni se entreguen a la deriva, ni caigan víctimas de efectos que ellos, los jóvenes, no han alcanzado a prever porque tampoco los avizoramos nosotros, que necesitaríamos ser conciencia lúcida de esta hora? Reflexionemos si en el cuadro familiar, escolar o social el adolescente percibe normas de vida forjadas en armonía con la realidad que no escapa a sus ojos. No ignoramos que la adolescencia es una edad en que hay una sensibilidad especial para enjuiciar los actos de quienes se

yerguen ante ellos como mentores o modelos. La plasticidad que es característica anímica de los jóvenes entraña el agudo peligro de que la desaprensión de los adultos, empujados por la avidez de ganancias fáciles, de triunfos rotundos en la lucha económica de todos los días — que no sólo envilece al tráfuga que echó por la borda los principios éticos sino también al político hábil, al profesional sin escrúpulos, al intelectual que se pone al servicio de las fuerzas económicas imperantes —, sea el cartabón que rija *todas* las horas de los días de sus padres, de sus maestros, de los hasta ayer arquetipos de conducta honesta. Cuando el quebranto de los principios favorece el éxito financiero y el prestigio social y nadie hace públicamente ascos de tal predicamento, el adolescente resulta envenenado en las fuentes mismas de su vida espiritual. ¿Cómo orientarlo por sendas de sacrificios que aparecen escasamente justificados por el consenso de su medio social, escasamente válidos para alcanzar metas que se reputan lejanas, sin validez efectiva?

En esta preparación, que comienza en la comunidad familiar y recibe su influjo de la sociedad, ¿qué papel le incumbe a la escuela?

La escuela y el adolescente.

Si nos propusiéramos analizar las condiciones que reúne la escuela que tiene a su alcance el adolescente, deberíamos señalar dos hechos fundamentales: a) que sólo el 5 por ciento de aquéllos hace sus estudios en la escuela secundaria; b) que ignoramos hacia dónde se dirige esa cantidad restante que representa el 95 por ciento de la masa juvenil, pero el examen somero del problema nos permite aseverar que, carentes de *orientación vocacional* que los ayude a encontrar el sendero más adecuado a sus aptitudes y proveniendo la mayoría de sectores agobiados por bajos niveles de vida, inician su adolescencia en un mundo de tentaciones, de incongruencias, de desarmonías, de incitación a ganar dinero sin mirar cómo se obtiene. La falta de escuelas de aprendizaje técnico y de cultura general, acordes con las demandas del medio y con el desenvolvimiento como seres humanos que aquella orientación vocacional habría rastreado, contribuye a hacerlos fácil presa de la explota-

ción patronal. Bastaría recordar que tampoco la escuela primaria que cursaron les dio el necesario adiestramiento mental, la práctica de actividades manuales educativas ni los empujó a mostrar su poder de creadores en trabajos que significaran expresiones de originalidad que, en la adolescencia alcanzan valores altos, si se logra el ambiente propicio.

Agreguemos a ese sector, el que representan los menores abandonados, que provienen de hogares con visibles muestras de deterioro y que un día caen en manos de la justicia, ¿qué instituto de reeducación, con sentido de ambiente familiar, los acoge para intentar proporcionarles el hogar de que carecen, principal factor en actitudes antisociales que ellos no pueden controlar? Admitamos que al juzgar los elementos que inducen al joven a entrar en el camino de la delincuencia no sólo hay causas de pobreza, promiscuidad, ambiente asocial, ignorancia; también en la burguesía suelen aparecer jóvenes antisociales, pero aquí habría que señalar factores de desunión familiar, de erróneo enfoque de la educación infantil, de otras causas, en suma, que tienen significación individual y proyectan su influjo al campo social por errores cometidos en la educación del adolescente. En tal sentido, recuerdo la importancia que observé se le da en Israel, moderno Estado que cuida con especial empeño la trayectoria de toda su masa juvenil. Desde la escuela primaria, donde se estudia la vocación de cada uno y se le ayuda a encontrarse a sí mismo hasta las escuelas para el joven que trabaja y las escuelas secundarias, nadie queda abandonado a sus propias fuerzas. Está confiado al *madrij* (especie de asesor o ayudante) la tarea de acompañar al adolescente a lo largo de su trayectoria escolar: en el caso de las escuelas de aprendizaje, cuya cuota debe por ley, solventar el empleador (controlado por la *Histadrut*, Confederación del Trabajo), se procura que los aprendices de talleres y fábricas se capaciten en su oficio y adquieran cultura general.

Esto cobra capital importancia porque muchos de ellos integran una inmigración que ha duplicado la población de Israel en esta última década y proviene de países de bajo nivel económico y cultural. Esta *Aliá Hanoar*, Inmigración Juvenil, no engruesa las filas de obreros sin instrucción: adquiere

pronto una calidad de obrero capacitado que lo beneficia individualmente y beneficia al país por su comprensión de los problemas en que él puede ser factor activo y consciente. Asimismo, en las escuelas de agricultura que visité pude observar la preparación teórico-práctica de sus alumnos, directamente abocados a estudiar procesos de la agricultura que interesan al mejoramiento de las tierras, de los cultivos, de la organización de colonias cooperativas de agricultores, que al par de serlo son hombres, no parias esquilados. En todos estos tipos de escuelas de enseñanza media así como en los liceos renovados, la escuela les brinda los medios de adquirir una fuerte información científica, una cultura integral y la capacidad de adiestrarse en el autogobierno por la disciplina humanista que practican en todos, las reuniones semanales de discusión y de recreación, la atención de psicólogos que los ayudan en sus problemas íntimos y las Asambleas mensuales donde se plantean otras cuestiones de más amplio enfoque. La educación estética como la educación física, la responsabilidad individual y la cooperación social que se estimula, los conecta con la realidad económico-social de su país, al que todos sienten que están estrechamente ligados por el servicio y acción social, en que toda la colectividad está empeñada. El joven israelí se siente cobijado por el sistema educativo de su país y solidario con las necesidades de éste, acuciado a servirlo con responsabilidad desde su limitada esfera de estudiante, de aprendiz, de futuro agricultor o futuro profesional que ha enraizado en esa tierra, responsable y capaz. La relación hombre-mundo queda así iniciada.

Ha podido afirmar Oscar Herrera Palacios, en el Seminario Interamericano de Educación, realizado en Santiago de Chile, en 1954-1955: "Sucede a menudo que cuando se estudia el problema de la educación secundaria, se suelen analizar los factores sociales, los planes de estudio, los métodos de enseñanza, pero se esquivo el problema básico, la formación del hombre' "¿Cuál es el arquetipo del hombre de nuestro tiempo? La educación debe preparar al hombre para vivir y convivir en un ambiente de dignidad, de libertad y de bienestar. ¿Son nuestros colegios centros de educación, es decir, centros donde se forma



al hombre?" "El adolescente busca, con angustia, el arquetipo del hombre".

Efectivamente: Ni nuestros países americanos son exponente de dignidad, libertad, y bienestar en todas las clases sociales, ni la escuela enseña a formarse para que el adolescente de hoy, joven del mañana, adquiera la capacidad necesaria para convivir con sus iguales en ese triple clima de dignidad, de libertad, de bienestar, que habrá de conquistarse no para una sola clase sino para todos los seres humanos.

En trabajos míos anteriores (*Los artesanos de la enseñanza moderna, El Mundo de la adolescencia y El adolescente y la escuela secundaria*) he enjuiciado a la escuela secundaria argentina como incapaz de servir al desenvolvimiento integral del adolescente. Ha quedado retrasada en medio siglo de aquel esquema que otros países más felices procuran mantener vigente. En gran parte por eso, el adolescente argentino se mueve desorientado, sin hábitos de trabajo creador, sin mucho afán ni capacidad para estudiar, sin especiales apoyos, sin ideales de superación de la realidad cotidiana, sin comprensión de las fuerzas económicas que trastornan el ámbito social y producen los desajustes de que él también es una víctima. Tanto menosprecio percibe a su alrededor por la politiquería que todo lo im-

pregna, que desconoce la raíz política que tienen los hechos que generan la injusticia social que todavía percibe. Nadie les proporciona los instrumentos para captar o apreciar esos hechos, fuera de un sometimiento fatalista o de una adaptación lucrativa, de sucios y oscuros intereses. Moviéndose entre el utilitarismo, la decepción o el escepticismo, no estructura normas de vida sanas y valiosas para él y su mundo. Es explicable que se deje llevar por la línea del menor esfuerzo, que enmascare su índole y sus arquetipos, que acabe por renegar de sus ideales. Nadie lo ha conducido por el áspero camino del sacrificio hacia éstos; porque a su alrededor los ideales no son de alta cotización; acaso sirvan de estorbo. Así llega al ejercicio de sus deberes cívicos sin haber descubierto qué hay bajo las diversas nomenclaturas de los partidos políticos que se le aparecen como diversos en los nombres de personas, pero no en sus apetitos. Todos le ofrecen panaceas en que nadie cree, pero él no puede percibir nada claro bajo esas brumas de intereses: la escuela secundaria, que debió abrirle el camino de la comprensión de diversas teorías políticas que se disputan la hegemonía del mundo dividido en bloques antagónicos, se esconde ruborosa tras un falso apolitismo que es sólo actitud de avestruz.

ENEMIGO

Relato de SERGIO VALLINA

Creo que son las ocho. Sí; la presencia del crepúsculo lo confirma.

Este es un momento muy singular, un segundo nada más. No logro dar foco a las cosas, lo objetivo y lo subjetivo se unen de modo tal, que dudo hasta de mi propia existencia.

Desesperado, me miro en el espejo de los ciegos.

Estoy vivo.

Tengo miedo. El fantasma del hasta ahora invisible enemigo me sensibiliza.

Tomo los prismáticos. Cabecera de playa, mar, bruma, murmullo. Gigantescas olas tras un espeso telón, danzan precipitadas al compás de un sonido misterioso. A todo se parecen; en todo me reencuentro. Miles de imágenes invaden mi territorio, inexpressando; me paralizan, me fascinan, pero sigo sin respuestas.

Veintisiete patéticos días repitiendo ta y los alimentos disminuyen).

Fumo. Intento aliviar la dureza de nes.

Tengo frío, mucho frío. Ca a las trincheras de la infancia (la otro, y otro y otro. De pronto, ba con su lápida color gris plo objetivo.

Estoy cansado. Los pertrechos obligaciones pesan; todo pesa, Descanso un instante. Mis venas la racionabilizar mis emociones. timiento domina los ejes

Tomo nuevamente los quilla. Azul, gris, espuma. frescan mi piel quemada. en las cercanías de la costa. vas quedan agonizantes. Me subyuga, sumerjo mis recibirme; la marea nos ata ta el fondo del océano. Mis agallas respiran temero lentamente, laceran la carne ahogo. La sangre de mi ra

Al despertar, una gran piraña susurra cosas que no comprendo.

— ¿Es él?

Los peces ríen obsecuentes.

Huyo. Voy en busca de los otros; de aquellos que como yo, esperan ansiosos el desenlace de la batalla.

No puedo llegar a ellos. El estallido de una bomba detiene el proyector de mi conciencia.

Emocionado, tomo el radio y cumplo con mi deber.

— ¡El enemigo, el enemigo! He visto al enemigo. Cambio.

— ¿Barcos, soldado? Cambio.

— No señor. El enemigo. Cambio y fuera.

lo mismo (sólo que la ansiedad aumenta esta solitaria posta de comunicacio-

vo un profundo pozo que me lleva guerra era mi juego favorito). Cavo la isla es un pozo; una gran tummo, de la cual salir es parte del

pesan; los recuerdos pesan; las menos. . . La vida.

ten y laten descontroladas; procuro No lo consigo, un extraño presen- de mi equilibrio.

Algo pasa.

prismáticos. La playa está tran- Enormes bocanadas de brisa re- Indiferentes olas bailan y bailan A su paso, cientos de partículas vi- Una gota reclama mi atención. dudas, y cuando ésta se dispone a ca, arrastrando mi conciencia has-

sas. Sórdidos peces succionando vio- de mis débiles conceptos. Siento que me zón tiñe los tesoros aquí depositados.

Me desmayo.



EINSTEIN:

Por/qué la Civilización no va a derrumbarse

El optimista afirma, el pesimista niega la vida. El pesimista, por su hábito de negación, se opone por regla a la dulce costumbre de vivir. Todo hombre, en un momento u otro de su vida, se hace a sí mismo la inmortal pregunta de Hamlet: "Ser o no ser?" Si decide que ser es enteramente preferible a no ser, es un optimista, a pesar de que siga a Schopenhauer o la sentencia bíblica de que todo es vano.

Yo soy un optimista.

Afirmo la vida porque, sea cual fuere el destino de soles que se disuelven y universos que se disuelven, existe una cosa llamada progreso y evolución en el ciclo de las especies humanas; a pesar de lo breve que pueda ser su existencia medida en términos astronómicos.

Soy un optimista a despecho de la depresión, el hambre, la insatisfacción y el renacimiento del militarismo, los cuatro jinetes del nuevo apocalipsis cabalgando en el tren sangriento de la guerra mundial.

Soy un optimista a despecho de la supresión a lo ancho de todo el mundo de los derechos individuales que ha seguido al ambicioso intento de poner el mundo a salvo para la democracia. Lo que caracteriza a la época en que vivimos es la batalla del espíritu individual para reafirmarse. Ningún hombre puede encontrar su propia alma hasta que establezca una balanza entre sí mismo y la sociedad.

ranzas nos tenemos que enfrentar casi invariablemente con el descubrimiento de que nuestros logros y empeños se encuentran normalmente entremezclados con la existencia de otras personas. Nos damos cuenta de todo lo que llegamos a semejarnos a otros animales que viven en comunidades colectivas. El alimento que comemos es recogido y preparado para nuestra mesa por otros. Los vestidos que llevamos son fabricados por nuestros semejantes. Otras manos que las nuestras construyen el refugio que llamamos nuestro hogar o nuestro lugar de trabajo.

Nuestros conocimientos y creencias son prácticamente heredados. Son casi enteramente transmitidos a nosotros por otros. Otros que desde que los recogieron de sus padres han pulido los significados con los que el entendimiento llega a nuestro cerebro. Sin discurso, nuestros cofres mentales estarían ciertamente vacíos. Nuestro horizonte intelectual difícilmente se extendería más allá que el del elefante o el mono. El lenguaje crea la hermandad del hombre. Es este don, la habilidad de comunicar ideas complejas y emociones a otros, lo que diferencia al bípedo humano de su pariente zoológico.

Abandonado enteramente a sí solo, el hombre es el más indefenso de los animales. ¡Traten de imaginarse un bebé dejado para que crezca solo desde que nace! La abismal primitividad de tal criatura está más allá de nuestra imaginación.

¿Qué significa todo esto?

Demuestra nuestra dependencia hacia nuestros semejantes.

No importa lo grandes y distinguidos que puedan ser los dones y potencialidades de un hombre, sólo será grande y distinguido en referencia a su grupo. El individuo tiene significado no tanto como individuo sino como miembro de la familia humana. La sociedad es la fuerza que dirige sus fines materiales y espirituales desde su nacimiento hasta la muerte.

Eso nos da una regla con la que podemos medir los méritos de cualquier hombre. Su valor depende primariamente del grado en que sus emociones, pensamientos y acciones están dirigidos al enriquecimiento de la vida de sus semejantes. Lo bueno y lo malo no son términos absolutos; aplicados a la valía de un hombre o a su carácter, dependen de su posición o su actitud en la relación con su grupo. Así que, al parecer, los atributos sociales de un hombre son los únicos factores que cuentan en su posición relativa en la escala sobre la que reposa la Humanidad.

Aún así esta conclusión es errónea.

No es coherente con la historia de la raza humana. Porque si el individuo depende de la sociedad, la sociedad a su vez se nutre de las riquezas del espíritu individual. Es patente que todas las posesiones materiales, espirituales y morales que recibimos de la sociedad han llegado a su vez a la sociedad provenientes de fuerzas individuales. Ya sea acumulándose o creciendo a través de innumerables generaciones, toda la civilización y toda la cultura han surgido de las raíces del individualismo creativo.

No fue la sociedad, sino un individuo, quien primero supo utilizar el fuego. Algún individuo también concibió primero la idea de conseguir alimentos cultivando plantas. Igualmente, otros individuos inventaron la máquina de vapor y el filamento que nos trae la luz.

Sólo el individuo puede pensar, y, pensando,

do, crear nuevos valores para el mundo. Sólo el individuo puede idear nuevas normas morales que señalen el camino a seguir durante generaciones. Sin personalidades decisivas que piensen y creen independientemente, el progreso humano es inconcebible. La salud de la sociedad no depende menos de la integridad del individuo que de los lazos que lo unen al grupo. Pero el individuo no puede progresar sin el apoyo de una comunidad cooperativa. Las culturas grecoeuropea y americana surgieron de la semilla de logros individuales. En particular, el florecimiento cultural del Renacimiento debió su fuerza casi por entero a la proliferación de espíritus individuales aislados.

¿Qué significa todo esto para nosotros?

Observemos el tiempo en que vivimos. ¿Cuál es la condición del grupo? ¿Cuál la del individuo?

La población de las áreas donde nuestro peculiar tipo de civilización prevalece se ha incrementado enormemente. La población, sólo en Europa, ha aumentado una tercera parte en un siglo. En América el incremento ha sido aún más prodigioso. Pero el número de líderes independientes, creadores y pensadores, ha decrecido en proporción inversa. Hoy en día hay pocas individualidades que sobresalgan de entre la multitud. Los pocos que lo consiguen lo deben sobretodo a algún logro productivo. En todo el mundo la organización ha tomado el lugar de las directrices individuales. Esto es particularmente verdad en el terreno de los avances técnicos. También es cada vez más evidente en el terreno de la ciencia.

La falta de grandes individualidades en el mundo de las artes se hace visible con dolorosa claridad. La pintura y la música, en especial, han degenerado. La política también está corrompida. No sólo hoy hay grandes dirigentes políticos, sino que también el individuo ciudadano ha sufrido casi universalmente un deterioro en su propia conciencia individual y en su sentido de la justicia. Pero la

EL ESPIRITU DE LA EPOCA

por GUILLERMO LOMBARDIA

Elegir el nombre de una revista es una especie de azar de la conciencia. Implica el cruce de las facultades de la razón y las potencias de la imaginación creadora. Se acerca a la mecánica del hecho poético no sólo porque supone una cierta prefiguración, sino porque, al trabajar con el lenguaje, éste le impone su más alta característica: la de no ser un hecho unívoco sino, más bien, una multiplicidad de hechos concatenados por la historia y la cultura. El nombre es siempre, en última instancia, una metáfora.

Nuestra metáfora, obviamente, es *Talita*. La suya es una bella historia; merece ser contada, y algún día, seguramente lo será.

La historia que ahora se me impone es la de uno de los nombres que jugaron su suerte ante *Talita*. Se trata del título del presente artículo. Sería injusto negar que combatió dignamente y fue derrotado con limpieza. Su debilidad: excesiva obviedad, sonoridad rimbombante y cierto tufillo decadente. Hasta ahí el pasado. El presente, claro, es otra historia.

El artículo de Albert Einstein publicado en este número de la revista me provocó inmediatamente de leído una serie de inquietudes y reflexiones. Paulatinamente, su coherencia en la escritura se fue transformando en necesidad. Esa es la génesis de esta nota.

Un título (una metáfora), suele surgir del desarrollo lógico de la idea desplegada. En mi caso el proceso es generalmente inverso: necesito intuir la metáfora para desplegar la idea. Después de algunas vacilaciones, 'El Espíritu de la época' volvió a surgir del seno de "la infinita riqueza abandonada" e impuso su exigencia de existir. Entiendo que su victoria es justa.

I

El artículo de Einstein fue publicado por primera vez en la revista *Liberty* el 8 de diciembre de 1933. Su título, "Por qué la civilización no va a derrumbarse", introduce el primer motivo de inquietud: ¿por qué la me-

táfora del derrumbamiento?: ¿por qué la imagen angustiante de la caída estrepitosa?

En octubre de 1929 la bolsa de Nueva York sufre un colapso inédito. El *crack* tiene repercusiones gravísimas en el mercado mundial. Después de un período de relativa estabilidad la economía mundial parece desplomarse de un día para otro. Fortunas enteras se transforman de repente en papeles sin ningún valor. El fantasma de la desocupación se extiende en forma inexorable. En el cenit de la crisis llega a haber en los E.E.UU. diez millones de hombres sin trabajo. El nombre del presidente norteamericano se convierte en un prefijo de la iniquidad: así nacen las Hoovervilles (barracas donde viven los desocupados), las Hooverblankets (sábanas Hoover: los diarios con que se envolvían los cuerpos para mitigar el frío), las Hooverflags (banderas Hoover: bolsillos vacíos dados vuelta hacia el exterior). En Alemania hay tres millones y medio de desocupados en noviembre de 1930, cuatro millones ochocientos en enero de 1931 y más de seis millones a comienzos de 1933. El Banco de Inglaterra abandona el patrón oro. Stalin da comienzo a la colectivización forzada del campo que habría de implicar la masacre de cientos de miles de campesinos.

¿Cómo responden los hombres? Winston Churchill dice refiriéndose a Mussolini: *Su único pensamiento es el bienestar permanente del pueblo italiano... Si yo fuera italiano, estoy seguro de que habría estado con él desde un principio*. En septiembre de 1930 hay elecciones generales en Alemania. El doctor en filología Josef Goebbels, jefe de propaganda del partido nacional-socialista, vaticina que su partido pasará de doce a cuarenta diputados en el Reichstag. Los 'adalides de la democracia' se ríen a carcajadas: jamás en la historia un partido triplicó sus fuerzas de una elección a otra. El 13 de octubre, ciento siete diputados nacional-socialistas, con el aval de seis millones y medio de votos, hacen su in-

greso al Reichstag. Simultáneamente, Goebbels y el varón von Helldorf dan rienda libre a millares de S. A., que se lanzan a apedrear las viviendas y los comercios judíos. es la "noche de los cristales" A orillas del lago Postdam, la casa que el pueblo de Berlín le había obsequiado a Albert Einstein no se escapa de las hordas que atacan entonando el *Deutschland über alles*.

El 30 de enero de 1933, el mariscal Hindenburg confiaba la tarea de organizar el gabinete al nuevo canciller del Reich, Adolf Hitler. El 27 de febrero el Reichstag arde: esa misma noche más de cuatro mil personas son arrestadas. En la Plaza de la Opera se queman millares de libros. Las mejores obras de la Bauhaus son expuestas bajo el título de "Exposición del arte degenerado". Algunas de las más lúcidas mentes del siglo XX (Sigmund Freud, Bertold Brecht, Walter Benjamin, el mismo Albert Einstein), se ven obligados a huir al destierro.

Evidentemente, la metáfora se sostiene. La imagen del derrumbamiento no es de ninguna manera una figura retórica sino el signo aparente de los días.

II

Einstein, en los primeros renglones de su artículo, se declara un optimista. ¿Puede atribuirse tal afirmación a una apreciación ligera de las aristas dramáticas de la crisis? No parece.

Soy un optimista —dice— a despecho de la depresión, el hambre, la insatisfacción y el renacimiento del militarismo, los cuatro jinetes del nuevo apocalipsis cabalgando en el tren sangriento de la guerra mundial. La descripción que hace de tales plagas difícilmente pueda tacharse de ingenua. Einstein no cierra los ojos. Cuando en 1932 el Instituto de Cooperación Intelectual, anexo a la Sociedad de las Naciones, invita a algunas de las más grandes personalidades a elegir un tema de significativa y vital importancia para la humanidad y un interlocutor con quien examinarlo, Einstein propone como tema la guerra y como interlocutor a Sigmund Freud. Así surge la correspondencia entre ambos publicada bajo el título *Por qué la guerra*.

El pensamiento humano no puede escaparse de la terrible tensión a la que lo some-

ten los acontecimientos. Un sabio de la estatura de Sigmund Freud, revolucionario investigador del alma individual, se siente obligado a explicar las raíces de la crisis. Así nace su estudio, publicado en 1930: *El malestar de la cultura*. Este es el diagnóstico que allí se esboza: *Homo homini lupus, ¿quién se atrevería a refutar este refrán después de todas las experiencias de la vida y de la Historia? Por regla general, esta cruel agresión espera para desencadenarse a que se la provoque... En condiciones que le sean favorables, cuando desaparecen las fuerzas psíquicas antagónicas que por lo general la inhiben, también puede manifestarse espontáneamente desenmascarando al hombre como una bestia salvaje que no conoce el menor respeto por los seres de su propia especie. Quien recuerde los horrores de las grandes migraciones, de las irrupciones de los hunos, de los mogoles bajo Gengis Khan y Tamerlán, de la conquista de Jerusalén por los píos cruzados y aun de las crueldades de la última guerra mundial, tendrá que inclinarse humildemente ante la realidad de esta concepción*.

La existencia de tales tendencias agresivas, que podemos percibir en nosotros mismos y cuya existencia suponemos con toda razón en el prójimo es el factor que perturba nuestra relación con los semejantes, imponiendo a la cultura tal despliegue de preceptos. Debido a esta primordial hostilidad entre los hombres, la sociedad civilizada se ve constantemente al borde de la desintegración.

Es evidente que tal concepción, basada en la premisa de una "tendencia constitucional del hombre a agredirse mutuamente", difiere profundamente de la einsteniana. Su profundo moralismo no tiene nada que ver con la afirmación: *Lo bueno y lo malo no son términos absolutos; aplicados a la valía de un hombre o a su carácter, dependen de su posición o su actitud en la relación con su grupo*. El fatalismo que la impregna es de una naturaleza sumamente primaria. Cualquiera podría enumerar una serie de ejemplos de signo contrario (la civilización helénica, las conquistas del Renacimiento, el desarrollo de la ciencia) y formular su opuesto igualmente fatalista.

Freud concibe a hombre y sociedad como dos absolutos. El absoluto "hombre" se de-

fine por una serie de fenómenos puramente individuales bien limitados y definidos. Su relación con los otros hombres, con la naturaleza y con la historia no tienen ninguna importancia. De ahí que compare sin más las invasiones mogólicas con la Primera Guerra Mundial. El absoluto "sociedad" asume la forma abstracta de la coacción. Ni intenta penetrar en el análisis de esa sociedad. Es una verdadera paradoja de la historia el hecho de que una mente de semejante magnitud haga, precisamente en **El malestar en la cultura**, esta afirmación de profesor de teología: *En un momento determinado, todos llegamos a abandonar, como ilusiones, cuantas esperanzas juveniles habíamos puesto en el prójimo; todos sufrimos la experiencia de comprobar cómo la maldad de éste nos amarga y dificulta la vida.*

Einstein, por lo que parece, ve más lejos. Lo que ha hecho imposible el desarrollo individual es el **recrudimiento de la batalla por la existencia**. No coloca la causa del mal, como Freud (y el catolicismo) en el hombre individual mismo, sino que afirma que *la Humanidad se está empezando a dar cuenta de que su principal tarea consiste en una reorganización del trabajo cuidadosamente planeada.*

No se me escapa que las palabras de Einstein están cargadas de un alto grado de contradicciones. Una de sus debilidades fundamentales consiste en ofrecerse como presa fácil para cualquier escéptico trasnochado que exclamaría: ¡Ah, el viejo mito positivista del progreso! A este respecto cedo la palabra a Antonio Gramsci que decía también por 1932: *Es indudable que el progreso ha sido una ideología democrática; también lo es que ha servido políticamente a la formación de los modernos estados constitucionales. Igualmente es cierto que hoy ya no está en auge. Pero, ¿en qué sentido? No en el sentido de que se haya perdido la fe en la posibilidad de dominar racionalmente a la naturaleza y el azar, sino en el sentido 'democrático'; es decir en el sentido de que los 'portadores' oficiales del progreso se han vuelto incapaces de este dominio, pues han provocado fuerzas destructivas actuales tan peligrosas y angustiantes como las del pasado... La crisis de la idea de progreso no es, pues, crisis de la idea misma, sino de los por-*

tadores de la idea, que se han convertido, ellos mismos, en 'naturaleza que debe ser dominada'.

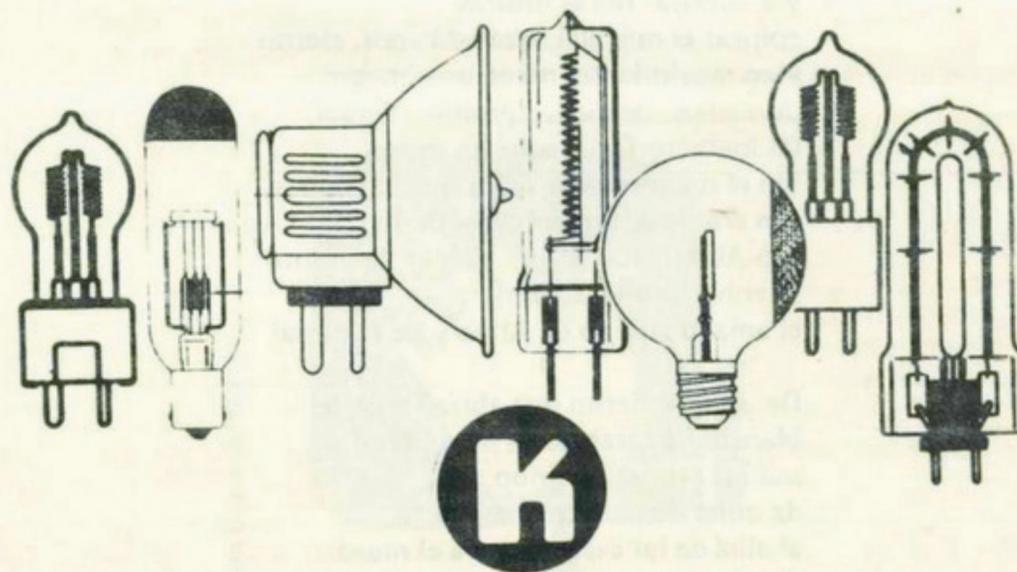
III

Sigmund Freud decía que el principal factor de malestar de la civilización consistía en la conciencia general de que *los hombres han logrado tal dominio sobre las fuerzas de la naturaleza que, con su ayuda, podrían sin dificultad exterminarse mutuamente hasta el último hombre.* Si tomamos en cuenta que un solo submarino Poseidón, equipado con proyectiles nucleares, puede destruir en media hora la totalidad de las ciudades grandes y medias de la URSS (y EE.UU. tiene 31 submarinos Poseidón); si pensamos en que un solo proyectil balístico puede colocar simultáneamente diez ojivas nucleares en otras tantas ciudades norteamericanas; si recordamos simplemente lo que hizo y lo que era capaz de hacer el imperialismo inglés armado con la más alta tecnología contemporánea en el reciente conflicto que vivimos como nación, pareciera evidente que aquel ciclo histórico aún no se ha cerrado.

La angustia, la insatisfacción, el desconcierto, el fatalismo, las "nubes del escepticismo" siguen estando presentes en el espíritu de la época. Pero también la herencia einsteiniana, la confianza en la historia, la lucha de los hombres por cambiar la vida. Para corroborarlo, sólo quiero recordar estas palabras de André Bretón, ante el Congreso de Escritores de París, pronunciadas ¿casualmente? en el mes de julio de 1933: *Nosotros sostenemos que la actividad de interpretación del mundo debe seguir vinculada a la actividad de transformación del mundo. Sostenemos que corresponde a los poetas, a los artistas, profundizar en los problemas humanos bajo todas sus formas; que en este sentido la ilimitada singladura de su espíritu tiene el potencial valor de cambiar el mundo, y que esta singladura forzosamente ha de dar mayor fuerza a la necesidad de los cambios económicos de este mundo. Defender la cultura es, ante todo, entregarse a la causa de los intereses de cuanto ha resistido, desde un punto de vista intelectual, un serio análisis materialista, de cuánto es viable, de cuánto seguirá dando frutos.*

Y LA LUZ, SE HIZO

lamparas MECAFILM



KINEPLAT

7N 1244 · TEL. 38739

AUSCHWITZ

Allá en Auschwitz, amor, lejos del Vístula,
a lo largo de la llanura nórdica,
en un campo de muerte: fría, fúnebre,
la lluvia sobre el moho de los postes
y las marañas de hierro de los cercos
ni ave ni árbol en el aire gris
o en nuestro pensamiento, sino inercia
y dolor que abandona la memoria
a su silencio sin ira o ironía.

Tú no quieres idilios, elegías:
sólo razones sobre nuestra suerte,
tú, tierna a los contrastes de la mente,
aquí dudando ante una presencia
clara de vida. Y la vida está aquí,
en cada no que parece una certeza:
aquí oiremos llorar al ángel, al monstruo,
y a nuestras horas futuras
golpear el más allá, que está aquí, eterno
y en movimiento, no en una imagen
de sueños, de piedad posible. Y aquí
las metamorfosis, aquí los mitos.
Sin el nombre de un dios o de símoblos,
son crónicas, lugares de la tierra,
son Auschwitz, amor. ¡Cómo de pronto
se volvió humo de sombra
el amado cuerpo de Alfeo y de Aretusa!

De aquel infierno que abría un cartel
blanco: "El trabajo os hará libres"
salió el humo continuo
de miles de mujeres empujadas
al alba de las celdas contra el muro
del tiro al blanco o ahogadas gritando
misericordia al agua con sus bocas
de esqueletos bajo las duchas de gas.
Soldado, en tu historia las hallarás
bajo formas de ríos, de animales,
¿o también tú eres ceniza en Auschwitz,
medalla de silencio?

En las urnas de vidrio quedan largas
trenzas atadas aún con amuletos
y sombras infinitas de zapatos
pequeños y de bufandas de hebreos:
son reliquias de un tiempo de sapiencia
y de cordura del hombre que se hace
a la medida sólo de las armas,
son los mitos, nuestras metamorfosis.

Sobre los llanos donde amor y llanto
y piedad se pudrieron con la lluvia,
clamaba, allá, un no dentro de nosotros,
un no a la muerte, muerta en Auschwitz,
para no repetir, desde aquel hoyo
de ceniza, la muerte.



Graciela Gutiérrez Marx

SALVATORE QUASIMODO

vigencia de la **bauhaus**

a Manolo Lopez Blanco

la más formidable experiencia artística de entreguerras, la bauhaus, se asienta sobre la indagación científica, técnica y espiritual. sus aportes sobre la forma, el color, el diseño, la arquitectura, la fotografía, la educación, la industria, impregnan nuestra vida actual. pecó de racionalismo según algunos, de idealismo según otros. ignoró que la realidad es insoslayable en sus aspectos destructivos, confió en un progresismo ingenuo, es probable. pero sin duda cuestionó con obras e invenciones extraordinarias la soledad del artista y la soberbia del artesano. los vinculó al siglo XX. anticipó el futuro.

lo que sigue es apenas una indicación. un estímulo a estudiar el fenómeno. a reconocer su vigencia.

1915 walter gropius, junto con hermann obrist y august endell, es propuesto por henry van de velde como sucesor en la dirección de la escuela de artes y oficios artísticos de weimar, fundada en el año 1909.

1919 marzo. se confirma a walter gropius como director. la escuela gran-ducal de artes plásticas y la escuela gran-ducal de oficios artísticos son fundidas en una sola institución bajo el nombre de "bauhaus estatal de weimar".

en abril aparece el manifiesto de la bauhaus.

10 de abril de 1933, dos centenares de agentes de policía cercaron la sede de la institución, establecida provisionalmente desde hacía meses en una vieja fábrica de berlín, detuvieron a 32 alumnos y precintaron todas las dependencias. la bauhaus empezó y acabó con la primera república alemana. había existido durante catorce años, pero durante ellos se vio obligada a cambiar por dos veces su sede. resulta paradójico que esta institución, la de máxima modernidad entre todas, estuviese enclavada en dos antiguas residencias principescas, ciudades de categoría media, pese a que por su carácter le hubiese correspondido una gran ciudad.

la bauhaus fue requerida por una mayoría republicana, y luego dispersada por los nazis. para estos constituía el exponente del "arte degenerado", la "incubadora del bolchevismo cultural", entretanto ha corrido media centuria, y el arte antes perseguido ha conquistado el mundo.

anotación del diario de oskar schlemmer: "la verdadera estructura de la bauhaus se expresa en la propia persona de su director, no comprometido con ningún dogma, dotado de una exquisita sensibilidad para todo lo nuevo y actual que se mueve en el mundo, y con la buena voluntad de asimilarlo, de dar estabilidad a todo ello, de reducirlo a un denominador común, de crear un código. de ahí la lucha espiritual, manifiesta u oculta, lucha acaso

no comparable a cualquier otra, una permanente inquietud que obliga a cada cual, y casi a diario, a tomar posición ante profundos problemas".

entre los programas que hallaron gran eco en la bauhaus, la máxima importancia correspondía a le corbusier con los tres llamamientos de advertencia a los arquitectos, publicados en los dos primeros números de la revista "l'esprit nouveau". gropius conocía a le corbusier de la época en que éste trabajaba con mies van der rohe en el taller de peter behrens. "los cubos, conos, esferas, cilindros y pirámides constituyen las tres grandes formas primarias que revelan claramente la luz; su imagen se nos aparece pura y aprehensible, inequívoca" "por ello son éstas las formas bellas, las más bellas de todas." "la arquitectura egipcia, griega o romana es arquitectura de prismas, cubos, y cilindros, triédros o conos; en cambio, el gótico no parte de las grandes formas primarias. la catedral no es una obra del arte plástico; es un drama."

no menos fascinante fue para la bauhaus el que le corbusier no reconociera diferencia alguna de rango entre el arte y el trabajo de configuración: "estética de ingeniería, y arquitectura, son en el fondo lo mismo. la arquitectura vive en el aparato telefónico como en el partenón".

karl jaspers decía en "la situación espiritual de la época" 1931: "pero en cuanto a la originalidad, ningún otro arte puede, quizás, competir hoy día con la arquitectura". jaspers fundamentaba esa afirmación que todavía hoy produce sorpresa: "en medio de la fea mascarada de las construcciones europeas, se desarrollan desde decenios —en los edificios públicos, en el urbanismo, en las máquinas y medios de comunicación, en las viviendas y jardines— una visibilidad y sensibilidad ante el ambiente no limitadas solo a una negativa sencillez, sino positivamente satisfactorias; su creación no se aparece

como algo con caracteres de moda y pura actualidad, sino como acontecimiento del siglo".

octubre de 1925 "desde ahora la bauhaus lo escribe todo con minúsculas".

escribe gropius en 1956: "tender un puente sobre el abismo abierto entre la realidad y el idealismo". "y así, en 1919, se inauguró la bauhaus. su especial objetivo era la realización de una arquitectura moderna que, semejante a la naturaleza humana, abarcara la vida toda.

en su trabajo la bauhaus se concentraba de modo capital en lo que hoy ha pasado a constituir una misión de necesidad ineludible: impedir la esclavización del hombre por la máquina, preservando de la anarquía mecánica a la producción en masa y al hogar y devolviéndoles el contenido de una finalidad viva. ello significa crear artículos y construcciones proyectados expresamente para la producción industrial. nuestro propósito consistía en evitar las desventajas de la máquina sin por ello sacrificar ninguna de sus auténticas ventajas. nos esforzamos en fijar escalas de calidad, no en crear novedades de vida efímera. otra vez el experimento se instalaba en el punto central de la arquitectura y ello exigía un espíritu de amplia postura y con capacidad de adaptación, no una especialización de estrechas miras. lo que la bauhaus enseñaba, en la práctica, era la equiparación de derechos de toda clase de trabajo creador y su lógico entrecruzamiento dentro del moderno orden universal. nuestra idea directriz consistía en que el instinto configurador no es algo intelectual ni material, sino parte integrante de la substancia vital de una sociedad civilizada. nuestra ambición se proponía sacudir al artista creador en su estado de persona ajena al mundo y restablecer su relación con el mundo real del trabajo y al propio tiempo, relajar y humanizar la rígida actitud, casi exclusivamente material, del hombre de negocios. nuestra concepción de la fundamental unidad de toda configuración, con proyección a la vida misma, estaba en diametral oposición a la idea de "l'art pour l'art" y la mucho más peligrosa filosofía de donde esa idea surgió, o sea la del negocio como fin en sí.

de la apasionada participación en esta polémica intelectual procede el interés vivo de la bauhaus por la creación de productos técnicos y por el desarrollo orgánico de sus métodos de producción. ello llevó a la suposición errónea de que la bauhaus estaba erigiendo la apoteosis del racionalismo.

en realidad nos ocupábamos, muy al contrario, en explorar el campo que es común a las esferas formal y técnica, y establecer dónde se hallan sus límites. la estandarización de la maquinaria práctica de la vida no supone, en efecto, una "robotización" del individuo, sino, al revés, aliviar de innecesario lastre a su existencia, de modo que le sea da-

ble desenvolverse más libremente en un plano superior.

pero, con harta frecuencia, nuestras verdaderas intenciones fueron mal entendidas, cosa que ocurre todavía hoy; el movimiento de la bauhaus se considera como el intento de crear un "estilo", y en cada edificio y en cada objeto que no presenta ornamentación y que no se apoya en estilos históricos, pretenden verse ejemplos de ese imaginario "estilo bauhaus". ello se encuentra en total oposición a lo que nosotros pretendemos, el objeto de la bauhaus no consistía en la difusión de "estilo", sistema o dogma alguno, sino en ejercer un vivo influjo en la configuración. un "estilo bauhaus" hubiera sido una recaída en el academicismo, tan estancador como falto de creación y para combatir al cual había dado yo vida en su día a la institución.

nuestros empeños se dirigían al hallazgo de una nueva actitud que había de despertar una conciencia creadora, para, finalmente, llevar también a una nueva posición ante la vida."

fueron pintores los que gropius reunió como maestros para su institución. partió del hecho de que la pintura, desde el comienzo de siglo, había asumido la función de guía entre las demás artes y creado una nueva estética que habría de regir los principios de configuración de la arquitectura venidera si es que una amplia unidad cultural debía juntar a la humanidad en el futuro. las admisiones de nuevos maestros se trataban en el consejo de docencia, pero la decisión última quedaba siempre en manos de gropius... convocó a representantes de la pintura abstracta y cubista porque en ella veía en acción aquel constructivismo que condujo a la nueva arquitectura. con kandinsky, incorporó al descubridor de la pintura abstracta, el cual había dejado tras sí la dinámica y genial época de "el jinete azul" para orientarse a la construcción tectónica. fueron sólo unos pocos los que apreciaron su eminente significado histórico. el comportamiento de gropius no fue diferente con paul klee, el hombre y la obra de éste eran conocidos por un pequeño círculo de fervorosos amigos. lyonel feininger, oskar schlemmer, itten, muche, moholy-nagy, ninguno de ellos sucumbió ante el olvido.

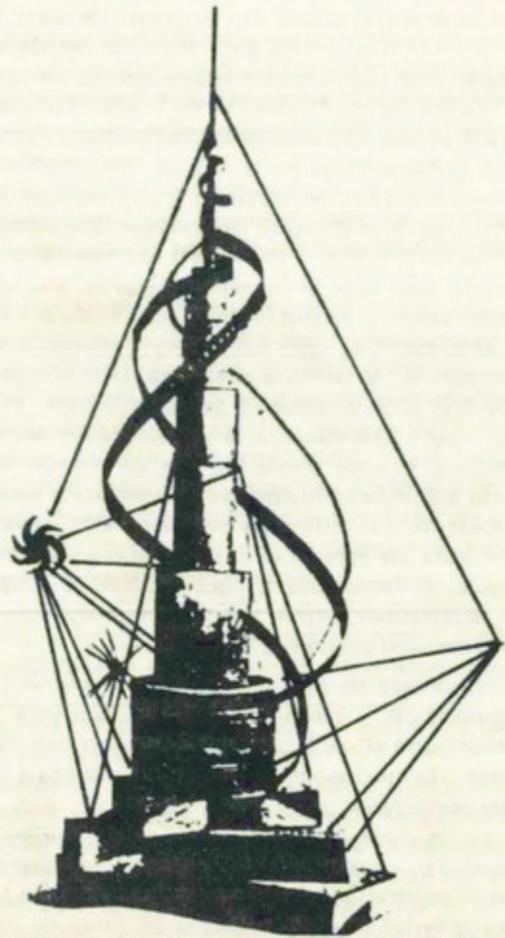
el consejo de maestros era internacional por su composición. también entre los alumnos había siempre una elevada proporción de extranjeros, conforme a la tendencia internacional impresa a la bauhaus por gropius.

en las clases los maestros enseñaban a los alumnos sólo su propia letra manuscrita y les suministraban experiencia práctica. en la bauhaus la formación gravitaba sobre "la base objetiva de los elementos formales y cromáticos", así como sobre las leyes a que los mismos están sometidos. la herramienta espiritual no se hallaba adaptada a la pintura

ra libre sino que servía a todo trabajo de configuración

la pintura tenía vigencia en la bauhaus, sobre todo, en cuanto pintura mural y estructura del espacio, o sea en combinación con la arquitectura. la doctrina de las formas gozaba, a la sazón de grande y especial actualidad, porque paralelamente a la pintura, partía de los elementos geométricos que kandinsky y klee interpretaban en sus obras, ya lo hicieran de modo lírico y romántico o bien con intención irónica: "el punto y línea a superficie" del primero y el "pensar plástico" del segundo, surgieron de las enseñanzas de la bauhaus y figuran entre los documentos de mayor importancia de la literatura sobre arte.

el dibujo del desnudo se practicó continuamente, oskar schlemmer, junto con el taller de escenografía se hizo cargo de la clase de dibujo de desnudo, que él en el sentido de la tendencia total propia de la bauhaus, amplió y profundizó hasta plasmar una teoría del hombre como totalidad, como unidad de cuerpo, alma y espíritu.



nikol wassiljeff, composición, 1922, foto. ejercicio de unión de las formas plásticas y rítmicas más simples.

llegó a ser fundamento de la bauhaus el llamado "vorkurs" (curso preliminar) de itten, quien estimulado por hölzel en la academia de stuttgart, había creado un polifacético método de educación artística: se familiarizaba al alumno, en la experimentación, con proporción y escala, ritmo y luz, sombra y color. este curso ("vorkurs") le permitía al propio tiempo ejercitar por entero cada fase de experiencia primitiva con materiales y utensilios de toda clase, y así, dentro de sus dotes naturales, encontrar el lugar en que le era dable moverse con seguridad. los trabajos prácticos de moholy-nagy son formas plástico-espaciales dispuestas en equilibrio rítmicamente asimétrico. albers eliminó las tendencias subjetivo-expresionistas y de tipo sectario de itten (prácticas neo-budistas), estimulando el pensamiento constructivo y el espíritu de invención. gropius no quiso hacer de la bauhaus una escuela aislada, con materias aisladas y programa rígido, la institución debería ser un organismo vivo y renovarse de continuo con la productividad de sus talleres. si bien los alumnos habían de someterse a la formación artesana, más bien aprendían en las constantes tareas de la industria. para lo cual proyectaron modelos o muestras con destino a la fabricación en masa. de este modo, el artesano que constituye la pieza aislada se transforma en el tipo de "industrial designer", el proyectista industrial.

en 1925, seis de los alumnos que habían llegado a encajar en el tipo pretendido por gropius como objetivo de la educación fueron encargados como jóvenes maestros, de la dirección autónoma de los talleres: josef albers, herbert bayer, marcel breuer, hinnerk scheper, joost schmidt y gunta stözl. de ahí surgieron los incunables del funcionalismo: objetos para la vivienda, tipografía, tejidos, telas estampadas, papeles pintados para decoración de interiores, cuerpos de iluminación, sillas de acero, etc. todo alumno que operando de manera funcional, seguía la nueva estética, podía sentirse vanguardista de la moderna construcción, que ahora, de golpe, se iniciaba en múltiples lugares.

"he descubierto que nada disgustaba más a gropius y a los alumnos, que lo procedente de los maestros, por cuanto esto no se comporta dentro de una neutralidad teórica. los alumnos deseaban hacer algo por sí mismos, o, al menos, tener la ilusión de haberlo hecho." (oskar schlemmer)

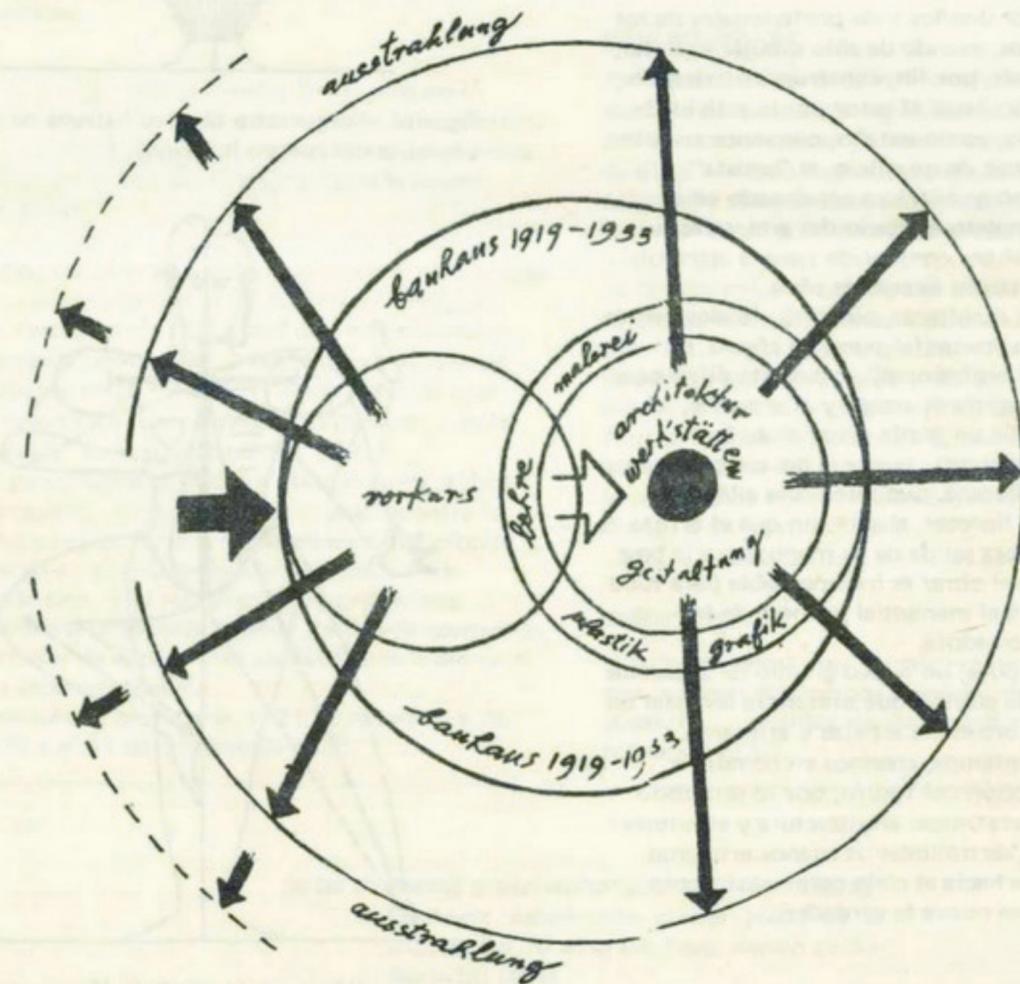
gropius tomaba siempre partido por los alumnos; le interesaba en todo momento lo que ellos proyectaban, fomentaba sus propósitos y facilitaba sus encargos, no sólo los escuchaba sino que aceptaba sus nuevas ideas y le complacía que se ocuparan en múltiples actividades, mediante conferencias sobre diversos campos del saber, conciertos, etc ensanchaba los horizontes de la juventud la cues-

tion hoy tan discutida de la codeterminación de los alumnos, se daba por supuesto en la bauhaus. desde el comienzo el alumnado tenía dos representantes en el consejo de maestros. cuando se trataba de cuestiones de principio, había asambleas generales (maestros y alumnos) donde se discutía apasionadamente, ya fuese sobre los conceptos arquitectónicos de doesburg, la "máquina de habitar" de le corbusier o infinitos problemas constructivos. según una carta de 1919, las fiestas de navidad fueron indeciblemente bellas, ¡algo nuevo! "una fiesta de amor", hasta en los mínimos detalles. un hermoso árbol, luces y manzanas, una larga y blanca mesa con grandes velas y buen aderezo, una gran corona de pino ... todo verdor, bajo el árbol, todo blancura. gropius leyó la historia de la navidad, nos hizo regalos a todos los alumnos, deliciosos, de valía, luego gran festín... para mitigar la penuria económica de los alumnos. estuvo la solemnidad, el sentido simbólico, gropius llevó a cada uno la colación. sobre las fiestas de la bau-

haus se podría llenar un libro, la fiesta de las cometas y la de las farolas se celebraban espléndidamente cada otoño con la juventud de weimar." bailes, música, creatividad.

describiendo la casa de kandinsky en la bauhaus, escribe en 1927 ilya ehrenburg: "un ecléctico cansado, un hombre que ama épocas diversas y que no se hizo un ídolo del cubo ni del conjunto de nuestro tiempo. en su casa pueden hallarse esculturas de la india e íconos de novgorod, los paisajes del 'aduanero' rousseau y viejos poemas románticos. tiene agudeza de visión para apreciar la belleza de las aristas de vidrio de la bauhaus, pero esa misma agudeza le impide traicionar el paraíso del pobre 'aduanero', por el de los platos giratorios". en 1921 dijo paul klee: "para el todo no existe ni lo falso ni lo correcto, sino que vive y se realiza mediante el juego de las fuerzas".

20 de julio de 1933. mies van der rohe disuelve la bauhaus con el consenso del profesorado, por no avenirse a las condiciones de la "gestapo".



ausstrahlung = irradiación
vorkurs = curso preliminar
lehre = enseñanza
malerei = pintura
plastik = escultura
grafik = grabado
architektur = arquitectura
gestaltung = diseño
werkstätten = talleres

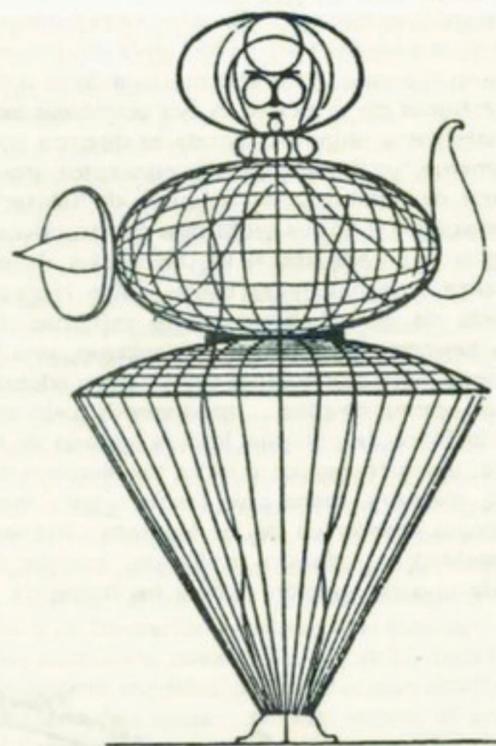
MANIFIESTO DE LA "BAUHAUS" 1919

el fin último de toda actividad plástica es la construcción! servir de adorno a ésta fue en tiempos la más esclarecida tarea de las otras artes plásticas, que eran inseparables componentes de la magna arquitectura. hoy se hallan en un estado de autosuficiente individualidad, del cual sólo pueden volver a librarse mediante la consciente actuación, conjunta y coordinada, de todos los artistas, arquitectos, pintores y escultores deben llegar de nuevo al conocimiento y concepción de la plurimembre estructura de la construcción en su conjunto y en sus partes; entonces podrán por sí mismos volver a dar a sus obras el espíritu arquitectónico que perdieron en el arte de salón.

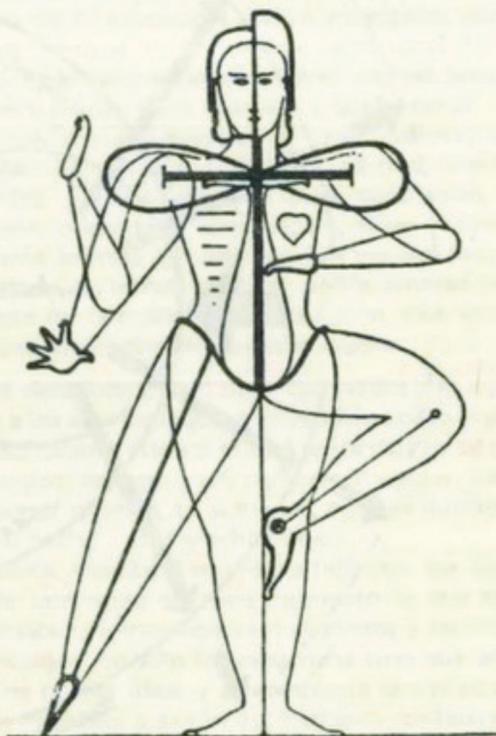
las antiguas escuelas de arte no fueron capaces de crear esa unidad, y ¿cómo iban a lograrlo, si el arte no es cosa que se enseñe? dichas escuelas deben plasmarse de nuevo en el taller. ese mundo de dibujantes de diseños y de profesionales de los oficios artísticos, mundo de sólo dibujar y pintar, ha de volver a ser, por fin, constructivo. cuando el joven descubra en sí el amor por la actividad plástica, cuando, como antaño, comience su ruta con el aprendizaje de un oficio, el "artista" improductivo no quedará ya condenado en el futuro al incompleto ejercicio del arte, pues su habilidad será ahora conservada para la artesanía, donde puede realizar excelente obra.

arquitectos, escultores, pintores, todos hemos de retornar a la artesanía pues, en efecto, no existe un "arte profesional". no existe diferencia esencial alguna entre el artista y el artesano. el artista constituye un grado superior en la condición de artesano. la gracia del cielo, en raros momentos luminosos, que están más allá de su voluntad, hace florecer, el arte, sin que el artista lo sepa, de la obra salida de su mano; pero la base que constituye el obrar es indispensable para todo artista. allí está el manantial primero de la configuración creadora.

formemos, pues, un nuevo gremio de artesanos sin la arrogancia clasista que pretendía levantar un presuntuoso muro entre artistas y artesanos. deseamos, inventemos, creemos en común la nueva construcción del futuro, que lo será todo en una estructura única: arquitectura y escultura y pintura, que, de millones de manos artesanas, se alzará un día hacia el cielo como el símbolo cristalino de una nueva fe verdadera.



figurín: "organismo técnico" (leyes de movimiento del cuerpo humano)



figurín: "desmaterialización" (forma de expresión metafísica)

sobre las formas primarias wassily kandinsky

aqueellos seres puramente abstractos que, como tales, poseen vida, influjo y efecto, son un cuadrado, un círculo, un triángulo, un rombo, un trapecio, y todas las innumerables formas que se van complicando continuamente y no tienen denominación matemática. todas estas formas tienen igual derecho de ciudadanía en el reino de lo abstracto. "sobre lo espiritual en el arte", 1912. berna-bümplitz, 1952, p. 70. escrito en 1910.

- ¿por qué me fascina el círculo? porque es
1. la forma más modesta, pero que se impone sin discusión.
 2. preciso, pero inagotablemente variable.
 3. estable e inestable al propio tiempo.
 4. silencioso y ruidoso al propio tiempo.
 5. una tensión que lleva en sí innumerables tensiones.

el círculo es una síntesis de los mayores contrastes, junta lo concéntrico con lo excéntrico en una forma en equilibrio. entre las tres formas primarias, es el más claro giro hacia la cuarta dimensión.

el sentido, el contenido del arte es romanticismo, y ello es culpa nuestra al tomar como todo un concepto lo que es un fenómeno temporal. por favor, no me diga usted que este concepto se amplía demasiado... hasta ahora denominé a algunas cosas "triángulo lírico" (por lo cual tuve que escuchar increíbles denuetos... en la prensa), "construcción lírica", etc.

ya no existe el antiguo abismo entre ambos conceptos; ¿dónde están las fronteras entre los conceptos de lírica y romanticismo? el círculo... a veces no puede ser calificado más que de romántico. y el romanticismo venidero es realmente profundo, bello..., pleno de contenido, portador de dicha...; es un pedazo de hielo en el que arde una llama. kandinsky a grohmann, el 21 de noviembre de 1925 y el 12 de octubre de 1930.

notas de ludwig grote-walter gropius-klee-kandinsky-heinz sabais-otto stelzer-texto de la exposición 50 años bauhaus, museo de bellas artes 1970.

selección de carlos vallina

johannes itten

todas las imaginables líneas y formas de superficies pueden derivarse, en cuanto composiciones, de uno, dos o tres de estos elementales caracteres formales. tres mundos se plasman en las tres formas:

1. mundo material de la gravedad, de lo sólido, en el cuadrado.
2. mundo espiritual de los sentimientos de la movilidad de lo etéreo y de la derivación de lo acuoso, en el círculo.
3. mundo intelectual de la lógica, de la concentración, de la luz, del fuego, en el triángulo.

para el hombre que mira espiritualmente, esos tres símbolos no son formas vacías, sino que dan cuerpo en sí a las más poderosas fuerzas de la creación. y quien quiere entender el libro de la naturaleza como libro de las formas de la vida, necesita de la clave para iniciarse en el evidente secreto. "diario". edición del autor. berlín, p. 10.

oskar schlemmer

¿por qué el ballet triádico? porque el tres es un número de inminente significación, un número dominante en que el yo monómano y el contraste dualista han sido superados para comenzar lo colectivo. en máxima proximidad, viene el cinco; luego, el siete, y así sucesivamente. derivado del trítono (de tríade), el ballet puede llamarse danza de la trinidad, del cambio del uno, el dos y el tres. una bailarina y dos bailarines; doce danzas y dieciocho trajes. hay además trinidades como éstas: forma, color, espacio; las tres dimensiones del espacio: altura, profundidad, anchura; las formas fundamentales: esfera, cubo, pirámide; los colores fundamentales: rojo, azul, amarillo. la trinidad de danza, vestuario, música. diario, 5 de julio de 1926.

walter gropius

la trilogía geométrica constituye los sillares que, a través de tiempos y países, tienen absoluta... validez en toda configuración humana (1923).

EXPERIENCIAS

*"La historia es una pesadilla de la que
quiero despertarme"*
James Joyce

Es tan fácil hablar
de los mil artilugios
conque el hombre se expresa
o intenta explicarnos
todo aquellos que ignora,

que padece,
que teme,
oculta
y mistifica.

Es tan fácil e ingenuo
pretender demostrarnos situaciones,
parábolas -anécdotas menores—
como si se tratase de historias o leyendas
y no de nuestra porción de vida humana.

Y es tan difícil
—simple, intransferible—
ser veraces, ser limpios, ser silencio
aterido, desnudo,
insobornable.

Ser
lo que no somos
a pesar de las máscaras,
los coágulos y el humo.

Y se paga tan caro el oponerse
a la sombra de Dios,
a su comercio.

Entre los mercaderes de la escarcha,
entre ciegos fugaces,
seduce tanto el precio
de la noche.

ANA EMILIA LAHITTE
1982
Para "Talita"

AHORA QUE ELLA NO ESTA

Cuento de MARIA ELENA ARAMBURU

*"Autant qu'un roi je suis heureux;
l'air est pur, le ciel admirable . . ."*
Ch. Baudelaire

El árbol en el que estoy reclinado está seco, totalmente seco. Tengo la botella de whisky aquí al lado y . . . eso me impide estar seco a mí también. El alcohol —ella no lo entendía— me sirve para esto: no estar seco. Aunque ahora ya no tanto. Quiero decir ahora que ella no está. Empiezo a ver las cosas de otro modo. Por ejemplo, advierto —pero es porque ella no está— los árboles. Sí, los árboles. Este tiene un tronco retorcido y grisáceo, aquél de más allá —no sé el nombre, me lo habrá dicho mil veces, ella sabía todos los nombres de los árboles—, un tronco liso, color canela, como el brazo de un chico. Y hasta siento un placer en descubrir estas cosas, cuando sin embargo antes me aburrían enormemente. Y me seguirían aburriendo si ella estuviera acá, con toda su Enorme Capacidad de Apreciación, diciendo esto y aquello . . . el aspecto llameante de la lacuestremia en el otoño . . . el contraste y el efecto y la belleza al compararla con el sombrío verdor de la laurentina, además de la infantil alegría que le producía encontrar que el ciruelo, maltratado por las pestes y los hongos, pero también por la vejez —ya esto la ponía algo triste— sobrevivía. ¡Oh qué felicidad, el ciruelo sobrevivía a todo! —decía fascinada.

Es mentira. Ahora está seco. Yo estoy apoyado en él y lo veo y lo siento. Seco. Muerto. No yo, que con casi una botella de whisky adentro he empezado a mirar las cosas de otro modo. No que antes no las mirara, no. Era sólo la sensación de que al mirarlas ya no eran mías. Ella las había hecho suyas.

Se adelantaba a todo, acaparándolo. Eso me parece que era lo que hacía.

Me parece, porque es muy reciente esto que he empezado a sentir . . . el ciruelo seco, indefectiblemente . . . ¡pero el resto está vivo, aunque ella no esté! Y esto es magnífico, el mundo me pertenece, el mundo es *mío*, son mis ojos y mi mente y mi cuerpo los que dicen esto es de tal naturaleza. No ella. Y basta. Pero . . . no sé si soy claro. Este modo de percibir es tan distinto, tan inaugural ante la creación, ante mí, tan amplio y alumbrador que si no fuera un tremendo disparate —lo es, estoy seguro—, diría que se asemeja al de ella. Por lo pronto, confieso que nunca antes se me había ocurrido fijarme en el estado de las plantas. Parece idiota. Y quizá no tenga importancia alguna en la vida de un tipo de treinta y dos años. Solo que siempre me he tomado mi tiempo para ser claro y coherente y lógico. No como ella que se lanzaba a afirmar cualquier intrepidez sobre lo primero que tuviera a mano. No la culpo, sin embargo. Me doy cuenta nada más en qué consiste el alivio. No está, no arremete con su pasión por las cosas, no hiende la realidad y los seres con el filo de su Hiperconciencia. No me sobresalta con sus asombros por una pavada. Sí señor, eran pavadas. ¿Quién puede aguantar con estoicismo a una mujer que se sorprende o asocia insensateces o se adhiere vehementemente a un recuerdo nimio ante todo minúsculo suceso?

Basta de asombros felices o desgraciados. Estos los peores, porque entonces sobrevenía la Gran Depresión.

Basta. Y de arrebatos y melancolías y euforias y romances medievales de la mañana a la noche. Basta. Estoy solo. El mundo es mío.

Ya he vaciado la botella y nadie que venga a clavarme una acusativa mirada. Deben ser más de las doce, por la altura del sol. Tengo toda la tarde . . . y el silencio . . . y los pájaros y el cielo que ¡oh gracias a Dios!, nadie vendrá a decir qué color tiene ni a qué se parece, ni qué maravilla o espanto o desasosiego o qué mierda se le ocurriera.

JAIME TORRES en La Plata

¿Por que se la agarraba también con el cielo? Como si no le bastara con el resto. la política la publicidad los best-sellers el cine de Bergmann la mitología griega la Incomunicación Esencial la banca privada la nostalgia de la infancia la deformidad humana el hombre escindido la espantosa explosión demográfica el teatro isabelino el folklore del Brasil la guerra civil española la adolescencia en crisis o la crisis de la adolescencia la etimología de angustia ¿cómo era? la pérdida de la fe esperanza y caridad el desborde del psicoanálisis el exceso de insectos sobre la tierra qué alarmante la falta de sentido del humor del humor . . . ¿que a mi me faltaba sentido del humor! ¡Eso decía! ¡Ella!

Bueno . . . pero no voy a ser injusto. No tengo derecho. Es cierto que le gustaba Woody Allen. También Ionesco. Pero sospecho que cuando más se divertía era cuando no estaba conmigo. Cosa que le agrada de veras.

Yo nunca he podido compartir ese fluctuante humorismo que consistía, en su caso, en pasarse la vida relejendo las mismas escenas del Quijote para reírse como una loca primero (a veces durante días se le renovaban los accesos) y ponerse triste, tristísima, hasta las lágrimas de pena, unos minutos después. "Humor metafísico" era el de ella. ¡Fíjense qué prestigio! Como si las mujeres no fueran bastante idiotas en eso del humor. Yo no sé de ninguna que haya escrito una buena historia humorística. Y ella, cuando dieron Mash se levantó a los cinco minutos porque le daba Asco, dijo.

Yo la he visto tres veces más y siempre me divierto muchísimo.

En eso confieso que me daba pena, aunque también rabia. Que sintiera Asco o ganas de morir por tantas cosas y tan superfluas. Asco, tremendo Asco las parejas gordas por ejemplo ¡Y procrean! —me decía verdaderamente espantada al ver alguna. Calculando, seguramente, la imagen de esas dos masas humanas fofas, blancuzcas y desbordadas de todo contenido plausible, aplicadas con vigoroso y grotesco denuedo al acto sexual. Imagen innegablemente perturbadora dado el gesto de horro que hacía, con los dedos apretándose sienes y oídos, cerrando los ojos con desesperación, como si estuviera frente a una terrible escena de sangre. No había forma de consolarla. ¡Invalidan la existencia de Dios! —afirmaba con la misma convicción que aplicaba esta sentencia cuando se enteraba de alguna catástrofe natural o de la violación y muerte de una chica de seis años. Ese tipo de sensibilidad. Justificada en estos casos, es cierto, pero no en otros. Porque quién, con un mínimo de lógica y caridad humanas, puede negar en nombre de una supuesta Belleza o Absoluto el derecho de los seres que excedidos en sus formas, es cierto, pero no habiéndose propuesto alcanzarlos jamás a través de tan Magno Acto, sino sólo dar debida cuenta de sus imperativos biológicos, quién —digo—, puede negarles el derecho de ejercerlo en unos jadeantes y sudorosos minutos? Nadie. Ella en cambio sí.

¿Qué pretendía? ¿Doblegar el mundo a su antojo?

La fealdad excesiva la consternaba. La belleza también. ¡Ah qué ganas de morir porque la noche era perfecta o porque el crepúsculo de una tarde la deslumbraba y sería irrepitible o porque había visto la inocencia en estado puro en los ojos de un chico! O por tantos cotidianos sucesos que la mantenían en un perpetuo estado de desolación o dicha.

Imposible describirlos. Imposible entenderlos. Imposible padecerlos ¿no?

Yo soy un tipo racional y apacible. Hoy se acabó el tormento. Whisky y gloria. Se acabó el líquido también. Voy a buscar otra botella.

Al pasar por la ventana del dormitorio la vi. El pelo extendido sobre la almohada, la boca apenas entreabierta, como si aún algo no acabara de sorprenderla, las manos cruzadas sobre el vientre, como yo se las puse . . . está hermosa. Tan serena. Con una placidez como nunca antes le vi.

Parece dormida . . .

Jaime Torres se presentó nuevamente en La Plata. Acompañado por su conjunto integrado por Raúl Olarte, Tucuta Gordillo y Norberto Pereyra, brindó un recital en el Salón Auditorio del Instituto de Obra Médico Asistencial, con motivo de celebrar esa entidad el 25o. aniversario de su creación, y en adhesión a los festejos del Centenario de La Plata.

Nosotros mantuvimos el siguiente diálogo con el destacado floklorista argentino, aprovechando esa circunstancia:

P: ¿La gente joven se vuelca hoy a la música folklórica?

R: Ese es el deseo de todos nosotros. Creo que vivimos un momento muy particular en nuestro país, y necesitamos más que nunca la integración. Vamos a tener ocasión, y ahora sí muy bien fundamentada, para conocernos muchísimo más. Pienso que no nos conocemos totalmente como país. Estamos integrados, eso sí, pero las tremendas distancias que existen —no olvidemos que desde La Quiaca a Ushuaia tenemos alrededor de 4.000 kilómetros— dificultan la posibilidad de que ello sea factible completamente. Los argentinos nos hemos encargado siempre de mirar lo que nos ha llegado de afuera con gran interés. Por un lado esta está bien, pero eso nos ha hecho perder identidad como país.

P: ¿Cree que la fundación de DECUNA y el hecho del conflicto bélico con Gran Bretaña por las islas Malvinas, han traído como consecuencia una mayor difusión de nuestra música?

R: La aparición de este movimiento que tiene un año aproximadamente de vida —a pesar de que con algunos meses de anterioridad se venían reuniendo distintos intérpretes, músicos y compositores— creo que no ha sido más que la válvula de escape a lo que ve-

níamos sintiendo los que estamos en este quehacer. Era una necesidad de unificarnos, mucho más allá de un empeño de tipo gremial, ya que ésta no ha sido nuestra intención. En DECUNA prima el criterio de difundir y conocer lo nuestro, y que constituya una forma de acercamiento. También suplir de alguna manera la imposibilidad de la gente que no tiene ocasión de trascender, de contar con un canal de expresión y a su vez poder conocer a los estudiosos que documentan desde hace tiempo la actividad, no solamente desde el punto de vista musical sino antropológico. En lo que respecta al segundo punto de la pregunta, estimo que es algo que debemos tener presente pero tratar de olvidar muy pronto. Como argentinos tenemos que mirar siempre el mañana, con esto no quiero decir que no recordemos nada. Hay que ver todo lo que hay por hacer, éste es un país realmente joven con muchísimas posibilidades, y por sobre todas las cosas, con un material humano de gran valor. Hay un pueblo, una clase trabajadora, que sabe de sacrificios, y siempre ha respondido. Este es un momento en el que necesitamos apoyarnos, salir adelante como país integrado.

P: Nosotros apuntábamos en la pregunta anterior a determinar si en estos últimos meses, la mayor difusión dada a nuestra música por los distintos medios de comunicación, podía ser interpretado como un hecho circunstancial o destinado a tener permanencia en el tiempo.

R: Yo no creo en los cambios inmediatos. Sí en los que se dan en forma paulatina y lenta. De nada sirve que se trate de pasar solamente lo nuestro. Sería un absurdo. En el mundo hay música importante y de gran valor. Tiene que servir para reflexionar y dar más importancia a lo propio. Soy un firme creyente de este pueblo porque además lo he transitado desde muy joven. Todo esto que estoy di-

ciendo, y el hecho de provenir de una familia muy modesta, me ha llevado a echar raíces y advertir que hoy están mucho más fuertes hundidas en esta tierra. Después de haber podido caminar y conocer a la gente, uno se da cuenta que está asentado en un suelo pródigo y que se cuenta con recursos humanos invalorables. Nosotros desde hace mucho tiempo venimos hablando no solamente de la música argentina, sino de la que corresponde a esta región, la región andina. Hemos tratado de mostrar siempre la música de otros pueblos hermanos, no hay que olvidar que antes de existir todos los límites territoriales actuales, toda la región pertenecía a un sólo pueblo y en ese sentido basta advertir que hoy se habla el quechua cerca de Colombia.

P: Usted que ha estado varias veces en Europa actuando, ¿advierte una difusión importante de nuestra música en los países del continente?

R: En muchos casos nos hemos sentido avergonzados un poco, porque advertimos una difusión de nuestra música desde hace aproximadamente unos 14 años, sobre todo en Francia, España y Holanda, países que conocen bastante incluso de nuestros instrumentos. El europeo es un hombre que si hay algo que le gusta, se convierte en un apasionado, y hace cosas que nosotros muy pocas veces hacemos, como estudiar e investigar sobre eso que le llama la atención. Mientras tanto, en América latina se suceden episodios no sólo desde el punto de vista musical y cultural en general, sino obviamente políticos. El europeo que vive ávido de nuevas propuestas, volcó su curiosidad en estas latitudes, y a partir de esta circunstancia advirtió que existíamos como países. Empezaron a conocer la música y a interesarse por ella. Paralelamente, en Europa se presentaban Atahualpa Yupanqui o iniciaba sus giras Mercedes Sosa, o Astor Piazzolla brindaba recitales. En 1967

llevamos a Europa la Misa Criolla, y estuvimos por espacio de 4 meses. En consecuencia, nos conocen a través de la música aunque no masivamente, y no sé si esto finalmente ocurrirá en algún momento, vistas las sólidas estructuras que tienen montadas los europeos y que no permiten que entre fácilmente en sus mercados algo que estimen competitivo. Ahora, si comparáramos la difusión con la música del resto de los países latinoamericanos, creo que sí ocupamos un lugar importante.

P: La música folklórica o lo relacionado con ella, ¿entra en los intercambios culturales?

R: En Buenos Aires se ha visto bastante lo europeo, no así en el resto de la República; con esto queda demostrado también que las posibilidades culturales se circunscriben sólo a la Capital Federal, marginándose a las provincias. Las muestras latinoamericanas no se han presentado con la misma frecuencia, lo cual significa una falencia. Pero vuelvo a insistir con un concepto anterior y es que el hombre tiende a unirse, a hermanarse, y aquellos que han vivido conflictos bélicos jamás pueden hablar de guerra, si bien el hombre es una máquina permanente de contradicciones que se encarga de crear y de destruir. A pesar de todo, en los momentos de hacer brindis los mismos son siempre en nombre de la paz.

P: ¿Qué es lo que tiene previsto hacer de aquí en más?

R: Los intérpretes en estos momentos estamos como prohibidos de hacer proyectos. En circunstancias como las actuales quizás lo que se pueda dejar de lado sin problemas, sean los espectáculos musicales. Nuestra actividad principal se remite fundamentalmente a las giras por el interior, y también a las grabaciones. Hay una necesidad de crear y de proponer cosas, en ese camino estamos.

EN ESTAS TIERRAS DE AMERICA

por LILA SCOTTI

Decir folklore no es sólo encontrar "el saber del pueblo" en su etimología. Decir folklore es buscar las "raíces del sentir de un pueblo" en su manera de cantar, en sus modos de creer y de querer y en su forma de vivir... o de intentar sobrevivir a través del tiempo.

Encontrar el folklore de un pueblo es seguir las huellas de su historia, a veces en señales tan borrosas que confunden a quien quiera interpretarlas.

... Reencontrar su folklore, es seguir el camino de una raza, entremezclándose con otras de orígenes más lejanos, integrándose en un destino multicolor.

Así, el coraje de la raza india se unió al vigor de la raza negra, y junto al espíritu emprendedor del inmigrante, dieron al hombre americano: fortaleza, valentía y espiritualidad. Su personalidad se trasunta en sus actos, expresiones anónimas del sentir colectivo, que con el tiempo pasó a ser la herencia que llega a manos de una generación joven, muchas veces no consciente de tan valioso legado.

Pero el caudal folklórico de un pueblo no se restringe a la comunidad que lo vio nacer, sino que se recrea y enriquece, dispersándose por los caminos que el hombre ha trazado al comunicarse con otros hombres que comparten el mismo suelo.

América es pródiga en creencias que viajan por la cordillera, uniendo las cálidas tierras ecuatorianas con las frías cumbres altiplánicas; la enmarañada selva del Amazonas con el boscoso Chaco argentino - paraguayo.

Y conservando nuestro parentesco peninsular, antiguas costumbres europeas se distorsionan en el tiempo en una extraña miscelánea de santos mestizos, charangos guitarros y coplas medievales.

La geografía hace al hombre a su semejanza, lo ata a sus formas y su clima lo alegra, o lo entristece, endureciéndole el gesto.

El hombre echa raíces en el suelo y de él brotarán cantares agradeciendo a esa tierra que le dio sus frutos para subsistir y cobijó sus animales.

Hija de la comunión del hombre con la tierra pampa, es la milonga, uruguaya, argentina o brasileña, en portugués o castellano, pero nacida de un medio geográfico y cultu-

ral que no conoce líneas fronterizas.

Es la payada, contrapunto o repente, el "reto" de dos hombres que se encuentran en un camino por los llanos venezolanos, la llanura rioplatense o el sertao del nordeste brasileño.

Nacen las creencias del constante dialogar del hombre con la naturaleza y sus enigmas, y encuentra en aquélla las explicaciones que busca:

Es el coyuyo un pequeño insecto, habitante de las provincias del centro del territorio argentino que anuncia la madurez de la algarroba con un particular sonido que lo caracteriza. Por eso dicen los nativos que si este animalito es apresado, los frutos de la algarroba serán escasos en ese año.

En el altiplano boliviano, la helada, enemiga de los agricultores, es representada como un anciano de cabellos y barbas blancas que vive entre las estrellas, quienes a veces lo aprisionan no permitiéndole liberarse hasta que ellas sienten frío y lo liberan. Entonces, el viejo, furioso, se dirige a la tierra en su corcel con una bolsa repleta de rayos de hiel que va derramando por las sementeras. Las estrellas ríen en el cielo del loco afán del anciano, y su risa hace que brillen más fuerte; por esto, dicen los indios, mirando al cielo despejado y a las estrellas resplandeciendo con su brillo, que esa noche habrá heladas con seguridad; y así sucederá.

Si seguimos buscando el folklore de nuestro continente, lo encontraremos también en sus celebraciones, en sus fiestas, explosiones efímeras de alegría, ocasión para revivir antiguas tradiciones...

La vida de muchos pueblos de la América indígena y mestiza, gira alrededor de la agricultura, por eso, el despertar de los frutos y su recolección, es motivo de celebración.

Entre los incas, los jóvenes cuidaban por la noche los cultivos. Tomados de las manos, al ritmo de cadenciosas melodías, entonaban las "qhashwas", los "wawakis". O los "jailis", cantados por los labradores durante las siembras y las cosechas.

Los Zuñi, de América del Norte, invocaban a la lluvia por medio del danzar monótono de sus pies batiendo acompasadamente la tierra, en un unísono llamado a las fuerzas de la naturaleza.

Una de las fiestas que hermana a los hombres americanos, es la "minga" (del quecha: *mink'a*), la colaboración espontánea y recíproca de los miembros de una comunidad para ayudar en un trabajo. Así sea preciso levantar una casa, cultivar o recoger la cosecha, u otra faena del campo, los vecinos se aprestan para cooperar. Pero terminado el trabajo, es costumbre del dueño de casa, preparar una fiesta para agasajar con comida y baile a sus vecinos, retribuyendo la ayuda prestada. Muchos pueblos de Chile, Argentina, Bolivia, Perú, Ecuador, Colombia, Brasil, practican aún hoy esta costumbre, ligando

una vez más al hombre a su comunidad.

Podrían quedar estos párrafos que usted ha leído, a modo de anécdotas, de imágenes detenidas en una pantalla. Pero muy lejos estaríamos de nuestro objetivo, y sólo satisfaceríamos el ego de un turista que observa una tierra que no le pertenece.

Estos "ejemplos" más que manifestaciones de un FOLKLORE que es preciso reencontrar, son parte de la vida del hombre de esta AMÉRICA, que tantas veces no sabemos valorar.

Bibliografía

LARA, Jesús: "La literatura de los quechuas". La Paz, Bolivia, 1980.

BENEDICT, Ruth: "El hombre y la cultura". Centro Editor de América Latina, 1971.

COLUCCIO, Félix: "Fiestas y celebraciones de la República Argentina" Ed. Plus Ultra, 1978.

PAREDES, Manuel R.: "Mitos, supersticiones y supervivencias populares de Bolivia". Ed. Burgos, La Paz, 1973.



FUNDADO EN 1905

Calle 50 Nro. 536 - tel. 21-1216

HABLANDO EN SERIO

RELATOS DE MARIO MORON

NOVELA PSICOLOGICA

Asdrúbal salió lentamente de la casa; lo cual fue un acto volitivo pero no cognoscitivo, más bien intuitivo; uno de esos paradigmas de la psicología que tan bien definía Jung como: "esos sutiles porque sí", dando muestras una vez más de su preclara y visionaria inteligencia.

Asdrúbal no tenía un fin determinado, ni un objetivo cierto, tan solo lo impulsaba la vaga necesidad de alejarse de la casa, el indiscriminante deseo de alejarse de todo lo que hubiera estado en contacto con ella. Pero estaba confuso, su mente vagaba por una cadena patafísica de ideas como un gliptodonte borracho bajando por una picada mental. De pronto un eco luminoso, el estallido prístino de un petardo mnemónico, le trajo a la conciencia el recuerdo vívido de ella, la imagen casi corpórea de la que otrora fuera su mujer, la inconmensurable amada de sus sueños. El recuerdo fue doloroso, debía tratar de olvidar, y lo sabía; así como se alejaba de la casa, debía evitar todo lo que pudiera incitar sus recuerdos; todo lo que lo retrotrajera a su nostalgia de labios rubios y cabellos rojos.

Así se dio cuenta de que caminaba por la vereda que ella tantas veces recorriera para buscar hamburguesas con mermelada de coco y pepinos con mostaza como sólo a él le gustaban . . . pero prontamente saltó a la acera esquivando así en un ágil flirt mental el doloroso recuerdo que estuvo a punto de atropellarlo. Se dio cuenta de que estaba débil, que el amor lo desangraba lentamente y cualquier recuerdo podía matarlo fácilmente. Cerró su mente, tal como había estudiado en yoga, una ventana negra y vacía, y trató de huir del barrio arrastrándose torpemente sobre un periódico para no pisar el asfalto que habían acariciado tantas veces los pies angelicales de Veteranía (que así se llamaba su maravillosa mujer, ella).

Logró así hacer dos cuadras sin abrir los ojos para no ver las vidrieras y los carteles que juntos habían descubierto y aprendido de memoria mientras se amaban en aquella calle de ensueño que ahora lo amenazaba ferozmente.

Pudo seguir otros metros, hasta que el nefasto grito del ciego falso de la esquina al verlo, acabara con todo: ¡Asdrúbal, eh, cómo anda Veteranía!. . . El recuerdo le dió de lleno en el pecho, y Asdrúbal cayó como rayado por un toque, desarticulado, su cuerpo se desparramó como una empanada pisada por un tractor; sintió que todo terminaba, un tropel de dulcisos recuerdos lo arrasó en un segundo, ahogándolo y derramándose luego sobre la calle, brotado de la herida abierta en su pecho, una brutal recordorragia que acabó con él.

Su cuerpo fue cubierto por las hojas, y la cáscara vacía de aquel amante fenomenal fue llevada calle abajo hasta el río por las lluvias de primavera, donde se ahogó por última y segunda vez.

Veteranía puso un kiosko en Pehuajó, donde reside actualmente, y nunca supo ni sabrá de aquel sórdido y sublime final . . . Excepto que lea esto . . . pero difícil . . .

LEONARDO DA VINCI

Leonardo se levantó a las cuatro, como hacía cada madrugada empeñado vesánicamente en "no desperdiciar la corta existencia humana en necedades como el sueño", como solía decir. Se paró, aún en pijama (inventado por él dos días antes), delante de su obra sublime, La Gioconda; y luego de mirar lenta y profundamente un pliegue oscuro de la manga izquierda, comenzó a mezclar con parsimonia de alquimista la pintura (llevaba ya dos años de perfeccionar su obra cumbre), finalmente un brillo satisfecho en su mirada evidenció la certeza del hallazgo, el tono justo, el único pequeño rasgo de un exacto color que podía ir allí, en ese justo lugar para lograr la armonía perfecta. Leonardo acercó su mano firme a la tela, consciente del valor histórico y universal de su gesto, apoyó la punta del pincel sobre la superficie sedosa, y... abandonando exhausto sus pinturas se arrojó de bruces (había inventado las bruces un año atrás y desde entonces no se desprendía de ellas) sobre el lecho, donde se durmió casi de inmediato. Cuentan sus discípulos que era tal el esfuerzo mental que realizaba que aún levantándose a las doce debía permanecer hasta las tres o cuatro de la tarde sin pensar, presa de profundos dolores que aumentaban si lo hacía. Un día tentado por el entusiasmo propio de la pasión en cualquier artista dio dos vigorosas pinceladas en la mano izquierda de la "Mona Lisa"; a raíz de este exceso permaneció postrado en cama una semana recitando versículos del Corán en yugoslavo y pegándose en la frente con un cigüeñal de camión (había inventado el camión unos meses atrás, pero lo desarmó exasperado cuando comprendió que había que inventar la nafta; eso acabó con la compañía de fletes y mudanzas que había querido fundar).

Otra de sus facetas particulares eran sus famosos desvaríos sexuales, que según algunos historiadores abarcaba una amplísima y florida gama de mórbidas elucubraciones eróticas, tan excepcionales como que partían de una mente excepcional. Se dice que inventó un falo mecánico; un aparato maravilloso con luces de colores que bailaba, recitaba y entonaba bastante bien una selección de temas de Al Jolson: era el juguete que hacía las delicias de casi todas las prostitutas de Florencia. Pero quizás no sea demasiado prudente dar demasiado crédito a estas historias; leyendas que siempre rodean míticamente a las figuras de la talla de Leonardo.

Gran humanista, muere trágicamente Leonardo, aplastado por un coco en Tahití, donde había participado en varios levantamientos revolucionarios de los nativos contra el tirano de las islas, un tal Gauguin que hacía posar a los nativos hasta que morían de inanición, o los embadurnaba con rojo cadmio y los tiraba a los tiburones. De él se dice también que se hizo famoso como pintor con algunos cuadros que robárale a Leonardo.

Leonardo; su figura permanece impertérrita como luminaria a los espíritus abiertos del futuro, un taumaturgo, un mesías, un hombre que logró con su cerebro más juegos que Fanny Hill con su peludo gatito. De él diría con fervor el gran historiógrafo Henry Neandertal: "una gran figura, un genio polifacético a la vez que un reverendo hijo de perra pervertido que pudría los geranios de mi bisabuelo con sus purgaciones de creolina y aceite de castor*.

* NE.: *El abuelo de Neandertal vivía bajo el estudio de Leonardo en Florencia.* **

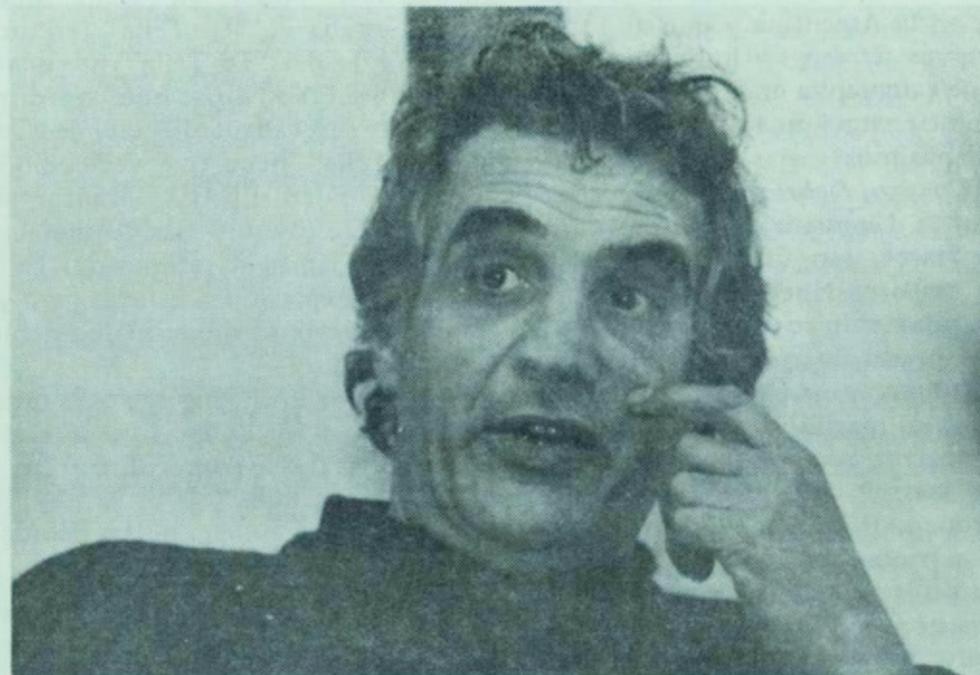
** NE.: *Florencia vivía debajo de Neandertal y alrededor de Leonardo.* ***

*** NE.: *Leonardo hubiera querido vivir encima de Florencia para siempre.* ****

**** NE.: *Flonardo v Leonencia escupían a Neandertal desde el balcón.* *****

***** NE.: *Finalmente el Arno arrasó con todos.*

TALITA CONVERSA CON



EDUARDO PAVLOVSKY

Talita: Ubiquémonos en principio en el '60. El grupo "Yenesí" y la experiencia del "Di Tella" provocaron un verdadero cambio en todo el arte argentino. Nos gustaría que nos definieras el fenómeno a la distancia y nos dijeras qué tipo de influencias rescatás de aquella época.

Pavlovsky: Es curioso que la primera pregunta tenga que ver con el "Yenesí". En este momento estoy por estrenar, junto con Tahier —que es otro fundador del "Yenesí"—, una obra de Ionesco, *El Cuadro*, que corresponde a las primeras inquietudes que nos planteábamos como grupo. Eramos prácticamente un grupo de médicos que hacía teatro; así comienza el "Yenesí". Yo no soy un hombre de la cultura, soy un médico, de extracción liberal, que de improviso, un día se sienta y ve *Esperando a Godot* y lo conmueve tanto que se empieza a inquietar por el teatro. Becket me produjo una profunda inquietud; Becket hecho por Petraglia, que

era el rey. Entonces el acceso al teatro era bastante difícil, yo me acerqué a un tipo de teatro muy burgués, *El Gallo Petirrojo*, hacíamos comedias españolas; hacíamos unas ocho representaciones al año; poníamos Vallejos, Ruiz Iriarte, Paso; pero bueno, era mi acceso al escenario. Yo me defino básicamente como actor, soy autor como una consecuencia. Decía que me quedé muy impresionado por una forma de expresión, por lo que era entonces el teatro de vanguardia: Ionesco, Becket, Adamov. Una especie de trío que yo sentía que me representaba, es decir, lo que veía lo leía en ellos, me representaba en mi inquietud existencial. Era muy joven, psicoanalista, pero no sentía que el psicoanálisis me completara como persona; sentía que había grandes preguntas que no las respondía *para mí*, en lo que hacía a mi problema existencial. Entonces, un poco ingenuamente, me fui acercando al teatro de vanguardia. Con Tahier, con

otro médico, Díaz Alberdi, fundamos ese grupo que se acercaba muy simplemente al teatro de vanguardia. En el mismo momento estaba el "Di Tella", lo mejor que tuvo el arte en la Argentina y que nunca lo recobró: después de eso no hubo nunca un espacio tan de vanguardia en el país.

Nosotros estrenamos una obra de Becket, *Matrimonio*, pusimos varias de Ionesco, *El Maestro*, *El Cuadro*, *Delirio a Dúo*. Estrenamos también la Gambaro, *El Matrimonio*. Estrenamos Pinter, eso fue una locura, la obra era un éxito en Nueva York, nosotros la hacíamos solamente los lunes, la quemamos desde el punto de vista profesional, se llamaba *El Amante y la Colección*, era una obra de una gran magnitud. Teníamos interés por ese teatro; la gran pregunta sería: ¿por qué ese teatro?, un tipo de teatro francamente europeo. De ese movimiento salieron algunas actrices, como Julia Von Grolman, que después se hicieron profesionales. Nuestra formación básica era el contacto con lo teatral puro; éramos alumnos de Asquini y la Boero, no se conoce mucho. Bueno en la Argentina se tiende siempre a disociar la historia de los movimientos. A veces me asombro de que los jóvenes no conozcan a Ferrigno. Ferrigno fue un monumento, alguien que llevó el teatro a todo el país; sin embargo, la gente joven queda entre Fernández, Allezzo y tres o cuatro personas inteligentes.

Talita: Ahí empieza Alterio, ¿verdad?

Pavlosky: Exactamente, Alterio se hizo ahí. Nosotros sabíamos, como éramos pediatras o psiquiatras, que nuestra obligación era por lo menos introducirnos en la artesanía teatral pura que eran Asquini, la Boero, Alterio. Pero teníamos una orientación de vanguardia; en ese momento éramos vistos como gente de derecha, qué curioso: para los que tenían una orientación ideológica muy concreta veníamos a representar el "reviente" europeo; algo de cierto había, porque Ionesco, Becket y Adamov representaban una especie de decadencia de posguerra. Después Adamov se hace militante con *Primavera del 79* y otras obras, pero la creación, el núcleo genial de Adamov es *Ping-Pong*, *La pequeña y la gran invasión*, etc., que eran genialidades de esa expresión de vanguardia, para nada

politizadas. En ese momento nuestro acercamiento no era político sino que nos sentíamos representados humanísticamente por algo que nos "ponía" en escena. Simultáneamente estaba el "Di Tella". Naturalmente creo que la del "Di Tella" fue una pérdida importante. Yo diría que la formulación dramática de vanguardia que se alcanzó en el "Di Tella" tiene que ver con lo que es Bob Wilson en EE.UU., Kantor ahora en Polonia, Grotowski; esas formulaciones de vanguardia jamás se retomaron. Terminaron ahí. Hubo expresiones aisladas pero yo no he visto un nuevo movimiento de vanguardia de esa envergadura.

En cuanto a mí, empieza otro proceso; yo sigo siendo actor en ese tipo de expresiones y me empiezan a llamar directores que me ven en el, diríamos, "off-Broadway", como ahora que voy a actuar en "La Fábula", fuera del circuito...

Talita: Como cuando hiciste "El señor Sloane".

Pavlosky: Claro, aunque eso ya es teatro mayor; es decir, *Atendiendo al señor Sloane*, que dirigió Ure, es también vanguardia, pero ya es teatro mayor. Como actor, ahí viví una experiencia muy importante que me enseñó a escribir teatro, a ser actor y a ser autor. Creo que Alberto Ure es uno de los directores más talentosos de nuestro país; "Sloane" es de lo mejor que puso.

Entonces me llama Motura, me llama Fessler para hacer *La mar estaba serena*, con Norman Brisky... es decir, yo me separo un poco del "Yenesí", queda Tahier con el grupo; allí empieza otra etapa mía. Del "Yenesí" diría que es mi iniciación en el teatro, muy impactado por los europeos de vanguardia, cuya formulación heredo como forma dramática, como también lo hace la que yo considero nuestra máxima autora, la más redonda, el mejor exponente del teatro nuestro de vanguardia que es la Gambaro.

Después viene otra etapa mía que es un poco más complicada y que me ha costado muchas cosas. *Hasta ahí* todo iba bien.

Talita: Vos decís que vas a estrenar ahora Ionesco dirigido por Tahier, que creo que también dirigió "El tercero excluido" el año pasado en Teatro Abierto. ¿Se puede de al-

guna manera hablar de 'retorno', o de ciclo que se cierra?

Pavlosky: No; te explico lo que pasa. Yo tengo un problema muy concreto. En el 69 y el 70 yo hice *La Cacería*, en Buenos Aires y luego vine a La Plata. En el 71 hice *La Mueca*, que también vino acá. A partir de cierto momento mis obras con la forma heredada de la vanguardia europea —porque esto es importante decirlo, esto es, qué es lo que heredamos de Europa y qué es lo nuestro—, empiezan a evidenciar un claro interés social. Es a partir de *La Mueca*, que saca una mención en "Casa de las Américas", que mi teatro se hace ya visiblemente comprometido... Después viene *Galíndez* en el 73, que se hace mucho tiempo; en el 73 y 74 en Buenos Aires y después pasa a Nancy en el 75 y a Latinoamérica en el 76, duró cuatro años. Acá junto a la formulación dramática de vanguardia hay una denuncia explícita, la tortura en la Argentina; el super-objetivo era la denuncia del sistema como origen de la tortura, no de los torturadores aislados psicopáticos, sino del señor Galíndez como representante del sistema que maneja un engranaje del cual los torturadores eran en última instancia dos piezas; claro que ellos eran los que aparecían en escena, pero el objetivo que teníamos con Kogan era la denuncia de la tortura como instrumento del sistema.

Ahora, ¿qué pasa?, y acá va la respuesta: el 74 termina con una bomba en el Payró que rompe todas las puertas y dejamos de hacer Galíndez en Buenos Aires y nos fuimos a Nancy y la gira por Latinoamérica. Luego, en el 76 yo estreno *Telaraña*, de alguna manera ahí está la familia como fábrica de ideología fascista. La obra dura dos días: termina con un allanamiento en mi casa, con encapuchados que rompen toda la casa... Después me exilio en España.

No tenía espacio para estrenar, entonces escribo mi última obra, *El señor Laforgue*, que trata un problema complicado, de actualidad política. Entonces, al no tener un cierto espacio, porque las dos últimas obras terminan con un bombazo y un allanamiento, con encapuchados en mi casa, no sé cómo moverme teatralmente. Lo que uno como actor quiere hacer es "hacer algo", estar en entrenamiento. Entonces es

la vuelta a Ionesco, con quien no me identifica ningún plano ideológico, ya que representa un teatro francés ya perimido tal vez, pero, con todo, tiene un juego teatral que me atrae y que me une por muchos motivos afectivos a Tahier. Pero es también porque no puedo estrenar *El señor Laforgue*. Es como la situación de un jugador de fútbol cuando está sin contrato pero igual se entrena. Por supuesto que como yo soy actor me divierte estar en el escenario. En otras palabras, o elijo algo que me comprometa, o elijo algo que me divierta. Mientras no pueda hacer lo que a mí me compromete, juego. Con la obra *El Cuadro* juego, me mantengo entrenado. En ese sentido es que vuelvo a hacer Ionesco, y ¡jojo!, porque hacer Ionesco es muy complicado siempre, no es broma; pero naturalmente no me comprometo como hombre de teatro latinoamericano. En realidad, yo creo que el teatro argentino, en este momento no nos expresa tampoco; el teatro argentino no está en la vanguardia, está diciendo más Alfonsín, y no lo digo peyorativamente, está más allá de lo que hace el teatro argentino. ¿Qué obra argentina que uno vea está representando lo que pasó aquí del 76 en adelante? Ninguna.

Talita: A nivel autoral, estamos de acuerdo con tu apreciación de la Gambaro, pero, y los demás, ¿vos cómo los ves? Al margen del problema de que estamos por detrás de los políticos...

Pavlosky: Por detrás no en cuanto a capacidad sino temáticamente.

Talita: Me refiero a la capacidad.

Pavlosky: A mí me parece que Cossa es muy buen autor, que Monti es excelente, y debe haber otros autores que yo desconozco, porque la Capital tiene esa enorme posibilidad de monopolizar. Pienso que Gorostiza es un autor importante también. Yo no me refería a la calidad. A mí me parece que el problema nuestro es que la represión ha sido tan violenta en la cultura que hemos interiorizado la violencia de una manera, como obvia interiormente, ya que no sabemos si lo que escribimos es lo nuestro, si es lo único que podemos escribir. Pienso que en este momento debe haber autores jóvenes de van-

guardia que deben estar expresando un momento más actual de la política.

En el teatro que hoy se ve el tratamiento de los temas es muy metafórico respecto de lo que ha pasado. Si vos vas a un festival latinoamericano no hay ninguna obra argentina, la última que se presentó fue una obra polaca, *Boda Blanca*. Es decir, no podemos decir que el teatro argentino esté representado por *Boda Blanca*. Estéticamente podemos decir que lo que hizo Laura Yusem fue una obra de calibre y de vuelo internacional; en cuanto a lo estético. Pero no está representado lo que ha pasado en la Argentina de los últimos seis años. Lo que yo creo es que estamos todos intentando aprender el problema de cómo se metaboliza la represión; cuál es la forma singular en que cada cultura puede elaborar una represión de esta naturaleza, donde la interiorización de la violencia es tan grande que no se dice: "mirá no escribas eso porque te van a llevar preso", se dice: "no escribas eso porque te van a matar". Y si te matan, te dirían: "hiciste mal". Es decir, el nivel de psicosis respecto a la violencia es tan grande que a mí me cuesta entender qué es lo que uno escribe y qué es lo que "nos permiten", hay una gran duda...

Talita: Vos decís que hay un teatro que a vos te interesa como autor latinoamericano, que es el que intentaste desarrollar en tus obras. En algunas de ellas (*La Mueca*, *El Señor Galíndez*), se puede llegar a percibir la violencia como un fenómeno exterior al ser humano, como un ente independiente; una determinada lectura de tus obras puede verlo así. Tomando en cuenta ese concepto que ya manejaste por dos veces en el reportaje, la idea de la "interiorización de la violencia", me gustaría que desarrollaras un poco la idea, cómo la has manejado en tu teatro y cómo la ves.

Pavlovsky: Pienso que la forma singular en que yo me expreso teatralmente es violenta. Lo último que hice es tal vez lo menos violento, *Cámaralenta*, pero había una violencia implícita en la obra. Habría que distinguir dos cosas: una es mi forma singular de expresión, la forma en que yo veo las escenas en teatro; en general yo no puedo manejar un lenguaje poético a la manera de Monti, lo que Monti expresa con una alegoría yo lo

expreso a través de un diálogo violento, aunque estemos expresando lo mismo. Mi teatro tiende a ser violento, es poco metafórico y bastante directo. Otra cosa es el fenómeno cultural de la interiorización de la violencia como obvia. Hay una situación de violencia exterior que uno interioriza y después va autorregulando, de alguna manera censurando, lo que va escribiendo. Como norma general vivimos la interiorización de la violencia culturalmente como autocensura. En lo personal, insisto en que como autor expreso mejor las cosas violentamente que metafóricamente o poéticamente: a mí me resulta más fácil llegar directamente. Galíndez era directo, concreto; no había una metáfora muy grande, se trataba de la tortura en una forma singular, expresada a través de un teléfono que era el sistema.

Talita: ¿El señor Galíndez lo trabajaste como creación colectiva con el equipo del Payró?

Pavlovsky: No. No, exactamente. Yo escribo una obra terminada; pero en cuanto la obra es entregada al director, puede ser deformada, ampliada, multiplicada dramáticamente, dado que en el trabajo se incorporan otros elementos, por supuesto hablamos de ideologías comunes. Dentro de una ideología uno elige ciertos directores, ciertos actores. Yo escribo, y al tomar la obra el director produce cierta resonancia que va multiplicando las escenas. Cuando interpreto mis obras, veo que el personaje que escribí adquiere otra dimensión a través de mi vida personal. Es posible que escriba textos nuevos de acuerdo a las improvisaciones, pero lo cierto es que *Galíndez* estaba escrita cuando Kogan vino a verme. Dialogo mucho con el director sobre los personajes, pero siempre estoy escribiendo yo.

Talita: ¿Es beneficioso este tipo de diálogo, este tipo de relación entre autor y director?

Pavlovsky: Para mí sí. Para mí es fundamental. Cuando hacíamos *La Mueca* con Ferrigno yo tenía una idea general, sabía que había una pareja burguesa y que un grupo de cineastas fanáticos la iba a invadir y fotografiar y filmar en su vida privada. Pero no sabía cómo. Entonces un tipo como Ferrigno, que es una rata de teatro, te dice bueno.

quién viene primero, dónde está la pareja, quiénes son los tipos. Cuando él habla se despiertan en mí imágenes; entonces, vuelvo a escribir y le pregunto: ¿qué te parece esto?, y así con una escena y la otra. En mi caso es una experiencia muy rica. Quizá no lo sea para otros autores. Lo que pasa es que yo estoy muy ligado al teatro como actor y siento que el teatro cobra dimensión cuando está arriba del escenario. Tal vez un autor más intelectual no pueda hacerlo; no me lo imagino a Sartre reescribiendo a partir del diálogo con un director. Pero como yo no soy un intelectual típico, como me siento más un actor que un autor, me enriquece muchísimo esta relación. La última obra que escribí, *El señor Laforgue*, que trata sobre la represión en Haití en el 58-59, cuando tiraban gente desde un avión al mar, se la mostré a Jaime Kogan, como amigo, ni siquiera va a dirigir la obra, y las dos o tres frases que me dijo fueron muy claras para mí: "tiene que encontrar un obstáculo -me dijo- para hacer crecer al personaje tenés que encontrar un obstáculo dramático". Creo que un director puede ayudar mucho a un autor. Pero, claro, es una manera de sentir el teatro.

Talita: En estos momentos en el país se está trabajando bastante en la creación colectiva: ¿pensás que esto puede determinar cambios importantes en la estructura general del teatro en la Argentina?

Pavlovsky: Creo que para hablar de creación colectiva tendríamos que volver al tema del "Di Tella". Yo desconozco a qué se llama hoy creación colectiva. De todos modos, para mí, lo mejor es que haya una elaboración colectiva pero que estén los roles definidos. Quiero decir, yo puedo participar de una experiencia de improvisación, pero después yo voy a mi casa, y, si soy autor, trato de expresar *singularmente* qué es lo que yo sentí como autor. Si en una creación colectiva hay un autor, mejor. Porque escribir teatro tiene una forma particular, un ritmo, una característica que no es literatura, ni poesía.

Talita: Bueno, algunas experiencias de creación colectiva respetan el problema de los roles. Está el autor, está el director, está el escenógrafo y están los actores...

Pavlovsky: Sí, claro, eso sería muy bueno.

Pero mi experiencia es con un texto anterior. Hay quienes lo hacen a partir de cero. Lo que yo creo es que el autor no debe desaparecer. De la misma manera en que no debe desaparecer el director ni el actor. Si uno tiene una artesanía, ¿para qué perderla en una creación colectiva? Pienso que en última instancia debe haber un texto impreso. Algunas creaciones colectivas que yo vi me imagino que eran sin autor, porque algunas incluso son sin palabras. Me acuerdo de una puesta americana sobre la alienación, sin una sola palabra. Era una obra que puso el grupo de Bob Wilson que duraba como cuatro horas. La obra era visual, estética, con un tiempo lentísimo; de repente había cinco minutos en los que un personaje se acercaba a tomar un vaso de agua y en ese momento pasaba un caballo por atrás, y había humo, y uno tenía la impresión de estar en una especie de cosa muy inconsciente. Pienso que eso no debía estar escrito; deben ser creaciones de un conjunto. Pero mientras escribo, me parece que el autor es importante.

Talita: Vos decís que fundamentalmente sos actor. ¿De qué manera te incorporás a ese proceso?

Pavlovsky: Soy actor siempre. Soy actor primero. Es decir, ahora me considero actor. Yo creo que ahora "puedo hacer teatro".

Talita: ¿No queda un poco dispersa la actividad del actor cuando también tenés que ocuparte del plano autoral? ¿Cómo controlás eso?

Pavlovsky: No controlo nada, ese es el problema. En general, cuando yo hago una obra mía, confío mucho en el director y dejo de lado el rol autoral. Pasa una cosa curiosa: estoy buscando el personaje y le pregunto al director "¿cómo es esto?". Creo que pierdo al autor. Es decir, una vez ya escrito, lo que me interesa es actuar. De todas formas me parece que el problema en el fondo es ideológico. Si el grupo, el autor, el director, los actores, tienen la sensación de que algo es importante para expresar culturalmente, la cosa marcha. Lo que une es el super-objetivo. Cuando estábamos haciendo *Galíndez* sabíamos lo que hacíamos en cualquier lugar, y la gente entendía lo que hacíamos. Eso hace que un grupo se una, porque como en úl-

tima instancia la nuestra es una profesión narcisística. todos queremos que nos aplaudan, que nos miren, lo que nos salva es la interiorización de un proyecto común. Supongamos que queremos hacer una obra sobre los desaparecidos, ¿quién la banca? Si nos reunimos siete personas que sí la queremos hacer. ¿dónde está el narcisismo? Se va diluyendo por un proyecto estilístico de algo que se quiere decir. El cartel y todo eso disminuye cuando hay un proyecto ideológico donde hay un nosotros que se está expresando. Esta es mi experiencia después de haber trabajado en los dos tipos de teatro. Cuando la cosa es más "comedia", ya cada uno se tira para su lado.

Talita: Hace poco tuvimos la oportunidad de ver en La Plata, a través de un film, la experiencia del "Teatro del Sol", donde el problema del narcisismo queda totalmente diluido en la propuesta ideológica. Se trata de la puesta de "1789".

Pavlovsky: Claro, ese es un grupo totalmente definido por una ideología en común. Más aún, en su convivencia y en su historia.

Talita: Vos te definiste como un médico que llega al teatro por una necesidad de encontrar determinadas cosas que no te daba el psicoanálisis. ¿Te dio el teatro esas respuestas?

Pavlovsky: Sí. Yo le debo mucho al teatro. Por ejemplo, esta misma escena. Esta escena me brinda un tipo de diálogo inédito. Cuando yo vengo para La Plata pienso que el teatro me ha colocado en un tipo de diálogo diferente al profesional; me ha brindado un conocimiento de la gente, una cantidad de cosas que me han sacado de mi lugar. Un psicoanalista es una persona que de alguna manera está en un nivel bastante reducido de contactos humanos; no porque no sea humano, sino porque la misma profesión lo va encajando en un sistema bastante alienante. Porque una persona que trabaja ocho horas escuchando hablar a otros de sus vidas... es como decía una psicoanalista, la Langer, decía que cuando la invitaban al cine pensaba "no, ésta ya la ví", y en realidad no la había visto sino que se la habían contado en sesión. Es decir que el escuchar la vida de los otros puede ir reduciendo tu mundo. Además, el mun-

do psicoanalítico es muy competitivo, muy cerrado en sí mismo. En ese sentido, el teatro me ha desaburguesado; yo provengo de un medio de la burguesía liberal de derecha. El teatro me conectó y me conecta con la gente. Por ejemplo, yo le debo mucho a Asquini y a la Boero. Cuando yo me acerco en el 59, era un psicoanalista de la Asociación Psicoanalítica, medio estafalaria la cosa. Cuando lo veo a Asquini, ¿y estos tipos quiénes son?, pensaba yo. De entrada nomás, me dice: "Póngase ahí", y enseguida: "Diga, fuera"; yo le pregunto "¿cómo fuera?"; "eche a alguien" me dice; yo grito: "¡Fuera!", y me dice Asquini: "Lo primero que tenemos que hacer es corregir esa voz del Barrio Norte". De entrada nomás me había hecho extracción de clase. Y eso, más la obras que uno va haciendo, más el contacto con la gente... Actualmente, por ejemplo, *Cámara Lenta* se está haciendo en tres lugares diferentes, y el otro día me llegó desde Tres Arroyos un trabajo sobre esa obra de una persona a quien yo no conozco que me dejó impactado. Ni yo ni ningún crítico vimos en la obra lo que vio esta persona y me parece que hay todo un sector de gente joven que en este momento está haciendo obras mías y a mí me gustaría mucho conectarme. Me parece que puede ser mucho más enriquecedor que algunos otros diálogos que están medio cortados; como que hubiera un ciclo cortado en la Capital. Y de repente, me reencuentro con estas cosas que me da el teatro. El psicoanálisis puede darte otras cosas, pero no esto, esta especie de desaburguesamiento y enriquecimiento frente a lo que es un vestuario, lo que es la vida en una gira, lo que es arriesgarse a las vicisitudes de un estreno, a la locura total de lo que es el teatro en general. El fenómeno teatral a mí me ha hecho bien como hombre, me ha curado; tanto como los tratamientos psicoanalíticos, me ha desacondicionado. Mi familia es una familia prestigiosa de médicos; muy buenos hematólogos, muy buenos cirujanos. Yo también aparecí para ese lado, pero de improviso agarré para otro. Y ese otro lado me ha dado todo esto que te digo, lo cual para mí es muy provechoso.

Yo tuve la suerte de que *Galindez* se hiciera representando a la Argentina en Nancy

Eso quiere decir hacer teatro con los mejores elencos del mundo, más lo que supone hacer una gira por Europa, algo así como el sueño del pibe, ¿no? Pero la gira que hicimos con *Galindez* en el 73 por el interior del país, el nivel de contactos humanos que se dieron durante ese año en Santa Fe, Córdoba, Tucumán, San Luis, las cosas que llegamos a hablar e intercambiar con la gente durante esa gira, fue una experiencia excepcional, tanto o más rica que la de Europa. Cuando llegamos a Mendoza, ya para fin de año, la cosa ya había empezado a cambiar. Pero esa experiencia cultural fue asombrosa. Por eso creo que en Buenos Aires uno muchas veces no se da cuenta de lo que está pasando.

El otro día fuimos a Rosario a ver *Cámara lenta* yo no conocía a nadie, había gente muy joven; era una casita muy chica; había que subir a un piso de arriba, un teatrillo de 40 butacas. Pero el esfuerzo era digno de ver. Es emocionante ver de repente las cosas que se hacen para hacer teatro. Bueno, también es emocionante el esfuerzo que yo hago para hacer teatro... Por ejemplo ahora con Ionesco, las idas y venidas, parece fácil pero cuesta tanto sacar un personaje, pero finalmente uno arranca.

Talita: Habías dicho que tu teatro trata de incorporar contenidos que nos representen conservando las formas de la vanguardia. ¿Se puede plantear que una cierta visión de lo popular, del deporte popular incluso, responde en tus obras a ese objetivo? Evidentemente parece ser un tema que te preocupa porque se lo puede rastrear en la mayoría de tus obras.

Pavlovsky: Bueno, me preocupa porque tengo una formación muy deportista; mi padre ha sido campeón de box, toda mi familia es muy deportista. Es decir, yo he expresado planteamientos humanos a través del deporte porque lo he vivido mucho. Fui campeón de natación... es decir, el deporte me ha servido para expresarme, porque cuando yo hago *Cámara lenta*, en la que hay un boxeador, lo hago desde un conocimiento íntimo de lo que es un boxeador, aunque no me interese el box como denuncia. A través del conocimiento del boxeo estoy expresando otras cosas.

El deporte está muy ligado a mi vida; soy hinchado de fútbol, soy un tipo que va a ver fútbol, que le interesa el fútbol; me gusta mucho el box. Y entonces, por ejemplo, habiendo visto de cerca el deterioro de muchos boxeadores, me parecía muy interesante la relación entre el box y el pueblo, como metáfora; el deterioro, la imposibilidad de pensar, la agonía, la muerte, a través del boxeo pero como algo más. Pero siempre conociendo muy bien lo que es un boxeador, sabiendo quien era Gatica, quien era Bonavena, tipos a quienes conocía de cerca.

Talita: En *Telarañas* aparece también el deporte, en este caso el fútbol. Y acá podríamos retomar un tema anterior, la violencia: esa hinchada de fútbol en *Telarañas*, que es capaz de llegar a límites inauditos de violencia porque alguien grita un gol del rival.

Pavlovsky: Me parece que en el caso particular de *Telarañas* la violencia aparece como un rescate, te diría, como un rescate de la violencia familiar, sacarlo al hijo de ese lugar, hacerlo hombre. Entonces esa violencia era rescatable. Si ese chico se hubiera quedado en la tribuna, se hubiera salvado de ese sistema tan violento que padecía familiarmente. La violencia no me parece intrínsecamente negativa, ni estéticamente ni en general. Me parece que es un elemento que hay que tener más racionalmente colocado. Me acuerdo hace muchos años, Independiente jugaba la final del mundo en Milán con el Inter, vos te tenés que acordar. Yo estaba en Roma en un congreso. Perdimos 2 a 0. Pero como en Avellaneda habíamos ganado 1 a 0, con el gol de Mario Rodríguez, se jugaba el tercer partido en Madrid. Yo había convencido a mi mujer que ir a España en ese momento era muy importante, y qué sé yo... Un tío mío, Alejandro Pavlovsky, un cirujano famoso ya muerto, se vino de Nueva York en avión para ver el partido, era más fanático que yo. Bueno, la cuestión es que perdimos, y yo le tomé tanto odio a Corso, ¿te acordás de Corso, no? Al año siguiente viene Inter a jugar a Avellaneda de vuelta. Me acuerdo que fui con mi hermano, ¡las cosas que le gritamos a Corso!; claro, yo tenía la bronca de Italia y España. Es decir,

me parece que la violencia en una tribuna, si bien se interpreta, y es cierto, que la tribuna es un depositario de otras alienaciones para las cuales no tenemos canales de expresión, también hay algo de la violencia en un partido de fútbol que yo considero saludable, algo que tiene que ver con la expresión. Estar en una tribuna de fútbol, en un tablón, es un aprendizaje. Creo que las cosas que se dicen en una tribuna son un lenguaje de psicología inédito. En este sentido me parece atractivo.

Un hijo mío es hincha de Ferro y me hace seguirlo con él. Esa relación masculina con mi hijo viendo a Ferro me parece saludable, el grito de gol, el abrazo, el cuerpo del hombre contra el hombre, tiene algo masculino, algo de lo más lindo del hombre, las mujeres, cuando uno habla de esto, nos dicen machistas...

Talita: En tus primeras obras vos te definís como "no-dramaturgo", porque decís que no lograrás despegarte de tu ser personal. ¿Podrías desarrollar un poco este concepto?

Pavlovsky: Claro, en las primeras obras yo estaba muy pegado a mí; era una especie de elaboración casi psicológica de mi identidad en ese momento. De ahí que todo tenía que ver con el nosotros, con problemas que no representaban más que mi cuerpo y mi lugar. Es, por otra parte, lo que yo veía que me representaba en Becket. Más adelante, con mi introducción a ciertas experiencias políticas, con la inquietud a partir de ciertos años, se produce un cambio. Por ejemplo, si bien *La Mueca* podría ser psicoanalíticamente leída (es una obra donde un grupo de cineastas medio anarcos se han pasado filmando la vida íntima de una pareja burguesa sin que estos lo supieran hasta que un día los enfrentan con los testimonios fílmicos o fotográficos de uno y otro y entonces filman la reacción de la pareja frente al desnudamiento), si bien puede decirse que psicoanalíticamente *La Mueca* puede representar la irrupción edípica de un elemento muy infantil en la pareja de mis padres, una violación de esa pareja. Pero también estaba representándose la decadencia de una clase, de los valores de esa clase. Ese "también" no lo tenía al principio. En *Galíndez* podrían decir que son los mismos personajes; otra vez aparece un reo con

el otro, son amigos; hay una tendencia mía a conocer más la interioridad del hombre que la de la mujer; es cierto. Pero también es cierto que también se estaba expresando una denuncia de la tortura. Es decir, sigo expresando lo mío, pero más allá de eso, alguien que no me conoce puede ver otra cosa. Es un proceso que tiene que ver con las experiencias de uno y con la inquietud de lo que ha pasado en la Argentina.

Talita: Como autor, ¿te has planteado el problema de cómo se hace para contar todo lo que nos ha pasado como país?

Pavlovsky: Es una buena pregunta, ¿cómo se va a hacer para contarlo? Mi última obra, *El señor Laforgue*, trata de contar algo; pero no cabe duda, es un problema. Lo que yo veo respecto a esto es que si uno recorta mucho por la represión de afuera, después no se reconoce. Yo lo veía en psicología, donde la represión también fue muy grande. Si uno se pone a hacer psicología como si no hubiera ocurrido nada, no puede hacer psicología, porque psicología, en el sentido que uno la quiere hacer, es volver conciente lo inconciente, es no olvidar. Yo pienso que se plantea un problema de identidad. No vaya a ser que por la represión nos olvidemos quiénes somos. Acá, el último presidente habla como si no estuvieran dentro de él los otros tres, parece un país en suspenso. Bignone habla, dice ¡miren lo que pasó!, como si no estuvieran detrás de él Videla, Viola, Galtieri. Habla desde un punto en el aire. Hay que tratar de recobrar la identidad: "No señor, usted es el mismo que estaba allá, y que ahora de casualidad está acá". Hay un recorte de identidad tan grande que a mí me preocupa. Por ejemplo, con cierta gente brillante que he conocido, a veces estoy hablando y de repente no sé con quién estoy, porque lo que dice (por efecto de la represión, aclaro) no es lo que yo reconocía, me habla en otro idioma.

Yo no digo que alguien tenga la culpa. Hablo de los efectos de la represión y el miedo que puedan hacer perder la identidad.

Talita: Es un problema serio. Fijate lo que pasa ahora, se empieza a hablar de apertura, de unión nacional, de democratización, pero a pesar de eso todos seguimos teniendo nues-

tras grandes dudas, es una especie de desconfianza generalizada, ¿adónde vamos?

Pavlovsky: Muy buena pregunta. Es cierto, puede ser, todos desconfiamos un poco. A mí no me parece, porque no creo que quede mucha "tela" para trapear, pero supongamos que la trampa exista, que pueda haber un "salgan otra vez"; ¿y entonces? No hay salida: hay que salir otra vez. Desde la perspectiva intelectual no queda otra. Porque la única manera de combatir el fascismo es, de alguna manera, establecer en este momento la denuncia para que no se reestructure. Quedándose atrás con el asunto del miedo, me parece que es darle mucha oportunidad, demasiada. Ahora, si es trampa o no es trampa, no sé, pero yo siento el compromiso de denunciar la estructura del fascismo desde el lugar en que uno está. Si hay un repliegue y se dejan de decir determinadas cosas, de algún modo también se favorece lo otro.

Talita: En lo que hace al teatro hemos hablado fundamentalmente del pasado. Me gustaría escuchar tu opinión acerca de las perspectivas de la actividad teatral. ¿Cómo iniciarla? ¿Cómo retomar la senda de la vanguardia? ¿Cómo enfrentar todo esto desde el punto de vista teatral?

Pavlovsky: Yo te diría que puedo, tal vez, expresar una forma de ver la cuestión desde un lugar del teatro. No puedo comprometerme en nombre del teatro argentino porque hay gente que puede representarlo mucho más, autores como Dragún, gente que tiene una historia mucho más rica desde hace años. Lo que yo creo es que hay que empezar. No es un problema de capacidad. Creo que tienen que formarse grupos en torno a proyectos ideológico-estéticos en función de lo que está pasando, lo que pasó y lo que va a pasar. Creo que hay mucha gente joven que tiene necesidad de expresarse. La experiencia de Teatro Abierto fue una respuesta muy importante. Pienso que hay mucha energía que fue dispersa pero que en cualquier momento se puede volver a encontrar. Tal vez hay que abrir los canales para hacer teatro; hay muchos espacios de los que el teatro no se ocupa.

Talita: ¿Y Pavlovsky qué va a hacer?

Pavlovsky: Bueno, yo querría estrenar *El señor Laforgue*; estoy en eso, pero no quisiera empujar a nadie. Me gustaría que alguien viniera, alguien que me interese, que sea gente grande, y me diga: "Vamos a hacer este proyecto". En eso estoy. Si no hago eso, si no hago una obra mía porque puede resultar urticante, entonces me quedan dos posibilidades. Una de esas es la que estoy haciendo: jugar, como actor, sin ningún otro objetivo que el de mantenerme entrenado. La otra sería hacer, por ejemplo, Brecht. Hace años que quiero hacer *Galileo Galilei*; hacer un teatro directamente político.

Talita: Para vincular un poco la otra parte de Pavlovsky, el terapeuta, nos gustaría saber qué relaciones establecés vos entre el teatro como actividad artística y el psicodrama.

Pavlovsky: El punto en común entre psicodrama y teatro son las técnicas dramáticas. En general, fijate qué curioso, yo lo tengo bastante dividido. Tengo bien dividido lo que pueda ser estrictamente terapéutico de lo que sería el hecho creativo, aún cuando soy un terapeuta que improvisa mucho con lo dramático. En psicoanálisis yo tiendo siempre a ver al paciente en términos de escena, creo que por ahí está la relación con el teatro en mi caso. A mí el psicodrama me daba una posibilidad de entender mejor; lo que otras personas ven mejor hablado, yo lo percibo en términos de escena. No digo que sea lo mejor, sino que en mi caso comprendo mejor cuando se dramatiza. La relación con el teatro en este caso es muy clara. Muchas de las concepciones de Moreno ya habían sido más o menos iniciadas por Stanislavsky, sólo que Moreno hacía teatro espontáneo, algo así como dramatizar las noticias del diario. Hasta que un día una chica, que hacía siempre de buena en los roles de las noticias, un día el marido le dijo a Moreno, "mire, hay un problema, mi mujer hace siempre de buena pero en mi casa es un infierno". Entonces Moreno los hizo pasar a los dos y le dijo: "Su marido dice que a la noche usted es terrible, a ver, ¿cómo es la escena?" Es decir, el momento en que se pasa de lo periodístico a lo privado. Entonces la chica empieza a dramatizar como eran realmente las peleas y Moreno descubre en ella una persona muy agresiva. A partir de ahí no la de-

jó hacer más de buena en las dramatizaciones, sino que le daba todos los personajes agresivos. Cuenta Moreno que el marido le dijo: "Mire, la cosa va muy bien en casa". La idea es que cuando se dramatiza una situación menos se actúa. Ese es el punto donde el teatro se convierte en terapéutico, de lo periodístico a lo personal.

Talita: Yo me quedé pensando en cuanto a vos como autor y tu relación con los personajes femeninos. La diferencia que hacías con los masculinos. ¿Qué voz le ponés vos a la mujer? Es decir, como pensás a la mujer en relación al manejo de la utilidad, la agresión, la represión...

Pavlovsky: Es muy difícil contestar a esa pregunta porque no lo tengo muy conciente. Te puedo contestar que yo creo conocer, no analíticamente sino humanamente, muy bien al hombre, en tanto que la mujer para mí es un misterio inabordable. No puedo expresar fácilmente en teatro un personaje femenino, como lo puede hacer, para hablar de un maestro, Bergman. Tengo la impresión de que hay una zona a la que no puedo llegar. No puedo expresar lo femenino mío con claridad. La mujer aparece en mis obras no tanto desdibujada, como siniestra. Cuando escribo teatro yo veo las escenas, veo los diálogos, no puedo pensar demasiado, y cuando termino veo que a las mujeres "les falta algo", pero ya es tarde...

No creo que la cosa pase por un nivel ideológico o social, pienso que debe haber otras cosas con el hombre y la mujer, dentro mío. De repente anhelaría un reencuentro fluído con la mujer.

Talita: Tal vez tenga que ver con la marginación de la mujer.

Pavlovsky: Claro, pero fijate que yo escribo sobre el hombre marginal. Y la mujer en mi teatro es una especie de apéndice del hombre marginal. Yo creo que la cosa viene de mi familia. La estructura de mi familia, como la de todo clan, es una estructura sumamente machista. Después uno sufre en la vida.

Talita: ¿Por qué no nos hablás un poco de tu formación psicoanalítica?

Pavlovsky: Yo tengo una formación psicoanalítica ortodoxa. Es una carrera muy parti-

cular, muy costosa, muy larga. Yo empiezo en el 58, tenía 23 años. Tengo una formación típicamente porteña en el psicoanálisis. Después me dedico fundamentalmente al trabajo grupal. Todo lo que he escrito, que ha sido bastante, han sido las experiencias mías con grupos, en los servicios hospitalarios... Más allá aparecen otros factores, que tienen que ver con el momento peculiar que vivía el país. Yo pertencí a un movimiento de fractura de la Asociación Psicoanalítica, el grupo Plataforma, que rompió con la Asociación en el 71, por motivos ideológicos. Sobre lo que actualmente sucede en la psicoterapia, yo digo que se trata de una psicoterapia excepcional, de determinadas situaciones, determinados encuadres; sobre este fenómeno estoy escribiendo. Yo he escrito varios libros sobre técnica, sobre grupos, niños y adolescentes. En lo que estoy inmerso ahora, te diría que es algo menos científico, menos técnico: ¿qué pasó acá con la psicología? ¿Por qué determinados núcleos teóricos aparecen y otros desaparecen? ¿Qué relación hay entre un tipo de gobierno y ciertos núcleos teóricos? ¿Por qué crecen tanto ciertos núcleos? (Lacan, por ejemplo, cuando yo llegué todo el mundo hablaba de la misma manera). Esto me interesa mucho. Creo que esto en cierta manera me supera; me parece que tiene que ver con la sociología: creo que hay cierta relación entre ciertos movimientos teóricos en las cosas humanísticas y el sistema de pensamiento que te permite estudiar ciertos temas, con cierta libertad, como si uno los eligiera, mientras otros no los podés estudiar nunca. Por ejemplo, supongamos que yo quisiera hablar sobre la antipsiquiatría en este momento, la línea que siguió de Cooper, por ejemplo, en alguna universidad; no podría, porque tendría que tocar ciertos temas. Esto no está hablado. Es una preocupación mía actualmente.

Talita: ¿Vos entendés lo grupal como un acercamiento a lo social?

Pavlovsky: Yo soy un clínico; de tal manera que yo trato lo grupal porque me parece terapéuticamente importante. De alguna manera, si vos estás tratando un grupo, las repercusiones de lo social son más claramente expresadas que en lo individual, tiene menos

regresión en un nivel, entonces, quieras o no, lo social se te mete en el grupo. Ahora, ¿cuáles son las mediatizaciones o las categorías de la psicoterapia grupal en lo social? Es una zona muy difícil, muy complicada de teorizar, a la que uno puede aproximarse... No creo que un terapeuta porque haga grupo tenga más inquietud social que uno que haga individual. Hay gente que con grupo ha hecho, muchas, pero muchas empresas y otros, como Rafael Paz que sólo hizo individual, y sin embargo son políticos concretos. Insisto, yo tuve una formación psicoanalítica ortodoxa, la formación de la Institución Psicoanalítica oficial en la que yo me formé... Soy un clínico que ha adquirido una determinada artesanía específica en esa Institución. Me dediqué a grupo porque entendía más en grupo a la gente, a los niños; clínicamente trabajo en grupo, pero no sería cierto si dijera que me dediqué a grupo por una inquietud social. Me dediqué a grupo porque vi que en un hospital se podía juntar a seis chicos y entender mejor. De ahí a otras inquietudes mías, sobre las que alguna vez he tratado de escribir, sobre lo grupal y lo social, hay una gran distancia. Cuando hablo de lo social en psicología no es ya científico, son aproximaciones, inquietudes; hablo como una persona inquieta, pero no hago ciencia.

Talita: Dijiste que el artículo tuyo sobre la selección de fútbol tuvo algunas derivaciones que no esperabas...

Pavlovsky: Lo que pasa es que me contestó en Clarín un sociólogo, y Ardizzone en Radiolandia 2000. Esquemáticamente lo que yo decía es que me parece que en nuestro fútbol, como que se culpaba al técnico y los jugadores. Yo decía que hay una escena más amplia, que es dialéctica, de la que también el público participa. Hay ciertos modelos míticos, Pedernera, Zito, que tienen que ver con el dribbling, con la manera de manejar la pelota, una estética del fútbol, parecida al toreo. Entonces creo que hay que ampliar la zona; que también hay una introyección de ciertos arquetipos que después proyectamos, y necesitamos ver cierto tipo de fútbol y no otro. Creo que el jugador argentino no maneja la pelota a toda velocidad, que la para, y que eso tiene que ver con la estética. Pero

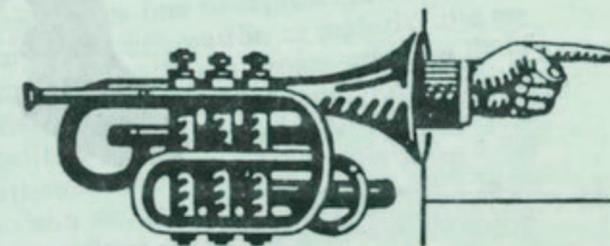
bueno, yo quería decir nada más que eso, pero después salió la réplica y lo de Ardizzone, y parece que yo me había metido con el ser nacional, la idiosincrasia, las Malvinas... qué sé yo... Me llamaron de varias revistas para seguir la polémica con varios periodistas que querían contestarme, pero yo me negué, no sabía cómo seguirla. A mí, simplemente, me gustaría que cuando no tiene la pelota, no la espere, sino que pique al hueco... ¿Sabés quién juega así? Ferro... Parecen de otro país...

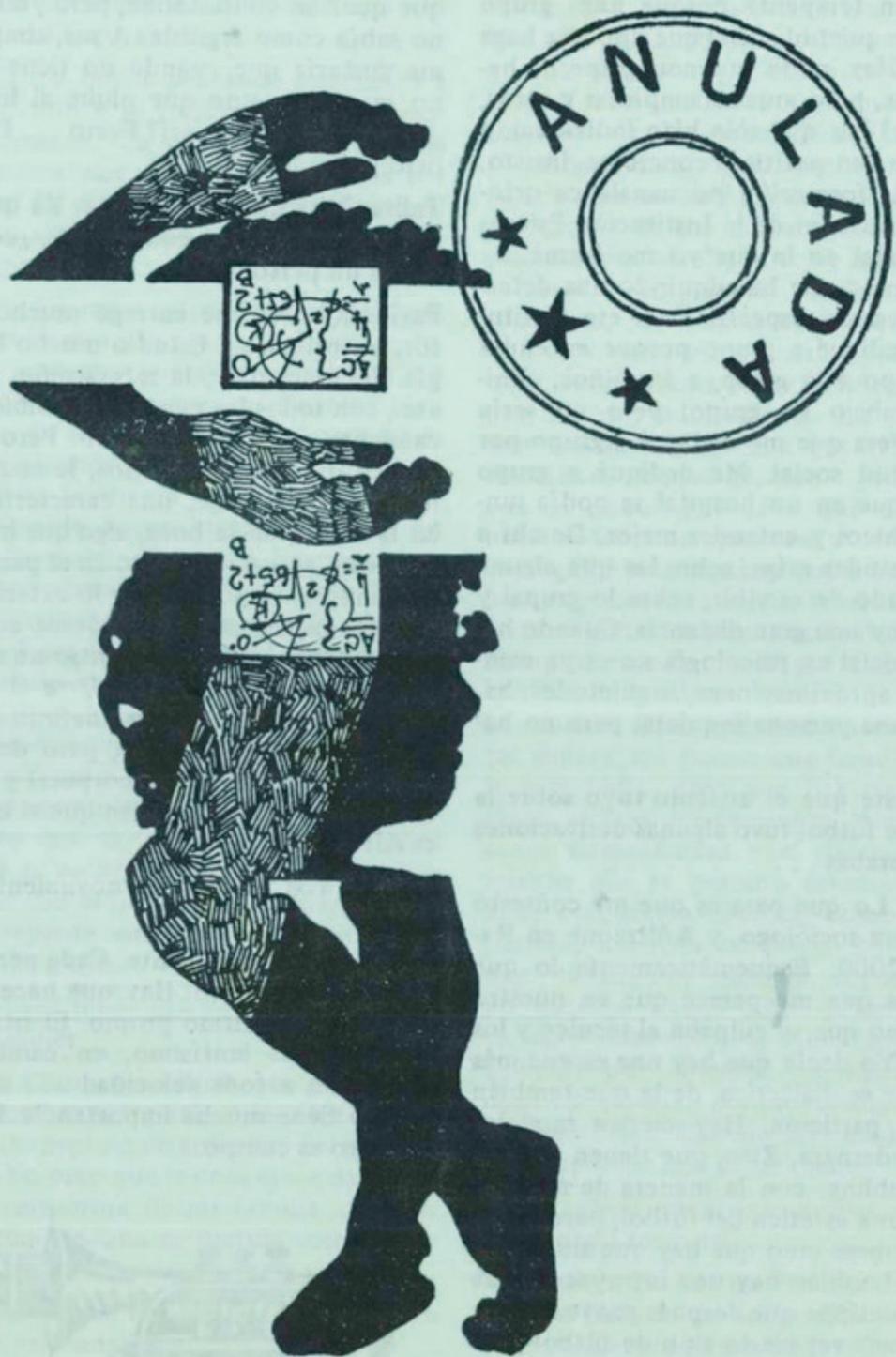
Talita: Una última pregunta. Ya que te definís en primer lugar como actor, ¿cómo componés un personaje?

Pavlovsky: Yo me entrego mucho al director, en principio. Estudio mucho la psicología del personaje, la interacción, contexto, etc., con todos los ejercicios posibles de acercamiento e improvisación. Pero faltando quince días, más o menos, le encuentro un matiz al personaje, una característica, algo en la mano, en la boca, algo que me permite meterme en un momento en el personaje. Le doy mucho importancia a lo exterior. Primero, por supuesto, trabajo desde adentro, estudio, pero siempre encuentro un movimiento corporal mío que me cierra el personaje. Es lo que me da la forma definitiva, el envase. Primero por adentro, pero después hay un último gesto que es corporal y que te da todo el personaje. Alguien que vi trabajar así es Alterio.

Talita: Vos hablás de movimiento, de ritmos...

Pavlovsky: Exactamente. Cada personaje tiene su propio ritmo. Hay que hacerlo coincidir con algún ritmo propio. El ritmo en *Cámaralenta* es lentísimo, en cambio en *El Cuadro* es a toda velocidad... Es decir, el cuerpo tiene mucha importancia. Pienso que el teatro es cuerpo.





ARTAUD

Y

EL TEATRO DE LA CRUELDAD

*(yo) me consagraré en adelante
exclusivamente al teatro, tal
como lo concibo,
un teatro de sangre,
un teatro que en cada representación
habrá hecho ganar
corporalmente
algo
tanto al que representa como al
que viene a ver representar
por otra parte
uno no representa,
uno hace.
El teatro es en realidad la
génesis de la creación.*

TENDENCIAS DE LA VANGUARDIA TEATRAL

(Nota II)

por CARLOS PACHECO

La segunda de las vertientes que orientan la actividad teatral de vanguardia producida a partir de 1950, está signada, marcadamente, por las ideas que Antonin Artaud plantea en su obra "El teatro y su Doble", trabajo al que varios investigadores consideran como el "verdadero evangelio del teatro moderno".

En más de una oportunidad, quienes intentaron desentrañar las ideas planteadas por Artaud, quizás pensaron que se encontraban en presencia de un excéntrico del teatro, que acotaba y describía paralelos entre el teatro y la peste, el teatro y la alquimia, el teatro y la crueldad; pero más allá del mero hecho de buscar paralelismos hay una voluntad que no puede soslayarse: esa necesidad de tocar al hombre directamente por el cuerpo y hasta el alma, rompiendo todas las formas escénicas existentes, hasta hacerlo acceder a la libertad absoluta.

El teatro propuesto por Artaud no es nuevo. Sus teorías no solo abarcan los espectácu-

los que él mismo concibió, o que realizaron sus seguidores (Barrault, Blin, Beck, Malina, Brook, etc.); sino que las pautas determinadas por Artaud estuvieron desde siempre en el teatro, y quizás por eso León Mirilas dijo, un tanto agresivamente, que "Artaud es el *crazy quilt* del teatro moderno"¹.

Lo cierto es que Antonin Artaud supo dar a la acción dramática, tal como la habían practicado antes de él, y la siguen practicando después los más audaces, una formulación coherente e imperiosa, una justificación decisiva. Al decir de Claude Roy: "resumió en tres líneas soberbias la virtud fundamental del arte del teatro, de ese exorcismo de toda la carne que es una re-representación plenaria. Saber que una pasión es materia, que está sometida a las fluctuaciones plásticas de la materia, da sobre las pasiones un dominio que extiende nuestra soberanía".

Partiendo de la premisa básica de que "el teatro aún no ha comenzado a existir", la visión artaudiana comienza a desarrollarse mu-

cho antes de la producción de los famosos "Manifiestos de la Crueldad". Sus antecedentes están claramente definidos en la experiencia del teatro "Alfred Jarry".

HACIA UN NUEVO TEATRO

En 1926, Antonin Artaud junto a Roger Vitrac y Robert Aron, fundó el grupo teatral "Alfred Jarry", en honor al autor de "Ubu Rey", dramaturgo al que Artaud va a reconocer como uno de los inspiradores de su teatro de la crueldad.

Según destaca Henri Behar en "El Teatro Dadá y El Teatro Alfred Jarry", la voluntad original del grupo "era contribuir a la ruina del teatro existente, por medios específicamente teatrales" (...) "Se trataba de provocar la emoción profunda del observador desnaturalizado por varios siglos de tradición hipócrita".

El grupo de Jarry rechazó todas las teorías contemporáneas del teatro naturalista, al que consideraban como fotografía inútil de la realidad; rechazó el teatro psicologista y el espectáculo como entretenimiento, por cuanto para ellos el teatro "no es un juego, sino una empresa en la que los comediantes y los espectadores deberán comprometer su vida profunda", intentando así "dirigirse a la existencia del espectador, sacudirlo, provocarlo, lanzarlo a la vida".

En una conferencia preliminar a las actividades del "Alfred Jarry", Robert Aron sostuvo que "los espectadores al no estar separados de los actores por el tablado deberán sentir directamente la angustia metafísica que tenderán a provocar las escenas representadas". El consideraba "que de cada pieza debe resultar una creación del mundo", y para que ello suceda, "tendrá que terminarse con la representación de los hechos y gestos que caracterizan la vida corriente". El espectador logrará así la "libertad sin límites del sueño y también del espíritu".

Planteando ideas similares, Antonin Artaud va a asegurar que "el espectador que se entregue a sus espectáculos, deberá saber que va a ofrecerse a una verdadera operación, en la que su espíritu y su cuerpo estarán en juego, del mismo modo que con los cirujanos, y que en ningún caso podrá irse como habrá entrado".

El grupo "Alfred Jarry" tuvo escasa vida. Y si bien logró abordar espectáculos en los que manifiestamente expresaban su postura, ninguno de ellos logró trascender la escena: por el contrario, se derrumbaron frente a una actitud hostil del público y la crítica, quienes no admitieron el cambio y la liberación propuestas. De todos modos, y como apunta Behar, "la demasiado breve existencia del Teatro Alfred Jarry perdurará, por haber intentado una verdadera liberación del teatro, una cierta depuración, por el rechazo de todo el farrago de prejuicios que lo estorbaban, y por haber querido hacer del espacio teatral un espacio mágico, al que el espectador vendría para superarse, identificando sus deseos más secretos con los revelados en la escena, realizando así una purga de pasiones, y finalmente saliendo de la sala purificado, porque Artaud lo escribiría en el Teatro y su Doble: "el teatro está hecho para vaciar colectivamente los abcesos".

ARTAUD Y LA CRUELDAD

Antonin Artaud tuvo ocasión de participar en 1931 de la Exposición Colonial de París, presenciando allí un espectáculo de danza balinés que le impresionó notablemente. Ese trabajo, le permitió verificar que en Occidente el teatro había perdido su función sagrada, mientras que en Oriente esa función había sido conservada y fecundaba un "teatro grave, desprovisto de todo juego artificial inútil, de juego de una noche". "En este teatro -dijo Artaud-, toda creación nace de la escena, encuentra su expresión y hasta sus orígenes en ese secreto impulso psíquico del lenguaje anterior a la palabra".

Lanzado así a la tarea de resacralizar el teatro, para lograrlo Artaud se propuso utilizar la noción de crueldad, ya que sostenía que sin un elemento de crueldad en la base de todo espectáculo el teatro no es posible; e intentó lograr nuevos procedimientos que lleven a romper con las palabras y creen redes de comunicación: "lenguajes nuevos que puedan tocar regiones nuevas en el hombre".

El teatro de la Crueldad es definido por su autor como "la afirmación de una terrible y por lo demás ineluctable necesidad". Y esa necesidad reside en restaurar el verdadero sentido del teatro. "El Teatro de la Crueldad

-dice Artaud- ha sido creado para devolver al teatro una concepción de la vida apasionada y convulsiva; y en este sentido de violento rigor, de extrema condenación de los elementos escénicos, ha de entenderse la crueldad de ese teatro".

A fin de realizar una rápida aproximación a esta manifestación, digamos que "El Teatro de la Crueldad" es:

- 1) un teatro de la no representación
- 2) un teatro no teológico
- 3) un teatro de la conciencia

1) El Teatro de la Crueldad no es una representación. Según afirma Jacques Derrida, "es la vida misma en lo que tiene de irrepresentable". "Por lo tanto -acotaría Artaud- dije crueldad, lo mismo que habría dicho vida". Desde siempre, el teatro se ha preocupado por mostrar la vida en escena, bajo un exclusivo concepto imitativo. La vida como forma, con sus máscaras, reflejando al hombre en sus caracteres individuales. Y ello ha provocado la "pérdida de una idea del teatro. Y mientras el teatro se limite a mostrarnos escenas de las vidas de unos pocos fanticos, transformando al público en voyeur, no sería necesario terminar con el concepto imitativo del arte y el teatro debe ser el lugar primordial y privilegiado de esa destrucción de la imitación, porque "el teatro debe ser igual a la vida, no a la vida individual, sino a una especie de vida liberada (...) traducir la vida en su aspecto universal, inmenso, y extraer de esa vida las imágenes en las que deseáramos volver a encontrarnos".

2) "Importa ante todo -dice Artaud en el Primer Manifiesto de la Crueldad- romper la sujeción del teatro al texto, y recobrar la noción de una especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento".

El Teatro de la Crueldad busca afanosamente eliminar al Dios-autor de la escena, lograr una escena no teológica, no dominada por la palabra. Donde no existe un autor convencido de haber creado, donde no existan esclavos (actores - director) de ese autor que representen una representación, donde no existan espectadores consumidores que solo actúen como videntes.

"En el teatro, tal como aquí lo concebimos, el texto es todo. Se entiende y admite definitivamente que el lenguaje de las palabras es el lenguaje primero. Ahora bien, aún desde el punto de vista occidental es necesario admitir que la palabra se ha osificado, que los vocablos, todos los vocablos, se han helado y envarado en su propia significación, en una terminología esquemática y restringida". Así, "la palabra solo sirve para detener el pensamiento; lo cerca, pero lo acaba; no es en suma, más que una conclusión" (...) "El teatro, como la palabra, necesita que se lo deje en libertad".

Dejando de lado la palabra, considerándola como algo más que vive en el espectáculo, el Teatro de la Crueldad, se propone tomar una verdadera conciencia del valor de la puesta en escena; que sin la palabra como rectora de ella, será entregada a la libertad creadora e instauradora.

La palabra no desaparecerá del espectáculo, por el contrario, ocupará el mismo lugar que le cabe en el sueño. La palabra se convertirá en gesto, en sonido, en intención. La palabra será imagen lanzada contra el espectador, que ya no será un inmóvil vidente, sino un elemento más de ese espectáculo.

3) El Teatro de la Crueldad, por último, es un teatro de la conciencia, por cuanto en la escena deberá irradiar y triunfar "todo lo que pertenece a la ilegibilidad y a la fascinación magnética de los sueños". No existirá la interioridad secreta, el inconsciente no representará un papel propio. "No hay crueldad -dice Artaud- sin conciencia, sin una especie de conciencia aplicada (...) La conciencia es la que da al ejercicio de todo acto de vida su color de sangre, su matiz cruel, pues se entiende que la vida es siempre la muerte de alguien".

Durante muchos años "El Teatro de la Crueldad" de Antonin Artaud fue considerado como "una pura exigencia, con respecto a sí mismo, de Artaud, el solitario", y en más de una oportunidad también se dudó de su existencia real, sobre todo luego de la escenificación de "los Cenci", un trabajo basado en una narración de Stendhal y una tragedia

de Shelley, con el que Artaud pretendió demostrar su visión de lo teatral. El espectáculo no tuvo éxito y según apunta Genoveva Dierechi en su "Diccionario del Teatro Mundial", el fracaso provocó la ruina del autor, conduciéndolo a graves depresiones, y en definitiva, al internamiento en un sanatorio psiquiátrico.

Necesitáronse algo más de diez años para comprobar que "el teatro no es ya un arte; o en todo caso es arte inútil". Debieron transcurrir diez años para comprobar que "estamos hartos de sentimientos decorativos y vanos, de actividades sin objeto, consagradas solamente a lo amable y a lo pintoresco. Recién en 1950 reconocimos que "queremos un teatro que funcione activamente".

Antonin Artaud concibió una revolución sin poder realizarla. Conmocionó el universo teatral y esa conmoción llega a nuestros días con la misma fuerza con la que fue origina-

da Artaud y "El Teatro y su Doble" será por mucho tiempo, el material de consulta de todos aquellos que se interrogan sobre el sentido del teatro, su necesidad y sus poderes.

*No es posible que al final el milagro no estalle
He sido demasiado castigado
Me he atormentado demasiado en el mundo
He trabajado demasiado para ser puro y fuerte
He perseguido demasiado el mal
He buscado demasiado tener un cuerpo limpio*

A. A.

Notas

- 1) León Miras en "Artaud y el Teatro Moderno". *Crazy quilts* se denomina en inglés a colchas hechas con retazos sobrantes de otras prendas.

Los entrecorillados, salvo cita del autor al que pertenecen, son tomados de "El Teatro y su Doble" de Antonin Artaud. Edit. Sudamericana.



FUNDADA EN 1905

La seguridad al servicio de la cultura

ORGANIZACION MARIO TURKENICH Y CIA.

Calle 12 Nro. 715 - tel. 21-4554

SAULO BENAVENTE

El 15 de julio, un amigo de Talita, enviaba una carta personal a su hermana Ethel. Mataderos - La Plata fue el itinerario que siguió el estilo coloquial, gracioso y porteño, de Miguel Leonetti, cultor del género epistolar y la amistad fraterna, evocador además de la riquísima existencia del máximo escenógrafo nacional. Esta página que publicamos llegó a nuestras manos por el común amor a Saulo Benavente, que dejó de trabajar el sábado 26 de junio de 1982.

Ante su irreparable partida para el otro barrio, recordé su talento y bondad. Cuando pibe, acordate Ethel, ingresé al taller de escenografía de Teatro Odeón, en calidad de ayudante, fue entonces que conocí cabalmente su trato amistoso e inteligencia. Frecuentador de cuanto salón de arte abría sus puertas al público, lector empedernido, conocedor de insospechadas obras musicales y siempre con su humildad y su halo de asombro ante el acontecer diario de la vida. Acuden a mi memoria las reuniones luego del laburo con Rodolfo Franco, que había emigrado del Colón por no transigir con imposiciones, Mario Vanarelli, Germen Gelpi, Longarini, Enrique De Rosas, Carlos Perelli, Enrique Muiño, Orestes Caviglia y tantos, tantos que me honraron y honran con su hermandad. En una de tales reuniones Franco, que era nuestro director de escenografía, afirmó que en oportunidad de la temporada que realizó la compañía de Margarita Xirgu en el Odeón, sus éxitos lo constituyó "Yerma" y "Bodas de sangre", razón por la cual Carambat el empresario del Teatro, trató de invitar al POETA, Federico García Lorca, para participar personalmente del éxito; el Granadino se excusó pero quiso testimoniar su agradecimiento a la compañía de la Xirgú, haciendo colocar en cada camerino de los artistas teatrales cartelitos con una escueta leyenda: ARTE. La anécdota arrancaba encendidos elogios a Saulo Benavente. Por ese entonces el galán de la compañía era Pedro López Lagar. El actor acostumbraba a pararse en el hall del Odeón antes de las representaciones. Observaba de cerca al público, cuando alguien no le gustaba cantaba coplitas gitanas, aludiendo a los potentados que van a bostezar, eructar en las plateas de los teatros o dirigía a las damas enjoyadas ostentosamente "flechas envenenadas". Don Pedro cambió su forma de desenvolverse ante la gente al radicarse definitivamente en nuestro País. Fue muy común sus comentarios hirientes frente a la desaprensión del público. Saulo, reía con sus salidas. Guardaba profundo respeto por Narciso Ibáñez Menta, Ernesto Vilches, Luis Jouvet y marcada admiración por Milagros de la Vega. Colaboró con Vanarelli en una magnífica puesta en escena de "La muerte de un viajante" de Arthur Miller, que representó Narciso Ibáñez Menta en el Nacional. Recuerdo a Enrique De Rosas, que en cierta oportunidad, comentaba las reacciones de los espectadores, primordialmente el Español, frente a la actitud que asume el personaje principal de "Los muertos" de Florencio Sánchez. Saulo alternaba con el actor en innumerables disquisiciones acerca del comportamiento humano, basándose en enfermedades, idiosincracia, aspectos sociales de múltiples facetas, fundamentalmente machacaban en la miseria física y moral de algunos sectores de la sociedad. En una simple conversación con Saulo, solían aparecer nombres y apellidos: Romain Rolland, Jacob Wasserman, Beethoven, Kafka, Chaplin, Ibsen, de Amicis, Pérez Galdós, Pirandello, Cervantes, Benavente, Debussy, Baudelaire, un autor finlandés Franz Shillampa que escribió "Santa Miseria" y del que jamás pude leer algo, se amalgamaban hasta formar un núcleo de entes a los que se podía recurrir sin temores, conforme nos indicaba. Todo el dolor cabe en una página de Dostoievsky. La

diafanidad de una lectura de Juan Ramón Giménez. El vigor de Zola. Las frases erizadas de singulares aportes de Valle Inclán. La perfección Flaubert. Lo sensorial en Filisberto Hernández. sus charlas nos entusiasmaba de tal forma que salíamos prestos de la reunión en procura del libro del autor de turno. En aquellos años la rasposa sala cinematográfica Inca, los días martes anunciaban (hoy: CINE ARTE). Allí concurríamos, la mencionada sala estaba ubicada o si lo está actualmente en Corrientes al 1300. Se exhibían obras de Marcel Carné, Renoir, Murnau, Ford, Capra, Stroheim, etcétera. Mientras nos dirigíamos al cine, surgían amistades de Saulo, Lucas De Mare, Discépolo, Arlt, Berni, los Tuñón, Muñoz Azpiri, infinidad de actrices y actores, caso contrario cuando finalizaba una película (cada función constaba de tres realizaciones y todo por 20 guita), Saulo saludaba a diestra y siniestra. Junto a nosotros teníamos a esas personalidades. Imaginate estar viendo "Amanece", oír los comentarios sobre una toma, un gesto, una sugerencia. Me parecía ver dos veces la película. Mientras regresaba a casa en el bondi (I acroze), reflexionaba acerca de lo visto y oído.



110 (op) P - (1967)
P/MAT. KUNUCO

VICO

PRIMER ENCUENTRO DEL ESPECTACULO PLATENSE

Por DANIEL DALMARONI

El primero de noviembre del corriente año los platenses podremos asistir a la inauguración del "I Encuentro del Espectáculo Platense", que se desarrollará durante todo ese mes y en el cual grupos de teatro, danza, expresión corporal y títeres locales nos mostrarán colectivamente los trabajos que preparan durante este año.

*"Después de un largo periodo de silencio forzoso impuesto por la censura, la autocensura, la falta de estímulos oficiales a toda actividad creativa, el ahogo económico, la carencia de un teatro comercial que responda a las expectativas culturales de nuestra ciudad, la pérdida de una identidad propia en lo expresivo por la cercanía de Buenos Aires, y como parte de una búsqueda de todo nuestro pueblo en la defensa activa de sus derechos, creo que el Encuentro es la respuesta que podemos dar todos aquellos grupos que bregamos por una cultura popular."**

Estas palabras de un integrante de la Mesa Organizadora del Encuentro, muestran que evidentemente este movimiento surge como una necesidad. Una necesidad de expresión de los actores, bailarines, directores y titiriteros platenses. Pero también surge como una necesidad de que todos los que de alguna manera están en el espectáculo, discutan, confronten experiencias, realicen juntos y se encuentren también con el público platense.

A esta experiencia se han sumado cerca de veinticinco grupos que presentarán espectáculos que no hayan sido estrenados en La Plata antes del 1ro. de enero de este año. La lista incluye trabajos de autores argentinos y extranjeros, coreografías de artistas locales y ejemplos de creaciones colectivas. Este Encuentro está pensado para ser realizado durante todos los días del mes, aspecto éste inédito en la ciudad ya que estamos acostumbrados a asistir al teatro sólo los fines de semana. El lugar de su realización aún no está definido, pero la búsqueda está orientada a un espacio polivalente, en una zona céntrica de la ciudad y con una capacidad de trescientas personas como mínimo. Esta muestra, que no posee fines de lucro, es producida económicamente por los mismos grupos participantes, los precios de las localidades serán populares y cada día se podrá presenciar más de un espectáculo.

Todo este movimiento se origina en el mes de abril en donde se encuentran cerca de ochenta integrantes de grupos o talleres con el objetivo de unirse para realizar hacia fines de año una muestra colectiva de sus trabajos en preparación. En esta primera reunión se decide formar una Mesa Organizadora con un integrante de cada grupo, equipo o taller. Esta Mesa se divide en cuatro comisiones de trabajo: Comisión Organizadora, que tiene por objeto elaborar las bases para la participación en el Encuentro; Comisión de Producción y Finanzas; Comisión de Prensa y Publicidad y una Comisión de Cultura, que tiene como función -según el Boletín Nro. 1 del Encuentro- la de acercar experiencias valderas de trabajo que ideológicamente se aproximen a las que para noviembre serán presentadas por los grupos e intentar una apertura en los espectadores frente a las experiencias de creación participando en su proceso. Esta actividad se dividió en tres etapas: desde el mes de mayo se vienen realizando actos con figuras de nuestra ciudad y de la Capital Federal: Carlos Lagos ofreció una charla sobre el tema: "Aproximación al texto dramático"; el grupo Aluminé de la Capital, bajo la dirección de Patricia Stokoe, realizó una muestra de expresión corporal, síntesis de varios de los espectáculos presentados por este grupo en nuestro país; en carácter de estreno se presentó el film "Iris Scacheri" del realizador platense Julio Otero Mancini; participó también de esta actividad el director Augusto Fernandes, ofreciendo una charla sobre "La dirección teatral", y se

presentó la ópera "Cavallería Rusticana" de Pietro Mascagni, en versión concierto. La segunda etapa —julio y agosto— es dedicada a "experiencias interdisciplinarias". La intención de esta etapa es la de confrontar trabajos experimentales entre los miembros de los grupos participantes de este Encuentro. En lo que se refiere a la tercera etapa —septiembre y octubre— estará dedicada a presenciar los ensayos de los espectáculos a participar en la muestra de noviembre.

"Encuentro . . . confrontación . . . intercambio. Es asombrosa la cantidad de expectativas, de nuevos caminos, que parecen abrirse. Y no es casual. Creo que son los primeros pasos para un nuevo resurgir del teatro en La Plata"* dice otro integrante de la Mesa Organizadora. No es casual porque éste, creo, es el resultado de toda una etapa y el principio de otra. Hacia principios de la década del setenta comienzan a gestarse en la ciudad talleres de formación teatral y nuevos centros de expresión corporal y danza; experimentan, trabajan, estudian, poco a poco comienzan a mostrar sus primeras experiencias y es en estos momentos cuando sienten la necesidad de unirse con los otros grupos, de trabajar en conjunto, de verificar todo ese trabajo con los demás y con el público; es por eso que no es casual, nace de un proceso natural y necesario. Es el final de una etapa., decía, y el comienzo de otra, de una en donde se quiere trabajar en conjunto, colectivamente, única forma de llegar a un arte popular, nuestro, de todos.

Citas:

* Boletín Nro 1 del I Encuentro del Espectáculo Platense.

Ediciones ULTIMO REINO

NUEVOS TITULOS (e. p.)

- SUEÑO DE METALES, de Guillermo Roig
- MONTAÑA SOBRE TRUENO, de Mónica Giráldez
- POEMAS A LA MAGA, de Víctor F. A. Redondo

Colección "LAS BARCAS":

- VIDA Y MEMORIA DEL DOCTOR PI, de Edgar Bayley
- ENTERRANDO MIS MUERTOS, de Rogelio Bazán

Revista de Poesía ULTIMO REINO Nro. 8/9

PABLO DE ROKHA: "Canto del Macho Anciano" - Poemas de VICTOR F. A. REDONDO - DANIEL GUTMAN - MARIA JULIA DE RUSCHI - JORGE A. BRUNO - LILIANA PONCE - LUIS BENITEZ - RAFAEL CADENAS - RENE PALACIOS MORE
Música de Invierno, poemario de MARIA DEL ROSARIO SOLA
 LA PUERTA: 35 poetas - Textos de Dylan Thomas - P. Shelley - Vicente Gaos - Mark Strand - H. von Kleist. *Ilustrac. de Hans Bellmer*

Correspondencia a Metán 3692, 2º '4', 1240-Buenos Aires, R. A.



LUIS BRANDONI

Reportaje de DANIEL DALMARONI

Con motivo del estreno de *Simón, el caballero de Indias*, obra póstuma de Germán Rozenmacher, estuvimos con Luis Brandoni, quien protagoniza ese espectáculo junto a Marta Bianchi, Jorge Rivera López y Ullis Dumont.

Preg.: ¿Pensás que la vigencia que el texto de Rozenmacher tenía en el 70, año en que lo escribió, la sigue teniendo en el 82?

Brandoni: Sí, sin ninguna duda. Creo que dentro de un tiempo vamos a tener la confirmación que *Simón*.. es un texto clásico. Clásico en cuando plantea un tema que no tiene tiempo, ni época, que es inherente a la naturaleza del hombre; y el hecho de haber pasado doce años desde que se escribió hasta que dio a la luz, es tiempo suficiente para poder ver si es un tema que tenía vigencia en un momento y podía perderla en otro. No sólo no ha perdido vigencia sino que sigue teniendo la misma y en algunos aspectos tiene una actualidad mucho mayor. Ese país ideal con que sueña Simón es "Chantania", su tierra final, su lugar, que es este país, que nunca fue más Chantania que ahora.

Preg.: Sobre el final de la obra, *Simón*, ante las alternativas de quedarse en el mundo con todos y luchar allí o irse a un manicomio en donde poder seguir viviendo su país ideal, su "Chantania", elige la segunda opción. ¿No te parece que esta solución es la salida fácil, superficial e individual?

Brandoni: Lo que pasa es que la obra de arte, el espectáculo teatral, cuando plantea temas de esta envergadura, no está queriendo dar las soluciones a los problemas sino planteándolos con la mayor claridad posible. Esto creo que es lo que logra *Simón, el caballero de Indias*. Si algunos nos sentimos identificados con Simón, por su búsqueda, por su

desasosiego, por su necesidad de identidad, por la necesidad de echar definitivamente raíces en un lugar, por la chatura del medio, porque lo han obligado a ocupar un lugar que él no eligió y que en la medida en que él trata de salirse de ese lugar que la sociedad le predestinó, la sociedad misma lo considera un transgresor; si con alguna de esas cosas nosotros nos identificamos es suficientemente valioso. De ahí a creer que el camino que sigue Simón es una derrota, es una apreciación errónea.

Por otra parte, si nosotros esperamos que un espectáculo teatral además de plantearnos problemas nos dé una salida a esos problemas, es pedirle demasiado. Entiendo que de pronto, puede quedarnos un sabor amargo o un sabor a derrota para Simón. Creo que no es así. Desde el punto de vista de Simón no es una derrota, es una camino que ha elegido porque el otro se le cierra. Por otra parte, Simón, al mismo tiempo que nos muestra su problema, nos demuestra que su naturaleza le da para pelear contra todo, pero que no tiene salidas concretas, por eso se encierra en su "Chantania"; no da una batalla frontal, acaso porque no tenga recursos para darla o el momento no sea adecuado.

Preg.: Pasemos del enfoque individual de una obra de un autor argentino, como lo es Rozenmacher, a analizar el nivel autoral nacional en general.

Brandoni: Creo que está pasando por un momento brillante. Por un lado tenemos el fenómeno Teatro Abierto. Por otro, en lo que va del año se han estrenado muchas obras de autores argentinos, algunas muy valiosas, estrenó Gorostiza, Rozenmacher, acabaron de estrenar Cossa, Dragún. En Teatro Abierto sobre treinta y tres obras más de veinte son de autores noveles, algunas de muy altos valores. Respecto de la temática, por

ejemplo, la obra de Cossa (*Ya nadie recuerda a Frederic Chopin*) refleja, desde el punto de vista del autor, una terrible realidad, una terrible tristeza; probablemente no nos dé un mensaje optimista, lo que sí nos está entregando es un visión poética de una realidad lamentable como es la que estamos viviendo. Este es un testimonio de un autor que está perfectamente conectado con la realidad. Otro ejemplo sería la obra de Dragún (*Al perdedor*). Desde la perspectiva de cada autor están mostrando distintos costados de la realidad social, política y cultural del país.

Preg.: *Vos estuviste en la selección del material que va a conformar Teatro Abierto 82. ¿Cuáles son las expectativas que tenés respecto de los resultados que pueda tener esta nueva versión de Teatro Abierto?*

Brandoni: Yo creo que Teatro Abierto 82 va a tener mejor nivel de calidad tanto en cuanto a los textos, como a las puestas, como a la producción en sí de los espectáculos. Sospecho que tendrá el mismo nivel de calidad interpretativa o acaso mejor que el del año pasado. Creo que va a ser una buena muestra del teatro argentino.

Preg.: *Como secretario de la Asociación Argentina de Actores, ¿qué expectativas tenés respecto de los cambios políticos que vive el país, si es que se pueden considerar a éstos como verdaderos cambios?*

Brandoni: Cambios de fondo no hay. Simplemente desde el oficialismo se están permitiendo actividades que algunos seguíamos desarrollando aun cuando el oficialismo no lo permitía. Ahora aparecen los estatutos aprobados de los sindicatos, lo cual significa que pronto tendremos elecciones en Actores. Se van a renovar, espero, los cuadros dirigentes. En cuanto a la política en general, creo que es un momento muy difícil en el que todo parece fácil, pero no lo es.

Preg.: *¿Qué entendés por teatro popular y cuál sería la forma de llevarlo a cabo en la Argentina de hoy?*

Brandoni: Existe y existió en la Argentina. Teatro popular es un viejo invento de los cómicos del mundo. Teatro popular era el teatro griego, la Comedia del Arte, el sainete en Buenos Aires. El teatro fue muy popular en la Argentina. En los años 20, 30 y 40 la fiesta popular del hombre en la Argentina era ir al teatro. Se hicieron teatros en todas partes del país. Era la salida, era el espectáculo, era la verdadera fiesta del pueblo, lo fue durante muchos años. Después, naturalmente, el advenimiento del cine, del cine sonoro, del cine color y la televisión produjo una retracción del público al espectáculo teatral, acá como en todas partes del mundo. El teatro no es en este momento un fenómeno popular, no lo es porque la gente no tiene hábito de ir al teatro, porque la gente perdió la costumbre, sobre todo la gente joven; hay un prejuicio sobre que el teatro es algo solemne, que no es tan divertido como escuchar música, ir a un recital o ver una película. Otro factor de suma importancia es el problema económico, ya que el teatro es más caro que ver televisión en casa. Con todo creo que en la medida en que a la gente se le den cosas que le interesen, le inquieten o la expresen, se va a acercar al teatro. Con respecto a la gente joven, éste es un tema muy viejo, no se la educa desde la primaria para asistir al espectáculo teatral. Hay que luchar desde las casas, desde las escuelas, hay que darle facilidad a la gente para que pueda ir a ver un espectáculo de teatro. El teatro es popular en la medida en que mucha gente se sienta identificada con el fenómeno, en que exprese sus problemas, en que los personajes sean reconocibles y en que tenga un lenguaje que les pertenezca.

EL ACCIDENTE

Cuento de PERLA AYLLON

Dicen que resbaló mientras se bañaba. Que como había peleado con su mujer, se puso nervioso y al caer se pegó en la nuca, igual que en las series de la televisión.

La historia se ordena en segundos; se pule con diferentes alientos; crece, mientras gira en caracol por la escalera y agita un paisaje de cabezas de vecinos que se balancean en el rumor a lo largo de seis pisos.

La ambulancia se ha detenido frente al edificio y dos enfermeros ya bajan con la camilla.

Dicen que el muerto estaba raro este último tiempo, que venía tarde y a veces discutían, que a la heladera no la habían mandado a arreglar como todos creyeron al principio, sino que la vendieron porque andaban mal de plata.

Los dos hombres comienzan el ascenso. Cincuenta rostros les hacen una guarda vertical.

Dicen que lo vieron en el hipódromo y en el casino de Mar del Plata. Que era mentira que tuviese una inspección en Tandil como le hizo creer a ella. Que lo acompañaba una mujer.

Los enfermeros han llegado al sexto piso y la viuda, desmelenada y llorosa, les franquea la entrada.

Dicen que la otra es rubia y con ojos claros, del tipo de Marcela, la divorciada del quinto.

Arriba se cierra la puerta y de algún modo inconfesable, faltan aplausos.

Dicen que la amante lo cambió. El, tan de su casa, tan buen padre, se hizo jugador y visitante de clubes nocturnos.

Que la esposa no tenía qué ponerse y que los chicos iban a la escuela con un mate cocido bebido.

Que Marcela lo arrastró a un ambiente sórdido. Que esa mirada extraviada, la tiene por drogadicta.

Ahora comienza el descenso del muerto.

Dicen que el matrimonio perdió el control en las peleas, que el hijo mayor tuvo que separarlos varias veces.

Los vecinos se repliegan, porque la muerte impone respeto... aunque no silencio.

Dicen que la esposa hubiera tolerado el adulterio para mantener el hogar, pero no toda esa podredumbre de prostitutas y cocaína. Que dos días antes había jurado matarlo.

Dicen que la pobre estaba como loca cuando entró al baño y que lo asesinó con un barrote de hierro.

Cuando la camilla está por anclar en la planta baja, llega Marcela y enseguida, con el mayor cinismo, pregunta qué pasa.

Entonces doña Rosa, sincera y vecina como quedan pocas, la escupe en la cara.

Ahora sí se hace silencio, mientras Marcela se queda mirando a los cincuenta rostros con un asombro claro, como para chica que en la escuela no puede aprender las tablas de multiplicar.

La ambulancia, todavía en primera, desaparece en la esquina.

El hombre abre los ojos en segunda y entonces dos manos aprietan en tercera, todo el amor cristalizado en quince años de respetarse, de luchar juntos, de elaborar la dicha día por día, desde la mañana a la noche.

Afuera, la sirena paraliza las imágenes de la ciudad.

Se ha constituido en La Plata el Centro de Estudios de Psicología Social (C.E.P.S.) "Dr. Enrique Pichon Riviere". En su inauguración se realizó una conferencia sobre el tema *¿Qué es la Psicología Social?* a cargo de Ana Pampliega de Quiroga.

Los objetivos básicos de la institución son la difusión de los fundamentos de la Psicología Social y la aplicación de la teoría y técnica del grupo operativo en la investigación social.

Las actividades previstas son: * Ciclo de experiencias grupales acumulativas que comenzará el 25 de septiembre sobre los temas: *Grupo y Grupo Operativo*. * Encuentros grupales de orientación para adolescentes. * Cursos de formación, desde la experiencia de construcción grupal, de observadores y coordinadores de grupos operativos. * Ciclo de charlas sobre Psicología Social.

Podrán participar todas aquellas personas que, sea cual fuere su lugar en la comunidad, se interesen por la dinámica grupal y los procesos de interacción emergentes.

Secretaría: Calle 48 N° 633, p. 8, ofic. 809. Galería Geminix. Lunes a viernes de 18 a 20 hs.

PERROS ATADOS

NESTOR MUX

JUANPEDRO

Debajo del sol
el niño juega con su paraguas ardiente
hasta que algo nos hace creer que llueve
porque el corazón profundo de la casa
se moja de alegría.

MUCHACHOS

La muchacha que pasa en bicicleta
es maravilla desprendida del verano.
Sus pies y su pelo vuelan.
Los ojos que sólo ven la calle de tierra
son pájaros extranjeros que vuelan también.

Y el partido de fútbol ahora se ha quietado
porque sus muchachos callados, confundidos,
dejaron volar su corazón de pobres
detrás de ese aire ligero que se pierde.

CONSIDERACION SOBRE LA LLUVIA

El cielo está negro
como el sol de los muertos.
Pronto llegará la lluvia
y su sonido apagará otros sonidos
que hacen mal al alma
y nos dejaremos llevar por esa paz ajena,
por esa confianza del agua en las ventanas.

PQETAS DE ORILLA A ORILLA

Porque consagraron su voz a la melancolía
desde aquella orilla viene un discreto olor
a muertos respetables. Desde esta otra,
en comunión con la tierra de los hombres
sólo intentamos la celebración
de la alegría o la tragedia
porque estamos vivos.

ELLA COMO ARBOL

En tu corteza nuestras criaturas
como pájaros leen y ordenan para sí
los signos iniciales de la vida.

Bajo tu amparo, esta mano
escribe con razones tan fuertes como tus frutos

Y más allá de la paciencia con que tus raíces
esperan mejores días para nosotros,
de tu bello cuerpo hasta el mío
caen hojas secretas que alimentan la salud
y la ceniza de los sueños.

IMAGEN DE LA NIÑA

En sus ojos brillan jardines
de fuego sorprendente.
En su sonrisa, ancha como la tierra,
un extranjero llegaría
a reconciliarse con la vida.
En sus dulces e imprecisas sustancias
el amor hace ceremonia
y no tiene espacio
el dolor que vendrá mañana.

Néstor Mux nació en La Plata en el año 1945. Publicó los siguientes libros: *La patria y el invierno* (1965); *Nosotros en la tierra* (1968); *Cartas íntimas para todos* (1974); *Como quiera que sea* (1978). Los poemas que reproducimos pertenecen a su obra *Perros atados*, recientemente editada.

ABELARDO CASTILLO.

El cruce del Aqueronte (Buenos Aires, Galerna, 1982)

Quienes conocen y admiran la obra cuentística de Abelardo Castillo seguramente esperan con verdadera ansiedad la aparición de un nuevo libro del sampedrino, a seis años de la publicación de *Las panteras y el templo* (que, por otra parte, recogía material ya adelantado en una antología de 1972). Para ellos, *El cruce del Aqueronte* será una desilusión parcial, pues se sompone en su mayor parte de material conocido.

La obra de Abelardo Castillo consta hasta el presente de tres títulos en la especie (*Las otras pueras*, 1961; *Cuentos crueles*, 1966, y *Las panteras y el templo*, 1976), con un total que apenas supera los treinta cuentos publicados en el término de veinte años. Muchas de esas piezas fueron retocadas, reordenadas, reagrupadas bajo distintos subtítulos o epígrafes, u omitidas en sucesivos volúmenes. La lectura de cada nuevo libro de Castillo, incluso las reediciones y su antología *Los mundos reales* (Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972), nos asegura una nueva experiencia, porque aun en el material conocido nos enfrentamos con una nueva configuración, una parcelación distinta de su obra. Castillo ha reconocido que sus cuentos integran una totalidad aún no concluida, englobada bajo el título de *Los mundos reales*, un inmenso y creciente contrario del que nos va brindando facetas, enfoques o subunidades. *El cruce del Aqueronte* es, precisamente, una nueva visión de esa materia; no una antología ni un nuevo libro de cuentos, como el autor mismo se apresura a declarar. Integrado por once cuentos conocidos y cuatro inéditos o no recogidos en volumen, el libro intenta dar un itinerario vital, y constituye, por tanto, una selección con motivaciones más personales que estéticas.

Es ésta una recopilación más que oportuna para reencontrarse con la obra de Castillo, o para enfrentarla en un primer contacto y comprobar, en cualquiera de los casos, que se trata de uno de nuestros mejores cuentistas. Castillo se aferra a la mejor tradición de la especie: la de concebir cuentos como universos cerrados, como sistemas en tensión. La estructura gira alrededor de una situación, definitoria que cae como una revelación sobre el lector, y es precisamente esta concentración significativa la que diferencia a un cuento de los capítulos de una novela.

La estructura del libro destaca tres cuentos de manera nítida. Cada uno de ellos ocupa por sí solo una sección, en distribución simétrica: I, "Los ritos"; III, "El cruce del Aqueronte"; V, "La forni-

cación es un pájaro lúgubre". Las otras dos secciones (II y IV) contienen seis cuentos cada una, completando el equilibrio formal. Como se ve, hay en Castillo una conciencia vigilante de lo compositivo, que se aplica con felicidad aun para contener las materias más desmesuradas, los temas más oscuros. Volviendo a los tres cuentos centrales del libro, dos hasta ahora inéditos, es evidente en ellos la unidad de sentido. Los tres podrían ser protagonizados por el mismo personaje, un intelectual con una conciencia despiadada para juzgar sus actos, para reconocer su incapacidad de amar y sus tendencias negativas, en un acto de introspección que anuda las potencias inconscientes con la lucidez racional (no en vano Poe se hace presente con frecuencia en la obra de Castillo).

En "Los ritos" está el retorno a San Pedro como una forma de autocastigo por su amor hacia una adolescente ingenua que lo ha abandonado. El sentimiento auténtico se mezcla con un intelectualismo suficiente que desgarró al narrador protagonista. El intelectual de "El cruce del Aqueronte" es, a la vez, alcohólico; la confesión de su bajeza, su entrada al infierno (de ahí el título) queda en una frustración, en un amago rubricado por la ironía lacerante. El manejo del tiempo y del lenguaje, el uso del plano simbólico por detrás de una historia sencilla, el perfecto cuadro de la dipsomía y la indagación profunda en la condición del artista dan a este cuento un lugar de privilegio en la obra de Castillo. El último relato, "La fornicación es un pájaro lúgubre", es, como lo declara el autor, un homenaje a Henry Miller y a Poe. La pasión erótica es encarnada por el cuervo, tendencia vital y a la vez destructiva. Si en "Los ritos" aún se hablaba de amor, y en "El cruce del Aqueronte" se confesaba la incapacidad de amar, aquí la palabra ha desaparecido.

En el resto de los cuentos se advierte la coherencia en la concepción narrativa, que se confirma en la unidad de sentido —no de temas o líneas argumentales. En la literatura de Castillo se manifiestan por igual la observación testimoniante del mundo exterior y la introspección, el realismo y el buceo del inconsciente y los sueños. Algunos cuentos son especies de exorcismos dominados por la crueldad ("Also sprach el señor Nuñez", "El candelabro de plata") o representan una suerte de venganza literaria (el admirable "Patrón", o "Por los servicios prestados", que reitera la línea de "En el cruce", aquel relato de *Cuentos crueles*). La desmitificación de la infancia y adolescencia ("Conejo", "Co-

razón") se dan a través del uso eficaz del punto de vista, que también es utilizado con maestría en un cuento realista de trasfondo político, "Los muertos de Piedra Negra".

Pocos son los cuentos estrictamente fantásticos. "La casa del largo pasillo" juega con la comunicación entre dimensiones desconocidas, el descubrimiento de otros "mundos reales". Algo similar ocurre en "Week end", pero con una presencia amenazante de potencias oscuras, teñida de mitos juveniles (la visión mítica de San Pedro es motivo frecuente en Castillo, en una doble intención evocadora: la de abarcar los recuerdos y lugares significativos y la

de desnudar las imágenes cristalizadas de la infancia). Por último, "Triste le ville" es un cuento onírico metafísico, una pesadilla y una especulación sobre la muerte, y "Noche para el negro Griffiths", otra joya narrativa, es un homenaje a los negros y al jazz, a través de la resurrección poética del mundo jazzístico de Nueva Orleans a principios de siglo.

El verdadero creador es aquel que cincela sobre los propios "fantasmas" o "demonios" (para usar palabras caras a Sábato y a Vargas Llosa). Este equilibrio tenso se da con excelente calidad literaria en los cuentos de Abelardo Castillo.

Antonio F. Juárez

PERROS ATADOS. (de Néstor Mux. La Plata, Ernesto Girard Editor, 1982; 83 páginas);

Las reseñas se diferencian de los artículos en que uno no tiene lugar para explicar sus opiniones; pecan, por ende, de caprichosas y antojadizas. Vaya entonces el primer capricho: *Perros atados* es un buen libro de poemas, y trataré de decir por qué. Fundamentalmente porque vuelve a la imagen poética como resorte esencial del mecanismo de comunicación de las emociones. Imagen que sugiere y no demuestra, imagen que se abre y no se hace hermética, imagen que, si bien vacila a la hora de la metáfora, se vale de los sentidos —hoy tan olvidados— para apuntar a contenidos que no por familiares y cotidianos son menos profundos. "Ladrones", "Muchacha", "Consideración sobre la lluvia", "Ella como árbol" (donde mejor resuelve la elaboración metafórica), alcanzan como ejemplo de la mejor cuerda que toca Mux: el motivo sugerido a partir de la imagen. Y también está la otra, la que desafina y se hace discursiva, la que se cae del lado del intelecto: "Ventanas y ventanas", "Expectativa del hombre . . .", "A favor de la vida" (con el si . . . condicional, famoso por Kipling y menos por Lugones). Y es interesante ver en esta antología cómo la evolución poética de Mux es saludable en la primera dirección.

Quizás una elaboración de mayor aliento en las imágenes. Quizás una vuelta a la metáfora. Quizás un mayor acento en el ritmo ("Muchacha" se cierra admirablemente con dos dodecasílabos, pero es la excepción).

Es reiterativo; es casi un lugar común: se lee y se escribe poca poesía y, en general, de dudoso nivel. Hay que saber esperar. Siempre llegan vientos nuevos de un Fernández Moreno para echar vida sobre un Lugones. La poesía de Mux es una realidad no viciada y leerla es una experiencia oxigenante.

José Luis De Diego

Libros Recibidos:

NESTOR MUX: "Perros Atados", Ernesto Girard editor, La Plata, 1982. 84 págs. (ver reseña en este nro.)
CESAR CORTE CARRILLO: "Extravíos y Hallazgos", Edición del autor, 1982. Mención del Fondo Nacional de las Artes 1981. Poesía.

ALBERTO CAMPAZAS: "Rosario de Siempre", Ediciones Jacarandá, Rosario, 1982. Cuentos.

LUIS EDUARDO ALONSO: "La Mar", Ediciones La Lámpara Errante, Buenos Aires, 1982. Poesías.

ALICIA ORSINI: "Los Otros Fuegos", Ediciones La Lámpara Errante, Buenos Aires, 1982. Poesías.

Agradecemos a: N. Antonio, M. E. Aramburú, C. A. Giovanola, Carlos López González, A. Remersaro, Abel Robino, Oscar Luciani, Horacio Armani, Raúl Gustavo Aguirre y Osvaldo Soriano.

APROXIMACION CRITICA: JORGE ASIS

Antes que nada, una salvedad de carácter metodológico. La lectura de Asís es fácil; su escritura es lineal, sin conflictos internos, sin búsquedas novedosas en el plano formal. Estas características expulsan de inmediato a algún grupo de comentaristas con este tipo de esquemas prefijados en su ojo crítico. De aquí, dos apreciaciones previas: la venta de los libros de Asís es asombrosa para lo que normalmente vende —o puede vender— un escritor argentino; el ataque de la crítica ha sido casi unánime. Estos dos aspectos —éxito en la venta, fracaso en la crítica— son los que tratará de explicar este trabajo, haciendo hincapié en que, si bien la lectura de Asís es fácil, no es tan fácil su interpretación posterior. Una última advertencia: la ejemplificación y análisis será sobre su última novela, *Carne Picada*.

COMPOSICION Y PROCEDIMIENTOS

Asís parece sentirse definitivamente cómodo en una estructura que repite: la apertura con un primer epílogo que plantea un pre-final; el cierre con un segundo epílogo final. Este mecanismo de composición es ideal para el uso de los efectos de *flash back*, es decir, de recuerdos desordenados en la mente y ordenados en la novela como “pantallazos” regidos por una lógica interna. En *Carne Picada* —como en *Flores robadas...*— la anécdota es mínima; se cuenta en dos palabras lo que ocurre en el plano narrativo más inmediato. Todo lo demás es narrado desde la perspectiva de ese primer plano que transcurre en el Café de los Ciegos; es como la ampliación y recreación de una extensa charla entre Rivarola y Luciano. Esta recreación, lo narrado propiamente dicho, tiene, como dijimos, su lógica interna, escalonada en núcleos significativos y de más peso narrativo: el robo y Luciano en la 1a. parte (disgresión “Tovarich Otero”); la doble historia alternada de Matías y de Jesús en la 2a. (disgresión episodio de la bruja). Las técnicas principales son la alternancia y el suspenso: el episodio de

Matías y el auto está dado como en entregas cortas cuyos finales no cierran lo argumental y provocan el interés del lector para ver cómo sigue. Esta técnica es típica de la literatura de fines del siglo pasado; Arlt está impregnado en ella y es bien conocida la filiación Arlt-Asís como para insistir en el tema.

En cuanto a los procedimientos, la escritura de Asís es avasalladoramente narrativa. No hay respiros en la lectura, no hay intervalos que distancien; el lector es envuelto en lo vertiginoso del “cuento”. Salvando las distancias, en este sentido —y sólo en éste— se emparenta con García Márquez y párrafos como el que sigue lo acercan al colombiano: “...el Constitución donde Luciano nació y creció, donde Feliciano veló a sus dos maridos, cocinó bacalaoos infinitos, combinó los innumerables sabores de la vida. Una casona que doña Feliciano alquilaba desde hacía treinta y ocho años, a cierto Diego Iñiguez, el propietario que había muerto hacía ya como doce años, por eso ella depositaba ahora, y por si acaso, en la cuenta bancaria de su fantasma, del Diego Iñiguez soltero...” Los demás procedimientos son subsidiarios de lo narrativo. El diálogo, en la mayoría de los casos, es tramposo, porque en vez de narrar el autor hace narrar a alguien; dicho de otro modo, los diálogos son otra forma de lo “contado”. Pareciera que Asís fuera alérgico a las formas descriptivas; da la sensación de que una detención en el relato fuera una pérdida de tiempo. Las descripciones son pinceladas accesorias, trazos gruesos, nunca elaboradas. Es característica la enumeración acumulativa de personas: “Ya nadie los quería, estaban usados, quemados, sabían demasiado, sobaban”, y de cosas: “... desde las casas de altos de enfrente, de los conventillos viejos o modernos, ojos en otras ventanas de solitarios similares, escalones grises, pasillos intecalados con colores o tinieblas familiares”. Como vemos, ni las personas —retratos— ni las cosas —ámbitos, paisajes— mueven a una descripción detenida ni elaborada. En todos los ca-

sos, la exactitud de lo descriptivo está dada por la efectividad de la adjetivación: “Por lógica era también petisa, rellenita, amargada y separada”.

Un último procedimiento a tener en cuenta es el discursivo, que predomina en algunos capítulos (“Valores políticos y ajustables”, “Matías”). Allí Asís se despacha en largos monólogos de subjetividad ideológica. No abandona lo narrativo —nunca lo abandona— pero lo tiñe de cierta retórica política que va invadiendo sus novelas cada vez con más fuerza. Los temas y las actitudes de este discurso los veremos más adelante.

Dijimos que lo narrativo tenía procedimientos subsidiarios y entre ellos el diálogo. Esta confusión de procedimientos ha llevado a la elaboración de dos propuestas que se suelen oír reiteradamente: 1) el relato de Asís es no trabajado; es un largo monólogo presentado “en crudo”; 2) Asís escribe como habla la gente, de ahí su gran poder comunicativo. En los dos casos no se está demasiado errado, pero en ambos es necesario un ajuste de tuerca: 1) el relato de Asís es trabajado para que parezca “en crudo”; 2) Asís se vale de estructuras coloquiales, fuertemente comunicativas, pero las llena de un contenido no común; también en este caso Asís escribe para que parezca “como habla la gente”. Para intentar aclarar estas dos aseveraciones veamos el problema del punto de vista.

EL PUNTO DE VISTA

La literatura de Asís está elaborada en la mayoría de los casos desde la perspectiva de un “alter ego”, el viejo recurso de una 3a. persona gramatical que es en realidad primera, cargada con una fuerza subjetiva que inunda y tiñe todo el relato. En los casos en que Asís se quiso escapar de Rodolfo, intentó adoptar el recurso de “narrador testigo”, es decir, narrador participante de la historia, pero no protagonista. Es el caso de *Los Reventados*, donde la 1a. persona está encarnada de manera inequívoca en Vitaca, enfrentado funcionalmente con Rocamora que, con el transcurso de la novela, se gana el protagonismo. En *Carne Picada* pasa algo similar, pero hay otra vuelta de tuerca. En rigor, Asís no narra la historia del supuesto protagonista

Luciano, sino que Asís narra la historia de Rodolfo que narra la historia de Luciano. Esto, que parece un barroquismo crítico medio pedante, es una de las claves más importantes para tratar de entender la literatura de Asís, porque el eje sobre el cual gira la relación autor-personaje es Rodolfo; el análisis de Rodolfo como autor y el de Rodolfo como personaje puede llevar a conclusiones muy diferentes. Aclaremos. Cuando en la Facultad veíamos el tema “Literatura y ludismo”, tomábamos como ejemplos dos cuentos de Borges: “La forma de la espada” y “El hombre de la esquina rosada”. ¿En qué consiste lo lúdico en los dos casos? Pues sencillamente en la trampa final que juega con el malentendido en el nivel del punto de vista. Ahora bien, en Asís pasa algo parecido. La relación Asís-Rodolfo Zalim es una relación lúdica. En un reportaje que le hicimos en La Plata, alguien preguntó si en *Flores robadas...* era todo autobiográfico, y Asís respondió que era quizás su novela menos autobiográfica o, más estrictamente, que era su novela en donde había más cosas inventadas. Dicho de otro modo, lo que parece más real es lo ficcional; o mejor, la relación autor-alter ego es una relación que Asís “trampea” admirablemente. Asís es un gran prestidigitador del punto de vista y el juego parece fascinarlo: Asís-Rodolfo, Rodolfo-Luciano, Jesús y Matías, Rocamora-Rivarola, etc. Para terminar entonces, un nuevo ajuste: Asís no es Rodolfo, pero escribe para que parezca que es. A veces se acercan, a veces se separan; Asís se divierte y engaña.

ESTILO

Aquí voy a ser breve. No porque el estudio no lo merezca, sino porque de una u otra manera ya he tratado estos aspectos anteriormente. Características estilísticas sobresalientes entonces:

- 1) Estructura del discurso del orden coloquial con contenidos propios.
- 2) Léxico llano, sin rebuscamientos; a veces golpea por lo audaz.
- 3) Uso y abuso de la enumeración acumulativa.
- 4) Adjetivación profusa y concisa, no ornamental sino definidora, no detallada sino gruesa.

5) Metáfora sintética y no analítica (en realidad, la metáfora es siempre síntesis, pero varía en su formulación). Ejemplo: "saldo de familia".

Todos estos puntos sumados conforman un estilo personalísimo e inconfundible y reconocible en forma inmediata.

LOS CONTENIDOS TEMATICOS

La ciudad es una selva en donde los hombres se empecinan en buscar salidas y fracasan. La selva los devora trágicamente. Frente a este suceder patético se sitúa Rodolfo Zalim, espectador escéptico, vendedor cínico, cronista de mil caras, infiltrado y mentiroso, infatigable vencedor de mujeres propias y ajenas, nostálgico recordador del barrio, anti-intelectual por excelencia pero conocedor de todos los "versos" intelectuales para no perder, para mantenerse en el podio desde donde mira y cuenta: "...nacé para ser anfitrión, Al Capone o Macedonio Fernández, no nacé para poner cara de boludo, para estar detrás de un escritorio como un gil, para ser tan responsable". Pasan a su lado todos los fracasados en la búsqueda, ya sea individual (Luciano), política (Matías) o religiosa (Jesús). Y él los contempla y los quiere y cuenta sus trágicas hazañas con un feroz escepticismo. Antihéroe por excelencia, los personajes de Asís pertenecen a una generación perfectamente identificable, la que vive lo que él llama la "edad de los bifés", esa edad entre los 30 y los 40 años en que uno intenta cumplir los sueños que alguna vez se prometió, esa edad en donde ya nada es postergable, esa edad que corresponde en nuestro país a una generación muy golpeada. Obnubilados por el intelectualismo, la psicología y los mitos redentores se lanzaron a la política con un montón de buenas intenciones y, casi sin darse cuenta, se encontraron en un callejón sin salida. La realidad agobiante es el ámbito en donde estos personajes destinados irremediamente al fracaso intentan salvarse en actos desesperados. La consigna ya no es vivir, sino sobrevivir, durar: "... no caigamos en la demagógica tentación de idealizar porque a los medianos o los grises de Buenos Aires no les presta la menor importancia, y a los derrotados, a los tristes, se los devora, los pica hasta hacerlos

puré entre sus tentáculos". Este es uno de los grandes temas de Asís. "leit motiv" de todas sus obras, y en este espectro de posibilidades se mueven sus personajes y sus subtemas, las falsas salidas: la política, hipócrita y trepadora; el sexo, deshumanizado, terrible, cínico; la corrupción y la traición; el arte como sinónimo de frivolidad y vedetismo; el robo, grotesco y ridículo. No hay compasión en Zalim, no hay salidas posibles: "No, viejo, de esa mercadería entusiasta no tengo, vayan a comprársela a otro escritor, yo vendo mierda, lo que tenemos y definitivamente somos".

La compasión recién aparece cuando enfrenta el otro mundo, ámbito del otro gran tema de Asís: el mundo del barrio, de los valores tradicionales, de la familia sencilla, de los sentimientos primitivos, sin rebuscamientos, del culto a la amistad, del recuerdo cordial de los personajes de infancia. No es que este mundo ofrezca salidas —una vez fuera de él, es imposible volver—, pero da la sensación de que, sobre esta plataforma de afectos entrañables, se consigue un pasaporte a la posibilidad de ser feliz pese a todo. En el caso partidular de *Carne Picada*, este segundo gran tema aparece fugazmente en un capítulo admirable ("Tovarich Otero") y, en este sentido, la ruptura que significa *Flores robadas...* es bien significativa.

LOS CONTENIDOS IDEOLOGICOS

"Conjunto de ideas que caracterizan a un autor", dice el Diccionario de "ideología". No está mal, creo yo, pero es insuficiente, porque el sentido moderno de la palabra incluye también la relación de las ideas con las cosas. La ideología no es sólo "en" un autor sino también "hacia" algo. Dicho de otro modo, es una actitud ante las cosas. El excesivo estudio de ideologías políticas cargaron al término de un signo que no siempre tiene; hoy, ideología es sinónimo de ubicación, interés, partido, práctica, todas palabras que connotan un sentido claramente político.

Hecha esta aclaración, vamos a lo nuestro. Puede que Asís tenga una ideología muy definida, no lo sé; en todo caso, poco importa. Lo que sí es afirmable sin dudas es que su obra tiene varias mezclas y aun relacionadas:

1) Actitud inequívocamente comprometida y de denuncia en contra del poder oficial.

2) Actitud hostil —a veces cínica—, ya sea teñida de un matiz político o no, en contra de su propia generación.

3) Actitud cordial y simpática con sus orígenes y con algunos personajes marginales: Villa Domínico, Otero, Rocamora, Samantha.

Creo que, a grandes rasgos, estas tres actitudes resumen el espectro ideológico en el que se mueve la novela —las novelas— de Asís. Veamos ahora las consecuencias.

LA CRITICA ATACA

Las tres actitudes —sobre todo las dos primeras— son para ciertos grupos agresivas y virulentas. Ingresando a un terreno que no me compete demasiado —permiso, Sebrelli— haré un poco de sociología literaria.

La primera actitud es ideología de muchos. A todo opositor al gobierno las durísimas críticas de Asís le caen simpáticas y reivindicadoras de una palabra silenciada a la fuerza. El oficialismo, por su parte, soporta la palabra escrita, pero censura medios más peligrosos por su mayor alcance masivo: la película sobre *Flores robadas...* que iba a filmar Olivera.

La segunda actitud es la más discutida. Por un lado, sectores ligados a la izquierda lo acusan de hacerle el juego al oficialismo; éste, contento. Hasta aquí, el esquemita. Pero hay matices que marcar. Por ejemplo, que esta actitud cínica y autosuficiente —y lo que afirmo es más intuitivo que demostrable— ha caído muy bien en vastos sectores jóvenes de las clases medias que, ya avanzado el Proceso, han sacado a relucir un reaccionarismo más o menos velado durante gobiernos anteriores. Y basta, que de esto no sé mucho.

Por último, la tercera actitud es también ideología de muchos. Sólo desde un sector bien identificable de la intelectualidad argentina han saltado dardos hostiles hacia lo que consideran sin duda una actitud populista y más o menos demagógica.

Hasta aquí, la crítica al contenido. En cuanto a las críticas a la forma ("Asís escribe mal"), la opinión es casi unánime. Y acá me permito opinar. Si manejamos un criterio de corrección académico, Asís no escribe tan mal; diría incluso que tiene menos errores que su "padre" Arlt. En cambio, si manejamos un criterio estético-literario, debemos coincidir en que la prosa de Asís es llana, sin elaboración, reiterativa y monótona.

EL PUBLICO APRUEBA

Intentando saldar el tema en la medida de lo posible, nos planteamos por fin el por qué del notable éxito de venta de las novelas de Asís. Aquí también la crítica se ha despachado a gusto. Se ha dicho que lo conflictivo del tema político ha atraído a lectores de la más variada ideología. Se ha dicho que el hábil manejo de temas tabú como el sexo y la política han servido como gancho comercial. Se ha dicho que la fácil lectura hace que uno empiece y no pare hasta el final. Se ha dicho que la variedad de personajes y la eficacia de su pintura hace que el lector se reconozca con facilidad en alguno de ellos. Todo esto, sin duda, tiene que ver con el éxito, pero a mi juicio lo determinante es el lenguaje. Hay en best-sellers escenas de sexo que horrorizarían al más pintado. Hay en autores, en el mismo Arlt sin ir más lejos, personajes absolutamente cercanos en cuanto a una posible identificación. Pero en ambos casos la barrera que distancia es el lenguaje. En Asís, el lenguaje acerca de tal manera que a todo el mundo le parece muy fácil escribir "a lo Asís", pero no lo es tanto. Caen, una vez más, en otra trampa de este gran vendedor de mil caras, de este escritor/personaje que ha elegido obstinadamente vivir en la zona de los conflictos, como si esta zona fuera acaso el único lugar que le queda por transitar a la democracia en un país que parece definitivamente condenado al fracaso. En este sentido, la literatura de Asís, irregular y provocativa, efectista y despiadada, es también signo, síntoma y símbolo de una historia que quisiéramos olvidar y no podemos.

José Luis De Diego

DEL BUENSAMARITANO

Toda sombra guarda rastros de luz
guarecidos
desconcertados
moribundos
basta que el ojo salte el desconcierto
de enfrentar otra manera de vivir
una máscara extraña para las mismas horas
y pueda descubrir el rincón encendido
que furiosamente intenta perdurar.

CARLOS APREA, 1977

NOCHE BLANCA

A R. Zelarayán

No hay nada allí
Como no sea la huella
De tu fiebre cuando viajas
Y por supuesto esa música
En el piano
Un loco pianista que te avisa
Que a medianoche
Tu tren está cruzando
Como un sueño
Por la Gran Salina

HUGO GONZALEZ

AL JARDINERO

Aleijadinho agigantado por la lepra
trabaja una materia onírica.

Gran duende, cuando cae la noche
enmascarado y silencioso llega
y se entrega a la orgía de la forma.

Tres sueños bajan a su mano
para que él desate su delirio
son tres fuegos que lo queman en la sangre.

Y el mago ejerce su poder sobre la piedra
y así florece el jardín americano.

H. GONZALEZ

Tienen su vida hecha / estructurada
donde albergan ópalos / barcos / parietales.
Es lo que llaman una firme sutura de expedientes
acicalados / entre tanto / por varios metros de vergüenza
y por un fino y austero afán de misticismo.
Coincidir / apretar los maxilares
no es fácil tarea para ellos / y ni hablar entonces
de lavar o enjuagar una a una las aurículas / el encéfalo
descolgar los banderines ocupando su lugar con viejas quejas
con resúmenes de dioses que fabrican
ellos mismos: los hombres de comercial topografía.

N. ANTONIO

IV

La estrella,
la Pirámide,
el apocalipsis.
La hora veinticinco.
La puerta de San Pedro.
La pureza,
Sodoma.
El coito de los muertos.
Las sombras ígneas.
El acoplamiento de los demonios,
la dupla de los iguales.
Las fuerzas que se atraen.
El Principio de Arquímedes.
Todo esto pude ver desde el caleidoscopio del Futuro.
Este es el punto donde las lunas confluyen.
Aquí cambian su curso los vientos.
Aquí será destronado el Demonio.
Aquí están las supremas emociones del espíritu,
la comunión del alma, la cópula, el sexo.
Aquí se adora a la Serpiente emplumada,
al búho, la mosca y el dinosaurio.
Aquí se abren los dos caminos que conducen al Microcosmos.
La región de luz y las tinieblas.
Dios y la Bestia.
El Hombre.

RUBEN BRION

Cruel esta noche de desesperación
ya no existe ni el azul.
Todo es un telón oscuro
como capa de desdén.

Sobre el escenario polvoriento
sombras que gimen
y un acuchillado de tiempo
pasa delante del juzgado.

Parece el tiempo de un tiempo
de otro poeta
de otro sentimiento.

SUSU RODRIGO, Abril de 1982

Hay fuego, oh, un espejo estallante
Todo me lo enseñan los poetas
con sus trajes de místicos matices multicolores
sus ojos de plata sus amarillas ojeras
escasas márgenes de ríos subterráneos
Dónde si no sus rasgados ojos bellos
bifurcan la ciencia a la locura.

SUSU RODRIGO, Abril de 1982

EN LA PLATA

SE ESTRENO EL CONCIERTO CROMÁTICO DE MARIO A. RAPALLINI

12 de Junio de 1982, a las siete de la tarde. Audición Nro. 384, temporada del Centenario. Salón de A.M.I.A., Orquesta de Cámara de la Municipalidad de La Plata. Violín solista: Roberto Túbaro. Director: Roberto Ruiz. La "Suite Holberg", Op. 10 de E. Grieg y el "Concierto Cromático" de Mario Rapallini integran la primera parte del programa, que se completa con "Apolon Musagete", de Strawinsky.

El "Concierto Cromático" de Mario A. Rapallini para violín y cuerdas fue terminado en mayo de este año y está dedicado al violinista platense Roberto Túbaro, en el año del Centenario de la ciudad, según expresa la carátula de la partitura original. Ambos profesionales fueron entrevistados por nosotros en una nota especial para esta publicación. Lo transcrito más abajo es, naturalmente, sólo una parte de lo conversado. Razones de espacio nos impiden reproducir todo lo dicho por Rapallini y Túbaro, quienes abarcaron un completo panorama del arte en sus peripecias actuales y en sus logros, desde el hecho creativo concreto.



CON MARIO ALBERTO RAPALLINI

"La obra pertenece a la serie cromática. El primer número de esta serie es una Suite cromática sobre temas infantiles, para quinteto de vientos. Luego sigue un Divertimento cromático sobre temas folklóricos argentinos, para cuarteto de cuerdas, y cierra el ciclo el Concierto cromático para violín y cuerdas". Más adelante, agrega: "Las tres obras están estructuradas y elaboradas sobre una forma y fondo de elementos técnicos tradicionales en general; avanzando desde la primera nota hasta la última de cada movimiento dentro del ámbito cromático tonal." Sobre el concierto nos dice: "Comienza con una cadenza del violín, que expone de manera recitante, virtuosística y de gran contraste expresivo, el tema principal del primer movimiento. Luego de una nota largamente sostenida por el violín solista, entran cada uno de los grupos de la orquesta con el tema original, que responde en su elaboración a la estructura de la fuga tradicional. En el segundo movimiento, *adagietto cantabile*, se desarrolla una homofonía constante, cuya melodía es expuesta al principio en el registro grave del violín solista. Simultáneamente, la orquesta mantiene un fondo armónico en movimiento pausado. Luego de una parte contrastante trabajada en toda la orquesta, el violín solista retoma el tema melódico original.

El tercer movimiento se desarrolla bajo la forma clásica del rondó, el cual es variado en sonoridades y movimientos dispares y desemboca en la segunda cadenza, recordando levemente los temas del primer y segundo movimiento, y sirviendo para un desarrollo vigoroso y brillante presentado por el solista. Con el *vivace, appassionato e risoluto*, concluye el concierto con una sonoridad compacta y muy intensa. La estructura es de corte clásico -agrega; el concepto que tomo de cromatismo es básicamente el de emplear todos los tonos" aclarando inmediatamente que "el cromatismo no es lo opuesto a la tonalidad, sino todo lo contrario, una valorización de ella". En este orden de cosas concluye: "Soy feliz componiendo, aunque deba restarle tiempo a otras cosas. No me interesa estar en ninguna vanguardia ni nada de eso. Compongo como quiero y lo que quiero, en cualquier estilo, según lo que sienta en ese momento y a mi manera. No compongo pensando en que suene a Rapallini ni nada por el estilo, porque si lo hiciera me anularía como compositor. Por eso digo que es para mí una especie de liberación, donde puede moverse mi personalidad. Me siento un barroco del siglo XX, no sólo como músico sino en la vida, como persona".

"Mi intención es que mi música sugiera imágenes al auditor y que cada uno, con su individualidad, cree e interprete sus propias imágenes y viva ese momento; es decir -concluye Rapallini-, que la música vaya llevando una hilación dramática, por medio auditivo de la sensibilidad sonora."

CON ROBERTO TUBARO

"Creo que el "Concierto cromático" es fiel reflejo de mi personalidad, ya que la energía, la agresividad y la rudeza rítmica están presentes en todo momento. Pero así también, en el segundo movimiento por ejemplo, hay serenidad, belleza melódica y un gran equilibrio; es decir -continúa-, que lo que uno ve simplemente en una persona no es todo y que detrás de eso hay muchas otras cosas más."

Refiriéndose a las características formales, agrega Túbaro: "La cadencia inicial lo distingue de otros conciertos; es decir que en lugar de comenzar con un movimiento, empieza con una 'obertura' o 'resumen' por parte del violín de lo que va a continuar. Luego termina equilibrándolo con una cadencia final, casi al término del tercer movimiento. También encontramos algunos detalles instrumentales que pueden ser considerados como nuevos, por ejemplo glissandos descendentes o ascendentes con trinos".

Sobre las dificultades técnicas que ofrece el Concierto, expresó: "Los pasajes difíciles (por así llamarlos) no traté de adaptarlos a lo que yo ya conozco, sino que los incorporé a mi técnica. Hay detalles en algunos pasajes como colocación de dedos en mano izquierda, combinaciones de acordes, cuerdas al aire con notas pisadas en posiciones agudas, etc., que hacen trabajar tanto a la mano izquierda como al arco en este caso. El Concierto Cromático posee recursos que son un aporte de Rapallini a la literatura violinística argentina".

NUESTRA OPINION

Naturalmente, nosotros estuvimos en el concierto. Estuvimos entre el numeroso público que sigue las actuaciones de la Orquesta de Cámara de la Municipalidad de La Plata. Mientras oíamos la obra de Rapallini, creímos encontrar alguna que otra influencia, alguna que otra analogía de Bartók; y así hasta que un pensamiento de otra naturaleza nos llenó por completo. Se trataba de esto que hicimos, de ir a las fuentes del hecho creativo y, hasta donde se pudiera, realizar una demostración de propósitos, intenciones y pensamientos. Todo esto, pues, porque nosotros creemos en la valía artística de este "Concierto Cromático" de Rapallini. Que eso quede claro. Creemos que Túbaro lo recrea talentosa y brillantemente. Pero más aún: creemos en el trabajo conjunto de ambos artistas. En la ejemplaridad profesional de este hecho.

GUILLERMO F. ANAD

Antes de haberla analizado, esta serie de "apuntes del Brasil"¹ tomada por el joven fotógrafo argentino Ataúlfo Hernán Pérez Aznar, puede provocarnos cierta desconfianza: estamos acostumbrados a la frivolidad turística, a la hipocresía fomentada por los poderosos, y a cierta pedantería pseudo-intelectual que nos impide sentir con lo fotografiado. Pero al conocerla, comprendemos inmediatamente que —como en el caso de todo artista auténtico— los apuntes son, en primera instancia, una guía de P. A. en su búsqueda de lo esencial, vale decir, de sí mismo. Y precisamente, una agresiva propuesta para el espectador prejuicioso ciego.

En efecto, aunque en cada una de las cincuenta fotografías su voz toma —por lógica— múltiples matices, habla básicamente en dos tonos simultáneos: el de su rebelión y el de su respeto por la condición humana, de todo lo cual deriva un sentido saludable de la solidaridad. Así, su mirada no se aleja de sus hermanos para lograr una objetividad imposible, sino que, por lo contrario, se acerca a ellos proponiéndoles un trato: el de darse a conocer para que P. A., a su vez, cumpla con la función que ha elegido en la sociedad que ellos integran: alertar sobre las propias "broncas" y virtudes. Más que analizar el fenómeno de la opresión, P. A. se coloca de este modo, y muy activamente, al lado de quienes la combaten y la sufren, a la par que encuentra su propia realización. El resultado que así logra es de una descarnada veracidad y de tal síntesis y fuerza que —como en los cantares folklóricos— se confunde con la simpleza; es que este fotógrafo no accede a la Fotografía deslumbrado por lo engañoso de la técnica, sino que sólo la emplea en tanto y en cuanto ella le permite una mejor exposición de ese mensaje —muy anterior— irreprimible en él. Y por consecuencia, su belleza, más que entretenedora, es hiriente, y logra insertarse tanto en el alma como en los sentidos.

Otra virtud destacable a este respecto es que P. A., en tal cantidad de tomas, haya logrado mantener una uniformidad de calidad estética, aunque resulta evidente que en la relación con seres humanos logra mayores resultados expresivos que en las composiciones con objetos, aunque estos sean representativos de una cultura con sus valores y disvalores. (Así, la expresión *CONTRA EL HAMBRE*, inscrita en una pared de Santa María con puertas y ventanas tapiadas, alcanza caracteres de símbolo; y unos tristísimos maniqués nos sugieren el Brasil que se nos quiere pintar o el que resulta de un anhelo frustrado). Pero es —repito en la elección de aspectos humanos donde P. A. revela toda su potencia.

El retrato de dos viejas bajo las coquetas sombrillas de Copacabana, sonriendo vacuamente y con finísimas anteojeras, es de una ironía despiadada, y, junto con la fotografía de un tedioso week-end de familia burguesa, constituye la única muestra de humor de la serie.

Otra es la actitud del artista al posibilitar que una anciana anónima, sin ninguno de los atributos del poder (y con la picardía de quien ha estado guardándonos una sorpresa), se asome a la cámara para revelar, en un prodigio de síntesis, la altiva dignidad de su sabiduría milenaria, bajo los retratos de sus antepasadas.

Y ya en el terreno de lo patético, resulta difícil olvidar la intensidad del ciego de Salvador, Bahía, que con todas sus fuerzas, y con una avidez angustiante, trata de aprehender a P. A., y por lo tanto, al espectador mismo.

Es memorable también la imagen de un esforzado anciano llevando calle arriba su ataúd (y a propósito: sorprende la desmitificación que P. A. lleva a cabo con el fenómeno de la muerte en la serie de los cementerios).

Como corolario, dos niños (de Copacabana el fumador, y de Bahía el diariero), nos muestran un insoslayable ¿POR QUE?

Por último, es de notar que si tan bien se ha adecuado su estilo (formado en un medio tan distante como La Plata) a las necesidades del Brasil, el espectador queda esperando que, en próximas muestras, su visión se hinque en el lugar en que vive, para mostrarnos, descarnada y tiernamente, a nosotros mismos.

LEOPOLDO BRIZUELA

por Elio Vittorini

Verano del '44

Autobiografía en tiempo de guerra. Ser escritor.

Pienso que ser escritor es algo muy humilde.

Lo veo tal como fue el caso de mi padre, que era herrador y escribía tragedias, y no consideraba el hecho de escribir sus tragedias más importantes que el de herrar los caballos. Al contrario, cuando estaba herrando jamás aceptaba que le dijeran: "Así no, sino así. Te has equivocado". Miraba con sus ojos azules, y sonreía o reía; sacudía la cabeza. Pero cuando escribía les daba la razón a todos por cualquier cosa.

Escuchaba aquello que cualquiera le decía, y no sacudía la cabeza, le daba la razón. Era muy humilde cuando escribía; decía que aprendía de todos; y trataba, por amor a su trabajo de escritor, de ser humilde en cada cosa; aprender de todos un poco.

Mi abuela se reía de lo que él escribía.

"¡Qué tonterías!", decía.

Y mi madre lo mismo. Se reía de él por lo que escribía.

Sólo yo y mis hermanos no nos reíamos. Yo lo veía enrojecer; agachar humildemente la cabeza, y así yo aprendía. Una vez, para aprender, escapé de casa con él.

Cada tanto mi padre hacía eso: escapaba de casa para escribir en la soledad. Una vez lo seguí: caminamos ocho días a través de campiñas sembradas de alcaparras, entre las flores blancas de las soledades, y nos deteníamos bajo una roca en busca de un poco de sombra, él, con sus ojos azules, escribía; yo aprendía, y al regreso mi madre me apaleó por mí y por él.

Entonces mi padre me pidió disculpas por los golpes recibidos por su causa.

Recuerdo como fue. Yo no le respondí.

¿Podía decirle que lo perdonaba?

Y él me dijo con voz terrible: "¡Responde! ¿Me perdonas?". Parecía el fantasma del padre de Hamlet pidiendo venganza. No queriendo perdón.

Pero yo aprendí, de ese modo, lo que es escribir.

(Primera edición de *Uomini e no*-Bompiani, 1945)

Mayo del '46

Del fin hacia el principio.

(. . .) No existe para el hombre la posibilidad de recomenzar sin valerse de la experiencia lograda en el momento mismo en que recomienza. Hay por lo menos un progreso técnico del cual no podemos nunca prescindir. También las conquistas de la decadencia son conquistas. Son adquiridas sin remedio, y son para cumplirlas hasta el fondo, con el fin que ellas representan, en cada principio.

(*Il Politecnico*, n. 29)

Septiembre del '45
Cultura y sociedad.

¿De dónde toma la cultura motivos para elaborar sus principios y sus valores? Del espectáculo del sufrimiento del hombre en la sociedad. El hombre ha sufrido en la sociedad, el hombre sufre. ¿Y qué es lo que la cultura hace por el hombre que sufre? Trata de consolarlo.

A causa de esta actitud consoladora con que se ha manifestado hasta hoy, la cultura no ha podido impedir los horrores del fascismo. Ningún poder social era "suyo" en Italia o Alemania para impedir el advenimiento del fascismo al poder, ni eran "suyos" los cañones, los aviones, los tanques, que hubieran podido impedir la aventura de Etiopía, la intervención fascista en España, el *Anschluss* o el pacto de Mónaco. ¿Pero de quién sino de ella misma es la culpa de que los poderes sociales no sean poderes de la cultura, y los cañones, los aviones y los tanques no sean "suyos"?

La sociedad no es cultura porque la cultura no es sociedad*. Y la cultura no es sociedad porque sus principios son solamente "consoladores", porque no son tempestivamente renovadores y eficazmente actuales, viviendo con la sociedad misma como la sociedad misma vive. ¿Es posible que nunca tengamos una cultura que sepa proteger al hombre de los sufrimientos? . . . Una cultura que los impida (los sufrimientos), que los conjure, que ayude a eliminar la explotación y la esclavitud, y a vencer la necesidad (. . .)

(*Il Politecnico*, n. 1)

* ¿Pero si la cultura se identificara completamente con la sociedad podría seguir viviendo, es decir, renovarse, y entonces ser, al mismo tiempo, renovadora? Y una sociedad que fuera llevada a una completa existencia en términos de orden cultural ¿tendría suficiente vida como para renovar por sí misma sus ordenamientos? En suma, no es propiamente de la tensión extrasocial de una y de la propulsión extra-cultural de la otra que depende el dinamismo de ambas.

Enero del '47
La poesía es verdad.

Arcadia no significa "arte por el arte". Puede que haya una arcadia y también una academia del arte por el arte, pero la fórmula "el arte por el arte" no es, por sí misma, una fórmula arcádica. Históricamente la encontramos usada, ya sea en la Inglaterra victoriana como en la Francia del segundo imperio, para proteger del conformismo el desarrollo de las nuevas concepciones de vida. La Inglaterra victoriana como la Francia del segundo imperio pretendían que el arte sirviera para inculcar, directa o indirectamente, los principios de la moral dominante. Diciendo "arte por el arte" la "cultura" defendía la propia libertad de expresar las nuevas exigencias de vida. Y Swinburne o Baudelaire, Flaubert o Thomas Hardy, y lo mismo Oscar Wilde, tuvieron funciones progresistas. Abrieron una brecha en el conformismo, abrieron la mente para recibir nuevas enseñanzas. De este modo la lección de éstos no fue que el arte no deba "enseñar"; fue que debía "enseñar" más allá de los límites requeridos por la sociedad (constituida).

Es la arcadia en cambio la que "no enseña". La arcadia es el arte que la sociedad victoriana o el segundo imperio querían: arte del conformismo; y yo digo que "no enseña" en cuanto que no enseña nada que ella misma encuentre, que descubra ella misma en la vida; en cuanto que no tiene nada nuevo que decir por su propia cuenta; en cuanto que se limita a repetir "enseñanzas" que ya la moral común, o la costumbre, o la política, o la iglesia enseñan.

Hablando de arcadia, frecuentemente pensamos en una sola forma de arte arcádico: en aquella (especie italiana de principios del Setecientos) que crea sus variantes pastoriles sobre el tema del amor. Pero esta forma de arte arcádico no es arcádico porque trate del amor.

También los estilnovistas (del siglo XIII) trataban el tema del amor, y no eran arcadios. Esta forma es arcádica porque, en vez de lograr una directa realidad de las pasiones, trata de una "concepción convencional" que una cierta sociedad se ha formado del amor a través de sus propias costumbres. Es arcádica, entonces, porque no se atiende directamente a la vida, porque no se desarrolla directamente desde la vida, y atiende en cambio a uno u otro principio ya sea "cultura", ya reflejo o ya producto de la vida, ya firme conquista, ya indudable verdad, utilizándolo como un tema exterior a ella que se trata de magnificar o ilustrar.

La estética de la arcadia implica una diferencia entre verdad y poesía, por lo cual la verdad es concebida prescindiendo del elemento propio de la poesía y de su búsqueda, y la poesía prescindiendo de la parte integrante que tiene en la verdad y en su búsqueda. El racionalismo abstracto, que todo mide en pequeños pasos "visiblemente" racionales y no quiere reconocer como racionales los pasos más extensos y "no visibles", o menos visiblemente racionales, es la posición cultural que más favorece los deslices del arte estético arcádico. Los favorece filosófica y también políticamente. Induce a los poetas a decir: "pongámonos al servicio de la verdad". Y no se da cuenta que esto significa inducirlos a no trabajar para la verdad, a no cumplir su misión de descubrir, propia de la verdad, e inducirlos en compensación a sonar el pífano a favor de una forma lograda de verdad que carecerá en cada caso de la parte de verdad que ellos debieron haber integrado.

Que el pífano haya sonado en temas de política, de ciencia, o de ideología civil en vez de en temas de ideología amorosa no cambia en nada el carácter arcádico de una música semejante. Buena parte de las composiciones poéticas escritas por los arcadios italianos del Setecientos tratan acerca de temas civiles, y Vincenzo Monti es de los arcadios que escriben sobre el globo aerostático o sobre los comicios de Lione, como arcadios escriben los poetas civiles de nuestro renacimiento, como arcadios y pastorcillos escriben los poetas patrióticos que Giuseppe Mazzini prefería a Leopardi. Ni quien suena el pífano por una política revolucionaria es menos arcadio y pastorcillo de quien lo suena por una política reaccionaria o conservadora. Los poetas de la revolución americana, como John Trumbull, como Philip Freneau, como Timothy Dwight, no resultan hoy menos arcádicos de quien, en Londres, sonaba el pífano por la reconquista de las Colonias. El argumento de la sonata puede ser un gran problema revolucionario, pero si al escritor no le llega directamente desde el interior de la vida, si le llega a través de la política o de la ideología, si le llega "como argumento", él sonará el pífano por ello, y será un arcadio, será un pifanista, no será un escritor revolucionario. En el mejor de los casos, si tiene temperamento lírico, nos dará lirismo en lugar de bucolismo, y será, supongamos, un Maiakovsky (. . .).

(*Il Politecnico*, n. 35)

Traducción de Rosana Pascual

"Tal vez estemos ya en un buen momento para los balances. Veo —con esperanza— que a la gente joven va a ser difícil hacerle el cuento de la literatura y que esa investigación sobre los lenguajes del silencio y los lenguajes corrompidos ya comenzó..." (De una carta de RAUL GUSTAVO AGUIRRE)

"Escribir (pintar, filmar, hacer teatro) y ser joven es doble delito en nuestro país pisoteado y Talita incurre, además, en el delito de inteligencia." (De una carta de OSVALDO SORIANO)

"Un primer número cohesionado, digno, en lo que se pretende una apuesta a favor de la cultura." (Diario EL DIA, 1ro. de agosto de 1982)

"Un grupo de jóvenes platenses publica esta nueva revista cultural en cuyo primer número se advierte una actitud de saludable cuestionamiento a la realidad literaria y cultural de nuestro país." (Diario LA NACION, 11 de julio de 1982)

CRITICA Y CINE NUEVO

por PIER PAOLO PASOLINI

La cuestión que se plantea es la siguiente: ¿Cómo es teóricamente explicable y prácticamente posible en el cine "la lengua de la poesía"?

Quisiera responder a esta pregunta fuera del ambiente cinematográfico, o sea, ensanchar los términos del problema y actuar con la libertad asegurada de una relación particular y concreta entre el cine y la literatura. Para esto, transformaré momentáneamente la pregunta de si es posible en el cine una "lengua de la poesía" por la pregunta de si es posible en el cine la técnica del "estilo libre indirecto".

Veremos más adelante las razones de esta desviación: veremos cómo el nacimiento de una tradición técnica de la lengua de la poesía en el cine está ligada a una forma particular de estilo libre indirecto cinematográfico.

Pero son necesarias dos palabras para establecer qué entiendo yo por "estilo libre indirecto". Es sencillamente la inmersión del autor en el ánimo de su personaje y, por tanto, la adopción por parte del autor no sólo de la psicología de su personaje sino también de su lenguaje.

En literatura siempre ha habido estilo libre indirecto. En Dante ya hay un estilo libre indirecto potencial y emblemático cuando emplea, por razones miméticas, palabras que es imaginable que él empleara y que pertenecen al ambiente social de sus personajes: expresiones de la lengua cortés, de los fotorromances de la época, para Piero y Francesca, "palabrotas" para el Lazaronitum comunal, etc.

Naturalmente, el empleo del estilo libre o libre directo aparecido con el naturalismo y más tarde con la literatura crepuscular-intimista: el siglo XIX se expresa frecuentemente a través del discurso revivido.

Característica constante del discurso revivido es la de no poder prescindir de una cierta conciencia sociológica; de hecho, es la condición social de un personaje lo que determina su lengua (lengua especializada, jerga, dialecto).

Tendré también que hacer una distinción entre monólogo interior y estilo libre indirecto: el monólogo interior es un discurso revivido por el autor en un personaje que sea de su censo por lo menos idealmente, de su generación, de su situación social: la lengua puede ser la misma; la individualización psicológica y objetiva de ese personaje no es un hecho de lengua, sino de estilo. El estilo libre indirecto es más naturalista, ya que es un verdadero estilo directo sin comillas, lo que implica el empleo de la lengua del personaje.

En la literatura burguesa, que carece de conciencia de clase (o sea, que se identifica a sí misma con toda la humanidad), el estilo libre indirecto es frecuentemente un pretexto: el autor se construye un personaje que habla una lengua inventada para explicar su propia interpretación del mundo. Es en este Indirecto pretextual en el que puede haber —ora por razones buenas, ora por razones feas— una narrativa escrita tomada de la "lengua de la poesía".

El estilo directo corresponde, en el cine, a lo "subjetivo". En el estilo directo el autor se pone de lado y cede la palabra a sus personajes, en entrecomillado:

E già il poeta innazi mi saliva,
e dicea: "Vienne omai: vedi ch'ètocco
meridian dal sole ed alla riva
copre la notte già col piè Morrocco."

A través del estilo directo, Dante traslada tales o cuales palabras del dulce pedagogo. Cuando un guionista emplea la expresión: "Como vista por Accatone, Stella camina por el pradillo . . ." o "Primer plano de Cabiria que observa y ve . . . a lo lejos, tras las acacias, unos chicos que avanzan tocando instrumentos y bailando", esboza el esquema de lo que en el momento de dirigir y, aún más, antes de montar el film, se hará *subjetivo*.

Al igual que el escritor no siempre tiene conciencia precisa de una operación como la del estilo libre indirecto, los directores han creado hasta ahora las condiciones estilísticas de tal operación en la más absoluta ignorancia o con un conocimiento muy aproximado.

Que en el cine es posible un estilo libre indirecto es verdad; llamamos "subjektividad libre indirecta" a esta operación (que, en comparación con la literatura análoga, puede ser infinitamente menos articulada y compleja). Y, puesto que hemos establecido una diferencia entre "indirecto libre" y "monólogo interior", habrá que ver de cuál de estas dos operaciones está más próxima la "subjektividad libre indirecta".

Esta no puede ser un verdadero "monólogo interior", en tanto que el cine no tiene la posibilidad de interiorización y abstracción que tiene la palabra: es un "monólogo interior" de imágenes y nada más. Carece de toda la dimensión abstracta y teórica explícitamente comprometida en el acto evocativo-cognoscitivo del personaje monologante. La falta de un elemento —que en la literatura está constituido por pensamientos ex-

presados con palabras conceptuales o abstractas— hace que una subjektividad libre indirecta nunca pueda corresponder a lo que es el monólogo interior en la literatura.

En la historia del cine —hasta el comienzo de los años sesenta— no puedo citar casos de desaparición total del autor en un personaje: un film que sea una "subjektividad libre indirecta" total, en cuanto que todo sea narrado a través de un personaje, en una absoluta interiorización de su sistema interno de alusiones, me parece que no existe.

Si bien la "subjektividad libre indirecta" no corresponde totalmente al "monólogo interior", corresponde aún menos al propio y verdadero libre Indirecto.

Cuando un escritor "revive el diálogo" de sus personajes, se sumerge en su psicología, pero también en su *lengua*; el estilo libre indirecto, por tanto, está siempre lingüísticamente diferenciado de la lengua del escritor.

Reproducir, reviviéndolas, las diversas lenguas de tipos de distinta condición social es posible. Toda realidad lingüística es un conjunto de lenguas diferenciadas, y diferenciadas socialmente, y el escritor que emplee el Libre Indirecto tiene que, sobre todo, tener conciencia de esto, que es un aspecto de la conciencia de clase.

Pero la realidad de la posible "lengua institucional cinematográfica", como hemos visto, no existe: o es infinita; y el autor tiene que fabricarse cada vez su vocabulario. Pero, incluso en este vocabulario, la lengua es forzosamente interdialectal e internacional, porque los ojos son iguales en todo el mundo.

No se pueden tomar en consideración, porque no existen, las lenguas especiales, sublenguajes, jergas, diferenciaciones sociales, en suma. O si existen, como en realidad existen, están fuera de toda posibilidad de catalogación y empleo.

Efectivamente ante una misma realidad, la "mirada" de un campesino —y sobre todo de un campesino en condiciones prehistóricas de subdesarrollo— ve algo diferente de lo que verá un burgués culto; los dos ven "series diferentes" de cosas, pero también una misma cosa resulta diferente para ambas "miradas". Ahora bien, todo esto no es institucionalizable, es puramente inductivo.

Así, en la práctica, en un nivel lingüístico común fundado sobre la "vista" de las cosas, la diferencia que un director puede establecer entre sí mismo y un personaje es psicológica y social, *pero no lingüística*. Por tanto, le es totalmente imposible toda *mimesis* naturalista de un lenguaje, de una hipotética "mirada" ajena a la realidad.

Por tanto, si se sumerge en su personaje, y a través de él cuenta la historia o representa el mundo, no se puede servir de ese maravilloso instrumento diferenciador por naturaleza que es la lengua. *Su o-*

peración no puede ser lingüística, sino estilística

Además, si un escritor revive hipotéticamente el lenguaje de un personaje socialmente idéntico a él, no puede señalar las diferencias psicológicas a través de la lengua, que es la suya, sino a través del estilo. Prácticamente a través de ciertos modos típicos del "lenguaje de la poesía". La característica fundamental de la "subjektividad libre indirecta" es la de no ser lingüística, sino estilística, y, por tanto, puede ser definida como un monólogo interior carente del elemento conceptual y filosófico abstracto explícito.

Esto, al menos teóricamente, hace que la "subjektividad libre indirecta" en el cine implique una posibilidad estilística muy articulada; libres, también, las posibilidades expresivas comprendidas en las convenciones narrativas tradicionales, en una especie de vuelta a los orígenes, hasta encontrar en los medios técnicos del cine la originaria cualidad onírica, primitiva, irregular, agresiva, visionaria. En suma, la "subjektividad libre indirecta" asegura una posible tradición de "lengua técnica de la poesía" en el cine.

Sacaré ejemplos concretos de todo esto de Antonioni, Bertolucci y Godard, pero podría añadir a muchísimos otros.

En cuanto al Antonioni de "Desierto Rojo" no quisiera limitarme a los puntos universalmente reconocidos como "poéticos", que son muchos. Por ejemplo, aquellas dos o tres flores violetas, desenfocadas en primer plano en la escena en que los dos protagonistas entran en la casa del obrero neurasténico, y aquellas mismas dos o tres flores violetas que vuelven a aparecer en el fondo —ya no desenfocadas, sino ferozmente nítidas— en la escena de la salida. O, aún más, la secuencia de sueño, tras tanta exquisitez colorística, está concebida de pronto en un obvio tecnicolor (para imitar, o mejor revivir, por medio de una "subjektividad libre indirecta" la idea de TBO que un niño tiene de las playas tropicales). O la secuencia de la preparación del viaje a Patagonia, los obreros que escuchan, etc.; aquel estupendo primer plano de un obrero emiliano impresionantemente "verdadero", seguido de una furiosa panorámica de abajo a arriba a lo largo de una franja azul eléctrico sobre la pared de cal blanca del almacén. Todo esto testimonia una profunda, misteriosa y a veces altísima intensidad en la idea formal que enciende la fantasía de Antonioni.

Para demostrar que el fondo del film es, sustancialmente, este formalismo, quisiera examinar dos aspectos de una particular operación estilística enormemente significativa (la misma que examinaré en Bertolucci y Godard). Los dos momentos de esta operación son: 1) El acercamiento sucesivo de dos puntos de vista insignificadamente diferentes de una misma imagen: el sucederse de dos imágenes que toman la misma parte de la realidad. una

de cerca, la otra *un poco más* de lejos, o la una de frente, la otra *un poco* oblicuamente, o directamente sobre el mismo eje, pero con dos objetivos distintos, naciendo así una insistencia que se hace obsesiva en cuanto mito de la sustancial y angustiosa belleza autónoma de las cosas. II) Una técnica de hacer entrar y salir a los personajes en la escena con la que, de modo quizás obsesivo, el montaje consiste en una serie de "cuadros" —que llamaría informales— en que los personajes entran, etc., etc. De esta forma el mundo se presenta como regulado por un mito de pura belleza pictórica que los personajes invaden, es verdad, pero adaptándose ellos mismos a las reglas de esa belleza y consagrándola con su presencia.

La ley interna al film de los "encuadros obsesivos" demuestra claramente la prevalencia de un formalismo como mito finalmente liberado y, por tanto, poético (mi empleo de la palabra formalismo no implica juicio de valor; sé perfectamente que existe una auténtica y sincera inspiración formalista: la poesía de la lengua).

¿Pero cómo le ha sido posible a Antonioni esta "liberación"? Sencillamente creando la "condición estilística" para una "subjativa libre indirecta" que coincide con todo el film.

En *Desierto rojo*, Antonioni no aplica ya su propia visión formalista del mundo a un contenido genéricamente comprometido (el problema de la neurosis de la alienación), sino que contempla el mundo introduciéndose en su protagonista neurótica, revelándolo a través de su "mirada" (que esta vez está decididamente más allá del límite clínico, pues ya ha intentado el suicidio).

Por medio de este mecanismo estilístico, Antonioni ha dado su momento más real: finalmente, ha podido representar el mundo visto por sus propios ojos, porque ha sustituido, en bloque, la visión del mundo de una enferma por su propia visión delirante de esteticismo; sustitución en bloque justificada por la posible analogía de ambas visiones. Si en semejante sustitución hubiera algo de arbitrario no habría motivo de risa. Está claro que la "subjativa libre indirecta" es pretextual y Antonioni ha jugado arbitrariamente para consentirse la máxima libertad poética.

La inmovilidad obsesiva de los encuadros es también típica en el film de Bertolucci *Prima della rivoluzione*. Pero su significado es diferente que en Antonioni. No es el fragmento de mundo encerrado en el plano y transformado por él en un pedazo de belleza figurativa en sí lo que interesa a Bertolucci, como interesa en cambio a Antonioni. El formalismo de Bertolucci es infinitamente menos pictórico y sus encuadros no operan metafóricamente sobre la realidad, seccionándola en tantos lugares misteriosamente autónomos como cuadros. Los planos de Bertolucci se adhieren

a la realidad según unos cánones en cierto modo realistas (siguiendo, como veremos, una técnica de lenguaje poético empleada por los clásicos, desde Charlot a Bergman): la inmovilidad del encuadre de un fragmento de realidad (el río de Parma, las calles de Parma, etc.) está para dar testimonio de la elegancia de un amor indeciso y profundo por ese pedazo de realidad.

Prácticamente, todo el sistema estilístico de *Prima della rivoluzione* es una larga "Subjativa Libre Indirecta", basada en el estado de ánimo dominante de la protagonista del film, la joven tía neurótica; pero, mientras en Antonioni hay una sustitución en bloque de la visión de la enferma por la visión de febril formalismo del autor, en Bertolucci no ha tenido lugar esa sustitución en bloque, ha habido más bien una contaminación de ambas visiones que, siendo inevitablemente análogas, no son fácilmente distinguibles y se difuminan una con otra, exigiendo el mismo estilo.

Los momentos expresivamente agudos del film son las "insistencias" del plano y del ritmo de montaje, cuyo realismo de planteamiento (la ascendencia roselliana y el realismo mítico de algún maestro más joven) se carga a través de la duración anormal de una toma o de un ritmo de montaje, hasta culminar en una especie de escándalo técnico. Tal insistencia en los detalles es una desviación del sistema del film: *es la tentación de hacer otro film distinto*. Es la presencia del autor, que trasciende su film, en una libertad anormal, y amenaza continuamente con abandonarlo, salirse por la tangente de una inspiración improvisada, que es la inspiración del amor por el mundo poético propio de las experiencias vitales. Un momento de subjetividad desnuda y cruda en un film en donde (como en el de Antonioni) la subjetividad está mistificada por medio de ese proceso de falso objetivismo debido a una "subjativa libre indirecta" pretextual.

En resumen, bajo una técnica producida por el estado de ánimo desorientado, no coordinador, alejado de los detalles, etc., etc. de la protagonista, aflora continuamente el mundo visto por el autor, no menos neurótico, dominado por un espíritu elegiaco, elegante y no clasicista.

En la cultura de Godard, en cambio, hay algo de brutal y de ligeramente vulgar: la elegía le es inconcebible, porque, al ser parisino, no puede sentir algo tan provincial y campesino; también le es inconcebible el formalismo clasicista de Antonioni por la misma razón: es totalmente post-impresionista, no le queda nada del viejo sensualismo estancado en el área conservadora y marginal, paduano-romana, aunque como en Antonioni, muy europeizado, Godard no se ha colocado frente a ningún imperativo moral; no siente ni la normatividad del compromiso marxista (ropa vieja), ni la mala con-

ciencia académica (vestiduras provincianas). Su vitalidad no tiene ni represiones, ni pudores, ni escrúpulos. Reconstruye, en sí misma, el mundo, e incluso es cínica para consigo misma. La poética de Godard es ontológica; se llama cine. Su formalismo es, por tanto, un tecnicismo poético por naturaleza. Todo aquello que la cámara toma en movimiento es bello, es la restitución técnica, y por tanto poética, de la realidad. También Godard, naturalmente, se da al mismo juego, también él necesita un "estado de ánimo dominante" del protagonista para avalar su libertad técnica: un estado dominante neurótico o escandaloso en su relación con la realidad. También los protagonistas de Godard son enfermos, son exquisitas flores de burguesía, pero no están en tratamiento. Están gravísimos, pero son vitales, están de este lado del límite de la patología: representan sencillamente la media de un nuevo tipo antropológico. En su relación con el mundo también es característica la obsesión, el apego obsesivo a un detalle, a un gesto (y aquí interviene la técnica cinematográfica que, puede, aún mejor que la técnica literaria, exasperar la situación). Pero en Godard no se trata de insistencias excesivas, dentro del límite de lo soportable, sobre un mismo objeto: en él no existe el culto al objeto en cuanto forma (como en Antonioni), ni el culto del objeto en cuanto símbolo de un mundo perdido (como en Bertolucci): Godard no tiene culto alguno, todo lo coloca a la par, de frente. Su "Libre Indirecto" pretextual es una sistematización frontal, indiferenciadora e iterativa de mil detalles del mundo; sin solución de continuidad, montados con la obsesión fría y casi complacida (típica de su habitual protagonista moral) de una desintegración reconstruida en unidad a través de ese lenguaje inarticulado. Godard carece en absoluto de clasicismo, en él se podría hablar de neo-

cubismo no tonal. Bajo las vicisitudes de sus films, bajo las largas "subjativas libres indirectas" que miman los estados de ánimo de los protagonistas, discurre siempre un film hecho por el puro placer de la restitución de una realidad desmenuzada por la técnica y reconstruida por un Braque canalla, mecánico y asimétrico.

El "cine de poesía" —tal como se presenta algunos años después de su nacimiento— tiene en común la característica de producir films de naturaleza doble. El film que se ve normalmente es una "subjativa libre indirecta", aunque irregular y aproximada, muy libre, debido al hecho de que el autor se vale del "estado de ánimo psicológico dominante en el film", que es el de un protagonista enfermo, anómalo, para hacer un continua *mimesis*, que le consiente una gran libertad estilística, anómala y provocativa.

Bajo tales films discurre el otro film, ese que el autor habría hecho aún sin el pretexto de la *mimesis visual* de su protagonista: un film de caracteres total y libremente expresivo-expresionistas.

Espías de la presencia de tales films: subterráneos, no hechos, son, como hemos visto en los análisis particulares, los planos y el ritmo de montaje obsesivos. Tal obsesión contradice no sólo la norma del lenguaje cinematográfico común, sino la misma reglamentación interna del film en cuanto "subjativa libre indirecta". Este es el momento en que el lenguaje, siguiendo una inspiración diferente y acaso más auténtica, se libera de la función y se presenta como "lenguaje en sí mismo".

El "cine de poesía", por tanto, está profundamente basado en el ejercicio de estilo como inspiración, en la mayoría de los casos sinceramente poética.

Selección de CARLOS VALLINA

CASILLA "297"

Revistas recibidas:

ULTIMO REINO —Revista de Poesía— Nro. 8/9. Poemas de Víctor Redondo, Daniel Gutman, Jorge Bruno, María J. de Ruschi, María del Rosario Sola, Rafael Cadenas, y otros. Separata central: "Canto del Macho Anciano", extenso poema de Pablo de Rokha. (Metán 3692, 2º 4; 1240-Bs. As.)

SIGNO ASCENDENTE Nro. 2/3. Poemas y textos de Breton, Peret, Lowy, Perelman, Mael, Quesada, Arias, del Mar, Grénier y otros. (A. M. - Casilla de Correo 220, suc. 25, Bs. As.)

CABALLO DE LATA —Poesías— Nro. 3. Poemas de Adet, Regen, Sylvester, Sábat Ercasty. Dirección: Pablo Narral. (Moldes 3167, 1429-Bs. As.)

RAYOS DEL SUR Nros. 13 y 14. Publicación poética. Director: Jorge Reboredo. (Casilla de Correo 25, 1834-Temperley)

RAMA QUEBRADA Nros. 3, 4 y 5. Hojas de poesía publicadas por Hugo A. Fiorentino y Paulina Bonsowy. (Paso 490, 1031-Bs. As.)

CRATER Nro. 2. Revista de estudiantes de Humanidades de la U.N.L.P.

POEMAS DE PASOLINI

EL ALBA MLRIDIONAL

Destituido de autoridad, autor
ya no indispensable, cargado
de poesía y ya no poeta
(la condición de poeta cesa
cuando el mito de los hombres
decae . . . y otros son los instrumentos
para comunicar con hombres semejantes . . . más aún,
mejor es callar, prefigurando
en huelga narcisista, la última paz),
soy de nuevo un desocupado, yo,
un muchacho de malas e ingenuas lecturas
que escribe por venganza (contra sí mismo)
y ofrece un cuerpo de mártir a los indiferentes.

EL SUEÑO DE LA RAZON

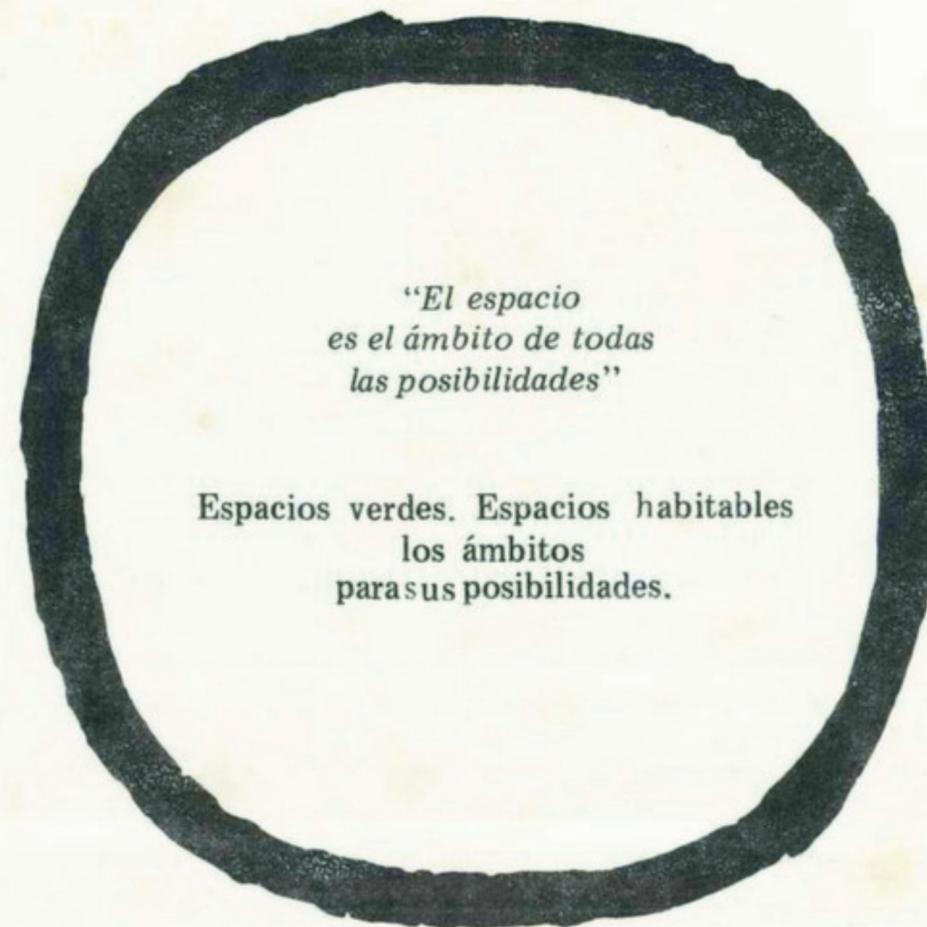
Pero hay una raza que no acepta las coartadas,
una raza que en el instante en que ríe
se acuerda del llanto, y en el llanto, de la risa,
una raza que no se exime ni un día, ni una hora,
del deber de la presencia exaltada,
de la contradicción en que la vida no concede
jamás logro alguno, una raza que hace
de su propia dulzura un arma que no perdona.

POESIAS MUNDANAS

Cuando los Años Sesenta
estén tan perdidos como el año Mil
y el mío sea ya un esqueleto
sin ni siquiera nostalgia del mundo
¡qué contará mi "vida privada",
miseros esqueletos sin vida
ni privada ni pública, chantajistas,
qué contará! Contará mi ternura,
seré yo, después de la muerte, en primavera,
quien venza la apuesta, en la furia
de mi amor por el Agua Santa al sol.

De "Poesía en forma de rosa"

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



*"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