



pájaro toda la cultura de fuego

Buenos Aires
Año 1 - Número 1
Septiembre 1977
\$ 800

**VICTORIA
OCAMPO**

**y ahora,
también,
la gloria**

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar



IMPACTO

Hotel
CONTINENTAL

Categoría internacional.

En el nivel y jerarquía
de los hoteles más importantes del mundo.

Diagonal Norte 725 Tel. 49-3257/59 y 49-3277/78

Integrante de ARAGON CADENA DE HOTELES

Cuando la
Ciencia y la Investigación
conducen a la
Obra de Arte.

SuaveSTAR

La Empresa argentina de avanzada que ha
logrado el desarrollo de un concepto
superlativo del confort moderno, casi al nivel de
una obra de arte.

La calidad de las espumas de poliuretano de Suavestar
se destaca en su utilización en una gran cantidad de industrias y
en miles de hogares que disfrutan del confort
que les brinda la afamada línea de
Colchones y Almohadas Suavestar.



Archivo Histórico de Empresas Argentinas | Ahira.com.ar

LA MAYOR PRODUCTORA DE ESPUMAS DE POLIURETANO DE AMERICA LATINA



TONEL PRIVADO

SU BODEGA EXCLUSIVA

VINOS - WHISKYS - LICORES
NACIONALES E IMPORTADOS

CIUDAD DE LA PAZ 2129

TEL. 73-4249 / BUENOS AIRES
DULMES S.A.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

PRODUCTOS LACTEOS



La Vascongada

Un aporte a la

**Pautas para
meditar
en torno del
país de
los argentinos.**

Cuando el novísimo secretario de Cultura de la Nación asumió su responsabilidad hizo algunas reflexiones referidas al porvenir. El doctor Raúl Casal dijo por entonces: "Lo que pasará en el país en las próximas cuatro o cinco décadas estará signado por lo que el país será capaz de hacer en estos años". Agregó Casal que, en este sentido, y en este tipo de sociedades "la misión del educador es la más importante de todas y es en el área de la educación y la cultura donde se deben tomar las decisiones más inmediatas". El secretario de Cultura también propuso otro tipo de meditaciones sobre este mismo tema. Meditaciones que —como se comprenderá— necesariamente debemos reproducir in extenso. Dijo Casal: "Cuando un país llega a la culminación de un período de crisis, el porvenir siempre pasa por la cultura. Por eso los males que padecemos no son la enfermedad propiamente dicha, son síntomas de una enfermedad mayor que sólo tendrá cura si detectamos los males que en forma de desviaciones culturales y de conducta los ocasionaron. Pueden existir entre nosotros grandes diferencias en cuanto a la solución de los problemas particulares, pero lo que debemos tener en común es una concepción semejante de la naturaleza humana, de los fines de la sociedad y de los métodos más satisfactorios en la búsqueda del bien común. Esa unidad en los principios es un proyecto esencialmente cultural" "...pues un nuevo ciclo sólo se inicia cuando se cumplió totalmente el periplo del anterior, cuando no hay margen para prolongar el pasado deplorable y, fundamentalmente, cuando se encuentra el repertorio de ideas con que suplantarse las anteriores". "La nueva generación tiene una gran misión: el rescate histórico del país y su proyección cultural hacia América latina y Occidente. Todo está cuestionado, desde las instituciones hasta la finalidad y el sentido del hombre. A esta culminación de lo subversivo sólo se la podrá superar mediante la restauración de los grandes valores tradicionales, en un repertorio común de creencias básicas". Finalmente, el doctor Casal, en la oportunidad que morosamente recordamos, anotó: "El país está jaqueado por dos tipos de subversión: la armada —que ya ha costado tanta sangre y que las Fuerzas Armadas están extirpando— y la otra, la de aquellos que tienen subvertidos los valores fundamentales en el orden de prioridades que un país siempre debe tener".

**Las esencias,
los valores y
las bombas
cayendo
sobre Londres.**

Las afirmaciones del secretario de Cultura merecen iniciar esta aventura intelectual que, desde ahora, propone PAJARO DE FUEGO. Porque el planteo conceptual de Casal nos ubica en el plano que inevitablemente debemos aceptar cuando meditamos sobre el país de los argentinos. Se afirma que la actual crisis argentina es atípica e implica un corte en nuestra historia. Y estamos de acuerdo. Se afirma que cuando una sociedad toca fondo y siente cuestionado su sistema de valores, el análisis de esa crisis y su superación es un problema cultural. Y estamos de acuerdo. Se afirma que la subversión propuso una guerra total, no sólo bélica. Y estamos de acuerdo. De manera que la meditación de Casal sirve no solamente para interpretar la actitud oficial en materia de cultura. Esas reflexiones sirven, como se ve, para definirnos y para reiniciar de alguna manera, y sobre bases más serias que las habituales, la polémica nacional. Polémica nacional inevitable a la que con seriedad y acaso con imaginación va a servir PAJARO DE FUEGO.

polémica nacional

No creemos que nuestra sociedad —y en rigor, ninguna sociedad— deba transcurrir con un sistema de valores estático, no modificable. Creemos, habrá que repetirlo, en la polémica. Sin embargo, ganada la guerra habremos de ganar la postguerra desde pautas históricas —desde **esencias**— que los argentinos, mayoritariamente, no deseamos cambiar. Y esta actitud merece, acaso, un recuerdo histórico que tiene que ver, además, con la literatura. Cuando caían las bombas alemanas sobre Londres seguía apareciendo, cotidianamente, impávidamente, **The Times**. Por entonces y justamente para meditar sobre **los valores** se le dio al novelista y ensayista conservador Charles Morgan la responsabilidad de una página del suplemento dominical del diario. En ese suplemento Morgan sostenía que existen valores que son permanentes: el amor por la tierra en que se nació, el deseo de trascender el propio destino a través de **los hijos**, el amor de un hombre y una mujer y las sublimaciones de ese amor, el tiempo y el paso del tiempo, el arte. Esos valores o esas esencias son inmutables. Cambian, o pueden cambiar, las diferentes formas que adoptan esas esencias para un tiempo histórico dado. Morgan meditaba —mientras caían las bombas sobre Londres— que la fricción producida entre las esencias y los valores que pueden cambiar es la que acuerda su peculiar estilo a cada época.

PAJARO DE FUEGO, habrá que decirlo, es la inicial expresión periodística de una empresa editorial que está dispuesta a servir únicamente a los mejores intereses del país. La problemática que afronta esta publicación es ardua. Lo sabemos. Sabemos, por ejemplo, que somos provincianos en nuestra interpretación de la realidad argentina. Por ello debemos dejar de ser provincianos. Somos adultos y merecemos analizar entre todos, con lealtad, los temas que preocupan a los adultos: Borges, pero también los índices de analfabetismo; Sabato y Victoria Ocampo y Soldi y Bruno Gelber y Presas y Alonso y Enrique Molina, pero también la deserción escolar. Porque todo aquello que no es biológico es cultural. Y porque no solamente pretendemos exponer el estado actual de nuestra cultura, sino modificarla.

Sabemos, también, que puede parecer sospechosa, estruendosa y hasta fantástica esta empresa: proponer una revista de cultura a esta altura de nuestra crisis nacional. Queremos decir que hemos preparado largamente este proyecto, que hemos evaluado juiciosamente la realidad sobre la que debíamos accionar. Y, finalmente, que nuestro optimismo tiene sentido: queremos comprometernos en la solución de las graves cuestiones nacionales que son —lo reiteramos— cuestiones fundamentalmente culturales. Por lo demás, aunque la crisis sea dura, debemos recordar que la fragilidad del ser humano sólo es aparente: en las laderas del Vesubio se siguen construyendo casitas, día tras día. Y en cada casita, simples y trémulos seres humanos sueñan un viejo sueño: la certeza de que los mejores días aún no han llegado.

Todo: Borges, Sabato, Victoria, Soldi, Gelber, Presas, Molina.

De cómo llegamos a recordar ciertas casitas de cierta ladera.



pájaro de fuego

DIRECTOR

Carlos A. Garramuño

SECRETARIO DE REDACCION

Alberto Figueroa

JEFE DE ARTE

Eduardo W. Ruccio

COORDINADOR GRAFICO

Arturo Cores

COLABORAN EN ESTE NUMERO

Rodolfo Arizaga

Julio César Bandín Ron

Eduardo Comesaña

Héctor Coda

Jorge D'Urbano

Adalberto Ferreyra

Jorge Lafforgue

Brígida Frías de López Buchardo

Frida Schultz de Mantovani

José Antonio Mendía

Armando Rapallo

Raúl Santana

Ernesto Schóo

Rafael Squirru

Emilio A. Stevanovitch

Carlos Suffern

Marcos Victoria

JEFE DE FOTOGRAFIA

Leonardo Fernández

GERENTE DE PUBLICIDAD

Jorge Horacio Zamudio

GERENTE ADMINISTRATIVO

Ivonne Roullier de Quintás

sumario

BUENOS AIRES - AÑO 1 - N° 1 - Setiembre de 1977 - \$ 800

EDITORIAL

Un aporte a la polémica nacional 6

RAINER MARIA RILKE

La búsqueda de un mundo interior 9

VICTORIA OCAMPO

La viajera y una de sus sombras 13

OPERA ARGENTINA

¿Y ahora qué? 30

JORGE ROMERO BREST

Entre Cézanne y la vajilla decorada 32

ANTICIPOS

El mito Valentino según Nureyev 35

MUSICOS DE AMERICA

"El Alberto Williams que yo conocí" 38

PROXIMOS ESTRENOS

A buen color, pocas palabras 40

BIENAL DE PARIS

Embajadores por amor al arte 44

BRUNO GELBER

Las claves de un artista virtuoso 47

EVOCACIONES

Nabokov, o el exilio interior 56

INDUSTRIA DISCOGRAFICA

Un tibio renacer 58

AUDIO

La máquina parlante, un siglo después 60

JOEL GREY

"Soy un ser humano como cualquier otro" 62

FOTOGRAFIA

Niepce, Daguerre, Fox Talbot & Cía. 66

CINE ARGENTINO

¿El principio o el fin? 70

Críticas y miscelánea

<i>LIBROS, por José A. Mendía</i>	24
<i>PLASTICA, por Rafael Squirru</i>	50
<i>CINE, por Armando Rapallo</i>	72
<i>TEATRO, por Emilio A. Stevanovitch</i>	77
<i>MUSICA, por Jorge D'Urbano</i>	78
<i>A VUELO DE PAJARO</i>	79

La revista PAJARO DE FUEGO es una publicación mensual de Sequals Editora S.A. (en formación), con domicilio en Asamblea 472, Buenos Aires (1424) Argentina. Teléfonos 923-0040/6373 y 922-9577/9569. Registro de la Propiedad Intelectual: en trámite. Marca Registrada: en trámite. Tarifa Reducida Concesión (en trámite) - Correo Central. Se autoriza la reproducción o uso de todo o parte del contenido de esta publicación tanto en español como en cualquier idioma siempre que sea mencionada la fuente. Dirección, Redacción y Administración: Asamblea 472, Buenos Aires (1424), Argentina. Distribución: DARGENT S.A., Diagonal Roque Sáenz Peña 730, 9º piso, Oficina 95, Buenos Aires (1035). Distribuidor en Capital: Brieth e hijos, Arcos 1226, 3º piso, Buenos Aires. Distribuidor en Interior: D. G. P., Hipólito Yrigoyen 1450, Buenos Aires. Impresa en La Prensa Médica Argentina, Junín 845, Buenos Aires. Linotipia: Alfa, Luca 1354, Buenos Aires. Fotocromos: Cini Hnos., Tandil 3025, Buenos Aires.

SUSCRIPCIONES

Argentina

Seis meses: \$ 4.800

Doce meses: \$ 9.600

Exterior

Países de América latina, USA y Canada: u\$s 40

Europa, Asia, África y Oceanía: u\$s 50

rilke: la búsqueda de un mundo interior

Es oportuno recordar a Séneca —el filósofo— cuando desterrado en Córcega, habló de lo extenso que es el angosto espacio de la cabaña si la habitan las virtudes del espíritu.

Y es oportuno porque queremos referirnos a Rainer María Rilke a propósito de la reciente edición de "Los Testamentos".

Este mismo acontecimiento nos hace meditar sobre el triunfo de una rara paradoja: la que supone la pervivencia de los que pretendieron pasar ignorados.

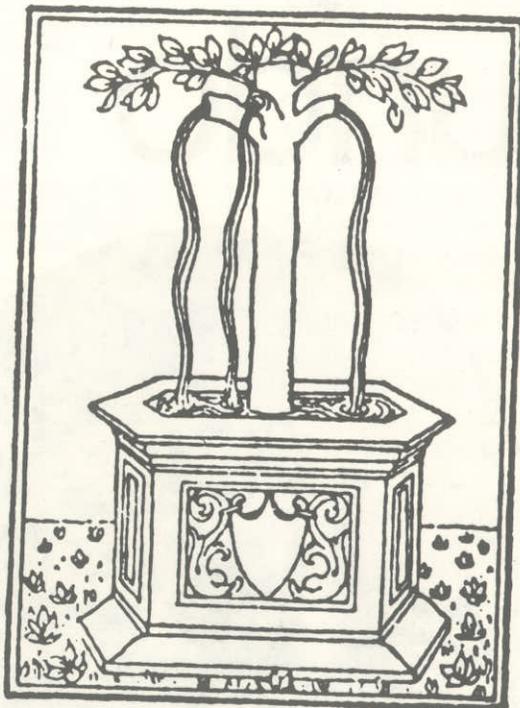
Rilke escribió unos pocos libros de versos y no obstante bastaron para que válidamente pueda considerárselo como una de las cumbres de la lírica del siglo XX y tal vez como el poeta más importante de Alemania desde los tiempos de Goethe.

Su vida puede definirse como una larga búsqueda de la introspección. No tanto lo de larga, por su extensión física —vivió cincuenta años— sino por la conse-



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

Das Stunden-Buch
enthaltend die drei Bücher:



Vom mænchischen Leben /
Von der Pilgerschaft /
Von der Armuth
und vom Tode

Rainer Maria Rilke

Portada original de El libro de las Horas (1905)

cuenta y porfiada dedicación que puso en la industria de un universo propio. Wladimir Weidlé ha señalado agudamente en su ensayo **Die Sterblichkeit der Musen** que Rilke no sólo ha sido el creador de su obra, sino también y en la misma medida, el creador de su personalidad como poeta. Esta actitud de vida, esclarece su obsesión por el análisis trascendente de lo que "es" y explica el contemplativo rigor en el que Valéry veía "el monólogo infinito de una conciencia aislada, a la que nada distrae de sí misma y de la sensación de estar sola en el mundo".

Diversas y similares adjetivaciones podrían definir su primer período, impregnado por la atmósfera neorromántica de los poetas que le fueron contemporáneos (Maeterlinck, Mallarmé, Valéry) y explicar la personalidad que aún joven, elaboraba las definiciones de la madurez. Porque Rilke sostiene ya un mundo en sí mismo, un inmenso y nebuloso mundo creado por él, donde el sentimiento y contacto místico con la divinidad se convierten en el origen de la creación poética. Así como se adivina en el pimpollo el color de la rosa futura, germinan los elementos que habrían de caracterizar toda su obra: su preferencia por una expresión intimista de tono menor; su tendencia a la contención; su anhelo por el logro de una pureza conseguida en el tránsito del dolor. Ya entonces —primariamente— su dominio de la forma y de la melodía marcan una nueva frontera y dentro de ella una asombrosa aparición (**Libro de las Horas**, 1905).

Integra en esos momentos el grupo intelectual de la revista **Blätter für die Kunst** que se opone al gusto burgués y socializante de la literatura naturalista que por entonces entusiasma al público, a la vez que oferta una novedosa concepción contra la imagen nietzscheana que domina la escena. Es natural que así haya sido, ya que es imposible concebir de otra manera la adscripción de Rilke a los contenidos sustentados por el grupo, conociendo la sustancia subjetivista que lo integra.

Dice Karl August Horst en **Caracteres y tendencias de la literatura alemana en el siglo XX**, que la fama del austriaco debe ser atribuida a que nos convence de que todo testimonio de su mano es importante y también necesario, de que cada carta que la devoción del editor recomienda encarecidamente a la posteridad, toma parte de la esencia de su poesía y la refleja. Quizás podamos explicar mejor esto: la inmanencia de Rilke trasciende sus últimos renglones, nos quedamos con la idea y la seguridad de que la palabra que nos debe es aún más importante que la que lo precede. Es imperativa la urgencia por agotar su mensaje.

Cuando Rilke viaja a París y conoce a Rodin, algo cambia en su mundo y se refleja nitidamente en su obra. Aquel "mundo lleno de oscuridad como una montaña", aparenta la necesidad de un amanecer. La gran contradicción que suponemos entre las dos personalidades —desbordante y vital la del escultor, cénida y taciturna la del poeta— producen en el interior de Rilke una crisis que definiríamos de "apertura" y se amplían notablemente los contornos de sus intereses. Fructifican

Vistas por los ángeles

Vistas por los ángeles, tal vez las cimas de los árboles
sean raíces que beben de los cielos;
y, en el suelo, las profundas raíces de un haya
les parezcan pináculos silenciosos.

¿Acaso no es para ellos la tierra transparente,
frente a un cielo macizo como un cuerpo?
Esa tierra ardiente donde se lamenta
junto a las fuentes el olvido de los muertos.

("Poemas Franceses" 1923-1926)

Traducción A. Hurtado Gíol

Spaziergang

Du bist mein Blick am Hügel, du bist unten,
du bist oben, du bist kaum begunn, voran.
So fahst du das, was mir nicht fassen konnten,
wollen begriffen auf der Fernen an —

und wandelst mich, auch wenn wir nicht wussten,
in jenen, das mir, kaum zu ahnen, sind;
ein Zischen wagt, umidrenet unsern Zischen ...
Mir aber zeigen mir den Gegenstand.

Manuscrito del poema Paseo escrito en Muzot a principios de 1924.

Poesía y pobreza

La misión de la poesía, el afán por transmitir una experiencia que ahora sabemos era imposible de repetir, lo obsesionó por algún tiempo.

La pregunta inicial que le endilgaba a algún joven poeta que lo consultara, "¿Debo escribir?", devolvía el interrogante al inquisidor. Es que aconsejaba el planteo de la poesía, como un problema de conciencia y sí la necesidad de expresión era suficiente para fundamentar la misión.

También Hofmannsthal —un relevante lírico al que quizás el resplandor de Rilke oscureció— "había puesto en primer plano la necesidad de la poesía y había indicado simbólicamente su lugar en el tiempo", según recuerda Karl Horst. Lo comparaba a aquél santo que vivía como un extraño y no reconocido mendigo en la casa de sus mayores, en un rincón bajo la escalera.

En Rilke, la pobreza del poeta no es una necesidad, sino no necesitar nada. Este mismo es el sentido de su esplendorosa pobreza.

bajo esta hegemonía Los Cuadernos de Malte Laurids Brigge, en prosa, y Los Nuevos Poemas (1907-1908) en los que centra la atención hacia las cosas y crece —inevitable como una aurora— su objetividad. El mismo afirma por entonces que los versos no se hacen de sentimientos, sino de experiencias que van madurando en el alma del poeta hasta convertirse en sangre, miradas y gestos propios. Rilke inicia el viaje hacia las emociones subjetivas, hacia la contemplación de los mitos simples y las tradiciones de la vida eterna. Su inmediata producción ratifica el cambio: las formas rotundas y cinceladas pueden convocar la memoria de los parnasianos, pero la densidad y riqueza del contenido la alejan hacia un lugar solitario: el que habita sólo el propio Rilke.

Però Rodin no es solamente Rodin: también es toda la Francia, de cuya poesía habría el poeta de convertirse en vocero en Alemania. El Louvre lo enfrenta con la antigüedad que le hacen evocar los cielos del sur y del mar tan cercano. La

ciudad, nueva para él, lo recibe con sus gestos de piedra y sus actitudes se le antojan tan lozanas como la mejilla del niño a quien acaricia al pasar. Cuando viaja y observa a Rusia, su relación con Tolstoi lo refirma en su respeto por la naturaleza cósmica de las cosas en cuyo final se encuentra esplendorosa la imagen intraducible de Dios: el hombre vibra y oscila como una partícula en el gran universo. Interroga los nuevos mundos que descubre y éstos le responden con lenguajes extraños y cautivantes.

"...lentamente, por la gracia de Dios, la escalera sube hacia el cielo y a ninguna parte lleva..."

(La escalera de L'Orangerie)

Más tarde viajará incansablemente (los viajes abarcarán un largo período de su vida): Roma, Túnez, Egipto, Suecia, Dinamarca, Argel, Venecia, España, pasan bajo las alas del "pájaro peregrino", viajero que no deja huellas, como lo citara Anto-

nio Marichalar. Completa una visión particular en la que la pompa entumecida de Venecia, las gárgolas de Notre Dame, los acueductos de la campiña romana y el hierático esbozo que le ofrece el costado de Oriente, terminan por escamotearle el último vestigio de intimidad.

Su presencia ante las cosas (las flores, los animales, el paisaje) obra como descubridora de sus esencias y del dios que llevan dentro de ellas: esa es la tarea más importante del arte para Rilke. Ciertamente, incurre entonces en el peligro de olvidar la forma, el sonido, o la resonancia del idioma. Cuando lo sintió así, se hundió por largo tiempo en el silencio.

En 1912 acepta el ofrecimiento que le brinda la princesa Marie de Turn y Taxis Hohenlohe: un castillo frente al Adriático para iniciar la que sin dudas es la más fulgurante y trabajosa de sus obras: Las Elegías del Duino, que habría de concluir diez años más tarde en el castillo suizo de Muzet. Publicadas en 1923, su forma y contenido parecen reencontrar los ex-



El poeta hacia los veinticinco años.

El poeta y su obra

Nace en Praga en 1875.

BIBLIOGRAFIA:

- "Primeras Poesías" (1896-1898)
- "Cantos del Alba" (1898-1901)
- "Libro de Imágenes" (1899-1905)
- "Libro de Horas" (1899-1906)
- "Los Cuadernos de Malte Laurids Brigge" (1907-1908)
- "Nuevas Poesías" (1905-1908)
- "Elegías del Duino" (1912-1922)
- "Sonetos a Orfeo" (1922)
- "Poemas franceses" (1923-1926)
- "Últimas poesías" (1926)

Falleció en Rarogne en 1926.

Las *Elegías del Duino* transparentan un arduo simbolismo en el que las palabras adquieren especial significación. La gama trasciende desde la tortura a la esperanza y la profunda angustia encuentra su paliativo en la idea de que en la muerte todo halla su auténtica plenitud. La filosofía de Rilke se resume en la creencia de que el espíritu del hombre puede salvar las cosas, transformándolas en su interior y prestándolas luego para el ejercicio de "una más alta vida". Allí nacen los ángeles, "criaturas superiores a nosotros y en quienes la transformación de visible en invisible (que nosotros estamos llevando a cabo), aparece ya cumplida". La misión del hombre es la de eternizar las cosas del mundo por medio de una metamorfosis que nos descubra su esencia.

La poesía de Rilke no es una poesía fácil, que apoye su vigencia en una inmediata inteligibilidad. Tiene el mismo rigor de los poemas mallarmeanos, pero transitan en una musicalidad que hacen más aprehensible el monólogo íntimo. No puede sorprender pues que haya suscitado no sólo la admiración de los poetas, sino el interés de los filósofos. Heidegger halló puntos de coincidencia con los eternos temas que definen a Rilke: la soledad, la muerte, la inquisitoria sobre el sentido de la vida y el afán por el "ser auténtico".

Los *Testamentos*, que cierra literalmente su obra, aporta desde un original enfoque casi externo, la contradicción entre su creación y el nuevo mundo. Un mundo que ve nacer, afirmados sus pies en el anterior, al que pertenecía. La imagen de la guerra, el desorden, la miseria, lo abaten como una ominosa realidad. Sin sorpresas, asume una legendaria muerte con el mismo recogimiento con que pronunció la revelación: "todo ángel es terrible". Dejó escrito su epitafio:

"Rosa, ¡oh pura contradicción: voluptuosidad de no ser el sueño de nadie bajo tantos párpados."

tremos de una larga controversia: la introspección sobre el sentido de la vida y el reiterado tema de la soledad y de la muerte. El plazo que encierra la redacción de *Las Elegías* se ve brutalmente trastocado por el estallido de la Primera Guerra Mundial.

Este acontecimiento conmociona el mundo íntimo y doméstico del poeta. Esos años desgraciados enrostran en forma vergonzante a la humanidad, el triunfo de la sinrazón. Es probable que en ese instan-

te, muera Rilke, aunque físicamente peregrine hacia Suiza donde terminará —desalentado— el largo poema. En el lacerante interregno —que rememora en *Los Testamentos* y en un sorprendente desdoblamiento del proceso creativo— produce también los cincuenta y cinco *Sonetos a Orfeo*. Este trabajo dedicado a la memoria de una joven muerta, exhuma el viejo mito y da origen a una gozosa alabanza del canto, pues, "sólo el canto es existencia".

victoria ocampo

la viajera y una de sus sombras

Su reciente ingreso a la Academia Argentina de Letras, más allá de las solemnidades de rigor en estos casos, tal vez no haya sido más que una anécdota en la trayectoria de una personalidad que no necesita galardones ni sacralizaciones que confirmen la realidad de una vida dedicada sin estridencias a la cultura nacional.

En esta nota, un grupo de escritores y periodistas analizan la permanente vigencia de una mujer argentina que compartió con Stravinsky el polémico estreno de "La consagración de la primavera" en París; que vio desde un balcón londinense a la reina Victoria; que discutió sobre la Divina Comedia con Mussolini; que paseó por su jardín de San Isidro con Von Braun; que se bañó con St. John-Perse en Mar del Plata; que dialogó asiduamente con Camus, con Paul Valéry, con Einstein, con Tagore, con Aldous Huxley, y con otras tantas y no menos ilustres personalidades de las artes y las letras contemporáneas.

Durante el verano último, tuve el privilegio de conversar largamente —nunca lo bastante— con Victoria Ocampo. El tema que insistentemente volvía a sus labios y que parecía obsesionarla, era André Malraux, desaparecido poco antes. Un día le dije: "Tengo la sensación de que Malraux ha estado al lado de nosotros todo este tiempo, que ha asistido a todas nuestras conversaciones". Me contestó, enseguida: "Hemos estado en buena compa-





ña, ¿no?". Y de inmediato, como para sí misma, en otro tono de voz: "Siempre pensé que yo me iba a morir primero".

Lo que voy a decir es obvio: en ese momento me pareció discernir en Victoria Ocampo, esa mujer siempre positiva, y tan enérgicamente vital, un dejo de aquella melancolía que suele descender sobre personas que, llegadas a cierta altura de la vida, comprueban que muchos de sus amigos y confidentes, de sus correspondientes y colegas, se han ido yendo poco a poco, hasta que el sobreviviente termina por dialogar casi más con sombras que con seres vivos. Pero en el mundo del espíritu y de los contactos que de él nacen y que por él viven, esa situación no es necesariamente triste, ni negativa. No ha de ser fácil encontrar interlocutores tan valiosos como Aldous Huxley o Gandhi, Malraux o Virginia Woolf, Drieu la Rochelle o Vita Sackville-West. Y, por otra parte, no todo el mundo recibe a menudo cartas de Graham Greene, o de una estudiosa a quien la solicitud de Victoria permitió realizar el sueño de toda la vida, un viaje a la India, y que desde allá le escribe para agradecerle.

A veces, en el transcurso de aquellos días del verano, me preguntaba: "¿Cómo será una jornada completa de Victoria? ¿Qué hace cuando yo no la veo?". Podía preguntárselo a ella, por supuesto, pero me pareció más válido atenerme al método de aquel observador incomparable que fue Henry James, y deducir por mi cuenta lo que deseaba saber. Y bien, descubrí que esos días pasaban en la frecuentación asidua de aquellas sombras que fueron en vida sus amigos, y continuaban siéndolo en la presencia inmortal de los grandes libros, en la voz nunca apagada de los poetas ilustres; y también, en preocuparse por los demás, en darse siempre, sin pensar en gratitudes ni recompensas. Así, me concedió a mí, a quien apenas si conocía, muchas horas de su valioso tiempo; y lo mismo a tantas personas que incesantemente la llaman, o van a verla, a preguntarle cosas, a pedirle otras, a importunarla, en fin. Y ella, contrariamente a la fama de hosquedad y lejanía tejida por una leyenda, se concede a los demás, sin otra limitación que la impuesta, de vez en cuando, por una fatiga propia de la edad, o un compromiso previo.

La edad, dice uno. Y lo dice con ligereza, cuando de Victoria se trata. Porque ya deseáramos muchos llegar a los 87 años con la vitalidad, la salud y, sobre todo, la curiosidad de esta mujer que nunca se ha permitido dejar de aprender. Recibió, claro, aquella educación vasta y minuciosa que la alta burguesía argentina solía conceder a sus hijos. Pero como mujer que era, en tiempos en que la condición femenina no merecía ninguna estimación intelectual del varón, amo indiscutido de una sociedad patriarcal y, por ende, paternalista, no pudo Victoria aspi-

rar a la disciplina universitaria. No obstante, lo suplió con su propia disciplina, ejemplar en cuanto al rigor y la exigencia. No es común que una mujer joven y linda, para colmo rica y ubicada en la cúspide de la mundanidad, se dedicara, como ella lo hizo, a estudiar y comentar **La Divina Comedia**. Fueron sus primeros pasos literarios, y su primer encontronazo también, y nada menos que con el formidable, temido Paul Groussac, como lo recordó ella, con mucha gracia, al ingresar en la Academia Argentina de Letras, hace poco. Y es que Groussac, al recibir aquellas páginas de una novicia en las letras, no pudo evitar el movimiento reflejo de rechazarlas, haciendo referencia a las muchas pestañas consumidas por los eruditos especialistas en Dante para comentar su poema. Sin echar de ver que lo importante, en ese caso, era menos el resultado que el impulso que llevaba a Victoria Ocampo a internarse, ella también, en "la selva oscura".

Luego —seguimos en las inmediaciones de los años 30—, el único intento de ficción acometido por Victoria Ocampo, a instancias de Jacinto Benavente: **La laguna de los nenúfares**, una versión, destinada a los chicos ("teatro para niños", la llamaríamos hoy), de la vida de Buda. No es casual que Dante y Buda se unan en el comienzo del peregrinaje intelectual de esta viajera. Porque si bien ella no quiso adscribirse nunca a ninguna confesión religiosa determinada, no cabe duda de que su viaje tiene como meta ese Dios vivo que según todas las religiones, está dentro de cada hombre, sólo que éste tiene que empeñarse en encontrarlo. No de otra manera se explica su ética rigurosa, su apasionada defensa de Gandhi, su difusión de la obra de Vinoba, su reclamo constante de una decencia esencial en las relaciones humanas, su oposición a cualquier totalitarismo del signo que fuere.

EL PRIMER TESTIMONIO

Ortega y Gasset no tuvo inconvenientes, al revés de Groussac, en alentar los estudios dantescos de Victoria, y le publica **De Francesca a Beatrice**. También por aquellos años, **Domingos en Hyde Park** es, prácticamente, el primero de los muchos **Testimonios** que irán jalando la ruta de la escritora. Cuantas veces se le habrá cuestionado a Victoria esa condición de escritora, atribuyéndole, con intención peyorativa, actividades consideradas menores, como "cronista", "comentarista", "periodista". Sin duda, ella es todo eso: la única cronista argentina digna de ese nombre desde Sarmiento y Lucio Mansilla, la comentarista de obras y autores, hechos y cosas que, sin su pluma, se habrían extraviado o desaparecido en la jungla de esta América; una periodista excepcional, capaz de superar en su descripción del apogón de Nueva York —el

de 1965— a la revista *New Yorker* y al *New York Times* mismo. Pero hay más, mucho más: es la fundadora y mecenas de una revista y una editorial, ambas llamadas *Sur*, sin cuya existencia resulta inimaginables la explosión cultural que hoy produce la Argentina.

Porque Victoria Ocampo, tantas veces acusada de extranjerizante, es un producto típicamente argentino, una hija de esa feliz mezcla de razas, de esa curiosidad intelectual y de esa riqueza imaginativa que conforman el espíritu de estas tierras. Precisamente porque nos fue dado el regalo de amalgamar muchas culturas, es que acá se produce cultura en cantidad y calidad no igualadas en Iberoamérica. Y por ser Buenos Aires lo que siempre fue, una puerta hacia Europa, es que el porteño ha resultado un cosmopolita inquisitivo, al tanto de todo, ávido de aprender y de enseñar. De Mariquita Sánchez a Victoria Ocampo puede trazarse un arco perfecto, armonioso, de coherencia total.

Hace muchos años, entrevistando a Gabriel García Márquez, afortunado autor de *Cien años de soledad*, éste nos confesó que una de las fuentes de su novela había sido *Orlando*, de Virginia Woolf. Y precisó: "En la edición de *Sur*, naturalmente. ¿Qué habría sido de nosotros en el resto de América sin los libros de *Sur*, cómo hubiéramos podido conocer sino la gran literatura contemporánea?". En los años de la Guerra Civil Española y de la Segunda Guerra Mundial, la industria editorial argentina alimentó el hambre intelectual de todo el orbe latinoamericano. *Sur* era entonces, como ahora, un sello de prestigio: hace pocos días, se entregó un premio "al mejor libro de bolsillo" de 1976, a su edición de *La muerte del cisne* de Klaus Mann. No habría habido *Muerte del cisne* en español, si Victoria Ocampo no amara la figura extraña, patética, del desdichado rey Luis II de Baviera, protagonista de aquel espléndido relato. Lo mismo con las Antimemorias de Malraux, y con tantos otros textos fundamentales de esta época. ¿Cómo olvidar que ya antes de la Segunda Guerra, *Sur* había publicado las reflexiones de un joven militar francés de naciente prestigio en su profesión y en los medios intelectuales, Charles de Gaulle?

Estas afinidades no han impedido, como se dijo, que Victoria sea profunda, esencialmente argentina. Con su fortuna, su prestigio, sus amistades, su educación, ¿qué la habría retenido para irse a vivir fuera del país, seguramente más tranquila y reconocida que acá? La retuvo su amor por estas tierras, su clara noción de que no es posible ser infiel a la historia, a un pasado que ella, como pocos, ha sabido proyectar hacia el futuro. Sabiendo, al mismo tiempo, que se adelantaba a su época, que sería incomprendida y calumniada, que tal vez ningún mérito le fuera reconocido en vida. No ha sido así, afor-



Un retrato veinteañero de Victoria Ocampo. En página opuesta, una exótica foto de 1918.

tunadamente: su ingreso en la Academia Argentina de Letras marca el principio de ese reconocimiento.

Cuando me encargaron esta nota, me pidieron una ubicación de Victoria Ocampo dentro del pensamiento argentino. Cabría preguntarse si existe tal cosa como un pensamiento argentino. Hemos tenido y tenemos pensadores, y muy valiosos: Juan Bautista Alberdi, cuyo sillón en la Academia ocupa Victoria, es uno de ellos; otro, indudablemente, Sarmiento. Más cerca, Aníbal Ponce, José Luis Romero. Pero tener pensadores no equivale a tener un pensamiento nacional, un "proyecto" como se da en decir ahora. Más bien, se tendría la impresión de que hemos tenido varios pensamientos, a menudo contradictorios y excluyentes; y por esta razón, en última instancia, estériles. Si algo une a la señora Ocampo con esos pensadores, es la común preocupación por el destino de la Argentina. No es un secreto que la flamante académica se inscribe en una línea liberal, sin duda, la más fructífera y coherente hasta la fecha. Pero eso no la ha limitado en lo más mínimo; no hace mucho me preguntaba, tras un análisis de acontecimientos recientes: "Bueno, ¿y qué tenemos ahora para ofrecerles a los jóvenes?". Que una mujer de 87 años se formule esta interrogación, la ubica sin necesidad de más palabras.

EL IDIOMA DE LOS ARGENTINOS

Querría, sin embargo, añadir algo respecto de su lugar en la literatura argentina. Su destino ulterior no es problema nuestro; pero por alguna razón mencioné más arriba a Sarmiento (dos veces) y a Mansilla. Tanto como ellos, y como Jorge Luis Borges, Victoria ha contribuido a forjar este idioma que hablamos hoy los argentinos, ya sin vergüenza de no ser lo suficientemente castizos y sometidos a la Real Academia. Como ella lo dijo: "Hay que aprender gramática para poder después sacarle la lengua". Todavía falta mucho para que dejemos de ser víctimas de la retórica; y entre la televisión y la jerga oficial de los decretos y las leyes, por lo general incomprensibles, llevará tiempo acostumbrar a la gente a expresarse con

sencillez, es decir, con sensatez. Cuando se busquen ejemplos, ahí estarán Borges, Bioy, Victoria Ocampo, con la llana hermosura de sus respectivos estilos.

No es fácil hablar de una persona que tanto ha hablado de sí misma. No lo ha hecho por vanidad, sino porque, como decía Unamuno, ella misma es el ser humano que tiene más cerca. La primera persona del singular no es, en sus textos, un imperativo: es una necesidad, tan natural como tomar agua cuando se tiene sed. ¿De qué otra manera transmitir cálidamente, visceralmente, lo que se sintió, lo que se habló frente a tal o cual persona, acontecimiento, paisaje o párrafo leído y releído hasta consustanciarse con él? Y esa transmisión, en el caso de Victoria, se hace por medio de un idioma coloquial, sencillo, que puede alcanzar, sin embargo, alturas y honduras donde pensamiento y poesía son una sola cosa. Estoy seguro de que sus *Memorias*, en las que trabaja desde hace años y que ella ha dispuesto (no sé con cuánta firmeza) que se publiquen después de su muerte, se van a convertir en uno de los libros insoslayables de la literatura argentina: tuve el privilegio de asistir a la lectura de los primeros capítulos, este verano, en Mar del Plata.

Como todos aquellos que se exigen mucho a sí mismos, Victoria es exigente también con los demás. Esto le ha significado no pocos trastornos, sobre todo en un medio que hace el panegírico de la indolencia, la improvisación y la "viveza". De ahí las alusiones a su carácter difícil, sus caprichos y sus *impromptus* (que suele tenerlos, como todo ser humano). No debe olvidarse que no le resultó fácil a Victoria conseguir que su manera de ser fuese respetada. Es conocida aquella anécdota de las escandalizadas señoritas (de las de antes) que irrumpieron un día de visita en su casa, exclamando: "¡Acabamos de verla a Victorita, manejando ella el automóvil, y sin mangas!". Ese fue el clima en el que esta mujer excepcional impuso su excepción y abrió así el camino al respeto de la mujer por sus cualidades y no solamente por esa femineidad a la que se rendía tributo pero considerándole, en el fondo, un objeto, un ser inferior: "la mujer en casa y con la pierna quebrada", según el proverbio español.

Una vez le pregunté: "¿Y cómo tomó su padre el hecho de que usted se dedicara a la literatura?". "Verá —me dijo—: imagínese, en aquella época, escritora y prostituta parecía más o menos lo mismo para una gente tan llena de prejuicios. Pero mi padre lo tomó muy bien, sobre todo, me imagino, cuando vio que empezaban a publicarme en *La Nación*. Le debo mucho a Jorge Mitre, que era el director del diario en ese momento, por haber creído en mí". Es que Manuel Ocampo, el padre de Victoria, era también una persona fue-

victoria ocampo



Junto a
Maurice Ravel,
otro
de sus
amigos dilectos.

ra de lo común. Cuando sus hijas lo llevaban, en los finales de la década del 20, a escuchar la música, entonces insólita para Buenos Aires, que dirigía Ernest Ansermet en los legendarios conciertos de la Asociación del Profesorado Orquestal —Stravinsky, Honegger, Ravel—, Manuel Ocampo les preguntaba: "¿Pero realmente esto, a ustedes, les parece tan extraordinario?"

Stravinsky y Victoria se hicieron muy amigos. El insistió en que ella fuese la recitante de *Perséphone*, sobre texto de André Gide, para el estreno en el Colón. Pero las autoridades del Colón presionaron para que fuese Ida Rubinstein, a quien Victoria relevó tras la primera representación. "¿Y usted sabe que no me querían pagar? Pero yo exigí un cachet, y que el cheque lo hicieran a la orden de Sur. De todas maneras, lo realmente importante fue que yo estrené *Perséphone* en Italia, en el Maggio Fiorentino de 1938. Creó que nunca tuve más gente mirándome, más de cinco mil personas, en los jardines de Boboli, en el Palacio Pitti. Después de la representación, la princesa del Piamonte nos felicitó".

Hay otra anécdota relacionada con *Perséphone*. Para el debut en el Maggio Fiorentino, Victoria le encargó su vestido a Chanel ("un vestido de encaje negro, muy sobrio, lo llevaba sin una alhaja"). Como era costumbre en la casa Chanel, una oficiala se encargaba de las pruebas, hasta que la prueba final era siempre presenciada por la temible *Mademoiselle*, a fin de dar su aprobación. "La tarde de la última prueba, la persona a cargo de mi vestido subió a buscar a Chanel, y bajó sin ella, desolada. Me explicó: '*Mademoiselle* se niega a darle el visto bueno a su vestido porque dice que usted lo va a usar en un país fascista'. Fíjese usted, lo que son las cosas: cuando los nazis ocuparon Francia, Chanel tuvo una historia no muy limpia con un oficial alemán. Así se escribe la historia".

UN HUMOR MUY CRIOLLO

Pero Victoria no lo cuenta con rencor, sino casi humorísticamente. Hay en ella una veta de humor que suele manifestarse en una forma muy criolla: cierto tipo de bromas, *practical jokes*, las llaman los anglosajones, que implica toda una representación teatral tendiente a convencer a la víctima de la seriedad de lo que está ocurriendo. Por ejemplo, lo ocurrido con

Ricardo Baeza, el eminente literato español residente largos años en la Argentina, donde fue uno de los pilares de Sur. Baeza padecía de úlceras y no se cuidaba en absoluto: con frecuencia, después de algún exceso en la comida, había que llamar de urgencia al médico, a menudo en la madrugada. Victoria decidió darle una lección y tras uno de esos trastornos, en el que hubo que ir a buscar un médico a las tres de la mañana (era en Mar del Plata), organizó una puesta en escena con caracterizaciones y todo.

Chichí, uno de los hijos de Antonio y Avelina, fue transformado por Victoria (el muchacho tenía quince años) en una atractiva enfermera, aunque de aspecto vagamente masculino. La pintura, una peluca hirsuta y la cofia, ocultaron la identidad de Chichín. Y por la mañana, cuando Baeza comenzó a volver de su malestar, envuelto todavía en el sopor de una mala noche y de los remedios, vio aparecer a Victoria acompañada por una fornida enfermera quien llevaba bien a la vista un

artefacto sanitario de uso común para quienes deben permanecer en cama. "Tan ido estaba todavía el pobre —recuerda Victoria, muerta de risa— que ni se dio cuenta del engaño y miró con terror a esta energúmena dispuesta a irrumpir en su intimidad. Chichín hasta le tomó el pulso, pero en la muñeca derecha, y Baeza ni reparó en ese disparate. 'Bueno, le dije, de ahora en adelante usted queda al cuidado de esta enfermera, que es muy seria y no le va a permitir salirse de su régimen, ni levantarse de la cama en varios días'. La desesperación del enfermo logró disciplinarlo, "por lo menos por unos días", concluye Victoria.

En el fondo de todo esto quizá se encuentren los ecos de una pasión por el teatro, que Victoria alimentó siempre y no logró satisfacer. "No —aclara— porque considerase mi posición social, como se ha dicho por ahí y que me parece ridículo, sino sencillamente porque advertí que dedicarme al teatro hubiera sido una contrariedad para mi madre, y no quise causársela".

Habla con fervor y conocimiento de causa, de Chéjov, de Ibsen, de Strindberg ("Qué locos estos nórdicos, ¿no?", comenta). Evoca su emoción al ver en París, por vez primera, *El pato salvaje* de Ibsen. "Yo había leído la pieza y sabía lo que iba a ocurrir. Por eso, no pude soportar la expectativa del suicidio de la protagonista y salí del teatro antes de que eso ocurriera, seguida por la tía que me había llevado y que estaba muy asombrada". Victoria tenía entonces 18 años.

ROSAS DE TALLO LARGO

A menudo ha escrito Victoria sobre las vidas artísticas, es decir, aquellos creadores que procuran hacer obras de arte de sus existencias mismas. Aunque hayan fracasado, parece decir la autora de *Testimonios*, cuánta grandeza y magnificencia hay en esos fracasos. Los ejemplos más notorios son Isabel de Austria ("una mujer-obra de arte, como ya no hay más") y su primo, Ludwig II de Baviera. Ludwig apasiona a Victoria; es capaz de pasarse horas hablando de él, de sus castillos, de sus misteriosos paseos nocturnos en trineo, a la luz de la luna y de las antorchas, por las montañas. Por eso ha visto tantas veces el Ludwig de Visconti; y aunque admira y respeta a Visconti como un artista genial, le hace una sola observación: "En todo ese film admirable,



V. O. en París, a los 19 años; dibujo de Hellou sobre una foto de Niké.

cuidado hasta en los menores detalles, con una reconstrucción de época que es un ejemplo, hay un solo error". Deja un instante de silencio, para crear el suspenso, y explica: "En la primera escena, en la coronación de Ludwig, las rosas que adornan los salones de la Residencia de Munich son de tallo largo. Y las rosas de tallo largo no se conocieron hasta 1905: son un invento de los floristas, hasta ese momento sólo había rosas de tallo corto, y la coronación de Ludwig fue en 1864".

No puede dejar de pensarse que, a su manera, también Victoria ha querido hacer de su vida una obra de arte. Lo cual no tiene nada que ver con la torre de marfil, todo lo contrario. Pero es evidente que ella ha buscado toda su vida, encontrar un estilo y mantenerse fiel a él. En el catálogo de ese estilo, sencillo y elegante, figuran los muebles de mimbre que prefiere, el incesante ramito de jazmín del país en la solapa de sus exactas chaquetas, los anteojos oscuros con armazón blanca, la manera llana de hablar y de su opinión sin la intención de quedar bien dirigiéndose a la gente, sin vueltas, y de dar con nadie. También es su estilo, elegir los escritores que eligió para publicar, tener los amigos que tuvo y tiene, cuidar los detalles de la decoración de sus casas y de la comida que en ellas se sirve, usar apenas alhajas muy estrictas, amar los materiales nobles, la piedra, el cuero, el cristal, la madera.

La literatura, el teatro, el cine. También la música es una fiel compañera de Victoria, desde la infancia. En un comienzo está el deslumbramiento con Wagner (sobre una mesa, en la sala de estar del primer piso, en San Isidro, hay numerosas grabaciones de Wagner). Después, Debussy, Fauré, más adelante Ravel. Por fin, el estallido de **La consagración de la primavera** de Stravinsky, a cuyo escandaloso estreno en el Theatre des Champs-Élysées, en París, asiste Victoria en 1913. Desde entonces, la música moderna es una de sus preocupaciones y la trae a Buenos Aires, con el resultado que era dable esperar en un medio tan conservador y pacato. Pero ahí están los amigos, Juan José Castro, Ernesto Ansermet, para luchar junto a ella. Es la época de los hoy míticos conciertos de la Asociación del Profesorado Orquestal, cuya orquesta, guiada por Ansermet y Castro, va revelando a los porteños los sonidos del siglo que todavía es joven. Victoria no se pierde un ensayo. "Yo iba para aprender —confiesa—. Un ensayo de Ansermet era una lección, no sólo de música sino también de vida".

Y surgen las anécdotas. Otra **practical joke**: de cómo V.O. le hizo vestir a Ansermet —un europeo de aire vagamente oriental, con su barba y sus ojos melancólicos— un poncho y, presentándoselo a Ramón Gómez de la Serna, recién llegado de España a la Argentina, le hizo creer que era un gaucho genuino, lo que Ramón creyó hasta que el director de orquesta abrió la boca. O de cómo Ansermet, a raíz de una confusión surgida en el puerto de Buenos Aires, cuando fue a esperar a uno de sus músicos que venía de Europa, resultó confundido con el cómplice de un tratante de blancas y pasó varias horas en la cárcel (donde nadie podía entender



Junto a Angel J. Battistesa el día de su ingreso a la Academia Argentina de Letras.

que ser músico fuera una profesión) hasta que Victoria, alarmada por su tardanza, consiguió localizarlo y liberarlo gracias a la intervención directa de su gran amigo, el presidente de la República, Marcelo T. de Alvear ("Yo no sé si Alvear era muy inteligente, tampoco sé, no puedo juzgar, si era un hábil político: sólo sé que era eso tan raro de encontrar, verdaderamente una persona"). Fue así también cómo, hasta muchos años después de estos episodios, un clarinetista que había sido de la orquesta de la APO e ingresado luego al Colón, saludaba a Victoria, en cuanto la divisaba entrando en la sala, con unos acordes de **Petrushka** de Stravinsky.

También Stravinsky vuelve a menudo en la conversación de Victoria, quien me cuenta la versión definitiva de una anécdota que ha corrido mucho y ha sido deformada al pasar de boca en boca. Una noche, en Londres, Victoria invita a comer al matrimonio Stravinsky, y a otras personas. Pero ella había olvidado que en esa fecha se casaba el duque de Kent con Marina de Grecia, y por la noche no había ni un restaurante en Londres al que se pudiera entrar. "Después de dar muchas vueltas —cuenta la protagonista de la anécdota— encontramos por fin un lugar donde nos sirvieron un **Welsh rabbit** bastante pasable y, en fin, no comimos mal. A la hora de pagar, me dispuse a cumplir mi invitación, pero otro señor que nos acompañaba, insistió en pagar él; y Stravinsky, para no ser menos, cooperó en ese clásico forcejeo con ademanes de sacer billeteras y todas esas cosas. Yo, a mi vez, insistía tímidamente en que me correspondía a mí. Por fin, Stravinsky, famoso amarrete, se guardó la billetera en el bolsillo y le comunicó al otro comensal: 'Bueno, no insistimos más, si ella quiere pagar, que pague y se acabó'. Y así fue nomás", concluye sonriente.

Esta nota podría extenderse hasta el infinito sin agotar, creo, las facetas de este espíritu singular, inquisitivo, burlesco (cuando debe serlo), respetuoso pero acradamente crítico, riguroso y exigente, ante todo consigo mismo, y jamás resignado a la mediocridad. Este último es acaso su rasgo más notorio, el que la dis-

tingue netamente en un medio que por lo general prefiere el compromiso y la media tinta, y se resigna fácilmente. Ella no, ella ha peleado por todo aquello que estimaba justo, o que era su derecho. De ahí su lucha feminista, que nunca tuvo como objetivo, según está de moda ahora en los Estados Unidos, eliminar o reemplazar al hombre, sino integrarse con él en una sociedad donde el sexo no sea causa de discriminación para apreciar méritos, otorgar distinciones o seguir una vocación.

Así lo señaló Victoria, con un dejo de humor no despojado del todo de cierta melancolía, en su discurso de ingreso en la Academia Argentina de Letras. Gran día para todas las mujeres argentinas cuando la directora de **Sur** fue recibida en la Academia. Y ella aceptó esa designación, a la que se resistía desde muchos años antes, precisamente para abrir la puerta de esas y otras instituciones a las mujeres de su tierra.

Una tarde en que yo estaba en Villa Ocampo, en San Isidro, con Pepe Bianco y Enrique Pezzoni, surgió el tema del conde de Keyserling, uno de cuyos libros estaba dando vueltas por ahí. El fue precisamente el viajero a cuyas memorias Victoria Ocampo contestó en **El viajero y una de sus sombras**. Pepe, o Enrique, no recuerdo, le preguntó: "¿Por qué se peleaba usted tanto con Keyserling?". Y ella respondió: "Yo no me peleaba. Lo ponía en su lugar, simplemente. ¿Cómo podía yo tolerar que en mi casa, invitado por mí, pusiera los pies sobre el tapizado de las sillas y, lo que es peor, conversara displicentemente con el pie en la silla y una mano apoyada en la cabeza de Alfonso Reyes? Que era bajito, sí, pero digno de todo respeto. Y no porque fuera Alfonso Reyes, sino por que era un ser humano".

En esa anécdota está definida toda Victoria Ocampo, capaz de cantarle cuatro frescas a cualquiera, por más prestigio que tenga, y de batirse por la causa de la dignidad humana, sea cual fuere la persona involucrada.

ERNESTO SCHOO

victoria ocampo

TESTIMONIOS

La revalorización de la mujer en el campo social y cultural tiene en Victoria Ocampo a una de sus paladines más lúcidas y batalladoras. Syria Poletti, Angel J. Battistessa y José Bianco analizan aquí la trascendencia de esa misión.



Poletti: "Rompió con los aislamientos"...

Victoria Ocampo, una escritora, tanto en el universo narrativo como en el plano de la dimensión ética del hombre y de la concepción ética de América latina.

Como todo creador, se anticipó a su tiempo e hizo de su clase social y de su cultura una plataforma para lograr la dimensión más profunda y actual de la conciencia humana.

En el campo de la evolución literaria y cultural de América latina su aporte es incalculable. Todavía no se ha valorado con exactitud cuánto le deben las letras a la visión histórica de Victoria Ocampo. Ella dio a la cultura argentina —estancada, aislada, neutralizada, impuntual con el resto del mundo— ese ritmo de acción y de apertura que hoy la caracterizan. Quienes atacaron el extranjerismo literario de Victoria Ocampo, nada entienden del mecanismo autónomo por el que el arte se expresa, ni de la concepción humanista de la cultura, ni de la función histórica de la palabra, tanto en el mundo contemporáneo como dentro de la problemática latinoamericana. Rompió con los aislamientos. Dio otra perspectiva, otra estructura dinámica, un ahondamiento que implicó la puesta en marcha para la vigencia permanente o militante del arte de la palabra. De ahí su celo constante por el lenguaje. Se anticipó no sólo a las nuevas doctrinas semánticas y a la metafísica del lenguaje, sino que previno acerca del deterioro que sufriría la palabra estragada, sometida y envilecida por los medios de comunicación masiva. Su defensa del lenguaje es la apasionada defensa del único aliado insobornable con que cuenta el hombre de hoy: la palabra como concepto resultante o síntesis del pensamiento, vale decir, como expresión creadora no sólo de arte, sino de la nueva forma de vida y de las nuevas escalas de valores.

No necesitaba el sillón académico. Su espíritu es demasiado joven y su aporte siempre innovador. Pero hizo bien en aceptarlo. Debía abrir camino también en lo anecdótico. Su feminismo —como el de Anastasia— nada tiene que ver con el continuo batallar de la liberación sexual de la mujer. Su feminismo es lo más difícil de ser entendido por el hombre y también por la mujer: luchó por la adquisición y reconocimiento de la autonomía de conciencia del amor, para elevar a la mujer al mismo plano de igualdad humana, intelectual y creadora en el que —a veces— se sitúa el hombre.

Cuando veo un aviso publicitario en el que la mujer sigue siendo considerada un objeto de propiedad por parte del hombre, cuando observo cómo la literatura de la mujer continúa siendo juzgada con simpatía complaciente en lugar de ser analizada en clave de valoración estética, cuando alguien pone anteojeras a la perspectiva del arte actual en nombre del nacionalismo, entonces la imagen de Victoria Ocampo me alienta. Ganaremos, lo anticipa su nombre.



El origen

En 1966 V. O. decía que lo malo de contar la historia de una revista de 35 años, es que uno olvida muchos detalles. En 1977,

Sur ha cumplido 46 años y seguramente otros detalles habrán entrado en el olvido. Pero los detalles no forman la trama de la historia. Quizás sean importantes y la condicionen, pero ése es otro cuento. Según Victoria, Waldo Frank y Eduardo Mallea encendieron la llama votiva, y Ortega y Gasset —tal vez evocando las constelaciones australes— sugirió el nombre. Y en el verano de 1931 nació la publicación cultural más longeva del mundo, como gusta apuntar a Frida Schultz de Mantovani.

Los augurios hubieran encontrado sugestivas connotaciones con respecto a las características del embrión literario si en 1930, pudieran haber leído una carta dirigida a V. O. por Ortega y Gasset y que dice textualmente:

"Estos quince días pasados en Nueva York y este descendimiento a lo largo de las costas del Pacífico me han instruido singularmente. Me ha instruido el espectáculo de paisajes casi lunares, como los de Talara, Antofagasta, Chañaral, Mollendo... Al cabo de una hora de paseo por las calles de Antofagasta, volví al "Santa Clara" y me encerré en el camarote. Puse un disco de Debussy y metí la cabeza en el fonógrafo. Durante una hora escuché. No he sentido síntomas de puna al atravesar la cordillera. Pero sentí los efectos de ese mal en Antofagasta y en los puertos que dan al Pacífico".

Tras la aparición de Sur, Victoria le cuenta a Ortega:

"Aquí la revista ha sido acogida como si todas las semanas salieran revistas semejantes. Han dicho que 'bien podía pagarme ese lujo'."

Era la Argentina de 1931.

El primer número incluía en el sumario una nota de Jorge Luis Borges sobre las inscripciones de los carritos repartidores de pan y leche y otra dedicada a Ascasubi; un estudio de Picasso con reproducciones, por Eugenio D'Ors; dos artículos sobre América de Alfonso Reyes y Victoria Ocampo. El comité de redacción estaba integrado, entre otros por Jules Supervielle, Ortega y Gasset, María Rosa Oliver, Eduardo Bullrich, Oliverio Girondo, Eduardo Mallea, González Garaño, Guillermo de Torre.

Henriquez Ureña, Drieu la Rochelle, Waldo Frank, Ernest Ansermet, Aldous Huxley, D. H. Lawrence, Virginia Woolf, Katherine Mansfield, André Maurois, Amado Alonso, Vicente Aleixandre, G. K. Chesterton, André Malraux, Julio Irazusta, Jean Paul Sartre, Julio Payró, Henri Michaux, Thomas Dylan y cientos de nombres —algunos no divulgados por entonces en su propio país— nutrieron los índices de Sur.

Como conclusión del silogismo nacional, una empresa de la cultura debía enfrentar la inevitable crisis económica: ella dio origen a la creación de la Editorial Sudamericana. Los libros podrían equilibrar las finanzas de la revista, se esperaba, pero el editar li-

de "SUR"

bro de calidad tampoco los salvó de las angustias económicas. Sur tuvo por primer domicilio un modesto cuarto en la casa de V. O., acompañando luego a la dueña en la mudanza a la avenida Quintana. De allí pasó a un depósito de muebles viejos y cachivaches en calle Viamonte y posteriormente al primer piso de Viamonte y San Martín, "una vieja casona llena de goteras y chiflones". La redacción escapó cuando la casa fue echada abajo, vivaqueó en Tucumán 685 y —fiel al espacio y a los chiflones— regresó al lugar que ocupa hoy en Viamonte 494.

Guillermo de Torre fue el primer secretario desde su nacimiento hasta 1938. Desde allí tomó la posta José Bianco hasta 1961 en que fue reemplazado por María Luisa Bastos.

Entre tantos nombres, uno condensa el capítulo de la fidelidad: es el de María Rosa Olivier. Recuerda Victoria:

"Con María Rosa hemos hablado horas de Sur antes que existiera. Y hasta hemos elegido los colores de la flecha cuya punta hemos tenido buen cuidado de no clavarnos mutuamente. ¡Ay! No siempre nos hemos librado de otros arqueros. Y a menudo he sido el San Sebastián de mi flecha."

Unas palabras de Guillermo de Torre, puede acercarnos a la valoración de Sur.

"Aquí, a poco de publicarse en el original alemán y aunque fuera tomándolo de la versión francesa, apareció el primer original castellano de "¿Qué es la metafísica?" de Heidegger, aquí Benjamín Fondane, Gouiran, Ferrater Mora, Erro, Astrada, Fatone y otros comentaron desde hace años la filosofía existencial: aquí se glosó, madrugadamente, por Charles Duff a Joyce; Malraux anticipó la presentación de "El amante de Lady Chatterley" de Lawrence, lo mismo que años más tarde se vertería un texto importante de Sartre sobre su filosofía, otro de Mounier sobre el personalismo y un conjunto de colaboradores superrealistas".

Durante toda su historia, Sur fue blanco de los arqueros que ejercitaron su puntería sobre la revista y su autora. ¿Snob, extranjerizante, elitista?

La memoria de la cultura nacional se detendrá sin lugar a dudas en el hito de Sur, fase de una experiencia que no ha llegado a su última estación. 🐾

C.A.G.



El reparto de Sur: Victoria, la hacedora; María Rosa Olivier, la presencia fiel; Waldo Frank y Eduardo Mallea, los que aprendieron.

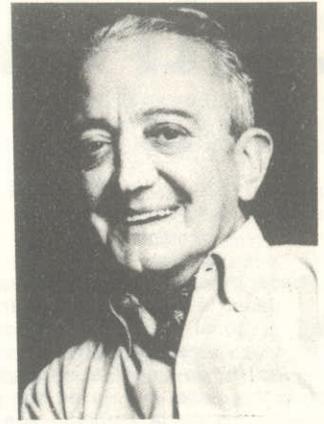


Battistessa:

"Yo soy el culpable"...

"Como lo revelara, con su proverbial delicadeza, la propia Victoria Ocampo, efectivamente creo ser uno de los culpables de su acceso a la Academia Argentina de Letras. Dignidad —la de académica— que no merece, creo, mayores justificativos. Victoria Ocampo es la creadora de un idioma testimonial estruendosamente argentino y es también la mujer que por su actitud hacia la cultura merece el respeto de todos nosotros. Pero debo dar algunas precisiones: V.O. no fue académica desde hace muchos años ya, por el simple hecho de ser mujer... Por ser mujer generaba los naturales prejuicios que todos podemos imaginar. Puede sospecharse que una institución de esta naturaleza —La Academia— suele estar exenta de puerilidades de este calibre. Y, sin embargo... La honrosísima Academia Francesa se ha negado, hasta el momento, a aceptar en su seno a ninguna mujer. De igual manera ha procedido la Academia Española, a pesar de la conocida caballerosidad de todo español... Y bien, paradójicamente, los argentinos, los académicos argentinos, hemos superado ese tabú. Victoria Ocampo es una fantástica mujer y es, también y desde ahora, una académica.

Por lo demás, en el nombramiento de Victoria Ocampo —nombramiento que fue aceptado unánimemente— sólo hemos cumplimentado una requisitoria de tipo gramatical: nuestra Academia tiene algo que ver —suponemos— con la cultura y con las letras. Y si esto es así podría suponerse ajena a esta distinción a Victoria Ocampo, la creadora de Sur.



Bianco:

"Su prosa es brillante"...

"Conocí a Victoria en abril de 1935. Antes había escuchado sus conferencias y sus recitados de poemas de Mallarmé, Verlaine. Recuerdo que la había llamado la atención el que yo no hubiera olvidado el final de una de esas conferencias. Era en Amigos del Arte, sobre Keyserling.

En julio de 1938 Guillermo de Torre, por algunos problemas, abandonó la secretaría de redacción de Sur y yo comencé a ejercer el cargo hasta abril de 1961. Ese período afirmó mi amistad con ella. Yo le tengo mucho afecto y además admiro su gran talento y sobre todo esa extraordinaria capacidad para afrontar las dificultades. Es, sobre todo las cosas, un gran carácter. Además, creo importante afirmar algo: es cierto que Victoria Ocampo ha sido una promotora de la cultura nacional, no solamente por las figuras europeas que ha hecho conocer en el país, sino por la divulgación inversa: de nuestros escritores en Europa. Pero fundamentalmente, Victoria es una gran escritora: su prosa es plena, fácil, brillante. Establece una comunicación inmediata con el lector, es original, amena. Sus últimos escritos han adquirido una perfección técnica que no desmerecen su espontaneidad. La relación que establece con el lector es muy especial. Es una escritora que no decepciona.

Nada de todo esto tiene que ver con su ingreso a la Academia. Eso no tiene ninguna importancia.

Su voluntad por hacer, su fervor, es una condición que ha posibilitado su personalidad. Hacer una revista literaria entre los años treinta y cuarenta, era muy difícil. Ella salvó las dificultades y Sur sigue allí, vigente.

victoria ocampo

Entrevista a sí misma

"Lo que queda viviente en la memoria es nuestro más fiel retrato: el retrato de todo aquello que significó mucho para nosotros. Lo demás está también ahí, pero sepultado por la indiferencia".

V. O.

Nada más difícil que presentar lo aparentemente fácil y dado: lo humano. Es decir, todo lo que colora a un alma personal, hecha de preferencias y rechazos, de las cosas que quiere y que no quiere, de convicciones cuya raíz se hunde en el sentimiento. A las almas así: hay que oír las, verlas en el espejo de sus palabras. En Victoria Ocampo las reacciones de la emoción son imprevistas (¡y tan justificables!) como las tormentas y bonanzas de la naturaleza: nos parece sencillo al anochecer pronosticar buen tiempo y le sucede una mañana lluviosa. Lo mismo ocurre con los escolares —a ratos perezosos, discolorados o apacibles—: llega una hora en que todo se precipita y la memoria acude, no se sabe si con risa o llanto. En una página de octubre de 1964 (*La Belle y sus enamorados*), dijo de una actriz francesa con quien la unió una amistad discipular:

MARGUERITE MORENO

"Fui su alumna y hablo con conocimiento de causa. La vi por primera vez siendo yo adolescente, en L'Aiglon. Por última vez en La Folle de Chaillot, que Giraudoux escribió pensando en ella como intérprete. Al día siguiente de mi llegada a París después de la guerra (1946), fui al Athénée, donde se daba la obra. Estas representaciones marcaron la cima de su triunfo y el final de su vida. Jouve, el irremplazable Jouve, hacía un papel secundario en la pieza, el de chiffonier. Durante el primer encuentro me presenté en su camarín. Me tomó del brazo y casi corriendo me llevó al camarín de Marguerite. 'Mire a quien le traigo', dijo. Marguerite, sentada frente a una mesa cubierta de potes de crema, polvos, lápices, estaba retocando su maquillaje, grotesco hasta ser dramático. Ni un pedacito de su cara quedaba libre para recibir un beso. Le besé las manos. ¡En sus manos besaba a tantos poetas muertos y vivos! Todos los que ella me había dado, cuando me los leía o yo se los decía a ella, en un cuarto que ya no existe —fuera de mi memoria—, en la esquina de Florida y Viamonte. Aquel tiempo no fue tiempo perdido y aquella estrecha unión con el espíritu mismo de Francia (que había comenzado en mí mucho antes de conocer a Marguerite) nunca se aflojaría.

"En aquel camarín revuelto me quedé un rato que aún perdura. Jouve, disfrazado de atorrante, sonreía a Marguerite vestida de loca, de verdadera loca. (Nunca vi un traje que tradujera con tanta elocuencia el lenguaje de la locura.) Y yo, entre los dos, rodeada del temps retrouvé, no sabía si al reírme lloraría."

En esa rememoración, que después publicó *Sur* en opúsculo con el mismo título, *La Belle y sus enamorados* (ni qué decir tiene que la Belle es Francia, objeto de amor que aunque queramos distraernos nos imanta), aparece alguien "tan joven y ya muerto":

CAMUS

"Este francés de África, Albert Camus, es una de las pérdidas más graves que ha sufrido Francia en el mundo de las letras y en el mundo de los hombres, simplemente. En el mundo de los hombres libres que no pactan. Ese es el Camus que conocí, y creo que cualquier otra imagen de él es falsa.

"Pasó los pocos días de su estadía en Buenos Aires en la quinta de San Isidro donde yo vivía y vivo. No era yo persona grata para el gobierno. Camus no comulgaba con las ideas del régimen imperante ni con la persecución de que éramos víctimas los escritores argentinos adversos a él. Su actitud de solidaridad fue radical, como la de ningún otro visitante, que yo sepa..."

Es que estos encuentros no son tan fortuitos, ni en el azar ni en la amistad. En la vida, como en los juegos de azar, caben todas las probabilidades: hasta la de ser jugador sin sospechar-

lo y acertar en un pleno, por aquello que los descreídos llaman imperio de las circunstancias y nosotros predeterminación. Victoria Ocampo atribuye a la atmósfera de su vieja quinta de San Isidro, *habitada* en ausencia por gentes que tuvieron que ver con la independencia y la construcción de una patria, esa sensación de bienestar y ese apego que reconocen sus visitantes al dejarla ("Je pense souvent, la nuit —je suis insomniaux— à San Isidro, image de paix et d'abandon pour moi... Mille vœux de bonheur et de liberté", le escribe Camus en 1953). Y ella:

"Mi casa no tiene más gloria que la de haber visto a hombres como éste sentados en un sillón de mimbre al sol; o junto a la chimenea con una taza de café en la mano. No guardo colecciones de valiosas pinturas, de ediciones raras, de objetos coloniales de plata, etc. Sólo he coleccionado pasos y voces. En años en que yo no existía (por lo menos conscientemente) vi allí sin verlos, sentados en los mismos sillones de ahora, bebiendo en las mismas tazas de ahora, a dos hombres de mucha edad. Uno, el dueño de casa¹; otro, su huésped y conuñado, el hermano del himno nacional, como le gustaba llamarse a sí mismo: Vicente López. Si de algo entendían estos dos señores de un mundo desaparecido era del grito sagrado. Habían nacido cuando se profería. Y aunque jamás mencioné estas cosas a mis huéspedes, estoy segura de que lo que lo hacía sentirse a gusto en mi casa a un rebelde como Camus, nacido en tan distinto ambiente, era, en parte, debido a la atmósfera que esos otros hombres habían dejado en ella..."

CAILLOIS

Testimonialista podríamos llamarla, puesto que *testimonios* es el común denominador que adopta para la serie de sus libros. Es un género que ella acuña entre nosotros y que participa del ensayo, en cuanto profundiza en las ideas sobre las que siempre vuela la emoción, hija de los sentidos, deparadora de sentencias rápidas, persuasivas, inolvidables para el lector precisamente porque tocan fondo. Diríamos que su flecha da en el blanco y ahí se queda, temblando. Tiene el buen cuidado, por ejemplo, de contarnos las cosas desde el principio: cómo fue la iniciación de una amistad, o el movimiento del ánimo que la llevó a dar un paso y no otro, imprevisible para los que la ven de cerca —aunque es difícil ver de cerca a éstos a quienes la opinión superficial puede llamar temperamentales, pero que rebasan tanto la medida del temperamento que sólo se guían por el espíritu sin límites— y mucho más para los que la ven de lejos. Así es como nos cuenta el por qué de una de esas actividades que iban a tener por centro la revista *Sur*, exposición de principios seguida de debates, o reuniones de escritores en torno a un tema que suscitase la atención general, cálida y viviente de la realidad que se respira, todo al margen de la publicación periódica que recogía en sus páginas esas actividades junto a la materia que, en esencia, era su destino: las letras. Algunos años tenía en marcha la revista cuando conoció en París, en 1938, a un joven escritor y sociólogo llamado Roger Caillois. Para esa fecha presencia los *entretiens* que en el Colegio de Sociología organizaban dos desconocidos, Georges Bataille y Caillois. Dice de éste:

"Enseguida, a pesar de su juventud, y de su aspecto de estudiante, vi la excepcional agudeza intelectual que siempre caracterizó al hoy director de Diógenes. Por eso lo invité a conocer la Argentina y a dar conferencias para nosotros. Nunca me felicitaré bastante de haberlo hecho, contra viento y marea. La verdad es que las autoridades francesas que pesaban, en esos años, sobre el destino de los conferenciantes exportables, no estaban muy seguras de que mi elección hubiera sido acertada.

¹ Manuel Ocampo, su bisabuelo; el amigo de Sarmiento.



V. O. hacia 1930: los años de su amistad con La Rochelle.

Temían cierta falta de madurez en el candidato. A mí eso nunca me preocupó. Sabía que aquel muchacho flaco hasta dar miedo, con su amabilidad de papel de lija, nada recomendable (al parecer) para 'hacer quedar bien a Francia' en el extranjero, era una gran inteligencia, un gran escritor y, en potencia, un generoso descubridor de nuevos valores en el campo de las letras."

Y aquí vivió Caillois, huésped de la revista **Sur**, y aquí fundó y dirigió **Lettres Françaises**, publicada bajo los cuidados de **Sur** durante los años de la segunda gran guerra. El primer número apareció en julio de 1941, y en los sucesivos —además de los opúsculos que editaba— se vieron poemas de St-John Perse, ensayos de Maritain, Malraux, Valéry, Supervielle, Mounier, Michaux, Gide... Ejemplares de la revista fueron arrojados sobre el campo de batalla, en una Europa en llamas, quizá como un mensaje o saludo desde esta tierra del sur donde Caillois escribía de la pampa: "Je rends grace à cette terre qui exagère tant la part du ciel..."

ALDOUS HUXLEY

"Tienes que conocer a Aldous Huxley", me dijo Drieu aquel invierno de 1932. Me embarqué para Londres con nuestra primera entrevista planeada, pero con cierto desgan. La víspera de mi partida había oído hablar a Gandhi en Magic City. El Mahatma regresaba de Inglaterra. Su presencia real, su palabra, las contestaciones certeras dadas a un público que lo interrogaba a veces con la maligna intención de ridiculizarlo, me habían anestesiado a todo lo que no fuera aquel hombre vestido de blanco. Desprovisto de atractivo físico, se transfiguraba al hablar. O nos transfiguraba. El hecho es que yo seguía viviendo en la atmósfera que había creado aquella noche, memorable para mí."

La semejanza que traza de Aldous Huxley el 12 de enero de 1964, seguida de dos puntos y las fechas 1893-1963 que son las del nacimiento y muerte de este inglés, uno de los más visionarios de nuestro siglo, aparece subrayada por la frase definitoria que lo titula: "Tel qu'en lui-même enfin l'Éternité le change". La escueta noticia propalada por la radio ("El célebre escritor inglés, etc...") junto a la que ocupaba los titulares de los diarios, el asesinato del Presidente John Kennedy, por esa misma fecha precipita la memoria de quien calibra que quizá es más cruel morir lentamente de un cáncer que de un balazo en la cabeza. Aunque en el plano de las conmociones mundiales se registre de distinto modo un regicidio que la muerte de un filósofo, digamos (salvo que sea Sócrates, que tuvo implicaciones políticas; o la de un poeta, Rimbaud; o la de un nove-

por frida schultz de mantovani

lista, como Balzac). Los hombres aparentemente no pesan por el espíritu; por lo menos no pesan tanto por la palabra escrita, cuando la hablada y traducida en actos incide sobre el destino de los pueblos.

El primer encuentro con Aldous Huxley, en 1932, en realidad fue un desencuentro. Ella estaba todavía viviendo en la atmósfera creada por ese hombre vestido de blanco que había oído en París y con cuyas palabras todo se transfiguraba. Le preguntó a Huxley qué pensaba de Gandhi y quedó atónita al oír que **no le interesaba nada**:

"Retrocedí. Retrocedió mi alma (eso que así llamamos). Se me helaron las palabras en la boca y temí no poder usarlas sin apedrearlo con ellas. Me hundí en un silencio glacial de lago de las cordilleras. No se mencionó más a Gandhi, y al no hablar de él sentí que ya de nada hablábamos."

Once años más tarde, recordando aquella entrevista en la que ella se había despedido de él llamándole témpano, a propósito de aquella falta de vibración respecto a un ser excepcional, tuvo la sorpresa de oírle decir: "Comment ai-je pu...". Es decir: cómo he podido no verlo. Huxley había cambiado. Para mejor; la inteligencia había obrado sobre el espíritu y ahora se hallaba traspasada por los dones del alma. "Su acercamiento a Gandhi —dice Victoria Ocampo—, su amistad con Krishna-murti, eran para mí la alegría de compartir con él algo muy precioso".

Recuerda otro encuentro anterior, en Nueva York, pasada la guerra: caminan a lo largo del Hudson, en una mañana dorada, en ruta hacia West Point. Huxley, que sabía de memoria a Mallarmé, repite unos versos que permanecen fijos en quien ahora, aplicándolos, lo rememora: "Donner un sens plus pur aux mots de la tribu...". Ese dar un sentido más puro a las palabras de la tribu significa devolver a los lugares comunes, a las voces más usadas y gastadas, su genuina categoría de esencias o de símbolos emotivos. Con ellas, escritas en bastardilla al frente del último libro de Huxley, **Literature and Science**, que acompañan el viaje de vuelta, lo recuerda esta amiga del sur que en su primer encuentro-desencuentro lo había llamado **iceberg**. Dice de él:

"Antes que la tierra, el propio país, la provincia, la ciudad, la casa en que nos criamos, nuestra patria está en ciertos espíritus, en ciertos hombres. Hombres a veces nacidos en otros siglos y en otras latitudes. Cuando nos toca en suerte haber sido, también, contemporáneos en alguno de ellos, su morir nos desampara. Ahora, como la triste Rut del poema, los amigos y admiradores de Aldous nos sentiremos, por su ausencia, sick for mohme. ¿Qué es home para nosotros sino la presencia en el mundo de algunos seres? Tal vez puedan prescindir los santos de ese consuelo. Pero ¡ay! no somos santos. ¡Qué podemos decir, qué podemos sentir que no se parezca a la congoja de Rut!

She stood in tears amid the alien corn...

"En 'alien corn' se nos convierten quienes no sientan como una desdicha personal la desaparición de Aldous Huxley."

NEHRU

Hay una línea coherente (de pensamiento, iba a decir y me corrijo y digo: de sentimiento) en esta mujer que por amor o admiración afirma que "nuestra patria está en ciertos espíritus", en "hombres a veces nacidos en otros siglos y en otras latitudes". De esa convicción que iba formándose en ella tácitamente, desde la niñez rebelde, desde la adolescencia apasionada, y que iba a expresar resuelta en todos sus testimonios de madurez, surgen estos nombres de compatriotas y contemporáneos, que pueden serlo o no en un plano material y temporal, pero sin duda lo son en el mundo moral, reino que no sufre desmedro. En la comunión que significaron para ella Jagore y Gandhi se prefiguraba su acercamiento a Nehru, discípulo de ambos, heredero a quien le tocaría recoger la corona de espinas, pero corona al fin, que premia a los vencedores por el espíritu. La India, para Victoria Ocampo, no queda al otro lado del planeta

victoria ocampo

sino al alcance de la mano; de la mano que escribe una "Carta a Jawaharlal Nehru", publicada en *La Prensa* el 31 de mayo de 1964. Nehru ha muerto, pero ella no sabe decirle adiós, confiesa; por eso, las líneas con las que se despide son las mismas del encabezamiento de la primera carta que le escribió, en junio de 1953, agradecida por su intervención, al salir de la cárcel: "Dear Jawaharlal Nehru".

"El dear, usual en inglés, fórmula hueca de esas que usamos a diario sin atribuirles más sentido que a un '¿cómo le va?', tenía significado en esta circunstancia. Para mí, su nombre, desde hace años, iba acompañado por ese participio pasivo, nada pasivo: querido. Querido de veras. En efecto, yo lo quería a usted. Como la de Gandhi y la de Tagore, en distintos grados y con distintos matices, su presencia en el mundo, y en mi vida personal, habían tenido, tenían y tendrían siempre una gran resonancia espiritual."

Dice que en una de las dos ocasiones en que se encontró personalmente con él había hecho el viaje a Francia, donde Nehru estaba de paso, sólo para darle la mano y las gracias. Por lo que todos le debían y lo que le debía ella, en particular. Describe a grandes rasgos la fuerte personalidad de Nehru, sus similitudes y divergencias con Tagore y Gandhi, y por encima de todo la identidad de propósitos que unía a los tres: "No. Usted no era un manso cordero":

"...usted no creía que la India podía limitarse a la rueda y que a base de ruedas iban a resolverse sus problemas actuales, pavorosos. Quería usted echar mano de todos los nuevos recursos ofrecidos por las máquinas, sin someterse, desde luego, a la máquina, y sin perder lo que tanto para usted como para Gandhi y Tagore le da valor a la vida."

Estima como lo más valioso en Nehru el sufrimiento que padecía por no estar en todo de acuerdo con el Mahatma y, sin embargo, seguirlo, convencido de que lo que de veras importaba para los destinos de la India era la fuerza de un poder moral, el magnetismo que entrañaba aquel guía e intérprete de una filosofía que a veces la razón no entiende. Y también valora en grado sumo su compañerismo con Kamala, su mujer, las palabras que le dedica, inquiriéndose sobre el misterio de una amistad que es a la vez amor y entendimiento. El líder indio reconoce, como pocos, el papel que las mujeres cumplen en la sociedad humana: no menores, sino asociadas al hombre en igualdad y responsabilidades. Un eco de lo que refiere Nehru en *The Discovery of India*, al saber en la prisión que las mujeres habían tomado en la lucha el puesto que dejaron los hombres al ser encarcelados, le hace decir:

"Y mujeres que no eran sus compatriotas en lo que respecta al lugar del planeta en que una mujer le dio a usted la vida, también la quieren. Son compatriotas tuyas en una región en que no cuentan las fronteras."

Pero, junto al tema de la mujer, apuntado en la carta a Nehru, nos parece que surge la necesidad de presentar a Victoria Ocampo en sus actos. Y actos son las ideas, cuando se convierten en planteos. El problema siempre es dramático, porque nace de una cuestión o interrogante dirigido a los otros: esto es, a las gentes del tiempo en que se vive. Cuestión resuelta de antemano en nosotros, porque emana de principios y de convicciones. Antes hablé de la coherencia en el sentimiento, corrigiéndome de la palabra pensamiento destinada a nuestra escritora. Sin embargo, en ella, como en José Martí, las ideas suben del corazón a la cabeza; por eso, en primer lugar, está contra todas las segregaciones, ya sean de raza, casta o sexo. Se diría que estos principios forman parte de su estructura, de su yo interior y más íntimo, aguzado en la soledad donde resuenan los embates sociales.

Los encuentros con los que hasta aquí la hemos entrevistado, acompañados de citas textuales, lo son con las personas pero mucho más con las ideas puestas en marcha por quienes las representan. Ilustrativo a este respecto es un artículo publicado en *La Prensa*, en 1961, (Kar! Jaspers habla de Eichmann). Después de referir que el año anterior, al producirse el secuestro y captura del jerarca nazi, su inmediata reacción fue escribir y publicar un breve artículo "como quien lanza un grito", dice:

"Todo lo referente al antisemitismo, como el racismo en general, provoca en mí esa reacción: la del grito. No soy judía, que

yo sepa (aunque me pregunto qué garantías tienen los descendientes de españoles de no serlo en mayor o menor grado), y tengo la plena certeza de no pertenecer a la raza negra. Pero siento el problema judío y el problema negro con tan profunda rebeldía e indignación como un semita o un africano."

Examina las respuestas de Jaspers y no sólo comparte su sorpresa sino que la indigna pensar que se invoquen, a favor o en contra del proceso, sutilezas de orden jurídico. Las dos cuestiones importantes que se plantean son las siguientes: ¿de qué crimen se trata? ¿quién tiene competencia para juzgarlo? Siguiendo al filósofo alemán, que establece una diferencia entre el crimen contra la humanidad y el crimen contra la especie humana, que es el que la amenaza en su existencia misma, se pronuncia porque el caso se traslade a las Naciones Unidas. Que Israel deje hacer justicia a todos, puesto que todos los hombres son los humillados y no sólo los judíos:

"Creo que es la única solución fecunda por sus posibles efectos y resonancias. Las otras, cualesquiera que sean, serán justas, pero nada más. Hay cosas que están por encima de la justicia. Y la bajeza de este crimen exige, paradójicamente, por no sé que extraña ley de compensaciones, la máxima altura."

Para cerrar esta entrevista anticonvencional, en la que nuestro papel se redujo a ir acotando sus palabras —en alguna ocasión dijimos que ella sólo habla cuando escribe—, leamos aquí el fragmento de una carta que nos dirigiera a Enrique Pezzoni y a mí, desde Mar del Plata, un domingo de carnaval de 1969. La interlocutora de sí misma, que es Victoria Ocampo, rinde una vez más examen —se ha pasado la vida haciéndolo, confiesa—, ante dos amigos que también, una vez más, la oyen debatirse a solas entre las voces de interesada malevolencia que le achacan el uso de ese nominativo de pronombre personal con el que habla. ¿Cómo podría ser de otro modo? ¿Y en nombre de quién se habla sino en el de ese ser racional y libre que se posee cuando es uno mismo? A propósito del yo, dice:

"Los recuerdos y la memoria son nuestro presente (el presente existe nutrido de ellos). No se concibe el ser sin memoria y recuerdo. Y cuando se habla de estas cosas no se puede hablar sino en primera persona. Yo soy el que se acuerda. Y existo porque tengo memoria y porque me acuerdo y mi memoria y recuerdo son exclusivamente una experiencia mía. Una experiencia mía que pasa de lo temporal a lo intemporal, porque el pensamiento es intemporal en la medida que refleja una verdad valedera para todos los hombres, no sólo para Perico, Juan o Diego. Mi memoria me hace contemporánea de mis 7 como de mis 70 y largo pico de años."

"¿Por qué va a ser importante el pasado de Roma, de Cartago, de Nínive y no el de una persona, si es que el pasado tiene valor como experiencia vivida? Voy atando mi vida a la del mundo a medida que recuerdo su conjunto, sus altos y sus bajos, sus circunstancias."

"Dicen que María Luisa (la de Napoleón) no recordaba ni el nombre de la catedral de París. ¿Por qué? Porque nunca le dio importancia al emperador parvenu y sí a ser l'archiduchesse d'Autriche."

"Lo que queda viviente en la memoria es nuestro más fiel retrato: el retrato de todo aquello que significó mucho para nosotros. Lo demás está también ahí, pero sepultado por la indiferencia."

"¿Qué plural sería posible al hablar lady Macbeth de su crimen? Yo, yo, yo. Y los poetas lo saben y lo practican. Shakespeare lo supo tanto como Montaigne, aunque dijo yo por boca de diversos hombres y mujeres que eran él."

"Una vez por todas sería necesario decir estas cosas y terminar con esos prejuicios (o actitudes hipócritas)."

Una actriz, un filósofo libre, un sociólogo descubridor en las letras, un visionario inglés que se corrige en el espíritu —para habitar por siempre en el mundo de la memoria—; un líder político que tiene presente a la humanidad en cada caso particular; la actitud y la dilucidación de un problema... Tales son algunos de los encuentros que podríamos multiplicar en el espejo de los Testimonios que son el "más fiel retrato" de Victoria Ocampo. Contentémonos por ahora con estas instantáneas como quien le toma el pulso a una mano que se nos da y nos quita, ocupada en coleccionar pasos y voces que se perderían, insospechados, si no los rescatase de su tiempo huidizo la palabra de esta escritora cuya verdad conmueve, porque habla desde sí misma.

Ediciones

Corregidor

SAICI y E

CORRIENTES 1585 / BUENOS AIRES



De nuestro catálogo:

AY DE MI, JONATHAN - Carlos Arcidiácono ..	1.000	COCTEL DE BARRO - Raymond Chandler	1.200
CINE SONORO AMERICANO Y LOS OSCARS DE HOLLYWOOD - Homero Alsina Thevenet	4.500	EL CABEZA - Juan Carlos Martelli	1.200
CON OTRO SOL - Diego Angelino	850	EL CASO BANCHERO - Guillermo Thorndike (3ª edición)	1.800
CUENTOS - Héctor Lastra	1.200	EL LARGO ADIOS - Raymond Chandler (3ª edi- ción)	1.600
CUENTOS COMPLETOS - Juan Carlos Onetti ..	2.000	EPISTOLARIO - Macedonio Fernández	2.800
CUENTOS ZEN - Fernando Elizalde	650	HEMINGWAY: EL ESCRITOR COMO ARTISTA - Carlos Baker	2.500
EL MONJE Y LA HIJA DEL VERDUGO - Am- brose Bierce, G. A. Dansiger	900	HISTORIA DEL TANGO (7 volúmenes publica- dos) (Una cronología total de la música po- pular de Buenos Aires, desde sus orígenes a la fecha, escrita por historiadores y espe- cialistas de la materia, ilustrada con más de 1.000 fotografías que aparecerán en volúme- nes mensuales). Cada tomo	1.000
EL SUEÑO ETERNO - Raymond Chandler (2ª edición)	1.200	LA ARAÑA - Clarice Lispector	1.500
HIERBA DEL CIELO - Marco Denevi (2ª edición)	1.200	LA TRANSFERENCIA - Michael Neyraut	2.500
HISTORIAS DE TAXIMETREROS - Julio Ardiles Gray	1.200	LA VERSION DE JEREMIAS - James Purdy ...	2.000
HOLDERLIN Y EL PROBLEMA DEL PADRE - Jean Laplanche	2.200	LOS LIBROS DE ALICIA - Lewis Carroll, Obras completas, Tomo I, Prólogo de Jorge Luis Borges	2.400
LA FUGA - David Goodis	1.000	LOS MEJORES POEMAS DE LA POESIA AR- GENTINA - Selección y prólogo de Juan Car- los Martini Real (2ª edición, corregida y am- pliada)	4.000
LA TENTACION DE SAN ANTONIO - Gustave Flaubert	1.400	LOS MONSTRUOS SAGRADOS DE HOLLY- WOOD - Calki	3.900
LAS AVENTURAS DE SHERLOCK HOLMES - Ar- thur Conan Doyle	1.500	LOS VIAJES DE GULLIVER - Jonathan Swift ..	2.400
LEOPOLDO TORRES RIOS: EL CINE DEL SEN- TIMIENTO - Jorge Miguel Couselo	900	MEMORIAS Y FANTASMAS DE BUENOS AIRES - Francisco García Jiménez	1.400
OTRA VUELTA DE TUERCA - Henry James ...	850	OBRA POETICA - Edgar Bayley	1.500
TEORIAS - Macedonio Fernández	2.000	POEMAS COMPLETOS - Dylan Thomas	1.800
TRISTE, SOLITARIO Y FINAL - Osvaldo Soriano (3ª edición)	1.000	ROMANCERO CRIOLLO - León Benarós	2.000
UN REVOLVER PARA MACK - Pablo Urbanyi ..	1.000	¿TERRORS DEL AÑO 2000? - Adolfo de Obieta	1.600
FALSIFICACIONES - Marco Denevi	1.100	YIBRAN KALHIL YIBRAN (SU VIDA Y OBRA) - Elías Konsol	1.200
SOSTENIDO POR BEMOLES - Rodolfo Modern	1.000	DE PROFUNDIS - Oscar Wilde	1.200
CUENTOS ALEMANES DEL SIGLO XX (Selec- ción, prólogo y versión castellana de Ilse M. de Brugger)	1.800	EL MUNDO ERA UNA FIESTA - Calki	1.500
LA GUERRA DE LOS BOTONES - Lewis Per- gaud	1.800	LAS ULTIMAS CARTAS DE JACOBO ORTIZ - Hugo Foscolo	1.200
LOS CUADERNOS DE MALTE LAURIDS BRIG- GE - Rainer María Rilke	1.200	OBRA POETICA - Alberto Girri	2.500
ADRIANA BUENOS AIRES (Ultima novela ma- ca) - Macedonio Fernández	1.900	LOS DESTERRADOS DE POKER FLAT Y OTROS RELATOS - Bret Harte	1.400
CARLOS GARDEL Y SU EPOCA - Francisco García Jiménez	1.500	OKEY CHARLY - Tito Junco	1.000
CEREMONIA SECRETA - Marco Denevi (5ª edi- ción)	650		

“Cuadernos Spinoza”

de José Isaacson

Un diálogo entre dos siglos

¿Por qué razones, un poeta argentino, “en el último cuarto del siglo XX y, con mucha suerte, en el último cuarto de su vida” se dirige a Baruj Spinoza a través de un poema extenso, donde se alternan anacronismos, acciones dramáticas y reflexiones hondas? La dedicatoria de este volumen editado por Marymar con ilustraciones numerosas, nos hace ya saber que Gregorio Weinberg indujo “casi compulsivamente” a Isaacson a encarar esta obra que le llevaría cinco años de trabajo; “cinco años —nos dice el autor— en que estaría exiliado en el siglo XVII”. Pero en el prólogo, Isaacson nos recuerda también que sus cuatro abuelos fueron aniquilados por el nazismo y que ese trágico recuerdo le creó la imperiosa necesidad de acercarse a Spinoza “que con su matemática del ser logró que el amor y la razón no fuesen términos excluyentes”.

Con su voz baja y firme, Isaacson nos habla ahora de este libro insólito, cuya idea es la pérdida del paraíso y la añoranza del retorno, una idea que —le hacemos notar— es una constante de su obra. “Sí —reconoce— porque aunque yo escriba una gacetilla literaria o un poema, el tema es siempre para mí el rescate de la persona del seno de la sociedad de masas”.

A través de la voz del poeta, este libro constituye un diálogo entre dos siglos: el XVII y el XX. En el primero de ellos, Descartes nos enseñó a dudar y sin su duda sistemática no hay desarrollo científico. Spinoza nos enseña en cambio a creer en el orden natural. Esta idea parece haber seducido a Isaacson, quien nos asegura que, para él, el mayor de los milagros es que el milagro no ocurra. Si le pedimos que nos aclare esa paradoja que encontramos atractiva sin comprender del todo, nos responde: “Claro; las leyes de la Naturaleza son los decretos de Dios y por lo tanto alterar la ley natural es alterar la voluntad divina. Por eso no son posibles los milagros o, si usted prefiere, los milagros menores, porque el más grande de todos es la ley que rige el cosmos”.

Nos subraya el escritor cómo nuestro siglo trata de adjudicarle a la razón todos los males de la sociedad contemporánea y cómo esa costumbre provoca acusaciones a la tecnología, olvidándose que las máquinas no son más culpables que quienes las utilizan. Recordamos a Isaacson que en el siglo XVII se llegaron a establecer bases esperanzadas para el futuro de la humanidad y se creyó en las soluciones matemáticas para todos los problemas.

El autor de *Cuaderno Spinoza* nos contesta que precisamente Spinoza está incluido en todo esto, que elabora el “método geométrico” y que al establecer él un diálogo con el filósofo de Amsterdam, resaltan coincidencias y discrepancias generales. Una de las ideas claves de Spinoza, por ejemplo, es establecer la relación del Uno (Dios) con lo múltiple; cuando habla de substancia única, quiere

significar que las cosas que pueblan el mundo no son más que modos de esa substancia única. “Este es un concepto —nos afirma Isaacson— que está vinculado a los primeros capítulos de la Escritura, al Génesis, por cuanto el cosmos resulta de la voz ordenadora de Dios. Resulta así la idea de la sacralización del hombre como imagen de Dios”.

Asiente Isaacson en creer que en nuestro siglo se viven constantemente las ideas de las desacralizaciones y de las demistificaciones, que se quiere hacer perder al hombre su dignidad de persona al reducirlo simplemente al “homo faber”, al hombre que hace cosas. Le preguntamos si habría que regresar al siglo XVII y nos afirma que no lo pretende aunque, de acuerdo a la mentalidad matemática del XVII, tanto Spinoza como Descartes (su maestro) buscaron “las ideas claras y distintas”, mientras que nosotros, al cabo de tres centurias, aprendimos a convivir con la ambigüedad. “¿Se habla siempre de la ambigüedad en forma peyorativa?”, preguntamos. Nos responde Isaacson: “Entiendo que la ambigüedad tiene simplemente en cuenta que las cosas opuestas coexisten simultáneamente, como los polos de un imán”.

Este sería un elemento permanente en el poema que establece una tensión dra-



mática entre la búsqueda “spinoziana” y lo que puede sentir un poeta argentino.

El teorema y el poema

Alteramos
el orden de búsqueda,
anteponemos
lo que debe ser pospuesto.
Ilegítimas conclusiones
nos confunden.

Dime Baruj,
tú que el orden
anteponiste
a las indecisiones,
y la claridad de tu mirada
ceñiste
al contorno de las cosas
para apresar
el dintorno sustancial
que las define,
Baruj,
Hermano lejano,
guía mis tropezantes
pasos,
mis imprecisiones
ilumina.

Tu geometría
ciertamente simplifica
la complejidad evidente,
las múltiples pulsaciones
que denuncian
el ser de las cosas,
los colores, los sonidos,
que nos advierten
las innumerables presencias

de las formas transeúntes.
Algo sucede
en la penumbra.

Pero el orden,
ése que permite
precisar lo anterior,
determinar lo que sigue,
se refiere a lo sucesivo,
y tú mismo, Baruj,
me advertiste la dificultad
de conocer
los singulares modos
pues excede al entendimiento
concebir
el complejo pulso de lo simultáneo.
¿Cuándo, Baruj,
debo
ceñirme a tus teoremas?
Sin tu duda
suele
ser clara y distinta,
como una idea confusa
en su confusión,
clara y distinta
en su ambigüedad,
clara y distinta.

Lo sucesivo,
lo simultáneo,
claro, confuso
y ambiguamente distinto.

Françoise Sagan, testigo del siglo XX

*El teorema y el poema
se entrelazan,
como la lejanía
de tu pulso
ya inalterable,
como esta breve agitación
que todavía
distingue el hábito
que el Nombre
infundió a mi arcilla*

*Si el poema
y el teorema confundieran
su diferente textura,
tal vez
pudiera mi ambigüedad
ordenarse,
y enderezar sus agobios
con la prolijidad
de tus Escolios y la contundencia
de tus Lemas,
y tal vez tus teoremas
incorporaran la duda
como una hipótesis más;
la cierta admisión
carece de sentido
si lo incierto
es
el necesario punto de partida.*

*Quizás el poema y el teorema
sólo sean
rostros distintos
de la misma indecisión,
formas distintas
de alabar
la misma sustancia
cuya extensión
mínimamente compartimos,
y cuyos pensamientos
parcialmente
podemos pensar.*

*Alabado sea
el Nombre
que me permite
reconocerme
en el trizado espejo
de un diálogo
que cada día debo
recomenzar.*

*Mi oración, mi balbuceo,
mi alabanza,
recorre el camino
de mis indecisiones.*

*Cada día,
en cada nuevo punto de partida,
con éstos arbitrarios signos,
estas palabras
engañosas o ciertas,
pero siempre
sólo parcialmente engañosa,
o parcialmente ciertas,
compongo el orden que marca
mis encuentros
simultáneos y sucesivos,
y elevó una construcción,
una torre de palabras
elevo
para alabar tu Nombre
Tú
que permitas mi alabanza
acéptela.*

Leyendo *Ojos de seda*, de Françoise Sagan (Emecé), recordamos a Unamuno, o por lo menos a uno de sus personajes más entrañables: don Manuel, párroco de una aldea, que a veces se preguntaba si luego de un reparto de la riqueza que existe en el mundo entre todos los hombres por igual, del bienestar general no renacería más vigoroso que nunca el tedio de la vida, mucho más terrible que el hambre. Porque los personajes de Sagan, esa aristocracia de la sangre o del dinero que aparece con regularidad en su obra, se mueren o se matan por tedio.

Hay dos maneras de leer a F. S. Primera: pedirle que nos cuente un cuento. Sacará entonces de su galera de prestidigitadora pabellones de caza en Austria, haras en Normandía palacios en Roma. A la fauna que se mueve por esos ambientes sofisticados la autora la conoce muy bien: sus criaturas son convincentes. Por unas horas franquearemos la entrada



del mundillo del jet-set al que generalmente nos contentamos con espiar en las gacetillas periodísticas que dan cuenta de sus amores y sus divorcios y en las fotografías que muestran a sus miembros lanzándose por una ladera nevada, llevando sus equipos de esquiar con la misma elegancia que un frac.

La segunda manera de leer un libro de F. S. consiste en dejarla hablar, dejarle dar su testimonio del ambiente peculiarísimo en que le ha tocado actuar. (Una testigo de excepción, habituada al éxito, que la visitó por primera vez a los dieciocho años, hace veinte; una testigo a la que constantemente se le piden recetas sobre el amor, los hijos, el matrimonio, el dinero, la envidia, como si fuese una especialista en



Los muy concretos problemas de la cultura

¿SON CAROS LOS LIBROS?

por Juan Carlos Merlo

El tema de la carestía de los libros vuelve a ser de actualidad. Aquello de que "están muy caros" se oye en boca de muchos, algunas veces como explicación, otras como pretexto. Ante tanta reiteración, un observador superficial deduciría que con el libro ocurre lo que con tantos otros productos, cuyos precios crecientes son el testimonio de muchos errores e improvisaciones.

Pero esta vez el observador no daría en el clavo. Si tuviera buena memoria, recordaría que la frase se viene repitiendo como un cíclico sonsonete. Salvo los ejemplos ocasionales de algunas ediciones de grandes tiradas y generosa distribución, desde hace muchos años se insiste en el tema de la carestía de los libros.

Es bien sabido que hay libros utilitarios, que tienen una función necesaria; libros que sólo apuntan a satisfacer el placer de la lectura y libros que son artículos de consumo ostentoso. Que éstos sean caros, poco importa. Pero constituye un grave riesgo para el armónico desarrollo educativo y cultural de un país, que los primeros y los segundos sean inaccesibles para el lector.

No he de caer en la fácil tentación de argüir que un libro corriente cuesta lo que cuatro paquetes de cigarrillos y algo más que dos butacas en el cinematógrafo. Por este camino llegaría a enjuiciar las necesidades y gustos de los consumidores, pero no esclarecería el tema que me ocupa.

Prefiero preguntarme por el cómo y el por qué. ¿Cómo se fija el precio de los libros? ¿Por qué son caros a juicio del consumidor?

El costo final de todo libro resulta de la suma de ciertos costos fijos (composición, armado, corrección, ilustraciones, grabados, tapas, plancha de impresión) y otros costos llamados variables, porque crecen en relación directa con el aumento de la tirada (papel, impresión, encuadernación, derechos de autor). Si la tirada es exigua (500, 1.000, hasta 2.000 ejemplares), los costos fijos se dividen por el menor número de unidades y su incidencia en el precio final es mayor. Si, en cambio, la tirada es numerosa (10.000, 15.000, 20.000 ejemplares), la incidencia de esos costos fijos será menor, porque habrá que dividirlos por un mayor número de ejemplares.

Todo el secreto para abaratar los libros no reside, pues, en imaginar técnicas extravagantes para perfeccionar la producción, ni en utilizar materias primas más baratas, aun a costa de la calidad del producto final. El secreto está en aumentar las tiradas, siempre que exista, por lo menos potencialmente, un mayor número de lectores con posibilidades y deseos de adquirir tales libros.

Se ha cerrado el círculo y el problema aparentemente técnico del costo del libro, se ha transformado en un problema cultural: el del aumento de los lectores. Si el círculo no se agranda, como las ondas que deja la piedra arrojada en la laguna, se hará un círculo vicioso; el mismo círculo endémico que afecta desde

hace muchos años a nuestra industria editorial: los lectores compran menos libros porque éstos son caros, y los libros son caros porque se imprimen pocos ejemplares a causa de la falta de lectores.

No se me escapa que en esto de "aumentar los lectores" estoy resumiendo en forma algo simplista un fenómeno muy complejo. Se aumenta el número de lectores potenciales por el simple hecho de distribuir un libro en un espacio geográfico más amplio y más poblado; pero se lo aumenta también fomentando el hábito de la lectura a través de todos los medios educativos y hasta publicitarios con que cuenta un país.

Son dos caminos que se bifurcan, pero no se excluyen. El segundo es más lento y dificultoso; se recorre con persistencia y sin desmayos. El primero es más rápido y riesgoso; se anda con el ir y venir de los éxitos y los fracasos.

El segundo es tarea permanente de la educación; semilla inagotable para ese cultivo sempiterno que es la cultura. O por lo menos, así debió haber sido siempre.

El primero tiene que ver más con los objetivos de una política, que con la vocación de los sembradores. Ampliar el espacio geográfico de la distribución de libros es, simplemente, exportar. Vender en todos los países que hablan nuestra lengua; hacer de nuestra área idiomática el enorme mercado de los que consumen, aprecian y necesitan una cultura común. Exportar libros, que es exportar cultura. La que aquí se crea y la que aquí se bebe, recogida del manantial eterno de Occidente.

No ignoro que para exportar no basta con el deseo de hacerlo. Todo productor de bienes está sometido a las exigencias del mercado y, en el caso del libro, esas exigencias son firmes y perentorias: todo lector que lo sea de veras, sabe lo que busca y no admite sustitutos. Por eso todo editor sabe que cada libro nuevo es un producto nuevo, con el que se embarca en una desconocida aventura. Si se confirma una política estatal para el fomento de la exportación de libros, los editores deberán planear su producción pensando en las exigencias del multiforme mercado hispanohablante, no ya en las del limitado mercado argentino. Y aquí vendrán los éxitos y los fracasos de que antes hablé. Sólo que los fracasos serán más duros, y los éxitos más resonantes.

Y como todo en política, la realización y los riesgos sumarán en la cuenta de los que forjen esos libros para una América culta; pero las reglas del juego y las medidas para fomentarlo serán de responsabilidad del Estado. A los organismos competentes les corresponde dictar las normas que faciliten —anuladas las gabelas, superados los trámites, eliminados los controles innecesarios— el flujo generoso de nuestra producción editorial por todo el continente. Nadie perderá con esto, y todos se beneficiarán: los lectores, que tendrán libros más baratos; libreros, que venderán más; los impresores, que trabajarán con sus máquinas a pleno; y el Estado, que volverá a contar con una fuente de divisas y podrá cumplir, por añadidura, con su obligación de fomentar la difusión de la cultura. 🐦

Ojos de seda de Françoise Sagan



cómo vivir en el siglo XX.) Bajo sus pinceles, contra un fondo otoñal, de esos que a la autora de *Ojos de seda* le gustan tanto, irán naciendo los representantes de un mundo de "afortunados" con aire de hastío, de cansancio, como rogando que se los libere de la carga de seguir viviendo durante mucho tiempo

po más. Entonces los "veremos" de verdad, no como a la jirafa del zoo sino como a un síntoma que señala la presencia de una enfermedad quizá grave. Esta segunda manera de leer nos convence de que dentro de cien o doscientos años, cuando nuestra época se estudie en los programas de historia,

entre las lecturas complementarias que se sugerirán a los alumnos para que los personajes se les animen entre las manos y se conviertan en personas, habrá sin duda un par de libros de Sagan, que seguirán dando testimonio.

maría teresa canevaro

El escritor y los escritores

“Mi descubrimiento de DORIS LESSING”

El año pasado tuve ocasión de leer **El último otoño de la Señora Brown**, novela de la escritora inglesa Doris Lessing. No me convenció. Se trata de un estudio demasiado parcial y frío del paso candente que lleva a una mujer en la plenitud de la edad joven a la madurez. Más sociológica que psicológica, más inglesa que universal, la señora Brown no pudo combatir dentro de mí ni siquiera con el modesto recuerdo de haber concebido a la señora Ordóñez. Pero leyendo a esa gran exaltada llamada Erika Jung en su autobiografía **Miedo de volar**, volví a ver el nombre de Doris Lessing y me interesé por una novela que salió este año en su traducción española: **Memorias de una sobreviviente**. Tal como me pasara con la Sra. Brown me costó entrar en un libro denso, algo rígido de estructura, terriblemente sagaz. Pero no bien hice ese primer esfuerzo —esfuerzo que provoca por otra parte toda buena novela— el tema y la forma fascinantes me dieron las mejores horas de lectura que cumplí en este año. Afirmo hoy que Doris Lessing es la mayor escritora viva de cuantas conozco en el mundo occidental. Más aún: la lectura de **Memorias de una sobreviviente**, me retrotrajo a la lectura de la señora Brown. Y en esta segunda prueba la inglesa salió ampliamente victoriosa.

¿Qué es **Memorias de una sobreviviente**? Una maravillosa novela prospectiva. Cuando alguien habla del futuro, por lo general, nos entrega un pastiche de imaginación desigual donde el disparate se da la mano con la ausencia de imaginación y de capacidad expresiva. Se nos habla de planetas errantes, de mundos estáticos, de deshumanización a ultranza. Lessing, en cambio, llega al aterrador mañana con una economía de medios que torna su acción y sus criaturas en seres de carnalidad poderosa. Sustituye la masa por las hordas, el tiempo de la vida por la precocidad, la libertad por el miedo, el trabajo por la loca búsqueda de sobrevivir mediante cánones distintos; el pasado queda encerrado tras una pared mágica que una mujer casi vieja puede descubrir a su antojo. El amor, sin embargo,

escribe
marta lynch



es el mismo. Atado a la tradición o a la fatalidad, es el poderoso resorte que vuelve la vida rosa o infernal. Es la fuerza demoníaca, el tierno trance que hace de aquellos que lo hemos sentido, verdaderos —y únicos— privilegiados. Ese privilegio a menudo es interceptado por la crueldad, por la miseria, por la infidelidad, por la inconstancia. Pero es, sin embargo, el mismo, el milagroso amor. Una visión aterradora y a la vez totalizadora ciñe toda la novela. Una genial visión que une pasado, presente y futuro, que entrevee la inmortalidad, la noción del final, de la muerte o del infinito, permiten a Lessing demostrar una pericia narrativa asombrosa. Mujer sin frivolidad, escritora sin desmayos, psicóloga sutil, novelista imaginativa y plena de recursos da, en **Memorias de una sobreviviente** esa añorada cumbre de novela total a la que todos —y todas— aspiramos. Por momentos apasionada, por momentos tiernísima, fir-

me en las descripciones de crueldad, sostenida en el interés, esta gran novela transcurre en un pedazo del mundo que identificamos como Europa pero que del mismo modo puede colocarse en otra latitud. Muy inglesa también, su protagonista es, a la vez, cualquier tipo de mujer que mira con curiosidad, la agonía de un mundo.

Pero es en el retrato de una muchacha de 14 años, la fascinadora Emily, donde Lessing brilla con mayor fuerza. Esta Emily universal —un poco todas las muchachitas en jeans del mundo occidental—, esta adolescente tristemente madura, estigmatizada por el ejercicio saludable del sexo y marcada por las dificultades de la vida, conoce el amor y encabeza una familia (no la tradicional pero sí la posible) con el mismo empuje de las heroínas eternas. Emily llora y es una mujer. Emily vegeta o cuida su infancia en el monstruoso perro-gato al que llama Hugo, Emily ama a Gerard y —paradójicamente— su amor de futuro es el amor de todas las mujeres. La idea del caos, de la cesación de un orden establecido y de una furia devastadora que conduce a los protagonistas hacia un desierto silencioso, rodeado de los restos de un mundo que pasó, culminan en este libro extraordinario dando al lector una curiosa y memorable sensación de haber espiado el universo. Mañana no es una suposición para Lessing sino un todo cuya materia concreta maneja con maestría. Inútil destacar la perfección estilística, la originalidad del relato retrospectivo (del que Kafka naturalmente no está ajeno) la audacia de la prospección, la inagotable inventiva de la que hace gala. Otros personajes memorables como la pequeña June y el perro-gato Hugo, el carácter rotundamente masculino de Gerard, el joven líder, la sobriedad y fuerza del texto no son sino condiciones esperadas a lo largo de la lectura.

Memoria de una sobreviviente es un libro excepcional, mayor. Y una alegría para aquellos que contamos con la creación ajena con tanta pasión y objetividad como con la propia.

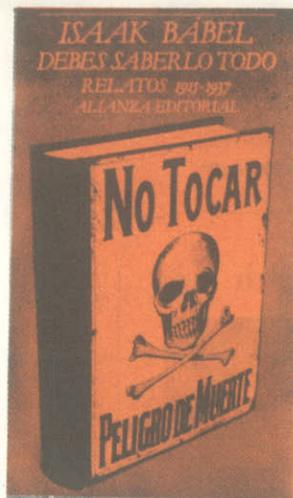
SALDOS

Una feliz combinación de ciencia ficción y cuento infantil parece ser la fórmula del autor francés Philippe Eby, de quien Editorial Kapelusz sigue publicando títulos en su colección **Los conquistadores de lo imposible**. En versiones de Inés Regina Alvarez, que atienden la musicalidad de nuestro idioma respetando la fidelidad del original (otra combinación que es rara en los traductores), acaban ahora de aparecer **La ciudad que no existía** y **La bóveda invisible**, nuevos relatos de aventuras casi mágicas que debieran encontrar eco inmediato en los adolescentes argentinos.

En librerías se vende una nueva revista de poesía moderna que dirige Jorge Andrés Paita (autor reciente de **Cuatro Puertos**, uno de los libros de poesía más importantes del año). Se llama **Escritura** y, según su declaración de principios, pretende no ser "ni ecléctica ni sectaria" y pone su objetivo en contribuir a "formar seis o siete lectores de poesía y dos o tres poetas jóvenes".

Luisa Valenzuela no ha escrito **Como en la guerra**, su más reciente novela editada por Sudamericana, para contentar ni tranquilizar al lector; pero tampoco debe haber sido fácil a la autora concretar este texto fulgurante, cáustico y, sin embargo, tierno, que sigue el proceso interior del protagonista. "Que el lector padezca esta novela", adelantaba la autora en un reportaje anterior a la aparición del libro.

Se viaja mucho en los "best-sellers", pero no siempre con el humor que pone Jeffrey Archer en **Ni un centavo más ni uno menos**, refrescante aventura autobiográfica que gira en torno a una estafa y la venganza que pone en pie. Si la literatura de evasión debe existir, este es un ejemplo que la vuelve más que aceptable.



Debes saberlo todo Relatos 1915-1937

ISAAK BABEL
Alianza Editorial

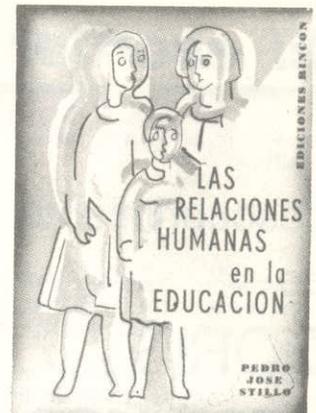
Hemingway —un obseso de la concisión estilística— comentó a Ilya Ehrenburg: "He sido criticado por escribir de manera demasiado concisa, pero encuentro en el estilo de Babel más concisión que en el mío. Aún cuando ya se ha quitado todo el jugo, hay manera de expresar uno poco más la naranja". La despojada ternura con que Babel expone las escenas de transformación de un pueblo sumido en el desconcierto de la revolución, singularizan una actitud literaria personal que hacen al autor merecedor del juicio de Elonin que lo consideró uno de los mayores exponentes de la literatura rusa del siglo XX. **Debes saberlo todo y Relatos 1915-1937** editado por Alianza, suma un nuevo aporte al redescubrimiento de uno de los primeros rebeldes intelectuales que terminó sus días en un campo de concentración. Las veinticinco obras del volumen incorporan, entre ellas, algunos relatos memorables como **La Judía**, los de **Observaciones sobre la guerra** y la estremecedora serie testimonial compuesta por **Los ciegos**, **Evacuados**, **Niños prematuros** y **El Palacio de la maternidad**. Los cuentos de Babel —que tanto gustaban a Gorki— acceden a su lugar entre los relatos de Chéjov, Gógol y el Tostoy de **Después del Baile**.



La guerra de los botones

LOUIS PERGAUD
Corregidor

Dice Pergaud en el prefacio, que no recomienda la lectura de este libro "ni a los niños ni a las jóvenes doncellas". Se trata de una historia de niños, pero inevitablemente no es un libro "para niños", sin ser tan puritanos nosotros como para creer que su lectura no es recomendable a cualquier edad. Por otra parte, creemos con Rabelais que es justa la prevención de la portada: "Aquí no entráis hipócritas, santurriones, viejos remilgados, pobretones campanudos...". Las delicias de la guerra santa entre Longevernes y Velrants, el clima vital que aportan los ingenios infantiles para superar la moral de una época no sólo provinciana, los personajes como Lebrac, Camus, Grangibus, La Crique, definen un momento y una edad que es universal. El hecho de que los acontecimientos se sucedan en la campiña francesa, tiene poco que ver. Los niños que no aceptan la chatura de la vida campesina y ordinaria de sus padres, se rebelan en sus luchas contra una esfera moral que repudian. El texto es ágil, bien escrito, divertido y casi creo sin proponérselo, Pergaud arriba a un final desprovisto de moraleja, pero que indica la eterna condición de la pureza: los niños seguirán haciendo siempre las mismas cosas, porque no los ata ninguna falsa responsabilidad con la hipócrita sociedad en la cual crecen. Uno de ellos define la situación al final cuando exclama: "De todos modos, Dios mío, tened lastima de los niños que tienen padre y madre!".



Las relaciones humanas en la educación

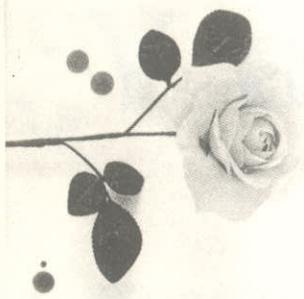
PEDRO JOSE STILLO
Ediciones Rincón

Un ajustado análisis de la actual crisis educativa, ocupa las sesenta y cinco páginas del opúsculo que Pedro José Stillo ha dado a conocer en Ediciones Rincón. Los temas de los diversos capítulos ahondan en los cuestionamientos claves que hacen al ideal enlace del binomio educando-educador, que desde ya no perfecciona la solución de los graves problemas de la enseñanza argentina, sino que se enmarcan dentro del cuadro de coherente política del sector. El diagnóstico alude a causales antiguas, al "modo de hacer" una estructura docente, donde es evidente que los temas "verticalidad" y "masificación" de la educación, pertenecen a vetustos planeamientos nacidos cuando la realidad argentina, era la de un país absolutamente distinto. El "Perfil del educador" y "La Relación Docente en la Escuela" explicitan una tipología fácilmente reconocible y cuyos parámetros ideales lejos está de cumplimentar la enseñanza argentina. Lo mismo ocurre cuando analiza la relación docente-padre, señalando pautas correctivas para la fría relación entre los extremos formativos que encierran el mundo del niño.

El aporte de Stillo —un docente lúcidamente interesado en la crisis educativa— suma interesantes enfoques en momentos en que el tema necesita de la dilucidación de los protagonistas.

Rainer Maria Rilke El testamento

Alianza Tres



El testamento

RAINER MARIA RILKE

Alianza Editorial

Cinco años antes de su muerte, Rilke escribió una serie de anotaciones que en esencia resumían su incapacidad espiritual para concluir el ciclo de "Las Elegías de Duino", labor poética que le había ocupado durante una década. El fajo del manuscrito fue entregado por el autor a su editor, quien los cedió posteriormente a los herederos del poeta. Publicados en Europa en 1974, los conocemos ahora a través de la traducción de Feliú Formosa.

Las notas iniciales a manera de introito redactadas por un imaginario albacea, exponen los azares del redactor desde el estallido de la Primera Guerra Mundial. La oposición entre su vida y su trabajo—destino y misión— y la comprensión extrema del conflicto que ya había esterilizado su obra capital, han engendrado con "El Testamento" un testimonio de excepción. Puede dudarse entre ubicar su texto como libro acabado dentro de un estilo singular, o como un simple breviario de anotaciones personales. No obstante, el carácter del mismo se resuelve dentro de una estructura que le confiere calidad de obra. El trabajo en el que habría de desarrollarse su nueva cohesión interior, deja entender las perturbaciones que frustraron en germen, los intentos por la continuación de "Las Elegías" (diciembre de 1920 y principios de 1921). En su "Correspondence" atribuye a la "vieja hostilidad" entre vida y trabajo, la discrepancia que surge en ese mismo amor único, "la coincidencia de dos felicidades extremas, hé ahí su nombre".

Los primeros cuentos del mundo una mezcla de ameneidad y erudición

Tal vez por la enorme complejidad de la experiencia, su transmisión nunca se intentó de otra manera que no fuera a través de la parábola. La relación de un ejemplo vendría a suscitar en el educando la vivencia que pretende el educador además de un entorno de reflexiones propias del individuo. Es decir, que la parábola es una suerte de injerto, para el que las defensas del nuevo organismo, en lugar de rechazos producen nuevas encarnaduras.

La narración y más tarde el cuento, entonces, sería el misterioso órgano de esta operación de la memoria. Pero siguiendo con las analogías, estos órganos deben percutir en un innegable centro de armonía para que sus resonancias trasciendan los límites de la palabra. Para conseguir este efecto no hay otra fórmula que la de cada uno, porque lejos de progresar el arte únicamente cambia y siempre es el acento personal lo que vuelve a dar vida y vigencia a la eterna historia.

Consciente de estos fenómenos, Enrique Anderson Imbert, resuelve transformarse, como diría Aldous Huxley, en un "ingeniero de la sensibilidad" y como tal se aplica a analizar y clasificar la "informática" que alimenta a la máquina de la imaginación. Su trabajo rastrea el origen y la índole de las primeras versiones, cuando los cuentos comienzan a desprenderse de la realidad y, posiblemente, haya sucedido que el narrador comprendiera que las modificaciones de la imaginación contribuían —y siguen haciéndolo— a crear otra realidad que el tiempo torna más cierta que la verdadera. Es nuestra zarandeada realidad, donde coexisten los pigmeos que narran alrededor del fuego la caza del último elefante y, en el otro extremo, la terrible figura de Kafka que modifica la literatura contemporánea con sus

brevísimos cuentos, Anderson Imbert aporta este impresionante muestrario de **Los primeros cuentos del mundo** (Marymar). Casi exhaustiva, la obra expone cuales son las grandes vertientes literarias de la antigüedad y como dice el mismo autor... "desprende algunos cuentos de sus armazones y marcos, reduciéndolos a sus tramas desnudas, para que el lector reconozca los temas". Y agrega luego "...el antólogo tendría mucho que elegir, pero en verdad la antología ya ha sido hecha por el gusto de la historia".

Es realmente extraordinario no sólo encontrarse con ese antólogo, sino poder acceder a su lúcido conocimiento que, además, tiene la grandeza de excluirse a sí mismo. Estas raras virtudes permiten al lector asistir a una sucesión de historias que llamaremos "madres" con claras y concisas referencias a sus orígenes y circunstancias. Anderson Imbert, incluso contra su gusto —como es el caso del Panchatantra—, se aplica a la tarea de resumir con ameneidad la complejidad y extensión de textos que el lector no podría aprehender de otra manera que no fuera en esta esclarecida síntesis. El lector interesado podrá ahondar posteriormente en cada una de las fuentes indicadas, pero el resumen de todas ellas le brindará una cosmogonía a la que, de otra manera, sólo podría acceder con muchísimos años de absoluta dedicación.

De esta forma, el Enrique Anderson Imbert escritor y el ensayista colaboran para lograr una rara simbiosis de la erudición y ameneidad: **Los primeros cuentos del mundo** es un libro recomendable para todas las edades. El criterio selectivo del erudito no atiende a razones personales, sino de servicio, y por eso su obra se torna indispensable para estudiantes y estudiosos.

Esta rigurosidad impide a Anderson Imbert los juicios y opiniones de fuerte tono subjetivo. Pero del ordenamiento surge también la visión del autor-Omnisciente, el "ingeniero de la sensibilidad" atento a estas tramas que la diferencia de las olvidadas. Son aprehibles en cualquier momento de la historia del hombre. Y el llamado a la reflexión sobre esta virtud de las mitologías es, tal vez, una de las consideraciones más profundas y saludables sobre la naturaleza de la literatura.

carlos arcidiácono



A. Imbert
con un
grupo
de amigos
en la
Galería
Sudan

OPERA



Estreno argentino de **Bomarzo**, en 1972: desde el escenario del Teatro Colón, los autores Manuel Mujica Láinez y Alberto Ginastera, junto al elenco, saludando al público.

De no mediar inconvenientes, en fecha próxima subirá al escenario del Colón El caso Maillard, drama lírico que el compositor nacional Roberto García Morillo escribió especialmente por encargo del teatro. No por plausible, el hecho resulta menos insólito, y por lo mismo, hace oportunas algunas reflexiones respecto del pasado, presente y futuro de la ópera de la Argentina.

Última puesta de El Matrero, de Felipe Boero, en el Colón (1975). ¿Se contrataría para cantarla a Montserrat Caballé y a Plácido Domingo?



En los últimos doce años, nuestro principal coliseo ha estrenado tan sólo tres obras líricas nacionales: **La voz del silencio**, de Mario Perusso, en 1969; **Bomarzo**, de Alberto Ginastera, en 1972, y un año más tarde, **Medea**, de Claudio Guidi-Drei. Difícilmente pueda, ante semejante panorama, hablarse de una cifra exagerada o de un ritmo vertiginoso. Antes bien, la puesta en escena de esos tres espectáculos —a los que deben agregarse algunas repeticiones (por demás escasas ya que, por ejemplo, en 1967, no se representó una sola ópera argentina en el Colón)— parece apenas una manera de salir del paso con un mínimo de elegancia.

Este es tan sólo uno de los innumerables casos que patentizan la indiferencia que se observa en el tratamiento de las obras líricas nacionales. Como se sabe, muerden en el país los premios municipales, provinciales y nacionales —amén de los privados— que, al recompensar a otros tipos de manifestaciones musicales, estimulan, merced a un saludable acuerdo de causa y efecto, una producción caudalosa, de méritos internacionalmente reconocidos.

Por lo demás, un convenio tácito entre compositores, intérpretes y directores, hace que muchas partituras sinfónicas o de cámara, para solistas o para orquesta, aparezcan regularmente en los programas. Gracias a esta política, por un lado el público se familiariza con las obras, juzgando sus méritos y sus limitaciones y por otro los compositores no sólo encuentran un estimulante reconocimiento a su tarea sino que además, tienen la oportunidad, al escuchar sus partituras ejecutadas, de ejercer una indispensable auto-crítica.

LA NOCHE DE LOS TIEMPOS

Mientras todo esto ocurre con los demás géneros musicales, ¿qué sucede con la ópera argentina? Aunque en puridad

no faltan los estímulos a la producción lírica, los mismos son insuficientes y, lo que es aún peor, apenas nominales, ya que no comportan el montaje de la obra premiada. Desde 1920, la Municipalidad de Buenos Aires solía conferir un premio que implicaba la casi obligatoriedad del estreno en el teatro Colón; la práctica duró más de veinte años, pero luego se perdió en la noche de los tiempos y, a los efectos concretos, nada existe hoy al respecto. La ópera es incluida como una más dentro de las obras sinfónicas, cuando en realidad pertenece a una especie que necesita particular consideración dado el cúmulo de problemas de orden técnico, económico y artístico que supone su puesta en escena. Resulta por ello totalmente incongruente, por ejemplo, asignar el mismo monto de premio para una ópera que para otras especies musicales.

Por lo demás, la música sinfónica, y más aún la de cámara, poseen cuantiosas oportunidades de ser escuchadas, ya que el país cuenta no sólo con tres orquestas oficiales estables, que trabajan de marzo a noviembre y que por estar subvencionadas por el Estado (es decir, pagadas con los dineros del pueblo) tienen la obligación moral de interpretar obras nacionales, sino también con numerosos conjuntos musicales privados, pertenecientes a distintas sociedades, emisoras de radio o canales de televisión.

En cambio ¿qué institución que no sea el Colón puede montar una ópera en Buenos Aires? Y es comprensible que el teatro, que debe regular su programación por sus necesidades materiales y artísticas, rehuya la responsabilidad de montar partituras elegidas en concursos que él no organiza, obras que no conoce y que pueden, a su criterio, dislocar el equilibrio de una temporada.

De modo que, aún premiada, la ópera no tiene oportunidades de ser representada, y por lo tanto, escuchada, y el galardón se traduce apenas en una recompensa monetaria que, por lo demás, se hace ínfima vistos los costos de la copia de materiales. Y, por supuesto, una obra que no es escuchada es como si no hubiera sido compuesta. Por ende ¿qué gravitación pueden tener tales partituras en la formación de los gustos del público y qué justificación moral y material los afanes de sus autores?

Lástima doble, por cuanto, aunque es notorio, conviene reiterar que nuestro público musical posee una muy marcada predilección por la ópera en todas sus formas y estilos: serias, bufas, semise-

ARGENTINA: ¿Y ahora qué?

rias, tragicómicas, breves, extensas, unitarias, en serie. Sin importarle excesivamente la calidad, el aficionado se sumerge en la audición de la ópera discográfica, se ensimisma ante las transmisiones radiales o televisivas y corre al Colón, al Enrique Santos Discépolo o al Argentino de La Plata, como ayer corría al Politeama, al Coliseo, al Opera, al Nacional, al San Martín, al Variedades o al Marconi, y como hubiera corrido al Teatro de la Ranchería si se hubiera representado ópera en tiempos del Virrey de las Luminarias. Ese público ávido de ópera pertenece a todos los niveles sociales y a todas las edades: incluso la juventud —reacia por mucho tiempo a las largas tiradas pasivas del arte lírico— se ha volcado en los últimos años a él con deportivo entusiasmo.

EL MITO DEL AVE FENIX

La muerte de la ópera ha sido proclamada con periódica insistencia desde sus comienzos mismos, y sin embargo, el género redita el mito del Ave Fénix desde hace la friolera de 377 años. A nivel mundial, hoy en día todos los festivales, celebraciones, agasajos, homenajes, coronaciones, congresos, asunciones, de un modo o de otra terminan en ópera. Incluso aquellas manifestaciones dedicadas a las élites más escogidas y refinadas, como el Maggio Musicale Fiorentino o los festivales de Salzburgo y Glyndebourne, que en sus comienzos descartaron el arte lírico, terminaron por incorporarlo como un elemento casi indispensable de atracción.

Esta universal apetencia por la ópera, que obliga a los gobiernos a alimentar su frecuentación, fomentando su producción mediante concursos, presentándola esplendorosamente inclusive —¿por qué no?— explotándola turísticamente, como fuente de divisas, hace parecer doblemente culpable la indiferencia —rayana en el desdén— que las autoridades de nuestro país observan hacia la ópera al no proveerla de las condiciones materiales requeridas y convertirla así en un mensaje sin destinatarios.

Si se observan los **cartelloni** de cualquiera de los grandes teatros del mundo, se verá que en ellos se conjugan perfectamente las reposiciones de los grandes clásicos, verdaderos **best-sellers** de la ópera que son siempre del gusto del público, con la exhumación de grandes obras o maestros olvidados y con la **première** de nuevas partituras. Operísticamente hablando, no existen problemas generacio-

nales ni estéticos ni geográficos, los siglos se codean, las nacionalidades se funden, Orfeo marcha del brazo con Sigfrido y Ernani sonríe maliciosamente al Zar Saltán.

¿Por qué razón, en cambio, ningún personaje de ópera argentina en la Argentina, se codea con nadie? Porque mientras que en aquellos teatros, los repertorios se deciden y se preparan con gran antelación, el injerto de una obra argentina en una temporada nacional se decide a último momento, y como un acto vergonzante.

Sin embargo, tiempos hubieron en que, a pesar de no tener tradición sino tan sólo jóvenes esperanzas y nobles ambiciones, nuestras óperas eran incluidas en los repertorios con el tiempo suficiente para que pudieran estudiarlas quienes luego las interpretaban, nombres y voces como los de Caruso, Fleta o Claudia Muzio, como los de Titta Ruffo, Gilda dalla Rizza y Aureliano Pertile, como los de Ofelia Nieto, Esther Mazzaleni, Geneviève Vix o Amadeo Bassi.

La pregunta es: ¿se atrevería hoy el Colón a contratar, por ejemplo, a Plácido Domingo, a Montserrat Caballé y a Shirley Verret para cantar **El matrero**? La respuesta está dada por los hechos. Y, sin embargo, así debería ser, ya que solamente cuando nuestras óperas sean montadas con la garantía que supone la presencia de artistas eminentes en todos los rubros, sabremos cómo son realmente y podremos justipreciarlas, valorándolas o menospreciándolas, según los casos.

Pero, al parecer, la Municipalidad de Buenos Aires no quiere ocuparse de lo que quizá considere minucias, o perfeccionismos de nacionalistas hipersensibles. El teatro Colón no tiene obligación reglamentaria alguna de hacer ópera argentina; el público no quiere verla porque no la conoce y como el público no la quiere, los compositores no la escriben. De seguir así las cosas, la ópera argentina pronto no existirá siquiera en el papel, y si existe, seguirá siendo desconocida, un lujo incógnito.

No cabe, por supuesto, responsabilizar solamente al Colón de este lamentable estado de cosas; es el sistema todo el que falla y, al hacerlo, determina que el teatro carezca de la autonomía y de los medios e instrumentos necesarios para corregir la situación. Nos consta que en muchas oportunidades, la institución ha realizado grandes esfuerzos en ese sentido, y lo ha logrado con decoro y dignidad. Pero no es el caso que la puesta en es-

cena de óperas argentinas esté sujeta a los azares del momento o a las contingencias económicas.

UNA POLITICA CULTURAL

Lo que se necesita no es una actitud más o menos bien intencionada; hace falta un plan de acción inteligente y de largo alcance, que persiga metas concretas y arbitre los medios para lograr esos fines. Se impone, más aún, una política cultural coherente y definida, sin zagzagueos, que coloque a la lírica por lo menos en un plano similar al alcanzado por la música sinfónica o la de cámara.

Un buen punto de partida sería sin duda retornar —remozándolos, desde ya— a aquellos concursos bien orientados y eficaces que se practicaban hace ya varias décadas y a los que debemos casi todo el plantel de óperas argentinas que actualmente figuran en el repertorio y que siguen, gallardamente, defendiendo nuestro arte lírico.

Resumiendo, para que el problema de la ópera argentina tenga una verdadera solución, deben ser cumplidos tres puntos básicos:

- 1) concretar una política de largo alcance, que estimule la producción eliminando el arbitrio y el azar;
- 2) dotar a las obras nacionales de todas las garantías en lo que se refiere a una cuidada presentación escénica y a la presencia de las mejores batutas y los mejores cantantes, incluyendo por supuesto a los argentinos más idóneos;
- 3) proveer a la ópera argentina de una promoción inteligente y oportuna, no menor de la que se proporciona a la extranjera.

En este último sentido, con acertado criterio, el Colón realiza desde hace algún tiempo en su Salón Dorado, sesiones explicativas previas a la ejecución de algunas óperas. Es algo. Pero por cierto no es todo. Queda aún un largo camino por recorrer. Mañana, **El caso Maillard**. Y después, ¿qué? Si se vuelve a elegir a dedo otra ópera argentina simplemente para llenar algún hueco en la programación, el público, naturalmente, volverá a retraerse. Y de ese modo, nunca hablarse de una "ópera argentina", sino a lo sumo, de una "manera argentina de hacer ópera extranjera".

CARLOS SUFFERN



Jorge Romero Brest

Entre
CEZANNE
y la
vajilla decorada

Jorge Romero Brest es, tal vez, una de las personalidades más polémicas de nuestro medio artístico.

Su significativo período en la dirección del Instituto Di Tella, supera el mero asunto burocrático para abrir interrogantes que hacen a cuestiones permanentes acerca del arte y los artistas.

En la tensa conversación que a continuación transcribimos, se recogen tanto sus más definidas opiniones con respecto a los acontecimientos de la década pasada, como sus más controvertidas ideas proyectivas con respecto al futuro del arte.

—¿Hasta qué punto es cierto que el Instituto Di Tella se manejaba con cierto criterio de moda, importando e impulsando imágenes foráneas, y no dando crédito a los escasos intentos de tinte local?

—Eso es absolutamente falso. Es tan absolutamente falso que creo que ni siquiera vale la pena que lo conteste.

—Bueno, pero por lo menos le ha de interesar a usted el hecho de que esto que acabo de decirle sea algo muy comentado.

—La gente dice cada cosa que yo no termino nunca de salir de mi asombro. Bastaría ver la lista de exposiciones realizadas para comprobar que la inmensa mayoría eran nacionales, y que el primer premio que instituí fue el Nacional Di Tella y que recién después vino el Internacional.

—Claro, lo que ocurre que esta no es una cuestión de nacionalidad de los artistas sino del tipo de imagen que mane-

jan: se dice, por ejemplo, que los únicos pintores que eran tenidos en cuenta y promovidos eran aquellos que manejaban imágenes de carácter internacional...

—No había entonces ni hay aún hoy otra posibilidad, porque los únicos pintores que tienen calidad pictórica son los que manejan una imagen internacional; los demás no tienen calidad.

—¿Usted lo afirma como una regla?

—No, como una regla no, como un hecho.

—¿Cuál es su reflexión con respecto a la gran cantidad de gente embarcada en toda esa serie de "experiencias" de la década pasada, que tras el cierre del Instituto y aún antes de ello se alejaron de la pintura y se dedicaron a otras cosas?

—Es que me parece una extraordinaria consecuencia...

—¿En qué sentido lo dice?

—Creo que la pintura es un arte que está perdiendo su vigencia, simplemente. Yo nunca he hablado de la muerte de la pintura, dicho sea de paso, aunque todo el mundo me lo endilgue. Nunca he dicho semejante cosa, he dicho sí que el cuadro de caballete es un objeto artístico que pierde su vigencia día a día, y sigo sosteniendo que la va a perder totalmente cuando la sociedad masificada se organice y domine la tecnología, cosa que va a ocurrir inevitablemente.

—¿Y qué tipo de manifestaciones cree que reemplazarían a las actuales?

—No lo sé, si lo supiera de una manera terminante sería el tipo más sensacional del mundo, el creador más sensacional, el gran artista del futuro. Lo que sí creo es que la tecnología va cambiando totalmente nuestro paisaje, nuestra conducta, nuestro modo de vivir, y que el cuadro de caballete no responde a eso.

—¿Y a qué atribuye usted esa circunstancia?

—A la inercia y a la incapacidad creadora. Ahora, lo que usted dice con respecto al cierre del Di Tella es cierto. Pero no fue culpa mía, si usted quiere saberlo, fue una culpa imprevisible producto de mi ingenuidad. Aunque, tal vez, lo hubieran cerrado de todos modos... El cierre del Di Tella se produjo a fines del 69, cuando ya andaba mal económicamente. Me di cuenta al final del 68 que no podíamos seguir en el mismo camino, que lo que habíamos hecho estaba muy bien pero estaba terminado, que de lo contrario íbamos a caer en un academismo de lo que habíamos empezado teniendo una actitud antiacadémica. Entonces convoqué a los altos mandos y nos reunimos en la estancia de Guido Di Tella; era enero o febrero del 69. Presenté, inclusive, un memorandium bastante detallado sosteniendo que eso no podía seguir así. Me preguntaron qué era lo que quería hacer, y se los dije: "Quiero incidir sobre los medios de comunicación masiva, por que creo que ha llegado la hora de abandonar los medios de comunicación elitista y empezar a tocar el problema de fondo". A mí me interesaba mucho trabajar sobre la base de la televisión, más aún, había

encontrado unos chicos egresados de la Universidad del Salvador, y con ellos había planeado crear una especie de laboratorio para el empleo de la televisión, pero con fines artísticos, no con fines comerciales como se hace. Y junto con la televisión, le digo radio, por supuesto, los posters y todo tipo de diseño. Yo quería entrar ahí, es decir, me parecía que habíamos llegado a un punto cerrado después de las experiencias, que, dicho sea de paso, me parecieron fundamentales...

—¿En qué sentido fundamentales?

—Fundamentales porque provocaron la crisis de la creatividad pictórica y escultórica. Hasta los pintores que las rechazaron sufrieron su influencia.

—Sí, en parte estoy de acuerdo con eso...

—Y así dije, después de las experiencias del 69, que fueron las últimas: "Esto está terminando, no se puede seguir, hay que hacer otra cosa". Planteé ese problema y me autorizaron, en esas conversaciones que duraron tres días, a que hiciera un plan de reforma. Y lo hice, sólo que cuando lo presenté la situación económica había empeorado más todavía, y me dijeron: "Este plan es irrealizable porque no tenemos plata". Me acuerdo todavía que un día me dijo Guido Di Tella, con el que tenía una relación de amigo más que de subordinado: "¿Usted no se conformaría con un presupuesto más limitado para tratar de seguir como estamos?". Y yo le dije: "No, para morir de esta manera no, prefiero morir de pie". "Eso que usted quiere hacer me parece muy bien —me dijo—, aprobamos su proyecto, pero no hay dinero para hacerlo". Yo peleé y peleé, y conmigo Oteiza, el que precisamente a consecuencia del cierre renunció a la dirección del Instituto. Pero no había nada que hacer porque la situación económica era muy grave, y además teníamos la contra en casa, la que representaban los "centros" de Belgrano. De modo tal que usted tiene razón al decir que dejamos en la estacada a todo ese grupo. Aunque de los realmente buenos no quedó nadie en la estacada, todos ellos se han desarrollado muy bien... De los realmente buenos no se perjudicó nadie, otros sí, por supuesto abandonaron. Y esto no lo digo ni siquiera para defenderme, no me gusta defenderme. Yo no me estoy defendiendo sino explicando. Si el Instituto Di Tella hubiera entendido mi proyecto hubiera sido sensacional, y no sólo seguiría el local de Florida sino que habríamos empezado la verdadera acción que hay que llevar a cabo. Porque creo que ya hemos terminado por el lado del arte entre comillas, del arte tradicional, y no va a ser con cuadros, esculturas, ni grabaditos, con lo que la situación va a mejorar y la crisis va a ser superada. Hay que crear otras cosas, otros objetos...

—¿Y a qué atribuye este nuevo vuelco de los artistas a esas maneras tradicionales de la pintura?

—No hay tal nuevo florecimiento. Lo que hay es que la juventud no tiene fuer-

za, no tiene libido, y todos se dejan llevar, simplemente, por la corriente. Son muy difíciles los cambios, las transformaciones drásticas son siempre muy difíciles. Cuando el Di Tella se cerró creé una empresa que se llamaba "Fuera de caja, centro de arte para consumir", que tenía un localcito en la galería del Hotel Alvear. Y con eso empezamos a hacer cosas sensoriales, de buen diseño. Hicimos muchas cosas, unas gráficas y otras objetos, muchos objetos: vasos, juegos de platos, cosas de ese tipo...

UNA SOLUCION IMPORTANTE

—¿Y usted no cree que el hombre pierda profundidad a través de ese tipo de manifestaciones?

—Por supuesto, nunca he dicho lo contrario, era la única solución, pero es una solución importante a la cual se va a llegar en forma inevitable.

—¿De manera que cree que, inevitablemente, el destino del hombre es el de abandonar las distintas formas de expresión profunda?

—No, le estoy diciendo lo contrario: lo que yo sostengo es que la sociedad de consumo y tecnología no ha producido arte todavía.

—¿Y usted cree que se podrá lograr a través de los artículos de consumo?

—¡Por supuesto!, como ha sido siempre.

—¿Qué cosa ha sido siempre?

—Siempre ha sido así. Las grandes obras profundas nacen de raíces populares y sociales...

—Lo que ocurre es que los objetos de consumo a que hacemos referencia no equivalen a esos otros a los que usted ahora hace referencia. Además, no olvidemos que el cuadro ejerció hasta hoy esas funciones...

—Lo que pasa es que también sostengo que el cuadro no es el elemento oportuno ni eficaz, porque el cuadro no es la pintura. El cuadro no es más que un soporte muy especial que nace al final del Medioevo y comienzos del Renacimiento, culmina en el siglo XIX y se va destruyendo en el XX. Porque en ese momento lo que estaba dominando era la burguesía, y el cuadro es un instrumento espiritual de la burguesía. El verdadero cuadro es el cuadro de caballete, no el cuadro grande del siglo XVII, el cuadro de Rubens o de Velázquez, esa gente estaba todavía influenciada por la pintura mural. Por eso es que yo creo que el gran momento del cuadro de caballete es el siglo XIX, es decir, el momento en que la burguesía domina, y encuentra en el cuadro de caballete el objeto que realmente lo define. Por eso ellos son los grandes pintores del cuadro de caballete. Pero en el siglo XX todo eso está destruido.

—¿Definitivamente destruido, o sólo cuestionado?

—Creo que se está destruyendo, es decir, la burguesía, como poder político y espiritual, se está destruyendo. Perdió



ya el poder espiritual y ahora perderá el político, de eso estoy absolutamente persuadido. Por lo pronto, ha perdido honra, ha perdido profundidad y ha perdido la capacidad de influir a nadie. Entonces, la pintura se desenvuelve en planos absolutamente formales, que todavía conservan, en muy pocos casos, efluvios del pasado. El florecimiento de la pintura del que usted me habla y que se está dando ahora en el mundo, no es una vuelta adelante sino una vuelta atrás. Porque es lógico, si uno tiene que pintar un cuadro de caballete tiene que volver atrás, porque el cuadro de caballete tiene sus exigencias, tiene sus pautas y tiene sus reglas.

NADA ES PERMANENTE

—Lo que no tengo muy claro es el por qué hemos de exigirle cambios a la pintura, y por qué no se la puede considerar como una forma de expresión permanente.

—Porque nada es permanente, sencillamente, porque la vida no es permanente, porque Dios nos hizo así, y porque la naturaleza no es permanente tampoco.

—Sin embargo, yo creo que los cuestionamientos básicos que hacen al pensamiento del hombre hasta nuestros días son los mismos y permanentes...

—Bueno, eso depende de lo que usted entienda por pensamiento básico.

—Creo que las incógnitas, insisto, que mueven de base al hombre, me refiero a la incógnita de la muerte, a la de la existencia de la divinidad, quizás, son las que en definitiva están detrás de las más diversas elucubraciones teóricas. Y eso es lo que creo que aún no cambia, ese

regreso del hombre a los problemas básicos aún no resueltos.

—Por supuesto que sí, en eso estoy totalmente de acuerdo con usted, lo que pasa es que la implementación cambia, y cambia por los medios sociales y económicos, por supuesto. Creo que el paisaje es muy importante como punto de partida, y el paisaje actual es un paisaje tecnológico.

—Que no se puede transmitir a través de la pintura...

—De la pintura tal vez sí, pero no a través del cuadro de caballete, como lo prueba el fracaso de los geométricos, que es el intento más definido de introducir medios tecnológicos en el campo del cuadro. Finalmente, aunque ha habido grandes pintores geométricos en la Argentina, y los hay, ellos son destructores del cuadro y de la pintura. En el fondo son afichistas. Cuando el año pasado se hizo en el Museo de Bellas Artes esa extraordinaria exposición que trajo Olivetti, con obras de diseño gráfico, para mí se convirtió en el acontecimiento más importante del año. Ahí se vio claro que ése es el arte del porvenir; que esa es la artesanía, por mejor decir, del porvenir. Ahora tiene que surgir el arte. No lo sé... Ya hay un arte que ha surgido de eso y que es el cine. Pero el cine está aún muy influido por el pasado, es decir, el cine en sí mismo es un instrumento tecnológico pero espiritualmente no representa aún la nueva vida del hombre.

—Me interesaría oír su opinión acerca de los actuales pintores jóvenes.

—Son buenos pintores, muy buenos, pintan muy bien, pero no son verdaderos artistas...

—¿Por qué?

—Porque no encarnan el espíritu de esta época, y eso es lo que yo busco.

—¿Cree que podríamos establecer que, a la luz de los años, la pintura de nuestros jóvenes artistas de hoy no va a perdurar como testimonio de nuestra época?

—Creo que el siglo XX va a quedar en la historia como un siglo muy experimental. Se ha hecho mucho, tanto positivo como negativo, en el campo de la invención, y se ha hecho mucho en el campo de la destrucción de esa invención. Si uno se pone en esta tesitura, entonces el arte del siglo XX es importante. Pero cuando las cosas pasen, en el siglo XXI o vaya a saber cuándo, y la sociedad masificada alcance su ordenamiento, entonces aparecerá realmente la concreción del espíritu que corresponde a esta sociedad. Y entonces, y esto a veces me angustia, tengo que estar trabajando en dos campos distintos, porque además no quiero ser injusto: por un lado tengo que estar en mi campo prospectivo, que son mis ideas, las que realmente estimo, las prospectivas, y por el otro no tengo más remedio que conformarme a esto que estoy viviendo y tratar de zuzgarlo con ideas un poco viejas, que ya no son las mías.

—¿Y no es esa una forma de traición a sí mismo?

—Y sí, por eso digo que me angustia.

Pero al mismo tiempo me parece que es dialéctico, y está bien, porque yo soy muy dialéctico.

UNA PASION DESBORDANTE

—¿Y cómo vive usted, íntimamente, ese replanteo, ese pasar de amar una cosa a casi negarla?

—Lo vivo como una gran desilusión, no se olvide que tengo setenta y un años y medio, y que he vivido mis primeros sesenta y cinco, con una pasión desbordante, para ese arte que ahora veo desmoronarse.

—¿Por qué, para terminar, no desarrolla un poco más su teoría acerca del problema del "soporte"?

—Si usted es un músico y quiere hacer una sonata, no puede hacer una sonata electrónica, porque la sonata tiene sus reglas. Si usted quiere hacer una sinfonía, no la puede hacer tampoco con los nuevos elementos de sonido de la música actual, desde la dodecafónica a la electrónica. Porque todo obedece a un sistema, hay siempre una base de sustentación. Ese sistema tiene su elasticidad, por supuesto, pero sólo hasta cierto punto. Hay un punto en que usted tiene que abandonar ese sistema, y los pintores no quieren abandonar el sistema que es el cuadro de caballete, entre otras razones porque se vende, porque la burguesía lo exige, porque es manuable, razón por la cual llegó a la grandeza que llegó con el siglo XIX, cuando el burgués no tenía castillos y tenía a lo sumo un petit hotel. Usted no tenía dónde meter un cuadro de Rubens, por lo que vienen los cuadros más chicos, y con los cuadros más chicos hay una mayor intensidad emocional, hasta llegar hoy día a la tremenda intensidad de Klee. Porque Klee tuvo la inteligencia, y la prueba es que sus óleos no son gran cosa, de haber comprendido que eso que él sentía —a mi juicio es el más grande creador junto con Picasso— tenía la necesidad de la acuarela pequeña. Es decir, como si estuviera jugando. Pero eso no funcionaba cuando lo agrandaba, y las pocas veces que pintó al óleo no le resultó. Y de ahí viene esa teoría que yo sostengo sobre el problema del soporte, que es tan importante, porque el soporte es el que da al cuadro su carácter de objeto, con independencia de lo que pasa adentro. Haga caso omiso de lo que pasa adentro y el cuadro es sólo un objeto para colgar en la pared. Eso es un cuadro, es decir, un objeto acerca del que ya está determinado de qué manera se lo va a ver y cuál va a ser el tipo de influencia que puede tener con respecto a la gente que vive frente a él. Y por supuesto que su lugar no es el Museo, que es la gran desnaturalización del cuadro, los cuadros no se pintaban para ser expuestos en los Museos. Los cuadros se pintaban para ser expuestos en las casas, donde los burgueses tenían sus cuadros de Chardin hasta Cézanne...

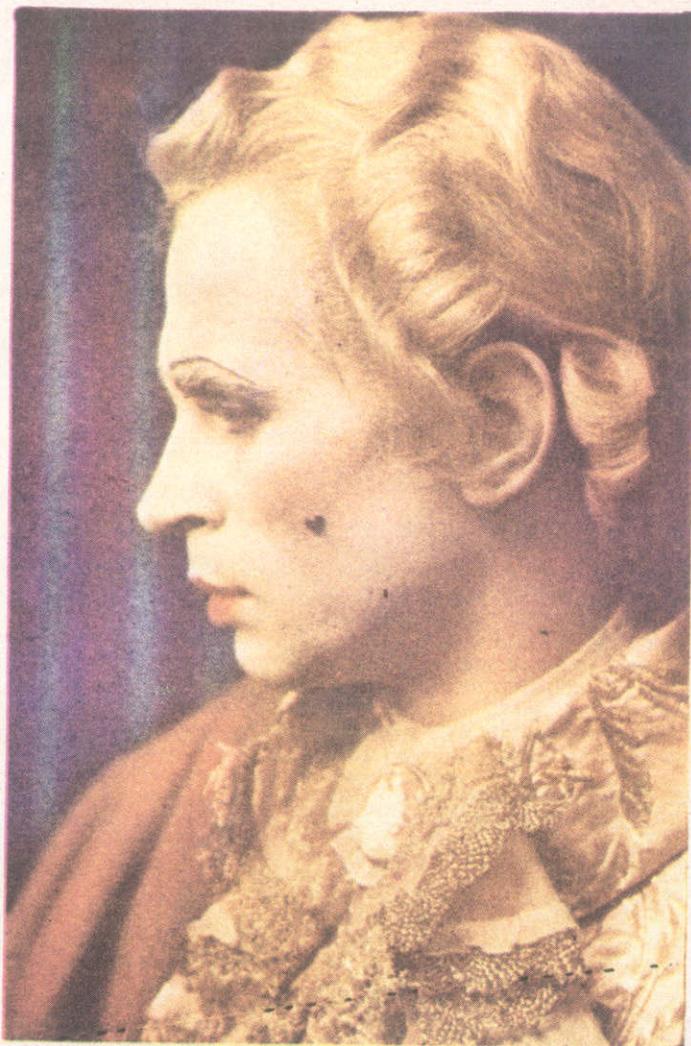
BANDIN RON

Dos seductores y el
talento de Ken Russell

El mito Valentino según Nureyev

Bajo la dirección del imaginativo realizador inglés, el bailarín soviético —también él un ídolo femenino como el legendario actor ítalo-norteamericano— recrea el rol que Rodolfo Valentino encarnó en el film "Monsieur Beaucaire". A los 39 años, en la cúspide de su carrera, Rudolf Nureyev asimiló a la perfección las exigencias de Russell, logrando revivir con patético realismo, un momento de la trayectoria del "latin-lover" más famoso de los "twenties".





Dos rostros para "Monsieur Beaucaire". A la izquierda, la caracterización realizada por Rodolfo Valentino en 1923. A la derecha, la flamante versión del aristócrata francés según las facciones maquilladas de Nureyev.



El rol de Natasha Rambova ha sido cubierto por la sugestiva Michelle Phillips.

El niño terrible de la cinematografía inglesa se ha echado a volar en alas de una nueva y brillante idea. Esta vez, la febril imaginación de Ken Russell (**Los demonios, Mujeres apasionadas**) concibió una versión muy particular de la casi legendaria novela francesa de capa y espada **Monsieur Beaucaire**. En el papel protagónico ubicó a Rudolf Nureyev, quien en el film evocará a otro Rodolfo, también famoso y también protagonista de la misma historia en una película de 1923: Valentino. Junto al notable danzarín ruso actúan Leslie Caron —en el rol de Alla Nazimova, la rutilante estrella de los comienzos del cine soviético—, y Michelle Phillips, encarnando a Natasha Rambova, la que fuera influyente esposa del actor ítalo-norteamericano en la vida real. El reparto se integra, además, con Carol Kane, Felicity Kendal, Seymour Cassel y Linda Thorson, entre otros.

Tras las dos semanas iniciales de filmación en Almería, Barcelona y otras regiones de España, el equipo retornó a los estudios londinenses de EMI Elstrea. Allí prosiguió el rodaje de interiores, que continuó con exteriores en las ciudades inglesas de Blackpool y Bournemouth.

Así, a los 39 años y en la cúspide de su carrera, Nureyev se sometió sin hesitar a los requerimientos del guión, sportando estoicamente



Ken Russell, rodeado por el elenco completo que participa del film. Una deslumbrante y costosa producción estructurada sobre el argumento original pero salpimentada con los geniales caprichos del director inglés.

las arduas sesiones de maquillaje que terminaron por convertirlo en un perfecto aristócrata del siglo XVIII. Todo hace suponer, pues, que de la mágica mano de Russell, dos grandes ídolos femeninos se funden en una evocación fílmica que dará que hablar. Una revista inglesa comentaba, tal vez exagerando, que "el amante latino de los **twenties** ha encontrado, por fin, un feliz sucesor".

Sucede que en **Monsieur Beaucaire**, Russell ha sabido ensamblar una especie de paralelismo entre el caballero dieciochesco de la novela y la auténtica vida del héroe de **Los cuatro jinetes del Apocalipsis**, cuya muerte en 1926 provocó una conmovedora ola de suicidios femeninos.

El propio Nureyev, el mismo día de comenzado el rodaje, comentó a un periodista radial inglés: "Por indicación de Russell, he tenido que ver casi todas las películas importantes de Valentino. Jamás lo había visto en cine, apenas lo conocía por fotos, y le juro que fue una experiencia para mí inolvidable. Creo haber comprendido bien el espíritu y la piel de ese mítico personaje". Las fotos en color que ilustran esta nota —tomadas por Lord Snowdon durante la filmación— permiten una aproximación a la verdad de esas palabras.



Auxiliado por un asistente, Rudolf Nureyev va completando la caracterización del gentleman dieciochesco.

“**EI** **ALBERTO** **WILLIAMS** **que yo** **conocí”**

escribe
rodolfo
arizaga



Sin ánimo de imitar a los que cada vez que les piden que escriban sobre un personaje aprovechan para referirse a sí mismos, en la evocación que intento no puedo menos que recordar la primera vez que vi y hablé de Alberto Williams. Fue en 1938. Yo tenía 12 años de edad y hacía 4 que estudiaba música con Elisa Frei, mi admirable maestra que venía a casa todas las semanas para dictarme sus lecciones al duro precio de mis implacables travesuras. Con santa paciencia llegó, sin embargo, a prepararme para optar al primer título que proponía el plan de estudios del conservatorio creado por Williams en 1893: el de profesor de Teoría y Solfeo, aquellas torturantes disciplinas que nos ayudaron a envejecer disimulada y prematuramente. En aquel 1938 me anotó como alumno libre y en diciembre fui a rendir la prueba de lo que ella suponía que yo había aprendido a través de su constancia. Fue mi primer examen. Alberto Williams, presidía la mesa. Mi susto no me permitió registrar cuántos profesores más había en ella, pero debieron ser miles. Nunca miré tantos verdugos sin ver a nadie, excepto al maestro que, dulcemente, trato de infundirme confianza, serenidad, aplomo. Apenas me habló y cuando lo hizo, lo hizo con calma, suavemente, como le hablamos al caballo alquilado que tiene que soportar nuestras absurdas inexperiencias de un veraneo en las sierras.

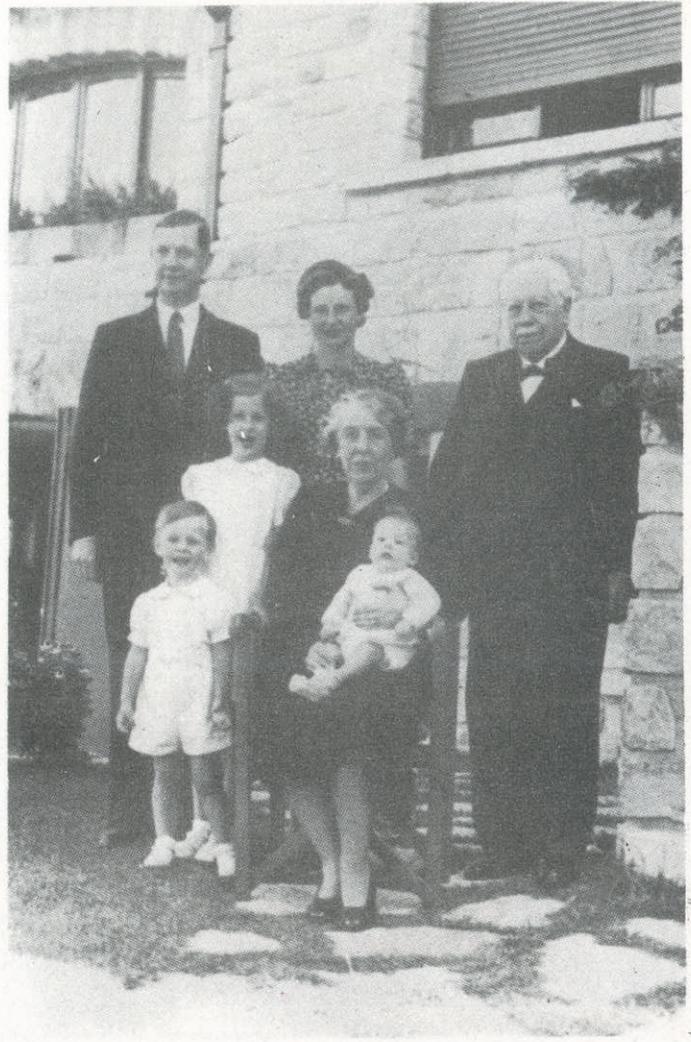
Rendí el examen. Hoy sigo pensando que no fue fácil ni sencillo, aunque la imagen que conservo proviene de una edad en que la dimensión de lo fácil y lo sencillo difiere de la que se llega a tener a los cincuenta años de sarabandas y pasacalles. Al despedirme del tribunal inquisidor apenas atiné a decirle al maestro: “Buenos días, padre”.

No supe cómo lo tomó Williams hasta después, en el momento en que leyeron las clasificaciones. Tampoco me había dado cuenta de mi equivocación. Luego sí. Mi maestra me lo contó. Williams lo había comentado al pasar. Pensó que yo estudiaba en alguna escuela religiosa donde ese trato es habitual y cotidiano. Pero no. Yo no estudiaba en ninguna escuela religiosa. Asistía a una escuela laica del Estado, donde siempre asistí hasta alcanzar la universidad. Lo que sucedió fue, posiblemente, una identificación. Era la primera vez que rendía un examen y mi ánimo estaba —a los 12 años de edad— predispuesto a otros exámenes que, sin saberlo, estaba rindiendo: la confesión religiosa en el despertar de la adolescencia. Cuando el párvulo empieza a tomar conciencia de todo lo que le enseñaron a no hacer, sin explicárselo bien y sin entenderlo mucho. Los frutos prohibidos, a esa edad, siguen siendo tentadores como siempre. Aunque no sé si es más tentadora la posibilidad de confesarlos.

Sobre todo esto conversé con Williams varios años más tarde, cuando me perfeccionaba con él luego de haber ganado la medalla de oro del Conservatorio. Y me ayudó a reflexionar. Eso sí; el que yo lo haya llamado “padre” y no “maestro” le pareció coherente: había lógica en el trato. Lo que no le gustó nada, en aquel momento, fue que yo lo hubiera visto vestido con sotana.

CARAMELOS A ESCONDIDAS

En 1942 comenzó mi perfeccionamiento con él. Había rendido todos los cursos y obtenido todos los títulos. Cursos y títulos que me vieron crecer el bigote y algún atisbo de barba. Tenía 16 años. Lo ví entonces al maestro en el aula mayor del Conservatorio de la calle Las Heras. Siempre enérgico, nunca enojado. Comiendo caramelos a escondidas porque el médico se los había prohibido. El cumplía 80 años. El teatro Colón le organizó un agasajo excepcional, de primera clase, con la ejecución de algunas de sus obras sinfónicas —la **Quinta Sinfonía en mi bemol mayor** entre ellas—, dirigidas por Carlos Olivares, un discípulo. Su obstinada elegancia desdibujaba los achaques de la edad; se imprimía un aire patriarcal que en él era más natural que buscado, como suele ocurrir en algunos personajes fuera de serie. Sus dos pianos de cola eran testigos testimoniales de una infatigable trayectoria docente que continúa hasta hoy encubriendo la enseñanza musical en todo el vasto territorio de



nuestro país. Esto es parte del legado que dejó Alberto Williams, pero no lo único aunque tal vez sea lo que más se conoce de él. Quisiera saber algún día que gran parte de su múltiple obra abandona el olvido en el que se la tiene para ocupar el lugar que históricamente merece. No sólo se le hará justicia al maestro y a quien contribuyó a organizarnos como nación musical culta. También se le hará justicia a las generaciones posteriores que no llegaron a conocerlo personalmente, porque encontrarán allí la raíz duradera y la razón permanente del más difícil de los capítulos que componen una etapa de la vida: el primero, en el que se inicia la aventura, sin otra protección que la fe y al amparo sencillo pero profundo de la esperanza.

El Alberto Williams que yo conocí no reside en estos humildes y modestísimos recuerdos míos. No tuve más trato con él que el trato que cuento. No fui nunca a su casa. No tuve otras charlas que las que un alumno muy joven puede llegar a tener con su maestro anciano. No lo conocí en su intimidad más allá de lo que alguna anécdota heredada pudo documentarme. Si una vez tomé el té con él no fue a solas; fue en un espacioso recinto de Olivos donde los alumnos le agasajamos sus 80 años. Allí tocó el piano; improvisó para nosotros una pieza que me agradó mucho. No. El Alberto Williams que yo conocí aprendí a conocerlo en sus obras. Las que tocaba en mi época de estudiante. Las que escuchaba en los conciertos a los que yo podía asistir. Las que fui leyendo a través del tiempo. Las que sigo escuchando... Ese es el Williams que permanece, el Williams que merece más atención. Porque en esa obra voluminosa, cargada de sinfonías y poemas, miniaturas y canciones, donde lo nacional en música se inició organizadamente cuando la improvisación era nuestro único estilo de vida artística, allí en esa obra, vive un músico que aguarda el juicio del tiempo. Un juicio difícil y arduo porque puede llegar a ser subjetivo mientras dure la inconstancia de esta irritante época que nos ha tocado vivir.

Pero la historia felizmente sabe esperar y jamás tuvo apuro. Una nación se hace por quienes buscan hacerla; no importa el modo que eligen, los errores que cometan, las verdades que argumentan. Hacer; ir adelante. Para corregir la ruta hay calendario de sobra. Esta es una lección que a veces se aprende con los años. Y nuestra nación debe sentir la necesidad de apoyar sus pasos futuros en aquellos que como Alberto Williams hicieron tanto por nuestra cultura musical cuando aquí no había nada más que deseos de hacer. Como pianista y director de orquesta reveló mundos insospechados; como teórico introdujo técnicas poco o mal conocidas; como pedagogo formó toda una generación de músicos profesionalmente idóneos y como artista selló el primer capítulo de nuestra breve historia de la música argentina. Sobre él descansa la realidad actual y reconocerlo es un deber que debemos sentir todos, si apetece el futuro y lo deseamos mejor.

Han transcurrido 25 años de la muerte de este anciano que se fue a punto de cumplir 90. El ya era protagonista cuando Buenos Aires empezaba a dejar de ser aldea grande, pero aldea al fin. Hoy Buenos Aires es metrópoli, ciudad gigante, atrapadora, cosmopolita. Cuando Alberto Williams compuso su **Rancho abandonado** comenzó a nacer el tango. Cuando Alberto Williams firmó los manuscritos de sus **Milongas de la Orquesta** y su última sinfonía, a punto de morir, en 1952, el mundo vivió conmovido y horrorizado el estallido de la primera bomba H. También en Buenos Aires se apagaba la vida de otro pilar de su elemental consistencia: Macedonio Fernández, que también espera. Olga Orozco publicó ese año **Las muertes**. Allí dijo: "He aquí unos muertos cuyos huesos no blanqueará la lluvia, lápidas donde nunca ha resonado el golpe tormentoso de la piel del lagarto, inscripciones que nadie recorrerá encendiendo la luz de alguna lágrima; arena sin pisadas en todas las memorias".

Que así no sea. Y quede el poema.

A BUEN COLOR POCAS PALABRAS

En lo que resta del año, un nuevo film de Elia Kazan, otro de Jean-Pierre Melville con Alain Delon, dos películas checas (una de Jiri Menzel y otra de Karel Kachyna) y la remake de "Beau Geste" con Marty Feldman y Michael York, inundarán de color las pantallas argentinas. Cinco films dispares pero que vienen precedidos por una destacada recepción por parte de la crítica y el público europeos.



El delirante Marty Feldman y el actor británico Michael York en una escena de la "remake" de Beau Geste, tercer intento de mejorar el film de Ronald Colman (1926) y el más famoso, dirigido por William Wellman con Gary Cooper.



Del notable director checoslovaco Jiri Menzel (Trenes rigurosamente vigilados) veremos muy pronto una comedia costumbrista. Una casa solitaria junto al bosque es protagonizada por Josef Kemr y Zdenek Sverak.



La joven estrella Miroslava Safrankova personifica a la ondina del célebre cuento de Hans Christian Andersen. La sirenita en la película dirigida por el realizador checo Karel Kachyna, de quien Buenos Aires recuerda sus films ¡Que viva la República!, Tren estación Cielo y Paulina. La iluminación fue confiada al laureado Jaroslav Kucera y la música a otra renombrada figura, el compositor Zdenek Liska.

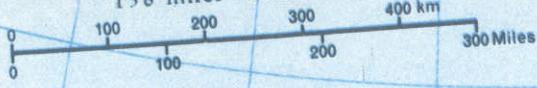


Posiblemente es el actor más famoso o el más publicitado en los últimos diez años del cine europeo. La imagen de Alain Delon volvió a las pantallas en el film de Alain Jessua Armagedon, en un plano similar al de sus creaciones en películas de Jean-Pierre Melville, José Giovanni y Robert Enrico.



Una reaparición esperada, la del realizador Elia Kazan. El film: The Last Tycoon. Las figuras: la joven sueca Ingrid Boulting (en el grabado), Robert De Niro y una constelación de estrellas, entre las que se destaca Ray Milland.

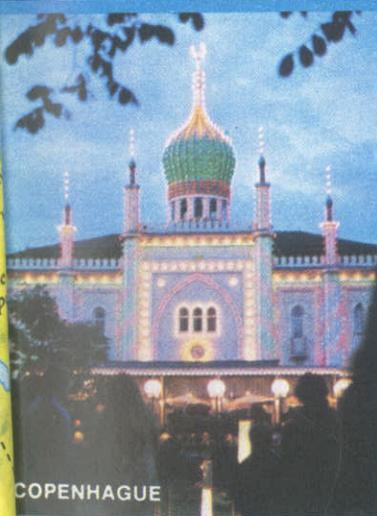
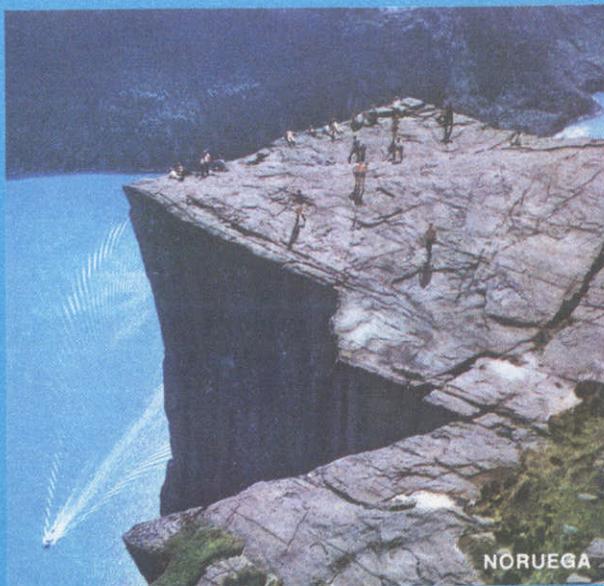
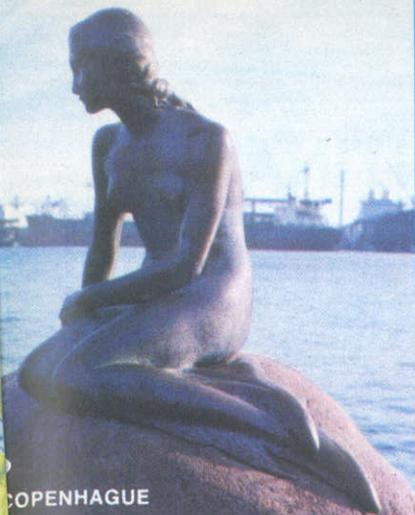
Scale 1:10,000,000
158 miles to the inch



SAS

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

INOLVIDABLE ESCANDINAVIA UNA EUROPA DIFERENTE



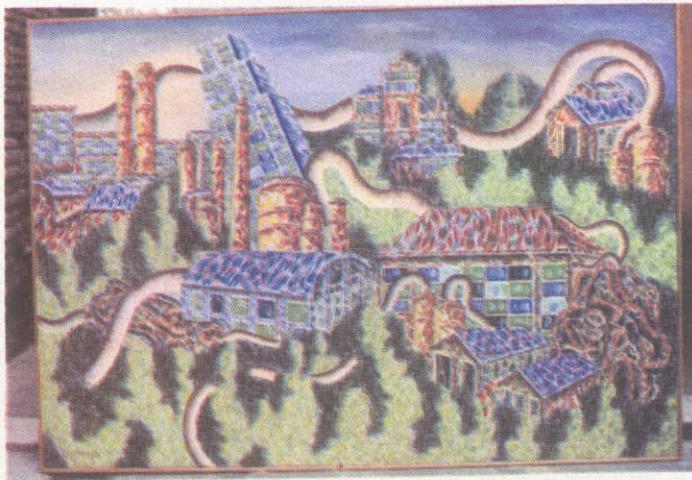
10e
biennale
de paris

manifestation
internationale
des jeunes artistes
règlement 1977

PRESENCIA ARGENTINA EN LA BIENAL DE PARIS

Embajadores

Seis jóvenes artistas plásticos argentinos participarán en la décima edición del famoso —y polémico— evento artístico internacional, cuyas puertas se mantendrán abiertas hasta el próximo 31 de octubre. Jorge Alvaro, Américo Castilla, Hugo Sbernini, Miguel Angel Bengochea, Héctor Giuffré y Fermín Eguía concursarán con cuatro obras cada uno, algunas de las cuales se reproducen en estas páginas, acompañadas de una síntesis del diálogo que “Pájaro de Fuego” mantuvo recientemente con ellos.



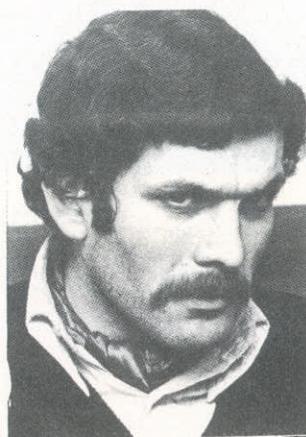
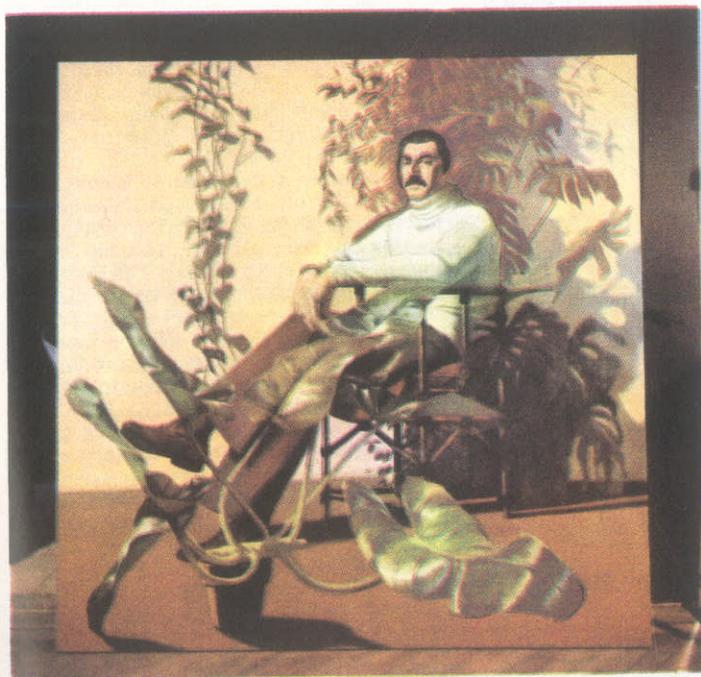
Paraíso, de Miguel Angel Bengochea. Este artista nació en Buenos Aires en 1945. Estudió en la Academia Nacional de Bellas Artes y con Juan Carlos Castagnino. Premios: Medalla de Oro en el Salón Anual de Santa Fe (1972); Tercer Premio en el Salón Municipal de Buenos Aires (1973); Medalla de Plata Premio Marcelo de Ridder (1974).



Payaso con trompa de elefante, de Jorge Alvaro. Nació en Buenos Aires en 1949. Egresado de las escuelas Manuel Belgrano (1966) y Prilidiano Pueyrredón (1969). Entre sus premios figuran: Primer premio de Dibujo en el Salón Nacional (1973) y Premio de Grabado en el Salón Marcelo de Ridder (1975).



por amor al arte



El mecenas, de Héctor Giuffré. Nació en Buenos Aires en 1944. Cursó estudios con el maestro Mateo Mollo y en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova. Realizó numerosas muestras individuales y colectivas, en el país y en el exterior. Muchas de sus obras se encuentran en el Museo de Arte Moderno, Argentina; Fondo Nacional de las Artes, Argentina; Museo de Arte de la Universidad de Texas, USA, y en diversas colecciones privadas.

Dentro de muy pocos días —exactamente a partir del próximo jueves 15, y hasta el 31 de octubre—, se desplegará la décima edición de la Bienal de París, el prestigioso evento de la plástica internacional reservado, como se sabe, a los artistas menores de 35 años. Durante ese mes y medio, pues, las tres salas parisinas donde tendrá lugar la muestra —el Museo Nacional de Arte Moderno, el Museo de Arte Moderno de la ciudad de París y el Museo Galliera— volverán a convertirse en epicentro de encendidas polémicas, habituales en un certamen que, como lo indican sus reglamentos “es una manifestación de carácter experimental abierta a los jóvenes creadores, con total y completa libertad de expresión”.

Otra de sus cláusulas normativas señala que en esta décima puesta en escena, la bienal incluirá una sección “destinada a aquellos artistas que vivan y trabajen en América latina”. Una muy plausible iniciativa, cuya instrumentación fue confiada a Angel Kalenberg, director del Museo de Artes Plásticas de Montevideo, quien junto a Daniel Martínez tuvo a su cargo la

selección de los envíos argentinos. La ardua tarea electiva concluyó, finalmente, con la nominación de seis pintores locales: Héctor Giuffré, Américo Castilla, Hugo Sbernini, Miguel Angel Bengochea, Fermín Eguía y Jorge Alvaro. Convocados por **Pájaro de Fuego**, los seis artistas mantuvieron una extensa entrevista con un redactor de la revista. A continuación, los tramos fundamentales de dicho diálogo.

—**En esta próxima bienal, América latina ocupa un papel preponderante en el catálogo, a punto tal que se le ha dedicado un pabellón especial. ¿A qué atribuyen este fenómeno?**

—**Bengochea:** Quizás deban estar muy interesados en saber qué hay de nuevo en nuestra plástica...

—**Eguía:** Será porque este año se cumple un aniversario de la bienal. Pienso, también, que ha dado sus frutos la tarea de Kalenberg, quien hace varios años está luchando para que nuestra presencia sea más destacada.

—**Castilla:** Me parece que los europeos están cansados de las imágenes que ya conocen. Nuestra presencia les abre una expectativa para dinamizar el ambiente.

Yo estuve por allá hace tres años y pude comprobar que la pintura joven europea exhibe poca pasión. Es eminentemente racional, muy intelectualizada.

—**¿La plástica argentina ocupa un lugar de privilegio dentro de la de América latina?**

—**Eguía:** Pienso que sí. A nivel de calidad y cantidad, nuestra plástica es más pareja.

—**Bengochea:** Sin embargo, los mayores triunfos no han sido argentinos, sino chilenos o uruguayos. Nuestra pintura tiene un gran nivel, es cierto, pero le falta “golpe”.

—**¿Se puede hablar de una escuela argentina en pintura?**

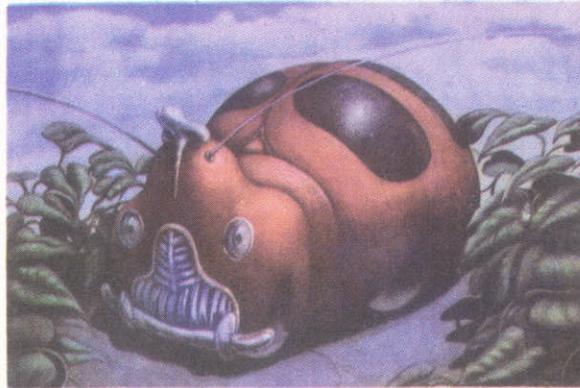
—**Bengochea:** Creo que la corriente más fuerte en la Argentina ha sido realista, que nace de los europeos y pasa por Prilidiano Pueyrredón.

—**Giuffré:** No estoy de acuerdo. Creo que hay elementos que permiten fijar una escuela argentina, que se fueron dando en forma incipiente, y se perfeccionaron paulatinamente en manifestaciones bastante diferentes entre sí. Por supuesto que hubo influencias europeas en nues-

PINTORES ARGENTINOS EN LA BIENAL DE PARIS



Obra sin nombre, de Fermin Egúía. Nacido en Comodoro Rivadavia (Provincia de Chubut) en 1942. Participó en las siguientes exposiciones, entre otras: Galería Carmen Waugh (1974); Corcoran Gallery, USA (1975) y Galería de Arte Múltiple (1975 y 1977).



tra pintura, pero los artistas argentinos le han incorporado elementos propios. Como por ejemplo, una particular concepción del espacio. Tal el caso de Petorutti, quien se introdujo dentro del movimiento cubista, es cierto, pero haciendo un cubismo donde el tratamiento espacial difiere del de esa escuela europea.

—**Egúía:** Sí, pero el punto de partida siempre es europeo. Petorutti no creó una escuela.

—**Giuffré:** Tampoco la crearon los alemanes o los holandeses. Pero en nuestra pintura existen elementos básicos y muy propios.

—**Castilla:** Los norteamericanos, en cambio, han creado escuela: el llamado arte **pop** es una invención exclusiva de ellos.

—**Giuffré:** Yo diría que es una invención angloamericana. Pero si uno rastrea sus orígenes, se encuentra con aquella escuela de ilustración del lejano oeste, que tiene sus antecedentes directos en Europa.

—**Volviendo al tema de la bienal, ¿qué expectativas les crea la participación de ustedes en dicha muestra?**

—**Castilla:** En el fondo, no me interesan los resultados finales. Para mí, lo importante es que nuestra presencia conjunta nos permite agruparnos sin competir, lo cual es realmente válido. Eventualmente, podría suscitarse alguna polémica, pero siempre sobre el conjunto, lo cual de por sí sería un triunfo.

—**Giuffré:** Mi mayor expectativa es ver qué imagen de conjunto vamos a dar, cómo nos van a ver la crítica y el público.

—**Con respecto, precisamente, a esa posible imagen, ¿cómo suponen que nos ven los europeos?**

—**Castilla:** Hay una imagen latinoamericana generada por los europeos. Nuestro error ha sido y es aceptar esa imagen falsa que ellos hacen a través del cine, los medios de difusión y demás. En una época era el latinoamericano dormilón, indolente, que aparecía con el sombrero mexicano tocando la guitarra o haciendo la siesta. Después vinieron imágenes más exóticas, pero también falsas. En general, pienso que no nos conocen. Falta una imagen actualizada de nuestro continente.

—**Bengochea:** Trataremos de no darles pie para que confirmen una imagen nuestra que seguramente ya tendrán prefabricada.



La hora de la siesta, de Américo Castilla. Nacido en Buenos Aires en 1942, realizó numerosas muestras individuales y colectivas. Entre sus premios, figuran: Primer Premio Salón Nacional de Grabado (1975) y Primer Premio Salón Municipal de Grabado (1975).



Caballero de múltiple olfato, de Hugo Sbernini. Nació en Buenos Aires en 1942.

Entre los premios que obtuvo figuran: Premio Pío Collivadino en el LIX Salón Nacional de Artes Plásticas (1970); Gran Premio de Pintura en el Salón Municipal de Artes Plásticas Manuel Belgrano (1973) y Premio Especial del Jurado en el Salón Genaro Pérez, Córdoba (1975).

bruno gelber

las claves de un artista virtuoso



Un Gelber distinto: con el mismo virtuosismo, pero con más profundidad. La experiencia europea, asumida con plenitud, ha enriquecido su personalidad artística

"Hoy ya no pretendo dirigir todo. He aprendido a tomar las cosas sin impaciencia".

El año que corre —o más precisamente entre marzo y mayo— Bruno Gelber tuvo cuarenta y cuatro actuaciones entre recitales y conciertos con orquesta. Lleva cumplido ya, más o menos, la mitad de sus compromisos anuales que son asumidos con dos o más años de anticipación y al cabo de la actual temporada habrá dado unos mil quinientos conciertos en total.

Para un artista argentino de treinta y seis años de edad, que a los diecinueve debutó en Europa y desde entonces ve su nombre incluido en los principales centros musicales del continente, la sola mención de estos datos escuetos configura una carta de presentación excepcional. Este año sus méritos quedaron convalidados una vez más en la Argentina con su actuación en el teatro Colón que se efectuara el pasado dos de julio. Fue un recital único en muchos aspectos, ya que Gelber apareció bajo una nueva faz interpretativa: ejecutó obras de gran virtuosismo pianístico, páginas de Brahms, Liszt y Mussorgsky, pero encaradas desde el punto de vista musical en profundidad. El resultado fue sorprendente, pues pocas veces es dable oír estas obras en toda su magnificencia musical, producto, como son, de épocas de culminación pianística.

Cuando lo entrevistamos, advertimos que los matices inteligentes de su voz y la expresiva vivacidad de su mirada, dan cuenta de un Gelber distinto a aquel jovencito de cara redonda y semblante dulce que conocimos como intérprete virtuoso en Europa durante los años sesenta. La seguridad de sus respuestas, la rapidez de una inteligencia sutil que declara tener conciencia de virtudes y limitaciones, dicen de una madurez creciente. "Estoy en una nueva época de mi vida musical —nos dice—. Mis programas de concierto siempre se caracterizaron por ser una combinación compacta de obras clásicas y románticas. Quizás esto fue así porque siempre tuve la sensación de que las obras brillantes y de gran técnica no eran para mí, o que eran ajenas a mis objetivos musicales. Pero durante la época de mi estudio de nuevas obras resolví incorporar las de este género y surgieron redondas. Las ejecuté en Berlín, en París y en Buenos Aires con gran suceso y la consiguiente sorpresa del auditorio".

—Actualmente, ¿qué obras prepara?

—Varias, pero principalmente una con orquesta, que adoro profundamente: el Concierto N.º 3 de Rachmaninov.

Gelber, cuya fama se cimentó en Francia y Alemania en la etapa inicial de su carrera y hoy se extiende a países asiáticos y americanos, tiene compromisos asumidos en Europa hasta 1979. Tuvo un espaldarazo importante cuando Harold Schönberg lo com-

paró con Rubinstein en 1967. Después del concierto con Ernest Ansermet en Palo Alto, California, los compromisos de Gelber en USA han crecido.

"La exigencia del público melómano es enorme, no sólo por la cantidad de músicos que hay, sino por imperativo del tipo de vida que se lleva. Pero al nivel técnico exigido, que es muy alto, se suman las exigencias estéticas", explica.

Naturalmente el tema deriva hacia el plano contemporáneo y los creadores en ese campo. Gelber se apresura a aclarar que no es una autoridad para abordar el tema y luego emite su opinión:

—En primer lugar, acontece hoy una especie de relajamiento en lo que a creación para el piano se refiere. Y esto no se debe exclusivamente a los compositores, sino al piano mismo. Salvo innovaciones técnicas complementarias, como las que propuso la pianista Monique de Bruchollerie en Francia, no se han realizado modificaciones sustanciales en el instrumento; por ende su literatura no ha crecido como en el pasado, aún cuando se hubiera avanzado en el terreno del lenguaje musical.

Gelber habla con la autoridad de un maestro, con humildad. Sus búsquedas estéticas, sus opiniones, poseen una gran sinceridad y son formuladas sin titubeos. Recuerda a sus propios maestros y consejeros, Vicente Scaramuzza, Marguerite Long, los diálogos con Arturo Rubinstein, con Wilhelm Kempff, con Vladimir Horowitz. Las inquietudes pedagógicas no les son ajenas y durante su estadía en Buenos Aires los jóvenes argentinos tuvieron oportunidad de apreciar sus enseñanzas en la Fundación Renard, durante el transcurso de dos clases magistrales que dio. Observaciones agudas, precisas indicaciones sobre la diversa modalidad de compositores y estilos del pasado y del presente, lo mostraron en otra dimensión de su personalidad.

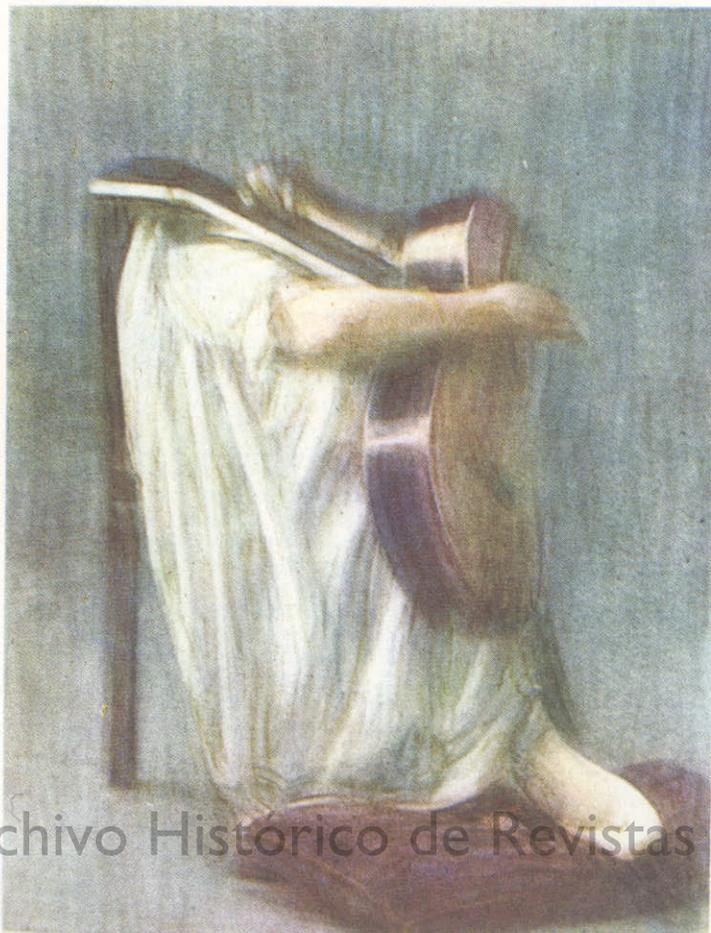
Reseñando su vida y su carrera, acota: "Tuve que encarar una carrera intensa en el umbral de los veinte años y trabajar muy fuerte para satisfacer los compromisos que se me presentaban. Cuando marché a Europa había dado unos doscientos conciertos solamente. Pero esa lucha me hizo arribar a una filosofía distinta de la vida, a un trabajo espiritual sobre mí mismo. He aprendido a no querer dirigir todo, dedicarme a vivir y tomar las cosas con naturalidad, sin impaciencia. Esta apertura nos hace vibrar más ante los hechos pero sin tensión, obsesiones o angustias, las que también nos hacen vibrar —por supuesto— pero negativamente, en lugar de enriquecernos".

HECTOR H. CODA

plástica

Guillermo Roux y la tontería de los mortales

La última exposición de Guillermo Roux en una galería porteña propone una visión introspectiva, elaborada dentro del equilibrio entre la nostalgia, la intimidad y el humor contenido.



Tondo,
acuarela 1976
diámetro 95 cm

Hablar del arte de Guillermo Roux a través de sus realizaciones más recientes — la última muestra de ellas, expuesta en Rubbers — supone, para quienes venimos siguiendo atentamente su trayectoria, registrar ciertas variantes sutiles de estilo que reafirman el alto interés despertado por su obra.

El caso Roux, dado el meteórico paso del relativo anonimato a la fama mundial (Exposición Galería Marlborough de Londres, Primer Premio de la Bienal de San Pablo) se prestaba a un prudente compás de espera en lo referente a los resultados de tan altos halagos.

No sería la primera vez que un rápido ascenso al candelerero termina por chamuscar al iluminado por la veleidosa candileja del éxito.

No es fácil sostener el pincel con el mismo pulso cuando se sabe que todos los ojos se han volcado al resultado y que desde "las pirámides inestables del gran mercado mundial, muchos miles de dólares nos contemplan".

Todo parece indicar que ese Roux que sorteó holgadamente la prueba del silencio de los años de soledad y concentración en la dura meta de su arte, no se ha dejado ablandar por los aún más peligrosos escollos de las vacas gordas.

Desde el punto de vista imaginístico su arte conserva planteos análogos a los que exhibiera en el envío para la Bienal consagratoria.

Esas figuras entreveradas con los objetos de la cotidianeidad en simbiosis que no elimina los distinguos esenciales de la persona y su circunstancia, hace hincapié con énfasis orteguiano en la íntima relación que existe entre ambos términos de la ecuación.

Las implicancias filosóficas de tal problemática no pueden pasar inadvertidas. El ser que devela el arte de Roux aparece íntimamente trabado con aquello que lo rodea, evocado a través de un clima de nostalgia por el que se cuele su vena lírica de alta temperatura poética. Tal planteo, del que no está exento un fino sentido del humor, nos dice de una sensibilidad mercurial, ya que no es posible estar tan atento a la circunstancia si no se participa intensamente de ella.

Pavana,
acuarela 1972
(68 x 48 cm)



La Valse, acuarela 1972
(86,5 x 106,5 cm)

Podría tal grado de preocupación presentar un flanco vulnerable en la estructura metodológica del artista, si no estuviese asistido al mismo tiempo por una intimidad lo suficientemente bien resguardada que le impide volcar el fiel de su balanza anímica al registro de los matices circundantes.

Pero Roux demuestra que en esta etapa de su trayectoria ha logrado mantener el difícil equilibrio que provoca el mundo de las tensiones por las que ha optado. Diríase que ha dado una vuelta más a la clavija de su violín. Con pinceladas direccionales que exploran con creciente finura el gran problema tonal que anima toda su obra, arranca notas de armonía precisa dentro de las gamas que se propone.

Por momentos, valga la colosal paradoja, diríase que para Ver (que no mirar) el arte de Roux, es menester cerrar los ojos. Trátase de absorber algo así como un perfume quintaesenciado de fragancias capturadas a esas hierbas que exprimen los duendes de Shakespeare para introducirse en los destinos humanos. Intervenciones del bardo que se ríe de sí mismo cuando al término del exquisito juego es capaz de poner en labios de Puck aquel: "What fools these mortals be!" (Qué tontos son estos mortales!).

Para Roux, como para Shakespeare, la vida conserva un elemento de juego del que no conviene prescindir. Traducir tal sentimiento, en imágenes que en ningún momento caen en lo ilustrativo, no es fácil empresa.

Hay que mirar hacia adentro y con mucha concentración para capturar este "contenido" que sostiene en difícil equilibrio el arte de Roux. Se trata de un arte recogido, para espíritus recogidos.

Por ello nos sentimos doblemente gratificados por la comunión con el arte de Guillermo Roux. Válido para cualquier tiempo y lugar, representa hoy el mérito añadido de instalarnos en una dimensión de humanidad amplia y generosa, más allá de las mezquindades y agresiones a las que pretenden condenarnos las tinieblas de la inmediatez desenfrenada.

RAFAEL SQUIRRU

GIROLA: *Juglaria con la materia*

"La belleza en el sentido del clasicismo griego o renacentista no es la meta de mi escultura". Estas palabras, pronunciadas por Henry Moore, bien las podría haber suscripto Claudio Girola, aunque su arte sea radicalmente diferente al del gran escultor inglés, ya que Moore está indisolublemente ligado a la figuración y Girola es, si se puede decir con inocencia, abstracto. De cualquier modo, se unen por la concepción predominante en nuestro tiempo de atender más al material, que a la representación que con él se haga. En este sentido, Moore no fuerza al material, sino que sus representaciones las desarrolla a partir de los aspectos orgánicos que posee la materia; las obras de Girola, en cambio, son organismos propios que ninguna alusión hacen a un modelo, no son imitativas de nada, sino que se yerguen como algo que se suma a la naturaleza.

¿Cuáles son entonces las leyes que rigen el arte de Girola? ¿Son arbitrarias? Estas preguntas nos conducen directamente a la problemática visual que hay en sus obras y a la peculiar libertad con que el artista elabora su respuesta.

La realidad de Girola no es la "realidad" en el sentido común del término, sino los materiales con los que trabaja, la estructura íntima de ellos, las posibilidades que cada material posee de desplegarse en el espacio.

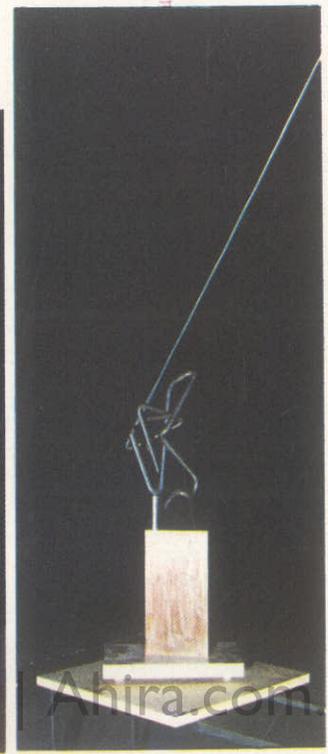
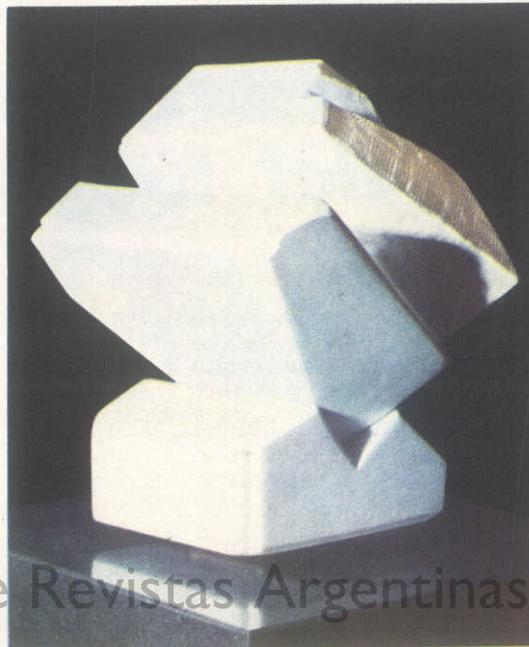
Su obra surge de una constante interrogación del hierro, la madera, la piedra, el aluminio, etc. El objeto (materia) indeterminado por un tado y el sujeto (artista), imprimiéndole su gesto,

su pensamiento, su libertad, por otro. Especie de juglaria en el sentido de que el ejercicio del juglar se denominaba trovar, cuya correcta traducción es encontrar.

De este modo Girola, con esa precisión que domina su arte, no fuerza nada, busca atentamente, tantea la resistencia de los materiales hasta que encuentra. Vuela entonces un fino alambre de hierro convocando todo el espacio a su alrededor, visualidad cargada de movimiento, nerviosismo de algunas de las obras expuestas que buscan el espacio como si recién mismo se hubieran liberado de lo que las sujetaba. Aceptando la pesadez del mármol, lo inscribe en formas geométricas, donde se mezcla la aspereza con la tersura; dos caras del mismo material, toda una fuerza contenida monumental, apoyada en tierra. Trabaja la madera, respetando la fibra íntima que posee, lo que permite ciertos laminados con las caras trabajadas meticulosamente o ciertas formas que les son inherentes sólo a ella, con una dinámica menos acentuada que, por ejemplo, el aluminio.

Estos alambres, estas maderas, estos mármoles, donde se ha depositado la obsesión de un artista, un rastreo y una espera, no reflejan la realidad ni la naturaleza, pero abren nuevos caminos hacia ella.

RAUL SANTANA



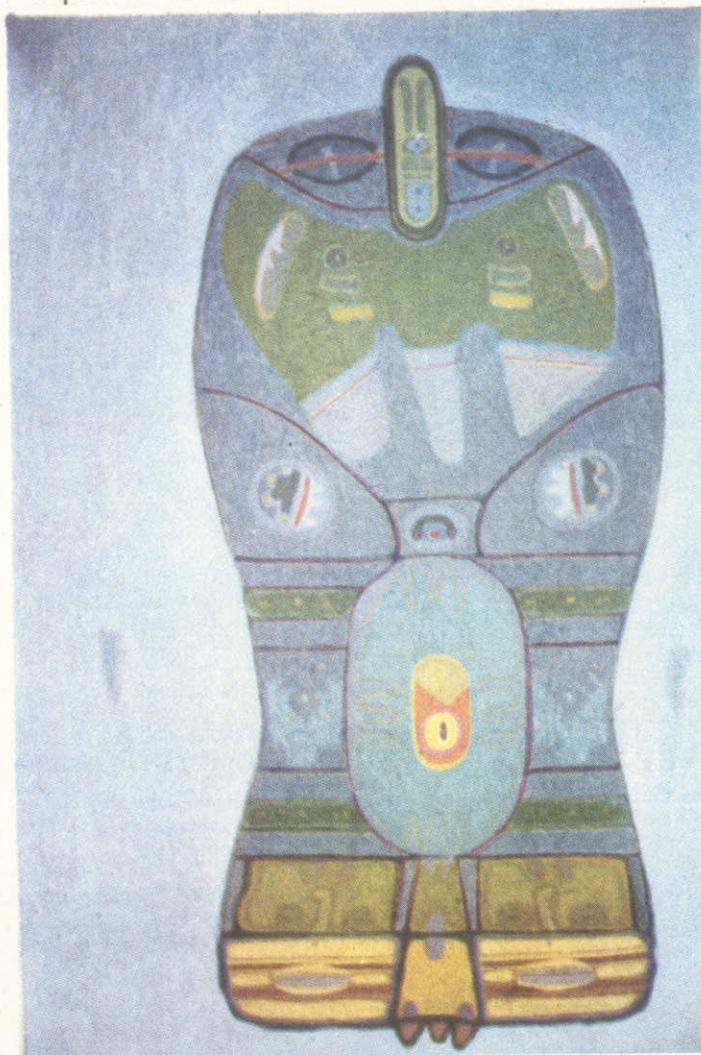
No es fácil abordar la última obra de Federico Martino. Al decir la última obra, se alude a su tela de dos metros por tres que ocupó la pared central de la gran sala de la galería Van Riel, en Buenos Aires. No se trata de una obra más, sino de un trabajo que resume a través de su dimensión y de su calidad el esfuerzo de toda una trayectoria perseguida con indomable tesón a lo largo de los años.

Allí está el Martino tiempista, aquel de los años 50 en que las bandas de color atravesaban el espacio en intento visual de atrapar esa huidiza dimensión del tiempo horario; el recorrido óptico del pasado redimible, del presente con sus inevitables opciones y del porvenir a conquistar.

Allí está el Martino de los años 60 con la incorporación del texturalismo informalista, esa riqueza matérica que conmina nuestra atención a la develación de situaciones que hurgan en lo más recóndito de nuestro ser, las oscuras correspondencias entre nuestros propios elementos minerales y los de la pintura entendida en su densidad química, en los ingredientes mismos de su complejidad molecular.

Allí está el Martino de las etapas de silencio, cuando reconcentrado y replegado en los vericuetos de su personalidad nerviosa, hubo de pasar años de peregrinaje para arrancarle respuestas a las más herméticas añoranzas de su yo.

Y está también el Martino de los años 70, volcando su atención al mundo específico de lo americano, el del esfuerzo taladrante que perfora una apariencia asfáltica para nutrir raíces que le permiten establecer un diálogo con esta tierra de dioses intransferibles, con un cielo al que volcaron el arte de la adivinación los antiguos pobladores del continente descrito por Keyserling como el del Tercer Día de la Creación.



MARTINO un orfebre del fuego

El Martino de esta obra y de los estudios que la acompañan es el del artista que alcanzó su madurez, el Martino creador de una imagen poderosa, que se hace patente a través de una honda sabiduría plástica.

UN MUNDO EN FERMENTACION

La imagen tiene forma ovoidal, de cacharro o ánfora emparentada con el Chancay de las urnas funerarias, tan sólo que aquí en vez de las cenizas se encierra el fuego mismo de la vida en toda la variedad de sus posibilidades personales y cosmogónicas. El argumento plástico transcurre dentro de esos límites tenues de la célula contenida dentro de sí misma; la rodea un mar metafísico de azul celeste que como en el quincecencista americano nos dice del registro preciso en que se une el cielo con elementos físicos del planeta, mar o campo de plateados reflejos que espejea la luz pálida de la luna, astro llamado a corresponder al temperamento lunático.

Dentro del límite celular se desenvuelven las distintas potencialidades del ser, como formas orgánicas que mantienen una simetría irregular, presididas por un ojo-ombligo que preside este mundo en fermentación. La composición se traduce por una lectura que acompaña el método de la yuxtaposición como acontece en los murales primitivos o más aún en los tejidos de la artesanía precolombina.

Lo monotonal no alcanza a convertirse en monotonía por la rica variedad de las formas y los mínimos acentos que animan la superficie. Al mismo tiempo, esa característica del registro colorístico presta al todo un clima de gravedad y de unción que elimina toda posibilidad de fácil respiro.

Martino atrapa el ojo del espectador y lo sumerge obligadamente en la solemnidad del tema, ahuyen-

tando la distracción o cualquier intento de fácil evasión hacia la degustación esteticista, la más amable dimensión de la decorativo.

DIALOGO SIN CONCESIONES

Se asiste aquí al espectáculo de la vida a través de una visión grave que sin alcanzar la dimensión de lo trágico alude a problemas que preocupan, como un eco de aquellas palabras de Carlyle: "Life is no joke" (La vida no es broma). Hay un llamado a la reflexión, una gran concentración de energía liberada para prestar autoridad a ese llamado.

Pero se trata de una actitud que no hace ninguna concesión a la frivolidad. Cada centímetro cuadrado de la gran superficie ha sido amasado en estratos muy profundos del ser, estratos que no dejan margen a la risa. En esta severa cosmovisión, digna de los profetas de Israel, despunta el espíritu de la tierra invadida por el espíritu del hombre.

Martino reestablece aquel diálogo que duró milenios entre el aborigen y su medio, a partir de un espíritu nuevo que aporta como en el caso de Torres García las ricas intuiciones del formalismo europeo a esta intransferible realidad de América latina.

Sabemos por experiencia propia los obstáculos que hay que vencer para establecer este fructífero diálogo. Los dioses de la tierra no entregan su secreto al conquistador arrogante; se precisa, en cambio, la ternura del amante, coronada por la alta temperatura de la comprensión.

Ha pasado el artista pruebas muy duras para rescatar su imagen fecundante, pruebas de acatamiento a las exigentes voces del mundo absial que nos conmina.

Gracias a esa pasividad receptiva le ha sido permitido 'informar' que no 'deformar' la realidad de la imagen. Por eso que el arte de Martino aporta algo inédito para nuestro bagaje de seres en proceso de crecer.

Astuto metafísico, ha robado en efecto y como se lo propuso el Fuego a los dioses de la tierra y nos lo entrega para mejor iluminar nuestro camino. Magna y heroica empresa que supone pagar el alto precio de la propia entrega que todo amor profundo exige.

Premio De Ridder: el arte joven

Por quinto año consecutivo se presentó en el Museo Nacional de Bellas Artes el premio Marcelo de Ridder, que desde su convocatoria, en 1973, particulariza su atención en artistas argentinos menores de treinta y cinco años.

Este salón ha servido en los últimos tiempos para consagrar jóvenes valores que en la actualidad constituyen una realidad. Es el caso de Héctor Giuffré, Hugo Sbernini, Fermín Eguía, Miguel Angel Bengochea, Ricardo Laham, Jorge Alvaro. En esta oportunidad, veintidós son los pintores que han sido invitados. Cada uno de ellos representados por tres obras. El jurado fue integrado por Guillermo Whitelov, Luis Fernando Bénédit y Samuel Paz. Los premios en pintura fueron discernidos a Hugo Laurencena y a Guillermo Amengual.

Vidriera de galerías

Ricardo Laham

Ejercicios de relación

La obra de todo artista —más allá de las variables que establece la capacidad individual—, no representa más que la denodada búsqueda de identidad espiritual a la que se ha sometido el hombre desde un principio hasta nuestros días. Inserta dentro de la riqueza de esa lectura general del espíritu de nuestra especie, la obra de ciertos artistas en particular, por su dignidad y trascendencia, se constituye en significativo ejemplo de nuestras posibilidades de desarrollo analítico en el campo visual. Y dentro de estas características últimas se encuadra la obra de Ricardo Laham.

Enrolado en una geometría que prescinde de cualquier efectismo o anécdota formal, su trabajo evoluciona a partir de una meditada e infinita serie de relaciones que el artista provoca guiado por la interpretación signica de su pensamiento profundo. Tal es así, que toda su más reciente producción —la que puede apreciarse desde el 9 de agosto en la galería Carmen Waugh—, se basa en el desarrollo encadenado de las posibilidades que otorga una única y específica figura geométrica —verdadera unidad plástica—, a través de sus más diversos desplazamientos, desdoblamientos e interrelaciones.

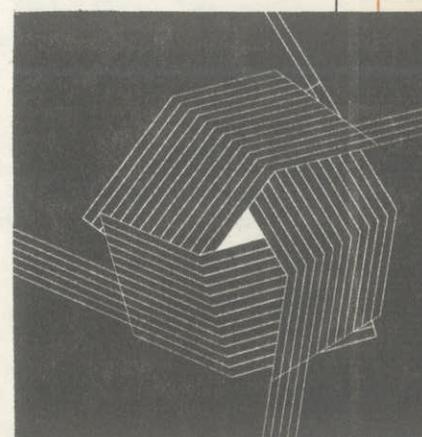
Pero son tan claras, tanto la intención como la convicción del pintor en su búsqueda, que el sólo hecho de perseguir pacientemente la cronología de sus etapas se convierte en una tarea altamente vivificante y creativa para el espectador. Es que, indudablemente, es un ejercicio de meditación el que lleva a cabo Laham en sus telas, en las que cada una de las alternativas de su análisis perceptivo queda nítidamente engarzada dentro de la estructura general de la obra.

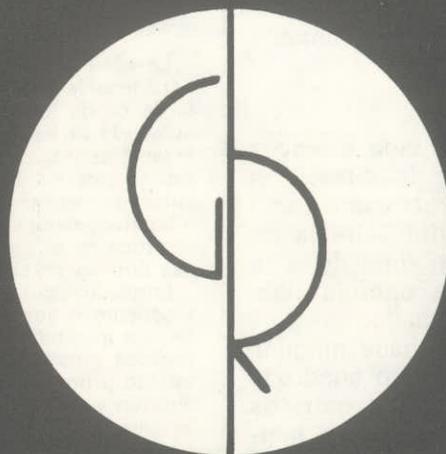
Así, a partir de esa unidad a que hemos hecho referencia —variedad de rectángulo doblado en ángulo obtuso—, elabora Laham un discurso ininterrumpido, que comprende minuciosos pasajes de pieza a pieza, y en el que las diversas relaciones establecidas crean situaciones finales, rotundas, integradas por lo general a un ritmo o movimiento de giro concreto. Pero lo importante es destacar la limpieza y la solidez que trasuntan esas "soluciones" a las que el artista arriba tras su largo período inicial de reflexión y dibujo. De los innumerables bocetos sólo unos pocos llegan a pasarse a una tela, sólo unos pocos tienen para el creador la significación que él pretende.

¿Existirá, acaso, una traducción válida para esa extensa cadena de signos? ¿Existirán métodos de lectura adecuados que escapen a la convención plástica? Tal vez sí, porque la obra de Laham, contrariamente a lo que pueda deducirse, es fruto de un proceso intuitivo. Es el resultado de una especie de dictado al que el pintor atiende en la soledad de su taller, dictado de señales, que en su caso sólo es transmisible a través de su escritura.

No son pocos los que creen —y se me puede contar entre ellos— que el trabajo de Ricardo Laham conforma una de las más importantes obras geométricas desarrolladas en nuestro país. Y es por eso que adquiere una especial trascendencia esta nueva exposición de sus pinturas, la que se convertirá, sin duda, en una apasionante experiencia para el público.

BANDIN RON





héctor borla

ary brizzi

j. campodónico

mercedes colautti

carlos corotto

víctor chab

vicente forte

claudio girola

héctor giuffré

eduardo jonquieres

alfredo lázzari

juan carlos liberti

vechy logioio

eduardo mac entyre

ricardo machado

horacio march

gabriel messil

onofrio pacenza

alicia penalba

rogelio polesello

leopoldo presas

omar rayo

guillermo roux

antonio sibellino

maría simón

xul solar

raúl soldí

ricardo supisich

bruno widmann

vidriera de galerías

Grupo GRABAS

Coherente respuesta estética

Es un hecho que los medios gráficos se han venido asomando de a poco en las artes visuales de nuestro tiempo, hasta lograr un lugar definitivo y alcanzar la misma jerarquía y prestigio que cualquier otra expresión artística.

Es la natural consecuencia de al repercusión que tuvo, en el campo visual, el creciente poderío alcanzado por los medios de comunicación y el amplio espacio que comenzó a ocupar en la vida cotidiana. Estas necesidades de comunicación han generado entre creadores un nuevo campo estético-investigativo. Efectivamente, las tradicionales posibilidades que en este sentido ofrece la obra aislada, son evidentemente limitadas; pero estas técnicas gráficas, puestas al servicio de la plástica, amplían el campo de interlocutores y transforman sensiblemente a un medio que, en general, se ha puesto al servicio de la masificación de productos de consumo, al invertir el acostumbrado mensaje y ponerlo al servicio del arte, devolviéndole al público contundentes imágenes, tensas, bellas, críticas, o en fin, totalizadoras de una experiencia artística.

En nuestro medio, la aparición del Grupo Grabas significó la consagración de los medios gráficos al servicio de las artes plásticas y la coherente agrupación, de cuatro excepcionales artistas que, al constituirse en grupo, han enriquecido sus lenguajes particulares, con la discusión, el intercambio y la constante elaboración de imágenes, absorbidas fundamentalmente de un ahondamiento cada vez mayor de medios como el cartel, el affiche y la imagen seriada en cualquiera de sus expresiones.

Pero el hecho de haberse constituido en grupo, por supuesto que no elimina las radicales diferencias que habita a cada una de las personalidades que lo integran.

La cuidadosa facturación de cualquiera de estas obras habla de una coherencia en el ejercicio artesanal desplegado con absoluta eficacia. Y lo que sí es evidente es que cualquiera de estas expresiones totaliza una acertada respuesta estética a los diversos problemas que plantea la visualidad contemporánea.

En la muestra que ahora se realiza en Galería Víctor Najmias —la primera que realiza el grupo en el país en los últimos tres años—, además de los acostumbrados grabados, exponen las últimas incursiones que han realizado por el dibujo.

Obelar crea diversos planos de intenso y saturado color donde, a modo de rompecabezas, va situando elementos de la mayor cotidianeidad: persianas, picaportes, mariposas y fragmentos de paisaje que siempre acompañan a la figura anónima, apoltronada en un cómodo sillón. Pero estos elementos extraídos de la realidad, aquí no funcionan como en la realidad, sino que forman parte de un discurso plástico



Pablo Obelar, serigrafía 1976

delirante, donde se desencajan, interrumpen la figura y crean perspectivas erróneas. Late en la estructuración de este universo de imágenes, un sentimiento de siesta y lejanía, de recuerdo y hay algo del impacto de crónica periodística por la manera en que los elementos irrumpen en el plano.

En Camporeale todo es limpidez, límites precisos, exposición de neta pulcritud, que en su lenguaje plástico se vuelve necesario, para alcanzar ese grado de objetividad que exigen sus juegos de elementos geométricos, creando permanentes perspectivas entre otros espacios virtuales. Imaginativas imágenes, donde se combinan de manera resuelta con admirable dinámica, vistas de interiores de piezas mecánicas, fragmentadas. Toda una plástica organización que expresa preocupaciones de orden ecológico, fuga y fascinación de la vida actual.

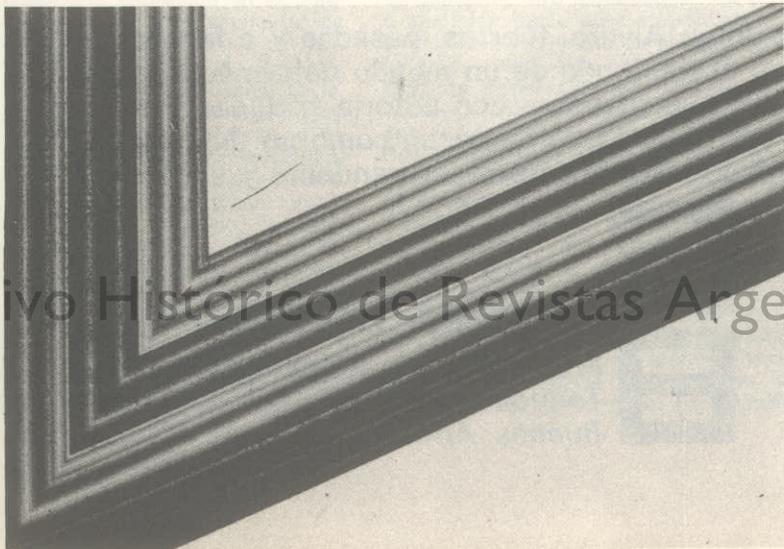
La obra de Zelaya es la más dibujística, la que más presencia de línea tiene. Su preocupación fundamental es la

Carlos Gorriarena

Asumir nuestra historia

Carlos Gorriarena ha puesto en sus telas una serie de imágenes de nuestra reciente historia, sin caer en lo que tantas veces han caído nuestros creadores, cuando deciden enfrentarse con análoga temática: la incesante idealización. Pareciera que estas idealizaciones son refugios, que hablan de la in-

capacidad de esos creadores para soportar lo que sucede en torno y construir su arte, desde la vivencia real y cotidiana: único alimento básico. El resultado es el encharfarle al objeto denotado (hablamos aquí de pintura figurativa) una estilización prestada, que termina por esca-motear la propia posibilidad



Las poderosas huellas de

Mercedes Estévez

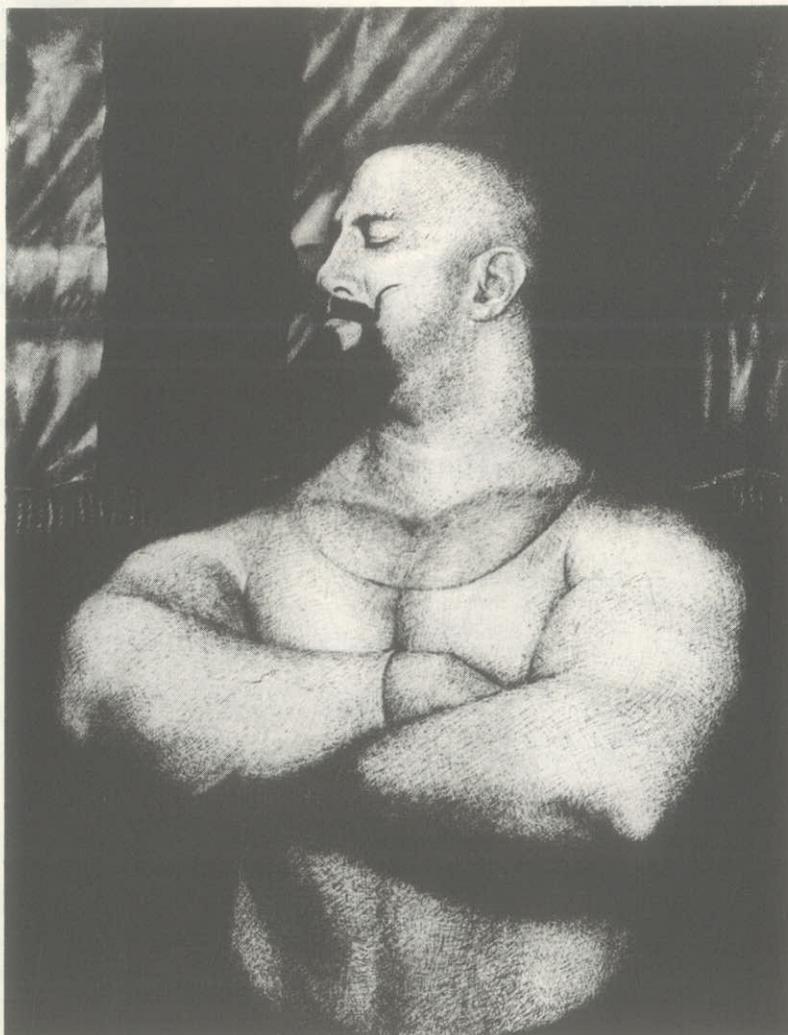
El arte actual constituye un amplio sistema, al que en algunos casos —para alcanzar la total comprensión de una obra inserta en él— es necesario haberse aproximado. En efecto; una de las constantes problemáticas con que el espectador se encuentra es que, puesto frente a una obra, recibe todo tipo de estímulos visuales, pero no llega a totalizar su comprensión, porque en general, esa obra,

Mercedes Estévez,
acrílico sobre tela

EXPONE
JORGE ALVARO

dibujos (tinta y acuarela)

30 de agosto al 17 de setiembre



"Forzudo" / 1977 / Tinta y acuarela / 50 x 65 cm

Las efigies de Jorge Alvaro, fuertes, pesadas y a la vez sutiles, pertenecen al trasfondo de un mundo deformado por la ironía. Su trazo, que resuelve con notoria facilidad los arduos conflictos del grabado, lo destacan como un dibujante diestro que consigue una atmósfera sorprendente y sutil

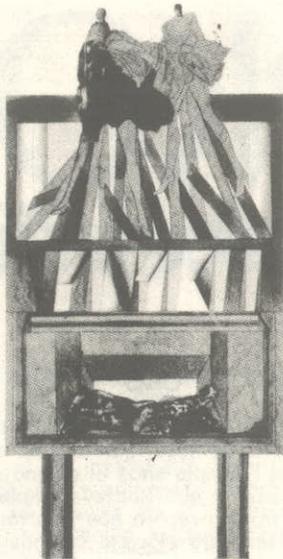


GALERIA BONINO

Marcelo T. de Alvear 636

Teléfono 31-2527

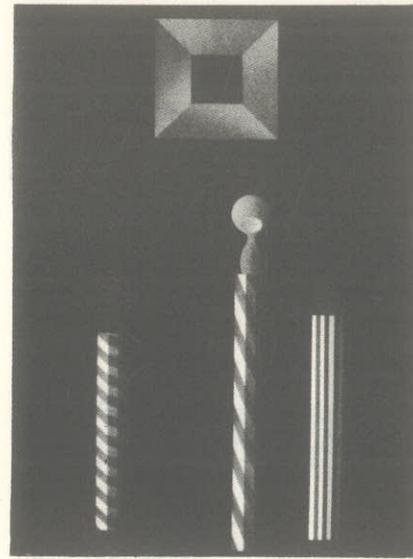
Buenos Aires



Daniel Zelaya, obra sobre papel



Delia Cugat, obra sobre papel



Sergio Camporeale, serigrafía 1976

figura humana y la interioridad de la cabeza, donde se percibe resonancias de orden psicológico, presencia de los mundos de la mente y sus ramificaciones. La figura carece de identidad, ha sido violentada, seccionada y se distribuye en el plano limpiamente, por sectores, a veces geometrizados y divididos, provocando impactos de gran dramatismo. Su universo se despliega como alusión al hombre —que aquí también es signo— encerrado en sí mismo o presionado por los diversos niveles de la vida actual. Sus imágenes son de indudable procedencia expresionista pero carentes por completo de lo anecdótico.

Las imágenes de Delia Cugat son las que menos deuda tienen con el lenguaje gráfico. Sus planteos no están exentos de cierto clima surrealista o metafísico, donde la figura humana —que también aquí más que figura es signo— fragmentada o hibridándose con otros elementos, se inscribe sobre planos de color en general fríos, mezclada a paisajes o extraños objetos absolutamente oníricos, donde flota una lentitud propia de los estadios entre la vigilia y el sueño. Se trata de una sensible metáfora que alude a una criatura que, informe, quiere emerger de la desesperanza, la rigidez y la soledad.

RAUL SANTANA

de un estilo y por abolir, en muchos casos, al objeto denotado, o transformarlo en una exótica imagen, con demasiados paralelismos con otras imágenes prestigiadas, que ya han obtenido el consenso general, o ya tienen fama de universales. Esta constante negación de lo particular en nombre de lo universal, ignota que sólo se es universal en lo particular y resta así la posibilidad de crear un arte verdaderamente universal.

La muestra de Gorriarena que se realiza en la Galería Arte Nuevo, nos habla de un artista que asume y soporta la vivencia real, con la confianza de quien ya maduro, no espera más que elaborar su arte a partir de lo que verdaderamente le toca vivir, para dar testimonio con su propia subjetividad.

Es que Gorriarena ha sentido lo que tarde o temprano siente todo artista: la necesidad de legitimar su propia vida, sus propias obsesiones,

sin darle la espalda a nuestra realidad de país al sur del continente.

Surgen así esas contundentes imágenes, realizadas con crudeza, convocando algunos dramáticos capítulos de nuestra historia, que en sus telas se resuelven con admirable lenguaje plástico.

A diferencia de esa pintura que atiende más a la factura —lo que vuelve al cuadro, más que un signo un objeto— en esta pintura no se dieron concepciones a lo

objetal, para que nada distraiga la necesidad de expresión de esta multitud de imágenes.

Con un discurso plástico no exento de un gesto casi salvaje nos conduce por vibraciones que van del simple testimonio o la constatación, pasando por diversos matices de sentimiento, al tono más emotivo. Alcanzan así telas ejecutadas con colores puros y grandes contrastes, una frontalidad que golpea con raro expresionismo,

además de ser una expresión en sí, también es portadora de una respuesta, en relación a determinada escuela o corriente pictórica, presente o actual. Para decirlo de otro modo, la comprensión de algunas obras, sólo se totaliza cuando se sabe a qué se oponen dichas obras, o de qué tipo de problemática han emergido. La obra de Mercedes Estévez, surge como una afirmación de valores que son modos propios de la pintura: el plano, los límites de la tela y la cualidad o riqueza de los pigmentos; por otra lado, como una negación del tratamiento que le dio al plano la corriente denominada "expresionismo abstracto".

En este sentido, una primera aproximación, hace sentir que nos impone un retorno a la percepción visual, despojada

de cualquier otro aditamento. Tal retorno o aparición de la pura visualidad, coloca al espectador frente a un planteo estético estricto y despierta un placer fantasmal bastante inapreciable, por la general costumbre de recibir estos mismos valores ópticos, encarnados en lo anecdótico. Cuando aparecen dichos planteos sin ninguna interferencia, obligan a un ejercicio de despojamiento.

En las obras que expuso en el curso del mes de agosto en Galería Balmaceda, la única anécdota que pudo registrarse es el recorrido de las líneas pigmentadas con colores bastante saturados, que obligan a una distinta lectura del cuadro, al crear nuevos campos de atención que llevan a la vista desde los márgenes hacia el centro, señalando no el tradicional es-

pacio valorizado en el plano por la pintura, sino los límites; en otras obras, el centro ni siquiera está ocupado, lo que estimula a los ojos a un permanente recorrido de los márgenes; también atraviesa la tela en forma diagonal, con esas vibrantes barras que componen un ángulo, que no se completa en el ángulo del cuadro. Estos planteos están precedidos por la necesidad de expresar o valorizar un mundo de magnitudes, de zonas desacostumbradas y de color.

En Mercedes Estévez, pareciera señalarse la continuidad de los valores plásticos fuera de la tela, porque sus obras son como poderosas huellas que desde el plano del cuadro, inician la fuga hacia otras regiones.

R. S.

NABOKOV

o el exilio



En San Petersburg en el año 1915.

Graham Greene la calificó de "novela genial"; pero el escándalo provocado por *Lolita* no partió ciertamente de semejante consideración. Por el contrario, publicada en París por Maurice Girodias (Olympia Press) en 1955, luego de numerosos rechazos editoriales, su distribución fue entonces prohibida en territorio francés, mientras que su inmediato intento de divulgarla en el mercado británico produjo un áspero debate, que llegó inclusive a la mismísima Cámara de los Comunes. Finalmente, en 1958 se editó en los Estados Unidos con gran éxito, y cuatro años después sería llevada al cine por Stanley Kubrick sobre guión del propio autor.

La traducción española publicada por Sur en 1959 sufrió —no podía ser menos— ciertos tropiezos jurídicos, abonando el celo tanto de algunos inspectores municipales como de algunas ligas de moralidad, y provocando consecuentemente la airada defensa de la intelligentsia argentina (Borges, Sábato, Mujica Láinez...). Claro que muy pronto el relato de las relaciones entre el "anheloso maniático" profesor Humbert Humbert de 42 años y la "niña descarriada", esa nínfula de 12 llamada Lo, Lola, Dolly, Dolores, Lolita Haze, habría de ser relegado al cajón de las tibiezas por los escabrosos y estridentes best-sellers que en estos últimos años vapulean al lector medio de Occidente.

Es probable que ese lector no haya olvidado el nombre del autor de *Lolita*, pero es bastante más seguro que, si arrastrado por alguna curiosidad morbosa o simplemente lúdica hubiese incursionado en otros textos de Nabokov, sus expectativas se hayan visto defraudadas. No porque se tratase de un escritor sin interés, sino más bien porque los intereses de este escritor apuntaron a zonas del todo ajenas al sensacionalismo, pues ellas giraron en torno a un mundo de sensaciones tenues, de sutil espesor intelectual, de hondos exilios, de lucidez autorreflexiva.

Y así nuevamente el equívoco habría partido de *Lolita*, "una novela muy hermosa", según la calificara Alberto Moravia, agregando: "es tanto un libro para escritores como para el lector común". Sucede que los otros textos de Nabokov apelan antes a los primeros que al lector medio; no son textos de lectura llana, pues se deleitan en jugar sobre sí mismos. A través de ellos, Nabokov buscó insertarse en una tradición cultural, la de Occidente, aunque desgarrado por el imposible rescate de un mundo ido para siempre, el de su Rusia natal.

LA EDAD DE ORO

Vladimir Vladimirovich Nabokov nació el 23 de abril de 1899, por lo cual él solía decir que "cumplí años el mismo día que Shakespeare y que Shirley Temple" (más allá del irónico reparo que le arranca esa fecha, pues para el viejo calendario ruso nació el 10 de abril, para el de "nuevo estilo" soviético el 22, y bajo el **birth date** de su pasaporte figura el día 23; "this, then, is the problem"). El nacimiento tuvo lugar en San Petersburgo (la actual Leningrado), ya en plena gestión del zar Nicolás II. Su abuelo paterno fue dos veces ministro de justicia, y el materno, presidente de la Academia de Medicina; su padre, Vladimir Dmitrievich, hombre de vasta fortuna, se halla entre los fundadores del Partido Constitucionalista Democrático (los famosos "cadetes" de Mi-liukov) y ha de escribir varios trabajos sobre criminología y legislación política.

De acuerdo con los cánones sociales correspondientes a su clase, Nabokov recibió una esmerada educación europea: así, el inglés que le enseña una niñera de ese origen será su primer idioma; el francés y el ruso los aprendió, como él mismo supo decirlo, "en las rodillas de mi nodriza: dos nodrizas, cuatro rodillas". Más tarde, su madre alentaré sus tempranos devaneos poéticos.

Habiendo estallado la Revolución de Octubre, la familia Nabokov —los padres y cuatro hermanos— viajó a Inglaterra en 1919. El joven Vladimir ha de ingresar entonces al Trinity College (Cambridge), graduándose tres años después en lenguas romances y eslavas; ese mismo año de 1922 se instaló en Berlín. Y un día de ese año, dos extremistas de derecha asesinaron por error a su padre; el suceso dejará profunda huella en el poeta lírico y futuro narrador, para quien la muerte ha de presentarse menos en sus aristas dolorosas que a través de sus costados absurdos y grotescos.

La revolución bolchevique, el forzado exilio, la muerte del padre: un mundo de opulencias, de esplendor, de ademanes aristocráticos, esa fácil *jeunesse dorée* de principios de siglo, sucumbe ante irreversibles hechos sociales y azarosas contingencias individuales.

LOS AÑOS DUROS

Notoriamente la situación familiar ha empeorado. Para subsistir, Vladimir Nabokov dará lecciones de idioma, también enseñará tenis, desempeñará papeles insignificantes en films olvidados y olvidables, compondrá cuadros de palabras cruzadas para un periódico de los emigrados,

interior



traducirá (Alicia en el país de las maravillas, al ruso, por ejemplo). Y así transcurría su vida cuando el 15 de abril de 1925 se casa con Vera Evseena Slonim (que será su inseparable compañera durante 52 años y con quien tendrá un hijo, Dmitri, en Francia en 1934), proveniente de una rica familia judía de San Petersburgo también exiliada.

Mientras dura su estada berlinesa, que alterna con frecuentes viajes a París, los Pirineos y la Costa Azul, Nabokov publica sus obras narrativas escritas en ruso: *Máshenka* (1926; rebautizada *Mary* en su muy posterior versión inglesa), *Korol, Dama, Valet* (1928; *Rey, dama y alfil*), *Zashchita Luzina* (1930; *La defensa de Luzin*); *Kamera obskura* (1932; conocida a partir de su versión inglesa como *Risa en la oscuridad*), *Otchaianie* (1934; *Desesperación*), *Priglasenie na kazn'* (1935; *Invitado a una decapitación*), *Dar* (1937-38; *El don*), *Izobretenie Val'sa* (1938; *Vals y su invención*, que será su única pieza de teatro), *Soglyadatay* (1938; *El ojo*). Estas obras —define el eminente eslavista Ettore Lo Gatto— muestran "la fisonomía de un escritor ruso que se ha apropiado de las más audaces experiencias rusas y europeas"; básicamente, ellas acometen el problema de la creación artística como elemento trágico de la experiencia humana, como forma compleja de *ser*. Pero cabe agregar una característica fundamental: estos textos —muchos de ellos firmados con el seudónimo de Sirin— tratan de no enmascarar sus procedimientos, antes bien los ponen de manifiesto, los proclaman explícitamente. Por la negativa, esta actitud —derivada en parte de las enseñanzas de la escuela formalista rusa— se corresponde con una cierta frialdad, un cierto vacío, eso que algún crítico llamó "falta de alma". (Jean-Paul Sartre, en un artículo de 1939 recogido luego en el primer volumen de las *Situations*, formula una crítica lapidaria a Nabokov a propósito de la traducción francesa de *La Méprise*. Más tarde el escritor ruso le devolverá la galantería en algunas de sus heterodoxas opiniones, por ejemplo: "No comprendo a Sartre; detesto a Freud, y el doctor Schweitzer es sumamente aburrido").

CAMINO A LA CELEBRIDAD

En 1940, habiendo dejado Berlín por incompatibilidad con el régimen nazi y tras una breve estada en Francia, el matrimonio Nabokov abandonó Europa rumbo a los Estados Unidos. Vladimir fue invitado entonces a enseñar lenguas eslavas en la Stanford University (California); luego se desempeñará como lector en el Wellesley

College de Massachusetts, compartiendo esa tarea docente con un trabajo *part-time* en lepidopterología en el Museum of Comparative Zoology de Harvard (más adelante, la imagen de Nabokov a la caza de un raro ejemplar de mariposa habría de volverse un lugar común). Para terminar este pasaje por los campus universitarios —que abarcaría unos veinte años—, en 1952 fue nombrado profesor de literatura rusa en la Cornell University, de Ithaca (Estado de Nueva York). Mientras tanto, realiza tareas ligadas a la docencia —como su agudo estudio sobre Gógol, su traducción de *Un héroe de nuestro tiempo* de Lermóntov o la de *Three Russian Poets* o la monumental versión comentada de *Eugene Onegin* de Pushkin— y, preferentemente por las noches, continúa elaborando sus obras narrativas, que pronto serán escritas directamente en inglés. *The Real Life of Sebastian Knight* (1941), *Bend Sinister* (1947), *Lolita* (1955), *Prin* (1957) y *Nabokov's Dozen* (1958, que al español se tradujo como *Mademoiselle O* y donde se recogen trece relatos aparecidos originariamente en *The New Yorker*, *The Atlantic Monthly*, *Harper's Bazaar* y otras revistas) constituyen sus principales títulos del período norteamericano, cuyo testimonio directo aparece en *Conclusive Evidence* (1951), un volumen autobiográfico que será refundido en un texto notable, tierno e irreverente: *Speak, Memory* (1960 y 1966).

Cuando ya ha pasado de ser un escritor famoso sólo en los círculos de emigrados rusos a ser un escritor de fama internacional, quizá algo equívoca pero con raíces muy fuertes, o sea, a comienzos de la década del '60, el matrimonio Nabokov se instaló en un departamento del sexto piso del viejo Palace Hotel de Montreux, a orillas del Lago de Ginebra, en Suiza. Allí llevaron una vida apacible, alejada de todo compromiso social y aleaños, escribiendo de seis a siete horas diarias —Vera colaboró siempre con el escritor—, concediendo escasísimos reportajes. "No necesito amigos que lean mis libros, prefiero la gente alegre, con sentido del humor; tampoco necesito fiestas, cine o televisión. Sólo quiero estar tranquilo con Vera y escribir todo el día", declaró en cierta oportunidad. Sus

juicios en esas entrevistas han sido harto heterodoxos y no siempre atinentes a su propia producción literaria; a menudo se refieren a otros colegas (sobre Borges, con quien se lo ha comparado frecuentemente, dijo: "en un comienzo lo leía con deleite, pensando que me hallaba ante un pórtico; pero luego comprobé que detrás del umbral no había casa alguna") o intentan aclarar posiciones ideológicas ("Si debiera definirme políticamente —oportunidad que desdenaría con gusto— diría que soy, como mi padre, un liberal anticuado"). O: "mi antigua enemistad con la dictadura soviética no se relaciona de ninguna manera con cuestiones de propiedad. La nostalgia que he atesorado a lo largo de todos estos años es un hipotético sentido de la niñez perdida, y nunca pesar por un dinero que ya no existe". O: "es difícil, creo, destetar las matanzas e incluso la guerra, más que yo, pero es aún más difícil sobrepasar mi odio por las costumbres de los países totalitarios en los cuales las matanzas son sólo detalles administrativos").

Pálido fuego (1962), texto narrativo cuya estructura comprende un poema más el extenso comentario correspondiente al mismo; *Ada* (1969), obra que mereció las preferencias de su exigente autor; *Cosas transparentes* (1972), la aventura metafísica de Hugh Person; individuo y máscara; *¡Mira los arlequines!* (1974), sutil reflexión sobre el tiempo que se presenta bajo el ropaje de una autobiografía apócrifa; *Speak on, Memory*, proyecto que continúa su alucinante saga autobiográfica (pues si el volumen anterior se refería a sus años europeos, desde agosto de 1903 hasta mayo de 1940; este segundo trabajo ha de contar su experiencia en los Estados Unidos); la traducción inglesa de sus novelas del período berlinés ("Reducir, ampliar o alterar de algún modo la traducción de sus propios escritos con el propósito de lograr una demorada mejora", estampará en uno de sus puntillosos prólogos) y la recopilación en varios volúmenes de sus cuentos y de sus poemas dispersos son el producto literario de sus últimos años en Suiza.

Recientemente, los cables han informado que Vladimir Nabokov, tras haber padecido durante 18 meses una infección interna, falleció en un sanatorio de Lausana el sábado 3 de julio. Tenía 78 años y Vera estaba a su lado.

A los juicios de Greene y Moravia, puede agregarse el del eminente crítico norteamericano Edmund Wilson: "un maestro de la prosa inglesa: el más sorprendente fenómeno desde Conrad". Y por estas latitudes, Luis Gregorich no les fue en zaga: "estos dos escritores —Nabokov y Borges— probablemente (sean) los mayores de nuestro tiempo". No son éstos, por cierto, los únicos casos de pleitesía que se le han rendido al escritor ruso-norteamericano. Los motivos —hay que reconocerlo— no son escasos ni vanos. Este escritor que vivió obsesionado por la memoria y el recuerdo, que para él fueron formas pretéritas de la muerte, este hombre a quien el problema de la propia identidad desgarró entre los complejos pliegues de una meditación sobre el tiempo, Vladimir Nabokov, fue, el último gran representante de un mundo sin retorno.

JORGE LAFFORGUE

Un tibio renacer

Buenos Aires tiene una tradición ilustre en materia de registros de música clásica. Por supuesto que la nutrida legión de discómanos está lejos de poder acceder a un repertorio tan amplio como el que ofrecen las principales ciudades del mundo —bastaría consultar uno de los periódicos ejemplares del catálogo Schwann de Nueva York o cualquier programación europea, desde Londres y París hasta los más relevantes centros alemanes u holandeses—, pero los asiduos compradores de placas discográficas han tenido siempre a mano buena parte de las ediciones importantes de los sellos dedicados a este repertorio. Este panorama ha variado considerablemente por cuestiones económicas que mucho tienen que ver con los altos costos de producción y con la disminución del poder adquisitivo de nuestra moneda, por lo que la retracción operada en otras ramas artísticas ha sido sufrida por la industria del disco de manera decisiva. Se calcula que las ventas, en líneas generales, han bajado en alrededor de un cuarenta por ciento en el período comprendido entre 1975 y 1976. A fines de 1974 podía adquirirse un disco normal en una cifra aproximada a los cinco mil pesos viejos, y menos de tres años después puede equipararse una compra similar a los ciento cincuenta mil pesos moneda nacional. Tal vez comparativamente con otros productos el aumento no sea tan sensible, pero no debe olvidarse que, lamentablemente, el consumo de buena música no se ha convertido aún, a nivel masivo, en un producto de primera necesidad.

La lucha contra los altos costos ha sido seguramente un factor determinante de la retracción operada en materia de ediciones clásicas desde hace un año. A pesar de ello, algunos sellos editoriales han mantenido un nivel apreciable, y hasta se ha producido un renacer general tibio pero en ciertos casos de notable interés. A la reaparición del sello Erato (al que aludimos en nota aparte) ahora distribuido por RCA, empresa que continúa aportando lo suyo dentro de su importante catálogo, debe agregarse un esfuerzo que no ha tenido altibajos: el del sello Phonogram, que dedica alrededor de un treinta y dos por ciento de su material a la música clásica, cifra elocuente y pro-

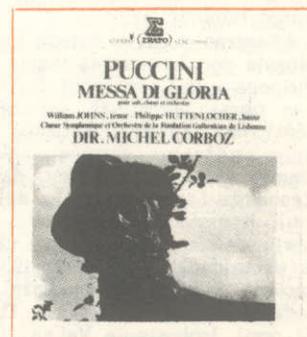
misoria si pensamos que son los representantes de dos casas de la relevancia de Deutsche Grammophon y Philips. Y aunque EMI-Odeón no ha aprovechado últimamente su impresionante catálogo como hubiera sido deseable, y CBS haya diluido algo su producción en beneficio de muestras populares de dudoso interés musical, varias empresas pequeñas han realizado esfuerzos dignos de todo elogio. La Cornamusa, con buenos ejemplares de música ibérica antigua; Surco a través de un catálogo poco extenso pero cualitativamente estimable, y de modo muy especial Fonema-Qualiton, añadiendo al interés de su tarea la de ofrecer oportunidades, casi las únicas en los últimos tiempos, a distinguidos profesionales argentinos, generalmente olvidados por la producción discográfica local.

El balance de un año —junio 1976 a julio de 1977— muestra un serio intento de aproximarse al público a través de buenas expresiones musicales. Posiblemente haya sufrido la ópera en mayor cantidad que otros géneros la necesidad de adaptarse a los tiempos que corren. Las ediciones líricas son insuficientes, aunque sean precisamente algunas de esas obras los más altos exponentes desde un punto de vista cualitativo. La esperada aparición del *Wozzeck* dirigido por Karl Böhm, con Dietrich Fischer-Dieskau y Evelyn Lear, a manera de ejemplo, un excelente *Il Trovatore* de RCA y *El holandés errante*, se ubican entre lo más destacable. Independientemente de los problemas técnicos no siempre salvados con calidad, el panorama general no es desalentador.

Queda mucho camino por recorrer y, lo repetiremos hasta el cansancio, nuestro público melómano es muy grande y sabe apreciar los buenos esfuerzos. Los responsables de cada empresa no deben ignorarlo, y su trabajo consistirá, simplemente, en continuar ofreciendo buen material a los precios adecuados a la hora actual. Esa puede ser una forma de contribuir a contrarrestar la nefasta influencia que ejerce tanto ruido disfrazado de música, con la que nuestros pobres oídos son castigados sin remedio cada vez que se conecta un receptor radial o televisivo.



ERATO el esperado retorno



BANDA DE SONIDO

La música escrita especialmente para el cinematógrafo exhibe nombres ilustres. Bastaría recordar a Serguei Prokofiev y su memorable *Alejandro Nevsky*, a numerosos compositores franceses.

Un auspicioso retorno a los menguados catálogos discográficos locales se ha producido hace muy pocos meses, al presentar la empresa argentina RCA Víctor su primer lanzamiento de las ediciones del sello francés Erato. Muchos de los registros de esta firma han recibido con justicia los máximos galardones otorgados por la Academia del Disco de Francia. Uno de ellos integra esta primera serie, la excelente versión del **Requiem** de Mozart dirigido por Michel Corboz con el concurso de Elly Ameling (soprano), Bárbara Scherler (contralto), Luis Devos (tenor), Roger Soyer (barítono), los coros y orquesta de la Fundación Gulbenkian de Lisboa y los solistas Emidio Coutinho en trombón y Antoine Sibertin-Blanc en órgano. Corboz asume el compromiso con absoluto dominio del estilo, imprimiendo a la exquisita obra mozartiana un enfoque dramático no exento de lirismo. El director señala cada matriz con el invaluable apoyo de excelentes solistas, entre los que se destaca netamente la soprano Ameling, dueña de notables recursos, una voz de hermoso timbre y espléndido legato. Con las mismas agrupaciones coral y sinfónica, Corboz tuvo a su cargo la primera grabación de una obra casi desconocida de Giacomo Puccini, su **Misa de Gloria**, compuesta por el autor de **Gianni Schicchi** a la edad de veinte años, y estrenada en Lucca en 1880. La **Misa** de Puccini fue relegada a injusto olvido —por los valores musicales que encierra, anticipando la inagotable vena melódica e inusual sentido dramático del compositor— hasta su redescubrimiento en la segunda mitad de este siglo. Por primera vez desde su estreno absoluto, fue dirigida en Chicago por Alfredo Antonini el 12 de julio de 1952, y ese mismo año se ejecutó en Nápoles, y en 1958 en Francia. La interpretación está a la altura del interesante esfuerzo realizado.

El lanzamiento de Erato se completa con una nueva versión de **Carmen** de Bizet, en la que Regine Crespin y Jeannette Pilon se erigen en sólidos puntales del registro. Nuestra visitante asiduo desde 1961 compone una **Carmen** distinguida, musicalmente irreprochable, aunque el refinamiento de su enfoque del personaje central haga pensar en una duquesa dueña de la fábrica de cigarrillos antes que en una cigarrera desenfadada. Pilon recrea una Micaela pocas veces oída en teatros y nunca en discos, y el resto del elenco defiende con sobrios recursos sus partes, sin mayor relieve. El punto débil del registro corre por cuenta del director Alain Lombard, arbitrario en los tiempos y de desiguales resultados al frente de la disciplinada orquesta de Estrasburgo. También integran la serie tres valiosos discos con obras barrocas, el menos elogiado a cargo de I Solisti Veneti (**Las cuatro estaciones** de Vivaldi), de relativo equilibrio y "tempi" dudosos pero de evidente profesionalismo, y las otras dos placas ofreciendo estupendas versiones de obras de Bach por el gran trompetista Maurice André, y de Albinoni en impecable demostración de estilo a través del arte de Karl Ristenpart y su Orquesta de Cámara del Sarre.

RINCON DEL JAZZ

Cuando era fácil conseguir discos importados (o por lo menos no demasiado caro) eran muchos los aficionados argentinos al jazz que lograban acceder a las mejores placas norteamericanas de un género que siempre contó con numerosos adeptos entre nosotros. En los últimos tiempos varias empresas editoras y distribuidoras argentinas han tratado de mantener al día al público "jazzmaníaco", con oportunas reediciones, con la presentación de algunas novedades, o con varios discos representativos de los mejores períodos del jazz aún no editados aquí. La lista es tan nutrida como valiosa, desde la serie **That's Jazz** que comprenderá en total veinte títulos (cuatro de ellos recientemente aparecidos, entre los que se destacan los volúmenes dedicados al Modern Jazz Quartet y a Charlie Mingus) a Los Fundamentales, otra colección en la que sobresalen los estuendos registros de John Coltrane y Ella Fitzgerald. También ha aparecido la serie del sello Pablo, editada en nuestro país por Phonogram, con varios de los principales intérpretes y creadores del jazz, y ocho discos de **Echoes of an Era**, que Fania promete ampliar.

Entre las últimas apariciones destacaremos el álbum recordatorio del gitano-belga Django Reinhardt, la "jam-session" de Mingus en el Carnegie Hall en 1974, los cuatro discos **Grandes Orquestas Negras del Jazz**



(King Oliver incluido), el de Clark Terry "en la casa del jazz", y el del notable trompetista Hannibal y la Sunrise Orchestra. Pero hay algo especialmente destacable: contra la costumbre inveterada de excluir músicos locales en los planes de grabación (descontada la peor música comercializada y en mucho menor medida el folklore y el tango, no siempre en sus máximas expresiones), han aparecido tres o cuatro ejemplares de "jazzmen" nacionales de mérito. Lo mejor, **Marito Cosentino y sus Jazz-Cats** y la **Santa María Jazz Band**, con su excelente LP **Música non tan Sancta**, ilustrado en su portada con un magnífico dibujo de Hermenegildo Sábat.

soviéticos, norteamericanos y japoneses, que han aportado lo suyo para bandas sonoras de importantes películas de esos orígenes. Pero hay muchos músicos que han hecho honor a su profesión destacándose en la creación de partituras exclusivamente destinadas a ilustrar musicalmente films de toda clase. El mercado discográfico nacional se ha nutrido en los últimos años con varias buenas expresiones en ese sentido. Particularmente destacable es la serie del sello EMI-Odeon, que ha editado en los últimos meses las bandas de sonido de películas tradicionales como **El ciudadano**, el primer King Kong, junto a



otras recientes como **Piaf**, **Rollerball**, **El hombre que sería rey**, **Los aventureros del Lucky Lady**, **¡Queimada!** y **Rocky**, además de **Lisztomanía**, film que difícilmente sea visto en nuestro medio en



mucho tiempo, del gran Ken Russell. La magnífica banda de Barry Lyndon, un compendio de música dieciochesca de alto vuelo, una buena selección de films de Walt Disney, lo mejor de Nino Rota



para Federico Fellini y otros directores, **Atrapado sin salida**, **Grupo de familia** de Visconti y muchas otras, pueden ubicarse actualmente en cualquier negocio de ventas de discos.

La máquina parlante

un siglo después

Contrariamente a lo que sucede en el caso de otras invenciones que cambiaron el curso de la historia, el registro del sonido no tiene un único protagonista, ya que durante el año 1877 fueron dos personas las que reclamaron para sí el mérito correspondiente. El estadounidense Thomas Alva Edison y el francés Charles Cros coincidieron en registrar, cada uno en su respectivo país, la idea básica sobre la cual habría de desarrollarse todo el proceso posterior. Ese principio elemental era el siguiente: "Si una membrana provista de una púa (o estilete o punzón) traza un surco por medio de la acción del sonido, ese surco hará vibrar la membrana con lo que se logrará la reproducción del sonido original al volver a pasar la púa con la membrana sobre el mismo" (del informe presentado por Charles Cros a la Academia de Ciencias de Francia).

Pero mientras Charles Cros no pasó de la etapa teórica, Edison llevó las cosas adelante y no solamente fue el primero en producir un prototipo sino también impulsó una empresa a escala industrial que fabricaba y distribuía tanto los fonógrafos o gramófonos como los cilindros con música grabada. El sistema original permitía además de la reproducción de los cilindros ya grabados, el registro en cilindros vírgenes de dictados, mensajes o cualquier otro tipo de grabaciones. De allí que en un comienzo el producto se pareciera mucho —por su utilización y salvadas las distancias técnicas— al actual grabador magnetofónico.

Sin embargo, inicialmente hubo muchas resistencias que vencer, lo cual dio inclu-

so origen a todo un anecdotario de singular sabor. Así, por ejemplo, en oportunidad de presentar Edison su invento en la Academia de Ciencias de Francia, uno de sus miembros —concretamente el doctor Boulliaud, que fuera médico personal de Napoleón Tercero— lo increpó irritado exigiendo que se retirase el ventrílocuo (que no era otro para Boulliaud que Edison) del recinto, ya que no podía admitir otra forma de obtener semejante resultado. Fue necesario retirar el gramófono de la sala de sesiones de la Academia y reunidos en petit comité el inventor y los más escépticos en un cuarto contiguo reiterar las demostraciones hasta que, por fin, la simple pero sorprendente verdad se impuso.

A todo esto, Charles Cros no se resigna a quedar relegado (y con él buena parte de los franceses en general que se sentían algo así como heridos en su orgullo nacional) y puso reiteradamente en tela de juicio la prioridad efectiva del inventor americano en relación con el para entonces ya famoso aparato. Como era lógico, Edison acabó por perder la paciencia y recurrió a un expediente que pone de manifiesto su propia ingenuidad. Sus bocetos originales habían sido realizados —y correspondientemente fechados— en noviembre 20 de 1877. Pues bien; el inventor no encontró nada mejor que realizar a posteriori otros bocetos a los que dató como efectuados el 12 de agosto del mismo año.

DE LA TELEGRAFIA AL GRAMOFONO

Lo cierto es que Edison había llegado por su propia cuenta, e ingenio, a desarrollar la máquina parlante a partir de experiencias vinculadas con el registro de las transmisiones telegráficas, tema que mucho le preocupaba por razones estrictamente emocionales, ya que él mismo en sus años mozos había sido telegrafista y realizado exitosos intentos en tal sentido. Lo verdaderamente notable fue que soslayara el camino recorrido por otro pionero, Alejandro Graham Bell, quien para la fecha en la que Edison inventó el fonógrafo había logrado excelentes resultados en el desarrollo de un micrófono de contacto, obviamente vinculado con el teléfono. Sin embargo, lo tuvo presente al concebir un sistema de registro magnético del sonido que si bien no llegó a concretarse, sorprende por su actual vigencia como concepción técnica. Y si bien habría



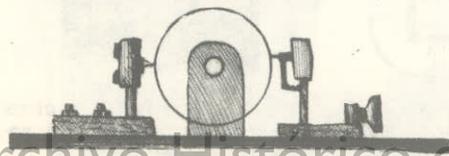
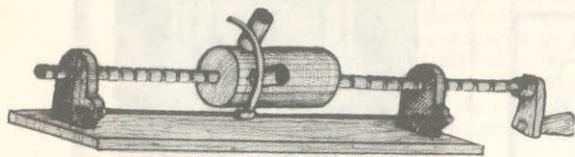
El joven Edison junto al invento con que más identificado se hallaba. Obsérvese el mecanismo manual de avance del cilindro.

¿Cómo sonaban los grabadores de EDISON?

Más allá de ninguna duda, para la década del veinte el disco de Berliner se había impuesto en su competencia con

de ser Berliner quien llevara a cabo el desarrollo integral del disco —que suplantaría irrevocablemente al cilindro— el mismo Edison también concibió un sistema de grabación de este tipo, con su correspondiente tocadiscos. Aquí sí resulta sorprendente lo avanzado de su idea, ya que poco difiere ésta en definitiva, como bien lo demuestra los croquis en los que quedara registrado su trabajo en este sentido, de una bandeja tocadiscos contemporánea.

Si bien Edison dedicó inmediatamente después de haber inventado el fonógrafo sus mayores esfuerzos a la lámpara incandescente, no es menos cierto que a lo largo de toda su vida la máquina parlante fue su creación favorita. Tanto fue así que muchos años después —en 1926 para ser exactos— y en pleno auge de los discos que también habían sido adoptados por su propia empresa grabadora, concibió y produjo las primeras placas microsurco de larga duración. En efecto, el inventor tomó conciencia de las limitaciones que involucran los tres minutos escasos de grabación y llegó a obtener muy buenos resultados con discos de 25 centímetros de diámetro que giraban a la velocidad por entonces normal de 80 revoluciones por minuto, pero que no tenían los surcos utilizados hasta entonces sino otros mu-



El croquis original con el que Edison realizó todas las previsiones necesarias como para llegar a la reproducción del sonido.

el cilindro de Edison. Hasta tal punto que la empresa del inventor había adoptado también el sistema, dejando de lado su propia creación. Las facilidades para la producción masiva del disco —que aún constituyen su enorme fuerza vital— así lo decidieron.

Es así que en la década del veinte la casa Edison producía discos. Hoy día es posible escuchar a esos registros en condiciones muy parecidas, por no decir idénticas a las que imperaban entonces. En efecto; el sello americano CBS presentó en nuestro medio en 1974 un álbum de la famosísima cantante Claudia Muzio, cuya realización técnica es tan curiosa como interesante. Los Discos Edison con púa de diamante (tal su denominación original) fueron reproducidos en un aparato de la misma marca y época. Frente a la bocina se colocó un micrófono y así, sin reproceso electrónico alguno, se efectuó la grabación definitiva. Las tomas de sonido originales fueron realizadas por el sistema acústico entre el 8 de noviembre de 1920 y el 19 de febrero de 1923.

El resultado es sorprendente por la calidad que posee. La voz de la cantante llega natural y con mucha sensación de presencia, a pesar (claro está) del ruido de arastre inevitable en este caso. Para los audiófilos curiosos que deseen realizar la experiencia aquí va el número de la placa: CBS 5579.

Como bien lo saben los amantes del canto, existen reediciones de cilindros grabados por grandes voces del pasado, pero en su totalidad la transferencia de las mismas a microsurco fue realizada con las técnicas de reproceso habituales, que imposibilitan juzgar efectivamente al sonido original.

cho más delgados, de tan sólo 1/400 de pulgada. La idea fracasó comercialmente, tal vez porque el genial americano no prestó atención al problema inherente al sistema de reproducción que continuaba siendo básicamente el mismo que se empleaba en los discos de duración normal. Pero lo real y concreto es que hace tanto como cincuenta y un años la empresa de Edison lanzó varias ediciones con discos que contenían hasta doce minutos de música por cara.

Los primeros equipos de Edison recibían la fuerza de tracción directamente de la mano del operador. Con el correr del tiempo se incorporaron motores en base a mecanismos de relojería y finalmente llegaron los eléctricos. Los cilindros iniciales estaban recubiertos de latón, pero poco después fueron remplazados por los de cera. Así, sucesivamente, el fonógrafo fue creciendo en posibilidades e, indudablemente, en complicaciones.

Tal vez por aquella primera impresión recibida por los académicos franceses, que vinculaba a la reproducción mecánica del sonido con el ilusionismo, parecería que hay algo mágico en las pautas de la evolución del sistema. Veamos lo que ocurre con las fechas importantes de esta historia. A pesar de que la fecha del invento indica el año 1877, no es sino hasta

Nuevo equipo de alta fidelidad

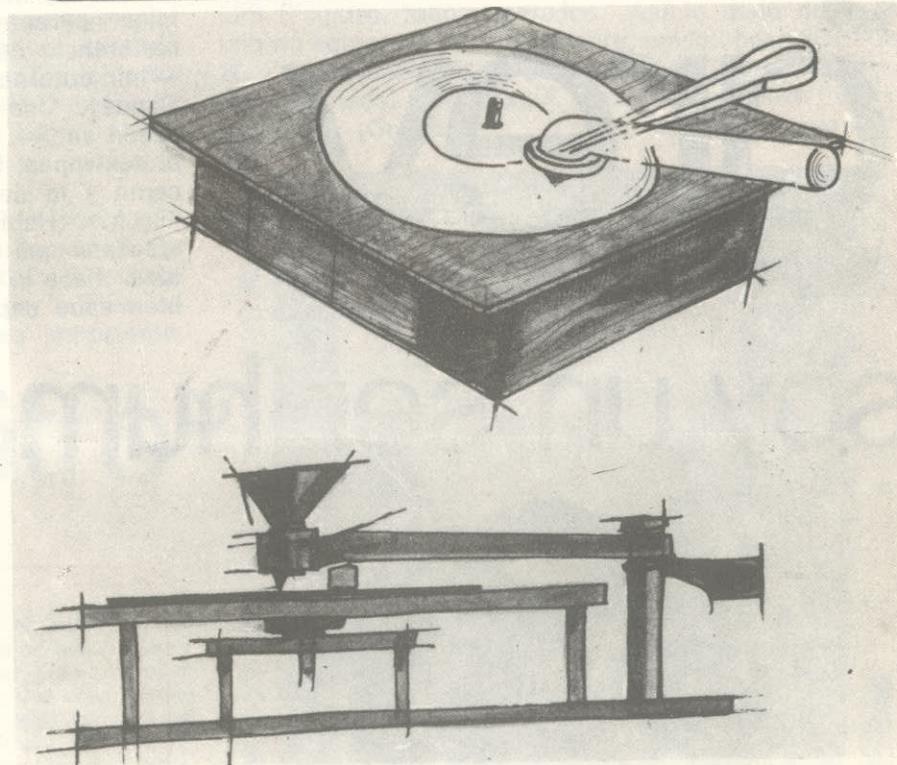


Desde su nacimiento en 1948, la empresa Holimar ha estado dedicada a la producción de componentes de audio altamente sofisticados consumidos, invariablemente, por una clientela que sabe distinguir entre un buen sistema de sonido y un equipo fuera de serie. La fidelidad y el constante crecimiento de esa clientela le ha permitido a la firma presentar equipos cada vez más sofisticados.

La línea Holimar culmina ahora con el preamplificador modelo 812, especialmente concebido para trabajar en conjunción con el amplificador de potencia Holimar 412 que ostenta nada menos que 225 vatios RMS por canal con una distorsión armónica y por intermodulación que apenas alcanza al 0,006 %.

Este verdadero centro de control tiene características que lo colocan en una posición realmente distintiva. Por ejemplo, la selección de entradas se realiza por medio de un sistema de llaves de conmutación electrónica que actúan por el solo contacto de la piel del operador —sin reuerir ninguna presión y descartando todo tipo de acción mecánica— conmutándose al mismo tiempo el encendido del equipo. Se incorporan tres controles de tono, para graves, medios y agudos, con la posibilidad extra de desacoplar toda la etapa de control tonal (incluyendo a los diversos filtros para graves y agudos) eliminando así la distorsión introducida por esta etapa de control y que es del orden del 0,02 %.

El preamplificador Holimar 812 está preparado para aceptar una serie de accesorios tales como expansor-compresor de rango dinámico (como el Expansor Holimar HC-4), mezclador de entradas, sistema de filtros activos para incorporar amplificación tri-canal con un amplificador de potencia para graves, otro para medios y un tercero para agudos y, al mismo tiempo, contempla al posibilidad de ser modificado en su aspecto circuital de acuerdo con futuros desarrollos en la materia, mediante el intercambio de plaquetas enchufables que anulan la posibilidad de obsolescencia del equipo.



En diciembre de 1877, el 23 de ese mes, el genial inventor traza los lineamientos de un aparato apto para la grabación y reproducción de discos.

bien entrado 1878 que alcanza notoriedad y difusión. O sea, que ése es el año de su aparición en el mercado. El siguiente gran avance lo significa la introducción del sistema de grabación y amplificación eléctrica, lo que acaece en 1928. Veinte años más tarde, en 1948, nacen los primeros discos de larga duración tal como los conocemos. En 1958 se editan las primeras placas por el sistema estereofónico

Westrex a dos canales que sigue vigente hoy día. Y en 1968, a fines de ese año para ser más precisos, se conocen los primeros discos cuadrifónicos. Todo hace presumir que a lo largo del año próximo habremos de asistir a un lanzamiento de importancia en el mundo del audio. De lo contrario, es probable tengamos que aguardar hasta 1988 para volver a sorprendernos.

Menudo, nervioso, de apariencia frágil, es, sin embargo, uno de los showmen más completos del momento. A los 45 años, Grey ha sabido consolidar una imagen de "monstruo" que, si bien le debe mucho a su consagratoria actuación en "Cabaret", no fue tan casual. Desde que a los diez años debutó en una pieza de O'Neill, no ha dejado de frecuentar los escenarios: cantando, bailando, animando comedias televisivas o interpretando los clásicos de la dramaturgia universal, demostrando siempre un talento poco común, una profesionalidad nunca improvisada. Mientras anuncia sus próximos pasos (terminar un film junto a Paul Newman, iniciar los ensayos de una pieza teatral dirigida por Mike Nichols y preparar un espectacular de TV sobre autores clásicos ingleses), reconoce algunos ídolos (Chaplin, Olivier, Brando), proclama su total apoliticidad y confiesa que lo más importante "es saber ubicarse en lo que uno quiere y cómo lo quiere hacer".

joel grey:

Desde el quinto piso del Fairmont Hotel de San Francisco, se domina toda la bahía de una de las ciudades más bellas del mundo y más desgarradoras —mayor cantidad de alcohólicos, drogadictos y suicidas del país—. "Claro, como cabe a una época en que lo bello se entronca con lo cruel", dice mi entrevistado de 45 años, pullóver amarillo, pantalones cómodos y camisa abierta.

Mide un metro cincuenta y ocho, pesa cincuenta kilos aparentemente frágiles pero que disimulan la resistencia del junco y la plasticidad del acróbata, —"sin coturnos ni zapatos elevador, igual que Jimmy Cagney. Uno vale por lo que es, no por lo que lo hacen ser"—, de ojos puros y sonrisa triste, mezcla el **sex-appeal** felino de Belmondo con un ingenuo encanto y la demoníaca fuerza que le exigieron sus Brechts. Habla con voz queda, clara, y a un ritmo **staccato** que sólo se detiene para acentuar alguna idea. Sabe lo que quiere y hacia dónde va, pero también sabe escuchar y, como todo artista auténtico,

«soy un ser humano como



Mi pequeño credo de intérprete

"Darle al espectador lo mejor de mí, sin jamás subestimarle ni, lo que suele ser peor, sobrestimarlo. Tratarlo de igual a igual, de disciplinado a disciplinado, de amigo a amigo. Lograr que él suba al escenario, imaginativamente, sin caer en la vulgaridad de bajar a la platea. Saber diferenciar entre el showman cuyo contacto con el público es muy especial, y el actor. Este último, cuando es de raza —y todos los buenos histriones lo son— debe saber medirse en su alcance, no así en la entrega. Cuan triste es observar un colega que confunde discreción con apatía, calidez

opinar con lucidez. "Soy un ser humano, como cualquier otro. No hago política pero admiro al colega que, por meterse en ella, esté decidido a perder su público."

Evidentemente, es sincero. "No creo en la formación tomística **per se**. En cambio, me atrae la práctica. Siempre y cuando no se descansen únicamente en ella. Por ejemplo, la música ayuda. Escuchar a Bach o Mozart, mientras uno se prepara, es importante. Puesto que, a la postre, cada actuación es, o debiera ser, un **Concierto Brandenbúrgués**. Le guste o no al intérprete..."

Grey se llama, en realidad, Katz. "Creo que, en todo el mundo, el antisemitismo está, desgraciadamente, muy latente. Luchar contra ello, ser consciente de su existencia, mostrarle a la gente cómo somos (o cómo son los negros y —¿por qué no?— las mujeres) es parte de un compromiso. El del ser humano. En mi caso, ocurre que soy judío. Culturalmente, es importante. Religiosamente, no lo sé. Trato, eso sí, de aprovechar la empatía que me dio mi raza. No soy ni peor ni mejor que otro. Aunque nunca será un judío **profesional**". Aquí, una pierna se entrecruza rápidamente con la otra. "¿Cambiamos de tema?"

De acuerdo. Grandes actores. "Tres, en ese orden: Chaplin, Olivier, Brando. De todos ellos se aprende mucho. Claro, hay otros. Sin embargo, mi orden prioritario es ése. Lo más importante es saber ubicarse en lo que uno quiere y cómo lo quiere hacer. Necesitamos reconocimiento, siempre que sea merecido y nunca detenernos".

¿Dramatúrgos? "Shakespeare. ¿Cómo pudo ese hombre saber tanto sobre la conducta humana? Su Ricardo III es un ejemplo de arquitectura dramática y escénica. Quizás, algún día, lo haga." Oteo su estatura, su delgadez. "Lo externo es importante.

Con todo, corazón, trabajo e inteligencia pueden reemplazarlo. ¿Un ejemplo? Lotte Lenya, la viuda de Kurt Weill. Sin apoyarse en ello, continúa siendo una gran intérprete. Demuestra lo que pueden la fe y la perseverancia en un país que no es el suyo, a una edad en que muchos dan todo por sabido, ella sólo desea perseverar y aprender."

¿Curriculum? "Debuté a los diez años, en una pieza de O'Neill. Durante la semana, iba a la escuela y los sábados y domingos cantaba o bailaba en la orquesta de mi padre, Mickey Katz y Sus Siete Gatos. A veces, hacía carbónicos «apunto la expresión, me gusta y evidentemente, se la plagiare» de Johnny Ray o Jerry Lewis. Hasta que me escuchó Eddie Cantor. Desde esa fecha, fue mi protector. Con él hice TV, debuté a los 19 años en el London Palladium y...". El silencio se hace largo, interminable. Pausa, carraspeo. Las pupilas brillan. "Un amigo me aconsejó que me hiciera cirugía plástica. Desde entonces, con esta naricita respingada, soy uno de los seres más miserables del mundo. Además, respiro mal y añoro, tremendamente, las épocas de prominencia ganchuda. Con mi nuevo apéndice, vino el nuevo hombre". Y teatro. En cantidades oceánicas. Dramático, en yiddish, vodevil, music-hall, cómico. Cine ("cinco películas"), LPS ("cuatro, todos agotados. Así lo malo de cada uno no sobrevive."). Finalmente, noviembre 1966. Un 20. "Maquiavelo, falso pero solo, alegre pero triste. Voz aflautada, homosexual, comprensible pero incomprendido. ¡Qué papel!". Y con **Cabaret**, primero en

cualquier otro »

con sonrisa fija, decir con mascullar, gritar con aullar, risa del corazón con risa del estómago y, finalmente, oficio con rutina.

"Tratar de buscar papeles en que el personaje tenga un poco de Joel Grey para poder, así, enhebrar algo personal en el collar de pautas ajenas, haciéndolas más mías. En caso contrario, sumergirse totalmente en la nueva caracterización, desloelgreyzándola en todo.

"Convencerme que cada actuación es distinta, que la monotonía mata al actor y, por ende, al público. Comprender que existe un solo

maquillaje, el anímico. Por más que me embadurne, seré siempre Joel Grey. En cambio, un registro vocal distinto, una impostación física nueva o, simplemente, un ralentar de movimientos bruscos ya me da otra tónica.

"En cuanto a la estatura, vanos son los consuelos. Un crítico dijo de mí cierta vez, 'La colonia buena viene en frascos pequeños'. Hubiera preferido que opinara de modo diametralmente opuesto ya que nunca me he considerado petiso. Claro, Napoleón tampoco lo fue... Y, además, al igual que a mí, nunca le gustó el perfume."



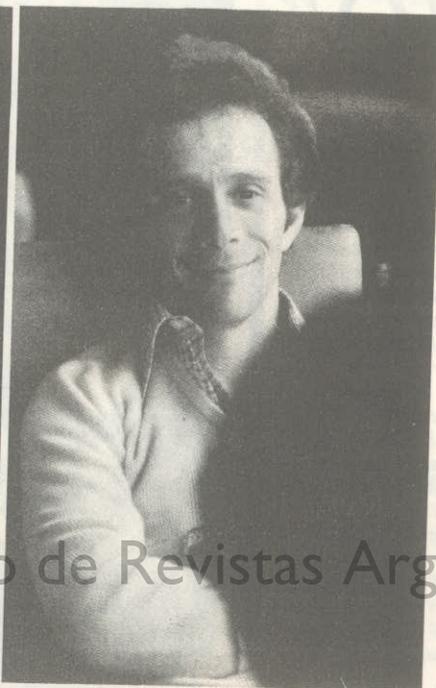
joel grey



“Si me quitan los sueños, me roban el corazón”

vivo, después en la pantalla, “fama, premios, un desafío al cual aferrarse.”

“Hay que hacer de todo y bien. La multiplicidad es mi razón de ser. De lo contrario, uno se encasilla, se burocratiza. Evidentemente, lauros como el Oscar, el Tony, publicitan. También obligan al espectador a preguntarse cómo diablos lo obtuvo o, lo que es grave, si lo merece...”. Un consejo para evitar tan cruel pregunta. “No perder nunca el contacto consigo mismo. Exigirse todo lo que el ser humano puede exigirse. Y algo más.” Otra pausa, otro carraspeo. “Pasé gran parte de mi vida haciendo reemplazos, caricaturas. Ahora otros siguen en la senda y me siento feliz.”



¿ZAPATEO O LEVITACION?

No es para menos. Sobre el escenario, es dinamita que puede transformarse en agua mansa, tierna. Zapatea como si hubiera inventado la levitación; su decir suave, sin micrófono, atraviesa cual latigazo ochocientos comensales para enrostrarles un monólogo de Tennessee Williams, entonar un tema en yidish, lograr que todos se den la mano al compás de **Un poco de calor en vuestros corazones** o, simplemente, bajar entre las mesas para charlar, estrechar manos, besar níveas cabelleras, haciendo acto de fe humana, nunca sensiblera. Volverá al escenario para repetir su inolvidable **Wil Kommen**. Una hora larga, sin pausas, sin fisuras, dejando las vísceras sobre las tablas.

En los últimos dos años ha protagonizado la comedia musical **Good Time Charley**, el film de Frank Perry **Man on a Swing** y continúa sus giras unipersonales con, como única escenografía, un baúl inmenso desde

el cual apresa recuerdos, actualidades o pentagramas para convertirse en uno de los showmen más completos de la hora actual. El rostro sin maquillar, un corazón latiendo y esa vibración que lo carcome, tamaño Garland o Brel —cuyo

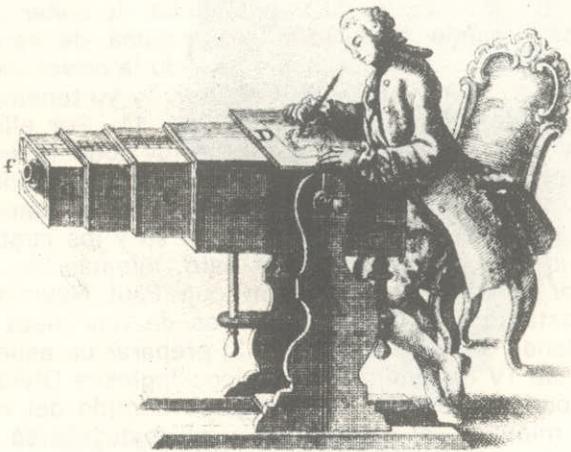
Marieke, dicho sea de paso, me dejó con un nudo acá que aún duele—. Además, aunque no lo esté, proyecta una calma, una distensión difíciles de calibrar. Con ello tiene al auditorio en un puño, haciéndole cantar mansa y, cosa harto difícil, afinadamente, reír con recursos honestos a llorar evocando a un Ted Lewis y su **Me and My Shadow**. Nunca se olvida, perdón genial Willy, que el mundo es un escenario y que él está allí.

Tomar un avión en Nueva York para entrevistarlo, cinco horas después, en San Francisco y luego, como broche, presenciar su actuación, es algo inolvidable. Recuerdo "Si se me quita la posibilidad de soñar, se me está robando el corazón" o, a guisa de semi-confesión, "Con el Oscar, había perdido la privacidad. Replanteé toda mi vida. Jo", su mujer, "y yo tenemos dos hijos, Jennifer, 16, y James Rico, 11. Por ellos cambié. Hago lo que me gusta, estoy todo lo que puedo con la familia, pienso que vida hay una sola. Remonto barriletes con los chicos (los tres lo somos a Dios gracias), husmeo vitrinas con Jo y los cuatro paseamos en bicicleta". Todo esto, además de 1) terminar el rodaje de un film con Paul Newman, 2) aprestarse a iniciar los ensayos de una pieza a las órdenes de Mike Nichols, y 3) preparar un espectáculo de TV denominado "Clásicos Ingleses Olvidados" donde imperarán su prodigioso sentido del ritmo, el minutaje, el matiz vocal y el gesto exacto, a través de una ceja levantada o un inesperado rictus.

Pasó la entrevista, el espectáculo —en el restaurant del Fairmont, con una orquesta de 35 excelentes instrumentistas 35 —y llegamos al final de una despatarrada cuan emotiva nota. En el umbral de la habitación "para mí, todo camarín es un hotel y trato de que todo hotel sea un camarín", un fuerte apretón de manos. Cuando, en el légame artístico mundial, se barajan nombres respetables, surgen a la consideración algunos. Entre otros el de Joel Grey. El lo sabe y por eso se cuida: "El ascenso es rápido, la caída mucho más. De cualquier modo, tengo buenos fundillos en mis pantalones." No creo que le hagan falta.

EMILIO A. STEVANOVITCH
Fotos: George Knight





"La cámara oscura": el primer peldaño, según un grabado de C. Höschel (1769).

Todo comenzó así

Niepce, Daguerre, Fox Talbot y Cía.

Aunque el título de esta nota pueda parecer una firma comercial, en realidad no tiene nada de eso. Se trata simplemente de resumir en pocas palabras a los protagonistas principales del desarrollo técnico de la fotografía.

Muy a menudo surgen las preguntas: ¿por qué se inventó la fotografía y para qué? Como primera aproximación al tema podríamos decir que, en su esencia, la "foto-grafía" (dibujar o pintar con luz) es tan antigua como la civilización cristiana. Hace más de dos mil años alguien (que se negó a suministrar su nombre) descubrió el primer elemento del eslabón que condujo a la invención de la fotografía: la formación de una imagen por medio de la luz natural. La leyenda de este episodio cuenta que una persona penetró en una habitación oscura y descubrió sobre una pared una imagen algo borrosa e invertida de algo que le resultaba sumamente familiar. Tan familiar era que se trataba del paisaje externo a esa habitación. Poco antes de creer que había enloquecido, este buen señor descubre sobre la pared opuesta a la imagen un pequeño orificio por el que pasaba un delgado rayo de luz.

Esta luz se proyectaba sobre el otro extremo de la habitación y, obediendo a una ley óptica fundamental sobre el desplazamiento rectilíneo de los rayos luminosos, no se le ocurrió mejor idea (a la luz) que formar una imagen de algo externo a la habitación.

Si en ese momento se hubiera tapado el orificio por supuesto que la imagen habría desaparecido. Si, en cambio, se agrandara el orificio en cuestión, la imagen también hubiera desaparecido como tal, quedando una mancha blanca sobre la pared. Es decir, que la imagen logra formarse siempre y cuando se cumplan ciertos requisitos mínimos: 1) recinto oscuro (o cámara oscura); 2) pared blanca; 3) orificio de escaso diámetro y 4) luz fuera del recinto.

Dieciséis siglos más tarde, en 1727, se produce el segundo hecho importante. John Heinrich Schulze, profesor de medicina en la Universidad de Altdorf, Alemania, descubre accidentalmente (como le ocurre a casi todos) que una botella conteniendo nitrato de plata se había oscurecido en contacto con la luz solar. Intenta averiguar el motivo de esta modifi-

cación y pega sobre la botella unos trozos de papel separados entre sí. De este experimento surgió que los sectores cubiertos por el papel no se ennegrecían, mientras que los que estaban expuestos al sol se tornaban oscuros.

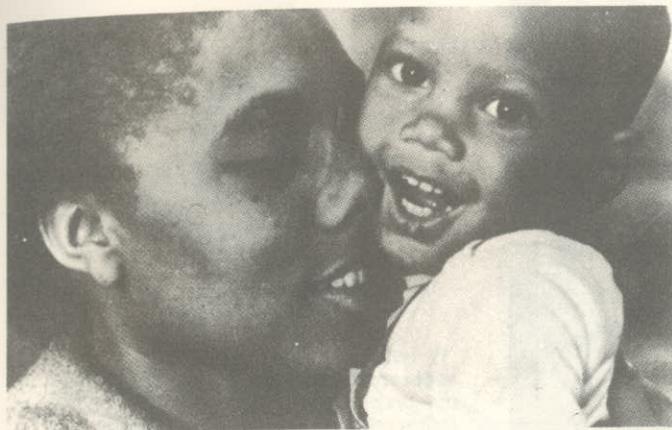
Aún no convencido sobre los efectos ennegrecedores de la luz, decidió comprobar si la transformación era provocada por la luz o por el calor. En consecuencia, colocó la misma botella dentro de un horno por varias horas sin obtener ningún tipo de resultado. De este modo, se comprobó por primera vez un fenómeno que iba a tener consecuencias sumamente importantes para el desarrollo de la fotografía: la capacidad de la luz de ennegrecer la plata.

Mientras tanto, los artistas de la época aprovechaban las ventajas del principio de la "cámara oscura" que mencionamos al comienzo. Construían pequeñas cajas de madera que poseían un espejo colocado a 45 grados, una lente muy elemental y un vidrio esmerilado. Con este artefacto, los pintores enfocaban el tema que pensaban registrar, colocaban un papel traslúcido sobre el vidrio esmerilado y calcaban la imagen formada por la cámara oscura.

IMAGENES de Norteamérica

Para los que aún tienen dudas sobre si la fotografía merece ostentar el calificativo de arte o no, la exposición presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes sobre fotografía norteamericana es una prueba contundente. Con el título "Reflejos: Imágenes de Norteamérica", el Servicio Cultural de los Estados Unidos ha exhibido durante junio y julio una muestra excepcional: desde la hermosa imagen obtenida por J. G. Babbitt en 1855 (un grupo de parejas contemplando el Niágara) hasta la foto de Oscar Buitrago de 1974 donde obtiene una efectiva comprensión de la perspectiva y una imagen casi surrealista (un gigantesco Jumbo parece entrecruzarse con los automóviles de una autopista cercana al aeropuerto Kennedy).

Entre estas dos fechas topes se despliegan las 271 fotografías de la muestra organizada con motivo del Bicentenario de los Estados Unidos. Aunque extraña la ausencia incomprensible de fotógrafos tan eminentes como Edward Eteichen, Ansel Adams o Andre Kertesz, se puede decir que están representados los más importantes. Tanto el enfoque documental de W. Eugene



"Ternura filial", un expresivo retrato de Leonard Freed (1963). A la derecha, "Parejas en luna de miel en las cataratas del Niágara" (J. C. Babbitt, 1855).



Smith con sus tiernas imágenes ("Nacimiento", 1951; "Camino al Jardín del Paraíso", 1952) o la piedra fundamental de la fotografía moderna personificada en Alfred Stieglitz con su "Terminal" (N. York, 1838), la increíble precisión de un Edward Weston ("Dunas Blancas", 1936) o las dramáticas imágenes de Dorothea Lange ("Madre Inmigrante con Hijos", 1936) lograda durante la depresión que siguió al "crack" financiero de 1929; todas las imágenes comparten esa vocación por la fotografía directa, sin manipulaciones deformantes o seudo-creativas.

Es reconfortante que una exposición auspiciada por un ente oficial no caiga en la tentación de transformarla en un objeto de propaganda turística. Por el contrario, se puede apreciar el enfoque que han dado sus fotógrafos a diversos problemas acuciantes de la sociedad norteamericana: a comienzos de siglo, la inmigración masiva y la imposibilidad de dar trabajo y techo a todo el mundo ("La Pasarela" de Stieglitz, 1907), "Familia Inmigrante Busca su Equipaje Perdido" (Lewis Hine, 1905). Más tar-

de, las patéticas imágenes de la década del 30 producidas bajo instancia de la F.S.A. (Farm Security Administration), que organizó un excepcional equipo de fotógrafos para documentar la situación rural de los Estados Unidos como consecuencia de la debacle económica en Wall Street (La mencionada Lange, Arthur Rothstein, Ben Shahn, Jack Delano y otros).

La violencia en la ciudad está expresada por una simple pero efectiva imagen ("Ira", Nueva York, 1961) de un taxista neoyorquino sacando medio cuerpo fuera de su vehículo para increpar a un transeúnte.

En resumen, se pudo ver un conjunto de altísimo nivel que permitió apreciar más de 100 años de fotografía norteamericana (si bien —insistimos— con algunas omisiones insólitas) en un medio como el nuestro poco acostumbrado a este tipo de festines. Los más recientes y recordables: una muestra de Ansel Adams en el Fotoclub Buenos Aires en 1974 y una más remota de Cartier-Bresson en el CAYC un par de años antes.

Con este boceto inicial minucioso, volvían al estudio y comenzaban a trasladar el motivo a la tela.

EL BETUN DE JUDEA

Hasta ese momento, el principio de la cámara oscura, primer peldaño en el proceso de invención de la fotografía, aún no había accedido a una experimentación de mayor trascendencia. En efecto: se formaba una imagen sobre un vidrio esmerilado, pero desaparecía sin dejar rastros. No se podía registrar ni fijar ninguna imagen. Tras este objetivo se lanzó en 1824 Joseph Nicéphore Niepce, un próspero impresor francés, quien descubrió que un cierto tipo de asfalto, el betún de Judea, se endurecía en contacto con la luz solar. Disolvió este asfalto en lavandina y luego cubrió un trozo de peltre con esta mezcla. En contacto con la superficie emulsionada, Niepce colocó un dibujo a la pluma previamente aceitado (para tornarlo traslúcido) y expuso a la luz esta ilustración en contacto con el peltre emulsionado. El sol endureció el asfalto en aquellas partes expuestas a la luz mientras que los

sectores no afectados permanecían blandos y solubles. Luego de quitar el dibujo de la plancha de peltre, Niepce sometió ésta a un baño de lavandina, lo que provocó el desprendimiento de todas aquellas partes solubles que no habían sido afectadas por la luz y que, en consecuencia, no se habían endurecido.

A este embrionario sistema fotográfico, Niepce lo denominó "helio-grabado" (grabado con la luz del sol) hasta que pensó lo interesante que sería trasladar este experimento a una cámara oscura. ¿Por qué —se preguntó— no colocar la plancha de peltre cubierta con betún de Judea dentro de la cámara oscura y registrar imágenes directamente de la Naturaleza? Esta idea genial fue el germen de todo el proceso ulterior que desembocó en la invención de la técnica fotográfica. Niepce puso en ejecución su idea y realizó la primer "heliografía" de la historia exponiendo durante ocho horas seguidas una plancha de peltre emulsionada dentro de una cámara oscura (1826).

En el interín, Niepce recibió una carta de un parisino desconocido llamado Louis Daguerre, quien le comunicó estar entera-

do de sus experimentos en el registro de imágenes con la cámara oscura y que él estaría dispuesto a un intercambio de información. Luego de asegurarse que no se trataba de un aventurero, Niepce se encontró en París con Daguerre, quien también realizaba experimentos con la cámara oscura, y decide asociarse y compartir los resultados de sus experiencias.

UNA REVOLUCION EN LAS COSTUMBRES

Ambos personajes ostentaban características bastante opuestas: por un lado Niepce había pertenecido a la aristocracia francesa, tenía 22 años más que Daguerre y aún seguía recibiendo dividendos de su patrimonio familiar como para poder solventar sus experimentos. Por su parte, Daguerre provenía de una familia de clase media era fundamentalmente autodidacta, conocía muy poco de ciencias pero era un hombre decididamente emprendedor e imaginativo. Fue uno de los inventores del Diorama, espectáculo que consistía en realizar proyecciones gigantescas de pin-



"El estudio del artista",
daguerrotipo
del propio
Daguerre,
fechado y firmado por
el artista en 1837.

foto arte

turas traslúcidas que representaban escenas o paisajes imponentes (los Alpes Suizos, por ejemplo) y creaba un efecto tridimensional muy impactante iluminándolas por atrás.

La colaboración entre Niepce y Daguerre duró hasta 1833, cuando Niepce sufre un ataque cardíaco y fallece, permitiendo que su socio recibiera los laureles más importantes de esta relación conjunta. Es así como en 1839 Daguerre anuncia en la Academia de Ciencias de Francia un revolucionario sistema, modestamente llamado "daguerrotipo", que permitía obtener por primera vez una imagen permanente de la naturaleza. El sistema consistía en utilizar una plancha de cobre sobre la cual se pulía una superficie de plata. Esta plancha se colocaba (con el lado plateado hacia abajo) sobre un recipiente que contenía cristales de yoduro. El vapor proveniente del yoduro reaccionaba con la plata, produciendo un compuesto sensible a la luz, llamado yoduro de plata. Durante la exposición en la cámara, la placa registraba una imagen revelada luego en contacto con vapor de mercurio, que reaccionaba con los granos expuestos de yoduro de plata y formaba una amalgama o aleación con la plata. Esta amalgama brillante se convertía en la parte más luminosa de la imagen. Donde la luz no había llegado, no se producía la amalgama y el yoduro de plata no utilizado era disuelto en un fijador de tiosulfato de sodio, dejando a la vista la base de metal (negra) formando entonces las zonas negras de la imagen.

Con excepción del proceso de fijado, el resto del sistema no se parecía en nada a las técnicas modernas. En primer lugar, el daguerrotipo era pieza única ya que no existía negativo. La misma plancha de cobre sensibilizada y procesada era la fotografía final. Para obtener una copia de un daguerrotipo era necesario re-fotografiarlo. De todos modos es conveniente reconocer que, si bien Niepce fue el creador del invento y el que efectuó la primera fotografía (llamada por él "heliografía") no se puede desconocer que Daguerre fue responsable del primer sistema práctico que permitió "fijar" una imagen e inventó

un sistema que provocó una verdadera revolución en las costumbres: el retrato ya no era un privilegio de los mecenas que mantenían a los artistas sino que cualquier persona, por unos pocos pesos, podía acceder a ese símbolo de status que siempre fue el retrato.

EL TERCER HOMBRE

El tercer hombre de nuestro título, William Henry Fox Talbot tuvo poca suerte: a menos de tres semanas del anuncio de Daguerre (enero de 1839) aparecía ante la Royal Institution de Gran Bretaña para anunciar su sistema "negativo-positivo". Amargado por la frustración de no ser el primero en anunciar un invento de esta importancia, Fox Talbot se dedica a señalar las diferencias con el daguerrotipo. En primer lugar, su sistema es, en rigor, el único hasta ese momento que comienza a llamarse FOTOGRAFIA. Hacia 1833 surgió en él la idea de utilizar la cámara oscura para registrar imágenes de la naturaleza que permanecieran fijadas sobre un papel. Comenzó a experimentar con siluetas producidas por objetos colocados sobre papel de escribir muy fino, emulsionado con una solución de nitrato de plata. De este modo obtenía una imagen "negativa" del objeto colocado sobre el papel. Llevando las cosas un poco más lejos, intentó revertir el proceso colocando esa imagen "negativa" en contacto con otra emulsión similar. El "negativo" y el papel sensible eran presionados por un trozo de vidrio y expuestos ambos a la acción de la luz solar. De este modo, Fox Talbot obtuvo una contrapartida que luego llamó "positivo" por oposición a lo anterior y por corresponder esa imagen con lo fotografiado. A este sistema lo bautizó con el nombre de "calotipo" (kalos significa "hermoso" y typos "impresión"). El responsable del nombre FOTOGRAFIA fue su amigo Sir John Herschel, descubridor además de las propiedades de fijado del tiosulfato de sodio, sustancia que aún hoy se utiliza para el mismo fin.

En comparación con el daguerrotipo debemos decir que la imagen del calotipo

ostentaba una menor definición y detalle por la estructura fibrosa del negativo, que disminuía su capacidad de definición. Por otra parte, el sistema permitía registrar la cantidad de copias que se deseara a partir de un negativo dado.

¿Quién inventó la fotografía, entonces? Legalmente Daguerre, quien hizo el primer anuncio de un sistema que permitía fijar una imagen. Históricamente, Niepce quien realizó la primera imagen aunque llegó a establecer un sistema práctico a fijar las imágenes. Si, en cambio, nos preguntáramos quién inventó la fotografía moderna, tal cual la conocemos hoy, no cabe duda que Fox Talbot hizo todo. El daguerrotipo sobrevivió como sistema unos veinte o treinta años y luego se sumió en la obsolescencia, mientras que el sistema negativo-positivo, típico de lo que entendemos hoy por fotografía, sigue vigente y sin asomo de desaparecer.

Finalmente, ¿por qué aparece la fotografía a mediados del siglo 19 y no antes? Si nos dedicamos a observar el desarrollo de la pintura de esa época, podemos comprobar que se estaba llegando al límite del realismo. Ya no había posibilidades de aumentar o mejorar la capacidad de reproducción de la realidad por medio de la mano del pintor. La única vía de escape a esa situación límite era la fotografía, que, con medios mecánicos, ópticos y químicos ofrecería una reproducción de la realidad tan minuciosa y perfecta como nadie podía realizarla.

De algún modo se podría decir que la pintura se sintió relevada de su obligación de realismo absoluto ante la invención de la fotografía y siguió su propio camino hacia formas de abstracción cada vez más audaces. El impresionismo, el cubismo, el arte geométrico, etc., se caracterizaron por ostentar un marcado alejamiento de las formas representativas de la realidad que ocupó y lo sigue haciendo con toda naturalidad y entusiasmo el joven arte fotográfico.

En el próximo número: DEL PIONERO AL EATSMAN A LA PRIMERA LEICA.

FOTOSHOP

1^{er} aniversario
1976-1977

Papel blanco negro y color

Drogas y kits de revelado
para blanco, negro y color

Películas para blanco, negro y color

Equipos especializados
de iluminación

Laboratorios y máquinas

FOTOSHOP

TEODORO GARCIA 2824
BUENOS AIRES
TEL. 781-4574

PROFESIONALES / AMATEURS

Como siempre... los mejores precios de plaza

BS

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar



CINE ARGENTINO

¿el principio o el fin?

Veintiocho de julio de 1896. Siete meses después de la primera exhibición pública realizada en París por el "Cinematographe Lumiere", la entonces pujante capital de la República Argentina, o mejor dicho, algunos de sus siempre inquietos habitantes, acusan el primer impacto de un hecho esotérico que en ese momento constituye una mera curiosidad. Apenas siete meses más tarde que en París. Desde allí (y desde Londres, naturalmente) llegarán las primeras cámaras filmadoras. Un año después de la primera exhibición cinematográfica porteña, el belga Enrique Lepage importará cámaras y proyectores marca Lumiere o Gaumont. Poco a poco el interés irá creciendo, y de la primitiva proyección de las pintorescas visiones de Lumiere y sus operadores patrocinadas por don Francisco Pastor, empresario del Odeón, y el periodista Eustaquio Pellicer, pasando por las primeras breves realizaciones del fotógrafo Eugenio Py en el terreno documental y los primeros intentos de cine argumental —a cargo de Eugenio Cardini, 1901 y **El fusilamiento de Dorrego** de Mario Gallo 1908— el cine nacional irá cobrando vida. El primer éxito sucederá en 1915, con **Nobleza gaucha** de Humberto Cairo, Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, de allí en adelante los pioneros del cine mudo, al igual que sus colegas del resto de las manifestaciones artísticas nacionales, emprenderán con entusiasmo la tarea de cimentar las bases del arte joven.

Naturalmente las exigencias del monstruoso desarrollo del cine —una maquinaria industrial tan poderosa sólo tiene parangón entre los medios de comunicación masiva con la mucho más reciente televisión— fueron imponiendo un ritmo enloquecedor a sus cultores. Y a pesar de las lógicas ventajas adquiridas de inmediato por Estados Unidos (gracias a su hipertrófico crecimiento económico y su inteligente asimilación de culturas europeas) y por otras naciones de elevado índice cultural (Alemania y su escuela expresionista, muy especialmente Suecia en los albores de nuestro arte con figuras tan notables como Mauritz Stiller y Víctor Sjöström, los franceses e italianos, los soviéticos con Pudovkin y Eisenstein) la cinematografía argentina manifestó desde un principio elogiables dotes de adaptación al nuevo lenguaje, a sus inmensas posibilidades expresivas a la asimilación de técnicas avanzadas. Este panorama, que objetivamente podría aplicarse a tantas manifestaciones diferentes de nuestra evolución como pueblo cultivado y estudioso, culminaría en análisis extensos que no interesan en esta nota. Podemos resumir los sesenta años que siguieron al primer éxito (**Nobleza gaucha**) advirtiendo que la Argentina desarrolló su arte-industria cinematográfica a niveles más que aceptables, con independencia de juicios valorativos acerca de la calidad intrínseca de sus obras. Hubo una industria. Veamos por qué ahora no puede decirse que exista.

ARGENTINA: PREMIOS Y ESTUDIOS

Aunque no pueda establecerse comparaciones a alto nivel con cinematografías de excepcionales valores, el cine argentino comenzó a hacerse conocer no sólo en mercados latinoamericanos. La obtención de estos últimos apareció como resultante de una superior formación cultural y una adecuada administración de los medios industriales indispensables para el desarrollo natural del cine. Y al mismo tiempo que se iba cimentando una infraestructura sólida, los resultados estéticos no eran nada desdeñables. Por una parte, se llegaría a contar en la década del cincuenta con nada menos que diez estudios cinematográficos. En otro plano, y a partir del lauro obtenido por el cortometraje de Bonello, Vacca y Robertie sobre **El proceso** de Kafka, que triunfó en el festival de Rapallo en 1957, se sucederían los premios recibidos por nuestro cine (Rodolfo Kuhn con **Sinfonía en no bemol** al año siguiente en la Feria Mundial de Bruselas, y en el terreno del largometraje, la máxima consagración de Leopoldo Torre Nilsson por el jurado de la crítica en Cannes por **La mano en la trampa** en 1959). Fueron muchas las películas premiadas, eran muchos los estudios. En 1974 se arribó a un tope notable en materia de galardones: **Boquitas pintadas** de Torre Nilsson, Concha de Plata en San Sebastián; **La Patagonia rebelde** de Héctor Olivera, Oso de Plata en Berlín; **Quebracho** de Ricardo Wulicher, segundo premio en Karlovy-Vary. A partir de allí, la participación en festivales internacionales es escasa, dudosa o nula. En cuanto a estudios, con la reciente desaparición de San Miguel y Argentina Sono Film, de los diez de épocas de esplendor queda sólo uno: los Estudios Baires.

CINE Y DOLARES

No se puede ignorar un hecho incontrovertible: los intentos de establecer una política cultural definida, no sólo en lo que respecta al cine, fueron muchos. Las realizaciones, las realidades, son otras muy distintas. Dejando al margen verdades históricas, acontecimientos imposibles de refutar (Censura, tal vez con

La mano en la trampa de Leopoldo Torre Nilsson, con Francisco Rabal y Elsa Daniel.





Viento norte
de Mario Soffici,
con Elías Alippi
y Enrique Muíño.

mayúsculas como en ninguna otra parte del mundo; autocensura derivada de aquella; limitaciones conceptuales de todo tipo) se agiganta poco a poco sobre las espaldas de nuestra gente de cine, un fantasma espeluznante, representado por la peor crisis económica de nuestra historia. Lo que hace menos de tres años costaba 300 millones de pesos moneda nacional (una comedia lo más ligera posible, un film con escasos decorados), llega ahora a más de 4.200 millones del mismo signo. Pero sería más apropiado hablar en "dólares", moneda internacional en esta industria. Sin entrar en largas consideraciones de detalle (costos de difusión, copiado de films, "cachets" de artistas que cada vez cobran menos dinero real) se puede afirmar que el negocio del cine se ha convertido en una verdadera pesadilla para quienes lo intentan en la Argentina. Por supuesto, estas consideraciones sirven tanto para productores (cada vez hay menos) como para distribuidores y exhibidores, suponiendo que haya alguno de estos últimos que tenga interés en proyectar en sus salas films nacionales, ante el éxito seguro representado por producciones extranjeras de gran repercusión popular.

UN FUTURO INCIERTO

Han quedado muy atrás las épocas de Mario Soffici, de pioneros como Ferrer, y ya parecen lejanos los mejores logros de Torre Nilsson, Ayala y las generaciones "malditas" del 60 y 65. También está muy lejos el "boom" de 1974, aunque parezca imposible un retroceso tan vertiginoso. Los factores económicos, que tornan utópica cualquier clase de recuperación industrial a menos que se consiga un suceso de público digno de *Tiburón* o *King Kong*, se suman a la desubicación latente en cada proyecto, en cada uno de los planes, en cada idea. Las profundas limitaciones impuestas a nuestro cine por problemas extra-artísticos, de los que el ahogo financiero no es el menos significativo, trazan un cuadro apocalíptico, estremecedor, a pesar de declamatorios "chauvinismos" que no hacen más que acentuar el desconcierto.

Quedan, sin embargo, suficientes valores para rescatar. No son afortunadamente pocos quienes quieren seguir luchando en favor de nuestra cinematografía. Están en todas partes, entre los creadores, en la producción, en la distribución y exhibición, entre actores y técnicos que aún prefieren contribuir al ansiado renacimiento antes de emigrar, como ya lo hicieron muchos. Y tampoco faltan funcionarios —equivocados o no— que pretenden sumar su esfuerzo indispensable para la reconstrucción de algo que no debió llegar jamás al lamentable estado de cosas actual. El Estado debe participar, intervenir cuando sea necesario, con dramático carácter de urgencia, aportar legislaciones sabias y auténticamente protectoras de un hecho artístico que es patrimonio de todos. Solamente de esa manera volverán a confiar en el cine nacional sus primeros destinatarios, los aficionados argentinos, y también los responsables del cine de otras latitudes podrán ubicar en sus mercados una producción que nunca debieron perder de vista. Posiblemente la solución sea ésa, una sola, la lucha común, el enfrentamiento de todos los males a través de una visión totalizadora de este nuevo principio o fin. De ese fin definitivo, asentado sobre la sólida base de la paz de los sepulcros que debemos evitar a toda costa. Es imperioso abordar juntos la posibilidad de soluciones. Con todos los directos interesados, trataremos de hacerlo desde aquí. Por lo menos, lo intentaremos desde ahora.

Balance de siete meses

El acceso del espectador medio de cualquier país del mundo a la producción cinematográfica internacional tiene lugar, con las lógicas variantes operadas en cada uno de sus ámbitos, de manera más o menos similar. Quienes deciden qué debe ver el espectador parisino, porteño, canadiense o senegalés son siempre una suma de factores sociales personalizados, desde luego, en funcionarios estatales, distribuidores privados y, en algunos casos, gente que entiende mucho de cine. Pero todo está condicionado, ya sea que hablemos de los Estados Unidos o la Unión Soviética, de Guatemala o Filipinas, de las dos Alemanias o de algún perdido cine-club de alguna lejana provincia argentina, por un cúmulo de elementos no siempre artísticos, casi podríamos asegurar que pocas veces relacionados con objetivos estéticos. La antigua polémica sobre el sentido que debe tener el cine (¿Mero entretenimiento, arte, o el más poderoso medio de condicionar al prójimo?) alcanza vigencia permanente en cualquier latitud, a través de una programación muchas veces no librada al azar.

Nuestro país no se sustrae a esta especie de regla inconvencible. Y es así como debió sufrir durante mucho tiempo las consecuencias de luchas —no fratri-

Atrapado sin salida:

La opresión, límite de la hipocresía.





Balance de siete meses

cidas, precisamente— que privaron a un público acostumbrado al mejor cine, a las expresiones más relevantes de la cultura universal vertida en última instancia en miles de pantallas, de seguir manteniendo esa hermosa costumbre. Tan formativa, por otra parte, a pesar de la simpática censura que establece que el ser humano adulto no "puede" absorber ciertas cosas, digamos a manera de ligero ejemplo, **El silencio** de Ingmar Bergman, o **Teorema** de Pasolini, o **El valle de las abejas** de Frantisek Vlácil, por citar sólo tres de las aberraciones en que incurrieran antiguos censores.

Superados problemas de dólares (la única razón que nos privara nada menos que de la producción de origen norteamericano durante un lapso lamentablemente largo) los primeros días de 1977 nos trajeron un par de films realizados en Es-

tados Unidos, a cual mejor. La mención inicial debe ser, sin duda alguna, para la segunda película dirigida por el notable cineasta checoslovaco Milos Forman en el gran país del norte. Porque **Atrapado sin salida**, caprichoso título castellano de **One flew over the cuckoo's nest** (**Alguien voló sobre el nido del cuclillo**) constituye una de las expresiones más limpias y puras del espíritu del ser humano que quiere ser libre. No es casual que un checo alejado de su medio después de la abortada rebelión praguense de 1968 contra el totalitarismo pro-soviético, haya aprehendido tan bien el mensaje de un nada conformista novelista norteamericano. El concepto de la Libertad —que debe escribirse siempre con mayúsculas, por lo menos en materia estética— es único, realmente indivisible, imposible de disimular en manos de la hipocresía. Y el personaje encarnado por el gran actor Jack Nicholson resume, con todas sus imperfecciones humanas, al verdadero oprimido por la humanidad, precisamente el Hombre.

Atrapado sin salida triunfó con justicia en Hollywood. Recibió el discutible Oscar, aún concediendo el margen de discusión que otorga el saber que compitió contra **Barry Lyndon** de Kubrick. Pero el de Forman es un gran film y su proyección futura no puede dudarse: marcará rumbos a muchos jóvenes realizadores estadouni-

Barry Lyndon: *Un impresionante fresco audiovisual.*



Cara a cara: *Liv Ullman, la mejor de las últimas décadas.*



denses embarcados en un no dirigido movimiento de protesta contra el conformismo que exhibiera la mayor máquina de hacer cine de la historia durante muchos años. El otro film al que aludíamos, también estrenado el primero de enero, es **Lenny**, del excelente director-coreógrafo y bailarín Bob Fosse, el mismo de **Cabaret**. **Lenny** es la historia de Leonard Bruce, un actor de music hall que vivió contra los prejuicios de una sociedad hipócrita, sin encontrar, sin embargo, la justa medida de sus posibilidades ante ella. Fue un auténtico "maldito", un marginado, pero sobre todas las cosas, un equívocado. Fosse, maestro del montaje, lo que en materia de cine es decir mucho, lo plasmó en la persona de uno de los más grandes intérpretes surgidos en la última década, Dustin Hoffman. La película es espléndida y desgarradora, tal vez la más atractiva, cinematográficamente hablando, en mucho tiempo.

Pero los caprichos de la distribución nos entregaron, por fortuna, un film dirigido, en 1964, por Akira Kurosawa, su última película en blanco y negro, y la última protagonizada con el gran realizador nipón por Toshiro Mifune. **Bondad humana** —cuya proyección en Buenos Aires debe agradecerse a un sello siempre preocupado por ofrecer el mejor cine— está a la altura del mejor Kurosawa, con



Network: William Holden y Beatrice Straight, en una feroz sátira acerca de los procedimientos que genera la televisión.

la misma intensidad vital de **Vivir o Dersú Uzalá**, de su aquí incomprendida **Dodes Ka-Den**, de sus otros clásicos. Posiblemente los mayores hallazgos del año deben atribuirse a las últimas realizaciones del genial Ingmar Bergman, su **Cara a cara**, en la que Liv Ullmann demuestra una vez más que su presencia en las pantallas internacionales marca un hito incomparable (para nosotros es la mejor actriz cinematográfica de las últimas décadas) y en ese impresionante fresco audiovisual titulado **Barry Lyndon**, del que es responsable el máximo exponente de la producción y dirección de origen norteamericano, hoy radicado en Gran Bretaña, Stanley Kubrick. La versión filmica de la novela de William Mackpeace Tackeray, ubicada en el siglo dieciocho, supera los límites estrictos del cine para ubicarse en planos

estéticos superiores, un poco a la manera de esa obra de arte total que soñara Richard Wagner. Inusual despliegue técnico —la fotografía y la iluminación llegan a la perfección por sutilezas nunca vistas en la pantalla— y un formidable tratamiento plástico que resume, al igual que la banda sonora, lo mejor de la pintura de la época evocada, colocan este nuevo film de Kubrick en un nivel difícilmente superable.

Buenos Aires se puso al día, dentro de lo permitido por el Ente de Calificación Cinematográfica, con buena parte de la producción extranjera de primera línea. También se vieron **Network**, feroz sátira contra los bajos procedimientos generados en la TV por la ambición desmedida, un muy buen film de Sidney Lumet; **Rocky**, una tibia denuncia contra el boxeo (esa especie infrahumana de entender algo mal llamado deporte) que recibió el exagerado premio de la Academia de Hollywood; **Taxi-Driver**, un confuso alegato contra la violencia bien interpretado por Robert De Niro; **Maratón de la muerte** de John Schlesinger, **El inquilino** de Polanski, **El otro señor Klein** de Joseph Losey. Y muchas más. Sólo hemos citado productos de nombres muy importantes. Un balance en cierto modo alentador Aunque nuestro medio merezca mucho, pero mucho más.

Bondad humana: De la muestra de Kurosawa, lo mejor.



Lenny: Dustin Hoffman, un "underground" que respira.





La última locura de MEL BROOKS

En silencio a carcajadas limpias

Título original: "Silent Movie". **Origen:** Estados Unidos. **Libro cinematográfico:** Ron Clark. **Elenco:** Mel Brooks, Dom De Luise, Marty Feldman, Sid Caesar, Harold Gould, Ron Carey y Bernardette Peters. **Iluminación:** Paul Lohmann. **Música:** John Morris. **Dirección:** Mel Brooks. **Duración:** 90 minutos.

Nada más difícil que hacer reír, o siquiera sonreír, a millones de espectadores. Una estadística improbable podría llevarnos a considerar, en lo que ha transcurrido hasta ahora en la historia del cine, que son muchos los realizadores trágicos y dramáticos de relieve, unos pocos fluctuando el genio y el enorme talento, pero muchos realmente destacados. No ocurre lo mismo en el género cómico, donde los nombres de un Charles Chaplin o un Buster Keaton, con su cuota subyacente de profundidad humana llevada a rangos sumamente elevados, pueden constituir notables excepciones. En apenas una década, el realizador norteamericano Mel Brooks se ha convertido en el máximo exponente de la gracia delirante, del retorno a las mejores fuentes de esa chispeante manera de hacer cine que hiciera de Hollywood un auténtico modelo en la especie. Ya en 1968 sorprendió Brooks al mundo de la pantalla grande con su notable film **The producers**, que se estrenó en Buenos Aires sin pena ni gloria con el título de **Con un fracaso millonario**, una inteligente y aguda recreación del mundillo del espectáculo teatral en la que el director de **Las doce sillas** y **Locuras en el Oeste** anticipaba sus posteriores éxitos en la lúcida adopción de un lenguaje cinematográfico ágil y depurado a la vez. Los otros films mencionados cimentaron su

justa fama ubicándolo en una especie de isla en medio de un panorama francamente dedicado a la tragedia o al drama, o cuanto menos a la sátira feroz y descarnada. En 1974, Brooks consigue llamar la atención de la caprichosa Academia de Hollywood recibiendo varias nominaciones para el Oscar con **Locuras en el Oeste** y esa estupenda comedia del más puro humor negro titulada **El joven Frankenstein**, mordaz evocación del cine de terror en la que vuelve a utilizar a varios de sus actores favoritos, Gene Wilder, el increíble Marty Feldman y la desventueta Madeline Kahn a la cabeza.



La propuesta de Brooks para su última producción es tan divertida como eficaz su realización. Un veterano director marginado de los sets por su propensión a la bebida concibe la idea de filmar una película munda, en épocas de "sensurrounds" y otros sistemas sonoros ensordecedores. Lógicamente recibe un recha-

KING KONG

El mito catástrofe no rescata el de la bella y la bestia

Título original: "KING KONG". **Director:** John Guillermin. **Libro:** Lorenzo Semple Jr. **Intérpretes:** Jeff Bridges, Charles Grodin, Jessica Lange, John Randolph, René Auberjonois y Julius Harris. **Fotografía:** Richard Kilne. **Música:** John Barry.

El mito de la Bella y la Bestia, los veinticuatro millones de dólares invertidos por Dino de Laurentis, los asombrosos detalles de la construcción del monstruo, la plasticidad de Jessica Lange y el "Oscar" por los efectos visuales, bastarán seguramente para devolverle al productor y con creces, la cuantiosa inversión. Los elementos enunciados no alcanzan, no obstante, para eclipsar el recuerdo y la válida nostalgia por la primitiva versión que ya constituye un clásico del viejo cine norteamericano. La razón radica en una diferencia: mientras el primer film no tentaba apelaciones a la credulidad y el argumento era jugado con la complicidad del espectador, éste abunda en precisiones formales que tratan infructuosamente de captar una atmósfera de realidad. Todo pasa entre el asombro por el excelente uso del sonido y del color, los artificios técnicos de los efectos y el tremendismo audiovisual.

Aún así, el bagaje de recursos es insuficiente para emocionar a la platea infantil, blanco innegable y desde ya tri-

plicador de entradas. Es que este nuevo producto encasillado en el género catastrófico, encierra en el fondo las mismas motivaciones de sus ilustres precedentes: la de menospreciar la historia en beneficio de la exhibición de recursos. Ha sido la receta de **Infierno en la Torre, Terremoto, La Aventura del Poseidón**, la serie anual de los Aeropuertos y el famoso y aún palpitante **Tiburón**. El cebo del interés ha cambiado el sustantivo: el actual pareciera ser el asombro por los gigantismos y la destrucción, los cataclismos y la solapada violencia que encierran sus argumentos.

Claro, se dirá: ¿qué otra cosa puede esperarse? La decadencia del western, el agotamiento de la veta de los Frankenstein, Dráculas y Hombres Lobos, la falta de cómicos cinematográficos que pertenecen a la historia del cine yanqui de los años de oro, ha determinado el descubrimiento de este nuevo mercado que intuímos, habrá de seguir siendo explotado. Por otra parte, este asunto de las modas argumentales se explica por el aprove-



EL CINE QUE VENDRA

LUCHINO VISCONTI:

el canto del cisne

zo generalizado hasta que las menguadas arcas de la empresa a la que recurre y el riesgo de ser absorbida por el pulpo mayor de la Meca del cine, lleva a sus dirigentes a aceptar la proposición. Mel Brooks no se ha limitado a encarar este desafío solamente desde el punto de vista del contenido, lo que hubiera sido suficiente. Lejos de ceñirse a esquemas formales convencionales, ha abordado la realización total como un auténtico film mudo, en el que no es casual que se pronuncie una sola palabra en una hora y media de proyección, y que esa palabra esté a cargo del insigne mimo Marcel Marceau, uno de los personajes famosos que debe contratar el director en la ficción para que su absurda propuesta sea aceptada. No tiene sentido intentar siquiera un resumen en la infinidad de "gags" empleados por Brooks en esta excepcional comedia (aunque sigamos riendo al recordar la secuencia de las armaduras, las reuniones de directorio de la empresa siniestra, cada uno de los gestos de intérpretes de inusual comunicatividad). Lo que no debe dejar de señalarse es la extraordinaria vena satírica de un realizador que ya se ha colocado en envidiable primer plano entre los cultores del difícil arte de hacer olvidar aunque sólo sea por un momento, que no vivimos épocas muy fáciles.

chamiento que unos hacen de otros, en lo que se refiere al auge de los gigantismos y desastres. No es cuestión de desaprovechar tan tempranamente el "clima" creado en su redor.

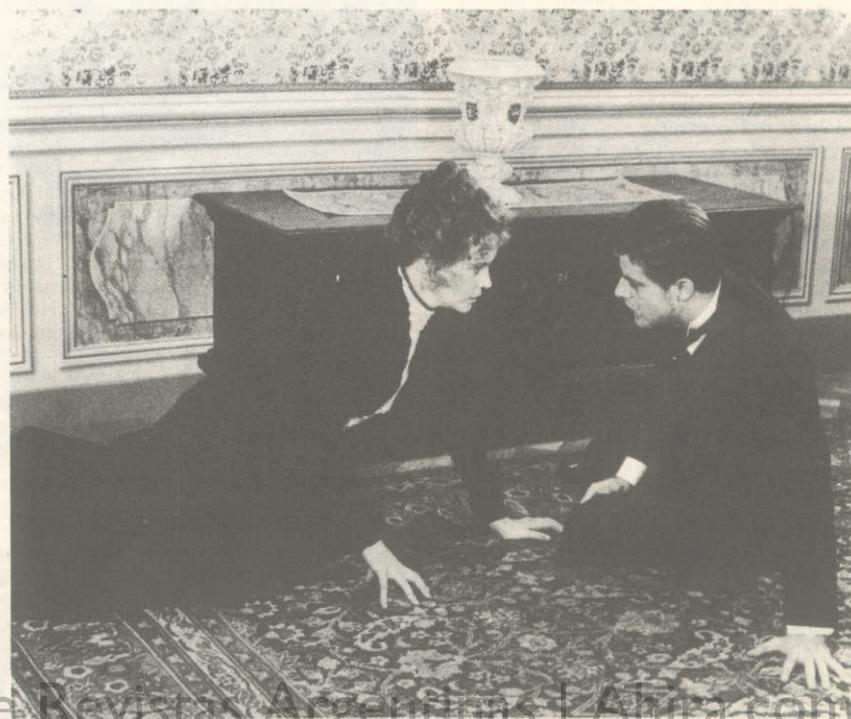
Y como la originalidad es una de las caracterizadas falencias del cine nacional, no tardaremos mucho tiempo en asistir a alguna parodia también tremendista made in casa.

King Kong habrá de trascender en el futuro, como otro "clásico" del género. La millonaria inversión y las características de la historia le aseguran un lugar en el recuerdo. Como las demás, incita a la reflexión: si es cierto que la velocidad de la tecnología supera largamente al genio creador, todavía nos queda un buen trecho a recorrer con las catástrofes a cuestas.

En lo que hace a la película en sí, la interpretación de la bella Jessica Lange, de Charles Grodin y Jeff Bridges, transcurre por los carriles de lo convencional, tal como lo requiere el argumento. No otra cosa puede decirse de la estandarizada dirección de John Guillermin.

Corría el verano de 1972. Un ataque de trombosis paralizó parcialmente el cuerpo de uno de los cineastas más exquisitos de todos los tiempos. Pero el gran Luchino Visconti, el inolvidable recreador de épocas y agudo fiscal de las costumbres de su tiempo, no dejó sus proyectos inmediatos, que incluían para el cine la realización de sus dos últimas obras. Así nacieron **Grupo de familia**, estrenada en Buenos Aires con enorme suceso de público y de crítica en la temporada 1976, y el **El inocente**, que se convertiría en su canto del cisne cinematográfico. El creador de **Senso** (o **Livia** o **un amor desesperado**), el formidable intérprete de tantos escritores ilustres —su **Muerte en Venecia** quedará en la historia del cine como modelo de plasmación en la imagen de un texto netamente literario— acudía para su último proyecto a una figura que no siempre estuvo alejada del séptimo arte. Tal vez Gabriele D'Annunzio habría aprobado calurosamente la intromisión de un Visconti en el terreno de sus propias fantasías. En una conferencia de prensa concedida al iniciarse el rodaje en la espléndida villa de la provincia de Lucca arrendada a esos efectos, Visconti explicó por qué razones había elegido el texto del autor de **La figlia di Iorio**. "¿Por qué D'Annunzio? Porque es una caldera, un vivero lleno de historias para el cine. Además, porque D'Annunzio se está poniendo de moda otra vez, como volverán a ponerse de moda muebles y vesturio, sobre todo después de esta película. Pero ante todo lo elegí porque D'Annunzio es moderno en sus concepciones vitales. Vivimos tiempo brutales y demasiado exteriores, y él era un hombre que quería expresar todo esto sin ambages, usando todos los medios que su enorme fantasía le sugería. Su sentido del amor era brutal y sobre todas las cosas físico. El inocente es un libro —y mi film lo será también— de gran sensualidad y erotismo".

La última película de Visconti vuelve a mostrar su preocupación por ofrecer siempre lo mejor. Su equipo de trabajo así lo demuestra: el notable iluminador Pasqualino De Santis, el compositor Franco Mannino, el escenógrafo Mario Garbuglia y el vestuario de Piero Tosi. Los principales intérpretes son las muy bellas Laura Antonelli y Jennifer O'Neill, el nuevo galán número uno de Italia Giancarlo Giannini, la gran Rina Morelli y el veterano Massimo Girotti.



Laura Antonelli y Giancarlo Giannini, en una escena de **El inocente**, film póstumo de Visconti.



LA FLAUTA MÁGICA

Mozart: la fantasía en manos de un genial prestidigitador

La flauta mágica. Film dirigido y escrito por Ingmar Bergman. Fotografía: Sven Nykvist. Director de orquesta: Eric Ericsson. Producción: Ingmar Bergman y la Televisión Sueca. Estreno mundial: 1º de enero de 1975 por la TV de Estocolmo. Duración: 132 minutos.

Teatro lírico de Estocolmo. Una noche del año 1930. Un niño de doce años asiste por primera vez a una representación de "La flauta mágica" de Mozart. Muchos años después recordará su impresionante vivencia, al recibir una vez más el unánime elogio de la crítica de arte de todo el mundo, al estrenarse su versión cinematográfica, destinada en principio a la televisión de su país, de la hermosa ópera mozartiana. Claro está que para quienes conozcan la excepcional versatilidad de Ingmar Bergman —el niño de nuestro cuento— no podrá extrañar que sea el autor de esta obra de arte que Buenos Aires, uno de los centros artísticos que aceptó su genio al poco tiempo de manifestarse, acaba de conocer.

En una de las secuencias de "La hora del lobo" (Vargtimmen, 1967), Bergman incluía una de las arias del príncipe Tamino, entre otros "misterios" de su inagotable vena filosófica. Siete años después —"La flauta mágica" fue realizada en los estudios de la TV nórdica en 1974— el genial director de "El séptimo sello" y "Cuando huye el día" plasma en la imagen fílmica la ópera toda, convirtiendo el por momentos oscuro libreto de Emanuel Schikaneder en un poema diáfano, transparente, apto para plateas infantiles. Su concepción cinematográfica-operística de la inmortal creación mozartiana alcanza niveles tal vez insospechados por quienes piensan (y lamentablemente son muchos) que la ópera es un género perimido o por lo menos sumamente anticuado.

Bergman acometió su empresa en el nivel esperado. Ante todo, reconstruyó en los sets de la TV sueca el mismísimo teatro de Drottningholm, cuya estructura no podía tolerar los implementos necesarios para una filmación de ese calibre. Con la exquisitez de un auténtico "gourmet" aprovechó la fastuosidad ambiental sugerida por el arquitecto C. F. Adelcrantz, de dieciochesca magnificencia, ubicando sus títeres en el apretado escenario de estilo



El tenor Josef Köstlinger en el rol del príncipe Tamino, y las tres damas de la noche, en una escena del film de Ingmar Bergman "La flauta mágica", realizado para la TV de Suecia.

barroco, sin escatimar esfuerzo alguno en su tarea de ofrecer lo mejor de lo mejor. Por otra parte, adecuó a los requerimientos de la obra sus propias apetencias en materia de interpretación. Y de ese modo su Papageno no fue sólo un excelente cantante: primordialmente se convirtió en un excepcional actor. Y lo mismo ocurrió con cada uno de sus cantantes-actores, seleccionados entre más de ciento veinte artistas de toda Suecia. Los resultados están a la vista —y al oído— de nuestros espectadores. Desde el excelente tenor Josef Köstlinger (Tamino) hasta el último de los personajes secundarios, la labor histórica y musical de los personajes de Mozart-Schikaneder es óptima. No hace falta ni interesa buscar en ellos voces sobrehumanas. Lo que sí importa es comprobar hasta qué punto el señor Bergman ha conseguido formalizar en dos horas y cuarto del mejor cine, una auténtica simbiosis de ópera y film que no tiene parangón en la historia del séptimo arte, en

este caso, arte como casi nunca podía denominárselo con anterioridad.

El movimiento de cámaras, la perfecta iluminación del ilustre Sven Nykvist (responsable de tantas películas de Bergman desde una de sus obras maestras, "Noche de circo"), el formidable trabajo actoral de sus protagonistas, convierten este film en un manjar imperdible para paladares refinados. Pero también se hace ineludible recomendar su visión a todos aquellos que pretendan desentrañar, simplemente, los secretos del espectáculo en un plano estético superior. Y —¿por qué no?— a la inmensa legión de jóvenes que, en todo el mundo, necesitan aprender cada día los secretos del arte mayor, para enriquecerse, para ilustrarse, para emprender el camino de la educación y la cultura. La fábula de Sarastro y la Reina de la Noche, en última instancia del Bien y del Mal, no podría haber tenido mejor intérprete en nuestro siglo.

A. M. R.

Feliz Cumpleaños

el regalo es
PANUELOS
Dorya

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahora con

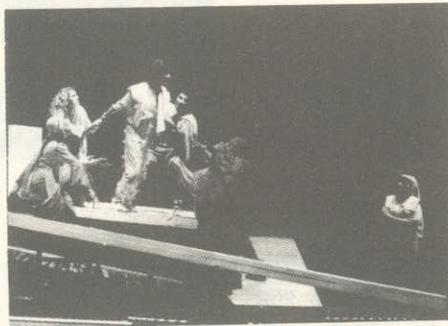
LOS CORAZONES SIGUEN LATIENDO

A casi veinticinco años de su estreno, **Farsa del Corazón** del Premio Nacional Atilio Betti mantiene su vigencia a través de un alto vuelo poético donde humanidad se entronca con falsía.

El lirismo de antaño halla en esta versión un mayor énfasis dramático, pese a ciertas instancias discursivas no del todo obviadas, quizás por ese mismo empeño en subrayar una tesis que llega a ser trágica en exceso. Los personajes, a guisa de títeres, penetran en el juego movidos por excelentes hilos estilísticos donde la palabra huele a tierra y a verdad diaria.

La línea argumental es simple, más para esta época de psicoanálisis furibundo donde lo subyacente pasa a primer plano, perdiéndose en vericuetos de una mórbida y/o morbosa tortuosidad.

Un elenco de figuras jóvenes, convalida lo ya verificado por el espectador en **La importancia de llamarse Ernesto**, primer espectáculo del necesario virreinato de Rodolfo Grazziano. Confieso que la elección de Laura Bove, fagocitada por la tira televisiva, me inspiraba serios temores. Sin embargo, su corporización es de una entradora y natural vitalidad. Le da justa réplica al Mimo protagonista de Jorge Mayor. Este acomete con fervoroso brío una hazaña de restallantes ribetes, ya que ca-



si nunca deja el escenario y mientras dura su permanencia ante el público, sostiene sin fisuras y con recursos nobles una interpretación difícilmente olvidable.

Cristina Rot es, en la ocasión, un hallazgo por su gatuno brío, valga la paradoja, y depurada técnica. Las ejemplares intervenciones, con florentino cincelado, de Juan Carlos Puppo y Francisco Cocuzza son otros hitos de una representación que completan adecuadamente Dora Ferreiro, otra rescatada por el ubicuo boquense y Jorge Grazio. En cuanto a Lito González, "cumple su cometido", pero sin la fuerza requerida. Augusto Larreta permanece en otro plano, al machacar demasiado a su padre, y le cuesta integrarse,

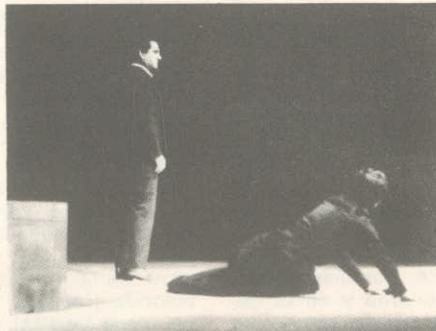
al igual que Berta Ortigosa, distante. Finalmente, alegre reencontrarse con Emma Ledo después de tantos años de pionera labor, en un pequeño papel cubierto allí donde hace tiempo debió estar. Graziano ha salvado los escollos que presentaba la puesta en escena de una obra intimista desde tan vasta nave. En situaciones claves ha jugado con las numerosas posibilidades que ellas brindaban. Quizás pueda reprochársele un final cuya moralina no pudo solucionar. Lo que no puede negársele es el dúctil manejo de los actores y la seriedad. Esto último unido a su innato talento de avizor hombre de teatro. Quien aquí no ostenta la excelencia que se le ha reconocido en **La reina blanca** es el escenógrafo Eugenio Zanetti. En cuádruple labor-planta, luces, vestuario, banda sonora, acaba por perder, en la parafestividad de su gigantismo, la privacidad necesaria para ajustarse al latir del amenazante grito de Mimo, "¡Amar, desear, matar!". Sus oropeles, de indudable calidad, retrasan con tanto ir y venir la acción, además de darle opulencia wagneriana a lo que sólo pide un marco de sencillez. Se da así la curiosa dicotomía de un corazón latiendo en cinemascopio. Zanetti, que tanta fe ha merecido a la crítica argentina, debe recuperar el cetro que, no en vano, le reconociera Pasolini.

TODO TIEMPO PASADO ¿FUE MEJOR?

En 1964 fueron Elisa Stella, Sergio Renán (luego reemplazado por Luis Medina Castro), Manuel Mendel y Juana Hidalgo. Los memoriosos recordarán también que entonces, como hoy, estaban Santángelo, Luis Diego Pedreira y Leda Valladares. Nombres en pasado y en presente para Sergio de Cecco, sin duda uno de los dramaturgos argentinos más completos. Si bien su producción es breve, llama la atención su rara ductilidad, que le permite pasar del abierto fatalismo, rozando la ternura, hasta desembocar en el humor negro, sin transición ni, lo que es más importante, concesiones. El texto de **El refidero** continúa siendo "golpeador", y las motivaciones, trasladadas a otros ámbitos, permanecen tan vigentes en la antigua Atenas como en el Palermo porteño de 1905.

La trama es sencilla: el drama de Orestes, sin perder su tono de tragedia griega, trasladado a la Argentina, más exactamente al Buenos Aires de principios de siglo. Aquí, caudillos y taitas reviven demagogías nunca obsoletas, que no saben de traducciones ni trasvases. Una neta impronta lorquiana añade plasticidad a un libro inusualmente fiel hacia personajes y ambientes. La incisiva partitura de Leda Valladares brinda el tono justo, geográfica y socialmente hablando.

Santángelo, con buen criterio, se ha alzado de su primera puesta en escena, optando esta vez por una orquestación más filigranada en lo visual, sugestivamente iluminada y con un ensamble perfecto entre el pasado y el presente de la acción.



Por el clima logrado, este montaje resulta indudablemente uno de sus mejores trabajos.

También en el más alto nivel, brilla el desempeño de Alicia Berdaxagar. Actriz hecha de caja de Pandora (asombra su diversidad de matices, sus múltiples caracterizaciones y juegos dramáticos), su Nérida es cabal. También lo es en el segundo acto Elena Tasisto, cuando se desprende de una innecesaria crispación que, a su vez, le ha compelido a tensionar en demasía una evolución interna trunca. En cambio, vuelve por sus fueros en avasallante medida cuando se reencuentra con su fibra interna y no con la del personaje pensado. Livia Soriano, coro griego, dice poco pero vibra tanto como para demostrar que puede volver a roles que, hasta hace poco, la sindicaban como una primera intérprete (me gustaría encontrarla en Chejov, por ejemplo). Niní Gambier

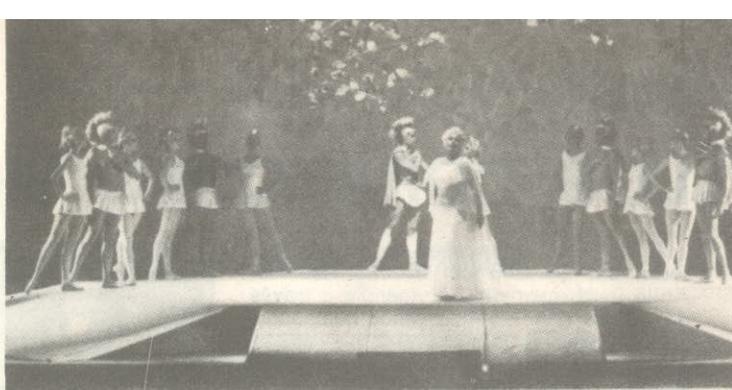
—otro pilar— y Silvia Lobo completan el elenco femenino.

Tras el mesurado énfasis de Rafael Rinaldi y la corrección de Germán Yáñez, contrasta el Orestes de Alfonso de Grazia, que pierde posibilidades en aras de una imposición melodramática en demasía, cuando no vacilante. Evidentemente, su cometido es ingrato y los estallidos que debe asumir resultan difíciles de manejar. Sin embargo, este crítico está convencido de que el De Grazia que desde ese mismo escenario —o Arthur Miller mediante— tanto hiciera, puede y tiene que dar más, mucho más. Aquí es donde la segura mano de Santángelo no buriló en profundidad, dejando también algo incompleta la breve si crucial participación de Leopoldo Verona.

En cuanto a Jorge Villalba —en su retorno a roles con carnadura, tras años de fatigar estudios de cine y televisión—, ha perdido la recia naturalidad que exigía su papel de Morales. En un innecesario envaramiento, careció de una autenticidad que sólo de a ratos pudo retener.

Por su parte, el Soriano de Pachi Armas tiene apostura, luciendo un tipo ausente de nuestras tablas y, sin embargo, tan imprescindible, joven y curiosa cruza de Sebastián Chiola con Francisco Petrone y Jorge Salgado. Sabe hacerse reptil cuando la ocasión lo requiere, y también puede pulsar con eficacia la nota sentimental. Lo que no pulsa tan bien son guitarra y voz. Pero este es un lunar menor en un espectáculo teatral que, básicamente, es mayor.

Virtudes y defectos a toda orquesta



Orfeo y Euridice, de Gluck: un traspíe del Colón, tras la ponderable puesta de Turandot. El error más grueso: la concepción escénica.

La vida musical de Buenos Aires tiene dos polos de atracción: el Teatro Colón y el Teatro Coliseo. Entre esos extremos se cuentan varias salas, casi todas de reducidas proporciones, que albergan una actividad artística menor. Lo que realmente ocurre como valor significativo y trascendente se instala en aquellos ambientes.

El Colón (más o menos 3 mil espectadores), tiene a su cargo la temporada de ópera y ballet, matizada con algunos conciertos sinfónicos. El Coliseo (1.800 butacas) es la sede de las tres sociedades musicales más importantes del país: el Mozarteum Argentino, la Asociación Amigos de la Música y la Asociación Wagneriana de Buenos Aires. En esta nómina falta computar el Teatro Cervantes, que es la sala donde desarrolla sus ciclos la Orquesta Sinfónica Nacional, pero cuya deficiente acústica y carencia de elementos estrictamente musicales la colocan en posición poco propicia para asumir un papel de primera línea en el movimiento musical de la ciudad.

Ultimamente, y gracias a las investigaciones de un grupo de profesionales se descubrió —hecho insólito— un auditorio en el barrio de Belgrano. Se trata de la llamada Sala Auditorium, con capacidad para 1.600 espectadores y buena acústica en casi todo su ámbito (la diseñó uno de los mejores expertos en acústica de la Argentina, el ingeniero Federico Malvarez) y desde hace seis años funcionaba como sala auxiliar de un colegio de religiosas. Es allí donde se está realizando el Festival Haendel, que ha obtenido importante repercusión entre el público y los profesionales.

Sin embargo, todas las salas mencionadas son, por alguna u otra razón, poco aptas para la realización de conciertos. El Teatro Colón, por ejemplo, fue diseñado como teatro de ópera. Tiene magnífica acústica en casi todo su ámbito pero no es, estrictamente hablando, una sala de conciertos; ni siquiera posee un buen órgano y cuando lo necesita, debe acudir a los servicios de un instrumento eléctrico de muy escasa calidad sonora. Por otra parte, su infraestructura técnica para todo lo que sea obras modernas, especialmente en el campo de la música electrónica, es totalmente insuficiente.

El Teatro Coliseo posee varias zonas "sordas", donde la música no llega con propiedad al oído del oyente. También carece de infraestructura técnica para la música moderna y en el aspecto físico, está condicionado por exiguas salas de estar y un hall de ingreso insuficiente para recibir al público durante los entreactos. Con todo es, después del Colón, la mejor sala de Buenos Aires o, por lo menos, la que tiene mayores posibilidades.

En cuanto a la Sala Auditorium —excepción hecha de su ámbito acústico—, no cuenta con los medios físicos indispensables para recibir a su público ni a los ejecutantes cuando éstos son numerosos.

Dentro de estas características se desarrolla la importante actividad musical de Buenos Aires, reconocida unánimemente como la capital musical de América latina. Un gran proyecto consistente en la erección de tres salas de concierto en un complejo musical de notables características, ha sido desestimado por las autoridades municipales, pese a encontrarse en etapa de licitación y con todos los planos terminados. A la espera de una solución de esa naturaleza, Buenos Aires continúa, fatigosamente, su extraordinaria actividad en el campo de la música, muchas veces realizada en condiciones de extrema dificultad.

En el reino de la ópera el Colón, que había tenido un gran acierto con la reposición de *Turandot* de Puccini, volvió a dar un traspíe. Cuando todo hacía pensar en una recuperación de las tremendas heridas que el Colón sufrió en los últimos años

gracias a ese espectáculo digno de su buena tradición, cayó nuevamente en la mediocridad con una reposición de la espléndida ópera de Gluck, *Orfeo y Euridice*.

Hubo varios errores de considerable magnitud, pero el más significativo de todos consistió en el carácter de la concepción escénica.

El mito de Orfeo es uno de los más hermosos y dramáticos de toda la mitología y, en el fondo, es la reafirmación de que el amor puede vencer todos los obstáculos, hasta la misma muerte. Cuando Gluck compuso esta ópera y la estrenó en la segunda mitad del siglo XVIII, las informaciones sobre la antigüedad clásica eran muy deficientes. En la actualidad y gracias a los extraordinarios aportes de la arqueología y la minuciosidad de los estudios helénicos es preferible, con mucho, representar estas obras en el espíritu auténtico de la antigüedad antes que en su falsificación dieciochesca.

En cambio, el Colón transformó la obra en una "ópera-ballet", una especie de "divertissement" donde la casi continua presencia del cuerpo de baile en el escenario, los paupérrimos y casi grotescos trajes y decorados así como la permanente intervención de elementos ajenos a la mística esencia del mito órfico, dejaron sin posibilidad práctica a la actuación de cantantes, coro y orquesta la que, durante casi todo el espectáculo se convirtió en mera acompañante de las danzas y evoluciones del cuerpo de baile el que, por otra parte, contó con una coreografía falta de todo interés y de melancólica incapacidad creadora.

En esas condiciones, Margarita Zimmermann (*Orfeo*), Myrtha Garbarini (*Euridice*) y Ana María González (*El Amor*) tuvieron pocas posibilidades de lucimiento, y esto agravado aún más por un escaso rendimiento vocal, que hizo apenas audible lo que ocurría en el escenario. Tampoco Julio Malaval pudo ir más allá de una decorosa versión orquestal con tiempos que pueden prestarse a la polémica.

En el área de los conciertos sinfónicos, de los que hubo nutrida cantidad, vale la pena destacar uno de la Orquesta Filarmonica de Buenos Aires dirigida por el maestro francés G. Devos, en el que se pudo escuchar una deliciosa obra de Pompeyo Camps titulada *Rag-time*. A través de una orquestación colorida (incluye, por supuesto, muchos solos de trompeta y un piano vertical desafinado, como debe ser) y una escritura sumamente hábil, por momentos hasta contrapuntística, Pompeyo Camps evoca, con gracia, colorido y espléndida nostalgia, algunos de los rag-times de la primera parte del siglo XX. Es una obra, como lo dice el autor, sin pretensiones, apenas un "divertimento". Pero tiene lo más importante en un "divertimento": divierte.

También se presentó en el Colón el duo formado por el violinista boliviano Jaime Laredo y su mujer, la violonchelista Sharon Robinson. Dedicaron el concierto a obras de Vivaldi y fueron acompañados por Los Solistas de Buenos Aires. Tanto Laredo como Robinson son dos virtuosos de fama internacional, muy bien merecida por cierto. No extrañó, pues, su dominio del estilo y el virtuosismo con que presentaron las obras. También Los Solistas de Buenos Aires impresionaron muy positivamente por su agradable sonoridad, correcta fusión y adecuado estilo.

Hubo, por supuesto, varios pianistas y violinistas. También actuaron algunas orquestas de cámara como la de Rouen y la de Zurich. Pero el gran interés de Buenos Aires se centra, al cierre de esta edición, en la presentación de *Musica*, el extraordinario conjunto que continúa deslumbrando a los auditorios por la perfección de su trabajo, el alto vuelo de su virtuosismo y el purísimo sentido estilístico que aportan a cada una de sus interpretaciones. De ellos hablaremos la próxima vez.



A VUELO DE PA'JARO

El arte con chequera

El doctor Víctor Luis Funes, santafesino de 44 años, es desde fines de julio el nuevo interventor del Fondo Nacional de las Artes. En sus declaraciones iniciales, desacralizó: "El Fondo es un banco, al que espero armonizar con la poesía".

Buñuel

Desde el 1º de setiembre tendrá lugar la XXV edición de cine del Festival Internacional de San Sebastián. La muestra constituirá un homenaje al director español Luis Buñuel, exhibiéndose previamente a la edición, su película La Vía Láctea.

Borges, cuchillero

En la mañana plomiza, el galope del tordillo despertó algunos ecos apagados. El jinete anciano emponchado de blanco, desmontó y empuñando un cuchillo avanzó hacia un incierto enemigo.

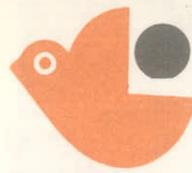
—¿Soy un buen actor cómico? —dijo el armado, mientras su presunto rival lo abrazaba. Abrazaba a Jorge Luis Borges, el jinete emponchado. La escena correspondía a un momento de la filmación del cuento El Sur, que su autor presenta en la película que el realizador José Di Leo se encuentra rodando en Luján. Pero no sólo la presenta Borges. Termina representando el papel del protagonista.



El dedo en la luna

Desde un pueblito de los Pirineos llamado Las Bordes nos escribe el pintor Leopoldo Torres Agüero. Proyecta recuperar obras que se encuentran en el país para una exposición itinerante que prepara para el año próximo y que comenzará en enero en París, siguiendo luego en Orleans, Toulouse, Mombelizar, Arlés, Grenoble, Marsella, etc. Interesan algunas opiniones de Torres Agüero, que transcribimos: "Siempre me ha sorprendido que alguien que llega a París me pregunte: ¿Qué tal, cómo anda la cosa? ¿Qué estilo está de moda?... El hablar despectivamente de los museos está de moda desde hace tiempo y es repetido a todo nivel, desde el idiota al Primer Ministro. Según ellos los museos son inútiles y no corresponden a nuestra época. De la misma manera que hace algunos años a un crítico de arte argentino se le ocurrió proclamar la muerte de la pintura, con el aplauso general de los pintores mediocres. Pero parece que falló el oráculo y el lenguaje plástico sigue en marcha sin tener en cuenta las predicciones de los brujos, fabricantes de etiquetas pasajeras. No hay que confundir la luna, con el dedo que la señala".





ANTONIO SEGUI:
la vida color pastel

El talentoso pintor cordobés se fue un día a París acompañando a su esposa, la bailarina Graciela Martínez, quien había ganado una beca para perfeccionar su técnica en París. Para no perder el hábito, Seguí metió en las valijas algunos de sus cuadros para mostrárselos a unos pocos amigos. Sucedió hace quince años. Pero la originalidad de sus trabajos deslumbró a los entendidos, y no volvió jamás. Mejor dicho, volvió todos los años para disfrutar sus vacaciones en las apacibles serranías cordobesas, tomando mate, comiendo chivito asado y pintando. Pero este año faltó a la cita con su país. No era para menos: en el otoño europeo de 1976 se cayó desde el primer piso de su casa parisiense, sufriendo once fracturas que lo tuvieron dos meses inmovilizado en una clínica de Ginebra, y que hicieron temer por su vida al presentársele complicaciones pulmonares. Felizmente, todo pasó. O casi todo. Gracias a sus tremendas ganas de vivir, ese gigante rubio, melenudo y bigotudo, se fue recuperando lentamente. Ahora, luego de una breve convalecencia en Ibiza y una fugaz estancia en su estudio de París, se refugió del agobiante verano europeo en Porto Santo Stefano, una solitaria playa del mar Tirreno ubicada a 150 kilómetros de Roma, donde pasa sus horas leyendo, comiendo pez espada a la parrilla en un restaurante próximo, o paseando por el idílico paraje apoyado en su quinto bastón —“perdí los cuatro anteriores porque le tomé antipatía a ese odioso administrativo”, confiesa—. Además de no poder trabajar, sólo una cosa le preocupa hoy: acumular paciencia hasta marzo del año próximo, cuando lo operarán nuevamente.



Seguí, en su taller con "Acumulación de señores", óleo de 2,50 x 2,00 metros. Colección Berninger de Zurich.



POLICIA
FEDERAL
ARGENTINA

101

97-1111

Quino, fácil

Un mendocino que recaló en Buenos Aires y que por entonces figuraba como Joaquín Salvador Lavado, amplió con el tiempo el espacio de su patria chica para hacerse internacional, pero a la vez acertó sus señas para llamarse simplemente Quino.

En Bordighera, Italia, es fama —como diría Borges— que se realizan los Festivales Internacionales de Humorismo. Y allí, Quino acaba de ser distinguido con el primer premio. Tema: La Burocracia. Sin desestimar los méritos de Quino —¿quién se "ha salvado" de Mafalda, Miguelito, Manolito, Felipe, Susanita?— creemos que nuestro crédito ha corrido con amplias ventajas. Hablar de burocracia a los europeos, es como exponer una clase sobre las cincuenta y siete maneras de cebar el mate.



COMISARIAS

- 1° 31-3333
- 2° 42-3333
- 3° 45-3333
- 4° 34-3333
- 5° 48-3333
- 6° 942-3333
- 7° 87-3333
- 8° 97-3333
- 9° 86-3333
- 10° 923-3333
- 11° 812-3333
- 12° 632-3333
- 13° 59-3333
- 14° 29-3333
- 15° 41-3333
- 16° 27-3333
- 17° 44-3333
- 18° 28-3333
- 19° 821-3333
- 20° 941-3333
- 21° 84-3333
- 22° 35-4444
- 23° 71-3333
- 24° 26-4444
- 25° 72-3333
- 26° 251-3111
- 27° 59-3333
- 28° 1-4444
- 29° 34-2272
- 30° 221-4444
- 31° 771-3333
- 32° 91-3333
- 33° 781-3333
- 34° 75-3333

Videoshow o "La máquina de mirar"

Desde sus bien publicitados comienzos, esta revista diaria de noticias acaparó la atención de los televidentes al ubicarse en un horario en que el atractivo de la programación general comienza a declinar. Ese fue el primer acierto. Jorge Fontana y su equipo —sumados en este caso a los directivos del Canal 11— capitalizan con excelentes resultados esta carencia de la TV local.

Alejado de la clásica estructuración de los noticieros, Videoshow se ciñe a las normas de la prensa escrita, por paradójico que parezca. Tiene una sección de actualidad —el "fuerte" del programa cubierto con eficiencia— y otra de "magazine", es decir, la cuota de notas que no pierden vigencia con el correr de los días. La vedette del programa es una cámara liviana de video-cassette (rebautizada para la ocasión como "la máquina de mirar") que genera imagen nitida y buen sonido.

El sólido equipo de profesionales que rodea al conductor del programa es otro de los puntales del show. En el actual staff periodístico figuran Magdalena Ruiz Guiñazú, Enrique Llamas de Madariaga, Ulises Barrera, Carlos Burone, Verónica Hollander y Félix Luna. En una primera instancia, tal vez respondiendo a exóticas directivas, algunos periodistas se avinieron a treparse a los árboles, colgarse de las marquesinas de los cines y hasta a ensayar morisquetas ante la cámara.

Pero todo volvió a la normalidad después de ese móxico delirio. Fontana, tenso en un principio, se mostró cada vez más distendido y sonriente. Magdalena y Burone cumplieron con su función sin aditamentos coreográficos, demostrando lo eficientes que pueden ser en cualquier circunstancia. En cuanto a Ulises Barrera y Llamas de Madariaga, nada cambió porque no fue necesario. Veteranos del mejor estilo televisivo, sabían que la información precisa enunciada con sobriedad y sumada a la imagen no podía fallar. No se equivocaron.

Son muchas las notas de gran nivel logradas para el programa, y se verán muchas más. Desde una recorrida por el norte argentino llegando al vientre mismo de Altos Hornos Zapla, pasando por una revista real a la flota inglesa anclada frente al puerto de Portsmouth, hasta un recorrido por Parque Lezama acompañando a los fantasmas de Ernesto Sábato, la "máquina de mirar" da para todo. Dos horas diarias significan una impropia acumulación de material reunido y presentado a costa de gran esfuerzo. Por eso es de desear que el tedio jamás se apodere de Videoshow. En el programa, la presencia femenina merece párrafo aparte. Ya se ha mencionado a Magdalena Ruiz Guiñazú y Verónica Hollander. El equipo de las bellas se completa con Liliana López Foresi, una revelación en cuanto a presencia y buen decir, y Erica Schmid, quien aporta una imagen fresca y de gran simpatía, tiene condiciones y buena voz.

El show se completa con videonotas y videonoticias. Carlos Aguilar, Rodolfo Poussa, Alberto Beato y Norberto Espinosa trabajan con entusiasmo. En general, todos los profesionales que intervienen en Videoshow dejan entrever el esprit de corps que impulsa al programa. La dirección general corre por cuenta de Mario Musacchio (Canal 11, de lunes a viernes a las 23 horas).

Sólo los escritores que crean relatos de ciencia-ficción pueden fantasear a sus anchas sobre lo que les espera a los mortales que logren franquear las fronteras del siglo veinte. Cuando la propuesta se traslada a la televisión, las cosas cambian. ¿Cómo será la noche de Buenos Aires en el año 2000? ¿Qué pasará el 9 de julio del 2016? Temas interesantísimos, hasta apasionantes para cualquier argentino, pero de difícil concreción. Los sábados por la noche, Horizonte 21 se plantea estos interrogantes y trata de hacer llegar la res-



Horizonte 21: escollos insalvables.



Videoshow: puntos a favor para Fontana.

puesta al gran público. Pero sucede algo lógico que no puede ser evitado por el equipo de producción del programa, y menos aún por el conductor, Hernán Rapela.

Al soñar con el futuro se habla de los adelantos de todo tipo, actuales, que nos van acercando a él. Y al especificar los avances actuales se comenta su evolución desde el pasado. De manera que Horizonte 21 es un programa periodístico con intención de futuro que, por razones obvias, queda delimitado por la barrera del presente. Y no siempre. Por ejemplo, ¿qué comentario puede aportar el jazzman Oscar Alemán sobre la noche porteña del siglo veintiuno (suponiendo que para entonces exista algo parecido)? El conoció bien la de antes —así lo manifestó— y la actual, porque está en plena actividad. Otro tanto sucede en el caso del empresario Carlos Petit y la evolución de la revista porteña. Lo demás hay que dejarlo librado a una fantasía que no se puede plasmar en imagen. El tema es más literario que televisivo, a no ser que se coloque ante la cámara a una personalidad como Ray Bradbury.

Horizonte 21 es un programa bien intencionado y correcto al que le falta swing. El esfuerzo de producción está a la vista y es apreciable, pero no basta para cubrir otras carencias, lo que obliga a Hernán Rapela a cumplir con un tour de force considerable (Canal 13, sábados a las 23.30).



Bastidores del alma

Contada por ella misma, por su marido Jo Bouillon, por su hermana Margaret o la periodista Jacqueline Cartier, esta biografía de Josephine Baker (Josephine, editado por Anesa), nos aporta las piezas diversas para reconstruir la trayectoria escénica y personal de la vedette negra. Aparte de resultar el fresco de toda una época que incluye la Segunda Guerra (donde el teniente Baker de las Fuerzas Francesas Libres recibió una condecoración del general De Gaulle), es el perfil de un carácter y de una voluntad lo que forma el esqueleto del libro. Entre las revistas del Casino de París el music-hall o los números de cabaret, la vida artística de una muchachita de Saint-Louis, Missouri, USA, va girando alrededor de su lucha personal contra el racismo que, en ciertos casos (como cuando no la admitían los hoteles norteamericanos o cubanos por el color de su piel), experimentó directamente. Este compromiso, que la obligaba a volver a escena después de los sesenta años para atender los gastos de su numerosísima familia, era el motor verdadero de una actividad incesante que comportó viajes por el mundo, altos y bajos en el éxito, esfuerzos por seguir gustando al público. Y si los buenos sentimientos no hacen la buena literatura, este testimonio (bien escrito, bien armado y apenas discretamente traducido), compone finalmente un libro apasionante.

Vaccaro-Cócaro

"...el día que los argentinos nos olvidemos del gesto despectivo, del resentimiento doloroso que nos causa quien ha triunfado por sus propios medios, entonces, recién entonces, podremos hablar de la grande Argentina". Estas palabras corresponden al discurso con que Nicolás Cócaro agradeció la entrega del premio Severo Vaccaro, como periodista y escritor. Francisco Romero, Ernesto Nelson, Alberto Gainza Paz, Américo Ghioldi fueron algunos de sus predecesores en la distinción. El acto se llevó a cabo en el Círculo de la Prensa.

El libro del árbol

Ha aparecido el tercer tomo de El Libro del Arbol, con lo que Celulosa Argentina concluye la obra que le demandó más de cuatro años, en una empresa editorial que reseñara el presidente de la empresa Edmundo N. G. Paul. El afán didáctico que la envuelve, ya que describe casi doscientas especies de árboles del país, significan un singular aporte al conocimiento de nuestro patrimonio forestal. Los tomos representan, asimismo, una de las formas prácticas de aprehensión de la naturaleza en su intimidad, en épocas en que pareciera que el hombre ha olvidado su hábitat. La promovida agresión ecológica, la hipertrofia de la tecnología descontrolada, al urbanismo no planificado son constantes del mundo del desarrollo. Por eso, El libro del Arbol, homenaje de una empresa privada a nuestras especies forestales, aparece como una bocanada de aire puro.



"No me importa perder,
lo malo es la cara
que le queda a uno"

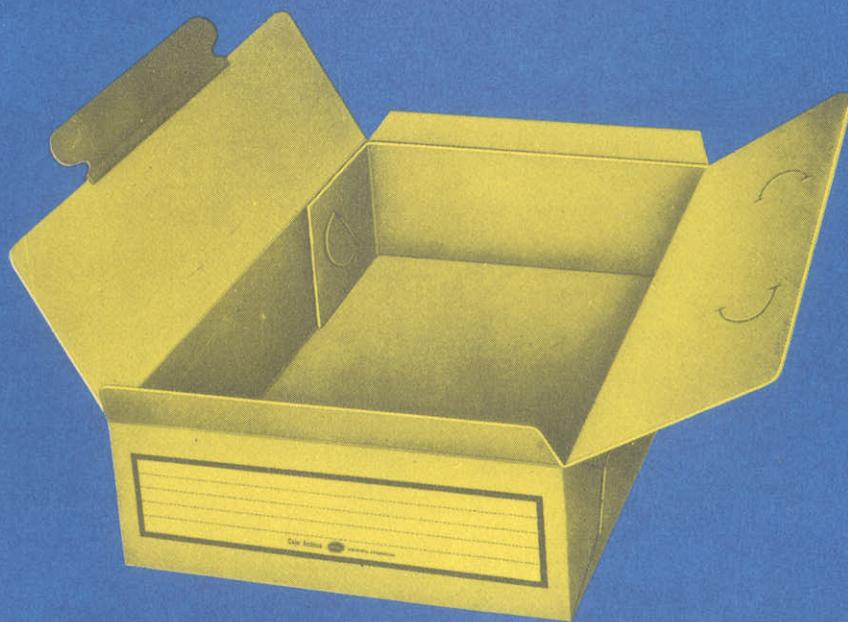
GROUCHO

Antiliberales y conservadores

"Temas antiliberales", de Sebastián Soler y "El Orden Conservador", de Natalio Botana se destacan entre las últimas novedades de agosto de Sudamericana. El primero, escrito por nuestro eminente jurista y penalista, examina concienzudamente expresiones antiliberales como "Sociedad de consumo", "función social de la propiedad", "clase trabajadora", etc., a la luz de su expreso significado.

Un fresco de la política argentina entre los años 1880 y 1916, signado por la preeminencia de una tesis partidaria, expone Natalio Botana en "El Orden Conservador" los valores dominantes del Estado y de la sociedad y el significado de la conducción que estableció las bases de la nación, aparecen lúcida-mente expuestos en la trama de un texto apasionante y documental.

CAJAS PARA ARCHIVO



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahir

Asamblea 474
Buenos Aires
Código Postal 1424
ARGENTINA
Tel. 922-9569/9577
923-0040/6373



**Avianca hace más
placentero viajar ahora
con el Jumbo 747.***

* Desde Bogotá a Estados Unidos y Europa. Ahira.com.ar

Avianca
Tiene mundo.