



# pájaro toda la cultura de fuego

Buenos Aires  
Año 1 - Número 2  
Noviembre 1977  
\$ 1000

## BERNI

una pasión

desbordante

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

# FOTOSHOP

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

## **brindamos seguridad**

Además, en materia  
de seguros  
ofrecemos a todos  
nuestros clientes  
una gran experiencia  
y el más eficiente  
servicio

Consulte con



# **ANCORA**

COMPAÑIA ARGENTINA  
DE SEGUROS S.A.

Hipólito Yrigoyen 426/434  
Tel. 30-0321/27  
Capital Federal

alguien tenía  
que decirle la verdad:  
para que un  
queso esté

**91%**

a favor de  
su silueta, debe  
tener sólo un

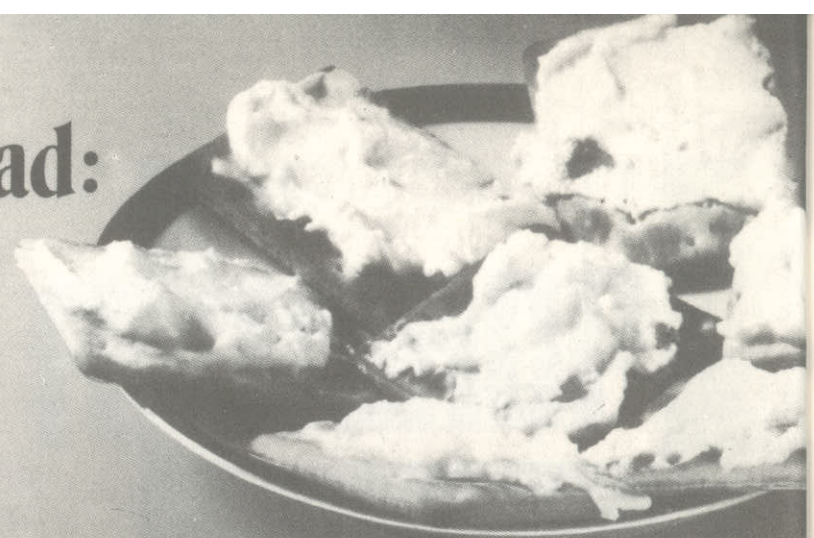
**9%**

de grasas.

Para poder realizar una dieta efectiva que le ayude a conservar su silueta, un queso debe tener el mínimo de grasas, carecer de sal, pero proporcionarle la cuota de alimento que usted necesita diariamente, además de un rico sabor. En una palabra, menos calorías con mayor valor alimenticio, y ser un rico queso.

Por eso, la gente que quiere realizar una dieta efectiva y con sabor prefiere a queso blanco Saavedra. Porque Saavedra tiene sólo un 9% de grasas y puede utilizarse como complemento de las más variadas comidas, untarse sobre tostadas, panes o galletitas, o combinarlo con miel, mermeladas o lo que prefiera, enriqueciendo los sabores.

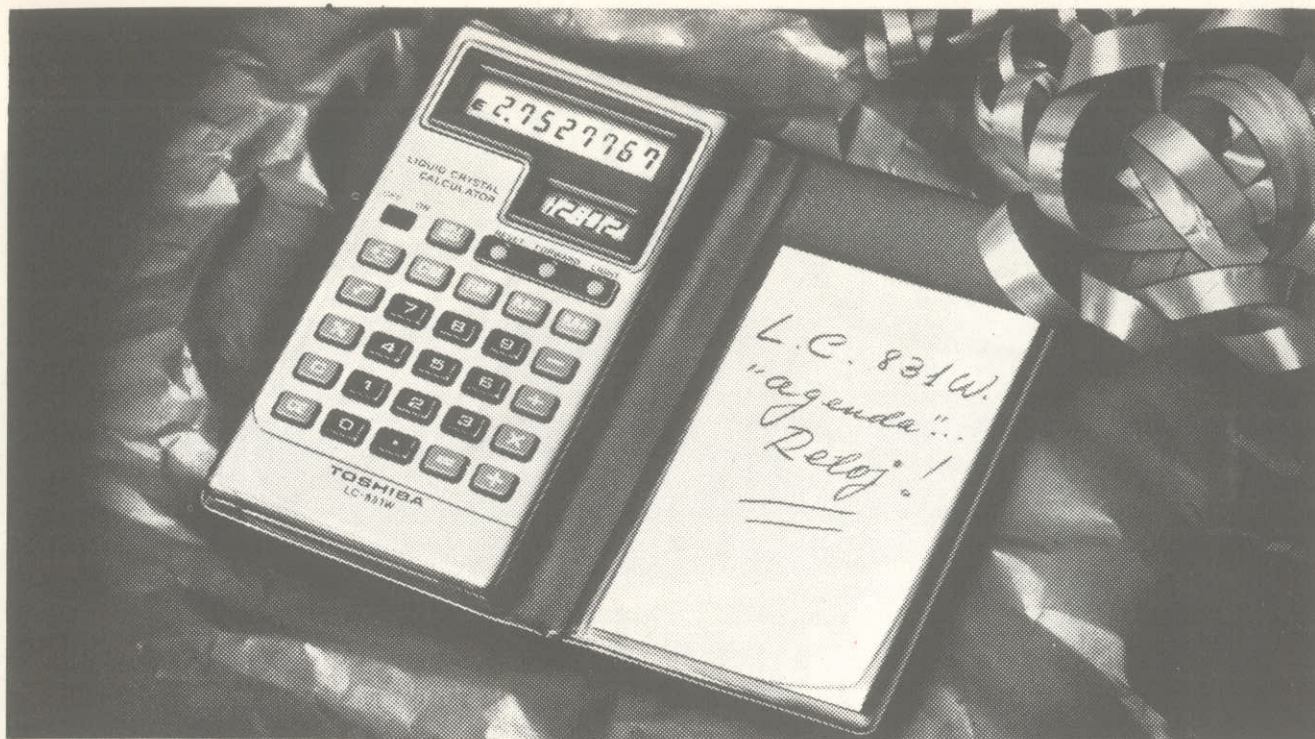
queso blanco  
Saavedra  
91% a favor de su silueta



En paquetes de 1/2 y 1 Kilo.  
especial para cocinar.  
y en potes de 240 g  
ideal para untar.

Precio sugerido desde \$ 285.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar



**ESTE FIN DE AÑO, SU EMPRESA  
PUEDE REGALAR ALGO DISTINTO**  
(PORQUE TOSHIBA, HACE LA DIFERENCIA)

ESTUDIO 22

**TOSHIBA**  
LA CIENCIA DE LA ELECTRONICA



REPRESENTANTE EXCLUSIVO

**Electrónica Maquimec**

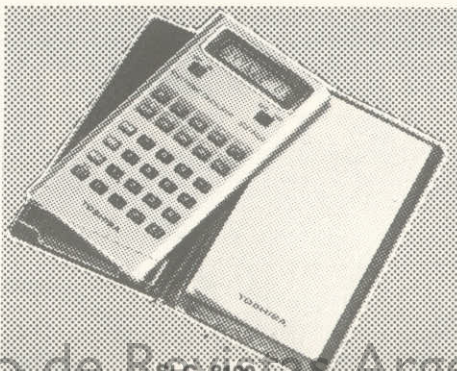


JUJUY 346 - Tel. 97-7136/93-7466 CAP. FED.

Precio sugerido desde \$ 19.600.-



BC-9018



SL-8100



LC-830

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Anira.com.ar

ADQUIERALAS EN:

CASA GARCIA Av. Juan B. Alberdi 5801/7 T.E. 68-0096 CAPITAL • DANIEL PEREZ S.A. Florida 27 T.E. 33-3828 CAPITAL • CASA DIANA Alvear 101 MARTINEZ • CASA BRAVO Brasil 1164 CAPITAL • GARBARINO S.A.I.C.I. Uruguay 552 (Frente a Tribunales) T.E. 40-6873 CAPITAL • ROBERTO KIENAST Lavalle y Alsina T.E. 253-9720 QUILMES.



## **Caños Metálicos Flexibles**

para  
instalaciones eléctricas  
e industriales

Mangueras de goma  
para  
mediana y alta presión

# El Rotativo del Aire.

La actualidad por Rivadavia. De lunes a lunes. A cada instante.  
Durante las 24 horas de programación. Con el equipo periodístico más brillante  
de la radiofonia argentina y con corresponsales en todo el mundo.

Este no es un programa.  
Es Rivadavia misma: plena información.



## Escuche bien:



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

LS5 RIVADAVIA

La verdadera radio que usted hizo posible.




COMPAÑIA ARGENTINA  
DE SEGUROS SOC. ANON.

Suipacha 245 5º, 6º y 7º piso  
Tel. 46-3261/69  
BUENOS AIRES

OPERA  
EN  
TODOS  
LOS  
RAMOS





**Hay instituciones  
que representan  
muchos años de prestigio  
y seriedad.  
Confíenos sus depósitos.**



**BANCO DE  
CREDITO ARGENTINO**

FUNDADO EN 1887

Rivadavia y Reconquista, Plaza de Mayo y 60 sucursales



## **pájaro de fuego**

El nº 3 del mes de diciembre  
contendrá el siguiente material

**Los murales cerámicos de las  
estaciones del subterráneo**

**Los frescos que realizó Soldi  
en la pequeña capilla de Glew**

**“Les Luthiers”:** cuando la música  
festiva se debe tomar en serio

**¿Es literatura todo lo que se  
lee en la ciencia ficción?**

**Todavía quedan librereros que  
conocen lo que nos aconsejan**

Además: toda la crítica de los espectáculos  
teatrales, de la plástica, el cine, la música,  
los discos audio y otros temas a vuelo de  
pájaro”

**Colecciónela**

**para reunir todo el**

**panorama cultural de**

**nuestros días**





## pájaro de fuego

Buenos Aires - Año I - Nº 2 - Noviembre de 1977 - \$ 1000

DIRECTOR

Carlos A. Garramuño

COLABORAN EN ESTE NUMERO

María Reyes Amestoy (Arte); Arturo J. Cores (Coord. gráfica); Leonardo Fernández (Fotografía); Jorge Horacio Zamudio (Publicidad); Ivonne R. de Quintás (Administración); Gladys Cammaroto (Secretaría); Rodolfo Arizaga (Música); Julio C. Bandin Ron (Plástica); Claudio Bramanti (Redacción); Eduardo Comesaña (Fotografía); Héctor Coda (Música); Héctor Ferioli (Redacción); Adalberto Ferreyra (Audio); Hellen Ferro (Televisión); José Gómez Fuentes (Redacción); Guillermo Orce Remis (Jazz); Luis Ordaz (Teatro); José A. Mendía (Literatura); Jorge Rasia (Plástica); Armando Rapallo (Cine); Raúl Santana (Plástica); Emilio A. Stevanovitch (Teatro); Marcos L. Victoria (Plástica).

DIRECTOR A CARGO PUBLICIDAD

Eulogio Fernández Bouso

DIRECTOR A CARGO GERENCIA

Jorge O. Garramuño

SINDICO

José Andrés Ballotta

La revista PAJARO DE FUEGO es una publicación mensual de la Editorial CROMOMUNDO S.A., con domicilio en Suipacha 255, 5º piso A, Buenos Aires (1355), teléfono 355926. Registro de la Propiedad Intelectual en trámite. Marca Registrada en trámite. Tarifa Reducida Concesión en trámite - Correo Central. Se autoriza la publicación de uno o parte de sus artículos, tanto en español como en cualquier idioma, siempre que sea mencionada la fuente. Dirección, Redacción y Administración: Suipacha 255, 5º piso A, Buenos Aires (1355). Distribución D'ARGENTS A, Diagonal Roque Sáenz Peña 730, 9º Piso Oficina 95, Buenos Aires (1035). Distribuidor en Capital BRIHET e HIJOS, Arcos 1228, 3er. piso Buenos Aires. Distribuidor en interior: D.G.P. Hipólito Irigoyen 1450, Buenos Aires. Impresa en La Prensa Medica Argentina, Junin 845, Buenos Aires y Barroso y Cia., Uspallata 3859. Fotocomposición: Fotocom, Sarmiento 1113, Buenos Aires. Fotocromos CINI Hnos. Tandil 3025, Buenos Aires.

SUSCRIPCIONES

Argentina: Seis meses \$ 6.000 - Un año \$ 12.000.

Exterior: Países de América Latina, USA y Canadá: 40 dólares. Europa, Asia, Africa y Oceanía: 50 dólares.

## sumario

- 12 "El país que nos debe doler"
- 18 "La historia de un ilustre gallego"
- 20 Crítica de libros
- 28 "La lucha contra el olvido"
- 35 Fioravanti
- 36 Teatro Argentino: una grave pérdida
- 39 "El Estado y la música"
- 42 Charlie Mingus
- 44 Informe sobre Aleixandre
- 46 Antonio Berni
- 54 Esa realidad que es Uriarte
- 60 "El Caso Maillard"
- 63 Rómulo Macció: en el aire de su tiempo
- 64 El Premio Pallanza
- 68 Crítica de Galerías
- 71 Cine, críticas. Cincuenta años de cine parlante.
- 78 Discos
- 81 Crítica teatral
- 88 Fotografía artística
- 90 Audio
- 92 Televisión
- 94 "A Vuelo de Pájaro"

Pájaro de Fuego número dos, está en sus manos. Naturalmente, pareciera redundante el párrafo. Sin embargo no lo es, porque por definición las publicaciones culturales de nuestro país deben sostenerse a pesar del aventurerismo editorial, de los crudos intereses comerciales y de las dificultades que la compleja estructura de todo grupo de trabajo genera. También deben superar los descreimientos, la típica apatía y el oportunismo de quienes medran alrededor de la casa con el objeto de saber cuánto pueden llevarse de ella.

Dijimos en nuestro primer editorial, que teníamos la intención de ser protagonistas y voceros de la polémica nacional. El reportaje al Secretario de Estado de Cultura de la Nación, inicia una serie de indagaciones dentro del campo específico, tan estrechamente vinculado a los problemas de estructura del país. Parte de la misma intención conlleva la inquisitoria a Arturo Cuadrado, quién explica la permanente y difícil vigencia de la poesía. Antonio Berni mantuvo por su parte una larga charla con Marcos Victoria y expuso sus siempre personales puntos de vista sobre la tarea creativa, sus experiencias y en suma, la desbordante pasión que lo llevó a transitar los variados caminos de la plástica. La moda de las memorias periodísticas -que están dando buenos frutos a las editoriales- tiene en Roberto Tálice a un nuevo mentor: la leyenda de Crítica aparece entre las vivencias que recogió Néstor Ferioli en una entrevista evocativa. Iniciando el viaje hacia el interior, hemos sacado desde su silencio en el Barrio Alberdi de Rosario, a Carlos Uriarte, una de las figuras que ya ha entrado en la galería de los ilustres.

Las dos lamentables pérdidas que ha sufrido nuestro patrimonio en el mes de octubre, el incendio y total destrucción del teatro Argentino de La Plata y la desaparición física de José Fioravanti, han sido cubiertos en sendas notas.

El resto configura las secciones fijas de teatro (donde hemos incluido la presencia de Luis Ordaz en una semblanza sobre la historia del teatro nacional), de cine con las críticas y misceláneas, de discos, foto-arte, audio y finalmente el rubro televisión cubierto en esta oportunidad por un agudo enfoque de Hellen Ferro.

Hasta diciembre.

EL DIRECTOR

**El Secretario de Estado de Cultura  
Dr. Raúl A. Casal**  
mantuvo con Pájaro de Fuego una  
larga charla acerca de los problemas  
de su cartera. El patrimonio cultural,  
la Ley del Libro,  
la política en áreas de frontera  
y la coordinación federal son algunos de los  
tópicos esbozados en la entrevista.



**P.: Dr. Casal, ¿cuál es el estado actual de la Secretaría de Estado de Cultura? ¿Son aptos sus esquemas?**

R.: La estructura de la administración cultural argentina no ha evolucionado de acuerdo con las urgencias del desarrollo cultural del país y sus crecientes necesidades. Al mismo tiempo, los procedimientos administrativos, legales e institucionales utilizados en el sector, han ido cayendo en la obsolescencia y son actualmente inadecuados. Decididamente, ha habido una demora en la puesta al día de nuestra administración cultural, en desacuerdo con un renovado derecho administrativo y una legislación cultural moderna. Debemos introducir rápidamente nuevas técnicas, a fin de estar preparados para demandar y luego administrar debidamente los necesarios recursos financieros que el área reclama. Todo esquema sectorial debe partir del perfeccionamiento, renovación permanente de los funcionarios, de la adopción de instrumentos institucionales y de investigación aplicados acorde con la acción cultural de un Estado eficiente. Dentro de ese contexto es posible pensar en la creación de un Ministerio de Asuntos Culturales. Sin el cumplimiento de los requisitos precedentes, cualquier cambio no significaría sino un incremento de la burocracia estéril, doblemente penoso por tratarse de un sector de la administración pública donde cualquier procedimiento deberá estar siempre ligado a la creatividad y no a la rutina.

**P.: ¿Cómo se concibe la dirección y la planificación de la cultura de un país?**

R.: La cultura de un país no se dirige ni se planifica, ya que esa es la actitud propia de los estados totalitarios. Estamos con el pluralismo cultural propio de nuestra vocación republicana. Lo que sí debe hacer un Estado, es

# EL PAIS QUE NOS DEBE DOLER

promover y fomentar los medios, instrumentos y recursos adecuados para que la población por sí misma acceda a un desarrollo cultural sostenido y creciente... La planificación, como instrumento de gobierno y no como fin en sí mismo, debe prever para el medio y largo plazo de una infraestructura de servicio y equipamientos socioculturales apta para satisfacer los requerimientos de la comunidad. La actividad cultural debe estar encauzada y autogenerada por los individuos y las instituciones privadas en gran medida. El extremo contrario constituiría un inadmisibles paternalismo cultural del Estado, imperdonable en cualquier país como el nuestro que ama y siente la libertad de espíritu como algo propio.

**P.: ¿Cómo se enlaza la programación cultural de la Secretaría de Estado de Cultura, las Fuerzas Armadas y el Ministerio de Planeamiento?**

R.: Las Fuerzas Armadas están cumpliendo con el mandato y los objetivos del proceso de reorganización nacional. Proceso que es consecuencia de la sistemática corrupción institucional que la precediera y de la acción de la subversión organizada. En ambos casos, el invaluable patrimonio cultural ha sido directamente atacado por aquella acción disolvente y negativa. De allí la preocupación de las Fuerzas Armadas por la defensa cultural de nuestro patrimonio. Esto origina una estrategia de programas de acción cultural conjunta con la Secretaría de Estado, destinados a recomponer los valores esenciales del ser nacional. A su vez, el Ministerio de Planeamiento tiene su acción hacia el futuro, con lo cual su instrumento prospectivo intentará compatibilizar las necesidades de los próximos años con la provisión de los adecuados recursos financieros,

materiales y humanos requeridos para satisfacción de aquellos.

**P.: ¿Cuál es la participación de las Provincias en un plan de acción cultural coordinada con el estado nacional?**

R.: El Consejo Federal de Coordinación Cultural, creado por la Ley N° 19473 del año 1972, es el organismo encargado de vehicular la participación de las provincias en la elaboración de los planes nacionales de acción cultural. Animado desde su creación por un espíritu auténticamente federalista, su fortalecimiento permitirá lograr la integración cultural del país a la que se refiere su pregunta. A ello propenden las iniciativas expuestas en el plenario que se realizó en Córdoba del 17 al 19 del mes pasado.

**P.: Quisiera, antes de hablar del patrimonio cultural argentino, conocer algunas precisiones de la Ley de Defensa de ese patrimonio.**

R.: La identidad cultural de una nación, lo que identifica a un conjunto de personas como Nación, es el resultado de un permanente proceso de acción y reacción de los valores culturales del pasado. Las urgencias del presente y los hechos portadores del futuro, están interrelacionándose, conjugándose e influyendo mutuamente en la búsqueda de las claves del destino nacional. El patrimonio cultural -objeto de aquella identidad- debe ser así concebido como el más valioso tesoro de la nacionalidad y su necesaria preservación debe estar permanentemente ligada al porvenir mediante una continua reelaboración que lo mantenga vivo y vigente. Cualquier legislación que se promueva para la preservación, conservación, refuncionalización y puesta en marcha del patrimonio cultural, debe ser así concebida dentro de un plexo de responsabilidad común y

compartida por todos y cada uno de los habitantes del país, por gobernantes y gobernados en un acto de estrecha e íntima comunión y fe.

**P.: Pero, ¿cuál es la tarea específica que se realiza en lo que hace al relevamiento de nuestro patrimonio cultural?**

R.: La tarea tiene el apoyo de muchos organismos nacionales, especialmente de las Fuerzas Armadas que han demostrado especial sensibilidad. También es importante la colaboración de las Secretarías de Cultura provinciales. La tarea se ha iniciado ya, hay provincias por ejemplo que tienen muy claro el panorama, que están sumamente preocupadas por la preservación de su patrimonio histórico y cultural. Es decir, que es una tarea que ya está emprendida y que se va a acelerar en el año 1978. Creo que a mediados de 1979 el país tendrá encaminado el problema de su relevamiento cultural. Para afrontarlo con los medios que un Estado debe tener en estos casos. Es un problema de fondo y coordinación. Ya con la ley de Defensa del Patrimonio Cultural, se está contemplando de dónde se van a conseguir esos fondos.

**P.: Ha habido en los últimos tiempos preocupación por lo que se ha dado en llamar el enajenamiento del patrimonio cultural. Específicamente, ¿cuál es el fondo de la cuestión?**

R.: Cuando se habla de enajenamiento del patrimonio cultural, estamos queriendo decir que parte del mismo, se va al exterior. Esta es una cuestión de índole económica. Nuestra Ley de Defensa del Patrimonio Cultural debe tener ciertas características protectoras necesarias. Cuando la Argentina tenía una moneda fuerte y pesaba en el mundo por el valor de su moneda, podíamos practicar un liberalismo cultural en ese sentido. En este

momento, el escaso valor de nuestro signo monetario, hace que determinadas obras de arte que se encuentran en el país y que tienen cotización internacional, nos deje indefensos frente a adquirentes extranjeros. Pero se buscan los recaudos necesarios como para evitar que las obras de arte salgan del país, mediante una legislación adecuada.

**P.: Existen dificultades para la exportación del libro argentino. El propio Presidente de la Nación recibió esta inquietud por parte de un grupo de escritores. Si hablamos de nuestra pretensión de universalizar la cultura argentina, podría encontrarse allí una incoherencia. Nuestros escritores y nuestras obras de arte en general, necesitan de todo tipo de facilidades que debe proveer el Estado, para que el intercambio no tenga un único sentido y podamos trocar estos productos del espíritu en un pie de igualdad.**

R.: La Argentina, en décadas pasadas, produjo grandes libros y prácticamente tenía casi el monopolio de los libros en América del Sur. Nuestras editoriales publicaban libros de excepcional calidad. Con el correr del tiempo eso se fue perdiendo. Y claro, esto está íntimamente relacionado también con lo económico. Pero también hubo una falta de requerimientos consigo mismo, para seguir editando grandes libros. El hecho de que hayamos perdido el mercado latinoamericano, merece que nos detengamos a analizar ciertas negligencias.

**P.: ¿La Ley del Libro contemplará esos aspectos?**

R.: Con la futura Ley del Libro que ya está promulgada y en cuya reglamentación estamos trabajando, se contemplarán esos aspectos. No solamente tendrá en cuenta los intereses de todos aquellos que participan en la elaboración y salida al mercado de un libro, sino que tendrá en cuenta la necesidad de recuperar para Argentina la capacidad exportadora, que en última instancia significa nada menos que exportar la cultura.

**P.: Existe una clara preocupación a todo nivel, por el problema de nuestras fronteras, sobre todo en el NEA y en la zona sur de nuestra Patagonia. Entendemos que el fundamento se encontraría en la elaboración de una política de afirmación cultural argentina. ¿Cuál es el punto de vista de la Secretaría de Estado de Cultura y sus planes al respecto?**

R.: Sí, tenemos un plan, el que fue expuesto en su momento. Nosotros hemos tenido la preocupación por conocer el problema de las áreas de frontera, visitando las zonas. Y nos encontramos con sorpresas muy grandes. Existen dos zonas en las cuales la si-

tuación merece estudio: naturalmente, la más importante es la zona del río Uruguay, por lo que allí significa la invasión cultural del Brasil. En esa zona yo le diría que el problema es dramático y tiende a acentuarse a través del tiempo. En este momento se trata de una invasión cultural en base a poderosos medios de difusión: una televisión y una radio que tienen un sentido de expansión muy grande. Es relativamente pequeña aún la invasión de población brasileña. Hay que tener en cuenta que esa zona es una de las más ricas del Brasil, con una densidad de población muy grande y con tendencia a un rápido crecimiento. Ya están en una proporción de 18 a 1, frente a nosotros. Pienso que dentro de veinte años la desproporción será mucho mayor. Si nosotros no incrementamos medios para detener la invasión cultural brasileña (a pesar de que con Brasil nos unen idénticos fondos culturales, muchas veces cambia la política internacional de los países), dentro de treinta años los habitantes argentinos que viven en esa zona serán argentinos por la mera carta de ciudadanía, pero habrán perdido completamente el sentido de la nacionalidad que siempre está identificado con los valores culturales. En la zona sur, el problema es distinto, es una invasión de población, que no tiene los aspectos de penetración cultural del NEA.

**P.: Habitualmente, la palabra cultura suena como cosa muy seria, al punto de que pareciera que los hechos referente a lo cultural o artístico, fueran del dominio de determinadas capas sociales. ¿No cree usted que ese enervamiento debiera terminar?**

R.: Yo no creo que haya habido aquí cultura de élite, sino más bien que no se ha interpretado bien lo que podría ser la esencia de la cultura. No hay, desde ya, expresiones culturales superiores o inferiores, sino que deben ser jerarquizadas en sus proyecciones. Fíjese el ejemplo del tango, que es una manifestación cultural cuando sus letristas y músicos adquieren jerarquía. Tomemos dos autores: el caso de Homero Manzi, un hombre nacido en Santiago del Estero, en Añatuya, viene a Buenos Aires de muchacho, capta perfectamente a la ciudad, la absorbe, la bebe y escribe cosas maravillosas como *Sur* o *Barrio de Tango*. Un hombre nacido a poca distancia como lo era Lugones, oriundo de Villa María del Río Seco, trae el bagaje sentimental y emotivo a Buenos Aires propio del mismo paisaje. Con fondos culturales y conocimientos distintos, ambos expresan la autenticidad. Es antipático hablar de una poesía superior y de una poesía popular. Hay solo una gran poesía, que reside en el mensaje que

transmite y que cuando se ocupa de los problemas y de las angustias del hombre, siempre es válida.

**P.: Entiendo, pero lo que quiero decir es lo siguiente: que por encima de los artistas, el problema reside en la accesibilidad al campo de la cultura. Estos accesos son condicionados desde ya por factores económicos, pero las propias instituciones oficiales - por lo menos hasta el presente - han manejado la cultura dentro de círculos estrechos. Hasta hay un lenguaje muy particular, por lo que el grueso de la gente tiene de la cultura una imagen muy respetable. Pero no se introduce como protagonista o teme hacerlo, aunque sea como protagonista pasivo.**

R.: Este es un país de una gran movilidad social y sigue siéndolo. Yo no creo que haya estancos que separan a la población de la difusión cultural. Lo que sí reconozco, es que los medios de difusión no fueron manejados con sensibilidad cultural. Es decir, hay que pensar que nuestros diarios, revistas, nuestra televisión, serán mejores y aptos vehículos culturales cuando los que los produzcan, los que los programen, respondan a normas permanentes de tipo ético. Que reconozcan ídolos superiores a los ídolos de la vulgaridad. Si se introducen las altas valoraciones intelectuales y se crea poco a poco el sentido del arquetipo en todo aquello que sea una manifestación cultural, irá cambiando la mentalidad sobre el sentido que se tiene de la cultura. Si es una manifestación del ser humano en todas sus expresiones, creo que no solamente las cosas relacionadas con lo excelso del arte, deben penetrar en todos los ámbitos de la sociedad.

**P.: ¿Qué papel debe desempeñar la comunidad en una programación cultural?**

R.: En primer lugar es necesario precisar conceptos: el verdadero sentido de la palabra comunidad. Una de las grandes confusiones que padece el hombre actual deriva de la falsa interpretación que debido a la prédica colectivista, padecen los conceptos de comunidad, colectividad y justicia. El siglo XIX padeció de una gran negligencia respecto de la existencia de una comunidad verdadera. Al sustituir el concepto tradicional de comunidad (asociación de hombres en libertad, por propia decisión), por un individualismo doctrinario, esto condujo inevitablemente al colectivismo. Comunidad y colectivismo son dos polos opuestos. La primera es producto de la libertad y de la voluntad. El colectivismo, de la compulsión. La comunidad significa variedad y complejidad; el colectivismo exige uniformidad y



simplicidad. La forma más corriente de este olvido ha sido la excesiva preocupación por las doctrinas económicas y el seco vocabulario de eficiencia y éxito. Ambas son instrumentos aptos y legítimos de la comunidad libre, pero no son fines en sí mismo. Desprovistos del sentido espiritual y trascendente, es decir, sin la finalidad cultural que significa el permanente enriquecimiento espiritual, pueden ser métodos aptos para un momento circunstancial, pero que inevitablemente conducen al colectivismo. Ya Tocqueville previó estas desviaciones y se tomó el trabajo de recordarnos que son peligrosas. Hoy en día, cuando más que nunca se necesitan principios para vivir y para morir, la exaltación de los fines económicos no es sólo una insensatez, sino una locura. Por lo tanto, todo programa cultural debe partir de una doble pregunta: ¿Qué país queremos construir y qué imagen de país queremos legarles a nuestros hijos? ¿Un estado o una nación? Un estado puede llegar a ser una perfecta organización burocrática y jurídica, puede llegar a ser cada vez más poderoso, puede llegar a decidir en los grandes problemas internacionales, pero también puede llegar a ser cada vez más atentatorio a la persona, al hombre concreto de carne y hueso. ¿Queremos un estado fuerte y poderoso que trate a sus habitantes más como contribuyentes que como ciudadanos? Como decía hace varias décadas Bernanos, **que se mete en todos los bolsillos y que espía por todas las cerraduras?** Incluso en aquellos países que todavía no tienen instituciones libres, donde el hombre es gestor de su propio destino personal y económico, ya padecen dictaduras económicas. Pero cabe preguntarse ¿hasta cuándo quién ya se ha apoderado de gran parte de sus bienes, tardará en apoderarse de las personas? Los argentinos no queremos un país donde los habitantes sean controlados desde que nacen hasta que mueren, donde sean tratados como contribuyentes más que como ciudadanos, donde se los identifique con un frío número y no como personas que sufren, aman, se solidarizan con la justicia y aspiran a ser fundamentalmente humanos. El país que queremos se identifica fundamentalmente con una nación y una nación es una comunidad histórica que respeta el gran contrato eterno de la sociedad: una nación es siempre preexistente al estado. Y para que amemos a nuestro país, el país debe ser amable, que es aquel que respeta la gran tradición de los antepasados, es aquel que rige el principio de lealtad a los valores permanentes. Y la primera lealtad es la lealtad hacia la persona y se prolonga en todo aquello que es la obra del

Creador. Por ello un país es amable y se le quiere cuando se aprecia en él el respeto por la naturaleza, el culto por la belleza; se tienen en cuenta las formas sociales relacionadas con la cordialidad y el trato; se aprecia una arquitectura variada y sobria; se comparte una historia grande y una literatura de calidad; se hace un culto de la enseñanza y de la veneración; se funda en los principios de gratitud sin los cuales todo se vuelve rebelión y usurpación. Por lo tanto, el concepto de comunidad está ligado al de la persona. No hay cultura, sin participación activa, creadora y receptora de la comunidad.

**P.: Usted ha dicho que las soluciones de la crisis nacional, deben atravesar el meridiano de la cultura. ¿Cómo se entiende ese concepto?**

R.: El país, hace cuatro o cinco décadas, padecía primero un estancamiento y después una franca decadencia. Había perdido la jerarquía, los altos tonos mentales, el sentido de la conducta que le imprimieron sus fundadores. Se produce entonces un milagro que dura cuarenta o cincuenta años, digamos desde 1870 ó 1880 hasta 1915 ó 1920, donde verdaderamente se construye del desierto, una gran nación. Después el país decae, pierde sus tonos y llegamos a límites impensados. Parecería que nos gana un tipo de enajenación colectiva. Creo que no es conveniente referirse al pasado, sino como lección para tratar de evitar cometer errores en el futuro. Yo diría que el país llega a un estado de crisis y hay que interpretar bien el significado de la palabra crisis: crisis significaría vivir en convicciones negativas. Pero las crisis también significan replanteos, cuestionamientos y síntesis, y en este caso las crisis pueden ser positivas, porque el hombre puede replantearse cuáles son los motivos que lo han llevado al ciclo final. Una crisis termina cuando las ideas que la posibilitaron dejan de tener vigencia y son sustituidas por nuevas ideas. Cuando hay conciencia en la comunidad y en las clases dirigentes de los valores que hay que defender, cuando se busca el sentido de continuidad anterior, por aquello de que los países tienen períodos de florecimiento, estancamiento y decadencia. Entonces las crisis pueden ser positivas porque el país apela a los grandes valores, al gran sentido cultural y rescata la savia originaria, la esencia de la nación. Cuando el hombre se plantea: Si no hago esto, muero. Y por lo tanto con pasión de ánimo, con gran fe y esperanza, las crisis pueden ser superadas. Cuando los argentinos nos demos cuenta de que hemos nacido para grandes cosas, que tenemos que pensar en el mundo y que cada uno ha adquirido compromiso

consigo mismo para realizarse, esa crisis habrá sido superada. Creo que las circunstancias, la actualidad histórica que el país vive, la plena conciencia que han tomado la mayoría de los argentinos de que este es un momento vital, hará que empiece naturalmente un ciclo histórico de grandeza y autenticidad, sustituyendo a aquel de radical falsedad. Es el momento propicio para pensar que el ciclo histórico viejo ha terminado y que comienza una era de verdaderos valores argentinos. Por eso, siempre el meridiano de las soluciones pasa por la cultura, porque ella constituye la reserva de las grandes formas de la nación.



El Secretario de Estado de Cultura, durante la entrevista con "Pajaro de Fuego".

## Los énfasis del Plan Cultural

En lo que hace a las respuestas sobre las pautas del plan cultural, el Secretario de Estado de Cultura destacó los puntos que resumen su filosofía en los párrafos que se enumeran:

- 1) La afirmación de la nación Argentina como un pueblo realizado políticamente en un estado con personalidad histórica, social y jurídicamente definida durante más de siglo y medio de vida independiente.
- 2) Argentina pertenece a una comunidad más vasta: Sudamérica. A otra más amplia: el mundo hispánico. A una tercera: Occidente. Es decir, la identificación de la Argentina con las grandes fuentes de nuestros valores tradicionales: lengua, religión y cultura son esos fundamentos.
- 3) Históricamente la Argentina es un pueblo católico. Esto no significa un condicionamiento político, sino la cualidad de un país, un elemento de su mentalidad y de su civilización, sea cualquiera la posición religiosa que los argentinos elijan libremente. La Argentina como estado, es heterogéneo, pluralista. Debe cobijar en su seno a todos los habitantes que vengan a poblarla; pero como nación es homogénea, es el fondo original intransferible, propio de cada país desde que nace. Es la razón de su destino histórico, es un eje diamantino. Eso es indestructible.
- 4) La Argentina es un país que apenas ha empezado su camino histórico. Es una empresa, a través de los siglos, apenas iniciada. El cansancio, el estar de vuelta, son ridículos históricamente en un país con ciento sesenta años de vida independiente, a pesar de tener cuatrocientos años con sustancia de nación.
- 5) La integración cultural del país mediante la unidad de sus diversidades. Este es un país de riquísimos matices, con características regionales y provinciales totalmente originales, propias. Consideramos, que como tenemos un fondo común, el secreto reside en encontrar el punto emocional que nos une. Por lo tanto es necesario encontrar la unidad en la diversidad. La unidad es el equilibrio de las diversidades. El totalitarismo es la supresión de las diversidades.

6) Es necesario encontrar a los argentinos que piensan y sientan al mismo tiempo. ¿Qué quiere decir esto? Eso quiere decir que lo que une a un país radica fundamentalmente en el conocimiento directo que sobre el país debemos tener, que debe partir de la emoción. No interesa sólo el conocimiento intelectual del país, sino el conocimiento físico. A un país, para conocerlo, pero sobre todo para amarlo, no solamente hay que leerlo página a página en sus libros, sino recorrerlo paso a paso en su geografía.

7) Resaltar el compromiso y la universalidad: una de las grandes diferencias que en este momento padece el mundo occidental del que formamos parte, es que no adoptamos una actitud comprometida ante las cosas. Y al no tener una actitud comprometida, perdemos universalidad en nuestro pensamiento. El compromiso es la actitud de todo hombre que tiene una razón de ser y que desea legar algo a su hijos: es un valor existencial, y no una cuestión puesta en boga exclusivamente por cierta literatura de izquierda. Uno debe estar comprometido con los grandes valores de la tradición, con la herencia de nuestros antepasados, con el país que debemos legar, con el arte auténtico de ese país, con los hechos heroicos que se fueron labrando a través del tiempo, con un sentido ético y con las grandes cosas que hacen la sustancia de ese país. Cuando asumamos una actitud de compromiso, el país va a marchar por sí mismo. El compromiso es en última instancia, una unidad de afecto: es la actitud que tiene el escritor con su obra: la obligación de decir siempre la verdad, de ser apasionado defensor de la justicia, de ser, incluso, mártir de su tiempo si fuera necesario, y por lo tanto, testigo.

Todos los hombres deben asumir su compromiso, en cualquier lugar que se desempeñen, desde los más humildes hasta los que más resplandecen. Si el imperativo de Píndaro, aquello de **Sé el que eres** puede llevarse a cabo con autenticidad, es mediante la actitud comprometida que todo hombre debe tener con su pueblo, con su país, donde lo debe evidenciar.

Unamuno decía: **me duele España**. Cuando hayan muchos argentinos que digan: **me duele el país**, cada uno de ellos se dirá a sí mismo: **estoy construyendo el país**.





**COMI & PINI**  
S.R.L.  
**HOTEL DE VENTAS**

**3<sup>ra.</sup>**

**GRAN SUBASTA  
DE 1977**

EN  
HIPOLITO YRIGOYEN 2275

MOBLAJE DE EPOCA - OBRAS DE ARTE - PLATERIA - CRISTALERIA  
PORCELANAS DE PROCEDENCIAS DE JERARQUIA - PINTURAS - ALFOMBRAS  
RELOJES - ESCULTURAS - ANTIGUEDADES EN GENERAL

**2<sup>a</sup> QUINCENA  
DE NOVIEMBRE**

**ABIERTA LA RECEPCION**

INFORMES EN  
HIPOLITO YRIGOYEN 2275 TEL. 47-0347/4761

ALVARADO

Las cejas tupidas enmarcan unos ojos oscuros, tibios al mirar. Entre los pómulos, algo hundidos, la nariz grande y solemne agudiza la fuerza de los rasgos. A veces, una sonrisa áspera se escapa de los labios finos, mostrando la perfección de los dientes. El cuerpo largo y ascético, la piel cobriza, los cabellos muy grises, completan el primer cuadro de su fisonomía.

Se llama Arturo Cuadrado y su vida es una poesía. Nadie, ni sus más íntimos, conoce su edad, aunque hace un momento confesó que ya pasaron más de siete décadas desde su nacimiento. Su mujer actual, de veinticuatro años, geóloga, le ha dado dos hijos muy pequeños aún. Viven en Ezeiza, en una casa amplia donde abundan las mace-tas y los libros. El es director del periódico Galicia y, entre otras cosas, se enorgullece de tener mucho trabajo todos los días de su vida.

"Nací frente al Mediterráneo, mar azul, una blanca vela; pero me formé en Galicia, y como pienso que el hombre es de donde se crea, yo me considero en esencia gallego y amante del Cantábrico. Rilke señalaba que la atadura a la nación donde se nace es una circunstancia de idioma, pero no de pasión; entonces, funda un mundo universal por encima de lo nacional, predicando con su poesía, desde distintos lugares, la reconquista de la libertad para su pueblo. Y mi principal circunstancia es ser un hombre americano, llegada mi imposibilidad de permanecer en Galicia.

**P.- ¿En qué momento nace su pasión por las letras y cuáles son las compañías de adolescencia?**

R.- En realidad, los principios siempre son un misterio; quizás haya un destino en la vida del hombre. Desde los cinco años tuve la suerte de contar entre mis maestros a Gabriel Miró y a Azorín, y ya de ese tiempo datan los esbozos de mis primeros cuentos; creo que de las primeras caricias de mujer que recibí, tal vez de las primeras preocupaciones del niño en contacto con la vida. Después, estudié en la Universidad de Salamanca, cuando con Miguel de Unamuno era su director y Fray Luis de León desparramaba la luz de su pensamiento por las aulas. Sobrevenida ya la Guerra Civil Española, la poesía era la acción misma de combatir. Mi gran amigo Antonio Machado solía decir que nunca se confundieron tanto la pistola del capitán con la pluma del poeta.

**P.- ¿Qué trascendencia tuvo para Ud. el haber participado de una guerra civil y cómo se vio ésta reflejada en el alma del poeta?**

R.- Surge, primeramente, el fantasma

cercano de la muerte. En 1936 van a morir más de un millón de hombres y, entre ellos otro gran amigo y maestro, don Ramón María del Valle Inclán. También desaparecerá Unamuno al frente de la universidad rebelde al poder dictatorial. Caen también García Lorca y Miguel Hernández, el más joven de aquella histórica generación de poetas. Vendrá la derrota, el éxodo de los embanderados de la paz: Rafael Alberti, Pedro Salinas, Luis Cernuda, Manolo Altolaguirre, Jorge Guillén, Emilio Prados y muchos más que conformaron el nuevo Siglo de Oro español. Pero también surgía en esos momentos la aportación espiritual americana, con Pablo Neruda -**España en el corazón**-, César Vallejos -**España, aparta de mí este cáliz**-, Octavio Paz, Nicolás Guillén.

Serán conductores de la gran emigración don Juan Ramón Jiménez y León Felipe. Nos iremos pensando en el retorno, pero casi ninguno llegará a volver. La poesía no será fruto del rencor sino de la tristeza por un pueblo diezmado y de la melancolía que encierra el exilio. Fuimos los héroes de la España peregrina.

**P.- ¿Cuál será la misión y el destino de los emigrados?**

R.- La misión será fecundar la tierra americana, editar sus obras. Porque editar es crear, descubrir, expandir la cultura. Así, los grandes poetas españoles serán editores aquí, fundarán las colecciones más importantes de la literatura hispanoamericana. Es el caso de José Bergamín, editor de la famosa revista **Cruz y raya** en Méjico. En Cuba, Manolo Altolaguirre con **La Verónica**. Otro grupo, entre los que está Lorenzo Varela, Emilio Prados y Juan Rejano, realizará **Romance**.

En Argentina nacerán la Sudamericana, Emecé editores, Losada y otras.

**P.- ¿Cuál es la historia de la colección Botella al Mar?**

R.- Con Luis Seoane, excelente poeta, pintor y dramaturgo, iniciamos esta gran aventura, con la misión de publicar los libros de los poetas desconocidos de América. El secreto estuvo en leer con la misma pasión las obras nuevas como a Cervantes, Lope de Vega o Quevedo. La colección nació en 1952 con una obra de la extinta Ana Teresa Fabani, entonces desconocida. Anteriormente habíamos fundado Emecé editores y editorial Nova. Recuerdo con mucho cariño, además, una publicación que se llamó **Correo Literario** algo así como la iniciadora de la vida editorial en Argentina. La creamos con Lorenzo Varela y Seoane y me enorgullezco al decir que sus colaboradores eran jóvenes americanos en un noventa por ciento; en ella publicó su primer trabajo Julio Cortázar.

**P.- ¿Qué obras y autores sindicaría Ud. como los más conocidos dentro de Botella al Mar?**

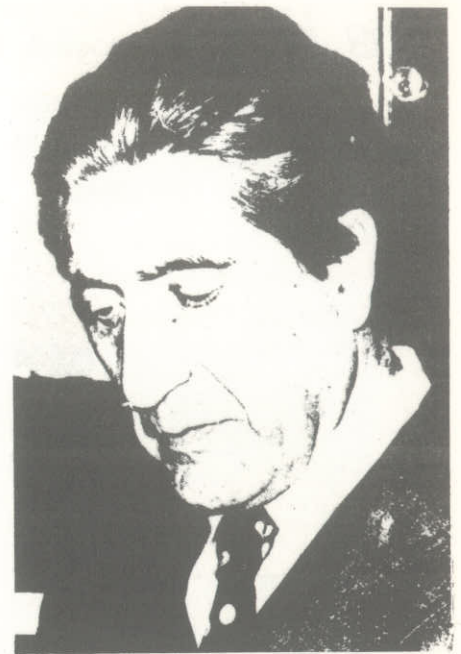
R.- Naturalmente, con más de mil obras publicadas por la colección, no es fácil ni prudente citar unas pocas. Decía Paul Valery que hay que llegar a una perfección de la cultura sin señalar nombres propios. Prefiero exaltar a todos como símbolos vivos del lenguaje castellano, al que contribuyeron a engrandecer desde América. Porque este continente es el que enriquece y rejuvenece espiritualmente a la Europa. Es importante hacer mención a las cabezas de la literatura americana contemporánea: Juan Ruflo, Carlos Fuentes, Cortázar, Lezama Lima, García Márquez, Ramponi.

Nosotros buscamos unir especialmente a la pintura y a la poesía; para ello, son autores de las portadas e ilustraciones figuras tales como Spilimbergo, Castagnino, Berni y el propio Luis Seoane. Es la comunión del arte. En algún momento también alternamos con nombres célebres en nuestra colección, porque se nos cerraron puertas publicitarias o porque la crítica nos dio la espalda. Así colaboraron Pablo Neruda, Rafael Alberti, Paul Valery, Jorge Luis Borges, Enrique Molina, Petit de Murat, Córdoba Iturburu, Oliverio Girondo. Gracias al aporte de estos grandes, muchos jóvenes escritores pudieron amanecer en las páginas de **Botella al Mar**.

Con los tres primeros que nombro, hicimos, además, un libro **El perro andaluz**, que tuvo un éxito tremendo en Europa y Buñuel lo llevó al cine. Lo importante es que, a pesar de todo lo que cuento ahora, Botella al Mar puede jactarse de que siempre vivió sin dinero. Cuando me preguntan cómo

# ARTURO CUADRADO

## o la historia de un gallego ilustre



fue posible, envuelvo la respuesta en un sueño de los ángeles.

P.- **¿Cuáles son las obras personales de Arturo Cuadrado?**

R.- Mi primer obra quedó hecha cenizas en la guerra española; de toda ella entresaco "Aviones", esos aparatos que nos aniquilaban en las trincheras. Aquí, en América, mi primer libro se llamó **Misa solemne para mi corazón**; fue el canto amoroso a la pequeña hija que un día tuve y murió en la guerra. Según un dogma de Horacio, que dice que el poeta sólo puede cantar lo que ha vivido. Llegué a la concepción de **Canción para mi caballo muerto**, donde me interno en cierta soledad imposible que nace del cariño que profecé a un hermoso caballo.

**La ola indecisa** es mi último libro publicado; sus estrofas nacieron en playas del Atlántico y culminaron en las sierras de Córdoba. En ellas quiero reflejar la historia del error de un pueblo, sumergido en la aventura de una ola indecisa, aquella que quizás imaginó Alfonsina Storni cuando se internó en el mar. Mi próximo libro, **Prohibido mirar**, será editado en dos meses más. Las páginas de esta obra se iniciaron a mi vuelta de España; son dolorosas y son una advertencia. Cuando volví a España quise reencontrar a mis amigos, y no estaban. Tampoco quedaban de ellos los recuerdos; me cansé de preguntar, no hubo respuestas. Por el contrario, silencios que parecían prohibitivos.

Me di cuenta, entonces, que al hombre contemporáneo le está vedado escuchar, hablar y hasta el mismo mirar. Yo quise revivir y no pude, pero no será ésta mi última obra. Sabes, todavía no me tomé la última gota del vino de la vida.

### INSOMNIO

Ola,  
traspasé en silencios poblados  
tu cuerpo,  
tu tiempo ...

(Susana Abrahmzon)

No tengas presencia,  
Traspasar silencios poblados,  
ser como el horizonte de tí misma,  
sueño nacido desde el mismo sueño.  
Derramada en caminos,  
asombrada de audacia,  
sin forma, sin voz, sin movimiento  
te acercaste como la alta sombra  
de la ola  
y casi naciste violada por el silencio.

Ese tremendo silencio de tus senos  
sonoros intocados.

Ahora intentas navegar sobre  
el amor,  
abierta ante la muerte de un ayer  
furioso,  
indomado por la frágil palabra  
del hombre.

Tú, formada por mi mano  
en insaciable espera,  
roto tu cuerpo por otra mano  
anticipada con el juego del tiempo,  
en el caprichoso de impaciencia,  
en la aventura del amanecer.

No tengas presencia,  
no esperes que venga la soledad.  
Nueve aquella forma real de mi  
mano  
cálida como el mar,  
rebelde como el mar,  
roja como el mar.

Porque tu cuerpo es  
como el impenetrable ojo del mar.  
No dejes que nadie te bese, besa.  
No dejes que nadie te mire, mira.  
No dejes que nadie te mate, mata.  
Aquel que haya primero pronunciado  
tu nombre sea condenado al final de tu  
ausencia.

Así, libre, volverás a tí,  
lejana, cansada,  
a buscar en la curva de tu forma  
ese valor de ser como la libertad,  
un compromiso domiciliado en tu  
sonido.

Avanza sobre tus tristes deseos,  
sobre los cadáveres de los que no  
supieron elegir  
y te esperan,  
de los antiguos soldados derrotados  
y te necesitan,  
de los que tuvieron mujer  
y te desean,  
de los que tuvieron hijos de dos  
en dos  
y no te tuvieron a tí,  
hija del mar,  
amante del mar,  
piel del mar.  
Es una vela  
tu mirada inmadura  
del abismo del mar.

.....  
("La última ola" )

## MI NUEVO LIBRO, UN LIBRO SIN TRAMPAS

por María Angélica Bosco



Al comenzar la lectura de *Los chicos del coro*, de Joseph Wambaugh -publicado bajo el sello de Librería Editorial Argos, de Barcelona-, en el que se narran las actividades de una brigada patrullera de la Policía de Los Angeles, en Estados Unidos, recibimos la impresión de que seremos iniciados en el conocimiento de los hábitos poco ortodoxos, que asistiremos a la descripción de ciertos vicios y prácticas al margen del reglamento, que se adjudica comúnmente a la policía de cualquier país. Pero esa impresión o creencia inicial se va desvaneciendo a medida que avanzamos en la lectura de este atrayente libro (y no porque lo que en él se refiere sea particularmente atrayente sino por su incuestionable interés novelesco).

Los ensayos de estos adultos pero de todos modos, hasta cierto punto, infantiles *chicos del coro*, convocados con cualquier pretexto, los realizan cinco parejas de policías uniformados, al cabo de su labor nocturna, cercano el amanecer: una labor más dura, riesgosa y alienante de lo que podemos suponer. Tales prácticas no son otra cosa que desafortunadas sesiones de alcohol y sexo, con las que procuran aliviar, fuera de servicio, las tensiones y violencias propias del mismo. Borracheras

Es cierto que los libros, como los hijos, no corren destinos similares ni tienen la misma historia. En la estela de un secuestro se me ha revelado como un libro de mucha personalidad.

Lo planeé como una historia policial. En el género policíaco, el autor maneja a los personajes para llevarlos a cometer actos precisos como las piezas del tablero de ajedrez, ya lo sabemos. Mis personajes se me impusieron, actuaron por su cuenta, mostraron el revés de la trama, en una palabra se salieron del género. Y ahí está el libro: en vez de ser una historia de misterio sobre un secuestro, es el cuadro de las personas que rodean un secuestro, el de sus motivos y sus sentimientos.

Con lo cual *En la estela de un secuestro* nunca podría ser incluido en una colección de crimen y misterio que se respete como tal.

El segundo problema fue el de su título: yo lo había llamado *Quintino y Quintín* y por buenas razones. Quintino Vestri, un rico industrial italiano es la víctima del secuestro, Quintín, un español de ley es el marinero que cuida el yate del doctor Vestri. Quintino y Quintín -la coincidencia del nombre tiene también sus buenas razones, pero no voy a contarlo todo- representan las dos tenden-

cias entre las cuales se debate la historia de la humanidad. O el hombre, como criatura de Dios es un fin en sí mismo o es un medio al servicio de intereses materiales, políticos, sociales.

Pero resultó que el título tenía un irrenunciable sabor a cuento infantil, a lo mejor estaba bien por aquello de que uno siempre tiene algo de niño o porque cumpliendo con el consejo evangélico no está mal **hacerse niño**. Los que entienden de títulos me aconsejaron que lo cambiara y como yo no creo en la omnipotencia de mis ideas lo hice.

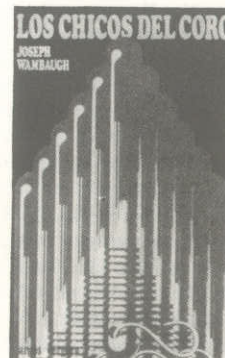
*En la estela de un secuestro* fue el nombre definitivo. Lo del secuestro ya dije que era el fondo del asunto, lo de la estela se debe a que la historia ocurre en el ambiente de la náutica, en el delta como paisaje geográfico y que todo lo que va sucediendo es consecuencia de que primero hubo un secuestro. Como ven tiene su lógica y no he buscado otra cosa.

Es un libro sin trampas, yo no las hago (salvo cuando juego al solitario). No tiene otra intención que mostrar a los hombres afligidos por los problemas que ellos mismos crean, tratando cada uno de hacer su camino por el mundo como los barcos en la mar -Quintín Velazco, mi protagonista la llama así, como cabal marinero que es.

epicas y otros aditamentos son practicados por los agentes en el Parque Mac Arthur para limpiarse de toda la *carroña* - como ellos denomina a lo que pulula y fermenta en las calles de la ciudad de Los Angeles - oh ironía de los nombres -. La intervención en hecho - algunos espeluznantes, otros tragicómicos- que someten sus nervios, sus psiquis, el sentido de la moral, de la justicia y de la rectitud, más sus propias menguas y conflictos - originados por lo común en sus respectivas infancias y sus propias vidas- a dura prueba, hacen que hasta cierto punto justifiquemos los desbordes, o bacanales, por mejor decir, del Parque Mac Arthur.

Realmente, los agentes policiales, que son el *brazo armado de la ley*, como se les llama, resultan, a la postre, las víctimas propiciatorias de su penosa, en ocasiones espantosa, tarea. Que, pese a sus muy evidenciadas flaquezas humanas, ellos cumplen con lealtad y abnegado espíritu de sacrificio.

Mas los ensayos de estos *chicos del coro* han de culminar en tragedia, porque pese al burdo, grosero humor, al que dan rienda suelta, ellos son los personajes de un coro trágico y así será, finalmente, su postrer ensayo.



Por Atols Tapia

LOS PERSONAJES  
DE UN  
CORO TRAGICO

## el mundo desesperado de john dos passos



Al igual que los pintores de nuestros días, que han renunciado a describir tierna y prolijamente, con sensualidad de paleta, un cuerpo de mujer o un rostro, para representarlos en cambio mutilados, enfocados por pedazos y, mezclandolos a una hoja de afeitar o una etiqueta de vino, formando parte de un *collage*, así también John Dos Passos prefiere mostrar soledades humanas que aísla y deja a la merced de una marea humana mecanizada, dura. Nadie podría identificarse fácilmente a estos heroes ni ver el mundo a través de sus ojos o los del autor. Escribir no es para este autor norteamericano, -hijo de inmigrantes portugueses-, detallar la vida ni contar una historia; es hacer un montaje de imágenes. Y esta referencia al cine no es gratuita, porque el escritor mezcla recortes de diarios *slogans* o brochazos biográficos de celebridades a las secuencias mas determinantes de la vida de los protagonistas del libro. Resulta de ello un film aterrador, poderoso pero aplastante, por donde desfilan al ritmo de una danza macabra en frenético tiempo de jazz, políticos, estetas decadentes, banqueros, comediantes terminados o pobres tipos.

La trilogía *U.S.A.* (*El Paralelo 42*, *1919* y *El Gran dinero*), concentra, como *Manhattan Transfer*, ese clima agobiante y representa la crítica mas dura que Norteamérica recibiese desde Dreiser, pero significa

también la empresa literaria más importante desde Proust o Joyce, aunque finalmente Dos Passos resulte más implacable que Dreiser, Proust y Joyce juntos. Tras los tres gruesos volúmenes de la trilogía no queda, en efecto, mucho en pie: ni individuos, ni sociedad, ni creencias, ni esperanza alguna; solamente una inmensa angustia, una cólera ciega y una literatura metida en callejón.

Como la mayoría de los escritores, Dos Passos debería pasar por el purgatorio tras su muerte (1970) y hacerse olvidar un poco antes de reafirmarse como un clásico. La aparición entre nosotros de *1919*, que Biblioteca Universal Planeta acaba de editar en la ya conocida traducción de Max Dickmann con el título de *La Primera Catástrofe*, es parte de esa resurrección. *U.S.A.* es una obra maestra que tomará seguramente su puesto al lado de *Moby Dick*, de *La letra escarlata*, de las obras de Sinclair Lewis o el citado Dreiser, en la serie de testimonios literarios sobre la lucha que lleva un pueblo contra si mismo para mantener vivo un cierto espíritu, a pesar de que -o quizás a causa de eso- el despiadado mundo de Dos Passos no haga lugar a la alegría, ni a la amistad ni al amor. Es un mundo literario inteligente, lúcido y solitario que hay que padecer para admirar en su mensaje y en su renovación de la técnica novelística.

## la situación de sartre a los setenta años

## Y SI LA VERDAD NO ES MAS QUE UN ERROR

Michel Contat: Desde hace un año corren rumores más o menos benévolos sobre su estado de salud. Este mes cumplió usted setenta años. ¿Cómo se siente, Sartre?

La pregunta precedente inicia *Autoretrato de los setenta años* que es uno de los largos capítulos de las *Situations X*, de Jean Paul Sartre que acaba de dar a conocer Editorial Losada. El resto del índice lo compone un diálogo acerca del monumental estudio que Sartre ha consagrado a Flaubert (*El idiota de la familia*), un crudo interrogatorio planteado por Simone de Beauvoir y una segunda parte compuesta por cuatro textos que examinan momentos importantes de la reciente historia francesa.

El contenido del interrogatorio de Contat, con una de cuyas preguntas iniciamos la nota, constituye sin lugar a dudas la médula del libro en cuya intimidad, redescubrimos la detallada biografía de Sartre: el estado actual de su salud, su imposibilidad física para leer y escribir, su actitud espiritual ante tal situación, sus proyectos, su relación con la actual juventud francesa, y un largo e interesante viaje retrospectivo hacia las experiencias filosóficas, literarias y políticas que signaron una de las existencias más polémicas de las últimas décadas del siglo.

Es indudable, entre otras precisiones, que el acto supremo de este testigo del siglo, ha sido escribir. La tozuda postura en que es fácil descubrirlo desde niño, permaneció inalterable hasta que el límite de la semiceguera lo transforma en un polemista de la televisión. Pero Jean Paul Sartre, personaje cuya mención promueve discusiones, simpatías, odios y hasta iracundas controversias, es la representación viva del albedrío, expresado a través de un lenguaje de calidad ontológica.

¿Es Sartre, como pretenden algunos y por encima de sus posturas políticas, el último metafísico? ¿Su actual soledad —ya que Simone de Beauvoir es indistinguible a su lado— es el resultado que arroja a manera melancólica retribución, el atrevimiento de haber querido comprender a su tiempo? El propio Sartre ha dicho: *Las verdades se modifican y lo*

*que importa es el camino que conduce a ellas, el trabajo que se hace sobre sí y con los otros para llegar a ellas. Sin ese trabajo, una verdad puede no ser más que un error verdadero.* Si es cierto, como quería Platón, que un metafísico es un sacerdote de la verdad encargado de rescatar de las sombras a los otros hombres, Sartre aparecería como un luminoso pastor. La controversia sobre sus ideas y la flexibilidad de sus militancias han hundido y reflatado con asombrosa periodicidad, la valencia de sus actitudes. Su propia teoría de la contingencia, que se opone a las ideas de valor, explican quizás sin alienaciones, la mesurada actitud de este Sartre anciano que, desde la altura de sus setenta años, enjuicia con humor los trazos dramáticos de una biografía a la que pobló frecuentemente la aventura.

En el diálogo que mantiene con Simone de Beauvoir —cuyos parlamentos teñidos de la formalidad de un clásico reportaje no alcanzan a cubrir el mutuo conocimiento— el filósofo insiste en sus defectos (que él no toma como tales), ante la casi agresiva insistencia con que su compañera trata de enfrentarlo. El aparente desinterés de Sartre por el tema de la lucha feminista, termina por enredar a su interlocutora en un hábil fraseo sobre el tema, pero resume en la respuesta final y con resplandeciente claridad, la actual situación de la mujer.

Los temas de actualidad que cierran el libro y referidos a la viva contemporaneidad, nos muestran a un Sartre tan lúcido, polémico y combatiente como el de hace veinte años. Resumir la idea del Sartre actual sería objeto de medulosos estudios e interpretaciones. Totalizar en breves líneas los rasgos de una personalidad quizás no tan proteica como muchos pretenden, sería una impostura. Los testimonios que arrojará el tiempo sobre sus opiniones, sobre la sustentación real de una filosofía que conmovió profundamente (¿pero con brevedad?) los delineados caminos por los que transitaba el hombre de nuestro siglo, merecen algo más que el reconocimiento de un Premio Nobel: por lo menos, descubrir que la lucidez no tiene la frontera de los gestos.

C. A. G.

## VERDADERO ?



Los jóvenes no lo leen ya pero J. P. Sartre a los setenta años, convertido en polemista de televisión, analiza parte de su biografía y aspira a una revisión de sus ideas.

## Después de la nada

Por  
Federico  
Peltzer



Aunque Mircea Eliade se titula modestamente historiador de las religiones (lo que ya es bastante), abarca con su obra vastas zonas del saber y del espíritu humano. Lo demuestra en *Ocultismo, brujerías y modas culturales* (Bs. As., Marymar, 1977), libro en que agrupa conferencias y artículos de los últimos diez años. Como es casi imposible resumir su contenido, vale detenerse en el capítulo dedicado a indagar acerca del éxito y aun la popularidad de la revista *Planete* y las obras de Teilhard de Chardin y Claude Lévy-Strauss, previa aclaración de que no pretende abordar un estudio profundo de estos dos pensadores.

Después de la segunda guerra mundial abundó en Francia la literatura del absurdo. En un mundo sin Dios, testigo de los horrores de la contienda y sus secuelas, el hombre verificaba el sinsentido de la existencia. Convivir con esa comprobación era la pildora que procuraban hacer digerir Sartre, Camus, Beckett, Ionesco y muchos otros, por encima de sus enfoques, sus soluciones o la negación de una salida. Interesa el achatamiento de los espíritus menos templados frente a semejantes evidencias. Entonces, dice Eliade, entre 1960 y 1965 París (y buena parte del mundo) descubren otros panoramas. La revista *Planete* acepta que la ciencia puede aportar algo no necesariamente destructor; vuelve a la imaginación, mide el ancho campo del misterio, acepta una ciencia salvadora: información científica y, al mismo tiempo, esoterología. Teilhard de Chardin.

científico y pensador cristiano, es el primer filósofo que, desde los tiempos de Bergson, se atreve a expresar confianza en la vida y en el hombre. Sus estudios científicos, iluminados por su fe, implican una comprensión de la naturaleza y la vida, la materia se reviste de poder espiritual, es susceptible de ser santificada en su totalidad. Alguna vez habrá de celebrarse *la misa en la cima del mundo*. Por fin, Lévy-Strauss, antropólogo, pero fundamentalmente filósofo, inaugura con su método un antiexistencialismo y un neopositivismo saludables. *El pensamiento salvaje* presenta un pensar sin pensadores y una lógica sin lógicos: cabe una reabsorción del hombre en la naturaleza, no a la manera romántica, ni tampoco al modo freudiano, ciego y pasional, sino como reducción de aquélla a sus fundamentales estructuras, que son similares en la substancia cósmica y en la mente humana. El resultado es una *epifanía de las cosas*. *El mundo tal vez sea habitable para el hombre*, dijo Robbe Grillet cuando estuvo en Buenos Aires.

Asistimos así a una reconciliación por vía de un antihistoricismo que no es rechazo de la historia como tal, sino protesta contra el nihilismo pesimista de algunos historicistas recientes. El hombre medio, acosado por tanta evidencia de *la nada* (proclamada demasiado alto para que sea evidente) se aferra a quienes le señalan una apertura hacia la comprensión del mundo, inclusive el más cruel en que vive, pero no el definitivo, ni menos el apocalíptico despojado de la necesaria fusión entre Alfa y Omega.

# Para quién escribe un poeta?

Responde

JORGE VOCOS LESCANO



-Si **-medita Vocos Lescano-**, un poeta escribe siempre para un público, por supuesto, pero es un problema de segundo orden. Lo principal sería preguntarse por qué escribe el poeta; es lo que realmente importa. Borges contestó a eso alguna vez que él escribía porque no podía dejar de escribir y esa contestación corresponde perfectamente a lo que decía Maritain, que se escribe en razón de una sobreabundancia espiritual que exige ser descargada.

-Bueno, ese es el problema de la creación pero queremos abordar con usted la necesidad que tenga o no un poeta de ser leído, hoy y en la Argentina, donde -como en todo el mundo- la poesía parece propia de minorías de lectores. ¿Sería acaso capaz Robinson Crusoe en su isla de escribir sin tener la esperanza de comunicarse?

-¿Por qué no, si admitimos que se escribe para descargarse, por razones vitales? El público es algo que entra a jugar por añadidura. Si lo hay, mejor; si no, mala suerte, pero se escribe igual.

-¿Hay poetas a quienes no les importe ser accesibles, que no intenten ser comprendidos?

-Aparentemente, los hay, pero creo que esto no es más que una apariencia, ya que toda expresión, aún la más crítica o enrarecida, aspira de algún modo a tomar el interés del público, a través del misterio de la sorpresa.

-¿Y en su caso particular?

-Afortunadamente, mi manera espontánea de expresarme coincide con la manera natural que es común a toda la gente. Lo que me asegura por anticipado, si no la adhesión, por lo menos la comprensión, la captación, que es ya mucho.

-¿Tiene algún tipo de referencia respecto al interés que alcanza lo que usted escribe? ¿Le interesa conocer la repercusión de su poesía?

-Creo que sí, que me interesa. En cuanto a las referencias, la más significativa está en el hecho de que desde un comienzo he sido mi propio editor y he conseguido siempre salvar los gastos de tirada.

-Aparte de la comprensión, ¿hay otros elementos en su poesía que parezcan ayudar a conquistar al público?

-Una poesía puede ser comprendida y pese a eso no gustar, pero si es comprendida y apreciada, lo ideal es que pueda ser recordada. En este sentido la rima y el ritmo son esenciales. Desde siempre, estos dos elementos han estado presentes en mi expresión y si alguien recibe una impresión favorable de un poema mío, no le será difícil recordarlo luego.

-En resumen, usted tiene conciencia de disfrutar de un público...

-Sí y no quisiera ser pedante al afirmarlo. Y ese sentimiento de tener eco resulta estimulante, aunque escribir pueda ser una necesidad inevitable.

-¿No puede el éxito ser un peligro que lleve hacia un exceso de producción?

-Es posible, como en todo arte. De todas maneras, estas consideraciones que usted me obliga a plantearme y que me resultan apasionantes porque me fuerzan a ser lúcido y sincero, pierden en último término colorido y profundidad frente al fenómeno curioso que es en sí un poeta, un fenómeno que se produce con explicaciones o sin ellas.

Ser joven no es un derecho; es un deber. Así nos lo decía Nicolás Cócara hace muy poco, cuando le preguntábamos si su gran defecto, ese que parece alejarlo todavía de la Academia de Letras no sería su juventud. **"Hoy existe una verdadera necesidad de ser joven"** -afirmaba este ganador de tantas distinciones literarias, el Premio Nacional de Poesía entre otras- **porque nos vemos obligados a la acción, a pesar de que muchos de nosotros busquemos el ocio activo, es decir la meditación.**" Para Cócara, ocio no significa, como dice Moravia, **adhesión a los sueños del haragán.** Representa, en cambio la necesidad de tomar una perspectiva, de desarrollar un ocio creador.

A esa creación **ociosa** corresponde sin duda **El ciego y la paloma**, un poema que Nicolás Cócara escribió durante un viaje por Grecia y que entrega hoy en exclusividad a nuestra revista. Esta composición destaca una vez más ese difícil equilibrio que este poeta nuestro sabe guardar entre la palabra, la idea y la emoción, sabiendo llegar igualmente a la sensibilidad que a la reflexión por la magia sonora del verso. Quizás ello derive de ese privilegio, de esa necesidad de ser joven a la que Cócara se refiere.

## EL CIEGO Y LA PALOMA

*Cómo es la luz  
preguntaba el ciego a la paloma.  
Como una esfera de sueños.  
Como un sueño  
en el diamante del abismo.*

*Cómo serán los años de la dicha.  
Como la luz.  
Sin embargo, despierto y veo,  
la tormenta del silencio,  
la rítmica nota del viento oscuro  
caminando por los andamios  
del cosmos.*

*Ahora, pregunto cómo es la luz,  
cómo llaman los ebrios a la razón,  
a su color, al hombre,  
cómo es el sentimiento  
de la humillación  
y la caída.  
Sólo el ciego ha visto. Los demás callan.*

## COCARO: UN POETA ESTA OBLIGADO A SER JOVEN



Delfos. 1977



## El escritor y el tiempo

### WILLA CATHER:

una dama  
olvidada



Hace treinta años moría en su patria Willa Sibert Cather. En 1923 su producción novelística había merecido el premio *Pulitzer*; por ese entonces, la escritora gozaba del reconocimiento y aprecio de sus contemporáneos, pero ya en la década del 50 no eran muchos los que leían sus obras y menos aún los especialistas que se interesaban por ellas.

Algunos la incluyen dentro de la *gentle tradition*, otros la incorporan al grupo de escritores *provincianos* o *regionalistas*; lo cierto es que Willa Cather define con su producción un espacio propio dentro de la literatura norteamericana de la primera mitad del siglo. Admitía que Henry James y Flaubert habían sido sus maestros; el ritmo y la claridad de su prosa testimonian además que los clásicos griegos y latinos no le eran ciertamente desconocidos.

En "*Una dama perdida*" (*Centro Editor*) reaparece su preocupación temática dominante: la visión idealizada de la época de los pioneros, a quienes en los años de su infancia en Nebraska había visto transformar las praderas incultas en ordenados y fértiles trigales. La escritora veía en ese diálogo esforzado y tenaz del hombre con la



naturaleza la génesis de una *virtus* cuyas resonancias clásicas —nuevamente— no cuesta mucho advertir.

La idealización del pasado supone una visión desvalorizadora del presente. De esa oposición básica van generándose en su narrativa otras que se le corresponden (ciudad-campo; nobleza-cinismo; adolescencia-madurez; etc.) y que son definidoras de otros tantos niveles de significación. Esa *dama perdida* a la que alude el título, connota tanto la adolescencia del protagonista como la nobleza

Por Santiago González

de la vida de antaño en tierra de fronteras, en una interrelación semántica que multiplica las sugerencias del relato. El transcurso del tiempo vivido como degradación reaparece en *La casa del profesor* —quizás la más hermosa de sus novelas—, en la que la vida adulta del protagonista pierde consistencia frente al muchacho que alguna vez fue y que recupera al cabo de sus días, y en la que la actualidad social es contrapuesta con el pasado precolombino.

No sorprende que Willa Cather haya quedado un poco olvidada por las generaciones posteriores: mientras sus contemporáneos se embarcaban en el experimentalismo que viene signando hasta hoy la tarea novelística, ella aspiraba a "*hacer algo al estilo de la leyenda, que es absolutamente lo opuesto al tratamiento dramático. Desde que ví, en mi época de estudiante, los frescos de Puvis de Chavannes sobre la vida de Santa Genoveva, he deseado hacer algo un poquito parecido a eso en la prosa; algo sin acento, sin ninguno de los llamados artificios de la composición.*" La historia de la literatura nos tiene advertidos acerca de qué tesoros suelen encontrarse en las páginas de estos *anacrónicos*.



O. Henry  
**Aguafuertes  
norteamericanas**

Ediciones Librerías Fausto

**Aguafuertes  
norteamericanas**

O. HENRY

Ediciones Fausto

Precursor en cierta manera del corrosivo humor de la revista **New Yorker** y con algo también de la malicia de Hitchcock, el cuentista norteamericano O. Henry (1862-1910), es el descubridor literario de la ciudad de Nueva York, su fundador en el terreno de las letras, aparte de haber institucionalizado allí el cuento periodístico. Sus personajes pertenecen a la picaresca en gran parte y son múltiples, ya que el descubrimiento del neoyorquino hubiera sido difícil de lograr en el relato sostenido de las andanzas de un único personaje; no hubiera resultado verosímil para la presentación de una experiencia tan multiforme y completa. En la selva de rascacielos (los primeros) y de slams, se mueve así una fauna colorida de arribistas, de ilusos, de aspirantes a embaucadores, que el autor trata con ternura e ironía, siguiéndolos en su afán de conseguir prestigio, amor o fortuna y dejándolos finalmente atrapar por los engranajes trituradores de la ciudad insaciable.

**Aguafuertes norteamericanas**, un volumen de Ediciones Fausto compuesto y traducido por Virginia Erhart y con un prólogo inteligente de Jaime Rest que subraya esa pizca de amargura y pesimismo que albergan esos personajes, destinados a aceptar los ritos de una existencia mediocre, como si el mismo O. Henry, desolado, se entregase finalmente al conformismo de la rutina. Igual que en la ciudad infernal de Dante —escribe Rest— en la metrópoli de O. Henry se no se exige al ingresar que abandonemos indebidas ilusiones.

J.A.M.



CARLOS CULLERÉ  
**ALCIÓN.  
OCULTISMO  
Y OCCIDENTE**  
MONTE AVILA  
EDITORES

**Alción. Ocultismo  
y occidente**

CARLOS CULLERÉ

Monte Avila  
editores

Ultimamente han reaparecido los textos de estudio y libros de información sobre el ocultismo. El hombre quiere aliarse con la magia... visto que con la realidad, en los últimos tiempos no le va muy bien.

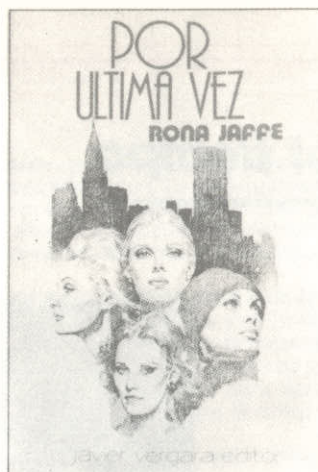
Monte Avila acaba de publicar una obra interesante: **Alción. Ocultismo y Occidente**, de Carlos Culleré, un cordobés viajero por tierras y temas, que esta vez ancla en la magia. Y con buena suerte, ya que ha estructurado un libro ilustrativo, producto de evidentes estudios y presumibles experiencias —matizadas con expresiones de su propia sensibilidad ante los temas que trata, con evidente soltura y comodidad—. Y como es un poeta, tampoco faltan los elementos que de ella forman parte; aunque como también es un estudioso, no dejan de aparecer aquí los datos bibliográficos que enriquecen el tema.

Por algo más que el ocultismo, otras cosas preocupan a Culleré; la alquimia y la demonología están presentes junto al recuerdo de las magias antiguas y los ritos eternos; al atractivo panorama de las sociedades secretas, y a la literatura.

(Y aquí, no como una reveladora de que quién la cultiva es un poco mago, señor del encantamiento poético, dominador de los requiebros intelectuales de la prosa, sino como modelador de la conciencia colectiva).

Para iniciados, este libro es un importante aporte; es también una subyugante guía de lectura sobre el hombre: sus temores, sus intereses, sus reacciones, encuentran aquí variadas explicaciones.

Haydée Jofre Barroso



**POR  
ULTIMA VEZ**  
RONA JAFFE

**Por última vez**

RONA JAFFE

Javier Vergara Editor

Dijo Paul Valéry —y se ha repetido mucho desde entonces— que no es posible ya empezar una novela diciendo: **La marquesa salió a las cinco**. Pero al abrir la primera página de **Por última vez** de Rona Jaffe, libro aclamado por el **New York Times**, comprendemos que quizás Valéry no previó que, aparte de la literatura, existiría más tarde la industria del Best seller y que sería muy posible —incluso útil y hasta necesario— empezar una novela con la fórmula citada, aunque fuese transpuesta y resultase algo así como **Margot salió a las cinco de la mañana de su casa y se lanzó al frío del New York invernal para asumir su puesto de locutora en la primera edición de un noticiero televisivo**. Como se ve, los gustos del público han cambiado apenas, y **marquesa o locutora**, las protagonistas salen siempre a las cinco de su casa y dan comienzo a historias anecdóticas que tendrán poco que ver con Robbe-Grillet, Silvina Ocampo o Roland Barthes, pero que continúan siendo el alimento preferido de una gran masa de lectores.

**Por última vez** ("The last chance" en su original y que leemos en una traducción excesivamente primaria de Ariel Bignami), une la historia de la locutora en cuestión a otras tres mujeres que se acercan a los cuarenta años de edad y cuyas alternativas profesionales y sexuales va narrando con habilidad Rona Jaffe que, según la solapa del libro, **es la escritora que más incisivamente ha descrito la vida de esa mujer moderna que soporta la presión de la gran ciudad, que trabaja, tiene hijos, corre de la mañana a la noche y hasta encuentra tiempo para amar. Y que —c<sup>a</sup>ncluye el comentario— no cambiaría su vida por ninguna otra.**

J.A.M.

Cuentos alemanes  
del siglo XIX



Corregidor

**"Cuentos alemanes  
del siglo XIX"**

Antología recopilada  
por  
ILSE M. DE BRUGGER

*Editorial Corregidor*

Se trata de un conjunto de relatos elegidos que corresponden a la primera mitad del siglo XIX, una delimitación útil si se toma en cuenta que esta difícil especie literaria tiene un antecesor obligado en el anterior **Marchen** de Goethe y ha seguido su camino, con los accidentes del caso, hasta la actualidad. Pero, este tramo inicial de la centuria pasada posee el doble atractivo de presentarse como un cruce de caminos muy diferentes, y al mismo tiempo, de ofrecer una floración de talentos literarios de alto nivel. Valgan logo, del **Viaje de Mozart a Praga**, de E. Morike, de **Lenz**, de G. Buchner y del **Pobre músico** de Franz Grillparzer.

La antóloga Ilse M. de Brugger, con buen criterio, ha preferido presentar ejemplos muy destacados de la producción de autores escasamente o nada conocidos, entre nosotros. Desfilan así, a través de la compilación, cuentos de Clemens Brentano, Ludwig Tieck, Annette von Droste Hulshoff, Jeremías Gottlieb, Friedrich Hebbel y Eduard Morike.

A través de los mismos se advierte como estos cuentos eminentes dentro del ámbito alemán, desprendidos de movimientos o tendencias contemporáneas, penetran con su talento en el mundo real de las pasiones y destinos humanos, para extraer consecuencias no por dolorosas, menos posibles. La naturaleza humana, contradictoria y enigmática se muestra como siempre, en los escritores de excepción, actual y permanente. Y este rasgo, aparte del histórico, hace particularmente recomendable su lectura.

Rodolfo Modern.

# MESA DE LIBRERO

Floreal Mazia ha traducido *El gran Meaulnes*, donde Alain Fournier jugó tan bien con la magia de la niñez, las ilusiones de la adolescencia y el desencanto de la edad adulta. Es difícil hablar de este libro, cuyo autor murió muy joven durante la Primera Guerra. Si ha quedado como un clásico a través de las generaciones es precisamente por esa impalpable atmósfera de nostalgia y de misterio que el escritor francés supo crear a través de su simple historia. El encanto que sigue desprendiéndose de sus páginas, la ternura contenida en su tenue línea argumental, hacen que *El gran Meaulnes* siga siendo una obra maestra que cada generación se da el lujo de descubrir. O de redescubrir.

En *A mi manera* (Grijalbo, Barcelona) el archimillonario y octogenario Paul Getty no habla únicamente de dinero y traza un panorama por el que desfilan muchas figuras célebres del arte, la política y, naturalmente, las finanzas. La *mitología Getty* es sin embargo el eje de esta autobiografía, que se suma a los documentos de la época.

Chad Oliver ocupa un lugar aparte entre los autores de ciencia-ficción, porque es primero un antropólogo y después, en consecuencia, un escritor de ciencia-ficción antropológica. *Al filo de lo eterno*, publicado entre nosotros por Andrómeda, contiene tres historias donde las bases científicas del autor vuelven su fantasía mucho más verídica y sin duda más atrayente que la de otros muchos cultores de este peligroso género.

La página bibliográfica de Pájaro de Fuego desea comentar, en lo posible, las novedades que mes a mes, den a conocer las editoriales. A ése efecto, toda la información de servicios de prensa y los libros deben ser enviados a Pájaro de Fuego, Suipacha 255, Quinto Piso Dep. A.

## Entre la literatura y el periodismo

por Silvina Bullrich

*¿Dónde termina el periodismo y dónde empieza la literatura? Muchos escritores (Moravia, Francois Mauriac o Ghunter Grass, por ejemplo) confiaron al efímero número de un diario los artículos que, más tarde, encontrarían su lugar definitivo y natural en el libro. Periodismo de escritor es también el que hace Silvina Bullrich, de la que Emecé publicó recientemente un volumen - La Aventura Interior - que agrupa notas y reportajes con tono de ensayo. La autora explica aquí en un artículo especial para nuestra revista, el significado del nuevo libro.*



Robé el título a Henry de Montherland: **Dejemos las aventuras marítimas para los jóvenes; las grandes aventuras son las interiores y son esas las que nos quedan.**

Las épocas han cambiado pues el escritor francés puso acertadamente esta reflexión en boca del personaje central de su pieza *Le maître de Santiago*, de cuarenta y cinco años, edad provechosa cuando la conquista de América. Por otra parte confieso que aunque he pasado hace rato tal edad, aún no desdeño las aventuras marítimas, como tampoco desprecie a los quince las aventuras interiores que me proporcionaban mis lecturas. Amé siempre los libros con pasión, los considero mis mejores amigos, mis compañeros fieles, a la vez elocuentes y silenciosos; busqué en sus autores los lazos de afinidad que me unían a ellos, desde mi adolescencia marcada por la vocación literaria, hasta mi madurez, que aún se refugia en ella.

La mayoría de los ensayos que componen este libro se refieren a escritores franceses; soy profesora de literatura francesa, estoy compenetrada con ese idioma y ese país, pero también siento a sus personajes tan vivos como a quienes los inventaron o inmortalizaron. Por eso me interesó escribir un artículo sobre Margarita Gautier, la famosa dama de las camelias, atraída por el inventario de sus pertenencias salidas a remate después de su muerte; el bibliófilo Antonio Santamarina me prestó ese valioso documento, tras el cual aparece toda su intimidad apasionada y bohemia. Y no pude resistirme a escribir un largo ensayo sobre las ciencias ocultas, la magia a través de los siglos, sobre la juventud iracunda, sobre la mujer, sobre Georges Sand, a la vez autora y personaje, viva y fantasma. En fin, creo que, víctima de una extraña paradoja, me las arreglo para que mis novelas sean ensayos y mis ensayos novelas cortas.

Presas de lo imaginario, intento no distinguir demasiado entre la realidad y la ficción (¿serán acaso muy diferentes? ¿no se nutre la creación literaria de experiencias vividas y la vida de lo que soñamos?). Por eso, si alguien quisiera reprocharme que haya reunido en volumen artículos periodísticos, ya tiene mi respuesta: nada de eso es totalmente periodístico; lo que es sólo periodismo, como mis telex desde el Festival de Cannes, por ejemplo, no lo incluyo en ningún libro. Elegí los viajes más exóticos para dar testimonio de mi aventura exterior en *El mundo que yo vi* y elijo ahora mis notas más sesudas para dar testimonio de esta *Aventura Interior* que ha poblado mis noches y mis días con tanta fuerza como un gran amor.

Considero que uno entra en literatura como quien entra en el convento o al matrimonio: para siempre. Luego, uno puede desertar como divorciarse o colgar los hábitos pero la intención es la perennidad. Yo no he desertado, por el contrario, es lo único que conservo de mi pasado que no se me ha ido como agua entre las manos, lo que no ha muerto antes que yo y espero que mi vocación y yo moriremos juntas.

*Imprevistamente, los argentinos hemos sumado a nuestras habituales manías, una nueva: la de leer con fruición las memorias de hechos más o menos contemporáneos. Es cierto que por el tema elegido o por la actitud con la que se ingresa en la tarea, algunos de estos testimonios son de tono menor.*

*Pero todo el material –inevitablemente– es devorado por los lectores. Un aprendiz de sociólogo aludiría seguramente, para justificar este hecho, a cuestiones de identidad que tendríamos los argentinos o, acaso más severamente anotaría que siempre ocurre así en una sociedad, cuando esa sociedad transita una profunda crisis de sus valores. Nosotros, por ahora, anotamos el hecho y nada más.*

*Roberto Tálice es una de esas figuras que no requiere presentación.*

*Pertenece a la historia del teatro, a la mitología del periodismo y, sobre todo, a la extraña calidad de ser estruendosamente porteño. Es decir, un hombre que se lleva bien con esta ciudad en el manejo de sus encuentros, sus*

*incurias, sus amores, sus desdichas y sus olvidos. Un periodista*

*de la novísima generación,*

*Néstor Ferioli, entrevistó al antiguo*

*periodista que es Tálice*

*y seleccionó para Pájaro de Fuego*

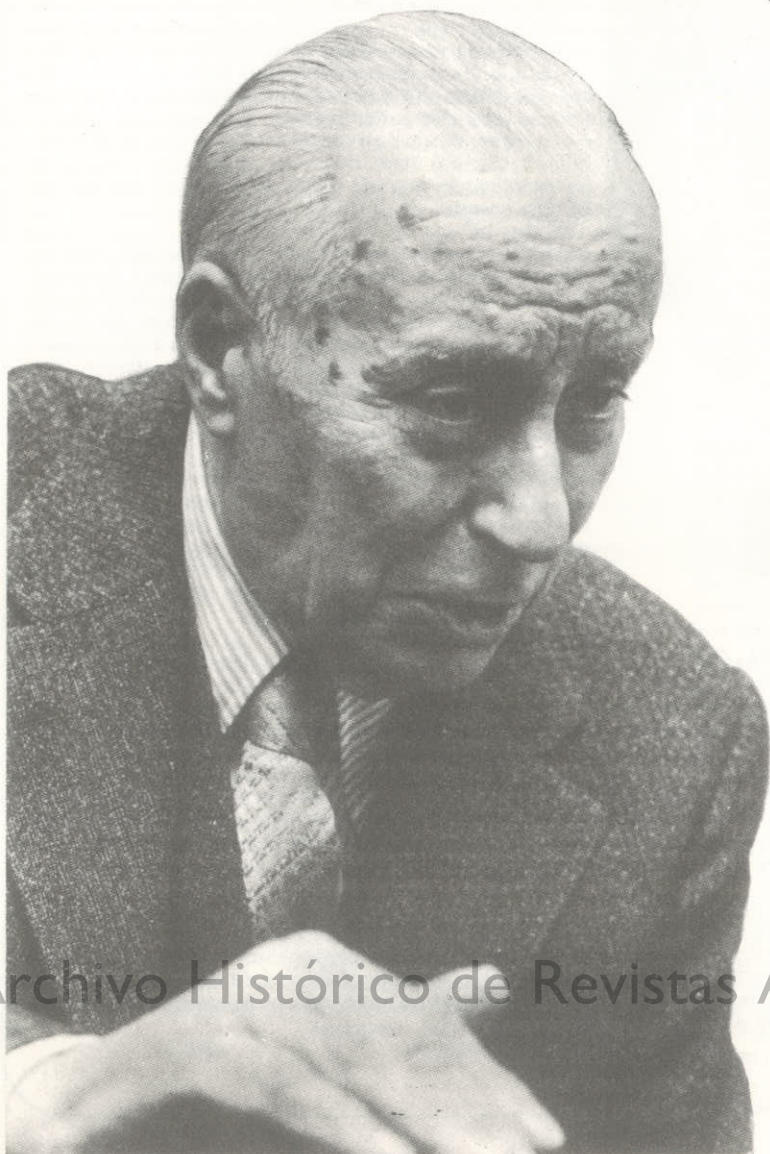
*algunos de los momentos del libro*

*de memorias 100.000 ejemplares*

*por hora, del que Tálice*

*es autor y que acaba de*

*editar Corregidor.*



**Verde memoria:  
La historia de Crítica**

**LA  
LUCHA  
CONTRA  
EL  
OLVIDO**

Enfrentar la fisonomía de Roberto Tálice, es como dar de pronto con el rostro de un pasado repleto de recuerdos que a la vez promete un presente afanoso y creador. Es un rostro que pertenece a la tradición del periodismo argentino, cuya problemática desfiló ante sus ojos fatigados por la experiencia.

**P: Tálice, ¿qué significa la edición de "100.000 ejemplares por hora"?**

R: Hacía bastantes años que venía acariciando la posibilidad de documentar mis vivencias como redactor de *Crítica*. Por entender que ése diario ya está incorporado no a la historia, sino a la leyenda del periodismo nacional.

**P: ¿Cómo fue aquella generación?**

R: Fue una generación sin par que en su época no tuvo cotejo o parangón, y que quizás aún puede ser considerada un modelo a alcanzar. Hay que recordar que quienes integraron la redacción de *Crítica*, como yo lo testimonio en el libro, y que fueron protagonistas de aquellos acontecimientos, son en la actualidad figuras insoslayables de las letras y las artes argentinas: Roberto Arlt, Nicolás Olivari, los hermanos Tuñón, Jorge Luis Borges... Basta la enumeración de éstos nombres para deducir la calidad periodística de un diario profundamente popular.

**P: ¿Cuál fue la filosofía que Botana imprimió al diario?**

R: Botana fue el creador de *Crítica*, un diario polémico, combativo, integrado a los problemas del país y que siempre estuvo presente defendiendo las causas de la justicia, tanto de las clases trabajadoras como de las intelectuales. Mis vivencias recogen esos avatares, porque entiendo que los años más intensos de mi vida los pasé en la redacción de *Crítica*. Presentí que había que rescatar del olvido a una época y a toda una generación de periodistas. También entendí que el aporte de mi libro, reflejaría esa misma época y la rescataría de

las trastiendas del olvido. Además, es útil y aleccionador que las nuevas generaciones conozcan los pasos de aquella ascendencia quijotesca.

**P: Aquella generación vivió las épocas de los grupos Boedo y Florida y, en la propia redacción de *Crítica*, usted fue compañero de algunos de ellos...**

R: En efecto, los grupos de Boedo y Florida no fueron una aglutinación deliberada, sino hecha por las circunstancias. Cuando Borges regresó de España con el ultraísmo —una corriente nueva y revolucionaria— integró el grupo diríamos, de los

en las aguas de los dos grupos. Podría decir eso como homenaje a un fermento de evolución, de inquietud que agitaba a la ciudad para darle un alma, un espíritu.

Para que la Argentina dejara de ser lo que era exclusivamente entonces: un país agrícola ganadero. Sin pensarlo, tratábamos de darle a Buenos Aires un continente intelectual a través de las obras de los grandes poetas, artistas y músicos. A pesar de que por Buenos Aires ya pasaba el meridiano intelectual de América del Sur.

**P: ¿Cómo eran aquellos artistas? ¿Cómo concebían su tarea?**



exquisitos. Y con la adquisición del local de la calle Florida, les adjudicaron una condición social que no era tal; pues eran hombres de ideas avanzadas y nada clasistas. Por el otro lado, Boedo era una barriada popular, que venía empujando con mucha fuerza. De allí surgieron nombres que movilizaron el pensamiento y cuya problemática enfocaba los asuntos sociales. Entonces, el propio sentido gregario reunía las vocaciones, sin necesidad de convocatorias adrede. Los grupos se establecían como consecuencia de vocaciones afines. Pero tanto los de Boedo como los de Florida, eran un poco **anfíbios**: nadaban

R: Creo que todos compartían un sentido estético, por encima de las desigualdades estilísticas. Los aunaba un sentimiento de belleza, de bondad, de amor. Porque el amor es todo eso; es comprensión, paz y es también convivencia. También es olvido. A veces, para llegar a una situación alejada de la vileza —alejada de lo inferior— es necesario tener una gran capacidad de olvido y de comprensión. Pero sin olvidar el universo de la justicia, que debe resumir los intereses de todos los hombres. Las encrucijadas son siempre las mismas a nivel de una comunidad, porque siempre la humanidad reclama un mundo mejor. Y si el

artista es realmente un artista, sus antenas deben estar alertas para recoger la vibración del mundo que lo circunda. Recogerlo, asimilarlo y revertirlo. Entendiendo que no hay diferencia entre los intelectuales y los artistas de entonces y los de ahora: su función es tomarle el pulso al mundo, documentarlo y reflejarlo.

**P: Según esa premisa, ¿cuál es la función de la literatura?**

R: Esa es una pregunta muy amplia: es difícil agregar algo nuevo a todo lo que se ha dicho. Los libros pueden simplemente entretener, divertir, pero también pueden ejercer una función de profunda docencia, de aleccionamiento sin que necesariamente asuman una magistratura: la sonrisa es también una condición del espíritu. Las distintas manifestaciones literarias, se hable de Homero, de Dante, de Shakesperare, como de Víctor Hugo, Moliere, Pérez Galdós y Vicente Aleixandre constituyen distintas expresiones valiosas al alcance de todos los hombres. Yo creo que transcurrimos un momento muy especial, de simbiosis. Las fronteras y las marcaciones muy tajantes, tienden a desaparecer. Pareciera que todas las expresiones

confluyen en un todo universal, con las diferencias que se establecen entre las distintas actividades. Pero todas se nutren entre sí y se asimilan unas a otras, en un proceso de integración universal.

**P: Volvamos a Crítica...**

R: Nunca creía que **Crítica** pudiera desaparecer. Creía entonces que era un medio de perpetuación indefinida. Pero después de la muerte de Botana, el diario entró en una pendiente de desaciertos que lo llevó al desfiladero. Esto lo digo con enorme tristeza. Con **Crítica**, también finalizó una época. Pero corre que a veces las más grandes instituciones que uno cree son sostenidas por todo el cuerpo, son realmente soportadas por un solo hombre. Y ese fue el caso de Natalio Botana. Vio aquello de **La Farsa Real**: El Estado soy yo? Habría que haber pensado que realmente **Crítica** era Botana. Con su desaparición, se esfumó la leyenda de **Crítica**...

Los redactores del diario eran combativos, inquietos. Tal vez, de pronto estaban equivocados románticamente equivocados. Pero cumplíamos una ley de la juventud, porque entonces, todos éramos jóvenes.

*Tálce con el cronista de Pájaro de Fuego.*



## EL NEGRO CIPRIANO

En anteriores ocasiones he traspuesto el umbral y ascendido por la estrecha escalera de caracol que lleva a la planta alta, con la desaprensión propia de un simple visitante. Pero ahora asciendo con la unción de un devoto al entrar al templo. Estremecido, emocionado y, desde luego, nervioso, me enfrento al negro Cipriano, Cipriano Arrué, celoso cancerbero del despacho que ocupa Botana. La cara de Cipriano sugiere reminiscencias de un batracio; al sonreír alarga sus labios abultados y exhibe una blanca dentadura que es orgullo en la gente de color; viste al parecer, con ropa ajena que le concede una postiza elegancia que él acentúa con su porte, si bien voluminoso, ostentador de un saliente abdomen sobre el que, frecuentemente, posa sus manoplas de palmas blancuzcas.

Cipriano se adelanta cortésmente a darme los buenos días.

—Diéguez me ha informado que usted llegaría de un momento a otro. Lo encontrará cruzando este patiecito. Y aquí, nomás, a la derecha, tiene su puesto de mando el Sr. Cordone.

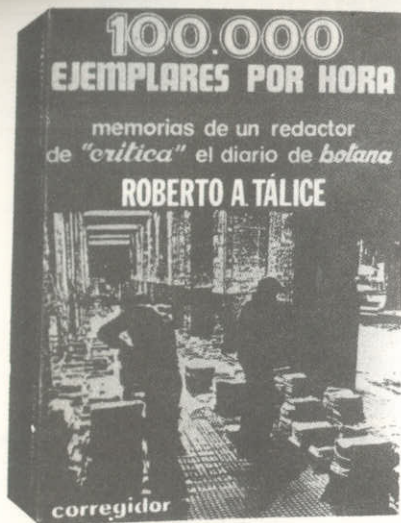
Le doy las gracias y ya estoy dispuesto a enfilarse hacia el patiecito indicado. Cipriano detiene mis pasos.

—Aquí estoy para lo que pueda servirle. Sobre todo, por ser usted un compatriota. Porque yo soy maragato, de San José. He servido de **valet** a muchas familias uruguayas, pudientes y honorables.

Y aquí Cipriano se explaya en una serie de datos acerca de los servicios prestados en ilustres casas patricias, detallando méritos y costumbres de sus ex-patronos, como si yo fuera para él un amigo de toda la vida. Me enternece tamaña camaradería, semejante confianza y amabilidad y, como bien he llegado a saberlo por anticipadas referencias anecdóticas, sobre todo por tratarse de un **hombre clave**, de quien depende muchas veces la oportunidad de llegar a Botana en las más favorables circunstancias.

Cipriano termina su perorata franqueándose del todo.

—Le deseo la mejor de las suertes. Y perdone. Me ha caído tan bien y resultado tan simpático que le puedo abrir mi pecho. ¿No tendría algunas **chirolas** sueltas como para que me pueda tomar un **vinjito** a su salud? Tímidamente hurgo en uno de mis bolsillos y entrego unas monedas. No me atrevo a contarlas para no quebrar el buen concepto que le merezco a Cipriano, a pesar de que el gesto puede desbaratar en parte mi plan económico.



## UN NUEVO AMIGO

Mi compañero sugiere comer un bife a caballo con papas fritas. No obstante el rigor y la autoridad de sus palabras que deja caer con cierta torpeza alocucional, me resulta agradable. Su franqueza puede resultarme algo ríspida pero la brinda con tanta convicción que me resulta agradable y comunicativa.

—¿Usted escribe teatro, verdad?

Toca mi tema favorito. A él también parece interesarle el teatro. Hablamos de los acontecimientos de actualidad relacionados con la vida de la escena. Los temas se alternan y suceden rápidamente en nuestra apasionada conversación. Claudia Muzio y Lauri Volpi cantan **Andrea Chenier** en el Colón. Blanca Podestá repone **La fuerza ciega** de Vicente Martínez Cuitiño en el Smart. Eva Franco en La Comedia estrena **Chinita** de Pedro B. Aquino, Luis César Amadori ha tenido una feliz intervención quirúrgica de relativa gravedad. Las películas de Charles Chaplin siguen haciendo las delicias del público en el teatro San Martín, ocasionalmente convertido en Palacio del Cine. En el teatro Avenida la Compañía Española de zarzuela encabezada por el tenor Cayetano Peñalver, anuncia **El Caserío**, de Guridi. Enrique Muñío, en el Buenos Aires, prepara **El Corredor de Cadáveres** de León Alberti. Precedida por un éxito en Berlín, se exhibe en el Teatro Victoria la película **Don Quijote de la Mancha**. La compañía de Tatiana Pavlova, con el primer actor Renato Cialente, ofrece en el escenario del Cervantes "**Crimen y Castigo**", la novela de Dostoiewsky, adaptada al teatro por Strenowsky y Luow. Yo hablo modestamente de mis sueños teatrales, de proyectos de obras. Y él, sin desplantar alguno de suficiencia, me confiesa que su vocación y su destino son la narrativa. Y me adelanta que ya tiene una novela y cuentos publicados y otra novela en preparación.

Me intereso por su labor. Intercambiamos opiniones. Pedimos otra botella de vino. Me hace olvidar mi aflicción su charla convincente, salpicada de expresiones porteñas que en nada desmerecen su manifiesta versación en literatura y arte. Se me ocurre que se trata de un autodidacta pero que su acopio de lecturas, aunque algo desordenadas y sin método alguno, es ponderablemente importante.

De pronto recuerdo que debemos volver a la redacción. Pagamos a **escote**, cada cual lo suyo.

—No iré al diario, me dice. Nuestro almuerzo me ha saciado un apetito, pero me ha des-

perado otro: el de terminar un capítulo de mi novela. Quedaré en la lechería escribiendo. Aquí se disfruta de mayor silencio y tranquilidad que en la redacción bochinchera. Le deseo suerte.

Estrecharnos las manos nos parece poco. Nos abrazamos.

Al despedirse me dice su nombre, que para mí suena como el de uno más entre los muchos que voy reteniendo en la memoria en estos contados días de aterradora espera.

—Me llamo Roberto Alrt.

## EL NUEVO EDIFICIO

Salimos los tres. Pineda Yáñez con su galera y su bastón, nos acompaña el breve trecho que nos separa de la calle Sarmiento. En el trayecto el tema de nuestra conversación es el de la nueva sede de **Crítica**, su acelerado progreso, la opulenta situación financiera de Natalio Botana, el próximo traslado al funcional edificio construido especialmente... Pineda Yáñez se encamina al diario. Diéguez y yo hacia la Avda. de Mayo.

Apresuramos el paso para aprovechar las últimas luces de la tarde del frío día invernal.

Llegamos al nuevo edificio que se yergue majestuoso e imponente en Avda. de Mayo al 1300, cuyos fondos dan a la calle Rivadavia. Como los ascensores todavía no funcionan, debemos subir por la escalera de mampostería, a la que le falta el barandal. Hacemos prodigio de equilibrio, sobre todo en las pronunciadas curvas de los entresijos, tomando todas las precauciones para no dar un paso falso que podría ser de desastrosas consecuencias.

A medida que ascendemos, Diéguez, ya conocedor del local por haber concurrido varias veces llevando material anticipado al taller, me va haciendo oportunas observaciones.

—Aquí estará el despacho de Botana. ¡Te imaginarás al negro Cipriano en medio de esta opulencia! En el tercer piso estará la redacción... Ahí abajo estará ubicado el salón de actos. ¡Quinto piso! Hemos llegado.

Espada, uno de los regentes de turno, se adelanta a recibirnos en medio del ruido de las linotipas en pleno funcionamiento, alineadas a lo largo del taller.

Le entrego el material. Contemplamos azorados el espectáculo que se nos ofrece.

—¿Qué diferencia con la calle Sarmiento ¿verdad? —aclara Espada con una sonrisa de satisfacción al verse en condiciones de

**Los tramos quizás más apasionantes y documentales de las biografías de Tállice y Crítica aparecen expuestos en 100.000 ejemplares por hora, tallados en un lenguaje coloquial y periodístico. Desde el arribo del autor a Buenos Aires y recorriendo las instancias de una aventura evocada con fluidez, la revisión que constituye el libro, convoca a una forma de la nostalgia que ubica en primera plana innumerables hechos y personajes del pasado más reciente.**

organizar la preparación del diario con los adelantos técnicos adquiridos en Estados Unidos.

—¡Es sorprendente!

Diéguez y yo no escatimamos elogios.

Espada, tocado en su orgullo de veterano experto en el oficio nos invita a recorrer las dependencias.

Nos hace de guía. Nos explica el funcionamiento de algunas de las máquinas; nos muestra la variedad de tipos de composición, hasta detenerse ante un artefacto mecánico, más reducido que el de una rotativa, maniobrada por un operario especializado. —Esta es la **Lulow**, la tituladora. Hace prodigios. Nos libera de la tipografía en la composición de títulos, tarea dificultosa y demorada.

—Esta máquina es una maravilla. Es la gran novedad en materia gráfica. Es un lujo para un diario argentino.

Y Espada pasa una mano por la máquina, como acariciándola.

## LA PRIMERA CRITICA DE CINE

La página de cine de todos los diarios argentinos, inclusive la de **Crítica**, no ha dejado de ser una recopilación de gacetillas anunciando los estrenos de películas, la publicación de fotos enviadas por las agencias distribuidoras y la inserción de uno u otro material de anécdotas, chismes y entretelones de las filmaciones enviadas por los productores de Hollywood. Y, esporádicamente, el reportaje a una estrella o astro de la pantalla. Pero el comentario crítico de las películas exhibidas ha estado completamente excluido.

Me asalta una idea y decido ejecutarla. ¿Por qué no conferirle al cine —en progresista y progresiva evolución— la misma categoría que al teatro? ¿Por qué una película no puede merecer el mismo tratamiento —desde el punto de vista crítico y analítico de sus valores artísticos y técnicos— que el de una obra de teatro?

Elevo a consideración de Alberto Cordone mi proyecto. Me da su inmediato consentimiento. Manos a la obra, entonces. ¿Qué se estrena esta noche? **El Estudiante**, que se anuncia como la mejor película de Buster Keaton, émulo de Carlos Chaplin. Más bien se aproxima a Harold Lloyd en la utilización de viejos recursos a lo Mack Sennett. Así lo consigno en la crónica. En **El Estudiante**, aunque Buster Keaton hace reír mucho, éste ha perdido artísticamente. El argumento, que se desarrolla en la Universidad de Clayton, trata de las peripecias de un

pobre y escuálido estudiante que por amor a una condiscípula después de intentar y fracasar en sus aspiraciones y pretensiones de atleta por conquistar a la mujer que adora, se revela como el arquetipo del perfecto y más completo deportista: corre a toda velocidad, salta vallas, salta la garrocha con un palo de tender la ropa, lanza el disco y el martillo con objetos de tocador, tira la jabalina con un plumero. Es decir, situaciones hilarantes a lo **Tripitas**. La película crece en verosimilitud y en humanidad en los personajes a los que no han sabido darle vida los intérpretes que comparten la responsabilidad del reparto con Buster Keaton. Sólo se salva la híbrida e incoherente personalidad del director del colegio, animada por un discreto actor.

Con la publicación del comentario de **El Estudiante** de Buster Keaton se inicia la habitualidad de la crítica cinematográfica en el periodismo argentino.

## ANECDOTAS Y MEMORIAS

Agravada la enemistad entre Pablo Suero y Enrique Guastavino, en un cruce de la calle Talcahuano próximo a *Crítica* trato de evitar un encontronazo entre ambos adversarios. La providencial aparición de Jacobo De Diego, probo y solvente estudioso del teatro rioplatense y privilegiado que goza de la buena amistad de Pablo, permite que lo lleve Cangallo abajo, hablando de libros, tema de preferencia de ambos, y que yo, del brazo con Guastavino reinicie la marcha hacia el diario. En la redacción, Guastavino exterioriza expansivamente su alegre sorpresa al ver a Conrado Nalé Roxlo en compañía de Roberto Arlt. Los tres, muy amigos, se estrechan en abrazos interminables. El autor de **El grillo**, tiene palabras elogiosas para Botana.

—Había sido designado para integrar una intervención a Jujuy. Estaba indeciso y escaso de recursos. La actitud de Botana decidió mi destino, porque fue allí, en la capital jujeña, donde conocí a mi esposa, Teresa Isabel de la Fuente. Botana me nombró enviado especial del diario. Me proveyó de un carnet y de un vale por 500 pesos que cobré en la caja, "pero si todavía no he trabajado" —le dije.

—No importa —me contestó—. Algún día trabajará en *Crítica* y entonces lo descontaremos.

He trabajado en *Crítica* y todavía no me han descontado los 500 pesos.

## ARRIBO

Del *Sierra Ventana* desembarca el conde Keyserling. "Tengo anticipada una buena impresión de la Argentina", dice en su primera declaración. Simpático, risueño, cor-

dial, no disimula el orgullo confesado de su nobleza. Al hablar de Tolstoy asegura que la historia del mundo es la de unas cuantas familias —concepto tan discutible como audaz— que han unido, a la nobleza de la sangre, la del espíritu. Anuncia que ofrecerá una serie de conferencias, declara que ha leído **Facundo**, **Martín Fierro** y **Don Segundo Sombra**, y habla del resurgimiento de Alemania.

En un posterior reportaje, Keyserling explica con más detenimiento que no es enemigo del urbanismo, como alguien ha dado en decir. Sobre París opina que es más capital del mundo, que de Francia y agrega una afirmación que es necesario comprender: **No recuerdo a ningún francés que haya nacido en París**. Opina acerca de las grandes urbes, la ciudad y el campo. Y declara que en Buenos Aires no ha advertido con claridad el espíritu argentino, y que ha notado que el ciudadano porteño tiene una notable inteligencia, pero más que inteligencia, intuición. Al visitar nuestras estancias, Keyserling confiesa que ha llegado a comprender el espíritu de libertad argentino, y agrega observaciones de carácter típicamente pampeano.

Pero no son todas manifestaciones para el ilustre huésped. Una lectora, la Dra. María Capozzi, sale a la palestra y en una disertación acusa a Keyserling de incurrir en serias contradicciones y afirma que es un literato y no un filósofo. Nuevas declaraciones de Keyserling: Y confiesa que a pesar de las características tan distintas de las de su medio habitual, se siente cómodo en nuestro país.

## WALDO FRANK

Otro hombre del pensamiento llega a Buenos Aires: Waldo Frank. Llego a la Argentina buscando el alma de América, tal su primera declaración, a la que se suma un elogio: **Martín Fierro** y **Facundo** son obras de una fuerza extraordinaria y para mí desconocida. Alfonso Reyes glosa a Waldo Frank en una colaboración que publica el diario. En ella recuerda una de sus confesiones: **Soy un hombre libre, y destaca los méritos de su libro Nuestra América**. Y comenta uno de sus conceptos: **Hay que crear un mundo donde el hombre pueda vivir integralmente. Y ese mundo debe ser América**.

Al despedirse emocionado, de nuestro país, Waldo Frank, como en el caso de Keyserling, envía una carta al diario: **La Argentina está esperando un gran destino**, a la que agrega un autógrafo: **Saludo a Crítica, y agradezco profundamente su bienvenida a mi mensaje y su interés sincero por los**

valores humanos y americanos que he venido a exaltar. Su actitud ha sido para mí una experiencia feliz. Muchísimas gracias, **Crítica**, hasta luego y hasta siempre.

## PIGMALION

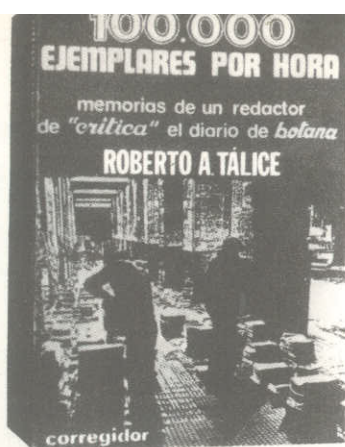
La labor de un redactor de *Crítica* está supeitada a caprichosas contingencias. Los acontecimientos diarios nos deparan sorpresas a granel y los imprevistos se suceden en una calesita de impresiones y emociones que podrían ser motivo de diferentes capítulos de una novela originalmente vivida. Una tragedia entre leprosos, que me obliga a trasladarme al lugar del hecho, deprime mi ánimo de tal modo que me veo en la necesidad de olvidarla remojando una charla con Belisario Cordone, insustituible compañero de encuentros nocheros, prolongados hasta la salida del sol. Durante el animado diálogo hacemos el recuento de las amistades conquistadas en el bregar diario, **Crítica** nos ha reunido y ha formado con nosotros una familia que alcanza a tener algo de logia por el sentido de solidaridad que en ella prevalece.

Al margen de las discrepancias que nunca faltan ni en las mejores familias, el afecto que a todos nos une impide todo enfrentamiento formal y disipa todo sentimiento de encono o de envidia. Y lo más que nos hacemos perdonar entre nosotros es el sentido de la broma, la manifiesta, inveterada tendencia a solucionar chistosamente los más graves problemas. La igualdad de tratamiento recíproco, de una verdadera democracia, ha quedado establecida y se mantiene inalterable. Y quien trata de vulnerar ese sagrado principio de nuestra comunidad periodística, es objeto de tremendas sanciones humorísticas que, prontamente, lo obligan a adaptarse al régimen imperante o tomarse las de Villadiego, como diría castizamente José María Coco.

Así sucede con la incorporación de un nuevo redactor, bonachón e ingenuo, con pujos de poeta y desmedidas pretensiones intelectuales. Procedente de otros medios periodísticos, más solemnes y menos festivos, aterriza entre nosotros como un paracaidista venido de otro planeta. La informalidad, el contagioso y disparatado buen humor y la general alegría con que se trabaja en la redacción en una labor que, según él, debe ser realizada con la máxima seriedad, no condice con su experiencia anterior en redacciones donde ha trabajado como si cumpliera un ritual, en el silencio y solemnidad de un templo.

La algazara y la gracia detonante de sus nuevos compañeros provocan en él desazón y desdeñan al mismo tiempo, juicio superficial que se justifica con la desaprensión reinante en el enjambre de redactores que,





mientras dan forma al más meduloso comentario y pulen el estilo de un reportaje a una eminencia política o literaria, desbordan oralmente en chistes desopilantes o en palabras capaces de ruborizar al más desprevenido de los oyentes.

Queda así explicado por qué M. termina por despreciar intelectualmente a tales compañeros y creerse un ser superiormente privilegiado en medio de una cáfila de forajidos, según él, tan incultos como irresponsables. Durante un desayuno mañanero, a la mesa del bar que en el último piso compartimos con Belisario Cordone y Nicolás Olivari, se acerca M. quien solicita sumarse a la rueda y tomar en nuestra compañía el reconfortante café con leche acompañado de pan y manteca.

Habiendo ido al teatro la noche anterior, M., muy fatuamente, trae a colación referencias sobre la obra cuya representación ha presenciado.

—He visto nada menos que **Pigmalion**, de Bernard Shaw, obra y autor muy importantes del teatro moderno.

Al enfrentarse con mi expresión que en ese momento debe parecerle estúpida por estar yo preocupado por la trituración de un trozo duro de pan, seguramente resto del día anterior, cree que es expresión de despreocupada ignorancia. E inicia una cátedra magistral con el buen propósito de instruir a una legión de gacépiros, a mí en particular, sobre conocimientos que de seguro desconocemos en nuestra despreciable condición de ileídos y subdesarrollados intelectualmente.

—Bernard Shaw es un escritor irlandés que...

Y aquí agrega referencias por demás sabidas.

—Pigmalión es un mito, ¿sabés? Por tu cara yo veo que no lo sabés... Te voy a explicar para que no pasés vergüenza. Un redactor de **Crítica** debe conocer, por lo menos, lo más elemental sobre esta materia.

Lejos de enojarme, le sigo la corriente y pongo una cara que en efecto, es la de un supino ignorante, suspenso de las palabras aleccionadoras de nuestro maestro. Absorto, mis ojos lo contemplan admirativamente, aumentando en él la sobreestimación y la vanidad de creerse muy por encima de quienes lo escuchan.

—Pigmalión, según la mitología griega, fue un rey de Chipre...

—¿Chipre? ¿Y dónde queda eso?

—¿Qué animal! Es el nombre de una isla. Debés haberlo aprendido en la escuela.

—Es una novedad para mí.

—No me extraña, comprobando lo bestia que sos! Continúo: Pigmalión, llevado por su afición a la escultura, modeló la estatua de una hermosa mujer, y quedó tan encantado tras su obra que terminó por enamorar

se de ella hasta el punto que le pidió a la diosa Afrodita que le infundiera vida.

—¿Y la tal Afrodita le dio pelota?

—¡Miren qué expresión cuando se está hablando de mitología! **Le dio pelota!** Sí, Afrodita atendió el pedido e infundió vida a la estatua. Pigmalión se casó con ella y tuvo un hijo llamado Pafos.

—¿Y ése es el argumento de la obra de ese tal Shaw?

—La obra está inspirada en ese mito.

—No deja de ser una pavada: el argumento es macarrónico.

—¿Qué palabras son ésas para juzgar la obra de un genio?—vocifera Manfredi, perdida ya toda paciencia y en el colmo de la desesperación.

—Qué genio ni que genio—respondo yo disparatadamente, provocando sonrisas contenidas en Cordone y Olivari, dispuestos a prestarse al juego.

—Por lo visto no conocés nada de teatro y no has leído sino paparruchas—me reprocha iracundo.

—¿Cómo que no he leído?—respondo a mi vez altivamente, fingiendo un engreimiento que encoleriza aún más a mi contrincante verbal.—Tengo leído algo del **Quijote**, que lo he tenido que abandonar porque me resulta muy aburrido...

—No lo dudo, tratándose de un lector de tu calaña.

—He leído **Las Mil y una Noches**...

—Mentalidad infantil.

—**Bertoldo, Bertoldino y Cacaseno**...

—Primariez mental.

—**Las memorias de una princesa rusa**...

—Erotismo y degeneradez.

—Y un libro que no entiendo, pero que por la encuadernación debe ser muy importante.

—¿Cuál?

—**Flaubert**.

## SANCION

Cunde una lamentable noticia: el tucumano Federico Ramírez, por faltar al diario ha sido despedido. Tal sanción, no obstante, la rigurosa advertencia comunicada por la Administración al cuerpo de redactores, en cumplimiento de una orden superior de Botana, nos deja atribulados.

Ante la instancia de Scapusio y Conde, Botana acepta finalmente jugar la suerte del tucumano Ramírez en un partido de truco que jugado mano a mano, decida la confirmación o revisión de la medida aplicada.

## EL PARTIDO

Y se da comienzo, de tan singular como

inesperada manera, el decisivo partido de truco en el que se dirime el destino de Federico Ramírez.

Durante el desarrollo del juego permanecemos mudos, pero con ímpetus de hacer comentarios a gritos al seguir las alternativas de la partida que no pueden llegar a conocimiento del resto de los compañeros que afuera aguardan angustiosamente el resultado de la entrevista, intranquilizados por una demora que se prolonga demasiado, sin imaginar que la solicitud en favor del tucumano Ramírez ha podido tener tan peregrina derivación.

Como es sabido, el truco es un juego muy conversado. La gracia está tanto en la habilidad de los truquistas como en el ingenio con que se burlan recíprocamente. En esta ocasión no hay payada con que otras veces suele animarse el juego.

Lo dramático del trance y nuestra angustia por la suerte del compañero, se hacen aún más tremendas si se considera la destreza de Botana, ratificada en más de un campeonato, que asegura su victoria sobre Scapusio.

La partida, a treinta tantos, llega a estar empatada en veinticinco.

Don Pedro dice:

—Envido.

—Quiero —acepta Botana.

—Veintiocho.

—Dos porotos para usted.

Don Pedro echa sobre la mesa un rey.

Botana, otro rey.

—Truco —compadrea Scapusio.

Y Botana como un rayo, contesta:

—Quiero retruco.

El silencio no lo quiebra ni el apresurado latir de los corazones. De la próxima jugada depende todo.

—Quiero vale cuatro —gallea Don Pedro.

—Quiero —acepta Botana.

Juega Don Pedro un tres.

Lo emparda con otro Botana.

Es entonces cuando, para aumentar nuestra angustia, cae sobre la mesa una carta altísima pero no definitiva: el as de bastos. Pero, ... ¿y si Botana tiene el as de espadas?

Hay una dramática y prolongada pausa que a nosotros nos parece interminable. Botana, sin mostrar su carta, mezclándola con las otras del mazo, reconoce:

—Has ganado.

Incontenible alegría se apodera de nosotros. Corremos a dar la buena nueva a nuestros compañeros.

Soy el último en salir.

Y alcanzo a escuchar las palabras que Pedro Scapusio le dice a Botana:

—Seguro estoy de que usted tenía el as de espadas. Se dejó ganar.

Botana sonríe complacido.

Ediciones

# Corregidor

SAICI y E

CORRIENTES 1585 / BUENOS AIRES



## NOVEDADES OCTUBRE-NOVIEMBRE

- CODIGO AZUL DEL SIMIO SUPERIOR - Horacio Forti (Premio Fondo Nacional de las Artes - Poesía)
- QUERIDA MAMA - Joan Manuel Peres
- HISTORIA DEL TANGO - Volumen Octavo - Varios Autores (Una cronología total de la música popular de Buenos Aires, desde sus orígenes a la fecha, escrita por historiadores y especialistas de la materia, ilustrada con más de 1.000 fotografías que aparecen mensualmente).
- CRITICA SOBRE LOS MEJORES ESCRITORES NORTEAMERICANOS - Selec. Lewis Leary
- JERINGA - Jorge Montes (6ª. Edic.)
- EL MISTERIO DEL CUARTO AMARILLO - Gastón Leroux
- TINAJA - Antonio Gil
- MUERTE CON LA MAREA BAJA - John MacDonal
- EL PROCESO ARGENTINO - Dr. Italo Argentino Luder
- AVES ARGENTINAS Y SUS LEYENDAS - Carlos Villafuerte
- 100.000 EJEMPLARES POR HORA (Memorias de un redactor de CRITICA, el Diario de BOTANA) - Roberto Tálce
- ETIMOLOGIAS - José Gobello
- CUENTOS FANTASTICOS - E.T.A. Hoffman (Selec., Prólogo y Notas de Andrea Pagni) - Prólogo de Rodolfo Modern
- EL OTRO LADO DE LAS COSAS - Juan Ferreyra Basso
- SARTOR RESARTUS - Thomas Carlyle (Traducción, Prólogo y Notas de E.L. Revol)
- ANTOLOGIA DEL SONETO LUNFARDO - (Selección de Luis Alposta, Biografía de Marcela Ciruzzi)
- MI TIO SCHOLEM ALEIJEM Y OTROS PARIENTES - César tiempo
- ANUARIO DEL CINE 1977 - Marcos Celestia
- CASI BOVARY - Jorge Grasso
- LA NIÑA BONITA - Carlos Arcidiácono
- LOS CONDENADOS - John Mac Donald
- LOS MUNDIALES DE FUTBOL - Luis Garro (Prólogo de Diego Lucero)
- DICCIONARIO DE REGLAS DE JUEGO DEL FUTBOL - Bachisio Antonio Denti
- LOS VILLANCICOS PORTEÑOS (de los ángeles de Buenos Aires) y LOS VILLANCICOS DEL ANGEL GABRIEL (Edic. Aumentada y otros cuentos) - Emilio Breda (Ilustraciones Norah Borges)

## DE PROXIMA APARICION

- LEOPOLDO LUGONES - El Enigmático - de Lysandro Z.D. Galtier
- LEYENDO A ALFONSINA STORNI - Julieta Gomez paz
- CHAPLIN Y LOS ARGENTINOS - Selección de Jorge Miguel Couselo
- CANCIONES Y POEMAS PARA NIÑOS - Ana María Garrido
- DON SEGUNDO SOMBRA - Ricardo Guiraldes (Prólogo, notas y Vocabulario de Osvaldo Pellétieri)
- ENAGUAS DEL RECUERDO (Memorias) - Milagros de la Vega
- RECUERDOS DE LA CIUDAD PORTEÑA - Ricardo M. Llanes
- LA ALAMEDA (Historia del 1er. paseo público de la ciudad de Buenos Aires) - Victorio L.M. Noguera
- CONJETURAS EN TORNO A CORDWAINER SMITH - Pablo Capanna
- EL PENSAMIENTO DE JUAN BAUTISTA ALBERDI - Antología de textos de J.B. Alberdi
- ARGENTINA TURISTICA - Manuel Rivas
- LAS MALVINAS (Período Hispánico) - Cnte. Laurio H. Destefani
- FACTORES DE PODER EN EL FUTBOL - Dr. Máximo Schijman
- ORIGEN DE LA AGRESIVIDAD EN EL FUTBOL - Dr. Máximo Schijman

# FIORAVANTI

## Un pasado que recién empieza

José Fioravanti –desaparecido en Buenos Aires el 21 de octubre de 1977– fue el creador de un mundo de figuras cuya nobleza y majestad evocaba las más hermosas reliquias del arte antiguo. Inspirado en el quehacer escultórico del mundo clásico de Egipto, Grecia y Roma, su obra definitiva configura un estilo cuya singularidad posee la distinción de lo único. Sus obras monumentales, la estatua de Roosevelt, Simón Bolívar, del obispo Colombres, de Rubén Darío entre otras, no han adquirido la característica de tales por el volumen y la titánica tarea del tallado de la piedra, sino por las líneas y los gestos que las definen como pertenecientes al intemporal dominio de la belleza. José Fioravanti había nacido en Buenos Aires el 4 de agosto de 1886.

Modeló sus obras en barro y realizó su primera exposición cuando tenía solamente dieciseis años. A la elemental materia de sus iniciales trabajos le dedicó muchos años antes de emprender, con sorprendente experiencia, el tallado de la piedra.

Su posterior viaje a Europa (Madrid-París), le reportó aparte de la vivencia, las primeras adquisiciones de sus obras por parte de Museos del viejo continente, donde residió por diez años. Durante esa instancia modeló los monumentos de Avellaneda y Sáenz Peña que habrían de ser posteriormente emplazados en su país.

No tenía aún treinta años, cuando ya la trascendencia de su obra lo había definido como el más importante escultor argentino. A las esculturas antes apuntadas, caben agregar, los monumentos a Ignacio Allende, la tarea escultórica del



Monumento a la Bandera en Rosario, el Monumento al Inmigrante, los bustos de Ulrico Schmidel y de William Shakespeare y los bajo relieves que se encuentran actualmente emplazados en el vestíbulo de la Casa Rosada. Pero las obras de Fioravanti se encuentran también en todos los museos del mundo, circunstancia que asevera el reconocimiento a la tarea de un artista que logró sintetizar expresivamente las técnicas de su tiempo, con las esencias de un pasado inmemorial.

El 1919 obtuvo el Primer Premio en el Salón Nacional y tres años después el Primer Premio Municipal. En 1937 logró la Medalla de Oro en el Certamen Internacional de París y en 1957 fue distinguido por el Consejo Internacional de Bellas Artes de Nueva York.

En 1975 logró el premio *Consagración Nacional*, recompensa a una obra que había jerarquizado la imagen plástica del país.

En la tarea docente cumplió una labor generosa, transmitiendo a las nuevas generaciones las experiencias recogidas en el ejercicio de toda una vida: la Escuela Superior de Bellas Artes *Ernesto de la Cárcova* se prestigió con sus enseñanzas.

Fioravanti –que falleció a los ochenta y un años– era desde mucho tiempo atrás, un clásico de nuestra cultura. Un clásico que transcurrió los senderos y las imágenes de un tiempo al que dejó modelado en los rasgos solemnes de sus figuras, testigos inmutables de una historia que recién comienza.

# TEATRO ARGENTINO

## una grave pérdida

El 18 de octubre pasado se produjo, en la ciudad de La Plata, una de las mayores catástrofes físicas que recuerde el área cultural argentina. El Teatro Argentino —segunda sala de ópera del país— quedó destruido en menos de tres horas a causa de un devastador incendio, presumiblemente originado por un corto circuito en el escenario. Diecisiete dotaciones de bomberos combatieron infructuosamente el siniestro que, como único saldo rescatable, no afectó la vida de ninguna de las 200 personas que se hallaban en el edificio.

El Teatro Argentino contribuyó, durante sus 87 años de existencia, a fomentar uno de los aspectos más importantes de la cultura, uno de los que mayor trascendencia internacional ha dado al país: el aspecto musical, danzante y operístico. En una época, el Argentino representó el peldaño inmediatamente anterior al ansiado debut de los artistas en el Colón de Buenos Aires. En cambio, en las últimas temporadas, ambos teatros no sólo trabajaron recíprocamente, sino que, inclusive, el Argentino había extendido su labor en las ciudades de la provincia.

Ahora, el país ha perdido el segundo de sus dos teatros líricos en funcionamiento; segundo en cuanto a magnitud de actividad e importancia internacional, aunque primero por longitud de trayectoria.

La destrucción de este teatro no significa sólo la pérdida de un edificio, que en la actualidad es casi imposible reconstruir. Si se considera que, cuando la paridad monetaria era de un peso igual a un dólar, la construcción del teatro Colón insumió veinte años de trabajos y trámites burocráticos se debe aceptar que, en adelante, un país de 25 millones de habitantes contará

con un sólo teatro de ópera, ballet y sala de conciertos equipado casi a la perfección.

Un teatro de ópera, como espacio para desarrollar la cultura, representa un inestimable punto de partida para: incrementar las vocaciones, propagar la música, ofrecer trabajo a instrumentistas, cantantes, escenógrafos, directores de orquesta y de espectáculos, bailarines, personal técnico y artesanos. Si esa infraestructura no existe, miles de personas, generación tras generación, se ven privadas de una de las más complejas manifestaciones culturales, una actividad que reúne a todas las artes. Un vínculo de pensamiento, al fin.

En el momento crucial que vive el país, la desaparición del Teatro Argentino se presenta como un rudo golpe que pondrá a prueba a quienes trabajan sinceramente y sin claudicaciones por la cultura como factor insoslayable, acaso determinante, del muy anhelado proceso de resurgimiento nacional. Ante esta catástrofe, la prueba será, en primera medida, generar proyectos concretos para intentar lo aparentemente imposible: reconstruir un teatro lírico. Así lo hicieron, en Europa, países devastados por la guerra.

### HISTORIA DEL ARGENTINO

Diecinueve de noviembre de 1890 —18 años antes de la inauguración del Teatro Colón y a 108 meses de la fundación de la ciudad de La Plata como capital de la provincia de Buenos Aires. Se presenta oficialmente una verdadera joya arquitectónica para la época y el medio, se abren las puertas del Teatro Argentino. Una sala destinada en principio —por conformación y arquitec-

tura— al teatro lírico. Se ha elegido, para esa primera noche, la última obra del momento de Giuseppe Verdi, genio de la ópera italiana del siglo diecinueve: "Otello".

Entonces, apenas tres años después de su estreno en la Scala de Milán, el público platense tiene el privilegio de escuchar la voz de **Elvira Colonnese**, una de las sopranos dramáticas más apreciadas de la época e integrante de los cuadros líricos de los principales teatros porteños, en el rol de Desdémona. En la capital de la República, el drama verdiano había sido estrenado en 1888, casi simultáneamente en dos salas —el Teatro de la Opera y el antiguo Colón, demolido justamente ese año para dar lugar al actual Banco de la Nación Argentina en la Plaza de Mayo.

La Plata se identificaba así con una larga tradición nacional, remontada a 1825, cuando por primera vez se representó en nuestro medio una ópera completa: "El barbero de Sevilla", de Rossini, por la compañía de **Mariano Rosquellas**. Esa ópera será el inicio de una serie de presentaciones de los más famosos cantantes internacionales en Argentina, entre ellos **Enrico Tamberlick**, **Julián Gayarre**, **Adelina Patti** y **Enrico Caruso**, durante más de un siglo.

Fueron muchos los problemas que sorteó el Teatro Argentino para realizar importantes presentaciones y no siempre se colmaron sus instalaciones para apreciar a artistas de la talla de **Luisa Tetrazzini**, **Ninon Vallin**, **Amelita Gallicurci**, **Riccardo Stracciari**, **Beniamino Gigli**, **Tito Schipa** o **Mario del Monaco**. También debió sufrir las consecuencias de los lamentables altibajos que en el orden cultural han minado el desarrollo de nuestra conciencia artística, ya que más de una vez parecieron



El fuego ha terminado su tarea. Ahora comienza la respuesta a un desafío. Rehacer es un verbo que han aprendido a conjugar los argentinos. (Foto N.A.)

diluirse en la importancia o la nada los esfuerzos de quienes hicieron posible la presentación en La Plata de **Arturo Rubinstein**, **Wilhelm Backhaus**, **Andrés Segovia**, **Emilio Sagi Barba** y su compañía de zarzuelas o **Ricardo Strauss** con la célebre Orquesta Filarmonica de Viena. En tiempos más difíciles, las autoridades del Argentino debieron salvar, con agudo sentido realista y buena dosis de imaginación, difíciles barreras económicas.

Una visión más actualizadora sobre las actividades del teatro platense permite apreciar la actitud coherente con que sus directivos habían programado la ópera en los últimos años. En un momento en que el género operístico es para muchos un producto anacrónico y perimido, una suerte de arte para

cierta "élite", el Argentino había emprendido una política de expansión como conducto a fortalecer las venerables salas líricas de nuestro país. Ante la marcada decadencia experimentada por el Teatro Colón desde hace varios años, la segunda sala argentina tomó la iniciativa de marcar rumbos, extendiendo poco a poco su radio de acción a otros lugares de la provincia y admitiendo, además, la confluencia de numerosos porteños ávidos de buena ópera. Dio el ejemplo a Buenos Aires para que, de una vez por todas, arrojara una mirada hacia el interior alejada ya de esa petulante condescendencia con que alguna vez se miró a los "hermanos menores" del arte nacional. Entonces, todo ese tremendo potencial tantas veces elogiado por ilustres visitantes extranjeros po-

dría revertirse en beneficio de una cultura popular que nunca debió descuidarse.

Respecto de la política operística que desde el año pasado comenzó a llevar a cabo el Teatro Argentino, conviene recordar la autorizada palabra de su director artístico —en ejercicio hasta el día de la catástrofe—, doctor Antonio Pini: "El repertorio de un teatro de ópera no debe hacerse a capricho. En los tiempos actuales, los responsables de una sala lírica en cualquier lugar del mundo deben tomar en cuenta, ante todo, los elementos con los cuales pueden contar, sean éstos artísticos o técnicos". Esta es la voz de un diplomático, ex director del Teatro Colón y actual coordinador artístico de la Subsecretaría de Cultura del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires. Bajo su dirección, en la temporada 1976 se ofrecieron en La Plata tres espectáculos de gran jerarquía: "**La Traviata**", de Verdi, "**La flauta mágica**", de Mozart —por primera vez en castellano para nuestro país— y "**Carmen**", de Bizet. Y todos ellos respondieron a igual teoría: un repertorio adecuado a los elementos con que se contaba. Ya en el presente año, se había propuesto remodelar, aparte de los cuerpos estables de la orquesta y coro, la estructura misma del coliseo. Para ello, el cuerpo técnico del Argentino —tal vez el de mejor oficio en América Latina— ya había comenzado a proyectar las reformas.

Las obras de 1977 fueron las siguientes: "**La Rondine**", de Puccini, "**Simón Bocanegra**" e "**I Masnadieri**", de Verdi, "**El barbero de Sevilla**", de Rossini y "**Manón**" de Massenet. Se pensaba hacer "**Così fan tutte**", para crear una tradición mozartiana en La Plata. En ballet, gracias al aporte del Mozarteum Argentino, vino el nacional de Canadá, que ofreció "**Carmina Burana**" de Orff, con el concurso de la orquesta y coro estables del Argentino.

Lamentablemente, para 1978 quedó roto un ambicioso repertorio: "**Falstaff**" de Verdi, un Puccini, un Rossini de los menos conocidos, la reposición de Manón, "**La Sonámbula**" de Bellini, "**El rapto en el serrallo**" de Mozart.

La nota optimista, la que no claudica frente a este nefasto presente físico-cultural, está encerrada en recientes declaraciones de las autoridades del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación que destacaron la urgencia con que procederán a abocarse a levantar el Nuevo Teatro Argentino, mediante los fondos obtenidos de la venta del Hotel Provincial. Por el bien del arte argentino, y universal que así sea.

## PROTECCIONISMO

Que el Estado proteja el patrimonio nacional es un deber del Estado mismo. Pero hay que saber bien qué es lo que se entiende por protección. Así como se protege la salud de la comunidad, su formación espiritual y física, su seguridad, su bienestar social, su educación, también es preciso protegerla culturalmente. Proteger al artista creador tanto como al público que su obra convoca. Sin exigirle al primero nada que coarte su libertad de expresión, por que éste es el único medio posible para que la acción y la obra se den auténticamente. Sin negarle al segundo el libre acceso a todas las manifestaciones del arte para que él mismo, abiertamente informado, sea el propio censor que la historia propone para que dictamine. Dentro de este juego de libertades bien entendidas, la protección asegura un mecanismo que a veces las circunstancias niegan. Dentro de esta curva pendular de la oferta y la demanda, el Estado juega un papel protagónico que no puede ni debe dejar de asumir valientemente. Suya es la obligación de proporcionarle al artista los medios de formación y subsistencia que el arte por lo general no puede darle, para que construya en paz, sin la necesidad de tener que apartarse de sus tareas específicas. Suya también es la obligación para que la comunidad tome debida y oportuna conciencia de la labor que realizan los creadores que la integran. No bastan las soluciones teóricas ni los enunciados optimistas para un problema como éste, de tanta gravitación en la formación esencial de la personalidad nacional. Hay que refrendar las palabras con hechos positivos, para que la protección sea sana y productiva.

El Estado tiene prácticamente en sus manos la suma del poder cultural del país y no siempre, por no decir pocas veces, lo usa coherentemente; que organice bien sus cuadros, actualice sus instituciones, deseche prejuicios caducos, asuma con valentía la realidad cultural contemporánea, instrumente una política cultural que tenga criterio nacional, para que el término nacional tenga el sentido profundo que debe tener, más allá de la cháchara oportunista que pretende sumergirnos en un colonialismo ideológico ya superado. No es llevando el tango al Colón ni la Novena Sinfonía a un estadio de fútbol la manera de hacer cultura, ni

aletargando al pueblo con aquello que le gusta, negándole la apertura a una información completa que rechaza, naturalmente, porque la desconoce. Hay que instruir al que no sabe y sostener al que sabe, si se quiere lograr un equilibrio sensato; pero para ello será preciso, desde el vamos, que la responsabilidad de la conducción deponga, si las tiene, todas sus afiliaciones subjetivas. No se puede orquestar una cultura nacional en base a principios personales. Es necesario prescindir de las preferencias individuales para que la acción sea objetiva y realista.

La cultura en nuestro país ha superado con creces en muchos casos, las mismas riquezas naturales que produce su tierra, aquellas de que tanto se habla en el foro internacional y a la que tanto desean tener acceso los mismos que ignoran que en el país hay un arte válido y auténtico que progresa permanentemente. Cuando una orquesta extranjera nos visita por lo general hace oír música de su país, aunque sus músicos no sean muy famosos. Les basta que sean impecables representantes de su arte local. En cambio, cuando la orquesta estable del teatro Colón tocó en el Municipal de Caracas, inició su labor con una obertura de Ginastera que apenas dura nueve minutos, que el director invitado a conducirla, el polaco Wislocki, dirigió con partitura a la vista porque no tuvo tiempo de memorizarla. Aparentemente el hecho no encierra ninguna importancia, pero la tiene, puesto que señala una superficialidad que una orquesta oficial argentina no debió nunca manifestar en una de sus infrecuentes salidas al exterior. Y lo que fué mucho más lamentable en esta oportunidad: el concierto fué transmitido vía satélite a la televisión nacional, financiado por importantes organizaciones del Estado. Y nadie sino en forma casual pudo enterarse porque no se hizo ningún tipo de publicidad. Y el hecho pasó inadvertido para los argentinos cuyos impuestos hicieron posible esa gira fantasma.

Es necesario más acción y menos palabras; más criterio y menos improvisación. Cuando los argentinos sepamos quienes somos, más allá del número, el color y cualquier otro dato estadístico, alcanzaremos entonces la posibilidad del poder cultural con que la Providencia también nos ha beneficiado generosamente sin que aún nos hayamos dado cuenta.

# ESTADO Y MUSICA



*El lugar donde desemboca el Iguazú en el Paraná, denominado Tres Fronteras, constituye un centro de cultura común entre Argentina, Paraguay y Brasil.*



*Horacio Quiroga, entre dos países, una misma cultura.*

A dos años largos de distancia –el 10 de enero de 1975– el Poder Ejecutivo nacional dictó el decreto N° 51 por el que se establecía la obligación de difundir como mínimo un cincuenta por ciento (50%) de música nacional y un veinticinco por ciento (25%) de música latinoamericana en cada programación diaria por cualquier medio y en cualquier ámbito local o establecimiento . .

En su artículo segundo el decreto establecía que el porcentual correspondiente a la música nacional “se aplicará por mitades a la difusión de música folklórica y música ciudadana”.

Idénticas ambigüedades fueron registradas anteriormente en otras disposiciones del Ejecutivo: el decreto N° 33.711, del 31 de diciembre de 1949, y el 13.921, del 29 de diciembre de 1952. Pareciera que en las semanas que circundan el Año Nuevo se despierta un renovado interés en favorecer la producción musical del país, al amparo de un calor propiciatorio que junto al verano vigente va unido a la esperanza de una vida nueva y mejor.

De los tres decretos, el primero y el último, cronológicamente, se refieren a la música nacional, popular, autóctona y folklórica, y sólo el segundo, que no alcanzó vigencia porque no llegó a ser publicado en el Boletín Oficial (aunque se lo impuso lo mismo por el término de casi tres años) se refiere a la música de concierto. A todos estos instrumentos legales les faltó, más allá de su buena intención, una aclaratoria definición de lo que se considera música argentina y una reglamentación precisa para aplicar su mandato. Este improvisado proteccionismo cultural llamó a la reflexión y allí vamos.

## MUSICA NACIONAL

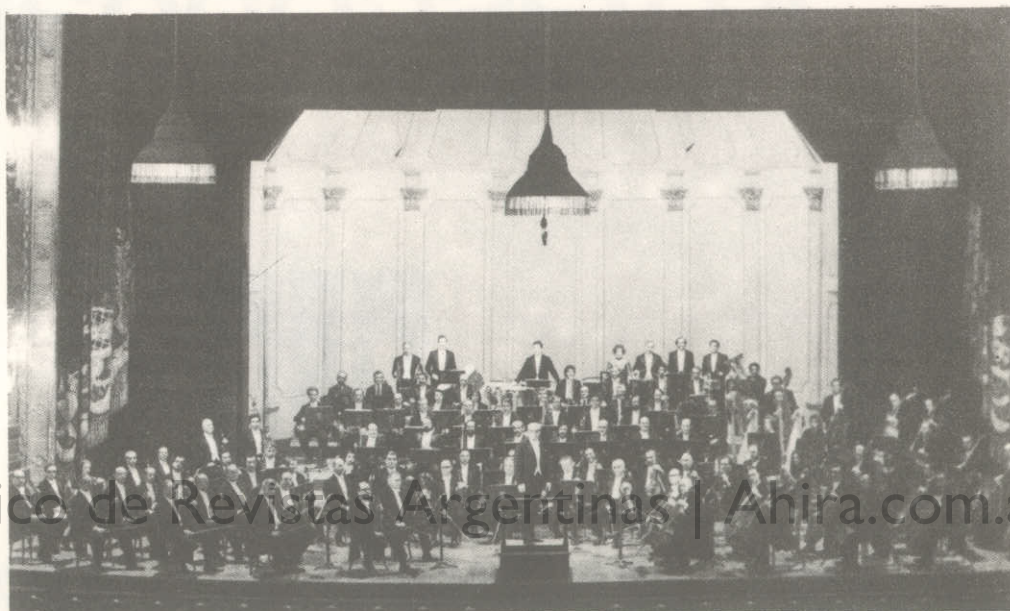
Sin entrar a considerar la distancia jurídica que media entre los conceptos de estado y nación y aceptando el de nacionalidad como el patrimonio de una realidad histórica que se apoya en la tradición de una familia social arraigada, por breve que ésta sea, debemos convenir que lo nacional responde a la naturaleza de ese arraigo y de aquella tradición.

Por eso los argentinos sabemos que Gardel es argentino aunque haya nacido en Francia. Pero el sentido de lo nacional no siempre

encuentra en nosotros la verdadera resonancia que entraña, tal vez porque todavía se está gestando –por nueva– la personalidad misma de la nación. Por eso se suele dar un nacionalismo de superficie junto a otro de profundidad. Porque no basta ser argentino de nacimiento; hay que sentir vocación por serlo. Y esto crea la gran vidriera nacional, al amparo de la demagogia ambiciosa, en la que se promueve, por ejemplo, al deportista que afronta una competencia internacional hasta que pierde, para disculparlo luego con extrañas explicaciones que jamás llegan a admitir la superioridad del vencedor. Pero igualmente nacional es la obra tan demorada de Macedonio Fernández, como la de Sisostri Vitullo, a quien el mundo internacional del arte consagró como uno de los escultores fundamentales del siglo XX ante el casi total y absoluto desconocimiento de los argentinos. Por eso pienso que el nacionalismo no se decreta. Si no existe una conciencia de lo nacional, profunda y clara, todo es cáscara y apariencia. Y esto viene a colación del proteccionismo que los citados decretos oficiales pretendieron imponer a la música nacional, sin definirla concretamente. Hace pocos años, un disco con música folklórica argentina fue prohibido en Bolivia porque, a juicio de los censores, solo contenía música boliviana escrita en nuestro país. Claro está que los productores de la grabación y tal vez sus mismos intérpretes no tomaron en cuenta que las fronteras políticas de la Argentina no coinciden exactamente con las fronteras de la cultura popular que la circundan, y eso hace, precisamente, que muchas expresiones que consideramos nuestras porque se dieron en nuestro territorio, proceden de centros neurálgicos ubicados fuera del mapa nacional. Lo mismo ocurre con la otra música, la de concierto. Por ahora solo es argentina por la nacionalidad de su autor, ya que todos sus atributos, su técnica y hasta su contenido (aunque incursione por giros y ritmos del cancionero popular) proceden de la cultura musical europea. Para algunos esta observación podrá resultar aberrante y hasta antipatriótica, pero yo no lo considero así. Es una realidad como tantas que es necesario aceptar para empezar a sentir que la nacionalidad, en nuestro caso de país muy joven, no se improvisa ni nace de la nada y que es preciso hallar respaldos que la fertilicen.

# ARGENTINA un improvisado proteccionismo

por Rodolfo Arizaga



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

La Orquesta Estable del Teatro Colón.

# PRODUCTOS LACTEOS



**la Vascongada**



---

**FERIA  
DE FIN  
DE AÑO**

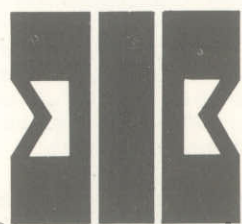
**GRABADOS & SERIGRAFIAS**

**Alonso · Berni**

**Grela · Gómez Cornet**

**Ouvrard · Soldi**

**Spilimbergo · Uriarte**



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [Ahira.com.ar](http://Ahira.com.ar)

**Galería KRASS San Martín 631 Rosario**

---

algo  
sobre



# Charlie Mingus

Hace muy poco tiempo Buenos Aires recibió la última visita de jerarquía jazzística: Charlie Mingus y sus músicos; pocos músicos, porque se trataba de un pequeño conjunto. Fue uno de los mejores momentos del jazz en muchos años. Toda la magia de Mingus se desplegó durante dos noches, y es muy difícil, casi imposible ofrecer un resumen de lo que la música de este creador significó en esos instantes. Preferimos hacer una síntesis de su evolución y de su personalidad musical dentro de la historia del jazz.

Hay muchas maneras de encarar una nota sobre Mingus, inclusive la de su aspecto físico, que ofrece características especiales: sólido, más ancho que alto; una personalidad agresiva. Después podríamos hablar sobre el vehemente apasionado ante el problema de la discriminación racial. O tal vez, desviándonos un poco, argumentar sobre las tantas aproximaciones que presenta su creación con la de Ellington, la figura más admirada por el gran contrabajista. Casi toda su obra está teñida por Ellington. Se cuenta que descubrió a Duke cuando era casi un niño, y que cuando escuchó por primera vez su orquesta "en vivo", se puso a gritar de entusiasmo en la mitad de una de las composiciones. Después se interesó por la música europea.

También podríamos incursionar en su curioso sentido del humor, que a veces se muestra sobre el escenario y se revela en los títulos que coloca a sus composiciones; casi todos los que se interesan por Mingus deben recordar éste: "Todo lo que usted podría llegar a

ser si la mujer de Sigmund fuera su madre". O este otro, de un tema que la mayoría conoce por "Gunslinging Bird", que citado completo es "If Charlie Parker were a Gunslinger there'd be a lot of dead Copycats", que traducido aproximadamente quiere decir: "Si Charlie Parker hubiera usado un revólver contra todos los que lo copiaban hubiera habido muchos muertos".

Además sería interesante analizar sus relaciones con los públicos, sus actitudes frente a esa masa indiscriminada que enfrenta a un creador, que a veces es agresora del artista y que otras es agredida por él. Conocemos los casos de muchas audiencias maltratadas por Miles Davis, por ejemplo. Mingus, en una ocasión, al comenzar uno de sus conciertos, previno al público: "Esto no es un concierto, es una sesión de grabación con todas sus características especiales y deberán amoldarse a esa circunstancia; el que no esté conforme puede retirarse. Se le devolverá el dinero en la boletería.

Pese a todo este pintoresquismo, su música es importante, ¡y en qué dimensión!, tanta, que en un momento dado todos los públicos discutían el caso Mingus, que se convirtió con rapidez en uno de los principales temas de controversia en el campo del jazz. Un gran campo, en verdad, ya que el jazz es un ancho escenario por el que discurren estilos y figuras en número apreciable, y de un valor ejemplar en muchísimos casos.

Para juzgar adecuadamente a este gran artista que es Mingus, es necesari-

rio verlo en su doble carácter de intérprete y de compositor-director. Como intérprete es de desusual calidad, un músico de extraordinaria potencia de ejecución y técnica instrumental sorprendente, con el cual no vale el recurso de la comparación con otros contrabajistas ilustres, porque, ¿cómo compararlo con un Ray Brown o con un Oscar Pettiford, si en realidad su orientación e intención estéticas son otras? Como compositor y director sus tentativas iniciales no sobrepasaron un discreto nivel, un límite aceptable. Alguien (no recordamos quién) dijo en cierta oportunidad que la música de sus primeras grabaciones era apasionante en el plano del contenido en potencia, pero decepcionante en el plano de la sensibilidad. Pero Mingus, realizó un sorprendente autoanálisis, como lo hicieron en muchas ocasiones los grandes creadores que encontramos en el jazz; se cuestionó a sí mismo, analizando con espíritu selectivo la propia obra. Decidió abandonar los arreglos excesivamente elaborados que utilizara hasta entonces, dejando más librados a sus posibilidades a los músicos de que disponía, y dando también mayor libertad a su propio talento para expresarse. Exigió, eso sí, una total comunidad de espíritu entre los integrantes del grupo.

Libertad para los improvisadores, sí, pero relativa, ya que impuso una estricta obediencia a ciertas líneas generales dictadas por el director. Lo explica así: "Escribo mis composiciones sobre un papel mental, y luego las presento a mis músicos. Las toco en el piano para que ellos se familiaricen con mi interpretación y mis sentimientos, tanto como con las notas que las forman. Pero el estilo particular de cada intérprete está tomando en cuenta, de manera que todo me permite conservar mi propio color como compositor, al mismo tiempo que deja a los músicos una gran libertad individual en la creación de las líneas colectivas y de los solos". De esta explicación se deduce que Mingus trata de conseguir un equilibrio entre la improvisación colectiva y la conformidad con su concepción personal. Muy frágil equilibrio, es cierto, pero lo ha conseguido, logrando, con personales distintos, una admirable unidad, que por lo general ha sido siempre la marca distintiva de los maestros del jazz.

En líneas generales, desde la época en que editara "Pithecanthropus erectus" ha producido una música que, quizá con más intensidad que la de Thelonious Monk, escapa a los cánones convencionales. A ratos, música descriptiva; otros, música obsesionante y llena de misterio, de sombrío matices;

o cortada por ráfagas de humor, que a veces comienza muy simplemente, para ir complicándose hasta alcanzar los caracteres de una verdadera orgía sonora. Esta es la música que desde hace años ha tenido detractores y partidarios ardientes. Muchos han afirmado que se trata de la música más apasionante que puede ser oída, que es un ácido a cuya acción no podemos escapar; otros llegaron al insulto inadmisibles.

De todos modos, Mingus está considerado, desde hace años, como un fuera de la ley en el jazz; que está más allá de los límites razonables. Pero él escucha y crea. Y su música demuestra que es un espíritu abierto a todos los sonos, a toda alteración que muestra el paisaje que lo envuelve, a toda novedad que le traigan los hombres que lo rodean, adversarios o no. Y ha explotado todas las formas del arte que practica, tanto en el dominio de la estética como en el de la técnica de la expresión. Es sensible, sí, receptivo, espontáneo, al parecer dispuesto siempre a un nuevo

aprendizaje y al perfeccionamiento, pero conservando una personalidad intensísima que muestra con distintas gradaciones y matices en cada disco grabado durante los últimos años. Si analizamos al último aparecido entre nosotros, encontraremos muchos elementos que lo vinculan estrechamente con otros de su magnífica producción. Notamos, ante todo, una intensa cólera, sarcasmo, y emoción llevada por momentos al paroxismo, y que domina constantemente. Lo que nos lleva a afirmar que su música es todo lo contrario de apolínea, que en su vida musical ha dominado siempre lo dionisiaco. Claro, todas estas condiciones hacen que no sea fácil para muchos ponerse en contacto con su mundo, que su música necesita mayor esfuerzo por parte del oyente para ser asimilada. Pero cuando penetramos en ese universo exclusivo, es casi forzoso, y por muchos años, permanecer en él disfrutando de su violencia, y también de sus súbitas e inesperadas islas de tranquilidad, casi paradisiaca y a ratos, precisamente por lo inesperadas.

G. Orce Remis





EL PREMIO NOBEL 1977

## ALEIXANDRE: CAMINAR SIN SOMBRA

La reciente distinción que recayera sobre **Vicente Aleixandre** propone una de las constantes de la poesía española de nuestro siglo: la de ser fuente permanente de malos entendidos. A García Lorca se lo juzga (aún hoy) en función de la guerra civil. Críticos hay (y Borges es uno de ellos) que desdennan esa poética, a pesar de que en esta España actual, o casi actual, crearon sus obras Juan Ramón, los Machado, Lorca, Luis Cernudas, Miguel Hernández, el mismo Alberti, Blas de Otero, Emilio Prados, Altolaquirre, Salinas, Gerardo Diego, Leopoldo Panero, Dámaso Alonso, Jorge Guillén y, por cierto, Aleixandre. Ahora, algunos suponen que Aleixandre es una consecuencia del "destape" español de nuestros días. La confusión es fantástica y debe ser agobiante el azoramiento del poeta.

Aleixandre es un poeta del amor. Pero el amor concebido en su ardida totalidad, como una teoría del conocimiento. Un poeta del amor como si amar, o meditar en el amor o cantarle al amor llevara toda la vida y como si nada (ni el fragor del mundo, ni las guerras civiles, ni las guerras mundiales) pudiera sacar al poeta de ese en-

simismamiento inicial que transcurre desde "**Ambito**", aquel primer libro publicado en el 26 ó el 27, hasta ahora mismo. Poeta de un solo tema, obseso como San Agustín o Santa Teresa, Aleixandre es también una figura patética, altiva y solitaria: su vida y su obra configuran la historia de un hombre que trata de comprender qué es el amor y que cree que el mundo es hermoso. Como si su lucha hasta el alba con un ángel terrible hubiera durado toda la vida y como si esa lucha hubiera ocurrido en un sueño y como si ahora (la obra ya cumplida, acabada) ese sueño se desvaneciera y quedaran palabras. Hermosas palabras, en todo caso.

No es gratuito apelar a la imagen de ese **angel terrible**. Aleixandre ha transitado los viejos temas de Rilke y aunque alarme a muchos es posible al leerlo, escuchar una vieja y conocida melodía que tiene que ver con ciertas elegías de cierto castillo de Duino.

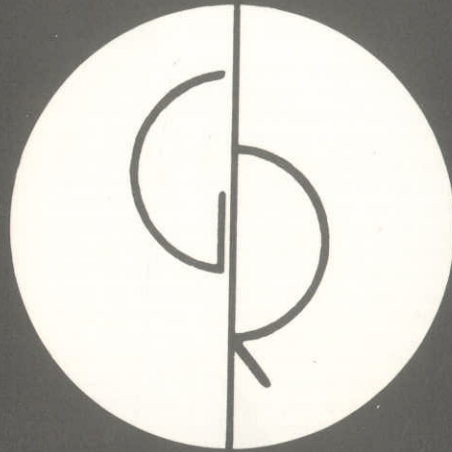
¿No pudo haber escrito Aleixandre estos versos? "Los amantes / si pudieran hacerlo / podrían decirse cosas extraordinarias / en el aire de la noche /

Amantes / a vosotros que os bastáis recíprocamente / os pregunto por vosotros / Os tocáis. ¿Tenéis acaso pruebas?" Y, en verdad, estas palabras se oyeron, alguna vez, en un castillo de Duino.

Lejos de Duino, y concretamente en Velingtonia 3, en el Parque Metropolitano, en la Madrid vieja, Aleixandre decía cosas así: "Te amo sueño del viento / confluyes con mis dedos olvidado del norte / en las dulces mañanas del mundo cabeza abajo / cuando es fácil sonreír porque la lluvia es blanda" ("Poema de amor"). Y también: "Yo te he querido como nunca / Eras azul como noche que acaba / Eras la impenetrable caparazón del galápagos / que se oculta bajo la roca de la amorosa llegada de la luz /" (No busques, no"). Y, también: "¿Quién eres, dime? Amarga sombra o imagen de la luz? / ¿Brilla en tus ojos / una espada nocturna, / cuchilla temerosa donde está mi destino / o miro dulce en tu mirada el claro / azul del agua en las montañas puras / lago feliz sin nubes en el seno / que un águila solar copia extendida? ¿Quién eres, quién? Te amé, te amé naciendo / Para tu lumbre estoy, para ti vivo / Miro tu frente sosegada, excelsa / Abre tus ojos, dame, dame vida". ("Último amor")

Lo cierto es que, a veces, cuando se está frente a una figura trágica (y todo poeta lo es) es inevitable bajar la vista, apartar la mirada, mirar hacia otro lado. Aleixandre es (o fue) un buscador de absolutos. Es decir, un buscador de epifanías.

Para aquellos lectores ansiosos de precisiones anotemos que Aleixandre nació en Sevilla en 1898, junto a la Puerta de Jerez. El padre, don Cirilo Aleixandre, tenía un destino de ingeniero en la compañía de Ferrocarriles Andaluces. Cuando Aleixandre cumplió dos años fue a vivir a Málaga, hasta los once, en que su familia (y Aleixandre con ella) se trasladó a Madrid. De adolescente contrajo una enfermedad que lo postró (o lo enclaustró) prácticamente durante toda su vida. Sus obras fundamentales han sido editadas, en Buenos Aires, por **Losada**. Pueden leerse, así, "**La destrucción o el amor**", "**Espadas como labios**", "**Pasión de la tierra**", "**Poemas amorosos**" y "**Sombra del paraíso**". Existe, en castellano, una abundante bibliografía sobre el nuevo Premio Nobel. Un ensayo crítico inevitable es el "**Vicente Aleixandre**" de Leopoldo de Luis. Madrid, Epsa, 1970.



héctor borla  
ary brizzi  
j. campodónico  
mercedes colautti  
carlos corotto  
victor chab  
vicente forte  
claudio girola  
héctor giuffré  
eduardo jonquieres

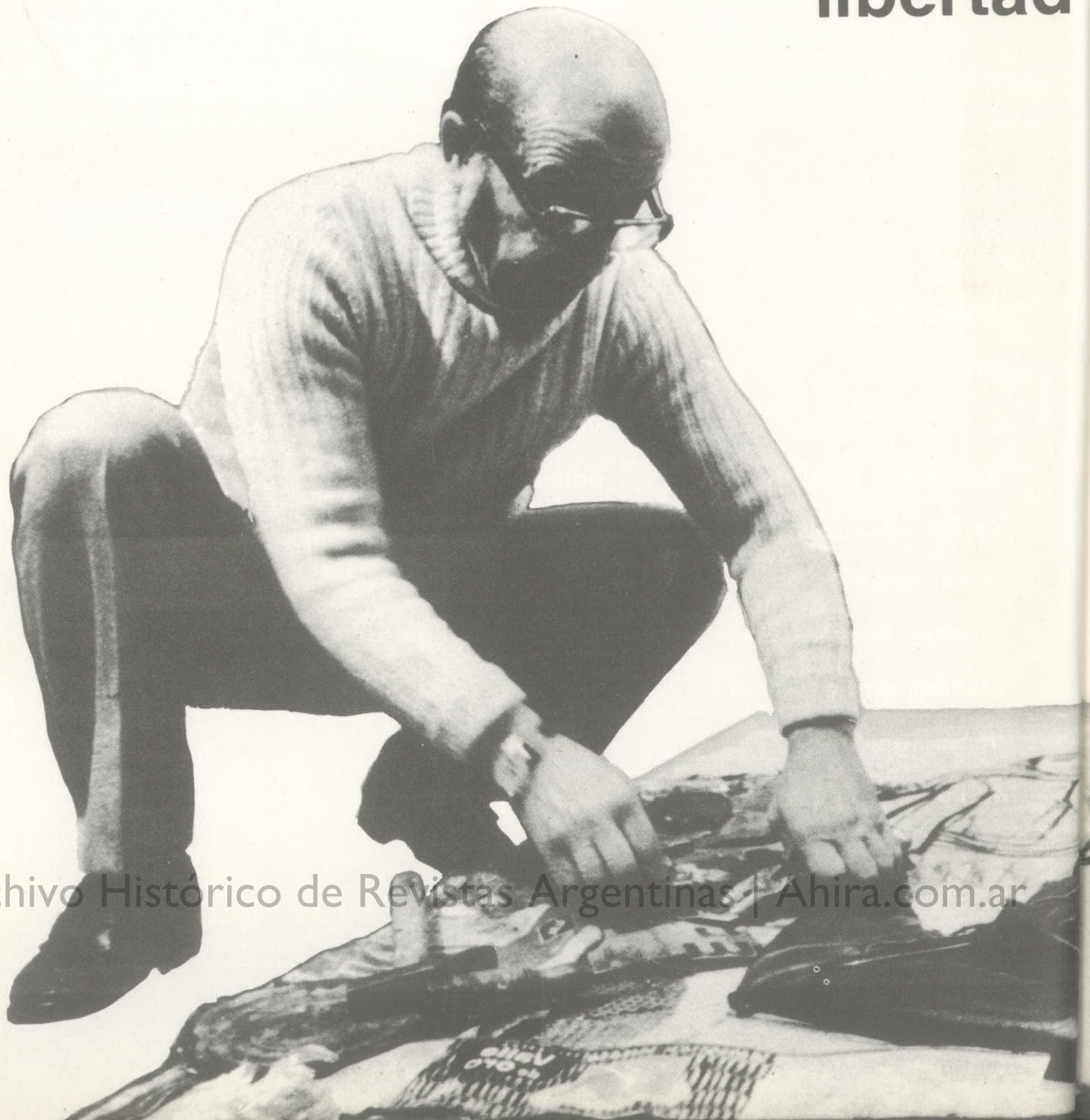
alfredo lázzari  
juan carlos liberti  
vechy logioio  
eduardo mac entyre  
ricardo machado  
horacio march  
gabriel messil  
onofrio pacenza  
alicia penalba  
rogelio polesello

leopoldo presas  
omar rayo  
guillermo roux  
antonio sibellino  
maría simón  
xul solar  
raúl soldí  
ricardo supisiche  
bruno widmann

---

# BERNI

la  
plena  
libertad



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

**Transitar todas las formas de la plástica y extraer sus últimos secretos, supone para Berni engendrar monstruos, recrear la realidad con su propia materia y proponer un mundo que deslumbra con la intensidad de la pasión.**

**P: La última exposición que Ud. ha realizado en New York es el ítem con el cual voy a empezar el reportaje. La pregunta es: ¿cómo le fue por allá?**

R: Mirá, creo que ya se han enterado. Estuve casi cinco meses viviendo en New York. Viví en el 12º piso del Hotel Chelsea, y allí tenía un amplio estudio.

**P: Creo que algunas de las obras, no obstante, fueron realizadas en Buenos Aires?**

R: Sí, una parte la llevé desde Buenos Aires, casi todos los grabados y 4 composiciones de dos por dos con el tema del paisaje urbano. Serie que continué allá, haciendo otras pinturas del mismo género y tomando como tema a New York, por que las ciudades de todo el mundo ahora se parecen en cuanto a la vida callejera. Los negocios tienen las mismas vidrieras con los mismos artículos, las prendas de vestir lo mismo. Los alimentos, tipo supermercado son los mismos que hay en Europa. Pero New York es una ciudad tan cosmopolita en cuanto a los tipos que circulan por la calle, que en eso sí es diferente a Buenos Aires. Allá se ven todas las razas del mundo, hasta cierto tipo de vestimenta que traen desde sus países de origen. En otros lugares el neoyorkino se viste como el hombre de Buenos Aires. Y hasta en la manera de divertirse se parecen, porque todo lo que es distracción popular se puede decir, está influenciada por el espíritu americano.

**P: ¿Cuál es la imagen de New York, según Berni?**

R: Es la capital por excelencia del siglo XX. y digo por excelencia, porque New York da la imagen —la más característica— de las nue-

vas ciudades; es decir, la arquitectura no se parece a la de ninguna ciudad en el mundo. En Europa, por ejemplo en París, las casas son distintas. Pero . . . no hay que buscar en New York lo que existe en Europa, ni en Europa lo que es propio de New York.

**P: ¿Cómo influencia New York a un extraño?**

R: Se puede decir que New York se traga al ser humano, al hombre, dentro de esa ciudad, es realmente una hormiga. Al andar por las calles, la imagen aplastante de los rascacielos lo empequeñece a uno, cosa que no ocurre en París, ni en Roma, por ejemplo, donde uno siente que la arquitectura es algo que uno puede manipular casi, una arquitectura que da la sensación de que puede ser hecha por uno mismo o por un grupo de gente. New York resulta aplastante porque todo se maneja mecánica, cibernéticamente. Al mismo tiempo allí existe el problema humano en forma permanente, es decir, la medida del hombre al cual me he referido y que abarca todas sus reacciones: amor, odio, sordidez. Se repite la misma raíz, lo de siempre. Fíjate lo que ocurre con el asunto del apagón: todos los sentimientos reprimidos en una ciudad, estallan. El lujo, la abundancia aparente, los objetos de consumo en una medida desproporcionada (que están lejos del alcance de un sector muy grande de la población) constituyen en cierta forma una afrenta para quienes trabajan diariamente, comen sólo un sandwich y viven en una pieza: Se les muestra el televisor, un auto Pontiac con una pareja feliz; en la alimentación, platos de aspecto apetitoso como para un festín pantagruélico; los espectáculos presentan la belleza, el lujo, el sexo: todo eso está lejos del alcance del

hombre de la calle. Entonces se da el caso que acabo de recordar: el apagón sume a esa selva de cemento y acero en la oscuridad y la fiera que hay en cada ser se desata. Una gran ciudad es así.

**P: ¿Cómo ve usted reflejado el espíritu de ese hombre en la pintura americana?**

R: Existe justamente en la pintura americana de este momento y es muy importante señalarlo. Ya la concepción estética pura ha ido perdiendo terreno frente a toda una concepción humanística, una corriente que trata de reflejar la vida de los Estados Unidos. A veces la presenta de una manera cruel, como hemos visto hace poco en la película "Rocky": situaciones de gran ternura y por el otro lado, la parte dramática, cruel, agria. En la misma forma, entiendo, se expresa actualmente la pintura joven americana. Por eso en este momento el hiperrealismo tiene mucha vigencia. Pero el hiperrealismo no constituye la única tendencia de la actualidad en Estados Unidos. Hay otros aspectos que se reflejan...

**P: ¿Cómo cuáles?**

R: No quiero decir que esas corrientes han anulado todas las expresiones anteriores; toda la pintura que podríamos llamar conceptual, abstracta, minimalista... sino que esta nueva generación trata de expresar el mundo que está viviendo y el mundo que le preocupa a la gente, ese estado de ánimo casi contestatario del hombre de la calle.

**P: ¿Ese fenómeno lo refleja la pintura?**

R: Ese fenómeno cotidiano lo refleja la pintura. Sí lo que hace la diferencia con nosotros es que allá hay una gran cantidad de galerías bien instaladas. Por ejemplo, hay un barrio nuevo de galerías que es el Soho. Allí está justamente la galería **Bonino** donde yo hice mi exposición y hay galeristas que se han instalado en lo que eran viejos depósitos. Los han reformado muy bien y han hecho salones inmensos donde los pintores pueden exponer obras de grandes proporciones. Allí está instalada la galería de **Leo Castelli, Jackson** y otras. Pero es cierto que las galerías del Soho no reflejan el tipo de pintura que se expone en las galerías impor-

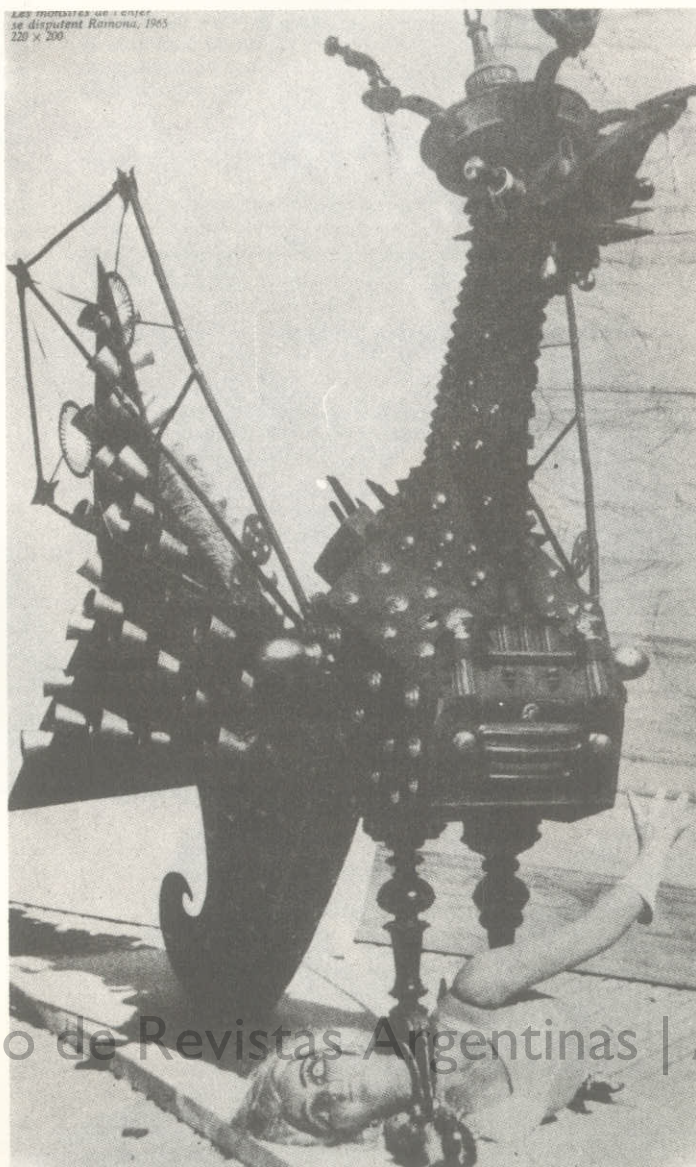
tantes del centro de Manhattan que trabajan con obras tradicionales de gran valor, como los impresionistas, fauvistas y cubistas franceses u otros clásicos de la pintura americana como Pollock, por ejemplo.

**P: ¿Es decir que la ubicación de las galerías, marca un poco distintas tendencias?**

R: Exacto. Las del Soho tienen tendencia a registrar todos los fenómenos que se van produciendo, y las del centro mantienen a los valores que han tomado carta de ciudadanía como clásicos.

**P: ¿En Estados Unidos ha ocurrido el fenómeno de la alta tecnificación en algunas expresiones artísticas? Es decir ¿los proyectores de rayos laser, los aparatos de video-tape que han concursado en la Bienal de San Pablo, constituyen una corriente?**

R: No puede decirse que en New York esa expresión constituya una corriente: lo vienen haciendo desde hace rato, lo mismo que en Europa, pero creo que se le está dando más importancia en otros países



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

"Los monstruos del Infierno se disputan a Ramona"



fuera de los Estados Unidos. Japón, Francia e Italia producen muchos aparatos tecnológicamente perfeccionados, pero no alcanzan una vigencia eliminadora de la pintura o de la escultura. No, en ése sentido están todavía muy lejos. Existen, desde luego, pero por ejemplo, el video-tape se considera el arte ecológico, el arte industrial que vive en sus dominios, dominios que son específicos y que no pueden reemplazar a la pintura. Sería como pretender que el cine reemplazara al teatro. Es decir: los recursos de la alta tecnología son utilizados, pero lo que pasa es que hay una permanencia del lenguaje artístico: la pintura, el dibujo, la escultura, el grabado.

**P: En la década del sesenta hubo una discusión muy generalizada en nuestro país, sobre la muerte de la pintura de caballete...**

R: Eso es, sí, sí... Justamente, yo creo que no se han podido reemplazar las personalidades que ha dado la pintura digamos tradicional, con la anti-pintura. Es decir, en cierta medida, algunos de los que han hablado de la muerte de la pintura, la han confundido con su propia muerte. Y con su propia muerte quieren arrastrar a todos los demás. Eso es lo que ha ocurrido. Yo quisiera que me diga, si la pintura murió que, en su lugar, realmente expresivo ha eliminado a las viejas disciplinas.

**P: ¿Podría dar un ejemplo?**

R: Como no. El Museo Metropolitano de New York tuvo este año una propuesta por parte de una gran empresa de productos electrónicos: donaba 40.000.000 de dólares proponiendo un tipo de inversión, que era en realidad la de los aparatos de su fabricación: video-tape, diapositivas, films. Las autoridades del Museo rechazaron esa propuesta condicionada, porque naturalmente pensaron que la función del Museo era presentar obras originales de todos los tiempos y no reproducciones en forma de video-tapes y diapositivas. Yo no quiero pecar de absolutista: no niego el fenómeno alcanzado por la técnica y la ciencia moderna, pero eso no quiere decir que la aparición de esos medios decidan automáticamente la eliminación del arte tradicional. El arte, las artes en general, tratan el problema del hombre, sus sentimientos permanentes: el amor, el odio, el juicio sobre la vida cotidiana, sobre la vida, el fenómeno de las grandes urbes. Esa expresión propia e íntima del hombre es permanente, ha nacido con el hombre y seguirá con él. No hay que confundir la progresión geométrica del proceso de la industria y de la ciencia, con el fenómeno del espíritu del hombre que se comporta discontinuamente; a veces salta, otras retrocede.

**P: ¿Quiere decir que se puede hablar de técnicas en el arte, pero no de tecnologías del arte?**

R: Ahí está, eso. Distintas técnicas, desde luego. Ahora por ejemplo se usa mucho el acrílico para pintar como medio de expresión, pero ¿qué ocurre?: el acrílico sigue usando los pigmentos de siempre, pero en vez de ser mezclados con aceite o con cola, se mezclan con acrílico que es una sustancia mineral química. Ahí está la diferencia, pero los colores siguen siendo los mismos. Se han encontrado algunos tonos que ha producido la química, pero el espectro solar



"El beso de Ramona" - (xilo collage relieve)

es el de siempre; los colores primarios son siempre el amarillo, el rojo, el azul. Hasta han querido cambiar el prisma luminoso de la descomposición de la luz, pero no podrán: el sol es la única y vieja estrella que nos viene alumbrando desde el comienzo de los días. Cuando desaparezca el sol, desaparecerá el hombre. No hay nada que hacer, y no es que yo sea conservador: lo que ocurre es que el fenómeno espiritual de la expresión es eterno y permanente. Por supuesto, el hombre quiere enriquecer su lenguaje día a día y eso no sólo es lícito, sino imperativo. Mirá, comparamos con el lenguaje, con nuestro idioma castellano: nuevos vocablos y nuevas formas se van incorporando, pero el sistema gramatical sigue siendo permanente: el verbo siempre será verbo. Los que se ocupan de lingüística saben que las leyes estructurales de los idiomas son las mismas en todos los conglomerados sociales. ¿Te das cuenta?

**P: Sí, en ese aspecto quedó claro el asunto.**

R: Ahora, yo digo que los cambios se producen siempre, pero no necesariamente hacia adelante: desde Van Gogh hasta Mondrian hay una evolución y después aparece Picasso y Kandinsky que se interesan por las expresiones más primarias de la humanidad. Y al arte abstracto lo encontramos también en las culturas primitivas, ¿cierto?

**P: Además, las posibilidades no son las mismas en todos los tiempos.**

R: Es claro, en la Edad Media el azul por ejemplo, era muy raro. Más que raro, era caro porque se extraía del lapizlázuli. Muchas veces los pintores debían sustituirlo por el gris. Tampoco se conocía el rojo de cadmiun, y en la pintura pompeyana se ven rojos de una estridencia que llama la atención. Pero yo quiero hablar del proceso ontológico hacia atrás. Nos ubicamos desde la edad primaria hacia el Renacimiento. Durante ese período la pintura va hacia adelante y yo diría hasta el expresionismo. Pero también, como ya dije, el arte —a diferencia de la ciencia— procede por saltos y por retrocesos...

**P: Usted mismo ha sido un ejemplo en ese sentido: recuerdo su exposición en Rubens en los 65-66, la caverna de Ramona. La exposhow del año 70 marca una línea de expresión que pareciera anterior incluso a su época surrealista y aún antes había usado el collage.**

R: Sí, por ejemplo en *Susana y el viejo* hay una fotografía pegada. Y la propia cabeza de Susana es otra fotografía pegada.

**P: En uno de los Toreros, se advierte lo mismo.**

R: Que son del año 1931 o del 1932. Cuando hice la exposición del Di Tella en el año 1965 presenté los monstruos, porque yo tenía la necesidad de la tercera dimensión física, y no figurada.

**P: Entonces ahora hago la pregunta: ¿Si que usted luego una serie de hitos desordenados? Recuerdo por ejemplo la exposición en Imagen, con collages. Y luego el espectáculo en el Opera...**

R: Cuando se realizó el Congreso Internacional de Arquitectura, yo presenté un es-

pectáculo que si bien no tenía el nombre de **Ramona**, era en nombre de Ramona. Se trataba de un trabajo de equipo y que tenía para mí una gran importancia como forma de expresión. Era tan sorprendente y tan nuevo en Buenos Aires, que no se dieron cuenta de lo que se había hecho. La crítica prácticamente ni mencionó ese fenómeno, porque traspasaba sus propios límites mentales. Estoy hablando especialmente de la crítica que se refiere a los espectáculos. En este caso, aquella experiencia tenía valor como espectáculo teatral, sin ser específicamente teatro. Diríamos que era un teatro de imágenes.

**P: ¿El espectáculo de teatro en negro que presenta usted en Exposhow, fue la primera experiencia en Argentina?**

R: Había hecho unos cinco minutos de teatro en negro en el Opera. Afuera, ya lo habían hecho antes los checoslovacos...

**P: Luego sigue usted con una tendencia parecida, pero la búsqueda desemboca en "El casamiento de Ramona", donde hay un moldeado en cera...**

R: ...con el vestido de novia, red y... La utilización del objeto hecho.

**P: ¿Usted denomina esa técnica "realismo mágico" o "realismo fantástico"?**

R: Sí, yo he ido empleando los términos según las circunstancias. Por ejemplo, en los 34-35 yo empleaba el término **nuevo realismo**. El **realismo mágico** también lo utilicé un poco para explicar la obra, pero no para titular una corriente. Es más bien, un recurso explicativo. Porque claro, muchas veces se busca la terminología para encasillar definitivamente a un fenómeno expresivo. Cosa que a mí no me ha interesado mayormente, por cuanto uno puede llegar frente al público a dar la idea que se ha identificado definitivamente con eso, lo cual es contra mi parecer. No me quiero identificar con un momento dado porque soy tan cambiante como lo es la propia sociedad. Yo soy un hombre de los años que estamos viviendo, no de una época anterior. Antes las cosas eran más estáticas.

**P: Esa categoría de "nuevo realismo" que luego pasa a ser "realismo mágico" como forma explicativa, según usted dice, tratan de dar en síntesis, un tono de actualidad ¿Cuándo usted expone con Federico Peralta Ramos hace de la Difunta Correa un tema de actualidad?**

R: Lo que ocurrió es que hicimos una exposición cuyo tema era **Creencias y Supersticiones de Siempre**, donde la Difunta Correa entraba como uno de los temas de la exposición, como yo tomé asimismo el de la Madre María de los espiritistas. Tratamos englobar todo. Puse el acento sobre la Difunta Correa, pero también sobre los magos, los adivinos...

**P: ¿Y ese hito se diferencia del hiperrealismo?**

R: La diferencia estriba simplemente en la necesidad que tengo de recurrir a medios expresivos que me son necesarios para expresar mis preocupaciones. Yo tengo la necesidad de expresar ideas abstractas con formas concretas, a veces táctiles. Es decir que a veces lo imponderable, aquello que no tiene explicación lógica, yo lo registro a

través de símbolos concretos con imágenes y formas. Yo he perdido todo prejuicio con respecto a lo que se llama estilo y también he perdido respeto por las formas artísticas clásicamente bellas. Yo, por ejemplo, hago una calle donde los letreros anuncian una tienda o un almacén y así los escribo, claramente aunque aparezcan como recursos de publicidad. Yo defiendo mi libertad porque ella me permite las variaciones expresivas.

**P: Usted utiliza técnicas y recursos variados como la cera, el collage, el fotomontaje...**

R: ...Es que yo dispongo de todo lo que me rodea, libremente. No pienso si son objetos de valor.

Se me ocurre que puedo hacerlo y los utilizo... Yo puedo arrancar esa puerta, ponerla allí, esas vajillas, los candeleros. Lo importante para mí no es el hecho de que el artista encuentre los elementos y él los componga, sino que "descubra la manera de componerlos". Porque esos objetos se pueden ordenar de una manera completamente distinta. Y ahí se encuentra la creación. En estos momentos se me ha ocurrido hacer una serie de pinturas pequeñas con el tema **Tribulaciones del amor**, que es un texto sacado de un libro de Brascó. Se trata de unas láminas viejas y algunas más nuevas ¿Qué es lo que haré? Por ejemplo, ¿qué haré con el desnudo? Clásicamente, el pintor ubica al modelo sobre un diván y compone un desnudo. Yo pretendo presentarlo en la vida cotidiana: ya sea en el baño, dentro de un auto, besándose por la calle. Esta es una forma de presentar al erotismo distinto a lo convencional, porque entiendo que el erotismo está en la vida, en los animales, en las flores. En el hombre; el erotismo es la forma de permanencia de la especie. Porque al artista —que vive esa relación con el mundo— debe interesarle fundamentalmente la interpretación de ese mundo, y no simplemente las leyes específicas de la pintura. Claro es que trabaja con leyes, en este caso leyes formales y cromáticas. Esa es en cierta forma una actitud legítima, pero en el caso mío es diferente. Yo pretendo encarar a mi manera y de acuerdo a las impresiones que voy recibiendo, mi propia elaboración. Eso es lo que podría llamarse mi propia expresión...

**P: Berni, pasando a otro aspecto de la técnica, ¿cómo llegó usted al grabado?**

R: El proceso del grabado fue paralelo al proceso de utilización del collage en mis obras. Es el caso de Juanito Laguna y Ramona Montiel. Alguna vez me preguntaron: ¿Por qué el collage de Juanito Laguna? Es que haciendo apuntes, encontré el ámbito del personaje, que es un arquetipo y no un chico en particular. Ese ámbito me sugirió inmediatamente la posibilidad de expresar eso y no por medio del dibujo, la acuarela o el óleo, sino recogiendo directamente en el baldío o la calle esos materiales, de los que estaba hecho el mundo del personaje. En mi deseo de llegar a un mayor realismo, más denso, más incisivo, utilicé esos elementos que estaban allí abandonados. Que tienen su propio color, su forma y su materia. Con el grabado, pasó algo parecido, pero debemos tener en cuenta la diferencia que hay entre una técnica y la otra. Empecé el grabado utilizando también el collage para el



grabado, es decir, formas preformadas, porque la industria nos provee hoy de formas que el artesano ya no puede hacer. Es lo que puede hacer actualmente la máquina con los metales, con las maderas y los plásticos. Estructura formas que no existían antes. Lo mismo ocurre con la arquitectura: la arquitectura de la destilería de petróleo de Campana con sus tubos de aluminio y sus formas colosales no podía existir en el siglo XIX; las torres de los cables de alta tensión son verdaderas esculturas producto de la necesidad funcional de nuestra época.

**P: ¿Cuál fué su pretensión expresiva, a través del grabado?**

R: No fue una pretensión gratuita, sino un sentimiento plástico. Por eso tomé el tema de Juanito, de Ramona y de los toreros, porque los oropeles que llevan estos personajes eran ricos en estructuras, llenos de arabescos. Existía por un lado el ejercicio plástico y por el otro el objetivo de utilizarlo para modelar una expresión que en ese momento era importante para mí. Así incorporé más adelante el relieve en el grabado.

**P: ¿Cómo y en qué materiales trabaja ese modelo?**

R: Antes se hacía el moldeado con pasta de papel, no papel maché. Se fabricaba el molde de yeso y luego se vaciaba en él la

pasta que no podía tener tonalidades en color: era azul, blanca o gris, pero nada más. Pero mi caso es distinto, yo moldeo también pero consigo el clarooscuro y el color que enriquece la forma: ahí está la diferencia. Entonces puedo emplear las texturas que se me ocurren: la madera con sus estrías, la matricería de fábrica, los tejidos... Todo eso me es útil para la expresividad que busco.

**P: ¿No demanda eso un largo proceso de investigación?**

R: Sí.

**P: Pero usted no es químico, ni físico.**

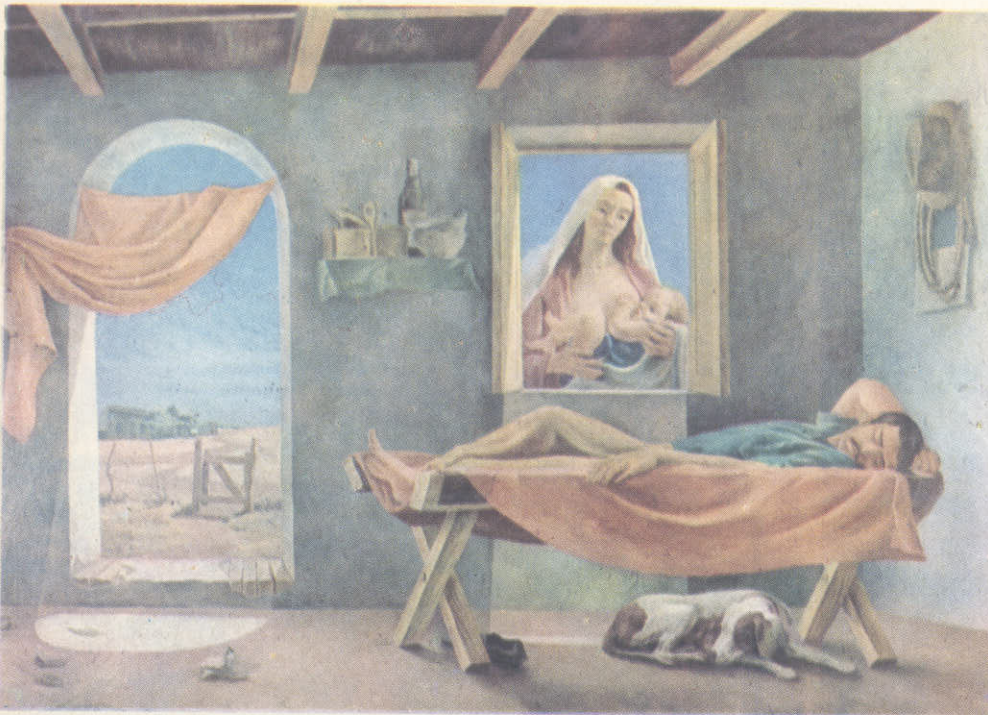
R: He aprendido muchas cosas, la humedad del papel, la presión que debe dársele en la prensa, el entintado. Todo eso demandó un proceso bastante largo, digamos de tres o cuatro años.

**P: Aparte de realizar el xilo collage grabado ¿utiliza las técnicas tradicionales del grabado?**

R: También las utilizo. Pero esos recursos no se avienen con mi personalidad, y por eso recurro a otros medios. De ninguna manera niego los métodos clásicos, sólo niego lo que está mal hecho, sea aguafuerte o xilografía...

**P: ¿Qué es lo artístico y lo antiartístico para usted?**

"La siesta" (óleo)



"Manifestación" (óleo)

R: Ya he hablado antes de eso. Para mí lo artístico es simplemente una manera de pensar, en este caso, trascendiendo. No es una manera de hacer, porque hablando de estilo yo repito que si un pintor se pone a hacer cuadros y hace cien cuadros todos a pinceladas de noventa grados de inclinación, al mirar esos cien cuadros se destaca esa manera de hacerlos. Y esto mucha gente lo confunde con personalidad. No, es una manera de hacerlo, no una personalidad. Puede llegar a adquirir personalidad si hay creación, pero no porque sus pinceladas tengan noventa grados de inclinación.

P: ¿Entonces, que es el estilo?

R: El estilo es otra cosa; la expresión común de un enfoque siempre creativo.

P: ¿Usted diría que hay una corriente realista en Argentina o en América Latina?

R: No, lo que ocurre es que el artista está expresando un momento muy particular de sus vivencias. El verdadero artista no es un hombre aislado de su medio y éste incide sobre su manera de elaborar y por ende, de producir. El realismo es casi, diremos una de las formas de expresión inexorable, porque es la manera en que puede demostrar su autenticidad. De otra manera, sería un exiliado de su sociedad. Por otra parte, el realismo puede asumir diversos aspectos.

P: Muchas veces ha tenido problemas con el tamaño de sus obras y se ha dado el caso de salas que no pudieron exponer sus telas por esa razón, ¿tampoco esa situación lo limita?

R: No. En New York quedaron varias obras fuera de la muestra a pesar de la amplitud del salón. Quedaron cuatro cuadros grandes en la trastienda por la imposibilidad de colgarlos. Las obras que me llevan mucho trabajo por lo general no son vendibles, y casi todas quedan felizmente en mi archivo, lo cual es una ventaja.

P: El armazón que después fue La Boda de Ramona estaba empezado hace muchos años y recién usted finalizó la obra en 1976...

R: Es que a veces pasa que mucho después de la idea, encuentro los elementos. Una persona me consiguió el vestido de novia que había comprado en San Telmo y ese era el elemento fundamental de la obra. Cuando me dedicaba a los monstruos, realizaba los bocetos y sólo después de conseguir los elementos, hacía el resto. Aca tengo un cuadro que se llama "Domingo en la chacra", una obra que terminé después de veinte años de trabajo. ¿Qué pasaba? Esa obra comenzó, estaba en el muro y de vez en cuando la sacaba para verla, la revisaba, hasta que un día se me ocurrió ponerle el mantel en lo que antes era una mesa simple. Al colocarle el mantel parecía la comida chacarera de los domingos, en que se pone el mantel. A partir de allí comenzó a trabajar la imaginación y luego el deseo de terminarla.

P: ¿Es cierto Berni, que aparte de la pintura, tiene sus libros con la máquina de escribir?

R: Ese es mi violón de Ingres...

P: Tiene una novela empezada y un libro de cuentos...

R: Todo eso es una sinfonía inconclusa que no tengo tiempo de ajustar. A veces me pongo a leer lo escrito y encuentro que hay que empezar de nuevo. Y eso ya me asusta.

P: **Hace unos cinco años tenía la novela pasada en limpio y ahora tiene los originales llenos de tachaduras.**

R: Sí, la tengo en corrección. En realidad yo tuve la intención al hacer ese libro, de escribir una novela en la que interviniera la imaginación en su totalidad. Constituye en gran medida, mi experiencia de lo vivido.

P: **¿Es autobiográfica?**

R: No es autobiográfica. Es la biografía de un mundo.

P: **Pero aparecen personajes de ese mundo...**

R: Naturalmente, algunos que conocí y otros de gran actualidad en el periodismo, en nuestra época. Por eso es también cierto que es autobiográfica, porque uno es uno mismo más todo lo que ha sucedido a su alrededor. Pero no ha sido mi intención contar mi vida, más bien me ha interesado describir nuestro abigarrado mundo, nuestra realidad desde comienzos de siglo, con personajes cotidianos, no extraordinarios,

personajes que se pueden encontrar en cualquier pueblo, ahora y en cualquier momento. Yo no he buscado la situación insólita.

P: **Pero aparecen algunos personajes históricos, como el de Jacobo Fijman.**

R: Así es, se encuentra dentro del collage literario que yo empleo. El protagonista es un personaje que regresa a la casa de sus padres, y mientras lo hace, va recordando.

P: **Tanto en pintura como en literatura, sigue siendo un narrador.**

R: Me gusta contar cosas, sobre todo las que me han impresionado para siempre.

P: **Berni, quedan muchas cosas por decir...**

R: Es cierto, se podría hablar por siempre...

P: **Ya se sabe que Ud. es un gran conversador.**

R: Lo que pasa es que el tiempo no alcanza. Como decíamos recién en el caso del relato o la novela, no tengo tiempo de darle fin y cuando me parece que ya está, necesito tiempo para las rectificaciones. Creo, como decía Gualó, que hay que ahorrar mucho más que lo que realmente se deja.

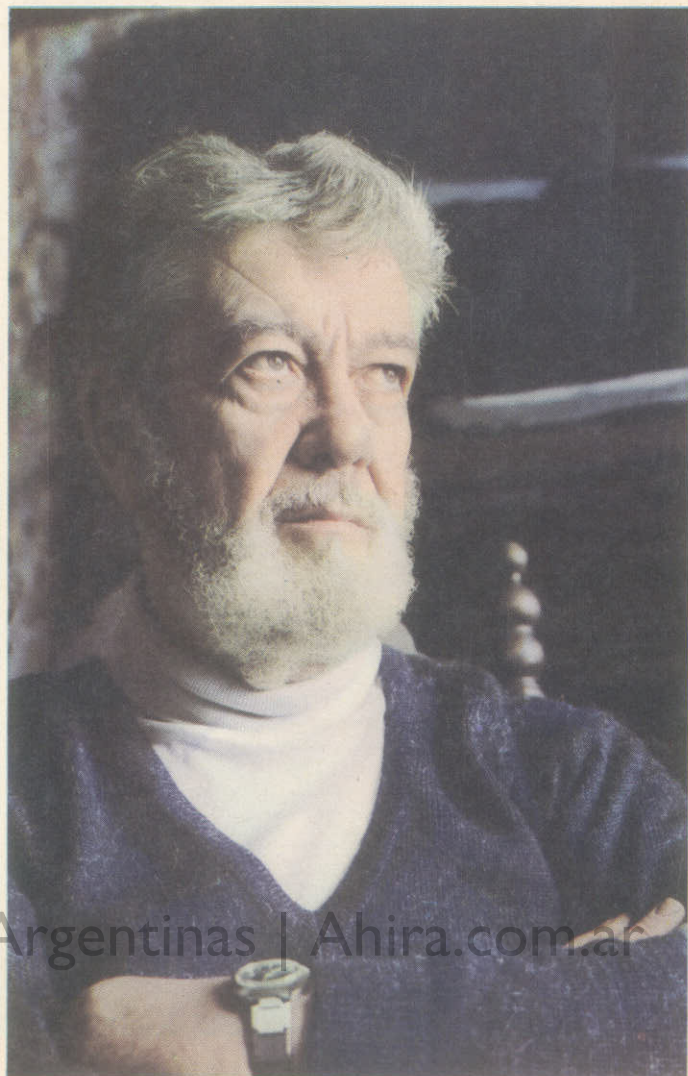
Marcos Lucio Victoria

"Camino sobre el cielo gris" (óleo collage)



# carlos enrique uriarte

La luz, el espacio, el color y el silencio son los acentos que signan la obra de Uriarte, uno de los fundadores del Grupo Litoral



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

*Retrato del pintor*



Barranca en el Paraná.

*"La acción es una sucesión de actos desesperados que permiten conservar la esperanza."*

George Braque

Uriarte es un pintor que promete.  
-Con sesenta y siete años—aclara—tengo más entusiasmo para pintar que cuando tenía veinte.

**P. —Es una buena manera de expresar su vigencia.**

R. —Mi vigencia no la vincule a otra cosa que no sea seguir viviendo con pasión la pintura. He pintado mucho. Me he abierto aventuradamente en la búsqueda. Creo haber avanzado considerablemente. No obstante, la pintura sigue siendo para mí un misterio desentrañable a través de la ejecución de la obra.

Uriarte fue uno de los componentes del **Grupo Litoral de Rosario**. Por su índole constituyó éste un fenómeno de inusitada continuidad, casi una década, 1950-58. Su programa estético irrumpió como una nueva conducta artística, logrando despertar con sus sucesivas propuestas, un medio que ha llegado a transformarse en ámbito consagratorio para algunas figuras de las que formaron el grupo. Tanto más para el caso de Uriarte.

**P. —¿Qué significó el Grupo Litoral?**

R. —El **Grupo** implicó en cierto modo una actitud política. De política cultural. Por el año 50 se daba un intento de dirigismo en la cultura en general y consecuentemente en la plástica. Se trataba de imponer ciertos nombres. Más allá de nuestro ámbito cultural, no lo circunscribo para no polemizar, estaban

pasando cosas importantes, y aquí, salvando las excepciones, no pasaba nada. Conseguimos reunirnos y salimos a luchar.

**P. —En general se lo piensa como representante de una actitud estética.**

R.—Por supuesto, aquella actitud consistió en una apertura a los nuevos planteos del arte. No significó que el **Grupo** se identificara con un ismo en particular. Privó la necesidad de abrirse, de buscar, era la única exigencia. Coincidentemente entre los que lo formaron, no obstante nuestra orfandad en tantas cosas, se dio madurez y sensibilidad para no enmarcarnos en ninguna tendencia en particular. Ya en aquella época el arte moderno no sólo era un abanico de ismos sino también un espíritu, una lucidez con respecto a la esencia del arte, y nosotros exclusivamente nos hicimos partícipes de esa dimensión.

**P. —¿Cómo entiende esa esencia del arte?**

R.—Juan Luis Guerrero en su *Estética* titula un capítulo: **40 mil años de arte moderno** mostrando la significación expresiva de las pinturas rupestres paleolíticas. Picasso se inspira en el arte negro. Estos datos tomados al azar nos muestran que la restricción que se operó en el pasado respecto al arte o a la belleza, identificándose con la expresión de una determinada cultura, la europea, era estrecha. Hoy sabemos que el arte es una manifestación de esa necesidad básica de expresión que existe en el hombre.

**P. ¿No cree que a casi treinta años del nacimiento del Grupo Litoral, disuelto en el 58 con su última exposición en Van Riel, el término "Litoral" puede brindarnos la idea de una constante que privó en todos sus miembros?**

Archivo Histórico de Revistas Argentinas. Anónima.com.ar

R. —Creo que sí, ya hay mucha obra creada, y la perspectiva es favorable para hacer un balance.

“Litoral” aludió primariamente, a que éramos del litoral, pero también significó la gravitación de lo geográfico para artistas que viven en un medio en el que la historia tiene menos connotaciones estéticas que el paisaje. No hay en nuestra pintura un “Fusilamiento del 3 de mayo” ni un “Guernica”. Somos hombres de la llanura, de la pampa, y su inmensidad tan abierta nos llena de sugestión. Tengo cuadros pintados ya hace años, en los cuales intenté reflejar ese sentimiento de soledad que provoca el campo pampeano. Es una época de mi pintura un tanto realista pero aquel despojamiento incipiente de la imagen está anunciando el tratamiento más abstracto que se dará posteriormente.

P. —Me parece Uriarte que ustedes han efectuado un giro copernicano con el Litoral.  
R. —Explíquese.

P. —Los pintores del Grupo han creado una imagen para y del Litoral. El Litoral es una visión urdida por ustedes con la fuerza de la elipsis poética. Es ya arquetipo de nuestra sensibilidad colectiva.

R. —Sí, es cierto. Yo he hablado con gente de afuera que conocía mi pintura, que había visto cuadros de Supisiche, y se han sorprendido de la diferencia con el paisaje real. Claro, para mí el Paraná no es sólo un mero espectáculo, es una vivencia que también, como la pampa, me llena de sugestión. La vida allí es difícil y adquiere infinitas formas. Esa fuerza del río que todo lo arrastra o acumula, todo lo desgasta y erosiona.

P. —En sus acuarelas ha expresado esta elementalidad. Son esos paisajes inacabables con la solitaria presencia de alguna figura en

la lejanía, inmersa en la diáfana transparencia de la aguada.

R. —Esta elementalidad que se siente frente al río es algo metafísico. Supisiche la ha captado por medio de su abstracción progresiva. Herrero Miranda, en algunas de sus obras, la ha expresado a través de un clima casi surrealista. Con la acuarela diría que he soltado las amarras. Hay que superar todas las vacilaciones porque es un medio espontáneo que me ha permitido expresar la inmensidad del río. Además, variando levemente las tonalidades intento expresar esa calidad del agua que corre, fluye, y a veces se arremansa.

P. —Otra es la impresión que suscitan sus óleos. Especialmente aquellos que representan hombres de la costa. Aquí la elementalidad parecería expresarse en los efectos de la fuerza erosiva del agua. Ese tratamiento por trazos bien cubrientes, casi gestuales, va construyendo esas figuras enhiestas como durmientes de espigones, dominadas por la gravitante horizontalidad del río.

R. —Mi pintura al óleo es una pintura de contrastes. Y, efectivamente, mediante esta forma ya no expreso la levedad del agua, sino el efecto de toda aquella fuerza de este ámbito natural sobre las cosas y los hombres.

P. —Se dice que Ud. es muy conocedor de técnicas. Que ha investigado mucho con materias. Algunos de los que fueron sus alumnos en la Escuela Superior de Bellas Artes recuerdan el sínfin de posibilidades que les ofrecía.

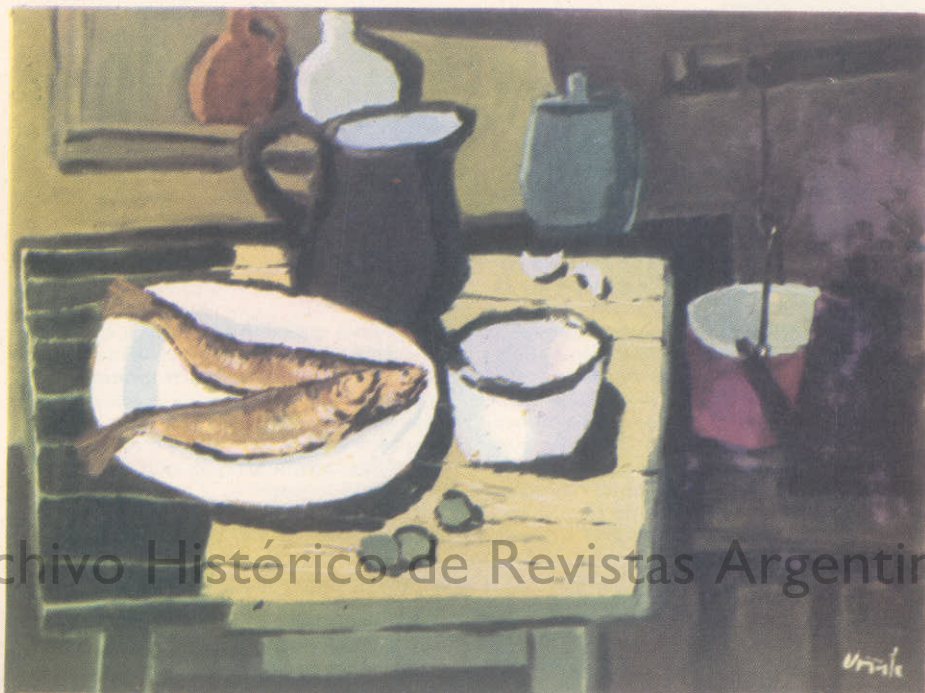
R. —Me gusta transmitir y ofrecer lo que yo investigo. Ocultar lo que descubro me parece absurdo. Mi filosofía es que tanto en lo que se refiere a técnicas, como al ensayo de formas de expresión, aquel que se está buscando debe probar de todo. Cuando empecé a pintar carecía de todo tipo de cono-

cimientos, así empecé a probar e investigar todo. Ayudé bastante a otros miembros del grupo y fue incrementándose el intercambio de datos. Todavía hoy, cuando puedo, me voy a conversar con los químicos.

P. —También en la naturaleza muerta ha encontrado una frecuente y particular forma de expresión. Desde la multiplicidad de puntos de vista que ofrece la imagen, hasta la mayor o menor desrealización del objeto, propias del cubismo, por ejemplo el de Braque, Ud. no se ha sustraído de tales características como pintor que ha abrevado en esta corriente. Pero me parece que la peculiaridad de su naturaleza muerta radica en haber conciliado la soltura del boceto con una materia impecable y de color denso y brillante.

R. —Le diré “sotto voce”, ya que menciona a Braque, que muchos de sus originales que vi en París me desencantaron. Encontré una factura descuidada, colores sucios. Yo he investigado mucho el color, me interesa que sea rotundo y esta definición me es necesaria para lograr un buen efecto de contraste. En cuanto al boceto, representa la clave de mi forma expresiva. Es algo más que un ensayo tendiente a ofrecer los probables efectos de una idea. Hago muchos bocetos, constituyen un camino que debo respetar cuando los traslado al cuadro. Acontecía que fracasaba cuando partiendo de uno que me gustaba llegaba al cuadro y observaba que la expresividad del boceto había desaparecido. ¿Qué pasaba? No había respetado sus pasos, solamente había intentado reproducir el efecto del boceto. No me daba cuenta que su impresión de fuerza y frescura es resultado de lo que tiene de proceso.

P: —Esa vigorosa espontaneidad de sus cuadros exige ser vistos de rondón, no invitan en ese primer y supremo instante de coincidencia, demorarse en el análisis, y, no obstante lo rotundo de la propuesta, me parece



“Bodegón”





"Camino a Burgos"

que no desencadenan un fácil sentimiento. ¿A qué lo atribuye?

R. —No sé, no puedo ocupar el lugar del espectador. Es difícil objetivar la propia obra. Tal vez se debe a que no hago concesiones al gusto. Además, la economía expresiva exige saber terminar la obra a tiempo. ¡Cuántas veces me he trezado con algún colega respecto a esto! A una obra se la puede matar si no se la detiene en ese momento en que uno siente que no le falta ni le sobra nada.

La pintura moderna nos ha enseñado a darle a la obra ese atributo de permanencia de diálogo que ella debe deparar al espectador. Que cada día la profundice más, vea más como pintura y menos como tema. Claro, la cosa no es fácil, es necesario una preparación, una entrega.

P. —Es la concepción de "Obra Abierta" de Umberto Eco.

R. —Yo no he leído a Eco ni tampoco entiendo mucho de polisemias ni de multiplicidad de lecturas. En todo caso es la concepción que yo tengo de la pintura.

P. —Esta elipsis de la pintura a la que Ud. apunta, ha tendido hacia la abstracción. ¿Nunca se tentó con la abstracción pura? La libertad que permite. Su pintura ofrece casi siempre la impresión de lo gestual.

R. —Picasso tampoco se tentó y nunca abandonó la naturaleza. No sé si porque era español o porque era Picasso. Para mí no existe esa dicotomía entre abstracción y figuración. Quisiera poder darle una razón conceptual-

mente clara, pero es el sentimiento lo que funciona en mí. Siempre me ha dado la impresión que la abstracción pura surge exclusivamente de la cabeza, de un intelecto que se aísla gratuitamente de lo real, que defeciona del compromiso vital con las cosas.

P. —Si enfatizamos este compromiso suyo con la realidad, nos lleva a la casi siempre debatida cuestión de una pintura autóctona. Ud. ha querido que preferentemente acompañaran a esta nota reproducciones de cuadros inspirados en su reciente viaje a España.

R. —Aunque tengo sangre vasca por los cuatro costados no hay ninguna preferencia en ello. Es para romper los esquemas. Cualquiera sean los temas de mi pintura, paisajes del litoral, naturalezas muertas o motivos de España, soy yo quien pinta. La aventura o experiencia que es el pintar no puede ingenua o interesadamente reducirla ni a una temática ni a un ismo. Lo que reuní al Grupo Litoral fue precisamente la necesidad de preservar la independencia creadora. El Grupo se disolvió cuando se lo quiso condicionar con una pretendida temática autóctona. No se había comprendido que la única exigencia que puede consagrar la autenticidad del arte es la libertad del artista. En este sentido yo aún me considero fiel a aquel programa que nos propusimos. Fuera España y todo aquel paisaje de Castilla de las provincias vascas, me emocionó. Tomé apuntes de todo, de la gente tan característica, de los interiores, de la planicie manchega, de esas callejuelas de los pueble-

ritos. Y España me enseñó otra cosa. Ahora ya de vuelta, estoy redescubriendo lo propio de nuestro paisaje, y, sobretudo, de nuestra gente.

P. —¿Y Europa qué le enseñó?

R. —Europa me enseñó que nosotros tenemos muy buena pintura, que hacemos muy bien las cosas. Además he podido relativizar a los maestros modernos frente a los originales. Nosotros formamos nuestro museo imaginario de la pintura con reproducciones. La visión de los originales es una experiencia totalmente distinta. Pero descubrí Velázquez, Goya, El Greco. ¡Qué pintores!

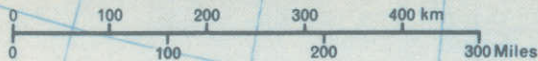
Al despedirme observo los cuadros que serán fotografiados para ilustrar esta nota. Se han separado de un conjunto que va para una exposición en Córdoba.

De España había visto, hace un par de meses, una muestra de acuarelas en la galería Krass. Me sorprendió cómo Uriarte había sacado partido del blanco de la cartulina mediante el simple expediente del contraste. Era la luz de España, la luminosidad del mediodía de Europa. Ahora, en estos cuadros, la materialidad del óleo ha inspirado interiores de fondos oscuros sobre los que se destacan intemporales figuras humanas, soledosas campiñas y furtivas calles pueblerinas.

No obstante la gravedad del pathos que estas obras nos hacen presentir, el abocetamiento de sus rasgos permiten alentar la vuelta y la esperanza a épocas más abstractas en que la pujanza uriarteana fue convalidada con el Palanza.

Jorge Raúl Rasia

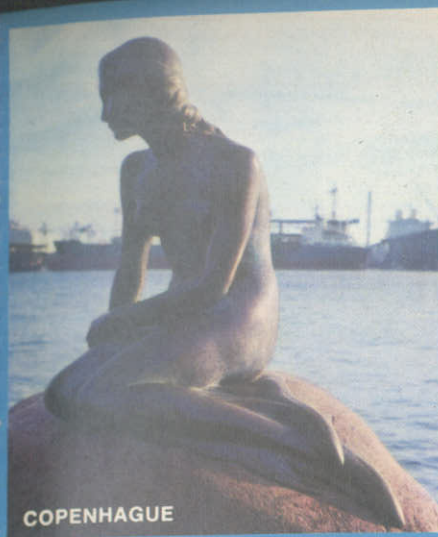
Scale 1:10,000,000  
158 miles to the inch



Archivo Historico de Revistas Argentinas | Ahira.com | Byelo

**SAS**  
SCANDINAVIAN AIRLINES

# INOLVIDABLE ESCANDINAVIA UNA EUROPA DIFERENTE



COPENHAGUE



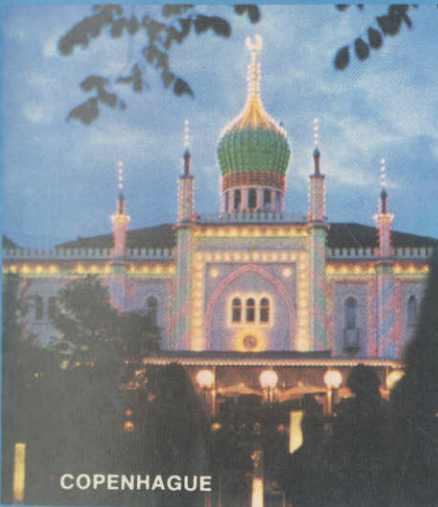
OSLO



ESTOCOLMO



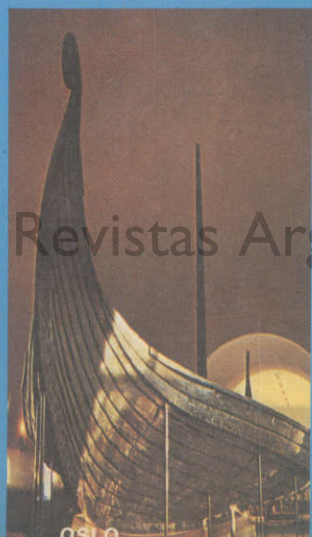
NORUEGA



COPENHAGUE



ESTOCOLMO



OSLO



# EL CASO MAILLARD:

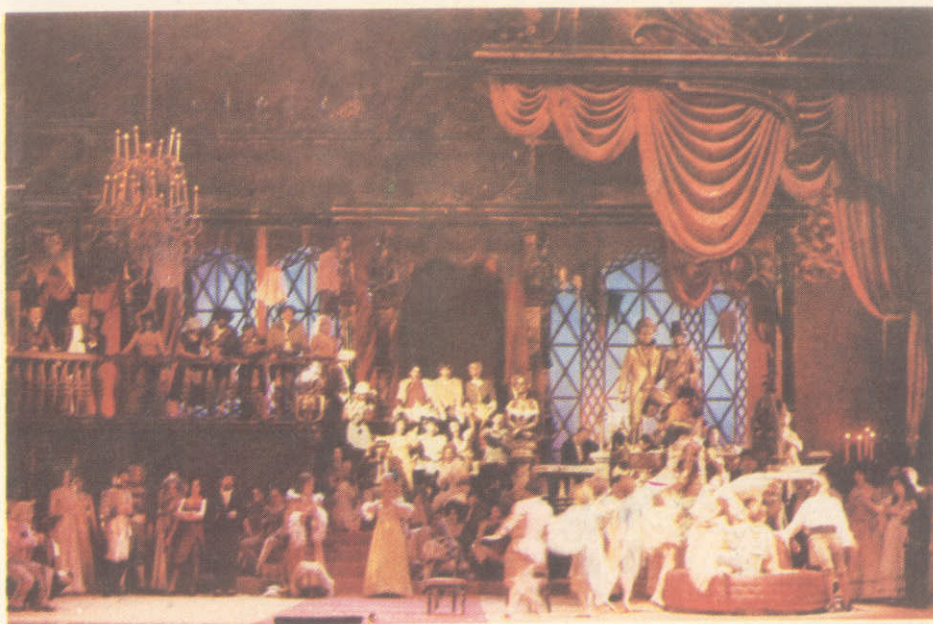
los rasgos  
de la sugestión



Roberto García Morillo

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

"El Caso Maillard",  
un momento  
de la representación



Como hecho inusitado y notorio de una temporada oficial que no ha de ser recordada precisamente como sobresaliente, se llevó a escena en el teatro Colón la ópera en dos actos "El Caso Maillard", de Roberto García Morillo, en calidad de estreno mundial. Con anterioridad, el compositor, que es una de las figuras más originales de su generación en el país, había frecuentado el teatro musical. Varias obras que configuran ese aporte significativo: "Usher", un mimodrama; el ballet "Harrild"; la cantata coreográfica "Mariana", para solos, coro y orquesta; "La Máscara y el rostro", concierto coreográfico para piano y orquesta, y "Tungasuka" música incidental para la obra homónima de Bernardo Canal Feijóo.

Con esta su primera ópera, García Morillo se inscribe —por segunda vez— en la reducida lista de compositores que se inspiraron en la obra literaria de Edgar Allan Poe, a cuyas "Historias Extraordinarias" pertenece este cuento sobre "El sistema del doctor Alquitrán y el profesor Pluma" (The System of doctor Tard and professor Feather), un relato cuyo sabor de melancólica ironía mantuvo, en las modificaciones que introdujo el compositor. La tarea no era sencilla porque sabido es que Poe apela a las cualidades musicales del lenguaje en sus relatos, por su fuerza de sugestión y aún su valor fonético. Si a ello se agrega el empleo del castellano con entonación local, se podrá advertir los méritos de una tarea que comenzó por la elaboración de un nuevo libreto —que además debía reeditar las particularidades apuntadas—, acorde con las necesidades de la palabra cantada. La notable fluidez del relato original de Poe, su intenso dramatismo que gradualmente recoge en cada uno de los actos la ópera, con culminaciones de coro, orquesta y solistas,

han sido transpuestos con logrados "climax" sonoros.

Maillard es el doctor Alquitrán de la historia, cuyo tratamiento de las dolencias mentales está signado en su clínica por el trato afable y benigno de los internados. Pero es en realidad un paciente más que ha conseguido reducir al director y guardianes del establecimiento y embadurnarlos con alquitrán y plumas, y alienta una rebelión de los pacientes. Dos periodistas le visitan y siguen las alternativas de los tratamientos que él sugiere para éstos, hasta que las autoridades legítimas recobran su libertad y logran evitar, con el auxilio de uno de ellos, que Maillard se suicide arrojándose por un balcón.

El desarrollo ha sido realizado sobre la base de recitativos, con discreto comentario musical en los diálogos y soliloquios parciales que rehuyen los tradicionales arias y desarrollos operísticos. Pero al ligero trasfondo musical que acompaña estos pasajes, siguen otros de mayor densidad y enjundia sinfónica para subrayar escenas de gran despliegue, en que lo solemnne se aúna a lo grotesco de las situaciones. Maillard, Madame Joyeuse, Ada Evans Kock (el profesor Pluma del relato original), Petit-Legrand, L'Ainé-Cadet, configuran

capítulos personales en los que lo ocasionalmente jocoso no excluye la observación irónica del ser humano, al Poe escrutador de la deformidad o de lo patológico, a la permanente referencia a la dualidad del planteo, entre la cordura y el extravío.

Las exigencias escénicas, además de las vocales, que "El Caso Maillard" planteó a sus intérpretes fueron considerables. Si a ello se agrega la integración del espectáculo con el despliegue coreográfico, particularmente en las escenas danzadas del segundo acto, se comprenderá que el mérito de Jacobo Kaufmann, como "regisseur" no es escaso, hablando en un sentido amplio, ya que algunas escenas de conjunto aproximaron demasiado los numerosos personajes en escena a los solistas.

Vocalmente, cabe destacar en primer término al protagonista, Angel Mattiello, en un doctor Maillard digno del mayor encomio, que registró todos los matices del personaje, con soltura y pulcritud de dicción puesta al servicio de una noble musicalidad. Otro tanto débese reconocer a Nelly Romanella en su Mme. Joyeuse, por su seguro abordaje de la tesitura aguda —y a Claudia Sisca que hizo el papel en las últimas representaciones, con gracia y desenvoltura



Jorge Fontena



Enrique Bordolini



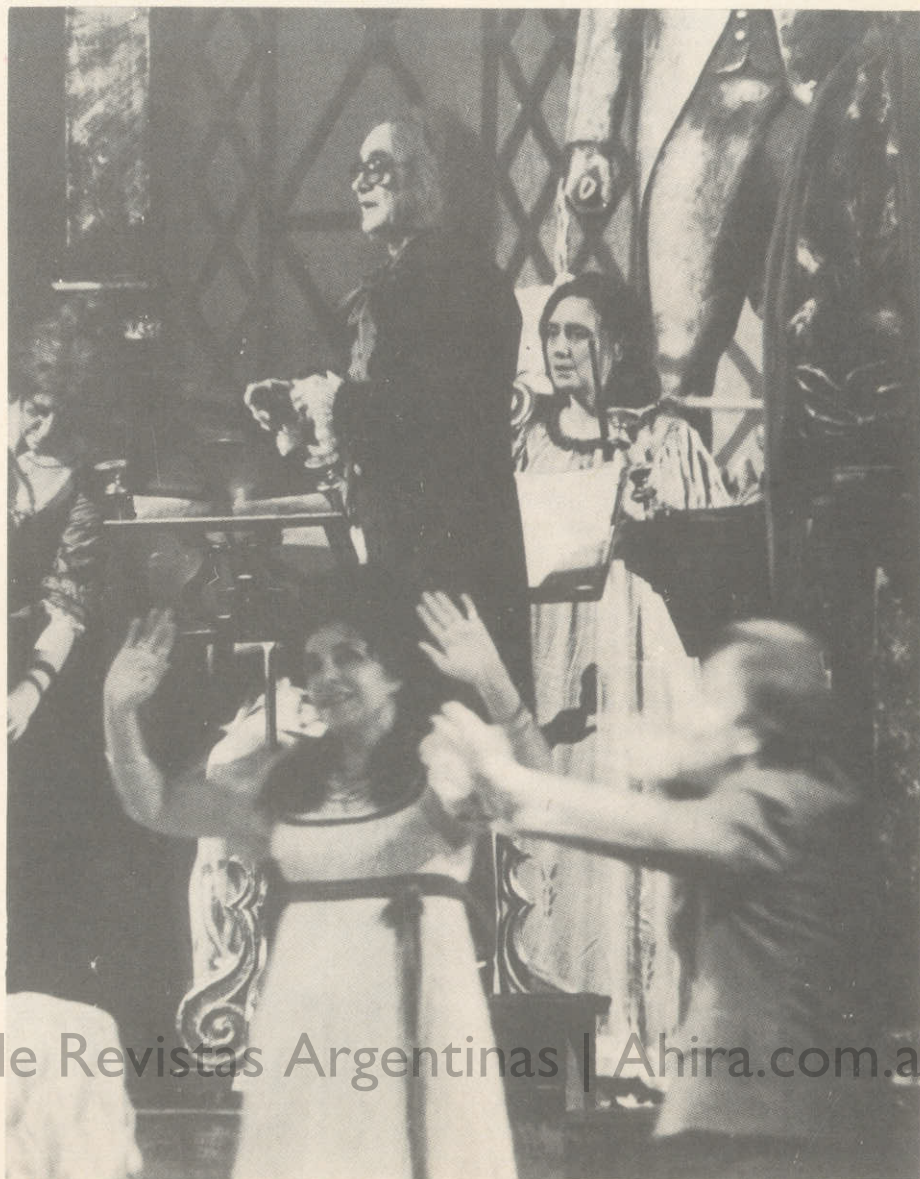
Alberto Balzanelli

escénica. Jorge Biabbanelli y Lydia de la Merced, encarnaron a los periodistas, con eficiencia vocal y Evelina Iacattuni salvó su parte con corrección. En papeles menores se pudo reconocer la eficiencia de Luis María Bragato, Enzo Betti, Guido Debenedetti, Italo Pasini y Walter Maddalena.

De encomiable valor plástico y expresivo fueron las intervenciones de Ricardo Novich, Gerardo Fynn, José Zartmann, Susana Aguero, Vera Stankaitis y Liliana Ivanoff en las escenas danzadas, cuya coreografía fue confiada a Dora Kriner y notorias fueron las acertadas intervenciones de la masa coral que preparó y dirigió Alberto Balzanelli.

Enrique Bordolini realizó en los dos actos escenografías sumamente adecuadas a la índole de la obra, plenas de sugestión y funcionalidad para las escenas de conjunto y el despliegue de masas.

Por la calidad de su lenguaje armónico, el diestro manejo de la parte cantada, y por encima de ello la captación del fascinante mundo imaginativo de Poe, logrado con un grado de honestidad y sinceridad distintivas en el caso que nos ocupa, que corrobora una vez más estos rasgos en la creación musical de García Morillo.



Héctor Coda

# Rómulo Macció

## EN EL AIRE DE SU TIEMPO



Ver la obra de Rómulo Macció, implica tomar contacto con una experiencia plástica surcada por una amplia gama de signos, atravesados por una tremenda vitalidad. Se desprende del conjunto recientemente expuesto en Galería Victor Najmias, una lucha frontal entre el caos y el orden donde no siempre triunfa el orden, pero donde siempre se percibe un auténtico temperamento de artista.

En cierto modo, esta muestra, por momentos resulta excesivamente áspera, si se quiere tomar como buen signo, la prolijidad en el empaste, el acabado y la facturación del cuadro, que Macció en otros momentos de su trayectoria resolvió con una eficacia técnica aparentemente mayor; si bien estas obras pueden resultar inferiores desde el punto de vista del objeto cuadro, han ganado como signo expresivo.

Pareciera que a Macció no le interesan las conclusiones, o mejor dicho, capturar una serie de imágenes y profundizar en ellas hasta revelar todas sus alternativas. Prefiere el movimiento constante, volver a percibir, volver a dar cuenta con su creación de las palpitations del mundo circundante, operación que todo artista pone constantemente en marcha, porque en ello radica su salud.

En su amplio registro, aparecen por ejemplo, varios tratamientos del espacio: desde un espacio más o menos tradicional, pasando por un espacio imaginario, hasta una abierta búsqueda del plano. Del mismo modo, su

figuración alterna distintos tratamientos: desde una neo-figuración donde la figura se muestra carnal, sometida a una atmósfera presionante, hasta una figuración donde dramáticamente, lo humano más que un cuerpo es un signo. Lo constante de su obra, es la calidad emotiva que se expresa a cada instante, con ese color vibrante, salvaje, siempre sensible, rico y original.

Es que Macció ha elegido desplazarse horizontalmente, en vez de profundizar verticalmente y en esto expresa una semejanza con la actitud de Picasso: abrir puertas incessantemente, como si tuviera una excesiva conciencia de ese tiempo, que provoca todo tipo de vibraciones y que asedia con sus imágenes cambiantes. Esta angustia del artista contemporáneo está bien expresada en estos versos de T. S. Eliot: ... y cada tentativa / es un comienzo totalmente nuevo / y un tipo diferente de fracaso / porque uno sólo aprende a dominarlas (se refiere a las palabras) para decir lo que uno ya no quiere decir / o de algún modo en que uno ya no quiere decirlo. / Por eso cada intento es un nuevo comienzo / una excursión a lo inarticulado...

Así como Miró en un momento de su trayectoria comenzó a dibujar con la mano izquierda porque la derecha se le había vuelto demasiado sabia, pareciera que Macció en la mayoría de estos cuadros está tratando de olvidar toda la sabiduría que acunó su mano (y que sin duda es mucha), para recuperar ese gesto prístino, inspirado, del que

surgen las imágenes sobre la tela frescas, sin revelar esas exactitudes: en qué preciso límite la luz diferencia los cuerpos del fondo, dónde está el contorno de las masas, etc. ... Es que Macció bajo ningún punto de vista quiere subordinar su subjetividad al objeto, lo cual lo obligaría a volver una y otra vez sobre su gesto, para corregirlo y domesticarlo. Aquí sucede lo contrario: los empastes de sus cuadros, traen ese aire del artista todavía soberano. Corregir el gesto, implicaría eliminar huellas, una multitud de intenciones expresivas que así quedan plasmadas en la tela.

Se recibe de este modo toda la gestación del cuadro, desde su primera intención hasta la definitiva, como esos manuscritos llenos de borrones y tachaduras donde texto tras texto se ha ido gestando el libro.

En estos momentos en que el objeto retorna y muchos artistas tratan de desaparecer metizados con él para dejarlo hablar (realismo, hiperrealismo), Macció se sumerge todavía más en su propia subjetividad para dar cuenta de la figura humana, atrapada en esos momentos de inestabilidad, tan reveladores de las circunstancias que nos rodean: donde simbióticamente dos cuerpos se funden, o donde sólo a medias logran constituirse y emerger, o donde esquematizados se destacan de un fondo, absolutamente descarnados, transformados en signos de lo humano.

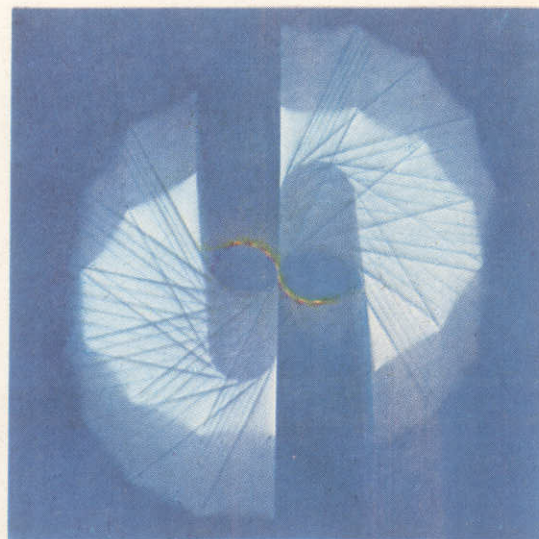
Raúl Santana

# 30 años de arte nacional

## De la Sala al Museo



Horacio March



Miguel A. Vidal

“Todos los años, durante el mes de octubre, se invitaría a diez importantes artistas argentinos a exponer cinco de sus obras en una galería del centro de Buenos Aires. A uno de ellos se le otorgaría un premio determinado, una distinción que superaría apenas la del solo hecho de haber sido seleccionados”.

Esta idea, concebida por el pintor **Jorge Larco**, fue tomada con entusiasmo y decisión por el **Dr. Augusto Palanza**, quien la convirtió en realidad a partir de aquel año 1947. Hoy, al cumplirse diez años de la desaparición de **Larco**, la vigésimotercera edición del Premio fue dedicada a su memoria.

La Academia Nacional de Bellas Artes ha sido desde un principio la encargada de seleccionar a los diez artistas participantes. En el primitivo reglamento aún vigente, se determina que la distinción se otorgará durante tres años consecutivos en “pintura” y al cuarto en “escultura”. Los jurados de cada año se componen de aquellos miembros de la Academia que integran las seccio-

nes de Pintura, Escultura y Crítica de Arte, y son presididos por el Presidente de la institución.

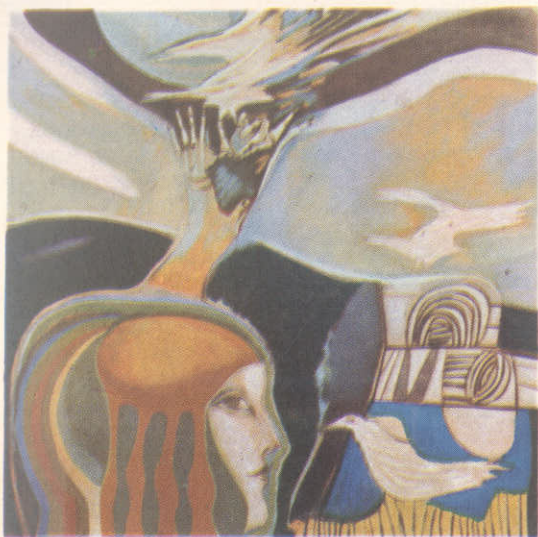
Dada la jerarquía de los artistas participantes, las cincuenta obras reunidas en cada oportunidad representan, salvo inevitables excepciones, el nivel promedio de la producción artística de nuestro país. El Premio nunca se comprometió con tendencias o generaciones y, en gran medida, ha ido distribuyéndose adecuadamente. Se otorgó ya en veintitrés ocasiones y basta revisar la nómina de artistas ordenada en el cuadro adjunto para coincidir en que ellos constituyen parte relevante de ese último período de la historia de nuestras artes.

### LA PRIMERA VEZ, EN 1947.

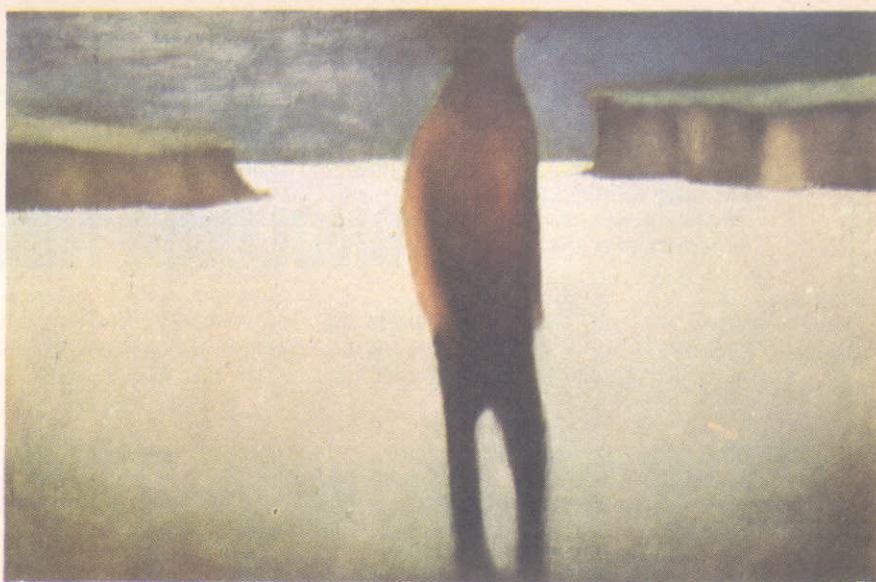
La primera versión del “Palanza” asomó bajo el signo de la polémica. El fallo dividido de los jurados arrastraba el germen del futuro debate iniciado por los invi-



# Witcomb Nacional



Miguel Dávila



Ricardo Supisiche

Ideal Sanchez.



tados al vernisage en la **Sala Witcomb**. Horacio Butler, Emilio Centurión, Alfredo González Garaño, Alberto Lagos y Jorge Soto Acebal dieron su voto al conjunto presentado por **Raquel Forner** ("Amanecer", "Exodo", "El manto de piedra", "La torre de Babel" y "La conferencia"). El conjunto presentado por **Victorica** mereció a su vez la atención de Fray Guillermo Butler, Alfredo Guido y Cesáreo Bernaldo de Quirós, y, por último, las obras de **Emilio Pettorutti** contaron con la adhesión de José Fioravanti.

Pero la cosa cambió cuando público y crítica tuvo acceso al conjunto total. La vecindad de los trabajos de **Raquel Forner**, **Emilio Pettorutti** y **Miguel C. Victorica** no dejaba, para la mayoría, lugar a dudas: las palmas se las llevaba la presencia de **Pettorutti**, el menos votado ("Vindrosso", "El manto de cuadros", "Serenata romántica", "El poste" y "Hombre en mi tiempo"). Pero más allá de los juicios encontrados de entonces, el tercero de los participantes que obtuvieron votos -el maestro

**Miguel C. Victorica**- se destacaba también con el peso de una obra sólida y trascendente ("La modelo boquense", "Meditación", "Balcón boquense", "Salta" y "Retrato del Dr. Dante Oscar Tortonese").

## 1977 Y LA DISTINCION PARA HORACIO MARCH

De las obras participantes este año se destacaban las pertenecientes a **Horacio March**, **Miguel Dávila**, **Ricardo Supisiche** y **Miguel Angel Vidal**. Tal vez el premio otorgado a la obra de **March** sea adecuado, más allá de que su trabajo no era estrictamente superior al de algunos de los otros participantes. Su obra, algo desapareja, salta de sutiles aciertos a inexplicables vulgaridades. **Dávila**, **Supisiche** y **Vidal**, cada uno dentro de su línea, aportaron conjuntos que ostentaban unidad y convicción. Pero, con todo, el sobrio trabajo de **Jorge Larco** que presidía la sala, se constituía en severa advertencia y cálido recuerdo.

Julio César Bandin Ron

## CRONOLOGIA NOSTALGICA

**1947 (Pintura).** Participaron: Héctor Basaldúa, Antonio Berni, Italo Botti, Juan Carlos Castagnino, Eugenio Daneri, Raquel Forner, Emilio Pettoruti, Domingo Proncato, Raúl Soldi, Miguel Victorica. Fue premiada **Raquel Forner**, con \$ 20.000.-

**1948 (Pintura).** Participaron: Juan Antonio Ballester Peña, Héctor Basaldúa, Eugenio Daneri, Gastón Jarry, Jorge Larco, Emilio Pettoruti, Enrique Policastro, Domingo Proncato, Raúl Soldi, Demetrio Urruchúa. Fue premiado **Eugenio Daneri**, con \$ 20.000.-

**1949 (Pintura).** Participaron: Héctor Basaldúa, Antonio Berni, Miguel Diomede, Pedro Domínguez Neira, Juan Carlos Faggioli, Jorge Larco, Enrique Policastro, Roberto Rossi, Alberto J. Trabucco, Ana Weis de Rossi. Fue premiado **Héctor Basaldúa**, con \$ 20.000.-

**1950 (Escultura).** Participaron: José Alonso, Roberto Capurro, Pablo Curatella Manes, Luis Falcini, Lucio Fontana, Horacio Juárez, Antonio Sassone, Antonio Sibellino, Ernesto Soto Avendaño, Troiano Troiani. Fue premiado **Lucio Fontana**, con \$ 20.000.-

**1951 (Pintura).** Participaron: Aquiles Badi, Juan Carlos Castagnino, Juan Del Prete, Miguel Diomede, Ernesto Farina, Gastón Jarry, José Malanca, Roberto Rossi, Raúl Soldi, Marcos Tiglio. Fue premiado **Raúl Soldi**, con \$ 20.000.-

**1952 (Escultura).** José Alonso, Mario Arrigutti, Luis Falcini, Nicasio Fernández Mar, Horacio Juárez, Juan Carlos Labourdette, Aurelio Macchi, Vicente R. Puig, Antonio Sassone, Ernesto Soto Avendaño. Fue premiado **Horacio Juárez**, con \$ 20.000.-

**1956 (Pintura).** Participaron: Aquiles Badi, Juan Carlos Castagnino, Santiago Cogorno, Adolfo De Ferrari, Ramón Gómez Cornet, Jorge Larco, Enrique Policastro, Roberto Rossi, Raúl Russo, Luis Seoane. Fue premiado **Santiago Cogorno**, con \$ 20.000.-

**1957 (Pintura).** Participaron: Aquiles Badi, Juan Batlle Planas, Juan Del Prete, Miguel Diomede, Pedro Domínguez Neira, Raúl Russo, Luis Seoane, Leopoldo Torres Agüero, Alberto J. Trabucco, Iván Vasileff. Fue premiado **Aquiles Badi**, con \$ 20.000.-

**1958 (Pintura).** Participaron: Juan Carlos Castagnino, Juan Del Prete, Pedro Domínguez Neira, Leónidas Gambartes, Enrique Policastro, Leopoldo Presas, Raúl Russo, Leopoldo Torres Agüero, Carlos E. Uriarte, Julio Vanzo. Fue premiado **Juan Del Prete**, con \$ 20.000.-

**1959 (Escultura).** Participaron: José Alonso, Libero Badii, Pablo Curatella Manes, Lorenzo Domínguez, Magda Frank, Gyula Kosice, Juan Carlos Labourdette, Aurelio Macchi, Leo Tavella. Fue premiado **Libero Badii**, con \$ 20.000.-

**1960 (Pintura).** Participaron: Carlos Alonso, Juan Batlle Planas, Norah Borges, Ernesto Farina, Vicente Forte, Leónidas Gambartes, Oscar Herrero Miranda, Luis Seoane, Iván Vasileff. Fue premiado **Juan Batlle Planas**, con \$ 20.000.-

**1961 (Pintura).** Participaron: Ernesto Farina, José A. Fernández Muro, Vicente Forte, Leónidas Gambartes, Sarah Grilo, Leopoldo Presas, Raúl Russo, Clorindo Testa, Alberto J. Trabucco, Carlos E. Uriarte. Fue premiado **Raúl Russo**, con \$ 20.000.-

**1962 (Pintura).** Participaron: Carlos Alonso, Ernesto Farina, Ramón Gómez Cornet, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé, Orlando Pierri, Leopoldo Presas, Kasuya Sakai, Luis Seoane, Julio Vanzo. Fue premiado **Luis Seoane**, con \$ 20.000.-

**1963 (Pintura).** Participaron: Norah Borges, Vicente Forte, Oscar Herrero Miranda, Ezequiel Linares, Leopoldo Presas, Antonio Seguí, Ricardo Supisiche, Clorindo Testa, Carlos E. Uriarte, Roberto Juan Viola. Fue premiado **Leopoldo Presas**, con \$ 100.000.-

**1964 (Escultura).** Participaron: José Alonso, César Cofone, Noemí Gerstein, Enio Iommi, Naúm Knop, Juan Carlos Labourdette, Héctor Nieto, Antonio Pujía, Enrique Romano, Seppuccio Tidone. Fue premiado **Antonio Pujía**, con \$ 100.000.-

**1965 (Pintura).** Participaron: Domingo Candia, Carlos Cañas, Adolfo De Ferrari, Vicente Forte, Juan Grela, Onofrio Pacenza, Ricardo Supisiche, Marcos Tiglio, Clorindo Testa, Carlos Uriarte. Fue premiado **Carlos Uriarte**, con \$ 150.000.-

**1966 (Pintura).** Participaron: Carlos Alonso, Julio Barragán, Domingo Candia, Ernesto Farina, Angel Alberto Fadul, Juan Grela, Oscar Herrero Miranda, César López Claro, Horacio March, Carlos Torrallardona. Fue premiado **Domingo Candia**, con \$ 200.000.-

**1967 (Pintura).** Participaron: Roberto Aizenberg, Víctor Chab, Ernesto Deira, Jorge De La Vega, Rómulo Macció, Eduardo MacEntyre, Miguel Ocampo, Rogelio Polesello, Mario Pucciarelli, Antonio Seguí. Fue premiado **Ernesto Deira**, con \$ 500.000.-

**1969 (Escultura).** Participaron: Enrique Azcárate, José Alonso, Carlos De La Mota, Gyula Kosice, Juan Carlos Labourdette, Aurelio Macchi, Aldo Paparella, Enrique Romano, Selva Vega, Leo Vinci. Fue premiado **Selva Vega**, con \$ 500.000.-

**1971 (Pintura).** Participaron: Luis Barragán, Aníbal Carreño, Domingo Gatto, Juan Grela, Kenneth Kemble, César López Claro, Rómulo Macció, Noé Nojchowitz, Josefina Robirosa, Giancarlo Puppo (Fuera de concurso). Fue premiado **Luis Barragán**, con \$ 10.000 (Ley).

**1973 (Pintura).** Participaron: Julio Barragán, Víctor Chab, Pedro De Simone, Zdravko Duce-melic, Ricardo Garabito, Domingo Gatto, Kenneth Kemble, Noé Nojchowitz, Orlando Pierri, Miguel Angel Vidal. Fue premiado **Orlando Pierri**, con \$ 30.000.-

**1975 (Escultura).** Participaron: Ary Brizzi, Carlos De La Mota, Juan Carlos Distéfano, Jorge Gamarra, María Juana Heras Velasco, Aurelio Macchi, Aldo Paparella, Ferruccio Polacco, Leo Tavella. Fue premiado **Aurelio Macchi**, con \$ 50.000.-

**1977 (Pintura).** Participaron: Julio Barragán, Miguel Dávila, Roberto Duarte, Domingo Gatto, Juan Grela, Horacio March, Anita Payró, Ideal Sánchez, Ricardo Supisiche, Miguel Angel Vidal. Fue premiado **Horacio March**, con \$ 400.000.-

**NOTA:** A partir del año 63 -tras la desaparición de los esposos Palanza, generosos donantes iniciales- el **Fondo Nacional de las Artes**, a solicitud de la Academia, se hizo cargo de la suma necesaria para que este importante Premio no desapareciera.

En los cuadros de Jesús Marcos: ¿un mundo se desintegra o está comenzando a integrarse? Sin duda es esta una de las problemáticas fundamentales no sólo de su arte, sino de la plástica contemporánea: capturar en el plano, esa experiencia espacial cargada de dinamismo, ahora que toda quietud está cuestionada, por una conciencia que sabe que la identidad de cuanto la rodea, no se completa en su reposo.

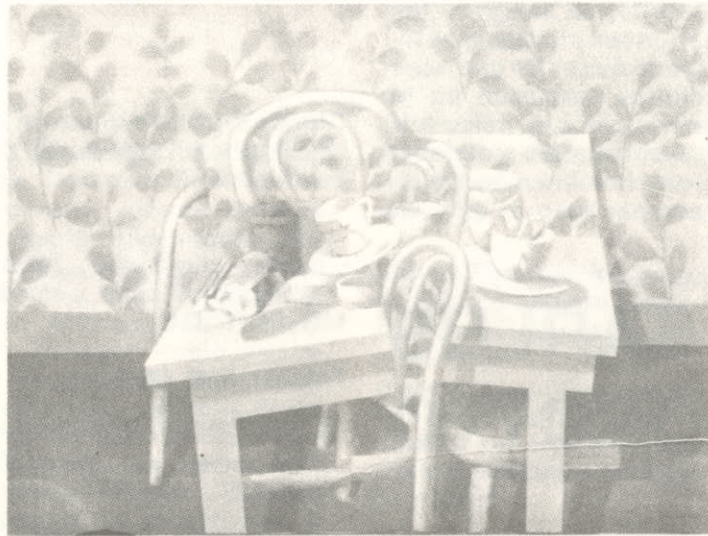
gran cantidad de perspectivas.

Así como los pintores cubistas –de quienes Marcos obviamente aprendió mucho– necesitaban despedazar los objetos para ubicarlos en las bidimensiones y mostrar así una multitud de puntos de vista del objeto en reposo, ofreciendo de golpe la totalidad de la imagen: él sabe que la identidad de las cosas más que en el reposo, quizás radique en el movimiento, en esos

cierta ilusoriedad, no es el tradicional espacio perspectivo. A partir de aquí ya queda cuestionado el espacio tradicional y el objeto va sufriendo todas las alternativas que los distintos espacios van ofreciendo para la representación. Nos referimos aquí a la pintura figurativa.

La imagen de Jesús Marcos, forma parte de esa corriente que retomando el espacio virtual perspectivo con to-

## JESUS MARCOS: MULTIPLICACION DEL ESPACIO



Marcos tiene un fuerte impulso hacia lo real; al extremo de que en su pintura, las representaciones si bien aparecen fragmentadas, esos fragmentos están elaborados pictóricamente –y dentro de las leyes del plano– con un grado de fidelidad a lo denotado, verdaderamente objetivo. Es decir, no somete los objetos a una subjetividad que los estilice; lo que aquí ha sido sometido a su fuerte subjetividad, es el espacio virtual del cuadro. En este sentido, puede decirse que su arte comienza, cuando la duda acerca del reposo, introduce una especie de crispación que provoca un fuerte impacto, creando una pura contingencia. Ya no hay reposo, la vista se ve obligada a recorrer ansiosa el cuadro, para juntar los fragmentos, para buscarles su ubicación. Pero el plano del fondo ha mandado una zona hacia el frente y el frente manda otra zona hacia el fondo y en este juego de ida y vuelta, ha creado una poética que por momentos interpenetra espacios que al partirse se multiplican creando

momentos entre dos puntos en reposo. El espacio así partido muestra distintos momentos del desplazamiento de los objetos, o sea, aquí se ha introducido la temporalidad y esta multiplicación espacial es la suma de distintos tiempos del objeto.

De cierto modo, Marcos es un pintor barroco, no porque tenga horror al vacío y llene el espacio del cuadro de objetos, sino porque sabe que el espacio ya está lleno por el horror del tiempo y aunque haya pocos objetos estos lo ocupan con su movimiento, creando verdaderos laberintos, como si las cosas tuvieran memoria de otros momentos de sí mismas, donde estuvieron allí, más acá, o más allá.

Esta pintura se inserta dentro de las corrientes desintegradoras de la imagen real, pero con un fuerte impulso a componerla. Es decir: Cezanne comienza a generar un nuevo espacio dentro del plano, que si bien tiene

das sus leyes lo parte para jugar arbitrariamente sus necesidades plásticas, creando otra magia espacial, o sea: (y aquí va la respuesta a primera pregunta de este texto) se compone de un impulso hacia el espacio tradicional y de esa conciencia contemporánea antes aludida de negarse a la ilusión de ese espacio.

El resultado es este universo visual no exento de dramatismo por las poderosas violaciones que han fundido sillas con mesas, flores de empapelado con tazas, paredes equívocas que se introducen en la figura humana que está metamorfoseada con el sillón y toda una sensación de inestabilidad y equivocación que ha turbado para siempre el silencio del reposo, para transformarse en un lenguaje que habla de la contundencia dinámica de cuanto nos circunda. Jesús Marcos expone en Galería Birger.

Raúl Santana

Protagonizan la obra de Corotto, su particular luz contenida y la ausencia del hombre.

En sus caseríos, en sus solitarias callejuelas de provincia o en sus silenciosas naturalezas muertas, el tiempo parece haberse detenido bajo la manera más obstinada de la memoria, perpetuando instantes ilusorios en los que el espectador puede tejer su propia historia o delinear un perfil para esa presencia oculta que, de alguna manera, caracteriza el momento.

Es que la naturaleza, en los cuadros de Corotto, se integra a las casas, y las casas al paisaje natural, no dejando dudas de que esas construcciones crecieron en el lugar y pertenecen a él, como a él pertenecen el esfuerzo y el desaliento de ese hombre que no alcanza a asomar pero al que, en

definitiva, el pintor debe la particularidad de su imaginería. Apagados, silencioso y solitarios, los lugares de Corotto ganan su derecho a la nostalgia.

Cierta atmósfera repetida que nos recibe en cada entrega y cierta forma de empastar el terreno o el camino cercano que por fin nos lleva a las casas y al recorte de un espacio lejano —cielo cerrado sobre los escasos árboles—, dotan a su pintura de una diferente sugerencia y jerarquizan su trabajo y su manera sensible de enfrentar el paisaje.

(Carlos Corotto expone en la galería "Rubbers" a partir del día 9 de noviembre)

B.R.

## CARLOS COROTTO

un camino  
hacia las casas,  
y hacia el hombre



## Importante muestra

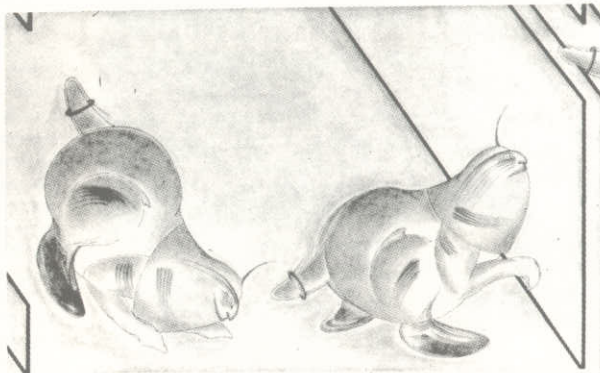
por BANDIN RON

Dibujar es hallar las líneas esenciales, es desprender las vestiduras para que aflore el deseo. Es descubrir. Así como en la búsqueda del conocimiento el intelecto cede por fin su paso a la intuición, en el verdadero dibujo lo invaluable del oficio se apaga en beneficio de la solución emotiva. **Vende tu inteligencia y compra asombro** —dice un viejo proverbio Zen—, **la inteligencia es mera opinión, el asombro es intuición.**

Ante la virginidad del material el artista aún puede alcanzarlo todo, su logro dependerá tan sólo del grado de libertad con que pueda trasladar su convicción. En la técnica del dibujo, en particular, la exigencia y los riesgos son mayores: cada trazo, despojado, deberá expresar por sí mismo una idea. No hay allí lugar para el ornamento innecesario o para el recurso encubridor: más allá de las tendencias y del asunto, el arte del dibujo es una cosa única y específica, ancestral y probablemente eterna. Por sobre la habilidad conquistada a través de años de trabajo, quien no capte el sentido último y trascendente del acto de dibujar nunca excederá del riguroso trabajo artesanal.

Dibujar es recorrer los diversos tramos lineales que estructuran la realidad, es producir un discurso que inserte armónicamente en algo anterior y universal. En algún

# Los hermanos videntes



Dibujo de  
Mario Jauregui

sitio ha de existir un catálogo de todos los dibujos posibles, como los ha de haber de todas las ideas y de todas las respuestas. La aventura de la vida se torna así en un tiempo de percepción, en una búsqueda de ese dios de todos los hombres que es lo desconocido, tal vez la muerte. Y es que el arte es un acto de vida que nos acerca a la muerte, en la medida en que ese cuarto oscuro, final y silencioso, guarda todas las respuestas.

## IMPORTANTE MUESTRA EN "PRAXIS"

En la Argentina ha habido y hay excelentes dibujantes, por ello todo proyecto que intente reunir un conjunto amplio y representativo de cualquiera de sus épocas debe ser bienvenido, y seguramente ha de ser de utilidad. Así es que saludamos la muestra que acaba de inaugurar la nueva galería Praxis —complejo arquitectónico y cultural de gran dignidad—, y que bajo el rótulo de "Actuales tendencias del dibujo en la Argentina" reúne más de cien obras de unos treinta y cinco artistas.

Participan en ella: **Jorge Alvaro, Guillermo Amengual, Miguel Ángel Bengochea, Remo Bianchedi, Mildred Burton, Américo Castilla, Néstor Cruz, Víctor Chab, Miguel Dávila, Ernesto Deira, Hugo De**

**Marziani, Mario Escriña, Manuel Espinosa, Norberto Gómez, Carlos Gorriarena, Alberto Heredia, Vechy Logioio, Raúl Alonso, Mario Jauregui, Juan Carlos Liberti, Jesús Marcos, Marcelo Mayorga, Carolina Menapace, Miguel Ocampo, Ernesto Pablo Pesce, Susana Raffo, Emilio Renart, Susana Rodríguez, Horacio Rodríguez Gerpe, Oscar Smoje, Jorge Tapia, Graciela Zar, Pedro Pont Vergés, Julio Pagano y Enrique Aguirrezabala.** La muestra es de muy buen nivel y difícilmente puedan detectarse participantes innecesarios.

Entre las piezas más destacables podrían mencionarse las de **Ernesto Deira**, quien es tal vez uno de nuestros grandes dibujantes contemporáneos. **Deira** ha sabido de períodos de dibujo brillante, en los que su trazo ágil y convencido produjo obras de gran vigor expresivo y características para su época. Los tres trabajos con que participa, nos lo devuelven en toda su dramaticidad y convicción.

**Carlos Gorriarena** presenta tres de sus "pelotari". Dibujos de crudo expresionismo, confirman a un artista de claros propósitos y gran profundidad. Toda la obra de **Gorriarena**, a pesar de algunos altibajos anteriores, es un vívido pronuntuario en el que el hombre aflora en toda su magnificencia y en todo su

desamparo. **Gorriarena** aporta a la muestra tres testimonios "verdaderos".

Muy buenos son los paisajes a color con los que interviene **Américo Castilla**. Trabajos de línea libre y sugerente, la atmósfera de cada pieza crea unidad y pone en evidencia la sensibilidad del tratamiento. Un artista joven en desarrollo y próximo a un equilibrio en su trabajo.

Excelentes también son los dibujos de **Julio Pagano**, artista de reconocida trayectoria en el ejercicio de esta técnica. Feroces por momentos, los trabajos de **Pagano** exponen limpieza y seguridad.

**Ernesto Pablo Pesce**, alentado últimamente con la obtención de algunos Premios de importancia, participa también con obras interesantes y personales. Delicado y claro, el discurso de su dibujo retrata a un hombre de expresión amable y expectante.

Dentro de una línea de minuciosidad y adecuado tratamiento hallamos los buenos trabajos de **Jorge Tapia, Graciela Zar y Norberto Gómez**. Cada uno de ellos con una obra personal y valiosa. Como así también son importantes los aportes de **Raúl Alonso, Mario Jauregui, Oscar Smoje, Miguel Dávila y Vechy Logioio**, entre otros.

En lo que va del siglo, las artes visuales han venido experimentando una multiplicación de formas y materiales, producto de las constantes transformaciones a que fueron impulsadas por la dinámica modificación de la realidad. Es la consecuencia natural de la interrelación que hay entre ellas y disciplinas tales como la ciencia, y la filosofía.

A medida que estas disciplinas intelectuales comenzaban a conceptualizar las problemáticas que generaba el espacio circundante, ya era probable que a nivel de imagen, las artes visuales, hubieran comenzado a avizorar sensiblemente o intuitivamente las mismas preocupaciones, o también a la inversa, o sea, que las artes visuales fueran penetradas por el concepto e investigarán ese nuevo campo abierto por la filosofía o la ciencia.

El arte del tapiz, dentro de las artes visuales, siempre ha estado relegado, o bien como expresión autóctona, folklórica, o como elemento decorativo, sobre todo por haberse subordinado a expresiones tales como el dibujo y la pintura. Por otro lado, si bien las artes plásticas hace ya tiempo, trabajan no sólo con la representación sino con los elementos con los que se hace la representación, el tapiz tardíamente comenzó a investigarse como materia en sí. O sea, primero la pintura estudió sus posibilidades de representación, luego los materiales con los que hacía esta representación, para pasar después a mirarse sus propias manos y luego a investigar el soporte sobre el que todo esto se plasmaba. La subordi-



**En la Galería Carlos H. Rosembuch, Virrey Loreto 2103, expone NORA CORREAS su última producción de tapices, muestra de impecable oficio y expresión de talento y originalidad.**

## Una aventura en el espacio

nación del tapiz a las artes plásticas hacía que siempre estuviera relegado como expresión en sí y tuviera como único destino la decoración.

A mediados de la década del 50, comienzan a aparecer tapices que manifiestan una preocupación por la materia en sí, es decir: la textura de la fibra, sus cualidades táctiles y las posibilidades de representación que ellas albergan.

La obra de Nora Correás, pertenece a estas corrientes que han centrado todo su interés en las posibilidades expresivas de la materia del telar. Sus tapices han abandonado las tradicionales bidimensiones, para aventurarse en el espacio con el volumen. Estas manifestaciones han dado frutos de inusitada expresividad, ya que el desplazamiento de las fibras en el espacio, permite la explotación de cualidades específicas que revelan aspectos de la visión circundante, que no podría revelar: ni la escultura ni otras manifestaciones volumétricas. En efecto, la ductilidad, la blandura, la temperatura y el color, se suman aquí para gestar obras que unen a la representación objetiva lo imaginario, al recorrido visual el tacto y a la pesantez una peculiar dinámica.

La conclusión es una imaginaria contemporánea, que sitúa a esta tradicional artesanía como una más de las artes visuales, capaces de transformar en verdadero arte, tanto las problemáticas que plantea el espacio visible como sus consecuencias invisibles: la psicología de la vida actual y lo imaginario.

**Raúl Santana**

En el arte de nuestro tiempo, puede hablarse de artistas que permanentemente elaboran y expresan lo visible y de aquellos que partiendo de una investigación de la íntima estructura de las cosas, hacen visible con su arte lo invisible. Una gran cantidad de corrientes pictóricas pertenece a la primera modalidad y un número semejante pertenece a la segunda. Estas últimas expresiones componen un registro que va desde el arte concreto, pasando por diversos ismos, hasta el arte geométrico.

La obra de Gabriel Messil, ha estado signada desde sus comienzos por la misma obsesión: la geometría y el espacio. Primero fue la geometría en el plano, luego las estructuras primarias invadiendo el espacio, señalándolo y ahora otra vez la vuelta al plano, donde con una figura geométrica multiplica el espacio dentro del cuadro. El crítico Carlos Espartaco, refiriéndose a un pintor lo llamó "ladrón de libertades", a Messil podría llamársele ladrón de espacios, ya que sus obras, partiendo de la ilusoria perspectiva tradicional, crean espacios virtuales que invaden cada fragmento del plano, a lo que se contraponen otros espacios que buscan salir del cuadro hacia el espacio real. Esta dialéctica adentro-afuera, genera recorridos ópticos que multiplican todavía más la ilusión del espacio perspectivo.

## Los mecanismos invisibles

El pintor argentino **GABRIEL MESSIL** viajará a Colombia en noviembre invitado por el **CENTRO DE ARTE ACTUAL**.



Quizás pueda compararse a Messil con esos pintores barrocos que exhumaron todas las posibilidades del espacio ilusorio con sus dinámicas figuras, pero él ha eliminado a los protagonistas y a la anécdota, o mejor dicho: la luz es protagonista en sus cuadros, y a través del clarooscuro, obtenido con colores saturados que se van degradando, crea un cinetismo, que obliga a la vista a un recorrido dinámico, perdiendo el rastro de un fragmento y volviéndolo a encontrar. Tal multitud de recorridos, pronto nos sumerge en un vértigo de espacio y los cuadros llenos de aire comienzan a respirar.

Messil se inserta dentro de las corrientes pictóricas, cuyo fundamento es ordenar las fuerzas que actúan dentro del plano y que sin un poderoso pensamiento visual serían ciegas. Forma parte de los contemporáneos que permanentemente desnudan y pasan en limpio los mecanismos invisibles que gobiernan una multitud de fenómenos que se dan en nuestro espacio vital. A la desjerarquización del plano, responde con la jerarquización, a la multiplicación de figuras responde con la síntesis y a la gestualidad demasiado subjetiva opone una pintura sin gestos, que expone la imagen con pulcritud y nítida claridad.

**Raúl Santana**



Armando Rapallo



Ricardo Toledo y Marina Baigún  
en una escena de "Pequeños aventureros"  
de Daniel Pires Mateus

# un fin de año sin pers pecti vas

Aunque faltan dos meses para finalizar el año, puede ensayarse un balance de la actividad cinematográfica nacional en todos los niveles posibles. Precisamente en un año que marca un récord difícilmente superable en cuanto a escasez de estrenos, y lo que constituye un síntoma mucho más lamentable, de realizaciones y proyectos. Es cierto que quedan enlatados muchos films argentinos —según parece, de imposible acceso a las salas locales, por muy variados motivos— y postergados puntualmente libros y ambiciones consideradas poco propicias en esta época. Las profundas limitaciones culturales que aquejan al país ante la total identificación de sus hijos en el orden de la expresión sincera, de la serena autocrítica o de la denuncia de la infinidad de problemas que nos rodean, dan como resultado, en las escasísimas muestras proyectadas ( y permitidas) una atmósfera de tremendo conformismo y —esto dicho con mucho respeto por producciones de mero entretenimiento muy dignas— de angustiante mediocridad temática. Aunque este enfoque podría aplicarse a muchos medios de expresión, es en el cine nacional donde cobra inusitada vigencia. La penosa imagen pasatista que encubre o soslaya la realidad circundante, una actitud que se ha con-

vertido en la constante de nuestra penosa televisión, llega al cine con mayor fuerza, ante las dificultades apuntadas y los riesgos innegables que implican intentar siquiera un proyecto fílmico más o menos ambicioso.

Hace dos meses planteábamos el acuciante problema económico, un fantasma demasiado consistente como para ser ignorado. Pero también recordábamos que no son pocos quienes quieren seguir luchando en favor de nuestra cinematografía, con ese "gran ánimo" y esperanza" al que alude en una carta muy significativa nuestro lector Hugo Arizmendi, uno de los tantos —según su expresión— estudiantes de cinematografía surgidos de escuelas independientes y oficiales. El señor Arizmendi advierte que la lucha común a la que hace referencia nuestra publicación anterior, la "estamos viviendo nosotros y de alguna manera se suma a la de los productores, exhibidores, etc." Un hecho por demás significativo acaba de ocurrir en nuestro medio: por una parte, el Instituto Nacional de Cinematografía ha llamado a concurso para presentar libros cinematográficos destinados al público infantil, resolución elogiabile sin retaceos. Al mismo tiempo, se estrenó en Buenos Ai-

UN CRUCERO.  
MAR. SOL Y LAS  
ISLAS GRIEGAS

MODA:  
NOVEDADES  
MUJER-HOMBRE

¿QUE ES LA  
ECOLOGIA?

LA PRINCESA  
GRACE: SU  
BIOGRAFIA

CINE: STANLEY  
KUBRICK

PINTURA: PABLO  
SUAREZ

REGALOS:  
SUGERENCIAS

la  
ganza

REVISTA



Horacio Maira (izq.) Director de  
Fotografía y Daniel Pires Mateus (der.)  
Director del Filme infantil de  
largometraje "Pequeños aventureros"

res, en dos salas de relativa importancia, un muy digno film argentino para niños, "Pequeños aventureros", "ópera Prima" en largometraje de Daniel Pires Mateus, justamente uno de los primeros egresados de la escuela de cine del Instituto citado. El film recibió juicios muy elogiosos de la crítica especializada, a los que nos sumamos plenamente, ya que constituye algo más que un intento de entretener y posee valores cinematográficos poco comunes en nuestro medio, y sin embargo, a pesar de haber cubierto las exigencias normales impuestas por los sistemas de exhibición locales, la película fue levantada en la sala más grande para dar paso a un abominable producto de pertenencias "artes marciales", muy de moda por cierto. Un film argentino para niños, para esos mismos niños que el Instituto de cine pretende proteger y alentar en loable esfuerzo, sustituido por otra muestra de barbarie y torpeza. Un episodio ciertamente lamentable, que solo puede llevar a los esforzados responsables de este film y a los probables continuadores de una obra alentada desde círculos oficiales, al desconcierto o, simplemente, al total descreimiento.

Mientras tanto se sigue filmando

muy poco -tres películas a fines de octubre. No bastan reconocimientos extranjeros en certámenes internacionales, como los premios a Mercedes Carreras en Moscú, y mucho menos el del gran actor Héctor Alterio en San Sebastián, con un film español, y definitivamente reconocido en tierra hispana como uno de sus relevantes pares. No debe mover a engaño la entusiasta acogida a "La muerte de Sebastián Arache y su pobre entierro" de Nicolás Sarquis, nada menos que en Cannes, ya que en su país, la Argentina, ningún exhibidor quiso estrenar el film. Ni tampoco las distinciones en Gijón y especialmente Salerno otorgadas a "Pequeños aventureros", apoyada por las autoridades de nuestro cine al enviarla oficialmente a esos certámenes y por los críticos y el poco público que se enteró de su existencia. El fracaso de nuestra cinematografía es profundo, aleccionador. En el triste logro se unen muchos factores, de los que no es el menos importante la curiosa indiferencia de quienes detentan cierto poder económico. Aunque tal vez lo más terrible sea la renovada actitud del espectador medio, volviendo una vez más sus espaldas a su cine, a su propia realidad, a todo aquello que no debería olvidar.



# MEDIO SIGLO DE CINE SONORO

el cine adquirió  
otra fisonomía  
desde que la voz de  
**AL JOLSON**  
acompañó a su imagen,  
por primera vez,  
hace cincuenta años



## Medio siglo de cine sonoro



La comedia musical de alto vuelo. "Cantando en la lluvia", con Gene Kelly, Donald O'Connor y Debbie Reynolds.

Fue un jueves 6 de octubre de 1927. Los antiguos propietarios de Nickel Odeons —las primitivas cadenas de salas cinematográficas que hubo en el mundo— conocidos en Hollywood como los hermanos Warner, productores, distribuidores y exhibidores al borde de la bancarrota, ensayaban un experimento que podía salvarlos del desastre. Habían comprado al complejo industrial que regentaba un nuevo invento en materia de sonido, el sistema Vitaphone. Con él ofrecían a los aficionados la extraña posibilidad de enfrentarse no sólo con la imagen del popular tanta al Johnson, sino también con su voz, con las melifluas melodías de sus canciones sentimentales.

"El cantor de jazz", un film mediocre del que nadie hablaría más tarde si no hubiera sido el punto de partida de toda una revolución en materia cinematográfica, llegó a los aficionados con toda la fuerza de lo nuevo, de lo insólito, y en épocas no precisamente felices para la mayoría de los americanos, en plena depresión económica.

¿Hasta qué punto puede hablarse de auténtica revolución? Las cifras de las recaudaciones son por de-

más explicativas. En 1927, último año de producción muda, las arcas hollywoodenses aumentaron en sesenta millones de dólares. El período 1929, el primero íntegramente sonoro, y al mismo tiempo el peor año de la bancarrota de Wall Street, los números subieron nada menos que a ciento diez millones de dólares!. La novedad se imponía, por sobre las lógicas explicaciones sociológicas de necesidad de evasión y otras razones, y desde entonces las premoniciones de muerte a corto plazo del nuevo modo de expresarse se sucedieron y fueron puntualmente sepultadas por el descomunal suceso del sistema

Muy pronto se hicieron oír reacciones basadas en motivos estéticos. Sus principales sostenedores exhibían nombres ilustres: Serguei Einstein, Charles Chaplin, René Claris, King Vidor, Vsevolod Pudovkin y muchos más, defendían la estética de la imagen pura contra la intromisión de la palabra en el arte filmico. El tiempo pasó, sin embargo, y la mayoría de ellos adoptó el nuevo lenguaje extrayendo lo mejor de sus enormes posibilidades. El cine sonoro no sirvió entonces solamente para satisfacer necesidades artísticas relacionadas con la incipiente comedia musical, que Busby Berkeley

llevaría a su máxima expresión o al teatro filmado en tediosos parlamentos, o al apogeo del "western" y el cine "negro" con su permanente renovación temática. Ante todo se convirtió en receptáculo, cada vez con mayor frecuencia, de inquietudes sociales y filosóficas de notable interés. Así surgieron los Buñuel y Renoir, los Kurosawa y De Sica-Visconti-Zavattini, el genio único de Ingmar Bergman y la magia deslumbrante y poderosa de Federico Fellini. Fue la explosión de auténticas escuelas nacionales cuyos líderes entendieron pronto cuál era o debía ser el verdadero sentido del cine Espectáculo, sí, y para muchos, pero al mismo tiempo fiel expresión de una época convulsionada de la que debía ser importante testimonio aprovechando las inmensas posibilidades que le brindaba un medio no fugaz y perecedero como la radio, la televisión o la prensa escrita. A los grandes cineastas-autores se unieron paralelamente los grandes documentalistas, igualmente fieles testigos de la evolución —o de la lamentable involución en muchos órdenes— del género humano. A partir de un artificio se arribó a un poderosísimo medio expresivo. Técnicamente cada vez más perfeccionado. Aunque muchas veces cercenado por censuras y otras lacras, de incalculable poderío.

La palabra y el silencio. Tal vez nadie como él los utilizó mejor en cine: Ingmar Bergman en su mesa de trabajo.



Un coloso del cine sonoro. Stanley Kubrick, exquisito en "Barry Lyndon", insólito en "2001", implacable en "La naranja mecánica".



# EL CINE QUE VENDRA

## El exorcista II

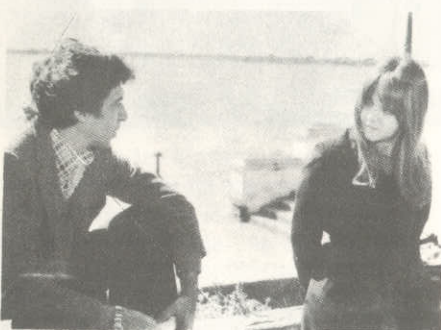


Richard Burton y Linda Blair en otra visión de "El exorcista", esta vez a cargo del eficaz director John Boorman.

La primera parte no fue buena. Tal vez por eso pueda esperarse ahora, inventando un nuevo "adagio", que la segunda puede serlo. "El exorcista" fue dirigido por el premiado William Friedkin con gran éxito de público, es decir, de tantos aficionados al terror sin pretensiones formales ni profundas. Era una película efectista y nada más. La tradicional costumbre reincidente de la mayoría de los productores exitosos (y exitistas) devuelve a las pantallas internacionales la división de aquella niña poseída por el demonio, en la figura de la misma Linda Blair, ahora regordeta y no tan niña. El realizador

ha cambiado —pensamos que con ventaja, ya que sus antecedentes, "Deliverance" y "El príncipe sin palacio", son de buena calidad— y en "El exorcista II—El hereje", la misión de rescatar el tema para el cine fue confiada a John Boorman. Del reparto original, además de Blair, queda el actor sueco Max Von Sydow, pero varios nombres importantes lo acompañan esta vez, desde el mítico Richard Burton y el muy veterano Paul Henreid, a Louise Fletcher (ganadora del Oscar por "Atrapado sin salida"), Kittywinn y el notable intérprete de color James Earl Jones, un magnífico actor de cine y teatral.

## Ese loco amor loco



El segundo largometraje de Eva Landeck tiene como principales intérpretes a Irene Morack y Héctor Giovine.

Hace cuatro años se producía el último (y posiblemente, por muchas razones, el más importante) "boom" del cine nacional. Por primera vez en la historia de nuestra cinematografía, públicos muy diversos accedían a las producciones locales sin prejuicios, llenando auténticamente las salas como no lo habían hecho jamás. Varios títulos alcanzan para ejemplificar el hecho sin necesidad de mayores comentarios, ya que por otra parte, el recuerdo es muy reciente. "La Patagonia rebelde", "La tregua", "Boquitas pintadas", "Quebracho", "Gente en Buenos Aires". La directora de este film —"ópera prima"— vuelve a dirigir un largome-

traje, uno de los muy contados que se están filmando en estos días, con argumento y guión propios, los que giran en torno a una joven pareja con todos sus problemas de rigurosa actualidad.

Eva Landeck propone en esta nueva experiencia una comedia de humor, según sus propias expresiones, en la que "la intención es tratar situaciones que posibiliten la inclusión de fantasía y realismo, en una alternancia donde cada estado se beneficia con el otro." Irene Morack, Héctor Giovine, Perla Santalla, Ignacio Quirós, Nelly Prono, Alicia Berdaxagar y Enrique Fava encabezan el extenso elenco.

## Abismo



Jacqueline Bisset

El misterio y la exacta dimensión de la aventura puestos en la pantalla por un realizador que tuvo su cuarto de hora. Peter Yates ("Bullitt", "John y Mary"), se encargó del proyecto de llevar a la pantalla un "best-seller" de Peter Benchley, el mismo autor de Tiburón y El triángulo de las Bermudas. Su título es "The Deep" (Abismo) y la narración original anticipa momentos nada recomendables para público particularmente impresionable. Restos de un carguero hundido en la Segunda Guerra Mundial, un viejo medallón español y un cazador de tesoros, además de la infaltable pareja joven central, son los

ingredientes principales de un film de suspenso que ha provocado interesantes comentarios en las ciudades donde se estrenó hasta ahora.

Yates recurrió a un reparto de figuras conocidas, como la muy bella Jacqueline Bisset, el excelente actor británico Robert Shaw y el veterano Eli Wallach, junto a otros intérpretes de menor fama como Nick Nolte y Lou Gosset. La banda sonora fue confiada al laureado John Barry, con la intervención de la ascendente Donna Summer en la canción que sirve de leitmotiv al film.

Para Buñuel no era fácil, dado el entorno elegido, expresar con absoluta claridad lo que quería. El tema de la infancia desvalida que deviene en delincuentes en su juventud era y es lamentablemente universal, Pero Buñuel debió cuidar un detalle: la ya entonces populosa ciudad de México constituía un ejemplo demasiado lacerante en ese aspecto, y no todos aceptarían una denuncia tan clara de las lacras de sus propios compatriotas. El resultado es cierto esquematismo y alguna concesión formal por parte del director-autor, pero el film supera toda limitación extracinematográfica por la excepcional fuerza dramática impuesta por Buñuel en el trazado de sus secuencias y en la tremenda descripción de costumbres y personajes arquetípicos. "Los olvidados" no debe olvidarse, por cierto, al estimar globalmente una filmografía tan rica en connotaciones humanas.

Una escena para el recuerdo –y el horror– debe destacarse: el desgarrador final, dicho sea de paso, de inusual belleza plástica.

Después de dirigir dos films menores en su nueva residencia de

El recuerdo de "Nos habíamos amado tanto" ha servido sin lugar a dudas para sostener el interés por "Un día muy particular", o por lo menos para suponer que sólo un porcentaje de la calidad del primer film podía salvar el segundo. Precedida por el galardón que le significó haber sido la mejor película del Festival Cinematográfico de Cannes 1977, **Un día muy particular** expone la breve relación entre un solitario homosexual y una mujer agobiada por su cotidiana mediocridad. El día del encuentro –el mismo que Hitler visita a Roma– sirve como trasfondo documental del hecho y enmarca la súbita intimidad de los protagonistas. Ettore Scola prefabrica un clima muy especial, aludiendo a una caracterología fílmica que poco tiene que ver con el realismo mágico de **Nos habíamos amado tanto**. La quietud y la contención del drama, se con-

exiliado, Luis Buñuel emprendió en México la tarea de retomar una tendencia apenas esbozada en su primera época. Con algunos altibajos, siempre en tierra azteca, su producción futura habría de mostrarlo como uno de los más agudos fiscales de nuestro tiempo, a partir de muestras tan importantes como "Nazarín", "Viridiana" y "El ángel exterminador". Buenos Aires acaba de conocer, comercialmente explotada, una película dirigida por Buñuel en 1950, "Los olvidados".

Acerca de su relativamente poco relevante lanzamiento –el que debe agradecerse fundamentalmente al distribuidor por sus inquietudes– habría que señalar que resulta injusto que un film tan importante no haya tenido un tratamiento más adecuado por parte de los responsables de la exhibición en nuestro medio. "Los olvidados" no es el mejor film del genial realizador, pero ya se encuentran en él los gérmenes de sus grandes obras de clara denuncia, así como todos los elementos fílmicos que hicieron de su cine descarnado y cruel, un modelo en el género.

A.M.R.

funden con la pesadez y la irrealidad. Es cierto que el director ha escapado premeditadamente a los efectismos, pero el alarde del singular **tempo** que ha creado, aumenta la irrealidad del tema. Porque el film apela con exceso a los márgenes de una extraña relación y da la impresión de haber sido **preparado** para la mentalidad de un público que se ha acostumbrado a las más diversas desviaciones de la personalidad humana y que por ello cree natural –y a veces hasta plausible– la exposición de estos **testimonios**. Sophia Loren –que nunca fue actriz-desnuda aquí fallencias en la "machieta" que hace el personaje, y Marcello Mastroianni salva con mesura su rol. La fotografía de Pascualino de Santis, extiende una pátina de sepia al color, que también tienen prohibido los protagonistas.

C.A.G

## LOS OLVIDADOS

LOS OLVIDADOS. Director: Luis Buñuel. México, 1950. Guión: Luis Buñuel y Luis Alcoriza. Fotografía: Gabriel Figueroa. Música: Rodolfo Halffter, basado en temas de Gustavo Pittaluga. Intérpretes: Alfonso Mejía (Pedro), Roberto Cobo (Jaibo), Estela Inda (madre de Pedro), Miguel Inclán (el ciego). Duración: 88 minutos.

Una escena de "Los olvidados" de Buñuel, con Estela Inda y Roberto Cobo como Jaibo.



Sophía Loren y Mastroianni: un tema exclusivo para personajes.

UN DIA MUY PARTICULAR. Director: Ettore Scola, Italia 1977. Guión: Ettore Scola, R. Maccari y M. Costanzo. Fotografía: Pascualino de Santis. Música: Armando Trovaioli. Intérpretes: Sophia Loren, Marcello Mastroianni. Duración: 105 minutos.

## UN DIA MUY PARTICULAR



# EL INOCENTE

EL INOCENTE. **Director:** Luchino Visconti. Italia, 1975. **Guión:** Suso Cecchi D'Amico, Enrico Medioli y Luchino Visconti. **Fotografía:** Pasquale De Santis. **Música:** Franco Mannino. **Intérpretes:** Giancarlo Giannini, Laura Antonelli, Jennifer O'Neill, Rina Morelli, Marc Porel, Massimo Girotti, Marie Dubois y Didier Haudepin. **Duración:** 98 minutos.

Su canto del cisne, recién estrenado en Buenos Aires, muestra a Visconti en una de sus conocidas facetas, la del exacto recreador de momentos históricos dados, así como la del respetuoso adaptador del espíritu de las obras evocadas. Detalles aparte—el mismo reconoce haber cambiado el final sin que esto implique la menor traición a la obra original de D'Annunzio—“El inocente” no es, con todas sus virtudes, el mejor film de Visconti. Tal vez influído por la esencia misma del verbo del creador de “La figlia di Iorio”, su propuesta filmica parece en este caso algo retórica. Sin embargo, Visconti maneja los hilos de la trama con su maestría habitual, sin perder ocasión de desnudar el espíritu preciso de esa alta—y también muy pequeña—burguesía que fustigó como pocos lo han hecho en la historia del cine. Profundo conocedor de las miserias humanas, auténtico aristócrata, el Conde Luchino Visconti sabía mejor que nadie cuáles eran las limitaciones de sus congéneres. “El inocente” tiene grandeza, aún a pesar de esas mismas miserias, a través de la terrible tragedia desencadenada por ese Tullio Hermil perfilado con relativa eficacia por el actor Giancarlo Giannini, excelente en otras muestras, poco convincente aquí.



Laura Antonelli en el último film del gran Luchino Visconti.

El último film de Visconti se ubica de todos modos en un plano de jerarquía poco usual. Es posible que si el gran artista hubiera llevado a cabo su ansiado proyecto, interrumpido al enfermar de consideración hace un lustro, su opus póstumo se habría convertido en algo más que memorable: a Visconti, sin duda, le sentaba a la perfección ese de Proust de “A la recherche du temps perdu”. De cualquier manera, su filmografía total tan notable y significativa como para que su autor ya esté situado en la cumbre del cine de todos los tiempos.

Las pasiones humanas llevadas a sus últimas consecuencias. Odios y rencores

derivados de la permanente involución de una especie que, a contrario sensu de lo que podría esperarse ante adelantos científicos inverosímiles, se sumerge desde tiempos ya lejanos en actitudes regresivas que generan una impresionante imagen de la decadencia. Es precisamente a esa funesta imagen a la que ha recurrido, cómo una constante obsesiva, el genial Luchino Visconti en su vasta y compleja obra cinematográfica, entendiendo con la lucidez que sólo es privativa de los grandes pensadores, que un arte de la importancia del cinematógrafo no debe ser mero vehículo de entretenimiento o de experiencias esteticistas de fugaz interés. Desde “La tierra tiembla” hasta “Grupo de familia”, Visconti no cejó en sus esfuerzos por mostrar al ser humano en su auténtica dimensión, sin reparar en épocas—que en todo caso sólo sirvieron de magnífico apoyo audiovisual para sus exquisitos frescos—o en estructuras más o menos perimidas. Y si en “Rocco y su hermanos” practicó una tremenda disección de seres acuciados por un sino adverso, y en “El Ocaso de los Dioses” pulverizó la aberrante mentalidad de uno de los peores flagelos de la historia, el nazismo, sus excepcionales reconstrucciones de época le permitieron exhibir en su plenitud, a la par de sus jugosas conclusiones socio-políticas y filosóficas, su decantado arte en el manejo del encuadre, de la ambientación pulcra y refinada, del estudio profundo de arquetípicos personajes.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [Altra.com.ar](http://Altra.com.ar)

Sin alcanzar las cumbres de “El gato negro”, y muy especialmente de “Senso” y “Muerte en Venecia”, obras maestras difícilmente igualables en materia de adaptación de textos literarios o de revitalización de épocas pasadas, el úl-

# OPERA PARA TODOS LOS GUSTOS



Hace exactamente dos meses, al realizar un balance de lo ofrecido en un año por los sellos locales en materia de ediciones operísticas, advertíamos que el género lírico había sufrido en ese lapso una retracción por parte de las casas responsables del mercado argentino, mucho mayor que la experimentada por otras expresiones musicales. Como si quisieran borrar esa impresión, algunos sellos han lanzado a la venta una decena de títulos importantes, entre reediciones y nuevos registros. Entre los primeros merecen destacarse las difícilmente superables versiones de "Tosca" de Puccini, por la lamentablemente desaparecida María Callas y dirección de Vittorio De Saba, y "El barbero de Sevilla" de Rossini en la excepcional concepción estilística de Vittorio Gui, con Victoria de los Angeles como Rosina y Sesto Bruscantini en el rol de Figaro. Igualmente estupenda, la versión de Karl Böhm de "La flauta mágica" de Mozart, ya conocida aquí en registro monoaural.

Las novedades fueron cinco, una de ellas registrada en los festivales de Bayreuth 1962. Se trata de "Parsifal" de Wagner, dirección de Hans Knappertsbusch, y la presencia de nuestro reciente visitante Jess Thomas en el papel principal. En el rol de Gurnemanz brilla en todo su esplendor la autoridad del magnífico cantante Hans Hotter, quien precisamente en el año de este registro se despidió de la Tetralogía wagneriana en nuestro Teatro Colón. El resto del elenco es, como ocurre siempre en Bayreuth, de primer nivel. En "Madame Butterfly" de Puccini sobresale -como es lógico- Montserrat Caballé, exacta protagonista, mientras que en "Un ballo in maschera" de Verdi, la soprano Martina Arroyo rivaliza con Plácido Domingo, Piero Cappuccilli, Fiorenza Cossotto y Reri Grist en la obtención de los mejores lauros, dirigiendo el notable y joven director Riccardo Muti con la vitalidad y el estilo requeridos. Mientras en "Lucia di Lammermoor" la soprano Joan Sutherland resulta muy convincente, con un Sherrill Milnes siempre aplomado y un Nikolai Ghiaurov que supera ampliamente las exigencias del rol de Raimundo Bidebent, el tenor Luciano Pavarotti impresiona como nunca en su Edgardo. La última obra juzgada devuelve al repertorio discográfico local la exquisita "Orfeo y Euridice" de Gluck, esta vez con Marilyn Horne como Orfeo y Pilar Lorengar como Euridice, con la soberbia dirección de Sir Georg Solti.



# MUCHAS VOCES ILUSTRES



Los coleccionistas estarán de parabienes. Seis álbumes, incluyendo uno dedicado a la versión integral de la hermosa obra de Jules Massenet "Werther", aportan a nuestros catálogos material histórico de primer orden. Primeras ediciones locales o reediciones en algún caso, de primitivas versiones de artistas como Enrico Caruso (sus registros de Milán, efectuados entre 1902 y 1904, que incluyen joyitas como la *Mattinata* de Leoncavallo con el acompañamiento del autor al piano) o las únicas realizadas por la legendaria Ade-



lina Patti en 1905 y 1906, poco tiempo antes de su muerte. Una selección de las mejores grabaciones de la inolvidable Claudia Muzio vuelve al catálogo, y la gracia incomparable de la exquisita Conchita Supervia viste de gala la colección del sello EMI-Odeón a través de sus estupendas recreaciones de obras de Rossini, Bizet, Granados, Manuel de Falla y otros. Dos placas son dedicadas al insigne bajo ruso Feodor Chaliapin, encarnando al zar Boris Godunov con la misma maestría con la que recrea Don Quijote de Massenet o los Mefistófeles de Boito y Gounod, así como otras obras de repertorio y fragmentos de óperas menos difundidas en nuestro medio, como el Mozart y Salieri de Rimsky.

"Werther" es una de las óperas más hermosas no sólo dentro de la producción de Jules Massenet, sino también de todo el repertorio lírico francés. Sus depuradas armonizaciones y el profundo lirismo de sus páginas, que hacen honor al ideal de Goethe, fueron vertidas por dos realmente ilustres cantantes galos, a quienes Buenos Aires tuvo la suerte de conocer y apreciar en repetidas temporadas. De Ninon Vallin bastará recordar que vivió entre nosotros más de un lustro, y su actuación en el Teatro Colón, donde debutó en el rol de Margarita en el "Fausto" de Gounod el 25

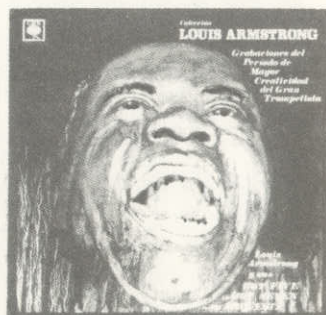
de mayo de 1916, se prolongó durante ocho temporadas, cantando en veinticinco óperas distintas. Aquí nunca cantó la Charlotte de "Werther", pero sí lo hizo en el rol masculino protagonista su compañero en esta magnífica grabación, el gran tenor Georges Thill, nuestro huésped en el Colón en cinco estaciones líricas, desde su debut porteño producido el 29 de mayo de 1929 en el papel de Calaf en "Turandot" de Puccini. Thill abordó su primer Werther en la Argentina en 1936, repitiéndolo dos años después, en su temporada de despedida de nuestros aficionados. Ambos artistas cantaron juntos en Buenos Aires por única vez en 1931 (Manon y Fausto), justamente el año de la grabación de esta versión integral, un modelo estilístico en cuyo logro tienen participación más que eficaz el director Elie Cohen y la excelente soprano Germaine Feraldy. Un párrafo aparte merece la consideración de los aspectos técnicos y la cuidada presentación de todos los ejemplares juzgados. Desde el primer punto de vista, la colección es irreprochable, con las lógicas e insalvables impurezas atribuibles a los primitivos registros. La presentación, por su parte, es digna del esfuerzo realizado y poco tiene que envidiar a buena parte del material extranjero en ese sentido. lo que por cierto es mucho de cir.

## RINCON DEL JAZZ

Con predominio de registros de épocas de oro sigue firme la loable actitud editorial de muchos sellos locales en el sentido de ofrecer a los numerosos aficionados argentinos al jazz un panorama muy amplio de las mejores grabaciones del género. Continúa la presentación de la famosa serie Pablo, con estupendos ejemplares dedicados a Duke Ellington, Dizzy Gillespie, Ella Fitzgerald, Oscar Peterson, Count Basie, Milt Jackson, Joe Pass, Ray Brown. Del aristocrático estilo de Ellington se rescatan sus memorables instrumentaciones del período 1969-71, y del gran pianista Peterson su antológica manera de expresar el clásico Caravana, entre muchos fragmentos de alto vuelo a cargo de los eximios músicos citados. En la ola de nostalgia que invade jazzísticamente el catálogo argentino se inscriben también las antiguas grabaciones de Louis Armstrong plasmadas en el disco entre 1924 y 1935, una antología de sus mejores piezas con los Hot Seven, Hot Five, All Stars y otras agrupaciones por él integradas. Completa el panorama de recuerdos la serie de temas registrados por otro inmortal de la música negra, Jelly Roll Morton, entre 1926 y 1928, junto a ídolos

de esos tiempos tan renombrados como Kid Ory, Johnny Dodds, Barney Bigard y Johnny St. Cyr.

Las corrientes más modernas están representadas en los últimos lanzamientos editoriales discográficos argentinos por un excelente LP de Miles Davis, uno de los músicos de jazz más relevantes de las últimas décadas, un trompetista de esos que aparecen muy de tanto en tanto. Su inefable lirismo y su dominante fuerza expresiva, alternan en Water Babies (es el título de su registro) con el talento interpretativo de ejecutantes tan notables como Herbie Hancock, Chick Corea, Ron Carter, Wayne Shorter y Tony Williams, personal e inteligente baterista este último. De Charlie Haden, una especie de exquisito exponente del contrabajo llevado a límites de perfección increíbles, fue editado su depurado "Intimidad", un conjunto de cuatro dúos para bajo con piano, percusión, arpa y saxo alto, en los que ensambla con depurado estilo sus composiciones con otros tantos ejecutantes de primera línea, respectivamente Keith Jarrett, Paul Motian, Alice Coltrane y el discutido Ornette Coleman.



Una ola de reediciones, como es habitual en los veranos europeos, permitió al discómano británico y de otras latitudes; reencontrarse con viejas joyas de la música grabada. HMV volvió a presentar la versión del Concierto para cello y orquesta de Sir Edward Elgar en manos del inolvidable Pablo Casals, con Sir Adrian Boult al frente de su orquesta de la BBC, que data de 1945, en acople con la Sonata opus 99 de Brahms con Casals y el eximio pianista Mieczyslaw Horszowski. CBS, por su parte, reeditó el Concierto para cello de Schumann en la versión de Casals en el festival de Prades 1955, y RCA hizo lo propio con cinco discos que integran un album con obras de Schubert, Debussy, Berlioz, Respighi, Mendelssohn y Richard Strauss, con la dirección de Arturo Toscanini y la Orquesta de Filadelfia, registros que datan de 1941 y 1942.

En materia de novedades, acaban de aparecer en Londres dos nuevos registros integrales de óperas de Donizetti y Mozart. Del primero, su

"Gemma di Vergy" con Montserrat Caballé en el rol protagónico, y del genio austriaco, una nueva edición de "Las bodas de Figaro" con la ascendente Judith Blegen en el personaje de Susana, Heather Harper, Teresa Berganza, Geraint Evans (el recordado Falstaff del Colón en 1963 y 1965) Dietrich Fischer-Dieskau y John Fryatt, con la dirección orquestal de Daniel Barenboim. De reciente aparición es el disco que contiene la elogiada versión del Concierto para violín y orquesta de Tchaikovsky por el joven violinista soviético-israelí Boris Belkin, con la New Philharmonia Orchestra de Londres dirigida por el brillante pianista, y eventualmente conductor, Vladimir Ashkenazy. Una novedad digna de ser tenida en cuenta como modalidad, es la presentación por parte del sello Decca, a fines de septiembre, de un disco de 45 r.p.m. simple, con el dúo de "Los pescadores de perlas" de Bizet a cargo de los notables cantantes Luciano Pavarotti y Nikolai Gniaurov. Una excelente manera de brindar a un público masivo muestras de la mejor calidad artística a precios naturalmente muy accesibles.

Archivo Historico de Revistas Argentinas | Armar.com.ar

# pájaro de fuego

*cine  
teatro  
música  
imágenes  
los clásicos  
plástica  
audio  
foto arte  
literatura  
los libros  
discos*



Es una publicación de Archivo Histórico de Revistas Argentinas | [Abira.com.ar](http://Abira.com.ar)

**EDITORIAL CROMOMUNDO S. A.**

Suipacha 255, 5º A.



Celebrando su 45 aniversario, el IFT procedió a inaugurar su sala 2. Allí, en forma circular, se estrenó **El proceso** de Kafka, en adaptación teatral de Alberto Mediza, con puesta de Raúl Serrano, escenografía de Gastón Breyer, un maestro en la materia, música incidental de Rolando Mañanes y la protagonización del responsable Rubens Correa —uno de los pilares del desaparecido Nuevo Teatro—, apoyado por un elenco de treinta intérpretes.

En declaraciones previas al debut, sus responsables explicaron el porqué de algunos cambios intervenidos en la acción. Por ejemplo el carácter introspectivo de la narración adquirió progresión dramática a través de acciones físicas incorporadas al texto en tanto que la capitalísima escena del juicio fue trasladada hacia el final para convalidar el *modus operandi*. Además, existía un desafío nada despreciable. Las anteriores versiones internacionales pertenecían a André Gide, Jean-Louis Barrault y Orson Welles. Lo que quizás ignoraban quienes emprendieron gallardamente la empresa es que, en estos momentos, Raf Vallone está cumpliendo igual cometido.

Partiendo del absurdo inicial, la planta circular acerca de un modo inimaginable la densidad del hecho al espectador, sumergiéndolo en el contexto y en

la violencia, esta última utilizada hasta la exasperación, al igual que una porción nada despreciable de erotismo sumada a la ya cargada acción. La versión, casi breugheliana, alcanza un inusitado grado de verosimilitud. Tales los casos de la escena de la tortura o la intervención del público en el tribunal. Serrano obtiene así una directa participación del espectador, le guste o no, en el hecho que presencia. En otras palabras, lo involucra. Quizás sea éste uno de los mayores aciertos del joven orquestador tucumano.

Los menores son su adecuación ideológica, además de gratuita, personal, y el desnivel del imponente reparto. A su cabeza, Correa da a K. toda la envergadura que requiere el personaje. Invierte a su atormentado ser con las posibilidades humanas que le brinda, jamás deja que la oportunidad se asiente esquivamente en su faena y da a la misma una calidad que va madurando hasta el estallido final sin jamás desviarse de una progresión trazada con pulso certero y fervor. Recibe buen apoyo de Mario Luciani, el abogado, en una composición burilada en sus detalles más mínimos, de Clara Vaccarone, Mabel Decoud y María Leopaldi, en sus difíciles partes, de Armando Capo, Eduardo Pavelic y Manuel Callau. En cuanto a Leonardo Odierna, su Señor Block es una corporización difícil-

mente olvidable. Los demás integrantes del conjunto, formado básicamente con elementos de la Escuela de Teatro del local, aportan su entusiasmo, si no siempre la necesaria comunicatividad. Lo que no puede negársele es la disciplina, moneda muy desvalorizada ultimamente.

En cuanto a Gastón Breyer, ha realizado prodigios con su planta, su iluminación y su vestuario. Debe verse lo que tantos años de jerárquica labor pueden aún dar a conocer en un pequeño local, sin infraestructura ni grandes espacios. Las mutaciones son instantáneas, el clima auténtico y las luces un dechado de virtudes.

Al igual que la escena del cazador de palomas o la primera instancia de violación del domicilio de K., esta versión de Mediza-Serrano logra su propósito: cuestionar la justicia del hombre. Y como uno de los tantos aciertos de la puesta, esos carteles, que a guisa de pantomima o music-hall, portan los artistas —Adolfo Yanelli, entre otros—, desnudan la hipocresía del hombre, para hacerle notar, por ejemplo que **las leyes del corazón no son las de la vida**. Kafka lo sabía. Le queda al público enterarse de ello, esta desorbitada pero cruelmente dolorosa versión mediante.



Armando Discépolo, qué duda cabe, es la figura consular de nuestra dramaturgia. Lo demuestra fehacientemente no sólo la actualidad de una producción que, en este caso, se remonta a 1916, conformando el primer grotesco argentino, sino el que se hayan estrenado siete **partituras**, como él las llamaba con razón, en lo que va del año en la Capital, además de otras 23 en el país. Escuchar la música verbal de este **Movimiento continuo**, su apretada síntesis, la melancolía que invade los engranajes, presenciar la limpieza de recursos escénicos, verticalizados con mano diestra, a través de un proceso de gravitación social válido con igual fuerza entonces como ahora, es poder apenas darse cuenta de la mano maestra que redactó, con Rafael José De Rosa, un grito de rebelión ante el engaño, los negociados y la falsía.

**El Grupo Taller** se munió de un productor con agallas para presentar este su segundo espectáculo, en el Ateneo. Confió, seguramente, en el imán discepoliano. Además, intentó ofrecerlo con un enfoque directo, casi prístino, apoyado en una trilogía servida con honestidad y calor por Leandro Hipólito Ragucci: planta, luces y vestuario. Los detalles de música —en su acierto—, de maquillaje —unos rostros más marcados que los demás, tal vez para diferenciar la verdad de la mentira— son otros puntales en esta cuidadosa puesta de Pablo Weisberg. A él y a Mauro Kahn, quien creyó en la empresa, se le deben palabras de agradecimiento por haber resucitado una joya de nuestra escénica que, con sólo oler su Tufillo a

tierra generosa, nos hace sentir, perdón Don Armando, **como gajo en maceta.**

La interpretación es correcta en su conjunto. No pretende deslumbrar, sólo desea aseverar un trabajo hecho con cariño, fidelidad y evidente entusiasmo. Los bisoños se entroncan con colegas de alguna veteranía y en la correspondiente armonización, las artistas se van limando. Puntos altos en rendimiento son Cristina Aroca quien, casi sin palabras, compone una conmovedora Paula; un vigoroso y pulsante Astrada de Héctor Juan Monti cuyo físico y poder de transmisión son de rara dimensión; el Felipe que Juan Valente sirve con desenvoltura y simpatía al igual que el Don Laureano de Carlos Massuh aunque sin alcanzar el nivel de su compañero. En cuanto al papel clave de Don Andrés, Alberto Katherin le imprime un carácter cansino que, sobre todo hacia el último tramo se hace monocorde. Algo parecido ocurre con la Doña Pepa de Ofelia Pinasco que también pierde fuerza. Cálida la pareja que forman Jorge Emilio Sosa y Gaby Lerner.

Como cálida es la presente versión. La cosmópolis y cosmovisión discepolianas, salpicadas ora con melancolía, ora con risas, llenan el amplio recinto y lo hacen intimista desde el inicio entre las tres jóvenes, pasando por auténticas estampas de época. Falta de pretensión, mucha frescura y respeto: otro trío para avalar la calidad de este espectáculo que Grupo Traller ofrece con enhiesto brío y henchido el corazón. Lo cual es mucho decir para esta época desmonetizada y deshumanizada.

## ***EL MOVIMIENTO CONTINUO***



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

# casa de viudos



Era hora que Buenos Aires conociera la primera pieza de George Bernard Shaw. En ella ya apunta con firmeza el deshollinador de las chimeneas sociales: en el acíbar de sus réplicas, en la minuciosa y despiadada crítica a los cánones de la época, en sus intrigas dignas, orden cronológico invertido, de un Hitchcock, le toma el pulso a su época. Aquí son jóvenes, escrupulosos o no, hombres maduros, menos viperinos de lo que parecen, damitas de armas llevar y hombres aplastar, tilingos oportunistas y pobres seres que se transforman en ricos puercos. A la postre, la alianza de clases se celebra en un marco de virulenta ironía donde la felicidad poco durará.

El genio del irlandés nos demuele el castillo de naipes que ocupa un propietario de casas sórdidas para despararramar esa sordidez sobre sus conciudadanos, quedando él mismo casi inmaculado. Las máscaras de honestidad y belleza anímica cambiarán de mano y así, durante tres actos, el público del Cascuberta se regocijará, en la fluida traducción de Pedro Lecuona, a la que se le han incorporado algunos más nada galos, con un texto que, a ochenta y cinco años de su estreno, mantiene intacta la vigencia de las comedias desagradables en forma cabal.

Hugo Urquijo respetó el texto en una puesta cuidada, con exacta marca-

ción de la mayor parte de su elenco. Los silencios son poblados con mundos de significación como cuando Miguel Ligerio le increpa a su hija Alicia Zanca el haber hecho una dama de ella. En un sobrio y fiel marco de Oscar Lagomarsino con elegante vestuario, Casas de viudos va pautando un crescendo que interrumpen un innecesario segundo intervalo y el acto final donde la acción se diluye en varios instantes cruciales. Como siempre en este Dickens del escenario, el primer capítulo sitúa la acción, el siguiente la desnuda y el final trata de disimular el strip-tease lo mejor posible. Pese a los fragmentos mozartianos utilizados, por momentos algo telenovelisticamente, el ritmo adquiere, con prontitud, atisbos de Feydeau para luego recaer en su normalidad.

El director subraya así lo farsesco de instancias que sólo son, a la postre, lúgubres e imprime a la conclusión una restallante vuelta de tuerca digna de su calidad de conductor.

La parte intermedia de la trama es la mejor de la velada. En ella Ligerio cincela su papel con arrestos de infrecuente calidad que subrayan cuán bienvenida es su vuelta a la nota dramática. El giro tomado, lento pero inexorablemente, por la situación, halla en él un servidor digno del dramaturgo. Por su parte, Oscar Martínez encuentra también el mejor momento de la noche en su girar por el borde

del escenario, de espaldas al público. En otros, su espontaneidad se le escapa de las manos y cae en la sobreactuación. Alicia Zanca acomete una nueva empresa al abordar a Blanche. Requiere ajustas más su papel que, salvo en los tramos violentos, aún no habita en profundidad. Se la ve externa cuando es capaz de penetrar mucho más en una parte árdua cuan hermosa. Andrés Turnes, en su difícil Cokane, trata de infundirle verosimilitud con gestos, voz atiplada y pequeños detalles sin poder obtener continuidad en el decurso y pese a sus esfuerzos. Nora de la Piedra es una correcta mucama cuya caracterización se complementa con pequeños toques.

Quien se mete al público en el bolsillo con recursos de una naturalidad sin fisuras es Tino Pascali. Con sobriedad, autodisciplina y un agudo sentido del minutaje escénico, pasa de Chejov a Orton sin ninguna dificultad y en pocos minutos. Su maravilloso Lickcheese (relame quesos) es un portento de caracterización en las dos etapas tan disímiles. No en vano se gana aplausos a telón abierto. Ver este Dr. Jekyll y Mr. Hyde es un placer que, interpretativamente, valoriza una necesaria, y merecida, reaparición.

En resumen: una versión seria que debe verse por sus aciertos, el primero de los cuales se llama G.B.S.



## GRAGEAS

Reconforta anunciar que las producciones que más espectadores llevaron a las salas porteñas durante la tercera semana de octubre fueron, con la única excepción de la Sra. Mirtha Legrand y, en otro, evidentemente, orden de cosas, *Les Luthiers*, las de teatro de prosa:

*Hamlet*, *Equus*, *La casa de Bernarda Alba* y *El gran deschave*. Inútil es subrayar que no figuraron en el pelotón de cabeza las tradicionales catedrales (?) de la revista porteña. Cabe esperar que ese estado de cosas perviva. Aunque más no sea para bien de nuestra deteriorada imagen cultural.

1978 promete, hasta el presente, no bajar la puntería calitativa. En tanto el Cervantes abrirá sus puertas en febrero con la reposición de *La importancia de llamarse Ernesto*, el San Martín anuncia para su programación *El jardín de los cerezos* de Chejov y *Medida por medida* de Shakespeare.

Por su parte, Thelma Biral vuelve a los clásicos que frecuentaba en la Comedia Uruguaya al abordar a García Lorca, dirigida por Cecilio Madanes en el Cómico y a mediados de temporada.

Lo estadístico si breve, dos veces bueno. Con disculpas a Gracián. Este cronista ha calculado que hay 56 espectáculos para ver en un día domingo, incluyendo los de niños. Para adultos, suman 38. De los cuales, quince son recomendables sin ambages. Y de ellos ocho son de autor nacional. Hace tiempo que no se podía sacar pechito con tanto placer teatral.

Teatrika de Rosario está sentando pautas de infrecuente seriedad. Tras bajar de cartel *Babilonia* de Discépolo que permaneció en representación durante tres temporadas, abordó simultáneamente *Los días de Julián Bisbal de Cossa* y *El lazarillo de Tormes* en la versión de Germán Rozenmacher.

Hace pocos días, acaba de estrenar *Juegos a la hora de la siesta* de Roma Mahieu. Y piensa continuar en su camino pionero con igual seriedad. Que así sea para bien de un teatro que continúa tras la General Paz. Y frecuentemente con mayor dignidad de la que puede ofrecerse en la París latinoamericana...

El Liceo, en las nuevas manos de Buddy Day, levantará el telón en marzo con la notable Susana Rinaldi en un nuevo *show*. Finalmente si todo sale según lo previsto, habrá otro Shakespeare en puerta. Su *Macbeth* con Alfredo Alcón, el montaje de Omar Grasso y la escenografía de Saulo Benavente.

En el cierre, una necesaria evocación del siempre actual Florencio Sánchez: "*El teatro es una alquimia muy especial. Maquilla arrugas o las inventa; el viejo es joven y la joven es vieja. Lo único que aún no se ha encontrado es el maquillaje para obliterar malos actores o almas corroidas. La escena pide, además de intérpretes con oficio e inteligencia, intérpretes notables y no memoriosos a tantos pesos la función.*"

## la música es una cosa tanto...!

Dentro de un esplendoroso marco de Ariel Bianco, con ídem vestuario, digno del Folies-Bergere, eficientes luces de Tito Diz y buen acompañamiento orquestal de Freddy Vacarezza, reaparecieron **I Musicisti**, es decir dos de sus fundadores a los que se han sumado tres más para formar un quinteto de valores desparejos, con ideas excelentes, otras no tan y un nivel general que requiere urgente mejoría. El paciente sufre de pobritis irremisible ya que no es posible admitir que tanto derroche se haya gastado en un espectáculo donde lo tedioso impera sobre lo cómico, la hernia mental sobre una facundia imaginativa que la mera presencia de Jorge Schussheim daba por asegurada. Los hallazgos son demasiado espaciosos y no siempre originales y la interpretación, pese a la puesta de una figura tan avezada en estos menesteres como Lía Yelín es casi penosa.

Hay cuadros que merecen destacarse como **El Cantor de Leipzig** donde Schussheim, apoyándose en un gag eficaz, desarticula a Johann Sebastian Bach, casi digo Mastropiero, *You're my brother?*, corrosivo Negro Spiritual y **Die Jámástoca**, parodia sobre el silencio en un mundo contaminado por el ruido. Hay también boleros a lo Elvira Ríos, semblanzas de opereta y ma-

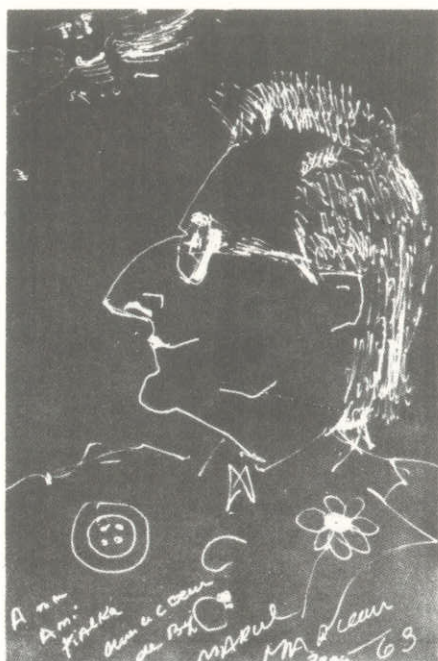
lambos salvajes. Evidentemente la cultura y, sobre todo, la música **for export** y enlatada, reciben su buena y merecida dosis de acidez. Sin hablar del goal de **Fobal Op. 64** que constituye el relato de un partido por críticos artísticos, enfocados con una cariñosa mano de bleke y muy bien encarnados.

Así, a primera vista, el catálogo es desternillante, variado y de alto vuelo. Ocurre, sin embargo, que apenas despegamos. Por la evidente incomodidad del grupo que enfrenta su tarea sin aplomo y aún no convencido de lo que hace. Si el inolvidable Harpo de los Trisinger, Charly Diez Gómez, luce solvencia y seguridad, sus compañeros son los más incómodos, siguiendo con mayor aplomo Eduardo Segal y Schussheim quien también, como cabe a la inteligencia de uno de nuestros mejores hombres del duro oficio de combinar **jingles** con espiritualidad, se auto-caricaturiza sin piedad.

Las partituras son pegadizas, algunos libretos también. Lo que no es pegadizo en el todo. En el **Estrellas** hay un firmamento de posibilidades. Sólo tienen que ser apresadas frontal, disciplinada y responsablemente. Si toda comparación es odiosa, entonces con más razón aún.

Poca gente para dos cátedras de arte. Las que ofreció el Teatro de Pantomima de Praga en el Martín Coronado durante dos semanas. Su cabeza, visible e invisible de Ladislav Fialka, digno émulo de Berrault, Delsarte, Karsavina, Duckroux, Marceau, Morse, Kipness, ultimamente, el polaco Henryk Tomaszewski, y tantos más que sin orden cronológico nunca dejan olvidar la cruel cuan a veces cierta definición de Marlowe **El teatro de prosa es una forma bastarda del arte.**

En el primer detalle Spike Jones se codea con Bizet. Gade con el incerrable **Carnet de Baile**. Las luces, a cargo de Jiri Miller, son otro integrante del compacto elenco cuya entrega es total. Mallas negras con algunos toques de vestuario, rostros enharinados, cámara también negra que se cambia por pantalla, excelente banda musical y no menor de sonidos, aunque algo abusiva. La disciplinada riqueza espiritual del creador llega hasta cuidar la formación coreográfica del plantel femenino, evidente en **Las Cariátides** o en sus caballitos. Hallazgos como los de **La Dolce Vita**, la ternura de **El hombre y el pollo** o la desgarrante emoción de **Metamorfosis**, son hitos en una ruta abierta con la sobriedad total, a guisa de introito, de **Nuestro lenguaje**. Claro, hay algo de **deja vu** en varias instancias si uno piensa en Marceau, pero ocurre lo mismo con este último frente a Ducroux, ¿Entonces? ... Sin comparaciones. Hay otros mojonos, el ritmo buscadamente exagerado a la par de lancinante para **"En el tren"**, donde los recuerdos se desovillan, entrecruzan y/u ovilla, como esa pequeña



## El Teatro de Pantomima de Praga



joya, basada en un tan común **El que fue a Sevilla** ... llamada **Jaque mate**. Chaplin asoma reiteradas veces su genial cabecita pero, evidentemente, la velada pertenece al deus-ex-maquina Fialka. En **Estudios** habita una enciclopedia de disciplina y encuentros humanos. A su vera **En el estante** desmenuza cruda pero hermosamente, esta nuestra vida.

El segundo espectáculo fue harto más intelectual. Historias contadas a través de plumas de alto vuelo, donde lo coruscante se mezcla con la calidez. Amores crueles -el inolvidable sobre variaciones shakespirianas-, brochazos de vida como el de la mudanza, sin un solo objeto para graficarla, los invetables ancianos conmovedores en su esfuerzo por animar lo inanimable, tras la juventud faunesca habitando una pileta. Desolación sobregocedora, íntima comunicación. Acá Fialka no ha vacilado en abordar Mozart o Mallarmé, Beckett o Albinoni. Y en todos los casos -uno ejemplificado con maestría en el feroz duelo a lo **West Side Story**-, justifica su fama y el deseo de reencontrarnos con su arte, íntimo y grandioso. En ambas ocasiones, todo el orisma, la óptica son buceos en profundidad. Casi no hay reiteraciones y entre **gags**, algunos picarescos mas nunca chabacanos, y mucha sensibilidad, cierta feroz dentellada brechtiana apercibible también en el pentagrama, Fialka vuelve a demostrar lo inútil de la palabra cuando el corazón, la inteligencia, y sobre todo la comprensión anidan en el ser. Al emerger el San Martín y reencontrarse con nuestra poluta, mal llamada civilización, dan ganas de taponarse los oídos...

# EPOCAS DEL TEATRO ARGENTINO

## Prehistoria y tramos iniciales

### La ranchería colonial

A diferencia de otras áreas del Continente americano (México, Guatemala, Perú), en las tierras que componen el mapa geográfico de lo que hoy es la Argentina, solo se han descubierto manifestaciones teatrales indígenas en sus niveles más primarios. Por lo común, a través de fermentos puestos en evidencia por danzas, ceremonias y rituales de distinto tipo y variados alcances. Cabría recordar que los araucanos poseían una pintoresca teogonía, rica en leyendas, y que en Sumamao (Santiago del Estero), Bernardo Canal Feijóo logró asistir, hace casi cuatro décadas, a **La Fiesta de Sumamao**, la "única fiesta popular argentina con cierta estructura de espectáculo dramático" —como lo puntualiza al darnos su agudo testimonio—, que los misioneros fueron adaptando a la nueva fe, llegándose a un trámite en donde, por entre las rendijas de la celebración ya decididamente católica, dedicada a un San Esteban difícil de ubicar en el santoral, asomaban las raíces poderosas y algunos florecimientos de un primitivo y dilatado ceremonial indígena.(1)

Lo cierto es que el teatro, como tal, llegó a nuestra zona con la Conquista hispana, y no solo se afincó en Buenos Aires, puerto-puerta hacia un interior promisorio por sueños delirantes de riquezas que no habrían de alcanzarse, pues eran vanos, sino, también, en las distintas ciudades que se iban fundando y asentando al paso de los conquistadores. Las órdenes religiosas ofrecían representaciones referidas al culto o a lo profano, en los ámbitos de que disponían. Se sabe de espectáculos efectuados en Mendoza, Tucumán, Córdoba, Santiago del Estero, Misiones Guaraníticas, etc., organizadas por las citadas congregaciones o por las autoridades civiles y militares de los distintos lugares, en conmemoración de fechas significativas para la corona o para festejar sucesos comarcales. De ahí proviene, precisamente, la Loa que se presentó en Santa Fe en 1717, por medio de la cual se agradecía al monarca, Felipe V, el haber ordenado el levantamiento del derecho de sisa sobre la yerba mate que llegaba de Asunción (Paraguay), con daño para los intereses locales y único beneficio para Buenos Aires.

La Loa pertenecía al santafesino (es decir, español americano) Antonio Fuentes del Arco, y contenía referencias precisas a un medio propio y, además, de rendir homenaje al rey y reconocer la intervención de San Jerónimo, patrono de la Ciudad, servía de presentación a la obra principal. En este caso, a "No puede ser guardar una mujer", del autor español Agustín Moreto.

Entre relatos de conmemoraciones militares, civiles y eclesiásticas, desde mucho antes de aquella fecha llegan registros de funciones teatrales ofrecidas al aire libre, dentro de los predios religiosos y cumplidas en las amplias salas de las casonas señoriales de la época. Con tales representaciones se procuraba cubrir necesidades catequistas y cortesanas, y se buscaba el entretenimiento y la diversión de los españoles, siempre amantes del teatro, que habían llegado a poblar las nuevas regiones. Esa misma inquietud llevó al virrey Juan José de Vértiz y Salcedo (español americano, pues había nacido en México), a autorizar la construcción en Buenos Aires de una Casa de Comedias como las que ya existían en otros puntos de la América hispana (en Lima, desde fines del siglo XVI) y, como habría de demorarse una obra que debía ser de envergadura por su intencionalidad, aceptó, asimismo, que mientras

tanto, se levantase un local provisorio, muy cerca de la Plaza principal, lugar poblado de "ranchos" y que, según los historiadores, era conocido como **Ranchería de los Jesuitas** o **ranchería de las Misiones**. En la esquina que hoy trazan las calles Perú y Alsina se levantó el galpón de ladrillo, tirantería de la mejor madera del Paraguay y techo de paja, al que si bien se le dio el pomposo nombre de Casa de Comedias, fue popularmente nombrado, de inmediato, como teatro de La Ranchería. Se inauguró en noviembre de 1783 y estuvo en actividad por espacio de nueve años, hasta que, durante unos festejos patronales cayó un cohete sobre el techo de paja y quedó el edificio totalmente destruido. Sin embargo, en esa etapa de casi una década, y entre dramas, comedias, sainetes, bailes y canciones del repertorio español, se conocieron por lo menos dos obras que conviene destacar: una tragedia de escritor local y un sainete que también lo parece, aunque se desconozca el nombre del autor, que permiten señalar el punto inicial de las dos vertientes mayores —culto y popular—, por las que, a lo largo del tiempo, habrán de correr las aguas de nuestra dramática. **Siripo**, del autor criollo Manuel José de Lavardén, era una tragedia con formulación y aliento neoclásicos, en donde por lo que se sabe (el libreto parece haberse perdido en el incendio de La Ranchería), la trama se centraba

*La ranchería, según la reconstrucción de la pintura francesa Leonie Matthis. El cuadro se halla en el Instituto Nacional de Estudios de Teatro.*





Luis Ambrosio Morante, figura múltiple y excepcional de la primera hora de la escena nativa.

en una de las peripecias de leyenda ocurrida durante la conquista del Río de la Plata, previa a la primera fundación de Buenos Aires por Pedro de Mendoza. **El amor de la estanciera**, el sainete, no se sabe con certeza si subió o no al tabladillo de La Ranchería, pero se estima que se conoció en ese lapso y anuncia una dramática con jugos y expresiones del contorno cotidiano, eminentemente populares. Y sorprende en verdad que, entre el jugueteo típico del género (una moza, la estanciera, requeira de amores por dos pretendientes, uno criollo y otro extranjero, portugués por más señas y mucho importa), no solo se afirme la identidad del **paisano nuestro**, diferenciándolo del español peninsular, sino que, a la vez, aparezca en escena el primer tipo burlesco de una abarrotada galería que, a partir del Cocoliche de **Juan Moreira** (más de un siglo después), habrá de ser tan malamente explotado sobre nuestros escenarios dedicados a piezas simplemente payasescas y reideras.

## DESPUES DE MAYO

El incendio de La Ranchería dejó a Buenos Aires sin teatro, con actividad más o menos orgánica, durante casi diez años, y ello obligó a que, sin haberse logrado construir aun el oficial que las autoridades se proponían, se autorizase nuevamente el establecimiento de otra sala "provisoria". Ya en 1801, en un artículo del *Telégrafo Mercantil*, se subrayaba la necesidad que se sentía en Buenos Aires de un Teatro de Comedias. Fue entonces que se remodeló una vieja casona que, desde ese

momento, pasó a llamarse Coliseo Provisional, luego Coliseo Chico (pensándose en el más importante que estaba en construcción y no llegó a concluirse nunca), Provisional de Comedias, Proscenio, simplemente Coliseo y, a partir de 1838, Teatro Argentino, hasta 1872 que fuera demolido. Se hallaba situado en la esquina de las actuales calles Cangallo y Reconquista, frente a la iglesia de La Merced, que aun subsiste, lo que creó conflictos con las autoridades eclesiásticas, pues consideraban como una irreverencia que ante las mismas puertas del "Arca del Testamento" hubiese armado su tinglado el diablo.

Como lo señalara oportunamente Ernesto Morales, si La Ranchería fue el teatro de la Colonia, el Coliseo Provisional resultó el escenario de la Revolución, en primer término, y luego hallarían en él eco vivo las luchas por la emancipación sudamericana (como se decía entonces), los problemas políticos y familiares, y las guerras civiles. En la noche del 24 de mayo de 1812, para celebrar el segundo aniversario de la Revolución, se representó **El 25 de mayo o El himno a la Libertad**, de Luis Ambrosio Morante (figura excepcional de ese primer momento de nuestra nacionalidad y de nuestro teatro, pues, además de haber sido correo de los patriotas entre Chile y Buenos Aires, era autor original, traductor, adaptador, intérprete, director, cantante, bailarín y muchas cosas más), que se trataría del **arreglo de un propósito** presentado en el París revolucionario de 1872.

"La expresión popular dramática", de Bernardo Canal Feijóo. Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras Año 1943.

EL TRIUNFO  
DE LA NATURALEZA.  
TRAGEDIA EN CINCO ACTOS  
ORIGINALMENTE ESCRITA  
EN VERSO PORTUGUES  
POR EL DOCTOR  
VICENTE PEDRO NOLASCO DE ACUÑA.

VERTIDA  
EN PROSA CASTELLANA  
PARA EL TEATRO DE BUENOS-AYRES.

BUENOS-AYRES

IMPRENTA DE NIÑOS EXPOSITOS  
AÑO DE 1814

## LUIS ORAZ

Invitar a Luis Ordaz para esbozar una breve historia de nuestro teatro, conocido por tan pocos, es no sólo abrir las páginas de esta sección a una suerte de enciclopedia ambulante. Significa acercar un probo y noble amigo de nuestro quehacer, cuya calidad humana y modestia corren parejas con su versación.

## NOVEDADES EN LA FLOR

LAS AVENTURAS  
DE INODORO PEREYRA III  
Roberto Fontanarrosa  
GEOCIDIO.  
la destrucción del planeta  
Enrique Balech  
EL TESORO DE MUSSOLINI  
A.E. Hotchner

## Y PARA SUS CHICOS

EL ARCA DE NOE  
Vinicius de Moraes  
LOS ANIMALES NO SE VISTEN  
Judy Barret  
¿DIEZ QUE?  
R. Hoban y S. Selig



Ediciones de la Flor  
Uruguay 252 - 1° B  
1015 Buenos Aires

"El triunfo de la naturaleza", tragedia del poeta portugués Vicente Pedro Nolasco de Acuña, que en 1812 se representó en el Coliseo de la ciudad. Se reproduce la carátula de la que fuera la primera pieza dramática editada en 1814 en Buenos Aires, por la Imprenta de Niños Expósitos.

# DE DAGUERRE A LA PRIMERA

## LEICA

Desde su invención en 1839 la fotografía, ese mágico juguete para adultos, sirvió para que una enorme cantidad de gente sin títulos nobiliarios ni fortuna personal, tuviera acceso a la representación de su propia imagen. Ese sueño del retrato propio, tradicionalmente practicado por los mejores pintores con tanto monarca y conquistador, se convirtió de pronto en un artículo de consumo fácil y para el cual no era necesario ostentar el siempre oneroso título de mecenas.

La posibilidad de obtener una imagen de sí mismo por pocos centavos tuvo características que, a más de un siglo y medio de distancia, siguen pareciendo extraordinarias. El daguerrotipo, primer proceso fotográfico unánimemente aceptado, generó un incesante mercado que enriqueció a más de un practicante ambicioso. La demanda de retratos baratos era tan impresionante que los daguerrotipistas y calotipistas (sistema diseñado por Fox Talbot) apenas tenían tiempo para dormir!

Esta exorbitante demanda produjo una gran competencia entre los estudios. La guerra de precios hizo que se comenzara cobrando medio dólar cada daguerrotipo, luego bajara a 25 centavos y finalmente ofrecían por 12 1/2 centavos dos daguerrotipos que se obtenían con una cámara con lente doble en su frente.

### LAS ANDANZAS DE SCOTT ARCHER

Más tarde, el perfeccionamiento de nuevos procesos hizo disminuir aún más los precios y aumentar la producción en forma notable. El proceso al **colodión**, inventado por Frederick Scott Archer en Inglaterra (1851) casi instantáneamente reemplazó al calotipo. Era bien conocida la limitación técnica del calotipo en relación a la estructura fibrosa del negativo obtenido sobre papel, lo que reducía sensiblemente el contraste de la imagen. El método de Scott Archer, en cambio, aportaba una nueva sustancia, el colodión, compuesto por nitrocelulosa en una mezcla de alcohol y éter. El resultado de esta combinación se transformaba en el elemento aglutinante necesario para fijar las sales de plata a una base de vidrio. La transparencia y rigidez aportada por el vidrio mejoraban notoriamente el resultado fotográfico final en el sistema de Scott Archer.

Un inconveniente insuperable del proceso al colodión era la necesidad de sensibilizar

las placas instantes previos a la toma fotográfica. Esto era necesario puesto que la sensibilidad a la luz de estas placas disminuía a medida que se iban secando. Por este motivo, es muy frecuente encontrar el término **placa húmeda** referido al proceso de Scott Archer.

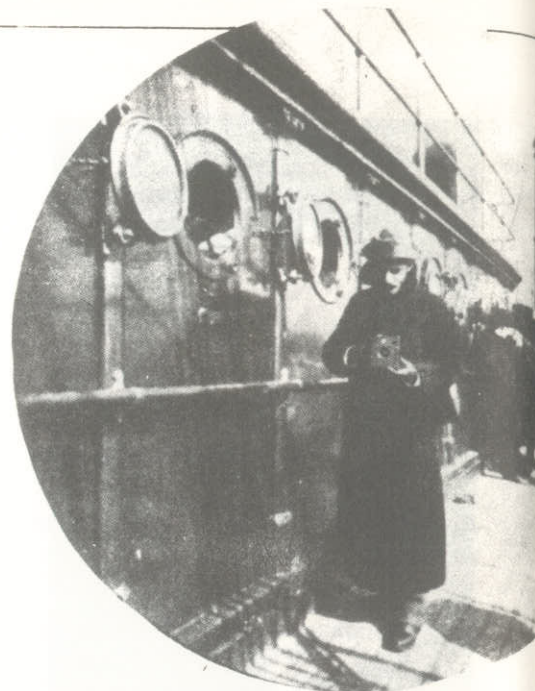
Desde ya que la complicación no terminaba allí; apenas realizada la toma, el fotógrafo debía zambullirse en el laboratorio para proceder al revelado de la placa. Esa secuencia de hierro: preparación-toma-revelado provocaba una enorme pérdida de tiempo y una grave limitación en las posibilidades fotográficas. Las imágenes debían tomarse con largos intermedios y era prácticamente imposible obtener una sucesión de tomas de un mismo sujeto.

A pesar de todo, el mejor aprovechamiento de este sistema en la historia de la fotografía fue realizado por Roger Fenton durante la guerra de Crimea (1855). Con una suerte de carromato-vagón-laboratorio, Fenton fue el primer fotógrafo de guerra y las imágenes que se conservan, si bien carecen de la acción que esperamos encontrar en este tipo de temas, posee una tremenda veracidad y un valor documental indiscutible.

### A LA CONQUISTA DEL MOVIMIENTO

En las primeras fotografías tomadas a partir de 1839 se aprecia la ausencia casi completa de acción. El elogio unánime que se hizo de los primeros daguerrotipos era casi siempre atemperado por cierto comentario donde se hacía resaltar que Daguerre tenía más fortuna para reproducir sujetos arquitectónicos que temas en movimiento.

Recién en 1878 Eadweard Muybridge elabora un ingenioso sistema de fotografía secuencial mediante la que obtiene 12 posiciones distintas de un caballo en movimiento. A lo largo de la pista Muybridge colocó otras tantas cámaras que eran accionadas mediante hilos desplazados por las patas del propio caballo. A pesar de la tradición pictórica de representar los caballos en movimiento con sus patas delanteras y traseras extendidas, este experimento demostró que el momento en que el caballo se encuentra totalmente despegado del suelo, las cuatro patas están plegadas hacia el vientre del animal. Esta demostración práctica disgustó mucho en los centros artísticos de ese momento y generó no pocos encontronazos estéticos.



### USTED APRIETA EL BOTON Y NOSOTROS...

Hacia 1880 se produce la entrada en escena de un personaje decisivo en el desarrollo ulterior de la fotografía moderna. George Eastman fue el visionario a quien por primera vez se le ocurrió la idea de extender la práctica de la fotografía a los no profesionales. Eastman percibió que mucha gente deseaba tener participación más directa en el proceso fotográfico y que además, le interesaba registrar ciertos momentos de intimidad que, por lo fugaz, resultaban imposibles de ser captados en el estudio de un fotógrafo.

En 1888 George Eastman inventa y fabrica una de las primeras cámaras de **detective**, nombre referido a la posibilidad de tomar imágenes sin ser demasiado advertidos por el sujeto. Cuando hubo que pensar en ponerle un nombre, Eastman recurrió a la extraña palabra KODAK que, según sus deseos, debía cumplir ciertos requisitos: debía ser corta, pronunciable en cualquier idioma, distintiva y fácilmente recordable. Con el tiempo, la Eastman Kodak Company establecida en Rochester, al noroeste del Estado de Nueva York, se convirtió en una de las empresas más importantes dedicadas a la fabricación de materiales sensibles y cámaras fotográficas.

La primera cámara Kodak era del tipo **cajón**, una especie de caja de habanos con un objetivo de foco fijo de 57 mm de longitud focal, una abertura diafragmática f/9 y un ingenioso obturador. La cámara costaba 25 dólares y se entregaba cargada con un rollo de película suficiente para tomar 100 negativos de aproximadamente 6 centímetros de diámetro. Una peculiaridad de esta cámara era la imagen circular (ver foto de Eastman) que proyectaba sobre el negativo. El costo de la cámara incluía la película mencionada y el revelado. Luego que el usuario terminara el rollo, enviaba la cámara a la fábrica donde revelaban la enorme tira de película, la cortaban en tiras de 12 exposiciones y positivaban todas las imágenes. Finalmente, le devolvían la cámara con un rollo nuevo por sólo 10 dólares.



Oskar Barnack  
en su oficina de la fábrica Leitz  
en Wetzlar, (Alemania)

La increíble pericia publicitaria de Eastman le permitía lograr impactos promocionales que serían la envidia de muchas agencias modernas. La Kodak permitía la obtención de lo que pasó a llamarse **instantánea** puesto que a diferencia de las técnicas anteriores que exigían largos tiempos de exposición, el sistema Kodak permitía lograr una imagen en una fracción de segundo. Eastman inventó un slogan de ejemplar y aclara todo el panorama: "Usted aprieta el botón y nosotros hacemos el resto".

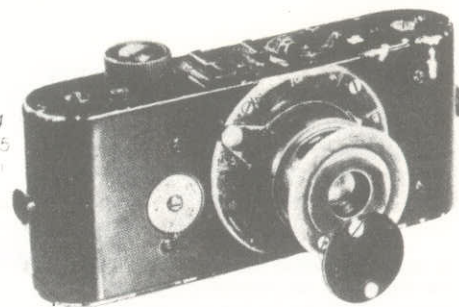
## CUANDO LOS ALEMANES VIENEN MARCHANDO

Hacia el año 1911, otro talentoso inventor, Oskar Barnack ingresa como jefe del departamento experimental a la compañía alemana Ernst Leitz, dedicada desde 1879 a la fabricación de microscopios y elementos de laboratorio. Uno de sus primeros escarceos culmina con el diseño de la primer

George Eastman,  
con su propia cámara de cajón  
en el buque S.S. Gallia (1890)



La Leica Ur, diseñada por Barnack en 1914  
Es el primer prototipo de lo que en 1925  
se convertiría en la primera cámara de 25 mm



cámara cinematográfica fabricada enteramente en aluminio. Hasta ese momento, todos los modelos se entregaban de rigurosa madera. En sus ratos de ocio, Barnack filmó varias películas de corta duración.

Uno de los problemas todavía no resueltos por ese entonces era la determinación del tiempo correcto de exposición. Dada la escasa sensibilidad de las emulsiones, era muy común trabajar con largos tiempos de exposición. Esta situación, sin embargo, comienza a cambiar hacia fines de siglo y se dispone en forma cada vez más creciente de emulsiones con mayor sensibilidad a la luz. Con esto, la precisión de la exposición pasa a tener una importancia mayor. En esa época se acostumbraba a compensar pequeños errores de sub o sobre-exposición mediante cambios en el tiempo de revelado. Esto, sin embargo, requería exposiciones de prueba, de modo que Barnack decidió fabricarse un auxiliar en forma de cámara pequeña con un obturador fijo de 1/40 de segundo (que corresponde a la exposición normal en una cámara de cine). Esta pequeña cámara utilizaba película cinematográfica de 35 mm de ancho y perforada en los costados para permitir el arrastre por medio de la grifa (una suerte de gancho que produce el desplazamiento regular de la película delante del plano focal).

Barnack cargaba su camarita con un trozo de película, efectuaba algunas exposiciones modificando el diafragma (la velocidad era fija, 1/40 de segundo), revelaba la tira y elegía el negativo que parecía más correcto como guía para la filmación posterior. A poco andar, Barnack quedó más que sorprendido por la calidad de estos pequeños fotogramas obtenidos sobre película de cine. Estas emulsiones eran muy lentas (poco sensibles a la luz) pero tenían la ventaja de un grano más fino que el de las placas fotográficas.

Hasta ese momento, la costumbre generalizada era obtener positivos por contacto con el negativo, es decir, el positivo era del mismo tamaño que el negativo original. En Barnack, sin embargo, bullía la idea de obtener un positivo de gran tamaño a partir de un negativo pequeño. El fotograma cinematográfico era de 18 x 24 mm; Barnack decide utilizar la película en forma horizontal, con lo cual pasa a tener el doble de superficie (24 x 36 mm). Desde ese entonces hasta hoy ha permanecido inalterado ese rasgo de la fotografía en 35 mm.

## LA CAMARA DE LEITZ

En vista de los excelentes resultados que

obtiene de la ampliación de sus pequeños fotogramas, Barnack diseña dos cámaras-prototipo en 1914. El comienzo de la Primera Guerra Mundial en agosto de ese año provoca una interrupción en el desarrollo del proyecto. Recién en 1924 la firma Leitz decide producir en serie la primer cámara de 35 mm: la LEICA. El nombre elegido es una sigla integrada por las primeras letras del apellido LEITZ (fundador de la compañía) y CAmera (cámara, obviamente). La **Leica Modelo A** hizo su debut en la feria de Leipzig en 1925 y obtuvo un enorme interés por parte de los concurrentes.

Mientras tanto, en la industria cinematográfica se estaba produciendo un fenómeno que podría haber afectado a la recién nacida cámara **miniatura**. Con creciente intensidad las películas tendían a filmarse cada vez más en estudios, abandonándose los exteriores. Esto significaba la necesidad de utilizar emulsiones más sensibles, trabajar con luz artificial en lugar de luz natural, etc. Como resultado de esta demanda de películas de mayor sensibilidad, pocas emulsiones quedaban disponibles para ser utilizadas con la Leica que produjeran la necesaria calidad. Una de ellas era la Perutz Aerial Film que tenía baja sensibilidad, grano muy fino y alto contraste. Para lograr buenos resultados, debía cuidarse muy especialmente el proceso de revelado. Sólo un revelado acertado podía lograr negativos con la gradación adecuada para producir buenas ampliaciones. Esta necesidad condujo a la indicación que quedó grabada en la mente de muchos **leicómanos** durante años: **Sobre-exponer y sub-revelar**.

La aparición de la Leica desencadenó una serie de procesos ulteriores que desembocaron en un sostenido desarrollo de la fotografía de prensa (foto-periodismo) documentalismo y otras sub-especialidades que permitían ser abordadas por esta cámara de tamaño tan reducido. Cualquier lugar de la tierra podía ser fotografiado por esta maravilla técnica que liberaba al fotógrafo del clásico entorno del estudio y del obligado estatismo de los trípodes. La soltura y agilidad que brindaba este tipo de cámaras la convertían en una libreta de apuntes. La cantidad de exposiciones (36 por rollo) contribuían a hacer más atractiva la tarea fotográfica.

George Eastman fue un inventor genial y un empresario ídem. Barnack no le fue en zaga en cuanto a ingenio y tuvo la fortuna de toparse con un empresario astuto que le permitió desarrollar un tipo de cámara que modificaría sustancialmente el panorama de la fotografía moderna.

# El perfil de la cordura

Si aceptamos que por alta fidelidad se entiende la más fiel reproducción del sonido, lograda a través de los medios electromecánicos que están a nuestro alcance, tendremos en la necesidad de circunscribir este universo sonoro dentro de ciertos límites razonables. Porque obviamente si la persecución del ideal no encuentra barreras económicas que la detengan, el nivel de equipamiento al que podemos arribar es factible que llegue a convertirse en un equivalente de los equipos profesionales con los que está dotado un moderno estudio de grabación. Porque en teoría lo ideal es duplicar una cadena de audio inversa de la utilizada para realizar los registros que habremos de reproducir en el living. Y forzoso es admitir que esto no es ni posible ni aconsejable. Tomemos un ejemplo para clarificar el panorama: la bandeja tocadiscos que se incorpora a un sistema de sonido de alta fidelidad debe reunir ciertos requisitos que hacen a su correcto funcionamiento. Es así que deberá poseer estabilidad de marcha (para evitar lloreo y flutter) y no tendrá la molesta característica de producir sonido por sí misma, conocido como **rumble** o sea una suerte de ronroneo en baja frecuencia.

Si se reproducen las condiciones de trabajo del estudio de grabación, la coherente sería utilizar una bandeja giradiscos similar a la empleada para realizar el corte del acetato y cuyo valor aproximado a nivel internacional es del orden de los cuarenta mil dólares. ¿Es necesaria semejante inversión? En modo alguno, porque lo que acontece es que en los estudios se trabaja con márgenes de tolerancia muy reducidos ya que se está en el desarrollo de un proceso industrial que culmina con el disco tal como llega al usuario. Y se sabe que en cada etapa del proceso es preciso eliminar todas las posibles fuentes de ruidos o distorsiones, ya que de lo contrario, sumadas, afectarían gravemente la calidad del producto final. Entonces sí se justifica el utilizar un mecanismo de alta precisión. Pero en la cadena de sonido hogareña bastará con tolerancias menores, tales como las que se encuentran en una bandeja giradiscos de buena calidad, de costo drásticamente inferior al mencionado. Otro tanto ocurre con respecto a los grabadores que puede usar el audiófilo, aparatos que si bien permiten realizar registros de muy buena calidad, no pueden compararse con los de uso estrictamente profesional. Para tener una idea en este sentido, digamos que hoy día se ha generalizado el empleo de **tape decks** (bandejas grabadoras) que utilizan el cassette, mientras que en el nivel ya mencionado se sigue trabajando con equipos que utilizan cinta perforada de treinta y cinco centímetros de ancho. Y así sucesivamente, los distintos componentes de un sistema de audio no deben duplicar en sentido inverso

(inverso porque en este caso se trata de reproducir y en el otro de grabar) el equipo de un estudio, sino de buscar equipos que por sus características sean capaces de producir un sonido de buena calidad.

Vale la pena hacer notar de paso una tendencia generalizada en la jerga de quienes tienen a su cargo la promoción comercial de los equipos de audio, consistente en bautizar como **profesionales** a cuanto equipo tratan de jerarquizar. Lo explicado anteriormente bastará para demostrar lo pretencioso e injustificado de esta terminología, destinada antes que a aclarar las cosas, a confundirlas. Lo que es todavía peor, han habido muchos casos en los cuales al tratar de obtener un aspecto profesional, se ha conspirado contra la funcionalidad de un determinado componente, hasta llegar al absurdo. Para entenderlo, volvamos por un momento al tema de los grabadores de cinta. Hasta cierta época éstos funcionaban en posición horizontal, lo cual —estamos hablando de los de carrete abierto— hace más simple la colocación de la cinta, la realización de un posible empalme y cualquier otra operación similar. Pero hete aquí que alguien descubrió que el mismo grabador colocado en posición vertical tenía un as-

pecto más **profesional**. Y bastó con que un fabricante diseñase sus modelos con esta filosofía para que todos lo siguiesen con entusiasmo digno de mejor causa. Porque en primer lugar y tal como ya se ha señalado, operativamente es más cómodo un grabador de carrete abierto que trabaje en posición horizontal. En segundo lugar, los grabadores **profesionales** trabajan en posición horizontal, como cualquiera que haya visitado un estudio lo recordará. La confusión derivó de los sistemas de procesamiento de datos que utilizan cinta magnética, ahora sí, en posición vertical.

Este tipo de malentendidos es más frecuente de lo deseable. En los últimos meses y coincidiendo con la aparición en plaza de una pléyade de equipos importados, es dable observar como se promociona el sistema denominado de montaje en **rack**. O sea en un mueble con estantes, dispuestos a lo alto, un poco a la manera de una escalera, donde habrán de alojarse bandeja giradiscos, amplificador, sintonizador, grabador de cinta y otros eventuales componentes. La idea parece inofensiva pero no lo es. Al margen su valor estético, que no es tema de esta sección, ocurre que hay com-

## EL SIGNIFICADO DE LAS PALABRAS

A lo largo de la nota de este mes se han utilizado algunos términos que son de uso continuo en audio, pero pueden causar alguna duda en el lector. En este pequeño glosario trataremos de definirlos, si no en forma exhaustiva, al menos de manera aclaratoria.

**Lloreo** (también wow, la palabra inglesa onomatopéyica equivalente) es un defecto en un mecanismo de arrastre, tanto en una bandeja tocadiscos como en un grabador de cinta. Se trata de una variación de la velocidad producida en forma no brusca, sino suave. El efecto es el que le da nombre. Una nota sostenida de piano sube y baja de afinación, lo mismo que si la emite una voz humana. Probablemente la mejor forma de detectarlo sea la escucha de un registro del instrumento mencionado.

**Flutter** es también una variación de la velocidad con que se mueve un disco o una cinta, pero se trata de algo más rítmico —po-

dríamos decir— que el lloreo. Aquí el ideal para saber si está presente es una nota sostenida de un instrumento de cuerda o de un fagot, por ejemplo.

**Rumble** es —tal como ya se menciona en el texto— un ronroneo en la zona de los graves que pasa desapercibido en los equipos de poca fidelidad, pero se hace evidente en un buen sistema reproductor. Vale la pena destacar que, al igual que el lloreo y el flutter, el rumble puede de hecho estar contenido en una grabación. O sea que un disco puede tener rumble propio. De donde las pruebas a que aludimos deben hacerse con más de una placa y/o cinta.

**Tape Deck** es un grabador magnetofónico sin etapa propia de amplificación, que debe usarse en conjunción con un amplificador externo y el correspondiente sistema de parlantes. En muchos decks hay una conexión para auriculares que sí puede usarse directamente.

ponentes cuyo alojamiento conjunto no es deseable, tal como la bandeja giradiscos y el grabador a cassette (**tape deck**, pero para entendernos lo llamaremos grabador). Porque puede ocurrir —no siempre ocurre, por desgracia— que la bandeja posea una muy buena suspensión que elimine el problema de acoplamiento entre el o los motores del grabador y la cápsula fonocaptora. Pero lo que es seguro acabará por suceder más tarde o más temprano es que en el momento en que se está haciendo una grabación de disco a cinta, se acciona uno de los controles a botonera del grabador (o del amplificador o del sintonizador) produciendo una vibración que será, con certeza, captada por la cápsula y, por ende, registrada en la cinta.

De todo lo dicho puede deducirse que una de las cosas necesarias para lograr formar un buen sistema de sonido es el buen sentido. Descubrimiento que bien podría ser atribuido al siempre recordado Pedro Grullo, de no mediar una suerte de confabulación existente para tratar de confundir al audiófilo. Digamos que la afirmación anterior es algo tremendista, la confabulación probablemente no es tal, sino simplemente una sumatoria de malos entendidos en la mayor parte de los casos y algo de exceso de picardía por parte de los interesados económicamente en el proceso por otro. Es así que la terminología usada en avisos publicitarios y folletos descriptivos cae muchas veces en errores garrafales, capaces de desorientar al más pintado. Esto es posible —entre otras razones— porque en nuestro país no hay normas concretas que reglamenten la publicidad que se hace de los equipos de sonido. Todos conocemos el caso de quien anuncia a una radio portátil como de **alta fidelidad**, aseveración que por buena voluntad que se tenga no puede estimarse como acertada ni, lo que es un poquito peor, sincera. Pero a no alarmarse pensando que se trata de uno de los tantos defectos privativos de los argentinos. Otro tanto sucedió en los Estados Unidos hasta que el gobierno tomó cartas en el asunto. Durante la década del cincuenta llegaron a publicitarse ¡pianos de alta fidelidad! Despropósito que de tan tremendo no necesita siquiera ser refutado.

Cabe confiar en que el continuo y sostenido crecimiento del mercado habrá de motivar una reglamentación de las especificaciones, para tranquilidad del usuario que podrá informarse con claridad a través de un aviso o un folleto sin temor a que los vatios de potencia de los que se está hablando sufran un curioso proceso de reducción, cuando se los lleva a los términos del buen sentido al que se apelaba más arriba. Pero ésa, como diría Kipling, es otra historia, que será tema de una próxima nota.



*El sintonizador Philips 01 RH 648 con un diseño de marcada tendencia europea, es, sin embargo, producto del trastero de dibujo de la filial argentina de la empresa.*

## NUEVA LINEA DE AUDIO DE AVANZADO DISEÑO

Una empresa que ostenta una tradición reconocida en materia de la producción de componentes para alta fidelidad es, sin duda, Philips Argentina. Por ello no debe sorprender que sus técnicos propongan ahora a la consideración de los audiófilos locales una línea de audio que además de ofrecer prestaciones relevantes desde el estricto punto de vista técnico, luce asimismo un diseño de elegante funcionalidad, capaz de armonizar con decoraciones de todo tipo. Los equipos Philips recientemente presentados consisten en un sintonizador, o sea un receptor de onda media, corta y frecuencia modulada multiplex que incorpora un ingenioso sistema de preselección de hasta cinco estaciones de frecuencia modulada estereofónica, con la posibilidad compartida de sintonía manual con el correspondiente instrumento lector de aguja que señala la intensidad de la señal captada. El receptor, que lleva la denominación de modelo Philips 01 RH 748 tiene una etapa amplificadora con 30 vatios de potencia por canal, dentro de un rango de frecuencias de 20 a 20.000 Hz, ambos canales trabajando simultáneamente y con un margen de deformación inferior al 1%. Un par de Vumetros señala la potencia utilizada en todo momento por el equipo y los controles de

volumen, balance y tonales (para graves y agudos independientes) son del tipo deslizable, a fin de permitir una fácil identificación de la posición de trabajo. Al igual que todos los componentes de esta nueva línea de audio Philips, el sintonizador descrito se ajusta a los standards de calidad establecidos por la norma alemana DIN 45500, que es la usual en el continente europeo para conferir a un sistema de sonido la calificación de "alta fidelidad".

El resto de los equipos que integran esta línea son tres amplificadores con potencia de 30, 15 y 8 vatios RMS por canal, medidos en forma similar a las especificaciones dadas para el sintonizador. También se han incorporado tres modelos de cajas acústicas y dos bandejas tocadiscos, una importada y con transmisión a correa y otra de industria argentina, con lo cual estamos ante un lanzamiento que configura una reafirmación del potencial de la industria electrónica local, capaz de producir un diseño original, al servicio de la tecnología más avanzada en la materia y dentro de las especificaciones internacionalmente conocidas de la ya citada norma DIN 45500.



*Philips 01 RH 469. Una caja acústica dotada de 5 parlantes que trabaja por el sistema de 4 vías y es capaz de manejar una potencia del orden de los 75 vatios. Obsérvese en el frente el selector de niveles medios y agudos.*

TELE  
TELE  
TELE

VISION  
VISION  
VISION

ARGEN  
ARGEN  
ARGEN

La televisión, el medio de comunicación masiva que mayores peligros encierra por su poder de transformar la idiosincracia de la comunidad —las emisiones entran en su casa como **entretenimiento**, las absorben casi sin control niños, adolescentes y adultos—, es a la vez la expresión de la mentalidad de los pueblos que la producen. Culturalmente refleja, técnica y espiritualmente los reclamos y apetencias del telespectador, cuyos gustos conforma. La publicidad exitista, a través del poder hipnótico con que se juzga a la pantalla cinematográfica, en la que el precio de ingreso al cine implica una elección previa) crea ídolos que son imitados y por tanto modifican los hábitos del ambiente circundante, a la vez que **como una hidra que se muerde la brillante cola**, son transformados por el hábito que engendraron. ¿Cuántos hábitos de lectura, cuántas horas de estudio, cuántos momentos de meditación o reflexión han sido postergados para gozar del **relax** hipnótico de un rato de T.V., sirena de la sociedad moderna que todo lo ofrece sin pedir nada? Psiquiatras, pedagogos, sociólogos han señalado sin demasiado éxito su influencia en un futuro más o menos inmediato y los peligros de una industria que bien planeada y utilizada podría cambiar la fisonomía de cualquier nación. El Mundial de Fútbol 1978 pondrá a miles de argentinos a merced de la droga de la T.V.

### Una sirena que le vende cosas

Con inconciente humorismo pero con clara conciencia del hecho, se repite que la T.V. es uno de los medios más agradables de arruinarse el buen gusto. Para **pasar el rato, hacer tiempo, acompañarse un poco, qui-**

**tarse la mufa, descansar**, uno se conforma con cualquier cosa desde el circo de Marrone a esos cantitos que canta mientras se baña con el calefón a botonera que le ha hecho comprar el simpático diablito. Hoy, como el chico de **Equus**, su subconciente entona **jingles** que, como la palabra lo indica, tiene ritmo **made in USA**. Entre **La Mujer Biónica** y **Pinky**, usted quiere a **Pinky** pero se queda con Lindsay Wagner o con Angie Dickinson (**Mujer Policía**) o con Fannah Fawcett-Majors, que como todos sus hijos saben es la esposa de **El Hombre Nuclear**. Aunque ignoran que la publicidad calculada que rodea a la pequeña pantalla los condicionó para que reemplazaran la idolatría hacia Batman, por la de Tarzan y luego por la del gordezuelo astronauta biónico.

Su subconciente recibe sin resistencia, casi sin darle importancia, el mensaje televisivo. Cuando usted compra un calefón o una radio, o algunas de esas cosas que se necesitan a veces hasta para adquirir **status** frente al vecino, no piensa que su voluntad ha sido dirigida a través del sedimento que imagen, sonido y voz han dejado en su interior. (**No hay que exagerar, che. Yo me fijo bien antes de comprar, ¡con lo cara que está la vida!**), que su decisión condicionada a la posibilidad de su bolsillo ha sido ablandada por el crédito a sola firma que le ofrecen con voces eróticas sirenas voluptuosamente tendidas en colchones. Si usted ha oído hablar de la propaganda subliminal (prohibida por ley en el Congreso de los Estados Unidos) posiblemente lo tome a broma y diga frases como ésta: ¿Pero vos te creés esas pavadas? Sin embargo usted está recibiendo propaganda subliminal, aunque no del todo oculta cada vez que enciende el televisor. Por si no lo recuerda, la propa-

ganda subliminal es la que queda en el subconciente sin que la razón se percate de ello. Durante un programa de Frank Sinatra (el de entonces, aquél que conmovía a sus fans) se pasaron órdenes que duraban una fracción de segundo. Decían por ejemplo, **tengo sed** (pero lo mismo podían ordenar **mate a un judío, odio a Kennedy o el Papa es un reaccionario**). Todos los presentes pidieron algo de beber y negaron haber visto el letrero con la orden, intercalado en la canción de Frank cada cuarenta segundos.

De cualquier manera, hay algo que usted ha admitido casi: la T.V. es un acondicionar de su conciencia.

### Las pautas culturales

En los primeros días de abril de 1977, el secretario de Información dio directivas que aclaró verbalmente y a la que debían ajustarse los canales de T.V. bajo control de Estado. La "Directiva General" decía en su concepto inicial: **El año 1976 ha sido para la televisión argentina un año de recuperación económica, la que se logró con mayor o menor éxito, dejándose para una segunda prioridad el cambio de estilo en la programación y la calidad artística de la misma. Resulta evidente en éste sentido, que actualmente no tenemos una buena televisión y que en consecuencia será prioritario para este año 1977, elevar su nivel para lograr los objetivos fijados por esta Secretaría**".

Se dictaban luego reglas que se dieron en llamar **pautas culturales**, aunque su inten-



TINA:  
TINA:  
TINA:

## UNA CULTURA OLVIDADA

ción apuntaba más lejos: más que una T.V. dirigida, se buscaba una T.V. controlada en sus excesos y planificada para que su impacto en lugar de atacar o deformar los gustos del público, los conformara acorde con los fundamentos de nuestra cultura nacional. La televisión argentina, nacida bajo un régimen populista, aduló sin educar a la gran masa. Con los años llegó a la aberración de aquellos casamientos televisivos, a los excesos sensacionalistas de algunos noticieros, a los teleteatros lacrimógenos de voluntaria cursilería, aún en vigencia. Las pautas culturales trataban de apoyar a una T.V. en el nivel superior que le corresponde: el de nuestra vapuleada clase media. Los Almuerzos de Mirtha Legrand demostraron que podía haber un programa para la clase media. Se la acusó de tilingüería, cursilería y facilismo, pero el público en masa la puso al tope de su preferencia. El Show de Percivale en 1977, el boom del Videoshow de Cacho Fontana, seguido por el Mónica Mihanovich y el frustrado intento del teatro El señor Albéniz, parecieron afirmar que paulatinamente se cumplían las pautas culturales, a las que el público en general recibió con escepticismo, sospechándolas de demagógicas, y el medio televisivo resistió como autodefensa. El fantasma de la televisión en color, con el natural desplazamiento de elementos, sustitución de generaciones de artistas, locutores y técnicos contribuyó en gran parte a una inercia que impidió a pesar del deseo de los altos ejecutivos, un cambio efectivo. Continuaron los teleteatros de autores supérstites a través de todos los gobiernos como los de Nené Cascallar, Alberto Migré, o Abel Santa Cruz y resurgieron algunos nombres como los de Hugo Moser o Vito de Martini, y se agregaron otros como los de Carlos Lozana Dana. Al-

gunos programas se levantaron por no ajustarse a las cada día menos temidas pautas culturales; algunos terminaron casi abruptamente, con aires de tomadura de pelo; los malos e inmorales se reivindicaron vertiginosamente, pero en todos los casos autor y elenco continuaron con otro programa la semana siguiente, como si el cambio buscado residiera en un mero tropezamiento argumental, fácilmente subsanable.

### La cultura olvidada

Todo lo expuesto y mucho más que podríamos agregar, indica que la segunda etapa, la que debía seguir a la de la recuperación económica, todavía es incipiente, y que aunque se ha comenzado falta mucho para desbrozar el camino y alarma la lentitud con que se han conseguido pequeños logros.

La cultura emanante de un poderoso medio como la T.V. tiene que ser prioritaria, rigurosa, conducida por especialistas y no por la buena voluntad de unos o la demagogia de otros. Si se quiere que la T.V. en colores no repita los defectos de improvisación de la de blanco y negro, habrá que exigir un nivel formativo a cuantos ingresen a ella. Y así poder realizar lo que tanto admiramos del exterior (La Familia Strauss, Leonardo). Cuando se haga Teatro Universal deberá seguirse un plan orgánico de divulgación, y no tirar títulos escogidos al azar por adaptadores, directores o actores que, faltos de escuela o urgidos por la necesidad de llenar un espacio semanal, poco diferencien un Ibsen de un Pirandello.

Habrà que recordar una cultura olvidada

que reemplace a tantos teleteatros que, sobre un fondo auténtico, neorrealista, implanten anécdotas tan falsas como la de Rolando Rivas, taxista. Asombra que poseyendo una literatura que llegó a pesar e influir en toda América, aquí se la desperdicie por sospechada ignorancia de quiénes realizan la programación televisiva. Si existe un medio de penetración no resistido que podría ser un exponente total de nuestra cultura nacional y por ello mismo, modificar las zonas donde se manifiesta, debería tratárselo con la seriedad que el riesgo de tal penetración implica. Y aprovecharlo en defensa del ser nacional. A muchas de nuestras fronteras no llegan las estaciones repetidoras de nuestra T.V. En las zonas de Misiones y Corrientes, no solamente penetran los canales brasileños, sino que lo hace la T.V. en color. Aunque se creen mil escuelas de frontera, no se llegará a cubrir el inmenso desamparo con que la explosión demográfica brasileña presiona nuestros despoblados límites. Si se trazara un mapa de frontera con miras a un plan de penetración de nuestra T.V. (el imperialismo de la cultura es el único recibido con beneplácito, como lo saben los franceses), habría que oponer música, periodismo, educación y novelística a iguales términos que el de nuestros vecinos. La T.V. aunque centrada y pensada para el gran conglomerado humano y económico de la Capital Federal es un servicio público y federal. El país lo necesita y debe saber aprovechar su inmenso potencial, no solamente modificando con medidas sensatas la chatura populachera (y no popular) que la ha regido hasta ahora, sino usándola para difusión y fijación de nuestros valores nacionales. Porque hay que mirar más allá de los lentes de contacto.

Hellen Ferro





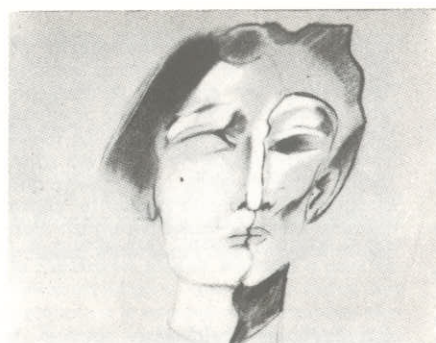
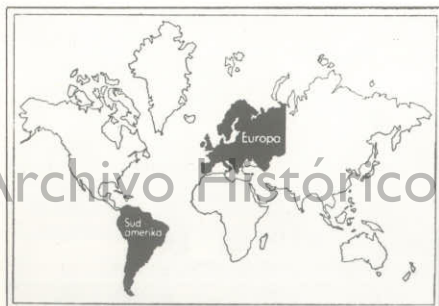
## Y HAY QUE SUMAR BEAGLE

Los atlas en uso en la actualidad, son eurocéntricos. Esto simplemente quiere decir que hasta el presente ha dominado el *imago mundi* que en 1569 elaborara Gerhard Kremer (Mercator, según la latinización que estaba de moda por entonces de los apellidos). Los errores del eurocentrismo son asombrosos a la luz de las cifras y de los aparentes tamaños de las regiones del mapa. Por ejemplo: con sus 9,7 millones de kms. cuadrados, Europa parece asumir en el *mapamundi* de Mercator, la misma extensión de América del Sur, que ocupa en realidad casi el doble (18 millones de km. cuadrados).

La Unión Soviética a su vez, domina todo el mundo afroasiático, cuando con sus 22,4 millones de kms. cuadrados, resulta mucho menor que África (30 millones). Pero siempre, aunque tarde, llega la justicia. Y ella ha estado esta vez representada en la figura del Profesor Arno Peters quien ha elaborado trabajosamente un nuevo *mapamundi* en el que figuran todos los países y continentes con arreglo a su verdadera extensión.

Los argentinos tendremos la oportunidad de observar estos nuevos *mapamundis* y comprobar —realmente— la genuina grandeza de nuestro país. Y en esta oportunidad, por lo menos, por una razón ajena a los deportes.

*En la vieja proyección Mercator, Europa parece mayor que América del Sur.*



"La cabeza blanca", de la Serie "El Cantante de tangos", dedicada a Vicente Greco y Macedonio Fernández.

## CROSA EN ALEMANIA

Daniel Crosa se encuentra en Alemania, donde presentó sus obras en colecciones y galerías particulares. Sus últimos cuadros, son composiciones y retratos que reflejan la cada vez más golpeada condición humana: opresión, soledad y búsqueda de identidad son las alternativas de estas imágenes, donde pareciera que la atmósfera ha contorsionado a los sujetos a medias emergentes, a medias fundidos en el plano.

Ha expresado de sus obras el crítico alemán M. H. Schlosser: "En el mundo de los personajes de Daniel Crosa, pintor y dibujante argentino de la joven generación, se multiplica el conjunto de las formas esenciales y más caras al ser humano, estableciendo laberintos, extraños itinerarios hacia lo subyacente; hacia ese submundo de los sueños opresivos, donde moran las ausencias dolorosas...".

## SIN ANIMO DE CRITICA

Era un gran crítico. Mejor dicho: un hiper crítico. Sus opiniones eran temidas, respetadas. Bastaba que su imagen asomara por la puerta de la sala, para que los cuadros se dieran vuelta de vergüenza y los trémulos autores se escapan de la galería presas de súbito pánico. Era miembro de la Asociación Mundial de Críticos. Lo conocían en todos los países y cuando escribía sus pulidas (pero en serio, inextricables) opiniones, no dejaba de citar a los grandes clásicos y urdía ingeniosos razonamientos para demostrar sus asertos. Era un gran crítico, su palabra cotizaba las telas o las reducía a ridículos paneles sin valor. También su daltonismo era famoso.

## Ningún Angel

¿Qué es en esencia Geno Díaz? Un sagaz humorista, un atinado dibujante, un novelista en ciernes? "Los Desangelados", novela que acaba de editar Galerna, nos lo muestra manejando con soltura un lenguaje directo, familiar. El mismo describe una cuasi historia policial donde Buenos Aires aparece como protagonista, junto a un grupo de personajes para los que la redención llega tarde. Una primera novela cuya inicial virtud reside en la inmediata captación del interés y en la necesidad por conocer hasta el final el destino de los personajes.



En Brasil y para variar, viendo espectáculos y escuchando música, cosas que tanto le cuestan a Arizaga.

## ARIZAGA Y LA MUSICA DEL BRASIL

Desde Rio de Janeiro nos escribe el repentino corresponsal que nos nació en Brasil: Rodolfo Arizaga. Nos cuenta que se encuentra persiguiendo a Hans J. Koelreutter (padre de la música de avanzada en Brasil), un artista muy poco conocido en Argentina, quizá y entre otras razones, por el aislamiento cultural que sufre Brasil con el resto del Continente por razones idiomáticas. Arizaga estima que es muy importante el aporte realizado por Koelreutter para la formación de la generación actual, y la opinión de Arizaga es de las que se respetan. Nos cuenta asimismo que asiste a la 2ª. Biental de Música Contemporánea Brasileña (siete conciertos, dos de ellos sinfónicos) Quizás tengamos notas acerca de sus actividades en el número de diciembre. Y la duda que plantea el "¿quizás?" tiene que ver fundamentalmente con la seriedad periodística y no con nuestra desconfianza al corresponsal. Saben ustedes que de por medio, se encuentran los avatares del correo. Nos augura que el "Pájaro" goce de excelente salud y le hemos respondido: ¡cómo no!

## SOLDI Y QUINQUELA EN LIBRO OBJETO



Portada del libro "Soldi por Soldi" que junto al de Quinquela inaugura la experiencia de Eudeba.

### DE MACEDONIO

Cuando un sombrero tapa un reloj, cuando clavamos en una papa la pluma de escribir, cuando la sombra de una persona se proyecta sobre el fuego, cuando un chorro de agua mantiene en alto y danzante una cáscara de huevo, cuando damos una cuchillada en un chorro de agua, cuando una gran risa nos hace lagrimear, o llueve con sol, o sobre un ambiente en sombra se proyecta una sombra más espesa... ¿qué le acontece a la poesía?

Al abrir el álbum, un disco se desliza de la solapa; contiene la voz del autor. Al cerrarlo, el espesor de dos hojas de plástico nos descubre una serie de diapositivas; son reproducciones de obras pictóricas. Entre uno y otro gesto, treinta o cuarenta páginas de textos con muchas ilustraciones, algunas en color, nos acercan al personaje y a su obra.

¿Estamos ante un libro? ¿Ante un objeto? ¿O será acaso un libro-objeto, espécimen completo y raro que, en el caso presente, tiene la utilidad de dar la visión entera del tema que aborda?

Son en todo caso dos libros-objeto los que la Editorial de la Universidad de Buenos Aires (Eudeba) acaba de publicar: "Soldi por Soldi" y "Quinquela por Quinquela"; dos iniciativas paralelas que constituyen un esfuerzo editorial apreciable y que, a pe-

sar de su elevado costo de edición y por lo tanto de venta, representan un testimonio valioso.

El texto de "Soldi por Soldi" ha sido realizado en torno a una entrevista que María Esther Vázquez cumplió, pero —excelente idea— del largo diálogo salió un relato en primera persona sin pretensiones literarias en el cual Raúl Soldi evoca su vida y su obra. El padre del pintor llegó de Italia integrando uno de esos grupos que el antiguo Teatro Colón —emplazado donde está hoy el Banco Nación— contratava en Italia para sus temporadas líricas y que incluía cantantes, músicos, escenógrafos y bailarines. La infancia de Soldi transcurrió en una casona situada atrás del viejo Politeama (Corrientes y Paraná), que estaba íntegramente ocupada por artistas, resultando como una gran caja de resonancia donde nadie se hubiera

podido quejar de los ruidos provenientes de la pieza vecina. Decorador de cine, pintor por fin y desde el principio, Soldi habla con especial amor de la cúpula del Colón y de la capilla de Glew, dos obras suyas principales.

De Quinquela Martín, la Historia del Arte dirá qué lugar debe ocupar como artista, pero su figura es ya el mito de un barrio y de una época. El pintor describe en este libro la Boca de los genoveses, su infancia de chico abandonado y adoptado, las primeras —y únicas— lecciones de pintura que le dieron un peluquero artista; describe la zona del Riachuelo, la confraternidad de esa pequeña república dividida en asociaciones y donde el anarquismo estaba de moda y donde, por supuesto, no se sospechaba que todo eso sería alguna vez el tema de un libro-objeto.



## ALGUNOS EJEMPLOS QUE SE NOS ESCAPAN

En Buenos Aires pasan cosas muy curiosas en materia cinematográfica. Infinidad de espectadores concurrían asiduamente a festivales, semanas o ciclos de cine extranjero de alto nivel; aunque se exhibieran en días corridos siete o más films del mismo origen, eran muchos los que seguían puntualmente las funciones día tras día, con auténtica pasión. Es posible que ahora no sea fácil para nadie dedicar dos o tres horas diarias a una actividad meramente espiritual, claro está, pero el rotundo fracaso de la última semana de cine checo realizada en el cine Plaza mueve al asombro. Films de Frantisek Vlacil (varias veces aplaudido en nuestro medio), Karel Kachyna, director de tres o cuatro películas que llevaron muchos especta-



Escena de "El abeto plateado", del director checoslovaco Frantisek Vlacil

dores a sus salas de estreno, Oldrich Lipsky (el de "Joe Cola Loca", éxito comercial inesperado teniendo en cuenta sutilezas poco comunes) y otras figuras de una cinematografía siempre admirada aquí, pasaron sin pena ni gloria por aquella sala céntrica. La semana fue acompañada por una delegación checoslovaca integrada, además de la actriz Brigita Hausnerova-Siterova, por el director de la máxima entidad filmica checa. Ellos no mostraron asombro,

simplemente repartieron simpatía y, de paso, manifestaron hasta que punto sus medios cinematográficos han evolucionado con firmeza hacia una industria sólida, consciente de sus limitaciones pero también de sus verdaderos valores. Es una lástima que ese mismo público que hasta hace poco seguía con una especie de devoción muestras significativas, aún inferiores a la que aludimos, haya desaparecido de nuestro alicaído medio.

## GOROSTIZA INSOLITO

Al ver el nombre de Carlos Gorostiza en la tapa de 4 libros de cuentos infantiles que Kapelusz ha editado, es posible sorprenderse. Nada indicaría, en efecto que el vigoroso autor de **El Puente** o **El pan de la locura**, el director escénico de **La nona** que cuenta en su haber con una novela reciente (**Los cuartos oscuros**, que él considera su obra más importante), pudiese abordar el género infantil y escribir en versos frescos la historia del caballo Trotín o relatarnos el viaje de Pelusa, que viaja en un carro tirado por seis palomas y ve la Argentina desde lo alto.



## A VUELO DE ATTENBOROUGH



Attenborough  
Un fugaz pasaje

Por Buenos Aires su paso fue muy fugaz. Nos visitó junto con el poderoso Joseph Levine, productor de su tercer largometraje, "Un puente demasiado lejos", de reciente estreno, película que evoca un tremendo episodio de la Segunda Guerra Mundial. Richard Attenborough no es un desconocido para el público argentino, ya que además de sus notables interpretaciones se conocen aquí sus dos films anteriores, "Oh! Qué bella guerra", como uno de los más impresionantes alegatos antibélicos jamás filmados, y "El león joven", sobre la vida de Winston Churchill. Attenborough dijo pocas cosas, tal vez la más interesante fuera "odio profundamente las guerras y la violencia y por eso mis obras tienen esa tonalidad."

El mismo Gorostiza nos recuerda sin embargo que esta afición no es circunstancial para él, ya que su primera obra fue **La clave encantada**, escrita para teatro de títeres y presentada por un poema. Nacido en la capital y en el barrio de Palermo, el recuerdo de una infancia triste persiste aun en su memoria y habría provocado esta necesidad de alegrar retrospectivamente esa niñez. "Por la misma razón -agrega- me entregué quizás al teatro, porque en el teatro vive permanentemente la necesidad de juego del hombre." Al acecho del libro y de palabras que lo acompañasen, esas mismas palabras fueron convirtiéndose en amigos para un niño triste y solitario; "Tal vez haya pretendido -piensa ahora- devolver esas palabras a su origen y dejarlas allá, en aquel tiempo, en aquella edad."





## ¿PATRIMONIO NACIONAL?

La reciente reanudación de las obras de reparación y ampliación del Museo de Bellas Artes, sumó una nueva esperanza a las tantas que alientan los argentinos. No es cuestión aquí de entrar en la polémica sobre la función de los Museos, si son útiles, si deben desaparecer o si la estructura de la sociedad del futuro habrá de renegar de ellos. Lo cierto es que la preservación y funcionamiento de una casa de cultura como lo es el Museo Nacional de Bellas Artes, entra dentro de las obligaciones primarias de los organismos estatales específicos.

Hace unos dos meses su director, el Sr. Daniel E. Martínez expresó textualmente: "Mucho es lo que se ha hablado y mucho sin duda lo que se hablará del Museo de Bellas Artes y el estado que presenta, pero considero que llegó el momento de decir las cosas tal cual son y tal cual han ocurrido. La idea primitiva era hacer una gran sala de exposiciones en todo el primer piso del museo y luego un segundo piso para los talleres, oficinas, etc. Esa licitación fue adjudicada a la Empresa Lanusse Construcciones que fue a la quiebra cuando se habían clausurado ya 16 salas, lo que era imprescindible para iniciar los trabajos de construcción. La obra que sólo llevaba dos meses, quedó paralizada. Lo que es peor aún, la empresa a la que le fueron adjudicadas luego las obras, sólo llegó a hacer un 50% de las columnas previstas y al final se retiró porque el ministerio no giró más fondos."

El Museo de Bellas Artes encierra invalorables obras pertenecientes al patrimonio nacional. A más del edificio en ruinas, del personal renunciante por bajos salarios y el deterioro paulatino de las telas que guarda, se encuentra comprometida la palabra. Entre las prioridades que siempre se explicitan, nunca figuran los museos. ¿Es que habrá que creer que es así nomás?



### ¡AVE MARIA PURISIMA!

Ediciones de la Flor ha editado en estos días "Las Aventuras de Inodoro Pereyra", ¡El Renegau!", la historieta de Fontanarrosa que ha entronizado la imagen del gaucho y de Mendieta, en el corazón humorístico de los argentinos. Se ha hablado mucho de Fontanarrosa y de sus personajes que lograron fama en diversas publicaciones tanto de la Capital, como del interior. Y buen es recordar de paso, que Fontanarrosa es rosarino. La apostura de Inodoro, sus enfrentamientos, disquisiciones y por sobre la personal línea del excepcional dibujo, el hilarante texto compuesto a remedo de los pseudo letristas del novísimo folklore nacional, definen a Fontanarrosa como a uno de los más inteligentes cultores del humor de raigambre popular. La idea de Ediciones de La Flor de editar varios episodios completos de las desventuras de Inodoro, constituye un aporte documental a un momento especial de nuestro humorismo de corte periodístico que no le va en zaga al europeo o americano, tan bien promocionado a su vez por editoras extranjeras. Por otra parte, tanto en "El angel exterminador", como "Episodio salvaje y unitario" o en "El desierto inconmensurable, aiberto", la vena tajante y mordaz que trasluce el protagonista, nos reencuentra insólitamente con la poesía de algún paisaje extendido, familiar a nuestros espíritus y con el gracejo contenido y austero de un personaje que pertenece a la galería -aunque suene a paradoja- del humor en serio.

## CENTENARIOS DE PIEDRA

En muy pocos días, uno de los más famosos teatros de la lírica mundial cumplirá nada menos que dos siglos de edad. En efecto, el próximo 17 de diciembre se iniciarán los festejos para celebrar el segundo centenario del teatro Alla Scala de Milán, obra del arquitecto Giuseppe Piermarini. El actual coliseo fue inaugurado en 1778 y construido por Piermarini luego del incendio del Teatro Ducal.

Las celebraciones incluirán en el programa los clásicos tradicionales del repertorio con equipos estelares y se darán a conocer por lo menos dos novedades: la última ópera del italiano Luciano Berio y una nueva del polaco Christof Penderecki, basada en "El Paraíso Perdido" de Milton.

## XIII

### SALON DE GRABADO Y DIBUJO

A mediados de octubre se dio a conocer la nómina de distinciones adjudicadas por el XIII Salón Nacional de Grabado y Dibujo correspondiente al corriente año. El jurado otorgó el Gran Premio de Honor de Dibujo a Ernesto Pesce, artista que asimismo obtuvo el 3er. Premio de Grabado en el corriente año, en el Premio De Ridder. El primer premio le fue adjudicado a Walter Koler, el segundo a Mario Borio y el tercero a Jorge Tapia. Las menciones recaeron en Bernardo Di Vruno, Nella Licenziato y Silvia Brewda. Antonio Monteiro obtuvo el premio al artista extranjero. En Grabado fue distinguido con el Gran Premio de Honor Julio Alberto Leonelo Muñeza. El primer premio fue discernido a Víctor E. de Pilla, el segundo a Estela Zariquiegui y el tercero a Ernesto Pesce. Coincidente con el Salón y de acuerdo a estipulaciones del reglamento, se ofreció una muestra del plástico homenajeado, el que en esta oportunidad fue Mario D. Grandi.

## CARTAS AL DIRECTOR

### Primeros Augurios

El Sr. Enrique Rando nos escribió y transcribimos algunos párrafos de sus tres cartas: "Felicito a usted por Pájaro de Fuego. He sido de los primeros lectores de su revista, y lo fui atraído por la expresión 'toda la cultura' que ví en los afiches de la calle." Expresa algunas opiniones sobre el ejercicio del periodismo y finaliza augurando plácemes, congratulaciones y largo éxito.

### Desde Misiones

Mónica A. Velayos, de Oberá, Misiones, nos envía una breve nota de salutación y augurios en la que nos expresa: "La vigencia de Pájaro de Fuego debe explicarse por el deseo de los argentinos, de poseer un medio que exprese las inquietudes de sus artistas, sus pensadores y sus intelectuales, y de todos aquellos que aspiran a definir una posición en momentos en que el país precisa del esfuerzo de todos sus hijos."

### Desde Olavarría

Desde Olavarría, Provincia de Buenos Aires nos escribe Alberto M. Pando, periodista a cargo de comentarios bibliográficos en diversos diarios del interior. Formula votos personales de éxito para nuestra gestión periodística y textualmente expresa "presento mis cordiales saludos a todo el equipo tan calificado, que ha asumido con notoria probidad una tarea que hacía falta realizar".

**N. de la R:** Agradecemos sus conceptos. Tendrá noticias nuestras en breve.

### Apresurado

El Prof. Honorario Dn. Alberto Marsal nos escribe desde Córdoba. Dice que ha recibido el primer número de Pájaro de Fuego y nos felicita por la revista, pero opina que es "para los porteños". Más adelante resume -desde su

lecho de enfermo- la serie de actividades científicas que desempeña la Academia de Ciencias Médicas de Córdoba.

**N. de la R:** Le decimos al Prof. Marsal que estamos satisfechos con su opinión sobre la revista, pero no compartimos el aserto de que se trata de una publicación exclusivamente para porteños. Ya lo podrá ir viendo y debe comprender asimismo que la estructura de las corresponsalías del interior cuesta armarlas. No obstante, desde ya le adelantamos que la corresponsal en Córdoba es la Sra. Cristina Wargon, calle 27 de Abril 856, Córdoba.

### Embajadas

Transcribimos la conceptuosa nota que nos enviara el Sr. Embajador de Bolivia, con motivo de la aparición de nuestro primer número: "Tengo el agrado de ofrecerle la congratulación de la Embajada de Bolivia por la magnífica edición de la revista Pájaro de Fuego, cuyo primer número revela que es una de las publicaciones más importantes para difundir la cultura. También debo manifestarle mi agradecimiento por su gesto de noble solidaridad americanista, al haber ofrecido las columnas del mensuario que merecidamente usted dirige, para divulgar algunos aspectos poco conocidos del movimiento cultural de Bolivia." Gral. Alberto Gutman Soriano. Embajador.

El Sr. Scretario a/c del Departamento Cultural de la Embajada del Uruguay M. Alberto Voss Rubio, dice en una gentil nota: "Cabe expresarle cuán grato ha resultado interpretar sus manifestaciones, que son absolutamente oincidentes con nuestro criterio, por lo que me permito adelantarle desde ya el especial interés en poder contribuir con vuestra publicación."

**N de la R:** En breves días Pájaro de Fuego iniciará estrecha colaboración con los representantes diplomáticos de los países hermanos de América, en su intento de reflejar dentro de sus posibilidades, el movimiento cultural de esos países.

### Victoria Ocampo.

Ha escrito unas líneas en las que agradece conceptos de la extensa nota que le dedicó el primer número de Pájaro de Fuego. Aclara que la carta atribuida a Ortega y Gaset, es suya.

### Editoriales

Javier Vergara Editor nos remitió asimismo una nota augural, de cuyo texto extraemos los siguientes conceptos "Nos es grato dirigirnos a Ud. para hacerles llegar nuestras felicitaciones por el hermoso Número 1 de Pájaro de Fuego, revista a la que deseamos el mayor de los éxitos." Luz Henriquez

De Emecé Distribuidoras hemos recibido asimismo, en breve escuela, los plácemes por la salida del primer número.

Ediciones Corregidor felicita al cuerpo de redacción y espera que Pájaro de Fuego exprese las inquietudes culturales del país.

### Galerias

Altamira Galería de Arte nos escribe: "Me permito felicitarle por el importante aporte que presta a la cultura por medio de Pájaro de Fuego. Excelente presentación.

Galería Rubbers asimismo, nos ha hecho llegar sus plácemes y augura a Pájaro de Fuego, un venturoso futuro.

**Nota de la Dirección:** Por razones de espacio hemos dejado sin contestación algunas cartas de lectores que se interesaron por Pájaro de Fuego. Habremos de cumplir con todos en el próximo número y queremos abarcar nuestro reconocimiento a todos ellos en estas breves líneas.

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.

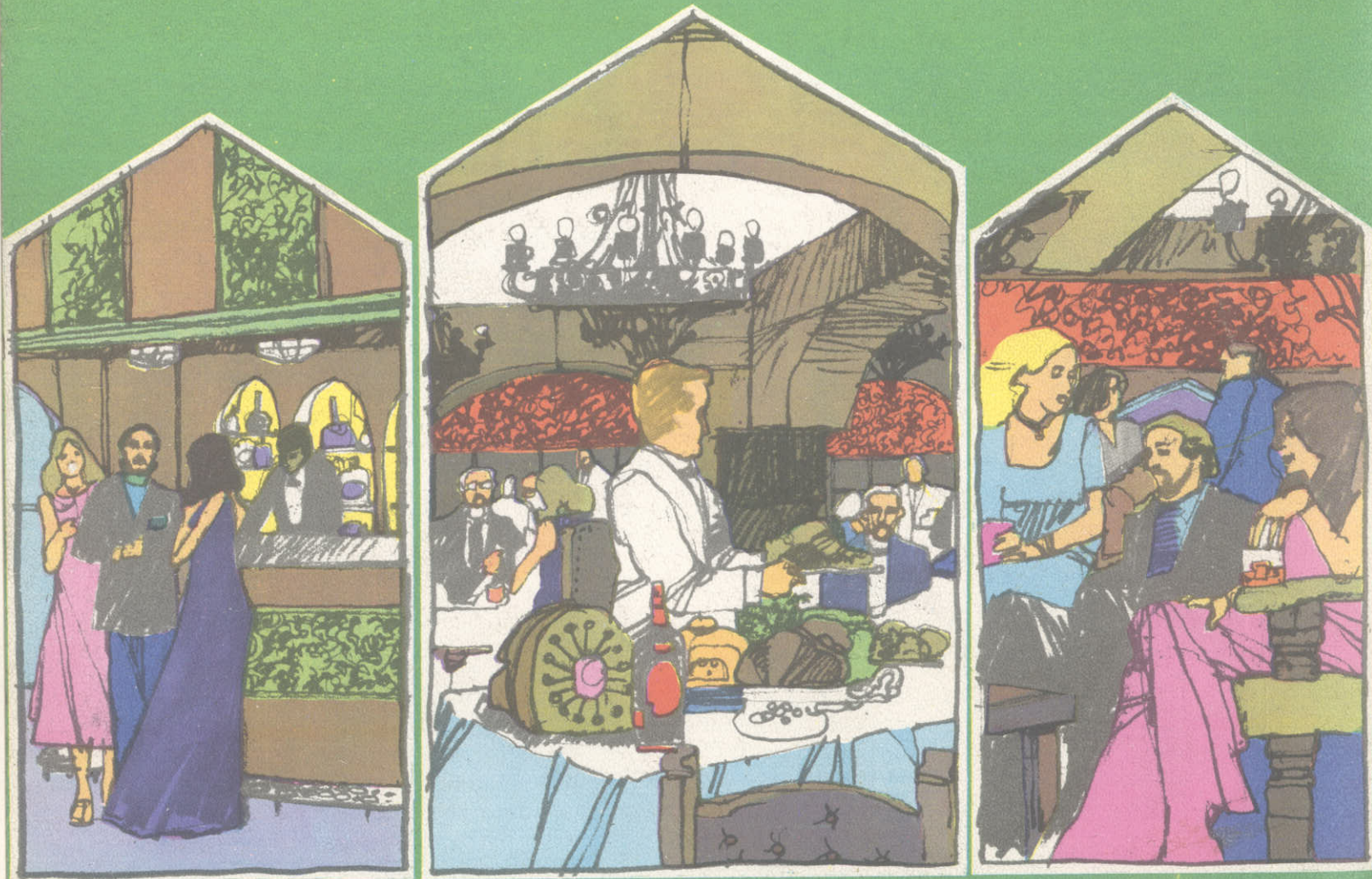
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

  
**SuaveSTAR**

LA MAYOR PRODUCTORA DE ESPUMAS DE POLIURETANO DE AMERICA LATINA

# Jerarquía y distinción a nivel CONTINENTAL

Ya abrieron sus puertas  
el Restaurante y la Confitería del Hotel Continental,  
con el mismo confort que lo distingue.



En su acogedor salón estilo Tudor, la Confitería Continental le brinda un ambiente amable, distinguido y comunicante que hará más gratos sus encuentros sociales o de negocios.

en el Restaurante Continental usted podrá saborear los platos más exquisitos de la cocina internacional, en un ambiente exclusivo y con la atención que caracteriza a los restaurantes más famosos del mundo.

Para sus fiestas, reuniones sociales o comerciales, piense en los salones del Continental, con la atención exclusiva de un servicio de gran categoría.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

Hotel

RESTAURANTE  
CONFITERIA



CONTINENTAL