

pájaro toda la cultura de fuego

Buenos Aires
Año 1 - Número 6
Abril - Mayo 1978
\$ 1750

A color photograph of Jorge Borges, an elderly man with white hair, wearing a dark blue suit, white shirt, and dark tie. He is sitting in a green armchair and looking upwards and to the left with a thoughtful expression. The background is a blurred bookshelf.

BORGES

**El otro, al
que le ocurren
las cosas**

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

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.

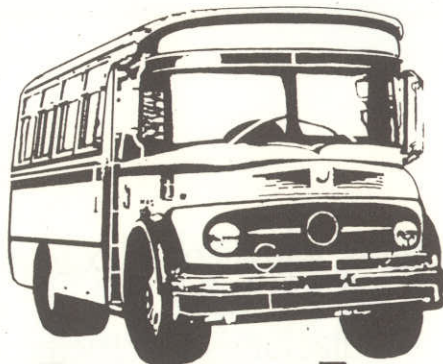
Hipólito Yrigoyen 426/434
Tel. 30-0321/27
Capital Federal

En los "colectivos" el transporte será buen servicio

En áreas de gran densidad de población y en horas pico, viajar cómodamente es una utopía, pero un buen servicio es algo más que espacio y frecuencia, es también trato y ambiente.

El autotransporte colectivo de Buenos Aires, es uno de los mejores del mundo en cuanto a diagramación y frecuencia, y es objetivo de las autoridades responsables que también lo sea en trato y ambiente, comportamiento que integra un buen servicio.

Vehículos en perfectas condiciones de higiene, bien iluminados, con veritanillas en funcionamiento, asientos sin deterioro. Conductores de trato correcto, que respeten las normas de tránsito; el régimen de paradas; la prohibición de fumar; que paren en todas las esquinas cuando llueve ó entre las



de todos depende

22.00 y 5.00 horas; que arrimen al cordón de la vereda para el ascenso y descenso de pasajeros, son obligaciones que incluye el Reglamento que rige el servicio de autotransporte colectivo.

Su inclusión responde a las condiciones de seguridad y comodidad que merece el usuario; y su cumplimiento no sólo es responsabilidad de las autoridades y de los transportistas, sino también de los automovilistas que no deben estacionar en los espacios reservados para el ascenso y descenso de pasajeros, y de los usuarios que deben respetar y

hacer respetar las normas denunciando su incumplimiento ante la Secretaría de Estado de Transporte y Obras Públicas - Oficina "Atención al Usuario", personalmente o por correo.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

Ministerio de Economía
Secretaría de Estado de Transporte y Obras Públicas

SUBSECRETARIA DE TRANSPORTE

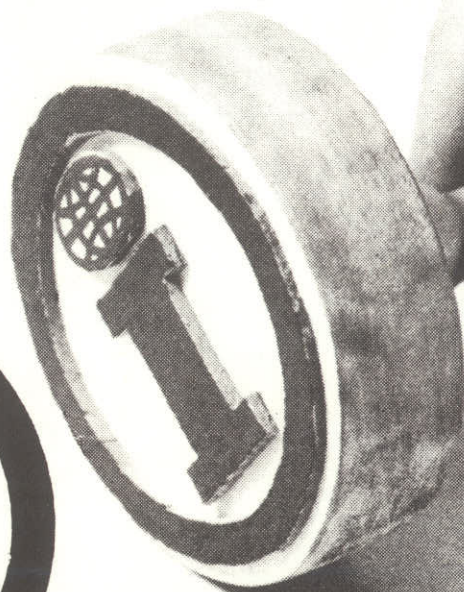
Avda. 9 de Julio 1925, Capital

Telam



Caños Metálicos Flexibles
para
instalaciones eléctricas
e industriales

Mangueras de goma
para
mediana y alta presión



Sello de calidad en toda la línea.

Un nombre: IMPACTO. Una marca que se impone.

Por la rigurosa selección de sus materiales que siempre dan calidad, seguridad y gran variedad de diseños, texturas y colores.

Un amplio surtido para elegir lo más apropiado según gustos y necesidades:

Telas vinílicas, brocados y gobelinos, lonetas, capitonné electrónico, alfombras de lana y nylon, pisos plásticos y de goma, herramientas y accesorios de tapicería y decoración.

“TODO con el respaldo de una marca responsable”.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar



Ecuador 577. Capital Tel. 88-1271 - 87-7768



*la verdad que se nota:
queso blanco*

Saavedra

*está 91% a favor
de su silueta*

*Queso Blanco Saavedra, un-
tado o cómo parte de los más
exquisitos platos, lleva una
verdad que se muestra en usted misma:
Con sólo 9% de grasas mantiene su silueta
proporcionándole 100% de alimento.
Y es sabrosísimo. ¿Su familia, lo probó?*



queso blanco Saavedra... la verdad

disfrute su tiempo libre en Argentina

Ministerio De Bienestar Social
de la Nación

Secretaría de Estado
de Deportes y Turismo



Subsecretaría
de
Turismo

Volvemos para hablarle, otra vez,
del tiempo libre,
del tiempo del descanso y del turismo;
para recordarle el valor de ese tiempo
que permite el enriquecimiento espiritual,
que sirve para conocer el país
y para amarlo,
que incita al diálogo familiar y con la gente;
para invitarle a vivir ese tiempo
en la Argentina.

la feliz decisión



Telam

ANTINOMIA Y DISENSO

Sería moroso señalar que el tema de la cultura integra el cuadro de la realidad nacional como fundamento y culminación de su propia vigencia. Quizás nuestra más inmediata y conmovedora historia haya logrado, por razones en las que tuvo que ver hasta la supervivencia, que los problemas del mundo espiritual fueran postergados como una preocupación a tener en cuenta en el futuro. No obstante, las líneas históricas expresan una continuidad que es hija de sobresaltos y contradicciones, pero que impulsan ineludiblemente las comunidades hacia su evolución. Toda actitud es indiscernible en lo que hace a la identificación de sus objetivos, pero el rango cultural es el único que define la esencia de la condición humana.

Pero sí puede sufrir todo proceso cultural en su trayecto —ya que son inconcebibles los eclipses— la agresión que tiende a deformarlo, la penetración de influencias que tratan de anudar su destino y confundir a sus protagonistas. Es lo que, en otras palabras, pudiera definirse como colonización de una cultura autóctona, por presión de factores ajenos a su rai-gambre.

En nuestro país, esas agresiones vistieron distintos ropajes y las estrategias, aparentemente desordenadas, persiguieron con sospechosa consecuencia la disgregación, el desencuentro, los enfrentamientos y la toma de posiciones antagónicas, como si en el campo de las ideas debieran enarbolarse obligatoriamente los argumentos desde trincheras opuestas. Hubo una intoxicación de ideologismos, la que ganó predominantemente el campo universitario y el de nuestra cultura. Perdió entonces objetividad, hasta la polémica que alimenta el disenso natural de las democracias y nació la antinomia. Con ella se enfervorizó el deseo por la clasificación de las actitudes individuales y cobró

valor la etiqueta. Se pensó que Borges no podía convivir con Sabato, que los jóvenes debían acabar con los viejos, que los obreros debían ser enemigos de los estudiantes, los católicos de los judíos, los provincianos de los porteños, los realistas de los abstractos, el tango del folklore, y así indefinidamente. La tesis fue la antinomia y se hizo imprescindible la identificación, como preámbulo del diálogo. Este esquema sirvió a los presupuestos de la disociación y aquel viejo precepto martinfierrista de “los hermanos sean unidos”, asomó como una ingenuidad del pasado, de una “belle époque” casi tonta que se regía por aforismos de antologías.

Pero aún tienen prevalencia las opciones y las encrucijadas y este país que queremos vivir ahora exige que aquellas antinomias desaparezcan y que el nivel del diálogo y la polémica crezcan, dentro del respeto que merecen las opiniones diversas. No nos equivocaremos, si en lugar de enjuiciar criterios, evaluamos fines comunes y si en lugar de prestarnos al utilitarismo infantil, definimos que tenemos un destino nacional por elaborar. El país necesita el disenso, pero todos debemos atribuir a los otros el mismo derecho a la verdad.

Será entonces posible entender que la convivencia espiritual necesita del debate y que lo que debemos elevar no es solamente el nivel de la diatriba, sino el de la imaginación.

Sin antinomias, sin juicios apresurados, sin ciegos sectarismos, descubriremos finalmente que no tiene asidero discutir personajes y situaciones contemporáneas. Estamos muy cerca de ellos para verlas y por sobre todo, es más claro el panorama de lo que debemos hacer, que el recuerdo de lo ya hecho.

El Director

Buen
COL
María R
Cores (1
do Fer
Rodríguez
mina C
María I
R. de C
Camma
Redac
ción),
Domir
Hilario
Martín
Murat
(Hum
via Cs
Plástica
ticas).
Stevá
(Teat
Arma
Helle
dés (1
La rev
de la
micili
(1008
telect
trada
uno
com
menc
no c
DIST
Hijo
TRIE
122,
Bue
gent
Grá
101
y C
Sa
100
PIA



pájaro de fuego

6

Buenos Aires — Año I — \$ 1.750

Abril/Mayo 1978

DIRECTOR
Carlos A. Garramuño

COLABORAN EN ESTE NUMERO

María Reyes Amestoy (Arte), Arturo J. Cores (Coordinación Gráfica), Leonardo Fernández (Fotografía), Cándida Rodríguez (Gerente de Publicidad), Osmina Guardatti (Jefa de publicidad), María Inés Bunge (Promoción), Yvonne R. de Quintás (Administración), Gladys Cammaroto (Secretaria), Hugo Marín (Redacción), Claudio Bramanti (Redacción), Néstor Ferioli (Redacción), Rocio Domínguez Morillo (Redacción), Hilario Giménez (Redacción), David Martínez (Redacción), Ulyses Petit de Murat (Poesía), Bernardo Korembli (Humor), Jorge Rasia (Redacción), Silvia Gsell (Ballet), Osiris Chiérico (Artes Plásticas), Raúl Santana (Artes Plásticas), Julio C. Bandin Ron (Artes Plásticas), Adela Tarraf (Escultura), Emilio Stevanovitch (Teatro), Luis Ordaz (Teatro), Guillermo Orce Remis (Jazz), Armando Rapallo (Cine y discos), Hellen Ferro (Televisión), Gustavo Valdés (Arte).

La revista PAJARO DE FUEGO es una publicación de la Editorial CROMOMUNDO S.A. con domicilio en Suipacha 255, 6to. Piso F, Buenos Aires (1008), T.E. 35-5919. Registro de la Propiedad Intelectual N° 1.402.099 (24 X 1977). Marca Registrada en trámite. Se autoriza la publicación de uno o parte de sus artículos, tanto en español como en cualquier otro idioma siempre que se mencione la fuente. Lo que expresan los artículos no compromete la opinión de la Dirección.

DISTRIBUCION CAPITAL FEDERAL: Brihet e Hijos, Arcos 1229, 3er. piso, Buenos Aires. **DISTRIBUCION INTERIOR:** D'Argent S.A. Suipacha 322, 2do. piso, y D.G.P. Hipólito Yrigoyen 1450, Buenos Aires. **IMPRESION:** La Prensa Médica Argentina, Junín 845 y pliego color y tapa Artes Gráficas Planeta, Castro 928-30, Buenos Aires. **FOTOCOMPOSICION:** Talleres Gráficos Alemann y Cia., 25 de Mayo 626, Buenos Aires y Velazco. Stallan producciones, Cangallo 1730, piso 11, of. 100, Buenos Aires. **FOTOCROMOS Y AUTOTIPIAS:** Cini Hnos. Tandil 3025, Buenos Aires.

EDITORIAL CROMOMUNDO S.A.

Domicilio: Suipacha 225, 5o. "A"

Presidente: E. Fernández Bouso

Vice-Presidente: Carlos A. Garramuño

Directores: Jorge Oscar Garramuño

José A. Ballotta

Federico Rodríguez

Oscar Abuyé

Agencia de Publicidad

ESTUDIO 22 Moreno 1270 2º piso - 210

SUSCRIPCIONES

ARGENTINA: Seis ejemplares: \$10.000. EXTERIOR Y PAISES DE AMERICA LATINA: 60 dólares. EUROPA, ASIA, AFRICA Y OCEANIA: 70 dólares

CORREO ARGENTINO CENTRAL D	TARIFA REDUCIDA
	CONCESION N° 2292

sumario

Hilario Giménez	10	El traspaso de la educación primaria.
David Martínez	20	Evaristo Carriego.
D. Barros	22	Bibliográficas.
Hugo Marín	23	Ex-Libris.
Susana Rovere	24	La generación del 27.
Ulyses Petit de Murat	29	Siete poetas mujeres de América.
Sergio Morero	31	La Música sin corbata.
Guillermo Orce Remis	36	Los blues, los blues . . .
Carlos A. Garramuño	39	Borges: La vigilia de los ojos abiertos.
Jorge R. Rasia	52	Se apagan los galopes de madera.
Silvia Gsell	58	El ballet moderno y el soplo del libre albedrío.
Osiris Chiérico	64	La lección luminosa de Fray Guillermo Butler — El contenido de lo cotidiano
Julio C. Bandin Ron	67	María Simón: Mascarada.
Adela Tarraf	69	Leo Tavella.
Julio C. Bandin Ron	70	Artes Plásticas.
Emilio A. Stevanovitch	74	Reportaje a Alfredo Alcón.
	78	"Vecindades".
Luis Ordaz	79	Epocas del Teatro Argentino (V).
Armando Rapallo	82	Crítica Discográfica.
Bernardo E. Korembli	83	Humoresque . . . Burlesque . . .
Armando Rapallo	84	Zefirelli en Buenos Aires.
	86	Sobre Oscars y Antihéroes.
	88	Críticas de Cine.
Hellen Ferro	90	TV: En EE.UU. aprendieron la lección.
Choly Berreteaga	91	Exégesis gastronómica.
Jorge M. Trujillo		La cocina española (II).
Adalberto Ferreyra	94	Un fénix nunca demasiado frecuente.
	95	A Vuelo de Pájaro.
	98	Cartas al Director.

EL TRASPASO DE LA Soc EDUCACION PRIMARIA

¿ES UNA SIMPLE MEDIDA

ADMINISTRATIVA?

La tr
la re
exti
plen
Si b
no c
nec
edu
per

Indudablemente, al abordar el tema educacional no puede prescindirse de todo el contexto que integran los diversos y variados matices de la cultura de una comunidad. Si al evaluar un proyecto educacional —cualesquiera fuese el alcance del mismo— se omitiera el exacto conocimiento de la demografía o de los medios de subsistencia o de comunicación física o se ignorasen los índices de morbilidad o las tasas de mortalidad infantil de esa comunidad específica, se partiría de una falsa apreciación de la realidad y, por lo tanto, la evaluación no sería justa.

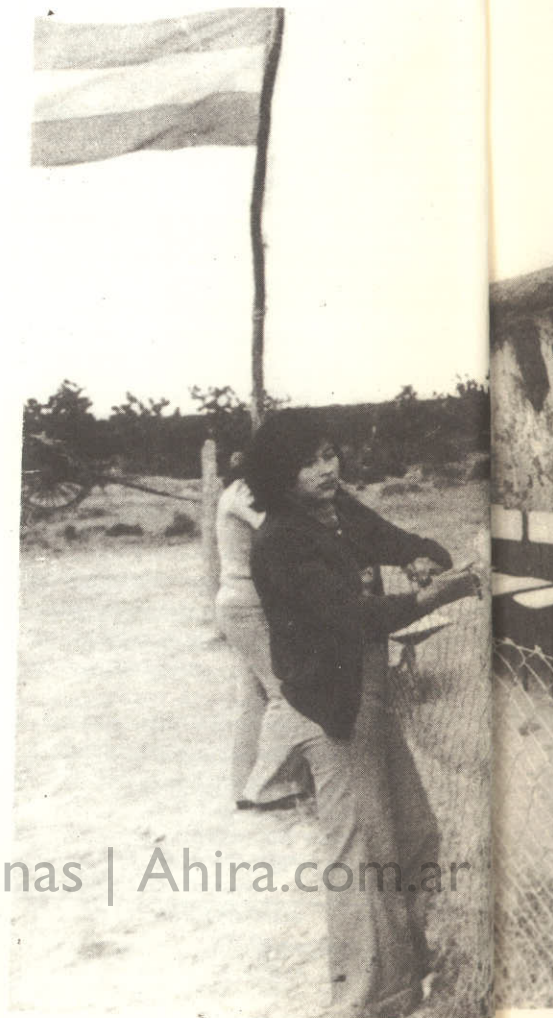
La cultura de una nación constituye un hecho social innegable cuyas secuencias son determinantes de la **única consecuencia**: el modo de ser nacional, el estilo de vida que caracteriza a un pueblo determinado y lo hace diferente (no contrario) a los múltiples pueblos que conforman la fraternidad de los seres humanos. Cada cultura nacional es pues, el resumen de un modo de comportamiento social, esa íntima trabazón determinante de actitudes y de vocaciones generalizadas que enraízan a los hombres no sólo con el ámbito físico donde nacen, sino particular y sutilmente, con el medio ambiente espiritual heredado, sólo transmisible por las vías del sentimiento, objetivado en la creación artística y artesanal y en todas las manifestaciones del trabajo que provienen —y al mismo tiempo concurren— a este sentimiento.

Cuando el hombre es capaz de traducir al pensamiento los sentimientos, comienza a producirse el hecho cultural. Y sólo cuando este hecho es acatado y tenido como propio por los demás hombres de una comunidad, puede decirse que se ha convertido en simiente, en célula reproductora, en sello social.

Los argentinos tenemos, en ese sentido, una cultura nacional que al tiempo que nos distingue de otras comunidades, nos integra a todas ellas haciéndonos partícipes de la universalidad. De ahí que todas las manifestaciones de nuestros sentimientos —la música, la pintura, la escultura, la literatura, las variadas artesanías nacidas aborígenes y transferidas por vías del legado histórico social a los criollos—, se transformen finalmente en los elementos folklóricos, en el estilo de vida nacional que se traduce en la educación popular.

LAS PAUTAS EDUCACIONALES

Una política educacional bien cimentada debe reflejar en primer lugar, la cultura nacional, convirtiéndose en su más firme escudo y en el indispensable valladar que contenga las agresiones provenientes de otras modalidades culturales, evitando la deformación del ser nacional (conviene recordar aquí que los trasvases culturales operados a lo largo de la historia humana sólo

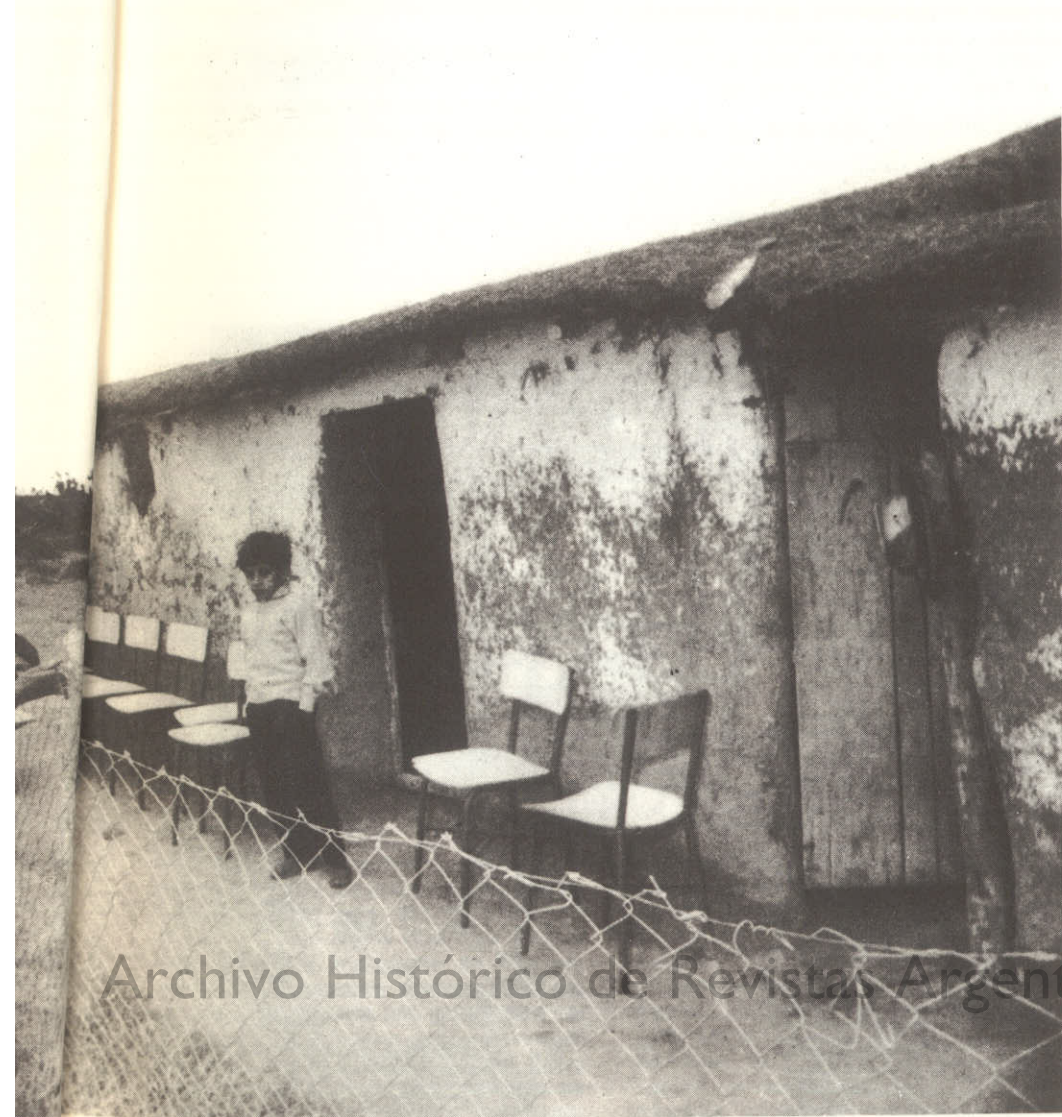


DE LA *Son 6.564 escuelas y 898.000 alumnos*

RIA

VA?

La trascendencia de una medida que trastocará la realidad del interior en el plano educativo, extiende su vigencia hacia las raíces del pleno desarrollo de la Nación misma. Si bien cumple con la pauta de la descentralización no debe ignorar la asistencia económica que necesitarán aún por largo tiempo, las estructuras educacionales que estando en provincias, pertenecen a la responsabilidad de la Nación.



fructificaron cuando tuvieron el indispensable consenso de los pueblos y se elaboraron lentamente, pero nunca en un solo sentido, como lo demuestran las culturas grecolatinas).

Es obvio que la educación debe servir al hombre en su integridad, en los valores trascendentes de que es portador, respetando su dignidad y salvaguardando sus intereses. **Si la educación no se propone coadyuvar a la elevación de la persona, no merece tal título.** No se puede concebir una Nación libre si sus hijos son mutilados en sus justas aspiraciones y se los condiciona para realizar un destino distinto al de los sentimientos nacionales y a sus manifestaciones.

Condición básica indispensable para que ello ocurra es la de hacer posible el acceso a la educación de toda la comunidad, otorgando las mismas posibilidades no sólo en el nivel primario, sino en el secundario, terciario y en los especiales y superiores. Si esta finalidad no se cumple —o se cumple a medias— toda política educacional debe considerarse irremisiblemente fracasada.

Más allá del lógico enriquecimiento cultural, espiritual y profesional que para cada persona presupone la educación, nacen el conjunto de conveniencias e intereses nacionales que, convergentemente con las aspiraciones personales deben modelar

Archivo Histórico de Revistas Argentinas

las estructuras y trazar los carriles de la tarea educativa.

La Nación, —el conjunto de sus hijos unidos en torno de la cultura que los distingue y otorga sello— necesita indudablemente forjar la suficiente cantidad de científicos, técnicos, artesanos, trabajadores especializados, artistas y pensadores, capaz de asegurarle continuidad histórica, ya que no la podemos concebir incapaz de trasuntarse en normas culturales superiores que constituyen al propio tiempo que el parangón con otras, la columna vertebral de su realización comunitaria, de su inscripción en el frontispicio de los pueblos, en el **ethos** histórico universal.

LA FISONOMIA CULTURAL

Más allá del pensamiento que cada uno de nosotros puede tener sobre los presupuestos de una política educacional, existe un hecho inmovible de cuya aceptación o rechazo puede depender el éxito o fracaso no sólo de un plan coyuntural sino de la Nación misma. **Ese hecho es el de la existencia del alma nacional**, que por su misma índole es

indestructible, y de pertinaz permanencia como lo es el alma de cada hombre.

La fisonomía cultural de los argentinos está dada por esa alma y no hay nada, después de ella, capaz de darnos raigambre telúrica y fraternidad humana, nada que sustituya su lenguaje espiritual y aúne, en última instancia, el fervor de nuestros corazones poniéndolos al mismo compás en las instancias decisivas, cuando todos **sentimos** de igual modo.

Nuestra alma nacional —qué duda cabe— se integra con los elementos culturales heredados de los pueblos fundacionales; de esos que llegados a nuestro territorio en la pre-historia de la Humanidad, cuyos hábitos de vida y diversas formas de expresión se injertaron posteriormente con las corrientes hispanocristianas, dando lugar al nacimiento de formidables corrientes culturales que **convirtieron a la Argentina en uno de los pocos países que, en el mundo entero, poseen el testimonio de la literatura épica** (nuestro querido "Martín Fierro"), uno de los más altos escalones en la cultura universal.

Esencialmente cristiana y ameri-

canista (lo prueban los gestos y actitudes de hombres como Belgrano, San Martín, Güemes, y muchos de los creadores de la emancipación), la Nación Argentina ha modelado su personalidad no sobre los supuestos de una corriente ideológica predominante en los tiempos de la denominada "organización nacional", **sino por sobre ellos**, en mutua correspondencia con su hechura espiritual y con la realidad circundante, que es América y la presencia del Cristianismo. Por eso, cuando ha predominado un criterio ordenancista, se ha generado una deformación cultural y, en tanto la corriente histórica corría en una dirección, pugnando por aflorar y mostrar las ricas vetas interiores que contenían sus socabones, **la aculturación oficial** trataba de expresarse en oposición inevitable a aquella, originando un contracauce cuya exteriorización más lograda ha sido la de la mediocridad y la chatura.

CONOCER LA REALIDAD

La base de toda planificación ha de partir del conocimiento de la realidad y toda forma de legislación, si quiere fructificar en una acción ordena-

*En una escuela de Entre Ríos:
las buenas intenciones provincianas.*



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

gestos y ac
no Belgrano
muchos de
cipación), la
odelado su
s supuestos
ógica pre-
tipos de la
ón nacio-
, en mutua
echura es-
rcundante,
sencia del
uando ha
denancis-
ormación
iente his-
ión, pug-
las ricas
ñían sus
i oficial
posición
ndo un
rización
la me-

ha de
alidad
quiere
dena-



Las aulas, además de contener retratos de próceres y mapas de la República, deben ser hogar y refugio de los argentinitos más abandonados y empobrecidos.

damente efectiva (con objeto de no producir más desgate del bien que se quiera lograr), no puede ignorar los datos concretos del diario acontecer. De otro modo, puede que se reúnan todas las dotes del brillante **sabedor** del pasado, aún con sacrificio de los conocimientos del presente, indispensables para las políticas de acción directa.

Quando en nuestro país se ha intentado producir reformas en las concepciones y métodos educativos, generalmente se partió de presupuestos brillantes pero teóricos. En todos los casos hubo enunciados que jamás se convirtieron en realidad, sirviendo, únicamente, al incremento de la frustración y el desasosiego sociales. En el terreno educativo, por ejemplo, se dio en la época en que se habló de la **regionalización del país, tal vez como un directo reflejo de lo que, por entonces, ya había fracasado en Europa, como lo demuestra el dramático caso de Italia donde los gobiernos regionales terminaron por erigirse en centros de poder autónomos. Entre nosotros se decidió dividir al país en ocho regiones (Patagonia, Comahue,**

Cuyo, Centro, Noroeste, Noreste, Pampeña y Área Metropolitana), rompiendo la geopolítica natural de nuestras verdaderas regiones (se separaba a San Luis de Cuyo, a Río Negro de la Patagonia, a Entre Ríos de la Mesopotamia, que "desaparecía" oficialmente y se integraban los deltas bonaerenses y pampeanos a la Capital Federal), y se incitaba a lograr la complementación de cada uno de esos **sectores administrativos** (¿de qué otro modo llamarlos?) en las diversas problemáticas que los afectaban.

En lo específicamente relativo a la educación, las reuniones de las diversas Juntas de Gobernadores, produjeron impecables informes: en casi todos ellos figuraba un ítem: **erradicar el analfabetismo** y proposiciones valiosas, como la correspondiente al Noroeste (Jujuy, Salta, Tucumán, Catamarca y Santiago del Estero): "Celebrar acuerdos entre las provincias de la región para la ejecución de programas asistenciales que tengan por finalidad ayudar a las familias deficitarias en su constitución y funcionamiento, sea por causas morales, económicas o

educativas, con el fin de disminuir la incidencia negativa que dichas circunstancias tienen sobre la vigencia de la ley de educación común" (**Regionalización**, número 3; pág. 71; año 1967. Editado por la Secretaría de Estado de Gobierno, la Dirección General de Provincias y el Departamento de Difusión Provincial).

El enunciado de la proposición —que jamás tuvo posibilidad de concretarse— trataba de compatibilizar la estructura social del momento con una ley de educación obsoleta. Lo mismo ocurría en las diversas áreas que las Regiones debían encarar. En todos los casos, **se trataba de comprimir a la realidad en el esquema que se intentaba crear.** Se trataba de una legislación a la cual se quería someter la existencia nacional.

Hoy, cuando el Estado decide iniciar, desde Buenos Aires, una política educacional en la que **tocaremos todo el sistema simultáneamente** (declaraciones del Ministro Catalán a la revista "Somos", N° 77; 10 de marzo de 1978, pág. 8), nosotros queremos reflexionar públicamente sobre un aspecto fundamental de las

reformas que parecieran intentarse: **el de la posibilidad verdadera de las provincias para hacer frente a las necesidades económicas que demandará de ellas el sostenimiento de la educación primaria**, indispensable base de la secundaria, terciaria y especial.

Recientemente (Clarín, febrero 20 de 1978, pág. 20), el Ministro de Economía del Chaco, **Licenciado Pablo Benedit**, declaraba que **la transferencia de escuelas nacionales a las provincias puede obligar a recortar obras públicas de gran interés**. Sin que la alta autoridad lo concretase, se puede suponer, de acuerdo al plan en desarrollo, que las obras a **recortar** serán las de la provisión de agua potable a un vasto sector de la Provincia, las de energía eléctrica y las referentes a los centros asistenciales. "Los drásticos cortes de los aportes federales y **la transferencia del sistema escolar** afectarán notoriamente los presupuestos provinciales", escribía el corresponsal del mencionado matutino porteño, resumiendo la información obtenida. Esa tendencia declinante en los trabajos públicos de infraestructura puede llevar, incluso, a la paralización de los trabajos de interconexión energética con el sistema nacional a través de la línea (proyectada) Santa Fe-Resistencia y Corrientes. La sobrecarga económica que deberá afrontar el Estado chaqueño se puede medir por el hecho de que, sobre 5.602 docentes que trabajan en el ámbito primario, 3.520 son nacionales en tanto que 1.799 pertenecen a la Provincia y los 283 restantes están involucrados en el sector privado. De este modo —y no solo por salarios, sino por otros rubros—, el presupuesto educacional provincial, que fue de 5.129.000.000 de pesos en 1977, se verá incrementado en un 157,83 por ciento. O sea, que habrá de proveerse de recursos por un total de 809.510.000 pesos, a los cuales se deberá sumar las partidas para refacción y construcción de locales y las necesarias para ajustar los sueldos de los docentes cuando se produzcan los aumentos. Ello sin contar con que, además, deberá hacer frente al respectivo crecimiento burocrático del sector.

Refiriéndose a estos impactos, el Ministro de Bienestar Social de Misiones —esa península terrestre argentina internada en territorio extraño—, **Capitán de Corbeta Américo Salvador Veira**, formuló declaraciones a la publicación "Misiones 2.000" señalando: "como Estado

Federal, nosotros pretendemos tener todas las escuelas en la órbita de la Provincia. Además, interpreto que en él traspaso de las escuelas nacionales a las provincias, **el control será de Misiones hacia las escuelas**. En cuanto a las condiciones en que estamos para absorber ese presupuesto, la Provincia sostiene lo que ya se ha aprobado en la reunión del Consejo Federal del Ministerio de Educación: **que la Nación debe transferir las escuelas con el presupuesto total, vale decir, con el importe de los sueldos y el importe necesario para la infraestructura**. En concreto, lo necesario para reparación de edificios y para terminar la erradicación de las escuelas ranchos".

OTROS DATOS DE LA REALIDAD

De acuerdo a datos provenientes del Instituto Geográfico Militar (Introducción a los Recursos Humanos), del Ministerio de Bienestar Social de la Nación (1966) y del Censo Nacional de la Población (1966) se pueden extraer los siguientes porcentuales, **demostrativos de una triste realidad argentina**: las áreas humano-geográficas donde más dura e impredecible es la vida, **debido a factores económico-sociales que pueden ser superados, son las más castigadas por la carencia educacional, el analfabetismo y la mortalidad infantil**. Hemos tomado, para dejar bien indicado que los factores incidentales son de carácter económico-social, a provincias estimadas desérticas, como **Santiago del Estero y otras consideradas como un vergel, caso Río Negro, a fin de que se advierta con toda claridad que "la culpa" de semejante situación no es, en absoluto, achacable a sus hijos**.

Los porcentuales, por si mismo, podrían no indicar absolutamente nada. Pero cuando sobre ellas se sobrepone la imagen del hombre argentino recolectando algodón en manzanas, macheteando las cañas de azúcar o hachando los timos arbolitos de la tierra; cuando se sabe que en esos diversos sucesos de la Argentina se abate, densamente, el Mal de Chagas-Mazza, que aparece en sus listas los nombres de cerca de 3.000.000 de compatriotas, cuando uno ha escuchado, en la noche, los silencios de la selva, sólo poblados por los humildes ranchitos que bergan miserables escuelas rurales, los confines mismos de la Patria, entonces es cuando todo cobra realidad, definidos contornos humanos. Y es posible, incluso, adivinar a los chicos de San Manuel cargando las "maletas" con el algodón, lo mismo que miles de otros chicos pelan caña en los surcos tucumanos, cargan leña en las rústicas "carretas" del Chaco Gualambá, recogen vides en Cuyo y hasta arañan la tierra, con rústicas herramientas, ayudando a los mayores en esas esforzadas empresas de nuestra minería "chica", que transforma el trabajo del hombre en la única forma de capital conocido. Esa es la realidad desde la cual debe partirse para el establecimiento de una política educacional realista, que no deje librada a las provincias a un esfuerzo que sólo podrán cumplir medianamente abandonando obras públicas vitales, lo cual llevará a la desocupación forzosa (como ya venía ocurriendo en otras áreas menos comprimidas y ahora comienza a registrarse, con frecuencia alarmante, en el interior, a la emigración que ha convertido a Santiago del Estero (41,1 %), Corrientes (31,0 %),

PROVINCIA	Sup. Km2.	Población	Pers. con ed. univ./téc. o sup. En %	Tasa Mort. Infantil En %	Analfabetos En %
Sgo. del Estero	135.254	479.300	1,53	6,0	20,8
Tucumán	22.524	775.800	2,17	8,3	12,6
Salta	154.775	409.000	1,57	10,1	19,7
Jujuy	53.219	245.900	1,37	14,0	24,9
Entre Ríos	78.781	808.500	1,53	5,4	13,4
Corrientes	88.199	537.300	1,57	7,5	21,1
Chaco	99.633	549.500	0,84	7,4	21,6
Neuquén	94.078	109.000	1,89	11,7	19,0
Chubut	224.686	141.000	2,13	8,5	13,3
La Rioja	92.331	127.000	1,95	9,6	11,3
Misiones	29.801	379.400	1,00	5,9	16,9
San Luis	76.748	171.200	2,01	11,6	10,2
Río Negro	203.013	193.800	1,41	10,0	16,5

Tami
de es
solu

por si mis
ar absolutam
o sobre ellas
en del hombr
do algodón
eando las a
hachando los
la tierra; cua
diversos suc
ate, densam
Mazza, que ll
bres de cerca
triotas, cuan
n la noche,
sólo pobla
chitos que
las rurales,
de la Patr
todo cob
ontomos h
le, inclus
San Manue
, con el a
iles de otro
los surco
en las rús
co Gualam
yo y hasta
ísticas he
s mayores
presas de
que trans
bre en la
cido. Esa
debe par
o de una
que no
a un es-
cumplir
obras
ará a la
mo ya
áreas
omien-
a alar-
ción
el Es-
0 %),



También habrá problemas para los alumnos de escuelas primarias de los centros urbanos: solucionarlos requerirá una nueva política.

La Rioja (23,4 %) y San Luis (45,3 %), sólo para citar los casos más angustiantes, en territorios de población nómada. (1) A su vez, la desocupación originará la quiebra de miles de hogares, y la falta de evolución económica hará más graves las tasas de mortalidad infantil y el avance de las endemias como la causada por el tripanosoma cruzi.

Es de advertir, pues, que la Educación no constituye un hecho aislado y que si su difusión se pone en

1) Se indica el tanto por ciento de personas que emigran hacia los centros urbanos, preferentemente la Capital, Rosario y Córdoba.

peligro, también se arriesga la existencia misma de la cultura nacional.

Pero, además, en algunas de esas **zonas marginales del sistema socio-económico del país**, se plantea el agudo problema de las áreas de frontera. El doctor **Jorge Maldonado, Subsecretario de Cultura de la Nación**, supo advertir con meridiana claridad, las diversas implicancias de aquel, cuando declaró, en conferencia de prensa el 3 de marzo de 1978: "Esc problema (el de las fronteras) es geopolítico. Interesa a la economía, al transporte, a la seguridad, a la cultura y a la educación. El hombre es el único generador de riqueza y si no está en aquellas regiones apartadas, habremos perdido esas zonas para la Nación". Luego completó su pensamiento: "Eso en el ámbito económico, pero también habremos cedido terreno cultural porque en esa zona de vacío total, hay problemas de trasculturación. **Es decir, de invasión de culturas que nada tienen que ver con la nuestra**". Al ser consultado sobre las zonas a que se refería, el funcionario aclaró: "la problemática existe en la zona fronteriza con Brasil y también en toda la Patagonia".

Evidentemente, la Argentina sufre una agresión cultural permanente desde fuera de sus fronteras (aunque cabría preguntarse si la televisión porteña, con sus programas, "enlatados" o no, no se constituye también ella, en agresora de las modalidades culturales nacionales) que ha llegado hasta hacer olvidar su idioma en puntos neurálgicos como lo es San Bernardo, en la raya de Misiones con el Brasil, donde el portugués se impone lentamente, **cambiando la mentalidad de nuestra población**.

¿Cómo encarar una acción positiva en las áreas de frontera? ¿De qué modo pueden contribuir la Provincias y la Nación a mejorar ese panorama sin producir drásticos cambios en la conducta de los organismos que, como los educativos y culturales, están llamados a cumplir un papel de primera magnitud en la solución total y globalizadora? Los presupuestos vigentes, en realidad, no pueden contribuir en demasía a una labor tan intensa como la que debe ser desarrollada.

Esta es la realidad que, habrá que transformar.

FALENCIAS PRESUPUESTARIAS

Mencionábamos, anteriormente, el

aporte que los niños en edad escolar de una extendida zona del Interior, deben realizar para subvenir a las necesidades familiares. En virtud del trabajo temporario impuesto por el monocultivo en una gran parte de nuestro territorio y de las fluctuaciones propias de las condiciones atmosféricas y climáticas (sequía, inundaciones) y sanitarias (que producen mermas en las cosechas), **todos los esfuerzos de una familia deben dirigirse a conseguir los suficientes recursos para afrontar los largos meses en que se carece de un trabajo remunerado**.

En los últimos años, los trabajadores cosecheros habían logrado que su condición de "golondrinas" no afectara la atención de la salud familiar. Los que recogen algodón en la región chaqueña, por ejemplo, estaban inscriptos en el ISSARA, organismo que, a partir de 1977, ha comenzado a exigir una antigüedad de tres meses en el empleo para comenzar a cumplir su cometido. Esta medida —que técnicamente quiso evitar ciertos desbordes— ha terminado desprotegiendo absolutamente a los peones que hacen la recolección, agravando aún más el problema de la alfabetización, primer paso de toda tarea educativa: los niños son retenidos más tiempo porque sus salarios se hacen, así, más necesarios.

A hechos como el citado cabe agregar la generalmente dramática falencia presupuestaria que ahora se transfiere a las Provincias, **esa peligrosa oscilación que se registra en la Argentina en el rubro de la educación** y, finalmente, termina paralizando iniciativas cuyo cumplimiento debiera ser propuesto como meta fija e inamovible. Seguidamente damos las cifras, en millones de pesos, y los porcentajes de cada uno de los presupuestos, destinadas al ítem entre 1970 y 1978:

1970	1971	1972	1973
1.827,0 (15,2)	2.268,5 (15,3)	3.258,3 (14,1)	5.646,0 (13)
1974	1975	1976	1977
10.952,7 (15,6)	13.837,0 (13)	107.193,0 (6,9)	231.584,7 (7,3)

Mientras, **para 1978**, en el Presupuesto General de la Nación se registra 9%.

Y ya que estamos en el momento de mencionar porcentajes, sepamos que, de acuerdo a las últimas es-

tadísticas del Ministerio de Educación y Cultura de la Nación, **argentina** (si bien es el país con bajo índice en América Latina) **aún una alta tasa de analfabetos**, con el 7,4% del total de su población. ¿De dónde provienen los analfabetos. Siempre, las causas deben buscarse en los límites socio-económico, en la deficiente estructura del aparato productivo nacional, en la falta de medios adecuados para sostener la vida humana dignamente. Así, de 741.940 alumnos que ingresaron el primer grado (de las escuelas nacionales, provinciales, municipales y privadas) en 1970, **llegaron al séptimo 376.629**. ¡Exactamente la mitad de la población escolar primaria del país! Acusar "desidia" a las familias de esos argentinos condenados al analfabetismo, constituiría una injusticia. La realidad es que, en 1972, solamente hubo dos países —de los integrantes de las Naciones Unidas— que dedicaran a la educación un presupuesto menor que la Argentina: Grecia y el Pakistán.

LAS POSIBLES SOLUCIONES

Mientras Brasil contará en el año 2.000 con 212.508.000 habitantes, México con 132.244.000 y Colombia con 51.464.000, nosotros sólo tendremos alrededor de los 35.000.000 (fuente: informe de Naciones Unidas CEPAL). Esta diferencia de poblaciones, a la cual debemos sumar la magnitud del territorio nacional, nos obliga a pensar en un replanteo de todo el sistema educativo, ya que los argentinos debemos prepararnos para ocupar todo el territorio nacional, desde su punto más austral en la Antártida, hasta el más tropical con nuestro escudo misionero. Precisaremos para ello un caudal de técnicas que ahora no poseemos y en las cuales puede encontrarse el futuro de nuestro destino como nación libre e independiente o de factoría sometida a una férula extraña. El mantenimiento del ser nacional exige el del espíritu que lo alimenta: la cultura. Y ésta, su más recta y clara expresión: la educación. Las pinzas vuelven a cerrarse. O, para ser más acorde con lo que transmite vida: **el ciclo biológico debe ser cumplido íntegramente**.

Por eso, aparte las políticas para el desarrollo agrario-industrial-minero-marítimo indispensable para articular el nuevo país que habrá de participar de un mundo mucho más sofisticado que el actual, debemos encarar una nueva estructuración educativo-cultural. **No una reforma**, sino un



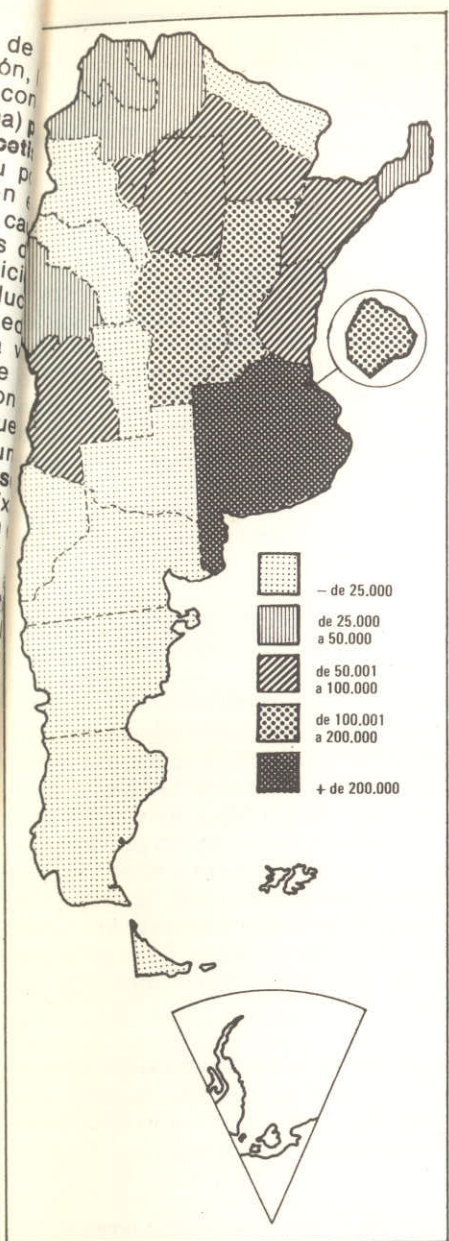
El gr
entre
mov
prim

sis
ori
el
Pr
de
tu
lc
q
p
c
i

Ministerio de
de la Nación,
es el país con
érica Latina) p
de analfabeti
total de su p
proviene
pre, las ca
los lindes d
en la defici
arato produc
alta de mec
ostener la v
e. Así, de
e ingresaron
e las escue
iales, mun
en 1970, s
76.629. ¡Ex
población
is! Acusar
s de esos
al analfabet
injusticia.
2, solamen
s integrante
s— que di
presupue
na: Grecia

VES

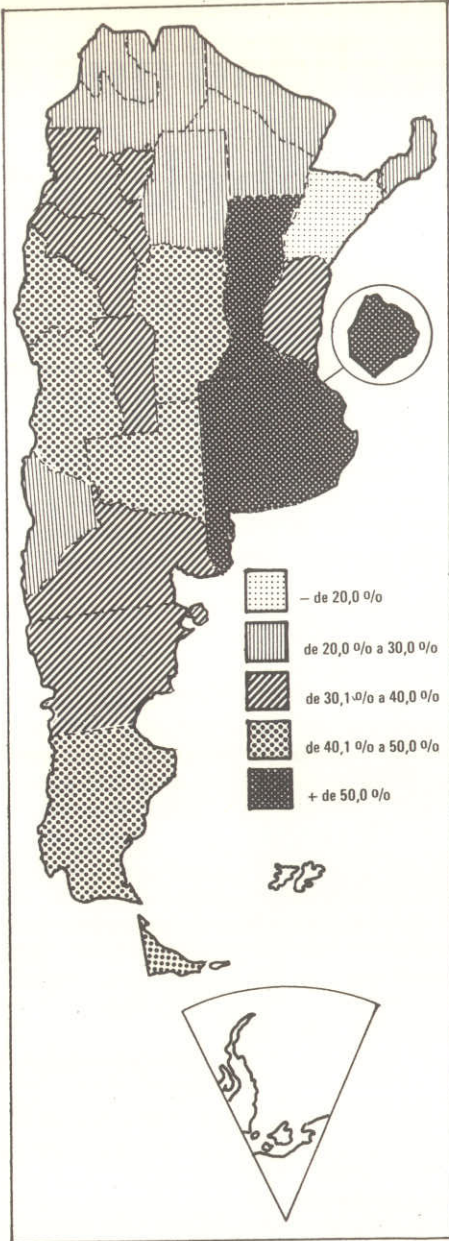
en el año
abitantes,
Colombia
sólo ten-
5.000.000
s Unidas
e pobla-
sumar la
nal, nos
nteo de
que los
ararnos
io na-
austral
opical
nero.
lal de
y en
ie el
omo
de
ex-
er
e lo
más
Sn.
O,
je
o



El gráfico —con los alumnos matriculados entre 1969/72— registra exactamente la movilidad de escolares en las escuelas primarias del Interior argentino.

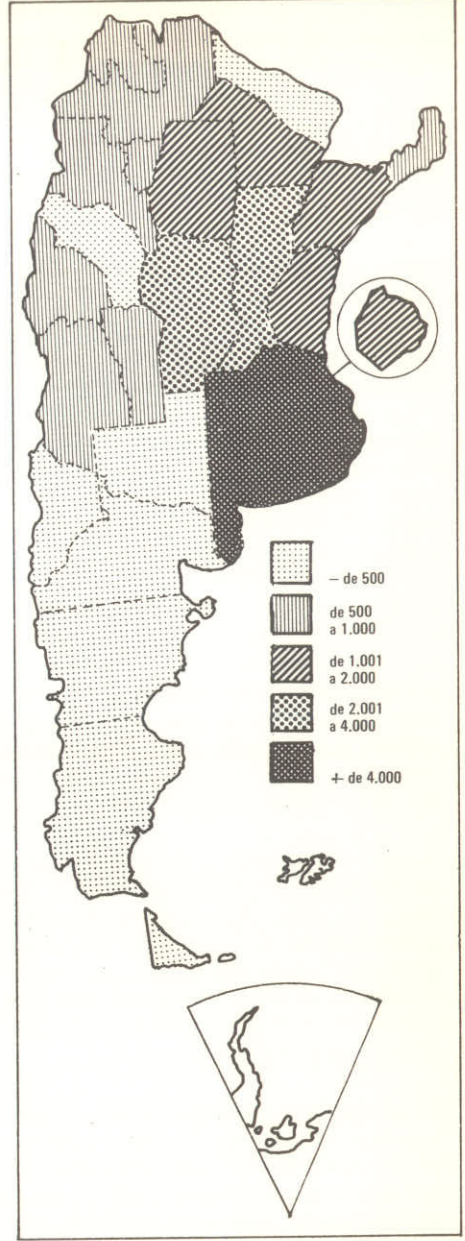
sistema absolutamente original. **Tan original que respete verdaderamente el Federalismo y conceda a las Provincias plena autonomía para el desarrollo de sus programas culturales**, no limitándose a traspasar los problemas que la Nación no quiere soportar. Autonomía para las provincias y acción complementaria de ellas en la región (pero en la que impone la geopolítica) e integración total en la Nación.

Si no se parte de esa base resultará imposible realizar un país capaz de defenderse, más allá de la mítica raya del año 2.000, de las presiones



A simple vista se deduce que la mayor retención de alumnos primarios se produce en los centros urbanos: en el Interior, las condiciones socioeconómicas hacen posible el abandono de las aulas.

de los otros países (e incluso de alianzas de países con empresas multinacionales) que buscan "territorios de expansión" y tratan de llenar los "espacios vacíos". El universo del futuro habrá de hermanarse o enfrentarse en la posesión de los yacimientos de energía y de alimento y ninguna nación podrá sobrevivir si poseyendo alguno de los dos (o ambos), no está suficientemente capacitada para utilizarlos en beneficio propio y de las demás naciones, que podrían tomar por la fuerza lo que no seamos capaces de hacer producir, administrar y defender.



El número de establecimientos primarios es importante, pero muchos de los edificios, en el Interior, no son otra cosa que ranchos habitados por vinchucas.

Este es el gran y decisivo desafío que la Argentina tiene ante sí y al cual debe enfrentar desde ahora.

Por todo ello es importante poner la mira en nuestro interior y coadyuvar a la inmensa obra pública que debe desarrollarse. **¿Cómo señalar, de modo más visible, positivo y eficaz que la Argentina de 1978 es absolutamente responsable por lo que le pueda ocurrir a esa otra Argentina que, en el curso de una generación más comenzará su andadura por el siglo XXI?**

Hilario Giménez

La realidad que debe ser reemplazada

Las voces de las actuales autoridades provinciales se están oyendo en el corazón de la adusta metrópoli (que también puede pasar por una etapa sobresaltada en este período lectivo), donde se tomará la medida administrativa del traspaso de las escuelas primarias nacionales a sus respectivas jurisdicciones provinciales. Mientras esas voces se hacen sentir en Buenos Aires, recordamos una visita que hicimos el año pasado al pequeño poblado de San Manuel, en la cuña boscosa de Santa Fe. Allí pudimos constatar el estado calamitoso de la Escuela Nacional n° 260 (se estaba construyendo con apoyo popular un nuevo edificio que, de cualquier modo, no reunía las condiciones óptimas) Ciento sesenta alumnos deberían concurrir regularmente a clases allí. Pero ocurre que, en tiempo de la cosecha del algodón, cerca del sesenta por ciento de esos niños se dedican a recoger los capullos para ayudar a sus familias. La escuela, para lograr su "captura" a partir de julio, que es cuando termina la cosecha, trata de darles de comer (generalmente mate cocido con pan por la mañana y un plato de loco al mediodía). Pero a duras penas lo consigue, esto con el apoyo de la comunidad. En 1977, la cifra acordada por el Ministerio para dar de comer a esos alumnos mensualmente, era de 960.000 pesos viejos. Cuando el Club de Madres y los Ex-Alumnos quisieron organizar algún "beneficio" se encontraron con el hecho de que los impuestos se llevarían lo que las instituciones podrían reunir para el alimento de los niños.

En la escuela, naturalmente, abundan las vinchucas y hay días en que las clases se daban "al solcito", porque en el aula hacía más frío que a la intemperie. Los roedores devoran todo cuanto hallan de comestible en los derruidos armarios, sean legajos de escolares u órdenes transmitidas por el Consejo Nacional de Educación. Por esta razón la Directora del establecimiento, —una sacrificada maestra del interior, verdadera Mujer Maravilla a la argentina— nos dijo con aires de orgullo: **"en esta escuela, gracias a Dios, víboras no tenemos"**.

Por supuesto, los alumnos de la escuela de San Manuel

carecen de material didáctico adecuado. Casi todos ellos desconocen los libros de texto y algunos suelen adaptar como tales, recortes de diarios y revistas que sus madres cosen por el medio. Y cuando la cosecha es mala, la escuela debe organizar colectas para reunir fondos con los cuales comprar ropas a los chicos. La última vez que la Escuela n°260 recibió algo de Buenos Aires fue en 1974: doscientos cuadernos, algunos libros de lectura, guardapolvos, cincuenta tarros de leche en polvo y cartulinas y acuarelas usadas de Colegio Ward de Ramos Mejía.

En 1977 el sueldo promedio de un maestro de la Escuela n° 260 de San Manuel, estaba en alrededor de los tres millones de pesos viejos. De esa suma, se calculaba una cantidad oscilante en un millón, destinado a la pensión en que debían hospedarse los maestros (dadas las distancias con sus centros de residencia), a lo que debía sumar los gastos lógicos del aseo personal y otra cantidad invertida en comprar elementos a los chicos. Por otra parte, el rubro "Bienes de servicios no personales" tenía una asignación de cuatro mil pesos y el de "Bienes de Consumo", otra de setenta y cuatro mil. Lo que entre otras cosas impedía que la Escuela mantuviese correspondencia. Tampoco se podía comprar tizas ni papel para los "registros", lo que corría por cuenta de los docentes.

Estos son datos que hacen al conocimiento de la realidad. Porque es posible multiplicar esa escuela por centenares de "sanmanuales a lo largo y a lo ancho del país, para tener un panorama certero y fiel.

Estas son también realidades que deben desaparecer, no solamente por la adopción de medidas administrativas o jurisdiccionales, sino por la sensibilización honesta de líneas políticas que determinen la definitiva erradicación de estas verquenzas. La reconstrucción debe comenzar por los cimientos, no sólo por la adopción de una lógica incuestionable, sino porque el margen de la credulidad se edifica sobre las realidades.





El nº 7 de Julio contendrá
el siguiente material

TEATRO COLON: SUS SETENTA AÑOS

La biografía de sus paredes y sus personajes
en un reportaje a Valenti Ferro.

¿QUE ES LA ARQUITECTURA?

Primera nota de la serie escrita por el
Arq. Néstor Echevarría.
Definiciones y conceptos.

ASTOR PIAZZOLLA,

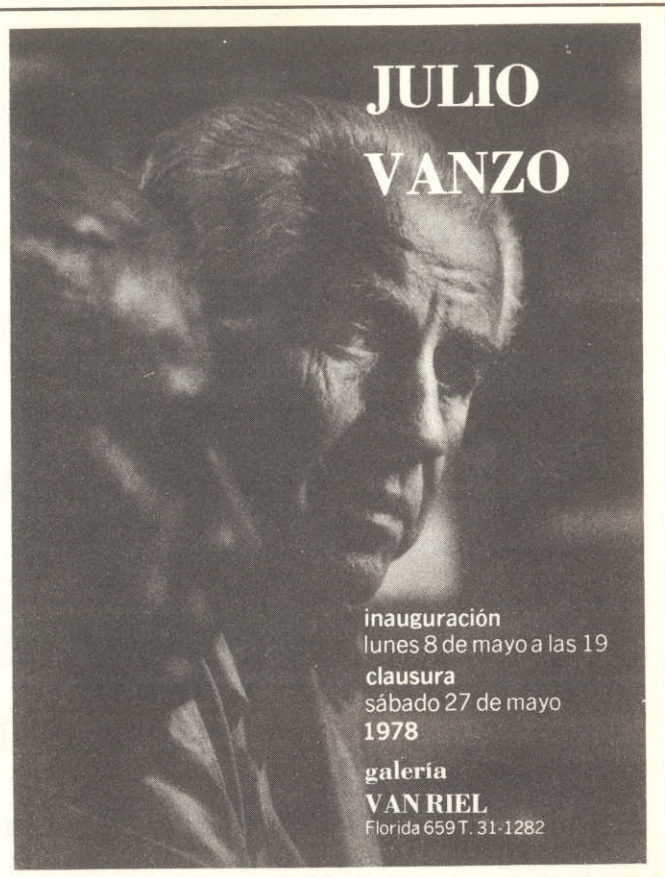
El movimiento continuo y
el retrato de nuestra soledad.

ULYSES PETIT DE MURAT

La poesía: un estado de
ánimo permanente.

**Colecciónela
para reunir todo el
panorama cultural de
nuestros días**

Adquiera los ejemplares atrasados
en Suipacha 255, 5to. A.



JULIO VANZO

inauguración
lunes 8 de mayo a las 19
clausura
sábado 27 de mayo
1978

galería
VAN RIEL
Florida 659 T. 31-1282

galería balmaceda, callao 784, 1023 buenos aires, argentina, teléfono 41-7102/75

Temporada 1978

Gabriela Aberastury
Ernesto Deira
Platería Araucana
Ana Eckell
Nicolás Amoroso
Homenaje a Fortunato Lacámara
Ileana Vegezzi
Roberto Páez
Mercedes Estévez
Adrián Burman



EVARISTO CARRIEGO

El verso sentimental de Buenos Aires

Breve fue su existencia -nació en Entre Ríos en 1883 y murió en Buenos Aires en 1912 y breve también su "trato con la poesía": poco más de un centenar de poemas que le bastaron, algunos de ellos, para la conquista de una renovada fama póstuma.

Escribió su obra en un tiempo de grandes poetas; de maestros reconocidos del verso, como Rubén Darío y Leopoldo Lugones. Su cultura no fue grande, sí su sensibilidad despierta siempre; su costumbre de haber bañado al fondo de la vida de personajes y hechos que conoció y vivió confundido como un protagonista más de ese mundo pintoresco y tan especial que fue el Palermo de principios y mediados de este siglo, reflejado en la música de sus versos. Fue amigo de hombres de letras: Florencio Sánchez, Juan José de Soiza Reilly, Félix Lima, Antonio Monteavaro, y de caudillos como aquel Nicolás Paredes —de Palermo—, por cuyo intermedio, cuenta Borges, conoció a "la gente cuchillera de la sección, la flor de Dios te libre", agrega con sentenciosidad porteña el autor de **Hombre de la esquina rosada**. Frecuentó a aquel "cultor del coraje", que había sentado sus cabales en la antigua Parroquia del Pilar, cuyo nombre y apellido fue Juan Muraña; quizás uno de los tantos personajes de "ágiles vistedas" y temidos aprestos que desfilan por **El alma del suburbio**. Su padre, el doctor Evaristo Carriego, era escritor. El poeta, cuando adolescente, fue destinado a seguir la carrera militar, pero no pudo ingresar como cadete a causa de un defecto en la vista. Ejerció el periodismo en **Caras y Caretas** y **Ultima Hora**, donde escribió cuentos ocasionales, relatos, poesías y esbozos dramáticos, que no acrecentaron su nombre de escritor. Fue lector ávido de **El Quijote** y también de los folletones que dieron nombradía a Alejandro Dumas (el de **Los tres mosqueteros**), y a Eduardo Gutiérrez, el célebre creador

de **Hormiga Negra**. Vivió la bohemia de su tiempo, aunque sin el desborde que se cuenta de muchos de sus contemporáneos. Carriego fue un romántico, por vocación de espíritu y necesidad de sentimiento.

LAS "MISAS HEREJES"

Su primer libro de versos, **Misas Herejes**, se publicó en 1908. Los versos y el contenido de los versos de ese libro inicial, no llegaron a traducir las cualidades ni, mucho menos, la originalidad de un creador. Ingenuo, a veces irónico; vagamente visionario y envuelto en lejanas quimeras de soñador impenitente, cantó a sus amigos, "al alma de don Quijote", "a la muerte del cisne". Se plació en consagrar "Ofertorios Galantes" a su dama y en describir "Atmósferas" andaluzas y versallescas. Cantó a "la risa", a "las manos" de una amada no sabemos si real o idealizada; rememoró la figura de "Colombina en Carnaval", y otros temas que fueron del gusto de la época. Solo un corto momento de "inspiración", hecho de diez breves versos, prefigura al Carriego futuro, al auténtico Carriego. Dicen los versos: "Ebrio de amor y de vino, / sensual donaire guarango / lucirá tu cuerpo fino, / esta noche en el Casino / cuando te entusiasme el tango". "Muchacha conventillera / que, en apuros maternales, / pasaste la noche entera / arreglando esa pollera, / honra y prez de los percales".

¿No están "abocetados" ya en estos versos, toda la posterior entonación; el clima sufrido y reiteradamente exaltado por nuestras letras de tango? Lo cierto es que en **Misas Herejes** Carriego no se encontró con la Poesía. Sus páginas traducían a un pálido continuador más del modernismo, colmado, por esos años, y casi agotado ya en el propio genio de Rubén Darío.

o gran conte
is, que hizo
eguntar, ¿co
lo, o a ser si
do de su "va
ásicas y Mi
dad fue a v
nigos, para p
directament
segura que e
enía simpat
no quejoso

LSUBURBI

Cómo era C
o Arrieta, qu

Alta la frer
rivacidad; i
clara la vo
cuerpo, ne
discutidor
menor ob
agresivo,
Porque su
cortos los
silencio,
vida: Can
obra, dej
de la ge
sigue Ai
título! D
nisecula
denomir
la somb
taba ya

Sí, el C
episod
quejos
los chi
de la r
monó
en el
ulula
por a
su rc
de "
esta
pas

El p
ens
Viv
vid
se
co
sc

o gran contemporáneo de Carriego fue Pedro B. Palacios, que hizo célebre el seudónimo de **Almafuerte**. Cabe preguntarse, ¿conoció Carriego a Almafuerte? ¿Llegó a tratarlo, o a ser su amigo? Es de suponer que Carriego — tanido de su “valer poético”— admiró al poeta de **Milongas Básicas y Mi chusma**. Se cuenta que, en cierto oportuno fue a visitarlo en su casa de La Plata, con otros amigos, para pedirle un prólogo destinado a **Misas Herejes**. directamente, **Almafuerte** se negó a acceder al pedido. Se asegura que el tonante cantor de los “Sonetos medicinales” tenía simpatía personal por Carriego, pero le disgustaba el tono quejoso de su colega”.

EL SUBURBIO: FAMA DE SU POSTERIDAD

¿Cómo era Carriego, física y espiritualmente? Rafael Alberdi y Arrieta, que lo conoció muy de cerca, lo describe así:

“Alta la frente, y altiva; los ojos, azabaches pálidos por la vivacidad; negro el cabello y ordenado por raya divisoria; clara la voz y de modulación impertinente; menudo el cuerpo, nervioso el adernán y el paso. Buen conversador; discutiendo arbitrario. Ni en rueda amistosa toleraba la menor observación a sus versos; saltaba en seguida, agresivo, con destempe y despiante de vanidad herida. Porque sus versos eran todo para él. Presentía demasiado cortos los plazos, breve la carrera, cercano el inmenso silencio, ¿tal vez el olvido? Era un modo de aferrarse a la vida: Canto, luego existo. Lo importante era sobrevivir a la obra, dejar una estela de ternura en el corazón endurecido de la gente”. “Atribuyó a su libro **Misas Herejes** —prosigue Arrieta—, firmeza de pedestal... ¡Qué epigónico título! Derivado de la liturgia literaria de los lustros finiseculares de la **ville lumière**, pretendían justificarlo dos denominaciones internas: “Viejos sermones” y “Ritos en la sombra”. Pero en otro más, **El alma del suburbio**, estaba ya el Carriego inconfundible, el permanente”.

Sí, el Carriego de la posteridad; el Carriego sacudido por los episodios diarios del barrio, “por la monotonía dolorida del quejoso organillo”, “por el caminito de nuestra casa”, “por los chicos de Palermo”... El Carriego sensible observador de la realidad oprimente de seres y destinos envueltos en la monotonía; en la repetición de atardeceres como perdidos en el tiempo; de noches casi sin brillos de estrellas, pero ululantes de ladridos de “perros cimarrones”, rondando por arrabales últimos... Tal el caso de “Mamboretá” “con su rostro feúcho/ y su andar azorado de animalito triste”; de “La enferma que trajeron anoche”; de “El suicidio de esta mañana”, o de “La costurerita que dio aquel mal paso”...

El poeta no anda ahora ni divaga por mundos de perdidos ensueños, persiguiendo el ala fugitiva de “la inspiración”. Vive asomado a la ventana de sus sentimientos. Ve pasar la vida, el largo desfile de los que viven y vegetan con sus secuelas de dolores, de engaños, de humillaciones; con toda la angustia que oprime y la adversidad que golpea sobre el corazón mismo de la existencia cotidiana. El cantor

se ha convertido en testigo e intérprete de esos menudos sucesos que reclaman la piedad de un sentimiento: “El menor de los chicos, pobrecito, te llama/recordándote siempre lo que le prometieras, / para que le des algo... Y a veces — ¡si lo oyera! — / para que como entonces le prepares la cama”.

La voz del poeta ha cobrado una nueva dimensión. Su palabra se ha vuelto precisa, dócil y ganada por la emoción que él mismo necesita expresar. Su verso, ahora habla, no declama. Tampoco desborda la sensibilidad ni enceguece en la desesperación. Antes bien, se encubre de una fina ironía, de un lirismo sentencioso, como surgiendo para darse valor a sí mismo.

Ejemplo de estas actitudes pueden encontrarse en el cuarteto inicial de “Canillita”, escrito **En la muerte de Florencio Sánchez**:

*“¡Siempre el mismo!.. Ingrato... ¿Te parece poco que jamás volvamos a encontrar tus huellas?
Sí, nunca hallaremos romero más loco...
¡Qué cosas las tuyas! ¡irse a las estrellas!”...*

Y este arranque de plegaria con que concluye el soneto, que pugna por querer borrar la aflicción por la partida del amigo:

*“¡Por ella, su pajarito bueno,
bésale en los ojos, Jesús Nazareno
que estás en la cruz!*

*Por ella que ahora se queda más triste
que todos los tristes que en el mundo viste,
¡ciérrale los negros ojazos sin luz!”.*

Así era su sentir. Un sentir ingenuo, fértil de indulgencia; obediente sólo a las ráfagas que nacen del corazón, para suavizar el largo camino de la vida.

Acaso el suburbio de Carriego ya no existe sino en el aroma de alguna madre selva, todavía inclinada hacia un lento viento de la tarde. Acaso, tampoco suena ya “La Canción del Barrio”, pero el alma de aquel suburbio, las estrellas serenas y el eco remoto de aquel barrio, viven sin tiempo en la música sentimental y hecha como de despedida, que forjó su palabra de poeta.

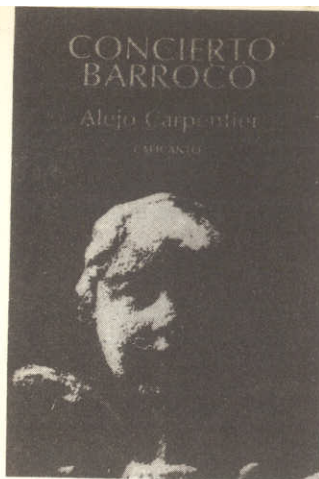
Evaristo Carriego fue un pedazo, un gran pedazo de Buenos Aires que pasó. Jorge Luis Borges, su atento y minucioso biógrafo, se pregunta y contesta: “¿Qué porvenir el de Carriego? No hay una posteridad judicial sin posteridad, dedicada a emitir páginas irrevocables, pero los hechos me parecen seguros. Creo que algunas de sus páginas — acaso **El casamiento, Has vuelto, El alma del suburbio, En el barrio**— asombrarán suficientemente a muchas generaciones de argentinos. Creo que fue el primer espectador de nuestros barrios pobres y que para la historia de nuestra poesía eso importa. El primero, es decir, el descubridor, el inventor”.

David Martínez



Homenaje a Evaristo Carriego, en el restaurant de Ferrari, con motivo de la aparición de **Misas Herejes**. Rodean, entre otros al poeta, su hermano Enrique Carriego (militar), Charles de Soussens, Montevideo, Alberto Chiraldi y el entonces joven político Tamborini.

El retrato del poeta, reproducido en la página anterior, fue tomado en 1912, año de su muerte.



Concierto barroco

ALEJO CARPENTIER

Calicanto

Este relato —acaso novela, lo que en el fondo es vano discutirnos— presenta al mismo Alejo Carpentier, hombre culto, refinado, sensible, pero capaz —siempre— de poner ese necesario distanciamiento entre la realidad (y/o la historia tomada como referencia) y la narración. Ahí está una de las razones fundamentales del ser escritor, novelista en este caso; claro que a ello se suman otros "imponderables" como la autenticidad (rareza nacional en artes y letras, salvo las muy contadas excepciones) y la sinceridad creadora (confundida —entre nos—, muchas veces, como sino de adhesión a sucedáneos o esquematismo expresivos). Esto hay que decirlo, hay que reiterarlo, severa y respetuosamente en nuestro medio, donde padecemos tecnicismos e informáticas de al uso externo, dando —así— obras que no llegan ni pesan debidamente.

Sirvan estas apreciaciones para decir que estamos ante una obra más del maestro, y en ella como en toda su trayectoria —hablamos por lo visto y oído— hay una elaboración que enriquece lo que toca, hay una voluntad de recreación que ni se inventa ni se importa. Carpentier tiene, se sabe, una base cultural francesa indiscutible, pero ha sabido usarla en función de un nivel creador, empleando su rico idioma castellano según la oportunidad y el medio tomados como punto de referencia. Hasta cuando inventa citas, lo dice tan bien, lo gusta a su manera y nos lo da —al mismo tiempo— como algo compartido...

D.B.



El ojo y el espíritu

MAURICE MERLEAU-PONTY

Paidós

La ciencia manipula las cosas y renuncia a habilitarlas. Así comienza este opúsculo de Maurice Merleau Ponty, para luego ahondar en la operación creativa del acto de pintar, acto éste que no constituye una operación que pueda manipular al mundo sino recreándolo a través de su cuerpo, o como dice el autor citándolo a Valery: "El pintor aporta su cuerpo".

El gran filósofo francés, desarrolla aquí aproximaciones fenomenológicas a ese complejo mecanismo: cómo las presencias del mundo, se van inscribiendo a través del ojo, en el cuerpo del pintor, para luego ser recreadas en el cuadro. Así como el lenguaje se articula en el poeta, la visión se articula en el pintor, para construir ese pensamiento mudo que es el impacto que lo visible ha provocado en el artista y que se dice en el cuadro, constituyendo un más acá del lenguaje.

Tal vez este libro, uno de los trabajos más importantes que se han escrito en el siglo, acerca del fenómeno de la visualidad, esa lengua que sólo es posible cuando el pintor presta sus ojos y sus gestos al mundo, cuya complejidad y riqueza, conduce al pensamiento a todas las alternativas entre lo visible y lo invisible.

R.S.



La tercera versión

SILVINA BULLRICH

Emecé

Reedición de una novela de la juventud de la autora, "La tercera versión", preanuncia una tesis, un lenguaje y una motivación que con las variantes que impondrían en el futuro los argumentos, se reitera en Silvina Bullrich a lo largo de toda su producción. Un manejo elemental de la ambientación y de los personajes consigue el encuadre de un conflicto donde el protagonista, modelado por el despotismo de una madre, termina conociendo el destino de su progenitor a través de la final y reveladora versión.

Dentro de la dimensión de lo cotidiano y de los rasgos de un ambiente familiar, Silvina Bullrich maneja con soltura la ilusión en la que persiste en el interés por el acto final en el que se definen los destinos. "La Tercera Versión" es —de todas maneras— una obra inicial, aunque su arquitectura preanuncie los esquemas de construcción de "La aventura interior" y de "Reunión de directorio". Es que cabría preguntarse si una reedición de esta naturaleza, busca otra cosa que la de integrar la obra de la autora para la recuperación en la memoria de su público, de un texto que con seguridad éste ignorara.

Ubicada muy especialmente en el panorama de nuestra literatura —lo de especial tiene que ver con el requerimiento de sus lectores— el esquema de la obra de Silvina Bullrich afirma la convicción del nivel medio de su obra, de la cual como hemos afirmado más arriba, "La Tercera Versión" es un hito tan precoz como revelador.

C.G.



Veintinueve poemas

OLGA OROZCO

Monte Avila Editores

En el caso de esta poetisa argentina, podemos hablar con conocimiento de causa, por que lleva cumplida una trayectoria cierta dentro de este *métier*, más allá de las valoraciones que podamos hacer. Además, O.O (nacida en Toay, provincia de La Pampa, en el año 1920), ha sido muy prudente en editar sus libros, si tenemos en cuenta que en poesía sólo se le conocen cuatro, sin contar esta cuasi antología, que incluye poemas de los volúmenes editados y, además, algunos trabajos inéditos.

No es casual el extenso ensayo del poeta venezolano Juan Liscano que precede a la obra elegida de nuestra poeta, ya que dicho autor congenia en buena medida y en líneas generales con la creación de O.O; también resulta atinado el título del aludido ensayo, "Olga Orozco y su trascendente juego poético", desde el momento que es esa (y ha sido) la tendencia o búsqueda natural de la autora. Con mucho tino, J.L. alude con cierta extensión a otro libro de la Orozco, "La oscuridad es otro sol", relatos aparecidos hacia el año 1967 y que tienen toda la estructura propia de la autora poeta. Más allá de sus valores reales, que los tiene en buena medida, Olga Orozco ha sido fiel a una línea de expresión personal, con signos notoriamente afines a los versos de su compatriota Enrique Molina, pero siempre desde sí. Y así nos dice: "La realidad, si la realidad, rese relámpago de lo invisible que revela en nosotros la soledad de Dios". Aunque su poesía toda no es siempre tan eficaz, suele rondar por ese singular costado.

D.B.

Macondo para este de la nove de la escrito Silveira de autoras r de la nov tual. El l vibrante deirantes abrian el busca d ciosas, hecho s la histo publica centena San Pa contrar motivo libro.

La mi ciado da ed nada" "Los es n muel histo cruci temp mo arge

Cal dec aut firr de co pu de pe se u te d n c

Macondo Ediciones anuncia para este mes el lanzamiento de la novela "La Muralla", de la escritora brasileña Dinah Silveira de Queiroz, una de las autoras más representativas de la novelística brasileña actual. El libro, que historia la vibrante página de "los bandeirantes" que hace 400 años abrieron el territorio brasileño en busca de oro y piedras preciosas, participa tanto del hecho sentimental cuanto de la historia y la leyenda. Fue publicada como adhesión al centenario de la fundación de San Pablo y su autora se encontrará entre nosotros con motivo de la presentación del libro.

La misma editorial ha anunciado la aparición de la segunda edición de "La mitad de la nada", perteneciente a la serie "Los Narradores" y cuyo autor es nuestro colaborador Samuel Tarnopolsky. Narra la historia de un momento crucial del país, donde la intemperancia del antisemitismo tiñe el friso de la realidad argentina.

Calicanto Editorial S.R.L., dedicada a la difusión de autores latinoamericanos ha firmado con el sector cultural de la Embajada de Brasil, un convenio de co-edición para la publicación de una colección de poesía brasileña contemporánea. Es la primera vez que se programa en nuestro país una colección de estas características, entre las que cabe destacar su realización en forma bilingüe. La colección será dirigida por Santiago Kovadloff, quien simultáneamente ha realizado los estudios introductorios y las notas bibliográficas correspondientes.

Ediciones Librerías Fausto mantienen ediciones importantes, con destacables títulos en el ramo novelístico y poético, bajo estricta y cuidadosa impresión. La serie de Poesía incluye "Poesía Inglesa Contemporánea", "Poesía Norteamericana", "Poesía Italiana del siglo XX", "Poesía Alemana del siglo XX", "Henri Michaux", "Salvatore Quasimodo", "W. Withman", "Pierre J. Jouve" y "S. Mallarmé". Las lujosas ediciones son bilingües.

EX-LIBRIS

Por Hugo Marín

Cuando Marcel Proust, por aquello de Tiempo de Nacer, Tiempo de Morir, que dice el Eclesiastés, habla de un tiempo perdido y un tiempo recobrado, nos estimula inquietudes que, aunque no inéditas, no son menos acuciantes en estas horas, ya no años, que nos toca vivir, y que por sí mismas explican que no puedan ser menos penosas.

Hora a hora a perder, hora a hora a recobrar? Ya nadie puede saberlo. Pero entre tanta pérdida verificada hora tras hora solamente nos queda esa tensión, casi insoportable, hacia la recuperación. Recuperar lo perdido, recordar lo olvidado, y apretarlo de tal modo que no se vuelva a perder y mucho menos a olvidar. Porque en este, tan particularmente lamentable tiempo, todo amenaza perderse y, por consecuencia, olvidarse. Pérdida y olvido de lo trascendente a través de un dios, no importa de qué religión o qué rostro tenga, o, si acaso, es invisible; pérdida y olvido de fundamentaciones éticas imprescindibles, por transitorias que fueren; pérdida y olvido del instrumental de la más alta política —ya hace tiempo que Aristóteles va a los tumbos sin encontrar "una piedra donde apoyar su cabeza"—; pérdida y olvido de las artes por la quiebra de una cambiante pero fluida continuidad histórica... En fin, ya coremos el peligro de que alguno de los "conocidos de siempre" nos tilde de reaccionarios.

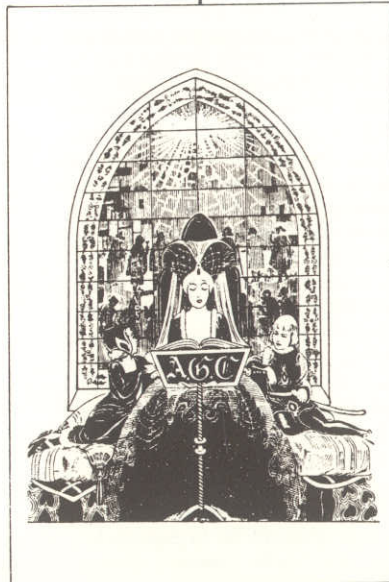
Pero entre tantas pérdidas y olvidos que hora a hora nos desgastan por su imponderable magnitud en esta era de entusiastas tecnócratas que concretan, ellos también hora a hora, ese raro paraíso que Elémire Zolla llamó "antropología negativa", ha empezado, ya no recordamos cuándo, a perderse y olvidarse algo aparentemente más personal, algunos dirán más íntimo, pero de esencial importancia para una lúcida expansión de esa gran tribu humana que llamamos sociedad: el Libro.

Porque hay libros que se nos han perdido, o amenazan ya perderse, en la medida que empezamos a olvidarlos. Libros que ahora solamente recuerda una, cada vez más pequeña, minoría, de esas que nadan contrariando el "oleaje de la historia", según ciertos iconoclastas al servicio de la "moda" o "iluministas" que no son, precisamente los del siglo XVIII, pañeristas del bets-sellers y del libro para la playa y el turista o que, encubriéndose en cualquier aparato de protesta social más o menos vigente, exaltan una literatura "en masse", como ocurre en los Estados Unidos de Norteamérica donde, si bien se edita mucho, cada vez se lee peor, se lee menos o no se lee. Y eso ocurre en una de las dos superpotencias que "digitan" el destino del mundo".

Pero en cuanto a la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas las cosas no andan mejor, si bien, a diferencia de los Estados Unidos que parece haber olvidado su gran siglo XIX: Poe, Melville, James, Whitman, entre muchos más, la U.R.S.S. todavía conserva lo que Rusia dio hasta la revolución, si bien su socialismo, salvo Maiakovski, Essenin y Pasternak, no provocó fenómenos a la altura de un Tolstoy, un Dostoiévski o un Chejov.

Maños vientos soplan pues para el libro—narrativa, poesía, teatro, filosofía, ensayo—, ante el desborde de una literatura de masificación, con todas las consecuencias de torpeza, vulgaridad y estupidez que acarrea. Naturalmente está el "boom" Herman Hesse saludado por un vasto sector de lectores, sobre todo los jóvenes. Pero no basta. Porque en Europa ya también se lee mal, y hasta se escribe peor. La peste de la consigna "en masse", como lo previó Spengler después de la primera guerra mundial, todo lo contamina, a lo que se suma la consabida "caza de brujas": las derechas contra Neruda y las izquierdas contra Ezra Pound.

En fin, en una década más el problema puede tornarse gravísimo, y como este breve espacio nos limita, trataremos de profundizarlo en una próxima nota haciendo por recobrar ese LIBRO que hoy sentimos como ya casi perdido.



La generación

Dentro del marco sombrío de incertidumbres y sentimientos fuertemente conmovidos se inició el siglo XX... la Primera Guerra Mundial condujo la sensibilidad de los jóvenes a un inquieto "mar turbado"... lírica, hondamente "lírica" debía ser entonces la literatura de este siglo, es decir, palabra que expresara —nunca como ahora— la vida interior del poeta. Su voz era la voz brotada directamente de las honduras del alma.

España no quedaría al margen. Los poetas que habían nacido en las postrimerías del siglo XIX y los que vieron la luz en los primeros años del XX, se reunieron con un propósito muy firme —aunque callado—: hacer de sus voces el canto genuino de su tierra, que en fervor creciente, asimilando las influencias vanguardistas provenientes de Francia en su mayor parte, es decir, con grandes innovaciones, respondiera a la tradición hispánica. En ese afán se gestó la unión de un grupo que —como dijera Dámaso Alonso, uno de sus integrantes— no se alzó "contra nada", no protestaron... no se rebelaron... **no destruyeron**... ni en lo literario ni en lo social. Sólo intentaron reafirmar las esencias del ser español adentrándose, cada vez más, en las raíces profundas que surgían de las obras de los escritores anteriores poniendo de relieve y consolidando sus mayores virtudes. Justamente el acto de reivindicación a don Luis de Góngora, poeta del siglo XVI, fue el hecho que determinó, públicamente la formación de una "generación" literaria: la **Generación de 1927**.

Aun sin responder a las características típicas del concepto generacional, tienen sus integrantes, sin embargo, los rasgos de una generación: fechas próximas de nacimiento, semejante formación universitaria, intereses comunes y plenitud creadora simultánea.

Su desarrollo abarca dos etapas bien definidas. La primera se inicia en 1920

ante el desborde de las avanzadas "ultraístas" que convocan al juego de imágenes y metáforas, pero desprovistas de todo contenido emocional. La pureza formal se constituyó en norma de creación. Los poetas se aferraron a una "asepsia" literaria, inculcada, con seguridad, por el francés Paul Valéry, poeta de páginas con "exacta" pulcritud formal, verdadera preocupación técnica. Los primeros pasos son fríos, medidos; mientras tanto se logra la integración y homogeneización del grupo. Como lo explico en mi estudio de los POEMAS DE FEDERICO GARCIA LORCA, sus reglas se sintetizan en menospreciar lo sentimental, frenar los apasionamientos, limitar lo muy humano, contener "pudorosamente" las manifestaciones vitales para no descubrir al corazón, encauzar los temas en un paradigma común, buscar denodadamente la perfección técnica y la pureza de la palabra. José Ortega y Gasset llamó a esto **La deshumanización del arte**. Las palabras habían perdido su alma y, lo que es más grave, no mostraban el alma del hombre; habían quedado reducidas a meros sonidos y matemática arquitectura verbal. Nada más alejado de la pasión hispánica que ese hielo poético. Pronto estalló a borbotones la sangre auténtica, que vertiginosamente corría por las venas de esos jóvenes poetas, haciendo a un lado aquel alarde preconizado por el ultraísmo y el cubismo. Entonces en 1927, como feliz reacción, asomó la revalorización de lo sentimental, la poesía apasionada, los cálidos brotes de humanidad, el canto de verdades vitales (aunque se llamasen "alucinaciones"), la libertad de temas que permite al poeta crear "personalmente" y la necesidad de buscar el camino formal que mejor exprese las vibraciones del contenido, sin sacrificar ninguna de sus palpitations en aras de una metáfora más original; ésta surgirá sola y por añadidura, ya no era lo más importante. Podemos decir que esto es **la vida** y en su centro, con luces singulares, brillan los nombres de Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego,

Federico García Lorca y Rafael Alberti. Cada uno con su intensidad propia, determinará la belleza de este coro polifacético, ciertamente plural, que tuvo sobre otro el valor de responderle siempre a España, cerca o lejos de ella.

¿Por qué 1927? ¿Por qué esa fecha para señalar una generación? Ellos mismos la eligieron. Al llegar el mes de diciembre se cumplían trescientos años de la muerte de Góngora. El poeta cordobés de las **SOLEDADES** era ignorado por muchos o casi todos. Se negaban a gozar sus maravillas barrocas. Por eso los poetas de la Generación del 27 se propusieron desagaviar ese olvido, organizando un acto literario de gran trascendencia, aceptando para ello el mecenazgo del torero y dramaturgo Ignacio Sánchez Mejías. Este hizo posible el viaje de Gerardo Diego, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Dámaso Alonso, Juan Chabás, José Bergamín, Mauricio Bacarisse a Sevilla, donde se les sumó el poeta local Luis Cernuda. En el Ateneo de la ciudad andaluza, bajo la presidencia de don Manuel Blasco Garzón se llevó a cabo la reunión en la cual fue presentada la **GENERACION DEL 27**. El programa incluía conferencias y lectura de poemas de tan valioso grupo de poetas. Lorca y Alberti recitaron también algunos fragmentos de las **SOLEDADES** gongorinas, concretando así, no sólo el homenaje debido a Góngora, sino también una verdadera "declaración de fe estética", presentada en su favor y que constituyó un canon básico de la nueva generación.

De esa época data la conferencia que Lorca leyó en Granada: **La imagen poética de don Luis de Góngora**, en la cual descubría que "**En Andalucía la imagen popular llega a extremos de finura y sensibilidad maravillosas**". Con nítidos ejemplos demostró, entonces, cuánto se le debe al autor del **POLIFEMO** puesto que "**las transformaciones son puramente gongorinas**": **alero** (parte saliente del tejado), **tocino del cielo** y **suspiro de monja** (dulces,

del 27, profunda voz hispánica

por Susana Inés Rovere

Miguel de Unamuno



confituras), **buey de agua** (el cauce profundo de un río que discurre lento por el campo).

Después de aquel acto siguieron otros: en la capital prepararon el oficio de un funeral por el eterno descanso del alma del poeta en la madrileña iglesia de Santa Bárbara, en la cual el rotundo silencio de los académicos se concretó en el vacío total del templo, al negarse a las invitaciones cursadas... sólo el grupo que había concurrido a Sevilla en el primer banco. Pero no se desalentaron. Alberti escribió SOLEDAD TERCERA como otra forma de reparación.

Curiosamente, no fue aquel año de 1927 el que marcó el salto a la definitiva trascendencia literaria de la Generación. El salto irrepetible lo dan cuando Gerardo Diego en 1931 completa su **POESÍA ESPAÑOLA. ANTOLOGÍA 1915-1931**, que edita al año siguiente y amplía en 1934. De este modo, quedaban definitivamente impresas las voces mayores y menores de la Generación.

Los maestros de los jóvenes poetas "del 27" adquirieron el rol de verdaderos patriarcas de toda la literatura española del siglo XX: Miguel de Unamuno, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. El primero, con toda la vehemencia noventayochista (recuérdese la Generación del 98), les dio fuerza, vigor, deseo irrenunciable de autoexpresión nacional y les manifestó cierta inquietud religiosa. Machado les transfirió con la serenidad humana y celeste de su "prodigioso mundo interior" la verdad de Castilla... por eso, en 1937 y desde el atrayente París, Rafael Alberti pudo decir:

**Que a ti, París profundo, trabajador,
risueño,
te mojen las gloriosas, mínimas,
ejemplares
aguas del Manzanares,
de alegría, de aurora, de libertad y sueño.**

(De **Lejos de la guerra,
CAPITAL DE LA GLORIA**)

Más tarde, también Alberti, en un extenso poema dedicado a José Bergamín, manifiesta:

**Calce, al subir, lo primero,
la espuela de caballero.**

**Soy de un pueblo de héroes, cuya piel
es toda frente
iluminada.**

**Aunque le duela el álamo, está vivo,
como no estaban no, no estaban muertos
mis muertos, que lo diga,
duro, en su lengua ese amargor a olivo,
y en los ojos abiertos, bien abiertos,
esa luz, mar de fe, que lo mitiga.**

**Sé mi ejemplo, ligustro persistente;
planta vivaz, continua flor, rizoma
y siempre viva y siempre verde fuente.**

Como mi patria: sol y arena.

(De **Del pensamiento en un jardín,
ENTRE EL CLAVEL Y LA ESPADA,
1939-1940**)

De Juan Ramón aprendieron los secretos de la "poesía pura". Los acordes de la palabra juanramoniana tienen ecos en las principales obras de la Generación, pero nunca tan claros como en Pedro Salinas:

**¡Y, ay, como quisiera ser
una alegría entre todas,
una sola, la alegría
con que te alegraras tú!
Un amor, un amor solo:
el amor del que tú te enamorases.**

(DE LA VOZ A TI DEBIDA)

Estos tres poetas mayores representaron al unisono la belleza y la seguridad, pero también la voz del terruño común.

Ellos descubrieron e hicieron presente los valores intrínsecos de la poesía del alma española. Ellos, junto a los grandes de ayer y de siempre, despertaron la conciencia literaria de la Generación de 1927.

Cantan en mí, maestro mar, metiéndose por los largos canales de mis huesos, olas tuyas que son olas maestras, vueltas a ti otra vez en un unido, mezclado y solo mar de mi garganta: Gil Vicente, Machado, Garcilaso, Baudelaire, Juan Ramón, Rubén Darío, Pedro Espinosa, Góngora... y las fuentes que dan voz a las plazas de mi pueblo.

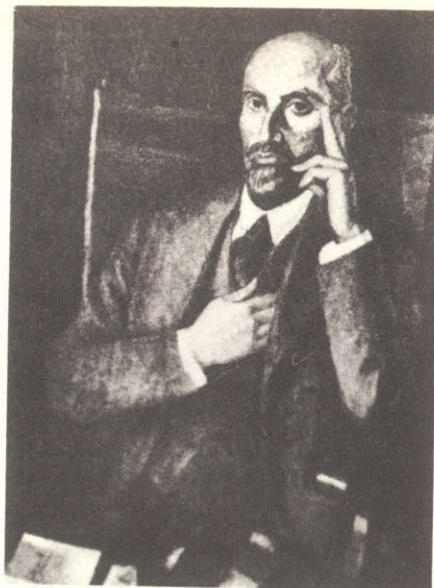
(Rafael Alberti. **Arión**, número 2, PLEAMAR, 1942-1944)

Pasaron nueve años y la ferviente segunda etapa de la vida de la Generación llegó a 1936. Con él "aparece el demonio de la política" como quiere Dámaso Alonso. Demonio que embanderó a varios de aquellos poetas, alejándolos de su verdadero camino, distorsionando sus voces y quebrando sus melodías interiores. De pronto, pareciera que el cuerpo de aquel grupo fuera de cristal y se hubiera hecho añicos. La unidad se transforma en distancia: a partir de la Guerra Civil cada poeta seguirá su propio camino, dentro o fuera de la patria. Pero dentro o fuera, he aquí lo más importante, sus versos tienen "acentos que sólo responden a una tradición española" (Jorge Guillén). En ellos laten permanentemente la vida y la muerte; la fe, que es el sentido imperativo de esa indomable tradición hispánica y que es España misma... en perfecto claroscuro, también español. Paradójico destino: el fragor del combate los cegó, pero no pudo jamás doblegar para ellos la hispanidad, contra la cual creían que luchaban, y así lo enseñaron a la posteridad. Miguel Hernández (1910-1942) fue quizá el poeta de la generación posterior, la del 36, que más cerca estuvo de sus predecesores. Se sintió y se supo el mejor heredero de aquellos a quienes tanto admiró y de quienes aprendió ese sustantivo amor a España, que, aunque prisionero, cantó con notable énfasis:

**Abrazado a tu cuerpo como el tronco a su tierra
con todas las raíces y todos los corajes,
¿quién me separará, me arrancará de ti,
madre?**

**Abrazado a tu vientre, ¿quién me lo quitará,
si su fondo titánico da principio a mi carne?
Abrazado a tu vientre, que es mi perpetua
casa,
¿nadie!**

(De **Madre España**, EL HOMBRE ACECHA, 1937-1938)



Juan Ramón Jiménez. Retrato pintado por Vázquez Díaz.

No se equivocan los que hablan de "nuevo Siglo de Oro" cuando se refieren al siglo XX; en ambos es la vida misma quien da sentido al arte haciendo de la belleza una auténtica palpación vital, en lo grande y en lo pequeño, en lo sublime de cada verdadera expresión humana, puesta que el hombre es a imagen y semejanza de la Belleza.

PEDRO SALINAS

Nació en Madrid en 1892 y murió en la ciudad estadounidense de Boston el 4 de diciembre de 1951. Su obra: **PRE-SAGIOS** (Madrid, 1923), **SEGURO AZAR** (Madrid, 1929), **FABULA Y SIGNO** (Madrid, 1931), **LA VOZ A TI DEBIDA** (Madrid, 1934), **RAZON DE AMOR** (Madrid, 1936), **ERROR DE CALCULO** (México, 1938), **POESIA JUNTA** (Bs. Aires, 1942), **EL CONTEMPLADO** (México, 1946), y **TODO MAS CLARO** (Bs. Aires, 1949), además de cuentos, ficciones narrativas, intentos teatrales, traducciones, ensayos y estudios literarios.

Fuertemente influenciado por Juan Ramón Jiménez, es un verdadero poeta interior de un gran tema único: el amor. **LA VOZ A TI DEBIDA** es el "gran poema contemporáneo de amor" (A. Valbuena Prat), donde se funden —según es característico en toda su obra lírica— lo intelectual y lo emocional, como si la mente y el corazón transitaran amablemente por su sangre y se confundieran en su garganta en una sola voz madura, serena, reflexiva.

En el amor está la mujer amada, pero también están la vida, el mundo y la paz:

**Con la punta de tus dedos
pulsas el mundo, le arrancas
auroras, triunfos, colores,
alegrías; es tu música.
La vida es lo que tú tocas.**

El quiere ser mejor y darle más a su amada, pero no puede:

**Yo no puedo darte más.
No soy más que lo que soy.**

Sin embargo por el amor es mejor, es auténticamente él mismo (la máxima aspiración del hombre):

**Cuando tú me elegiste
—el amor eligió—
salí del gran anónimo
de todos, de la nada.
Hasta entonces
nunca era yo más alto
que las sierras del mundo.
Nunca bajé más hondo
de las profundidades
máximas señaladas
en las cartas marinas.
Y mi alegría estaba
triste, como lo están
esos relojes chicos,
sin brazo en que ceñirse
y sin cuerda, parados.
Pero al decirme: "tú"
—a mí, sí, a mí, entre todos—,
más alto ya que las estrellas
o corales estuve.
Y mi gozo
se echó a rodar, prendido
a tu ser, en tu pulso.
Posesión tú me dabas
de mí, al dárteme tú.**

JORGE GUILLÉN

Nació en la castellana Valladolid en 1893. Su obra máxima **CANTICO** (Madrid, 1928) fue ampliada en 1936 y 1945 hasta llegar a su edición definitiva **CANTICO, FE DE VIDA** en Buenos Aires, 1950, con 334 poemas. **CLAMOR, TIEMPO DE HISTORIA** (Bs. Aires, 1957, 1960 y 1963). **HOMENAJE, REUNION DE VIDAS** (Milán, 1967), **AIRE NUESTRO** (incluye las anteriores, Milán, 1968). **Y OTROS POEMAS** (Bs. Aires, 1973).

Para este poeta la belleza llega al alma a través del pensamiento y no de los sentidos. Es la suya una imborrable "filosofía" total, que buscó siempre para expresarse la pureza formal, la pulcritud verbal. Hizo del hombre el centro del universo, de este modo, absolutamente humanizado. Guillén, perfectamente lúcido y transparente, utilizó su claridad, más allá de la sostenida intelectualidad, para definir la realidad de las cosas más simples, que en sus versos cobran grandiosa relevancia.

VASO DE AGUA

No es mi sed, no son mis labios
Quienes se placen en esa
Frescura, ni con resabios
De museo se embelesa
Mi visión de tal aplomo:
Líquido volumen como
Cristal que fuese aun más terso.
Vista y fe son a la vez
Quienes te ven, sencillez
Última del universo.

(De CANTICO, FE DE VIDA)

PERFECCION

Queda curvo el firmamento,
Compacto azul, sobre el día.
Es el redondeamiento
Del esplendor: mediodía.
Todo es cúpula. Reposa,
Central sin querer, la rosa,
A un sol en cenit sujeta.
Y tanto se da el presente
Que el pie caminante siente
La integridad del planeta.

(De CANTICO, FE DE VIDA)

... pues comprendió, como lo predicó
Antonio Machado, que:

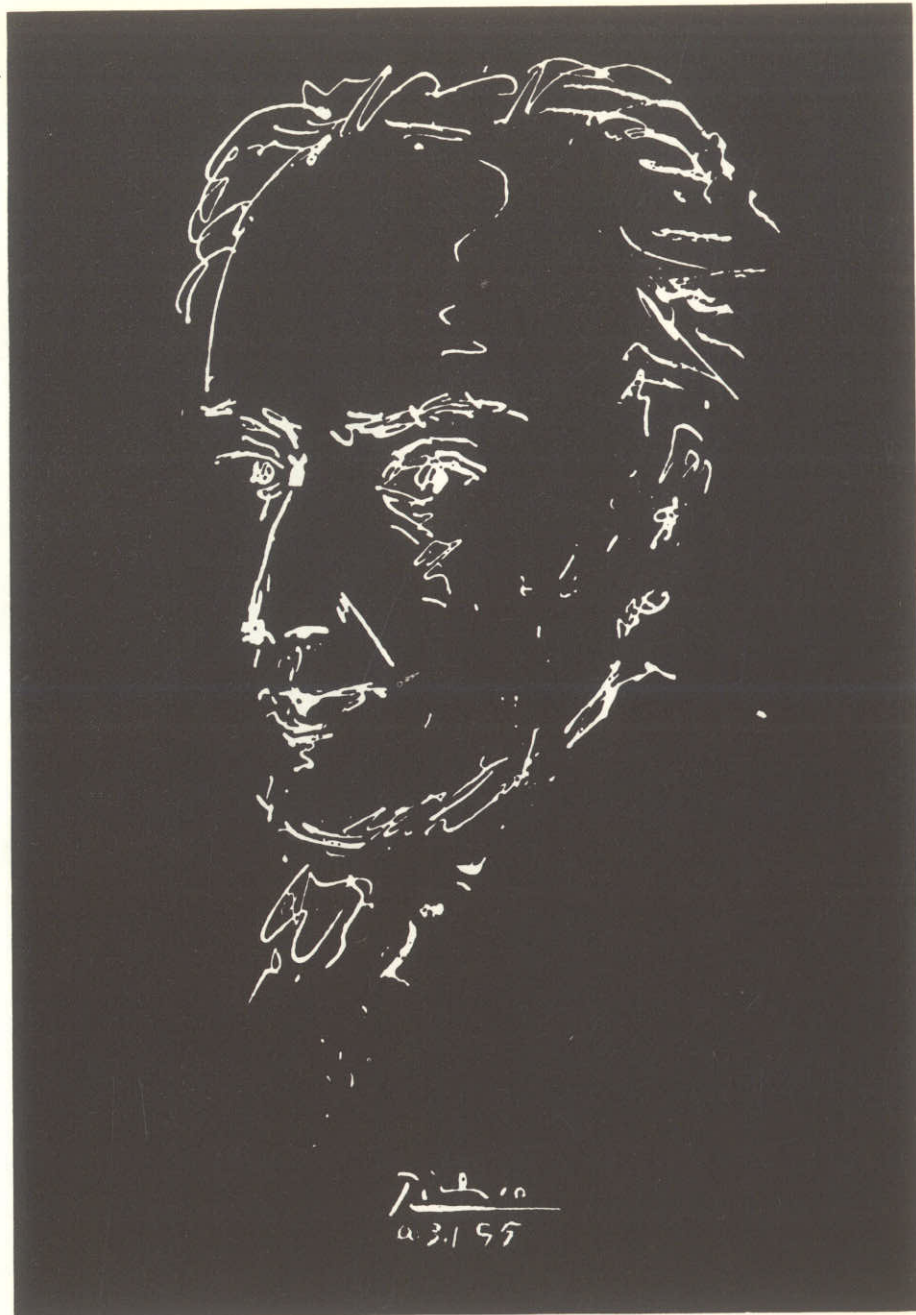
Resulta maravilla
Que todo, paso a paso en la jornada
Sea con sencillez tan verdadero.

(De Antonio Machado, HOMENAJE)

GERARDO DIEGO

Nació en Santander, en 1896. Su producción comprende entre los títulos más importantes: IMAGEN (Madrid, 1922), MANUAL DE ESPUMAS (Madrid, 1924), VERSOS HUMANOS (Madrid, 1925), VIA CRUCIS (Santander, 1931), ALONDRA DE VERDAD (Madrid, 1941), ANGELES DE COMPOSTELA (Madrid, 1940), SORIA (Santander, 1948), BIOGRAFIA INCOMPLETA (Madrid, 1967), LA SUERTE O LA MUERTE (Madrid, 1963) y VERSOS DIVINOS (inédito).

El más claro ejemplo de integridad humana en su generación; ató todos los cabos de la temática hispánica, desde lo taurino y musical a lo religioso, con un estilo que si bien se inició encuadrado en el creacionismo vanguardista de Vicente Huidobro, pronto se reveló —maduro— como la viva expresión de un intenso lirismo; ceñido, muchas veces, a formas tradicionales como el romance y el soneto.



Antonio Machado. Dibujo de Pablo Picasso.

EL CIPRES DE SILO

Enhiesto surtidor de sombra y sueño
que acongojas el cielo con tu lanza.
Chorro que a las estrellas casi alcanza
devanado a sí mismo en loco empeño.
Mástil de soledad, prodigio isleño;
flecha de fe, saeta de esperanza.
Hoy llegó a ti, riberas del Arlanza,
peregrina al azar, mi alma sin dueño.

como tú, negra torre de arduos fillos,
ejemplo de delirios verticales,
mudo ciprés en el fervor de Sijos.

(De VERSOS HUMANOS)

Cuando te vi, señor, dulce, firme,
qué ansiedades sentí de diluirme
y ascender como tú, vuelto en cristales,

¡Cobarde! grita un cobarde
y un valiente palidece.
La afrenta ciega la tarde

LACOGIDA

y el instante, enorme, crece.
El cuerno esta vez no marra.
Tunde, penetra, desgarrar
algo compacto y que pesa.
y hay un grito que se ahoga
y una mueca que interroga

y una sangre que no cesa.

(De LA SUERTE O LA MUERTE)

FEDERICO GARCIA LORCA

Federico García (1898-1936) y Rafael Alberti (1902) descubren y concentran en sus versos los secretos de la Andalucía natal. Es el hallazgo de lo popular, que se universaliza más en razón de la profundidad cabalmente vital de cada uno de los ecos dramáticos que de ella asoman.

**Las piquetas de los gallos
cavan buscando la aurora,
cuando por el monte oscuro
baja Soledad Montoya.**

(Federico García Lorca.
De Romance de la Pena Negra)

Lorca, poco antes de morir, confesó el secreto de su vida, aquello que le daba el sentido mágico que tuvo: "La poesía es algo que anda por las calles. Que se mueve, que pasa a nuestro lado. Todas las cosas tienen su misterio, y la poesía es el misterio que tienen todas las cosas. (...) Por eso yo no concibo la poesía como abstracción, sino como cosa real existente, que ha pasado junto a mí. Todas las personas de mis poemas han sido." (en *la Voz*, Madrid, 7 de abril de 1936):

AMPARO

**Amparo,
¡qué sola estás en tu casa,
vestida de blanco!**

(Ecuador entre el jazmín
y el nardo)

**Oyes los maravillosos
surtidores de tu patio,
y el débil trino amarillo
del canario.**

**Por la tarde ves temblar
los cipreses con los pájaros,
mientras bordas lentamente
letras sobre el cañamazo.**

**Amparo,
¡qué sola estás en tu casa,
vestida de blanco!**

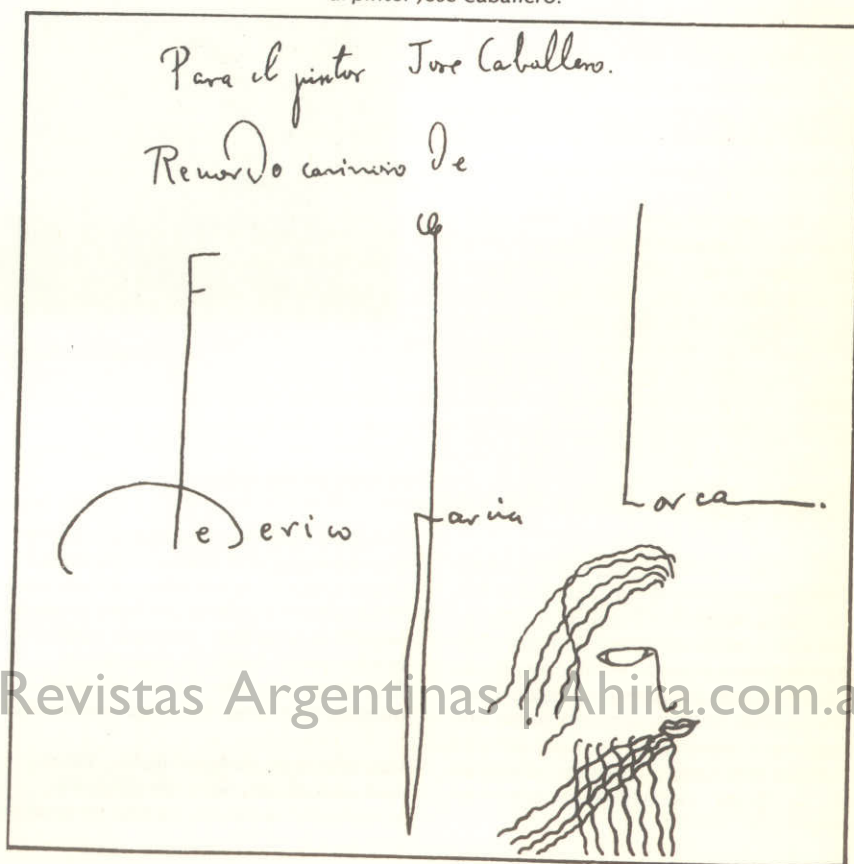
**Amparo,
¡y qué difícil decirte:
yo te amo!**

(De POEMA DEL CANTE JONDO.
1921-1922)



Federico García Lorca

Autógrafo de Lorca, con un dibujo dedicado
al pintor José Caballero.





Siete mujeres poetas de América

Se multiplican las evocaciones estremecidas, a partir del Cantar de los Cantares: Tu cuello es como la torre de David. Helena toda de oro, resplandeciente entre nosotros, proclama Teócrito. ¡Qué juventud en las piernas!, exclama Ovidio ante Corina desnuda. El cálido perfume que sube desde su cuerpo incendia los sentidos, dice el japonés Nob gha Ohobyani, años y años antes de que Baudelaire, inclinándose hacia ella, creyera sentir el perfume de su sangre. ¿La noche cae de tus cabellos lisos y negros? ¿Es un pétalo de narciso tu párpado?, se pregunta, deslumbrado, Yazid Ebn Moaquia. Cuando las muchachas llegan al lago, las flores levantan la cabeza para recibir a sus compañeras, descubre el poeta chino Quang-Tchang-Ling. Eres mía, habitante de mis sueños inmortales, susurra Rabindranath Tagore. Mi dama es deseada en lo más alto del cielo, asegura con fe rotunda Dante Alighieri. Amor me mostró mi querida enemiga, anuncia Lorenzo el Magnífico y otro hombre del Renacimiento, Miguel Angel, habla así de Vittoria Colonna: La fuerza de su bello rostro me alza hasta el cielo. Lope de Vega nos retrata a Silvia, cerca de la antigua playa de Cadiz y asevera la imposibilidad que tiene el oro para rivalizar con su cabellera, del mismo modo que Shakespeare en uno de los sonetos a su amada anónima abate todas las comparaciones, para dejar libre la autonomía celestial de sus excelencias. He soñado tanto contigo que tú pierdes tu realidad, se entristece Robert Desnos. El mundo entero para esconderte, días y noches para comprenderte, anhela Paul Eluard. Flota sobre su pálido lecho, desamparada y libre, piensa Paul Valéry, al mirar a su Ana. Lluve tan bien sobre tus negras pestañas que se diría que lloras, pero de placer, le dice Gabriel D'Annunzio a la mujer que llama Hermiona. Los pies brillantes y ligeros, los muslos espléndidos y ágiles y las pupilas brillantes del deseo de mi alma, recita la sensualidad de Swinburne. La poesía de los hombres no ha cesado de estar habitada por el paso radiante de estas grandes desconocidas. ¿Alcanzan ellas a revelarse, a dar respuesta a nuestras interrogaciones, cuando dejan de ser cantadas para cantar ellas mismas? Enseguida hablan Olga Orozco, poeta mayor de acentos memorables; Delmira Agustini, la violenta y apasionada que marchó a una muerte trágica; Lucila Carmona, que aquieta su lirismo entre las montañas de Chilecito y que tardó mucho en ver el mar; Amelia Biagioni, que se propuso y consiguió tener y dar horizonte propio y persona; Mary Lagresa, que se esconde en un rincón de Piriápolis; Nelly Candegabe que establece su zona mística en la vieja barriada de Belgrano; y la norteamericana Louise Bogan, que ocupó durante dos años el raro cargo de Consultor de Poesía en la Biblioteca del Congreso de Washington. Todas mujeres en la vasta poesía de América con acento brotado de muy adentro y propio.

BAILE

por Amelia Biagioni

*Es el ahora circular,
giramos,
es la reunión sin tú ni yo,
creciendo.
En el centro infinito
de un jardín que se sueña
crecemos girando,
y una flor vertiginosa
abre su pulpa, su fulgor, su aliento,
su locura perfecta,
su baile,
entre las otras ardientes azucenas
cuyo número
ni el mito ni la música
han podido nombrar.*

*Somos un nuevo sol
con su corola de vaivenes,
con sus planetas delirantes,
ebrios de ciclos y de noches de amor,
en esta temporada de universo.*

ULYSES PETIT DE MURAT

Con Ulyses Petit de Murat es posible hablar todos los temas y agotar en una larga instancia la biografía de la mitad de un siglo. Por otra parte, Petit de Murat pertenece a una generación de hombres excepcionales, de la cual surgieron famosos pintores, grandes dramaturgos y luminosos poetas. Uno de ellos es precisamente, Petit de Murat. Y desde ahora y desde estas páginas, se ocupará del tema que por sobre la asombrosa lista de sus idoneidades lo caracterizará: la poesía y los transeúntes que día a día alternan con la imagen.

UN ROSTRO EN EL OTOÑO

por Olga Orozco

*La mujer del otoño llegaba a mi ventana
sumergiendo su rostro entre las vides,
reclinando sus hombros, sus vegetales hombros, en las nieblas,
buscando inútilmente su pecho resignado a nacer y morir entre dos
sueños
Desde un lejano cielo la aguardaban las lluvias,
aquellas que golpeaban duramente su dulce piel labrada por el duelo
de una vieja estación,
sus ojos nacían desde el llanto,
o su pálida boca perdida para siempre, como en una plegaria que
inmovibles dioses acallaran.
Luego estaban los vientos adormeciendo el mundo entre sus manos,
repitiendo en sus mustios cabellos enlazados
la inacabable endecha de las hojas que caen;
y allá, bajo las frías coronas del invierno,
el cálido refugio de la tierra para su soledad, semejante a un
presagio,
retornada a su estela como un ala.*

*Oh, vosotros, los inclementes ángeles del tiempo,
los que habitáis aún la lejanía
—ese olvido demasiado rebelde—;
vosotros, que lleváis a la sombra,
a sus marchitos ídolos, eternos todavía,
mi corazón hostil, abandonado:
no me podréis quitar esta pequeña vida entre dos sueños,
este cuerpo de lianas y de hojas que cae blandamente,
que se muere adentro, como mueren las hierbas.*

POEMA BREVE PARA

UN HOMBRE DE LARGAS SONRISAS

por Mary Lagresa

*Sombra,
acaso un poco de luz.
Universo de tres por cuatro
—(crece la hierba en el espejo)—
El hombre de mojadás caderas
se vuelve hacia el centro
de la inmensidad.
Y, desde el estanque fosforescente
de la tarde,
saltan dos lunas llenas de lluvia sonrojada.*

ORACION

por Nelly Candegabe

*Ten piedad, Señor, de su cuerpo.
La herida insaciable
le arrebató sus rosas.
Que el tránsito sea breve
y tu misericordia ponga hierbas azules
en sus valles amargos.
No permitas, Señor, que se prolongue
el vendaval oscuro que traspasa
las indefensas formas de su rostro,
ni ese naufragio de la sangre
en los dinteles polvorientos de la muerte.
Déjala que se duerma en tus trigales.
Ten piedad, Señor, de su alma.*

EL SUEÑO

por Louise Bogan

(versión de William Shand y Alberto Girri)

*Oh Dios, en el sueño el terrible caballo comenzó
A piafar en el aire, tratando de alcanzarme con sus golpes.
Por sus crines se derramaba el miedo guardado durante treinta y
cinco años,
Y un desquite igualmente antiguo, o casi, resoplaban en su nariz.
Cobarde total, yacía y lloraba en el suelo
Cuando apareció una fornida criatura y saltó hacia las riendas.
Otra mujer, mientras yo yacía medio desvanecida,
Saltó en el aire tratando de asir el cuero y la cadena.
Dale, me dijo, algo tuyo como talismán.
Arrójala, me dijo, alguna pobre cosa que sólo tú poseas.
No, no, grité, me odia; está ansioso por herir,
Y que yo me rinda o no, es lo mismo.
Mas, como el león de la leyenda, cuando arrojé el guante
Arrancado de mi sudorosa, fría mano derecha,
La terrible bestia, que nadie puede entender,
Se acercó a mí y bajó amorosamente su cabeza.*

CEGUERA

por Delmira Agustini

*Me abismo en una rara ceguera luminosa,
Un astro, casi un alma, me ha velado la Vida.
¿Se ha prendido en mí como brillante mariposa,
O en su disco de luz he quedado prendida?*

No sé.

*Rara ceguera que me borras del mundo,
Estrella, casi alma, con que asciendo o me hundo:
¡Dame tu luz y vélame eternamente al mundo!*

LO COTIDIANO

por Lucía Carmona

*A veces he pensado
que las largas doctrinas cotidianas
son los irrescatables deseos de la piel
y el sueño amargo.*

*Los credos de la sangre
se alientan de espejeantes humaredas,
casi al borde del rito,
casi al final del cuerpo
en gritos soslayados trepando las arterias.*

*Territorios sin germen
nos despliegan
en la boca guirnaldas de silencio,
fetiches insaciables,
insaciables guerreros.*

*Los aullidos que puedan responderse,
los que tengan alerta
la geográfica sombra planetaria y desierta,
los hijos que descubran todavía
algún alud de abiertas primaveras,
el pan que se nos rompa entre los dientes
con un sabor eterno
y una historia de rudos y de amargos
actores del destierro,
todos
se van nutriendo de la sangre
desde una muerte en tiempo.*

*Al fin
habrá algún niño que dibuje
ciudades de silencio en las arenas.*

La historia de la música sin corbata

Conocí a Sergio Morero cuando todavía "Pájaro de Fuego" estaba siendo incubado por su mamá pájara. Compartimos la alegría de ver nacer el primer número de la revista, y luego la vida bifurcó nuestros caminos. Hoy, Sergio sigue practicando el periodismo desde la oficina de Prensa y Relaciones Públicas del Teatro San Martín. Pero sucede que, además, es músico, flautista y director del Conjunto de Cámara Concertino, agrupación fundada en 1977 y que entre mayo y noviembre de ese mismo año ofreció 27 conciertos y una presentación en televisión. Fue difícil sustraerse a la tentación de perderle al periodista que esbozara un retrato de él mismo como músico. Aquí están los resultados de ese original, amistoso chantaje intelectual.

Carlos Alberto Garramuño

La propuesta del director de **Pájaro de Fuego** al principio me sorprendió. Pensé: "¡Qué dirán mis enemigos!". Luego advertí que, en rigor, nadie tiene más datos que yo sobre el personaje a entrevistar. De repente, el músico me dijo, aterrorizado: "¿Y la objetividad?". Lo tranquilicé con una sonrisa paternal: "Por esta vez, nadie me pidió objetividad". Así que acepté el desafío.

Nací hace demasiados años en la pastoril ciudad de Rafaela, provincia de Santa Fe. Exactamente el 5, del 5, del 35, a las 5. Así que en la lotería, la quiniela y la ruleta siempre coroné al 5. Me va regular.

Cuando cumplí cinco años —¡otra vez el 5!—, mi familia decidió emigrar a Córdoba. Como no tenía edad para oponerme, resolví acompañarlos. Poco después de llegar, mamá decidió que mi hermana Martha debía estudiar piano y yo violín. No era un berretín extemporáneo porque en casa siempre hubo un ambiente musical, como corresponde a todo grupo de origen italiano. Pese a este hándicap, resulté un pésimo alumno. Inventé mil excusas para no estudiar. La más divertida de las que me acuerdo como mi viejo tenía una carnicería, yo alegaba que las moscas no me dejaban concentrar. Mamá optó por espantármelas, durante la interminable hora diaria que yo martirizaba nuestros oídos y las cuerdas



del violín, tropezando con escalas y arpeggios. Al final se convencieron y, tres años después, el instrumento fue rematado en 45 pesos moneda nacional.

SEGUN PASAN LOS AÑOS

Completé en Córdoba la escuela primaria, mientras paralelamente repartía fiambres y carnes del negocio de papá. La primera tarea me proveyó los conocimientos elementales; la segunda, un físico rotundo que hoy hace pensar a la gente que me ve que toda la vida jugué al rugby —en verdad, sólo superé la medianía jugando al ajedrez y al truco—. La receta es fácil: se trata de pilotear una bicicleta (con canasto incorporado) con varias decenas de kilos de mercadería, y recorrer una y otra vez las suaves ondulaciones de las sierras que forman el Valle de Punilla. Ese aerobismo todos los días durante siete años. También fui guarda de ómnibus. Un día. Se trataba de una línea que cubría el trayecto entre La Falda y el balneario municipal, distante tres kilómetros del pueblo. Como era —soy— terriblemente tímido, sólo le cobraba el viaje a aquellos que se acercaban a pedirme el boleto. Esa misma tarde, cuando le entregué la recaudación al dueño del ómnibus, me echó.

En 1946, hice mi primera y última —también breve— incursión en la política activa. Influenciado por el estado de ánimo pueblerino (La Falda fue siempre un bastión radical), durante la campaña proselitista para las elecciones de ese año me puse a despegar de una pared un afiche que recomendaba: "Vote Perón". La patada que me dio un obrero que estaba asfaltando la calle barrió con mis convicciones.

Poco antes de comenzar 1950, con el ímpetu y el optimismo propios de la adolescencia, viajé a Buenos Aires dispuesto a conquistar la gran urbe, sin conseguirlo. También aquí alterné los estudios de bachillerato con oficios varios: cadete de oficina, empleado de tienda, encargado de expedición en una ferretería, el mismo cargo en una pinturería, obrero gráfico, etc. Por entonces mis gustos musicales alternaban entre Héctor y su Jazz y Alfredo de Angelis. Las peleas con mi hermana por manejar la sintonía de la radio eran sangrientas, pues ella —que había terminado el Profesorado Superior de Piano— insistía en escuchar la (para mí) soporífera música de Bach. Como tenía facilidad para los nú-

meros —secuela, sin duda, de los vueltos que robaba cuando era repartidor en Córdoba—, alguien en la familia pensó que yo debía ser ingeniero. Dos años duró esta vez la nueva ilusión. Un día de 1957, bajé los interminables escalones de la iglesia inconclusa situada en Las Heras y Pueyrredón —sede de los primeros años de la Facultad de Ingeniería—, cantando para mí: "No vuelvo más, no vuelvo más, no vuelvo más". Adentro quedaron, para siempre, el tablero de dibujo, la caja de compases, la libreta de trabajos prácticos y la esperanza de algunos parientes de poner una chapa profesional en la puerta de calle para lustrarla devotamente.

Esta decisión trascendental no fue sólo mía. A ella contribuyó tenazmente un compañero de estudios, un santiagueño simpatiquísimo —¿conocen alguno que no lo sea?—, llamado Hugo Ger. El insistía en que mi futuro estaba en la música y no en la ingeniería. Su gesto no era del todo desinteresado: se pasaba las noches estudiando lecciones y dibujando láminas que yo copiaba al día siguiente. Yo ocupaba esas noches en frecuentar, religiosamente, el paraíso del Teatro Colón. Porque olvidé mencionar que, por entonces, ya la música grande circulaba por mis venas con tanta naturalidad como la sangre, bombeada por el corazón para oxigenar el cerebro. Me tomó de sorpresa el día que lloré después de escuchar el **Vals de las flores**, del ballet **Cascanueces**, de Piotr Illich Tchaikovsky.

LA FLAUTA MAGICA

Entre paréntesis, en 1956 me casé. Es curioso, pero para mucha gente el matrimonio significa la resignación de ambiciosos proyectos. La mujer, para ocuparse de la casa y de los chicos; el hombre, para ganar el sus-

tento en lucha desigual. Nosotros también, pero después de casados Alba comenzó y terminó su licenciatura en Sociología; yo me zambullí de lleno en el periodismo y la música. No me parece necesariamente un mérito. Apenas una anécdota significativa.

En 1958 decidí estudiar música seriamente. A los 23 años, me sentía viejo para intentar piano, violín o arpa. Como finalistas, quedaron sólo el oboe o la flauta travesa. Tenía ciertas preferencias por esta última, porque en mi fantasía escuchaba un sonido parecido al silbido humano. Y yo silbaba bien, porque tenía cuatro años cuando mi primo Elio me enseñó, tenazmente, a obtener melodías de ese maravilloso instrumento natural. La polémica oboe-flauta se resolvió por casualidad. Todos los melómanos recordarán que 1958 fue un año excepcional para el Colón porque, con motivo de su cincuentenario, sus autoridades tiraron "el teatro por la ventana". Nunca después se programó una temporada de tanta jerarquía. Una noche, la Orquesta Estable interpretó la **Sexta Sinfonía**, "**Pastoral**", de Beethoven. Solista de flauta: Bruno Bragato. Tocó como los dioses. Y allí se decidió todo.

Los pasos siguientes no fueron fáciles. Fui a la Asociación del Profesorado Orquestal y —con ese arrojo que solemos tener los tímidos cuando huimos para adelante— pedí hablar con el presidente. Este, asombrado, me recibió a pesar de no tenerme en la agenda de ese día. Y, quizá contagiado por mi entusiasmo, Benito Scaglia me dio el teléfono particular de su amigo Bragato. La primera vez que llamé, la señora me dijo que el maestro no estaba. La sexta, que el maestro tenía muy pocos alumnos, y ninguno de ellos principiante. Y así durante nueve meses. Hasta que un día, milagrosamente, el propio maestro aten-

conjunto "Pro Música Barroca". 1965



dió la llamada. (Imposible confundir su ronco castellano con acento friulano). Su esposa, María "Beba" Bragato, había viajado imprevisiblemente a Montevideo y él, finalmente, accedió a conversar conmigo porque tenía curiosidad por conocer a este insistente aspirante a flautista. El encuentro fue de opereta:

—¿Así que usted quiere estudiar la flauta?

—Sí, maestro.

—¿Tiene flauta?

—No, maestro.

—¿Sabe teoría?

—Estudí cuando chico, pero me olvidé.

—¿Y solfeo?

—Un poco.

—**Vea, yo le puedo recomendar a unos colegas...**

—No, maestro. Yo quiero estudiar flauta con Bruno Bragato, el mejor.

—**Mire que había sido testún (cabeza dura)... Ahora sé por qué llamó por teléfono durante nueve meses. Me gusta su entusiasmo, pero vamos a hacer un trato. Estudie unas cuantas lecciones de solfeo, y trabajaremos un par de meses. Si no tiene condiciones, lo tiro por la ventana. Ni usted ni yo tenemos tiempo para perder.**

—¿Cuánto me va a cobrar?

—Nada.

(Volví a su casa el 15 de marzo de 1959, a las cinco de la tarde).

—¿Hasta dónde estudió?

—Hasta la lección N° 50 —respondí, con sonrisa triunfal.

—A ver. Lea 1ª 41.

(Fueron dos meses de estudiar solfeo como una obsesión. Y después).

—**Vea, Morero. Usted tiene a favor entusiasmo y musicalidad. En contra, sus nervios, la edad, los compromisos familiares. No debe pensar en hacer de esto una profesión, pero igual nos vamos a poner a trabajar. Además, ahora tiene flauta. Le compré este instrumento a la hija de un viejo flautista rosarino ya fallecido. Estaba guardada en un baúl, pero todavía suena.**

(Y me entregó una pesada flauta de ébano, bastante vetusta, pero que a mis ojos era la mismísima flauta mágica que soñó Mozart).

—¿Cuánto le costó, maestro?

—1.250 pesos.

—Pero yo no tengo esa suma.

—**Bueno. Me la pagará como pueda.**

—¿Y las lecciones?

—Después hablamos.

—No. Si usted no me cobra, yo no estudio.

—**¡Ufa! Siempre el mismo testún. Está bien: págume los cigarrillos.** (Una de mis preocupaciones fue,

Sergio Morero
y el maestro
Bruno Bragato



desde entonces, averiguar cuántos paquetes de **Saratoga** rubios fumaba el maestro Bragato para, todos los fines del mes, simular que escondía bajo un jarrón del living los 200 pesos de honorarios que él no se resignaba a cobrarme.)

LA EDAD DE LA RAZON

Con la misma falta de método que tiñó mis incompletos estudios de violín, ingeniería, dibujo publicitario y sociología, descuidé la frecuentación de los libros que hubieran consolidado mi técnica instrumental. Y dos años después de haber aprendido a sostener una flauta —en 1961—, aproveché la paciencia y los conocimientos del maestro German Weil para incursionar en la música de cámara, durante los históricos cursos que dio en el Collegium Musicum. Un año después, hice mi primer trabajo serio —y rentado: una cerveza—, seleccionando la música de fondo de la obra **El cántaro roto**, de Heinrich von Kleist, puesta en escena por Rubén Pesce en el teatro Florencio Sánchez. La grabación, en dos flautas, la hicimos con Eleonor Muchnik, también alumna de Bragato. Y el 9 de agosto de 1963, en la Sociedad Hebrea Argentina, di mi primer concierto público acompañando al violoncelista Leo Viola y al flautista Jorge Caryevschi. Tomé tantos calmantes que no me acuerdo casi nada de ese debut. El público aplaudió mucho. Al final, vino a saludarme el maestro Bragato, quien se había escondido entre las últimas filas de la platea. No sé quién de los dos sufrió más hasta que todo hubo terminado.

No me puedo quejar de la suerte, porque siempre tuve buenos profesores. Aprendí a arrancarle notas a una flauta con Bragato —sus alumnos pueblan hoy las orquestas de todo el mundo—, los primeros secretos de la música de cámara con

Weil, y todo lo que sé sobre el período barroco con Ramón Antonio Gallo. En 1965, junto con el clavecinista Roberto Giacchino, aportamos nuestro entusiasmo al Conjunto **Pro Música Barroca** fundado por Gallo en 1957, que durante la década siguiente conoció su período más brillante, actuando en las salas más importantes de Buenos Aires y el interior del país y en todos los canales de televisión. Guardo prolijamente los recortes en mi carpeta de antecedentes, y ahora que los cuento no me parecen reales: participé en unos doscientos conciertos interpretando casi un millar de obras (no todas distintas, claro). A pesar de este éxito aparente, había algo que no me satisfacía: la rigurosa formalidad que rodea a todo concierto tradicional. A los nervios propios de toda presentación sobre el escenario, más la atención constante que significa en la música de cámara "oir" los otros instrumentos, se sumaba el calor que generalmente da el smoking, la severidad de su color negro, la corbata moñito que atenaceaba el cuello, la tensión que transmite el silencio del público, o las ahogadas toses que denuncian también su incomodidad, etc. En agosto de 1972 tuvimos oportunidad de hacer música en un ambiente más informal, cuando fuimos contratados por **Concertino**, el primer café-concert de música culta, como prometía la publicidad del local regentado por la musicóloga Susana Espinosa. Como Susana era también la maestra de ceremonias, se encargaba de invitar al público a recorrer la exposición de cuadros y esculturas que albergaba el salón, y luego a escuchar nuestra música. El espectáculo era alternado con explicaciones sobre los autores que figuraban en el programa, diálogos con Gallo, Giacchino o yo sobre las características de los instrumentos, y respuestas a las inquietudes de los oyentes. En el entreacto se servía



Eleonor Muchnik
Roberto Giacchino



Carmen Favre y
Martha Morero



Roberto de Vittorio

una copa de buen whisky, y luego media hora más de música. Fue uno de los momentos más gratificante de nuestra azarosa carrera artística.

EPILOGO

Hasta que llegó 1977, año en que pude practicar sobre un escenario todas las experiencias acumuladas anteriormente. Fundé un conjunto de cámara llamada precisamente **Concertino**, que el año pasado ofreció un ciclo de recitales en el Centro de Arte y Cultura **San Pedro González Telmo** —una hermosa casona colonial del 1829— con el rótulo de **Música barroca sin corbata**. El título es obvio: nos vestimos como se nos da la gana, conversamos con el público, explicamos todo lo que sabemos sobre autores, obras e instrumentos poco conocidos. Para dar un solo ejemplo: **Concertino** posee el único ejemplar de órgano portativo que existe en el país. Se trata de un instrumento construido especialmente por un artesano alemán para nuestro conjunto, quien puso una sola, curiosa condición para acceder a nuestro encargo: el órgano debía servir para ser tocado en conciertos y no para adornar las vitrinas de un museo o el estudio de algún colec-


cionista poderoso. Demás está decir que el órgano portativo es una pieza irremplazable en todos nuestros recitales.

Formar el conjunto tampoco demandó mucho trabajo. Bastó con convocar a los mejores músicos con que había trabajado hasta entonces. Con la flautista Eleonor Muchnik trabajo desde 1962; con el clavecinista Roberto Giacchino —también intérprete de órgano portativo, cromorno y korholte—, desde 1964; con la soprano Carmen Favre, desde 1966; con mi hermana Martha, mezzosoprano, desde 1970; Roberto De Vittorio, por ser el último en incorporarse a la troupe (1977), hace méritos interpretando el violoncelo, el cromorno, el laúd y la teorba. Esa es la estructura básica de **Concertino**, más Juan Carlos Rennis, que vigila nuestra finanzas —pero en cada presentación se agrega algún artista invitado. Entre los más fieles: Mario Fiocca, violista; Juan Guillermo Giunchetti, tenor; Michel Gautin, fagotista. Y este año incorporaremos a algunos más.

La mecánica de la agrupación permite que los conciertos sean su-

mamente versátiles. Todos los febreros comenzamos a ensayar obras, pero en grupos no mayores de dos personas: las cantantes por un lado, el bajo continuo por otro, los instrumentos melódicos elaboran sus partes solistas, etc. Cuando cada uno de los músicos tiene sus partes bien leídas, comienza el trabajo de conjunto. Una tarea que a mediados de abril permite integrar un repertorio con medio centenar de partituras. Y con ellas nos manejamos toda la temporada, tocando cada noche una selección acorde con nuestro estado de ánimo o el del público. El resultado no puedo juzgarlo yo. Pero con este sistema, este "método" —¡por fin lo conseguí después de tantos años!—, están dadas todas las condiciones para que el interprete de, cada noche, lo mejor de sí. Que no es poco.

Dentro de este esquema, con pocas variaciones, me seguiré manejando los próximos años. Cuando el **fiato** ya no me alcance para tocar en flauta un aria de Bach, los dedos no acierten con las teclas de la máquina de escribir para borrar notas periodista como ésta, habrá llegado el momento de dedicarme con pasión a mi objetivo último: ser una persona.



**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



LOS BLUES, LOS BLUES...

Los negros dicen: "I've got the blues", y a veces aclaran: "los blues nacieron del sufrimiento, de la desesperación, de la nada; de la necesidad de algo, del deseo". Blues, en cierto modo, fue una palabra extraña para los hombres de este siglo porque trajo un nuevo significado, totalmente desconocido para los hombres de pasadas centurias. Y sin embargo, ese hombre también padecía los blues, sin saberlo.

Si con una abstracción del pensamiento miramos un campo cualquiera en el sur de los Estados Unidos, después de la guerra de secesión, advertimos un camino que lo cruza y un hombre de color con una guitarra: lleva los blues. Tiene los blues adentro y los tira a la cara de los otros: los canta. Otros seres sienten

los blues, se les meten en el pecho, y los destruyen. El los canta, además.

En todas partes, cualquier día gris o negro, como decimos a veces, el blues levanta su amenazadora cabeza, despacio, pero violento en su actitud, porque cuando aparece conmueve toda nuestra estructura. Y no es cuestión de nombres o de nacionalidades. Los franceses, por ejemplo, saben qué es el blues, lo que significa sentirlo mordiéndonos la carne y el alma, y tienen, además, una palabra que suele asomar la nariz en las novelas del Sahara: el "cafard". Que también camina por las calles de París, porque en todas partes se puede tener un día negro, un pesimismo que aplaste.

I've got the blues, dicen los negros, y

este I've got the blues tiene más fuerza en su expresividad, que el cafard, que nuestros días negros, que la simple tristeza, que es tan terrible para nosotros, tan perecederos, tan venales y tan veniafes, al mismo tiempo.

Duke Ellington, en uno de los movimientos de su Suite "Black, Brown and Beige", la hace cantar a Joya Sherrill: "Los blues. . . los blues no son nada. . . más que un día gris y frío que se prolonga inalterable en su noche. No son nada que nos abandone, pero tampoco algo que podamos llamar nuestro o que tenga la cordura de marcharse. Nada que se parezca a algo conocido. . . los blues no conocen, no conocen ningún amigo, no han estado en parte alguna; en ninguna parte se los ha recibido bien por segunda vez. Son pobres, feos, miserables. . . No son nada a lo que se ponga rima para cantar, sólo una nube oscura que nos marca el tiempo, sólo un pasaje de ida desde tu amor hasta ninguna parte. Son un velo de luto listo para usar. Los blues no son nada. . . los blues no son. . . los blues. . .

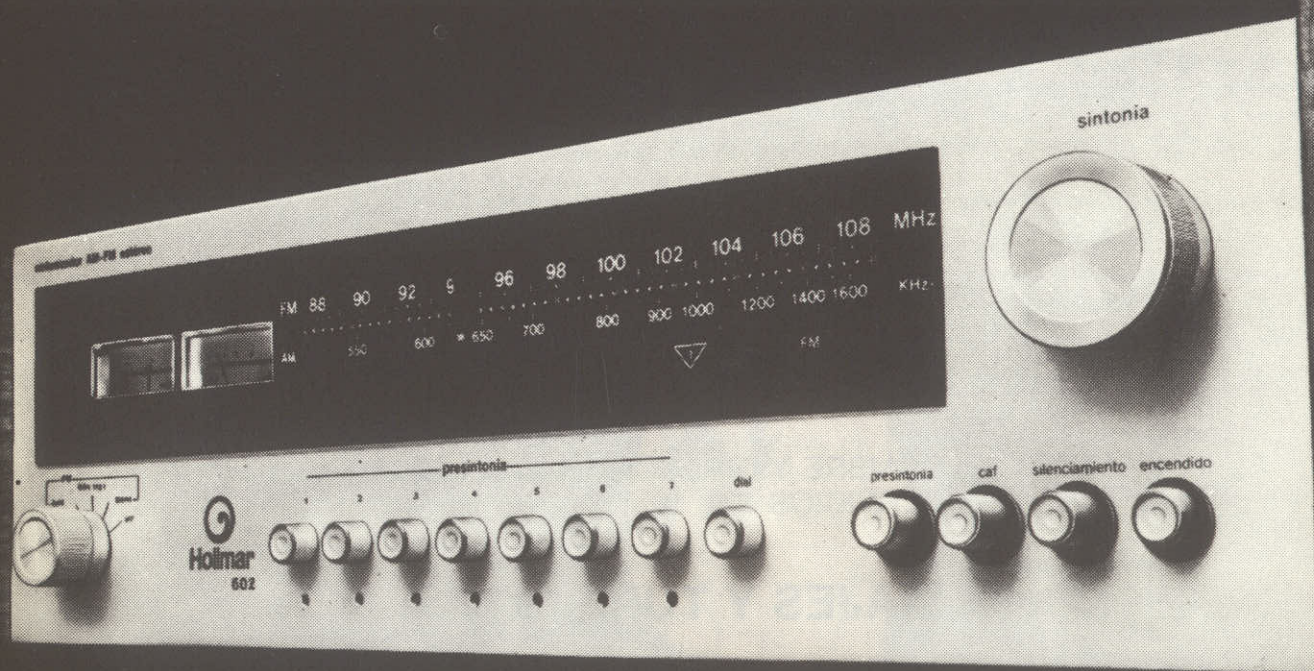
Pero, estaba contándoles que un hombre, un negro, va por los caminos del sur de los Estados Unidos; esos caminos que aún guardan los recuerdos de la esclavitud. Por supuesto, me estoy refiriendo a los años inmediatamente posteriores a la declaración de la libertad de los esclavos. Lo vemos a este hombre caminando sin ánimo, un hombre con pena en el corazón. La vida no lo ha tratado bien, no tiene dinero, tampoco



Archivo Histórico de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos

No queremos venderlo.

Hay cosas que no tienen precio.
La dedicación, el esfuerzo, los desvelos de los que marcan una tendencia.
Investigamos incorporando los últimos avances tecnológicos
el mayor cuidado constructivo y los mejores materiales.
Sintonizador AM/FM estéreo Holimar 602.
Un desarrollo de trascendental importancia en el orden internacional.
Una garantía que es nuestro propio espíritu: 15 años.
No queremos venderlo, excepto a nuestros amigos.



SISTEMA DE PRESINTONIA:
Permite seleccionar hasta 7 estaciones FM con el solo roce de sus dedos, por un sistema de conmutación electrónica.
OPCIONAL:
Un sistema de control remoto permite, pulsando un botón conmutar

secuencialmente las 7 estaciones elegidas.
ESPECIFICACIONES
Sensibilidad: 0,8 μ V para 30 dB de relación señal ruido. lo que posibilita escuchar optimamente las transmisiones estereofónicas con una simple antena interna.

Amplificador de frecuencia intermedia con filtros ceramicos. Detector de cuadratura triple sintonizado de muy baja deformacion.
Respuesta a frecuencia: 25 Hz a 15 kHz + 0,2 dB - 2 dB
Separación de canales: 40 dB
Relación de captura: 1,4 dB

 **Holimar**

Céspedes 2670 Buenos Aires 73-8127 781-5065

whisky, algunas veces. Sin mujer, sin hijos. Si bien ya no es esclavo, todavía guarda el recuerdo de los latigazos de la esclavitud.

Pero canta. Canta montado en una simple melodía a la que, con pequeñas variantes, le va poniendo distintas letras, típicamente negras, que todavía tienen el sabor de las plantaciones: un blues. Pero qué distante de lo que nosotros conocemos como blues. . . , todavía está lleno del sonido de los antepasados, de los spirituals, de los cantos de trabajo. Y no hay límites que valgan para separar ese blues de las otras formas; hay algo confuso todavía. Esos blues han concluido con algo, y son también la culminación de algo. No, no son todavía los blues que cantará Bessie Smith. Hay una entonación campestre, rural, dura, que insiste y que va a parar a las plantaciones. . . va derecho a los algodonaes. Quizá pierda ese color con el tiempo, pero por ahora lo es todo.

A este hombre del que estaba hablándole, y también a otros, los han declarado libres, pero sólo de palabra. En la práctica siguen muriendo, sin recursos en un país muerto, incendiado. Siguen perseguidos; mueren por enfermedad o muerte de hambre. El suelo no da nada y los hombres tampoco. Casi no hay cami-

nos ni árboles después del paso del general Sherman. No hay bancos, no hay industrias, las compañías de seguro son insolventes, casi no hay administración civil. En muchas partes las iglesias —un seguro refugio— están quemadas. Y nuestro hombre, con guitarra, caminante solitario, sin Dios y con hambre, sin mujer (que lo abandonó con los chicos), sin hermanos, va a cantar sus penas, sus dolores; sus alegrías también —que son pequeñas y tristes— y entona un canto campero que él mismo no sabe bien qué es, qué significa. Y cantará en el próximo poblado o en sus afueras, en el cruce de dos rutas, y es posible que le den unas monedas, unos centavos para ir tirando, para whisky, para que no aparezcan por unas horas los fantasmas de aquella mujer con los chicos.

Este hombre canta los blues y tiene los blues. Seguramente habrá escrito varios con sus letras ingenuas, emotivas y dolorosas. Después vendrán otros matices, cierta procacidad, humorismo, acaso. Y es posible que este hombre, al margen del dolor diario o pese a él, o quizá por el dolor mismo, ame sus blues. Los que canta y los que siente, porque los hombres siempre aman la mano que los hiere. Pero si nos llegamos a él para preguntarle algo, no sabe contestar, no sabe qué son sus blues. No sabe definir-

los. Quizá los que vengan después pueden, porque ya empezarán a razonar sobre su canto, sobre su música, y después el blues entrará en el espectáculo y en el jazz. El "blues show" se insertará en los espectáculos de "minstrels" y presentará, en poco tiempo, el blues clásico, no ya el arcaico, campestre, rústico, duro. Y las letras tendrán otro matiz; todo se ampliará en matices. Y hasta obscenas serán las letras algunas veces. "Y surgirán de ellas los gritos de las prostitutas", como decía un crítico norteamericano de cuyo nombre no quiero acordarme, pero también el canto de los chicos que juegan. ¿Y los gritos de los borrachos también? Sí, por qué no. Pero también se oír el mugido de las sirenas de los barcos, de los barquitos pintados en el gran río de los gérmenes; los líos de los jugadores en los burdeles, sí, pero además el pito agudo de las locomotoras y el rezo y el canto de las iglesias en las ciudades y en el campo. Tenía razón el crítico, por esta única vez.

Y hay que reconocer, finalmente, que no siempre lo erótico es pésimo, y que el gran cantante, como decía un auténtico "blue singer", pone un sentimiento profundo tras las letras obscenas. Es decir que, como en otras actividades humanas, hay que buscar la esencia detrás de la apariencia.

PISADAL SACyF



NOMBRE Y DIRECCION PARA UBICAR A "SU EMPRESA" DE SERVICIOS EN

VIAJES Y TURISMO

**TRANSPORTE DE CARGAS
TERRESTRES**

AGENCIA MARITIMA

EXPORTACION E IMPORTACION

PISADAL
Una empresa que se "mueve"

Tel. 44-7086/42-7221/4950

Telex 012-1390 AR PISAL 1060 - Bs. As. - ARGENTINA

¿Puedes razonar, y des- áculo y insertará "rels" y blues re, rús- n otro ices. Y algunas itos de crítico re no el can- !Y los i? Sí, dirá el os, de rfo de adores el pito o y el s y en , por

, que y que ténti- iento s. Es Jades encia

La vigilia con los ojos abiertos

Lúcido, contradictorio, impiadoso, inocente, frágil pero feroz, su diálogo impone una respuesta en cuyo universo conviven sin esquivarse los cuchilleros y los poetas. No son "clásicos" todos los que son ni indiferentes los soslayados. La fácil poesía de Fernández Moreno y Rega Molina y el difícil trato con Martínez Estrada y Jauretche pertenecían a un reciente pasado en el que era posible recordar el sueño de las tortugas en la profundidad de los antiguos aljibes.



Archivo **ENCUENTRO** Revistas Argentinas | Ahira.com.ar
CONBORGES

Lo encuentro a Borges sentado en el centro del living de su departamento, caviloso, ante las preguntas que le formula Hugo Marín. Han estado hablando de poetas alemanes y Borges ha recitado algunos poemas de Hofmannsthal, a quien admira. Por una razón que ignoro, luego de la presentación, Borges discurre acerca de la formación universitaria de los jóvenes norteamericanos con quienes ha alternado reiteradamente.

Le digo: **Borges, si el reportaje es uno de los género más reprochables y populares de nuestras letras, según sus palabras, por la ligereza y a veces por la superficialidad con que se hacen, éste que pretendemos ahora, no tendrá que ver con su obra. . .**

Creo que mi vida es una serie de equivocaciones, sobre todo la literatura. Por ahí andan mis obras completas, pero mi obra es realmente incompleta, una miscelánea. No creo haber realizado una obra: he sido una persona muy hárágana que sobre todo se ha dedicado a escribir y a publicar. Pero Alfonso Reyes me dijo una vez: uno publica para no pasarse la vida corrigiendo lo que escribe. La verdad es que uno publica para liberarse del libro y pensar en otro. En cuanto a mí, he releído muy poco lo que he escrito. Aunque de vez en cuando me releen pasajes de lo que he escrito y a veces me gusta. Y digo: ¿de dónde habré sacado yo todo esto? Sin dudas deben ser plagios, porque es bueno.

Hegel dijo algo que parece una frase de Borges: "Yo no soy ni mi cuerpo ni mi alma, esas son cosas que me pasan a mí. . ."

Bueno, creo que la palabra alma es tan vaga. . . De algún modo uno es el cuerpo. Si mi cuerpo tiene miedo, yo tengo miedo, si mi cuerpo llora, es que estoy triste, si mi cuerpo se apasiona, es que estoy enamorado. En cuanto a la palabra alma, sería mejor reemplazarla por la palabra conciencia. . . Las palabras no siempre quieren decir lo que significan. Usted se refirió al principio a Kierkegaard. Esta palabra, en danés, quiere decir "el patio de la Iglesia", el cementerio. Es decir, el recinto de la iglesia que servía de cementerio en Inglaterra. . . Bueno, y aquí también tenemos la Recoleta y la Iglesia del Pilar al lado. . .

Borges, dijo alguna vez Picasso que las personas alcanzan la condición de artistas sólo cuando han cruzado el máximo número de barreras. . . ¿Esto le parece una frase vulgar?

Sin dudas es una frase, en el sentido más modesto de la palabra. . . Sin embargo Picasso. . . Yo estoy en contra del cubismo y de todos los ismos, pero cualquier línea trazada por Picasso es una línea que tiene vida, ¿no? Pareciera que estuviera a punto de moverse. Yo creo que es lo principal en un dibujante; que sus líneas no sean rígidas, que no sean líneas muertas. Deben ser líneas en las cuales uno sospecha un principio de vida. . . Pero, quisiera que hablemos de otras cosas. . .

LA REALIDAD TANGIBLE

Usted hizo al principio una alusión casual al país. ¿Qué piensa Borges, casi a los ochenta años, de su país? Un amigo suyo, Eduardo Mallea, dijo en alguno de sus libros —genéricamente—: "He aquí que de pronto este país me desespera". . .

Yo no diría "de pronto". Creo que esta es una desesperación permanente. Dijo Coleridge que él tenía el "hábito de la desesperación". Realmente este país lo lleva a uno a ese hábito, sobre todo ahora que van a suceder cosas atroces con este asunto del certamen de fútbol, por ejemplo. . . Creo que sobre eso, todas las personas opinarán que es una calamidad, salvo algunos que se llenarán los bolsillos, supongo. . .

¿Qué piensa usted de este Mundial de Fútbol?

—Yo creo que es raro. . . siendo Inglaterra un país tan odiado —yo quiero mucho a Inglaterra— nunca se le ha reprochado una de sus máximas

culpas: la invención de un juego tan estúpido como el fútbol; creo que no se hace nunca ese argumento contra Inglaterra. . .

—**Pero no sólo el fútbol, los ingleses inventaron otros deportes. . .**

—Pero quizás los otros sean menos estúpidos, como el golf. . .

—**Pero el rugby. . .**

—El rugby es más brutal todavía. El criquet, el tenis son más insípidos y tolerables. . . Pero el fútbol despierta las peores pasiones, despierta sobre todo lo que yo creo que es peor en estos tiempos, que es el nacionalismo referido al deporte. Porque la gente cree que va a ver un espectáculo, pero no es así. La gente va a ver quién va a ganar. Porque si les interesara el fútbol, el hecho de ganar o perder sería irrelevante, no importaría el resultado, sino que el partido en sí fuera interesante. . .

—**Borges, ¿cómo recibe usted los reportajes de revistas, digamos, de interés general y de consumo masivo?**

—Yo los recibo con bastante resignación, ¿no? En el caso de ustedes, con cordialidad.

—**Es una lástima que usted no pueda luego verlas. . .**

—Más lástima es que no pueda ver el resto del universo. . . ¿Se da cuenta lo que es vivir en un mundo donde hay libros que no tienen letras, o de personas que no tienen caras, o de colores que están reducidos a una especie de verde grisáceo, un mundo donde ha desaparecido todo lo negro y todo lo rojo? Yo veo el amarillo, y todo lo demás lo veo verdoso, grisáceo azulado. Todo lo demás es una especie de nebulosa. A mí que me gustaba tanto la oscuridad! Yo perdí la vista, desde luego que como lector, en 1955. Yo deseaba siempre estar en lo oscuro; a mí me gusta la oscuridad. . .

—**Borges, ¿cuál es el problema de sus ojos?**

—Son todos los problemas. Ahora es desprendimiento de retina. Me han ocurrido ocho o nueve operaciones de cataratas, pero mi caso es hereditario: mi padre, mi abuela y un bisabuelo inglés murieron ciegos. A este último lo operaron de cataratas. No me explico cómo podían operar en aquellas épocas sin anestesia. La operación salió publicada en "The Lancet". La última vez que me operaron, ya la anestesia no obraba. El oculista, el Dr. Malbrán, me dijo: Bueno, usted va a sentir, pero si se mueve, puede quedarse ciego. De modo que me pusieron cuatro inyecciones que me dolieron mucho. Mi madre me tenía la mano, yo sentía mi corazón como un martillo; sabía que tenía que estar rígido y veía todo. . . En mi último libro "Historia de la noche", yo he escrito un poema y en un párrafo digo: "Y pensar que no existiría sin esos tenues instrumentos, los ojos".

TORTUGAS Y SAPOS

—**Borges, para la gente que lo ha leído bastante. . .**

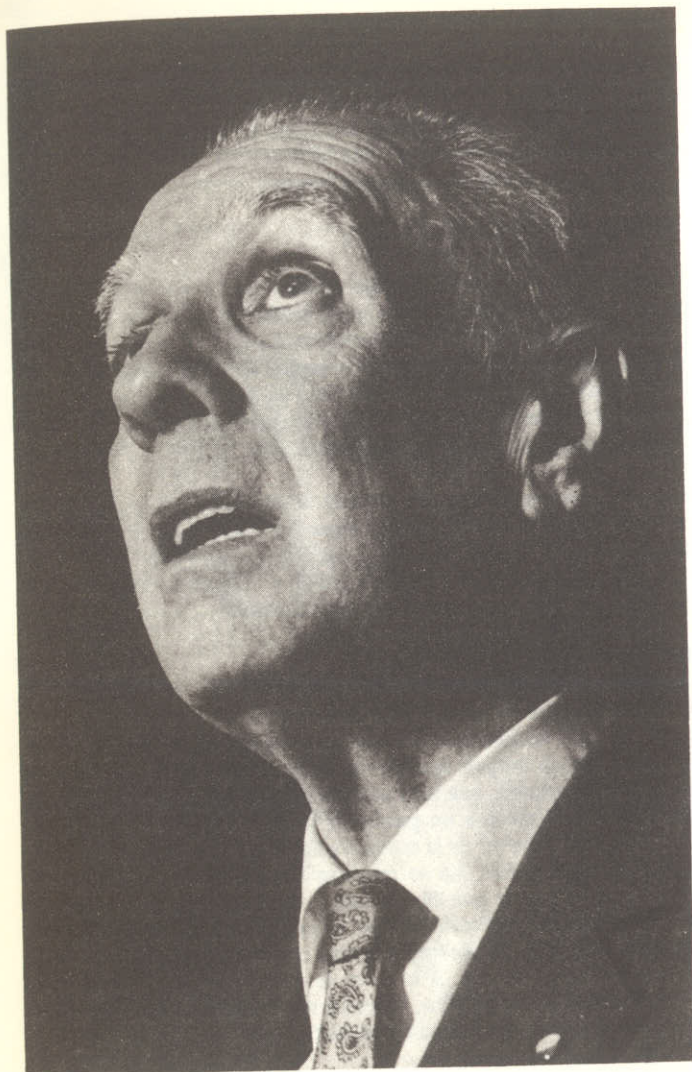
—Yo he escrito, pero no me he leído. . .

—**. . . decía que es algo extraña su falta de curiosidad por lo que escriben ahora, no sólo los argentinos, sino todos los escritores. Usted ha dicho muchas veces que no los conoce. . .**

—Sí, yo no los conozco. Desde el cincuenta y cinco. . .

—**Pero nadie le lee sobre ellos. . . ?**

—No, no leo los contemporáneos. Sigo leyendo los libros que leía antes. Eduardo Mallea, Mujica Láinez, Bioy Casares, Silvina Ocampo. . . Podría



nombrar a otros, pero como siempre digo, lo que se nota en las listas son las omisiones. Digo estos pocos nombres sin ánimo de ofender a nadie.

—¿Cómo ha vivido Borges esta última etapa de grandes avances tecnológicos y científicos. . . ?

—Yo creo que dentro de un siglo o dos, nos olvidaremos de la técnica. Creo que Spengler pensaba lo mismo. . .

—¿Nos olvidaremos?

—Yo creo que sí. Creo que dentro de cien años sería muy raro que hubiera periódicos. Podemos saber algo del pasado, pero en cuanto a lo contemporáneo, seguro que lo ignoramos; está muy cerca y no podemos verlo. Cuando se hable de la literatura sudamericana dentro de cien años, sin dudas se pronunciarán nombres que no hemos oído nunca. . .

—¿Realmente piensa eso?

—Seguro; por ejemplo nadie va a acordarse de mí. Se hablará mucho de. . . no sé. . . Juan Carlos López, por ejemplo. . .

—Pero Borges, todo lo que ha creado la técnica dentro de la cual figuran el periodismo, los libros, ¿usted cree que desaparecerán?

—Espero que se pierdan, sería muy triste que me recuerden. . .

—Pero todo eso no formará parte de una futura tradición. . . ?

—Que espero que se olvide. . . Por ejemplo, yo nací en el año 1899. Buenos Aires era una ciudad construida para el clima de Buenos Aires. Las casas tenían grandes patios; eran de un piso, no había casas de altos, muy pocas. Actualmente, usted ve este departamento, casi se puede tocar el cielo raso con las manos. Vivimos dependiendo de la electricidad. . .

—Y el agua no se saca más de los aljibes. . .

—A propósito, una cosa que nunca supe. . . Mi madre me dijo poco antes de su muerte que en el fondo de cada aljibe había una tortuga y en Montevideo, sapos. De modo que yo me he criado bebiendo agua de tortuga; mi madre que llegó a los noventa y nueve años vivió tomando agua de tortuga y eso nos daría asco ahora. Sin embargo no nos ha hecho ningún mal. . .

—Es una costumbre que se conserva en algunos lugares del interior. . .

—Acá en Buenos Aires, me contaba mi madre, que cuando alguien quería alquilar o comprar una casa, preguntaba: ¿El aljibe tiene tortuga? Y le decían: Sí, señor, esté tranquilo. En cambio uno ahora estaría intranquilo con la idea de la tortuga.

INDAGACIONES

Borges interrumpe la nueva pregunta:

—¿La revista "Pájaro de Fuego", supongo que es una revista literaria?

—Más que literaria, se ocupa de temas culturales.

—Es decir que no tiene nada que ver con. . . (nombra algunas revistas de actualidad).

—En absoluto.

—Ya por el nombre se ve distinta.

—Y no tiene nada que ver con Stravinsky.

—Stravinsky me produce una felicidad especial. Yo recuerdo que estaba en Tucumán, fuimos a escuchar un concierto suyo, no me acuerdo cuál, y salimos todos muy felices. . .

—El poema sinfónico de Stravinsky "Pájaro de Fuego", fue lo último que él dirigió en Buenos Aires.

—Yo creo que Victoria Ocampo lo conoció.

—Sí, Stravinsky estuvo incluso en su casa.

—¿Y de Victoria qué saben ustedes? Yo escuché que estaba enferma.

—Victoria Ocampo fue la tapa de nuestra primera revista y le hicimos una extensa nota en su momento. Estaba muy bien, como fue evidente después por su participación en el Diálogo de las Culturas. En nuestro primer número le dedicamos más de diez páginas, como estamos haciendo ahora con usted. . .

—Esperemos que en mi caso sea más breve; yo no sé si tengo aliento para tantas páginas. Victoria debe tener 89 años, porque yo tengo setenta y ocho y ella es mayor que yo.

—¿Recuerda el momento en que conoció a Victoria Ocampo?

—El momento no, pero. . . Silvina Ocampo era muy amiga de mi hermana Norah. Hicieron una exposición juntas. Posiblemente la conocí entonces. O quizás, le llamó la atención un artículo que yo había escrito, o. . . yo diría que conocí a Victoria por Silvina, su hermana, o posiblemente nos presentaron en Amigos del Arte y quizás fue hasta Ricardo Güiraldes. Pero ustedes pueden elegir entre Silvina Ocampo o Ricardo Güiraldes, porque fue alguno de los dos.

—¿Hace mucho que no se ven?

—Bueno, ella vive en San Isidro. . .

—Lugar al que fue usted muchas veces. . .

—Desde luego, yo he pasado temporadas allí, pero, estoy ciego y un ciego es un prisionero. Luego hubo un congreso en casa de ella, pero yo evito los congresos. . .

—El Diálogo de las Culturas. . .

—Yo soy muy tímido, me invitaron, pero no fui. Recibo mis pocos amigos aquí, en casa. Si me invitan a un cocktail party, desde luego que no voy. Tengo muchas amigas que hacen reuniones en sus casas y les he pedido, como favor especial, que no me inviten. . .

—Pero usted recibe con mucho gusto a la gente. Es muy amplio.

—Sí, pero siempre que se queden un tiempo, no más. Yo soy un hombre viejo, me canso fácilmente. Pertenezco a la Academia Argentina de Letras y no voy. Esas reuniones son de hasta diez personas y son muchas. . .

MAS QUE OPINIONES

—¿Cómo es la relación de Borges con las mujeres? Usted ha mantenido una relación especial con su madre, con Norah. . .

—Norah sigue pintando, haciendo tapices. . .

—Nietzsche, uno de los autores que usted suele aludir, decía que nunca había encontrado una mujer de la que deseara tener un hijo, como no fuera aquella mujer que amaba: la eternidad.

—¿Qué cosa curiosa, Nietzsche! Escribió uno de sus libros sobre los presocráticos y ahí él se ríe de la doctrina de la historia cíclica; dice que no, que la historia no es un drama. Pasan los años y Nietzsche se olvida de todo eso y entonces cree haber descubierto el eterno retorno que, indudablemente, él había leído cuando era joven. Quiere decir que le quedó incorporado eso. A mí me pasó algo idéntico. Yo escribí un cuento de un individuo que se encuentra consigo mismo. . .

—"El Otro".

—Sí, pero que se encuentra consigo mismo cuando era joven. Después descubrí que ese argumento yo lo había leído en un libro de Papini, que se llama "El Piloto ciego". Lo leí cuando tenía diez u once años, lo había olvidado y después creí inventarlo. La verdad es que lo había inventado en el sentido etimológico de la palabra, ya que inventar quiere decir descubrir. Los dos cuentos son distintos, pero en esencia quieren decir lo mismo, porque yo lo desarrollé de otro modo.

—Pasando a algunos temas que a usted le interesan, me gustaría saber, dentro de los personajes históricos argentinos, cuál le parece más admirable.

—Yo creo que no hay ninguna duda. Sarmiento. . .

—Una figura gigante y controvertida. . .

—Creo que es una lástima que no hayamos hecho del "Facundo" nuestro clásico. Es una lástima que nuestra obra clásica sea el estudio de un vagabundo, de un asesino sentimental como Martín Fierro. Yo no digo esto contra Hernández, que hizo una obra ejemplar, sino contra el protagonista. Ascasubi cantó a un gaucho de las guerras civiles, y Hernández hizo héroe a un desertor de la conquista del desierto. ¡Qué raro que a los militares les guste tanto! Yo no creo que haya ninguno de la altura de Sarmiento. Me parece que Mallea está entroncado con Sarmiento. ¿O no? En "Recuerdos de Provincia" hay un capítulo titulado "Los Mallea". ¿Ustedes saben algo de Mallea? Escuché que estaba enfermo. Creo que pasa una cosa muy curiosa. A la gente de ahora, parece no interesarle el tipo de libro que Mallea escribe. Y éste no es un argumento contra Mallea. A las personas ahora les desagradan las lentas novelas psicológicas. . .

—"Fiesta en noviembre" sigue siendo una pequeña novela admirable. . .

—Sí. . . y "Chávez".

—¿Estas transformaciones del gusto literario de la gente, las ha advertido usted en otros lugares?

—En Estados Unidos, por ejemplo, la gente casi no lee. Usted entra en una librería acá y encuentra libros publicados hace veinte años, cincuenta años. Allí, en Estados Unidos, los libros son, de hecho, periódicos. Un "best seller" es un libro del que allá se venden millones de ejemplares, pero nadie lo toma en serio, ni supone que sea bueno. Después está el asunto de la pornografía, los films pornográficos, la televisión. Aquí tenemos el hábito de la biblioteca. En Estados Unidos ya no existe eso. Usted habla de un libro de hace cuatro años, y ya nadie lo recuerda. . . Fíjese este ejemplo: yo hablé con un profesor que enseñaba Historia de España, esto era en la Universidad de Michigan. Había llegado al período de las invasiones napoleónicas. Y por supuesto habló de Bailén, Wellington, el dos de mayo, Zaragoza, etc. Pero él notaba en el diálogo con sus alumnos que algo no andaba. Les preguntó a ellos qué pasaba y le respondieron que él estaba mencionando un nombre que ellos no podían identificar. Ese nombre era el de Napoleón.

—Parece increíble.

—No, no, no. En Estados Unidos no es increíble.

—¿Por qué piensa que esto ocurre en Estados Unidos y no en Europa?



—No, en Europa no pasa esto. Pero al mismo tiempo Rusia y Estados Unidos están influyendo en el resto del mundo. Cuando la hegemonía correspondía a Europa, las cosas eran distintas. Es una lástima que estos dos países influyan en el resto del mundo. . .

—De todas maneras influyen desde el punto de vista político económico, pero según su razonamiento no podrían hacerlo en el plano cultural. . .

—Pero también influyen así. . .

—¿Sí?

—Pero imponen un tipo de vida. Es una lástima.

—El fenómeno de los "best seller" nos ha ganado. Hoy se venden esos libros en los quioscos de revistas y tienen gran divulgación. Grandes —diría ex-grandes— editoriales argentinas reposan su política económica, en gran parte, en el éxito de este tipo de libros. La fórmula es siempre la misma: violencia, sexo, drogas. . .

—Pienso que esos editores saben que esos libros son mediocres.

—Pero ocurre que son un buen negocio.

—Ocurre eso, exactamente. En Estados Unidos los "best seller" se venden mucho, pero nadie los admira. . .

—Quizás sea la literatura de evasión de la época. Como en otros momentos lo fue la novela policial. Y a propósito, usted tuvo que ver bastante con ese capítulo, porque admiró a autores que fueron precursores y clásicos del género.

—Es cierto. Pero si usted piensa que Dickens murió escribiendo "El misterio de Edwin Drood", que es una novela policial, que Stevenson escribió una novela policial, que Wilkie Collins, con "La Dama de blanco", eran excelentes escritores. Y además el género fue inventado por uno de los más ilustres hombres de letras del mundo, Edgar Allan Poe. . .

—Usted fundó con Bioy Casares una de las más célebres colecciones Argentinas, "El Séptimo Círculo".

—Sí, sí. Pero como resultado de eso, ocurrió que tanto Bioy como yo nos hartamos de leer novelas policiales. . .

—¿Y por qué se llamó "El Séptimo Círculo"?

—Porque el séptimo círculo del infierno dantesco, era el círculo de los violentos. Felizmente fue el séptimo, porque si hubiera sido el quinto fracasaba el título, ¿no?

LOS POEMAS Y LOS CUENTOS

—Dejando a los violentos, Borges, ¿cómo es el actual proceso de elaboración de sus poemas?

—Yo puedo decir que todos los días míos están entregados a la tarea literaria. Continuamente estoy elaborando algo y aprovecho cuando viene alguien y lo dicto. Aquí, en esta casa vacía estoy ocioso, pero meditando cuentos. Estoy haciendo cuentos fantásticos ahora y también poemas.

—Borges, ¿pero es usted un escritor, es un poeta o es, como me decía hace unos días Ulyses Petit de Murat, un excepcional lingüista?

—Yo creo ser sí, un poeta. Pero no estaría mal lo de lingüista. Yo me he enseñado el idioma alemán. Yo solo. Soy de las pocas personas en Buenos Aires que saben anglosajón y estoy estudiando islandés. Me interesan

mucho los idiomas. Domino el latín como un humanista. He leído "La Divina Comedia" una docena de veces y no sé italiano. Tengo esa aptitud para los idiomas y siento amor por la vida de las palabras.

—Pasando a sus cuentos. Algunos son hermosamente dramáticos y fueron llevados al cine. ¿Nunca pensó en el teatro como literatura?

—A mí el teatro nunca me ha interesado. Es decir, yo paso la vida leyendo y releendo a Shaw, a Ibsen, a Shakespeare, Pero no cruzaría la calle para ver una función representada.

—¿Y si en alguna oportunidad se le ofreciera la adaptación de sus cuentos a la escena?

—Con tal que la escenificación la hiciera otro, sí.

—¿No se opondría?

—No, siempre que no se ciñeran demasiado al argumento. He dicho lo mismo cuando han hecho films con argumentos míos. El cinematógrafo es un arte distinto a la literatura. Una frase que puede ser muy eficaz escrita, representada puede no serlo.

—Con usted ocurre lo inverso que con otros autores, que pretenden sobre todo una extraordinaria fidelidad al argumento madre.

—Mire, hay un film que han hecho con un cuento mío, "El hombre de la esquina rosada", que salió de un cuento mediocre y resultó un excelente film. En el cuento yo había puesto un episodio que me contó mi tío, que él había visto en el atrio del Pilar. Hubo elecciones y durante ellas le dieron una puñalada a un individuo. Entonces el herido, para que los demás no vieran sus visajes durante la agonía, pidió que le taparan la cara con el sombrero. Pero eso llevado a la escena, hubiera sido ridículo, y Mujica, el director, hizo que le taparan la cara con la chalina, que quedaba mejor.

—¿Por qué trata Borges a veces con excesivo rigor sus propios trabajos? No olvido que desestimó el valor de un hermoso cuento como "Emma Zunz", por ejemplo.

—El argumento me lo dio Cecilia Ingenieros. Este cuento me desagradó porque me desagradó la idea de la venganza. . .

—Algunos dicen que su mejor cuento es "Las ruinas circulares". ¿Qué piensa de esa opinión?

—Es un lindo cuento, pero ahora lo haría menos barroco. Está demasiado cuidado el estilo. El cuento empieza: "Nadie lo vio desembarcar en la unánime noche". Yo ahora no diría "unánime noche". Seguramente escribí ese cuento bajo el influjo de Lugones, pero a lo mejor ese cuento requiere ese estilo. No sé.

—Personalmente, creo que me gustan más sus últimos cuentos, de estilo más despojado. Los de "El libro de Arena", "El informe de Brodie".

—Yo creo lo mismo. Fíjese: hay un cuento que escribí pensando en Kipling. Se titula "La intrusa". . .

—El de los dos hermanos. . .

—Claro. Allí no hay frases del tipo de "la unánime noche" y el estilo me gusta más. Ahora tengo dos cuentos entre manos: uno cuyo protagonista es un alemán, estudioso de Shakespeare y el otro es uno que ocurrirá a fines del siglo pasado por el barrio de la Penitenciaría.

—En otro orden de cosas, ¿cómo ha sido y sigue siendo su relación con los jóvenes? Ha permanecido en contacto con ellos a través de la cátedra. . .

—Sí, he sido durante veinte años profesor de la Facultad de Filosofía, de modo que han pasado generaciones de alumnos por allí. Y en veinte años he aplazado a tres estudiantes. . . poco, ¿no?

—Poquisimo. ¿Y a qué se debe el índice? Le costaba aplazarlos o tenía siempre alumnos excelentes?

—No, porque yo les tomaba examen de un modo especial. Generalmente los estudiantes están muy nerviosos, suelen tomar actemin, las mujeres lloran. Yo les decía: ante todo le prometo no hacerles una sola pregunta, les voy a invitar a hablar sobre el tema, ustedes discurren, yo escucho, no piensen que este examen es especialmente importante. . . Nunca olvidó un examen que tomaba un profesor sobre literatura española contemporánea. El tema era la comedia "Los intereses creados" de Benavente y el profesor preguntaba ¿qué sucede en la segunda escena del tercer acto? El mismo Benavente no hubiera sabido qué contestar. Yo me pregunto: ¿Qué es ese terrorismo? Como eso de preguntar el año de la muerte de un escritor, que ni el mismo escritor conoce. Shakespeare no podía saber que moriría en 1616. . .

¡AY DE MI, ORTEGA Y GASSET!

—Ha viajado mucho últimamente. ¿Cómo le fue?

—Sí, anduve por Israel, Egipto, Suiza, Francia. No fui invitado y tomé buen cuidado de que nadie se enterara. Me fue bien, pero volví muy cansado.

—Su salud ¿es buena?

—Sí, fuera de la vista, me encuentro bien.

—¿Le leen algo?

—Poco. Últimamente alguna cosa de. . . ¡ay de mí, Ortega y Gasset!

—¿Por qué dice, "¡ay de mí, Ortega y Gasset"?

—Por el estilo. Es terrible. Peor que Tagore, lo cual es decir mucho. Ortega era un buen pensador, pero hubiera debido alquilar algún escritor para que le escribiera, porque el estilo de él es espantoso. Me acuerdo por ejemplo: "Fulana de Tal, estrella de primera magnitud del firmamento de la no sé cuanto madrileña. . ." ¡Qué vergüenza! Esto no tiene nada que ver con Victoria Ocampo, que era su amiga. . .

—¿Y el estilo de Victoria Ocampo?

—Me gusta. Ella ha sido muy buena, muy generosa conmigo. Yo no la conocía y publicó textos míos.

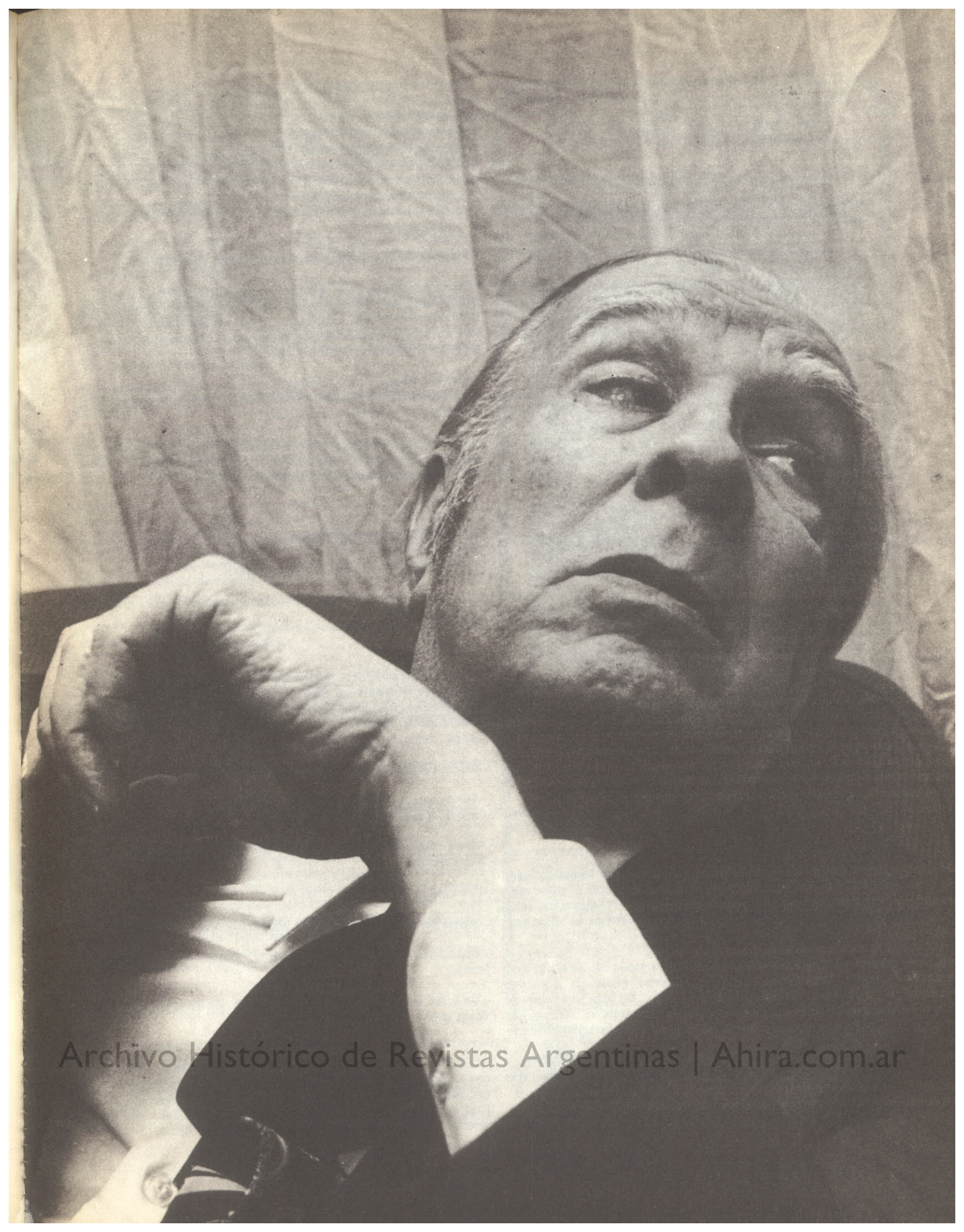
—Usted leyó hasta el año 1955; luego pasaron muchas cosas en la literatura. Entre ellas, el fenómeno que se llamó el "boom" de la literatura latinoamericana. . .

—Es que yo no sé si existe la literatura latinoamericana. Habrá literatura argentina, colombiana. . . Porque no creo que nadie se sienta latinoamericano; la gente siempre se siente de su país. Yo me siento argentino y especialmente porteño, un poco oriental por mi familia y un poco cordobés, porque tengo muchos mayores cordobeses también, pero no me siento salteño, por ejemplo. . .

—Algunos de esos autores, de esa eclosión para usted mal llamada latinoamericana, ¿fueron leídos por usted? Vargas Llosa. . .

—Creo que todo lo suyo tiene un sentido político. . .

—Sin embargo, algunas cosas no, específicamente. . . ¿Y García Márquez?



—García Márquez es un buen escritor. Lo leí, sobre todo al principio, sí, sí. Lo que me extraña es que la gente haya olvidado a algunos escritores. . .

—¿Como por ejemplo?

—A Groussac, a Lugones, a Martínez Estrada. . . ¿Por qué ocurre eso?

—Yo creo que las editoriales dirigen un poco la política de los autores, y que la gente no tiene más remedio que leer lo que se edita.

—Yo creo que sí, que es eso. Cuando fui a dictar un curso de literatura argentina en Estados Unidos, quise llevar algunos libros, y en una gran librería de Buenos Aires no pude conseguir los de Lugones. La Historia de Sarmiento, es inhallable. En cambio usted encuentra escritores que para mí valen muy poco. . . Por ejemplo, ¿cómo se llama este escritor, que vivió en Misiones? Uruguayo. . .

—¿Horacio Quiroga?

—Sí, justamente. Es un clásico, pero es bastante malo. No sé que pasa con algunos autores que han sido promovidos a clásicos. ¿Por qué Arlt, por ejemplo?

—Quizás, no compartiendo su valoración, las editoriales se guían por un olfato especial.

—Martínez Estrada, dejando de lado sus opiniones políticas, era un gran poeta. Claro que era un hombre desagradable, de trato muy difícil. Yo hubiera querido ser amigo de él, pero. . .

—¿No tuvo vinculación con Martínez Estrada?

—Sí, sí. Pero debí suspenderla. ¿Por qué? Le voy a decir exactamente lo que ocurrió: habíamos publicado con Bioy Casares y Silvina Ocampo una antología de la poesía lírica argentina. Me tocó a mí redactar el prólogo y en él yo dije que en mi opinión, el primer poeta argentino era Ezequiel Martínez Estrada. Puede ser una opinión equivocada, pero yo escribí eso con toda sinceridad. Al tiempo noté que Martínez Estrada me esquivaba. Pensé, ¿qué podía haber ocurrido? Un chisme. Entonces hablé con un amigo de Martínez Estrada y me dijo: "Martínez Estrada está muy ofendido con usted, porque ha dicho que es el primer poeta argentino. Que usted es pérfido, porque lo que quiere es negar su obra de prosista". Yo no quise ofender a Martínez Estrada, al contrario. . .

—¿Nunca se aclaró el malentendido?

—No, no. Me dijo una vez Enriquez Ureña: "Yo he debido renunciar a la amistad de Martínez Estrada porque tergiversa todo lo que digo. Es una persona que ve un ataque en cualquier cosa".

—Demos vuelta la hoja, Borges y vayamos al siguiente fenómeno: usted aludía recién a la desaparición en las librerías de algunos nombres valiosos. ¿Qué piensa del auge del "best seller"? Algunas importantes editoriales argentinas han volcado sus esfuerzos económicos en editar estas cosas. . .

—Yo no me puedo quejar. Conmigo se han portado bien. Yo le dije a mis editores que no hicieran mis obras completas. Fíjese que se hicieron varias ediciones y ahora está en prensa otra. Un libro que cuesta un millón de pesos. . . Pero usted hablaba de los "best sellers". Creo que los editores saben que no son buenos libros. . . pero el fenómeno es cierto. Ahora ocurren estas cosas. . .

—No pasaba en las épocas de los Grupos Boedo y Florida. ¿Cómo eran aquellas épocas?

—Bueno, casi todo el mundo pertenecía a esos grupos. Eramos de los dos

grupos. Yo quise que me pusieran en el Grupo de Boedo, porque escribía temas suburbanos. La formación de los grupos fue una broma organizada por Mariani y por Ernesto Palacios. En París había cenáculos literarios y había polémicas, y ellos resolvieron que convendría, a los fines que llaman promoción ahora, que hubiera dos grupos literarios en Buenos Aires. Pero a mí ya me habían puesto en el de Florida. Nadie lo tomaba en serio. Arlt, por ejemplo, estaba en los dos. Arlt era secretario de Güiraldes. No escribía muy bien, salvo "El Juguete Rabioso", . . . después se vino abajo. Lo de los grupos fue tomado en serio después por los críticos, por los profesores. . .

—Recuerdo las bromas entre ustedes en la revista "Martín Fierro". . .

—Claro, los epitafios, por ejemplo, lo escribía la víctima del epitafio, porque nadie se hubiera atrevido a escribir el epitafio de alguien que viviera. Era una broma, como le digo. Lo raro es que lo tomaran en serio. Pero claro, las universidades y los profesores de literatura son capaces de todo. Yo fui profesor y por eso le digo. . .

—¿Era una época en que la relación entre los escritores era más estrecha? En un reciente reportaje César Tiempo afirmaba que entonces la literatura era una especie de secreción. . .

—Claro, y actualmente se pagan las colaboraciones. Ni "Sur" ni "La Nación" las pagaban! Claro, como las revistas no se hacían para la venta. . . Se entendía que era un honor publicar en ellas.

EL OFICIO Y LOS NEGROS

—¿Y un escritor como usted vive de sus libros?

—Yo vendo muchos libros, pero no sé si podría vivir de lo que escribo. Yo creo que no, ¿eh?

—¿Es así?

—Puedo decirle esto. Si se vende un ejemplar de un libro, le toca al libreiro creo que un treinta por ciento, a los obreros de tipografía un veinticinco por ciento, al dueño de la imprenta menos que a los obreros y a los editores que arriesgaron su capital, un veinte por ciento. Y al escritor, un diez por ciento. Pero el escritor, no arriesga nada.

—Más que el prestigio. ¿Y sus ediciones en el extranjero?

—Me va bastante bien. Por ejemplo, me llegan cheques fuertes de una traducción que han hecho de mis obras.

—Si no es usted, nadie que escriba en este país puede decir que viva de lo que escribe.

—Creo que no.

—Silvina Bullrich es medio un "best seller" argentino.

—Posiblemente venda más Syria Poletti. . . ¿Silvina Bullrich sigue escribiendo?

—De todas maneras, no viven los escritores de sus libros, ni los pintores de sus cuadros, ni los músicos de sus obras.

—Quizás convenga eso, ¿eh? Al fin de cuentas, ¿qué tiene que ver el arte con el comercio? En Estados Unidos estuve hablando con un joven escritor: estaba muy contento porque su libro había sido aceptado por la Mesa de Lectores de una editorial importante. Pero me dijo que debía pasar por otras mesas. Yo le dije: ¿por qué por otras mesas? Bueno, me

dijo: porque un libro que publica una editorial aquí, tiene que no ofender a nadie. Por ejemplo, no puedo hacer que el villano sea negro, porque hay un alto porcentaje de lectores negros. Tampoco puedo hacer que sea católico, porque hay que respetar a los católicos, ni metodista, ni mormón, etc. por las mismas razones. Además, yo ya preveo que me van a decir que debe haber por lo menos una escena de alcoba. Una novela de un joven autor, si no es pornográfica, no se vende.

—¿Que condicionamientos, no?

—Sí. Le dije si había una sociedad de escritores, para que denuncie esas cosas. Y me respondió: ¿cómo lo voy a denunciar si estos condicionamientos los conocen todos?

—¿Cómo lo ven a usted, que ha estado en las universidades americanas, los jóvenes universitarios?

—Bueno, estaban un poco asombrados de que yo no fuera comunista. Pero fueron muy amables conmigo.

—A pesar de que tuvo algunos problemas con sus opiniones acerca de los negros. . .

—Sí. Pero creo que la gente allá les tiene miedo a los negros. Acá las cosas fueron distintas. Mi familia no era gente rica. Teníamos sólo cinco esclavos, pero aquí formaban casi parte de la familia. Hasta usaban el apellido de sus patrones. El mercado de esclavos estaba aquí en Retiro. Yo recuerdo que era chico, solía venir una vieja negra a mi casa, y tenía el apellido de mi madre. Y me acuerdo que había unos negros muy "snobs" a la vuelta de casa que se llamaban Alzaga, creo. Y despreciaban a los que se llamaban Gómez o López. Me acuerdo de un diario de los negros que se llamaba "La Voz del Norte" y era un semanario, y allí aparecían todos los grandes apellidos de Buenos Aires, salvo que eran de negros. Yo no sé que pasó con los negros, porque en 1910 eran muy frecuentes. . .

—Quizás la zona del Río de la Plata no se prestó para su adaptación. Muchos murieron por enfermedades. . .

—Sí, ¿pero en Montevideo? Tiene igual clima. . . Ahora claro, los enemigos de los argentinos, que son muchos, dicen que los negros murieron en la Conquista del Desierto, pero eso es un disparate, porque la conquista del desierto terminó poco antes de 1880 y yo he visto muchos negros en 1910.

—Hablamos recién de Montevideo. . . ¿usted quiere al Uruguay, no es cierto?

—Sí, sí, sí. Lo quiero mucho, mi abuelo, el coronel Borges, era oriental y soy pariente de los Haedo y del Dr. Luis Melián Lafinur. Este se hizo odioso en Montevideo porque habló contra Artigas y contra el gaucho, cosa que allá se considera uno de los crímenes capitales. Me acuerdo que hicieron una encuesta en Montevideo sobre el gaucho y todos hablaban muy bien, pero mi tío dijo: "Nuestro rústico (lo cual ya era despectivo) carece de todo rasgo diferencial, salvo naturalmente, el incesto". . . Mi padre tenía discusiones con Güiraldes acerca del gaucho, porque Güiraldes tenía una idea muy romántica con respecto al gaucho. Cosa que Hernández no tenía, a pesar de que no conoció la frontera. Ya sabemos que se documentó en el libro de Mansilla.

LOS NOMBRES EVOCADOS

—Vamos a recordar algunos personajes, Borges, de los cuales me interesa su opinión. . . Baldomero Fernández Moreno, por ejemplo. . .

—Fernández Moreno era un gran poeta. Mi madre, cada vez que se encontraba con él, le decía: "Qué dice usted, el poeta de Buenos Aires". Tenía un estilo, incluso más adecuado a la llanura que el de Lugones. Creo que

POMAIRE

Francisco Herrera Luque

En la casa
del pez que
escupe el agua



EN LA CASA DEL PEZ
QUE ESCUPE EL AGUA

Francisco Herrera Luque

Editorial Pomaire tiene el orgullo de poder presentar a los lectores de todo el mundo de habla castellana una gran novela de quien es el más importante escritor venezolano actual y, sin duda, uno de los más importantes narradores contemporáneos de habla castellana. Tenemos la completa seguridad que este escritor y esta obra —Best-seller absoluto, además, en Venezuela y Colombia— se convertirá en una de las novelas más leídas de los últimos años.

Una gran novela con la garantía



pomaire

Lavalle 1634 - 3er. piso
Tel. 46-1456



su estilo lacónico, era más real que el de Lugones. Y un gran poeta erótico, también. ¿Recuerda aquel poema?: "Harto ya de alabar / tus externàs y muchas perfecciones / canto al jardín azul de tus pulmones / y a tu tráquea, elegante y anillada. . .

—Que termina "Yo soy un sapo negro con dos alas". . .

—Tenía cosas lindísimas: ¿Y este otro? "Piedra, madera, asfalto, / si me enterrasen. . ., i piedra, madera, asfalto / en una calle del centro / piedra, madera, asfalto / casi no estaría muerto". Son versos humildes, pero donde uno ve a Buenos Aires. En cambio, cuando Rafael Obligado dice: "Cuando la tarde se inclina sollozando al occidente". . . ya eso es falso, porque la alegoría de que la tarde solloce, es mentira. . .

—¿Y Rega Molina?

—Gran poeta. Claro, que luego Rega Molina se hizo peronista y. . . Pero yo creo que es un error juzgar a los poetas por sus opiniones políticas, porque esas opiniones suelen ser lo más superficial que uno tiene.

—Pero hoy la gente juzga a los demás, precisamente, por sus opiniones. . .

—Que no interesan. Fíjese que Leopoldo Lugones empezó siendo anarquista, luego fue socialista, luego medio facista. . . bueno. Pero yo creo que los creadores tienen derecho a estos cambios. Los políticos no, desde luego, porque los ata una plataforma. . .

—Suele criticarse con mucha energía —entre nosotros— el cambiar de opinión. En política, me refiero. . .

—Yo confieso que fui radical, cosa que hoy me avergüenza, luego me afilié al Partido Conservador, porque tenía la gran virtud de no poder suscitar fanatismo en nadie. . . A mí la gente me ve como facista. Cuando fui a Italia, los diarios en sus titulares decían que había llegado el facista Borges. Claro que si usted no es comunista en Italia, seguro que es facista para ellos. No conciben otros matices. . .

—¿Y usted por qué cree que es así? . . .

—Es una especie de pobreza de la inteligencia, ¿no? Es raro que sean vecinos de Suiza. Yo recuerdo que fuimos a Suiza el año 14. Preguntamos el nombre del presidente. La gente nos miró atónita. Nadie lo sabía. Allá los políticos no son hombres públicos. Creo que el hecho de que el político sea un hombre público, es un error.

—Pero es que es inevitable. . .

—Bueno. . . en Suiza no ocurre eso. En Ginebra, ciento veinte mil habitantes, creo que había dos vigilantes.

—¿Pero Suiza no será así por necesidad de los europeos?

—¡Pero no! Caramba, mire cuánta gente ha dado: Paracelso, Jung, Rousseau, Amiel. Es un país muy raro. Yo he vivido cuatro años allí y no tengo un amigo suizo. Ellos ignoran a los extranjeros.

—¿Cómo lo recibieron hace poco en Chile?

—Muy bien. Fui recibido por el presidente y estuve con una gran amiga mía, María Luisa Bombal. Prima lejana de Susana Bombal. Ahora, a quien traté una sola vez en mi vida, fue a Neruda.

—¿Qué piensa de Neruda?

—Un gran poeta, claro que sus opiniones políticas no me interesaban. Vuelvo a repetir que los poetas deben ser juzgados por su poesía.

—Su opinión respecto a un poeta ha despertado siempre polémica. Me refiero a García Lorca.

—Desde luego, un poeta menor, ¿eh?

—¿Todo García Lorca es menor, incluso "Poeta en Nueva York"?

—Creo que es un buen poeta decorativo.

—¿Y Pedro Salinas?

—No lo conozco. Creo que Guillén es un buen poeta. . .

—Pero es raro que no conozca a Salinas. . . "La voz a tí debida". . .

—¡Qué lindo título! A Jorge Guillén lo he tratado. ¡Qué raro, un poeta de la felicidad. Todos somos poetas de las desdichas y él es el único poeta de la felicidad. Una vez me hablaron en Estocolmo del Premio Nobel y yo dije: Yo no lo merezco, pero hay dos poetas de lengua española que lo merecen: Jorge Guillén y Pablo Neruda.

PREMIOS Y ACADEMIAS

—¿Cuál es, según usted, la razón por la cual se lo haya postulado tantas veces al Nobel, y se haya premiado —y ésta no es una estimación exclusiva de los argentinos— a escritores de menor dimensión?

—Posiblemente porque me hayan leído a mí. No sé, desde luego me sentiría tan honrado si lo obtuviera. Usted sabe que yo estoy estudiando islandés, inglés antiguo, pienso escribir un libro sobre eso, tengo toda una biblioteca de literatura escandinava y anglosajona. De modo que si recibiera un premio en Suecia, sería extraordinario para mí. . .

—Bueno, pero nos había dicho hace un tiempo, que no entendía quiénes eran los que discernían el premio.

—Son académicos, lo cual ya basta para juzgar a una persona. Yo soy académico y puedo decirlo.

—¿Usted es académico a pesar suyo, o no?

—Le voy a decir lo que ocurrió. Nos eligieron a Mujica Láinez y a mí académicos, a raíz de la Revolución Libertadora del 55. Tengo la impresión que la Academia se había manchado bastante, con adhesiones al régimen peronista. Tenían que desinfectarse rápidamente. Entonces nos nombraron académicos. El que recordará esto mejor que yo es el propio Mujica Láinez. El es un excelente escritor. . . Los dos queremos a Buenos Aires.

—Pero el Buenos Aires de Mujica es muy distinto al suyo.

—Claro, yo pienso en el Buenos Aires que conocí, en toda esa mitología de cuchilleros. El piensa en la "belle époque". Yo no creo que jamás existiera una "belle époque". Todas las épocas han sido bastante difíciles. Por otra parte Mujica es más joven que yo y no conocí quizás al Buenos Aires que yo viví. Yo, por ejemplo, conocí a Carriego. . .

—A propósito, ¿no va a ser Borges un poco culpable de que Carriego haya trascendido a la historia de la literatura nacional?

—Es la verdad. Mi madre me decía: ¿Por qué has escrito tanto sobre Carriego? Ella decía que no valía la pena. Yo decía: Bueno, pero es vecino nuestro. Y ella me contestaba: Todo el mundo es vecino de alguien. . . Pero tiene lindos versos Carriego: "Le cruzan el rostro estigmas violentos / hondas cicatrices y tal vez le halaga / llevar imborrable ese adorno sangriento —caprichos de hembra que tuvo la daga". . . El que tenía versos mejores, era su amigo Marcelo Del Baso.

—Pero Carriego murió a los 29 años.

—Creo que fue un acierto de Carriego.

—¿Qué hubiera pasado si Borges hubiera desaparecido a los 29 años?

—No habría dejado nada. Pero Carriego hubiera sido autor de letras de tangos, o de sainetes, ¿no? No creo que pudiera haber ido mucho más allá. Pero él descubrió las posibilidades literarias del suburbio.

—Usted fue amigo de un muy buen cuentista: Santiago Davobe.

—Sí, excelente escritor. Yo prologué un libro de él. Murió en Morón donde ahora hay una calle que tiene un nombre muy lindo: "Los Davobe", que recuerda a él y a Julio César Davobe, que era muy buen cuentista también. Voy a cometer una infidencia con usted: Davobe estaba empleado en el Hipódromo y toda la semana se la pasaba en Morón. Estaba entregado al mate y a la guitarra. Pero a la familia le pareció que eso no quedaba muy bien y entonces decían que estaba entregado al violín y al café. ¡Qué raro Macedonio Fernández! Se hizo retratar con una guitarra.

—Pero él no tocaba la guitarra.

—No, no. Pero por esa foto se ha divulgado la idea que era guitarrero. Él tenía el hábito de la guitarra como tenía el hábito de armar cigarrillos. Pero yo nunca lo ví tocar nada. Creo que Macedonio era un hombre genial, pero genial en su diálogo. La prueba está en que la gente que no lo ha conocido no puede leer sus libros. No creo que sus libros lo representen y Macedonio no quería que se publicara lo que escribía. Tenía una

gran cortesía. Estaba lleno de ideas sorprendentes. Siempre empezaba: "Vos habrás observado, che, sin duda". Y nadie había observado nada. .

—Habla usted Borges recién del prólogo de Davobe. Esto me ha hecho recordar que también le prologó el primer libro a Arturo Jauretche: "El Paso de los Libres".

—Cierto. Después no sé por qué se dedicó él a insultarme a mí. Cuando lo conocí estaba contra Uriburu. Después se hizo peronista y no lo vi más. No, sí, nos vimos una vez, un año antes de su muerte. Yo estaba en una confitería en Avda. Córdoba tomando un vaso de leche y él compartía otra mesa con un grupo de amigos. Entonces lo mandó al mozo: "El Dr. Jauretche desearía que usted fuera a tomar una copa con él". Yo le dije: "Dígale al Dr. Jauretche que el deseo no es recíproco". Claro, me había insultado y no tenía por qué ir a sentarme a la mesa de él.

—Bueno Borges, ¿qué nos dice para despedirnos?

—Que he pasado una tarde muy linda, que les agradezco.

—Le agradecemos a usted.

—Bueno, entonces ahora sí es recíproco.

Carlos A. Garramuño



Borges...

creador de cielos y negador de dioses

Un místico sufí dijo alguna vez, que el "Saber Absoluto" es un círculo. No tiene fin, ni comienzo; no tiene extremos:

"La luz hizo la Palabra.
La Palabra el Camino.
El Camino el Pan.
El Pan la Verdad.
La Verdad la Gracia.
Y la Gracia, nuevamente, volvió a fundirse para siempre, en la Luz. . ."

Había que establecer un nexo.

... Por esta razón, seres como Pitágoras, Sócrates, Buda, Cristo o Mahoma, abrieron puertas en el Círculo hermético de la Sabiduría y dejaron, en ellas, huellas y señales. . . para que luego, simplemente los hombres con hambre y sed de Verdad, penetraran por esas brechas. . . Fue así que nacieron tantas filosofías, tantas, como puertas fueron abiertas. Hasta que el círculo, dejó de verse, vestido de palabras y de ideas. . . La "confusión de las lenguas", podría ser un símbolo, de la confusión de las ideas.

La Babel imaginada, la incorrecta actitud frente al Conocimiento. En diferentes etapas de la humanidad, hubo hombres-vehículos, entre los estamentos inconexos, de la "torre-mundo".

Uno de estos hombres, es seguramente Borges, el que acercó, recopiló, investigó, infinitas teorías filosóficas y culturas, aparentemente contrapuestas entre sí, pero ingeniosamente aproximadas por él. Hombre-Vehículo, tanto como hombre creador. Fue su crear, hacerlo "reconstruyendo".

"Cotidianear", a Shakespeare, a Kipling, a Sócrates, a Coleridge o Shaw, (por ejemplo), es tal vez, la mayor virtud de la palabra escrita u oral de Borges. Sus ideas hacen un *Todo Continuo*, un eterno presente de la Literatura Universal, una coexistencia simultánea, sin tiempos y sin siglos.

Un Hallazgo Real de Sócrates o de Plotino, siguen siéndolo hoy, no por Sócrates o Plotino, sino por lo Real. . . y cada hombre, que se encuentre, en el mismo punto de la trama, lo reconocerá como tal.

Pero Borges, sabe también, que, en la búsqueda del Conocimiento Verdadero, un hombre, debe primero adquirirlo con todo su esfuerzo. . . para luego abandonarlo, con un esfuerzo aún mayor. . .

Recién después de renunciadas las últimas instancias del deseo, el hombre puede entrar, en la Matriz de la Verdad. . . y Borges, intencionalmente y en la cumbre de su erudición, "quiere y ha comenzado a olvidar". . . De allí su cansancio por la Trascendencia, pero también por la Transcendencia; de allí su actuar hoy, que recuerda y rescata la infinita Presencia de lo Simple, como podría hacerlo un maestro Zen, señalando con una mano la Belleza, y "golpeando" con la otra, para que no nos identifiquemos con ella. . . Sus exabruptos, bien podrían ser un Koan-Zen, es decir el ejercicio de no dormirse ante nada, ni aún ante la Verdad. Podría decirse, conforme a esto, que su literatura, obedece a tres etapas, la 1ra. claramente identificada con todo lo humano, la 2da. la de evasión hacia una meta-realidad (su literatura fantástica) y la 3ra. la actual, en que se lo siente agnóstico y liberado del Bien y del Mal. . .

Consciente de su rol, juega el papel de gran contradictorio: creador de cielos y negador de dioses —coherente en todo, con su obra, su literatura, comienza a tener presencia cuando el mundo desaparece tras la ceguera. Y a mayor penumbra se hacen más transparentes palabra e idea.

Arquetipo el mismo de la lucha que se establece dentro de cada hombre entre la razón e intuición, elige sus símbolos: laberintos y espejos: para la confusión.

Tigres y espadas: para demostrarnos cómo derrotarla.

Borges es paradójico, para señalar que la opinión no basta y salta de Shaw a Coleridge y de éste a Kafka.

Jugando entre lo visible y lo invisible; ama a un Brahms, sin estridencias; a Rembrandt y a Turner; justamente pintores donde la forma se deshace en la luz y la luz en la sombra.

En un eterno juego de ambigüedades.

Especialmente Turner, vapor apenas de una gestación terrible o luminosa, génesis y destrucción al mismo tiempo. Caos y Cosmos. Y un Borges que ama, por sobre todo, la inteligencia diáfana, instrumento de la voluntad, y único lugar donde ninguna desventura o soledad pueden hacernos débiles.

Y por qué no. Borges ante el asombro de ser amado y rechazado, por unos y por otros, con igual violencia. . . Como en el minotauro de juguete de su niñez, ha ensayado en sus obras todos los caminos y, seguramente, la clave ya la tenga.

Acaso sea ésta. Citándole a Kierkegaard se le preguntó qué le evocaba esta frase del pensador danés. . . "Una Verdad por la que vivir y por la que morir". . . Borges, respondió: "Esa verdad me sugiere, sobre todo, el sentimiento del honor y de la ética. Creo que fue dicho, sin dudas, con un sentido religioso. Yo no creo ser un hombre religioso, pero tengo un sentido de la ética: trato de conducirme bien y, al mismo tiempo, no espero recompensas ni castigos. Recuerdo una linda frase de Bernard Shaw (creo que en Santa Juana) donde dice: "He dejado atrás el soborno del cielo. . ."

El soborno del cielo. . . sí, como el maestro Sufí del comienzo, todo para Borges está "Más allá de la religión, más allá de la herejía, más allá de la duda y más allá de la certidumbre". . .

Rocío Dominguez Morillo

Sólo una empresa líder en refrigeración comercial podía presentar este nuevo concepto en refrigeración familiar.



El avance tecnológico de Villber S.A.C.I. y más de 30 años de experiencia en refrigeración dieron como resultado el primer freezer de la Argentina.

Freezer Villber no tiene nada que ver con los congeladores de las heladeras que usted conoce.

Freezer Villber es una conservadora de alimentos familiar, de gran capacidad, que produce 20° bajo cero de frío seco en todo su interior.

En sus amplios canastos congela carnes, pollos,

pescados, lácteos, hortalizas, pan, tortas, postres helados... hasta platos hechos, preparados por usted misma. Los mantiene así por días, semanas o meses. Cuando los quiere consumir, los retira de su interior antes de cocinar y recuperan totalmente su frescura original, sin perder nada de sabor ni valores nutritivos.

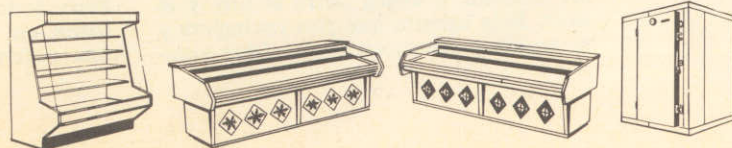
Conózcalo. Freezer Villber es mucho más que un nuevo producto. Es un nuevo concepto en refrigeración familiar.

Precio sugerido
Modelo F-110 \$ 273.000.-

Precio sugerido
Modelo F-190 \$ 319.469.-

FREEZER
villber

Alimentos siempre frescos a 20° bajo cero.



villber

Empresa líder en sistemas de refrigeración al servicio de la alimentación.

EL ARTESANO DE LAS CALESITAS

SE APAGAN

GALOPES DE MADERA

Escribe
Jorge Raúl Rasia

Fotos
Adolfo López

Me desencanta un poco cuando en la soleada mañana del domingo mi hijo en la calesita prefiere el automóvil al caballito.

Hijo de la época, no puede sustraerse a la tentadora maniobrabilidad del volante y de la palanca al piso.

En cambio como padre, apuesto al caballito, ese brioso corcel que sube y baja —para mí al compás de “Sobre las olas”, “Danubio azul” o “Caminito”—, aunque ahora esté sonando Palito o Pipo Pescador. Mientras mi mujer maternalmente va siguiendo a la criatura, la calesita da vueltas enclavada espaciosamente en el ámbito verde, lujoso y calmo del Parque Independencia.

A esta calesita le falta la sortija engastada en su pera que el calesitero de antaño movía y escamoteaba de nuestras manos ávidas por engancharla en cada giro, no tanto para no pagar el premio de otra vuelta, como por amor a la práctica de ese juego en que se conjugaban nuestro aprendizaje de la astucia y la solapada pero benevolente administración del dueño de otorgarle una vez a cada pibe.

En ese entonces la calesita como el tranvía, la vidriera de la tienda del turco, la jardinera del vasco que nos vendía la leche, los árboles que bordeaban la vereda poblados de gorriones y tantas otras cosas más, formaba parte de la fisonomía del barrio de casas bajas y calles adoquinadas, como tantos otros de la ciudad, pero autosuficiente y único para nosotros los chicos.

Sin embargo, para nuestro espíritu adulto, poco importa que la diferencia pueda ser exterior o física entre el hoy y el ayer. Esta calesita que gira vocinglera y se emplaza espaciosamente, sigue susci-

tando en el niño la misma alegría que ayer nos congregaba cada tarde en un baldío de nuestro barrio engarzado entre tapia y tapia, para horcajarnos orondamente sobre el lomo de los caballitos, chanchos o leones de madera, imaginando con nuestro cuerpo raudas competencias.

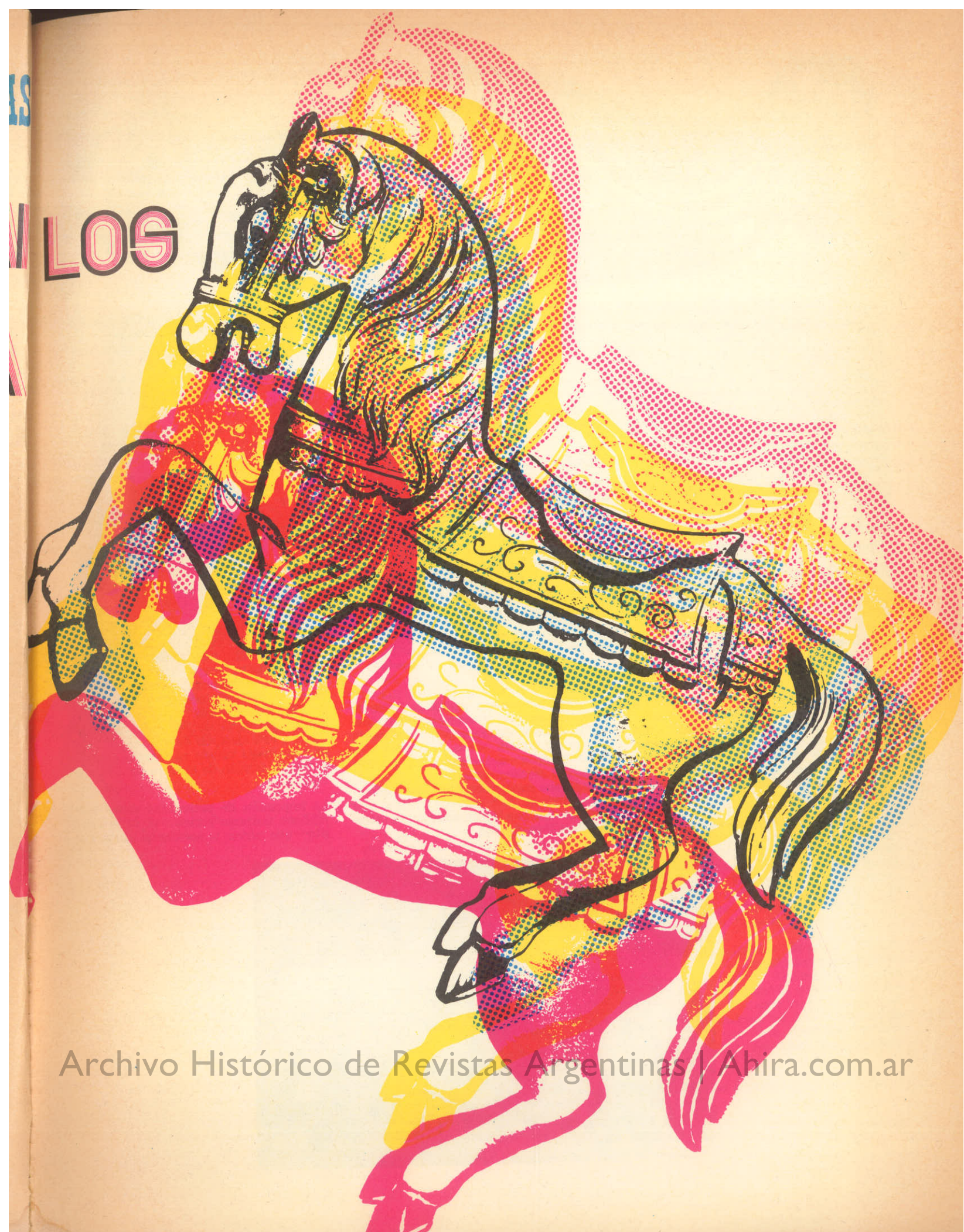
La diferencia —más bien— brota en nosotros de esa imposibilidad de asociar nuestro pasado —con los años cada vez más recondito— con el hoy, pues recortamos y sobreponemos sin mezcla los emotivos perfiles de antaño sobre ese fondo diverso, y a veces resignadamente neutro que es el presente.

La nostalgia solió teñirnos de añoranza, fue un ejercicio melancólico que como un bálsamo aplicábamos morosamente sobre nuestros días de madurez. Poco a poco —parece— se ha ido transformando en una reparadora urgencia de reencontrarnos. Pero tanto nos han condicionado los tiempos que hoy se nos la propone como un artículo de consumo, como la moda de un “revival” que en el mejor de los casos ha sabido satisfacer —como con cierta frecuencia acontece también en otros órdenes— lo auténtico o natural de una demanda con la fineza de una variedad de productos.

El cine es en este sentido y actualmente la expresión más encandilante.

Cualquiera sea el grado de gratificación que nos depara el “hostinato rigore” de Luchino Visconti, o las poéticas evocaciones de Fellini, o el azorante objetivismo de Kubrick, no podemos negar que representan delicados sustitutos de nuestra necesidad de evocación.

Pero todo este acondicionamiento se torna en sencilla receptividad cuando nos enfrentamos con Don Adolfo Se-



LOS



qualino, fabricante de calesitas, mejor, artesano calesitero y también, por esa cualidad de ilimitada capacidad constructora tan propia de la cepa italiana en estas tierras, constructor de ruedas gigantes, sillas voladoras, trenes fantasma, tipi tapes —otro juego volante con un nombre inventado por los Sequelino— y de cualquier tipo de aparato para brindar toda suerte de experiencias cinéticas para niños de uno a ochenta años.

Pájaro de Fuego llegó hasta la calle Alvear al 1041 en donde está ubicado el taller de los Sequelino que ya lleva cuarenta años en el lugar, en un sector de la ciudad de Rosario relativamente céntrico, a una cuadra del bulevar Oroño.

Hoy las fábricas se han ido desplazando hacia la periferia de la ciudad, pero este taller permanece en el mismo lugar de otrora, cuando funcionaba a pleno, y luce todavía en su fachada a una altura como para frustrar toda codicia, el emblema de un tierno caballito blanco que generalmente pasa inadvertido.

Tío Adolfo como lo llama su sobrina Ercilia, actualmente su socia por el fallecimiento de su padre, responde a las consultas de ésta con paternal solicitud, tratando de orientarla en los vericuetos técnicos que demanda la administración de la ya escasa actividad de esta industria casi familiar.

Tío Adolfo —se nota— va delegando,

aunque no hay rastro de cansancio en este “grande figlio d’italiani”.

A sus sencillas palabras se asocia una expresión traviesa cuando recuerda los aparatos que inventaban y construían, entre los cuales hace mención de una “Casa de los locos” que consistía en una plataforma fija cuyos asientos eran ocupados por desprevenidos. En forma ondulante las paredes se desencajaban y un efecto de luz acentuaba una desequilibrante sensación de terremoto e ingravidez. “Realmente todo daba vueltas” —confiesa.

Rememora también que su esposa —que actualmente regentea una minicalesita en el subsuelo de Galería La Favorita— armaba y vestía los monstruos para los trenes fantasmas que fabricaban.

Luego cuenta que al terminar una calesita, llamaban a todos los pibes del barrio para probarla en el taller. Además “era como una especie de bautismo” para la misma.

Su cara bonachona se ensombrece al recordar que es el único sobreviviente de los cuatro hermanos que se dedicaron a este no común oficio. “En estos últimos dos años —se lamenta— han muerto ocho del grupo que formaba la empresa, que llegó a contar con veinticinco personas, otros se han jubilado”. Hoy sólo quedan tres que siguen trabajando incluyendo a Don Adolfo.

Conversamos en el taller, un galpón con un alto techo a dos aguas sostenido por cabriadas de hierro. Pequeñas claraboyas filtran desde arriba oblicuos rayos de luz solar que no alcanzan a quebrar la penumbra de este ámbito medianamente grande.

Todavía existe ese largo eje aéreo, tan característico de los viejos talleres, que transmite fuerza motriz a cada una de la ya menguada dotación de máquinas. Desde su serie de poleas grandes y pequeñas bajan las correas en distintos ángulos a cada una de las unidades mecánicas.

Algunas máquinas exhiben pesados volantes en los que se adivina la potencia del impulso inercial que permite el corte o la perforación del metal.

En una de las paredes cuya textura da la impresión de un gran cuadro informalista, se percibe un “grafitti” que reza: “Viva Uriburu” cuya nitidez no puede desmentir el paso del tiempo. A unos pasos de distancia observo a Don Adolfo. Impensadamente se ha colocado detrás del caballo de San Jorge como le llama a este ejemplar de madera pintado de rojo fuego tallado en marcial galope, y que ha servido de modelo para tantas réplicas.

La impresión de paternidad sobre este jubiloso universo lúdico —el de la calesita— que ofrece la accidental ubicación





El antiguo taller existente en calle Alvear, es testigo del profundo amor que don Adolfo Sequalino y su señora sienten por los niños, que en muchísimas esquinas del país pueden realizar el inocente viaje que propone la calesita.



de este artesano detrás del fiero arquetipo, me remonta a nuestra espontánea actitud de pibes, cuando nunca se nos ocurrió preguntarnos de dónde salían las calesitas ni quién las fabricaba.

Simplemente contábamos en el barrio con su natural presencia. Es cierto que asistimos, alguna vez, a su anunciada o sorpresiva desaparición. Se trasladaba como se trasladaba el circo después de su fugaz temporada. Pero sabíamos, sin pensarlo, que esto era momentáneo, que otra enseguida la reemplazaría.

Por eso ahora, al coincidir con quien las fabricó, es como levantar el velo de misterio que, como tantos otros de nuestra época de pantalones cortos, estuvo latente pero no planteado.

Con lo insólito de mi visita Don Adolfo aprovecha para repristinar su pasado exhumando de un cajón de su escritorio viejas fotografías de bordes amarillentos.

En una, armazones de calesitas en construcción llenan totalmente el espacio del taller, testimonian el lejano esplendor. Otras muestran calesitas grandes y pequeñas, hay una instalada en Viña del Mar sobre un acantilado teniendo como fondo al océano. Algunas otras se recor-

tan sobre las clásicas barriadas.

No sin orgullo exhibe también la fotografía de un biombo de calesita —su función es cubrir la parte central en donde se encuentra el mecanismo. El ornamento barroco de su diseño tallado en relieve se centra simétricamente hacia una boca, como si fuera la de un escenario, por donde aparecen los tubos del órgano de la calesita precedido por tres personajes de peculiar fisonomía propia de la iconografía calesitera. Con añoranza Don Adolfo comenta: "Estas cosas ya no se hacen más, no habría quien las hiciera". Fotografías más recientes en colores, muestran diversos tipos de aparatos que fueron saliendo de este taller de ingenieros de lo festivo.

Sin embargo tanto el dato del coleccionista que le ha ido adquiriendo los cabalitos de madera, remanentes de una artesanía más manual, como estas fotografías de venerabilidad creciente, son tan sólo contingentes consecuencias de un tiempo que nada tiene que ver con la perennidad del niño que llevamos dentro.

Le pregunto a Don Adolfo como fue el comienzo.

Mi padre que era de Udine así como mi



madre que era lombarda, llegó al país con su oficio de herrero artístico. Era un oficio importante en aquella época. Todas las casas tenían rejas, balcones y puertas de hierro o de hierro y madera. Mis hermanos y yo trabajábamos con mi padre así que seguimos con el mismo oficio.

En el año 27 se nos pidió reparar una calesita del barrio y nos prendió la idea de comenzar a fabricarlas.

Debieron buscar diversos tipos de artesanos, una calesita lleva muchas cosas?

En aquellos tiempos había muchos artesanos, mucha gente que sabía trabajar con sus manos en muchas cosas.

Por ejemplo tallistas que tallaban muebles, porque todo mueble llevaba su talla, y también hacían las tallas de puertas de calle porque toda puerta tenía su talla y su reja.

Nosotros encontramos dos tallistas muy buenos, Ríspoli y Russo, que comenzaron a tallarnos los caballitos, los chanchos y los leones, y también la talla de los biombos. Se los tallaba en cedro o raulí que son maderas semiblandas.

Además pusimos una pequeña carpintería para todas las partes de madera, luego estaba lo nuestro, toda la parte de fierro: el armazón de la calesita, los mecanismos, las cremalleras que las hacían girar, los cigüeñales para que los animales tuvieran el movimiento de sube y baja, la columna sobre la que se sostenía la calesita y otras muchas cosas más.

En Buenos Aires nos fabricaban el organito, tenía un repertorio de seis a siete piezas, era como una de esas viejas pianolas que veíamos antes.

Luego había que decorarlas es decir, pintarlas y filetearlas. También lo hacíamos acá y a veces intervenía toda la familia.

La calesita salía de nuestro taller totalmente hecha y luego la íbamos a instalar al lugar donde funcionaría. Un servicio completo porque también atendíamos su reparación.

¿ Quién les diseñaba las calesitas?

Antes se trabajaba distinto. Nadie las diseñaba. Mejor dicho, nosotros la pensábamos. Había que aguzar el ingenio, me pregunto cuántas noches me la pase sin dormir, éramos técnicos y obreros todo al mismo tiempo. Lo mismo si había que inventar algún mecanismo o pensar cómo decorarla, o forjar una pieza en el yunque, todo lo hacíamos y no le mezquinábamos el bulto al trabajo.

Tomábamos muchas cosas de lo que veíamos afuera, pero también las inventábamos y perfeccionábamos. Poco a poco la experiencia se fue haciendo y la cosa quedó aquí, en la cabeza y en las plantillas.

Don Adolfo, usted dice que se trabajaba distinto. ¿ Cómo se trabajaba?

Las cosas han cambiado mucho desde aquella época. Luego vinieron muchas complicaciones, muchas leyes, toda esa papelería. Eramos un grupo lindo, muy unido, no había diferencia entre patronos y personal. En todos, desde el capataz hasta el peón, había entusiasmo y orgullo por hacer una cosa buena. Diría que teníamos una organización casera, pero... ¡me cacho si funcionaba! Con decirle que festejábamos con un asado, aquí en el taller, el cumpleaños de cada uno de nosotros. Después todo cambió, la gente cambió, los tiempos cambiaron, algunas cosas se facilitaron, por ejemplo en estos últimos años ya no hacíamos más caballitos de madera, resultaba más rápido y económico hacerlos de material sintético y eran más resistentes. En el caballo de madera las patas son frágiles, cuando un chico se apoya en ellas, con el tiempo es fácil que se rompan.

Pero la mayor parte de las cosas se dificultaron. Se fueron acabando los artesanos y no hubo reemplazo, hoy los muchachos le disparan a los oficios.

Fíjese usted el problema del costo. Hasta hace un par de años se podía calcular el costo de una calesita. Según su importancia podía costar entre sesenta y doscientos millones. Pero ¿cuánto cuesta una calesita hoy? Imposible calcularlo. Hace poco vinieron unas personas de Israel para encargarme calesitas. Dijeron que allá nadie las fabrica porque con el problema de la guerra se han olvidado de los niños. Les pasé un presupuesto

de veinte mil dólares por calesita y el precio les pareció bueno. Finalmente no se concretó porque las querían con mucho apuro.

¿ Tiene idea de la cantidad de calesitas que fabricaron.

Aproximadamente más de mil calesitas de todo tipo, desde las más pequeñas con unos dos metros de diámetro hasta calesitas de ocho y nueve metros, calesitas que llevaban hasta cuarenta caballitos además de otros animales, asientos, autitos, mateos, cisnes, etc.

Hemos vendido calesitas por toda la República, casi le podría decir que en cada provincia. Además hemos fabricado para Chile, Bolivia, Brasil, Uruguay y Paraguay. Hace más o menos nueve años el consul del Paraguay en Rosario, nos encargó una calesita chica, una minicalesita, para obsequiársela a la nieta del general Stroessner.

Con este motivo yo he viajado mucho porque había que ir a armarlas y ponerlas en funcionamiento. Vea, todavía sigo viajando, claro que menos que antes. Los otros días tuve que ir a Pompeya para instalar una que no habíamos fabricado nosotros, no podía ponerla en funcionamiento y me llamaron.

Recorriendo la zona me encontré con una calesita que hicimos hace cuarenta años atrás. Estaba despintada, en mal estado pero funcionando. No pude frenarme y le pregunté al cuidador si me quería vender esa porquería. Sin darse cuenta que era una broma y que nosotros la habíamos fabricado, con cara de enojado me respondió que esa no se vendía, y que si quería una fuera a un fabricante.

¿ Las calesitas de antes fueron diferentes a las de hoy?

Las primeras calesitas eran tiradas por un caballo que se iba acostumbrando a la música del organito. Cuando la pieza entraba ya en sus últimos compases, el caballo aminoraba el paso y detenía su marcha siempre en el mismo lugar, en un pequeño pozo. Luego fueron propulsadas por motores a nafta y más adelante por motores eléctricos. Eso permitió debido a la mayor fuerza agrandarlas y



convertirlas en carrousell, como nosotros le llamamos a las calesitas en que los animales se mueven subiendo y bajando.

Hoy tenemos calesitas con la música hecha por un reproductor de discos, con juego de luces, cohetes, platos voladores y otros efectos producto de la técnica y la fantasía del que las fabrica.

¿Sin embargo no cree usted que algo se ha perdido? ¿No cree usted que aquella ingenuidad, aquel encanto de la calesita enclavada en el barrio, que era polo de atracción para toda la purretada, no cree usted que esa hoy sólo se encuentra en su memoria y en la mía?

Para mí el niño siempre será niño. Son los tiempos los que han cambiado y hemos cambiado los adultos.

Con mis hermanos tuvimos un pequeño parque de diversiones con calesita con el cual recorríamos los barrios. Antes el barrio era un lugar tranquilo por donde los chicos podían andar sin ningún peligro. Venían solos a la calesita porque estaba a pocos pasos de sus casas. Hoy el chico, sea porque el barrio ha desaparecido, sea porque hay mucho menos calesitas y entonces se encuentran lejos de la casa, viene con sus padres. Fíjese usted que las calesitas están siempre rodeadas de padres que están cuidando al chico que no se mueva mucho, que se quede quieto.

Hoy las calesitas de Rosario por lo general no tienen ya sortija, y esto es un detalle importante porque antes el chico venía a ganarse una o más vueltas sacando la sortija y para él era toda una aventura. Yo no sé si es mejor o peor, es diferente. . .

Al dejar a Don Adolfo no sin extrañeza por lo peculiar de su oficio —casi cabe concebirlo por lo raro, como el único y último calesitero— me pregunto por el significado de este encuentro.

Tal vez el lector —¿quién no?— pueda agregar a este cuento sus propias galopadas de madera.

Soslayemos, por esta vez, que toda historia es inexorablemente modificada por el presente.

Nos dijo don Adolfo "... lo más lindo que tiene mi trabajo es que al final lo usan los chicos".



EL BALLET MODERNO Y EL SOPLO DEL LIBRE ALBEDRIO

El año 1977, apenas recién canjeado por el nuevo bebé que pugna por salir de su crisálida, tuvo un buen presagio para la danza de nuestro país. Fue, además, una gran temporada, de esas que los porteños decimos "movidas"; excelentes figuras del exterior nos visitaron, las compañías foráneas casi no dieron respiro al público por la asiduidad con que se presentaron en nuestros teatros, la jerarquía de algunos fue largamente añorada y ovacionada.

Pero, respecto a la danza argentina, el surco que se abrió fue lo mejor que pudo haber pasado en esos trescientos sesenta y cinco días. Y en muchos más, porque desde hace varios años que la expectativa del balletómano no recibe tan buena noticia. Ni tampoco los bailarines, la crítica, coreógrafos, escenógrafos y todo lo que hace al mundillo de la danza.

Cuando se habla de Buenos Aires, capital de la República Argentina, se dicen de ella muchas cosas bellas, entre las cuales es común tratarla como la ciudad más cultural de toda Latinoamérica. Del mismo modo, cuando artistas de otras latitudes nos visitan siempre esperan con ansia el reconocimiento del público, porque saben que es justo y calificado; asimismo, es por lo general el paso más importante en una gira por América del Sur o Central, porque Argentina alberga alta capacidad para valorar todo tipo de arte, y está ávida de conocimientos porque puede manejarlos.

Pero, no es suficiente lo que algunos de esos elencos en tránsito dejan a esa hambruna; tampoco es grato ver durante corto tiempo a los brillantes que tachonan el firmamento artístico, para la continuidad y paciencia que el espectador argentino sostiene. Buenos Aires, y todo nuestro territorio da para más que eso. Exige, por su nivel de cultura, mayor cantidad de espectáculos y, sobre todo, ver a sus compatriotas en tal empresa para tener la ocasión de apoyarlos, halagarlos, compararlos. Es decir, que existan compañías o conjuntos argentinos para un público que se lo merece. Y también para nuestros artistas, que no encuentran posibilidades de trabajo o no saben encauzar sus vocaciones, nutridas de muchos sacrificios, porque luego no tienen dónde o cómo presentarse.

El Teatro Colón es la gran institución y el suyo es uno de los cuerpos de baile más prestigiosos del mundo. Entonces, se descubre la otra faz, esa que urge al sencillo espectador a decirse —"Pero, ¿no hay otro conjunto, otro estilo, otra escuela?"— Debería haberlos o haberlas, podrían funcionar no uno o dos cuerpos de baile, sino diez. De allí el éxito con que se jalonan las temporadas de ballet, de allí que se agoten las entradas, de allí es que cada día crezca la inquietud por ver danza.

No nos engañemos: dejó de ser el arte olvidado, pero hay que otorgarle fidelidad y confianza. Argentina ya está madura como para albergar un cuantioso ámbito de gente de danza, y diariamente es mayor el número de sus acólitos.

Por eso, volviendo al principio de esta nota, 1977 fue un período tan positivo, tan insinuante en posibilidades. La explicación es sencilla: todo lo que detrás de ella emerge es tan amplio como un nuevo mundo, un seno donde crear sin limitaciones.

A instancias de Kive Staif, inteligente director del Teatro Municipal General San Martín, se formó un novel cuerpo de baile que asentó sus bases en dicho complejo artístico. Se lo denominó "Grupo de Danza Contemporánea" y, obviamente, el estilo que se cultiva es el de la técnica moderna, así como el ballet del Teatro Colón se inclina hacia lo clásico, aunque de más está decir que ambas prácticas no están reñidas la una con la otra, y al contrario, se abastecen mutuamente para formar un arte integral. De tal modo, coexistirán dos tendencias y sus respectivos intérpretes como integrantes de los teatros más importantes del país y, lo que simultáneamente se transforma en grata novedad, es que la reciente compañía obtiene asimismo el sustento total del Estado, que, traducido en otras palabras, significa un agradecido respiro a tantas desventuras que la gente que hace danza debe sortear para lograr su objetivo.

Se abre ahora un panorama casi mágico, por lo feliz del proyecto, lo acertado de la idea y la nueva fuente de trabajo que vuelve a unir a los talentos tantas veces desaprovechados. Para llevar a cabo esta empresa fue nombrada como directora una bailarina de probada trayectoria en el campo moderno.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

Grupo de Danza Contemporánea



Archivo Histórico de Revistas Argentinas

*"Las casas de Colimba", coreografía de Ana-
telman, obra de fuerte dramatismo y tintes
teatrales que impacta por su fuerza interior.
Norma Binaghi y Julio López centralizan la
escena.*

Ana María Stekelman sustenta una carrera poco común dadas sus cualidades como intérprete y sus sólidos estudios tanto en Argentina (Escuela Nacional de Danzas) como en los Estados Unidos, donde se perfeccionó con quien se convirtió en el ideal de todo bailarín contemporáneo: Martha Graham y toda la pléyade de hacedores del nuevo estilo, como José Limón, Pearl Lang, Merce Cunningham, etc.

Por eso, cuando en aquel momento de marzo se le ofreció la conducción del grupo, Stekelman tuvo toda la oportunidad para demostrar lo que sabía hacer; allí tenía frente a sí un intrincado bagaje que organizar, seleccionar, aprobar, clasificar. Se puso en marcha en búsqueda de "su" gente: aquellos que bailarían rindieron prueba abierta. Luego se eligieron a los pianistas, maestros, coreógrafos, maquinistas, escenógrafos, todos conviniendo en una sola meta: lograr una unidad y la total colaboración para que no surgieran escollos en un trabajo que implicaba absoluto profesionalismo.

Al mismo tiempo, y paralelamente, se creó una escuela de perfeccionamiento en la cual estudian los futuros elementos del conjunto, ya que, según sus dotes se los irá acoplando en roles para recibir fogueo escénico y posibilitarlos para su futura desenvolvura. Hoy día este instituto se ha convertido en el objetivo perseguido por innumerables bailarines, ya que allí la enseñanza está auténticamente orientada hacia todos los aspectos de la danza. Cada materia se desarrolla puramente a instancias de lo que un bailarín podrá necesitar de ella. Los cursos involucran Danza Clásica (Profesor Rodolfo Fontán); Danza Moderna (por Ana María Stekelman); Música (por Alejandro Cervera); Improvisación y Composición (dictadas por Ana Itelman) ampliándose el panorama con la próxima inclusión de clases de Tango y de Repertorio Coreográfico.

Como dice Ana María Stekelman: "La creación de esta escuela es un ideal, un sueño que yo tenía con respecto al aprendizaje de un bailarín. Es lo que yo hubiese deseado encontrar en la edad de mis estudiantes. Deseamos llevarles un caudal más profundo, más específico, dirigido a saciar todos los interrogantes de una vocación".

Pájaro de Fuego: Evidentemente lo más interesante de esta escuela es que se convertirá en un semillero de bailarines que nutrirán a la compañía "madre".

A. M. Stekelman. Seguramente, y tal como lo hace el Teatro Colón con su gente, ya que la mayoría del alumnado que se recibe en el Instituto pasa luego a formar las filas del cuerpo de baile. El San Martín es un teatro maravilloso, y es indispensable que los bailarines estén, aún en su etapa formativa, en constante contacto con la escena. De ese modo ven más claro su futuro profesional. Esta experiencia que ya lleva un año de trabajo, porque hemos tenido la gran alegría de promover a un segundo ciclo a las quince personas que lo comenzaron, demostró su saldo efectivo por el progreso que cada uno de ellos hizo en ese transcurso.

P. ¿Se abrió concurso para nuevo alumnado?

A.M.S. Así es, y el llamado a ese examen resultó una verdadera sorpresa, porque acudieron más de cien postulantes; de los cuales hubo que seleccionar veinte. Por lo demás, tuve la gran satisfacción de presentar a la primera promoción en el Teatro Sarmiento, donde cada uno realizó un trabajo compaginado en las clases de composición y música. Allí se vieron sus adelantos. Incluso diría que ya están demarcando su estilo. Incitamos al alumno a desarrollar sus propias condiciones, su fibra, y ellos responden con gran entusiasmo. Ese es el mejor premio que un profesor pueda recibir, es algo muy estimulante.

Simultáneamente, mientras la directora entablaba este diálogo

con **Pájaro de Fuego**, el Grupo de Danza Contemporánea preparaba sus músculos para encarar el ensayo que inmediatamente iba a comenzar. La mirada atenta de su conductora advertía a uno sobre la necesidad de colocarse una banda elástica en la rodilla dolorida; pedía el retroceso de la cinta magnetofónica que se estaba escuchando; marcaba inconscientemente el ritmo de la música con el pie derecho mientras que con la mano contraria sostenía un cigarrillo que consumía en cortas y nerviosas pitadas.

El salón, propiedad del Teatro San Martín, está ubicado en el barrio de Chacarita, y a la vez que la compañía realiza allí su "training" diario (dado que se están refaccionando las salas del T.S.M.), es el ámbito donde se dictan las clases de la escuela. Un lugar cómodo, amplio y cálido, con altas ventanas que dejan paso a la luz natural y los espejos reflejan pieles tostadas por el sol de las recientes vacaciones. El elenco dividido en pequeños grupos, comenta algún tema de la obra a ensayar, dibuja sus pasos, prende hebillas, horquillas o pañuelos, o estiran sus sobremallas de lana que tan propicias son para irradiar calor a la musculatura. Un alegre ramillete de vibrantes tonos; aquél con enterizo fucsia; aquélla con medias a rayas multicolores; unos con el torso desnudo; las otras "cocinándose" en buzos; algunos descalzos o con vinchas a "lo Vilas"; al vestuario absolutamente anticonvencional, parece no dársele mayor interés. Pero todos se aúnan con diligente disciplina a la voz de "Empezamos, y...".

Stekelman refiere que es ésta una nueva coreografía a estrenar en el mes de abril, de la cual es autora en conjunto con Alejandro Cervera y vestuario de Lisu Brodsky. "El espíritu de la obra —dice— es de algún modo jugueteón, y se basa fundamentalmente en el tiempo (ritmo) del vals, en todas sus gamas. Hay partes con el "Vals de las Flores", la "Danza de los Cerezos" (de Cascanueces), incluimos "La Valse" de Ravel y en algún momento una nostálgica canción como "Madame Arthur". "Deseaba hacer algo muy bailado, alegre, con esa chispa que el 3/8 (tiempo del vals) inyecta a quienes lo escuchan o ejecutan". Mientras habla, formula acotaciones al grupo que en ese momento gira incesantemente, algo euforizados, quizá, por lo brillante de la partitura. Estallan las risas cuando alguno tropieza, vuelan las bromas, al tiempo que se aconseja mayor limpieza en ciertos fraseos.

Ana Deutsch abarca el espacio con vehemencia; Julio López ha dejado que crezca su bigote del cual pronto deberá desprenderse; Margarita Bali se toma de la barra "calentando" sus piernas con pequeñas flexiones (pliés). Alejandro Cervera y Liliana Sujoy muestran a los indecisos cómo ejecutar ese demi-giro tan difícil de insertar en el ritmo; Norma Binaghi se acerca con impetuosos "jetés", haciendo gala de sus altas posiciones; Inés Vernengo remeda saltos a "lo Isadora"; Stekelman aprueba y señala que se trata de una música amable, suave, para acariciar todos los sentidos.

Durante un corto intervalo, se reinicia el diálogo:

P. ¿Qué obras serán montadas este año para el grupo?

A.M.S. Pensamos estrenar "La Historia del Soldado" (Música de Stravinsky) con coreografía de Ana Itelman y, seguramente, con el concurso de músicos y actores en escena. También desearía incluir una obra de Margarita Bali; hacer posiblemente "Rag-Time", música de Pompeyo Camps y reponer otras del año pasado. Lo que también está en proyecto es la salida del grupo en gira al interior del país; éste es un plan que me parece muy valioso, porque de ese modo podríamos mostrar nuestro trabajo a todo el público de la Argentina.

A raíz justamente de la cantidad de espectadores que pueden conocer la labor de la compañía, viene a colación el famoso



MARGARITA BALI



NORMA BINAGHI



LILIANA SUJOY

Mundial de Fútbol, que se supone atraerá a varios miles de personas. Creo —dice **Julio López**— que lo más auténtico que podemos hacer los argentinos es mostrar nuestra capacidad por la tarea de todo el año, y no prepararnos solamente para un gran evento, sino simplemente dejar ver que todos luchamos y nos esforzamos continuamente para el progreso del país. Para nosotros será importante en la medida que asistan a los espectáculos personas que vienen del exterior con otra visión de las cosas, y así recogerán otra faceta de lo que Argentina produce; en este caso, danza.

Se acercan al coloquio otros integrantes, intercalando sus comentarios a medida que surgen las preguntas. Entre ellos, **Margarita Bali** cumple una doble función de bailarina y coreógrafa.

P. ¿Qué le gusta de la danza y por qué se inclinó hacia lo contemporáneo en su carrera?

Margarita Bali. Como primera instancia, me gusta moverme, ver cómo cada parte de mi cuerpo se articula y se adhiere a mi sentimiento. Es una sensación difícil de describir. El cuerpo mismo puede expresar cada idea, cada pensamiento que surge en el cerebro o el corazón. Además, existe el hecho de observar un cuerpo en moción, que a mí se me ocurre como un fenómeno casi diría hipnótico, de una atracción muy especial, con tintes mágicos. En cuanto a mi inclinación hacia la tendencia moderna, se debe en cierta medida a experimentar mucho para encontrar toda clase de posibilidades. Esas formas que yo creo, que durante horas y horas veo frente a mí en un espejo son búsquedas hasta que encuentro alguna que pueda interesarme o interesar a los demás. Uno debe trabajar mucho sobre sí mismo y en el cuerpo de los bailarines, porque todo ello es alimento para mi imaginación y para reencontrar un propio camino en la danza".

P. (a Norma Binaghi). Siempre ha sido reconocida su labor como bailarina clásica. ¿Cómo integra esas vivencias con las que actualmente surgen en este núcleo?

Norma Binaghi. Desde que comencé a participar en coreografías de tendencia moderna, siento realmente que esto es lo que me interesa y el Grupo se convierte en el medio para facilitarme un nuevo ciclo en mi carrera. Me cuidan mucho con mi trabajo, ya que los coreógrafos permiten que salgan otras vetas interpretativas, no me siento encasillada con la línea que anteriormente parecía un distintivo de mi personalidad, es decir la línea romántica. Me han permitido descubrir que puedo hacer roles dramáticos y temperamentales (como en "Memorias", de A.M. Stekelman o "Las Casas de Colomba" de Ana Itelman) y me siento feliz de poder dar toda la intensidad que se me pide, porque yo misma me estoy revelando, en otro perfil.

P. (a Liliana Sujoy). ¿Qué representa en su carrera esta nueva experiencia?

Liliana Sujoy. Este es el momento que hemos esperado los bailarines con técnica moderna, no olvide que muchos de nosotros debíamos hacer otros trabajos que nada tenían que ver con la profesión para sustentarnos y luego, con gran sacrificio formábamos algún conjunto que por lo general, salía perdiendo económicamente y moralmente. Me interesaría la labor coreográfica; a ello tienden todos los bailarines; pero creo que me falta mucho por aprender. Por ahora estoy en esto y es lo que me permite desarrollarme en lo que siento y me interesa.

P. (a Ana Deutsch). ¿Luego de haber pasado varios años en Europa y Estados Unidos, donde tuvo oportunidad de estudiar con Alvin Ailey y Martha Graham y habiendo realizado trabajos para el Festival de Bonn, cuáles son las razones que la impulsaron a regresar?

Ana Deutsch. Volví por una necesidad afectiva. Quería trabajar en lo que sabía en mi país. Esa experiencia en el extranjero fue muy rica para mi crecimiento humano y artístico. Monté allá "La Naranja", con música de Debussy y "Momentos", un collage de sonidos, con el cual tuvimos éxito. Ahora estoy convencida de que debo permanecer aquí.

P. (a Mónica Fracchia). Desearía que explique las diferencias de enseñanza entre la técnica clásica y la moderna.

Mónica Fracchia. No quiero entrar en detalles, pero resumiendo diría que en la danza clásica los cánones son muy estrictos, no puede salirse de esa disciplina, mientras que en danza moderna las proyecciones son ilimitadas, el cuerpo puede responder a cualquier forma que le parezca viable o útil para expresarse. En las coreografías clásicas, por ejemplo, el bailarín debe seguir los pasos marcados y difícilmente pueda ingresar algo de su cosecha, mientras que haciendo coreografía con Ana Itelman para el grupo, la misma autora nos impulsó a proponer secuencias o tuvimos mayor flexibilidad de composición.

P. (a Liliana Toccaceli). El año pasado el Teatro San Martín contrató a la famosa pedagoga norteamericana Ruth Currier para que repusiera la obra de Doris Humphrey "New Dances", que el Grupo bailara en aquella oportunidad. Al mismo tiempo, ustedes tomaron clases con ella en un lapso de tres meses, ¿cuál sería el saldo interno a través de esa relación con el estilo que Currier les dejara?

Liliana Toccaceli. Para mí fue algo totalmente diferente en cuanto a las energías, porque según su método se sugiere que el espacio es un gran desafío en relación con todos los elementos. El espacio tiene densidad, es como una cortina, siempre está amplificando nuestros movimientos, pero a la vez, en los vacíos que se forman cuando el cuerpo no lo ocupa, quizá se "perciben" otras figuras que pueblan todo ese espacio. Es decir que un bailarín llenaría hasta el infinito lo que comúnmente creemos transparente. Realmente absorbimos sus enseñanzas con todas nuestras ganas, parecíamos sopapas a tal punto nos pegábamos a ella cuando dictada las clases.

P. ¿No creen Uds. que en cierta medida hay carencia de maestros de danza en la Argentina?

Inés Vernengo. De alguna manera, creo que hay falta de maes-

tros en escuela moderna. En clásico existen muchos y buenos. Yo tuve la suerte de estudiar moderno con Ana Itelman que no sólo enseña una técnica, sino que extrae el volumen humano de cada uno, haciéndonos sentir más libres y seguros en lo que podemos dar. Es importante que el maestro sepa entregar al que espera de él un consejo, en cierto modo es un guía, la persona que nos descubre".

P. (a Elena Orfila). ¿Cómo ve Ud. el panorama internacional para la danza?

Elena Orfila. La danza trata de resurgir en todas partes y más aún en lo que nosotros tratamos de hacer, porque es ésta una constante búsqueda, un campo fértil a la imaginación y a la creatividad. Mi mayor alegría es formar parte de esta compañía, que es como una quimera para todo bailarín.

Es viable hacer hincapié en un fenómeno que se ha producido desde la creación del Grupo de Danza Contemporánea: la oportunidad de exponer al juicio del público obras de noveles autores, como "Biosfera" y Margarita Bali, la elección de coreógrafos que son revalorados e incentivados en su proyección artística, como sucede con la prestigiosa Ana Itelman, cuyas puestas, estrenos para el conjunto, fueron descollantes ("Y Ella lo visitaba", "Las Casas de Colomba") y su reposición de "Casa de Puertas"; existiendo la tercera opción con "New Dances", obra de antología, creada por una de las precursoras de la danza moderna en 1935, y de tal modo se pudo apreciar en Buenos Aires unos de los trabajos de Doris Humphrey que lleva implícito su personal escuela. Preguntando finalmente a la directora Ana María Stekelman si está entre sus objetivos lograr un estilo que caracterice al Grupo, nos responde: Creo que toda América está buscando su verdadero camino en las artes, porque aún es difícil decir que hemos encontrado nuestro estilo. Estamos abiertos a todas las propuestas, pero creo que llegaremos a ser identificables. Es un poco ambicioso lo que digo, pero es lo que desearía que sucediera con este grupo. Sé que el trayecto será muy largo, pero debemos hallar un idioma propio y creo que de algún modo está surgiendo. No debemos tener miedo a mostrarnos tal cual somos, identificarnos y seguir realmente a nuestras raíces. Se requiere mucha paciencia y audacia, pero es mucho más valioso si los que nos equivocamos somos nosotros; como todo lo que crece existirán los errores, pero que sean nuestros porque ésta es nuestra lucha y de esa experiencia extraeremos lo mejor.

Silvia Gsell





**ELENCO DEL GRUPO
DE DANZA CONTEMPORANEA**

**del Teatro Municipal
General San Martín**

Margarita Bali - Norma Binaghi - Alejandro Cervera
Ana Deutsch - Mónica Fracchia - Julio López
Liliana Sujoy - Liliana Toccacelli
Mauricio Wainrot - Eduardo Avellaneda - Elena Orfila
Inés Vernengo

Dirección General: Ana María Stekelman

REPERTORIO

Casa de Puertas: Ana Itelman, música Surinach
Las Casas de Colomba: Ana Itelman, música Gershwin
Y ella lo visitaba: Ana Itelman, música collage
Memorias: Ana María Stekelman, música Schumann
Biosfera: Margarita Bali, música collage
New Dance: Doris Humphrey, música Reigger
El Rincón de los niños: Lía Jelín, música Debussy

EL CONTENIDO DE LO COTIDIANO

Los nuevos realismos, que parecen cubrir en estos momentos todo el espectro de la joven pintura, son algo más que una necesidad de revaloración del mundo, de la realidad tal como se ve. Configuran toda una filosofía que debe entenderse a la luz de los excesos de casi dos décadas, en que todo aquéllo quedó desterrado, primero por la deificación del gesto liberado, después por las deformaciones del más crudo expresionismo que nacía, precisamente, de aquél. Materia caótica, combates exasperados sobre la tela, presencias monstruosas reveladoras de un hombre en crisis, el grito en fin, tales fueron los niveles en que se movió durante años la expresión pictórica. La otra alternativa era la experiencia geométrica, el número, la búsqueda de soluciones puras, incontaminadas de toda individualidad. La vereda de enfrente de todo aquéllo, en definitiva. Los nuevos realismos propusieron pues una tercera opción: el rescate de lo que está cerca, de lo que se tiñe con el contacto de quien lo mira, lo usa, lo determina en su realidad inmediata. Patricia Kreye optó por esta posición que no es ni fácil, ni insustancial, sino decididamente trascendente. Sus cuadros, los primeros que va a exponer en una muestra individual (Galería Zurbarán, del 2 de mayo), muestran la preocupación que la humildad de los temas elegidos —los objetos de la cotidianidad— suscitan en ella, urgida por la necesidad de darles un contenido distinto, único, inédito. Se diría que en este trance, que enfrenta además con una minuciosa actitud artesanal, ha tenido en cuenta las palabras de Van Gogh: "El arte es el hombre agregado a la naturaleza, a la que él libera, como realidad, como verdad, pero también con una significación que el artista agrega al expresarla". De allí, por ejemplo, la nueva identidad que cobra un simple trapo-rejilla, recién estrujado y arrojado en un rincón de la cocina, o la elocuencia significativa que adquiere el pantalón abandonado sobre una silla.

Patricia Kreye ha sabido ir inteligentemente hacia sus objetivos. Es posible que su destino pictórico no se detenga en estas obras, que investigue nuevas posibilidades de su inquietud, pero es innegable que ya en estos cuadros está el fermento de una actitud de rara lucidez que vertebrará cualquier aventura expresiva.

Osiris Chiérico



Paisaje Bonaerense.

La lección luminosa de Fray Guillermo Butler

La plástica argentina de la primera mitad de este siglo ofrece, dentro de esas características de solidez formal que le son tan propias, la presencia de verdaderas islas, solitarias, extrañas, orgullosas de su aislamiento, ajenas a los avatares de las polémicas tanto como de los conformismos académicos. Y resulta una verdadera aventura rastrearlas, ubicarlas y gozarlas como frutos únicos, misteriosos y escondidos. Fray Guillermo Butler es, incuestionablemente, una de esas figuras que reclama su destino insular afirmándola en una obra que, más allá de los vasos comunicantes que la relacionan con otras experiencias, se muestra definitivamente original.

A este respecto cabe recordar un lejano episodio: hace casi 55 años, en un periódico anarquista que se llamaba, significativamente, Campana de Palo, aparecía el comentario de una exposición que parecía constituir una insólita presencia en las páginas libertarias. El autor de la

nota era un agudo, agresivo, riguroso, insobornable enjuiciador del movimiento plástico argentino de aquellos años, Atalaya, seudónimo que ocultaba a Alfredo Chiabra Acosta; el pintor, Fray Guillermo, un fraile dominico cuya obra parecía querer rescatar los acentos místicos de Fray Angélico.

Observándolo sin prejuicios, no era una incongruencia el entusiasmo del anarquista Atalaya por la obra de Fray Guillermo, entusiasmo que desbordaba el análisis puramente pictórico para establecer una comunión mucho más profunda con esa obra de tan extraña pureza: hay un punto en el que los ideales anarquistas coinciden con el espíritu del Nuevo Testamento. Y no faltan casos similares en el campo de nuestra plástica: otro de los hombres de Campana de Palo y de La Protesta, Juan Antonio Ballester Peña, ilustrador de no pocos artículos encendidos en la prédica anarquista, ha derivado hace ya muchos años

a un catolicismo militante que ha teñido intensamente su obra, que alguna vez habrá que reubicar como lo han hecho las muestras anteriores y la que en estos momentos dedica a Fray Guillermo la galería Zurbarán.

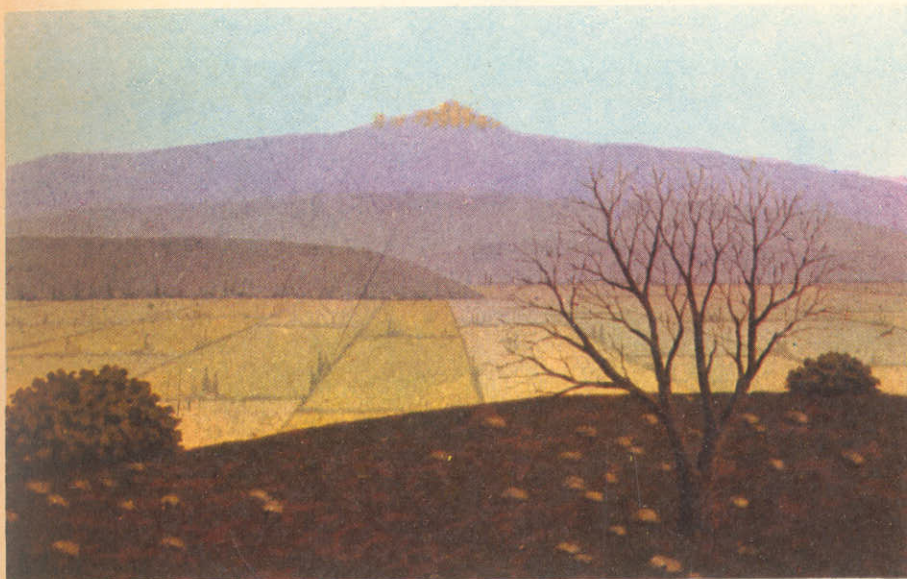
Pero volvamos a *Atalaya*. Aquella nota crítica está fechada en 1922 y sirve para ubicar, para definir a nivel muy profundo el carácter de la obra del religioso dominico: "También es esta —dice *Atalaya*— obra en que el silencio es el principal personaje. Además su mayor ahinco, su propósito principal, quizás subconsciente, es el de ser una obra sedante para el espíritu que la contempla, regalo de bienaventuranza para los ojos y el ánimo, que se siente transportado a tierras de paz y de honda conformidad. ¡Infantilismo! —se ha dicho— ¿Puede proferirse mayor irreverencia ante estas tablas místicas, del único místico que tenemos en estos tiempos de turbulencia, en que los hermanos lobos andan merodeando por todas partes, dando dentelladas y colmillazos, a los otros hermanos lobos, más débiles y más cándidos? ¿Puede acaso ser toma-

una actitud de rescate de los valores que han quedado a la sombra de las espectacularidades vanguardistas y que en determinado momento las hicieron prácticamente excluyentes, pueden mostrar todo lo que en ellos hay, más que de actual, de permanente, de sólido, de verdadero. Y no cabe duda de que Fray Guillermo Butler, muerto silenciosamente como había vivido, hace más de quince años, está entre ellos, de la misma manera que Guttero, Cúnsolo, Lacamera, Rosso, Schiavoni, "descubiertos" virtualmente ayer. Y como otros, todavía en el cono de sombra: Enrique Borla, Humberto Pittaluga, Elena Cid, Alberto Morera y algunos más.

Lo importante en Fray Guillermo fue lo original de su actitud como pintor, tomando esto por supuesto en relación con nuestro medio, de tan particulares características. Retomar el espíritu del *Quattrocento*, esa luminosa simplicidad, esa profunda humildad, ese verdadero estado de gracia que había encontrado en Fray Angélico de Fiesolo su más entrañable expresión, era empresa riesgosa en esos momentos en que el arte oficial

través del espíritu y no de la literatura. Y pudo así rescatarlo intacto, haciéndolo además con un lenguaje nuevo como ya hemos dicho, manejado con precisa sabiduría, el divisionismo de Seurat y Signac que le sirvió para que el paisaje asumiera formas casi irreales, una atmósfera dorada, vibrátil, levísima.

Frecuentemente ubicado en el comentario crítico de la época, en la vereda de enfrente de *Atalaya*, José León Pagano, que ejercía la titularidad de la página especializada de *La Nación*, coincide sin embargo con él con respecto al lírico dominico: "Fray Guillermo Butler —dice en *El arte de los argentinos*— tiene la modestia de lo íntimo. Merced a esta virtud noble por su alta humildad, el pintor que hay en él se eleva y se agranda". Se eleva, diríamos simplemente, porque ese sentimiento es el que suscitan sus paisajes serranos, sus claustros conventuales, sus poéticas campiñas vistas con un candor que nada tiene de impostado, aunque la solución plástica a través de la que se da sea siempre de una innegable sabiduría, de una lúcida elaboración, producto de una formación muy sólida adquirida en sus largos viajes por las capitales del arte, su frecuentación de los museos y las galerías europeos y su sincera y respetuosa curiosidad por el desarrollo de los vocabularios artísticos, aún aquéllos de avanzada.



Valle de Calamuchita.

da con ligereza obra tan profundamente bienhechora y tan genuinamente sincera, en una época plagada de mistificaciones artísticas, cuyas finalidades de feroz egoísmo y vanidad, es el espectáculo más desdorado que nos podemos ofrecer a nosotros mismos como hombres? Por nuestra parte, diremos que la contemplación de los cuadros del padre Butler nos ha hecho mejores y por ello nos hemos sentido más buenos".

Que alguien como *Atalaya*, cuya severidad en el juicio se asentaba en mucho más que en circunstanciales entusiasmos subjetivos, se expresara así de una obra, es suficiente para observarla con detenimiento y lucidez, en igual medida que con el amor que inspira, y lamentar entonces que se la tuvieran tantos años olvidada —nos referimos, por supuesto, al gran público —por no decir ignorada. Y esto obliga casi a una disgresión: son estos tiempos en que parece haberse asentado una conciencia revalorativa,

pendulaba entre los restos del naturalismo finisecular y el neoimpresionismo pasado al carbónico de los pontífices del Salón Nacional. Y Fray Guillermo, en esa dirección, fue mucho más allá de los prerafaelistas ingleses en el espíritu de su pintura, aunque su lenguaje adoptara formas más cercanas. Fue mucho más hondo en su actitud que Dante Gabriel Rossetti, que William Holman Hunt, que John Everett Millais, que Edward Burne-Jones, en quienes, el retorno a la *Edad de la Fe* era un movimiento mucho más intelectual que espiritual, lo cual refrigeró evidentemente sus intentos. Quisieron darle la espalda a la artificiosidad que ellos le adjudicaban a la gran escuela del Renacimiento, a Rafael en especial, y como dice E. H. Gombrich no hicieron más que acentuarla al esforzarse por ser ingenuos y primitivos. Fray Guillermo —y eso lo supo ver también *Atalaya* que lo llamó concretamente el único verdadero prerafaelista— fue a las fuentes buscadas a

Es posible que se argumente que una pintura como la suya reduzca su importancia a la de una visión muy personal y difícilmente compartida, sin vigencia en la problematizada experiencia del arte contemporáneo que parece escapar una vez más a la individualidad. ¡Quién puede asegurarlo! ¡En última instancia, lo testimonial es el más puro de los ingredientes de la expresión, sea cual fuere su lenguaje. Y suscitar sentimientos como los que conjuga esta pintura serena, pura, candorosa, buena —nos hace mejores, recordemos qué decía el rebelde *Atalaya*— es también una vigencia. Las pinturas que se exponen en Zurbarán corresponden a la más luminosa de sus épocas y es por ello, porque se las puede considerar una verdadera síntesis, que adquieren la importancia que revisiten. A través de ellas comprenderán los espectadores por qué hemos hablado de un destino insular dentro de la pintura argentina de este siglo e insistimos en ello porque, a pesar de haber creado escuelas este luminoso hermano que fue Fray Guillermo —la Academia Beato Angélico, en plena calle Florida, un verdadero remanso de paz y sabiduría— no dejó más discípulos que los de su docencia formal. No se proyectó en realidad sobre otro espíritu par, aunque fueron muchos sus discípulos. Cuando se percibe, frente a la cosmogonía piadosa de sus paisajes, esa vibración que simultáneamente es y no es de este mundo, se comprende la dificultad de la transferencia. Y si se quiere acercarse a ella, completando el círculo que posibilita la visión, solo cabe recurrir a la poesía. A esos versos de Rubén Darío por ejemplo, que parecen escritos para un cuadro suyo: "La dulzura del ángelus matinal y divino / que diluyen ingenuas campanas provinciales / en un aire inocente a fuerza de rosales, / de plegaria, de ensueño, de virgen y de trino".

Osiris Chiérico

El mejor queso fundido para untar viene en frasco y no cuesta más.

Mendikés es riquísimo. Y además, por comodidad
y pureza, viene en frasco.

Pero no cuesta más. Mendikés: una delicia
hecha queso, para disfrutar
en cualquier momento del día... todos los días.

En sabores que no pueden olvidarse: Natural, Aderezado y con Roquefort.

Mmmm... Mendikés

Otro producto



MASCARADA

MARIA SIMON

Alguien tras una caja que es máscara. Un rostro impredecible, oculto. ¿Cuál será, me pregunto, la mueca vedada que define su intención? Cajas perforadas acomodadas al gesto; rostro suplicante, temeroso. Cajas protectoras, rostros ocultos. Mascarada dulce, despiadada, graciosa, necesaria, rara, adecuada. Mi rostro es un plano en el que el gesto se adivina, mi rostro es un plano misterioso. ¿Cuál eres: el rostro o la caja? ¿Esa pieza fundida en pulido y firme bronce, o el miedo oculto en ella? ¿Cuál somos? Tal vez ambos, la duda y la firmeza, el destino trágico y el glorioso. La pena alegre de una noche de máscaras.

EL DESARROLLO DE UNA OBRA

María Simón es una escultora argentina radicada desde hace diez años en París. Artista exclusiva de la galería Rubbers de Buenos Aires, tuvimos oportunidad de apreciar un conjunto de sus trabajos durante la última temporada 77. Su obra más característica apoya su trascendencia en la utilización —como eje estructural del trabajo— de cajas comunes de cartón. Las piezas creadas —en primera instancia maquetas realizadas con las mismas cajas— serán luego “pasadas” a diversos materiales menos perecederos y adquirirán con ello, incluso, una diferente significación.

Si analizamos cualquier caja como a un conjunto de planos (que lo es) unidos entre sí por ejes-bisagras que les permiten determinados desplazamientos, advertiremos de inmediato sus innumerables posibilidades plásticas. Y es preci-

samente en ellas en las que se detuvo la inquietud de **María Simón**, con indudable acierto, creando a partir de ese elemento cotidiano, simple y hasta pobre, una obra merecedora de toda nuestra atención.

Pero lo interesante es que el valor relativo de este hallazgo inicial que comentamos, se vió de inmediato opacado ante el desarrollo posterior de tales posibilidades, verdadero ejemplo de aprovechamiento funcional de una estructura dada, a través del cual se confirmaron definitivamente las aptitudes de la artista. Luego de un extenso prontuario de cajas-obras insertas en un coherente y dinámico discurso, la escultora fuerza esa estructura primaria que tantas satisfacciones le otorgó, y se lanza a la búsqueda de otras connotaciones a partir de las cuales sus signos característicos se cargan de simbología y se alistan para nuevos derroteros.

La caja pasa así a pretender ser máscara o ser corona, o cualquier otra cosa y no importa tanto qué. El discurso de **María Simón** se arropa entonces de misterio. Tras especular con las simples posibilidades plásticas de una estructura, juega ahora a que ella sea otras cosas: tenemos así la misma riqueza compositiva más el agregado de las sugerencias y las simbologías más diversas. En las fotos que ilustran esta nota pueden apreciarse concretamente algunos de los pasos dados. Personalmente considero de gran valor la obra de esta argentina radicada en el extranjero, y creo propicia la oportunidad para alentar desde aquí su desarrollo futuro, así como la posibilidad de nuevas exposiciones en su tierra.

Bandin Ron



La apertura sudamericana

Los que siguen son fragmentos extraídos de una generosa correspondencia mantenida con María Simón a lo largo de estos últimos meses. A través de ellos pueden visualizarse claramente los parámetros que guían tanto su oficio de escultora como su condición de argentina radicada en el extranjero.

B.R.

París, 24 de setiembre de 1977

Al principio viví un año en Inglaterra. Me presenté en un Concurso del British Council, en Buenos Aires, lo gané y fui becada para una School de Bellas Artes, a unas clases de escultura que se desarrollaban con gran libertad. Trabajé intensamente... Hay que pensar que hace diez años yo ya era una profesional y que esos no eran cursos propiamente dichos, sino que el maestro visitaba los talleres una vez por semana y conversaba con cada uno acerca de lo que estábamos haciendo. Yo no fui a estudiar, sino a hacer y ver experiencias nuevas en un mundo nuevo para mí.

Después de aquella experiencia volví a la Argentina, estuve unos seis meses, me presenté al Premio Braque y lo gané. Eso importaba una beca a Francia, así que vine... y me quedé! Pensé que si me mandaban dos veces... era porque debía quedarme aquí.

El primer año resultó muy fácil. En París hay muchos artistas argentinos. Uno se siente espiritualmente protegido... Me encontré con todo un grupo en el que estaban Le Parc, Tomasello y todos los cinéticos. Estaba siempre con ellos, aunque hacía un trabajo distinto nuestra relación humana era perfecta. Tomasello sobre todo, me ayudó mucho. Y en realidad lo conocí por casualidad; un día me llamó por teléfono y me dijo: "¡yo soy César! , vi su obra en la fundición y me interesó mucho; me han dicho que usted es extranjera y quisiera conocerla!". Y así, de manos de la casualidad, a cuatro meses de mi llegada, se abrió la posibilidad de una exposición... Aquella era la primer obra que salía de la fundición, en el taller tenía más pero en maquetas. Fue un gran esfuerzo. Pero para el Salón de Mayo pude presentar dos esculturas y me fue muy bien. Pero volví a la Argentina por unos meses, y aquí... era como si me hubieran olvidado. ¡Tuve que empezar de nuevo! Es increíble cómo en tan poco tiempo puede producirse un olvido

total. Allí fue cuando, por primera vez, sentí como si estuviese en un país extraño en el que debía rehacer todo. Y tomé también la decisión de vivir en Europa y de no volver a mi país antes de haber hecho "algo importante". Tuve además problemas para encontrar un taller, iba de un lugar a otro sin poderme asentar. Pero en París no fue distinto: todo era muy caro y no se podía vivir. Fue también un período duro, pero que, curiosamente al llevarme a las calles, me acercó a las cajas de cartón. No conocía los lugares en donde podía comprar arcilla... ni nada, así que empecé a trabajar con las cajas.

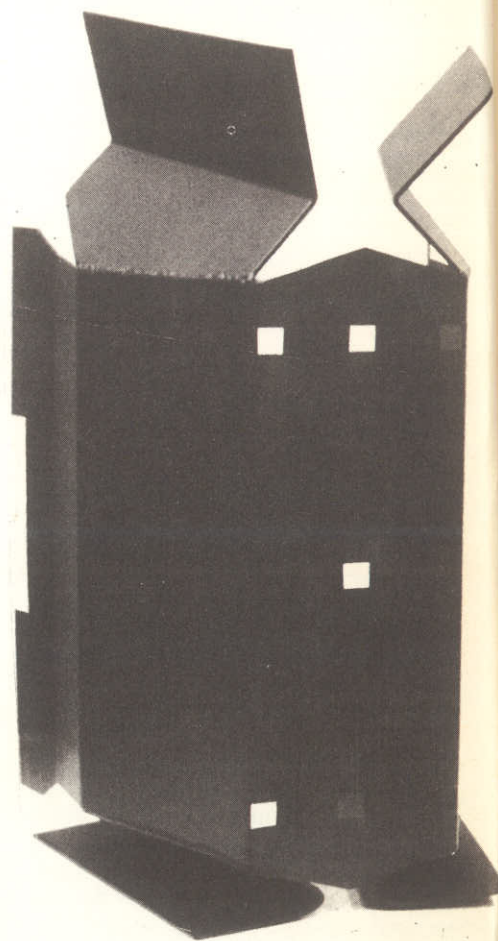
París, 2 de noviembre de 1977

Cuando comencé a hacer escultura, no te digo que era "realista" pero sí que tenía una idea de lo real. Siempre empleé la caja como "esqueleto de mis obras". En vez de poner un hierro o una astilla, siempre ponía de esqueleto a una caja. Mi idea es que cuando uno vive en la Argentina vive muy ligado a Europa.

Cuando fui a Londres rompí, literalmente todo lo que había hecho hasta entonces y comencé a trabajar con materiales nuevos: bronce, aluminio, etc. Fue una manera de romper también con mis concepciones estéticas: fue más algo intelectual que sentido. Pero yo soy una artista que concibe al arte como una "explosión del ser" más que como un proceso intelectual. Entonces cuando volví a Francia dejé por completo las experiencias hechas en Londres y comencé de nuevo. ¡Y encontré el material! El más fácil, el más pobre. Sin tener que buscar las cosas tradicionales que trabajaba en Buenos Aires. Me reencontré con la "caja" que era el principio de mis esculturas, el esqueleto, la esencia. Y empecé a trabajar la caja solamente. Ella me daba la estructura que necesitaba y en esa estructura yo ponía la imaginación. A medida que pasaba el tiempo la caja fue perdiendo su típica forma geométrica, hasta que hoy ya se han transformado en máscaras, en coronas... Creo que voy yendo, cada vez más, al reencuentro de mi primera expresión. Pero tengo una lucha muy grande. Porque todos tenemos necesidad de dejar en el mundo nuestras formas.

París, 10 de noviembre de 1977

Siempre fui dual, en mi mundo. Mi "diario íntimo" ha sido siempre de poesías, que nunca pensé publicar, pero que al fin publiqué, aquí, en París. Y en ellas



Una máscara de María Simón: Las "cajas" cargadas de simbología.

se nota que desde muy chica se me ha planteado el problema de la dualidad del hombre. Del alma y el cuerpo. Siempre he pensado que las obras que hago en bronce o en plástico son la expresión del problema humano corporal, y que todo mi proceso en chapa negra es el nivel espiritual. En este momento siento, por ejemplo, mayor necesidad de expresión de lo humano sensual que de lo espiritual. Quisiera llegar a expresar la unidad... Pero no se debe encarar la escultura como un problema filosófico, porque una escultura "es una forma en el espacio y nada más". Después pueden buscarse explicaciones. Pero yo estoy en contra de eso.

París, 20 de diciembre de 1977

Creo que dentro del público en general hay una minoría que sigue la escultura. El gran público no entra en el mundo del escultor. Pero esto es algo que pasa

aquí, en Buenos Aires y en todas partes. Hay un rechazo a la escultura y un reencuentro con la pintura. El público ve en la vidriera de una galería esculturas y pasa de largo, pero ve en cambio pinturas y entra a mirar. Creo que no pueden pararse frente a algo que los hace sentir molestos. Creo que una pintura siempre distrae y el que mira se siente más seguro.

París, 7 de enero de 1978

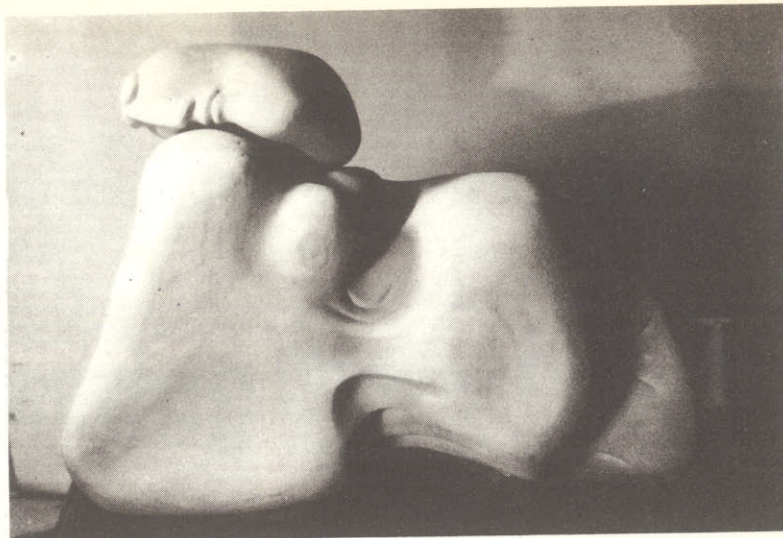
Uno se siente extranjero. Estás acá y aunque te guste la vida francesa sos un extranjero. Y al mismo tiempo va creciendo tu "nacionalidad", sentís la nostalgia de tu país. Esto es lo que se siente más. Pero sos un exilado. Aunque quieras volver a tu país, ya se ha comenzado una cosa en el extranjero y tenés que seguir aquí y terminarla. Para nuestro país, pero en el extranjero. Hay una gran soledad. A veces pienso que es esa soledad la que hace que se busque más.

Hay una vuelta a lo que "en realidad" fue tu vida, en el sentido de que has vivido en tu país lo más importante, la plenitud de tu vida. . . Mi idea es seguir trabajando, siempre como representante de mi país. Y digo "mi país", en el sentido de lo que es "mi tierra".

Creo que la Argentina ha creado su propio arte; ya se habla de una apertura sudamericana. Hace diez años eso no ocurría. Los artistas argentinos que se destacaban en otra época podían ser confundidos con cualquier artista europeo. Hay también en eso una cuestión de mercado. En Buenos Aires creyeron durante mucho tiempo que un artista era bueno si seguía a alguna escuela europea. Aún hay pintores que trabajan acá y mandan sus obras a la Argentina.

Lo importante es que sepan que uno está fuera de su país, pero vive con una nostalgia que el que está allá no puede imaginar. Generalmente se está afuera impelido por las circunstancias. En mi caso, tenía la necesidad de estar fuera de mi ambiente social, quería estar sola. Tenía muchos problemas personales en la Argentina. Allí tenía el problema de ser socialmente "alguien", cosa que me impedía desarrollarme como persona. Hoy podría volver y encontrar esa libertad que antes no tenía; pero ya tengo mi vida acá, acá están mis cosas, acá me casé. . . , y las circunstancias me retienen. La única manera de estar en Argentina es, entonces, exponer en Argentina.

María Simón



LEO TAVELLA

Y su huella inconfundible

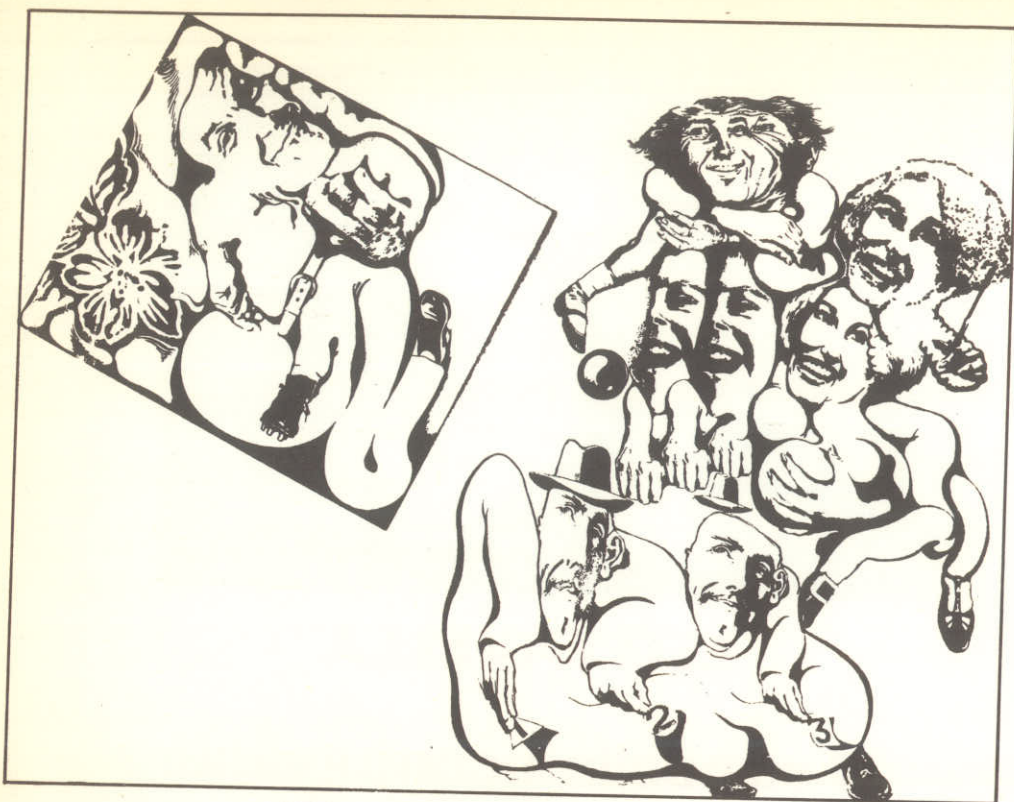
La treintena de obras de Leo Tavella que se exhiben hasta el 29 de abril, determinan una condición demostrativa considerable en cuanto a ese silencioso proceso de evolución que deliberadamente o no, se opera en el artista cuando asume su obra con una actitud de rigor estético.

Podrían en primera instancia desglosarse esta vez dos grupos de obras, que aún conteniendo signos comunes, arriban a distintos estadios: En uno, los medallones y sobrerrelieves y ensamblados en cerámica con incorporación de objetos en hierro o maderas, se presentan al espectador exhaustivamente modelados, con esa apariencia de materia chorreante que puede dar la arcilla; son piezas en las que transcurren alternativamente, un crudo verismo en los rostros y enfoques de atmósfera surrealista, producción ésta que presenta en el autor ciertos rasgos límites, ya que fueron por él profusamente creados a lo largo de los últimos años, logrando en muchos casos, aciertos remarcables, curiosos y distintivos. Las demás obras aquí expuestas, apoyadas en la natural prestancia de las piedras, alcanzan una austera densidad en su factura, que exaltan la capacidad escultórica que siempre evidenció Tavella, elabore sus obras o no en cerámica, que es, como se sabe, material bello y de difícil oficio, tan estimado en Europa y a veces desaprensivamente subestimado por quienes no lo dominan.

Hasta aquí la apreciación sustancialmente objetiva en cuanto al criterio técnico adoptado. Detentámonos en lo otro; en lo que estas obras sugieren: en esa extraña, profunda, invisible lucha por las formas que el artista ha entablado con la materia amorfa, hasta otorgarles esta indiscutible, irradiante expresividad. El universo que Tavella levanta el aliento de ebúrneas protuberancias y modulantes ritmos, manifiesta en los alabastos la estela del modelador sabio. Los mármoles asimismo, son estribaciones de esos rostros ajenos, tan suyos, como de vida fluyendo hacia su propia interioridad. Se da el acierto magnífico tanto en un rostro transparentándose desde una piedra trabajada en concepción piramidal, como en ese otro que se reclina reverencial sobre una zona de senos, fragmento suelto integrado con originalidad y gracia, a la gran piedra roja, estilizada y áspera, en una pieza espectacular. Evidénciase en el autor una especial sensibilidad para valorizar la conformación de la piedra, otorgándoles acento estético sin interrumpir su propia dinámica; sin cercenar innecesariamente declives y volúmenes. La irrupción numerosa e inusual de estas piedras rojas de Misiones, en su muestra de escultura, es otra evidencia de la riqueza renovadora que es frecuente hallar en los plásticos argentinos, cuya imaginación sigue motivando el reconocimiento de voces autorizadas provenientes de otras latitudes.

¿No son ya muchos, estos señalamientos enumerados en la obra de un escultor? Lo son, y se dan en Leo Tavella legítimamente, fundamentando las constantes de su estilo peculiar, de su orbe propio inconfundible, cada vez más esencial, rotundo y decantado.

Adela Tarraf



Jorge de la Vega

OTRA FIGURACION

La "nueva figuración" es la tendencia que marca el retorno de la figuración en los movimientos de vanguardia. Ya que, a pesar de que la figuración en ningún momento interrumpió su desarrollo —ha evolucionado permanentemente junto al gran despliegue de los abstractos—, esta "nueva figuración", sin significar un hecho nuevo en totalidad, establece netas diferencias con cualesquiera de las demás figuraciones anteriores. La caracterizan, por ejemplo: la ruptura que determina entre lo figurativo y lo abstracto; la incorporación de todo un prontuario de nuevos medios plásticos aportado por otras recientes tendencias —por el informalismo, por la pintura gestual, el pop art, e incluso por la pintura geométrica—; y cierto clima de discontinuidad que genera esas estructuras por momentos desconcertantes.

Si bien se atribuye a *Francis Bacon* el carácter de iniciador dentro de la nueva tendencia, es indudable que el comienzo de todo debe rastrearse en la obra de artistas como *Dubuffet*, *Fautrier*, *Appel*, *Jorn*, *Corneille*, de *Kooning*, y otros. En la Argentina, en particular, la tendencia asoma a través de cuatro pintores —*Rómulo Macció*, *Ernesto Deira*, *Luis Felipe Noé* y *Jorge de la Vega*— que destacan notablemente en una muestra colectiva realizada en la galería *Peuser* en el año 61, y que se denominó "Otra figuración". A partir de ese momento los cuatro comienzan a exponer como grupo: al año siguiente, lo harían por primera vez en la galería *Bonino*.

Cada uno de ellos desarrolló una obra personal, más allá de las coincidencias, constituyéndose en un aporte real para las jóvenes generaciones que los sucedieron. De los cuatro, uno —*Jorge de la Vega*— desapareció prematuramente en 1971. La galería *Arte Nuevo*, acaba de exponer un significativo conjunto de dibujos de su autoría.

En la obra de *De la Vega* resaltan, definitivamente, algunas de las características del célebre movimiento en que participó. A través de cada uno de estos dibujos que ahora se expusieron, se destacaba ese tono burlón, humorístico, con el que el artista reacciona frente a un mundo que lo conflictúa. No existe una postura dramática ni desesperada sino, tan solo, un esfuerzo por reproducir el lado grotesco y absurdo de una sociedad segura de sus principios. En él, muy especialmente, se advierte esa utilización de elementos extraídos de manifestaciones y técnicas netamente contemporáneas. Bajo las formas de la historieta o la ilustración comercial, se desarrolla una expresión que, por su contenido y finalmente por su forma misma, alcanza la dimensión del verdadero arte. Por momentos expresionista, por momentos pop, *Jorge de la Vega* fue arrancado inesperadamente de un mundo que había llegado a interpretar y transcribir con renovada sensibilidad. Por suerte, sus señales lo sobrevivieron y asoman, cada tanto, en las salas de algún galerista inteligente.

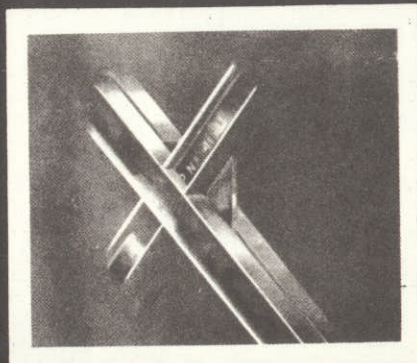
Bandin Ron

Dirección
Dr. Ignacio Gutiérrez Zaldívar
Asesoría
Osiris Chiérico



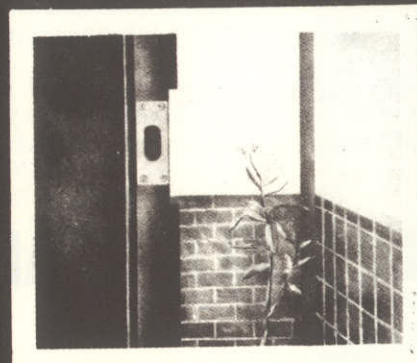
ZURBARAN
GALERIA

EXPOSICIONES MAYO 1978



Nilo Gonzalez

Sala Cerrito
Hasta el 10 de mayo



Patricia Kreye

Sala Posadas
Desde el 2 al 20 de mayo



Fray Guillermo Butler

Sala Cerrito
Desde el 11 al 31 de mayo



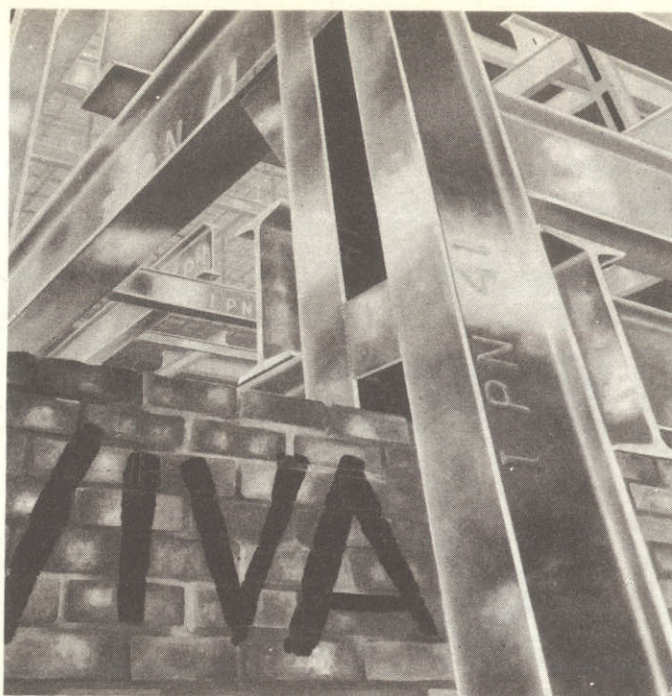
Martiniano Arce

“FILETES”

Sala Posadas
Desde el 22 de mayo al 10 de junio

Sala CERRITO - Cerrito 1522 - Buenos Aires
Sala POSADAS - Posadas 1220
TE. 441024 - Buenos Aires

Horario
Lunes a sábado de 10.30 a 13 y de 17 a 21



Nilo González

UNA REALIDAD ALARMANTE

La pintura realista, que posee una larga y rica tradición en nuestro país, tiene en muchos de los representantes de las nuevas generaciones digna y renovadora continuidad. Podríamos llegar a afirmar, incluso, que si existe una tendencia que de alguna manera caracterice la inquietud de los jóvenes artistas actuales, no es otra que el realismo, a través de sus diversas variantes. Pero, a pesar de que lo comentado se constituye en un hecho de fácil comprobación, pocos se han detenido a analizar en profundidad las reales implicancias de esta tendencia en general, y de sus nuevos representantes en particular. Es frecuente oír, por ejemplo, que la obra de determinado joven no es más que la pobre reedición de la obra de determinado maestro. Y si bien es cierto que una gran obra requiere tiempo y experiencia, es indudable también que en el trabajo de las nuevas generaciones se hallan elementos nuevos, propios de su tiempo, que merecen y atraen la atención del observador inteligente.

DIGNO REPRESENTANTE DEL INTERIOR

En la galería Zurbarán, en su local de Cerrito 1522, expone hasta el 11 de mayo el joven artista tucumano Nilo González. Poco conocido en el medio capitalino, asomó con personalidad en la edición del año pasado del Premio Payró, para el cual fue seleccionado.

Su obra realista es un ejemplo de lo que decíamos. Más allá de su sometimiento despojado a su realidad cotidiana, se advierte, tanto en su enfoque como en su tratamiento, la señal ineludible del espíritu de la época en que le tocó vivir. En su obra, en la que inmensas estructuras de acero se alzan como exactos representantes de la era, en la que la inviolabilidad del metal se impone por sobre nuestra tímida inquietud, hallamos siempre la esperanza del hombre, a través de detalles que dejan traslucir una posibilidad. Como cuando sobre el muro tras el cual se yergue una inquebrantable maraña de acero y soldadura se inscribe con mano insegura y apasionada un "viva", o como cuando franqueando el acceso a una de esas tremendas obras en construcción alguien colocó una vieja puerta de herraje artesanal.

Es que hay mucho de señal en la obra de Nilo González. Por momentos parecería que esas grandes estructuras no fueran algo en construcción o algo que tendría una utilidad específica, sino, simplemente, fueran un monumento a la era industrial: presencias aterradoras e insensibles de un mundo que se desarrolla vertiginosamente a nuestro lado y tiende a ignorarnos, a crecer sin consultarnos, en última instancia a someternos.

De cuidadosa realización, con un clima de soledad y advertencia también logrado, estos trabajos de Nilo González son un ejemplo de cómo el tiempo incide en una tendencia aparentemente invariable y en la que, aparentemente, ya estaba todo dicho.

Bandin Ron

En la Gordon Gallery, de Marcelo T. de Alvear 930, se inaugura el 15 de mayo una muestra sumamente interesante de Víctor Chab. Su atractivo radica, además de sus valores formales, en el hecho de que se exponen trabajos —dibujos y tintas— pertenecientes a un período que va del año 53 al 59, no expuestos más desde aquél entonces y, fundamentalmente, en que en todos ellos se evidencia un definido carácter anticipatorio. Las obras oscilan entre cierta abstracción geométrica y una figuración, siempre latente, con un neto apoyo en lo informal.

Pueden establecerse ante ellos varias lecturas válidas: por un lado el análisis de su composición basada en el equilibrio, con un minucioso juego de pesos y contrapesos; por otro, la recurrencia de un espíritu vital que parecería graficar el permanente desarrollo de formas vivas, vegetales y humanoides; y por último, la observación del proceso que conduce a la figuración de lo insinuado a lo protagónico.

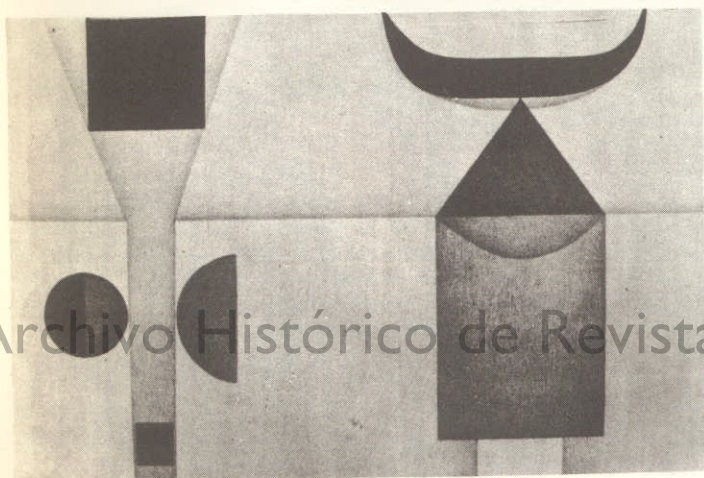
Tanto en la abstracción como en el tratamiento de la figura, Chab establece un mismo criterio compositivo, con un sistema irradiante de líneas que tienden hacia los límites del soporte y un diálogo permanente y definitorio entre rectas y curvas. Otro rasgo significativo es la presencia concreta de un informalismo temprano que determina la libertad y la convicción del artista en el momento de la realización.

A través de la insinuación regular de presencias irrecognocibles y de un clima muy particular que surge del carácter de los elementos utilizados y de su distribución sobre el campo visual, Víctor Chab denota su inclinación hacia lo imaginativo y lo sutil que, por otra parte, signó también su obra posterior.

Bandin Ron

Victor Chab

**LIBERTAD Y
CONVICCIÓN**



Fryda Schultz de Mantovani

Fryda Schultz de Mantovani estuvo ligada al origen de "Pájaro de Fuego". La conocimos en octubre del año pasado a raíz de un trabajo que ella preparaba sobre Victoria Ocampo. Tuvimos más tarde otros encuentros, tanto en su casa de la calle Lafinur como en la redacción de "SUR", donde nos recibía con la gentileza que era en ella una condición inseparable de su personalidad. Aprendimos a conocerla y a valorarla. Su genuino interés por toda obra periodística que aportara al campo de la cultura, hizo que nos formulara temas y sugerencias en variadas oportunidades, siendo más tarde algo así como nuestro "enlace" en ocasión del "Diálogo de las Culturas" que se desarrollara en Villa Ocampo y sobre el que escribió para nosotros en nuestro tercer número.

Inesperadamente, la noticia de su desaparición, trae su nombre al recuerdo.

Fryda Schultz de Mantovani fue algo más que una simple maestra en el uso de la palabra. Por encima de sus escritos, de sus poemas, de sus ensayos y de su fervor por la literatura infantil, fue una auténtica y lúcida observadora de un entorno que supo interpretar con profundidad y mesura. Esa dimensión recatada, definía una especie de nobleza donde la imagen de lo creado asumía la densidad de una especial introspección. Su interés por la pervivencia de algunos valores que soslaya el ajetreo cotidiano se expresó a través del periodismo, la poesía, la investigación, pero alcanzó justo relieve en el género del ensayo y la literatura infantil. Compartiendo con el mismo fervor las inquietudes por la niñez y la adolescencia que signaran la vida de su esposo Juan Mantovani, puede decirse asimismo que el aporte de Fryda Schultz deberá codificarse desde ahora para definir su real dimensión. Una suma de elementos formativos, configuraron una personalidad rica en matices y austera en la expresión, definiendo a una humanista singular y a un tipo humano cuya pérdida hace pensar en la ruptura de un equilibrio.

Activa, inteligente, generosa, profunda, múltiple, su imagen puede lucir como ejemplo de una auténtica personalidad femenina, por encima de las desfiguraciones y polémicas.



Lo que sigue no pretende ser biografía —por demasiado conocida, si bien harto frecuentemente tergiversada—, ni entrevista —al ser yo renuente, salvo en ocasiones de tipo académico, a la misma. Ni siquiera charla —por el peligro de caer en situaciones ajenas al tenor de esta revista—. Será, entonces, simplemente la reproducción de lo que suele llamarse una nota y que, idealmente, desearía que lo fuera. Ocurre, sin embargo, que me une una larga amistad con Alfredo Alcón, amistad que jamás interfirió en el juicio crítico, y que nunca, en los veinticinco años que lo conozco, pasó por mi cabeza mantener un diálogo con él para su posterior publicación. Sí, he contado con su colaboración, siempre inquebrantable en innumerables experiencias, a guisa de mojonos o, cuando no, excursiones a los indios ranqueles. Recuerdo, más específicamente, sus "Principitos" radiales y discográficos, sus homenajes a Camus, Philipe, Shakespeare, Williams, Lorca, Vilar, una primera, única e histórica sesión de tangos con Borges y Piazzolla, etc.

Así, estas carillas serán exacto reflejo de un encuentro entre una figura, que para mí sigue siendo Alfredo, auténtica, quizás la única masculina que llene un teatro en estos días, y el infrascripto, tan despatarrado como la hora y media anterior al mismo en que el fotógrafo obturaba y

AA obedecía, transitando de pouf a balcón, de leer un libro a mirar la cámara, con esa su sonrisa que puede ser tierna, por infrecuente, o una risa, tan cálida que aún la recuerdo en una noche en que nunca supe si, en informal reunión, eran más niño María Casares, Walter Vidarte o él. Gesticula poco, se mueve idem, apenas levanta la voz pero sabe subrayar ira contenida o anhelo reprimido. Viste ropa sport y luce su habitual crencha enmarañada por sobre un rostro con algo de querubín y mucho de hombre curtido.

Nació a una cuadra de la Avda. General Paz, porteño con ganas de ser provinciano. Su edad se acerca más al Eddie Carbone de *Panorama* desde el puente que al galán joven del cual definitivamente quiere desprenderse. La primera experiencia teatral la tuvo a los siete años cuando su madrina lo llevó a ver a Carmen Amaya. "Miré alrededor mío a una platea repleta, exaltada, exorbitada. ¡Qué poder el suyo! Y quedé prendado para siempre".

"Seguí mis estudios, normales, pero pronto los dejé para ingresar al Conservatorio. No sé si es la solución para un actor. Quizás dependa de quién lo dirige, pero cuando uno se quiere acercar a lo más empinado, y Anto-

¿No es el actor el hombre que engendra la alegría?

Encuentro con Alfredo Alcón



nio Cunill Cabanellas pedía todo, no hay otra solución que acceder. Durante esa época faltaba muy poco a las clases, salvo para ver a Margarita Xirgú en el Argentino. Me llamaba la atención tanta pasión, tanto fervor para treinta, como para quinientos, espectadores. Lograba intoxicarnos, en cierta manera adiestrarnos. Nunca poder encontrarle el límite fue lo maravilloso. Siempre me hizo mucho bien.

"Desde entonces, el teatro de calidad, llámese ahora Butley, un grupo de mimos que ví en España y que, creo, se denomina Flower, Las troyanas o el Cyrano que me hubiera gustado conocer por Bianco, continúa siendo un desafío. Claro que para todo ello hace falta un buen director. Casi un Dios, al que obedezco fielmente y en el que, por supuesto, creo. Si no, para mal o para bien, no trabajo con él. Afortunadamente no existe ya el triste conductor que sólo marca tonos. Ahora se crea o se recrea con imaginación. De lo contrario se muere, como suele morir en esa cámara de gas que es la televisión".

EL PRIVILEGIO DE SER ACTOR

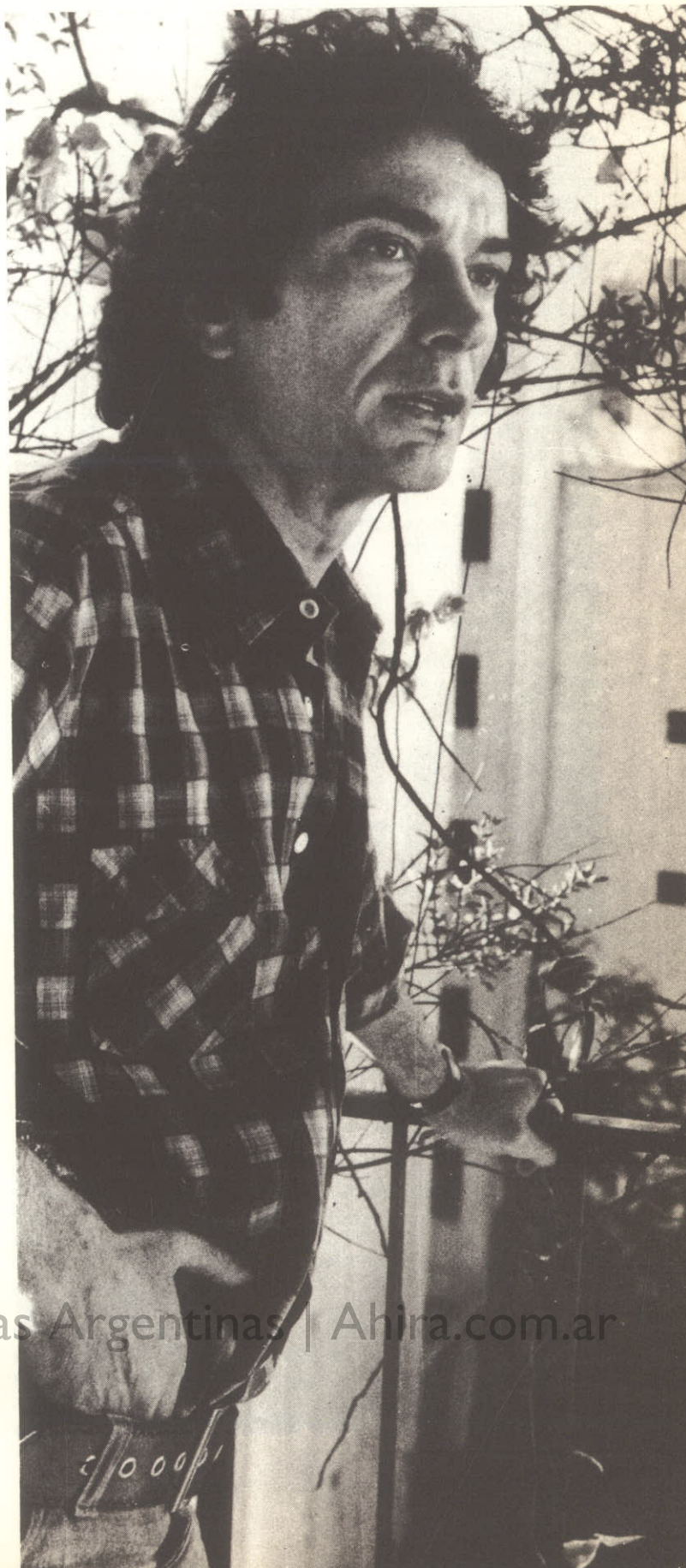
Tengo pilas de preguntas que formular. Prefiero con todo, una vez que tiene cuerda, larga y sincera, dejarlo hablar a mi entrevistado. "Yo no sé si soy privilegiado al ser actor, si soy libre o no. Lo que sí sé es que, en el arte, todos debieran ser libres. O ninguno. En cambio, puedo afirmar que somos gentes necesitadas de afecto, frágiles, que participan de un juego hondo, apasionado, al que, los que creemos en él, hemos estudiado en profundidad y no epidérmicamente. Somos piezas de un damero, difíciles de mover pero fieles a quienes saben hacerlo".

Aprovecho un descanso en que respira para preguntarle sobre sus ídolos. Pausa, carraspea y... "Brando, porque es loco. Claro, aprendería mucho más con Olivier, pero pienso que, humanamente, Brando me enriquecería más. Podría emborracharme con él porque lo creo un ser humano. En cambio, no me animaría a hacerlo con el inglés". Recarraspeo... y Shakespeare. Le preguntaría cómo hizo para hacer tanto y cómo le gustaría que lo llamara a él quien, se me ocurre, estuvo siempre muy solo. ¿Shakespeare, William o Willy? "

Segundo café con agua mineral. Marcha atrás. Pesares y/o placeres. "Solo uno mismo conoce la distancia que hay entre un papel interpretado a fondo y otro a semi-fondo. Por ejemplo, quisiera volver a hacer *Romance de lobos*. En ocasión de su estreno tenía un problema bronquial. Si Dios lo desea, me gustaría reprisarlo. Lo haría distinto, con un decorado que no absorba al espectáculo y ateniéndome a las acotaciones casi cinematográficas de Valle Inclán: simbolismo, pero no realismo. En cambio creo que nunca más haré algo que no me guste ni repetiría cosas hechas salvo que las pueda hacer mejor, más hondamente".

SALAS LLENAS DE EXITOS Y CALIDAD

Placeres. ¿1978? "Creo, lo repito, que estamos pasando por un momento de excelente teatro, con éxitos de calidad. Reconforta un Hamlet a sala llena, o recitales de poesía donde impera el fuego, y no el agua. En cambio, me da pena ver salas de bote en bote cuando tendrían que estar vacías". Ya hablamos de ideales, volvamos a la tierra. ¿Maestros? "Claro, Cunill por sobre todo, y también Alfredo de la Guardia, Vicente Fatone, Bonet, Milagros, Caviglia, María-Rosa y, repito, la Xirgú. Ella y Cunill fueron seres excepcionales; él me explicaba la mitad de lo que yo quería saber y después, automáticamente, como en un rompecabezas, comprendía la otra. Evidentemente eran otras épocas, con la pasión por el trabajo de una Xirgú. Se hacían entonces cuatro funciones diarias, con alegría.



No sé si es fácil volver a encontrar esa pasión, esa alegría, pero no pierdo las esperanzas. Yo no creo en las fronteras, pero sí en una ética propia”.

Tengo tanto hilo por desovillar. El tiempo se ha detenido. Entran sol y aire a raudales, se acumulan los puchos en el cenicero y la birome no para. “¿La principal calidad del actor? Dos: 1) ser honesto consigo antes de serlo con los demás; 2) no quererse a uno mismo sino al arte”. Teatro argentino. ¿Por qué tan poco? “Busco una obra que me caliente. Si es nacional, como *Israfel*, tanto mejor, pero cuesta encontrarla”. ¿La crítica? “Me ayudó mucho. Más que los críticos, la crítica. Me afecta cuando es buena lo mismo que cuando es mala. En ambos casos sólo pido que sea auténtica”. Al comienzo hablábamos de edades —y símiles— para que el lector ubique la de Alfredo. “Me alegra el paso de los años. Es uno más para adentro, por haberlo vivido y por haber tratado de ser una persona primero, con una sola meta, la vida que uno se ha trazado, sin desviarse de ella”.

IDEAL: HACER LO QUE UNO QUIERE, SI PUEDE

La cosa se ha puesto personal. No “desviemos” la ruta. “Lo ideal es hacer lo que uno quiere, siempre y cuando se tengan condiciones para ello. Lamentablemente, son pocos lo que le dicen a uno cuando no la tiene. Y menos quienes lo aceptan”. Cambio de tema brusco para no sentimentalizarme demasiado. “Hacer lo que uno quiere es algo así como ya no tener esperanzas. Me importa la privacidad, esa soledad de entrarse en uno mismo. Pero estar en el desierto, como se lo está cuando se carece de afecto, es la muerte”. ¿Y la muerte? “No le temo porque sirve para darse cuenta de lo que se ha vivido y cómo se ha vivido, por más que sea la gran frustración de todos los hombres”.

El sofá y los sillones del amplio, acogedor y sobrio departamento son demasiado cómodos. Pasamos al igualmente generoso balcón de un piso once sobre Cerviño donde, mientras se otea la jungla de cemento, de cuyo sucio follaje emerge tozudamente mucho verde, nos encaramamos sobre funcionales muebles y seguimos. . . El cambio de aire da lugar a un tema delicado: Los actores que se van. No por motivos políticos sino que se cansan del país y quieren hacerse un camino allá. “Es muy difícil opinar, desde afuera, sobre lo que le pasa a otra persona. Tendría que preguntarle a cada uno por qué se va, qué es lo que busca. A lo mejor desea enriquecerse para volver al pago y dejarle ese tesoro, a lo mejor porque siente que en inglés le va a salir mejor! No sé, O porque es más tonto o porque es más inteligente. No sé. Tendría que contestarte que cada cual busca sus caminos y que, a veces, Dios escribe derecho con líneas torcidas y uno visto de afuera supone que la actitud de esa persona es absurda pero para él no, no lo es. No sé qué contestarte exactamente sobre eso porque tendría que ver cada caso particular, saber qué le pasó a ese señor que se fue”.

Irrumpo para suavizar pero temo haber metido la pata. No importa, sigamos. ¿El se iría? “No. No, porque encuentro que aquí me siento útil. Porque me gusta mi país, porque quiero a la gente y siento que la gente me tiene afecto y eso, aunque lo sientas en otro lado, allí parece que te lo regalan y aquí, te lo han dado por alguna razón que es más honda que el regalo”.

CENSURA, POLITICA Y LISTAS

Otro viraje: la censura. “Está de más decirlo, es una cosa muy tonta, muy fea y muy vacía. Siempre se ríe uno de cuando a Molière le censuraron tal cosa, o cuando al David de Miguel Angel le pusieron un taparrabos. Lo terrible es el momento que pasaron Molière o Miguel Angel, pero hay que confiar en la risa y en el tiempo”.

¿Un actor puede hacer política, no digo en el escenario, fuera de él? “Todos los actos que hacemos son políticos. El color de la camisa que te comprás, la camisa que te comprás, tus amigos, donde vivís, las obras que elegís. Porque el hombre es un animal político, según he leído. Entonces el actor es también un ser político. No se puede ser apolítico



Las imágenes de la página 77 corresponden a escenas de “Las Brujas de Salem”, “Yerma” y “Panorama desde el puente”

porque sería como ser asocial, como ser ahombre". ¿Tuvo Alcón dificultades por sus ideas alguna vez? "Una vez me ví en una lista en la que no sabía por qué estaba, no sabía ni qué quería decir la acusación, pero creo que ese es un riesgo. En la medida en que uno es una persona, es natural que haya gente que piense distinto que vos o crea que eso que hace está bien hecho. Ponerte en una lista y decirte 'tenés que irte del país' en cuarenta y ocho horas es un acto loco, absurdo; pero creo que es un acto que, en el fondo, te da fuerzas, porque yo no me fui y, además, no me pienso ir".

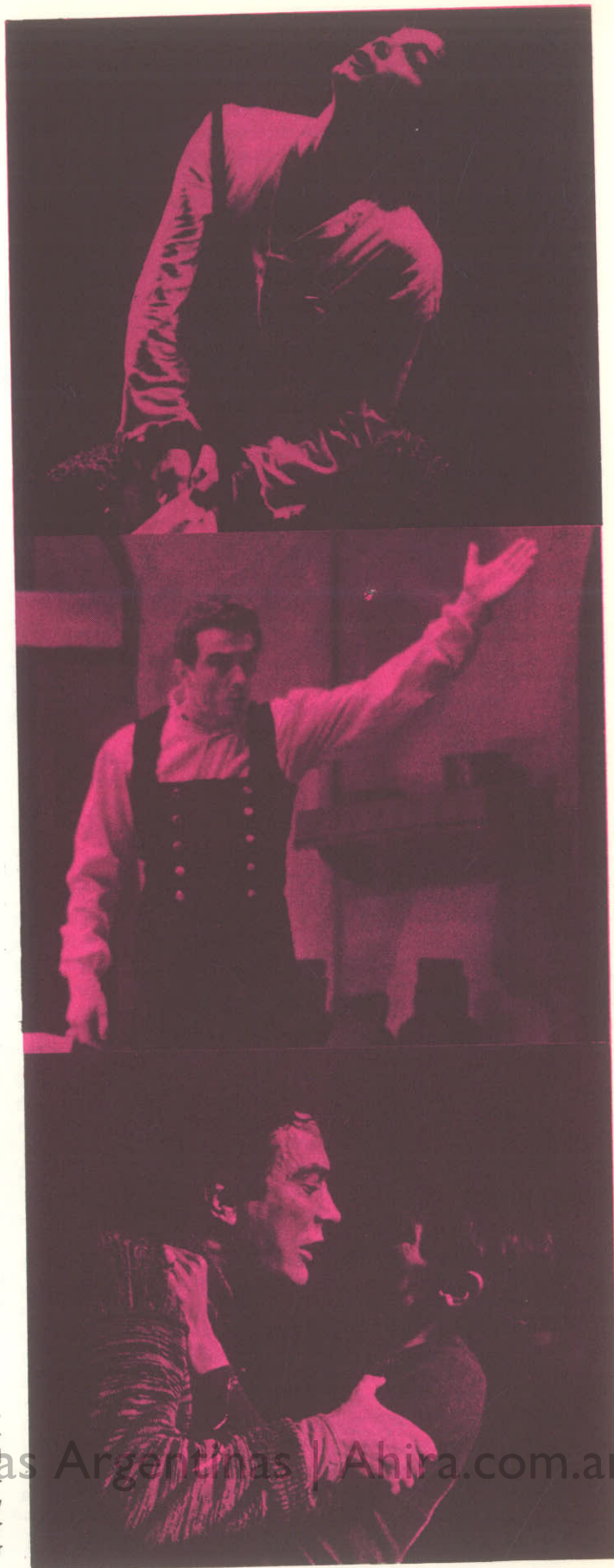
Retorna la calma. Siguen cafés, minerales y puchos. AA se ha vuelto a sentar. ¿Habría un actor argentino de los de antes, tipo Alippi, Muiño, etc. que le hubiera gustado conocer? "Sí, mirá: yo, cuando veo esas películas que, a veces, pasan por televisión con los que vos nombraste, Alippi, por ejemplo, me parece un tipo muy interesante para conocer, lo mismo que esa calidad tan especial de Muiño o Serrano. Aquella versión que dan mucho de Así es la vida donde trabajan tantos de esa época. ¿La has visto? ¿Te imaginás lo que debe haber sido verlos en teatro, porque ellos aquí estaban haciendo cine, que no era su técnica, no era lo que ellos dominaban y todo lo que han trabajado, todo lo que han hecho por nuestro teatro a ponchazos, por intuición, sin grandes maestros? Hoy tenemos más escuelas, inclusive económicamente el actor está mejor, más considerado. Claro, había más trabajo en ese momento pero esto es una circunstancia especial que nada tiene que ver con la pasión realmente admirable de aquellos locos. Creo que me hubiera gustado poner una máquina del tiempo y ver cómo era aquéllo. El camarín casi como la casa, porque tenían su cocinita, porque vivían ahí, vivían en el teatro y, por lo que me cuenta Milagros, vivían con profunda alegría ese hecho. Te digo que a cualquiera de ellos me hubiera encantado conocerlos".

UN RECUERDO PARA PETRONE

"Por ejemplo, conocí a Petrone y con él tuve una experiencia de su calidad humana que no olvidaré nunca. Había hecho *Un guapo del 900* en teatro. Fue una de sus grandes creaciones pero cuando se habló de hacerla en cine se pensó en mí. Yo tenía un miedo horrible de encontrarme con Petrone porque era como haberle sacado, no yo, pero bueno, de alguna manera había sido yo, algo que había sido de él. Lo encontré en una reunión, en una comida que se le había hecho a Caviglia. Había mucha gente y él se fue abriendo paso entre ella para acercarse hasta mí. Yo me quedé parado con un miedo terrible. Se aproximó y me dio un abrazo muy grande. Me dijo 'Me sacaste algo que yo quería mucho pero está en buenas manos'. Aunque lo que me haya expresado sea un acto de cortesía o de ética profesional, al no criticar mi trabajo, que seguramente era mucho más pobre que lo que él había hecho, lo hermoso es que ese hombre se había abierto paso entre una cantidad de gente para saludar a un tipo y darle un abrazo".

Volvemos a un hermoso leit-motiv: pasión, alegría. En cierta forma todo ello falta un poco repentinamente hoy, ¿no es cierto? "Claro, los actores tienen que hacer (y digo tienen porque a mí no me pasa, yo no tengo que hacer cuatro cosas a la vez para vivir), inclusive trabajar en otros menesteres, ni siquiera en su oficio para poder llegar a fin de mes. Entonces pienso que ser alegre, cuando uno no hace lo que le gusta o no busca lo que le gusta, es muy difícil. De todas maneras, veo que apenas les contás un proyecto que los entusiasma un poco, esa alegría, oculta por la dificultad de llegar a fin de mes, resurge como si no hubiera pasado nada y se trabaja en cooperativa y no se gana mucho y se lucha para reconquistar la alegría".

¿Sería eso lo que le desearía a nuestra escénica? "Creo que sí, la alegría. Es decir, la alegría del espectador y la alegría del actor por hacer un teatro que no sea un lugar de diversión sino de concentración, que eso es el teatro. Aunque te diviertas es divertirse concentrándose, enriqueciéndose. Que el teatro sea un lugar de cultura pero no esa cultura pesada y difícil de digerir sino la alegría de pensar, de sentirse sensible, de sentir que la imaginación corre por dentro tuyo. Es decir, la alegría de estar vivo, y el teatro es un lugar donde se aprende a estar más vivo".



DICOTOMIAS, NIÑOS Y DIVOS

Hay una dicotomía muy interesante. Creo conocerlo bastante bien a Alcón y cuando hemos trabajado juntos he visto muchas cosas de niño en él. ¿Cómo concilia el niño con la gente que lo acusa, o dice, que tiene desplantes de divo? "Mirá, siempre cuando alguien expresa algo de uno, verdad debe haber. Lo mejor, lo que te puedo decir, es que nunca mis compañeros de trabajo me han llamado divo, porque ahí sí que me preocuparía. Nunca un actor con quien yo he trabajado me ha dicho 'sos un tipo insoportable'. Lo dice gente que si fuera Rodolfo Bebán o yo o cualquier otro actor, sería insoportable y divo. Así, te ven un día triste y piensan que estás enojado porque sos un divo. Creo que a la gente, hay que conocerla, trabajando junto a ella. Yo nunca he tenido problemas de divismo, ese es mi orgullo, con nadie con quien haya trabajado".

EL NIÑO Y EL ESPECTADOR

Estoy tratando de transcribir tan textualmente como sea posible los pensamientos, con repeticiones y todo, porque en ellas anida la personalidad de Alcón (y del niño que hay en él). ¿También usa pantalones cortos cuando va al teatro? ¿Es espectador virgen? "Me parece que es difícil, para nosotros, ser espectadores. Por eso son feas las noches de estreno. No es un hecho teatral lo que se produce allí porque somos conocedores —o creemos que somos conocedores— que vamos a ver cómo hicieron otros lo que podríamos haber hecho nosotros. Se produce de tal modo esa cosa tan molesta como es trabajar, no para el público, sino para conocedores. Yo no sé si puedo ver un espectáculo como lo hubiera visto si no fuera actor. A veces, raras, creo que sí. El otro día fui a ver Butley y vuelvo al tema. Me emocionaba, aparte del argumento de la obra, por verlos a Lito (Cruz), o a Norberto (Díaz) o a las chicas o a Hugo (Arana) trabajando con tan profunda honestidad".

Retorno a otra palabra clave. ¿La honradez es, entonces, una de las calidades principales del actor? "Sí, de las personas o del actor. Es igual, porque no se puede separar una cosa de la otra. Los mismos defectos que tenemos como actores son los que tenemos como personas. Esto siempre me lo decía Gandolfo y creo que es una verdad muy grande. Las inhibiciones que poseemos como personas son las que tenemos en el escenario, los límites que creamos son los que nos imponemos nosotros mismos como seres. En la medida en que un hombre vive más libre (otro retorno a las fuentes—EAS) y más en contacto consigo mismo, es más capaz de expresar a otro ser. Poder mirar con lupa lo bueno y lo malo que tenemos. Eso se ve en el escenario también. Además, creo que ya lo dije antes". No importa. Vale como credo.

Si tuviera todo el tiempo, la dirección y las garantías financieras, hay alguna obra que le gustaría hacer? "Muchas, muchas, ahora, por ejemplo la que voy a hacer. Lorenzaccio es una pieza elegida desde hace mucho tiempo por mí. Nunca me había atrevido a interpretarla porque me parece que es un personaje muy, muy difícil. Ahora se dieron las condiciones de que un director como Omar Grasso tenga fe en que yo pueda hacer el personaje. A mi vez, me siento más maduro para hacerlo".

¿Cómo se acepta, si es que se acepta, el tránsito de galán a actor de carácter? (Así retorno al punto de partida, a guisa de despedida) ¿Hay algo que le dice a uno que ya no puede, no debe ser galán? "A mí nunca me gustó, por suerte, ser galán. El día que no lo pueda hacer, estaré más contento. Todavía cuando me llaman me pregunto si será para hacer de galán, porque ya no me divierte. Galán es divertido en la vida, porque en el cine son bastante tontos los galanes. Y yo tuve unos años en que trabajaba mucho porque fotografiaba lindo pero después Torre Nilsson creyó que yo tenía condiciones para otra cosa y me contrató para Un guapo del 900. De ahí cambió totalmente mi trabajo. Quizás pueda seguir saliendo lindo pero, afortunadamente, no me llaman ya para galán. Me gustaría cerrar el ciclo con La muerte de un viajante. Creo que es lo último que haría en teatro. Cuando veas que voy a hacer este Miller, será que ya, ya está bien".

Una evidente falta de espacio en la anterior entrega de "PAJARO DE FUEGO" impidió dar cabida a varias críticas, con sus respectivas fotos. Queremos rescatar una de ellas aunque ya haya bajado de cartel. Se trata de "Vecindades" de Máximo Soto. No porque sea mejor que otras sino por una calidad que luce, casi diría, con orgullo, el hecho de ser distinta. Además de, claro, argentina. Y en el légame ambiente un grito de Ipiranga suena a bálsamo.

Por otra parte, estando este número en máquina, recién se ha iniciado con fuerza la llamada temporada oficial. Ello nos permitirá dedicar la presente sección, en su totalidad, al panorama escénico en el próximo número.

"VECINDADES" Y LA IMAGEN DEL ESPEJO

Máximo Soto, con Vecindades en el Payró, demostró que una ópera prima puede ser un logro de buen cuño, excelente factura literaria, con un ping-pong verbal que no decae e influencias de la gravitación de un Beckett o de un Pinter: un acto que, a su vez, es una suerte de tour-de-force para las atrapantes posibilidades de corporizadores tan disímiles como notables. Aquí, en esta historia sin salida, un juego para dos se amplía con la incorporación de un tercer personaje. La verborreica explicación del programa nada tiene que ver con lo que la facundia imaginativa del espectador puede desglosar de la presentación.

Lo que vale es un ejercicio, una experiencia que Laura Yusem hilvana con mejor resultado en lo visual que en lo auditivo. No le da tiempo a la letra, distrae con abrumadores efectos sonoros que oscilan entre Mac Laren y un Sensurround de pesadilla y descuida situaciones claves. Por el contrario, pareciera disfrutar del ralentando, enfatizando así un impecable strip-tease, las peripecias chaplinescas, más que laurelyhardianas, de los protagonistas masculinos en sus pausas y, en general, frenando lo que, a gritos, pide velocidad. Cuando, musicalmente, la paráfrasis irrumpe con Tea for Two o La vie en rose, se vuelve a la puesta jugosa.

En ella una dúctil, áspere y/o tierna Ana María Castel da la réplica a un prodigioso Carlos De Matteis, por una vez rescatado de sus encarnaciones habituales, a un felizmente descorchado y que-rible Salo Pasik, alejado de tantas cocinas y enfrentado con un juego compartido apasionadamente. La pantomima se torna cruel, el verbo lacerante pero la velada deja una impronta. Aquí se llama espejo y, a fe mía, la imagen reflejada da mucho para pensar y más para esperar de Soto, siempre que sepa mantener un recto y difícil camino.

EPOCAS DEL TEATRO ARGENTINO

Antecedentes del sainete porteño

Durante la Colonia, los sainetes de origen hispano obtienen gran repercusión popular. Particularmente los del pintorero Ramón de la Cruz. Sin embargo, existen varias petipiezas que pueden pertenecer a autores criollos, es decir, españoles-americanos. Una de ellas puede ser "El amor de la estanciera", que data de los años finales del siglo XVIII. Es un sainete campesino-ganadero, con personajes típicos, y si el argumento que desarrolla no es original, sí posee particularidades que hemos destacado en la primera nota de esta serie.

Durante las luchas por la emancipación, en 1818, se conoce "El detalle de la acción de Maipú". Ambito y personajes corresponden, también, a nuestro campo ganadero, y se destaca por tener el carácter de un "apropósito" patriótico. Por esos mismos años aparece "Las bodas de Chivico y Pancha", sainete que, de alguna manera, retoma la trama simple de "El amor de la estanciera", aunque su lenguaje es mucho más ceñido y firme.

Estos tres títulos —existen otros— pueden sintetizar los antecedentes de un género que, después de un largo remanso, irrumpe en nuestra escena más popular, con violencia inusitada, al concluir la centuria anterior. Empero, las antecedentes señaladas, valiosas desde el punto de vista histórico-teatral, nada tienen que ver con la irrupción finisecular a que aludimos.

No ha faltado, entretanto, alguna obrita con propuestas y regustos saineteriles, pero lo cierto es que hacia 1890 se produce un nuevo punto de partida del sainete entre nosotros, el que, a diferencia del primitivo, se afianza en los conventillos ciudadanos y transita las callejas de tierra del arrabal, en expansión acelerada, y tanto su tipología como su problemática son decididamente porteñas.

El "género chico" hispano

En 1880, y tras duros enfrentamientos y polémicas violentas, Buenos Aires se convierte en Capital Federal de la República, y abre aún más sus puertas costa-

neras, ya bien abiertas desde la Constitución de 1853, para que pueda pasar por ellas, sin destrozarlas, el aluvión inmigratorio. Se compone de seres cargados a granel en puertos lejanos, que hablan lenguas diversas con sus dialectos y jergas, y llegan desbordantes de sueños por cumplir y con unas ansias tremendas de "hacer l'América". Es con estos italianos y españoles, pero también franceses, polacos, turcos y "rusos" —como se llama a los judíos de cualquier país europeo—, que se engendra, sustancia y conforma nuestro sainete.

En las casonas de inquilinato de la zona sur de la ciudad y por las orillas de un suburbio laburante y bravío, a la vez, se empiezan a vivir las escenas pintorescas y graciosas, que pronto habrán de ser llevadas al escenario por los primeros zarzuelistas criollos. La inmigración aporta, pues, la materia prima en vivo, y para llevarla a un escenario sólo hace falta darle forma.

Nuestros primeros "revisteros" o zarzuelistas criollos —Miguel Ocampo, Justo S. López de Gomara, Nemesio Trejo, Enrique García Velloso, Ezequiel Soria—, se valen de los modelos y enseñanzas que les facilita el "género chico" español que se ofrece en Buenos Aires, al mismo tiempo que, con singular destreza e ingenio, utilizan a los artistas peninsulares para lograr los traslados. Pues lo que hacen nuestros autores, por entonces, es hallar las equivalencias de los barrios bajos del Madrid zarzuelero, con sus chulos, chulaponas y verbenas con muchos chotis "bien agarrao", en los compadritos, percantas y bailongos locales, primero con habaneras y luego con los cortes y quebradas del tango arrabalero.

El "género chico" —manera displicente de nombrarlo, para que no se confunda con el "otro", que por ser más extenso se supone "grande", sin caerse en la cuenta de que puede resultar muy aburrido—, logra notable atracción en toda España, pero es con "La Gran Vía", que produce un fabuloso suceso. Se estrena en Madrid en 1886, pero pronto recorre la península toda y, al año siguiente, se ofrece en Buenos Aires con éxito semejante. Pero es desde las representaciones



Abelardo Lastra, uno de los intérpretes más capaces y populares del "género chico" hispano, lo fue también de nuestro teatro. Hasta que falleció repentinamente en escena, mientras caía el telón final sobre el estreno de "El chiripá rojo", drama lírico de Enrique García Velloso, con música de Antonio Reynoso.

que se realizan en 1889, que el "género chico" incita a nuestros autores a volverse zarzuelistas criollos. Ese mismo año, López de Gomara, escritor español radicado entre nosotros, termina "De paseo en Buenos Aires", una "revista callejera" como "La Gran Vía", con diferencias geográficas y en los tipos, claro, y que en vez de aludir al trazado de "la gran vía" que va a cruzar Madrid evitando la Puerta del Sol, se refiere y la lleva a escena, a nuestra Avenida de Mayo, que se encuentra en proyecto.

En esta etapa, durante la cual los autores del zarzuelismo criollo tienen muy presentes las condiciones y características de los artistas hispanos, entre las obras más típicas del "género" (y pronto llega de Madrid ese otro hito, por atracción e influencias, que es "La verbena de la Paloma"), pueden verse y se acogen, con gran entusiasmo, piecitas locales como "La fiesta de don Marcos", de Trejo; "Justicia criolla", de Soria, y "Gabino el mayoral", de García Velloso, animadas por elencos peninsulares en los que intervienen intérpretes muy populares como Abelardo Lastra, Rogelio Juárez o Irene Alba. Esta última, celebrada tiple, tiene a su cargo la animación de Gabino, compadrito porteño cobrador del tranvía a caballos, de la zarzuelita de Soria.

Ante esta situación se hace doblemente significativa la labor que se cumple, en los distintos planos, aunque habrá de aumentar las resonancias de las obras de nuestros autores cuando los Podestá que, como ya se ha visto, vienen del circo y de las representaciones del drama gauchesco, y se muestran cada vez más capaces en su condición de intérpretes criollos, abordan, ellos también, el zarzuelismo y el sainete de los creadores locales. "Gabino el mayoral", de García Velloso, y "Canillita", sainete de Florencio Sánchez presentado en Rosario, en 1902, por una compañía española de zarzuelas —el pibe Canillita fue animado por la tiple Julia Iñiguez—, consiguen éxitos rotundos cuando son repuestos por los Podestá. Aún más, es a partir de esta última reposición que en ambas márgenes del Plata se da el nombre de "canillitas" a los vendedores callejeros de diarios.

Es de destacar, ya a este respecto, que en 1898, y aún en el picadero de un circo (el General Lavalle, que se hallaba en la esquina de las calles Libertad y Tucumán, en donde hoy se levanta la Escuela Roca), los Podestá estrenan "Ensalada criolla", "revista" teatral del uruguayo Enrique De María, que lleva música del porteño Eduardo García Lalanne, en momentos en que, por lo común, los compositores españoles del zarzuelismo son los colaboradores musicales de nuestros autores. E importa señalar que en una de las escenas, la de "los tres cuchilleros", no sólo se traslada la tan famosa de "los tres ratas", de "La Gran Vía", sino que, además, la celebrada "jota" de los "tres solemnes y gigantescos canallas", como los nombra con admiración Federico Nietzsche, se transforma en compases de tango arrabalero que se cantan y bailan, de manera muy zarzuelera, por cierto.

LUIS ORDAZ

PARA SU BODEGA PERSONAL, SAVOY CREO' UN ESTILO, BASADO EN LA CONFIANZA.

Savoy le permite disfrutar del íntimo placer que produce una bodega propia. Y la satisfacción de saberla completa. Porque el stock que lo espera en los depósitos de Savoy es el más amplio, tanto en bebidas nacionales o importadas, como en bombones y chocolates. Y las marcas que figuran en él, son las de más prestigio en todo el mundo: Chivas Regal • Ballantines • Napoleón • Brandy Felipe II • Cien Pipers • Castel Chandón • San Felipe • Port Rubí • Sandeman.

Además, para sus regalos empresarios, Savoy entrega lo que usted compra, en cualquier punto del país. Con la responsabilidad que otorgan cincuenta años de trayectoria comercial, cumpliendo con las exigencias de nuestros clientes.

Por eso, para completar su bodega o hacer un obsequio de categoría, Savoy es el mejor negocio para usted, y para su empresa.

SAVOY

Callao 131 - Tel. 40-6136



DAVID BAITO

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.

Novedades en Nueva York

Que París y Londres pueden ser consideradas, gustos aparte, dos de las más importantes capitales artísticas del mundo, es algo que está lejos de toda posibilidad de discusión, a niveles serios, se entiende. Pero que Nueva York se ha convertido desde hace muchos años en el centro de mayor relevancia en ese aspecto, es algo que nadie se atrevería negar bajo ningún concepto. En materia discográfica sucede algo similar. El fabuloso catálogo neoyorquino, fiel reflejo de esa realidad incuestionable, sigue siendo apabullante, envidiable. Día a día se incorporan al mismo innumerables registros de alta calidad —nos referimos solamente al repertorio clásico, ya que en el terreno de la música popular las cantidades de placas diarias son alarmantes— grabaciones que alguna vez se incorporarán, por casualidad o capricho, a los catálogos de otras partes del mundo, generalmente menos agraciadas.

Dar una idea de todo lo que puede adquirirse en Nueva York en esa materia excede largamente posibilidades habituales de espacio. Bastaría recordar que por el enorme monstruo de cemento norteamericano pasan semanalmente los más grandes intérpretes musicales de todo el mundo. Muchos de ellos registran su paso en el disco. Daremos algunos ejemplos acerca del material editado, tomando al azar un periódico (no es un diario cualquiera, claro, ya que dedica cuarenta voluminosas páginas al espectáculo artístico en su sección dominical). En el New York Times del tercer domingo de marzo de este año figuran: Vladimir Horowitz, Karl Böhm, Montserrat Caballé y José Carreras (ambos firmando personalmente sus discos en el impresionante negocio de Sam Goody), Elly Ameling, Riccardo Muti (el director de ópera más codiciado de la actualidad) y sus versiones de "Iván el terrible" de Prokofiev y algunas de sus obras líricas más preciadas. Todo esto —y muchísimo más— a precios muy accesibles. Esto no es, por cierto, propaganda gratuita. Es una triste realidad para los infinitos melómanos argentinos que deben pagar por sus ediciones locales nuevas, precios más caros. Algo que merecería análisis profundos, tal vez algo alejados del espíritu de estas columnas.



CRITICA DISCOGRAFICA

Los primeros meses del año mostraron una vez más un retraimiento en la edición de discos en general, y de música clásica en particular; un hecho común en nuestro verano. Apenas cuatro sellos locales, entre los pocos que dedican algún esfuerzo a ese repertorio, presentaron ejemplares dignos de elogio. Es importante señalar la mejoría experimentada en el prensado y presentación de muchas ediciones, algunas francamente lujosas. El sello RCA Víctor, exhibiendo nuevamente desde el año pasado el estupendo material de la empresa francesa Erato, presentó un magnífico LP con tres obras religiosas de Antonio Vivaldi, cuya edición original recibiera el Gran Premio del Disco de Francia, un galardón ambicionado por todas las grabadoras internacionales por su especial significación. Justamente este disco local merece un párrafo aparte por la cuidada presentación, auténticamente suntuosa, por el digno prensado y corte

de los ejemplares, y naturalmente por la excepcional calidad musical de la versión del director Michel Corboz al frente del Ensemble Vocal e Instrumental de Lausanne. De Corboz ya conocían nuestros discómanos sus excelentes registros anteriores para el mismo sello del Requiem de Mozart y de la Misa de Gloria de Giacomo Puccini, y en esta nueva muestra de su maestría recrea con absoluta propiedad el estilo vivaldiano, apoyado en instrumentistas, masa coral y solistas de notable equilibrio. El Gloria en re mayor, el Kyrie y el Credo, de diversas concepciones dramáticas, se incorporan a nuestros catálogos en este primer volumen de obras eclesásticas del "prete rosso", cuya edición integral continuará próximamente.

Son igualmente dignos de señalarse las presentaciones del "Fidelio" de Beetho-

ven en el registro de Karl Böhm, la exquisita soprano galesa Gwyneth Jones en el rol protagónico, o la imponente presencia de Herbert Von Karajan completando el registro integral de las sinfonías de Brahms con su notable versión de la cuarta. El sello inconfundible del gran maestro húngaro George Szell, con la sinfónica de Cleveland, dota a cinco de las más populares oberturas de óperas de Rossini de buen gusto y virtuosismo orquestal fuera de lo común. De Grieg se conoció la magnífica versión de varias de sus canciones por la gran soprano sueca Elisabeth Söderstrom, de quien sólo debemos lamentar que nunca nos haya visitado hasta ahora. El panorama puede completarse con la aparición de un estupendo disco del eximio pianista Vladimir Horowitz, recreando la gran sonata opus 14 de Schumann y la quinta de Scriabin, en grabaciones tomadas en vivo en su célebre gira de conciertos de la temporada 1975-1976.



Bernardo Ezequiel Korembliit

PIMPOLLOS SEÑORAS MAYORES

Ayer viajé en colectivo. (epiléptico, naturalmente) y en la "intersección de las calles" (expresión que no tomo de Paul Valéry sino del Cronista Policial Desconocido) ¡Guardia Vieja! (la Comisión Vecinal Pro Buen Decir realiza moralizantes gestiones por que se la denomine ¡Cuidado, Madre!) y ¡Grito de Asensio!. ascendió una señora muy aseñorada que siempre va en coche y siempre está mojada: era, y creo que sigue siéndolo, porque esto ocurrió apenas ayer, y si la psiquis, el somatismo, las vitaminas y el psicoanálisis no la abandonan, ¿por qué no habría de continuar siéndolo?, una mujer no precisamente metida como cuña en el siglo pero un tanto más o menos casi aproximadamente mayor.

Pero muy interesante, no por su estado sino por esa expresión no común y seductoramente misteriosa que tienen algunas mujeres, ese **no sé qué** que para los hombres sagaces es un **sí sé qué** a la vista, como un contrabando descubierto. Esta dama femenina que subió al micro tenía alrededor de 50 (digo alrededor pero no sé cuántas vueltas), y era tan encantadora, tan fascinante, que un ciego le cedió el asiento. Una mujer así ¿puede considerarse "mayor"? Es lo cierto que, como dejó dicho el sabio rey Salomón, "nada nuevo hay bajo el sol", y aunque ayer fue un día nublado, ella demostró que nada es viejo ni antiguo y ni siquiera mayor si la atracción y el hechizo personales subsisten y se mantienen contra los finos, finitos ríos del tiempo en el rostro (quiero decir las arrugas) y contra las adversidades del desencanto, las decepciones y los desengaños de la experiencia. A mí me parece que una mujer se autoconsidera mayor cuando cree que en la paz de una existencia junto al fuego de la chimenea, el retrainamiento respecto del trato con los demás y el no afrontar lo nuevo, "o sea" (lo digo así para estar a la moda, ¿vivo?) tener un espíritu de clausura antes que un espíritu de inauguración, le darán

tranquilidad, seguridad y paz. Entonces, con pedagógica y edificante intención, le digo: Señora o señorita o viuda o divorciada o ese estado que es la indecisión de no tomar ningún estado: **Los barcos están seguros en el puerto, pero los barcos no han sido construidos para eso, ¿no?**

Y se es mayor a toda edad y se tiene un complejo de inferioridad si la mujer se mantiene expectante y hace y se hace preguntas en vez de dar respuestas (afirmativas) a los intensos, urgentes, turgentes y urentes llamados de la vida, el más importante y ululante de los cuales es el amor. Las clásicas preguntas cuando le hablan de alguien: a los 20, "¿Cómo es?"; a los 30, "¿qué es?", y a los 40 "¿dónde está?". Pero a los mismos 40 o 50 o decididamente 60 —edad en que debe tomar ejemplo del colectivo del mismo número, que parece el rayo que no cesa del paroxismal Miguel Hernández— no es mayor cuando sabe que en la vida nos salvamos o entregándonos o huyendo: huyendo de esa flema, esa pachorra que consiste en el desinterés por los regalos de la vida y los obsequios vivificantes y humectantes del destino, y ya se sabe que quien tiene flema tiene también carraspera y expectoración; y entregándonos para alcanzar la recompensa de las dulces compensaciones. Se es mayor cuando, al sonar el timbre, se acude a la puerta con el aspecto severo de ama de llaves de Sherlock Holmes o secretaria de Somerset Maugham con el lápiz entre los cabellos o como flecha en el rodete, sin considerar que quizás quien llame sea un príncipe multicolor y no solamente azul. La sutil y apasionada Colette, la más grande escritora de la France éternelle, tardó 81 años en vivir y en morir, y poco antes de irse a la editorial del otro mundo bailaba con sus amigos la polca marinera, la polca pizzicato, la polca rumana y la polca miseria, y lo único que

tenía de mayor era el entusiasmo por la literatura y la esperanza depositada en la indexadora financiera de las nuevas sensaciones. La innovadora Coco Chanel no llegó a centenario (pues no hay mal que cien años dure) pero vivió tanto como quiso y nunca fue mayor, como no lo es nuestra Victoria Ocampo, que es académica, sí, pero si por ella fuera no tendría para qué serlo y menos aún académica como ciertamente no lo es. Finalmente, creo que la receta para no ser nunca mayor consiste en comer frugalmente, caminar mucho, tener curiosidad e interés por todo y no confesar la edad. Aunque, respecto del salubérrimo y eucrático aerobismo, cuando le dije a una señora (que no quería ser mayor) que, después de comer, caminase unas 20 cuadras antes de ir a dormir, me contestó: "No, ¿para qué? Si yo tengo el dormitorio pegado al comedor". Indudablemente, cuánta verdad hay en las palabras de ese viejo zorro sabio de La Rechefoucauld: "Los viejos locos son más locos que los jóvenes". Además, y como digo siempre, solamente envejecen los viejos. Por último (que no es lo último, pero ahora lo es en homenaje a la memorable declaración de Gracián, según la cual lo bueno, si Korembliit, dos veces bueno) tengo un buen consejo para la mujer que por su espíritu añejo (la mujerborgoña, como la princesa Ivonne de Gombrowicz) no puede dejar de ser mayor porque ya es profesionalmente mayor: Cuando se halle a solas ante el espejo en la intimidad del boudoir dígase en el más inteligente de los soliloquios: "Ya que no puedo ser eternamente joven, me contento con ser eternamente mayor. Por lo menos, será longeva". He aquí a la mujer mayor, pero optimista y con fe en el espíritu de las inauguraciones antes que en el de las clausuras. Y puesto que actualmente los jóvenes irrespetuosos han creado el vocablo vejeta (conocíamos solamente el masculino de vejete), le digo a la señora supuestamente mayor: la que vegeta, con g, es, sí, vejeta, con j.



ZEFFIRELLI EN BUENOS AIRES

Marruecos, Túnez y los estudios cinematográficos romanos. Escenarios naturales y "sets" elegidos para el rodaje de una superproducción de costos "hollywoodenses" urgida por el magnate de la televisión británica Lord Lew Grade, una de las personalidades más inquietas del mundo del espectáculo mundial, una especie de Gran Zar del "show" que es, entre otras cosas, el poseedor de la mayoría absoluta de los derechos sobre la Pantera Rosa. Cientos de actores de cartel, miles de extras, escenografías y vestuarios de primerísima calidad. Todo un mundo movilizad para ser puesto a las órdenes de uno de esos artistas totales (que aún quedan) a la manera de renacentistas minuciosos y auténticos conocedores de las más variadas artes audiovisuales. La producción de "Jesús de Nazareth" fue realizada en coproducción entre la ITC de Londres, la RAI-TV italiana y la NBC norteamericana, esta última aportando sabrosos dólares en concepto de distribución para el gran país del norte. Todo este mundo puesto en marcha para satisfacer los requerimientos de Franco Zeffirelli, visitante hace un mes de nuestro país, en ocasión de estrenarse en Buenos Aires la primera parte del monumental film.

Un artista completo

Franco Zeffirelli nació en Florencia el 12 de febrero de 1924. Una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial, en la que tomó parte activa como guerrillero contra las fuerzas nazi-fascistas, intentó sus primeras armas en el terreno de la Arquitectura, pero muy pronto se embarcó en una carrera teatral como actor, interviniendo en la puesta en escena de Luchino Visconti de "Crimen y castigo", adaptación de la novela de Dostoievski. Un gran afecto y sólidas razones artísticas lo ligarían desde ese mo-

mento al genial recreador del cine, el teatro y la "régie" operística, colaborando con Visconti como asistente de dirección en "La terra trema", "Bellissima" y la incomparable "Senso", asistiéndolo igualmente en teatro y plasmando celebradas escenografías para muchas de sus puestas, entre ellas las de "Un tranvía llamado deseo" de Tennessee Williams y "Las tres hermanas" de Anton Chejov.

Esta obra constituyó en su momento una especie de obsesión para Zeffirelli, a quien tuvimos oportunidad de entrevistar en la primera mañana que pasó en Buenos Aires. "Quise filmar la obra de Chejov, pero no encontré eco suficiente, al igual que para otro proyecto ambicioso, el "Galileo" de Bertolt Brecht. En este caso pensé en dos actores fundamentalmente, Laurence Olivier o Marlon Brando: con ninguno de ellos fue posible contar."

Teatro y pasión

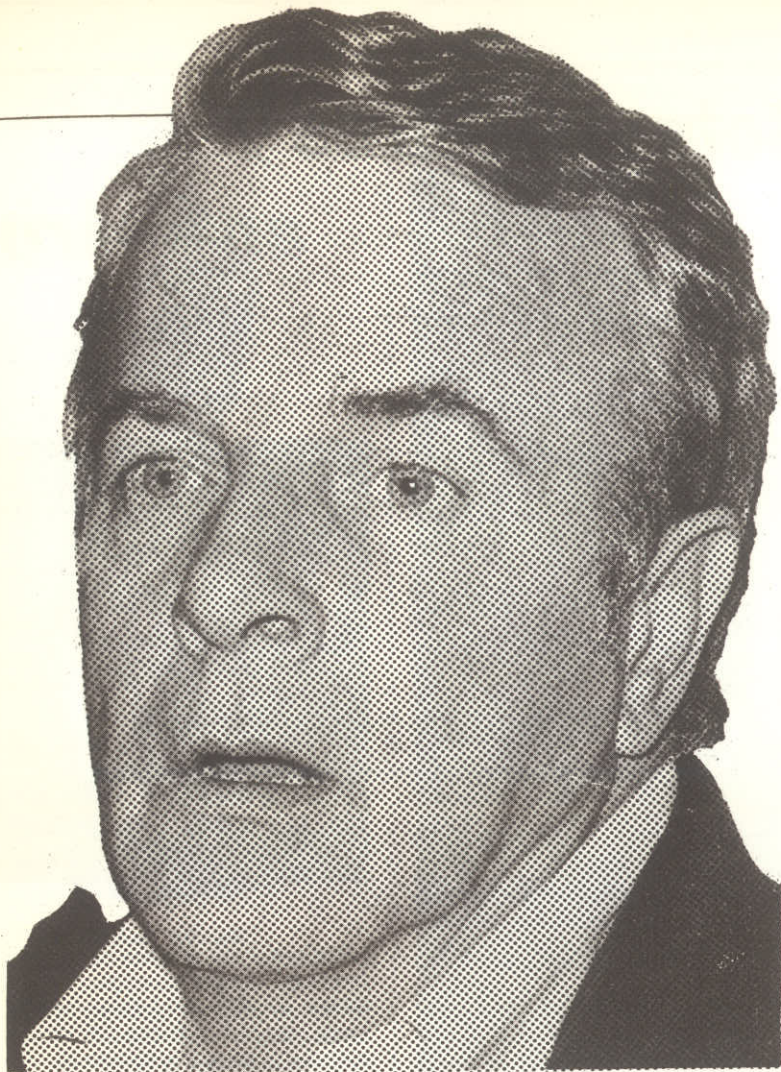
Zeffirelli asume con auténtico apasionamiento todo lo referente al teatro y al teatro musical. Tal vez más que al cine, y mucho más que a la televisión. "El teatro es un rito. No hay nada comparable al verdadero sentido místico de la "recita", de la representación clásica. El cine es muy distinto, y qué no deberíamos decir de la televisión, un modo de expresión que traiciona constantemente el medio transpuesto". Le preguntamos cuál debe ser, en su concepto, el sentido del cine en profundidad, como medio expresivo. "El cine debe crear un espacio, una dimensión particular para hacerse inteligible al hombre. Debe hablarle siempre de cosas de las cuales participe. En el teatro, por su parte, el público es muy activo, él forma parte integrante del espectáculo".

Un recuerdo especial para la representación teatral surge cuando le inquirimos opinión acerca del "Jesucristo Superstar". "El film de Jewison no me gustó tanto, en él no se justificaba el enfoque de la inocencia, la encuentro excesivamente especulativa. Muy diferente fue la impresión que tuve ante las representaciones teatrales en Nueva York y en Londres. Eran magníficas, como lo es la música de Lloyd Webber. Pero en cine faltaba algo, tal vez la Fe, o el sentido último del "misterio" a la manera medieval".

Casi ni nos acordábamos de su "Jesús de Nazareth", hasta tal punto le entusiasmaba referirse al teatro y a la ópera. ¿Cuál sería el Jesucristo filmado que Zeffirelli respetaba más? Indudablemente no serían ni "Rey de Reyes" ni "La más grande historia jamás contada". "El "Gólgota" de Julien Duvivier, una película poco difundida, en la que Jean Gabin, entonces muy joven, componía un magnífico Pilatos. Era un film de gran pureza expresiva, rodado en hermosos exteriores de Provence. Un film realista, basado técnicamente en luces reflejadas. ¿El "Evangelio" de Pasolini? Bueno, no soporto en general a Pasolini como cineasta. Fue un gran poeta, y debería haberse dedicado sólo a esa actividad, sin abdicar de sus principios".

Opera y cine

Nos interesaba especialmente conocer su posición ante la ópera filmada. De inmediato nos aclaró muy bien que su "Bohème" sólo lo contó como régisseur. "No la dirigí —decía mientras un gesto expresaba claramente su desagrado— pero quiero hacer muy pronto un gran



film sobre la ópera, ese film grandioso que este género merece y que nunca se le ha ofrecido desde el cine. Será sobre los últimos días de María Callas, la gran Callas, a la que debía haber dirigido en cine en "Tosca" (que hicimos en el Covent Garden de Londres). Su protagonista será la actriz griega Irene Papas y será una coproducción griega, italiana y francesa".

A Zeffirelli no le interesan demasiado las películas operísticas realizadas hasta ahora. Le recordamos los films realizados cuando Rolf Libermann era director

de la Opera de Hamburgo. Ni siquiera el "Wozzeck" (al que elogiamos cinematográficamente) le pareció ideal. "Wozzeck se presta más que los otros por su estilo recitado, pero le repito que aún no se ha filmado bien ninguna ópera".

Zeffirelli ama la ópera sin disimulos. Le hablamos de sus célebres "régies" y escenografías y denuncia inmediatamente dos sugestivas preferencias: "Falstaff" y "Don Giovanni". "Las hice cinco veces cada una. "Don Juan" es la que más satisfacciones me dio, y una vez Callas hizo Doña Elvira conmigo. Pero no po-

dré olvidar jamás su "Tosca" (vuelvo a lamentar no haberla filmado) y es por eso que ahora exijo la grabación en "tape" de mis puestas en escena para transmitir las por televisión y para que queden plasmadas en la imagen. Son un documento único, pero para mí mucho más importante aún que un film cualquiera de los realizados desde "La tierecilla domada". Cuando nos despedimos no se sabe con certeza si se cumplirá el sueño de tantos melómanos y aficionados teatrales argentinos: Ver en Buenos Aires una puesta de Zeffirelli. "El Teatro Colón verá una de ellas, seguramente, en la temporada 1980, para el cuarto centenario de la fundación de Buenos Aires". La noticia se confirmó, así como podría confirmarse su presencia en alguna temporada del Teatro San Martín, como director teatral, tal como nos lo anticipara poco antes de su visita su director Kive Staif. Opera, teatro, cine, TV. Escenografías y vestuarios. Actividades múltiples de un artista polifacético para quien el artista renacentista al que aludiéramos al principio no tiene ya cabida en este mundo actual. "Ya no hacen falta —nos dice con cierta nostalgia— ni existen razones sociales que los justifiquen en medios altamente especializados". Lo afirma pero, estamos seguros, no debe quererlo, mientras sigue aferrado, con su ejemplo, a sus íntimas convicciones, muy renacentistas por cierto.



OFFSET 2000
de RUBEN A. GENTILE

GRAL. HORNO 1451/5 TEL. 21-63331 BS. AS.



OFFSET 2000
de RUBEN A. GENTILE

GRAL. HORNO 1451/5 TEL. 21-63331 BS. AS.

Archivo Historico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

Sobre oscares y antihéroes

Desde hace cincuenta años, un núcleo que ha ido aumentando con el tiempo, de especialistas, aficionados casi profesionales y allegados de alguna manera al cine, se reúne en el mes de abril para otorgar los premios más codiciados de la historia de la cinematografía. El ansiado Oscar de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood, una dorada estatuilla que provocó, provoca y seguirá provocando esperanzas y desazones, alegrías y sentimientos de injusticia constantes, es ofrecido cada año a la consideración de un extraño jurado "ad hoc" compuesto por muy heterogéneos integrantes. La primera de sus ediciones (los lauros correspondían a la producción 1927-28, pero la primera ceremonia tuvo lugar el 16 de mayo de 1929 en el Hollywood Roosevelt Hotel) reunió sólo a doscientos cincuenta asistentes, y los premios eran conocidos de antemano. No ocurre así desde hace muchos años, dando origen a una fastuosa fiesta a la que concurren miles de personas, y a la que tienen oportunidad de apreciar varios millones de teleespectadores en todo el mundo. Mucho se ha escrito sobre la importancia conferida a esa ceremonia en lo que concierne a la inevitable promoción artística y las consecuencias que tiene para una industria tan poderosa obtener una de las tantas distinciones otorgadas. Los igualmente poderosos intereses económicos de las grandes empresas productoras, que invariablemente se reparten los premios año tras año, privan terminantemente sobre otra clase de intereses, aquéllos que deberían estar más de acuerdo con las finalidades últimas de una auténtica Academia.

Un balance exhaustivo de lo actuado hasta el momento permitiría establecer que la justicia fue, en el Los Angeles fílmico, muchas más veces ciega que ecuánime. Pero ciega o miope, errada o no, la justicia hollywoodense estuvo siempre condicionada por factores extra-artísticos múltiples, por una a veces increíble falta de sentido común. Como cuando se prefirió la indudablemente hermosa "¡Qué verde era mi valle!" de John Ford a una obra maestra, para muchos uno de los films realmente antológicos de toda la historia, nada menos que al "Citizen Kane", aquí conocido como "El ciudadano" de Orson Welles. Cinco estatuillas para el film de Ford, y sólo una, la del libreto original, para "El ciudadano". O como cuando, treinta años después, se dió el premio mayor a un efectista "policia" "Contacto en Francia", muy bien filmado, por supuesto, con abundante acción y recomendables interpretaciones, anteponiendo sus relativos méritos a los de "La



O. Wells

naranja mecánica" de Stanley Kubrick, otro "capolavoro" que establece un verdadero hito en el cine de postguerra. El film de Kubrick tuvo menos suerte que el de Welles, ya que no se llevó ningún Oscar a pesar de haber recibido cuatro nominaciones fundamentales, para el film, el director, el libreto y el montaje. Cualesquiera de estos rubros podría haber sido un Oscar seguro, pero la miopía llegó aquí a un caso extremo al no ser ni siquiera nominada la colosal fotografía del film.

El análisis de los desaciertos cometidos por los responsables del Oscar ocuparía, seguramente, libros enteros. No puede extrañar que la presencia de películas extranjeras en la lucha por los lauros mayores, haya sido al mismo tiempo despreciada en la consideración final de cada votación, con la ilustre excepción del "Hamlet" de Laurence Olivier en 1948. El mecanismo selectivo es sumamente peculiar. Sólo pueden presentarse al magno concurso los films que hayan tenido explotación comercial en el Condado de Los Angeles durante el año considerado para la elección. De ese modo pueden producirse rarezas tales como la de 1973 cuando "Gritos y susurros" de Ingmar Bergman, obra maestra para todos, incluyendo a los más imparciales críticos neoyorquinos, era relegada (y su genial director en su rubro) por la divertida pero mucho más



Harriett Andersson

modesta "El golpe" y su mediano realizador George Roy Hill. Nadie podría decir con un mínimo de seriedad que Hill sea superior a Bergman. ¿No sería preferible que la Academia de Hollywood, para evitar tanto despropósito, se ciñera exclusivamente a su propia producción, como lo hará este año, dejando las películas foráneas estrictamente limitadas a su categoría, la que por otra parte existe desde 1956 entre las que son objeto de votación por todos los miembros de la Academia? En esa ocasión fue premiada "La Strada" de Federico Fellini, película que hubiera triunfado con enorme amplitud si hubiera concursado con la ganadora, la efectista "Vuelta al mundo en 80 días" o el resto de las nominadas entre las producciones norteamericanas, que incluían "The King and I" y "Los diez mandamientos", por ejemplo.

Sin embargo, las mayores limitaciones por el Oscar en su medio siglo de historia, deben atribuirse a razones de orden político (la exclusión de grandes figuras caídas en momentánea desgracia por el mcCarthyismo y sus secuelas) o de política cinematográfica. Es obvio que un inconformista de la talla de Sam Peckinpah deberá ser dejado de lado siempre; o que un Joseph Losey o un Charles Spencer Chaplin deban postergar, tal vez para siempre en el primer



caso, las aspiraciones de ser reconocidos en la tierra donde han nacido o desarrollado sus actividades. No podrá extrañar de ninguna manera que los siniestros intereses del hampa boxístico hayan influido decisivamente en un "olvido" poco explicable en 1949, cuando el antológico film de Robert Wise "The Set-Up (entre nosotros, "El luchador") con Robert Ryan en el papel de un boxeador que no se presta al arreglo de su pelea, no apareció en ninguna de las categorías, en un año particularmente flojo en títulos de importancia.

No todo fueron espinas en la historia del Oscar. Hace poco "Atrapado sin salida" mereció su premio, y no fueron pocos los grandes artistas laureados con auténtica justicia. Los altibajos de la producción norteamericana, los avatares de un sistema que nunca pudo evadirse de los rígidos cánones impuestos por sus propios exégetas, admitió muchas veces variantes tan aparentemente insólitas como la consagración de films polémicos o crudamente testimoniales. "Marty" de Delbert Mann en 1955, "Nido de ratas" de Elia Kazan el año anterior, o más recientemente "Perdidos en la noche" de John Schlesinger o "El padrino II" en 1974, sirven de cumplido ejemplo a respecto. Esperemos que este año priven las mejores intenciones y el arte del comercio puro ceda su paso a la entronización de algún film realmente valioso.

Y llegó por fin la esperada noche del medio siglo. Volvió a presidirla, a manera de inevitable maestro de ceremonias, el inefable Bob Hope. Y estuvieron presentes desde Gene Kelly y Sammy Davis hasta las más viejas glorias vivientes del mundo de la farándula hollywoodense, muchas de ellas entregando premios, evocando épocas mejores, desde la primera ganadora del Oscar a la mejor interpretación femenina (Janet Gaynor) a la flamante septuagenaria Bette Davis, que recibiera el galardón dos veces en la década del treinta. Como si sus tres mil integrantes se hubieran puesto de acuerdo en poner especial cuidado en sus decisiones del cincuentenario, privó en los fallos para la producción 1977 un criterio muy alejado de tradicionales injusticias en favor del pasatismo y las "modas" dudosas. Contra lo que parecía convertirse en la consagración de la mediocridad (un éxito de "La guerra de las galaxias", por ejemplo), la Academia de Hollywood premió contundentemente al talento y la verdadera originalidad. Contra el efectismo se opuso la reflexión aguda, la sátira triunfó sobre lo esquemático y convencional.

Para una reconfortante mayoría, los valores de "Annie Hall", film que en Buenos Aires conocimos con el nombre de "Dos extraños amantes", prevalecieron sobre el resto de una producción siempre interesante pero en la que fueron destacadas algunas películas de méritos artísticos relativos. El film de Woody Allen obtuvo cuatro estatuillas, contra seis conseguidas por "La guerra de las galaxias". Pero mientras ésta se llevaba distinciones al vestuario, la dirección artística, el sonido, el montaje, la música original y los efectos visuales especiales, la película de Allen estaba a punto de igualar un récord solamente producido en dos oportunidades en las cuarenta y nueve ediciones anteriores del Oscar: los lauros más importantes al mejor film, director, actor y actriz principales y libro original. Con excepción del premio al mejor actor (obtenido por Richard Dreyfuss por "The Goodbye Girl", "La chica del adiós") el resto del quinteto más codiciado fue logrado por "Annie Hall", incluyendo la interpretación femenina, que recayó en la labor de la excelente Diane Keaton, ex-mujer de Allen en la vida real y en la ficción de este espléndido film casi autobiográfico.

Dos notables actores del cine y el teatro de habla inglesa recibieron los galardones a mejores intérpretes de reparto. Para Jason Robards fue este el segundo Oscar consecutivo, ya que había sido premiado el año anterior por su actuación en "Todos los hombres del Presidente" de Alan Jay Pakula, personificando al redactor en jefe del Washington Post. Esta vez, el gran actor teatral y protagonista de "La balada del desierto" de Sam Peckinpah (una memorable interpretación que no mereció en 1970 ni siquiera una nominación para el Oscar) recreó otro personaje tomado de la vida real, la figura del famoso escritor Dashiell Hammett, en el film "Julia", en el que también actuó Vanessa Redgrave, ganadora del mismo rubro en el sector femenino.

Para Woody Allen no debe haber sido demasiado decepcionante que su labor actuarial en "Annie Hall" fuera relegada, ya que tres de los premios fundamentales fueron directamente a sus manos (film, director y guionista), una cifra pocas veces alcanzada en la historia del Oscar. Solamente Orson Welles había logrado tantas nominaciones anteriormente, con los resultados negativos

Orson Welles había logrado tantas nominaciones anteriormente, con los resultados negativos conocidos, cuando se presentó a la consideración del mundo del cine con su "Citizen Kane". Se cerró así un nuevo capítulo en una historia cincuentaria que siempre provocó polémicas agudas y muchas frustraciones. Tal vez la más notable haya sido este año la del film de Herbert Ross "El momento decisivo" ("The Turning Point"), con muchas nominaciones y ningún premio, ni siquiera menor. Frustración para Shirley MacLaine y Anne Bancroft (a quienes las encuestas ubicaban en los primeros lugares de las preferencias de todos), y también para el sello productor, que había colocado muchas de sus películas en lugar preferencial. Pero posiblemente la más comentada en todos los círculos haya sido la frustrada experiencia de un film en idioma extranjero al que todos veían como claro ganador, "Ese oscuro objeto del deseo" del eterno Luis Buñuel, relegado por "Madame Rosa", del mucho menos importante Moshe Mizrahi. Cuando ambas películas se exhiban en Buenos Aires podremos apreciar cuál habrá sido el criterio de los electores, no siempre acertados en la categoría que fuera creada hace poco más de veinte años para premiar la producción de origen no norteamericano.



OSCAR

PARA

WOODY

ALLEN

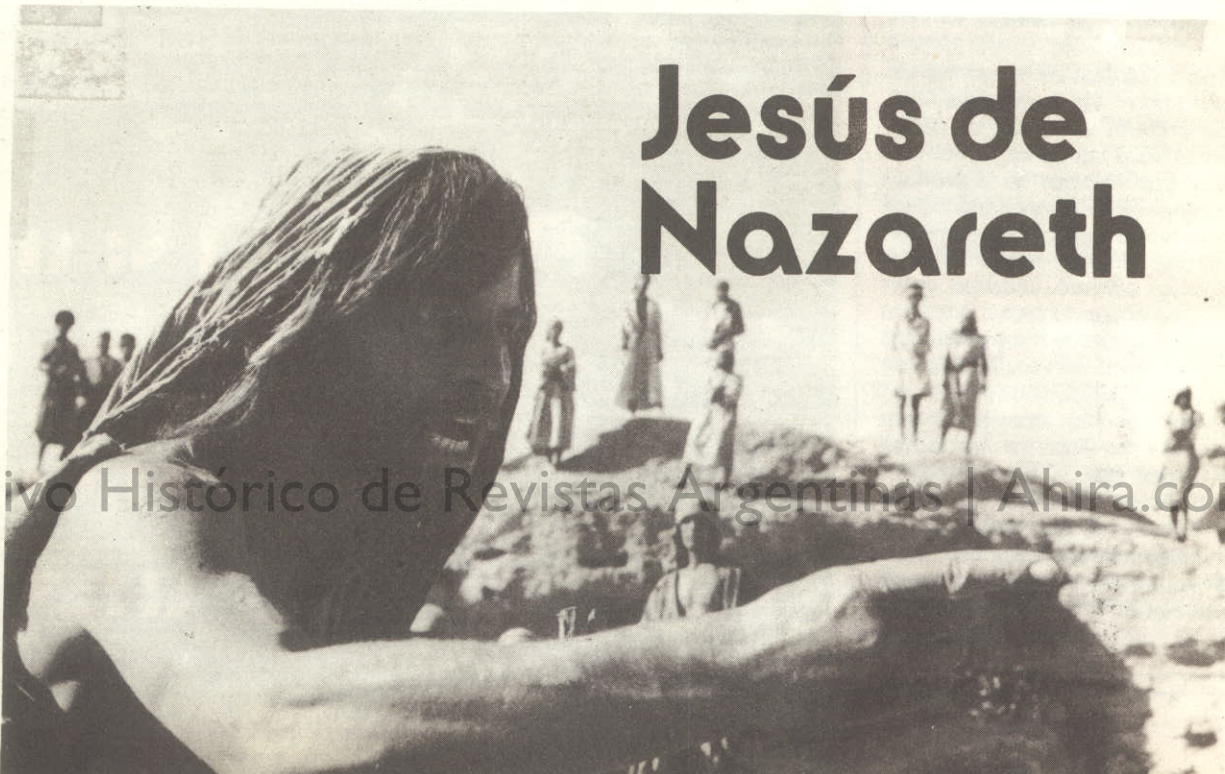
Durante algo más de dos horas y cuarto, uno de los artistas más completos del universo cinematográfico y teatral contemporáneo propone una ecuación fascinante acerca de un tema asumido en la historia del arte de todos los tiempos por infinidad de autores, recreadores y simples ilustradores. La vida de Jesucristo, el testimonio histórico y todo lo que hay de legendario en el paso por la tierra del Hijo de Dios, así como un cúmulo de connotaciones estrictamente religiosas, han dado origen a múltiples versiones fílmicas, novelas y obras teatrales, y la plasmación pictórica de su figura y de cuantas la rodearon. En materia cinematográfica, las propuestas no han sido tantas como podría suponerse, o por lo menos no ha sido excesivamente variado el espectro de las diferentes posturas estéticas ante la Pasión cristiana. Del concepto eminentemente lineal de las grandes superproducciones, vacías de contenido, o mejor dicho, inexpressivas en sí mismas, a la interpretación sociológica de un Pier Paolo Pasolini en su "Evangelio según San Mateo", median consideraciones metafísicas profundas que son puestas en justo equilibrio en la monumental obra de Franco Zeffirelli, realizada para la televisión europea, con un total aproximado a las cinco horas y media de duración.

Naturalmente, el célebre "régisseur" y escenógrafo y muy estimable realizador cinematográfico italiano, no ha descuidado un aspecto fundamental de su versión: La misma ha sido concebida para la televisión, medio masivo como pocos, y por esas razones, primordialmente, su lenguaje cinematográfico es mucho más directo de lo que podría esperarse de un maestro de la sutileza y el color. El tratamiento de las figuras evocadas es minucioso, es cierto, pero no es menos acertado pensar que Zeffirelli hubiera podido imbuir a algunas de sus máscaras de una verosimilitud mayor. Obviamente, todo, o casi todo, se ha centrado en la imagen de Cristo, y en muy buena medida, en la Virgen María, personaje que interesa especialmente a Zeffirelli, como nos explicara personalmente. Como film televisivo el "Jesús de Nazareth" de Zeffirelli es no sólo inobjetable sino estupendo. Como cine, estrictamente hablando, nos hace lamentar que los problemas de distribución locales hayan privado al público argentino de la visión completa de la película, ya que solamente se exhibe la primera parte. Al terminar su proyección, hubiéramos deseado que ésta continuara, sensación que podrá restar interés a aficionados no tan exigentes.

Las bellezas formales del film son interminables, desde la espléndida resolución de la Anunciación, las secuencias de los milagros de la resurrección de la niña y la multiplicación de los panes y los peces, hasta el maravilloso final en el Monte de los Olivos. Pero donde la maestría de Zeffirelli alcanza auténtico brillo es en la conducción de actores, uno de sus fuertes en todos los terrenos del espectáculo que ha abordado en su notable carrera artística. La figura central ha sido confiada al excelente actor de la TV británica Robert Powell, el mismo que nos maravillara en su recreación de Gustav Mahler en el film de Ken Russell. Powell da la imagen adecuada, por lo menos en la sección del film aquí exhibida, y tan apreciables como el suyo son los trabajos de James Farentino (gran actor teatral) como Simón Pedro, Olivia Hussey en la Virgen María y los muy notables Peter Ustinov, superlativo Herodes el Grande, Michael York en el Bautista, en su mejor actuación para la pantalla, y el veterano Cyril Cusack en el rol del rabino. La María Magdalena de Anne Bancroft confirma sus fascinantes dotes histriónicas, destacándose en un elenco cuya sola enumeración de nombres basta para el elogio seguro.

JESUS DE NAZARETH (Primera parte). Director: Franco Zeffirelli. Libro cinematográfico: Anthony Burgess, Suso Cecchi D'Amico y Franco Zeffirelli. Iluminación: Armando Nannuzzi y David Watkins. Música: Maurice Jarre. Intérpretes: Robert Powell (Jesucristo), Olivia Hussey (la Virgen María), James Farentino (Pedro), Donald Pleasence, James Earl Jones y Fernando Rey (los Reyes Magos), Peter Ustinov (Herodes el Grande), Christopher Plummer (Herodes Antipas), Valentina Cortese (Herodías), Michael York (San Juan Bautista) y Yorgo Voyagis (José).

Jesús de Nazareth



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

LA CRUZ DE HIERRO

LA CRUZ DE HIERRO. Título original: "Cross of Iron". Director: Sam Peckinpah. Guión: Julius Epstein y Herbert Asmodi. Iluminación: John Coquillon. Música: Ernest Gold. Intérpretes: James Coburn, Maximilian Schell, James Mason, David Warner, Senta Berger, Veronique Vendell, Klaus Sowitzsch, Fred Stillkraut, Roger Fritz, Dieter Schidor y Vadim Glowna.

El film de guerra, una temática explotada hasta el cansancio por el cine de casi todas las latitudes, ha dado al llamado séptimo arte infinidad de muestras absolutamente prescindibles, generalmente destinadas a la propaganda fácil en épocas más o menos convenientes para los intereses de las potencias beligerantes. Muy de tanto en tanto, algún realizador se atrevía a mostrar, simplemente, el horror y la inutilidad de toda guerra, sus lacras y sus consecuencias siempre nefastas. Mucho menos común, el alegato antibélico plasmado a través de un estudio profundo de la psicología de sus principales responsables y sus fatales prota-

de un estudio profundo de la psicología de sus principales responsables y sus fatales protagonistas, aparece en las pantallas con fuerza suficiente como para trascender el género. Tal vez el primer auténtico clásico en ese sentido sea "Sin novedad en el frente" de Lewis Milestone, quien allá por 1930 formuló en el celuloide una áspera alegoría no exenta de sentido poético. Fueron muchos los notables directores que asumieron el problema aprovechando una época crucial, la Segunda Guerra Mundial. A fines de la década del sesenta, Richard Attenborough sublimó la sátira antibélica en "¡Oh! Qué bella guerra", film realizado a bajo costo en razón de haber ofrecido la pléyade de los intérpretes británicos (Lord Laurence Olivier a la cabeza) actuar por una simbólica libra esterlina como único "cachet", para favorecer la realización del film.

Por primera vez en su notable carrera cinematográfica, un maestro en el tratamiento de la violencia sin sentido ha abordado un tema bélico. Para Sam Peckinpah, el recordado autor de "La pandilla salvaje", "Los perros de paja", "Pat Garrett y Billy the Kid" y la espléndida "La balada del desierto", el tema de la novela de Willi Heinrich "The Cross of Iron" constituyó un auténtico desafío. Oponer la formidable fuerza expresiva del personaje del sargento Steiner, soldado hasta la médula, a la aristocratizante y pusilánime visión del capitán Stransky, un prusiano que sólo quería obtener la máxima condecoración nazi para ofrecérsela a su familia, no fue tarea sencilla. Pero Peckinpah recurrió a dos excelentes actores, James Coburn y Maximilian Schell, respectivamente, a quienes rodeó con otros dos magníficos intérpretes, James Mason y David Warner. Los cuatro protagonistas sugieren en este film de impresionante realismo y poco usual exactitud en la descripción de los caracteres principales, todo lo imaginable en quienes deben asumir el tremendo compromiso de "hacer" la guerra. Sutilezas de todo orden alternan en la película, una de las mejores exhibidas entre nosotros en los últimos tiempos, con pasajes de notable verosimilitud. Un film de guerra, es cierto, pero ubicando a la guerra en su más exacta y descarnada dimensión.



Coca-Cola le da más vida a...

Las manifestaciones artísticas, a los hechos
culturales, a todo lo que significa crear
belleza trascendente.



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com

TELE
TELE
TELE

VISION
VISION
VISION

ARGEN
ARGEN
ARGEN

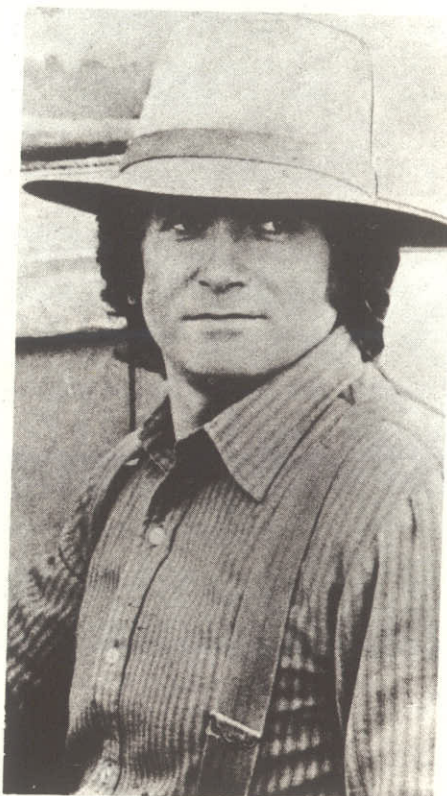
TINA:
TINA:
TINA:

EN ESTADOS UNIDOS
APRENDIERON
LA LECCION

En EE.UU. aprendieron la lección: el poderoso explosivo de la T.V. estaba dejando huellas de violencia, por emulación, en todos los sectores. Se cambió el rumbo hacia las series familiares, tipo Ingalls o Walton. Ya nadie discute allí, la influencia en hábitos, criterios y formación de mentalidades de los medios de comunicación. Los más peligrosos, potencialmente, son el cine y la T.V.

Para quien hace oídos sordos —a pesar de las Pautas Generales dadas por la Secretaría de Informaciones, que parecieran echarse al olvido y de críticas que caen en el vacío—, un ejemplo reciente producido en nuestra T.V. da la alarma, una vez más, de los alcances de penetración persuasiva de un medio al que nadie se resiste (a conciencia de su mediocridad, pues todos vemos televisión aunque somos televidentes vergonzantes). Los craneotecos en estado puro, se escandalizaron con cierto aire sobrador y despectivo cuando Alberto Migré hizo recitar a uno de los personajes de Pablo en nuestra piel los versos de Antología del amor, de Julia Prilutzky, y la poetisa, del día a la noche, después de 30 años de tener éxito entre pocos, pasó a tener éxito entre muchos. Dejando de lado el hecho, algo grotesco, de que un autor de la categoría de Migré consagre masivamente a una poeta de la categoría más que probada de Julia Prilutzky, el episodio no deja lugar a dudas sobre el poder de penetración de la T.V. y del riesgo implícito que esto significa. El hecho no es nuevo: cuando se transmitía Rolando Rivas, taxista, Soledad Silveyra aconsejó a García Satur leer El principito, de Saint Exupery, y Emecé agotó en una mañana los cinco mil ejemplares de la edición que acababa de distribuir en librerías.

En nuestra T.V., después del horario permitido a los menores, la violencia sucede a la presencia de esas familias de idiosincracia extraña a nuestra modalidad (no será con ellas como vamos a ganar la lucha en Formosa donde la antena más alta de Sudamérica intentará frenar la penetración de las radios y T.V.



brasileñas en territorio argentino). En una sola noche se sucedieron tres asesinatos de mujeres en las sombras, cinco muertos a tiros, dos robos a supermercados con metralleta y un caso de delirium tremens por drogadicción (la riqueza y bellísimas mujeres rodeaban al poderoso e inteligente traficante). ¿Será ajeno a esto lo que dice un informe del Ministerio de Educación de EE.UU., que tuvo amplia repercusión en nuestros periódicos? Señala que los maestros y profesores de enseñanza secundaria viven aterrorizados por las bandas organizadas por sus alumnos (donde ya es un problema grave y corriente la drogadicción). En un caso violaron a su maestra y en otro intentaron quemar vivo a un profesor.

En el Congreso Anual de la Sociedad Médica Norteamericana reunido a fines del año pasado se llegó a la conclusión definitiva que la violencia transmitida

en las series de T.V. tienen influjo en las mentes infantiles (recuérdese, entre nosotros, la polémica suscitada por Papá corazón, con Andrea del Boca, que fue condenada por pedagogos y prohibida en Perú). El informe, publicado en el American Medical News, señala que el 94 % de los médicos opinaron que hay demasiada violencia en T.V. y la mitad de los congresistas sostuvieron que esa violencia se detecta en las instituciones y hospitales donde trabajan.

Por supuesto que estas reflexiones y alertas llevan al espinoso terreno de la censura. Existe un tabú inexpugnable respecto a ella: quien la apruebe será tildado de retrógrado y contrario a los derechos inalienables del hombre, de pensar y resolver de acuerdo con su libre albedrío. Pero, ¿existe ese libre albedrío en medios de comunicación que aposentan, subliminalmente, en el subconsciente y no en la razón? La única censura admisible, evidentemente, no es la de hombres falibles, atados a prejuicios morales o religiosos o a intereses de casta, sino la de la saturación (la sociedad acepta lo que necesita para su transformación y rechaza el exceso: el cine pornográfico va decayendo pero dejó como saldo lo que los viejos marxistas llamaban una nueva moral sexual). Sin embargo, conviene aclarar una confusión mantenida por intereses políticos (las izquierdas chillan contra el oscurantismo que las derechas quieren imponer cercenando con censuras las expresiones artísticas).

El problema no consiste en censurar sino en actuar con cordura, no se trata de impedir sino de poner coto al exceso. A nadie parece mal aconsejar a un enfermo abstenerse de lo que le enferma. No se trata de cercenar, en T.V. o en cine, las expresiones artísticas, sino de prevenir al desprevenido y de apartar del inconsciente aquello que le causa daño individualmente y que, lo que es mucho más grave, causa daño al entorno del individuo.

Hellén Ferro

Choly Berreteaga
Jorge M. Trujillo

Durante el reinado de Ana de Austria, esposa de Luis XIII y hermana de Felipe IV de España, comenzó a imponerse en las cortes francesas la comida española, dando utilidad a los elementos naturales aportados por el descubrimiento de América. El Dictionnaire de la Cuisine Francaise editado por Pon en 1866 dice: Debemos a España no sólo la "olla podrida" convertida en el pot-au-feu, sino las dos mejores Entradas de la cocina francesa. "Anguilas a la Real" y las Perdices a la Medina Celli. A mediados del siglo XVII, Francia no conocía todavía el chocolate que había llegado a España enviado por Hernán Cortés. Cuando el conquistador llegó a Méjico (1519), encontró en los jardines de Moctezuma, árboles del tamaño de los cerezos, con frutos de doce a veinte cm de largo que despertaron su curiosidad; con esos frutos, los indígenas preparaban una bebida llamada THEOBROMA (manjar de los dioses). Habiendo comprobado Cortés su exquisito sabor y sus efectos estimulantes le hace llegar a Carlos V^o, unos granos de cacao con todas las indicaciones útiles para su preparación. Los primeros cronistas relatan que en los mercados de México se pagaban las cosas con almendras de chocolate, con 100 almendras se compraba un esclavo y así lo demás. Se decía que era afrodisíaco. Cuando llegó a España el primer cargamento de cacao se hizo inmediatamente popular entre la corte y el clero. Casó la infanta María Teresa con Luis XIV y por ahí entra a Francia el chocolate: "El rey y el chocolate eran las dos debilidades de María Teresa: sus dos grandes amores". Luisa de Orleans, duquesa de Montpensier que tomó parte en La Fronda (guerra civil entre Luis XIV y Mazarino) cuenta en sus memorias que la infanta llevó a la corte de Versalles no sólo su persona que era baja, fea, y sarmentosa y tenía los dientes negros de beber siempre chocolate, sino también a una doncella "La Molina", que cocinaba al gusto español. Esta preparaba para su reina, unos pasteles de carne picada muy sazonados y envueltos en una pasta feuilletée (de hojuelas) que Martínez Moutiño, cocinero de Felipe IV cita como una masa de Hojalde muy antigua en la cocina española. Tiempo después, adaptada y tal vez perfeccionada por el pueblo francés llegó a atribuirse su invención al pintor Claude Gelée, llamado Claude Lorain. Fue La Molina también, quien llevó a las cortes de Francia la célebre "tortilla a la francesa", que menosprecia la clásica "tortilla a la española" desconociendo que este es un plato conventual español, del cual Martínez Moutiño escribe en 1637, la fórmula exacta llamándola "Tortilla a la Cartuja". En todo este período la mesa española alcanza un fastuoso esplendor que asombra a Europa,

los festines contaban con setecientos platos y duraban de cuatro a seis horas, pero este culto a la tragonía no se practicaba solamente en los palacios de nobles y reyes, también en los conventos se conocía el buen comer y Cervantes relata en las "Bodas de Camacho" en el Quijote, como el pueblo celebraba sus fiestas con comidas suntuosas y abundantes.

En 1757 el mariscal duque de Richelieu, estuvo en Menorca, donde conquistó la plaza de Mahon, allí conoció un ali-oli, que era una especie de salsa con ajos mezclada con huevos, su séquito y sus cocineros la llevaron a Francia y luego de varias modificaciones le dieron el nombre de magonnaise o mahonesa, en celebración de la victoria obtenida en Mahon. También la invasión napoleónica facilita a la cocina francesa medios para enriquecerse. En 1807 al comienzo de la campaña con Portugal fue saqueada la biblioteca del Convento de Alcántara por los soldados de Napoleón. Allí se encontró un recetario que pasó a manos de la esposa del General Yunot, duquesa de Abrantes quien se dedicó a divulgarlo en París. Escoffier dice: "Fue el mejor trofeo, la única cosa ventajosa que logró Francia en esta guerra". Había allí gran originalidad e ingenio en sus guisos, fritos y dulcerías figuraba el consumado o consumo de donde derivó el consommé una de las bases de la cocina francesa. Sus fórmulas de preparación a base de aves e hígado trufado nos muestran que la trufa se conocía en Extremadura de tantos siglos atrás como en Gascuña o Languedoc. De este recetario procede este "Bacalao Alcántara".

Remojar el bacalao de un día para otro, quitarle las espinas grandes, pasarlo por harina y freírlo. Acomodarlo sobre un lecho de papas fritas, cubrirlo con una capa de espinacas cocidas y saltadas en manteca y cocinar todo tapado a fuego lento.

Unas décadas más tarde llega a Francia la emperatriz Eugenia de Montijo. Esta mujer, de gran personalidad, llevó a las cocinas de las Tullerías el doctrinal que había comido en su niñez y en su juventud; platos andaluces, muchos de ellos característicamente granadinos que pasaron a la cocina francesa con el nombre de "A l'Emperatrice" "A la Eugenie", a la Espagnole, o lo que es peor "A la provençale" por tener elementos característicos de ambas cocinas.

SEGUNDA NOTA

LA COCINA ESPAÑOLA



María Teresa de Austria (Harlingue)



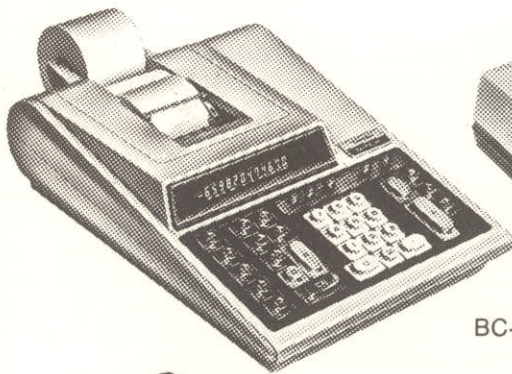
Richelieu (Roger-Viollet)



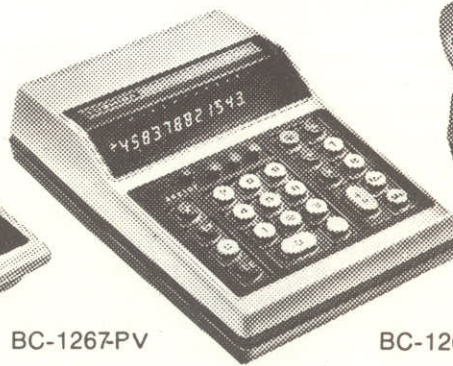
Electrónico

como siempre, continúa
la mejor tecnología

AYER TOSHIBA la ciencia de la electrónica



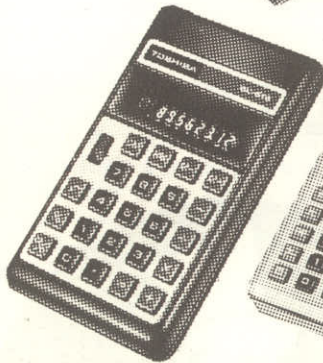
BC-1267-PV



BC-1260



BC-1210-P



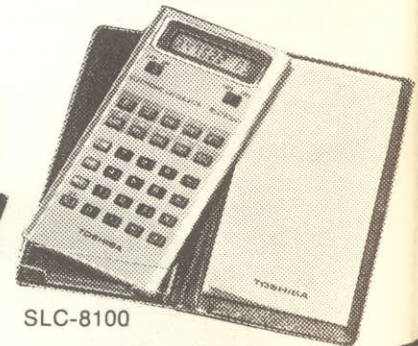
BC-819



SC-7500



LC-830



SLC-8100

como siempre



TOSHIBA

hace la diferencia



DISTRIBUIDOR EXCLUSIVO:

Electrónica Maquimec

JUJUY 346 - TEL. 97-7136

93-7466 CAP. FED.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas Ahira.com.ar

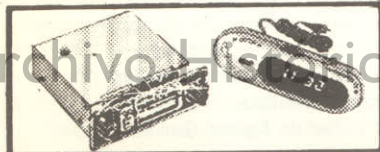
Maquimec

Importando del Japón
la tecnología del mundo:

HOY YASUI

la ciencia del sonido

Amplificadores, bandejas profesionales, grabadores y radios AM y FM con cuatro bandas, baffles y auto-estéreos, componen la gama de equipos de audio YASUI, que permite disfrutar en la Argentina, la perfección del Japón.



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

FABRICADOS EN JAPON POR:

SANKEI MANUFACTURING CO. LTD.

Estudio 22



Un lleno completo la noche de la reinauguración en el Teatro Municipal Rafael de Aguiar, legítimo motivo de orgullo para San Nicolás de los Arroyos.

“Aggiornamento” en San Nicolás

UN FENIX NUNCA DEMASIADO FRECUENTE

Construido a imagen y semejanza de su hermano mayor, el Colón, el teatro municipal Rafael de Aguiar de San Nicolás de los Arroyos fue inaugurado la noche del 10 de agosto de 1908, apenas dos meses después que el coliseo porteño y con la puesta en escena de Manon Lescaut de Puccini. A lo largo de las últimas siete décadas la sala fue estragada por el abandono, la incuria y la parálisis burocrática hasta el punto de requerir un aggiornamento que le ha costado al erario municipal algo más de cinco mil millones de los viejos. Esta restauración fue propiciada por la Subsecretaría de Cultura de la provincia de Buenos Aires, comandada por el profesor Francisco Carcavallo, un hombre que está vinculado al mundo cultural y muy especialmente al escénico desde su primera juventud. Buena parte del plan de trabajo de Carcavallo en esta área se apoya en la revitalización de las salas teatrales del interior de la provincia, muchas de ellas magníficas (como es el caso de San Nicolás), pero necesitadas de un reacondicionamiento que permite su incorporación a la vida cultural. Este ambicioso proyecto abarca, además del ya mencionado Rafael de Aguiar, un total de nueve teatros: Coliseo Español (Bolívar), Rodolfo Funke (Torquinst), Español (Coronel Pringles), Español (Luján), Municipal (Bahía Blanca), Municipal Arq. Juan José Marín (Mercedes), Círculo Cultural (Zárate) y Centro Cultural (San Cayetano). También se han llevado a cabo reformas en el Auditorium del Casino marplatense a fin de permitir su máxima utilización y se halla en obra la adecuación de un edificio para el Centro Cultural de Saldungaray (Partido de Tornquist).

Volviendo a lo acaecido en San Nicolás, la noche del 8 de abril último se llevó a cabo la reinauguración de la sala, con una función de gala en la cual el elenco estable del Teatro Argentino de La Plata puso en escena el Barbero de Sevilla. El diseño original del edificio corresponde a una réplica en menor tamaño del Colón, en lo que hace a su sala, ya que en el exterior no se persiguieron semejanzas. La construcción original contaba con mármoles de Carrara, frescos en la cúpula y de telón de boca del pintor italiano Rafael Barone, mobiliario importado de Viena y magníficos artefactos eléctricos de bronce. Todo ello fue minuciosamente recuperado o restaurado. Cuando no fue posible ni lo uno ni lo otro, se recurrió a la adquisición de elementos similares en época y estilo, tal como aconteció con muchos artefactos de bronce. El patio de plateas fue totalmente alfombrado y se conservó el nivel de piso del escenario a fin de posibilitar el empleo de la sala como lujoso salón de fiestas. La acústica muy buena, hará las delicias de melómanos y amantes del bel canto. Este tremendo esfuerzo inspirado

por la gestión a nivel provincial del subsecretario Carcavallo, tuvo como protagonista local al intendente de San Nicolás, Teniente Coronel (RE) Ingeniero Fernando Huergo, secundado en el área por el Director de Cultura, profesor Duilio Cámpora.

Un grupo de periodistas porteños asistió especialmente invitado al evento, pudiendo comprobar con genuino asombro la existencia de un segundo Colón a doscientos cincuenta kilómetros de Buenos Aires, lo cual configura por cierto una atractiva propuesta para el miniturismo cultural, una actividad aún no desarrollada en Argentina, pero que cuenta con notables antecedentes en Europa y los Estados Unidos. La versión del Barbero estuvo a la altura de lo que bien podría denominarse como “nivel internacional”, siempre y cuando se tratase de un buen nivel. Dicho de otra forma: el Barbero que se representó en San Nicolás (que ha recorrido ya buena parte de la provincia) nada tiene que envidiar al posible en muchos centros musicales del exterior. La conducción orquestal estuvo esta vez a cargo de Guillermo Brizzio, quien a los treinta y dos años parece haber alcanzado una madurez no exenta del puro placer de hacer música. Africa de Retes brindó una Rossina vibrante e intencionada, Dante Ranieri dio una verdadera lección de canto y Fernando Baradino probablemente no estuvo en su mejor noche pero a medida que fue transcurriendo la obra se afirmó en su personaje de Figaro. El hecho de contar el teatro con un foso no precisamente grande, obligó a reducir la orquesta a un total de veinticuatro músicos.

Y ésto, lejos de ser un inconveniente confirió mayor encanto a la partitura, siendo inclusive probable que Rossini la estrenara con una formación parecida tal como oportunamente lo señalara el inquieto Salvador Sammaritano, integrante del grupo de periodistas mencionado.

En suma, una sala teatral que resurge luego de un ocaso prolongado, unas cuantas más que están en idéntico proceso a lo largo y lo ancho de la primera provincia argentina y el elenco de un teatro cuya desaparición lamentamos todos, que se brinda a través de esas mismas salas que se van resuperando, hasta tanto se concrete la construcción del nuevo Argentino. Todo lo cual merece un aplauso tan entusiasta como el que los nicoleños brindaron, de pie, al talento de Rossini, y a sus intérpretes ocasionales; pero cuyos destinatarios eran también los responsables por la resurrección del Rafael de Aguiar. Qué duda cabe.

Adalberto Ferreyra

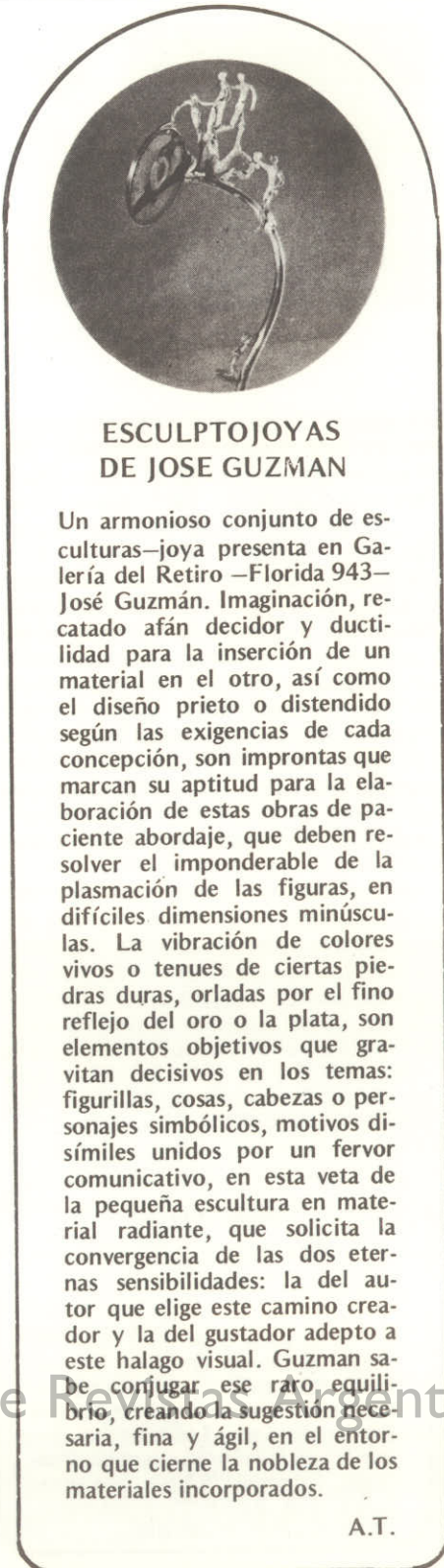


PROGRAMACION DE GORDON GALLERY

La Gordon Gallery nos ha acercado su programación 1978, que transcribimos: a partir del 24 de abril, se exponen grabados de Battle Planas en la Sala I. El 15 de mayo se inaugurará la exposición de tintas y monocopias de Víctor Chab. El 5 de junio se exhibirán las obras del artista estadounidense George Segal, con la presencia del artista que ha sido invitado por los organizadores de la muestra. El 26 de junio y como homenaje a Aldo Pellegrini, en el quinto aniversario de su fallecimiento se iniciará la muestra "Lo fantástico y lo surreal en la Plástica Argentina". El 17 de julio, se exhibirán témperas de Agüero y el día 11 de julio se ofrecerán dibujos y grabados de Aída Carballo, artista de la que pronto se ocupará "Pájaro de Fuego". Los nombres de Locaso, Mackintosh, Pizarro, Tarsia, Nojehowiz, Sussman, Tapia, Solari, Lipschitz completan en fechas posteriores, las siguientes muestras.

¡CARAMBA!

Dicen que Edme Patrice Mac Mahon, duque de Magenta, —que fuera presidente de Francia al finalizar el siglo pasado, era un individuo de poca sal en la mollera. Visitando un hospital, al salir de una sala de infecciosos donde se asistían enfermos de fiebre tifoidea, reflexionó gravemente: "La fiebre tifoidea. Los que la sufren se mueren o quedan idiotas. Lo sé bien porque la he sufrido."



ESCULPTOJOYAS DE JOSE GUZMAN

Un armonioso conjunto de esculturas—joya presenta en Galería del Retiro —Florida 943— José Guzmán. Imaginación, recatado afán decidor y ductilidad para la inserción de un material en el otro, así como el diseño prieto o distendido según las exigencias de cada concepción, son improntas que marcan su aptitud para la elaboración de estas obras de paciente abordaje, que deben resolver el imponderable de la plasmación de las figuras, en difíciles dimensiones minúsculas. La vibración de colores vivos o tenues de ciertas piedras duras, orladas por el fino reflejo del oro o la plata, son elementos objetivos que gravitan decisivos en los temas: figurillas, cosas, cabezas o personajes simbólicos, motivos disímiles unidos por un fervor comunicativo, en esta veta de la pequeña escultura en material radiante, que solicita la convergencia de las dos eternas sensibilidades: la del autor que elige este camino creador y la del gustador adepto a este halago visual. Guzman sabe conjugar ese raro equilibrio, creando la sugestión necesaria, fina y ágil, en el entorno que cierne la nobleza de los materiales incorporados.

A.T.

LETRAS Y TEATRO DE SANTA FE

Dos importantes novedades nos ha acercado José Rafael López Rosas, editadas por la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe. Se trata de "El Teatro en la Provincia" y una historia de la Literatura en Santa Fe. Ambos trabajos ofrecen una completa recopilación de la tarea dramática y literaria de nuestro segundo estado. El primero de ellos se inicia con las primeras expresiones teatrales en el Río de la Plata y rescata con precisa documentación la actividad desde principios de siglo en las dos ciudades, Santa Fe y Rosario, pasando a través de la eclosión del movimiento independiente, prácticamente hasta nuestros días.

Una tarea importante encierran ambos volúmenes, sobre todo por el valor documental y la estricta cronología que exhuma datos, fechas y personalidades que en su momento fueron protagonistas en los campos de la cultura santafesina.

EL REY ES EL CONDOR

Integrando una serie de relatos cuya motivación son las aventuras y los viajes, "El Rey", quinto libro de la serie que Editorial Plus Ultra nos presenta, completa con "Crines al viento", "Adiós Canopus" y "Sombrero Negro", la visión que su autora Julia Morilla de Campbell realiza del interior del país.

El protagonista no es el soberano de un legendario país, sino el cóndor argentino, que junto a su compañera sobrevuela el territorio de Neuquén en busca del escondido paraíso. El diario "La Opinión", de Los Angeles, California, del 6 de agosto de 1976, dijo de su autora: "La señora Morilla de Campbell escribe una literatura realista, pero con un realismo sano, provechoso y fecundo, envuelto por una lírica y luminosa espiritualidad. Sus libros son fascinantes, llenos de poesía, contienen toda la magia de la Argentina y además el amoroso empeño —que es casi en ella un apostolado— de revelar a los jóvenes de su patria, qué cosa es su país, en la superficie visible y en las veladas dimensiones de su historia".

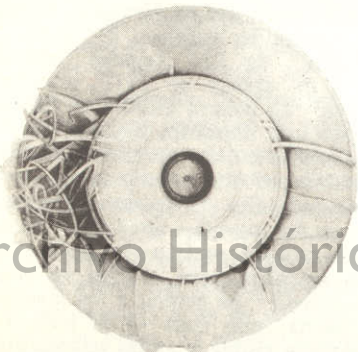


UNA EVOCACION DE LA BELLE EPOQUE

Entre las novedades de abril de Editorial Bruguera S.A. rescatamos para el recuerdo la evocación de Néstor Luján titulada "La Belle Epoque". Un breve tránsito entre el fin del siglo pasado y el principio de la Primera Guerra, ha pasado definitivamente por ser una de esas épocas, donde la lisonja del recuerdo destiñe en esos años, todo lo que no fue deslumbrante y frívolo. Es que la llamada "belle époque" creó un estilo de ver el presente y legó al porvenir una imagen de optimismo que forma parte de la tradición. La crónica de Luján nos hace recorrer las calles de la capital que dio origen a la época —París—, por cuyas calles desfilan la política, la prensa, el nacimiento del impresionismo, Sarah Bernhardt y André Antoine, la música, el ballet, la moda, los bailes y los años más felices de Montmartre. Un resumen que acaba cuando nos ha llenado de nostalgia.

ABERASTURY EN BALMACEDA

"Dueña de un mundo absolutamente suyo, exclusivo y por consiguiente de un idioma, el idioma también exclusivo con que se entrega a la tarea de comunicarlo con nosotros. Allí están a la vista sus curiosas imágenes, el movimiento admirable de sus grafismos, sus ámbitos misteriosos, su poesía..." La opinión transcrita pertenece a Córdoba Iturburu, refiriéndose a los dibujos y grabados de Gabriela Aberastury, en 1968. La artista expone en Galería Balmaceda, sus obras, una de las cuales es la que reproducimos.



El mecanismo pensante



LOS TÍTERES DE BUFANO

Desde el 15 de abril se ha repuesto en la sala Leopoldo Lugones del Teatro Municipal Gral. San Martín el espectáculo de títeres "David y Goliath", con libro de Ariel Bufano sobre ideas de Sim Schwarz. La música es de Jorge Valcárcel y la letra de Adelaida Mangani. Dirección, escenografía, vestuario y títeres corresponden al propio Bufano. Este espectáculo cuya reposición comentamos fue estrenado originalmente el 28 de mayo de 1977, habiendo sido valorizado por la crítica en su momento. "El Mundo Israelita" escribió: "El espectáculo tiene una atmósfera de gran poesía por la musicalidad sinfónica con que han sido trazados los movimientos de los títeres, por el espíritu gracioso y hondo de cada una de las escenas, por la manera como los muñecos conmueven a la platea, despertando una noción muy clara respecto de la validez del títere en la elaboración misteriosa del poema escénico."

CREDITOS FOTOGRAFICOS

En el número 5 de PAJARO DE FUEGO, fueron omitidos los créditos fotográficos del pliego color, cuyos nombres queremos consignar: Enrique Limbrunner (folios 53/55/57/59/65), Ignacio Corvalán, folios 61/62/63. Las otras fotografías 52/56/58 y 60 pertenecen al autor de la nota.

EL PREMIO DE LAS DESVENTAJAS

El 20 de abril se inauguró en el Museo Nacional de Bellas Artes el "Premio Benson & Hedges al Nuevo Grabado y Dibujo en Argentina". Han sido invitados a participar en la muestra, que luego de un mes de exposición, será llevada a los principales museos del interior del país. La nómina de los artistas seleccionados, incluye los siguientes nombres: Dibujo: Carlos Arnaiz, Luis F. Benedit, Remo Biancheci, Miguel A. Bengochea, José Cáceres, Ernesto Deira, Fermín Egufá, Mercedes Estevez, Luis Frangella, Ricardo Garabito, María Helguera, Hugo de Marziani, Gabriel Messil, José De Monte, Luis Felipe Noé, Máximo Okner, Josefina Robirosa, Hugo Sbernini. En Grabado: Carlos Alonso, Carmelo Carra, Víctor E. Depilla, Fernando Maza, Pablo Obelar, Alicia Orlandi, Julio Paz, Ernesto Pesce, Liliana Porter, Osvaldo Romberg y Mabel Rubli. Las técnicas de grabado son aguafuerte, aguainta, litografía y serigrafía.

Es de destacar la edición del catálogo que cumple una función documental de la nueva tendencia del grabado y del dibujo y cuya venta se hará en exclusivo beneficio del Museo. Los premios serán donados al Museo Nacional de Bellas Artes y a un museo del interior del país, integrando el restante la colección de la firma anunciante.

EL CAMPEONATO MUNDIAL DE FUTBOL

Con motivo de la iniciación del Campeonato Mundial de Fútbol a realizarse en nuestro país durante el mes de junio, PAJARO DE FUEGO publicará en su próximo número un extenso suplemento sobre el deporte en la historia de las culturas. La serie de notas, redactadas por destacados especialistas, incluye una reseña histórica sobre el origen de los deportes en la Humanidad, notas acerca de las experiencias de nuestro seleccionado nacional y reportajes a figuras del medio.



**EL
LIBRO
DE
ADELA
TARRAF**

El arte moderno como ya lo señalaran algunos de los más importantes teóricos constituye un territorio por el que no es fácil desplazarse sin algunos fundamentos que sirvan de guía para aproximarse. Constituye una selva de propuestas que producen una multiplicidad formal inabordable sin

tener algunos elementos metodológicos. Este libro de Adela Tarraf, *CUANDO LA ESCULTURA ES ESTILO*, no tiene grandes pretensiones metodológicas, pero traza algunos lineamientos importantes por su alto nivel didáctico, lo que permite tanto al artista como al profano abordar esa

selva de formas que es el arte contemporáneo conducido por esta autora clara y precisa.

Es un hecho que los estilos son una respuesta individual que emerge en cada artista de la manera como éste elabora su herencia; o sea la tradición en la que se in-

serta, por un lado, y por el otro su comunicación al medio que va dirigida. Es así como se gestan esos estilos que en el caso concreto de la escultura, aparecen como tratamientos de la materia a veces opuestos, o espacios propios, sin hablar de la forma, que va de lo figurativo a lo abstracto, y que nos habla de la riqueza formal de arte de nuestro siglo, pero también de su estigma. Todo son subjetividades que no se unen en ninguna, intersubjetividad y por lo tanto surge en el espectador la convicción de lo fragmentario de nuestro tiempo.

Es por este difícil territorio por donde Adela Tarraf, aguda

observadora y conocedora del arte moderno sabe conducirnos, valorando uno por uno cada estilo de los más importantes de nuestro tiempo.

Desfilan así por estas páginas con las ilustraciones correspondientes los más grandes escultores de nuestra época y los mejores de nuestro medio.

La presentación del libro "Cuando la escultura es estilo" se realizó el día 7 de abril a las 19 horas en el salón de la Galería del Este, oportunidad en que usaron de la palabra los escritores Ulyses Petit de Murat, el Dr. Julio César Colacilli de Mu-

Eficiencia en seguros.

Servicio.

Costo.

Protección.



**LA BUENOS
AIRES**

Compañía Argentina de Seguros S.A.



pájaro de fuego

Durante el mes de junio se ofrecerá

LA COLECCION COMPLETA DE "PAJARO DE FUEGO"

Presentada en una lujosa caja, la serie de los primeros seis ejemplares posibilitará la única oportunidad de lograr la colección completa de una revista que ha testimoniado los últimos acontecimientos en el campo de la cultura nacional.

Los grandes reportajes, los protagonistas, los acontecimientos, las críticas, las polémicas, las opiniones. Un fresco que expone las imágenes de Victoria Ocampo, Jorge Romero Brest, Vladimir Nabokov, Joel Grey, Antonio Berni, Arturo Cuadrado, Roberto Tálice, Charlie Mingus, Carlos E. Uriarte, Germán Arciniegas, José Mauro de Vasconcelos, Sara Gallardo, Litto Nebbia, Les Luthiers, Pérez Celis, César Tiempo, Robert Lowell, Ramón Gómez de la Serna, Juan Grela, Héctor Giuffré, Roger Plá, Chaplin, Ezra Pound, Hermann Hesse, Carlos Arcidiácono, Rafael Squirru, Ernesto Sábatto, Jorge W. Abalos, Carlos Areán, Luis Felipe Noé, Agustín Alezzo, Leopoldo Torre Nilsson, Elena Tassisto, Evaristo Carriego, Gastón Breyer, Federico García Lorca, Olga Orozco, Jorge Luis Borges, Ricardo Monti, Antonio Machado, Fray Guillermo Butler, María Simón, Héctor Olivera etc., etc.

"PAJARO DE FUEGO" Toda la cultura reunida en una lujosa colección

pájaro de fuego



pájaro de fuego

PRIMER SUPLEMENTO DE "PAJARO DE FUEGO"

Aparecerá el 10 de junio de 1978

TEMA: EL DEPORTE.
OBJETO: EL MUNDIAL
DE FUTBOL

Sumario

El Deporte, creador de cultura y belleza.
Historia de los seleccionados argentinos.
Los juegos deportivos en la historia de las culturas.
La participación del pueblo.
Las obras del Mundial.
Entrevistas, reportajes, opiniones.

Además, toda la información crítica sobre cine, teatro, artes plásticas, literatura y los hechos salientes del mes.

**carnicerías
integradas**

TORNADORE

Al servicio del país,
con la mejor
calidad

AVENIMIENTO S.A.

Suipacha 370 - 6° Bs. As.



COMPAÑIA ARGENTINA
DE SEGUROS SOC. ANON.

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

OPERA
EN
TODOS
LOS
RAMOS

El día que el embajador sonrió sin protocolo...

“Horas antes de la comida ya vivíamos un clima algo tenso. Nuestro huésped de honor, el embajador de B..., era un gourmet famoso por su exigencia.

Fuí a la bodega para elegir personalmente los vinos. Para los “Huevos Cocotte Bergère” seleccioné sin dudar el GRAN RODAS un vino con brío, de gran jerarquía, producto de su letargo de 4 años en cubas de roble de Nancy y 12 meses en botellas.

La gran duda era el “Lomo Pané Mont D’Or”. Hacía falta un vino de excepcional finura. Armonioso y profundo, tranquilizado durante 5 años en cubas de roble de Nancy y 24 meses en botellas. Me decidí. RODAS R.

En el momento de servirlo, el embajador esbozó una leve sonrisa. Una sonrisa íntima, diría, de grata complicidad.

De aprobación franca. Sin protocolo.”

Kurt G. Zlattinger

Maître del Restaurant del Claridge Hotel

Vinos muy finos

RODAS

El ritual
de las grandes mesas.

RODAS BORGOÑA - RODAS CABERNET
GRAN RODAS - RODAS DU VALLÉ - RODAS R
RODAS ESCONDIDO

