



pájaro toda la cultura de fuego

Buenos Aires
Año I — Número 7
Julio 1978
\$ 2.000



PIAZZOLLA

un retrato
de nuestra
soledad

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.

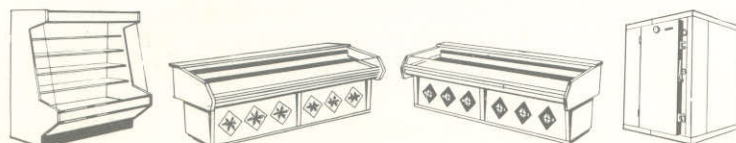
Conózcalo. Freezer Villber es mucho más que un nuevo producto. Es un nuevo concepto en refrigeración familiar.

Precio sugerido
Modelo F-110 \$ 273.000.-

Precio sugerido
Modelo F-190 \$ 319.469.-

FREEZER
villber

Alimentos siempre frescos a 20° bajo cero.



villber
S.A.C.I.

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



pájaro de fuego

El Nº 8 de agosto contendrá
el siguiente material

EL LUNFARDO

Etimología, ética y trascendencia
de un lenguaje popular.

ARGENTINA: ELEMENTOS DEL SER NACIONAL

Aporte a las formulaciones y diseños
de las políticas culturales.

DE COMO "CLEMENTE" GANO EL CORAZON

Un encuentro con Caloi, donde se asiste
al nacimiento de un personaje.

¿LOS TALLERES LITERARIOS PRODUCEN ESCRITORES?

La opinión de Syria Poletti, Inés
Malinow, Roger Plá y Mario Lancellotti.

Colecciónela para reunir
todo el panorama
cultural de nuestros días

Adquiera los ejemplares atrasados en Suipacha 255
sexto "F" - Teléfonos: 35-5919 y 35-5926

THE LEADING HOTELS OF
THE WORLD 

Los pocos,
tradicionales,
eminentes hoteles
del mundo.

En París,
EL RITZ.

En Argentina
solamente el
LIBERTADOR
de Buenos Aires.

¿Imagina
un lugar
mejor en
Buenos Aires
para cenar?



LA PERGOLA



restaurantes

HOTEL 
LIBERTADOR

Córdoba y Marpú
Tel.: 392-2095/8395/9236


MIEMBRO DE "THE LEADING
HOTELS OF THE WORLD"



añoflex[®]

Caños Metálicos Flexibles
para
instalaciones eléctricas
e industriales

Mangueras de goma
para
mediana y alta presión



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

**BANCO DE
CREDITO ARGENTINO**

FUNDADO EN 1887

Rivadavia y Reconquista, Plaza de Mayo y 60 sucursales

Eficiencia en seguros.

Servicio.

Costo.

Protección.



LA BUENOS
AIRES

Compañía Argentina de Seguros S.A.

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

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

PISADAL
Una empresa que se "mueve"

Tel. 44-7086/42-7221/4950

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



EE.UU. Este y Oeste

Una excursión de 26 días,
que visita EEUU de costa
a costa incluyendo NIA-
GARA FALLS.

SALIDAS:

SEPTIEMBRE 3

Salidas individuales, todos
los domingos. u\$s **1.150.-***

Mexico Acapulco Miami

15 días.

SALIDAS:

AGOSTO 2 - SEPTIEM-
BRE 5 y 26.

u\$s **465.-***



Vuelta al Mundo

54 días. Media pensión.
EEUU / HAWAI / JAPON /
HONG KONG / THAILAN-
DIA / INDIA / IRAN /
TURQUIA / ISRAEL /
GRECIA / EGIPTO / ITA-
LIA.

SALIDA

SEPTIEMBRE 12

u\$s **3.490.-***



Paraiso Oriental

27 días. Media pensión.
MEXICO / TOKIO / BE-
PPU / KIOTO / NARA /
TAIPEI / HONG KONG /
PENANG / SINGAPUR /
BANGKOK (extensión a
HONOLULU y LOS AN-
GELES.

SALIDAS:

Salidas:

AGOSTO 16 - SETIEMBRE
13-27 - OCTUBRE 18.

u\$s **1.095.-***



Europa Oriental y Occidental

28 a 47 días. Media pensión.
HOLANDA / INGLATE-
RRA / FRANCIA / DINAMARCA /
SUECIA / RUSIA / CHECOSLOVAQUIA
TURQUIA / ISRAEL /
GRECIA / YUGOSLAVIA
ITALIA / ESPAÑA / SUI-
ZA.

Salidas: SETIEMBRE
17 y 20.

u\$s **1.475.-***

* Parte terrestre - Gafas de habla española - CREDITOS - solicite folletos

Exprinter

VIAJES

Leg. N° 483 Res. DNST 0899 73 E V 1

BUENOS AIRES:

San Martín 170 (Galería Güemes) Tel. 33-0571/78
Av. Santa Fé 832 Tel. 32-2519/2483

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

ROSARIO:

Córdoba 960 Tel.: 49150

CORDOBA:

Rivadavia 39 Tel.: 28450/38219

MENDOZA:

Av. San Martín 1198 Tel.: 231026



pájaro de fuego

7

Buenos Aires — Año 1 — \$ 2.000
Julio 1978

DIRECTOR

Carlos A. Garramuño

COLABORAN EN ESTE NUMERO

María Reyes Amestoy (Arte), Osvaldo Santamaría (Fotografía), Candy Rodríguez (Gerente Publicidad), Osmina Guardatti (Jefa de Publicidad), María Inés Bunge (Publicidad), Ivonne R. de Quintás (Administración), Gladys Cammaroto (Secretaría), Hugo Marín (Redacción), Claudio Bramanti (Redacción), Néstor Ferioli (Redacción), Rocío Domínguez Morillo (Redacción), Omar de la Cruz (Redacción), Adela Tarraf (Artes Plásticas), Raúl Santana (Artes Plásticas), Jorge Raúl Rasía (Redacción), Roberto Díaz (Redacción), Ricardo Turró (Música), León Benarós (Redacción), Guillermo Orce Remis (Jazz), Armando R. Rapallo (Cine), Emilio A. Stevanovitch (Teatro), Adalberto Ferreyra (Audio), Hellen Ferro (Televisión), Bernardo E. Korembli (Humor), Néstor Echevarría (Arquitectura), Choly Berreteaga (Cocina), Gustavo Valdes (Arte), Carlos Massocchi (Asistente), Marina Naranjo (Arte). La fotografía de tapa es una producción de César Casco.

La revista PAJARO DE FUEGO es una publicación de la Editorial CROMOMUNDO S.A. con domicilio en Suipacha 255, 6to. "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 comprometen la opinión de la Dirección.

DISTRIBUCION CAPITAL FEDERAL: Brihet e hijos, Arcos 1226, 3er. piso, Buenos Aires. DISTRIBUCION INTERIOR: D'Argent S.A. Suipacha 322, 2do. piso y D.G.P., Hipólito Irigoyen 1450, Buenos Aires. IMPRESION: "La Prensa Médica Argentina" Junín 845. Tapa: "Artes Gráficas Planeta", Castro 928/30, Buenos Aires. FOTOCOMPOSICION: Velazco y Scallan Producciones, Corrientes 1749, piso 6º, of. 21, Buenos Aires. FOTOCROMOS Y AUTOTIPIAS: Cini Hnos., Tandil 3025, Buenos Aires.

Editorial Cromomundo S.A.
Domicilio: Suipacha 255, 6to. "F"

Agencia de Publicidad
Estudio 22 - Moreno 1270 - 2do. piso
Of. 210

SUSCRIPCIONES

ARGENTINA: Seis ejemplares: \$ 12.000
EXTERIOR Y PAISES DE AMERICA LATINA:
60 dólares. EUROPA, ASIA, AFRICA Y OCEANIA:
70 dólares.



sumario

Omar A. de la Cruz	10	"Ochenta y cuatro años de historia viva, volcados tras el sueño del carbón argentino".
	16	Bibliográficas.
Hugo Marín	17	Ex Libris II.
Jorge R. Rasía	18	Homenaje a J.L. Ortiz en Rosario.
Carlos A. Garramuño	19	Reportaje a Ulyses Petit de Murat.
Roberto Díaz	25	Roberto Arlt: su inquietante vigencia.
Ricardo Turró	30	Otro triunfo argentino: El "Otello" de Cossutta.
Emilio A Stevanovitch	34	Héctor Lesse, en el más alto nivel.
Rocío D. Morillo	35	Reportaje a Astor Piazzolla.
Jorge R. Rasía	42	Artes Plásticas: el Salón de Rosario.
Raúl Santana	43	Artes Plásticas: crítica.
Adela Tarraf	46	Reportaje a Otto Hahn.
León Benarós	50	Aída Carballo: la magia y la gente.
Guillermo Orce Remis	54	"Algo más sobre los negros a orillas del río perezoso" (Jazz)
Armando Rapallo	57	Cine: críticas.
Emilio A. Stevanovitch	60	Crítica teatral: "Lorenzaccio".
Luis Ordaz	64	Epocas del teatro Argentino.
Bernardo E. Korembli	67	"Humoresque. . . Burlesque. . ."
Adalberto Ferreyra	69	Audio
Choly Berreteaga	71	La cociná española (3a. nota)
Néstor Echevarría	74	¿Qué es la arquitectura?
Aníbal Duarte	76	"Tenis con final picado" (Cuento)
	80	"A vuelo de Pájaro"
	82	Cartas al Director.

MÁS ALLA DEL JUBILO

Reflexionar sobre los recientes hechos relacionados con el Mundial de Fútbol nos llevaría a recrear un clima insólito: el que desencadenó el triunfo del primer esfuerzo mancomunado que recuerda el país en muchos años. Ya se ha hablado bastante del fenómeno y no solamente entre nosotros, porque la eclosión popular conmovió a los extranjeros y fue profusamente comentada en el exterior. Felizmente, se cumplió el vaticinio: los turistas del mundial (que no gastaron tanto como la ilusión de los comerciantes pretendía) sirvieron lealmente a la transmisión de una realidad —la nuestra— tan gratuitamente distorsionada fuera del país. El Mundial de Fútbol ya es un recuerdo, pero ha dejado una secuela de resultados positivos entre los que se destaca la reacción en cadena de un júbilo que asumió características integradoras. Porque la profundidad fue tanta, que aprendimos a mantener la esperanza y la alegría en momentos en que nuestro desempeño no fue brillante ni nuestra divisa, triunfadora.

Ahora se dice que este júbilo y esta integración, deben ser aprovechados. Porque nadie se engaña ni piensa que la efervescencia mundialista haya cambiado milagrosamente la situación social y económica del país. Más aún, creemos que el esfuerzo realizado para llevarlo a cabo, deberá pagarse en instancias inmediatas o mediatas. Persisten intactos los problemas que nos agobiaron durante los últimos meses y el porvenir sigue dependiendo absolutamente de lo que hagamos.

Hasta aquí, la realidad. Desde aquí, la expectativa.

Esta expectativa —casi una costumbre argentina— se puede explicitar de distintas maneras y encierra tal caudal de frustraciones que es inútil enumerar los contenidos de sus capítulos. Pero las cosas por rehacer, por ordenar, por imaginar y corregir, por proyectar y definir, por concretar y esclarecer, han sido expresadas durante tantos años, desde tan distintos puntos de vista y por sectores tan opuestos, que entendemos que la época de los análisis previos pertenece a un pasado que los argentinos quieren olvidar.

Por eso nos preguntamos: ¿no será este síntoma de la euforia, la expresión de un deseo, el recla-

mo de una necesidad subyacente vertida por un pueblo que a toda costa desea sentirse protagonista? ¿No lo simbolizaron así las banderas cuyos colores tiñeron las calles del país —y las pantallas de los televisores de cientos de millones de espectadores del mundo— durante este vibrante junio argentino? Hay, con toda evidencia, una clara propuesta que viene desde abajo hacia arriba, una especie de desafío a las dificultades y encrucijadas que enfrentamos. Hemos demostrado durante estos días, cuál es el espíritu nacional y cuáles son sus virtudes, que aún más que las deportivas, sirvieron para el estremecido comentario del exterior. Pero a la vez, el fenómeno prefigura una continuidad, una pervivencia que se expresa por el hecho de que no se han arriado la mayoría de las banderas que en su momento fueron izadas para alentar una esperanza. Es entonces cuando creemos lícito formular una pregunta: ¿La deformación que sufrió en el exterior la realidad argentina, no será también culpa de nuestra propia miopía para advertir nuestras virtudes? Seguramente deberemos aceptar como posible esta visión. Hemos dado una lección y hora es que dejemos con sus criterios sobre Argentina a la prensa extranjera, que no ha hecho otra cosa que utilizarnos como cortina de humo para los dramáticos días que vive Europa con su terrorismo autóctono y los Estados Unidos con sus propios "derechos humanos". Pero ahora, y con la misma urgencia que reclaman los plazos fijados por compromisos internacionales, debemos atacar con imaginación los dramas de nuestra estructura sanitaria y educacional, resolver humanamente los conflictos que en estos días engendra el tema de la vivienda, ocuparnos con seriedad de nuestra minoridad y nuestra vejez abandonadas y rescatar, con decisiones posibles nuestras remotas geografías y a sus hombres. . . En síntesis, no somos tan ingenuos como para no valorar el costo —no sólo económico— de estas soluciones. Pero hemos dicho que fuimos capaces de hacer algo importante con este Mundial, y que nuestra organización fue perfecta.

Es una oportunidad histórica y nuestro pueblo, tan halagado en los últimos tiempos por estos hechos, ha demostrado su capacidad como para protagonizar episodios más trascendentes que las jubilosas manifestaciones callejeras.

El Director

DON RAMON DE LA VEGA

Cuzco, 1960: Don Ramón, dibujante y minucioso copista, tomando nota del escudo de su antepasado, el Inca. Este viejo "glorioso" de hoy tiene tras suyo, una vida trabajada por la aventura y el afán de aprender... cosas que lo llevaron a convertirse en autodidacta y maestro fielmente apegado al espíritu nacional, transitando, al mismo tiempo, el camino de América.

No estábamos, precisamente, en un lugar destinado a escribir. Difícilmente, con criterio adocenado, lo hubiésemos podido "clasificar" como una biblioteca. Por lo demás, carecía de esas vitrinas tras cuyos cristales, debidamente ordenados, suelen exhibirse piedras fósiles, hojas disecadas o muestras minerales. No obstante, allí había un escritorio, una máquina de escribir, verdaderas "pilas" de libros y una innumerable cantidad de cajas y cajones en los que, debidamente catalogados, yacen más de cincuenta años dedicados a la investigación minero-geológica del país y de una buena parte de América, al menos la que está unida por la espina dorsal de la Cordillera de los Andes. Por otra parte, guardados en cajones o a veces cubiertos por el polvo, humildemente colgados de un clavo, el mismo lugar atesora algún que otro óleo e innumerables "pasteles" y acuarelas, realizados por el singular hombre que allí reina e impera... Entre cerrando sus ojos, a veces castaños, a veces grises, alveolados de azul, quizás

mimetizándose como sus animalitos del desierto, Don Ramón habla con ese acento riojano, con esa calidez de los neologismos acuñados, como la buena plata del Famatina, en los socabones de una inteligencia profunda, penetrante, que necesita *desagotarse* constantemente, en una dación múltiple y generosa, a cuantos acuden a él.

—He nacido en los llanos riojanos, los de Juan Facundo Quiroga, en la Villa de Malanzán, capital del Departamento que entonces, como postrera manifestación del "porteñismo", se llamaba Rivadavia (hoy Juan Facundo Quiroga), el treinta y uno de agosto de mil ochocientos noventa y cuatro. Allí ingresé en la escuela que dirigía el Maestro Normal Domingo Carrizo quien, del mismo modo, fue el mío en el primer grado. Por esa época, mi padre era profesor en la Escuela Normal de Catamarca. Al regresar, para unas vacaciones, a Malanzán, le pregunté a Carrizo que tal alumno era yo. Le respondió: "el mejor y el peor".



ochenta y cuatro años de historia viva volcados tras el sueño del carbón argentino

Lo primero era por mi contracción al estudio (desde chiquito me gustó estudiar a fondo), lo otro, por mi conducta. Eso era para cuando andaba por el tercer grado. Entonces mi padre me llevó a Catamarca, donde terminé la primaria. . .

Descendiente de ilustre linaje

—Mi apellido, de la Vega, proviene de los primeros hombres llegados a las tierras de América. Los antepasados más remotos, los fundadores del linaje americano, fueron del Cuzco y el más antiguo de cuantos conozco aparece citado en los "Comentarios Reales" del Inca Garcilaso de la Vega, figurando su historia, de modo muy detallado, en el tomo primero de dicha obra. Casado con una hija del Inca, ese antepasado recibió la designación de Intendente del Cuzco. Conservo la fotografía de la casa que tuvo allí con su correspondiente escudo. Todos los antecedentes que obra en mi poder —legados por mi familia— nos indican como descendientes del Inca Garcilaso. El padre de éste fue salvándole la vida día a día, pues existía la determinación, por parte de los conquistadores, de borrar todo rastro de la familia real peruana. De modo que no sabía que hacer con este hijo, convertido en problema gravísimo. Cuando tenía veinticinco años, Gómez Suárez de Figueroa, que así había sido bautizado, fue embarcado un tanto subrepticamente, rumbo a España. Su padre, el Capitán Sebastián Garcilaso de la Vega, pudo, al fin, respirar en paz. Allí, el hijo combatió con denuedo y fortuna, tal como lo testifica su enterratorio, en la capilla de Animas de la Catedral de Córdoba. . .

A sus ochenta y cuatro años, Don Ramón Rosa de la Vega conserva prodigiosa memoria. Reputado como uno de los más eminentes —sino el más importante— geólogos de la Argentina, maestro, profesor universitario, investigador, explorador, pintor y escritor (son ilustres sus obras de carácter científico y extraordinaria su ductilidad en las narraciones literarias, muchas de ellas publicadas y otras muchas inéditas), su charla tiene el sabor de lo lentamente madurado, de lo que ha llegado a su plena sazón.

—Quería decirle que los Garcilaso de la Vega españoles estaban emparentados con ilustres escritores de nuestra lengua: por empezar, nada menos que con el Marqués de Santillana. También con Fernán Pérez de Guzmán, Pedro López de Ayala y los Manrique, padre e hijo. . . Cuando estuve en el Cuzco, investigando, me encontré con un "guía" muy erudito, hombre de estudios universitarios, a quien le plantee la problemática de lo que yo creía una leyenda: la de que el joven Garcilaso hubiera tenido ¡trescientos hijos! "No crea", me dijo aquel guía, "es posible que mucho de verdad haya en ese acerto. Cuando los españoles decidieron que debía desaparecer todo rastro posible del último Inca, las tribus comenzaron a enviarle a las muchachas capaces de engendrar, de modo que la sangre real —la que había heredado de su madre, la ñusta Chimpu Ocllo, después llamada Isabel, hija de Hualla Inca, el hermano de Huaina Cápac, padre de Huáscar—, continuase perviviendo". Reaccionó al morir su madre adoptó el nombre de Garcilaso Inca, añadiéndose por primera vez, el apellido que le correspondía legítimamente.

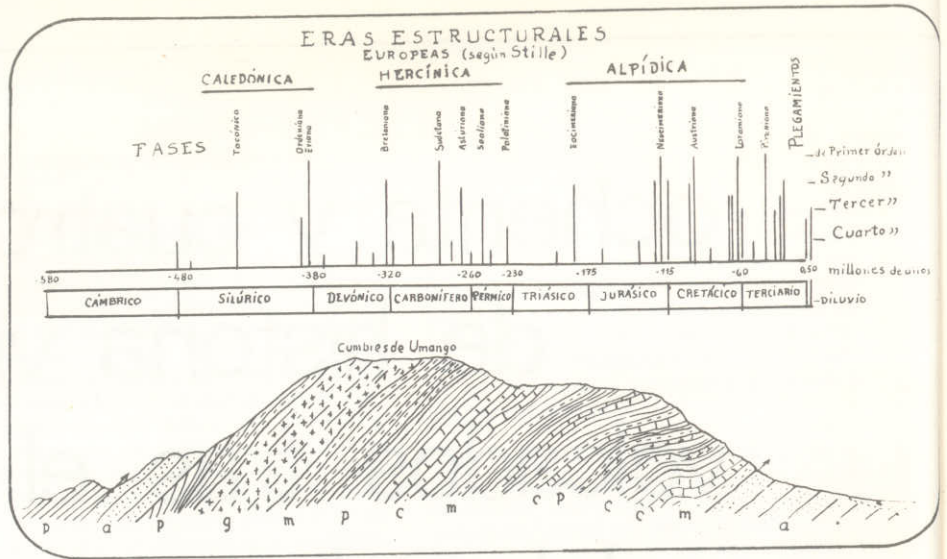
Director - Fundador de escuela

Los hombres de vida intensa, aquéllos que ponen su alma y vuelcan inteligencia, voluntad y capacidad de trabajo en lo que hacen, participando, al propio tiempo, de las vidas de los demás, interesándose por los que lo rodean y constituyen su comunidad. . . esos hombres son los que realizan la historia de los pueblos. Don Ramón, por cuanto lleva hecho y significa para la cultura nacional, es un trozo vivo de la historia contemporánea de la Argentina. Como lo demuestra el hecho de que, a los quince años de edad, aún sin título habilitante, fundara y dirigiera una escuela primaria en La Rioja, en tiempos en que, al cabo de guerras civiles y otras violencias, se iniciaba, tal vez con la guía espiritual de Rosarito Vera Peñaloza, la crónica grande de ese empeño nacional argentino, concebido como verdadera gesta, que es la escuela primaria.

—Tuvo problemas mi familia. De modo que, a los quince años, debí abandonar el hogar y partir en busca de trabajo. Tenía un tío político, el doctor Ernesto Ocampo, diputado en la legislatura provincial. Por su influencia fui nombrado director de una escolita —que debía fundar—, en la pequeña Ñoquebe, en el Departamento entonces llamado General Roca (hoy Rosarito Vera Peñaloza). Cuando comencé las tareas de matriculación me encontré con el hecho de que la mayoría de los alumnos me superaban en años y experiencia de vida. Eran, casi todos, hombres casados y los menorcitos habían hecho la conscripción. La pobre escolita carecía de todo. Hube de



Naturalista y geólogo apasionado, este riojano vital realizó el relevamiento total del Valle de la Luna. Los dibujos que publicamos, debidos a su técnica, reproducen la cabeza de un saurio, habitante antiguo de aquella tierra, y un corte estructural de la misma.



improvisar los pupitres con cajones de madera, el pizarrón con **papel de astrasa** y las tizas con una gruesa de lápices que pude comprar, con mi escaso dinero, en un almacén de campaña. En esas condiciones y con esos pobres elementos, trabajé hasta finales de 1910. Los bancos, pizarrón y todo lo demás recién llegaron cuando se cumplía la totalidad del ciclo lectivo. De aquellos tiempos. . . ¿qué le diré? La mayoría de mis alumnos, aún hasta los niños, entretenían sus ocios en los recreos **visteándose**, practicando esa esgrima criolla, tan fina, elegante y temeraria, del puñal. Precisamente yo aprendí ese **arte paisano** de un alumno de dieciocho años, que me había llegado desde las lagunas de Huanacache o del Rosario, habitadas originalmente por Huarpes y ubicadas entre Mendoza y San Juan, a unos cincuenta kilómetros de Ñoquebe. Era un muchacho indígena y nunca pude averiguar si se trataba de un huarpe. Por lo que yo sé, los huárpidos, históricamente, viven en San Juan (vivián), en unas lagunas constituidas por el río del mismo nombre, en el Departamento de Media Agua. . . ¡Bueno!, aquel muchacho, cuya máxima ambición estribaba en aprender a firmar y hacer cuentas. . . me fue muy leal, un gran compañero, además de haber sido mi maestro en muchas cosas de la vida diaria. El me enseñó cosas aprendidas de los suyos: a rastrear avestruces, a conocer cuando había que hacer la cosecha de huevos, para no destruir las nidadas de las cuales habrían de nacer los charabones (**ifíjese que "brutos" aquellos paisanos que cuidaban la ecología que los "civilizados" destruyeron**); a sacar miel de unos panales subterráneos, de una abejita muy pequeña, parecida a la santiagueña de Atamisqui. Y, además, aquellas inolvidables lecciones de cuchillo destinadas a convertirme en el mejor de los visteadores de los Llanos. Con palos, preparados como dagas, practicábamos todos los domingos, debajo de una higuera. . . A fin de año, él sabía firmar y hacer cuentas. . . yo había aprendido a "vistear".

Periodista en Córdoba

Declina la tarde en Córdoba. Un poco más allá del Barrio Crisol —con sus calles dedicadas al recuerdo de España—, atravesando la Ruta Nueve, el sol muere besando las cumbres de cemento ciudadanas, mientras las Sierras del Valle de Punilla cambian el atornasolado por un gris intenso. En la casa de la calle Zaragoza, metidos en el escritorio-biblioteca-museo, la generosa palabra de Don Ramón Rosa llena el ambiente. . .

—En Ñoquebe gané los primeros pesos, que nunca me pagaron. Comb yo quería estudiar conseguí de mi tío influyente un anticipo de aquellos magros sueldos (sesenta y cinco pesos mensuales de muy dudosa seguridad) a cambio de la correspondiente autorización para que él cobrara lo atrasado. Así me vine a Córdoba. Como necesitaba vivir y esto sólo era posible contando con alojamiento y comida, visité a un amigo de mi padre, director de un diario. Se llamaba Juan Zacarías Agüero Vega, poeta que terminó de maestro normal en Catamarca. Me empleó en el periódico y **logró pagarme el primer mes**. Luego no pudo hacerlo más. A cambio me consiguió una beca de veinticinco pesos mensuales para estudiar en la Escuela Normal "José Vicente de Olmos". Por aquél entonces faltaban maestros y había que **fabricarlos**. En la citada escuela se abreviaba la carrera de cuatro a tres años. Con el tiempo, además de los maestros, casi todos los directores e inspectores cordobeses salieron de ella. El diario donde trabajaba se llamaba "La Libertad" y su dueño era Don Pedro C. Molina, gran abogado y hombre muy rico. . . dueño del pueblo de Almafuerde y sus alrededores. Con el tiempo sería uno de los fundadores del radicalismo principista. Trabajando en el diario aprendí a ser periodista opositor y a recibir los malos tratos de los funcionarios del gobierno. Terminada la carrera me marché a Coro-

nel Pringles, en el sur de la Provincia de Buenos Aires, en donde necesitaban un maestro joven. Si no me quedé más tiempo que un año completo, fue porque lo que se llamaba "política" estaba en manos de bandidos. Allí ganaba las elecciones quien más bandidos tuviera a su disposición. Eran los tiempos de los tristemente célebres "caudillos", matones que, en ocasiones, eran verdaderos asesinos. El terror del pueblo era el "caudillo" político, convertido en señor de horca y cuchillo. . .

—Después de esa experiencia regresó a Córdoba y. . .

— . . . isigno de los tiempos! : me mandaron a San José de la Dormida y allí resulté blanco de la indignación de un sacerdote que, por no coincidir yo en su opinión (me pedía que cerrara mi escuela en ocasión de un festejo religioso), logró que se me expulsara del pueblo. Apelada la resolución al Presidente del Consejo de Educación de la Provincia (era el radical doctor Gregorio Martínez), fui sacrificado pues, según el criterio del gobierno, era posible disentir con un maestro pero no enfrentarse con el Obispado. Para compensarme, tiempo después me hicieron inspector, con más de ochenta establecimientos a mi cargo.

Amistad con los Cantoni

Así marchaba la vida de Ramón Rosa Vera, riojano, argentino arquetípico de las primeras décadas del siglo, sometido a los vaivenes de la situación política. La que, a pesar de todo, le deparó algunas satisfacciones. . .

—En medio de todas esas historias, hay un viaje a San Juan, donde me radiqué durante un tiempo. Allí enseñaba dibujo, en cátedra ganada por concurso, en una de las escuelas más notables que conocí. Se trataba de la Escuela Normal

del Hogar Agrícola", luminosa idea en la educación de entonces. El profesorado estaba constituido por especialistas vinculados al medio: floricultores, apicultores, podadores, expertos en lechería. . . Además había mujeres que enseñaban costura, tejido, cocina. Pienso que todos sus alumnos habrán sido gente muy feliz. El caso es que, para entonces, salió a concurso la cátedra de historia argentina, pretendida por el Subsecretario de Gobierno. Yo aspiraba a ella y comencé a prepararme. Mis amigos trataban de convencerme para que renunciara a esa aspiración: "¿no ves que el Subsecretario quiere esa cátedra? ¿Cómo pensás que el Gobierno te la va a dejar a vos?". Sin embargo yo insistía. Para colmo, el mismo Gobernador, profesor en la Escuela, integraría la mesa examinadora. Una tarde recibí un mensaje: el señor gobernador me esperaba en su residencia ese mismo día. Allí estuve puntualmente, a la hora acordada.

—¿Le pidió "su excelencia" que se retirara del concurso?

—Una vez en su presencia me dijo que, como no iba a poder estar en la comisión examinadora, quería conocer mis puntos de vista en lo concerniente a la cátedra en disputa ya que, de todos modos, debería dar su opinión. Yo le dije que no creía en los libros de historia porque en ellos no estaba contenido el país. Si gano la cátedra, enseñaré la historia de nuestros pueblos, de cómo se formaron, de dónde proviene su cultura, cuáles son sus raíces. . . enseñaré la historia de nuestra agricultura y ganadería, de nuestra minería y comercio; de las industrias del Interior y de las pugnas desatadas en Buenos Aires. . . Como voy a enseñar todo eso y no lo que está en los libros, ya puede ir poniéndome cero. Pero aquel hombre extraordinario se puso de pie, me felicitó y dijo: **en lo que a mi concierne, joven, usted ya cuenta con la cátedra.** Y así fue, porque

el Subsecretario era un ser sin cultura ni mayores luces. **El Gobernador se llamaba Federico Cantoni.** Allí nació mi amistad con él, que luego se prolongó en los hijos.

Paréntesis informativo

Cada vez que un periodista entrevista a un hombre de las condiciones polifacéticas de Don Ramón Rosa Vega, su trabajo se complica. Y es que resulta muy difícil trazar el resumen de una vida tan rica sin olvidar detalles reveladores, desechando, por otra parte, datos anecdóticos de un significativo alcance. Por otra parte, **¿cómo expresar, en unas pocas carillas, la humildad, el fervor, la cultura e, incluso, la sabiduría que son rasgos profundos de la personalidad de este riojano que, como los olivos de su tierra, da más frutos cuanto más añoso se va poniendo?**

De cualquier modo, hay algo que debe escribirse: este hombre recién se doctoró a los cincuenta y siete años de edad. Su tesis, que es un verdadero monumento a la ciencia geológica, fue aprobada con las más altas calificaciones por un reducido núcleo de distinguidos especialistas, a quienes el destino había reunido en la Universidad de Córdoba. ¿Por qué razones tardó tanto tiempo en obtener su doctorado **el científico argentino que más sabía de geología y minerología entre todos los del país?** Simplemente porque los títulos no le interesan. Para él están demás. Su intensa obra de investigación ha sido, a veces, aprovechada por aventureros. Don Ramón jamás abrió la boca para lanzar una sola acusación o denunciar el fraude que otros hacían con lo suyo. Su filosofía consiste en **trabajar, investigar, documentar y trabajar.** Infatigable, a sus gloriosos ochenta y cuatro años continúa abierto a todas las expectativas de la vida, proyectando nuevas publi-

caciones y otros viajes, como los que hizo por todo el territorio de nuestra Patria y por todas las vetas —mineras, humanas y culturales— de esta América Mestiza a la cual se siente integrado desde su riojanidad. Hombre de los Llanos, consustanciado con la aventura del espíritu, acostumbrado a los desafíos de toda naturaleza, todavía podemos seguir esperando de su vida esplendentes indagaciones. Y ahora, si, volvemos a la entrevista, a una mañana clara y radiante en la que, luego de examinar numerosas muestras mineras —entre ellas la piedra de pechblenda, rica en uranio, que él determinó el nueve de enero de mil novecientos treinta y nueve—, continuará con la charla anterior.

La aventura del carbón

—Siempre tomé en serio la enseñanza. Yo estudié mucho para saber y poder enseñar mejor. Tal vez he tenido cierto fanatismo en mi carrera. Mientras me ganaba la vida como inspector de enseñanza primaria, cursaba libremente la carrera de minería y geología. El doctor **Juan Olsacher**, una de las cumbres mundiales en esas especialidades, me distinguía con su apoyo fervoroso desde mucho antes de concluir la carrera. Yo creía en la minería como en una de las escasas actividades que puede dar cierta holganza económica a mi pobre y castigada provincia, esa Rioja a la que el gobierno central, desde Buenos Aires, hundió desde los albores de nuestra vida política nacional, de modo que la llamada "pobreza riojana" tiene autores muy conocidos, **los que la convirtieron en una mendiga sentada sobre un banco de oro.** . . Habían pasado los años y estaba yo como agricultor en un pueblo llamado Tama. Vivía allí un señor ganadero, el más rico de todos ("rico" se le llama a quien, ¡allá!, posee de dos mil a tres mil cabezas de ganado vacuno), que comer-



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

Los ochenta y tres años de Cora Peñafove, riojano, autor del popularísimo "Caminito", y los ochenta, de entonces, de Don Ramón de la Vega, ya "patriarca". Entre ambos, Catalina, la mujer del primero, escultora.

ciaba sus reces en San Juan, Jáchal o Chile. Se llamaba Lindor Pereyra. En una oportunidad, arrendando su hacienda, le ocurrió un incidente en un lugar que constituía, por entonces, el obligado sitio de descanso, donde hombres y animales reponían fuerzas antes de proseguir la ardua marcha: Agua de la Peña. El caso es que hubo una disparada de los animales, provocada por algún paisano de los alrededores, lo que se conseguía tirando al ganado un par de cueros de leones recién muertos. Ese olor a fiera producía estampidas con frecuencia. El caso es que, recapturados los animales, se cayó en la cuenta de que faltaban dos toros sementales. El baqueano que había rastreado el grueso del arreo —Salvador Díaz era su nombre—, aparte de valiente, era muy diestro en su oficio, de modo que pudo informar a Pereira de que los valiosos ejemplares se habían metido por una quebrada, en la cual no se podía penetrar más que a pie. . . Estas visitudes se convertirían en uno de los momentos decisivos de la historia del Valle de la Luna y de la aventura argentina del carbón. . .

La visita del piel roja

El caso es que Pereyra y Díaz resolvieron internarse en aquella quebrada desconocida. Llegado el momento de hacer campamento e imponiéndose la criolla costumbre del mate, el baqueano le dijo al hacendado que por allí **había unas piedras que ardían**. Se encontraban en el lugar posteriormente llamado Quebrada del Salto. Como estaban ocupados en hacer fuego, ellos no pudieron reparar en las notables huellas que la acción del tiempo —al convertir la tierra blanda o arenisca en piedra— dejó grabada como irrefutable testimonio de la antigüedad de la región: **las dieciséis huellas de dinosaurio** (años más tarde Ramón R. Vega se encargará de copiarlas) de las cuales tomaría su nombre la zona, **Los Rastros**. . . El caso es que Díaz metió su cuchillo en una de las paredes de la quebrada y sacó unas pocas "piedras", demostrándole al incrédulo de su patrón que, efectivamente, aquellas ardían. Tiempo después del episodio, el hacendado se cae a visitar a Don Ramón: —yo tengo un regalo muy interesante para usted; podría dárselo a mi yerno pero como es un sinvergüenza no le doy nada. Y como no quiero que este secreto baje a la tumba conmigo, le traigo esto. . .

Y desenvolviendo el paquete que traía con él le entrega algunas de las "piedras que ardían". . .

—Don Lindor me quería mucho. Me veía trabajar la tierra, cosa que se es-tilaba muy poco, y siempre me daba consejos. Era como un niño para ese hombre. "Abra su libreta y anote", me dijo, y agregó: "saliendo de mi estancia, desde Orcobola, se va para el Valle

Fértil y de ahí a Baldecito, donde se va a encontrar con Díaz y él lo va a llevar al lugar donde está "eso", que no sé lo que será. . . pero piedra es. Y como usted se pasa la vida haciendo colección, tal vez le interese saber de qué se trata. . .". Pasó el tiempo y un día, cuando había vuelto a la enseñanza y estaba de maestro en Los Algarrobos, en las Sierras de los Llanos, vino a visitarme un indio piel roja. . .

—¿Un indio piel roja en La Rioja?

—¡Si señor! A mi también me llamó la atención. Venía acompañado de Pizarro, padre de uno de los alumnos, quien estaba trabajando para aquel indio que —¡ahora, sí, asómbrese— contratado por el Instituto Carnegie, de los Estados Unidos, se ocupaba de hacer el relevamiento de toda la cordillera de los Andes. Al Instituto le preocupaba el porvenir de América y quería conocer sus riquezas. El piel roja —se trataba de un expertísimo geólogo—, para justificarse, abrió una de las valijas que lo acompañaban, que se abría como un acordeón, y ví una gran cantidad de fotografías panorámicas. Aquellas eran solo de la Argentina. Las otras ya las había mandado a su país. El indio se llamaba Guillermo Wilson. Y, ¿sabe que año era aquel? ¡1920!

—¿Qué impresión se lleva de mi país? , le pregunté al saber que ya emprendía viaje de regreso al suyo.

—¡Va a ser una pobre colonia toda su existencia! , dijo en un castellano bastante fluído.

—¿Por qué dice eso?

Durante una visita a Bolivia, con sombrero típico.



—No tiene hierro ni carbón.

—Está equivocado. ¿Ve ese cartón?

—Y le mostré todas las piedras que yo había ido juntando, debidamente clasificadas. Me ocupaba entonces en análisis químico-mineralógicos. Tenía un gabinete de química bien instalado y tenía clasificadas todas las minas de la región; incluso había rehecho el mapa de La Rioja, ya que contenía serias deficiencias lo que se tenía como documento oficial. . . Continué hablando con Wilson, el piel roja.

—Si el inconveniente para que mi nación sea independiente radica en la falta de hierro y de carbón, está equivocado. **Conozco muchos lugares donde hay hierro, acá nomás, en estas sierras. Y también sé donde existen grandes yacimientos de carbón de buena calidad. . .**

Presidente tras Presidente

Con aquella declaración, el joven Ramón Rosa Vega iniciaba una larga, denodada e incomprensible lucha que lo convertiría en el explorador por antonomasia del Valle de la Luna, aunque éste, por ese entonces, solo se llamaba Ichigualasto o Ischigualasto, nombre que le venía, al parecer, de la presencia en su suelo, en tiempos remotos, de un bravo cacique. Aunque es más lógico pensar que se trata de una voz huarpe allentiae que significaría lugar donde crece el pasto.

—Yo pensaba en el país, en la necesidad de explotar sus propios yacimientos de carbón. Recordaba el interés que había tenido el Instituto Carnegie al mandar un hombre a investigar nuestros recursos mineros. Andando el tiempo, llegaría a figurar entre los locos del carbón de piedra. Así nos llamaban, por entonces, a quienes insistíamos en que produjéramos el carbón necesario a nuestras actividades industriales. Parece mentira, pero sólo luego de muchos esfuerzos logramos que se iniciara la explotación de Río Turbio. Recuerdo que en 1939 debimos comenzar a quemar maíz! —terrible pecado contra el hombre y el país— por falta de combustible sólido. Yo había renunciado a mi puesto de inspector seccional en el Consejo de Educación de Córdoba y, sin recursos disponibles, no vacilé en emprender mi lucha por la utilización del carbón argentino. En el cuarenta y tres, integrando una comisión, visitamos al entonces Presidente de la República, el General Ramírez. Cuando le referimos las posibilidades de los yacimientos de "Los Rastros" y otros, de Ichigualasto, se entusiasmó y prometió "toda la ayuda del gobierno". ¡Quería la primera carga en seis meses y ni siquiera existía un camino para llevar el producto del yacimiento a una ruta! Mis entrevistas con presidentes de la Nación concluyeron con la que hice al doctor Illía.

Ant
con
ció
Can
tien
Min
Ejec
Leg
tod
rró
vinc
co
rect
más
pre
ser
rior
a un
ces
mó
nac
una
teñ
una
la l
na.
plaj
sur
rea
nor
sari
por
pec
do,
de
en
me
qu
de
así
—G
ría.
—
Per
luc
mu
Y ;

Mineros argentinos, en un socabón carbonífero sureño. En el Valle de la Luna se esconden vetas profundas de yacimientos, descubiertos por Don Ramón, ocultas, todavía inexploradas, debido a los intereses que muchos años de pacientes trabajos y sacrificios de un núcleo de argentinos, encabezados por el viejo y empeinado en poner tanta riqueza en superficie no lograron vencer, como se explica en esta nota...



Antes de los dos citados había estado con Ortiz y con Castillo. . . Cuando inicié los trámites de inscripción, Aldo Cantoni gobernaba en San Juan. En ese tiempo el escándalo en la Dirección de Minas era tan notorio que el Poder Ejecutivo Provincial, de acuerdo con la Legislatura, resolvió dar por concluido todo lo actuado por aquella. **Se hizo borrón y cuenta nueva** pero aquella provincia tiene dueños poderosos y a poco andar todo continuó lo mismo: el Director de Minas formaba parte. . . de la más fuerte empresa minera. Nadie podía presentar un pedido de inscripción sin ser informado que ya existía otro anterior. Para inscribir mi yacimiento, recurrí a una argucia: a pesar de que, por entonces yo estaba radicado en San Juan, como arrendatario de una finca agrícola, nadie me conocía. **Entonces compré unas botas salteñas, ropas de gaucho salteño, sombrero salteño y, adoptando una personalidad salteña, me presenté en la Dirección como salteño.** Y pedí la mina. . . donde la mina no estaba. Llevé planos referentes a un punto situado al sur de Agua de la Chilca, cuando en realidad me interesaba lo que estaba al norte. Llevé los planos y todo lo necesario. Volví cuando me indicaron. Respondieron lo que esperaba: ya había un pedido anterior. Me hice el desesperado, como un hombre que había venido de lejos y agotado todos sus recursos en la gestión. Lo hice tan convincentemente que el mismo Director me sugirió que solicitara otro lugar, en la seguridad de que me aceptarían la inscripción. Fue así que solicité "Los Rastros".

—Que era el yacimiento que usted quería. . .

— . . . ¡no!, que va, yo quería otros. Pero comprendí que debía plantear la lucha de ese modo. Sabía que iba a ver mucho lfo cuando todo se descubriera. Y así fue. Peleamos por casi veinte años

"Los Rastros". Pero yo quería otras minas, diez veces más valiosas, que ocupan 22.400 hectáreas, contra setecientas de la otra. Y al fin la logré. . . ¿para qué?

Prohibido pasar al Valle

Después de aquella entrevista con el Presidente Ramírez, Don Ramón, asesorado por el Ingeniero Zuleta —el mismo que dirigiera los trabajos de reconstrucción de San Juan y que también llegaría a ser gobernador de La Rioja—, se lanzó a la aventura de trazar y construir el primer camino, invirtiendo en esa tarea todo el dinero de que disponían él y los amigos y socios en la empresa. Paralelamente se hizo el expediente para la constitución de una sociedad mixta para la explotación de los yacimientos. . .

—No obstante, solo logramos fundirnos, quedarnos sin capital para llevar adelante las tareas. El proyecto, por las causas que fueran, había sido "frenado" en algún lugar de la Administración, en Buenos Aires. Lo próximo que logré de un gobierno nacional fue durante la gestión del doctor Illía: que fueran técnicos de Yacimientos Carboníferos Fiscales para trabajos de exploración. Llevaron material inadecuado, con el que no se iba a lograr nada positivo. Cuando hice el correspondiente reclamo me dijeron: "dentro de veinte días tendrán allí las piezas necesarias (se trataba de un trépano para rocas)", pero faltando cinco días para cumplirse el plazo, el presidente renunciaba. Entre los años iniciales y esa última anécdota que le cuento, una buena parte de mi vida transcurrió en el Valle de la Luna. . . incluso había llevado a quien le diera tan acertado y poético nombre. Paralelamente, realicé una tarea de reconocimiento minero, paleontológico y geológico, clasificando cerca de seis toneladas de fósiles. . . Sin embargo, pa-

ra culminar esta triste historia, le diré que no sólo el país no explota los yacimientos de carbón de piedra de más alta calidad (como que tienen una antigüedad de entre los 350.000 a 400.000 años), sino que se ha permitido la destrucción del ambiente ecológico del Valle y el saqueo de una buena parte de sus riquezas paleontológicas sino que,

de sus riquezas paleontológicas sino que, por añadidura, se mandó dinamitar un trozo de cerro con objeto de tapan **mi camino** hacia las minas. ¡Todo esto, aparentemente, para "defender" el patrimonio del Valle! Como este último hecho ocurrió hacia 1971, espero que el tiempo transcurrido sirva, al menos, para la reflexión sobre este singular caso. Siempre he creído que la justicia puede reparar, con su acción benéfica, todo acto que la hubiere ignorado, no importa el tiempo transcurrido.

Adios a los ojos azules

Cae el sol sobre la tierra de Ichigualasto. Detrás de algún pedruzco de ocre color, lavado por las aguas de miles de lluvias, caídas desde el principio de los Tiempos, asoma la dura mirada de un saurio mientras, en el fondo de una cueva, emergiendo de la arenisca, el silbo de una yarará rebota sobre la cóncava lámina gris que esconde su mineral secreto. ¡Aquí estamos!, lejos de Córdoba, de la casa de Don Ramón, del barrio Crisol, y también de todo vestigio del Hombre. Es en este lugar donde el apacible anciano de hoy, consumió todos los fuegos de su juventud. Recordamos, ahora, precisamente, aquellos ojos azules de nuestro pasado interlocutor cuando, entrecerrándose, en el marco de su biblioteca-taller-laboratorio-escritorio, parecían convertirse en un cielo sin sol, pero tan luminoso como el de este Valle en el que, ¡aún!, hay un sueño de carbón esperando hacerse historia.

OMAR ALEJANDRO DE LA CRUZ



Artaud
y el Teatro Moderno
LEON MIRLAS

Editorial Galerna

León Mirlas, hondamente vinculado al teatro argentino, sobre todo por sus traducciones de Eugenio O'Neill y del bellissimo libro de Gilbert Murray sobre Esquilo, nos ofrece en este estudio sobre Antonin Artaud y el teatro moderno una propuesta fascinante: la desintegración de un mito que a través de su esplendor formal disimuló su vacío de contenido y estimuló los más variados y estrepitosos desvaríos en ciertas actitudes del teatro contemporáneo.

Este es un libro duro para los místicos del "Teatro de la Crueldad", duro, pero necesario. Artaud, ya muchos lo sabíamos, aunque muy pocos, casi diríamos nadie, lo había expresado de un modo tan frontal, era un gran artista, un gran poeta, pero no el hombre de teatro que aspiraba ser, pues sus teorías, ciega, irracionalmente seguidas por muchos, no pasan de magníficas metáforas literarias desprovistas del valor concreto que el hecho dramático exige.

Desde finales del siglo pasado y a través de lo que va de éste, el teatro, desde Moscú a Buenos Aires, sufrió el asalto de los teóricos. Entre los más importantes, Stanislavsky, Gordon Craig y el mismo Artaud despertaron fanatismos y fervores enfermizos hasta el punto de que algunos de esos teóricos bien pudo decir: "Dios mío, líbrame de mis discípulos, yo de mis enemigos me libro yo".

Este libro de León Mirlas resulta pues tonificante en un Buenos Aires demasiado adicto a ciertas "teorías", sobre todo si son importadas. Es un libro lúcido, violento y hasta desagradable pero, insistimos, absolutamente necesario.



Poesía Quechua

COLECCION
AVES DEL ARCA.

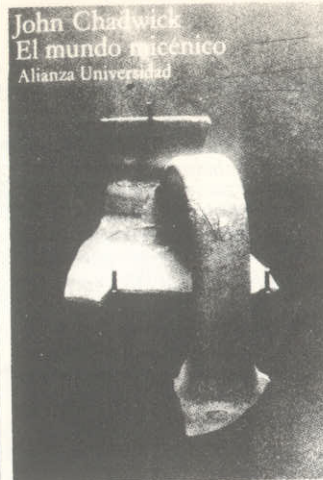
Editorial El Ateneo

Perteneciente a la colección "Aves del Arca", de Editorial Galerna, ha aparecido el número seis, "Poesía Quechua", en traducción y notas de Sebastián Salazar Bondy. Rescate importante de una literatura tan ignorada como remota, esta selección de poemas incaicos incorpora el conocimiento de una temática, un estilo y un lenguaje profundamente enraizado en lo religioso, circunstancia que explica en parte su condenación al olvido por parte del clero europeo. Las expresiones de la lírica aluden a fenómenos naturales y a un sentimiento candoroso e intimista de los temas teológicos.

Los "Himnos y Oraciones" participan de esta temática, siendo ejemplos "Poderoso Wiracocha" y las oraciones para todos los incas, para todos los huacas y las canciones guerreras y la esplendente "Elegía a la muerte del inca Atahualpa".

El segundo capítulo, dedicado a la poesía amorosa y pastoril incluye composiciones que revelan la plasticidad de una lengua, cuyos sonidos guturales y consonancias dobles ha ofertado al traductor las dificultades naturales de una poesía que gira entre aliteraciones y sincopas. Pero a la vez, la versión logra explicitar el tono llano, a veces quejumbroso y nostálgico del espíritu quechua. La tercera parte, dedicada a la Poesía dramática incluye los monólogos de Ollantay y de Rumi-Nahui y composiciones provenientes de las comunidades andinas y que nacieron al conjuero de las tareas agrícolas, las festividades paganas y los sentimientos amorosos.

C. G.



El mundo micénico

JOHN CHADWICH

Alianza Universidad

Ocurrió apenas a fines del siglo pasado y, sin embargo, ya nos parece perdido en las más remotas centurias el momento en que Heinrich Schliemann, aquel apasionado alemán arqueólogo amateur, estimulado por Sofía Engastromenos, su mujer griega, descubría en Hisarlik los muros y tesoros de la Troya homérica. Y también nos parece fabuloso el grito de Leonardo en la Ciudad Muerta de Gabriel D'Annunzio: "El oro, el oro, todos los cadáveres cubiertos de oro", deslumbrado ante las máscaras mortuorias de Agamemnon, Casandra, Eurimedón y la guardia áulica.

Hoy, tras casi un siglo de aquella hazaña que sacudió al mundo con un estremecimiento casi religioso, este libro de John Chadwick, El Mundo Micénico, en excelente traducción de José Melena, que publica la Editorial Alianza, no por pequeño menos denso de mágica riqueza, deja de estremecernos igualmente. John Chadwick, profesor de Lingüística Griega en la Universidad de Cambridge, entrega una obra sobre la Grecia pre-clásica espléndidamente documentada e interesantemente ilustrada y, lo que es muy importante, con una carga de intensa poesía que relampaguea a través de las más profundas preocupaciones científicas, y, ya casi al final de su libro rinde también homenaje a aquella empresa que al principio evocamos: "Cualquiera que sea lo que Heinrich Schliemann no fue capaz de hacer, debe al menos concedérselo el mérito de haber localizado correctamente en Hisarlik la ciudad que las generaciones posteriores conocieron como Troya..."

H. M.



Chaplin

HOMERO ALSINA
THEVENET

Editorial Bruguera

El propio Alsina Thevenet aclara en la advertencia del libro, que las publicaciones sobre Chaplin deben ocupar por lo menos dos metros en los anaqueles de una biblioteca, cinco idiomas y cincuenta años de vigencia. No obstante, la documentación sobre una vida tan apasionante, controvertida y divulgada, es hasta el presente insuficiente. Thevenet ha recurrido a una extensa bibliografía, que detalla, entre los cuales se encuentran algunos "clásicos" del fenómeno editorial sobre Charlot.

Pero incorpora algunos elementos, sobre todo material de revistas y publicaciones especializadas, que profundizan en áreas sombrías no sólo de la biografía del genial artista, sino de hechos vinculados con su actividad y su filmografía.

La lectura del "Chaplin" de Thevenet se integra, como un ineludible, a la vasta producción editorial antes comentada. No sólo por el criterioso plan de la obra ni por los elementos originales aportados, sino fundamentalmente porque su lectura aporta el descubrimiento de una prosa y un estilo excelente, cuidado e inmunizado de la dialéctica técnica a la que generalmente son afectos los especialistas en temas técnicos. Queremos decir que ese no es el enfoque de este texto. Todo lo contrario. Al arribar al final, la visión de Chaplin se integra dentro de un vasto marco referencial que confiere a la obra el interés de un documento vivo. Es muy interesante, por otra parte, el contenido del Apéndice I, titulado "Textos de Chaplin".

MESA DE LIBRERO

En la colección Janus, de la Editorial Kyrios, ha aparecido el último libro de esta serie dedicada a la ciencia ficción: se trata de "En las Estrellas" del colaborador frecuente de la misma John Brunner. Se trata de la primera historia de una serie de relatos, que incluye algunos memorables como el titulado "El hombre que vino de la Gran Oscuridad".

Perteneciente a la Biblioteca de la Revista de Occidente, de Alianza Editorial, ha aparecido "Historia de los Moriscos" (Vida y tragedia de una minoría), de Domínguez Ortiz y Bernard Vincent. Meduloso trabajo que rescata los avatares de una civilización apasionante.

En traducción directa del ruso de D. Bisti, y perteneciente a la Colección "Libros de Tierra Firme", nos ha llegado el volumen "La dama del perrito y otros cuentos", de Antón Chejov. El hermoso cuento que da título liminar a la edición pertenece a la historia clásica de la literatura o más exactamente a la narración breve y sería obvio abundar en conceptos sobre sus valores, que la cinematografía divulgó oportunamente. Interesan algunos de los trabajos menos conocidos, como "Una pequeñez", "Aniuta", o "Misius" donde es posible reconocer en un mismo nivel de calidad, al creador de un estilo, de un "tempo" argumental y de una atmósfera, que singularizaron la obra del particular creador, cuyo entierro recuerda Máximo Gorki en una semblanza que ocupa la contratapa.

Para su biblioteca del Educador Contemporáneo, Editorial Paidós anuncia la inminente aparición de una novedad: "Planeamiento Educativo, Económico y Social", de Raymond Poignant y colaboradores. Es un examen de los métodos de integración del plan de desarrollo educacional en el contexto general económico y social a nivel nacional. La versión castellana pertenece a Nilda Finetti y Beatriz López, habiendo sido confiada la supervisión a Gilda L. de Romero Brest.

EX-LIBRIS (II)

Por Hugo Marín

Jorge Luis Borges nos decía, hace muy poco tiempo, que los Estados Unidos y la URSS son las plagas más peligrosas de Occidente, en cuanto a la literatura en general y a la difusión del libro en particular, dada la creciente influencia de la "política" masificadora de esos dos imperialismos de turno.

Efectivamente, mientras Estados Unidos quiebra la continuidad de su pujante tradición literaria para dar paso a una producción libresca, idiotizante y deformadora de las nuevas generaciones que casi ignoran a Herman Melville, la URSS cristaliza su inmensa herencia literaria por obra de un estatismo estéril y reaccionario que decreta virtualmente innecesario a Dostoievski. Y ambas superpotencias transfieren así una funesta dosis de conformismo y ligereza, estridentemente disfrazados, a la literatura de Europa inmediata a la segunda guerra mundial.

En Europa se lee poco y empieza a escribirse mal, y esto preocupa a alguna de las figuras más destacadas de las letras contemporáneas. En Francia, Jean Paul Sartre entre otros, retroceden cien años y buscan una salida a través de uno de los escritores más célebres y discutidos de la literatura francesa: Gustave Flaubert, cuyas obras se ubican entre las más perfectas, por su contenido y forma, de la literatura universal. Este "redescubrimiento" de Flaubert orienta a Nathalie Serraut y a los participantes en el movimiento del "Nouveau Roman", provocando la apasionada adhesión de Mario Vargas Llosa.

Es difícil predecir cuánto va a durar y qué significará este intento de aproximación a Flaubert y a su estilo, de tan feroz perfección que aterrizzaba, indignaba y afligía a Henry James, pero quizá este sea un modo de recobrar aquel tiempo que se estaba perdiendo. La Editorial española Alianza, inteligente e inquieta respecto a los títulos que integran su catálogo, haciéndose eco de ese "boom" Flaubert que sacudió a París, reeditó oportunamente su novela más "popular": "Madame Bovary", en excelente traducción de Consuelo Bergés, prólogo de Vargas Llosa, que no por bien escrito es menos discutible, y una hermosa cubierta de Daniel Gil. Integra el volumen una selección de la Correspondencia de Flaubert tocante a la concepción de su novela, mejor conocida por las generaciones anteriores que por la generación actual que, en muchos casos, tiene de ella la vaga idea de una historia sentimental entre aséptica y erótica, equívoco que poco ayudan a despejar los delirios fornicatorios de Vargas Llosa con la heroína flaubertiana.

"Madame Bovary", gran novela, la "más popular" de Flaubert, no es su novela más grande: la superan "La Tentación de San Antonio", "Salambó", "Educación Sentimental", pero sobre todo "Salambó", que tanto le gusta, evidentemente, a Vargas Llosa, aunque el sarcasmo crítico de sus pares en las letras europeas lo lleve a dudar de sus propias opiniones, tal vez por cierto "complejo de inferioridad latinoamericano".

Ocurre con "Madame Bovary" lo que ocurre con "Hamlet". Así como "Hamlet" no es una gran tragedia "Madame Bovary" no es una gran novela, aunque Emma Bovary y el príncipe Hamlet sean los personajes más fascinantes que Flaubert y Shakespeare concibieron y, por sobre todo, más populares que ciertas colecciones de "grandes novelistas" o ciertos "antihéroes" de un teatro "deleteramente creíbles". ¡Arriba, pues, el "boom" Flaubert y arriba editoriales que, como Alianza o Seix Barral en España, Gallimard en Francia, Sudamericana y Corregidor en la Argentina (perdón por citar ahora solamente a unas pocas) despliegan en el área latina todo su esfuerzo para la expansión de ese libro de siempre que se nos está perdiendo.

GUSTAVE
FLAUBERT
MADAME
BOVARY
UNA PASIÓN NO
CORRESPONDIDA
MARIO
VARGAS LLOSA
ALIANZA EDITORIAL

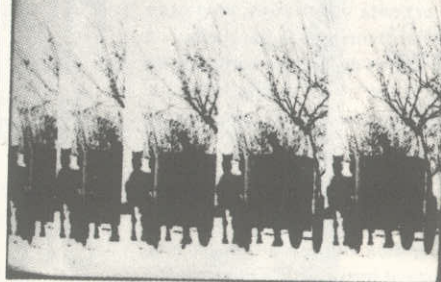




Foto: Juan José Gorasorreta

Escuetamente, la ficha técnica del film aclaraba que no pretendía ser una ilustración de la poesía de Juanele, como lo llaman. Me pregunté si sería posible alcanzar algún grado de correspondencia entre la expresión fílmica y el discurso poético del que sólo me animo a decir que una asidua comunión puede ir generando el necesario desasimio que su lirismo solicita.

Pero allí estaba en la película, la figura del poeta, tan característica en su fisonomía como para inspirar en los espectadores toda suerte de impresiones: emotivamente vicarias en los que conocían, prefiguradoras o quizás equívocas en los que no conocían ni a él ni a su obra.

Entrerriano, nacido en Puerto Ruiz, próximo a Gualeguay, hace ochenta y dos años, empleado del Registro Civil hasta el 42, residente en Paraná desde aquella fecha. Dentro de la parquedad de su biografía, su viaje a China en el 57, la impecable edición de tres tomos de obra completa en la Editorial Biblioteca de Rosario, con el título "En el aura del sauce" y el que se lo estime injustificadamente como desconocido, son acaso los datos más externamente relevantes de su retirada existencia.

Todo lo demás hay que atribuirlo a una suerte, tal es lo que tanto su vida como su obra suscitan, de depurada naturalidad para componer a través de decenios, una poética que va desde el éxtasis hasta "la maravilla de trasponer un hecho natural en su casi desaparición vibratoria" (Mallarmé), y de cuyo misterio y magisterio es justo afirmar lo que dice el poeta al introducir la mencionada edición, parafraseando la expresión de Valery sobre Mallarmé (nuevamente): "en cada ciudad del país un joven secreto está dispuesto a hacerse despedazar por sus versos".

Precisamente fueron jóvenes de la ciudad de Santa Fe, reunidos en el Grupo de Cine "Federico A. Valle", dependiente del Cine Club de esa ciudad, quienes filmaron la película "Juan L. Ortiz: experiencia documental N° 3" y cuya proyección el 9 de junio —el 11 Juanele cumplía ochenta y dos años— constituyó el homenaje que esa vieja institución cultural rosarina que es "Amigos del Arte"— efectuó con ese motivo.

La película en blanco y negro con 40 minutos de duración filmada en Paraná en la casa del poeta, fue un moroso travelling sobre la figura de Juanele, sobre la levedad de su cuerpo, sobre su rostro tan para mirarlo en su austera simplicidad, sobre sus manos como talladas en madera, en contrapunto por su vigor con el resto de su fragilidad, gesticulando u operando con los trebejos de esos permanentes rituales fumar y matear, que Juanele celebra en el diálogo, la contemplación y el acto creador.

Cierto distanciamiento de su presencia, determinado naturalmente por el carácter documental del filme, lo viví no sin nostalgia, como un símbolo del extrañamiento del poeta. Su transpuesta voz recitando sus poemas respecto a su imagen, los Preludios de Debussy, una canción de cuna china, —repertorio de la banda sonora— extrañamente los oí como ese silencio al que también tiende su poesía. Este homenaje además contó con el auspicio de las editoras de las revistas literarias "El Lagrimal Trifurca", "La Cachimba" y "La Ventana", de la ciudad de Rosario.

PARA APLACAR EL EXTRAÑAMIENTO

Homenaje a Juan L. Ortíz en Rosario

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

Ulyses Petit de Murat

LA POESIA, UN ESTADO DE ANIMO PERMANENTE

El cine, el teatro, el periodismo, la defensa del talento, la tenaz obsecación, la amistad, los ríos de la genealogía, desembocan en las formas de la poesía. Una creación que pertenece al misterio, porque las leyes del Universo, seguramente, han sido urdidas cándidamente por los ángeles.

Petit de Murat: quisiéramos charlar un largo rato con usted sobre algunos temas y sin proponernos un orden específico, iremos exponiendo facetas de su biografía y de sus distintas actividades. Pero como siempre es necesario empezar desde un punto determinado, ¿qué le parece si partimos del inicio de su experiencia con artistas Argentinos Asociados?

Como usted quiera, pero el cine para mí ha sido una suplencia de trabajo. Me han filmado ciento tres películas en el mundo entero, pero esta actividad ha constituido para mí un sistema de obtener dividendos, porque no se puede vivir como poeta. Es decir, que el cine no fue una vocación para mí... El teatro podría ser, porque es muy cercano a la poesía. El cine no, el cine es una cosa de equipo y muy técnica, y por lo tanto es algo odioso para un poeta. Por otra parte es una forma artística bastante pueril, que tiene apenas cincuenta años. Sus dimensiones son nuevas para el intelecto y el pensamiento, aunque el dibujo animado tiene mucho parentesco con el surrealismo...

¿Quiere decir que usted desestima hasta ahora que el cine sea realmente una expresión artística completa...?

Creo que ha ofrecido muy pocas expresiones artísticas y que no hay una película que corresponda a un soneto de Lope de Vega, a un drama de Shakespeare, a un cuadro de Renoir o Van Gogh o si quiere un clásico, a una estatua de Fidias. Es un arte menor y que apenas un hombre, refiriéndome a las grafías de las piernas y los brazos de Chaplin, nos introdujo en un mundo anexo al del mito eterno de David y Goliath...

¿No será porque es un arte joven?

Joven no es un buen adjetivo para el arte...

No me refiero al arte, sino a la forma de expresión...

Yo no soy nada creyente, sino en la eternidad del arte que se mantiene fresco cuando es tal. Si a mí me traen los poemas imbéciles de un niño de ocho años, lo detesto al niño de ocho años y a sus poemas. Si me traen los poemas de Rimbaud escritos a los quince años, caigo de rodillas, porque es una auténtica maravilla y para siempre. Y los hizo un insolente adolescente, que además lo hacía para sorprender, con los peores móviles, pero sin embargo se calificó en el arte. En cambio en una película de Ingmar Bergman o atisbos de otras películas de hombres con quien he trabajado, como Buñuel, por ejemplo...

¿Usted trabajó con Buñuel?



Sí, he filmado películas muy malas, en México. No he trabajado en ninguna de sus buenas películas. . .

Usted estuvo exilado en México. . .

Siete años y medio. Nos encontramos allá. Hice cuarenta películas en México y me conecté absolutamente con todo el mundo. Todos los directores que trabajaban en México en ese momento, hicieron algún libro mío. Como los argumentos para cine se producen como si fuera una panificación. . . De las ciento tres películas mías yo reconocería apenas dos o tres como valiosas. . . O menos aún. "Prisioneros de la tierra", la primera, es la única que hasta cierto punto, reconocería. . . porque Sofficci no tenía instinto poético y mi libro tenía ribetes poéticos, con el cual yo le sacaba algo del contenido brutal de la realidad de Horacio Quiroga, que es un escritor magnífico. . .

LA EPOCA DE ORO

Pero posteriormente el cine argentino atravesó una etapa que hoy algunos definen como la "época de oro" de nuestro cine y muchos de esos guiones también fueron suyos. . .

Diría que la que más me gusta de esa época, es "Pampa Bárbara" y me encanta que se haya hecho otra versión con actores de otro país, permitiendo comparar cuanto mejor lo hizo Francisco Petrone frente a Robert Taylor, por ejemplo. Y como antecedente y cosa curiosa, hicimos con Manzi una obra de anticipación, "Donde mueren las palabras", que siempre es bueno envasar otro arte en el gran disco que es el teatro, la literatura, que llegan más en este umbral que la gran cultura audiovisual. Nos pareció bien llevar al ballet, que nunca había sido enfocado en el cine como argumento. Se filmaban ballets, pasacalles. . . Otto Preminger vio como cien veces en moviola, nuestro film "Zapatillas rojas", la hizo cinco años después. Pero le repito que tanto para Homero Manzi como para mí, fue un "divertisement" el cine. Yo puse en aquella película toda la música que me había gustado en mi período formativo, Bach, Chopin, Beethoven, Handel. . . Darío Garzay tocaba el piano y simuló todas las posiciones a la perfección. Esa etapa fue muy linda porque se vivió un momento de gran compañerismo y pudimos probar que teníamos razón en contra de los comerciantes, y esto de vez en cuando es bueno. Porque al comerciante, al empresario, se le permite un fracaso tras otro. El respeto inmenso de esta época por el becero de oro hace que un señor, porque tiene capitales se imponga, y nada vale contra eso el acierto que mostraron gente de talento y que no eran comerciantes. Nosotros logramos lo más comercial, lo que no había hecho ninguna empresa del mundo. Porque filmamos una película "La Guerra Gaucha", que se pagó en la sala de estreno, que fue proyectada en el Ambassador en pleno verano, e inmediatamente hicimos un éxito mayor que fue "Su mejor alumno", y luego "Todo un Hombre" y enseguida. . . bueno, fue una cosa infernal. Esto hubiera significado para mí un yate anclado en Corfú. . . Pero, Dios que sabe hacer las cosas, por medio de la política imbecil de este país, me desposeyó de todo de la mañana a la noche. Me dio un golpe de furca el gobierno peronista, —cosa que le agradezco mucho— porque me permitió conocer el mundo. . .

¿Estó fue exactamente en qué año?

Yo me habré ido en el 1949. . .

Entonces ya Alippi había fallecido, Muiño. . . ¿transó algo, no?

El era el único que en realidad tenía contrato y no tenía por qué mezclarse con unos desocupados, como éramos nosotros. Tuvimos la suerte de demostrar, contra la opinión de todo el mundo, que era posible hacer cosas planeadas con honestidad, porque no se trataba ni de talento ni de capacidad. Sencilla-

mente nos planteamos lo siguiente: ¿Por qué si a la gente se la puede alimentar con un alimento genuino, y más o menos decente, se engañaba continuamente? ¿Por qué el maldito empresario se cree dueño de la verdad y desprecia a la gente? Le demostramos con eso y para siempre, a los productores del mundo, que no era así. Recuerdo que antes de la experiencia, había gente importantísima que se rio a carcajadas de nosotros y que después vinieron llorando a pedirnos los actores, la creación nuestra. . .

¿Aquella organización era de tipo cooperativo?

No, yo nunca sabré. . . Prácticamente la entrada nos fue prohibida a nosotros porque cuando pasábamos y veíamos a los empleados, lo único que pedíamos es que les aumentaran los sueldos. De manera que Manzi y yo no corríamos mucho. . . No teníamos otra idea que gastar, tener bien a la gente que nos rodeaba. Y en el orden material los tuvimos muy bien. Nadie ha vuelto a pagar aquellos sueldos.

EL ULYSES DE HOMERO

¿Cuál diría usted que fue la causa de la disolución de Artistas Argentinos Asociados?

A mí me echaron, no sé. Yo me separé de Homero Manzi, porque después de haber sido tan compinches y habernos acompañado, el se pasó a otro bando y en esa época yo tenía una gran intolerancia por estos hechos y como había sido activista en contra de Perón, entonces me enfurecí mucho y rompí yo con él.

¿Cómo fue la reconciliación?

Fue como tenía que ser. Un día el historiador Luis de Elizalde —ya fallecido— me invitó a su casa. Como lo hizo a través del teléfono, intuí algo extraño. Fui, era un cocktail, y de la oscuridad salió Homero Manzi y nos dimos un abrazo y seguimos amigos como toda la vida. El ofreció interceder por mí ante Perón y Eva, y yo le contesté que yo era tan amigo como lo era él de Eva, pero que estaba hecha una insolente y una tanta. . .

¿Dónde la había conocido usted?

Como extra de cine, en un estudio seguramente.

De manera que las instancias políticas, terminaron con la aventura.

Así es. Dentro de un grupo donde yo significaba un gran factor de equilibrio, porque después se hicieron disparates sin ningún éxito mayor. Vinieron una tras otra películas decadentes, cada vez más malas. . .

A todo esto usted ya había estrenado en teatro, siempre con Manzi, "La novia de arena". . .

Y habíamos trabajado mucho en radio con "De hombre a hombre", con Muiño y Magaña. . . Pero quiero insistir que yo no le di importancia nunca a estas cosas, porque el éxito nunca me ha conmovido ni me interesa. Que me haya perseguido, es otra cosa. Yo lo único que he hecho con cariño, es un poema que no lo leí ni a mi padre, porque mi padre se murió sin haber leído poemas míos. La idea de "La Guerra Gaucha", por ejemplo, es una idea loca que hay que reivindicar para la memoria de Homero Manzi. Recuerdo que me fueron a buscar a casa con Petrone para hacer esta adaptación de Lugones. Les dije lo que era lógico: que era un libro absolutamente intransitable, que había que trabajar muy a fondo. Y Homero Manzi me dijo: "No te preocupes, si nadie lee a Lugones". Lo interesante es la guerra de este pueblo. Bueno, él había hecho unas

TODAS LAS MAÑANAS
 Información... Música... Sonrisas...
 Información... Música... Cultura...
 más información... sonrisas... y

**DOS MUJERES
 para
 DESPERTARLO
 Y
 ACOMPAÑARLO**

Porque la radio es
 un servicio integral

De LUNES a VIERNES de 7.00 a 9.00 hs.
 por LR 5 RADIO EXCELSIOR

DOS MUJERES:
 NORA PERLE Y ELDA CORDOBA

PRODUCE:
 V. C. y ASOCIADOS
 Viamonte 749 - 15° - Of. 5
 T. E. 393-5437

carillas muy malas... Porque creo que Homero Manzi fue el mayor talento dramático que yo haya conocido...

¿Dramático?

Dramático, en el sentido de creación. Un hombre que debió trabajar mucho en teatro. Tenía una virtualidad enorme para ocurrencias en cine y en teatro... Yo he colaborado en cine con Borges, con Demiccheli, con Pepe Revueltas, —en el examen del libro sobre Zapata que hizo Elía Kazán—, pero nunca encontré alguien tan dotado como Homero Manzi ni tan desprendido hasta el extremo de tirar a la calle su talento...

En realidad su producción no fue grande...

Y además, cuando se separó de mí, no hizo nada. Y no por falta de talento, que lo tenía y muchísimo, sino por falta de voluntad, que es lo único que importa en la creación. Porque cuando usted tiene que hacer el estúpido concatenamiento de ochocientas a mil figuritas, que por ley de la permanencia de la visión en la retina, hace que la superposición cree la ilusión del movimiento, usted tiene que ser un gigante de la voluntad. Y nada más. Ese es el bordado, la técnica que le obliga a estar noche tras noche y día tras día. Esa es la razón por la cual nunca pude colaborar con Discepolín. Cuando lo quise hacer, muy mal me fue, porque me divertía como un loco (me acuerdo que debíamos hacer una película para Arturo de Córdoba), pero organizarnos fue imposible. Yo por ejemplo, para iniciar el trabajo decía: "Entra al bar, un borracho...". Y aparecía él con el cuento del borracho, nos contaba mil cuentos de borrachos y no seguíamos adelante. Después salíamos a la calle y el diariero, tenía que ser medio funambulesco, de esos que pregonaban barbaridades... El, inmediatamente nos contaba aventuras de diez tipos parecidos y nunca podíamos seguir el trabajo. Yo tengo una enorme voluntad, y a Homero Manzi, que fue el colaborador más brillante, más genial y más

notable que yo he conocido, debía atarlo a una silla. O lo llevaba a mi casa a Córdoba, no? Todas las películas se hicieron ahí. Con todo se me escapaba a jugar a las carreras por teléfono...

¿Manzi era muy jugador?

¡A muerte! Era extraordinario. Además se enojaba cuando yo lo buscaba por todo Buenos Aires. Recuerdo que una vez me decía un amigo muy simpático: "¿Y Homero Manzi? —Mirá, lo ví en el hipódromo. El Dr. Joaquín de Anchorena le dió la llave y le dijo: "Cuando llegue su caballo, cierre".

Hablaba usted Ulyses, de Discepolín. Armando Discépolo, sin embargo, era muy distinto.

Armando Discepolo, a través de sus grotescos, demostró estar a la altura de los mejores autores del mundo. Discepolín, era un personaje que tenía genialidades, que se hacía querer por todos, era muy brillante, pero... "Cambalache", no era nada más que "Babilonia", que a su vez es un grotesco que va a perdurar. Lo mismo que "Stefano", "Mateo"... se pueden dar en Inglaterra o donde uno quiera... Fue una lástima que los dos hermanos terminaran muy peleados, por cuestiones políticas...

Ulyses, yendo ahora a la poesía... ¿Existe algún parentesco entre sus poemas y los de Manzi?

En absoluto. No teníamos nada que ver Manzi y yo. Nada, nada. La proposición mía es ajena a la de Bernárdez, de Borges. Es una posición completamente independiente, que va a confluir con toda felicidad al movimiento Martín Fierro... Yo soy poeta desde los siete años. En el momento que publico mi primer libro, tengo nueve. Poseo un ejercicio poético que me permite escribir liras, octavas reales, cualquier forma de métrica. Tomo el camino de la libertad y me publica Gleizer, que al mismo tiempo editó a Lugones, Borges, Marechal. Soy el más joven de esa generación, —con Pondal Ríos— y lo que me determina, estimo, no es ninguna influencia local, sino el verso blanco de Shakespeare (Yo leía inglés ya por entonces), los versículos del Evangelio, y si dijera influencias ya más cercanas y formales, diría que la antología Crat de la moderna poesía francesa, con el arranque desde Baudelaire, al versículo largo de Claudel, los poetas ingleses... toda esa gente iba a confluir en mí misteriosamente, teniendo un sentido tan universalista y leyendo varios idiomas, elegí el camino de lo más íntimo. Mi primer poema, —Borges diría es uno de los cinco poemas más importantes escritos— "Espléndida marea de lágrimas", es la muerte de mi hermana, sencillamente. Es mi casa, es el Barrio de Belgrano...

ORIGENES Y RAICES

Pero usted nació en Palermo...

Sí, pero enseguida me llevaron a la quinta de mi abuela, que estaba en Belgrano...

¿Sus dos padres eran argentinos?

Argentinos y uruguayos. Por la rama de mi madre, el acta de fundación de Montevideo está firmada por un antepasado mío. Soy pariente, también, de los Oribe. De mis cuatro abuelos, tres son uruguayos. Tenemos una rama francesa, producto de la migración napoleónica, que cuando su derrota, se fueron algunos a Portugal y otros a Estados Unidos. El apellido se compuso con el de un mariscal de Napoleón, que fue fusilado en Nápoles, casado con una hermana del emperador. Mi abuelo tuvo una gran actuación en la epidemia de la fiebre amarilla, en 1871...

Explicado el "Petit de Murat", ¿de dónde sale el Ulyses?

Las muchas caras de Ulyses Petit de Murat

por León Benarós



Las muchas caras que Ulyses Petit de Murat ha ofrecido y ofrece con igual intensidad al mundo de la cultura, han distraído quizás, de la condición esencial que sustenta toda su labor: la de poeta. Poeta en la vida y en las letras, será difícil hallar entre nosotros alguien que, como él, con casi maravillosa ubicuidad, sea capaz de fatigar el misterio de cada noche como un perpetuo insomne y pueda, al mismo tiempo, suscribir más de cien argumentos de cine, plantar hitos inolvidables en la pantalla nacional, como el guión de "Prisioneros de la tierra" y "La guerra gaucha" y acumular justificados premios "Gran Premio Fondo Nacional de las Artes" (1971), "Gran Premio de Honor Argentores" (1976), "Premio Ponal Ríos para autor consagrado" (1976), mientras escribe novelas como "El balcón hacia la muerte", "El miserable amor", y "La vida fanática", o nos regale enjundiosos ensayos, como su exhaustivo estudio "Genio y figura de Benito Lynch".

La reciente publicación de "Marea de lágrimas y otros poemas" (1929-1977), antología que aparece bajo el sello "Botella al Mar", con la dirección de Arturo Cuadrado y Alejandrina Devescovi e ilustraciones de Vicente Forte, es oportunidad adecuada para referirnos en especial a la obra poética de Petit de Murat.

Ocho poemarios están representados en el libro: "Commemoraciones" (1929), "Rostros"

(1931), "Las islas" (1935), "Marea de lágrimas" (1937), "Aprendizaje de la soledad" (1944), "Las manos separadas" (1949), "Ultimo lugar" (1977) y "Agonías de la memoria" (1977). Se inicia además con un poema inédito y finaliza con una bella prosa poética titulada "Afirmación", en la que se rastrea la poesía a través de algunos de sus grandes oficianes.

Una desgarrada ternura es la tónica general de estos poemas. Ternura viril, que no desmaya en sensiblerías lánguidas y lleva su temperatura, por instantes, hasta el extremo de lo cruel, sin perdonarse nada; ahincadamente realista, furiosamente ensoñativa, mezclada y turbulenta como la propia naturaleza de la vida. Es admirable la coherencia con que, desde su primer libro, Petit de Murat encontró su tono, su idioma, al cual ha permanecido fiel. De tal manera, toda su obra poética constituye una especie de saga, un intenso e ininterrumpido canto gregoriano, escrito con la sangre de hoy, reverente y confesional, desgarrante y casi imprecativo, sin llegar a lo blasfematorio. Poesía arrasadoramente romántica por su entraña y las fuentes vitales que la nutren, no se desmanda sin embargo en expresiones cósmicas, sino que se contiene en la medida de lo inmediatamente humano y atiene su lenguaje a lo sobriamente decidor, palabra por palabra.

El Ulyses es fácilmente explicable. Mi madre se llamaba Fedra. Que mi padre Ulyses se casara con mi madre Fedra y yo terminara por colaborar con Homero, es bastante absurdo, ¿no? Creo que había un par de abuelos masones, y aunque bautizaban, ponían a continuación de un nombre que no perteneciera a la religión, todos los santos del día... Aunque mi familia fue después muy católica y produjo un sacerdote; mi hermano Fray Mario murió en religión... Los hermanos de mi padre fueron militares y en la primera promoción de marinos estaba Rodolfo Petit de Murat. Alguna gente nueva, me pregunta: "¿Ulyses Petit de Murat es un seudónimo?" Es un nombre bastante habitual en el transcurso de la historia del Río de la Plata...

Dejando ahora la genealogía, Ulyses, y volviendo a la poesía... ¿Cómo hace un poeta para subsistir, no sólo en nuestro país, sino en todo el mundo?

Nunca y en ningún lugar, los poetas han vivido de su poesía. Siendo la poesía el mecanismo que más indaga en el lenguaje, más descubridor y el que más trasciende y el que más lo modifica, sin embargo, habitualmente la gente no lee poesía. Lee antologías. Casi nadie tiene libros de poesía en su casa. Pero no es de ahora. ¡Nunca se leyó poesía! Con seguridad se prefirieron los libros de caballería en su época, a un libro de Garcilazo, por ejemplo...

Pero sus ediciones han sido siempre bien acogidas...

Sí, el último libro editado por Emece se agotó en tres meses. Pero eso no quiere decir nada, porque es muy poco. Yo he publicado en este momento todo lo que he escrito, menos algunos libros que hice de chico, muy influenciado por

Espronceda y otros poetas de la época romántica. Mi primer libro es de 1921, cuando yo tenía nueve años. De las cosas de aquella época, no tengo que arrepentirme, porque estoy todo yo y seguido siempre —con ligeras variaciones que impone la edad— en una línea. Porque lo mismo son aquellos libros que "Agonía de la Memoria". Mi Antología, que editó ahora "Botella al Mar", tiene tapa de Forte y veinte ejemplares llevan un poema manuscrito, que desde ya fueron insuficientes porque tengo amigos.

Usted ha protagonizado experiencias de todo tipo, pero indudablemente las más gratificantes han sido las referidas a la poesía...

Sí, sin dudas. En la alta noche uno está creando y de pronto uno intuye que una línea se aproxima al pensamiento. Pero nunca se aproxima, pero en fin, también el poema tiene sus propias directivas. Uno inicia el trabajo y de pronto, no se da. Aquello muy viejo y muy ridículo de la inspiración, existe. Pero no hay cosas viejas ni ridículas decía Einstein; acerca de las formulaciones del Universo de Kepler, por ejemplo, nadie se puede reír. En la formulación de la inspiración, la Psicología moderna que es un mamarracho (por eso alguna gente anda por las esquinas diciendo pavadas), no ha podido explicar nada, ni establecer la inmensa realidad que hay en el hecho de que un poema debe perseguirlo a uno. Si el poema no lo persigue a uno, no merece ser escrito. Por ahí uno piensa: ¡Qué bueno, se me está ocurriendo un poema! y luego digo: ¡Qué bueno, lo olvidé!... A veces he pensado que mis raíces son muy argentinas, y muy profundamente enterradas en el país, porque estuve siete años en Méjico y escribí un solo poema. Méjico me impresionó por el sentido particular de la muerte que ellos tienen. Al establecer una diferenciación con el sentido de la muerte que yo había vivido, me produjo

Un lacerado sentir, una nostalgia patética, enaltecen el tono de esta admirable poesía. El verso libre sigue las alternativas del monólogo interior. Las palabras suenan graves y otoñales, en versos memorables, musitados como un rezo: *"Quien hubiera dicho que son nuestros mismos corazones / los que surcaron los confinados días de nuestro padecer..."* (Espléndida marea de lágrimas). Sin proponérselo, vienen a nuestro sentir, igualmente graves, los versos de Neruda: *"Y que amenazadores nos parecen los nombres de los meses, / y la palabra invierno, qué sonido de tambor lúgubre tiene..."*

¿Cuál es la temática de estos poemas? Los días, la madre, los amigos; el barrio, las enfermedades, las muertes, las circunstancias que tejen y destejen el vivir diario, pero elevadas a su simbología trascendente, a su condición de afluente mortal del curso del tiempo.

Poesía grave, ritual, pero nunca aparatosa ni acartonada. Su fluencia se asemeja al propio borbotón de la vida, a la imperiosa correntada de la arteria rota. Hermosamente excesiva, coloquial por elevación, familiar pero alta, confesional, pero de lo trascendente, aún la minucia arde en ella con grandeza. Su nostalgia es por instantes, dulcemente dolorosa, y se hace en otros momentos ahincadamente cruel, pues nada de lo verdadero le queda por decir en el instante supremo del canto, que es el

de la suprema prueba. Un sentimiento emoliente, de raíz cristiana, consuela, con todo, su desgarrado patetismo.

Un juego de oposiciones, de palabras tiernas y de verbos y adjetivos casi feroces podría, quizás, dar idea de la fluencia alternativa que estos versos abusan. A lo delicado, lo frágil, se opone lo frenético, lo horrible, lo sórdido, lo atroz.

No hay en estos poemas deliberado lucimiento metafórico. El autor no ha querido deslumbrar con la invención, con el ingenio. Se trata más bien de buscar al "com-paciente", a quien pueda interpretar y asimilar parecida experiencia interior. La delicadeza espiritual rechaza, a veces, hacer de profundos sentimientos íntimos, familiares, ingeniosa materia del canto. Por eso, Petit de Murat prefiere lo valadamente alusivo. Y las hermanas muertas son *"las bellas extranjeras"*, las desterradas del mundo inmediato del poeta, de su estar y ser, pero no de su entrañable sentir.

A golpes de sentimiento, a ramalazos de estallante pasión parecen avanzar estos poemas. El celebrante asume e inviste vidas que vio vivir, amigos que se le anudaron en la amistad, días que compartió con seres queridos. En sus "Agonías de la memoria", sustituye el lugar del muerto ilustre o del ser querido y se pone, con verdad que se hace autobiografía, la voz del ausente, para cantar como el otro.

¡Cómo vuelve a la madre Ulyses Petit de Murat! ¡Cómo regresa a esa bella señora de nombre de trágica griega, que tan dignamente, con tanta serenidad, prolonga su despedida con la única preocupación del dolor que puede causar a los suyos! Estos instantes arrancan al poeta páginas definitivas, como *"Espléndida marea de lágrimas"* y *"Final de la bella señora"*. Aquí desaparecen todos los recursos retóricos posibles, todo el saber hacer del escritor, que queda a solas, con el temblor de la inocencia primera ante la página en blanco, a merced del baluceo o del llanto. En uno de esos momentos, dice el poeta:

**Estábamos cerca de ti.
No de tu crucifijo
ni de tu cabello, ni de tu sonrisa
triste, sino al lado
de una muerta.
Una muerta desmesuradamente extensa
conocida por primera vez para nosotros
la precisión inaudita de sus facciones.
Deslavado
uno de los apoyos habituales en el vivir
el tiempo
sustituído por algo tenso, espeso, inacabable.
Después el llanto perdido,
los desatados corazones,
la espléndida marea de lágrimas".**

una especial experiencia. . . Bueno, pero yo creo que la creación debe tener que ver con el ambiente de uno. Yo desconfío mucho de la gente que escribe de todo y en cualquier lugar y circunstancia. . . Porque entiendo que el desarraigo total no es posible. Porque hay un tono que se afianza, como en el caso de Walt Whitman, muy fuerte y esto significa una especie de asunción de todo su ser. Yo creo que muy poca gente es poeta y que sólo se habrán escrito cinco o seis grandes poemas, porque los demás son ordenadores de palabras. . .

EL PUDOR DE LOS POETAS

¿Quiénes son poetas, según esa apreciación?

Para mí el Dante ya puso una barrera muy grande para todos. Que en el siglo XIII se haya escrito una obra que formalmente y por su contenido, sus hallazgos continuos y la clase de proeza hecha en tercetos. . . Es un poema admirable, que limita a cualquiera. Después, que me gusten a mí, pero por supuesto es una incidencia de sensibilidad. . . Hay un cierto soneto de Lope de Vega, aquel de Jesús a la puerta del pecador, para convertirlo, que vale la pena una vida. Esa es la maravilla de la poesía, que puede ser una línea. . . : "barco borracho de agua" del señor Rimbaud, ese mocosito insolente que pasó el trapo a todos. Y las cosas de Baudelaire, que parecen mentira sean obra de hombres. Esa es la gran tentativa de la poesía. Yo creo que hago una cosa sólo parecido a eso, no considero que la haga, siento, más bien.

Resumiendo Ulyses. Hemos abordado distintos aspectos de su vida, su actividad como guionista de cine, como periodista,

como autor teatral. . . pero esencialmente debe afirmarse que en el trasfondo éstas han sido otras formas de expresar su poesía. . .

No, eso de decir que uno es poeta, es muy pomposo. . .

¿Por qué los poetas tienen pudor al confesar su oficio?

Porque nadie está seguro de serlo. Es el grado máximo. Es como si un científico dijera: Yo soy un sabio. . . Los que trabajamos el lenguaje sabemos que la cosa final de la alquimia, cuando uno ya está encerrado a la noche con esa cosa tremenda y manejando los metales más nobles, sabemos que de esa fusión puede salir un poema.

Sé que usted sigue atentamente el movimiento actual de la poesía argentina. . . ¿Cómo juzgaría este panorama?

Los argentinos estamos muy bien en materia de cuentos. En esa especialidad, podemos compararnos con cualquier país del mundo. Conozco una serie de cuentistas —no todos son los que comentan— que son muy buenos. . .

¿Cuáles son sus nombres?

Ignacio Xurxur, Angel Reta, por ejemplo. Poco conocidos aquí y que publican en el exterior y creo que ustedes deberían dar oportunidad a su divulgación. Ya sabemos que el cuento circula mucho mejor que el poema, aunque su reali-

zación tiene mucho que ver con la decantación y la exigencia tremenda de la poesía.

Insisto, ¿y la poesía?

Bueno, la facturación me parece correcta, pero tiene un elemento en sí que es muy tremendo. Que pueden ser en general poesías bien construídas, pero que después de leídas, uno no se las acuerda. Me parece que la poesía que prescinde del antiguo "pathos" griego, de la emoción, de la cosa patética, está desdeñando en este momento su esencia.

Los jóvenes del momento, en su afán de ir hacia la libertad absoluta, quizás se desorientan. Noto que en general hay poca elaboración, entonces, hay cortes de líneas, nada más que le dan fisonomía de poema y la gente dice: este poeta es bueno, malo, o regular. Yo en cambio, digo esto: tiene algo, ese poema, tiene algunas cosas interesantes. Me parece que si yo quisiera hablar de poetas actuales, vigentes, me referiría en primer tiempo a la generación Martín Fierro, y luego los que vinieron un poco después y hablaría de un Enrique Molinas, de Olga Orozco que son recordables, memorables. . .

Un gran poeta que aparece como olvidado es Enrique Banchs. . .

Injustamente porque era un gran poeta. De esa generación, anterior a la nuestra, evidentemente Lugones, Banchs, Fernández Moreno son los más importantes. A Fernández Moreno yo lo quería especialmente —tengo todos sus libros dedicados por él— y era íntimo amigo de un gran amigo mío: Enrique Amorim. Eran muy cofrades. Paseaban sus estupendas estampas por Florida, los dos muy buenmozotes. La inspiración de Fernández Moreno era peligrosa, porque lo acosaba. Tenía que llevar hojitas y escribir en los bares. Veía una callecita, el Bar Richmond, un caballo muerto, y debía escribir. . . Tiene un parentesco con otro poeta que ha crecido mucho ahora: Antonio Machado: ambos manejan una poesía seca. Porque el milagro de la poesía es leer una poesía seca, y descubrir en esas breves líneas, su propia esencia. Antonio Machado es la sequedad, pero una línea como "un golpe de ataúd entierra" es algo perfectamente serio y es una auténtica maravilla. Cuando dice: "le dimos sepultura en una horrible tarde de verano", todo ahí vá arañando la prosa, está como, digamos. . . cuando Mallarmé se encuentra en las fronteras de la cursilería. Dice por ejemplo: "acerca y aleja el paisaje con el abanico"; en suma retrata a una viejita bastante cursilonga que está abanicándose en una tarde de Francia, no? Esa tarde es memorable y a la señorita la seguimos viendo. . .

¿No tiene origen la poesía en una sublimación, en cierto sentido, de lo irracional?

Si en algo no podemos ser axiomáticos es aquí. Pero Einstein dice que tampoco lo podemos ser ni siquiera en la Física Matemática, lo cual me encanta porque me parece una estupidez la ley de la causalidad. Si vivimos atados a la ley de la causalidad y a los porqués, nunca llegaremos a nada. Este casi final de la filosofía se debe al encadenamiento brutal de Descartes y luego la gran orquesta de Kant, llegando a la razón pura! . . . que es una cosa concebible únicamente en un señor que no se ocupó de las mujeres, lo único interesante para un hombre. Se interesaba por la puntualidad, se llevaba por la razón. . . Acierta Chesterton cuando dice que los locos son aquellos que conservan solamente la razón. Porque los capaces de razonar, son verdaderos estudiosos locos. Las grandes guerras, los grandes desastres de la Humanidad, las grandes especulaciones, son debidas siempre a los "porqués": "Por razones políticas debemos fusilar a toda esta gente". "Porque etcétera, etcétera, vamos a matar a todos los judíos". Esas deducciones siempre basadas en porqués. No, no. Debemos seguir la candidez del poeta, que dió antes que cualquier sabio, las leyes del Universo, las aproximaciones, las aperturas. En el fondo, el poeta duda en la medida que se razona mucho. El universo es un enigma inexplicable, —como se ha dicho— que la pasión satisfecha, parece comprender. Porque no está probado, —y por eso es muy risible la Ciencia—

que poseyamos la organización suficiente para asimilar el Universo, para comprenderlo. Un gran genio como Einstein, sostenía que no. La poesía es lo único que abre un poquito la comunicación con la Creación. . .

ENTRE LOS DIEZ, BORGES

Muy bien, pasando a otros temas y personajes. . . ¿qué valoración hace usted de la poesía de su amigo Borges?

Yo no creo que sea un lírico, creo que es un estilista de primer orden, que si en la historia de la Humanidad hay diez estilistas, que sería el diploma más alto que pueda recibir un escritor, uno de ellos es Borges. La gente se mata hoy y todos los días hace libros sobre: "Borges y el tiempo", "Borges y las matemáticas", etc., ¡Esas son pavadas! Borges es un conductor increíble del lenguaje, un renovador del lenguaje. ¡Qué importa lo demás? Como cuentista, muchas veces carecen de humanidad sus personajes. El juego que él establece es directamente y mano a mano con el lenguaje. Y nadie lo hace tan maravillosamente. Por eso es nuestro primer escritor y uno de los mejores del mundo y está entre los diez mejores escritores que ha dado la historia. . .

¿Qué otros poetas han sido vencedores del tiempo?

Hablamos hoy de Banchs, Fernández Moreno, Leopoldo Lugones, salvando las alternativas que nos presentan su imagen humana. Y es vencedor del tiempo una persona que a mí me parece detestable y es Almafuerte, que me parece grosero, me parece basto, incapaz, me parece que se deja llevar por un huracán de sonidos, es todo lo contrario a mi sensibilidad, pero no deja de ser colosal, ni puedo dejar de memorizar aquello de "Cristo negro, vaso hediondo del dolor". . . Y después, en una línea menor, hay una cantidad de nombres que siguen permaneciendo, como Evaristo Carriego. . .

Hablamos hace unos instantes de su valoración de los poetas de ahora. ¿Cuál es —si la hay para usted— la característica saliente de esta heterogénea producción? ¿Existe una unidad, algún atisbo de cosa compartida?

Yo entiendo que estamos entrando —ya hace rato—, en una cosa que yo llamaría "la miniatura". Todas las artes hacen miniaturas, porque un cuadro, aunque sea bastante grande, que se pinta en un día, es una miniatura del esfuerzo. Quizás este hecho esté favorecido por la sociedad de consumo y nadie se lanza a la empresa de pintar como lo hacía un maestro, sino que todo aparenta ir hacia el ocaso. Y con la poesía, pareciera que para entrar más fácilmente en las columnas de los periódicos, se escriben "poemitas". Y siguen una disciplina un poco. . . así, hermética, como diciendo: "Ah, burgueses del demonio, tontos, les vamos a dar estos y no vá a entender nada". Porque una cosa puede ser oscura —muchos trozos del "Ulyses" lo son— porque se refiere a algo que es oscuro en nuestro ser. Y esto no quiere decir que yo abogue por el arte significativo y directo. . .

Muy bien. . . De poesía se podría decir mucho más. . .

Es cierto. Pero ya casi es de noche y. . .

Antes que dejemos, Ulyses, quiero hacerle una última pregunta: ¿Por qué es distinta la relación entre dos poetas —como si hubiera un vínculo celestial, una especie de fraternidad— que la que liga a otros hombres, incluso a otros escritores, como los cuentistas o novelistas?

Sí, eso es en cierta manera así, pero es muy misterioso el porqué. Y sería tema de una charla muy larga.

Carlos A. Garramuño

El escritor y su contorno

La obra de Roberto Arlt cayó por primera vez en nuestras manos cuando aún atravesábamos la adolescencia. La premura y los lugares donde la leíamos condecía con nuestros años y es muy posible que en aquella oportunidad atráparamos de Arlt sólo la exterioridad y el efectismo de ciertas situaciones insólitas que abundan en sus novelas.

Pero creemos que a Arlt no le hubiera incomodado, de haberlo sabido, que lo leyéramos en lugares que, supuestamente, no son aptos para la lectura profunda. El, precisamente, fue un escritor hecho a empujones, que escribía en las redacciones de los diarios donde trabajaba y sus conocimientos literarios eran tan heterogéneos que iban desde los folletines hasta los clásicos.

Las transformaciones sociales traían ya aparejado a este tipo de escritor sanguíneo, nacido en las vicisitudes de la vida, sin tiempo ni dinero para costearse una gran biblioteca y leerla. En Estados Unidos, por ejemplo, los mejores narradores de esa época trabajaban en los oficios más diversos, convivían en la calle junto a su pueblo, sufrían sus mismas penurias, sus mismas esperanzas. Así surge una literatura vital donde los personajes son hombres de la calle y las situaciones que se plantean son hechos reales, profundizados por la experiencia personal y el poder de percepción de su autor. Ya corrían por el mundo los relatos de Jack London, las crónicas de Hemingway, los cuentos de Sherwood Anderson, de Erskine Caldwell.

Roberto Arlt no llega a la literatura por la influencia de estos creadores pero los citamos para señalar el comienzo de una narrativa que asume en forma colectiva una actitud distinta, la actitud del escritor que se reconoce dentro de un contexto social, de sus circunstancias. El artista comienza a tener conciencia de la sociedad que habita pero ya no en aislados gestos individuales, ya no en un costumbrismo superficial. El germen del realismo —ese movimiento que tuvo por padres a Flaubert y a Tolstói— con



ROBERTO ARLT SU INQUIE TANTE VIGENCIA

todas sus implicancias económico-sociales, confluye junto a las grandes dudas metafísicas, a las angustias y los sueños de la condición humana.

A este respecto, dice acertadamente Enrique Azcoaga: "todas esas gentes que a los perseguidores de la verdad, a los defensores de lo legítimo, a los intransigentes y decorosos, califican de pesimistas y aguafiestas, pertenecen a la legión del optimismo casi siempre cómplice".

Por el contrario, los escritores realistas vienen a desnudar las frustraciones de un mundo que acaba de asistir a la catástrofe de la primera guerra mundial, vienen a hablar con la voz de los hombres postergados.

En nuestro país se observa por entre la bonanza de un auge económico que llena la bodega de los barcos para saciar el hambre de una Europa devastada por la guerra, la futura eclosión de una crisis que desembocaría años después en el famoso crac financiero de 1929, en cuyo epicentro —Estados Unidos— se suicidaban en masa los pequeños ahorristas. Sólo los escritores con percepción de futuro, ya dejan entrever con sus obras el resquebrajamiento de una realidad sonriente y conflictuada.

Roberto Arlt fue uno de ellos. No fue un hombre político. Existía en él ese ángel que muchas veces supera las concepciones teóricas y que se llama intuición y talento. Era por sobre todas las cosas, un escritor nato, un narrador de fibra y le costaba mucho escribir porque desconocía los artificios técnicos que dan una sólida educación y cultura.

Se lo acusa de haber escrito con faltas de ortografía y errores de sintaxis. Se lo acusó de no saber escribir. Recogemos una frase de Liborio Justo: "las novelas de Arlt realizadas como artículos de periódicos podrían perfectamente no haberse escrito".

Juicio lapidario que revela una concepción elitista de la cultura. El subrayado excluyente de la forma para evadirse de las propuestas del contenido.

No es aventurado decir que a Roberto Arlt lo salvó la sinceridad. Esa autenticidad de escribir desangrándose experiencias que le eran propias pero que él recreaba con una capacidad y una fuerza realmente sorprendentes. Muchas de sus páginas son autobiográficas. Como más tarde lo haría Henry Miller, obsesionado siempre por un mismo tema pero planteado desde distintos ángulos y nuevas situaciones.

Arlt provenía de una familia sumamente rígida en sus estamentos ético-morales. Su padre, del que reniega, era un severo prusiano con actitudes incluso crueles para juzgar la conducta de sus hijos. Es innegable que Arlt padece en su infancia la incompreensión de su padre y este hecho marca un rasgo esencial en su carácter futuro. El muchacho díscolo que arrastra como un estigma la excesiva rigidez del padre, algo parecido al drama personal de Kafka, también agobiado por una sofocante paternidad.

El juguete rabioso

Ese muchacho díscolo del que hablamos, crece desorbitadamente. Su conocida frase: "el futuro es nuestro por prepotencia de trabajo" es en él una constante de su vida. Crea a cada minuto, a cada minuto se le ocurren nuevas ideas, fabulosos proyectos, inventos descabellados. Tiene una gran vitalidad que lo lleva a sobreponerse a los fracasos, a sus problemas con el lenguaje. Cuando le rechazan su primera novela, por mal escrita, su ángel de la guarda no lo abandona, lo lleva de la mano hasta Ricardo Güiraldes y es precisamente éste, con sus conocimientos literarios el que ve en Arlt a un promisorio creador. Le pule la novela, le corrige los ex-abruptos literarios, le cambia el título y "De la vida puerca" pasa a ser "El juguete rabioso", esa confesión de su mundo adolescente pero, ¡cuidado!, un mundo adolescente asumido en un contorno social que es una vivisección de su época.

Aunque en Silvio Astier, su personaje principal, están dadas ya las condiciones, las pautas de ciertas obsesiones de Arlt: el complejo de culpa, la humillación gratuita, el masoquismo, todo esto que vuelca el personaje está enfrentado a un mundo inhóspito, mezquino y falto de solidaridad: la crueldad y trampa del librero, donde algunos creen encontrar retratado a un famoso librero de la calle Corrientes, es el signo despiadado de una época, donde las diferencias sociales se jugaban un poco todavía de entrecasa.

Roberto Arlt fue evidentemente la voz de una pequeña burguesía lúcida. Y trajo a la literatura junto con ella, las contradicciones de esa clase que ya empezaba a tener consistencia en la vida del país. Cuando él le hace decir a Silvio Astier: "Pensé en que yo nunca sería como ellos, nunca viviría en una casa hermosa y tendría una novia de la aristocracia" está confesando uno de los dramas fundamentales de esa clase media que está naciendo. El rencor subyacente por un mundo fastuoso que se le niega, el no tener acceso a una vida de confort y lujos, patrimonio de las clases más altas, y que marca acertadamente su condición fluctuante, su mitad de camino entre la riqueza y la estrechez económica.

En "El Juguete Rabioso" hay páginas de innegable valor antológico. La frescura impresionista del mundo sórdido de la librería están entre las mejores de nuestra literatura.

En ellas, Arlt denuncia la indiferencia de un sistema que no tiene en cuenta a la juventud, que la deja librada a su propio solitario destino. La incipiente aptitud intelectual que Silvio Astier demuestra en el conocimiento de los principios físicos y matemáticos, su entusiasmo imaginativo, sus inventos adolescentes, tropieza con la tremenda realidad de tener que ganarse la vida en oscuros y míseros empleos, humillado por los que están un peldaño más arriba en la escala social.

De toda esta trama surge la necesidad que Silvio Astier tiene de afirmar su propio yo para lograr un equilibrio en su personalidad. Y Arlt lo lleva a tener una actitud no solamente cruel y canallasca, sino extraña, que escapa prácticamente a la envoltura de la novela, un gesto aislado que no condice con la sensibilidad del personaje pero que es precisamente por extraño, un hecho intolerable. La delación, Silvio Astier delata al hombre que había depositado su confianza en él.

Este final de "El juguete rabioso" siempre nos llamó la atención. Porque entendemos es una de las claves para aproximarse a esa visión que Arlt tenía del mundo y de sus criaturas. "La conciencia de la degradación" —como la define Abel Posse—.

En un mundo donde la corrupción y la infamia yacen encubiertas en la conciencia de los que la practican, cuando los gestos y las actitudes reflejan la antípoda de las intenciones, en un mundo

corroído por el dinero y la ambición, Arlt le opone manifiestamente la afirmación de un hecho que, por sus características deigratorias, coloca al hombre más allá de los convencionalismos morales, en la frontera misma de la desinhibición, que lleva hacia su propia esencia mutabil. Este descarnado acto de libertad lo sitúa en las propias regiones del conocimiento.

"El corazón del hombre es un campo de batalla" —dice Dostowiesky—; "Me he preguntado si será más fácil reconocer la profundidad del océano que la profundidad del corazón humano" —señala Lautreamont—. Escritores que junto a Rimbaud, recorrieron esos abismos para aspirar desde allí a las zonas más exigentes de la pureza. Roberto Arlt también lo entendía así, aplicando desde su prisma esa "jurisprudencia del ofendido".

Por eso el tema de la delación es más o menos una constante en su obra. Además del final de "El Juguete Rabioso", computamos la delación de su personaje Barsut en "Los 7 Locos", la carta que le envía al hermano de Esther Primavera en este cuento, el anónimo que piensa enviar contra su vecino el personaje de su cuento "Pequeños Propietarios".

Los 7 locos

El "Juguete Rabioso" es editada en 1926 pero 3 años más tarde dará a conocer su obra capital "Los 7 Locos" y el personaje que más lo representa: "Erdosain".

Erdosain es una mezcla de místico y canalla con actitudes de una pureza desorbitada pero también de una degradación absoluta. Erdosain es el prototipo del hombre existencial, ese hombre que años más tarde le darían consistencia filosófica Camus y Sartre, Erdosain es alguien que está fuera de la gran maquinaria social, un marginado que transita por las fronteras de la locura y el oprobio, con una mezcla de compasión y autodestrucción. Es el hombre que arroja fuera de sí el demonio de la perversidad que cita Poe y que pertenece al terreno de la frenopatía y a gran parte de las ciencias metafísicas. Pero Erdosain es también un lírico que avanza a contramano de las reglas morales y sociales de su época. Y su habitat es el Buenos Aires de la década del 30. Su nihilismo revolucionario, su caos ideológico y existencial son también los de su época. Hay en él una conjunción de anarquismo y religiosi-



dad y una conciencia deformada por tabúes que existían en la sociedad argentina de entonces. Es un ser que aspira a la pureza de la vida en forma total y en última instancia su revolucionarismo es romántico y desenfrenado.

A Erdosain como a los otros locos de la novela no les preocupa disciplinarse en alguna ideología específica. De una u otra forma se unen para darle una meta, una razón de existir a sus propias frustraciones. Son seres que arrastran una gran carga de desarreglos personales, por eso sus postulados son confusos y delirantes. Lo que más interesa en "Los 7 Locos" y su continuación "Los Lanzallamas", son las exposiciones de estos personajes y la cantidad de situaciones insólitas por las que atraviesan. Como declara el propio Arlt: "ellos se mueven como fantasmas en un mundo de tinieblas y problemas morales y crueles. Si fueran menos cobardes se suicidarían. Si tuvieran un poco más de carácter serían santos. En verdad, buscan la luz pero la buscan completamente sumergidos en el barro y ensucian lo que tocan. Están atados entre sí por la desesperación".

Eduardo González Lanuza en su libro sobre Arlt lo acusa de inmadurez política, sobre todo en el planteo de "Los 7 Locos": la instalación de una red de prostíbulos para financiar una revolución social y, en cambio, yo creo ver en esto una lucidísima intuición de Arlt. Parecería que él entrevió que la lucha por el predominio ideológico culminaría en este "vale todo", donde cualquier medio sirve, por más deleznable que sea, para alcanzar los objetivos propuestos. Prueba palpable es que asistimos todos los días a una violencia indiscriminada, que ha abandonado los valores perennes del derecho a la vida y el respeto humano. Violencia que se extiende por el mundo como visión apocalíptica de los tiempos bíblicos.

El psicoanálisis arltiano

Su hija Mirta definió acertadamente las influencias de su padre: Dostowiesky, Poe y Freud. De los tres, Roberto Arlt sacó provecho. Del ruso, su exhaustivo conocimiento de la vida, su habilidad para profundizar la problemática del hombre torturado. Tanto es así que "Los 7 Locos" tiene una gran similitud con "Demonios" y además es público y notorio la admiración que Arlt sentía por el gran Dostowiesky.

De Poe, ese morbo especial, la autodes-

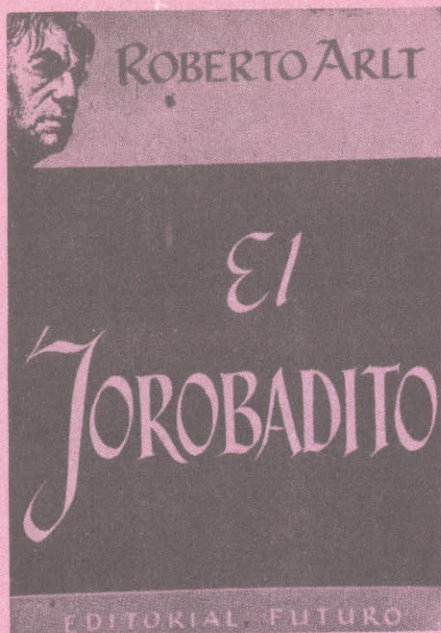
trucción como meta final, el tremendo. De Freud, lo que es específicamente campo de la psicología y científicamente el estudio de ciertas aberraciones mentales.

Porque la mayoría de los personajes de Arlt no podrían pasar de largo por ningún consultorio psicoanalista. Son seres alienados que no intentan cubrir su alienación bajo ninguna máscara pudorosa. Por el contrario, actúan y hablan como si estuvieran acostados en el diván, dan vueltas y revueltas en sus tortuosos mecanismos mentales, se humillan, se pavonean, se desesperan por alcanzar la absoluta desesperación.

En ese juego al que se someten, intentan como justificativo el logro de una realidad purificada que ellos de antemano ya la juzgan imposible y tiene para ellos tanta importancia el juego, les es tan apasionante el desequilibrio y la negatividad en que están inmersos que si se les ofreciera la coyuntura de una realidad tal cual la sueñan, la desecharían por impropia y anormal. Tendrían que suspender el juego.

Pero éstos seres, patológicamente existen. No son una invención ni una abstracción que Arlt se permitió con la literatura. Cualquier psicoanalista puede atestiguarlo. Miles de hombres y mujeres se debaten diariamente con fantasmas similares a los que Arlt inyectó en sus personajes. Día tras día, hombres y mujeres realizan actos gratuitos y degradatorios para reafirmarse la esencia de su propio yo. Pero es innegable también que los gestos de los individuos son condicionados por la estructura de la realidad social donde se desenvuelven. Y si esa estructura está enferma es lógico que se desarrollen hombres enfermos. El personaje torturado de Arlt es alguien que no nació así sino que fue creciendo y deformándose ante las deformaciones de su contexto. Y si la mayoría de los personajes de Arlt no tienen salida, salvo la de su propia aniquilación, es porque su alienación ha entrado ya en un terreno patológico donde es improbable la reversión de sus procesos destructivos. Solamente habría una salida para estos individuos que es la que postula Alfred Besten en su novela "El Hombre Demolido". Destruirlos totalmente y volverlos a armar, pero dentro del seno de un universo más humano y más justo.

Es cierto que Arlt abusaba de efectos melodramáticos, cargaba a veces las tintas en homenaje a lo que Teófilo Gautier definió como "impactar al burgués".



"El Jorobadito", edición de 1951

Bordea en muchas ocasiones lo grotesco, compulsiva a sus personajes a ser esquematizadas marionetas en aras de esquematizadas marionetas en aras de una idea prefijada. Es cierto que tenía ciertas obsesiones ingenuas en algunos temas.

Pero nos preguntamos. ¿Puede un escritor vivir sin obsesiones y sin ingenuidad? y nos preguntamos también: ¿Si la literatura de Arlt es pesimista, si es obsesivamente iluso en algunas cuestiones que plantea, por qué sigue interesando a pesar del tiempo transcurrido, por qué es uno de los escritores argentinos más leídos, incluso llegando a un público que sale del ámbito exclusivamente intelectual? ¿Por qué sigue influyendo?

Es notorio encontrar su influencia en gran parte de la obra de Ernesto Sábato, sobre todo en su novela "El Túnel". Muchos jóvenes escritores argentinos, proclives a la llamada "novela dura" creen estar siguiendo los pasos de Raymond Chandler o Dashiell Hammett y, en cambio, van tras los de Roberto Arlt.

Creemos que es porque ningún otro escritor en el país caló tan hondo en la idiosincracia de Buenos Aires. Porque ningún otro como él denunció de una manera tan veraz, las inhibiciones y los dramas del hombre de Buenos Aires. Erdosain es netamente un habitante de esta ciudad. Balder arrastra consigo uno de los conflictos medulares del hombre de Buenos Aires.

Y porque, a pesar de su patetismo, se lo sigue leyendo para hallar las raíces de un despegue, se va a las fuentes del conflicto, al fondo de la conciencia

de cualquier hombre, es decir a la angustia. Y la angustia no se puede desterrar del hombre contemporáneo con recetas mágicas ni con bellas palabras. El hombre de la era industrial, el hombre de la tecnocracia vive en una continua, desesperada angustia. Sus temores son muchos y complejos pero existen.

Los personajes principales de Arlt (Erdosain, el Rufián Melancólico, El Astrólogo, Ergueta) son intelectuales. Hombres que teniendo dentro de sí los atributos para triunfar, lograr éxito y posición material en la escala de valores sociales, se excluyen por propia determinación, prefieren vivir y alimentarse de su marginamiento, como si sus gestos fueran una suerte de inmolación y de repudio. Y su peligrosidad estriba en que no se ofrecen pasivamente sino que aportan sus conocimientos en aras de fisurar un orden que ellos consideran mal estructurado.

La importancia de Arlt

La crítica literaria argentina fue injusta en muchos aspectos. Padeció del exilismo que en otros órdenes de la vida también abunda. Con Arlt por ejemplo tuvieron términos medios. O lo endiosaron como un genio o lo lapidaron como un mediocre.

A nuestro juicio, Roberto Arlt no fue ni lo uno ni lo otro. Su prosa tiene gruesos errores de construcción, su estilo es desprolijo y a veces chocante. Abusa de situaciones que bordean peligrosamente la cursilería de cualquier mala novela pero al analizarla en su totalidad, uno se encuentra con la insólita revelación de que su lectura no ha pasado en vano, que tiene diálogos y escenas tan originales y tan impactantes que sacuden la sensibilidad del lector más despistado, que se atreve a plantear conflictos y a decir cosas en una época donde la mayoría de los escritores argentinos, se quedaban en devaneos esotéricos o en lucubraciones a muchos kilómetros de la realidad. Por lo tanto, Arlt se convierte en uno de los escritores más importantes de esos años.

Juan Carlos Onetti, el gran escritor uruguayo y admirador de la obra de Roberto Arlt expresa lo siguiente:

"Roberto Arlt tradujo a Dostowiesky al lunfardo. Hay en Arlt una carencia de autocrítica. Su estilo es con frecuencia enemigo personal de la gramática", pero sostiene que "aunque no podamos rebatir los argumentos usados por los detractores, nos queda a Dios gracias el don de la intuición literaria y en este terreno nada tienen que hacer los estetas, los profesores y los críticos. Porque ninguno de los tantos que lo han criticado no ha podido dar jamás ni nos escribirá nunca nada equivalente a "la agonía del Rufián Melancólico", a "El Humillado" o a "Haffner cae" y termina

reflexionando que ningún otro como Arlt "nos dirá nunca, de manera torpe, genial y convincente, que nacer significa la aceptación de un pacto monstruoso y que sin embargo estar vivo es la única verdadera maravilla posible. Y tampoco nos dirá que, absurdamente, más vale persistir".

El amor brujo

En el año 1932, Roberto Arlt publica su novela "El Amor Brujo". Mucho mejor construida que las otras, sin embargo, sus críticos la señalan como la menos interesante. Y creemos que se equivocan. Porque "El Amor Brujo" se diferencia de las otras en que su temática es distinta. Aquí Arlt no juega con muchos personajes ni plantea situaciones heterogéneas, no está continuamente inventando. Pero "El Amor Brujo" es otro hito en la obra de Arlt aunque aborde específicamente un solo tema: las relaciones amorosas.

Evidentemente en la narrativa de Arlt, el sexo es un problema por demás acuciante. En toda su literatura siempre hay un personaje angustiado por el problema sexual. Y la angustia del sexo es otra característica de la clase media argentina. Muchos de los planteos sexuales de Arlt hoy nos pueden parecer absurdos. Pero si lo situamos en su tiempo no solamente lo encontramos lógico sino avanzados. Porque es quizá el único escritor argentino que se atreve a reflejar una cantidad de tabúes que existieron y existen aún en la sociedad argentina. El reacción contra ellos, casi siempre con mordacidad, con ironía, a veces hasta con grosería. Pero es innegable que no había otra manera de enfrentarlos y sacarlos a la luz.

En "El Amor Brujo", muchos críticos creyeron ver simplemente una historia de amor contada a lo Arlt. Pensamos que ningún escritor argentino se adentró tan profundamente en un drama exclusivamente porteño. La inseguridad y la desconfianza hacia la mujer que fue y sigue siendo patrimonio del hombre de Buenos Aires.

La novela avanza por los vericuetos mentales de un personaje (Balder) que lucha entre la verdad y la mentira. Que quiere creer y no se atreve. Toda esa contradicción con el telón de fondo de un gran tabú sexual: la virginidad de la mujer.

Balder, hombre casado, conoce a una jovencita y se enamora. La muchacha en cierto momento de la relación, le confiesa que es virgen. Balder quiere creer pero no cree. Piensa que es la antigua artimaña femenina para enredarlo y comprometerlo a un segundo matrimonio. Y en esta lucha entre sus sentimientos y el tabú sexual no escatima el riesgo de introducirse en el "camino tenebroso", como lo llama el propio Arlt, es decir, dejándose arrastrar

hasta la casa de la jovencita, conocer a su madre, comenzar a frecuentarla como un novio normal. Y en este "camino tenebroso" y sin salida, pierde el equilibrio emocional, abandona a su mujer y a su hijo, en aras de dilucidar una duda que no es otra cosa que el conocimiento a fondo del alma humana.

Balder pasa así a integrarse a la galería de personajes torturados que, como Erdosain y otros de "Los 7 Locos", son mártires de una patraña social que los deja por propia determinación en la más absoluta soledad.

El drama sexual, la semi impotencia, son patrimonio de los personajes de Arlt.

En sus cuentos también aparece este conflicto. Parecería que no se resuelven al amor físico, que lo consideran bajo y demasiado pedestre; las relaciones amorosas en la obra de Arlt son o muy idealizadas o muy sucias.

No hay término medio. Las mujeres de Arlt son prostitutas o son doncellas. El amor carnal siempre es prostibulario y lo diferencia del otro, el espiritualizado, que siempre es difuso e incompleto.

El sexo era todavía una cosa monstruosa que existía pero no debía ser manifestado. Esta deformadora costumbre, esta insana moralina, le sirve a Arlt para poner en tela de juicio la moral de esos años. En "El Jorobadito", en "Esther Primavera", en "Noche Terrible", algunos de sus cuentos, vuelve a aparecer esa obsesión de Arlt por la integridad de la mujer; en su primer esbozo teatral "Prueba de Amor", también el conflicto gira alrededor de este tema. Es muy irónica y negativa su posición al respecto pero no deja de ser receptáculo del pensamiento generalizado de su época donde la pose de machismo y el sometimiento de la mujer son ejemplos demostrativos. Observamos en esta postura de Arlt, esa obsesiva manía que él tenía de querer llegar a la verdad. Ese furioso idealismo de desenmascarar a la gente, llegar más allá de sus acomodamientos al "statu quo". "Es escéptico porque desea relaciones humanas desnudas de toda hipocresía" —señala atinadamente Raúl Larra en su libro "Roberto Arlt, el torturado".

Final

La vida de Roberto Arlt, como la de tantos escritores, no fue nada fácil. Después de abandonar su hogar paterno, ya adolescente, trabaja en diversos menesteres. Padece a diario estrecheces económicas y su vida familiar es por demás conflictuada.

El matrimonio con su primer mujer, Carmen Antinucci, del cual nace su

hija Mirta, bordea continuamente los riesgos de la separación. Su esposa, hija de una familia cordobesa de aceptable posición económica, está enferma de tisis desde antes de su casamiento con Arlt. Hecho que aparentemente le ocultan al escritor y que él descubre después de su matrimonio..

De carácter dulce y refinado feminismo, su esposa padece y conciente todos los desbordes vitales de Arlt, ese "gran inocente", como lo define Pedro Orgambide, un adulto-niño que contiene por estas mismas características, grandes dosis de egoísmo y crueldad. Así y todo el matrimonio sigue adelante hasta la muerte de su mujer. Cuando Arlt contrae su segundo matrimonio, del cual nace su hijo póstumo, Roberto Godofredo, ya está seriamente enfermo del corazón, aunque lo niegue y se permita arbitrariedades como la de subir ocho pisos por las escaleras para demostrarle a su médico que su corazón está en perfectas condiciones.

Un día llega al Café Tortoni —en nuestra hispánica Avenida de Mayo— donde le anuncian el fallecimiento de un colega periodista. Arlt, mirando la calle luminosa de sol, pronuncia uno de sus acostumbrados ex-abruptos: "Yo no sé cómo hay tipos que pueden morir en un día tan lindo como éste".

Pocas horas después, tal vez pensando en el laboratorio que había montado junto con el actor Pascual Nacaratti, para inventar un proceso de vulcanizado de medias de mujeres, se acuesta en su cama para dormirse definitivamente. Era el 26 de julio de 1942.

Este breve análisis de la obra de Roberto Arlt no ha tenido otra intención que recordarlo con su luz y su sombra, con lo importante y también lo soslayable que existe en su literatura.

Gran parte de las generaciones posteriores a su obra hemos mamado de sus fuentes, algunos para transitar el triste camino de querer copiarlo y producir con otras circunstancias históricas el fenómeno literario que Arlt produjo en la suya. Otros, los más lúcidos, para intentar a partir de Arlt, el apresamiento de una línea narrativa que tuviera que ver con la realidad argentina sin olvidar al hombre y sus circunstancias.

Algunos lo han traído a la palestra para negarlo definitivamente; otros, los más lúcidos, para ubicarlo y reconocer en él a un impulsor sincero, a un escritor que a pesar de sus tropiezos y sus contradicciones, escribió con sangre cada letra impresa.

Todo lo que podamos decir sobre él, entra en el terreno de la leyenda, lo que importa es su obra y ésta es ya patrimonio de la literatura argentina.

Roberto Díaz



EDITORIAL GALERNA

Charcas 3741 - Tel. 71-1739

Capital

PRESENTA

Colección "Aves del Arca"

Esta colección aspira a recorrer el vasto espacio de todas las literaturas en todos los tiempos recuperando para el lector no especializado textos ejemplares pero poco conocidos ya sea porque provienen de literaturas remotas o porque han sido ensombrecidos por la obra mayor de sus autores. Esta colección propone al lector la aventura de descubrir textos a veces insólitos y siempre disfrutables publicados en cuidadas traducciones con prólogos y notas a cargo de especialistas.

- | | |
|---|---|
| 1.- Cartas de la Tierra
Mark Twain | 4.- Cantar de Gilgamesh
El más antiguo poema épico fantástico |
| 2.- Diarios íntimos
Charles Baudelaire | 5.- La Fugitiva de Chujo
Murasaki Shikibu |
| 3.- Vanina Vanini
Sthendal | 6.- Poesía Quechua
S. Salazar Bondi |
| 7.- Flaubert y Baudelaire
Marcel Proust | |

Conrado Nalé Roxlo y Roberto Arlt





otro triunfo argentino, el **OTELLO** de Cossutta

F.B.: Turró, en forma global, qué piensa de la representación del **Otello**?

R.T.: En forma global, resultó una de las más grandes realizaciones del **Otello** que yo recuerde. Solamente, en lo parcial diría, que hubo una gran escena, que nunca se me va a borrar de la mente, que fue la del **regisseur** Günther Renard en 1954, cuando en lugar de visualizar dentro de la escena la llegada del moro con su flota, lo simbolizaba, en forma tan vívida y tan extraña, que cuando todo el coro señalaba al fondo de la escena con sus manos diciendo: **Una vela...**, ví muchos espectadores que volvían atrás la cabeza, quizás pensando que en el fondo de la sala había una parte del espectáculo que ellos se estaban perdiendo. Esa fue una de las grandes **trouville** de la **regie** de Günther Renard.

En cuanto a lo demás, considero que ésta de Margarita Wallman es realmente la más sensacional, y no en el sentido barato, de las que he visto en mi vida. Bien cerebrada, bien realizada y magníficamente tratados muchos de los matices psicológicos y dramáticos de la obra.

F.B.: ¿No le parece que en la escena del primer acto de **Exultate** le faltó algo de grandiosidad a la entrada de Otello?

R.T.: No, no me pareció eso. Pero si algo hubiera en ese sentido podríamos tal vez atribuirlo, no tanto a la marcación, como a la mayor o menor capacidad actoral de los protagonistas. En esto es donde puede haber grandes diferencias. Yo en mi vida he visto bastantes **Otellos**, por suerte o por desgracia (el primero de ellos el de Arthur Carron, el de Mirassou en dos oportunidades), pero vocalmente, el que más me impactó fue el de Mario del Mónaco. Desde el punto de vista dramático, Ramón Vinay, que fue realmente el gran **Otello** en cuanto a concepción dramática. No puedo juzgar el de Vickers, porque no estaba en la Argentina en 1963. Me dijeron que había sido de una gran demarcación actoral y de una relativa palidez vocal, lo cual puedo explicarme, porque en Vickers siempre me ha interesado mucho más el actor, el gran dramático y psicólogo de personajes y mucho menos su línea de canto que es bastante quebrada.

F.B.: ¿Pero el **Exultate** de Cossutta no es un

poco rígido, vocalmente demasiado lírico y menos dramático de lo que tiene que ser?

R.T.: Bueno, yo creo que hay un hecho a considerar acá: la voz de Otello de la misma forma que la voz de Yago puede ser muy diversa según los intérpretes, vale decir, en principio se supone que Otello, por la tesitura extenuante que tiene la obra, tenga que ser un superdotado, uno de esos tonadores dramáticos con una verdadera voz de trompa. Esa fue la gran tradición que sentó Tamagno. Hace pocos meses yo estaba precisamente analizando el por qué él nunca llegó a cantar **Otello**. Llegué a la conclusión de que la reciedumbre de su voz seguramente no tenía nada que ver (pese a ser una voz notabilísima) con la voz del super tenor, del super gigante, como él le llama a Tamagno. Si eso debiéramos nosotros trasladarlo a nuestro siglo, diríamos que los tenores de supertamaño que cantaron **Otello**, son contadísimos. Recordemos que Caruso pensaba alguna vez ponerlo en su repertorio, pero no se animó a hacerlo. Pensemos también en un tenor dramático como Giovanni Zzenatello o como De Muro que lo cantaba, pero que nunca lo interpretó porque no se consideraba físicamente adecuado al personaje. Posiblemente en ellos estaría tal vez la real verdad, de **Otello**, del **Otello** de trompeta, de clarín. Bueno, eso es lo que no está en la voz de Cossutta y es inútil que lo busquemos o que lo exijamos. Cada intérprete creo que realiza, con honestidad, y con los medios que tiene, aquello que sus medios le pueden dar. No pidamos lo que no pueden dar porque evidentemente, y así creo que lo he escrito, el centro de Cossutta no es dramático, es más bien **spinto**, no guarda relación con sus extremos agudo y grave que son más bien líricos. Lo cual no lo inhibe de realizar un gran esfuerzo declamatorio y de ponerse en el personaje aún dentro de una concepción estática. El no es uno de esos Otellos que se desviven por hacer ademanes o cosas detonantes. No. Es más bien, un Otello interior, una concepción tan válida como por ejemplo podría ser el Yago, según nos dice la historia, del barítono Morel, que era enteramente lírico, hasta melifluido, o bien el Yago de Fitta Ruffo que era precisamente una especie de Barnabas, porque no hay que olvidar que este Yago que escribió Boito, surge bastantes años después que él creara también el Barnabás en su **Gioconda**...

F.B.: ¿No le parece que todos los tenores que abordan **Otello**, en el fondo están buscando colocar su voz en el personaje y no adecuar el personaje a la voz? Es decir, el Otello no complica al cantante?

R.T.: Lo tiene que complicar por una causa: si es **Otello** el que tuviera que estar en la voz de un cantante, es muy probable que ningún cantante pudiera hacerlo, ya que exige esfuerzos sobrehumanos, tiene notas agudísimas, tiene notas graves, pero más importante que las notas en sí son los altos, las tesituras, y sobre todo el modo muy diverso que tiene de estar casi constantemente rectificando su psicología. Esos grandes arrastres, esos grandes alardes de histerismo que en determinados momentos surgen, esa especie de aplacamiento que interrumpe el tono, como si en un momento dado Otello fuera consciente de que está haciendo algo completamente indebido o injusto (que surge en el segundo gran dúo con Desdémona), inmediatamente después de insultarla, él pide excusas. Pero es más fuerte el odio enceguecedor, el drama de sus celos, que inmediatamente vuelve a rectificarse. Entonces aparece constantemente un ser que quiere ser civilizado, pero que encierra algo que lo hace ser un incivil. Esto es tan poderoso, tan fuerte y tan difícil de realizar en la ópera especialmente, que si en escena uno puede concebir que existan actores lo suficientemente dotados de voz y psicología para hacerlo, diría que en el canto es casi imposible encontrar un medio o un órgano, que tendría que ser sobrehumano, que pueda llegar fresco al final de una función.

F.B.: Yo pienso que Cossutta ha sido para todos nosotros una sorpresa. Creo, como **dilettante**, que fue una sorpresa. Desde aquellas versiones grabadas de **La Vida Breve**, hasta este **Otello** hay un gran cambio. Me impresionó su entrada. Pienso que su **Otello** es intimista. Creo que le falta grandiosidad, porque no se atreve a arriesgar un poco. Creo, subjetivamente, que da más.

R.T.: Es muy posible que sea capaz de dar más y es muy posible que por un problema, digamos así, de administración inteligente de sus medios, no quiera excederse. Porque, muy bien, él podría hacer un **Otello** vociferante, pero... ¿cuánto tiempo duraría cantando en



Diálogo entre un crítico y un "dilettante"

esas condiciones? Todo cantante tiene que hacerse este planteo: Enamorado o no de su personaje, tiene que saber reservarse para llegar en condiciones. Si comenzara quemando sus energías desde el primer acto, en ese tremendo *Exultate* que está tan mal escrito vocalmente, porque es incómodo para cualquiera, creo que quemando las energías en ese instante, muy pocos tenores podrían inmediatamente realizar la pureza lírica del gran dueto, del estático dueto en que termina el primer acto. Al mismo tiempo, el segundo le reserva pruebas de verdadero fuego. . .

F.B.: Sí, es cierto. Pero nos dio la impresión de una persona que era demasiado responsable ante el público. . .

R.T.: Muy controlado. . . Puede que algo haya habido de eso, pero de todas maneras yo le formulo muy leves observaciones al pasar, dentro de lo que interpreto como una caracterización absolutamente válida muy honesta y meritoria. No creo que haya más de dos o tres *Otellos* en el mundo, que puedan hacer lo que hace Cossutta. . .

F.B.: Quizás el que pueda plantear la referencia, es el *Otello* de Plácido Domingo. . .

R.T.: Tengo referencias de cuando uno y otro lo cantaron en La Scala y aún admitiendo la tremenda importancia que tiene Domingo entre los tenores actuales, me dijeron que hubieron escenas, como el *Exultate*, por ejemplo, que fueron mucho mejor logradas por Cossutta que por Domingo. Otras, no. Hay ciertamente, momentos en que las cosas se dan y otros en los que no se dan. A veces la expectativa se colma y otros en que ésta queda corta.

F.B.: Estamos de acuerdo en que es muy difícil encontrarle puntos flojos a la tarea de Cossutta. Yo creo que este *Otello* es tan importante, que merece todavía un afinamiento. Quizás es porque uno no quiera limitar sus exigencias.

R.T.: Estoy convencido que, después de todo el *Otello* de Cossutta no tiene más que un par de años de ensayo en grandes escenarios del mundo. Creo que hizo su primer *Otello* en el Covent Garden de Londres. En la Argentina,

Del Mónaco hizo su primer *Otello* y Vickers también lo estrenó aquí. Bueno, entre el primero y los actuales *Otellos* de Vickers o los pasados *Otellos* de Del Mónaco, había una gran diferencia. Decía Margarita Wallmann que a juicio de ella, desde el punto de vista actoral, nadie lo superó a Del Mónaco. Estoy dispuesto a creer en esto, porque lo dice una persona de su autoridad y experiencia, y que además lo ha dirigido escénicamente, pero debería decir también que el primer *Otello* de él, vocalmente importantísimo como tal vez no vuelva a escuchar otro, adolecía de una seria falla: era un poco el *Otello* chistoso, el galán joven. Además, iba vestido de una manera florentina que recordaba más al Paolo de *Francesca de Rímini*. Naturalmente, si consideramos que un intérprete tiene toda una vida por delante, especialmente cuando se tiene la juventud que tiene Cossutta, para ir reflexionando, detallando, encontrando luces y sombras en su personaje. . .

F.B.: Sin replantearlo. . .

R.T.: A veces hasta hay que replantearlo, no será tal vez este caso, pero en la meditación que cada intérprete va haciendo para profundizar detalles anímicos, o lograr detalles que no llegaron a realizarse como era debido, puede ocurrir que haya variaciones. Fue el caso de Tamagno. Es una cosa muy poco conocida: se dice siempre que Verdi escribió el *Otello* para Tamagno. Lo que no es así. Verdi no lo quería a Tamagno en *Otello* porque no era un buen actor y lo terminó por aceptar, porque dentro de las alternativas que contaba, no había ningún tenor que pudiera acometer con esa valentía vocal, las dificultades que Verdi había planteado en su tesitura. Esa era la opción única y entre utilizar al principio un actor muy mediano, pero vocalmente inigualable, se quedó con Tamagno. Luego de un largo período de decantación el personaje como actor en Tamagno, fue creciendo enormemente.

F.B.: Lo evidente es que los argentinos tenemos por primera vez un tenor de jerarquía internacional, con posibilidades de llegar a hacer un *Otello* cumbre, porque también la madurez vocal de Cossutta va a permitir una mayor extensión en los graves, y su propia maduración intelectual le provea de seguridad.



Para
Ud.
que
conoce...



PERIPLO
Marcelo T. de Alvear 554
(Frente al Plaza Hotel)



Creo que el público argentino pesó en Cossutta y que una reaparición de este tipo crea un estado especial. . .

R.T.: Creo que sí y muy especialmente después de la cantidad de años que estuvo ausente.

F.B.: Y el público del Colón es especial, él venció el problema de que fuera un argentino el que cantara **Otello**. . .

R.T.: Aunque Cossutta es realmente italiano, es como si no lo fuera, porque se radicó acá de tan joven que prácticamente su formación fue argentina.

F.B.: Hay algo excepcional: la gran versión de **La Vida Breve**, de Victoria de los Angeles tenía a Cossutta de tenor y a Víctor de Narké como el tío Salvador. Qué coincidencia, después de tantos años, volver a encontrar a dos cantantes argentinos en otra línea, en otra onda. Nunca pensamos que Cossutta llegara a hacer el **Otello** que ha hecho. Creo que el mejor elogio para Cossutta es decir que no nos ha desilusionado en absoluto y que por el contrario, nos ha enorgullecido de haberlo encontrado tan maduro, vocal, artística y escénicamente. ¿Y pasando a otro personaje, qué le pareció el Yago de Mastromei?

R.T.: Es un Yago muy particular y que a mucha gente causó un poco de resquemor, porque Yago no es tanto un personaje para cantar como para decir. Es uno de esos personajes donde la palabra tiene por lo menos, tanta importancia como la música. Y está escrita para un barítono absolutamente lírico. Quiere decir que una voz de caudal, o trata de ser fiel a la obra buscando el **parlato** musical en lugar del forzamiento de las notas, o de lo contrario tiene que caer en —no digo una desnaturalización porque según todos los testimonios era extraordinario el Yago de Titta Ruffo— pero tiene que llegar a un cambio de carácter. Y de allí surge la transformación de Yago que en apariencia es sinuoso, meloso, hasta donde se lo puede buscar para cubrir su hipocresía y su maldad, lo convierte prácticamente en un villano de tipo Barnabás. No, ese tipo de villano es el que realizaba Titta Ruffo y con él toda una serie de barítonos que siguieron esa línea. Pero no Granforte, porque éste era un barítono lírico, muy extendido, muy agudo, era uno de esos intérpretes que sabía decir Yago y darle una cierta corporeidad tonal pero al mismo tiempo, para él lo esencial era el fraseo. Y eso es lo que yo encontré y lo que más me gustó en Mastromei, no obstante el hecho de que su primer Yago no fue tan bueno como el segundo. . .

F.B.: El de la última función, que fue la que ví, tuvo para mí dos aspectos muy importantes: el personaje de Yago está perfectamente dado. Pero en lo que hace a la voz, creo que merecería un replanteo, quizás porque el grueso de su físico le resta potencia pulmonar, quizás la emisión de la voz no es perfecta.

R.T.: Lo que ocurre es que a veces, para saltar de una ópera a otra y de un personaje a otro, se necesita una readaptación vocal que no se consigue rápidamente. Es el caso de muchos cantantes, caso de Southerland, que se negaba a hacer **Norma**, y luego **Lucía**. Y

por una sencilla razón: porque entre una ópera que es central-aguda y otra que es aguda sobreaguda, evidentemente deben mediar varios meses, sino de descanso, cuando menos de readaptación de la voz. Quizás es el caso de Mastromei. Yo lo encontré algo nasal, pero pienso que era más una manera de apoyarse en el fraseo, que de apoyarse en una muletilla vocal que le permitiera sortear situaciones. Quizás buscó dentro de los medios de sus recursos, cómo poder lograr dentro del **parlato** musical sin afectar su afinación y su resistencia. Porque Mastromei es una voz muy caudalosa, y por lo mismo es mucho más difícil de manejar. . .

F.B.: Por momentos le falta respiración. . .

R.T.: Puede ser un problema de físico, el ser un peso pesado, le resta posibilidades frente a lo que llamaríamos un barítono de peso mediano o liviano, que evidentemente puede ser más ágil.

F.B.: Debe cuidar ese aspecto, porque le va a facilitar una mejor emisión y un mejor respirar. Bueno, hablar de **Desdémona**, es hablar de otra sorpresa. . .

R.T.: Bueno, sí. Confieso que no esperaba de Martha Colalillo una actuación como la que tuvo, y mucho mejor aún en el segundo **Otello** que en el primero, porque aún siendo una voz eminentemente lírica, **Desdémona** es uno de esos personajes que exigen mucho, sobre todo exigen mantener una pureza lírica y pianísimos de extraordinaria sutileza en el último acto, cristalinios, luego de haber tenido que hacer en el acto anterior una serie de esfuerzos grandes, por ejemplo, Debo decir que la primera noche, cuando exclamó esa frase: "**Nonqio cuelque exprime, quella parola horrenda**" yo me quedé un poco insatisfecho, debo decirlo, porque eso hay que hacerlo con una voz de pecho, evidentemente ella en ese instante demostraba no poder colorear lo suficiente el grave, para darle el peso dramático, la convicción que el momento encierra en sí. No obstante, en la función del domingo este aspecto mejoró enormemente. No sé cómo fueron las otras funciones. . .

F.B.: La última, que yo ví, me pareció muy buena. **La Canción del Sauce** siempre llega con gran profundidad al espectador, porque uno imagina el drama que se va a desatar. A mí realmente, me cautivó. No así el **Ave María**, que me pareció más cantado, que sentido. **Desdémona** en ese momento está en la cúspide del drama y demuestra el amor que tiene por **Otello**, porque sabe que va a ser sacrificada. También fue para mí una sorpresa, el Casio de Casinelli.

R.T.: Sí, fue una de las figuras de este **Otello**. Mucha gente considera que Casio es una figura comprimaria. Si es cierto que es así, es evidentemente importante no sólo como pivote, sino como elaboración musical especialmente en los concertantes, en el famoso terceto con Yago y **Otello**, el del tercer acto.

F.B.: Efectivamente, opino que hay personajes como Lord Arthur en **Lucía** y como es el Casio de **Otello**, que merecen un buen cantante, porque forman parte de un todo. Me pareció muy importante el Casio de Casinelli,



muy afinado, muy en personaje. En fin... Pero creo que dentro de tantas sorpresas, la más importante fue la de la orquesta.

R.T.: La orquesta fue, para mí, la coprotagonista. Con una diferencia: **Otello** es protagonista cuando actúa, como Yago o Desdémona, pero la orquesta es omnipresente. Y en ese sentido debemos decir que es una de las más grandes versiones orquestales que yo escuché, en toda mi vida. Difícil que haya habido, fuera de la de Beecham, una versión de **Otello** tan importante. La de Beecham fue espléndida, fuera de algunas bromas que algunos directores o practicones suelen hacer porque se había puesto de moda decir que el **viejiño Beecham podía ser muy buen músico, pero que de Otello no sabía nada.**

F.B.: Conociendo el **Otello** de Toscanini, y de Molinari Pradelli, me creó la gran duda de con cuál quedarme. Siendo Toscanini un fabuloso director de **Otello**, no sé, realmente le felicito a Molinari Pradelli porque extrajo de una orquesta de la que pocos creían, cosas muy importantes.

R.T.: Además hay una cosa, en la versión de Molinari Pradelli: porque imprimió su carácter especial a la orquesta. Lo hizo no sólo en función de la partitura, sino que adaptó la parte orquestal a los intérpretes que tenía. El por qué de la mayor fiereza de Toscanini frente a la de Molinari Pradelli tiene una explicación. Toscanini, cuando grabó alrededor del 49 ese **Otello**, se encontraba con un tenor de un gran temperamento, un tremendo monstruo temperamental y vocal...

F.B.: Pradelli es un hombre muy leal consigo mismo y conoce sus limitaciones, entonces no puede hacer un **Otello** como el de Toscanini, porque a éste se le permitían ciertas licencias que a otro maestro no se le tolerarían. Pradelli hizo sonar a la orquesta del Colón como nunca.

R.T.: En ópera, nunca anduvo tan bien. Ahora, en concierto sinfónico la orquesta del

Colón tuvo dos o tres excepcionales actuaciones a la par de éstas.

F.B.: Hablar de la escenografía y del vestuario, sería volver a decir que el nivel fue excepcional.

R.T.: Las escenografías de Oswald, dentro del planteo de gran damero, no me atrajo mayormente la del segundo acto. Pero en cambio en la del primero, con una gran simplicidad de medios logró concentrar la totalidad del drama sin artificializarlo. Dentro de la limitación del espacio, tuvo el lugar suficiente para traer la tempestad, traer masas y masas de figurantes, para hacer llegar la embarcación de **Otello**, cosas que hacen aún más genial su logro.

F.B.: Turró, una opinión del coro...

R.T.: Fue notable, su preparación, tanto el adulto como el infantil, y creo que en este caso no se puede dejar de nombrar a Balzanelli y a Schiammarella. En cuanto a Aníbal Lápiz que hizo el vestuario y a Margarita Wallmann como **regisseur** han dado con la tecla originando un espectáculo que mucho difícilmente se pueda superar.

F.B.: ¿La ropa de Cossutta era propiedad de él?

R.T.: No, propiedad del teatro.

F.B.: Me llamó la atención la calidad del vestuario de Cossutta, así como me pareció inferior el de Yago.

R.T.: Exacto. Quiero no finalizar sin recordar a alguien que fue entre nosotros importante, primero como Yago y después como **Otello**: Carlos Guichandut. En un período de cuatro años él logró cambiar su técnica vocal y adecuarla y hacer que lo que fue un muy buen Yago luego lo vimos ascender al papel de **Otello** que después cantó con Von Karajan en Europa.

Hemos visto, lo que podríamos llamar un **Otello** argentino. Nos preparamos para juzgar ahora un "Don Carlos" importado.

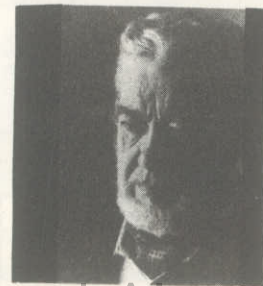
CUADERNOS de



pájaro de fuego

A partir del N° 8, del mes de agosto, "Pájaro de Fuego" iniciará la publicación de Cuadernos, los que en sucesivas monografías abordarán temas de nuestro quehacer cultural y analizará a sus protagonistas. Los Cuadernos, que aparecerán incorporados a la revista mensual incluirán trabajos de especialistas acerca de los temas seleccionados.

El Cuaderno N° 1 estará dedicado a la vida y obra del pintor Carlos Enrique Uriarte, (Premio Palanza), con reproducciones a color de sus trabajos y monografía escrita por Osiris Chiérico.



Ciclo intérpretes argentinos

De Coronda es Héctor Lesse. Pianista con fuste, repertorio severo, sin concesiones, auto-exigente en su férrea disciplina. No apto para señoras gordas. En infrecuentes cuan remarcables bajadas a nuestra poluta jungla de cemento, trae un necesario tufillo a pureza y programas donde demitifica la turistifica la turistificación. Arte de piel para adentro, en un riguroso puente que auna inteligencia y corazón.

Su programa de hace algunos domingos por la mañana, en el ciclo de Intérpretes Argentinos que conduce Brígida Frías de López Buchardo ante atiborradas plateas del noble Salón Dorado cervantino, se permitió el lujo de enfrentar, en un mismo detalle, producciones de exigencias tan descomunales como pueden serlo la Sonata Op. 22 en Sol menor de Schumann y la en Si menor de Liszt. De la batalla campal (llevada al LP por, nada menos que, Dinu Lipatti, Glenn Gould o nuestra Martha Argerich) salió indemne. Triunfante. Lo cual



HECTOR LESSE en el más alto nivel

Las esporádicas visitas de Lesse a la Capital han revelado, invariablemente, la presencia de uno de los más caracterizados intérpretes de piano del momento. Quizás su extrema seriedad, como la modestia de su nivel promocional, hayan impedido hasta el presente la trascendencia que su arte demanda.

no es poco decir ante el formidable y único movimiento cíclico del húngaro con mojonos tan imponentes como el Grandioso o las octavas del Allegro. En cuanto al pre-modernismo del autor de Carnaval, Lesse supo demostrar, fehacientemente, que la esplendente riqueza pentagramática que vibra en la luego amainada tormenta, tiene en el artista provincial suficiente entrega como para ubicarlo a niveles de comparación favorable con colegas del mundo entero.

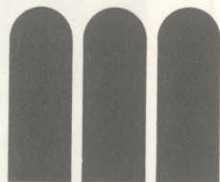
Abrió el detalle con intrincados intermezzi y caprichos de Brahms, traducidos con la emotividad que buscó para ellos su demoníaco pergeñador. En el casi cierre, el recato, la delicadeza y la poesía de un cantar de Alberto Williams completaron unos hermosos noventa minutos. Que, sin duda alguna, se repetirán cuando Lesse nos vuelva. Tomado entrañablemente de la mano con su mejor amiga, su más fiel amante. La música.

Emilio A. Stevanovitch

MARIVA

EMPRESA DE SERVICIOS
FINANCIEROS PARA
EMPRESAS.

Gowland McCann Erickson



MARIVA S.A.
COMPAÑIA FINANCIERA

"Edificio Mariva"
Sarmiento 500 - Capital
Tel. 33-7571/9
40-7071/5



URIARTE

REPRESENTANTE
Marcelo Krass

ESMERALDA 718 PISO 19 TEL. 392-3115



ENCUENTRO CON PIAZZOLLA

Piazzolla, vamos a hacer algo distinto. No comenzaremos a preguntarle cuando conoció a Carlitos Gardel, ni sus estudios con Nadia Boulanger, ni si su música es tango, ni otros datos de su biografía...

Menos mal.

... Por encima de la música —aunque inevitablemente aludiremos a su creación— nos interesan sus opiniones acerca de otros temas, como su inserción en la actualidad, su óptica sobre el país, los proyectos en que anda y otras cosas, Napoleón dijo alguna vez que la música era el mejor de los ruidos y Schönberg aconsejaba que "había que oír los silencios", porque también eran música... En su música aparece el ruido angustiante, avasallante de la ciudad y al mismo tiempo, esos silencios que se nos antojan la imagen de la soledad. Sentimos que en usted coexisten dos polos: uno que representa la violencia, muy fuerte, muy compulsiva que es la imagen del ruido de Buenos Aires, y otro que es el de la ternura, de la soledad. Esa violencia y esa ternura son ciertas, o nos la imaginamos?

Yo creo que esa es la absoluta verdad, con respecto a mi música. A veces uno juzga a los creadores, sin entrar a escarbar como es uno. Pienso que todo lo que hago es expresar absolutos estados de ánimo, me encuentre en Buenos Aires, en Estados Unidos, en Roma, en París... A veces es la ciudad, pero sobre todas las cosas, es el individuo. Soy yo. Para mí Buenos Aires puede resultar romántica, loca... Adoro a Buenos Aires, la quiero tanto a Buenos Aires que no me doy cuenta de todos los defectos que tiene. Uno mismo es parte de los defectos de Buenos Aires. La ciudad tiene todos los defectos del país, la agresividad de la gente, la irresponsabilidad, la violencia... todo.

Esto no es de hoy, es de siempre. No es una violencia que viene del 73, del 71, no, no. Desde que yo tengo uso de razón, desde que yo vine por primera vez a Buenos Aires en 1939 desde Mar del Plata, me dí cuenta de la diferencia entre la capital y otras ciudades. Aquí se siente profundamente la soledad...

¿No será porque nuestros padres vinieron solos y sintieron esa compulsiva sensación de soledad, que nosotros heredamos? Al mismo tiempo somos de aquí, pero pareciera que pertenecemos a otra parte...

Sí, es real eso. No sé, porque... Uno se tortura, crea una música, como lo hago yo ahora, una música que es dramática, es torturante, y a pesar de todo, nos hace bien al espíritu. Es como escuchar Schumann Brahms o Chopin. Los escucho y pienso: ¡pero estos estaban locos! Pero a mí me gustan esas cosas que me abren en dos pedazos... Yo soy así, pero no todos son así...

¿Tenemos necesidad de una especie de catarsis todos los días?

Me he dado cuenta que la gente de Buenos Aires es distinta a las demás. Distintos no porque necesariamente esa singularidad sea positiva. Puede ser negativa. Pero la fuerza de Buenos Aires —yo diría—, no la tiene ninguna ciudad del mundo. Acá se producen hechos increíbles en el panorama de la cultura. Todo lo que debe ocurrir, pasa en Buenos Aires... ¿Por qué no repartimos un poco entre Córdoba, Rosario, Mendoza...? No sé, pero todo se da aquí. Esto nos afecta, pero a mí, me gusta... ¿Qué quiere que le diga?

Podemos correr el peligro de crecer muy rápido o de desintegrarnos de la misma manera...

Me horroriza la quietud y me fascina todo esto de estar en continuo movimiento... Además es el título del último tema que acabo de escri-

El sonido de la ciudad que lleva el amor en la solapa



Mirar las manos de Piazzolla es comenzar a entender su música, porque ellas aluden a la paradoja de una nostalgia, donde se confunden el ruido de la metrópoli y la soledad del porteño.

bir "Movimiento continuo". Es esto, que no para. Uno se asombra cada minuto, porque yo me asombro de las cosas que ocurren en Buenos Aires. . .

Su reciente estadía en Europa, le ha permitido comparar, desde ya.

Yo creo que Buenos Aires no admite comparación con ninguna ciudad europea. Buenos Aires y Roma, por ejemplo. . . Roma es, que le puedo decir. . . Roma es Pergamino, aunque en Pergamino debe haber más movimiento que en Roma, Milán, menos, porque es una ciudad que lo achata a uno, lo extermina y después de las cinco de la tarde, se terminó la vida. París, que es la Ciudad Luz, después de las once de la noche deja de funcionar, excepto los lugares que están preparados para los turistas. Si usted salió de una reunión a medianoche y quiere cenar, tiene que pensar diecisiete veces donde ir. Estoy hablando ahora de comer, pero también hablo de lo que ocurre aquí en Buenos Aires, que todos los días se inventa un café concert, lugares para hacer teatro, para hacer música. Yo por ejemplo, inauguro el Auditorium de Buenos Aires, donde la gente ha gastado muchísimo dinero en algo que no es absolutamente comercial. Yo no soy un personaje que tiene tanta atracción como para llevarse a todo el mundo a un espectáculo, como si fuera el caso de Roberto Carlos, por ejemplo. . . Sin embargo, esta gente cree en mí, como puede creer en Villegas, en Ernesto Sábato que dará allí sus charlas. Se ha puesto mucho dinero para hacer un complejo cultural como resultará el Auditorio Buenos Aires. Esto no ocurre en ninguna parte del mundo. Y es asombroso porque en otros lugares, si se hacen estas cosas, es para ganar mucho dinero y en general explotar al artista. . .

Su alusión al Auditorio, adelantó uno de los temas sobre el que queríamos consultarle. Y a propósito de Sábato, afirmó hace unos días, en una conversación que tuvimos con él, que América es el lugar clave para la renovación de todos los ritmos, porque en América había nacido el jazz, de América son los ritmos afrocubanos, la bossa-nova y el tango. . .

Si, estoy de acuerdo. Pero es que Latinoamérica está de moda. Hasta hace poco era Oriente. Hablo de la música, que es lo que más conozco. Puedo decirles que el italiano, el francés, el alemán han tomado como un fenómeno a Ravi Shankar, que hace música hindú, que la hace a la perfección con su grupo de percusionistas.

Ravi Shankar, y no por accidente, aludía a la apertura del universo interno, a lo que él llamaba el Siddhi, es decir, un peldaño desde el cual se podía oír de otra manera. . . ¿No será que la música ahora necesita para este hombre contemporáneo de sonidos que toquen umbrales nuevos?

Usted se está adelantando a lo que yo pienso. Eso es cierto, y ocurrió con las cosas nuevas que se escuchan en París. Por ejemplo, lo que toca el hijo de Ravi Shankar, con John Mac Laghlin, que es uno de los más grandes guitarristas americanos, que hace jazz. . . Es claro. . . uno no aceptaría aquí que venga un venezolano y quiera hacer música de Buenos Aires. No, música de Buenos Aires tiene que estar hecha por gente de Buenos Aires. Y Shankar hace música de la India a la perfección, con su grupo de percusionistas. Y Mac Loglen toca muy bien la guitarra, pero debe admirarse como músico que entró con esta nueva cosa de la música, que es la eliminación de lo electrónico. Pero uno piensa que él hace una cosa así arrastra gente. ¡Fue tanta gente a escucharlo en París que de repente uno se asombra! Porque, ¿qué pasa? La gente joven va donde se encuentra el ruido, o sea esa cosa que yo hice en un momento. Pero uno se llena de eso. A mí se me comenzó a meter en

la piel lo electrónico y así formé un conjunto que duró dos años, de música electrónica, y llegó un momento en que yo no dí más. La necesité en un momento y la agoté, porque pienso que todos los experimentos son positivos, porque me sirvió a mí para saber donde estaba. Y me dí cuenta que estaba en un lugar equivocado. La saturación que existe en Europa es increíble. . .

Así pasó en Europa cuando descubrieron la música pentatónica, precolombina. Quizás esos ritmos también tocaron los mismos umbrales que hablaba Shankar. . . Músicas marginales que se están reconociendo y que tocan centros que conmocionan al hombre y lo hacen vibrar. . . Por eso quizás, Shankar decía que el sonido era Dios.

Posiblemente para todos el sonido es Dios, porque no se sabe de donde viene, yo no sé porqué hago lo que hago yo. Realmente uno hace las cosas y no averigua porqué las hace, no sabe. Pero volviendo a la música pentatónica. Eso también fue una "ola", una moda. Comenzó alrededor del cincuenta y pico en Francia con el famoso "Humahuaqueño", donde los europeos descubrieron la escala de cinco notas, hasta que se hartaron. Cortaron y tomaron otras cosas. Después hubo otra época, desde hace unos cinco años, donde apareció el fenómeno de Ravi Shankar. Y ultimamente, es Latinoamérica. No hablemos de lo que estaban haciendo en los Estados Unidos los grupos Santana, etc. Es una imitación de la música cubana, que ya la hizo hace veinte o veinticinco años Perez Prado mucho mejor. Todo aquello es una imitación de la música centroamericana. Eso también pasó y allá se llamaba algo así como el "sonido latinoamericano". Ahora Europa comenzó con la música de Buenos Aires. Y fíjense una cosa muy curiosa: la música brasileña, al cual todo el mundo "roba" en Europa, le roban su estilo, su ritmo, etc., pero así y todo no logró "meterse en Europa. Caso Milton Nascimento, Chico Buarque. . . si bien van a dar un recital, luego no soporta más que una noche. . . En cambio, con el tango está pasando algo distinto. ¿Por qué? Porque el tango hace cincuenta años que existe en Europa. Existe mal, es cierto y existe porque hace mucho tiempo, cuatro o cinco tipos de Buenos Aires, que no tenían nada que hacer acá, fueron a Europa, se vistieron de gauchos y asombraron. Pero no creo que hayan asombrado por la música, deben haber asombrado por los trajes de gaucho. Pero, de todos modos eso, en el veintipico se metió en París, en Italia, en España. Por eso cuando fue Gardel, se tuvo que poner el traje de gaucho, porque si no, no caminaba. Una vez, en Nueva York yo tenía que tocar y cuando me estaba preparando, el empresario me preguntó por mi traje. "—Yo toco así—" dije. —"¿Cómo, y el traje de gaucho?" Yo le dije que no había visto un gaucho en mi vida. Había visto paisanos hombres de campo, pero ¡gauchos no! No los tenemos en la Argentina. Es lo mismo que si nosotros le hubiéramos exigido a Gershwin o a Sinatra, que se vistieran de cow-boy. . . Esto es lo que pasa también en Europa. No saben nada, pero absolutamente nada de lo nuestro. Yo puse mi granito de arena. Empecé a desasnar a los europeos, y lo entendieron. Pero ¿sabe cómo?: porque yo les llevé una cosa diferente. Entonces se dieron cuenta que acá abajo, estamos al día, pero mucho más al día que ellos, en todo lo que se hace en música. Acá sabemos todo lo que ocurre en la música, y allá, no. Es un caso curioso. Acá puede venir el "Modern Jazz Quartet" y toca durante varias noches con salas llenas. En París, toca una noche y luego tienen que salir corriendo. . . O como vino Gillespie en el 56 y estuvo una semana tocando en el Teatro Casino! ¿Se dá cuenta? ¡Una semana! Eso no se dá en ninguna parte del mundo. . .

Este fenómeno quizás forme parte de la predicción del prof. Die-lafoy que estuvo hace unos días en nuestro país, afirmando que la Argentina liderará el mundo de los primeros años del siglo XXI. Y todo, según él, por el poder de su cultura. . . Esto a pesar de que nosotros, los argentinos, que atravesamos difíciles épocas de padecimientos económicos, nos desesperamos. Pareciera que estas etapas



de crisis y desesperación, no alteran las apetencias y la curiosidad nuestra por los fenómenos culturales. . .

. . . la prueba la tiene en la divulgación del libro, en la importancia de los pintores argentinos que conmovieron los centros más importantes y yo creo que Buenos Aires tiene más salas de teatro que París. Y nosotros estamos empezando recién a pegarle fuerte, desde hace muy poco tiempo. Pero yo pienso que lo más tremendo aquí, es la confusión. Los medios de comunicación confunden un poco, y sobre todo confunden mucho a la juventud. De repente, la juventud no sabe que es lo que hay que hacer. Están en una calle sin salida. Y ellos, en lo que hace a la música, deben ser orientados, ser guiados por conservatorios, tienen que estudiar, ser orientados. Hay que quitarles un poco esa idea extranjerizante de la música. Yo cometí también ese error cuando la etapa de la música electrónica. Pero en Europa me enseñaron algo muy importante, diciéndome una frase muy linda: "Su conjunto es muy bueno, pero suena mucho a Liverpool o a New York". Y ellos querían el sonido de Buenos Aires. ¡El único que no se daba cuenta que no tenía un sonido porteño, era yo! Sí, era la música de Piazzolla, pero no era un sonido de Buenos Aires. Por eso, ahora yo vuelvo al quinteto, que eso es Buenos Aires. . .

Lo importante es abrirse, conservando la identidad. . .

Yo me equivoqué muchísimo. . . Lo hice en Estados Unidos y fui allá pensando que los norteamericanos iban a llegar más rápido a mi música, vía una música que era parecida a la de ellos, y me di cuenta que no era así. Me di cuenta que era más importante la autenticidad. Y eso es lo que me pasó en Europa. Voy con un conjunto pretendiendo darles un sonido más universal, y me di cuenta que no son tontos. . . "Es muy lindo, pero esto no es Buenos Aires". . . Porque ellos conocen el sonido de Buenos Aires,

saben lo que es el sonido del tango, cuerdas, bandoneón, etc.. Es para ellos es Buenos Aires. Y yo, que ya no soy un pibe, soy un hombre grande, vuelvo a equivocarme, pero felizmente. Ahora ya no volveré a equivocarme, y además no tengo ya tiempo para equivocaciones. Pero todo esto es lindo, y a mí me hace muy feliz y siento que ahora no estoy equivocado. Estoy en el camino que debo estar y voy probando cosas, con la gente que conozco y sé que la gente está conmigo. . .

¿Piazzolla, cuáles son los proyectos del Auditorio?

Yo no los conozco todos. Sé que será dividido en cuatro o cinco partes al día, por ejemplo: una sesión de Enrique Villegas, charlando a la hora del té. Luego otra parte, la ocupará un escritor, en este caso se habló de Ernesto Sábato, quién charlará durante una hora. Después, teatro, exposiciones. . . Y al final yo, como a las diez y media de la noche, haciendo una hora y media de música instrumental. Y esto es muy importante y la gente debe verlo así. Significa romper un poco con la imagen de los lugares "for export". Dios quiera que no ocurra lo contrario. Nada de tipos disfrazados de gaucho, ni malabaristas, ni ningún trío de cítaras. . . Sería magnífico ir a Budapest y escuchar un trío de cítaras allá, pero en Buenos Aires no tiene nada que ver. Viene un tipo de Brasil o de Estados Unidos y escucha el trío de cítaras y es lógico que se pregunte: ¡Y ésto que tiene que ver? Yo creo que no hay que divertir, hay que hacer pensar a la gente. Y aquí en Buenos Aires tenemos la cabeza bien puesta, pero es tan fácil cambiar de ruta. Y esto es lo que me duele y me asombra. Un mediocre que cambie de ruta, no me interesa a mí, porque siempre será mediocre. Pero me duele que los músicos importantes cambien de ruta, por una cuestión de seguridad. Es el miedo constante, la cobardía. Toman el camino fácil, porque les da una seguridad por uno, dos o tres años, no sé. Y los músicos que tocan con Piazzolla tendrán seguridad por

tres semanas, tres meses o un año. Y si nos vá bien, tres años. Pero mi conjunto no es la seguridad del músico. No. Pero sí es la seguridad de conjunto no es la seguridad del músico. No. Pero sí es la seguridad de tocar bien y va a estar absolutamente feliz. Y con la sorpresa de que nos puede ir bien económicamente. Es lo que esperamos ahora. Tengo muy buenos músicos y estamos trabajando en este espectáculo que va a ser absolutamente instrumental. ¡Y para aguantar una hora y media de música-instrumental, hay que tener ganas de escuchar música!

Piazzolla, con usted ha ocurrido algo curioso, desde hace muchos años. Usted ha sido de los pocos músicos que ha concitado fanatismo en la juventud. Un fanatismo muy particular, y superior al que despertaban por ejemplo Troilo, Salgán, Publiese. . .

Sabe por qué? Pienso que la juventud se vuelve fanática con la gente que se la juega. No conozco ningún cómodo que haya tenido fanáticos. Yo creo que me la estoy jugando y no es que me crea un héroe. No. Yo no me doy cuenta, pero lo que hago lo hago porque me gusta. Yo no puedo constituir un conjunto que sea inferior al que tenía. Ayer le decía a mis músicos: Ojo, que si bien Piazzolla tiene ahora más fama, mi responsabilidad es también mucha más grande hoy. Porque aquí no son todos buenitos, hay algunos malitos. Y están esperando alguna fallita de Piazzolla para darle con la guadaña por la cabeza. Sean músicos o periodistas o críticos. Pero algunos están esperando que mi nuevo violinista, o mi nuevo pianista o mi nuevo contrabajista, no sea superior al que tenía antes. Yo me la juego en este momento, haciendo un conjunto que debe ser tan bueno, o mejor que los anteriores. Y este desafío me divierte como un mono, es la verdad. A mí me gusta esto. ¿Pero sabe como me gusta? Yo parezco un chico esperando la hora, las seis de la tarde, para ir a ensayar como si la semana que viene se largara el Gran Premio.

¿Quiénes son los cuatro músicos que lo acompañan, Piazzolla?

Está Oscar López Ruiz, el único sobreviviente del Cuarteto. Luego tengo un pianista joven que. . . ¡Cómo hay músicos de Buenos Aires! Todos dicen que los músicos se van, ¡pero no hablan de los que quedan! Hay cada músico en Buenos Aires, que verdaderamente asombran! Les voy a contar una cosa increíble. En Italia, encontrar músicos es como una ruleta rusa. Tira, tira y no sale. De pronto aparece uno.

Pero hay que mandar llamar de Milán a Roma y el músico le pide que le pague el hotel y los gastos. . . pero estoy hablando de un país, que según ellos, están en todas las cosas que no estamos nosotros! Y en París hay sólo tres grandes pianistas, y después se acabó, en serio. Y de repente aquí, en Buenos Aires, encuentro un pianista joven, de treinta y tres años, que es un fenómeno. Y conoce a fondo su instrumento porque toca Ravel, Schumann, y es un hombre que hace la música popular de Buenos Aires y la hace muy bien. Se llama Pablo Ziegler. O un violinista como es Fernando Suárez Paz, o el nuevo contrabajista que tiene treinta y tres o treinta y cuatro años, que es Héctor Console. Yo un día dije una frase: Si a mí se me muere mi contrabajista, que era entonces Kicho Díaz, no sé de dónde voy a sacar otro. . . Nosotros siempre pensamos con pesimismo, menospreciando todo lo que hay en el país. Mala costumbre, ¿no? Si yo viniera a Buenos Aires y no encontrara músicos, me tendría que pegar un tiro. O me tendría que pasar lo que me pasó en Italia, en que tenía que escribir un tipo de música, adaptada a la manera de tocar de los italianos. ¡Y que no me vengana haqlar de la famosa Scala de Milán, porque tengo un libro de cinco mil páginas para hablar de los músicos de la Scala, que fue lo peor que he tenido yo en los últimos tiempos como orquesta de cuerdas en mi conjunto. Un argentino dijo una frase: "En Italia todos son ingenieros de la Fiat o músicos de la Scala de Milán. . .". Alguien pregunta: ¿Y los violines de quién son? —Ah, son de la scala de Milán. . . Uno cree que si son de la Scala deben ser fabulosos. . . Me reserve la opinión. Aunque

la dí ya, ¿no? En Buenos Aires los valores están, pero hay que sacarlos de abajo. . .

¿Cómo Piazzolla?

No sé. Haciendo lo que acabo de hacer yo. Con trabajo, con ganas de tocar. Si usted encuentra un músico que es un valor increíble y le dice: vos vas a tocar con Piazzolla y te voy a dar tanto. Y él le dice: Ah, no. Yo toco en un restaurant y tengo la vida asegurada. Eso me produce un dolor tremendo. No son tan líricos como creemos nosotros. Y yo conozco este tema de memoria. Tengo un libro lleno de tipos que daban su vida por tocar con Piazzolla. Dan su vida, sí, pero quieren que le paguen barbaridades. Me tocó en Francia. Eran unos mocosos irresponsables, que todavía no habían salido del huevo y se creían los dueños del mundo y estaban dando su vida por Piazzolla. . . Mentiras. Daban su vida por ellos mismos. ¡Esta es una cosa funesta! Me acuerdo, hace muy poco tiempo, en 1956, cuando tocábamos con el Octeto Buenos Aires con Malvicino, Bragato, Stampone, todos grandes músicos, juntábamos ocho mil pesos por mes, nos repartíamos mil pesos cada uno y ensayábamos todos los días durante dos o tres horas, para poder hacer música. Pero hoy en día, con las cosas que ocurren y no solamente acá. . . Acá recién empezamos, pero en Europa usted no puede conseguir músicos, porque todos se aseguran la vida. Entonces van a tocar con Fulano de tal, que no para de tocar todo el año, con una cantante de cinco para abajo, y van con ella, porque quieren seguridad. El problema de los músicos, es el seguro de vida. ¿Qué seguro de vida puede ofrecerles usted? Bueno, yo les doy un seguro por tres o seis meses si nos va bien. Y si sigue yendo bien, seguiremos otro año.

Piazzolla, usted es un hombre de ciudad. . . y no anda mucho por el interior del país.

No. Anduve muchísimo. Por ejemplo, en el 72 conocí al fin Argentina.

Pero me refiero a esto. Lo que pasa es que en el interior hay mucha gente que quisiera verlo y no tiene posibilidades. Por supuesto, si el argentino del interior viene a la Capital y sabe que Piazzolla está en algún lugar, desde luego irá a escucharlo. Pero toda la gente no puede viajar. Y en esto quizás haya un grave error de promoción por parte de los empresarios que disminuyen la apetencia por la buena música de la gente del interior. Y no hablo de las grandes ciudades, sino aún de las pequeñas. . .

Es cierto. Yo sé que tengo público en el interior, en Bahía Blanca, en Córdoba, en Rosario. . .

Y aún en lugares que clásicamente no abarcan las giras.

Pero ocurre que hay lugares que no están preparados. Por ejemplo, una vez contrataron al Quinteto para tocar en un lugar nocturno de Comodoro Rivadavia, y cuando llegamos, el piano estaba solo, en un palco, a unos cuarenta metros, sin exagerar, del escenario donde debía tocar el resto de los músicos. Entonces yo pensé: Ah, ¿esto es cómico? Bueno, entonces será mi noche cómica. Y pegaba los gritos desde cuarenta metros al pianista, para que supiera qué es lo que iba del repertorio. . . Es decir, los lugares deben estar bien acondicionados, para comodidad de la gente y de los artistas. Lo mínimo que puede exigir un músico, es estar cómodo.

Ocurra que estas cuestiones son ajenas al creador y al público. Serían defectos de la organización. . .

Son como los promotores de los boxeadores. Nosotros recibimos los

bollos arriba del escenario, mientras tanto el productor ya se cobró el porcentaje y se fue.

Piazzolla, ha regresado hace poco al país. ¿Cómo lo ve?

Yo falté cuatro años, a pesar de que he venido de paso algunos pocos días, pero para sentir a Argentina hay que estar dentro del país. La imagen que recibíamos en Europa es absolutamente falsa, allá hablaban de las cosas malas, pero no hablaban de lo bueno que está ocurriendo aquí. Yo me entero de cosas aisladas y como es mi país, mi ciudad, no quiero que se metan con ella. Veo que aquí camina todo, camina de otra manera, pero es evidente que el país ha cambiado. En estos momentos, veo el presente muy positivo. Por lo menos hay una cosa que da una gran tranquilidad y esto lo digo como simple ciudadano: estoy muy contento por una sola cosa y es que en estos momentos no tengo miedo.

¿Advierte buenas perspectivas?

Sí, buenas. Porque estoy trabajando y veo a mi alrededor una gran actividad. Y creo que no es sólo por el Mundial. Creo que Argentina está cambiando, porque está caminando. Pero para algo nos hace bien este Campeonato. Mucha gente no sabía ni siquiera dónde quedaba Argentina, y ahora se entera que estamos aquí. El asunto de la televisión en colores, que ha sido producto del Mundial, me parece otro hecho muy positivo. Tendremos el complejo más moderno del mundo. Eso es superpositivo para nosotros.

¿La imagen del país está bastante distorsionada, según usted, en Europa?

Cuando hay quiénes se dedican a distorsionar un país, desde ya que se dedican con todo... Y es triste, porque a mí no me gusta que me hablen mal de mi país. Podemos estar pasando momentos tremendos, bueno, pero que me lo dejen tranquilo.

El fenómeno de la violencia ha adquirido contornos universales...

Yo no tengo palabras para definir estas cosas, me produce un aplastamiento total que uno no sabe dónde va a terminar. Ya sabemos lo que pasa en Italia y no hablemos de Irlanda, en que pasa cualquiera por un restaurant, tira una bomba y mata porque sí a cuarenta personas. A uno le duele descubrirse leyendo la primera página del periódico, para ver qué desastre ha ocurrido, porque uno se contagia...

Para terminar Piazzolla, pasemos a algo más confortante. Un romántico como De Musset, decía que amar vale más que ser genio. Dicen que usted es un poco genio, y además ama...

¿Yo, genio? No, no tengo nada de genio. Puede ser que tenga mal genio Soy un trabajador, un creador. Lo que hago lo hago con amor. Cuando yo no exista más, si me quieren decir genio, que lo hagan, pero mientras esté vivito, no.

Al decir genio, porque la palabra está "cargada" por el tiempo, queremos referirnos a la diferencia, a la particularidad. Cuando se lo escucha a usted, nos viene a la memoria Macedonio Fernández...

¿Por qué?

Porque usted es un hombre que ha luchado tanto y sin embargo uno



siempre lo siente como el Recién Venido, como el eterno diferente, como el que nunca va a terminar de ser distinto... Nunca se concibe que Piazzolla esté conforme con algo que ha hecho. Lo que se piensa generalmente es: ¿qué va a hacer Piazzolla ahora?

Sí, seguir siendo... Es cierto, Yo volví con este conjunto, con cierto repertorio de antes, pero además agregué a mi repertorio tres cosas que escribí ahora. Y es realmente notable. Las cosas nuevas que acabo de escribir, no tienen nada que ver con lo anterior. Parece ser que yo hubiera aprendido tantas cosas en estos últimos tiempos, que ni yo mismo me dí cuenta. ¡Y qué diferencia hay en vivir aquí en Argentina! Aquí me encuentro con esta palabra que amo: el desafío, que en Europa no tengo. Allá me divierto, grabo, voy a la televisión... Pero aquí está el desafío, como si fuera a comenzar el Gran Premio. Yo voy a largar y esa es mi gran emoción...

¿Es muy competitivo, Piazzolla?

Sí, absolutamente. Yo soy competitivo. Por eso hablaba del desafío. Yo quiero estar más avanzado, sé que voy a estarlo. Pero yo voy a iniciar ahora un momento de gran preocupación. ¡Ahí está la cosa! Los músicos se van a empezar a preocupar. Dirán: llegó Piazzolla, esto nos rompió todos los esquemas. ¡Ojalá que haya alguien que me pase en la curva! Entonces yo también me voy a preocupar. Lamentablemente hasta ahora estoy solo en esta carrera, yo tengo la Ferrari y los demás el Ford a bigotes. Pero voy a seguir adelante. Ojalá que haya muchos conjuntos, que se abran nuevas fuentes de trabajo y que comencemos una lucha. Este es el desafío que yo extrañaba en Europa...

¿Sería esa la razón de la necesidad de su presencia?

Bueno, sí, posiblemente para eso. Para que empiece a moverse todo otra vez...

Rocío Domínguez Morillo

Volvió Piazzolla, y es como haber recuperado la SOLEDAD TOTAL DE BUENOS AIRES, esa que tan simplemente dice el diccionario.

Soledad: *Falta de compañía.
cierta música triste.
profunda aflicción y desamparo...*

Por el reconocernos, en el permanente retrato de su música, nacieron éstas:

PALABRAS PARA PIAZZOLLA

*Con esa absurda música de réquiem
de no sé, cuánta muerte compartida.
Con esa soledad, bien amasada por los pasos,
que resuenan dentro, que se saben de uno,
y nunca, nunca, sumarán sonidos.
Con esa mansa nostalgia de la tarde
que nos detiene a pensar
y se hace poniente
en cualquier esquina.
Con la oblicua mirada, del que palpa el costado
siempre vacío y sin compañía
y con ese dejar el dolor, colgado de algún pájaro, en el azul...
más arriba.*

*Cortando en diagonal, el gris y el tedio,
Con la esperanza joven, apenas despuntada,
Con la ternura en ristre,
Hamacándose en la sonrisa,
de ése que pasa a nuestro lado.
Estás Buenos Aires, nuestra.
Desde cualquier perfil,
En el apuro sin meta, en el impulso inútil,
En el encuentro buscado,
En la alegría en préstamo,
Ciudad alucinante!!*

*Ciudad de juegos para grandes, para hombres
Ciudad de culpa - Ciudad confesionario
Ciudad bloqueada por el miedo,
donde todos nosotros, lo sabemos
sólo somos "abiertos", por un tango...*

*Ciudad prepotente y vergonzosa,
Ciudad niña, adolescente*

*Ciudad tímida que se esconde,
en las espaldas de los indiferentes...
Ciudad, de llevar el amor en la solapa,
bien a la vista,
País mayor, para el porteño
escarapela, alhaja,
único lujo, de este gris ejército de sombras...
Nadie nos vio así, como nos viste, ché Piazzolla
Todos caminamos, con tu música extraña,
hacia adentro, hacia afuera,
con el dolor, con la lluvia, con el sol de la mano.
Con ese sonido desvalido del fuelle,
perdido en una gran oscuridad,
como el que va en la noche,
en la busca de un faro...*

*¡Qué vocación, en estos místicos-escépticos
la de estos naufragos - cansados...
A la espera, siempre a la espera de alguien,
Alguien va a aparecer de la galera,
de este Buenos Aires mago,
Y entonces; a cerrar los ojos, a soñar, a esperar
Hoy, mañana, pasado...*

*Le miraste los ojos a Buenos Aires,
y la viste, su vocación de fe, muy de cachitos
retazos de color; fragmentos de confianzas,
de no sé cuantos años...
Pero la descubriste, con su luz en torno...
(su transparencia de duda y de milagro)
o su sordidez nacida de un presente, cansado
Sí, le miraste los ojos, a mi ciudad...
a Buenos Aires y nos viste
Vos che, Piazzolla nuestro, que estás en el tango...*

Rocío Domínguez Morillo



ZURBARAN

GALERIA

Exposiciones Junio 1978



Geno Díaz

hasta el 12/8

TRASTIENDA obras de:

ALIO
ANGANUZZI
ARCE
BAAR
BRUGHETTI
BUTLER
BRUVERIS
COGORNO
COROTTO
CUNSOLO

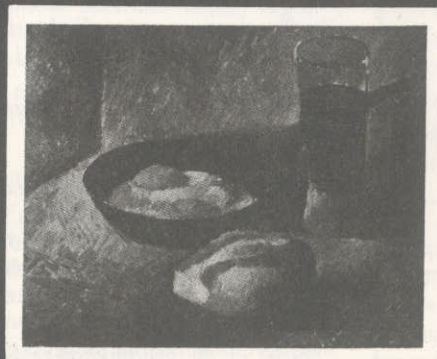
DE LA CARCOVA
DOWEK
DE MONTE
DUCMELIC
DUILIÒ
ESCUDERO
FAGGIOLI
FARINA
FORNIELES
GARCIA VIDELA

GAVITO
GONZALEZ
GÜIRALDES
KREYE
IRURETA
LACAMERA
LADAGGA
LUDUEÑA
LASCANO
LAZZARI

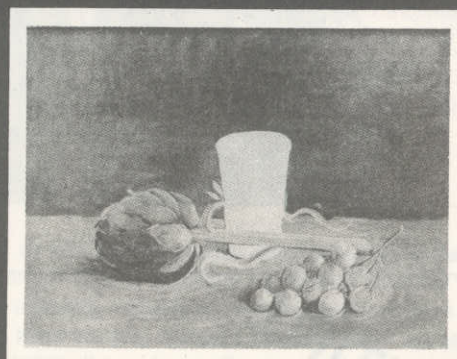
MARIANI
MELO
OTERO
PARODI VAZQUEZ
RAPELA
SANTANDER
SCHENONE
SEMINO
SOLANAS
SOLDI

TERZA
TIGLIO
URANGA
URIASTE
VAZ
VILLAR ERRECART
WIDMAN
WITJENS
VAINSTEIN
ZAINO

Marcos Tiglio



Ernesto Farina



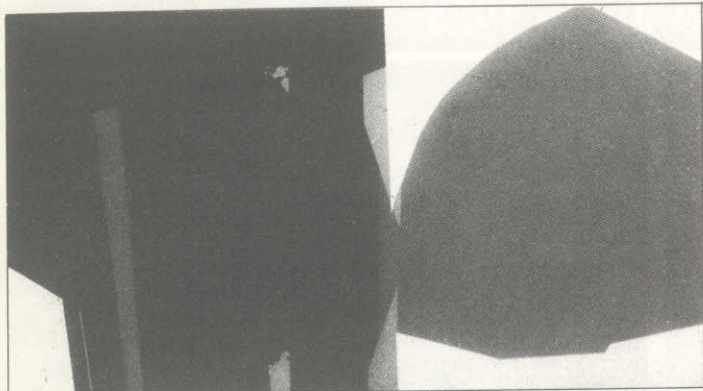
Nilo González



16 de agosto: Inauguran CLARA PERALTA
RAMOS ENRIQUE MATTICOLE

PLURALIDAD DE TENDENCIAS Y UN CRITERIO GENEROSO

El XLIV Salón de Rosario



El día y la noche. *Kenneth Kemble.*

Retrato del poeta. *Eduardo Giusiano.*



ARTEMÚTIPLE

Felipe Carlos Pino

18 de julio al
5 de agosto
de 1978

de 10 a 21 hs.
sábados de 10 a 14
Viamonte 625

Hacia seis años que el Salón de Rosario no se reeditaba, y este año en junio, tal vez acorde con diversas motivaciones entre las cuales se puede suponer la gravitación del Mundial de Fútbol, se produjo su XLIV edición dedicada a Pintura, Dibujo, Grabado y Escultura.

Organizado por la Dirección General de Cultura del Municipio, la Fundación Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino" y con el apoyo de Porcelanas Verbanco S.A.I.C. realizó un certamen importante para Rosario y el país y constituyó un esfuerzo ponderable, entre otros aspectos, por la decorosa magnitud de los premios.

Los Jurados de Selección y Premios estuvieron integrados para Pintura, Grabado y Dibujo por Manuel Mujica Láinez, Rafael Squirru y Antonio Chiavetti; para Escultura por Noemí Gerstein, Rafael Squirru y Ana Soler de Beltrame, lo que no dejó dudas acerca de la competencia de las decisiones.

El primer premio de Pintura se adjudicó a: Kenneth Kemble por su acrílico "El día y la noche"; el segundo a Ana Candiotti por su acrílico "Naturaleza muerta"; el tercero a Carlos Moreto por su óleo "Serenidad" y una mención especial a Lola del Olmo de Iribarne por su óleo "Composición".

En Grabado el primero correspondió a Cristina Santander por su aguafuerte-aguatinta "Personaje a punto de poner orden"; el segundo a Raúl Pecker por su xilografía "Diálogo". En dibujo el primero fue discernido a Eduardo Giusiano por su tinta "Retrato del poeta"; el segundo a Nora Souza por su tinta "Martín Pescador".

En Escultura se otorgó el primero a Rosemary Gerde por su talla directa en algarrobo "Al amanecer"; el segundo a Manuel Eduardo Solís por su hierro "Semental"; el tercero a Carmen Raurich-Saba por su talla directa en piedra "Cosmogonía del misterio".

Si para la Dirección del Museo Castagnino representó un problema encontrar acaso algún grado de armonía para colgar el conjunto de obras ya seleccionadas, debido a la pluralidad de tendencias a exhibirse, no debe haber sido menos gravoso para el Jurado ejercer su juicio ante "la selva selvaggia" de las mil dóscentas veintiseis obras enviadas, de las cuales sólo dóscentas cincuentiuna pasaron el examen.

No obstante resultó evidente que en lo que hizo a la selección pivó un generoso criterio que se extendió hasta el límite de lo aceptable, seguramente por amor a lo didáctico (posibilitar que el mayor número de obras fueran expuestas al público), y para la adjudicación de premios un severo criterio para galardonar aquello que fuera sólidamente claro en su propuesta.

En todo caso, sea por la cantidad o por la calidad, en sus respectivas proporciones testimonian el grado de interés que el Salón de Rosario concita entre los plásticos.

Jorge Raúl Rasia

Anatole Saderman

Instantánea sobre el fotógrafo

Hombre de maneras afables, memorioso, Anatole Saderman puede permanentemente referir anécdotas de su múltiples andanzas con la cámara al hombro. Conversando con él, a veces hace pensar que la atención decae pero no, se trata de algunas pausas donde pareciera que un flujo interno vuelve a iluminar su presencia y todo recomienza con el mismo interés. Es que Saderman, acaso sea un buscador del tiempo perdido y también en su memoria, como en sus fotos, ha registrado con peculiar intensidad vidas y paisajes arrebatando estos fragmentos a su destino natural: el olvido.

Nacido en Moscú en 1904, veintidós años después viajaba hacia América del Sur para establecerse finalmente en la Argentina donde a partir de 1928, comienza su carrera de fotógrafo, que en su caso, va a adquirir las características de una labor que trasciende el mero oficio para constituirse en auténtica actividad artística.

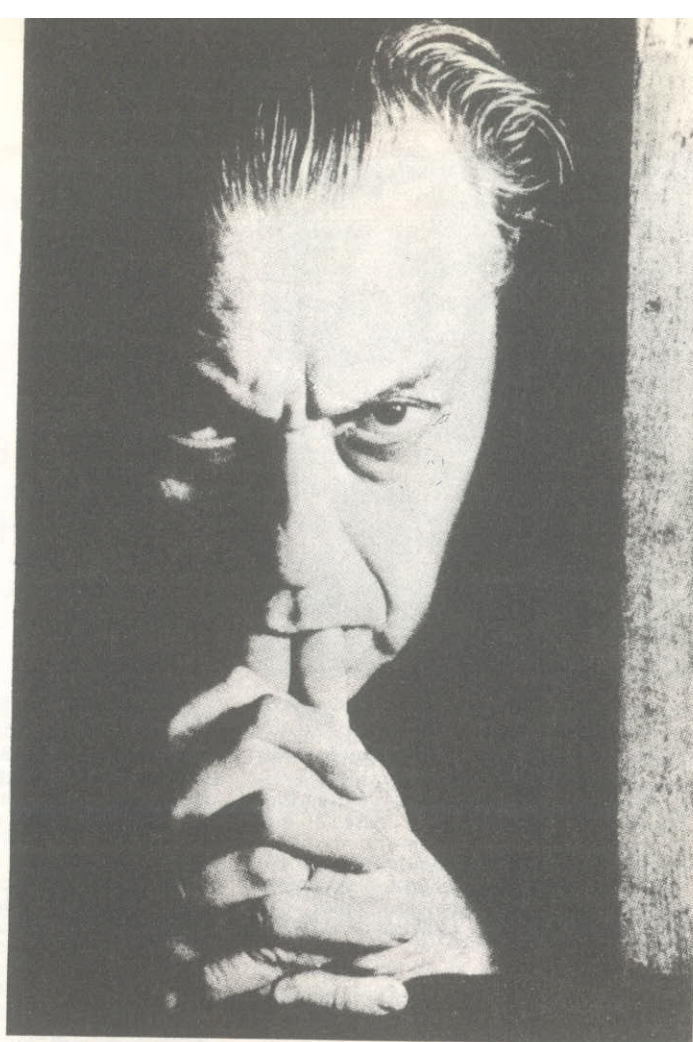
Se puede ser fotógrafo de muchas maneras, pero esta actividad en Saderman se vuelve necesidad de expresión, porque mediante estos fragmentos de cartulina no sólo deja hablar al mundo, sino que interceden esos dos elementos que le dan carácter de arte: esa subjetividad, que responde a un sentimiento particular, elaborado pacientemente y esa objetividad del modelo. A este sentimiento se refiere él mismo cuando dice: "para fotografiar a alguien, para hacerle un retrato, hay que amarlo u odiarlo, pero nunca sentirse indiferente pues esa indiferencia sólo permite fotografiar un objeto inanimado y sin valor".

Retratos y Autorretratos

Desde su establecimiento en la Argentina, Saderman trabajó íntimamente ligado a toda clase de artistas, pero sobre todo artistas plásticos y esta intensa relación es la que le permite conocer estilos y corrientes, además de mantener una permanente amistad con nuestros más importantes pintores vivos y algunos ya muertos.

Sabiendo de esta larga relación, la Editorial FOGO (también editora de la revista de fotografía), decidió editar este libro de retratos y autorretratos, que para el caso adquiere las características de un merecido homenaje a Anatole Saderman, además de un homenaje a todos los pintores que integran el libro.

Se trata de una colección de autorretratos acompañados de un retrato de Saderman. Aparece así este libro como un amplio registro de los estilos plásticos que se desarrolla a lo largo del siglo en la Argentina. Sería demasiado largo enumerar todos los pintores que integran el libro, pero baste decir que son 114, entre los que se encuentran hombres tan importantes como Butler, Castagnino, Badii, Daneri, Macció, Gorriarena, Noé, Seoane, Del Prete, Torrallardona, etc. . . Los autorretratos han ido surgiendo a pedido de Saderman a medida que realizaba fotografías de los artistas, es decir, han surgido con el interés y el cariño, que Anatole ha puesto para elaborar esta hermosa colección de pintura argentina, una labor conjunta a la que siempre se ha sumado un ojo más, el de la cámara.



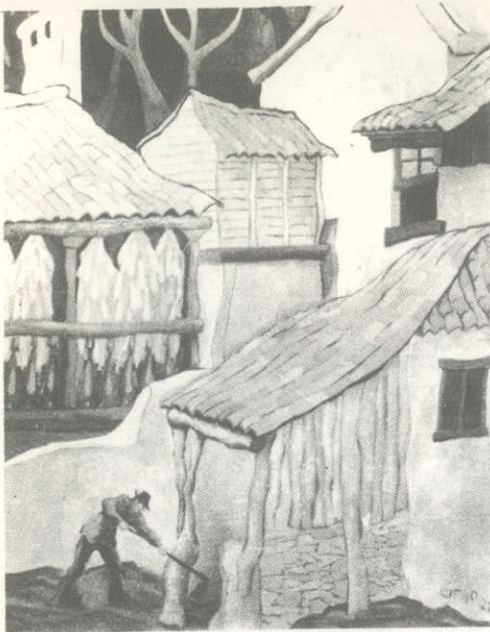
ODIAR O AMAR AL MODELO

El libro "Retratos y Autorretratos" de Saderman, de impecable realización e integrado por obras de los más importantes (algunos, no tanto), pintores argentinos, revela su admirable técnica y creación fotográfica en una conjunción de impecable belleza.

En medio de este trajinar, muchas veces Saderman se habrá formulado esta pregunta: ¿Dónde comienza un retrato? mientras su mirada, en búsqueda incesante, recorría su modelo: desde los ojos a la boca, desde la cabeza hasta los pies, tratando de desentrañar esa caja de pandora que es un artista. Buscando ese pliegue, ese resquicio, esas marcas donde se albergan en síntesis exacta dos caras de la misma moneda: interior y exterior, cuerpo y alma.

A veces lo dominante fue el peso de una cabeza, a veces la totalidad del cuerpo, o tan solo un fragmento de la cara, una luz oblicua o una ambientación. De cualquier modo, el retrato es un fruto de una acechanza permanente: atencioso para captar ese gesto de un instante donde el modelo se dice, haciendo visible lo invisible más allá de su carne, expresando su esperanza o su fracaso, su confianza o miedo, su manera peculiar de estar en el mundo y dirigirse a él para entablar o no, una relación con cuanto lo rodea.

Raúl Santana



GENO DIAZ

“Todo es parte de la aventura de vivir”

“Yo siempre fui figurativo. En esta última etapa mía, hace dos años, estoy trabajando en una línea realista. No hiperealista, sino volviendo a las antiguas humildades olvidadas: volviendo a estudiar. Inclusive hay —pese a que al galerista no lo entusiasma mucho— dos estudios, dos copias del natural como se hacía en la academia para aprender ritmos de composición, color, claros y oscuros y todo eso, expresa a PAJARO DE FUEGO.

Alumno de Spilimbergo, Seoane lo hizo exponer por primera vez en 1957 en Viscontea. Geno Díaz, transitó el humorismo, la novela (Los desangelados), el café concert, la publicidad, el piano y la televisión. Desde el 13 expone óleos en Zurbarán, “una galería —como refiere Geno— bastante original en cuanto al plantel de artistas que elige. No se maneja con consagrados sino con ‘gente de la tropa’. Es exigente en la calidad de la pintura y se juega. Yo trabajé con ellos el verano pasado en Mar del Plata y funcionó bien”. El paisaje gallego domina su temática actual.

“Dibujé mucho en Galicia, tomé apuntes de color y ya hice una muestra de paisajes y ésta la completa a aquella. En ellas todo está en su lugar. No hay trasposiciones literarias. Trato de que sea lo más parecido a los chicos.

“Estoy en una vuelta a las fuentes. No me interesa teorizar. Estoy en eso de investigarme a mí mismo frente a las cosas, más que lograr resultados plásticos, ver mi relación con ellas. Enfrentarlas así, como hacen los chicos. Lo que pasa es que ahora pinto mucho. Estoy dedicado profesionalmente a la pintura. Y a escribir. Antes pintaba pero exponía cada dos años y en una misma muestra había dos o tres tendencias que eran mis búsquedas y las mostraba todas juntas. La gente creía que era el trabajo de cuatro o cinco pintores. ¿Qué pasaba? Es que es uno hoy y otro mañana. Cuando se toma una línea de investigación y trabajo seguido, entonces empieza a tener lo que la gente llama unidad, que a lo mejor, es de tema o de concepto, pero todo va cambiando.

“Si supiera donde culminará esta nueva etapa dejaría de pintar. Sería muy abu-

rrido. Yo creo que no es un fenómeno que solo me sucede a mí. Le está sucediendo a toda la gente. Pareciera que está cansada de jugar a hacer pintura y que quiere empezar a estudiar, a conocer otra vez, desde el comienzo.

“Picasso empezó a ser cubista a los veinticinco años pero ya había hecho todo lo otro. A los dieciséis ya había pintado todo lo que se podía pintar en ese momento. Entonces comenzó su investigación ya libre de la carga del aprendizaje. Mucha gente comenzó siendo genio sin haber aprendido y hoy sienten una gran necesidad. Sobre todo en los jóvenes se nota una preocupación por la minuciosidad, por comprender la forma, por trabajar el desarrollo de las luces. Eso va a redundar en una nueva pintura.

“Cada etapa en la historia del arte —sobre todo en la pintura, a partir de que el cuadro es un objeto de comercio (sale de los muros y comienza a ser propiedad privada) tiene una cotización como la moneda, se empiezan a tener en cuenta muchos factores. Todo eso coincide —justamente— con la caída del academismo. El cuadro comienza a ser un objeto. Los académicos habían olvidado el color. La sombra era negra; la luz, blanca. Entonces aparecen los impresionistas. Es como un gran ejercicio de pintura que hizo la humanidad para restablecer el color a sus fuentes, revitalizarlo, darle un papel en el cuadro. Tras ello viene todo el movimiento que trabaja intensamente el color. Muchos de ellos se olvidaron de la composición. Naturalmente, se produce el cubismo. La humanidad necesitaba, otra vez, volver a construir.

“Esta es una etapa de regeneración y de transición activa, de vuelta a las fuentes. Como se está viviendo en la conducta del hombre. Ya empezaron las madres a darse cuenta que no lo castran ni lo frustran al chico cuando le dicen: “No toques esa olla caliente”. Ahora tira el libro de sicología a la basura y no lo dejan tocar la olla caliente.

“Creo que hubo algunas bañandronadas, algunos exabruptos. Uno siempre tiene algo de que arrepentirse. No fueron demasiado notables. Nadie se dio cuen-

ta. Excepto yo y dos o tres amigos. Cometí algunos excesos por afán de trascender, por una enfermedad de trascendencia. Hasta que uno se da cuenta que es muy chiquito, un grano de arena. No tiene ninguna importancia la trascendencia. Mi tarea es coherente. En veintiún años no traté de asombrar a nadie, no copié a ningún maestro famoso en Europa. Si algún mérito tiene la pintura es que es coherente conmigo, con mi modo de ser.

“¿Galicia? En casa pesaba la cocina lombarda (mi madre era argentina de familia lombarda) y toda la cosa gallega viene de mi padre, un tipo muy exhuberante. Siempre había la curiosidad por conocer el pago. Lo hice en 1971 y quedé loco. Hice cuatro viajes seguidos.

Volví aquí, trabajaba todo el año, juntaba plata y como un inmigrante me iba para allá. Expuse, publiqué una carpeta de dibujos. Todo muy bien. He tenido una recepción formidable. Allí edité El Genocidio.

“Todo es parte de la aventura de vivir. Si la vida no es una aventura divertida, alegre, no vale la pena vivirla. Sería un escalafón”.

Silvestre Byrón

GN

TIGLIO - VICTORICA
CASTAGNINO - POLICASTRO
SIVORI - QUIROS
LACAMERA - ROSSO - RUSSO
GONZALEZ - BAYON
DURA MARQUEZ
GAMBARTES - PICCOLI

GALERIA NICE

Esmeralda 1021 - Tel. 31-9850

INFORMACION DE PRENSA

HOY EN EL ARTE

Florida 948 1º B

César López Claro - 10 de julio.
Pedro David - 26 de julio

CONTEMPORANEA

Senillosa 113

Helio Casal - 14 de julio.
Carlos Torrallardona - Matilde Grant - 8 de agosto.

L'ATELIER

Libertador 15210 - (Acassuso)

Ernesto Farina - 21 de julio
Stefan Strocen - 14 de agosto

LA VIZCACHERA

Balcarce 862

Naum Goijman - 15 de julio

RODOLFO CASCALES

Piedras 1032

Rodolfo Cascales - 12 a 29 de julio
Mario Mosteiro - 15 al 28 de julio.
Mabel Malto { 29 de Julio al
Egle Rossi { 11 de Agosto.
Manuela Pintos
Javier García Diez - 12 al 25 de agosto
Maestros Argentinos - 12 al 24 de agosto
(Alonso C. - Castagnino J.C. - Cogorno - Grandi D. Berni A. Faggioli)
Ariel Testino - 26 de agosto al 8 de setiembre.

ENTRE LO REAL Y LO VIRTUAL



A los setenta años de edad, el famoso y legendario ilustrador de Cisco Kid, José Luis Salinas, realiza su primera muestra individual en el país.

Toda lectura desata la imaginación y en medio de peligrosas aventuras, trasladada al lector a exóticos rincones y toda clase de sucesos y alternativas de sueño que de inmediato, desatan ese deseo de exteriorizar lo imaginado, de "verlo". Surge entonces, para trascender lo meramente abstracto, la necesidad de representación que presenta lo imaginado como si estuviera allí, vivo, con toda la simultaneidad que es atributo específico de la imagen.

Es este deseo inevitable, que siempre ha acompañado a las lecturas lo que dio origen a esos humildes artistas —bastante relegados por la crítica y la historia del arte llamados ilustradores. En la mayoría de los casos, estos artistas, han sido oscuros trabajadores que sin ninguna pretensión de fama, gloria o renombre, han entregado a lo largo de sus vidas a través de publicaciones masivas imágenes que se constituyeron en alimento para la vida imaginaria de miles de lectores niños y adultos.

Es indudable que empezando por los ilustradores de imágenes sagradas y de la Biblia, hasta el presente, es posible registrar nombres de ilustradores que aunque más no sea por su acabado oficio —sin querer entrar a valorar su aporte formal— han proporcionado al arte, técnicas y procedimientos para elaborar imágenes, que en algunos casos han significado aportes decisivos para la historia del arte y su desarrollo.

Recientemente, la reflexión y teorización en torno a los medios masivos de comunicación, ha ubicado a los ilustradores y dibujantes de historietas —sobre todo en los Estados Unidos en un lugar importante dentro del arte—, por la incidencia fundamental que tienen sus imágenes en la formación de la conciencia artística del pueblo y en la

gestación de sus mitos. Es a raíz de esto, que los artistas más importantes del movimiento pop, han apelado a las imágenes de ilustradores e historietistas para elaborar las suyas.

En el medio argentino, los ilustradores y dibujantes de historietas no han tenido la misma suerte que en los Estados Unidos, pero la incidencia de ellos en la formación de la conciencia artística y en la gestación de mitos, ha sido tan intensa como allá.

Tal el caso de José Luis Salinas, que acaso anónimamente, ha hecho soñar, vivir y experimentar los más extraños sucesos a millones de argentinos, a través de las publicaciones en las que colaboró a lo largo de su trayectoria.

Poseedor de una técnica que sin duda cualquier otro dibujante podría calificar de envidiable y endemoniada, Salinas expone un universo de animales salvajes y caballos, donde se revela como un profundo y agudo observador de la naturaleza.

Estos trabajos, de un asombroso naturalismo, son producto de una larga acechanza a la anatomía de animales y rincones de la selva, lo que proporciona una representación de los hechos tan verídica que es producto de una mimetización que podría sin empachos calificarse de mágica.

Aquí está el ilustrador deslumbrante, que con papel y unos lápices en la mano, infunde vida a sus personajes para permitir que la imaginación pueda adentrarse todavía más en la escena, sin que nada la perturbe ni distraiga. Aquí está el creador de un mundo virtual donde muchas veces es posible perderse como si fuera real.

Raúl Santana



Otto Hahn
por la autora
de esta nota.

Los temas, los asuntos del Arte; los sí y los no de las polémicas; vale decir, las disenciones continuas que su tratamiento procrea, son infinitas. Cuando el diálogo debe ser sostenido con la captación despierta y veloz a que obliga un pensar lúcido como el de Otto Hahn, reparamos con más nitidez, qué sed de eterna, sustantiva renovación es lo que mantiene vigente al Arte.

El Dr. Otto Hahn - Licenciado en Filosofía y precedido de un merecido prestigio, actuó recientemente en Buenos Aires como miembro del jurado del Certamen "Premio Benson & Hedges al nuevo grabado y dibujo en Argentina", muestra que se expusiera en el Museo Nacional de Bellas Artes. Mas bien bajo, de grandes ojos en actitud de asombro y cara de infante; gentilmente sencillo, contestó vívidamente una serie de preguntas que exigían conceptos formados. Súmase a su idoneidad y cultura, la persistente práctica que el periodismo otorga —es crítico de Arte de *L'Express*, de París—, y esa reconocida diafanidad que caracteriza al nunca suficientemente bien ponderado espíritu francés; así comprenderemos, cómo sin negar ni afirmar, prefirió atenerse a sus propias definiciones.

Díganos qué piensa de las Artes Plásticas Argentinas y qué valor les atribuye, ahora que tiene fresca la visión de una confrontación de obras, cuyos autores se hallan en un momento ascendente.

Advierto un doble problema: una nueva generación que tiene invención y talento, y advierto asimismo un desarrollo del

Entrevista con Otto Hahn

LA VANGUARDIA YA CUMPLIO DIEZ AÑOS

por Adela Tarraf
(especial para P. de Fuego)

circuito comercial. Las respuestas de los artistas son en proporción a esa demanda.

¿Enfatiza categóricamente la incidencia de esas dos realidades?

Sí. Hay que considerar el talento por un lado, y por el otro la fabricación de pintura de alta calidad decididamente comercial.

Dilucidemos un poco más estos conceptos.

Partiendo del principio de que la obra de Arte no vale nada, el precio se construye sobre un mito. Por ejemplo: Pollock no podía vender su obra y veinte años después de su muerte, un cuadro suyo cuesta un millón de dólares. Sin embargo, en Africa, como no lo conocen, no lo valoran ni lo pagan.

¿Nota algunas constantes o características identificatorias de un estilo nuestro?

Pienso que actualmente hay una corriente de romanticismo individual que responde al hecho de que no hay ninguna obra dominante en la vanguardia.

¿Afirma entonces que no hay vanguardia?

No hay vanguardia hoy porque está estabilizada desde hace diez años. Vanguardia es una visión diferente, mientras que lo de ahora continúa lo iniciado hace diez años; no hay nueva corriente.

A propósito ¿que opina Ud. del juicio del crítico español Carlos Areán, en el sentido de que se hace aquí la pintura y escultura de vanguardia más importante del mundo?

Opino que, siendo Buenos Aires el centro más importante de América, diría que surgen aquí los grupos con más vitalidad.

Háblenos de sus próximas publicaciones en Francia.

Terminé el **Museo Imaginario de Vasarelli**, un libro en el que hablo de las obras que lo han influenciado y de sus obras artísticas. Es una visión muy curiosa, que no se ocupa ni de historia ni de significado. Únicamente del fenómeno plástico de este artista.

Me agradecería que arriesgara un juicio de apreciación acerca de lo que el Arte debe expresar.

El Arte es siempre una idea. El cuadro y la escultura, son pruebas materiales de una idea, lo cual hace que una obra sea más importante que el material.

Creo que nos acercamos a un punto esencial de nuestra conversación: la problemática del Arte.

Esa es la problemática del Arte. La idea debe materializarse para llegar a comunicarse.

¿Que haría como crítico, para contribuir a formar —como lo quería Herbert Read, “un mundo humano en medio de un universo indiferente?”

Yo pienso que el crítico debe transformar la visión y la mentalidad de la gente, para que miren las obras y su propia vida de manera diferente.

¿Cuál es el rol del artista?

Poner el lenguaje al nivel de la realidad.

¿Y cuál es la misión del Arte de la que tanto se habla pero no se la define?

Esencialmente, dar a la gente posibilidades de elegir.

Tales son los sustanciamientos de esta conversación con tan autorizado como sensible interlocutor. En una publicación reciente, el crítico argentino Jorge Romero Brest —polémico impenitente— salió al cruce a propósito de la vanguardia argentina, en un contexto que sintetiza que no son los mejores pero que tampoco hay mejores.

Pienso en última instancia, que para afirmar qué no, hay que tener evidencia de otra superioridad. La autocrítica es siempre un sentir noble y necesario, que no tiene por qué neutralizar la conciencia del mérito propio. Permanentemente asistimos a la exaltación o minimización de una misma obra. Esto es así porque la libertad expresiva es el aire que el artista respira, y la verdad, el limo que sedimenta el tiempo, del torrente de las palabras humanas.

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

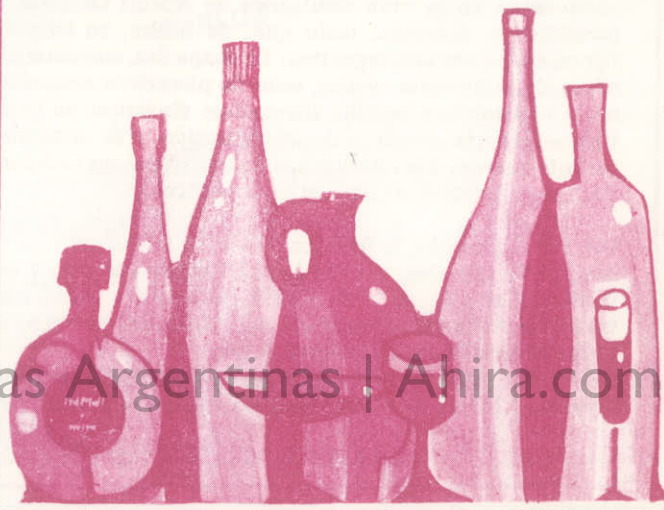
Savoy le permite disfrutar del íntimo placer que produce una bodega propia. Y la satisfacción de saberla completa. Porque el stock que lo espera en los depósitos de Savoy es el más amplio, tanto en bebidas nacionales o importadas, como en bombones y chocolates. Y las marcas que figuran en él, son las 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



Galería Arthea de Esmeralda 1037, expone en estos días óleos de Carlos Pfeiffer, en muestra que se inició el 19 de julio y que permanecerá hasta el 5 de agosto. Anuncia para el 21 del corriente una muestra de grabados de Ana Matilde Aybar y para el 25 de agosto expondrá piezas escultóricas Eddie Torre.

En Wildenstein, Córdoba 618, exponen durante el mes de julio el pintor Enrique Gandolfo (serie de veintiocho óleos) y Esther Barugel, esculturas pertenecientes a la serie de la familia, compuesta por veintisiete obras realizadas en bronce.

Del 14 de julio al 24 de agosto, Galería Nice expondrá en sus salas importantes muestras de pintura argentina, donde figurarán grandes maestros, entre ellos: Castagnino, Policastro, Walter de Navazio, Tiglio, Lacámara, Victorica, Quirós, Gambartes etc., y entre los jóvenes Bayón, Drá Márquez, Marta Marcheti, Elba Soto, Ponce y la escultora Rosemary Gerdes.

"Luz, color, línea: sobre esta definitoria trinidad descansa la obra de Presas, sobre esta trinidad podemos también nosotros, gracias a él descansar de nuestras cargas cotidianas, tomar aliento, respirando el suyo, y así, solo



así, seguir adelante, en tanto ella, espléndida nave sobre encrespado mar avanza". Así definió César Magrini la obra de Leopoldo Presas que entre el 19 de julio al 8 de agosto, expondrá en Galería Palatina, Arroyo 821.

Precedido por el nombre que le ha creado su actividad, a pesar de su juventud, Nicasio Díaz Llanos expone en estos días en Galería Reguan, Viamonte 834, una serie de óleos inspirados en escenas de boliches y puertos. El ex-expositor de la Casa Argentina en París,

permanecerá en la mencionada sala hasta el 29 del corriente.

Hermosos dibujos de Nydia Sroulevich podrán verse desde el 24 de julio en Galería Van Riel, Florida 659. La muestra, que incorpora una serie de obras en las que destaca un personal manejo de la línea y las sombras, permanecerá hasta el 5 de agosto.

La corta vida de Jorge Abel Krasnopolsky no impidió que la intensidad de su arte, lo prefigurara como un maestro. En Vermeer, Sui-pacha 1188 pueden contemplarse un grupo de sus obras pertenecientes al período comprendido entre 1954 y 1969. En trastienda de Vermeer se destacan obras de Daneri ("Barcos" - 1947), Lacámara ("Autorretrato"), Tiglio ("Jarrón con flores") y Victorica ("Playa La Perla").

Dibujos, collages y óleos de Adolfo Nigro, se exponen hasta el 5 de agosto en Galería Atica, Paraguay 414. La citada Galería anuncia para el 7 de agosto la inauguración de la muestra de grabados de Nora Iniesta y los dibujos de Luis Pollini. En su sala de Olivos, Juan de Garay 2930, Atica presentará desde el 2 de agosto las pinturas de Juan José Cambres, pasteles de Barlos Bissolino y dibujos de Raúl Rodríguez.

NOEMI GERSTEIN

Del duro y frío mundo del metal, y a partir de severas concepciones, aflora un ensueño oculto que transforma el material y lo adensa y prestigia; lo depura y esencializa. Eso son las propuestas estéticas de Noemí Gerstein, que exhibió en Rubbers, sus más recientes esculturas, formas cabalmente logradas.

Se ingresa ante esta muestra, a una zona de línea virtuosista; a una perfección externa del objeto, en el que la especulación de las formas llega ceñida al límite severo y puro que la autora se autoimpone, sustrayendo sus realizaciones del planteo convencional.

¿Cómo se llega a esta unidad de procedimiento, materia, forma e interioridad, arduamente arrancados de su letargo elemental? El despojamiento que ya conocíamos en la obra escultórica de Noemí Gerstein, alcanza su plenitud decantada y desusada, dado que, de hecho, su lenguaje introduce nuevos signos en la escultura argentina: La chapa lisa, empavonada, plana o combada, oficia de continente, y una serie de piecicillas abigarradamente derramadas sobre la soldadura impone alternativas dinámicas en la lectura de cada obra. Una sugerencia germinal de fruto partido y su simiente; o una bisagra que permite acceder a la interioridad de una caja y sus conglomerados, proponen instantáneos juegos en el espacio así modificable.

Consecuentemente, la imaginación de la artista halla los recursos más adecuados y sobresalientes, a partir de una disciplina técnica y conceptual. Obras bellas que, del frío y duro mundo del metal irradian un ademán de vuelo; la estela transformadora del artista, en este caso de Noemí Gerstein, todo un desafío en la escultura de hoy.

La reseña crítica precedente sobre Noemí Gerstein, anticipa una importante nota que "Pájaro de Fuego" publicará sobre la artista.

Adela Tarraf

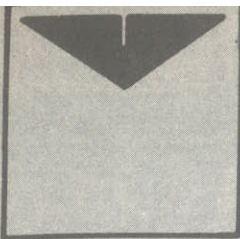

RODRIGO CARMONA
GALERIA DE ARTE

Grandes maestros
de la pintura argentina:

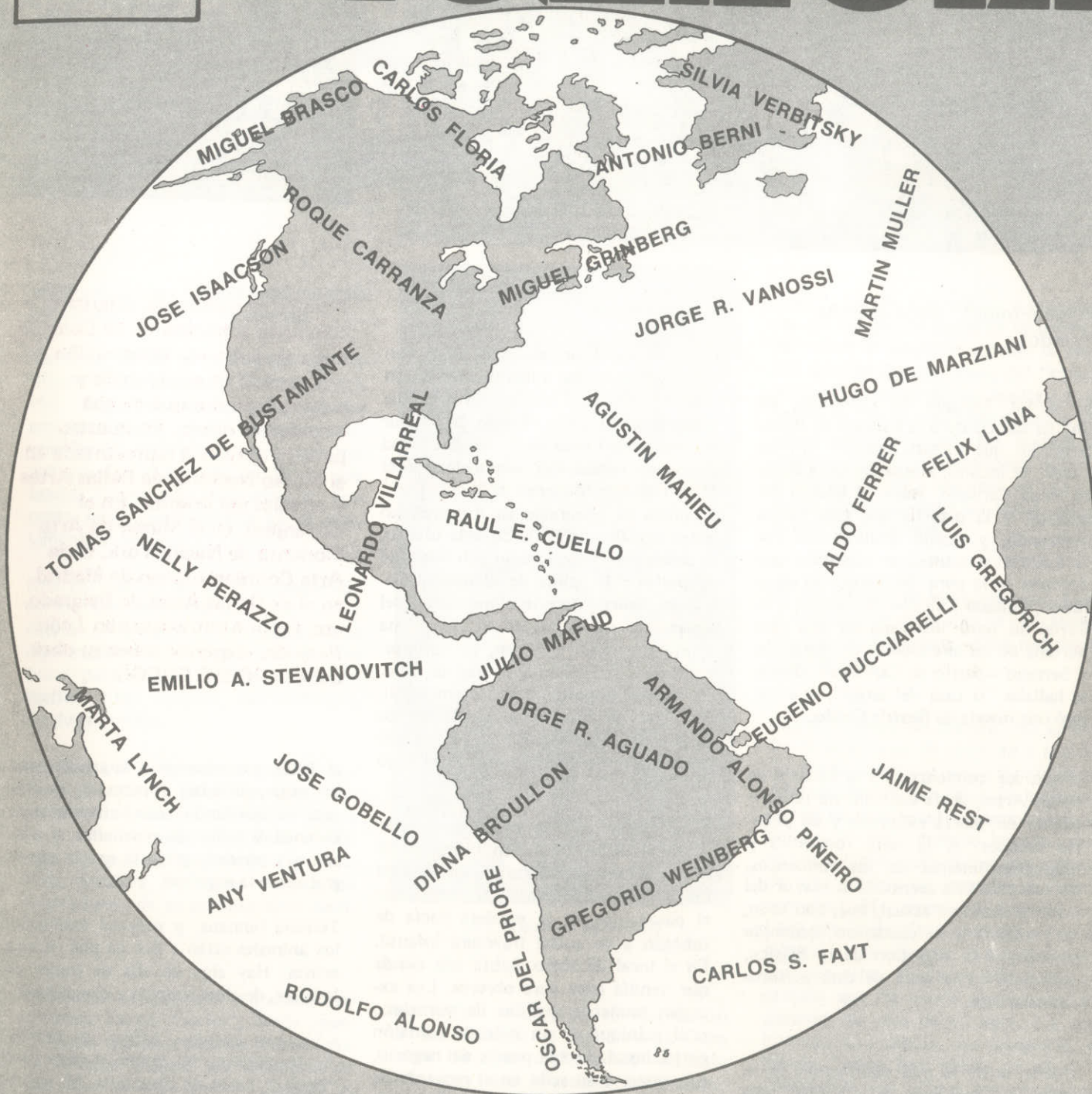
Berni, A. Badi,
Castagnino, Daneri, Del Prete,
Diomede, Fader, Guttero,
etc.

Horario lunes a viernes 13-20.

Lavalle 375 - Buenos Aires
Argentina



VIGENCIA

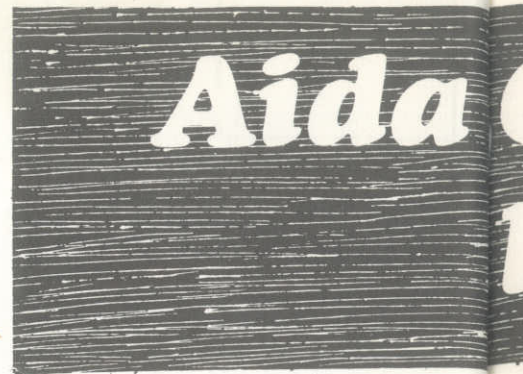
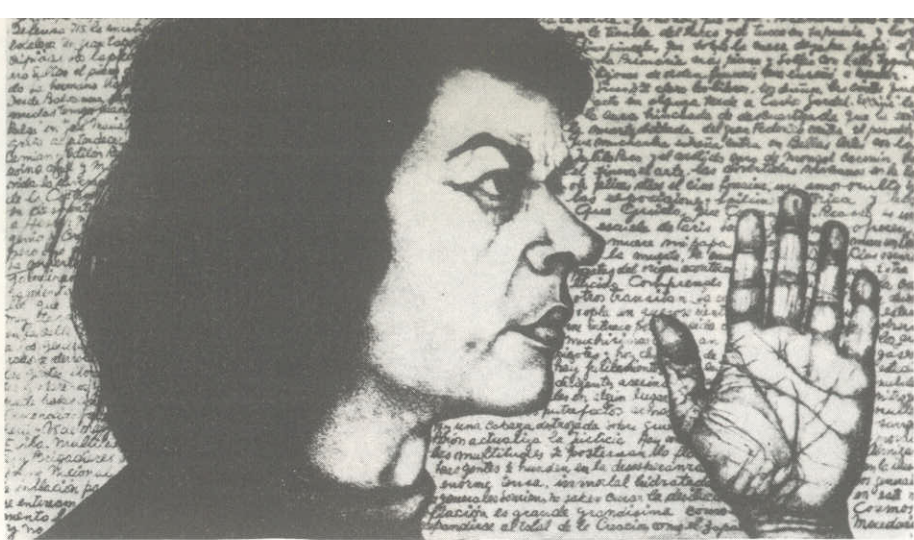


**Proponemos la reflexión como noticia porque somos
el mensuario de la gente inteligente**

Archivo Histórico de Periodicos en Argentina | Ahira.com.ar
**VIGENCIA está con usted
el primer martes de cada mes**

**Una publicación de la Fundación Editorial de Belgrano para
la Educación, la Ciencia y la Tecnología (e.f.)**

Teodoro García 2090, 1er piso (1426) - Teléfonos: 771-8485 y 773-4767



¡Qué mundo! ¡Qué extraño mundo! . . .

El pintor Enrique de Larrañaga, en una de sus visitas a la Escuela de Bellas Artes en que dictaba cátedra Alfredo Guido, se inclinó, a espaldas de la alumna Aída Carballo, sobre el boceto del grabado y la plancha que ésta estaba realizando, y quedó deslumbrado por la extraña y cautivante sugestión que derivaba de la obra. Se trataba del aguafuerte titulado La calle, el corazón y la lluvia, un tema inspirado en una casa porteña de los alrededores de Honduras y Serrano —barrio de Carriego—, donde se hallaba “la casa del ángel”, que inspiró una novela de Beatriz Guido.

Desde sus comienzos en la Escuela de Bellas Artes, Aída Carballo ha ido creciendo en fuerza expresiva y en poderío creador. A la nota romántica y mágico-sentimental de sus comienzos, ha sucedido una acentuación mayor del potente realismo actual, que, con todo, no renuncia a su caudaloso contenido poético, a la sugestión de lo mágico, constante en la obra de esta personálísima artista.

Queda, entre lo más significativo de su labor, su “Personaje de la colina”, una joven bruja constelada por mariposas, que lleva en su mano una rama, rematada por un pájaro, figura de alargado mentón, tocado por un sombrero coronado por extrañas plumas verticales que improvisan la copa, trabajo finísimamente realizado al lápiz grafito, lápiz de color de cera, obra de la que la artista, con absoluta razón, no quiere desprenderse.

Autorretratos

Los mejores autorretratos de Aída Carballo están en los trabados, que titula Autorretrato con narices, (1964) que merecieron el Gran Premio de Honor Ministerio de Educación y Justicia y una de cuyas copias fue adquirido por el Museo de Arte Moderno de Nueva York. También es admirable su Autorretrato autobiográfico (1973). En este último, la artista ha documentado con fidelidad su perfil y la palma de su mano, además de haber inscripto como fondo del aguafuerte un texto en el que suma ironía y verdad: “Y bien, yo soy porteña, nací al mediodía, a fines de julio, en familia honesta. Sobre piernas sólidas pasé mi insolencia, alegre en los juegos, la mirada negra y manos pequeñas. Transcurría el tiempo del viejo Yrigoyen. . .”.

Aída Carballo nació pues, en Buenos Aires, en el barrio de San Telmo. Parte de su infancia transcurrió en la casa de la calle Defensa N° 715, en el que el pasamanos de la escalera hacía de tobogán a su aúzada travesura infantil. En el local de abajo, había una tienda que vendía ropa para obreros. Los extraños muñecos vestidos de mameluco o el maniquí de un niño de pantalón corto, instalado a la puerta del negocio, han impreso su sello en el recuerdo de la artista, y quizá son secreto motor de alguna parte de su obra.

Mi padre —nos dice— fue ingeniero. De chica jugué con sus cajas de colores, sus lápices y sus pinceles. Quizá eso me haya dejado una fijación infantil. Tengo intactas varias cajas de lápices de colores. Me encantan.

En su domicilio de la calle Venezuela

Admirable grabadora, dibujante y ceramista argentina, Aída Carballo une a su poderosa imaginación una especie de acendarado y mágico realismo que escapa a cualquier receta. En nuestro país, su obra está representada en el Museo Nacional de Bellas Artes y en salas del interior. En el extranjero, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, el de Arte Contemporáneo de Madrid, en el de Bellas Artes de Belgrado, etc. En una entrevista con León Benarós, responde sobre su obra a PAJARO DE FUEGO.

al 3800, encontramos a la artista entre sus cosas queridas, mientras la enorme casa va quedando acondicionada para vivienda y taller de enseñanza, y a su aire art nouveau agrega la magia que la grabadora la imprime.

Ternura humana y especial cariño por los animales están a flor de piel en esta artista. Hay algo en ella de mujer de la tierra, de alma límpida y campesina.

—Sí —nos cuenta—. Vengo de familia de campesinos. Mi madre, Josefa Aba, “Pepita” nació en Chantada. Mi padre, Raúl Carballo, argentino, era de padre gallego y madre vasca francesa. Mi infancia fue feliz. Fui una chica muy vital, rebelde y malcriada. Una morochita flequilluda, mimada por papá. Patinaba, jugaba a las casitas, al manomóvil. . . Tenía muchas muñecas que vestía con muchos vestiditos de percal. Me pasó la infancia rodeada por cosas, con enorme estímulo paterno. Amo las

Carballo, la magia y la gente

estampas, tal vez porque papá me traía constantemente libros de cuentos.

Ya le conté de los maniqués que había en la casa de la calle Defensa, donde viví. Eran muñecos de palo, vestidos con la ropa de venta. Recuerdo uno, vestido de marinero y otro con mameluco. Los maniqués me siguen gustando. Tienen algo muy especial. Son como seres muertos, pero no es exactamente lo mismo.

Una vez con mi amigo el grabador Roberto Páez, visitamos una casa que se dedica al arreglo de maniqués. Fue algo curioso y un poco terrible. Por todas partes había manos y cabezas sueltas. Algo insólito, extraordinario, sin duda poético.

Asistidos por el mundo mágico de cuadros, grabados y cosas con que Aída Carballo ha poblado su inmensa casona de la calle Venezuela, continúa el diálogo indagador. La grabadora y ceramista descubre, en alguna medida, las motivaciones de su personalísimo mundo.

En su obra de dibujante y grabadora se advierten ciertas "series", desde aquella inicial de las calles de Buenos Aires. ¿Cuáles fueron los estímulos de cada una de esas series? ¿Cuáles siguieron a las de las calles de Buenos Aires, y cómo caracterizaría usted cada una de estas series?

Las series se generan de por sí, ¿no es cierto? Uno es contemporáneo de su tiempo, de su paisaje. Esos deben ser, me parece, los estímulos que han dado nacimiento a las series. La pala-



Oh! la muñeca Maravillosa

bra "serie" es un lugar común, dentro de los catálogos de exposiciones. Debe haber —o mejor dicho—, hay —en todo individuo, una necesidad ordenadora, compiladora; coleccionista. Me gustaría escapar a ella, pero hay ciertas "temáticas" fuertes y dinámicas que ahogan (ése puede decir así?) frente al espectador la pura esencia de la cosa, que queda íntima y secreta, aún para el mismo artista: la urgencia es crear, —dar origen, inventar—; no importa entonces el tema elegido, Surge de la cosa misma, de la pasión por formar un mundo

"uno", debido a sí mismo. Las series a las que me llevó el menester de inventarlas puedo enumerarlas así: de la moda del querido Buenos Aires; del "colectivo"; de los locos; de los amantes; de los levitantes; de las muñecas; de las muñecas criminales; En realidad, pueden ser muchas más, contemporáneas entre sí o alternadas, para terminar en una que ronda silenciosamente en todas, que es la idea de la muerte.

En sus retratos de seres humanos, Aída, se sorprende a veces algo de caricaturesco, aún de animalesco. ¿Qué nos puede decir de esto?

Cuando dibujo del natural, mi actitud frente al otro es de asombro y maravilla. No he intentado nunca la caricatura. Además, le diré que jamás he hecho un dibujo de una persona determinada, no porque no haya querido hacerlo, sino por otra razón. ¿Usted cree que algunos de esos rostros se asemejan a ciertos animales? Me alegro de que sea así. Creo que las bestias tienen una potencia integral extraordinaria. ¿Le parece a usted que estoy fijada en ellos? No es extraño que me quede observando largamente los ojos de un sapo, o a una hormiga. Los dibujo, los fotografío, y pienso "¿Qué hay detrás de ellos?" ¿Solamente los tejidos, los conductos motores, nada más que eso? ¿Será algo que solamente yo pienso o imagino? ¿No oyó usted decir que se les debe hablar a las plantas, que los helechos sufren y las begonias agradecen? Entonces, ¿cómo es posible que no consideremos a los animales en relación con el prójimo? Enlazando esos posibles parentescos, ¿por qué no representar los ojos de algún colega nuestro con la mira-

da posea de alguna lechuza, o la boca de cierta señora con el húmedo y escupidor hocico de un guanaco? Es apasionante. ¿Se ha fijado en la mirada disimulada y fría de una gallina? ¿Y qué me dice de la insolencia y agresión que hay en los ojos fijos de una rata? ¿A usted le parece que el Creador se ocupó solamente de que nosotros fuéramos seres superiores, para degradar a la verde rana? Todo está en todo, ¡y con qué gracia! Lamento muchísimo tener que morir alguna vez. Lo existente es tan diverso y, al mismo tiempo, tan constante. . . Dejar de ver me desconciela. . .

ISMOS

Aída Carballo; ya sabemos que las artes plásticas admiten a cada momento las etiquetas más diversas, según el curso de los movimientos artísticos. Así, hemos pasado por el expresionismo, el surrealismo, etc., y vamos a un momento del arte en que se le aplica al movimiento predominante una u otra denominación. Por supuesto, hay movimientos artísticos que brillan, se apagan, renacen, con uno u otro disfraz, o coexisten pacíficamente, como buenos vecinos, con otras formas de expresar el mundo. Ahora, le pregunto: ¿Cómo calificaría usted su obra? ¿La encuadraría en determinado movimiento artístico, ismo o escuela?

Las etiquetas. . . Es cierto. He oído hablar de ellas. Mi labor docente me ha obligado a conocerlas. Son varias. Algunas, hasta cargadas de encanto, —y parecería que pueden haber muchísimas más. En realidad, yo no podría encuadrar mis trabajos dentro de ninguna escuela determinada, siguiendo a tal o cual ismo. Alguna vez, alguien nominó mis trabajos dentro del expresionismo mágico. Otro señor —no recuerdo el nombre— pensó que mi obra era surrealista. Hubo quien encontró que era solamente realista. Puede ser, no sé. Me es indiferente.

LO CRUEL

¿Admite usted cierta crueldad en algunas de sus representaciones plásticas? ¿En qué medida la crueldad, la sinceridad sin atenuantes, pueden ser motor de la creación artística?

¿Cruel yo? No, —no lo admito. ¿Por qué habría de ser cruel? Amo a los otros bastante. Y lo señalo. Indicar cier-

tos imponderables divertidos hace bien a la vida, acompaña la sonrisa, acostumbra al canto. Además, ¿quién le dijo que soy absolutamente sincera? No señalo a persona determinada cuando me río en la representación plástica. Si lo he hecho alguna vez (*mea culpa*) fue en defensa propia, como consecuencia de excesos cometidos por otro contra la modesta persona que le habla. En defensa propia se puede, ¿no? En cuanto a si la sinceridad y la crueldad facultan como motores de la Creación, creo que sí. Todo, absolutamente todo, puede ser fuente inicial para una obra dotada.

¿Qué nos puede decir de su experiencia y labor como ceramista? Yo me acuerdo especialmente de aquel infinito número de pequeñas muestras con que usted probaba en el horno los otos antiguos, los azules intensos, los verdes. Le diría que una cerámica suya era inmediatamente reconocible.

Creo que, para mí, fue una etapa felizmente cumplida. Una etapa artesanal, laboriosa, fecunda. ¡Hermosa época, tan rica en experiencias!

ARTESANIA

Hemos hablado de algo por lo que debe sentirse gran respeto: lo artesanal. ¿Qué puede decir de sus experiencias técnicas y procedimientos como grabadora, ceramista e ilustradora de libros de arte?

¿Usted cree que lo artesanal y lo artístico pueden estar separados? Soy feliz haciendo, como un obrero que realiza múltiples tareas. Para mí, el taller es el lugar más completo del mundo. El taller más los libros y una ventana al jardín, significan la dicha. Todas las experiencias técnicas y procesos elaborados en años de labor, han terminado por convertirse en mí en una única y total técnica. Los conocimientos y destrezas de un método ayudan al otro, al igual que lo hacen los menudos aportes artesanales para la maduración de un oficio. Pero eso sí (aún) siempre hay cosas que ver. Aquéllo de "sólo sé que no sé nada" es un hecho. Es necesario iniciar otras búsquedas más, para luego comenzar otras, perderse en los caminos del conocimiento y volver a empezar. Hoy le puedo decir que lo que más me gusta es dibujar, aprestar los lápices, el papel y ver sobre la tersura de la hoja aparecer las imágenes. Es una manera de estar con uno. Un lápiz. . . ¿Para que más?



Aída Carballo, en su jardín. El grabado de la portada de nuestra nota, es un "autorretrato autobiográfico" de la autora en aguafuerte, del año 1974.

CAMINOS

En sus primeras obras, veíamos algo más poético. Luego, usted ha asentado una nota más realista, más humana; si se quiere, de mayor fuerza y potencia. ¿Existe esa evolución?

Voy de lo poético a lo humano, como usted dice. O de lo humano a lo poético. No puedo decir mucho sobre esto. Me limito a vivirlo. Vivir esa cosa llamada "vida", que así es de poéticamente humana, o al revés. ¿Usted cree que en mi obra se advierte la poesía entroncada en lo humano? ¡Qué bien! Me hace feliz que se advierta eso. Yo vivo mis

días amando todo lo que veo, ceñido de magia.

En su obra parecen reflejarse recuerdos de infancia, muñecas de la niñez, esos juegos mágicos en que los chicos van poblando su imaginación, evadiéndose del mundo de la realidad para entrar en el infinito de los sueños.

Déjeme que le haga historia. Empecemos por mi casa. Pepa y Raúl hicieron un hogar honesto. Mamá, una hermosa mujer, dulce e inteligente. Papá, sabio protector, romántico. Nací en Buenos Aires, en la calle Estados Unidos. Hasta hace poco estaba el antiguo departamento, en una vieja y modesta casa del barrio sur. Tengo cinco hermanos. Todos muy buena gente. Mi infancia ha sido muy feliz, llena de juguetes. ¿Muñecas? Muchísimas. Las he tenido chiquitas, de celuloide, medianas, de trapo o "papier maché" (las "peponas") con vestiditos floreados; y grandes, de porcelana, con rulos. También las de paño lenci, de colores brillantes, y algunas otras más. Por supuesto que los juguetes influyen en mi obra actual. Todo deja rastro, hasta la brisa en la rama. En mi labor de hoy esa influencia puede verse en "Las muñecas criminales". Sí; tendré que rastrear para encontrar otras motivaciones de infancia en mis grabados y dibujos.

LO HUMANO

Usted ha conseguido acentuar en sus dibujos y grabados, con un acendramiento muy especial, la nota humana. Pero, al mismo tiempo, ese aparente realismo está muy lejos de todo rigor fotográfico. Es una especie de fidelidad ferviente hacia las cosas del mundo, pero con el derecho de poblar de magia lo que parecía común, diario, habitual. Una calle, unos estudiantes, una esquina. De pronto nos damos cuenta de que hasta los letreros o inscripciones de las paredes, las escenas del mundo cotidiano, se transfiguran sorprendentemente en su visión, se enriquecen, se convierten en "otra cosa", alcanzan una categoría. ¿Qué le sugieren estas observaciones?

¿Qué puedo decir de todo esto? Que he vivido, he gozado, he sufrido. Y con todo, confieso que no he entendido esta tensión perentoria que se llama vida. Pero me gusta, y deseo que dure. El realizar en este transcurso vital acucia,

en cierta forma, mis días, y les da a mis pies cierta ligereza. Espero haber bailado con gracia y dignidad.

EVOLUCION

¿Cómo se ve a sí misma, en su evolución de artista?

Creo que la evolución de mi obra ha sido la natural: del cachorro, algo agresivo, al ser maduro, que se hace más comprensivo y tolerante, sin transar con lo injusto. Una se vuelve más humana. En mi tarea, he pasado de una cosa poética a otra más fuertemente humana, pero con trasfondo poético. De lo más interior he ido a lo exterior. Seguramente, ha sido un deseo de acercarme a los otros, la intención de hacer algo más directo, más humano. La mía es ahora una expresión a veces humorística, aparentemente mordaz, pero siempre afectuosa. Al fin, yo quiero a la gente. Las mujeres gallegas —como la madre de donde vengo— han sido siempre muy madrazas. . .

Buenos Aires, transfigurado, aparece en algunos de sus temas, sobre todo al comienzo de sus obras, y en la serie de

los locos, incluso con las fuertes inscripciones que suelen verse en las paredes. ¿Cómo aparece esa presencia?

Me encanta Buenos Aires. Es una ciudad que adoro. Muchos no la quieren, pero yo, sí. El barrio donde vivo, Boedo, tiene un particular encanto. . . Ya me compré unas zapatillas de goma, para salir a caminar. También me gustan otros barrios como Villa Crespo, un poco oriental, en sus negocios, donde se ven barriles llenos de aceitunas, de orejones, de pasas de uva, de arenques. Todo eso es muy rico de color. También me gustan las ferreterías. Son hermosas. Algunos negocios tienen nombres extraños, muy sugestivos. Yo camino por Buenos Aires en un estado onírico, como soñando. . .

Como soñando, como fuertemente instalada en la vida, Aída Carballo viene dando su obra de grabadora y dibujante. Una obra que llama ya la atención fuera de las fronteras de nuestro país, para proyectarse en los más importantes centros artísticos del mundo. . .

León Benarós

Estudiantes (1972)





ALGO MAS SOBRE LOS NEGROS A ORILLAS DEL RIO PEREZOSO

Mucha gente pregunta, ¿cuál es la fecha exacta del nacimiento del jazz? Y cada vez debo responder diciéndoles que es una pregunta sin respuesta. ¿Cómo dar precisiones sobre el nacimiento de algo tan especial como es un nuevo tipo de música, de arte; algo que ha necesitado muchos años para mostrar la cara, que ha motivado la intervención de muchos hombres, de muchos tipos de temperamento, de sensibilidades distintas, con conocimientos, y sin conocimientos musicales?

El nacimiento del jazz no es similar al de un chico, que tiene su partida respectiva, firmada por un funcionario, con hora, con padres concretos, a veces; con precisión de minutos, con antecedentes de toda clase. Pero la pregunta le da a uno oportunidad de contar, algo fácil, repetido en infinidad de libros y revistas, pero que es útil porque siempre aparecen amantes de esta música que no tienen libros ni revistas que hablen de jazz y que quieren enterarse de lo que ocurrió en la prehistoria.

Empecemos como en los cuentos de hadas de la niñez (que muchos todavía leemos en secreto), aunque la niñez actual no está llena de hadas sino de hombres murciélagos, cuando no de superhombres, de osados detectives y estupideces espaciales. Pero digamos una vez más la frase sacramental: "Había una vez" . . . algo que se llamó tráfico de esclavos. Los cazaban en África y vendían la mercancía en otros continentes. De ese comercio salieron

trabajadores rurales y obreros de los puertos, y nodrizas para los chicos distinguidos que vivían en el sur, en casas con columnatas en el frente, con pórticos solemnes, con coches de caballos en la puerta, conducidos por cocheros que también proveía ese comercio eminentemente lucrativo. Y entre esa gente de color apareció la nueva música.

Situamos el acontecimiento allá en el sur, entre los esclavos que el talento de algunos empresarios otorgaba a los puertos y a los algodonales de Louisiana. Y algo ocurrió a fines del siglo 19. En aquella ya lejana época se manifestaban algunos vocalistas y aparecieron grupos orquestales, de los que no podemos decir que tocaban jazz, sino marchas militares para los desfiles. Un poco más tarde, posiblemente, algunos tocarían una caricatura de lo que nosotros llamamos jazz.

De esos primitivos grupos no quedan huellas y es lógico, ya que este arte nació de la improvisación y con la improvisación, y no ha dejado a los estudiosos (cómo les gusta esta palabra a ellos mismos) partituras, una cosa concreta sobre la que se pueda disertar largamente; porque a los críticos siempre les gusta disertar, no tanto para dar información a los demás, a los que lo necesitan, sino para que los otros aprecien cuánto saben ellos.

¡Pero continuemos con el jazz. En medio de tantas dudas, lo que sí pode-





mos precisar es el lugar geográfico en el que se realizó el nacimiento: Nueva Orleans, como ya dijimos, y por mucho tiempo la aventura del jazz girará en torno de Nueva Orleans, que como el resto del país estaba habitada por una abundante población negra descendiente de los mucamos, de los caballerizos que atendían a los niños y niñas de los que hablábamos hace un instante.

Ellos, esos negros, crearon el jazz. Claro, la masa de población negra no era ilustrada, nada sabía de "tempos", o de "quintas disminuidas" o de "modulación". Vivían en condiciones precarias y eran muy religiosos, como sus antepasados, esclavos o no, y recibieron fuerte influencia de sus pastores. Para los esclavos el gran consuelo fue la iglesia, la fiesta del domingo que los alejaba un rato de la mirada de los amos, que si es cierto que engorda el ganado, al ganado humano lo adelgaza. Y todo esto sugiere la importancia del canto religioso en la génesis del jazz. Por supuesto al margen de otros antecedentes no menos fundamentales, porque olvidaba aclararles que antes que nada, existió el canto: los blues; las canciones de los muelles o de las fábricas o de los algodones, esos cantos de trabajo que aliviaban el esfuerzo diario; pero en la iglesia en los "camp meetings" estuvo lo más importante. Después vendrían las marchitas militares, las melodías para baile; y las charangas desfilando en las festividades patrias, o tocando en los carnavales de Nueva Orleans, ahí, donde se elegía al rey de los Zulús; o aturdiendo en

las fiestas de las asociaciones masónicas. Todo eso estuvo y está presente en el jazz; también el sudor, el esfuerzo, al sufrimiento. Y también la alegría y el amor, y los latigazos durante los viajes, en las sentinas de los barcos, de las que a veces se sacaban más cadáveres que obreros.

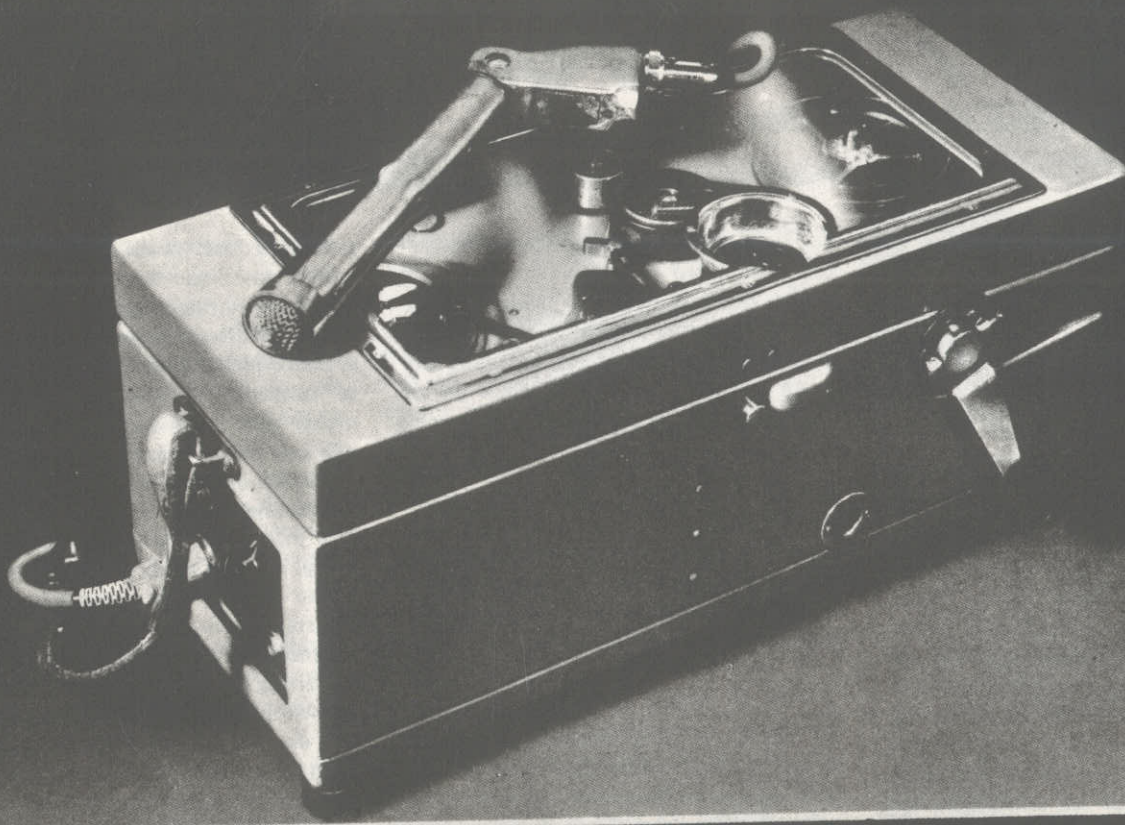
Algunos humoristas hablan de una posible influencia de la ópera italiana, pero este tema yo lo abandono con placer a las plumas de mis amigos Landrú y César Bruto, que son especialistas.

Es cierto, el arte occidental proporcionó muchos elementos, pero los negros agregaron bastante de su propia cosecha para completar todo lo que debía tener su música: ritmo, expresividad. Estos negros de los campos o de las calles no habían tenido maestros que les enseñaran el solfeo, que les indicaran cómo sacar limpios y perfectos los sonidos poniendo la boquilla de la trompeta de éste modo o del otro; cómo manejar o regular la respiración; cómo endurecer o dar flexibilidad a los labios, pero tenían a mano montones de instrumentos para practicar, y de fácil adquisición después de la guerra civil norteamericana, al desaparecer tantos regimientos que se habían batido duramente cuatro años, cada uno con su banda de música. Instrumentos que se vendían por centavos. Los negros no habían tenido conservatorio, pero al parecer no les

preocupó ese problema o el de las condiciones que los buenos y minuciosos maestros exigen de sus discípulos, pero dieron inmenso valor a la expresión. No voluntariamente, como cosa buscada; no determinaron previamente que su música debía ser expresiva por sobre todas las cosas, sino que se limitaban a gritar sus sentimientos sin razonar sobre su música. Eso vendría más tarde. Reflejaban sus pasiones que al fin y al cabo han sido siempre el motor de todo arte, aunque los especialistas inventen filosofías. Y al ponerlo todo en la expresión, ¿cómo extrañarnos por el intenso vibrato, por las inflexiones, por los matices sonoros, por esa transposición instrumental que efectuaron de los matices vocales y rítmicos; y cómo extrañarnos, en fin, por los gruñidos y los mil efectos que con la ayuda de las sordinas de sus instrumentos llegaron a sacar más tarde de las trompetas y trombones?

La mayoría de estos músicos, pues, como dije, no sabía leer partituras y trató de recordar de memoria las melodías, las simples melodías que los deleitaban, y a veces pretendían mejorarlas agregando las exigencias de su espíritu; modificando, en alguna ocasión, porque olvidaban la estructura original y reemplazaban con algo mejor de su propia cosecha lo olvidado. Pero siempre un algo mejor que significaba la raíz profunda de su raza, y un espejo de las experiencias vitales de años de esclavitud y lenta y pesada liberación.

Con el más alto nivel técnico, nace una nueva radio.



Con este "equipo móvil" Fue hace 20 años. En un 24 de Abril de 1958, cuando Radio Rivadavia nació a la radiofonía.

Frente a otras emisoras de esa época, Rivadavia no era nada. Y en 20 años llegó a ser líder.

Dotándose con la antena transmisora de AM más alta de Latinoamérica, con la estación más poderosa en FM estereofónica, siendo la única radio con un avión

propio y 15 equipos móviles. Y poniendo todo su potencial de radio privada al servicio de la primicia informativa.

Información que para Rivadavia no son solo las

noticias.

También es deporte, música, entretenimiento formativo.

Todo esto hizo mucho para que Rivadavia llegara a ser la primera en audiencia.

Pero todo lo demás lo hicieron los oyentes mismos. Elijiéndola. Como lo hace usted.

Por eso, los 20 años de LS5 Radio Rivadavia son un verdadero cumpleaños.

Que usted hizo posible.

Escuche bien:





VALENTINO

VALENTINO. Dirección: Ken Russell. Guión: Ken Russell y Mardik Martin. Música: Ferde Grofe y Stanley Black. Fotografía: Peter Suschitsky. Intérpretes: Rudolf Nureyev, Leslie Caron, Michelle Phillips, Carol Kane, Felicity Kendall y Linda Thorson.

Una nueva estrella en el cielo, esta noche. Porque Valentino murió y millones de personas se disputan como buitres la última visión del cadáver. Millones que nunca me conocieron, que nunca me oyeron... Eso es lo ridículo. Millones como buitres, imponiendo la ley de la selva en las calles de New York, integrándose como una propia y colectiva carroña. Porque para unos, Valentino significó el erotismo y la sensualidad enferma. Para otros, la ilusión del adiós a la soledad. Y lo más trágico y real, para otros significó dinero. El sucio comercio del ser humano, está en Valentino como ocurriría luego con Marilyn Monroe. Pero la década del veinte —para algunos la *belle époque*— lanza a Rodolfo Valentino al vértigo de ese místico proyecto de consumo que comienza a engendrarse: Hollywood.

Ken Russell inicia *Valentino*, con el fin de Valentino. Porque la última realización del director inglés se abre con el cadáver de un mito. Pero lo importante es que Rodolfo Valentino llega a New York con la esperanza de ser un granjero, que instalado al sur de California, coseche naranjas sin semillas. Para esto y para otra ambición quizás mayor, necesita dinero. ¿La ambición mayor? Que su madre deje la vieja Italia embarcándose rumbo a este nuevo horizonte que no conoce aún el amanecer: América.

Comienzan los trabajos en las clases de baile y desfilan los cabarets. Porque resulta que este *muchacho italiano* tiene magníficas dotes para la danza. Y es en estas escenas donde el (ahora sí podemos afirmar) genial Russell logra unos cuadros increíblemente sensibles, con la casi intrascendente presentación que hace Valentino de Nijinsky, donde se muestran juntos bailando un tango. Las imágenes de Nureyev danzando casi pedantemente para el coprotagonista que se mofa, tanto como para el espectador que se admira. Por una circunstancia fortuita, Rodolfo Valentino ve de pronto su nombre en las grandes marquesinas de todo el mundo. Personas que lo aclaman, millones de hombres y mujeres lo aman en el silencio y la oscuridad de un cine. Millones de ojos que observan su boca, millones de labios que pronuncian su nombre, millones de fotografías que son archivadas. Pero ni un solo corazón sincero para un ingenio solitario que aún cree posible el paraíso de las naranjas al sur de California.

Detrás de cada hombre hay una gran mujer, siempre así se dijo. En el caso de Rodolfo Valentino, esta gran mujer fue Natasha Rambova, un engranaje ambicioso y cruel que ama por conveniencias a sus pro-

yectos; Valentino era entonces la imagen, la voz y el cuerpo no solo de América sino del mundo.

Russell utiliza *raccontos* para la unión e integración de determinadas secuencias. La acción presente se desarrolla durante el velatorio de Valentino, donde comienzan a desfilan las distintas personas que se relacionan con el actor: Natasha Rambova (Michelle Phillips), Alla Nazimova (Leslie Caron), June Mathis (Felicity Kendall). Cada uno de estos personajes se encarga de recordar, frente al etaud, las distintas vivencias que los ligaron a Valentino.

Así como el periodismo juega en la construcción de mitos también participa en la destrucción de hombres. Valentino contempla y enfrenta. Pero por supuesto que cuando un hombre tiene fortaleza suficiente para asumir su condición, vence a mediocres y serviles escrituras. Una de las grandes características de los cineastas, literatos y plásticos contemporáneos, son los simbolismos. Y Ken Russell utiliza muchos. El más destacable aquí, es quizás la forma en que presenta la lucha de Valentino contra una maquinaria avasallante: un duelo boxístico entre el mito y el periodismo. Valentino vence. Vuelve a recobrar su público, que no lo había olvidado, sino que lo había despreciado. Renacen los contratos y hombres y mujeres vuelven a soñar con su cuerpo. Pero por poco tiempo... La muerte acecha también a Valentino.

El arte es una integración de las artes, pero pueden existir temores en cuanto a la elección de Rudolf Nureyev para el personaje protagónico de Valentino. Podemos asegurar: basta ver bailar el primer tango a Nureyev, para proponerse ver una actuación excepcional. En cuanto a la parte estilística del film, puede decirse que Russell retorna a una metodología cercana a la de *El mesías salvaje*, dejando un poco de lado la de *Tommy* por ejemplo. La fotografía de Peter Suschitsky crea un verdadero paisaje de armonía y color; tanto en los exteriores que fueron filmados en España, como en los interiores en los estudios Alstre de Londres. En fin, todo es loable; absolutamente nada es despreciable, porque Ken Russell supo aprehender una vez más los valores y las decadencias del género humano en ciento veinte minutos de celuloide. Rodolfo Valentino muere en la noche de 1926. Faltan sólo un par de meses para que su nombre desaparezca paulatinamente de las marquesinas. Pronto no habrá más suspiros ni amantes desconocidos; pronto será un par de palabras con un poco de historia... Naranjas, naranjas... Nada de naranjas, ingenio Valentino, que Hollywood te espera.

N.F.



Los excelentes intérpretes Marsha Mason y Richard Dreyfuss.

LA CHICA DEL ADIOS

LA CHICA DEL ADIOS. Dirección: Herbert Ross. Guión: Neil Simon. Producción: Ray Stark. Intérpretes: Richard Dreyfuss, Marsha Mason, Quinn Cummings. Metro-Goldwyn Mayer-Warner Bros.

Un guión excelente, dotado de un diálogo chispeante e ingenioso, al que se agregan los condimentos de tres o cuatro interpretaciones de relieve casi hacen olvidar la dirección. Pero el manejo de las situaciones, los recursos de un montaje tradicional pero ágil y el aprovechamiento eficaz del cambiante clima aportan para el rescate del nombre de Ross, entre tantos Oscars (mejor película, mejor actor, mejor actriz, mejor actriz de reparto). "La Chica del Adiós" (The Good bye girl) acerca el recuerdo argumental de "Un toque de distinción", pero de ninguna manera aparece como una remake disfrazada; nos regocija con la calidad y el alto vuelo de un texto que, apoyado en una anécdota no del todo original, consigue dentro de su parejo y alto nivel, algunas escenas memorables (el regreso de Dreyfuss al hogar

como actor fracasado, la frustrada cena de la terraza, el diálogo con Quinn Cummings del desayuno, la satírica visión del conjunto teatral que le da la oportunidad de encarnar a Ricardo III). La justeza con que se va resolviendo su incorporación como amo del departamento, destaca sin gran espectacularidad un manejo del "tempo" perfectamente dosificado que acrecienta el interés despertado inicialmente por el brillante diálogo. Claro es que Richard Dreyfuss es un comediante de excepción, dueño de recursos muy amplios y poseedor él mismo, de una desbordante personalidad. Cabe también el halago para Marsha Mason, dentro de un mismo nivel, como la recordación de Quinn Cummings, una preadolescente cabal, cuyo trabajo preanuncia otros éxitos.

C.G.



El director Alain Resnais señala una secuencia a Dirk Bogarde.

PROVIDENCE

PROVIDENCE: Título original: Providence. Francia, 1976. Dirección: Alain Resnais. Guión: David Mercer. Fotografía: Ricardo Aro-novich. Música: Miklos Ríza. Intérpretes: Dick Bogarde, Ellen Burstyn, John Gielgud, David Warner.

Providence, que resultó aclamada por crítica y público como mejor película, mejor director, mejor guión original, mejor escenografía, mejor música, mejor sonido, mejor montaje, ya en su comienzo hace sospechar que su principal protagonista sea, quizás, el sufrimiento humano. Es la lucha de la creación frente a la muerte, que por consiguiente resulta ser la lucha del hombre --o el personaje-- contra todas sus limitaciones. Desnudándose interiormente para mostrar los pensamientos y desgarrar aquellos sentimientos que siempre quedan adheridos a un inconciente, que tal vez en Providence vuelvanse concientes.

Es también el fracaso y la hipocresía de toda una vida, complementado por las culpas que se descubren en el relato de la existencia. Es el deseo a lo prohibido; el deseo de soñar para desdoblarse la fantasía y la realidad como prueba final. Excelente el trabajo de David Mercer, en un guión poseedor de interesantes diálogos. Las actuaciones de Dick Bogarde, Ellen Burstyn, John Gielgud y David Warner, dejan translucir las verdaderas dotes que poseen, en un trabajo enormemente difícil por la dualidad de cada uno de los personajes.

Alain Resnais no puede ocultar aquí --traslación de géneros por medio-- el impacto que produjo Luigi Pirandello en su trabajo de dirección, en cuanto al tratamiento de los personajes. Providence enfrenta a todo creador con su propia ficción, para poder reír o poder llorar. . .

N.F.



La protagonista Mirelle Darc en un momento del film.

DIME QUE ME AMAS

DIME QUE ME AMAS. Título original: Dis moi que tu m'aimes. Dirección: Michael Boisrond. Intérpretes: Mirelle Darc, Marie Jose Nat, Jean Pierre Marielle.

Todo empieza bien. Con la presentación de los cuatro principales personajes, la trama de las distintas situaciones que se plantean en este film parece indicar que va a presenciarse una buena comedia. Irónicas sutilezas se encargan de ejemplificar algunos de los tantos conflictos que soporta el ser humano frente a una sociedad demasiado prejuiciosa y tradicionalista. Durante la primera mitad, se desarrollan dos situaciones paralelas. Una: la problemática de una mujer aparentemente "liberada" (Mirelle Darc) de la condición que cree estipulada al sexo femenino (el drama de ser objeto de placer sin la valorización correspondiente de sus sentimientos y pensamientos). La otra: quizás como contrapunto del personaje encarado por Mirelle Darc, es el arquetipo de la "mujer domada", que de pronto decide continuar por la

senda tomada por su amiga y convertirse en mujer "pro-pseudo liberal".

Luego, comienzan a repetirse constantemente pequeñas situaciones que con un poco de suerte, podrían llamarse "gags". Todo esto, para desembocar en un final feliz en el que todos comen perdices, sin faltar la cancioncita banal y burdamente construida, sobre los conflictos superados que ahora resultan recuerdos graciosamente tontos.

La actuación es bastante vulgar, si tomamos como base a la Mirelle Darc de "Week End". La dirección está acorde al pozo sin fondo que es la película. La fotografía parece esmerarse solamente en aquellas tomas donde puedan destacarse carteles o afiches publicitarios. En fin, una película mas. . .

N.F.

Encuentros cercanos del tercer tipo

El fenómeno OVNI signará la segunda mitad del siglo XX —a pesar de su vieja tradición— y los historiadores y sociólogos del futuro quizás lleguen a determinar que su misterio condicionó muchas actitudes de la actual sociedad. Influido notoriamente por Bradbury, Spielberg traza una historia de **encuentros cercanos del tercer tipo** (categoría final respecto del conocimiento del hombre sobre los platos voladores e identificada por la relación con un ser extraterrestre), donde las situaciones se suceden evocando una receta que fue cara al Bradbury de **Crónicas marcianas**. Hay en este guión, como en aquellos famosos cuentos, un clima cotidiano que se identifica por el lirismo que encierran los hechos sencillos y la rara inquietud que esos mismos hechos producen. Así, la común existencia del electricista Roy Neary se ve modificada imprevisiblemente por la aparición de los Ovnis y una experiencia personal que trastoca su reali-

dad. Nace allí un crescendo que eleva gradualmente la grandeza del film al exponerse sensorialmente el resto de la anécdota, colmada de inquietudes —no ya por el porvenir de los protagonistas— cuanto por la definición de algunas incógnitas. Es en ese largo tramo del film —largo por la extensión— donde se definen técnicamente, valiosas escenas de composición técnica que llegan al deslumbramiento y a maravillar al espectador. La utilización de recursos desconocidos, la inserción de una banda sonora espectacular, donde la música juega un papel preponderante, la iluminación y la fotografía de creciente belleza, sirven de apoyatura conjuntamente con el desempeño correcto de los intérpretes, al sostenimiento del interés y aún a su redoble. Redondeado el clima, cuyo secreto es el misterio, se arriba al momento en que se deben despejar las incógnitas planteadas. Y que es generalmente, donde se enfrenta el problema más difi-

cil: el de sortear el brusco escalón entre la fantasía pura y la realidad concreta. Es en ese sentido, donde pareciera que la anécdota se debilita por la mostración, aunque brumosa, de la **cosa** que es centro del enigma.

Encuentros cercanos del tercer tipo es, de todas maneras y no solo por el despliegue inusitado de un clima en el que lo técnico adquiere relevancia inusual, un film que dejará huellas entre los del género y será recordable. Algunas de sus secuencias, sensorialmente, son antológicas. En ello tiene que ver Vilmos Zsigmond y Douglas Trumbull, por el aporte de la iluminación y los efectos especiales sin olvidar la adecuada partitura de John Williams. No se puede soslayar la mención a Francois Truffaut, que hace un Claude Lacombe valioso como personaje y ajustado como intérprete.

C.G.

ENCUENTROS CERCANOS DEL TERCER TIPO. (Close encounters of the third kind) **Director y autor:** Steven Spielberg. **Fotografía:** Vilmos Zsigmond. **Música:** John Williams. **Intérpretes:** Richard Dreyfuss, Francois Truffaut, Melinda Dillon y Cary Guffey. **Producción:** Julie y Michael Phillips.



HUMOR EN FLOR

HUMORBO

Amengual

¿QUIEN ES QUIEN?
CRIST-DOS

Crist

BOOGIE EL ACEITOSO, 2
LAS AVENTURAS DE
INODORO PEREYRA 1, 2, 3, 4
Fontanarrosa

LOS DEPORTISTAS
SON UNA RISA

Garaycochea

AUN NO HE MUERTO
Kalondi

¿QUIEN ES LIMURA?
Limura

¿QUIEN ES VIUTI?
Viuti

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | aira.com.ar

Ediciones de la Flor

Uruguay 252 - 1° B
1015 Buenos Aires



Hablar del Taller de Garibaldi es algo así como hablar de un mundo especial en demasía, a mitad de camino entre la realidad y el sueño, donde las telarañas de un nostálgico recuerdo se mezclan con el inmediato —pero también mediato— trencito a trocha angosta que pasa por la puerta del local. Es convivir en un ámbito tan irreal como para ser auténtico, tan terreno como para no ser asible. Entonces, pensé que era mucho más sensato cederle la palabra a su fundador para que vaya desovillando el Grosso de este reducto, independiente a fuerza de modelo, solidario en su labor de difusión. Quizás también sea uno de los últimos baluartes prístinamente boquenses aún no contaminados por el forexportismo.

Dixit Graziano: "En el otoño de 1974 quise llevar a cabo una aventura: la teatralización del Fausto de Goethe. La puesta ideada era la común para un teatro a la italiana. Pero un gran amigo (y muy buen actor N. de la R.) Juan Carlos Pérez Sarre me habló de una antigua casa que conoció en el barrio de la Boca que me podría interesar. Así fue como una tarde viajé hacia allí y me encontré con la casa ubicada en Rocha y Garibaldi.

"Golpeé, nadie me atendió. Insisto. Se abren algunos postigos de casas vecinas y me dicen que vuelva a insistir porque hay gente. Regolpeo y un señor me abre. Le digo de mi interés por conocer la casa y me responde con ¡Entre y, cuando salga, cierre la puerta! Nunca más vi a esta persona, y sí comprendí que era la casa de Fausto. El techo con sus vidrios que transparentan la luna y los colores exteriores; Calderos con cenizas, fardos, cadenas, pasillos, toda la escenografía me esperaba esa tarde lluviosa. Averiguo por los dueños: están en Europa.

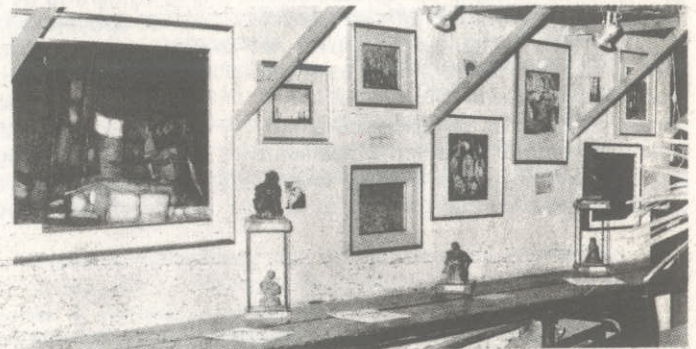
"La llave la tenían los Trisinger. Les hablo de mi interés y al momento, junto a la entrega de la llave, me dan toda clase de explicaciones como ser dónde prender la luz, etc. Le comento el hecho a mi amigo-hermano, el gordo Valiño y me dice enseguida que me acompaña en esa aventura. Hicimos los trámites. Con cajones de manzana pintados de negro construimos las gradas y estrenamos. No cobramos la entrada. Seis funciones con entrada libre. Una maravilla. Se hizo cola y el recinto fue poblado por gente del barrio, gente de teatro. Nos alentaron mucho para seguir trabajando. Ahí nos ocupamos de conseguir un contrato con los propietarios y al año siguiente retomamos Fausto.

Adelante!

"En 1975 estrenamos 'Ondina' de Giraudoux. Hasta ese entonces dábamos toda clase de explicaciones, especialmente por teléfono, cuando la gente nos preguntaba dónde estábamos ubicados y les respondíamos que a dos cuadras de la Vuelta de Rocha y a una de Caminoto. Gracias a Dios ya no necesitamos más dar esos datos. Viene sola. Aquel año tuvimos muchos accidentes pero siempre con suerte: Un calefactor ubicado encima de una plataforma giratoria cayó, ante el descuido de una espectadora, y se volcó el combustible. Ya veíamos todo en ruinas. . . Pero el milagro se produjo: se convirtió en un hilo de fuego y no tocó nada. No nos olvidemos que el Taller fue una antigua carpintería, donde todavía existen mesas de trabajo, madera y todo es muy querido por el voraz elemento. (Graziano también escucha informativos. N. de la R.).

"Una noche, los integrantes de la Compañía fueron a cenar a una cantina frente al Riachuelo. Luego vieron un barco y decidieron pedir permiso para visitarlo. Eran cerca de las once de la noche y la luz producía un negro que separaba el barco del muelle. La actriz Lidia Argibay, Ondina, no lo notó y cayó al agua, en un lugar muy difícil de socorrer. El espacio era de unos treinta centímetros y el menor movimiento del agua la estrellaba contra el muro. Pensó mucho en su personaje, en las ganas de vivir y salió sola. Negra pero viva. Los marineros la volvieron a bautizar y fueron a ver la representación.

"En otra oportunidad, durante el tercer acto, llovió torrencialmente y se inundó la platea. El agua aparecía por las butacas, algunos creyeron que era un efecto, pero cuando notaron sus pies húmedos





tuvieron que evacuar. A fines de temporada (hasta ese entonces me tocaba limpiar el local), una tarde que lo estaba haciendo, recibo un llamado telefónico donde me anuncian que había sido favorecido con el premio Molière. No tenía ni idea de esa posibilidad. Lloré, estaba solo y pensé en todos los habitantes de esa casa. Fuí a la heladera del barcito, tomé un poco de vino y brindé por todos los que habían hecho posible ese milagro.

Comediamos?

"Temporada 1976: Por qué no hacer una comedia? Y así surgió 'El burgués gentilhomme' de Molière. No teníamos dinero para tal montaje pero se resolvió económicamente con pelucas de cartulina, una estilización del vestuario, y recursos precarios (sábanas viejas donadas, que fueron pintadas, y demás elementos que sirvieron para engalanar a los personajes). Aquí, con esta pieza fueron creciendo los espectadores jóvenes y en muchos casos, niños (como Graziano. N. de la R.), que nos acompañan hasta hoy.

"Empezamos a sentirnos muy halagados con nuestra obra. Formar nuevos espectadores teatrales. Toda la temporada a salita llena. Pronto fuimos distinguidos con el Premio Talía-Semanario Teatral del Aire, al mejor espectáculo del año. De jueves a domingo esta pieza y nuestras pretensiones crecieron ya que los lunes agregamos 'Fausto' y los martes la reposición de 'Ondina'.

"1977: volamos con 'Sueño de una noche de verano' de Shakespeare. Aquí colocamos elementos de gimnastas como trapecio, sogas que estaban ubicadas sobre la cabeza de los espectadores y marcamos dos climas diferentes: arriba, toda la fantasía de Puck, silfos y hadas y, abajo, los terrestres enamorados, los comediantes. Recuerdo que Oscar Araíz vino una noche a vernos. Emocionado me dijo: 'Rodolfo, viajé mucho por el mundo pero en ninguna parte existe un Taller de Garibaldi. Esto despertó en mí deseos de ser actor'. Antoine Vitez también vino, pero con la Comedia Francesa, al Teatro Nacional Cervantes. Y no sabiendo que era la misma persona que dirigía ambas salas, me dijo el primer día de su estada en la Argentina que quería conocer el Taller. Sonreí y le pregunté quien le había hablado de ese lugar. Y fue al Taller. Además, nos dio esa noche una charla interesante durante casi tres horas. Se fue encantado y con ganas de poder dirigir en ese lugar.

Visitas

"Muchas son las personalidades artísticas y diplomáticas que concurren a ver nuestros espectáculos y se mezclan con un público muy distinto: estudiantes, gente del barrio que siempre nos sigue acompañando, gente del interior que reserva entradas por teléfono (Rosario, Córdoba, Mar del Plata).

"Fuimos creciendo y tratando de mejorar las cosas. El Gordo se ocupa siempre de los problemas económicos y administrativos. Además, consigue mejorar todo. Ya no están más los cajones de manzanas, ahora tenemos gradas construídas especialmente. Una cabina de luces a resistencia y otros adelantos que, dentro de nuestra modestia, fuimos agregando, con las donaciones de espectadores. Y así llegamos a este 1978 con 'Romeo y Julieta'.

"El Gordo y yo somos luz y sombra. Pero también se cobijan al lado muy nuestro un grupo de actores que, desde el principio, nos acompañan. Pérez Sarre, Manuel Cruz, Vasco Larrain, Hugo Ceballos, Vivian Flores, Roberto Averbuj, Juan Carlos Puppo, Alfredo Suárez Serrano, Lidia Argibay, Gustavo Casullo, el Grupo Taperolas y muchos más. Debo agregar a dos seres especiales que nos ayudan ya sea en el bar o con la limpieza, en la boletería y en el cuidado del local: Doña Graciela (una vecina boquense italiana) y Don Daniel, (el padre de Pérez Sarre que es un poco padre de todos nosotros)."

Amén: Y arriba con los faroles!

Por la copia: E.A.S.

BUTLEY: Magistral Lito Cruz, bellamente enmarcado por Eugenio Zanetti, en lancinante texto de Simon Gray y cuidada puesta de Agustín Alezzo (Olimpia).

CAXAMARCA: Vibrante partitura de Claude Demarigny, ejecutada a la perfección por los dúctiles Volatineros de Francisco Javier (Casa de Castagnino).

CHICAGO: De cómo un *musical* estadounidense, Nélide Lobato mediante, mantiene nativa jerarquía con excelente apoyo de Jovita Luna, Marty Cosens, Ambar La Fox y músicos de Mike Rivas (El Nacional).

EL BULULU: Generosamente, José María Vilches recrea un poético itinerario en el que la pantomima habita el texto, la nostalgia al espectador y la pareja calidad al todo (Estrellas).

EL EMPERADOR GYNT: Franklin Caicedo en una catedrática muestra de lo que puede un actor multiplicándose en aras de una velada donde facundia imaginativa rinde emotivo homenaje a Ibsen (TPC).

HISTORIAS RECOGIDAS: Enrique Pinti asume calidad estelar en un inenarrable espectáculo propio de un ritmo (mayoritariamente) a todo vapor (Tabaré).

HOY, TODAVIA: La Rinaldi continúa siendo vereda entrañable —hora risueña, hora trágica— de Corrientes y Esmeralda. Cuando se largue sola, sin aderezos laterales pero siempre con Stampone, será el mito hecho realidad que tanto necesitamos. (Odeón).

LORENZACCIO: En hoja aparte, juzgue el lector y compare.

MANDIBULAS: Notable producción, artística y técnica de una urticante pieza del francés Louis Caléferre, en impecable plasmado del pionero Julio Tahier. (La Fá-bula).

POSDATA: TU GATO HA MUERTO: Por el duelo interpretativo, de restallante calidad, brindado por el fogueado Luis Brandoni y el novel Gerardo Romano (Ateneo).

ROMEO Y JULIETA: Descollantes Banegas, Miglioranza, Pérez Sarre, Larrain y Renzi, hábilmente conducidos por Graziano en justa ambientación de Bernardi y parlantes luces de Monri. Shakespeare en especial cuanquerible salsa. (Taller de Garibaldi).

In absentia pero siempre presentes: "EL GRAN DES-CHAVE", "LA CASA DE BERNARDA ALBA", y "VISITA".

ejemplar "lorenzaccio"



Alfredo Alcón

La presente versión de "Lorenzaccio" con empinado elenco es la segunda de Grasso quien estrenara su primer enfoque en el Circular de Montevideo hace diez años. De aquél entonces, permanecen a su vera, en el Blanca Podestá de Buenos Aires, Corium Aharonian, Osvaldo Reyno y Guma Zorrilla. Con ellos y el presente grupo, a través de una impecable extrapolación de escenas, Grasso ha armado un collage en el que, a diferencia de 1968, hace que sus personajes hablen en castellano y no español antiguo. A guisa de pantallazos cinematográficos, crea un clima sin caídas donde el maridaje de texto y acción es permanente a través de una justa traslación de Derby Vilas y propia. La obra ha sido aligerada aún después del estreno y tiene así y ahora justa duración con sus escenas de bravura, momentos de lancinante belleza y, sobre todo, una entrega mayoritaria que no decae.

Lo interesante de este feliz abordaje, en mi criterio, es el trabajo de equipo, de integración, donde primeras figuras mueven escenografía a la par de partiquinos; donde artistas de larga trayectoria aceptan papeles sin relieve o donde, simplemente, los protagonistas permanecen inmóviles en el escenario, en total segundo plano, para permitir el engarce del collar enhebrado. Ya desde el inicio, al aparecer los principales personajes, se nota

idéntica adhesión por parte del público. Desde la afortunada ausencia de aplausos para sus favoritos hasta el silencio casi religioso con el que escucha la poética prosa de Musset, tan increíblemente actual como lo es todo texto de un clásico que se precie de tal. Por su parte, la producción no ha escatimado esfuerzos ni millones para serle fiel a la memoria de José Slavin y a un montaje de imponente seriedad.

Este Lorenzaccio concreta acciones simultáneas, donde lascividad cede lugar a romanticismo, donde Reyno ideó una feliz escenografía de acero y madera sobre cámara negra con un globo como órbita internacional, donde la vanguardista partitura de Aharonian se mezcla con trozos renacentistas, obteniéndose así un marco ascético, impoluto para una letra intemporalmente histórica, cálida. Las luces son un personaje aparte. Ilumina la acción por dentro y resalta la plasticidad de una puesta en que venganzas asumen la defensa del hombre y en que Florencia puede transformarse, perfectamente, en Elsinore.

Tan feliz conjunción se inicia con la integración de un rubro difícil de concebir, cuya camaradería llega a la rampa y donde el paso tomado por Bebán sólo cabe esperar sea repetido por sus colegas. De modo tal que, en este caso, al bajarse muchos parlamentos, por otra parte reiterativos, de Lorenzo, se afilan espadas para un duelo interpretativo en el que de pronto, Alejandro toma

Rodolfo Bebán



una envergadura inusitada y el prisma óptico se transforma hasta en un cierre opuesto al original. Antes del mismo, el primero ha encontrado la muerte a manos de Lorenzaccio en una vuelta de tuerca casi antológica.

Si este instante es recordable, no lo son menos otros. Como el monólogo de Alcón, tenso cual un arco; el tono



Martha Bianchi

buscadamente mecánico del parlamento final de Bebán —reencarnado en Cosme—, la negativa de Lorenzaccio al no querer batirse, donde Alcón asume el niño que no es tal, la apasionada y apasionante fuerza visceral del dúo Alejandro-Marquesa.

En otro orden de cosas, el intenso trílogo entre Lorenzaccio, su madre y Catalina, la justeza del momento, cual relámpago, entre Lorenzaccio, Bindo y Bautista, el medallón florentino que es, interpretativamente, el encuentro entre Lorenzaccio y Scoronconcolo, como también la escena clave entre la Marquesa y el Cardenal, se alistan en lo hermoso, sin dejar de lado el enfrentamiento entre Lorenzaccio y Felipe Strozzi.

Todo ello comenzará, cual pauta premonitoria de lo por venir, en el instante inicial de Alejandro y Lorenzo. Y de ahí en más, no cederá en intensidad, dentro de ese marco horizontal que sabe ser vertical, quizá memorando la frase de Musset dedicada al hombre de pie, cual valiente, acostado, cual cobarde. Los climas se yuxtapondrán sin piedad, las órdenes, dadas en alemán, acercarán el siglo XVI a los campos

de concentración de la segunda guerra mundial.

Este Lorenzaccio nos devuelve al Alcón de Recordando con ira, de Israfel. Me animaría a decir que está, y/o se ha redescubierto. No sólo en una total integración ya que, en esta oportunidad, es primera figura ante otras de parecido valer sino que, al confluir armoniosamente estilos dispares dentro de una compañía cuya formación no es, ni puede serlo en nuestro país, clásica ni siquiera homogénea, sino que antepone necesidades generales a lo personal.

En varios momentos, hasta ha descubierto tonos nuevos y el retorno, cual chispazos, a la juventud osborniana o a gestos, con capa, de neto corte israfeliano, sólo acentúan su ya ahora indiscutible primer plano en conducta, entrega y garra que en los tramos centrales llega a doler.

Bebán, reciente Hamlet —que también, en ocasiones, se reclina shakespirianamente—, es digno pendant de Alcón. Las escenas entre ambos tienen un acabado, una iridiscencia que conmueve. Participa del juego al punto de hacer válida la admonición de Vilar se juega al teatro, nunca con el teatro.

Aquí, el recordado creador de Amarillo demuestra contundentemente que ha vuelto a unas lides de las que no quisiéramos verlo, nunca más, alejarse. Si aún le falta instalarse un poco más en la carnadura vocal de su difícil héroe, logra aquí una composición que merece un comentario al margen: porque no sólo la buena dramaturgia puede alimentar a nuestros relevantes actores.

Aldo Barbero, cuyo vestuario es el único lunar en los siempre perfectos bocetos de Guma Zorrilla, con una peluca que también lo agiganta innecesariamente, se desplaza

QUE DIARIO LEE UD?



José Novoa

con pesadez y utiliza un tono localista, vicios de los que emerge en el segundo acto levantando la puntería en forma notoria. Sólo le resta encontrarse interiormente con su ingrato Felipe. Ello no ocurre con Marta Bianchi en su Marquesa. Me alegra poder decir que, tras tanto tiempo en otras tesituras, ha vuelto al teatro histórico como si nunca hubiera salido de él.

Fervor y naturalidad, tonalidades y matices en la garganta y un porte como pocos también nos ha devuelto a uno de los nombres jóvenes más completos. Lo mismo puede decirse del Cardenal de Pepe Novoa. Es como haber retornado a La Máscara y encontrarlo redimensionado, con una capacidad de contención, de misterio que, si uno se descuida, hasta pueden subyugar. Tony Vilas, en cambio, debe aún madurar su Pedro, interiorizarlo más si es posible. Marta Gam, en la madre de Lorenzaccio, tiene poco que hacer pero sabe cómo hacerlo, si bien pienso que la parte puede llegar a enriquecerse más. Algo semejante ocurre con Alfredo Duarte, por más que su Valori tiene menos asideros. Isabel Spagnuolo, pese a una voz atiplada, es una exacta Catalina en alma y físico; Susana Ortiz, en Luisa, lo es mucho menos. Nubel Spino ratifica los valores que se le conocen en Montevideo, Carlos Del Burgo, (Scoronconcolo), Carlos Alvarenga y Carlos Romero completan dignamente una nómina donde Rodolfo Morandi, pese a una digna foje, no está en igual nivel, lo mismo que Carlos Calvo, demasiado frío y Carlos Echegoyen.

Omar Grasso

Dirección rica y eficaz, aunque hay momentos de morosidad que podrían evitarse. (La Razón).

Consigue una versión sobria, ágil. . . (La Opinión).

No ha sabido marcar con rigor a la casi totalidad de los intérpretes que responden con decoro y buena voluntad. (La Prensa).

No se decide por una tónica definida y apela a distintos estilos escénicos. (La Nación).

No encontró el camino afortunado y su trabajo se torna dificultoso en el movimiento escénico de conjunto. (Clarín).

Puesta de nivel tan bajo que cuesta creer en lo que se está viendo y escuchando. (Cronista Comercial)

Guma Zorrilla

Bellísimo, basta para recrear la magnificencia visual de un tiempo que se expresaba todo en términos visuales. (LO)

Fiel a la época y de convincente factura. (C)

Vestuario realista y excelente. (LP)

Correcto vestuario. (LR)

Atractivo aunque le falta cierta grandiosidad o riqueza a los trajes de los personajes de la corte. (LN).

Feo y precario vestuario donde el mal gusto es absoluto señor. (CC).

Alfredo Alcón

Llega a esa tan rara fusión de un texto, una voz, un cuerpo, cuando el intérprete se trasmuta en poesía pura. No hay un instante en el que Alcón no sea la viva encarnación doliente, maliciosa, repulsiva a ratos, tiernísima en otros, de este hermano de Hamlet. (LO)

A través de una interpretación magistral, plasma un personaje que se ajusta plenamente a sus dotes actorales. (LR)

Lorenzo de vibrante sensibilidad que le permite utilizar lo mejor de sus recursos y sacudir a la platea en los momentos claves. (C)

Logra como es habitual en él momentos conmovedores o de gran fuerza, pero al mismo tiempo reitera sus conocidos mecanismos actorales adaptando el personaje a su particular estilo de hombre torturado y sufriente. (LN).

Quizás por la falta de familiaridad con los clásicos no pueda culparse a Alfredo Alcón de ensayar más de un manierismo y detenerse a menudo en la afectación. (LP)

Intenta un débil remedo de Hamlet. Afectación y amaneramiento. (CC).

Rodolfo Bebán

Intenta un Otelo. Monolítica falta de matices. (CC).

Evita con frecuencia la sutileza que tiene su personaje. (LP)

Contención (ruge y embiste como siempre, pero menos). (LO)

Sin desbordarse ni quedar a espaldas del papel consigue brindar una aceptable imagen de Alejandro, el déspota libertino. (LN)

Transmite cabalmente la sordidez y los desbordes de Alejandro, verdugo consciente de Florencia. (C)

Vuelve a demostrar su solvencia y su dominio de la escena configurando un tirano verosímil y patético. (LR)

Marta Bianchi

Madura y elegante, capaz de reaccionar con dignidad convincente ante las insinuaciones de su cuñado. (LO)

Ganaría con una orientación más severa, porque lo suyo nos pareció un tanto rotundo y disonante. (C)

Sólo a veces supera los límites de lo correcto. (LN)

ITINERARIO LORENZACCIANO

Estreno: 3 de diciembre de 1896: Théâtre de la Renaissance, París, con Sarah Bernhardt como Lorenzaccio.

colo), Daniel Ivernel (Alejandro), dir. Vilar.

1925: París, Falconetti.

1964: París, Théâtre Sarah Bernhardt, Pierre Vaneck, Roger Blin (Cardenal), Georges Aminel (Alejandro), Françoise Lugagne (Marquesa) dir. Raymond Rouleau.

1945: París, Marguerite Jampis dirigida por Gaston Baty.

1952: París, TNP, Gérard Philipe, Jean Vilar

1976: París, Comédie Française, Claude Rich, dir. Franco Zeffirelli.

(Cardenal), Georges Wilson (Scoroncon-

EPOCAS DEL TEATRO ARGENTINO

La expresión de la etapa inmigratoria

El sainete porteño

Los "tanos", "gallegos", "turcos", o "rusos" que llegan, en vez de ir hacia el campo como el país lo necesita, se enraciman en los conventillos miserables y pueblan un suburbio con límites asomados al río o al baldío enorme de la pampa. Estos tipos de inmigración se entreveran con figuras que nos pertenecen —el compadre, de pisar firme, aunque de andar como trabado por unas espuelas ancestrales que no ha usado nunca, pero ha heredado del gaucho; el taita, en cuyo cuchillo salidor se prefigura el facón matrero de Juan Moreira; la fabriquera ingenua y, luego del "engaño", arrepentida "milonga", etc.— y conforman entre todos el sainete porteño. Sucede con tanta facilidad, que algunos autores pasan a ser simples "fabricantes" de piezas con fantoches caricaturescos, cortados a medida no del talento, cuando lo tienen, sino de las limitaciones de los capocómicos de mayor éxito comercial. En 1918 se produce el acontecimiento de "Los dientes del perro", sainete de José González Castillo y Alberto T. Weisbach, en el que, por primera vez, se canta un tango en medio de una escena —"Mi noche triste", de Pascual Contursi y Samuel Castriota, por la actriz Manolita Poli—, ejecutado por la orquesta de Roberto Firpo, instalada en el escenario que simula un cabaret porteño. El espectáculo descubre una veta que de inmediato es explotada hasta el hartazgo.

Sainetes insulsos se condimentan con buenas dosis de cantores o cancionistas y de orquestas típicas en escena que, en definitiva, son quienes mantienen la atracción. Ello sirve para afirmar y propulsar el tango-canción, y agravar



Pablo Podestá explica cómo debe bailarse un tango con corte, en la interpretación de Puchito, mozo pinturero y reo de "Fumadas", sainete de Enrique Buttaró.

la crisis del sainete, el que finalmente habrá de desaparecer, agotado por el bastardeo y la desafortunada comercialización, al finalizar la cuarta década.

La trayectoria de la pequeña comedia de costumbres que es el sainete (llevó o no tal calificación), puede ser concretada en dos líneas mayores y una que posee carácter intermedio. La primera sigue los esquemas del género chico hispano, en donde sobresale el jugueteo pintoresco y pícaro: "Mientraiga", de Roberto J. Payró; "Entre bueyes no hay cornadas", de González Castillo, y "Fumadas", de Enrique Buttaró. La segunda se particulariza por el contenido dramático: "Canillita" y "El desalojo", de Florencio Sánchez, y "Los disfrazados", de Carlos Mauricio Pacheco. En la línea intermedia se observa la influencia verbenera del zarzuelismo español, cuyo clima se adensa por un enfrentamiento a cuchillo o revolver, que termina en muerte. Esta línea puede ejemplificarse con el Alberto Vacarezza que "romancea" el conventillo y el suburbio con paicas y malevos de un mundo arrabalero recreado por la verba fácil y el verso colorido y ranfifuso que posee el autor de "Tu cuna fue un conventillo" y "Juancito de la Ribera", los dos aportes más substanciales que efectúa al sainete, sin la menor duda.

El grotesco criollo

De la línea dramática, que consideramos como la más propia, brota una nueva especie, original entre nosotros que, sin apartarse del género, cava profundamente en él y, al ahondar en sus personajes, éstos aparecen en pleno conflicto consigo mismo y con el medio,



Stéfano, personaje que da nombre al "grotesco criollo" de Armando Discépolo, según la caracterización de Luis Arata, quien fuera el intérprete más sobresaliente de esta especie teatral.



Armando Discépolo, creador y más alto exponente del "grotesco criollo", cuando estrena "Stéfano". A.G.N.

y adquieren una estremecedora dimensión humana. Es el "grotesco criollo".

En el teatro universal existe el antecedente de la especie desde fines del siglo pasado, pero se define y logra su expresión más alta merced al talento del siciliano Luigi Pirandello.

En la escena nativa se encuentra un trazado leve de personaje grotesco en potencia en el Genaro de "El desalojo", de Sánchez y vemos asomar una personalidad en angustiada lucha en el don Pietro de "Los disfrazados", de Pacheco. Pero es con "Mateo" (1923), de Armando Discépolo que la especie alcanza características entrañables, y se afirma, ya definitivamente, cuando en 1928, el mismo autor estrena "Stéfano", su creación más importante y una de las más singulares de nuestra dramática.

A los ya nombrados, pueden añadirse otros "grotescos" del autor, y "El organito", de 1925, que escribe en colaboración con su hermano Enrique Santos, "Discepolín".

Mientras el sainete se desarrolla, por lo general, en patios de conventillos y callejas del arrabal, es decir, al aire libre "para que lo vea todo el mundo", como lo quería de la Cruz, el "grotesco criollo" se cumple en interiores y, además, los protagonistas principales proceden de la Italia meridional. Son dos claves que deben tenerse muy en cuenta. Bastará recorrer la galería del propio Armando Discépolo (y recordar la pieza escrita con su hermano) y, para no extendernos demasiado registrar el Carmelo de "He visto a Dios", de Francisco Defilippis Novoa; el Félix de "Música barata", de Alejandro E. Be-

rruti; el Saverio y el don Chicho que dan nombre a los grotescos de Rafael Di Yorio y Alberto Novión, respectivamente. Podrían citarse muchos más, pero debemos concluir.

Más allá de los altibajos y traiciones que se observan en su travesía, este teatro tan intensamente popular —por raíces, jugos, expresión y resonancias—, que empieza como zarzuelismo, muere como sainete y perdura como "grotesco criollo", tuvo la virtud de esencializar la multiforme, pintoresca, graciosa y dramática, todo a la vez, etapa inmigratoria, y convertirse, durante muchos años y por derecho propio que le reconocemos, en nuestra "commedia dell'arte". Lo que no es poco mérito.

Luis Ordaz

Escena de "He visto a Dios", de Francisco Defilippis Novoa. Luis Arata (en el centro), anima a Carmelo, el protagonista.





EL RETORNO A LAS VIEJAS FUENTES

Cierta heterogeneidad en la selección de los repertorios teatrales porteños en las últimas épocas, ha determinado el redescubrimiento de algunos clásicos. El caso de Christopher Marlowe, exhumado ahora por Teatro del Sur a través de "La Trágica historia del Dr. Fausto", convalida el hecho. El gran riesgo que se corre con el montaje de un clásico, depende de la irresponsable costumbre asumida con alarmante reiteración en los últimos tiempos por algunas compañías, que tratan con la misma ligereza este tipo de repertorio que los montajes de las frecuentes y banales comedias, "éxitos" de nuestro teatro comercial para beneplácito y lustre de nuestras avejentadas estrellas de la televisión.

No es esta la actitud de "Teatro del Sur", desde ya. Conocemos sus antecedentes y sabemos que en su ámbito hay refugio para la seriedad. Podrá discutirse ahora si a los fines dramáticos no convenía mantener la versificación, o si el criterio con que fueron seleccionadas las escenas es muy personal, o si la traducción de Ana y Javier Aduriz no complazca del todo a la exquisitez de los filólogos, pero lo cierto es que el montaje de este "Fausto" revela un profundo conocimiento y estudio de la obra del poeta, su ubicación dentro de la Inglaterra calvinista, el "tempo" y las características de los dramas preshakespeareanos y un respeto especial por el pensamiento moral del autor.

Debemos hablar aquí de Alberto, no solo de su creación. Es evidente que la disciplina es uno de sus pruritos y que ese hábito ha ganado a cada uno de los responsables. Sin la ampulosidad de recursos técnicos —que muchas veces disfrazan incapacidades— el criterio escenográfico, como la puesta de luces y efectos sonoros, son de primera agua. En lo que hace a los méritos de la dirección, importa destacar que la lentitud de algunas secuencias del texto se desliza sin perturbar el ritmo, ya que el interés por la composición de los desplazamientos supera la a veces excesiva reiteración parlamentaria de los monólogos.

La integración y excelente nivel de los actores llaman la atención: no hay puntos flojos. Esta cohesión es parte de un criterio formador, de una tesitura que la dirección ha cuidado al extremo como un requisito válido para la visión global. Algo que muchos directores-actores suelen descuidar con frecuencia.

La actuación de Alberto, que encarna el difícil personaje protagonista, es excelente. Cierto es que debe mesurar la carga dramática de algunos pasajes en la que el actor debe permanecer ajeno y que debe resolver algunos problemas de impostación. Pero la introspección certera, la fascinación que revela al principio por "no ser

El "Fausto" de Marlowe en Teatro del Sur



más que un hombre", la sostenida tensión de la escena del encantamiento y finalmente el desasosiego por el plazo que se aproxima, son expresados con justa medida dramática y por momentos, esplendente intuición.

Elogios de similar envergadura merece Alicia Dayan en la corporización de Mefistófeles. El tono general, la sugestión de su mirada y de su voz, la cadencia de sus desplazamientos, sigue con precisión los cambiantes momentos del drama. Es una actriz nata, en todo el sentido de la palabra.

La presentación hecha por María Julia Di Giorgio (El Coro) es justa, atinada y determina con soltura los raccontos y los anuncios. Wagner, interpretado por Oscar Le Bozec, encierra ajustadamente su personaje aunque exagera la rigidez de su cojera.

Valdez y Cornelio (Carlos Masoch y Horacio Borgo) juegan su parte con soltura.

La presencia resplandeciente de Lucifer ha encontrado en la marcación y la contenida expresividad de Horacio Borgo, una indefinible sensación de místico temor. Muy buena la composición, la voz, la actitud corporal. La escena jugada por los Siete Pecados Mortales es despareja por acentuación quizás de la caricatura. No obstante, Cristina Guerrieri alcanza el tono justo en La Envidia, como luce a alto nivel en su corporización del Diablo Negro y sobre todo, en el acto final, como La Vieja. Hermosa y cautivante voz. Rescatamos también, en lo interpretativo, la sobria dignidad de Daniel Nasta, en Bruno. El resto del elenco que guarda como apuntábamos al principio un plano de homogeneidad destacable. coadyuva a la impresión general que transforma el "Fausto" en una de las representaciones más logradas del momento. Quizás la falta de promoción pueda malograr el éxito, pero auguramos el "descubrimiento" del grupo, por parte de la crítica especializada. Unas palabras para el diseño del vestuario de Norberto Chozas: ajustado con algunos logros, como en el caso de Lucifer. La danza de los diablos del primer acto contó con asistencia coreográfica de Liliana D'Albini, componiendo una secuencia plástica cuya fugacidad resalta sus valores.

"Teatro del Sur" ha reiterado, con este montaje, toda una tesitura, una actitud y un llamado a las más recordadas fuentes del teatro independiente. Este "Fausto" merece verse. La lozanía del elenco ya puede ser factor de ilustración para otros. Algunos, demasiado consagrados.

C.G.



Bernardo Ezequiel Koremblit

¿QUINCE AÑOS? MERECIDOS LOS TIENE

Las chicas quinceañeras de mi tiempo, del tiempo recentísimo en que también yo tenía 15 —como si dijéramos ayer— no eran como las de hoy, que tienen, sí, sí, 15, pero con gran indexación psicosomática (saludablemente en la mejor de las eucinesias posibles). No creo demasiado ni juntando los pies —quiero decir a pies juntillas— en un aspecto numéricamente totalizador del tema, porque siempre se tienen 15 años... en fin...; varios 15 en varios lugarcitos del corazón. ¡Ay! y ¡ah! el corazón con sus cinco o seis compartimentos estancos, recipientes depositarios del escalafón sentimental). Pero es mejor que no divague evocativamente y me ciña al tema de las quinceañeras de hoy. A mí me parece, no solamente que no estoy en mis trece, como cantaba el Zorro, sino que, estando en mis quince, puedo juzgar a las nínfulas (Cf. *Lolita*, de Vladimir Nabokov) de esa privilegiada edad con esa perspectiva que da el alejamiento, como enseñaba mi profesor de dibujo Leonardo Da Vinci, a quien el Señor tenga frente a una enigmática sonrisa. Pero iré por partes, como hacen los médicos en la morgue y como hace el enamorado ante el cuerpo dócil y extendido de su amada (si no es egoísta). No solamente "pienso de que" sino además creo que a los 15 se tienen, biológicamente, orgánicamente, espiritualmente, las mismas apetencias que a los 30 y a los 40 y a los 50, y no sigo la progresión para que no crezca la hierba en el camino de mi amistad con buenas amigas bienqueridas que ya han doblado el Cabo de Hornos (encendidos) y el Cabo de Buena Esperanza (ansiosamente cifrada, y no precisamente con la cifra 15). Pues a los 15, como a toda edad, **¿qué acontece** (espero que el lector aprecie la fineza de mi expresión) con el ser humano? El estómago pide alimentos; el hígado, azúcares; el riñón, líquidos; el páncreas, jugos; el corazón, sangre; y así en adelante con los demás órganos, todos interesados y necesitados. El único órgano generoso y desinteresado es el

pulmón, que vive del aire. Un estimable escritor, Miguel de Cervantes, dijo en su célebre libro que "no hay mujer fea a los quince años", y aunque Cervantes era, como su héroe, un espíritu tan ilusorio como quijotesco, la absoluta verdad es que en cierto modo, casi más o menos, aproximadamente, un sí es no es, quizás, sea como él lo afirmó.

El inventor de la luna y creador del mundo submarino Julio Verne escribió. **Un capitán de quince años**, y el refranero dice del que da naipes: "dar quince y raya", esto es, todo para él y nada para los demás. Y a los 15 las jovencitas son presentadas en sociedad y se visten de largo (seguramente para hacer **pendant** con sus aspiraciones). Como se ve, el 15 es una cifra elocuente. Conozco una señora que "posee" todo lo contrario de 15: tiene 51. Y sabiendo que yo me disponía a perpetrar un texto para esta nobilísima cuan profunda sección, la dama femenina de 15 al revés o decididamente 51 (y un quemado) me dijo, con la voz impostada propia de quien conoce minuciosamente el archipiélago del fuego graneado y los embates y combates y toda la espesa humareda de la jadeante lucha por... digámoslo con un eufemismo abreviador, por la existencia: "Mire, apreciado joven: a mí la vida me ha hecho pasar por muchas edades, y en ese sentido tengo más empujones que molinete de subterráneo. Pero mis 15 son olvidables. **¿E voi sapete per qué?** Porque entonces yo usaba la pollera y las trenzas cortonas y en las trenzas un rayo de sol. No vivía en Chiclana pero igualmente en un barrio de zagales frenéticos y efebos impetuosos. Todavía (porque no vamos a decir siempre **aún**, ¿no?) no conocía la implacabilidad del tiempo, ese plumero de ilusiones, pero sí la escoba que barre esperanzas, promesas y expectativas. Pues esa escoba del 15, que como una nube eclipsaba el sol del siete velo de mi ilusión, me dejó más golpeada que campana de iglesia. Jugaba a los aros, a las esquinitas, a las esta-

tuas, a la rayuela, al chirlomirlo y a otras inocencias, pero desconocía las intensas sensaciones que me depararían las edades subsiguientes. A los 20 me casé, a los 20 me divorcé y a los 20 volví a contraer enlace, todo sin cambiar de andén en la estación del tren de farra. A los 30 enviudé, a los 30, deuterogámicamente, volví a casarme con el hermano de mi extinto marido, pero sin dejar de honrar la memoria del que había sido mi cuñado (quiero decir mi ex-marido), todo junto en los años que aritméticamente equivalen al doble de 15. Y así prosiguió con otros acontecimientos a los 40 y a los 50 y a los actuales 51. ¿Le parece razonable, entonces, exclamar nostálgicamente "¡Ah, quien tuviera quince años!"? ¿Para qué, dígame, para qué, estimado caballero? En resumen, para abreviar, y para abreviar en las ansias que calmen mi sed de vivir, le diré que siempre he tenido mala memoria, pero como olvidé que tenía mala memoria, he comenzado a recordarlo todo, y por eso rememoro con desazón mis inspidos 15 que no cambio por mis sazonados 51. Y les digo a las niñas quinceañeras que suspiran con resoplidos de locomotora que habría envidiado Stephenson: Ya que no podéis tener eternamente 15, conformáos con tener eternamente 51. Tendréis esa experiencia que hacen más dichoso y más posible los entusiasmos y la facultad de amar la vida con fanática libación en el velicomen del brindis tan consagratorio como extenuante. Porque es cierto, sí —y así suele repetirlo usted— que debemos soñar siempre, isoñar, soñar! , pero para que nuestros sueños se realicen, tenemos que estar bien despiertos, ¿vivo? Esta es mi rejuvenecida avejentada pero ventajosa opinión sobre los 15 años".

Me despedí de la distinguida cuan esclarecida madame prometiéndome jugar a la quiniela el número 51 a la cabeza, al tronco y a las extremidades.

Dentro de unos años comprará un Holimar.



Todo a su tiempo. Antes debe probar otras marcas.
Ese equipo de audio del que leyó maravillas o aquel importado
que lo deslumbró con su apariencia.
Necesita hacer sus experiencias en sonido para poder valorar.
Dentro de unos años comprará un Holimar y
comprenderá las diferencias.

PREAMPLIFICADOR 812

9 Entradas conmutables electrónicamente
Deformación: 0,006 %
Posibilidades de ampliación
del sistema: Ilimitadas
Garantía: 15 años.

AMPLIFICADOR 412
Potencia: 314 W cont. por canal
Deformación: 0,0045
Garantía: 15 años.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

 **Holimar**

Céspedes 2670 Buenos Aires 784-8127 781-5065

En primer plano, dos cajas acústicas diseñadas según el sistema de resonador de dos o tres modos de libertad —concretamente de la marca Holimar— detrás de las cuales aparece un clásico baffle reflector de bajos, con el cual se obtienen resultados parecidos (algo inferiores en realidad) a los que se logran con la caja mediana.



Cajas acústicas:

Una controversia apasionante

Tal como sucede en otras actividades en las que la pasión está unida de alguna manera a "los fierros", en audio se generan polémicas bastante parecidas en su esencia a las que dirimen los amantes del automovilismo para tratar de establecer si los motores en V son superiores o no a los "en línea" o a las que separan y unen al mismo tiempo a los amantes de la fotografía cuando especulan sobre las ventajas y defectos relativos de las cámaras de visor directo y las reflex. Uno de los tantos rubros aptos para la discusión tratándose de sonido en alta fidelidad es el relativo al diseño de las cajas acústicas que alojan los parlantes. Y más específicamente a aquella parte de las mismas que está relacionada con la reproducción de los sonidos más graves del espectro de frecuencias. Básicamente coexisten dos tipos de caja acústica hoy día. El llamado "reflector de bajos" y el baffle de suspensión acústica. El primero aprovecha el hecho de que los conos de los parlantes de graves o *woofers* (tal como sucede con todos los parlantes de cono) genera sonido en ambos sentidos, o sea hacia adelante como todos sabemos y también hacia atrás. Un conducto sintonizado (ésta es la denominación más *aggiornada*), se encarga de llevar ese sonido hasta el frente de la caja acústica y de allí deriva el nombre de "reflector de bajos". El o los parlantes de medios,

así como los tweeters se hallan separados físicamente de la unidad encargada de producir los sonidos graves, existiendo además una división del trabajo llevada a cabo por un divisor de frecuencias que envía las señales correspondientes a cada uno de los parlantes, de acuerdo con su función específica.

Un baffle de suspensión acústica trabaja de distinta manera. Se trata de un sistema cerrado, de manera que el sonido que el parlante de graves emite hacia atrás (la presión de aire, en realidad) no tiene salida de la caja. El dispositivo se comporta como una suspensión, ya que el aire interno se contrapone al movimiento del cono. Como una consecuencia de todo esto, los baffles de suspensión acústica demandan mayor potencia que los reflectores de bajos, para producir el mismo volumen de sonido. Para decirlo de una manera muy poco "técnica", la teoría es que ese mayor esfuerzo que demanda generar un sonido en un baffle de suspensión acústica decanta el proceso lográndose una mejor definición tonal.

Tal como puede apreciarse, los dos sistemas son bien distintos. Los defensores del reflector de bajos argumentan mayor eficiencia, de manera que con una menor dosis de potencia en el amplificador se obtiene el volumen deseado. Esto es una ventaja, indudable ya

que los equipos amplificadores trabajan mejor a mediana potencia que muy exigidos. La solución para los sistemas de suspensión acústica es obvia, pero no económica: hace falta contar con mayor potencia de salida en el aparato. También es un hecho fácilmente comprobable mediante la escucha directa que con un buen reflector de bajos se obtienen bajos de una profundidad que no alcanza el mejor sistema de suspensión acústica. Aquí los defensores de este último diseño ponen de manifiesto que un reflector de bajos es algo de enorme volumen que en el mejor de los casos arruina la decoración del living y en el peor ocasiona un divorcio por incompatibilidad de parlantes. Lo cual era cierto hasta hace unos cinco años. En ese lapso ha cambiado fundamentalmente el criterio de los diseñadores de cajas acústicas. Con el advenimiento de los sistemas resonadores de dos y tres modos de libertad (una creación argentina, dicho sea de paso) se solucionaron gran parte de los problemas del reflector de bajos original, obteniéndose resultados impresionantes con baffles de tamaño muy reducido. Es esta sin duda la respuesta adecuada para el gran problema del diseño de baffles de una performance y tamaño aceptables. Cabe observar que ese diseño —o variantes más o menos ingeniosas del mismo— han sido adoptadas por buen número de fabricantes de equipos de sonido en todo el mundo, particularmente en los casos en que se ha buscado lograr máxima calidad en la línea de parlantes. Entretanto, algunos fabricantes no abandonan los sistemas a que adhirieron hace muchos años.

Desde el punto de vista del usuario, a pesar de invitarlo a extraer sus propias conclusiones de lo dicho precedentemente, conviene recordar que la mayor eficiencia de los reflectores de bajos, unida a su capacidad para producir graves más profundos, son dos elementos que les han ganado popularidad entre los aficionados. Y si bien los sistemas de suspensión acústica contaron en un principio con la ventaja del tamaño reducido en comparación a los grandes reflectores de bajos tipo Tannoy, éste es un hecho superado en la actualidad. De cualquier manera y tal como acontece con cada pieza o componente del equipo de audio, la escucha atenta en condiciones ambientales parecidas a las de uso en el hogar, así como tomando la precaución de limitarse a un disco bien conocido, dará la pauta de la "bondad" de un parlante en relación con otro, en función de las preferencias del usuario.



*la verdad que se nota:
queso blanco*

Saavedra

*está 91% a favor
de su silueta*

Queso Blanco Saavedra, untado 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



LA COCINA ESPAÑOLA

Como principio de itinerario en este viaje gastronómico, recorriendo las diferentes regiones de España, comenzaremos hoy por la cocina Levantina. Desde el Cabo de Gata hasta la desembocadura del río Ebro, Levante encierra todos los dones de la naturaleza. En la provincia de Murcia nos encontramos en la zona del limón y del pimiento rojo, que molido es colorante y sazón de la cocina mundial, también con el azafrán, los naranjos y el arroz.

En la cocina popular de Murcia, Alicante, Valencia y Castellón, hay enorme variedad de platos y postres, pero los guisos que alcanzaron fama universal, son las "paellas". Don Francisco de Paula Martí, inventor de la taquigrafía española escribió un importante estudio sobre el arroz y su cultura en Valencia. En un párrafo dice así:

"Nada tiene de extraño que los valencianos, tengan la vanidad de creer que nadie ha llegado a cocinarlo y condimentarlo mejor que ellos, ya que han conseguido un grado de perfección desconocido en otras provincias por ser el alimento casi exclusivo con el que se mantienen, obteniendo en su cocción granos enteros pero cocidos y separados entre sí".

La cocina valenciana añade al arroz todas las carnes comestibles, pescados, mariscos y vegetales y lo cocina en cacerolas especiales llamadas "paelleras" que son sartenes grandes con dos manijas, de borde bajo y fondo ligeramente convexo, efectuando con preferencia su cocción sobre fuego de leña.

No podemos pasar por Alicante sin mencionar sus dulces y entre ellos los turrone, esa mezcla deliciosa de almendras, miel, huevos, frutas, piñones, almendras, avellanas y especias, la variedad producida en Jijona es difundida mundialmente.

Prosigamos nuestra ruta hacia Cataluña, su cocina es propia y completa como su idioma. La tortilla de "munchetas", las perdices estofadas, los caracoles a la garriguense y las zarzuelas de mariscos entre otros muchos platos, pueden degustarse en cualquier rincón de Cataluña.

Nos espera ahora una cocina muy característica, como lo es la de Aragón; cualquier viajero que llega a su capital Zaragoza, tendrá la posibilidad de degustar los inigualables pollos y corderos lechales "A la chilindrón". Es ésta tal vez la cocina más sencilla de España, pero el cordero que se cría en las vertientes del Pirineo aragonés es singularmente gustoso. En ningún otro lugar puede conocerse la "borraja" planta bravia de las vertientes del Moncayo, que exige un penoso trabajo de limpieza y pelaje, pues está cubierta de asperezas, pero una vez pasada por la sartén es muy sabrosa. Completa este cuadro la cantidad y excelente calidad de sus frutas, quesos y vinos bebidos en el burgués porrón o en la democrática bota.

Refiriéndose a la costumbre de beber a "gargallo", Alejandro Dumas (hijo) dijo en su paso por esta tierra en el año 1872:

"Una de las dificultades más inesperadas que surgen ante el viajero, consiste en la manera cómo se ve obligado a beber en Navarra y el Bajo Aragón; es difícil encontrar vasos, se pone sobre la mesa una especie de botella con dos picos y cada convidado se ve obligado a beber en el aire sin tocar el borde del pico de la botella con los labios".

Vamos a dar ahora la forma de preparar uno de los platos de más antigüedad, las famosas "MIGAS", hay una curiosa hipótesis que considera este plato indígena como el más genuino y clásicamente español, ya que se cree es anterior a las invasiones fenicias, cartaginesas y romanas, por lo tanto de auténtico contenido ibérico o celtíbero.

MIGAS AL ESTILO DE TERUEL

Se utiliza un pan que tenga dos o tres días, se corta en trocitos del tamaño de un garbanzo, es preferible la corteza a la miga, se colocan en un repasador y se rocían con agua, moviéndolas para que se humedezcan por igual, espolvorearlas con sal y envolverlas en el repasador hasta el día siguiente. Un momento antes de servir las, colocar aceite en una sartén, dorar varios dientes de ajo, retirar los y echar las migas de una vez, revolviéndolas con una espumadera durante 10 a 15 minutos, servir las en el momento. En otras regiones las aderezan con salsa de tomate o les añaden al freír las trocitos de jamón o panceta y 1 cucharada de pimentón y hasta algunos las acompañan con chocolate y uvas.

Vamos a finalizar con una cocina que tiene la consagración de los siglos "la cocina vasca". Esta región cantábrica provee a toda España de langostas, calamares, sardines, anguilas, corvinas y salmones. Vizcaya dio uno de los platos de fama internacional, "EL BACALAO A LA VIZCAINA", gracias a él se esparció por el mundo todo el recetario de la cocina vasca y se establecieron restaurantes donde es fácil encontrar "el bacalao al pil-pil" llamado así por el ruido que hace al cocinarse en las marmitas de barro, "la porrusalda", guiso a base de puerros, ajos, aceite y papas; "las rabas", que son calamares cortados en ruedas, pasados por harina y fritos en aceite; "el marmitako", guiso de pescadores a base de pescado, papas, cebollas, ajíes y tomates; la "corvina a la vasca" y tantos otros que no alcanzaríamos a nombrar. Es común encontrar en Buenos Aires y sobre todo en la ciudad de Mar del Plata restaurantes vascos que preparan estas comidas tan a gusto del paladar argentino, allí seguramente veremos escrito esta leyenda "ONGI-ETORRI" (bienvenidos), no olvidemos contestar "ESKERRIK ASKO" (muchas gracias).

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



LA T.V., EL MUNDIAL
Y EL GORDO PORCEL

Los artículos sobre T.V. publicados en "Pájaro de Fuego" y en diarios responsables han tenido eco en transmisiones radiales: escuchamos en TV una clara alusión que terminó con un risueño: "Cómo nos dan... ", equivalente a un risueño encogimiento de hombros. Mirtha Legrand, para acabar con rumores que le asignan un sueldo de 800 millones viejos al mes (el público debiera saber cuánto gana esta actriz y otros héroes televisados), inició sus almuerzos declarando "el potencial peligro de una televisión mal encarada". En las avasalladas Pautas Generales de febrero de 1977, las autoridades militares asumieron un compromiso con clara conciencia de que la TV es un medio comercial, pero también un servicio público. Delegaron en los canales interventores encargados de vigilar la faz técnica, económica y política de los mismos. Por lógica, la faz de realización artística quedó en manos de los civiles. Al cumplir 20 años la Dirección General de Radio y TV, el responsable de ese organismo declaró: "La potencial fuerza aglutinante integradora de la radiodifusión, debe ser definitivamente aprovechada para la configuración y conformación del ser nacional. Allí, nuestra obligación en todos los niveles. Cumplamos esas exigencias".

Antes de entrar al Mundial y a lo que podríamos llamar falencia cultural de nuestros ejecutivos civiles en TV, vamos a citar dos noticias aparecidas en el Diario La Nación. La primera, del 30 de abril, se titula "Ecos de la violencia en la TV "norteamericana" y dice que la NBC estrenó en 1974 "Born Innocent" (de dos horas de duración) en que en un reformatorio, un grupo de niñas someten a una compañera. Tres días más tarde, en San Francisco, jugando en una playa, un grupo de chicas violaron a una compañera de nueve años. El resto del artículo es el relato del juicio entablado contra el canal que exhibió el espacio. La Suprema Corte de los EE.UU. declaró el clásico "ha lugar" para la demanda.

La otra noticia nos informa que la miniserie "Raíces" (la novela acaba de aparecer en Buenos Aires) para un país de 215 millones de habitantes, tuvo una audiencia de 130 millones (25 millones eran negros). Otra miniserie, "Holocausto" (se desarrolla en los campos de concentración de la Alemania nazi)



logró 120 millones de espectadores en un día... Sigamos con lo nuestro: en Brasil los comerciantes calculan en un 30 % la reducción de sus ventas, porque la gente se quedará en sus casas para ver las transmisiones del Mundial. En Argentina (escribimos esto a días de la iniciación del certamen), no es un secreto para nadie que las autoridades y los argentinos en general, esperamos cambiar la imagen difamada de nuestra realidad, gracias a la difusión en el exterior, por medio de la TV color, los periodistas y los visitantes. En otro sector, —el centro emisor de Formosa, con la antena más alta de Sudamérica— tiene por fin detener la penetración idiomática de frontera, en previsión de una no demasiada presión demográfica foránea, sobre un territorio semivacío. Todo lo anterior va encaminado a reiterar ante oídos que no oyen, que la TV no es ya como siguen creyendo muchos de sus responsables, un comercio más.

La obligación que tienen los canales de autosolventarse, sirve de excusa para la falsa antinomia de "rating" y TV cultural (que no significa demagógica o aburrida, error en el que incurre el otrora excelente "Videoshow", con ganancia para el cada vez mejor "Mónica Presenta", de línea estrictamente periodística.

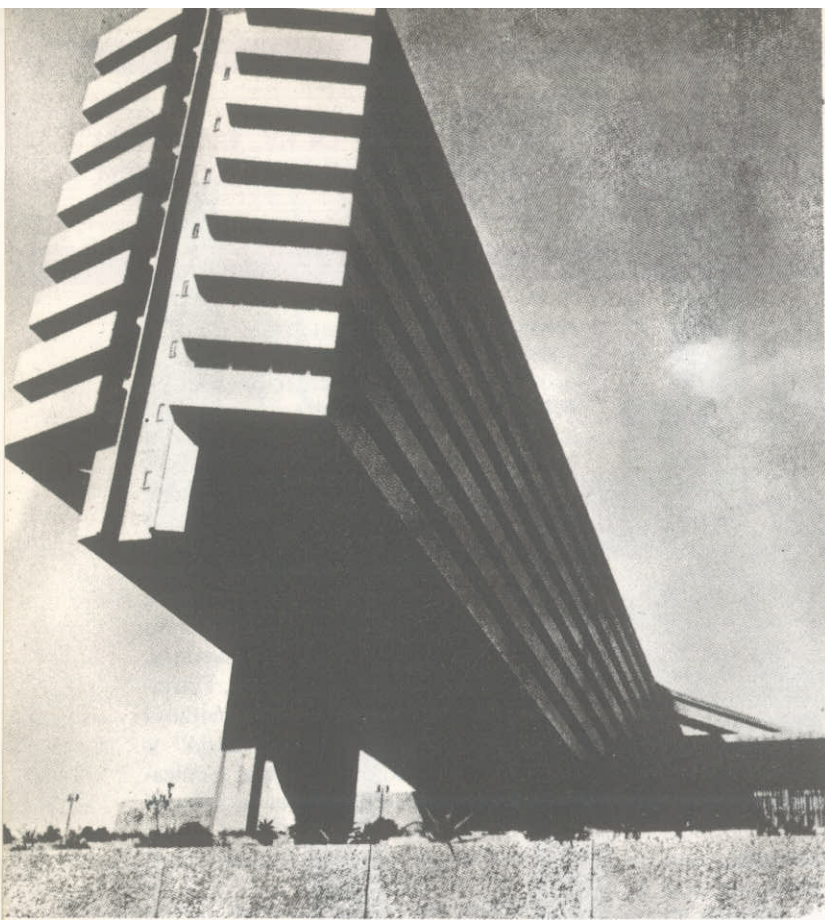
Para ganar "rating" el canal decano contrató a Jorge Porcel —actor de películas picarescas y uno de los puntales en esa carrera de pornografía sin censura en el que incurren nuestros teatros de

revistas— para una audición infantil. También a Adolfo Stray, (del que recordamos humanísimas actuaciones en cine) y a Moria Cassan para que reprodujeran la "atmósfera" del Maipo, y a Tita Merello, tan querida por un público, como resistida por otro. Roberto Fontana, director artístico del Canal, se defiende en nombre del "rating" y, para calmar a las fieras, permite a Nelly Raymond y a la Universidad Católica una transmisión del "Poema del Mio Cid", con la reaparición conmovedora, por una sola vez, de Delia Garcés. Fontana es un experimentado representante del medio, se formó "desde abajo" y ocupa una posición para la que técnicamente está preparado. No es su culpa si la programación en la cual cree no va más allá de un cierto nivel intelectual.

Lo mismo, en mayor o menor grado, podríamos decir de los responsables de los demás canales. La antinomia comercio-cultura, es errada. Pero nadie que falle en uno de los términos de la ecuación puede lograr un resultado único y positivo, como lo consiguió la RAI italiana, la TV francesa e inglesa. Como dijimos en el artículo anterior, la TV americana está rectificando —con las series familiares— el camino errado.

Resulta extraño que por una parte se crea firmemente —y a nuestro juicio con razón— en el poder de convicción del Mundial a través de nuestra TV, y por otra parte se vierta al público "de entre-casa" series americanas —algunas de antigua data— donde la drogadicción, las violaciones y la delincuencia juvenil son constantes protagonistas, o se ofrezcan programas "argentinos" al tuntun, sin medir su poder de emulación. El niño que en los cines de la calle Lavalle ve al "tío Porcel" fotografiando el trasero de hermosas actrices, debe hacer preguntas inquietantes a sus padres. El analista y la violencia están —por descreimiento en recitados de falsa moralina— a la vuelta de la esquina. Q se crea un canal cultural, o se cumplen las Pautas Generales, o el futuro inmediato nos pedirá cuentas.

Hellen Ferro



Estructura y forma como vínculo indisoluble en este edificio de la Universidad de Sud-Africa.

conceptos y definiciones

Imaginación y vuelo arquitectónico en la moderna Opera de Sidney, Australia.



QUE ES

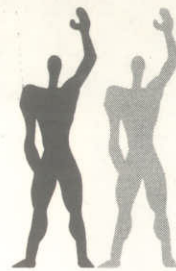
No resulta fácil definir en contadas palabras las características immanentes a alguna de las manifestaciones del arte o de la ciencia. Las frases hechas, los lugares comunes que procuran sintetizar (como lo hace un diccionario) todo un contexto, se tornan muchas veces convencionalismos forzados y se muestran limitados en su esencia, en la intención de traslucir el amplio contenido que se presenta en una disciplina. Escoja Ud. lector un diccionario, busque el término arquitectura y recogerá —palabra más o menos— esta escueta definición: “La arquitectura es el arte de proyectar y construir edificios”. Hay mucho de cierto en esto, pero está quedando en el tintero algo que, no por sobreentendido debe omitirse, porque es raíz fundamental del objetivo arquitectural. ¿Para quién o quienes son esos edificios? Obviamente, para el hombre, con toda la compleja problemática que rodea su mundo. Aquella definición que parece solamente tener en cuenta la capacidad de proyecto y la capacidad técnica, omite algo tan fundamental como lo que ha dicho un inglés muy interesado en estos temas durante el siglo pasado, que se llamó William Morris: “La arquitectura abarca la consideración del ambiente físico que rodea la vida humana y no podemos sustraernos a ella mientras formemos parte de la sociedad, porque la arquitectura es el conjunto de las modificaciones y alteraciones introducidas sobre la superficie terrestre, cara a las necesidades humanas”.

El hombre, entonces, es pivote básico, protagonista esencial de la experiencia arquitectónica y del hábitat, palabra ésta que se ha puesto en boga y que significa todo cuanto hace al medio físico y humano en particular.

Por cierto que esta caracterización de la arquitectura con su contenido social, humano, se ha complejizado a través del tiempo histórico. Hoy día, la coparticipación de diferentes campos de análisis, la actitud que puede llamarse interdisciplinaria, crea un tratamiento más a conciencia de todos los factores que hacen al mejoramiento del hombre y su hábitat y resulta inexcusable no entrar en este tipo de consideraciones. Esto conduce a demostrarle a usted, amigo lector, que nunca habrá una forma completa de definir la arquitectura si no se toma en consideración estos aspectos que hacen a su fundamentación misma.

Por cierto que el hecho arquitectónico, lo que solemos llamar comúnmente el edificio, presenta sus propias reglas. Para el genial Miguel Angel Buonarrotti, gran maestro también en esta disciplina, “la arquitectura no es otra cosa que la ordenación, la disposición y la bella apariencia, la proporción de las partes entre sí, la buena ciencia y la distribución”. Una suma de factores, como se advierte, conexos con el pensamiento de una gran época artística, la del Renacimiento.

Precisamente, en torno de las épocas históricas, resulta interesante y también curioso advertir cómo los criterios sobre arquitectura han ido cambiando; fenómeno no ajeno por cierto a las demás disciplinas artísticas. Ocurre que diferentes hombres, con diferentes contextos, han ensayado infinitas formas de enfocar los problemas, si bien subsiste siempre (como constante) algún común denominador. “La arquitectura es el arte del buen construir”, decía durante el siglo pasado Francisco Blondel, mientras que el influyente arquitecto francés Viollet Le Duc, que era el jefe de restauraciones de la ciudad de París, entendía que “la belleza de una construcción no reside en el perfeccionamiento aportado por una civilización y una industria muy desarrollada, sino en el juicioso empleo



LA ARQUITECTURA?

de los materiales y de los medios puestos a disposición del constructor”.

Sí, aquí se habla del constructor, y aprovecho para advertir al lector que este concepto de construcción, que está ligado a la materialización del hecho arquitectural, es decir, de la obra, cambia radicalmente llegados a nuestro siglo, cuando valerosos pioneros—las nuevas propuestas siempre han identificado actitudes de desafío— lanzan sus proclamas sobre el sentir arquitectónico. “La arquitectura es una cosa de arte —decía Le Corbusier— un fenómeno de emociones que queda más allá de las cuestiones constructivas”. Nótese aquí la diferencia que el paladín suizo-francés que se hizo célebre con el citado seudónimo, establece con los conceptos anteriormente comentados sobre la construcción. Con él las emociones, los elementos que van desde la percepción misma, con la respuesta que origina, están demostrando que la arquitectura ingresa en la sensibilidad humana y se hace carne en ella. Aquí aparece mucho más estrecha la identidad entre arte y arquitectura.

Arquitectura y diseño

Entrados entonces en el medio específico del hecho arquitectónico, conviene detenerse un poco en sus elementos básicos, aquellos que dan pie al diseño propiamente dicho. Existe algo fundamental, de entrada, que es determinante: la función que habrá de cumplir. Todo edificio sirve para algo, tiene un fin práctico de alguna naturaleza. Quizá esto pueda parecer obvio, pero curiosamente, si bien es cierto que ese fin existe siempre puede estar disfrazado, o sea cobijarse bajo una sugestiva apariencia de otra cosa. Esto ocurría más en el pasado que en el presente. A veces por razones urbanísticas (para adecuar una construcción determinada a un cierto plan estético preconcebido) y otras veces porque lo dictaba la moda, simplemente se han hecho muchos edificios con envolventes que nada reflejan el contenido, constituyendo una suerte de mentís arquitectónico. No importaba mucho la “carcaza” escogida, lo importante era estar en boga.

El problema de la funcionalidad arquitectónica es uno de los pilares de la nueva programática que sustenta la tantas veces denominada “arquitectura moderna” o que también suele encuadrarse bajo el rótulo de “contemporánea”. Todo edificio tiene, irremisiblemente, un fin propuesto, una función como quedara dicho anteriormente. Al mismo tiempo, esa función es la que guía al proyectista desde su gestión en el tablero (y tal vez antes en la mente) cuando se está pensando en diseñar la obra. Como en la música, cuando se van imaginando temas y efectos sonoros. Pero esa función es la que va condicionando la “forma” que tendrá el hecho arquitectónico. He aquí, lector, una integridad indisoluble: función y forma, o si se quiere forma y función. La forma es la envolvente, la carcaza que con sus particiones modela el espacio. De tal conjunción y del análisis inmanente, surge lo que los arquitectos llamamos “partido”, es decir, con otras palabras, el proyecto adoptado.

Alguna vez un auténtico pionero de la arquitectura actual como lo fue el norteamericano Sullivan (maestro de otro influyente colega de la misma nacionalidad, Frank L.L. Wright) expuso en una simple frase lo que llegaría a convertirse en “desideratum” del pensamiento arquitectural: “La forma debe seguir a la función”. Efectivamente, con ello se contraponía a

una actitud académica, la que primaba en su época (postrimerías del siglo diecinueve) en que el perifoneo de los edificios, el academicismo estético hallaba supremacía sobre los problemas funcionales básicos que hacen al hombre y su respuesta al hábitat. Los estilos dominaban por doquier, dado que así lo establecían las empinadas academias de bellas artes de los diferentes países del Viejo Mundo que formaban a los profesionales arquitectos.

La diferencia de postura salta a la vista entonces, para demostrar cómo en pocas décadas el pensamiento arquitectural cambió, se transformó, gracias al aporte y los desvelos de varios pioneros, luchadores incansables y adalides en pro de un nuevo lenguaje arquitectónico, conexo con nuestra época.

En otro orden de cosas, deseo dejar asentado en las consideraciones aquí presentadas, otro factor, condicionante siempre y propiciatorio al par, que es la técnica. La técnica arquitectónica es ni más ni menos un elemento de apoyo como el que asiste a otras expresiones artísticas. Con sus características específicas, claro está, Brinda posibilidades, entrega un ancho repertorio dentro del cual el profesional puede escoger de acuerdo a su diseño. Podrá modificar o combinar esa técnica con otras; podrá adaptarla a cierto uso con o sin una experimentación previa. Pasa como el músico que va componiendo su partitura y al mismo tiempo utilizando recursos técnicos a los que da su propia adecuación.

Indudablemente, la complejidad de la arquitectura aparece por estar reglada por ciertos problemas insoslayables. Las instalaciones que lleva un edificio, por ejemplo, de todo tipo, tienen sus reglas, intrínsecamente. Eso crea un propio contexto. Sobre todo cuando la obra pertenece al conglomerado urbano, a una ciudad, un barrio, o sea a toda zona codificada; entonces no solamente están presentes los detalles de instalaciones domiciliarias sino también ciertas sujeciones al “código” edilicio, como ser alturas, anchos, fondos, etcétera. Vale decir pues que una cosa es la arquitectura liberada de un entorno urbano y otra la que encuadra en éste, la cual deberá ajustarse a lineamientos precisos.

Una vez recorridos estos conceptos y volviendo al punto de partida de la presente nota, surge un interrogante necesario: ¿cuándo puede hablarse de una buena obra de arquitectura? ¿en qué condiciones? A eso habrá que encontrar una sola respuesta: cuando todos los factores analizados concurren con el concepto de unidad y coherencia a mostrar una identidad arquitectónica. Cuando no solamente el diseño del punto de vista de su estética aparece logrado (postura que paralizó muchas veces el juicio de valores de un hecho arquitectónico), sino cuando todos los factores concurrentes al problema satisfacen esa condición. Un proyecto arquitectónico podrá ser acertado pero la obra en sí mal ejecutada (deficiencias de orden técnico); podrá satisfacer estéticamente pero resultar inadecuada funcionalmente (deficiencias de orden práctico) y podrá también cumplir con satisfactorios resultados funcionales y técnicos y no tener ningún atractivo o logro formal, perceptivo. La integración de los factores que he venido exponiendo, y que dejan entrever el complejo carácter de esa disciplina tantas veces encajonada entre las ramas de las bellas artes y hoy aceptada por sus particularidades propias, conduce en definitiva a esa fundamentación básica que es su móvil inspirador: servir al hombre y a la sociedad.

Tenis con

"Est modus in rebus"

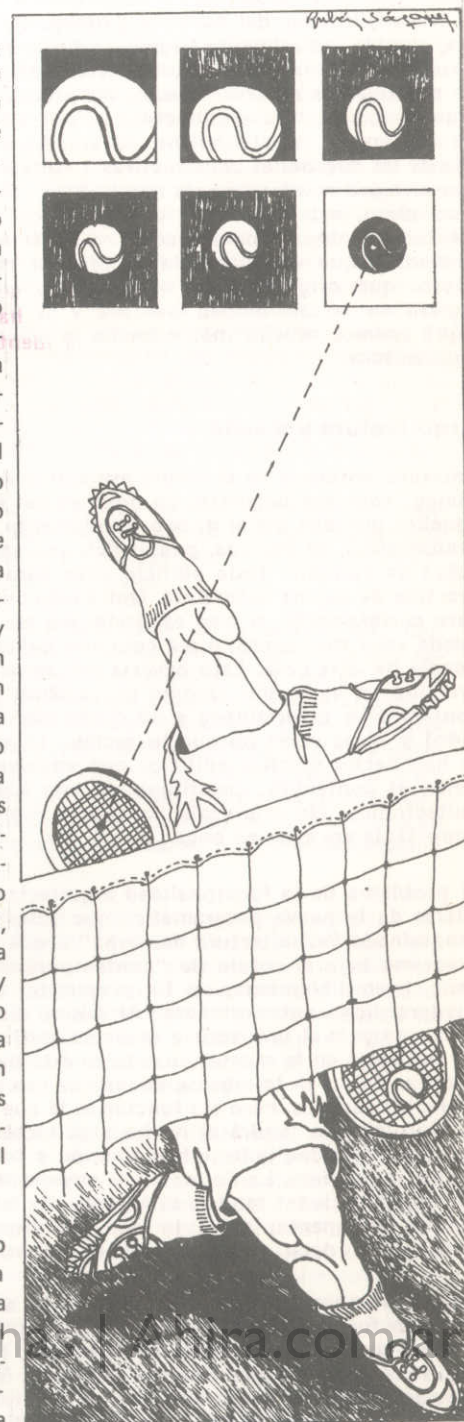
Horacio, SATIRAS, I, 1.

La marsopa se desplaza por entre los setos de verdura, arranca una lechuga y la mastica y hace ruido a papel. Con pantalones cortos blancos, camiseta blanca y zapatillas del mismo color, la marsopa es un hombre gordo, mucho más gordo que cualquier cosa. En la mano izquierda empuña con los dedos apretados la raqueta de tenis. Utilizando esa extraña habilidad de los gordos y de las marsopas para desplazarse se dirige por el camino que se llama crítico hacia la cancha. Al llegar, levanta la cabeza para mirar al sol del mediodía; a su alrededor se forma una bola de sombra y un breve revuelo de polvo de ladrillo. Es entonces que comienza con los ejercicios de precalentamiento. A la primera flexión de piernas hay un crujido y la marsopa se esfuerza y suda en un intento vano por tocar su monumental trasero; a la segunda flexión el crujido es devastador y la marsopa lagrimea o acaso los ojos le sudan; con un gesto de furia escupe ahí nomás la lechuga que estuvo rumiando desde su desplazamiento por entre los setos. Es en este momento que hacen su entrada las pelotitas; abriendo una bolsa azul el gordo las deja caer y permanecen picando de aquí para allá por un buen rato.

Como hay un muro cubierto de verdín sólo se ve la mitad de la cancha; la red parece casi pegada al muro y es un misterio lo que ocurre en la otra mitad. En la mitad del lado del gordo la visibilidad es perfecta en cambio y se lo ve copiosamente transpirando, medio gateando en busca de las pelotitas que pican y pican. Mientras atenaza con la mano derecha a una, con la raqueta en la mano izquierda descarga enormes golpes sobre el piso para aquietar a las otras. De ahí que repentinamente todo se ponga anaranjado o rojizo; cuando el polvo de ladrillo se despeja, emerge el gordo con una expresión de triunfo, una pelotita en la

mano derecha, una debajo de cada axila, tres en la mano izquierda. La raqueta la aprisiona entre los dientes y cruje un poco. Tomando tal vez conocimiento de que es llegado el momento de organizarse el gordo comienza el trabajoso traslado de las pelotitas al bolso azul. Primero libera su mano derecha; después, con movimientos insoportablemente lentificados va poco a poco liberando su mano izquierda; cuando lo logra, gira lentamente la enorme cabeza sudada para proceder a escupir la raqueta en dirección a su mano derecha. El gordo escupe, la raqueta comienza a caer, y al despegar un milímetro su brazo derecho para corregir un error previo de cálculo la pelotita de la axila correspondiente cae al suelo. La marsopa tiene ya la raqueta en la mano derecha, una pelotita en la axila izquierda; la otra, pica y pica sobre el polvo de ladrillo. Con un rugido mudo el gordo le descuelga un feroz raquetazo y la pelotita se desgaja como una mandarina. El gordo, manco por la forma en que aprieta la pelotita dentro de su axila izquierda, abre sus ojos minúsculos y se queda quieto mirando la mandarina desgajada. Con gestos minuciosos, recupera con la mano derecha la pelotita de la axila izquierda, la mete en la bolsa azul. Entonces mira hacia la mitad oculta de la cancha y levanta los brazos. Acaso respondiendo a una indicación se dirige a la mandarina y a pataditas cortas la empuja hacia un costado. Después, se pone los anteojos negros que lleva colgados al cuello y lentamente se desplaza hacia la esquina. El partido va a comenzar.

La marsopa saca una pelotita del bolso azul, la sostiene con los dedos a la altura de un buen saque y con la raqueta en la mano izquierda le propina un mortal biandazo. La pelotita sale como un meteorito de la mano del gordo y se estrella contra la red, o contra el muro. La



final picado

por Aníbal Duarte

marsopa lagrimea chupándose los dedos, mirando la raqueta. El sol ya se corrió, la bola de sombra rueda ahora a la izquierda del gordo que nuevamente se desplaza hacia la esquina de la cancha. Con la segunda pelotita en la mano que parece más grande, mira fijamente hacia la mitad oculta. Quizás porque recibe aliento, la raqueta desciende a una velocidad de marsopa y la pelotita hace pluf contra la red o el muro. La marsopa se pone roja y se mesa el cabello y abre una boca gigantesca capaz de tragar el sol. El cuerpo le tiembla y chupa aire con ahogada desesperación. Con los ojos fuertemente cerrados y el brazo rígido mete la mano en la bolsa y saca otra pelotita. Antes de ponerse en posición de saque la acerca a su boca y mueve velozmente los labios; la saliva o el sudor le mojan las comisuras. El golpe es terriblemente violento y la tercera pelotita se anida sordamente en la red. La mar-

sopa comienza a saltar como una loca y la boca se le llena de espuma. La mitad visible de la cancha se cubre por completo de polvo de ladrillo y por un momento la marsopa desaparece. Con las zapatillas rojas, las medias rojas, la camiseta y el pantalón rojos, el gordo es ahora la imagen misma del odio. Con furor mira las tres pelotitas ya lanzadas que pican y pican blandamente alrededor de la mandarina. El gordo mete nuevamente las manos en el bolso azul y saca las últimas pelotitas; mirando a la mitad oculta de la cancha levanta y agita violentamente los brazos mientras abre y cierra la boca. La bola de sombra es ya un rectángulo recostado que atraviesa la cancha. Con la mirada fija en la red o el muro la marsopa toma las dos pelotitas a la vez y les encaja un raquetazo feroz. Pero allí está el muro, o la red, y las dos sacuden las sogas trenzadas, descascaran.verdín.

La marsopa se ve francamente apopléjica. Gesticula violentamente y se desplaza hacia el muro abriendo y cerrando su bocaza transpirada. En la lengua tiene polvo de ladrillo. El suelo de la cancha está mojado de transpiración. La marsopa sigue levantando y bajando los brazos y saltando y la cancha tiembla en una nube de polvo. Repentinamente el gordo comienza a retroceder, a alejarse del muro. Sale de la nube de polvo tosiendo y estornudando y en la enorme boca aparece una mancha más roja que la enorme cara. Cuando cae de espaldas, la barriga gigantesca tapa la visión de los canteros de flores y la sombra se prolonga mucho más que cuando estaba parado. El sol está en el horizonte. El gordo respira o ruge con desesperación. Cuando expulsa el aire, el polvo de ladrillo desaparece vertiginosamente y la cancha se despeja. La baba le chorrea el cuello, o la transpiración, esa cosa roja más roja que su cara. Entonces las pelotitas que pican y pican alrededor de la mandarina se orientan decididas en su dirección. Avanzan primero despacio, después rápido, muy rápido. Ahora las cinco están sobre el cuerpo de la marsopa y pican y pican sobre su barriga; la tercera, con dos movimientos impecables, le rompe los anteojos; la quinta se lo mete en la boca. La marsopa aterrorizada sacude los brazos y las piernas, comienza a rodar sobre la cancha intentando una fuga terriblemente lenta. Con la mano izquierda se arranca la pelotita de la boca y la arroja lejos. Pero las pelotitas perseveran, pican y pican velozmente, en la barriga, en los rollizos y rojos muslos, en los ojos, en la lengua que la marsopa expone agotada. Entonces, lentamente al principio, rápidamente después, seis pelotitas nuevas aparecen desde la mitad oculta de la cancha, desde atrás del muro. Y todas pican y pican sobre el gordo derrumbado, inmóvil.

Nace en la ciudad de Concordia, Entre Ríos, en 1934.

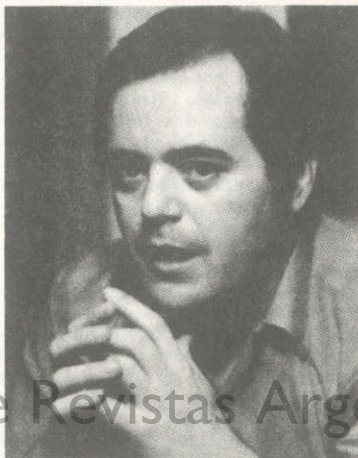
Estudia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, graduándose en Psicología en 1963.

Desde 1968 hasta 1972 reside en Nueva York. Allí estudia en la Graduate School of Arts and Sciences, N.Y. University y obtiene el título de Master of Arts. Se especializó en temas de Lingüística y Psicolingüística.

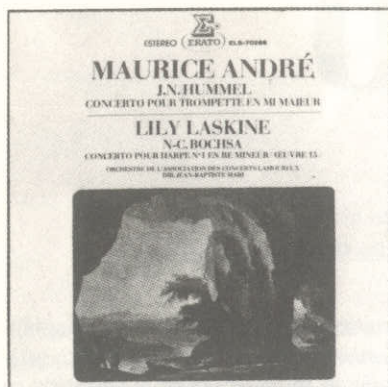
Publica cuentos en la Revista Maldoror (Uruguay). En 1973 obtiene mención de honor en el concurso de cuentos de la revista Imagen (Venezuela), con un cuento titulado "A solas con mamá". Prepara un volumen de cuentos que incluye el que aquí se publica.

En la actualidad escribe una novela "De oficio: mudo" y elabora un libro que será un extenso monólogo de Borges sobre diversos temas, tratados en más de veinte horas de charlas que fueron grabadas.

ANIBAL DUARTE



Emilio A. Stevanovitch



REFUGIO EN EL SIGLO XIX

Uno de los sellos más prestigiosos en la historia discográfica mundial continúa un necesario ciclo de extensión, a poco iniciado, en la Argentina. Con un repertorio objeto del más cuidadoso estudio y entregas de irreprochable calidad artística y técnica, Erato acaba de lanzar al mercado local una placa de indudable gravitación. No sólo por el ascendiente de las dos piezas ejecutadas y el necesario conocimiento de sus autores (Concierto en Mi Mayor para Trompeta y Orquesta de Johan Nepomuk Hummel y Concierto Nº 1 en Re Menor para Arpa y Orquesta de Nicolás Charles Bochsa) sino por la maestría de los intérpretes (respectivamente, Maurice André y Lily Laskine, con la Orquesta de la Asociación de los Conciertos Lamoureux dirigida por Jean-Baptiste Mari) y la belleza de las producciones ofrecidas.

En el primer caso, la presencia mozartiana otorga vestidura real a la partitura. Ciñe, con estilística corona, forma y contenido, dándole los necesarios toques de virtuosismo para que despliegue Monsieur André su maravillosa escuela pero sin descuidar las exigencias

orquestales desde el arrollador tutti inicial hasta las pirotécnicas cadencias finales.

Por su parte, Bochsa, restituído por Frédéric Robert con igual maestría a la que utilizó Peter Willemöes en el caso de Hummel, es un romántico de la más pura cepa, tal como lo demuestran en el movimiento inicial, digno precursor chopiniano. El ágil Bolero, de abigarrada paleta, completa esta entrega que permite el lucimiento más cabal de una intérprete única, para quien el arpa es mi razón de ser. Aquí lo demuestra con medida cálida y pasión contenida. A diferencia, quizás, del solista de la otra faz cuya acrobacia es casi increíble en sus destellos.

Sea como fuere, todo discómano harto del decibelaje insoportable, de los percutantes golpes de efecto, podrá aquí refugiarse a comienzos del siglo XIX y vivir, durante treinta breves cuan hermosos minutos, en paz. Lo cual, en 1978, es un regalo tan apreciado como el Campeonato, aunque, por cierto, más íntimo (Erato, ELS 70268).

Los surcos son históricos (del 22 al 32) conformando un collar que no en vano tiene inicio con MI PAR D'UDIR ANCORA de LOS PESCADORES DE PERLAS de Bizet. Luego y en un nivel de pareja calidad se escucharán arias de Verdi, Mascagni, Gounod, Donizetti, Leoncavallo, Boito, Catalani y Rimsky-Korsakoff, Claro que tratándose de Beniamino Gigli, fácil es hablar de calidad. Una de las pocas voces auténticamente grandes del bel canto en la historia de la música.

Las tomas son magistralmente trasladadas de prensados acústicos u otros a este LP de antología donde, en ciertos tramos, se asocian al tenor italiano, que Buenos Aires no podrá olvidar, otras privilegiadas gargantas como las de Elisabeth Rethberg, Ezio Pinza, Giuseppe de Luca y Titta Ruffo.

Notables son, asimismo, las transiciones de Gigli en sus distintos enfoques, pasando del dramatismo más puro —y, en aquel entonces, sin los efectos lacrimógenos que, más tarde, tanto mal le harían— a un lirismo de empujada calidez. En ese sentido, el siempre prodigioso dominio de las posibilidades vocales continúa asombrando. Repare el oyente con cuanta fluidez transita hacia sus famosos y cristalinos agudos o, en otras instancias, el remarcable dominio del portamento. En cuanto a la emisión, dicción y, sobre todo, respiración, nada hay que decir sino lamentar su desaparición.

Aunque perviven Gigli y sus enseñanzas a través de los discos y, en este caso, el ilimitado bagaje de experiencias legadas. Recórrase el espinel de un arte que, para nosotros memoriosos, nunca será el mismo y se comprenderá el por qué de la gloria de un artifice de la ópera (RCA TVM 1-7203).



LA PERVIVENCIA DE GIGLI

VIRTUOSISMO DE PIEL PARA ADENTRO



Uno de los misterios más profundos e inasibles que temo, ni siquiera Conan Doyle pueda dilucidar, es el por qué del silencio que rodea discográficamente al menos la imponente labor realizada por nuestros compatriotas en el mundo entero. Bruno Leonardo Gelber lleva realizadas dos imponentes carreras: la de concertista en vivo y la no menos importante de concertista desde el disco. En este último renglón pareciera que, pese a un repertorio aunando páginas de gran difusión por ende no difícil para consumo masivo— con una interpretación de primo cartello, las compañías argentinas no se interesan. Quizás, de pensarlo un poco, cambien de opinión ya que Gelber llena de manera imponente todos los recintos en que actúa, dejando, por ende, a sus numerosos fanáticos sin pruebas tangibles, salvo la memoria, de su arte.

Gelber brilla de manera especial en este memorable Concierto para piano y orquesta Nº 2, Op. 83. Desde la lejana y, sin embargo, tan cercana al corazón, entrega de Dinu Li-

patti, no he escuchado detallismo tan acabado, pese a la lentitud de ciertos tiempos que impone Rudolf Kempe al frente de la Orquesta Filarmónica Real de Londres.

La belleza del sonido, el virtuosismo de piel para adentro con que Gelber enfrenta las exigencias pirotécnicas de Brahms, su noble línea melódica, nunca empalagosa, todo ello hace de este disco un logro en que la nitidez de registro corre pareja con la línea estilística de enfoque.

En esa instancia, los dos movimientos finales, Andante y Allegretto gracioso, colman los gustos del más exigente. Por su parte, la notable formación sinfónica se pliega, dócil y brillantemente, a las exigencias de Kempe que, si bien discutibles, lo son a elevado nivel. Presentes la riqueza tímbrica, el teclado gelberiano, casi concertante y tan personal y, sobre todo, el genio de Brahms. Esa trilogía basta para recomendar un LP cuadrafónico en sonido y lancinante en ejecución. (LC 063-12, 788).



COMPAÑIA ARGENTINA
DE SEGUROS SOC. ANON.

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

OPERA
EN
TODOS
LOS
RAMOS



Señor
Director
PAJARO DE FUEGO
(1008) Suipacha 255 6º F
CAPITAL FEDERAL

ARGENTINA: EDUCACION

Cumplo en dirigirme a Ud. a fin de poner a su disposición y —si lo considera conveniente— publicar en la revista a su digna dirección este artículo sobre "Argentina-Educación". Ante la lectura de los números 1 a 5 de "Pájaro de Fuego" he estimado que podría ser incluida en ella esta temática y con el estilo que he podido dar a la misma.

Hasta hace casi cuarenta años estas palabras debían unirse con un signo = (igual). El proceso iniciado desde la lucha y perseguido y hecho realidad desde el poder, por Sarmiento, todavía era un lujo. Como esas antiguas mansiones cuyos dueños han desaparecido o han debido afrontar el gran cambio económico-social, nuestra Argentina conservaba educacionalmente la aparente estructura. Pero al no haberse reforzado las necesarias bases de sustentación del sistema para el ineludible sismo acontecido, todo se está derrumbando. Hace quince años, un estadounidense, capacitado universitariamente en Pedagogía, decide venirse a la Argentina a fundar una Escuela. Joven, dinámico, estaba preparando sus ideas y su familia, cuando un amigo y condiscípulo le dice: "¿A la Argentina? ¿Al país de Sarmiento? ¡Estás loco! Nada podemos hacer; allí está hecho todo." La realidad que encontró es por todos nosotros conocida. En Educación, estancamiento es atraso y más en esta segunda mitad del siglo XX, con la palpable aceleración histórica. Todo lo dicho es ya sabido. Hace falta ahora buscar la respuesta a los dos interrogantes ¿POR QUE? y ¿COMO?

1. ¿POR QUE? No han faltado —ni faltan— en la Argentina mentes lúcidas sobre el problema. Creo que esto es lo que sobra. Pero a ninguna de esas mentes se le ha dado lo que Sarmiento tuvo: PODER DE DECISION.

Nadie ha podido EJECUTAR —ni siquiera comenzar— en el país un plan de actualización de la Educación a las realidades vigentes. (Creo que merecería otro artículo comentar otro ¿POR QUE?: el cambio de nombre del Ministerio: INSTRUCCION PUBLICA a CULTURA Y EDUCACION).

Desde 1930 (tal vez desde antes, pero la fecha es muy significativa históricamente) ningún funcionario ha podido introducir reformas sustanciales. No le llamemos "reforma sustancial" al Estatuto del Docente, incumplido y de carácter gremialista. Hubiera servido como parte de un todo. Tampoco llamemos "reforma sustancial" a la creación "a voleo" de Universidades en el interior. También hubiera "tal vez" servido para ese TODO. Podríamos seguir. Bastan estos dos ejemplos.

Cuando en 1971 estuve en París, en el Seminario al que la UNESCO me invitó para discutir la posible creación de la Universidad Internacional —planteada por U'Thant y creada en 1974, en Tokio—, pude comprobar dos cosas: 1. La UNESCO consideraba a la República Argentina, país "en vía de desarrollo", no "sub-desarrollado". Por sus particularidades demográficas, lo respetaba como "recurso para el futuro". 2. Por boca de un fuerte Empresario supe que un argentino siempre era elegido entre obreros extranjeros y que, en el menor tiempo posible, el argentino ascendía hasta el más alto de los cargos permitidos a los no-franceses.

Al frente de establecimientos de enseñanza de mi país desde 1956 hasta la fecha, puedo asegurar que ya, ahora, no se trata de detención del proceso. Es mucho más grave. No sólo no se apoyan las buenas iniciativas ni se respaldan los hechos dignos, sino que se improvisan presuntas soluciones que fatalmente se convierten en puertas abiertas a pasillos sin salida. No se pone tampoco en

marcha un real federalismo educativo. En este aspecto es cada vez mayor la imposición unitaria: los mismos planes para Buenos Aires que para Ushuaia, los mismos puntos de vista para realidades mesopotámicas que cordilleranas, las mismas exigencias en poblados centros que en zonas de frontera, la misma paralización.

Y volvemos a hacernos la pregunta: ¿POR QUE? ¿Hay interesados en que así sea? ¿Dónde? ¿Quiénes son? ¿Están dentro o fuera del país? ¿O en ambas partes? Puedo sí asegurar por experiencia que el pueblo argentino busca auténticamente la eficaz Escuela. Pero también puedo asegurar que no grita cuando no la encuentra. ¿No sabe hacer. ¿COMO? Es difícil responder hoy, con el país en cambio, con el mundo en cambio, Pero no es imposible con las bases que hay. La Educación se apoya y apoya lo socio-político-económico. No habría pues más que adaptar al Aquí y al Ahora las bases de la visionaria reforma de Saavedra Lamas. Y respetar el Aquí y el Ahora de cada región de este extenso país, caótico demográficamente. Nuestra Argentina, como el mundo entero, se está urbanizando. Cada Intendencia Municipal debería tener su Departamento de Instrucción Pública y responsabilizarse de que los planes nacionales y/o provinciales fueran cumplidos, pero adaptando la metodología a su realidad socio-económico-política. ¿Es imposible? Creo que no. Capacidad no nos falta. Eso sí —esto queda para la meditación de sociólogos, economistas y políticos— desde una base de ética (1) y religión (2) que todo ser humano y sociedad desea, necesita y debe tener.

Nora Gowland
L.C.: 416.986

el expansionismo brasileño

El Cid Editor
Apartado 60010
Caracas 106, Venezuela

Villarroel 104
Barcelona 11, España

Alsina 500
Buenos Aires 1089, Argentina



El Cid Editor
Apartado 60010
Caracas 106, Venezuela

Villarroel 104
Barcelona 11, España

Alsina 500
Buenos Aires 1089, Argentina

geopolítica del brasil

El más brillante e influyente de los geopolíticos brasileños: el mismo día del gobierno del general Ernesto Geisel. El libro de geopolítica más citado y leído en toda Latinoamérica. Las teorías del general Geisel, que anticipadas y actualizadas por el General Superior de Guerra se transformaron en la propia estrategia del Brasil: la frontera estratégica del hemisferio, el satélite privilegiado, las fronteras vivas, la Comunidad Atlántico-Brasiliana, el control del Atlántico Sur, la teoría del cerco y el antagonismo hacia la Argentina.

El Cid Editor
Apartado 60010
Caracas 106, Venezuela

Villarroel 104
Barcelona 11, España

Alsina 500
Buenos Aires 1089, Argentina

Archivo Histórico de Revista Argentina de Geopolítica y Geografía



Cinzano Vermouth AMARO.

El nuevo sabor de Europa.

Nació en el Piamonte, cuna de los más famosos aperitivos.
 Su sabor es aterciopelado, profundo.
 De suave y agradable amargor.
 Amaro creó un nuevo estilo en aperitivos. Pruébelo.
 Un poco de hielo... y Europa estará a sólo un vaso de distancia.



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar



CINZANO
AMARO

EL NUEVO ESTILO EN APERITIVOS.

ANU...
TASA...
100...
INVIERTA
al 100 o al 120's.



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Anira.com.ar

INVIERTA EN BENSON.

Cotización al 16/6/78: 100's \$ 800 - 120's \$ 900

