



pájaro toda la cultura de fuego

Buenos Aires
Año 1 - Número 8
Agosto 1978
\$ 2.000

“DOÑA ROSITA LA SOLTERA”

la tierna burla de la cursilería



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

Este número contiene
el Cuaderno 1: URIARTE

Sólo una empresa líder en refrigeración comercial podría 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.

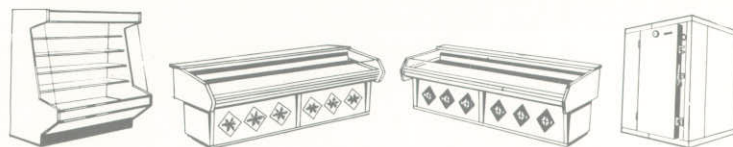
Conózcalo. Freezer Villber es mucho más que un nuevo producto. Es un nuevo concepto en refrigeración familiar.

Precio sugerido
Modelo F-110 \$ 273.000.-

Precio sugerido
Modelo F-190 \$ 319.469.-

FREEZER
villber

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Alimentos siempre frescos a 20° bajo cero. | Anira.com.ar



villber
S.A.C.I.

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

#



LIBERTAD



COMPAÑIA ARGENTINA
DE SEGUROS SOC. ANON.

Suipacha 245 5º, 6º y 7º piso

Tel. 46-3261/69

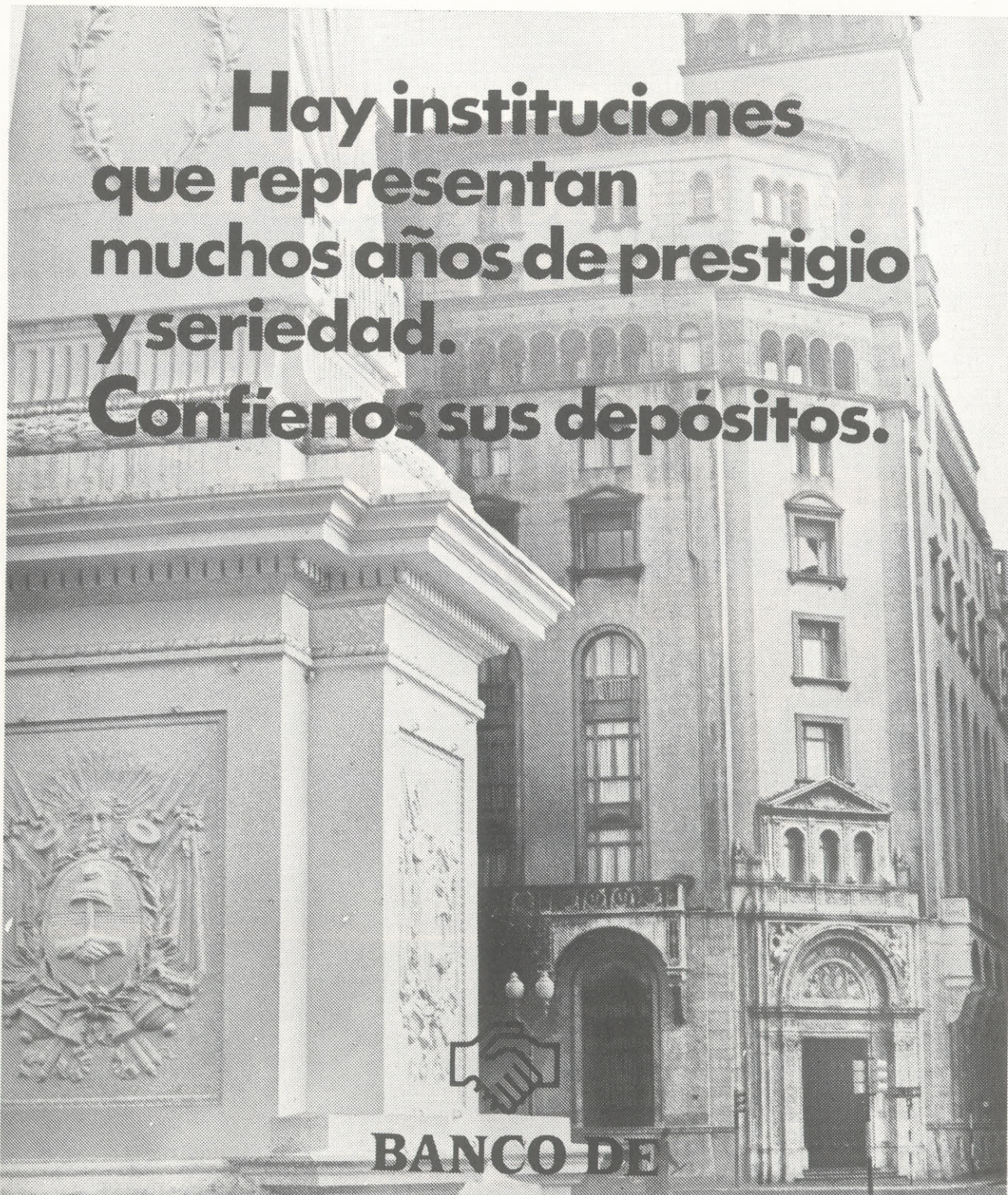
BUENOS AIRES

**OPERA
EN
TODOS
LOS
RAMOS**



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.
Confíenos sus depósitos.**

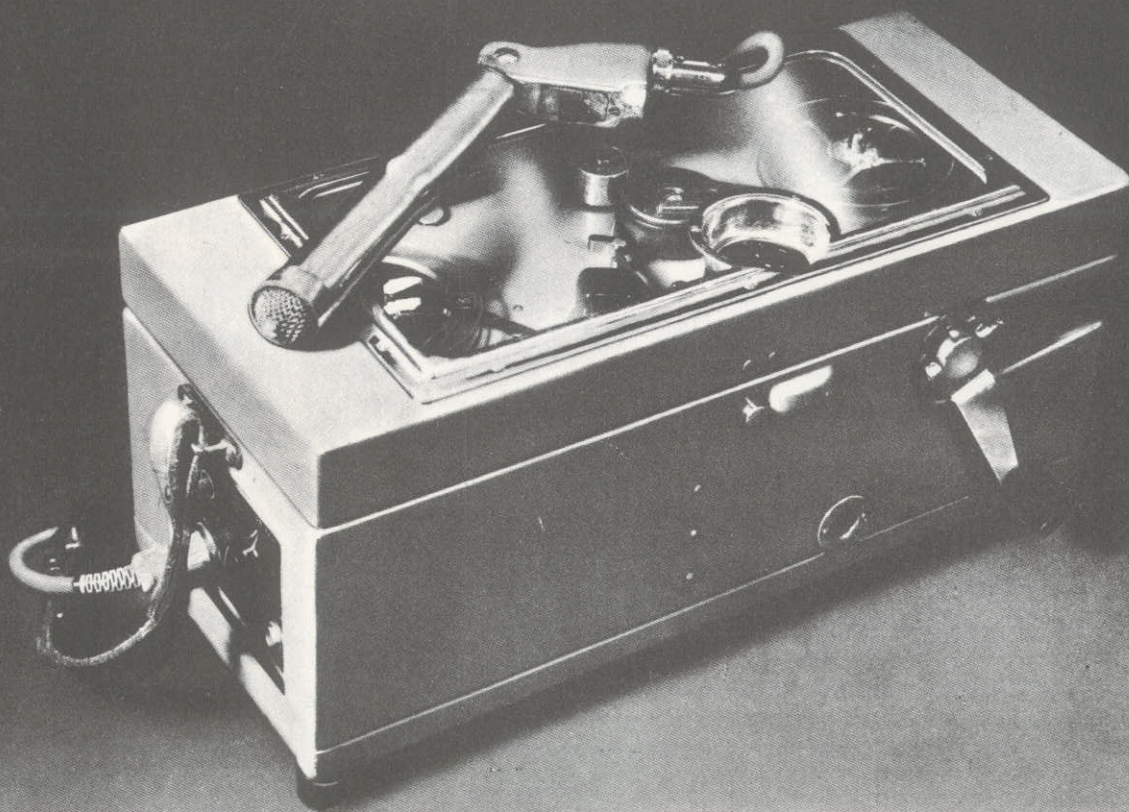


**BANCO DE
CREDITO ARGENTINO**

FUNDADO EN 1887

Rivadavia y Reconquista, Plaza de Mayo y 60 sucursales

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 sólo 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:

20

ANOS

LS5 RADIO RIVADAVIA



FUNDACION CINZANO

CONCURSO NACIONAL PARA EL PERIODISMO EN HOMENAJE AL BICENTENARIO DEL NACIMIENTO DEL GENERAL DON JOSE DE SAN MARTIN

Este año se cumplen doscientos años del Nacimiento del Gral. Don José de San Martín, prototipo de la nacionalidad y gestor indiscutido de la emancipación americana.

Conciente de la importancia de la fecha, la FUNDACION CINZANO, ha dispuesto celebrarla mediante la realización de un Concurso Nacional, destinado a los periodistas de los diferentes medios de comunicación.

En la sociedad actual, es creciente y decisiva la influencia de la información difundida por los medios periodísticos habituales. Por ello, este concurso, quiere brindar un estímulo y un reconocimiento a la labor permanente del hombre de prensa, capaz de reunir en un centro común las fuerzas inteligentes del mundo moderno, transmitiéndolas con objetividad.

De este homenaje que realiza la FUNDACION CINZANO a la figura del Libertador a través de los hombres de prensa del país con vocación de cooperación surge la trascendencia de este acontecimiento que cuenta con el auspicio del Instituto Nacional Sanmartiniano, del Comando en Jefe del Ejército, de la Academia Nacional de la Historia, de la Asociación de Entidades Periodísticas Argentinas y del Círculo de la Prensa.

BASES DEL CONCURSO

1. Convócase a participar en este CONCURSO NACIONAL a todos los periodistas de los diferentes medios de comunicación del país, sobre la base de las siguientes condiciones:

ARGENTINOS: deberán acreditar su labor periodística a la fecha de la publicación de las presentes bases. Si no estuvieran en actividad, la que hubieren desempeñado.

EXTRANJEROS: deberán acreditar cinco o más años de residencia en el país y la labor periodística que desempeñen o hubieren desempeñado.

El tema será: **EL GENERAL DON JOSE DE SAN MARTIN: CIUDADANO Y HOMBRE DE ESTADO.** Deberá ser expuesto en un Ensayo de Carácter Inédito. Se aclara que sobre este tema po-

drá desarrollarse el pensamiento político, cultural o comunitario del Prócer, tanto a través de su vida cívica como en el ejercicio del gobierno de los pueblos.

Como orientación de los concursantes, se aclara que podrán desarrollar el tema en sus aspectos generales o podrán tomar algunas de las facetas referidas.

3. Establécense tres recompensas:

PRIMER PREMIO: \$ 1.500.000.- en efectivo, un Diploma de Honor otorgado por el Instituto Nacional Sanmartiniano, la publicación de la obra y los derechos de autor de la primera edición, en caso de disponerse su publicación.

SEGUNDO PREMIO: \$ 800.000.- en efectivo. La FUNDACION CINZANO considerará la posibilidad de publicar la obra y en caso de autorizarse su venta le corresponderán al autor los derechos de la primera edición.

PREMIO ESPECIAL: Instituido por el Comando en Jefe del Ejército, consistente en la reproducción en bronce de la estatua del Libertador cuya adjudicación se efectuará a proposición del Jurado designado.

4. Ningún premio podrá ser declarado desierto.

5. La extensión de los trabajos será de 100 páginas como máximo y 50 páginas como mínimo.

6. Los originales escritos en idioma castellano deberán ser firmados con seudónimo. En sobre aparte, cerrado y lacrado, se consignará el nombre, el documento de identidad, el domicilio del o los autores y la constancia de la labor periodística desarrollada. En la parte exterior del sobre que contenga esta información se escribirá únicamente el seudónimo.

7. La obra deberá ser enviada o entregada en cinco copias a máquina, escrita en una sola cara del papel tamaño carta, a dos espacios, a nombre de FUNDACION CINZANO - Cangallo 2933 Cód. 1198 - Capital, en el horario de: 10 a 16.

8. El plazo de admisión de los trabajos vencerá el 31 de Octubre de 1978. Antes de esa fecha podrán ser entregados en la forma y lugar señalados en el punto 7.

El fallo del Jurado será dado a conocer antes del 15 de diciembre de 1978.

La FUNDACION CINZANO se reserva el derecho de publicar el ensayo premiado dentro del año siguiente a partir de la adjudicación del premio.

9. Los trabajos que no fueran premiados y sus respectivos sobres de identificación, podrán ser retirados por los autores en la dirección citada a partir de la semana siguiente de publicado el fallo del Jurado y durante los sesenta días siguientes, no habiendo derecho a reclamación con posterioridad.

10. El fallo será inapelable. Cualquier situación no prevista en estas bases deberá ser resuelta por el Jurado Calificador.

Buenos Aires, Agosto de 1978

EL JURADO:

Está integrado de la siguiente manera:

- Por el Instituto Nacional Sanmartiniano
Dr. Rodolfo Argañaraz Alcorta
- Por el Comando en Jefe del Ejército
Coronel (R) Don Emilio Angel Bidondo
- Por la Academia de la Historia
Dr. Luis S. Sanz
- Por ADEPA
Profesor Enrique Mayochi



FUNDACION CINZANO
Cangallo 2933 (1198)- Capital Federal

sumario

Omar A. de la Cruz	10	El espectro de la argentinidad
David Martínez	19	Carmen Conde: académica española
	22	Bibliográficas
Atols Tapia	23	Antipreceptiva literaria
Ulyses Petit de Murat	24	Siete poetas martinfierristas
	27	El poema que Borges no publicó
Néstor Ferioli	28	Entrevista a Pérez Pardella
José Isacson	29	El escritor y los escritores
	30	El mensaje de Don Bernardo
Ulyses Petit de Murat	33	Luis Gasulla indaga a Bompland
Rodolfo Arizaga	34	Entre Austerlitz y Waterloo
Guillermo Orce Remis	36	La magia de una magia
Silvia Gsell	38	Panorama del ballet en Buenos Aires
Norma Colloca	46	El lunfardo: etiología y ética
Raúl Santana	53	Gorriarena
Néstor Ferioli	54	Kósice: el demiurgo del agua
	57	Información sobre galerías
Jorge Reynoso Aldao	58	Ana María Pizarro: Imágenes en silencio
Silvestre Byron	60	Crítica Artes Plásticas
Armando Rapallo	65	Karlovy Vary
	68	Crítica de Cine
Ricardo Turró	70	El "Don Carlos" y "Tosca"
	74	Paulo
Armando A. Rapallo	76	Crítica discográfica
Bernardo E. Korembli	77	Humoresque. . . Burlesque
Emilio A. Stevanovich	78	El Festival de Caracas
Emilio A. Stevanovich	81	Crítica Teatral
Adalberto Ferreyra	87	Audio
Graciela Artica	88	"El Búho" (Cuento)
Choly Berreteaga	91	Exégesis gastronómica
Arq. Néstor Echevarría	92	Arquitectura
	96	"A Vuelo de Pájaro"



pájaro de fuego

8

Buenos Aires - Año 1 - \$ 2.000
Agosto 1978

DIRECTOR
Carlos A. Garramuño

COLABORAN EN ESTE NUMERO

Marina Naranjo (Arte), Osvaldo Santamaría (Fotografía), Candy Rodríguez (Gerente de Publicidad), Osmina Guardatti (Jefa de Publicidad), María Inés Bunge (Publicidad), Ivonne R. de Quintás (Administración), Gladys Cammaroto (Secretaría), Hugo Marín (Coordinación), Néstor Ferioli (Redacción), Omar de la Cruz (Redacción), Claudio Bramanti (Redacción), David Martínez (Redacción), Atols Tapia (Redacción), Rubén Vázquez (Dibujo artístico), Emma Zappetini de González Ledo (Redacción), Ulyses Petit de Murat (Poesía), José Isaacson (Redacción), Rodolfo Arizaga (Música), Guillermo Orce Remis (Jazz), Ricardo Turró (Música), Silvia Gsell (Ballet), Norma Colloca (Redacción), Silvestre Byron (Artes Plásticas), Raúl Santana (Artes Plásticas), Armando Rapallo (Cine), Emilio A. Stevanovich (Teatro), Adalberto Ferreyra (Audio), Arq. Néstor Echeverría (Arquitectura).

La tapa es una producción fotográfica de Jorge Fama.

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.



primera página

A UN AÑO DEL PRIMER PAJARO

Hace un año, aparecía PAJARO DE FUEGO. El advenimiento de un nuevo medio periodístico que se insertaba en el vasto espectro editorial argentino en momentos tan singulares de la vida nacional, fue recibido de distintas maneras. La frase "toda la cultura" que acompañaba al logo advertía al lector el espacio que se pretendía cubrir en el aspecto de la información y cobertura de notas. Los temas de la cultura comprendida en su más vasta definición, no contaban hasta ese momento con medios idóneos y expresivos y de alcance masivo, como para testimoniar la realidad que se estaba viviendo. La realidad de un país que acababa de proponerse la reconducción de sus destinos, tras trágicas instancias sociales, políticas y económicas que hasta nos había hecho dudar de nuestros primarios ideales de identidad.

No sólo eran singulares —como decíamos más arriba— los momentos para la empresa editorial, sino que era tremenda la instancia total, dentro de una contemporaneidad signada por la desorientación y los crepúsculos tormentosos del inmediato mañana. "¿Una revista de cultura en estos tiempos?". La frase tuvo múltiples mentores. Algunos, descreídos del oportunismo. Otros, prejuzgando el inevitable fin de estas experiencias que siempre se asocian con humildes presupuestos y discontinuas vocaciones. PAJARO DE FUEGO nació desde el cero inicial de su estructura empresaria y salió a la calle para combatir ante los que guardaban esperanzas, por su subsistencia. Puso al servicio más que la calidad de sus artículos, la sinceridad de su prédica y la pasión por una verdad que pocos pueden desmentir: existía un vacío que debía ser llenado con honestidad periodística. Algunos quizá prejuzgaron que la "revista literaria" se abocaría a publicar anodinos poemas, medulosos ensayos sobre temas bizantinos o diatribas ideológicas que sirvieran para ganar el favor de algún grupo de lectores resentido por aquella realidad. Habíamos anticipado en nuestro primer editorial que PAJARO DE FUEGO era la inicial expresión periodística de una empresa que estaba dispuesta a servir únicamente a los mejores intereses del país y advertíamos más adelante que no ignorábamos podía parecer sospechosa, estruendosa y hasta

fantástica esta aventura a aquella altura de la crisis nacional. Sabíamos que el primer hito a superar, era el de la desconfianza y el recelo. Desconfianza en la credibilidad de los objetivos fijados. Recelo, por la consecuencia.

Sin embargo, PAJARO DE FUEGO se sostuvo en el mercado y ganó paulatinamente su público sin apelar a la aparatosisidad de un mercado publicitario que siempre se ofrece a alto costo, ni al fácil exitismo que alimenta nuestra tan vapuleada sociedad de consumo. Apoyados por el inicial pequeño grupo de empresas que creyeron con nosotros en la necesidad de la publicación, y por el consecuente lector que buscó con afán la revista en todos los quioscos del país, la línea trazada como módulo testimonial abarcó a personajes y temas que pertenecían a la urdimbre de un pasado y un presente, pero que sostenían su vigencia y su interés. El absoluto respeto por la objetividad fue la norma, aún por encima de la posibilidad de enfrentar a seres y a ideas antagónicas. Es que se trataba de superar polémicas y adolescentes antinomias y sobre todo desalentar a quienes rebuscaban en las páginas, una "postura alineada".

El año ha descornado todos los velos. Refirmamos una vez más hoy, lo que dijimos el primer día. PAJARO DE FUEGO no se ha prestado a ningún fin subsidiario, despreciando con idéntica consecuencia las turbideces de los manejos publicitarios, como las apetencias que desde diversos sectores comenzó a despertar su extraña continuidad.

Sostenido el criterio e impulsados por el creciente interés que PAJARO DE FUEGO ha sabido despertar en sus lectores, insistiremos en la indagación de los temas y personajes que protagonizan nuestros momentos, partiendo de la juiciosa evaluación de nuestra realidad. Porque como decíamos al principio, mantenemos la presunción de comprometernos en la solución de las más graves cuestiones sociales que son —reiteramos— cuestiones fundamentalmente culturales.

El Director

EL ESPECTRO DE LA ARGENTINA

APORTES A LAS FORMULACIONES DE UNA POLÍTICA CULTURAL

El 23 de marzo de 1814, San Martín remitía dos oficios, vinculados con la guerra de recursos desarrollada en el Norte. Dirigidos al Gobierno, el primero de ellos señalaba: "El paisanaje está tan empeñado en hostilizar al enemigo e impedirle la extracción de ganados que, me asegura el mismo Saravia, la expedición que emprendió anteriormente el coronel Castro, al mando de cuatrocientos hombres, avanzándose hacia Guachapas, no pudo sacar que el que iba protegido con toda su fuerza, porque los Gauchos de entre los bosques perseguían, destruían y ahuyentaban cuantas partidas mandaba a recogerlo. Puedo asegurar a V. E. que ellos solos le están haciendo al enemigo una guerra de recursos tan temible, que lo han puesto en la necesidad de despachar una división de más de trescientos hombres con el único objeto de proteger la extradición de mulas y ganado vacuno". La comunicación, fechada en Tucumán, debió ir directamente a la imprenta oficial para su publicación en la "Gaceta Ministerial", dado que se lo juzgó importante. Efectivamente, el 10 de abril aparecía en las columnas del citado periódico; sin embargo, en vez de "Gauchos" se lee la definición de "patriotas campesinos". Los historiadores han podido advertir la letra del mismo Posadas —por entonces Director Supremo del Estado—, en el original, censurando el adjetivo dado por San Martín a los hombres de su tropa.

En la segunda de las comunicaciones, decía San Martín: "Por conducto del mismo Güemes dio parte el capitán comandante de Gauchos, don Pedro José de Zabala, de una guerrilla que tuvo lugar el 9 del corriente en el Carril del Bañado, con una partida enemiga de diez hombres, de los que hizo cuatro prisioneros, le

tomó siete fusiles, e hirió al comandante y otro más, que lograron escapar. En la citada comunicación del 20 me avisa también el comandante Güemes que por las inmediaciones de Jujuy mataron los Gauchos a un capataz y un peón enviados por don Pedro Antonio Olañeta a recoger mulas, trayéndose la comisión original con que había autorizado el citado Olañeta al capataz Mariano Ucedo".

Posadas, impresionado, sin duda, por la insistencia de San Martín en destacar las virtudes de los paisanos, apuntó en nota marginal del 6 de abril: "Acútese recibo y dénse las gracias a los valientes defensores de la Patria que indica en su oficio". Y envió el documento a "La Gaceta" para su publicación, poniendo entre líneas la palabra patriotas, en sustitución de Gauchos, razón por la cual así aparece publicada la nota. El futuro Libertador, jefe militar que convive, en el ambiente del Noroeste, con la tropa que manda, utiliza la expresión como lo señala el cordobés Pérez Amuchástegui ("Mentalidades Argentinas"), "con un dejo de heroicidad y de orgullo patrio" y, dos años después, refiriéndose a la necesidad de detener el avance del ejército realista, le escribirá a Tomás Guido: "Para hacer intransitable aquellos países, no se necesita un solo soldado: sobra con la gauchada para que se mueran de hambre" (carta de San Martín, junio 14 de 1816, enviada desde Mendoza).

Otro sentido, totalmente opuesto, daba la gente de Buenos Aires al gaucho, al paisanaje, a la gauchada. Para los porteños, esas voces no podían significar otra cosa que vago, "mal entretenido", recua de holgazanes, pandilla de bandoleros. Por eso, Posadas testa las adjetivaciones de San Martín y emplea la de "campe-

sinos patriotas". Le quitaba, así, todo su sabor a las comunicaciones sanmartinianas. Pero eso carecía de toda importancia: "La Gaceta" no estaba destinada al "gauchaje" que, por otra parte, totalmente analfabeto, poco caso haría a los papeles impresos. Contrariamente, estaba destinada a la clase acomodada y "culto" que sí sabía leer y escribir. Y, por lo mismo, abundaba en prejuicios de toda índole.

Si hemos insistido tal vez excesivamente en hacer hincapié acerca de los ejemplos ofrecidos, ha sido por un sólo hecho: por considerar que, en ellos, ya está implícita toda una política cultural, la posición bifronte de los argentinos que, con algunas variaciones de contenido pero, sobre todo, de forma, se mantiene como la constante más notable de nuestro país, sobre el cual vamos a inclinarnos, una vez más, con objeto de auscultarlo en aspecto tan significativo de su realidad, previo a una propuesta concreta.

Inserción de la cultura argentina

Cada pueblo tiene su propia cultura, que es su espíritu objetivo, expresado en un sistema de valores, en una concepción del mundo y de la vida y en la religión, la ética, la ciencia, el arte, la economía, la política y la educación. Y, por lo tanto, en sus correspondientes instituciones, aunque éstas, a veces, suelen no reflejar la suma de esos elementos, a la que denominaremos últimas razones. Es decir, "las verdades filosóficas y las realidades históricas", fundamento de toda ley positiva. El hecho de tener que referirnos a la cultura nacional argentina nos obliga, por supuesto, a indagar en las modalidades biosféricas y espirituales, en el cambio



de las circunstancias que ellas pudieron operar en la encarnación material; en lo técnico, lo económico, en la producción y en los mismos grupos humanos. Hay que desentrañar, en esas modalidades bio-síquicas, cuales son las Ideas Madres, las Ideas Fuerza, las Ideas Vivas que alientan en el "ethos cultural" convertido en pueblo, transformado en concretos rostros, en seres vivos, capaces de sentir amor, de padecer, de gozar. . . ya que aspiramos, como Don Miguel de Unamuno, a toparnos con el hombre de carne y hueso, con aquel que puede ser actor de la agonía, en el sentido griego del vocablo, vale decir de la lucha y, retornando al profesor de la Universidad de Salamanca, del Sentimiento trágico de la vida, que es el único verdadero y perdurable, desde que está ligado a la Tragedia cuyo escenario es el Gólgota y su perspectiva todo el Universo.

Iremos avanzando paulatinamente, para no dejarnos arrebatar por la tentación de sustituir, con ideas preconcebidas, lo que nosotros deseamos brindar como un sincero aporte, basado en la indagatoria de nuestra intransferible realidad nacional, en el cual no cuentan las cifras estadísticas porque aquí, evidentemente, la materia prima tiene dos denominaciones: País Argentino y Hombre Argentino. Y conste que no existe redundancia, toda vez que el análisis nos ha de llevar, fatalmente, a las fuentes del Ser Nacional.

Los ideales y querer argentinos están consustanciados con antiguas manifestaciones del alma comunitaria, y tienen que ver con la libertad personal y ciudadana; la verdad y la justicia; la política y la democracia; la historia y la tradición; la emancipación económica y los conocimientos tecnológicos; el destino nacio-

El período de los grandes debates nacionales en cuyo transcurso se procura elucidar cuanto tenga relación con el "ethos" básico de lo argentino, de aquello definido netamente como parte sustancial de la "argentinidad", pareciera haberse iniciado auspiciosamente. "Pájaro de Fuego" se siente en el deber de contribuir a contestar un interrogante primordial: ¿en qué consiste una política cultural de raigambre nacional?

nal y la unidad americana. . . Todos esos son los parámetros dentro de los cuales hemos de manejarnos para no quedar sometidos por nuestras propias inclinaciones y, con el mayor grado de objetividad posible, arrojar alguna luz sobre el espectro cultural.

El Ser Nacional

De acuerdo con el profesor Guillermo Alfredo Terrera: "El estudio científico y desapasionado del llamado Ser Nacional o Realidad Esencial de lo Argentino, puede efectuarse mediante tres etapas lógicas y de auténtico rigorismo axiomático. La primera parte sería aquella que trata de la integración biológica o étnica rioplatense. Este término "rioplatense" comprende todo el enorme territorio extendido desde el norte de La Paz, Bolivia, hasta los confines del continente helado de la Antártida o Casquete Polar Sur. De Este a Oeste, tan inmenso país abarca desde la Cordillera de los Andes hasta el Río de la Plata o el Océano Atlántico más al sur, pasando por Paraguay, el Estado de Río Grande del Sur y la Banda Oriental del Uruguay, circunscribiendo aproximadamente cuatro millones y medio de kilómetros cuadrados de superficie. La cuenca del Río de la Plata es, entonces, una realidad geopolítica y una verdadera determinación geoestratégica. En ella se encuentran comprendidos territorios de las actuales naciones Paraguaya, Boliviana, Argentina, Oriental Uruguaya y Brasileira".

Pero el Río de la Plata no se integra, meramente, con las costas bonaerenses y uruguayas; también con todos los ríos y territorios que le son naturalmente tributarios. El primer poblamiento de América, continente que involucra el área



Los africanos también contribuyeron a la forja de la Nacionalidad y en la Argentina encontraron el modo de expresarse y vivir dignamente, contrariamente a lo que ocurre entre los boers de Sudáfrica, donde fue captado este testimonio.

Paulatinamente se conforma nuestro carácter cultural, dentro de las pautas impuestas por lo español-criollo, una templada combinación de hidalguía, mansa y confiada, junto a un exaltado espíritu encendido de idealismos y forjado —aunque a veces no mucho— en la sencilla doctrina cristiana.

Vale la pena detenerse un poco en la contemplación de algo tan bello como asistir al nacimiento del Ser Nacional, cosa que nos emociona y sacude, desde las raíces del alma a los huesos, pues no es dable, a los hijos, asistir al nacimiento de la Madre sino a través del ejercicio de la imaginación y de la memoria familiar. . .

geográfica de referencia, se produce entre los milenios quince a diez antes de Cristo, durante el período conocido como el del glacial de Würms, último de los cuatro habidos en nuestro planeta durante la era geológica Cuaternaria, Antropozoica o Actual. Una de esas tres denominaciones, la segunda, la recibe debido a que, en este excepcional momento geológico, se va a producir la aparición del protohombre, cuando se produce el singularísimo milagro de la erección perpendicular, a la línea del suelo, de ese ejemplar que constituye una evolución bio-cultural de la sub-familia de los Primates homínidos. No habiéndose hallado, en territorio americano, un sólo resto fósil humano, y perteneciendo, todos los yacimientos y estructuras óseas encontrados al hombre moderno (solo en escasos ejemplares fue posible detectar rasgos muy leves de neandertalensis), hemos de convenir con la tesis que señala el milenio quince antes de Cristo como la presunta entrada del hombre en suelo de América a través del estrecho de Behring, lo que fue posible merced a la compresión de las aguas heladas, la cantidad de tierras que, merced a ese fenómeno, quedan al descubierto; la escasa distancia de uno a otro continente, mejorada por un sinnúmero de islotes e, incluso, por la existencia misma del glacial de Würms. Los cálculos señalan que, desde el arribo de la primera oleada mongoloide a lo que hoy conocemos como Alaska, transcurren, hasta la última unos cinco mil años y que esas inmigraciones demoran unos tres milenios en instalarse en Tierra del Fuego. Los grupos de hombres corresponden a pueblos habitantes de las mesetas de China Central, por una parte, y del sudeste asiático, (Vietnam del Norte y del Sur, Camboya, Laos y Corea), la otra. La apasionante historia de aquellos primeros poblamientos en la Cuenca del Plata, nos señala que las corrientes que se desplazan hacia el Atlántico (hubo otras, por el Pacífico), pertenecen a los grupos del Sudeste Asiático, luego denominados Caribes o Amazónicos, por su primer asentamiento en América. Estos grupos alcanzan hasta la margen norte del Salado, en Buenos Aires, y se clasifica como Querandí. Hay también Guaraníes en la costa, pero estos desaparecen prontamente, replegándose hacia el interior. Mientras tanto, los agrupamientos que se desplazan por los Montes Rocallosos y después por el macizo andino, provienen del Asia Central y serán clasificados como Andinos. Eran

fuertes corrientes que, lentamente, fueron ocupando Tierra del Fuego, después todo el centro cordillerano, el noroeste y el centro de la Argentina.

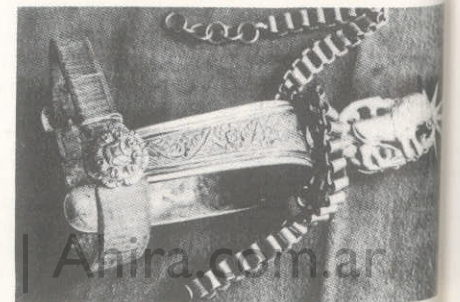
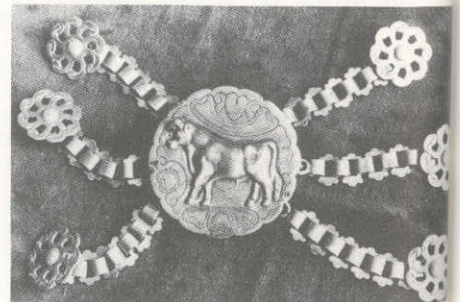
Espanoles y aborígenes

El territorio del Río de la Plata se encuentra ocupado, a la llegada de los españoles, por diversas naciones aborígenes. Desde el norte de nuestro actual territorio, hasta el sur, una clasificación previa nos permite encontrar a los omaguacas, atacamas, diaguitas, calchaquies, lules, vilelas, tonocotés, comechingones, sanavirones, huarpes, boroganos, pehuelches, ranqueles, pampas, tehuelches, araucanos, patagones, onas, yaganes y alcalufes. En el noreste encontramos a tobas, pilagás, maticos, chiriguano, mocobíes, guaycurúes, minuanes, timbúes, guaraníes y querandíes. La totalidad de los poblamientos alcanzaba, aproximadamente, cuando las primeras corrientes conquistadoras penetran en nuestro suelo, a unos 850.000 habitantes, incluyendo a los que vivían en ambas márgenes del Río de la Plata y de acuerdo a los censos realizados por los excelentes funcionarios españoles.

Resumiendo, hacia 1580, encontrábamos en nuestra tierra: 1. un grupo humano compacto y homogéneo, de ascendencia amarilla, que constituye la base inicial del grupo biológico argentino; 2. un conjunto de pobladores blancos españoles y sus hijos, en caso de no haberse cruzado con los nativos; 3. una población numerosa, que participa de la unión genética entre aborígenes y españoles, integrante de las bases mayoritarias de la estirpe criolla-rioplatense. Aún no había aparecido el negro africano que, más adelante, y por el desdichado e injusto comercio humano, se convertirá en otro elemento de la integración racial. Lo característico de este proceso socio-antropológico reside en que el hispano no tiene a menos cohabitar con las mujeres indígenas y, para ello, se entregan seis a cada soldado o trabajador soltero, a los fines del poblamiento de estas solitarias tierras. No existen, desde el primer momento, problemas raciales o sociales de tipo discriminatorio, pues el hombre del pueblo español, a diferencia de los sajones (imbuidos de un crudo fanatismo bíblico), no está poseído por sentimientos de superioridad racial ni persigue el fin de mantener "pura" a su estirpe.

"El linaje de Hércules" lugoniano

Indudablemente, la Argentina ha de tener un gran destino a pesar de las vicisitudes de su historia o, quizás, por ello mismo. ¿Cómo pensar de otra manera, por ejemplo, cuando sabemos que fue una misma nodriza africana la que alimentó, con la recia leche de sus morenos y firmes pechos, a Juan Manuel de Rosas y a su hermano de leche, Juan Galo Lavalle? No intentamos significar nada político, sólo ofrecer un ejemplo de la calidez de la cultura criolla-hispánica, y de todos los siglos de cristianismo que se necesitaron para llegar a este hecho tan sustancial, que permite a una mujer de raza negra dar de mamar a dos pequeños blancos. Y a los blancos padres de los niños, aceptar, complacidos y hasta con orgullo (al punto de que envían correspondencia a sus familiares, narrándoles el suceso),



la ayuda de la morena que, por otra parte, tomaba mate con los miembros de ambas familias, usando la misma bombilla. En aquella parsimoniosa ceremonia del mate, en la cual los criollos empleaban tanto empaque como los ingleses con su té, queda, también, reflejada la cultura de nuestro pueblo: alrededor del fogón, se juntaban en todas las casas y, no importa si ricos o pobres, plebeyos o aristócratas. . . gauchos, indios, africanos y blancos solían chupar todos de la misma bombilla, creando, con ese hábito, una de las más señaladas diferenciaciones rioplatenses.

Señalábase la importancia de España en nuestra formación cultural que se inicia, naturalmente, por la humana. Ese es un hecho innegable e irreversible. Es como el sello que impone el bautismo: en adelante se podrá ser mejor o peor, pero se pertenece a Cristo para siempre y por siempre. Así nos pasa con España: lo que de ella recibimos nos caracteriza y diferencia, contribuyendo a nuestra presencia en el Universo. La Argentina es lo que es y no lo que desean los teóricos de una cultura abstracta y deshumanizada. La realidad constituye una verdad incontrovertible. Aquí prima lo aborígen y lo hispánico, aunque les duela a ciertos epígonos de una aculturación que tiende a convertirnos "en la Europa de América", que encuentra sus motivaciones en cuestiones de índole económica. Si recibimos la sutileza prodigiosa de lo helénico y la firmeza rocosa de lo romano, fue merced a la síntesis española que supo combinar en su espíritu los dispares valores de ambas culturas y alumbrarlos con la intensa luz de un des-

Niños indígenas en la Provincia de Formosa: son parte de una de las culturas fundadoras y en ellos perviven tradiciones y costumbres que, al fundirse en las corrientes españolas, aportaron esencias arraigadas al Ser Nacional.



bordante cristianismo en el cual se perdieron todos los vestigios del paganismo. Aquí, lentamente, lo helénico, románico e hispánico se va transfundiendo, aceptando los nuevos elementos. Especialmente esa dulzura transformadora de nuestra Tierra —que constituye uno de los más atractivos rasgos de los argentinos—, propia de los aborígenes, amantes de lo bucólico, de la grandiosidad de la imponente Naturaleza (a la cual han aprendido a domeñar y utilizar), amigos de la contemplación, forjadores de idiomas perfectos, capaces de expresar, en síntesis impecables, las bellezas del paisaje al cual pertenecen.

Cuando el inspirado poeta de "Poemas Solariegos" —en la época en que redescubre el "Martín Fierro"— estudia la confrontación de lo hispánico y lo aborígen y la fundición de sus elementos en lo criollo, sostiene la supervivencia griega de nuestro carácter, patentizada en la poesía popular y, especialmente, en el prototipo de belleza que llevamos con nosotros, como vínculo constitutivo del país. Pese al error de Lugones, que piensa que lo helénico subsiste contra el Cristianismo, Hércules, para él, personifica bien lo popular, donde vive un ideal de belleza que hace del gaucho mítico y, por consiguiente, del argentino, "un miembro de la casta hercúlea" (Alberto Caturelli: "Meditación Filosófica sobre la Continuidad Integral de la Argentina"). Fue, seguramente, Saúl Taborda quien mejor abordó la cuestión de la esencialidad argentina. En "Investigaciones Pedagógicas" considera a la nación como una forma de vida en el tiempo, desde cuyos supuestos debe formularse al hombre; nuestro supuesto es el comunismo castellano, redivivo en el caudillo, en lo "facúndico". Por donde, al mismo tiempo que florece la herencia del espíritu hispánico, se supone un "fenómeno originario" que garantiza una nueva realidad nacional.

Hemos señalado la mansedumbre de nuestros aborígenes, de su buena predisposición, incluso, para admitir los profundos cambios religiosos y de hábitos sociales, entrañados por la presencia de los innumerables misioneros enviados por España. Pero también es cierto que, poseídos por la denominada "indignación de los justos", naciones aborígenes enteras optaron por extinguirse antes que rendirse a las evidentes injusticias cometidas por algunos conquistadores, actitud que mantuvieron

hasta las "guerras de fortines" y en las conquistas de la Patagonia y del Chaco Austral por las tropas de línea. Los pueblos pertenecientes al área cultural del caballo (un elemento decisivo en el concepto de libertad del aborígen y del criollo), como los célebres guaycurúes de la Cuña Boscosa y los pampas-araucanos, luchan por espacio de dos siglos defendiendo su civilización y las pautas culturales que de ella emergían, entre las cuales primaba un agreste sentido de la dignidad y de la libertad. Casi al término del siglo XX, sociológicamente asistimos al predominio de la cultura criolla-argentina, enseñorada de la antigua geografía aborígen. Sólo restan puñados de las viejas tribus pobladoras (aunque, en algunas regiones, constituyan núcleos humanos valiosos, a pesar de algunas manifestaciones obstinadas en permanecer, como los remedos de ceremonias religiosas ejecutadas al son de los kultrunes, trutucas y pifulcás. Lo aborígen, insertado en la cultura criolla-argentina, subsiste y perdura. Especialmente mantienen su vigencia no menos de cincuenta mil voces provenientes de los idiomas de la tierra, como el quichua (habla de casi todos los santiagueños y de amplias zonas de Salta y Jujuy) o el guaraní (predominante en Corrientes, Misiones, Chaco o Formosa) o el araucano (todavía vigente en los faldeos precordilleranos del Neuquén, Río Negro y Chubut.

Otros aportes culturales

A partir de 1880, como directa consecuencia del triunfo y predominio político-económico-social del liberalismo, diezmados el "gauchaje" y el "indiaje", comienzan a incorporarse al país las corrientes vitales de las inmigraciones provenientes, básicamente, de la Italia Meridional que, en su pasado, de una u otra manera, habían pasado por la dominación española.

Lo importante de esta presencia siciliana, calabresa y napolitana (lo que la misma Italia de entonces despreciaba por considerar como de estirpe inferior), reside en el hecho de que viene a romper el esquema pensado por la "generación del ochenta": el último de los zapateros sajones es mejor que el más importante de los criollos. Efectivamente, al país no vienen "los hombres de ojos celestes y cabellos rubios" que debían cambiar nues-

Artesanía popular criolla; piezas de plata del entrerriano museo Martiniano Leguizamón: rastra y espuela cinceladas y mate —también cincelado— de pie trifurcado.



tra raza cobriza y morena. Vienen, sí, los desheredados, los despojados, como si de aquí, en lugar de matarlos en las guerras de fronteras, se hubieran enviado a Nápoles, Sicilia y Calabria a los gauchos y a los aborígenes. También llegan nuevos españoles —gallegos y asturianos en su gran mayoría, seguidos de andaluces y vascos—, tan pobres y esquilados como los otros. Unos y otros, con el paso del tiempo, harán un aporte cultural valioso, alcanzando gran influencia en la composición del bio-tipo argentino y en la alimentación, la mímica, los gestos, la expresión popular y en otras sedimentaciones culturales-psicológicas que, no obstante, no logran sobreponerse a las esencialidades hispano-criollas constitutivas del meollo de la cultura argentina. Hay que decir que aquellos italianos fueron absorbidos por la fuerte personalidad de ese ser ya desaparecido para el Ochenta, pero que había dejado la profunda impronta de su paso por nuestra civilización: el gaucho. Ese pobre inmigrante (para quien no se había pensado aquello de "y todos los hombres de buena voluntad), buscaba con desesperación, tal vez inconsciente, un modelo humano al cual parecerse. Lo encuentra en el personaje hernandiano y, tal vez, en alguna deformación, como el célebre Juan Moreira. Por esta circunstancia fundamental es que, entre nosotros, no se forman "ghettos" de spaghetis, como ocurre en los sajones Estados Unidos. Aquí, el pobre gringo se transforma en cocoliche, en un tierno muñeco humano, en un guiñol de carne y hueso (¡Una-muno otra vez!), al cual reivindicarán sus descendientes, transformados en universitarios, obreros, empresarios y en dirigentes de una parte del país. Hay que

buscar en esas profundas oscuridades del alma humana, que convierten al inmigrante en un ser intuitivamente gauchesco, la razón primordial de un fracaso político evidente: no se puede realizar, en la Argentina, el Estado concebido como una institución sajona.

No se trata de una "venganza" de lo criollo-aborígen. Aquí se debe hablar, con mucha seriedad, de la imposición del Ser Nacional Argentino a todas las fórmulas ensayadas para cambiarlo y sustituirlo.

Para explicarlo científicamente recurrimos al concepto de Guillermo Alfredo Terrera: "... Sin embargo, es tan grande la influencia fenotípica de la ecología, la persistencia profunda de la cultura criolla rioplatense y las mutaciones del genotipo en la transmisión hereditaria de las sucesivas generaciones, que el grupo humano argentino sale unido y revitalizado en sus expresiones étnico-culturales que hacen al Ser Nacional. Lo realmente notable, en estos procesos de socialización cultural, es la tremenda capacidad de absorción que demuestra la sociedad criolla rioplatense, para tomar lo extranjero, incorporarlo al quehacer nacional, aculturarlo, darle forma y expresión popular y, en el transcurso de treinta o cuarenta años, asimilar y nacionalizar esos procesos de cultura popular extranjera, insertándola en el estilo vital rioplatense" (El Ser Nacional, publicación del Instituto de Ciencias del Hombre, Buenos Aires, 1974).

Resumiendo todo el período de formación de la cultura popular argentina,

**José Hernández y Leopoldo Lugones
dos paradigmas de la Nacionalidad
Poeta épico, soldado y estadista
el uno; renovador de los hábitos
intelectuales, el otro. Dos genios
que descubrieron las raíces
de la Argentina de siempre**



EL IDIOMA D

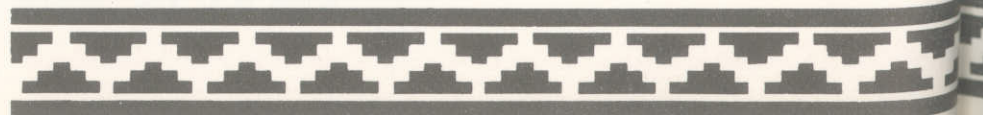
Eminentes y conocidos investigadores filólogos, como el Profesor Guillermo Terrera y el escritor Cambours Ocampo, se ocuparon, en serios trabajos, del "idioma de los argentinos", el conjunto de voces y giros que, incorporados a los hábitos intelectuales del pueblo, configuran parte sustancial del Ser Nacional, por definir claramente el "temperamento" de nuestra cultura y el alto grado de creatividad que conlleva en todas las expresiones de su espíritu. Hemos tomado algunas muestras de ese "idioma" de obras de los autores mencionados, provenientes de las diversas corrientes lingüísticas que confluyen en el torrente cultural popular.

Voces del Río de la Plata: al descuido, alzado, alfilerillo, andar en ancas, cojinillo, laderear, cimarrón, carnear, horcón, cuartear, orejano, parejero, peceño, pialar, puntal, remesero, vacaje, yerbiado.

Voces indígenas: figuran constantemente en las hablas popular y culta. Por ejemplo, del quechua: achumado, achuras, aloja, anco, ancuá, antarco, bolanchea, cachi, cóndor, coyuyo, cuzco, chacra, chacarera, chaco, chinchulines, choco, chirimoya, gualicho, guapo, humita, macana y mate. Guaraníes: aguaribya, ananá, biguá, caburé, caracú, carpincho, chajá, ché, lapacho, mangangá, ñandú, payé, tapera, yará... Del araucano: bagual, chapalear, chapaleando, ché, chulengo, quillango, malón, malonear, pegal, tioco... En sus tareas de investigación, el Profesor Terrera pudo detectar una indudable influencia mongoloide en numerosas voces indígenas. Por razones de espacio nos limitamos a reproducir unas

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

*La madre es el presente, su hijo, el futuro:
el Ser Nacional los envuelve a los dos...*



es: **Incomprendidos, combatidos con saña,**
ad. el "ethos" de la nación los reunió
ta, en el espacio del Espíritu
tos y confirió a sus decisivas obras
ios esa unidad destinal solo lograda
ces por los auténticos intelectuales
re. de un país capaz de perdurar.



sintetizando toda la complejidad de las formas y procesos culturales que conforman nuestra personalidad nacional, trazamos el siguiente resumen de cuanto conforma el conjunto del saber popular de los argentinos: costumbres, vestimentas, juegos y diversiones, comidas y bebidas, formas religiosas, creencias y supersticiones, historias orales, música etnográfica, música folklórica, música popular, danzas y bailes, copleros, romanceros, adivinanzas, cuentos y leyendas, atalajes hípicos, vocabulario, refranero, dichos y sentencias, formas de trabajo, toponimia criolla, toponimia aborígen, etnografía y folklore.

Toda esa serie de elementos han otorgado a la Nación Argentina una madura comunidad humana, manifestación cultural distintiva que la ha convertido, dentro del conjunto de países de estirpe hispánica, en el menos español de todos ellos. No a consecuencia de una renuncia consciente a esa españolidad, sino como el fruto madurado de todo un proceso de independencia cultural que se manifiesta, por añadidura, con relación a cualquier otro tipo de predominio, especialmente del sajón, al cual se le intentó imponer por los diversos caminos de todos conocidos. Los argentinos tenemos nuestras propias costumbres y hábitos nacionales que, por fuerza de nuestra personalidad, son adoptados por los pueblos limítrofes y aun por sectores de los más alejados. Poseemos no menos de ciento treinta mil copleros, romances y adivinanzas, lo cual supera, incluso, el número catalogado de países europeos como Francia, Inglaterra, y Alemania. Los bailes y las danzas de carácter folklórico o tradicional alcanzan

a las doscientas cincuenta variaciones, casi todas ellas de gran señorío, pues la mentalidad criolla, los sentimientos de su alma, que miraban con cierta repulsa los saltos acrobáticos de las danzas españolas, produjeron un cambio psíquico en la danza y el canto traídos desde la ibérica "piel de toro": "todo lo cual da la pauta de que las músicas ibéricas se aculturaron en nuestro país, dentro de los moldes clásicos del proceso mental argentino, influenciado por su territorio, su clima y, desde luego, por su paisaje especial".

Cultura e Inteligencia

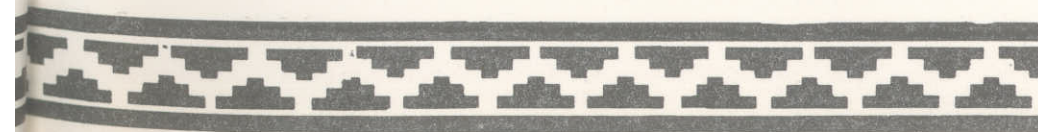
Hemos de pasar, necesariamente, a otras definiciones antes de abocarnos, decididamente, al tema de la política cultural, sin abandonar el único ítem necesario a toda manifestación de existencia orgánica: el Hombre. Lo que distingue a éste, en el mundo visible, es su inteligencia. "Animal racional", lo define cierta tendencia filosófica. En realidad, el Hombre es una "inteligencia encarnada". Se trata de un auténtico rey de la Creación: más que mineral, por su condición de viviente; más que vegetal, por su capacidad sensitiva e instintiva; más que animal bruto, por su facultad de saber los "porqué" de sus actos y decidir por sí mismo su propio destino. Atacar al Hombre en su inteligencia es anularlo. Es rebajarlo por debajo de la pura animalidad, porque si bien su inteligencia lo arma para dominar con amplio margen a su animalidad, sus instintos separados de la influencia intelectual, no logran colocarlo como puntero de los otros animales. Ningún "humanis-

LOS ARGENTINOS

pocas: Anca Lieu, Caleliyán, Hanchiquín, Can Huihuir, Concho, Cimihuala, Chabala Naguán, Chagapanta, Tapayú, Tolmichiya, Mayulpichiya, Peikín, Molón, Muchiki, Quinsa, Sicomo, Pichuin Guala, Quepetián... y numerosísimas más, igualmente incorporadas a nuestra toponimia. También son parte del habla popular argentina numerosas voces que, procediendo de diversas lenguas europeas, se conocen genéricamente como "lunfardas": cazote, coso, gambeta, manyar, plantar, yeta (del italiano hablado en Roma); bacán, buseca, funyi, misho, pulastrón, vento (del genovés); cucuza, furca, laburar (siciliano); buyón, cañota, madama, morfar, ragú, pirobar (del francés); buraco, fariñera, fiyingo, fulo, fariña (del portugués); candombre; quilombo, candonga, tamango (diversas lenguas africanas); forfai, jaipe, fóbai, yoni (del inglés). Pero, como bien anota Terrera, en ese léxico popular —adoptado por las clases "cultas"— existen infinidad de expresiones, creadas para las nuevas situaciones, típicamente criollas: abatatarse, amasijo, batir, botón, bulín, cachuso, carpetear, comilón, cortarse, forrarse, gavión, grasa, grupo, jeteo, lastre, leones, mechera, mula, olivo, orejero, papa, parada, pato, pelar, petitero, queso, relajo, sonar, tarros, tipa, tira...

Lamentablemente, no podemos continuar abundando en ejemplos de esta creatividad argentina, de este "idioma" que el nuevo hombre de nuestra Patria se fue dando para hacer frente a situaciones inéditas, que debían recibir designación e incorporarse al acervo que, conjuntamente con las correspondientes a otros estamentos del quehacer cultural, ya forman parte del patrimonio de todos los hijos de esta tierra nuestra.

La Patria vibra en el arte de sus hijos nacidos en esa antigua tierra puneña...



mo" (entendido en el sentido general de "cultura a favor del hombre") puede establecerse sobre una falsa noción del hombre y olvidarse de su inteligencia como raíz de su ser ("La Raíz del Hombre", revista Verbo, número 172).

Innegablemente, una política cultural argentina, destinada a lograr el desarrollo de la personalidad del Hombre, debe respetar nuestro innato sentido de libertad, protegiendo la inteligencia como "raíz de su ser". Ninguna comunidad que intente perdurar, cumpliendo fines metafísicos (aquí debe remarcarse bien las diferencias entre una sociedad cristiana y las marxista o capitalista), puede erigirse sin respetar la libertad consustancial a la personalidad humana. Y, mucho menos, la argentina.

La verdadera libertad y la más perfecta consiste en usar lo mejor posible el libre albedrío y ejercerlo siempre, sin interferencia de fuerzas externas ni por las pasiones internas, de las cuales, las primeras esclavizan al cuerpo y las segundas al alma. No hay nada menos servil que estar siempre orientado hacia el bien, y siempre por inclinación propia, sin violencia y sin disgusto", escribía Leibniz en "Ensayos de Teodicea".

Ahora bien, ¿respetamos esa necesidad de hacer de cada hombre un ser libre y, al mismo tiempo, criterioso? ¿Acompañan al Hombre en su deseo primigenio de estar inclinado hacia el Bien, de alcanzar, incluso, los lindes de la "civilización del corazón", llamada a reemplazar a la Era del Robot Humano, del Hombre cuya máxima aspiración es parecerse a la Computadora?

El establecimiento cultural argentino está atado a la decadente cosmovisión occidental. Es decir, a un criterio positivista-racionalista, científico-técnico, basado en el concepto que tiene como finalidad lo útil, lo inmediato, lo práctico, con absoluta prevalencia de un fuerte contenido materialista. Se desprecian los valores del Espíritu, de la Creación, de la Imaginación, no existe un sentido heroico de la vida y los cartabones de la conducta personal y social están dados por lo hedonístico. No se trata de alcanzar el bienestar del alma y de la inteligencia, sino de llegar a detentar el máximo "comfort" posible. En otros términos: lo cualitativo carece de todo interés. Importa lo numeral, la cantidad. Es un mecanismo que apunta a la desintegración del Hombre, desarraigándolo de sí mismo y del entorno ético-físico de la Nación concebida como la suma de los elementos culturales que la forjaron. Es, como dice Elías Santos Giménez Vega ("Vida de Martín Fierro"): "El sentido angurriente de la vida, toda la filosofía miserable de la fábula de la hormiga y la cigarra, se proyecta en esta condenación (al gaucho y al aborigen). Patria es la alambrada, la parcelada, la exprimida, la negociada. . . Quitadas todas las determinaciones e imposiciones de una buena administración estanciera, la patria desaparece".



Nos hemos acostumbrado a esa triste terminología del "mass-medio" que encierra, en sí misma, una ideología: la igualdad de las inteligencias en un sistema de mediocridades. Es preciso recordar que el teórico del "marxismo humanista", Gramsci (1891-1937) preconizaba "separar las masas de la cultura", que debía quedar circunscripta a las élites de conducción política. Semejante pretensión está insita, también, en los ideólogos de la masificación "cultural". Es decir, de la anticultura, pues lo masivo (negación del Pueblo) jamás logra generar valores trascendentes ni crear hábitos de superación.

Pero, ¿por qué unos se empeñan en separar "a las masas" de la cultura y otros intentan hacer de ella un mito formidable, creando, por ejemplo, la industria del "best-seller"? . Puede decirse que, aún con distintos objetivos finales, unos y otros coinciden en algo sustancial: domi-

La Boca del Riachuelo fue solar de los quilmes. El tiempo la convirtió en reducto inmigracional, y allí se generó una buena parte del lunfardo, arraigó el tango y la mitología de Buenos Aires. Contribuyó con lo suyo a la cultura nacional.

Toda la sangre guaraní corre por las venas de este viejo criollo de "la bella Taragüi". La San Juan de Vera de las Siete Corrientes es una de las regiones culturales más ricas de la Nación Argentina y de su Espíritu...

nar el Espíritu, reducirlo por la ignorancia o el acartonamiento de toda forma cultural auténtica.

Siendo la cultura el elemento básico componente del Ser Nacional, elaborado a través de siglos de continuados choques, superposiciones y plegamientos entre diversas concepciones de vida y disímiles nociones de civilización —por ejemplo, la cristianización de los primitivos pobladores de nuestro suelo, con el mantenimiento de creencias y ritos paganos aculturados a lo español, europeo y universal—, no se la puede considerar como expresión de minorías, cuyo sentido de presión social las convierte en ilegítimas detentadoras de los bienes culturales. Tampoco pueden, las mayorías, adjudicarse su posesión por el simple hecho de que en una medición matemática sean capaces de imponer su decisión.

Como parte fundamental del Ser Nacional, la cultura pertenece al Pueblo, en el sentido que el francés Emmanuel Mounier le otorga ("Manifiesto al servicio del Personalismo"): **pueblo es lo que no ha sufrido contaminación.**

Una política cultural que pretenda trazar una divisoria entre las diversas clases sociales pero, más específicamente, entre pobres y ricos, nunca será otra cosa que el instrumento de una feroz frustración, instauradora de un sentido disolvente y anarquizante en el cual puede perecer la Nación misma. Aquí es donde, precisamente, la política cultural ha de manifestarse en las tendencias educativas.

La Argentina en el Mundo

Suele mencionarse, con harta frecuencia, lo "interdependiente" del mundo de nuestros días. Se acepta esta cuestión como algo fatal, propio de la era del jet. Materializado, como está, ese mundo de nuestros días atribuye a la rapidez, al "swing",

ocasión, partes bien solidificadas de una misma dependencia, tanto en el pasado remoto como en el más inmediato. Y es que la Creación es un orden perfecto en el cual todo se une, se concatena irremisiblemente para llevarnos a la indispensable armonía del amor fraterno, de las cosas compartidas y del Bien Común.

También hubo interdependencia en muchos otros sentidos pero, esencialmente, en las grandes cuestiones políticas, económicas y militares desde que algunos grupos de hombres comenzaron a advertir que dominar a otros grupos humanos podía llevarlos al enriquecimiento de sus atributos.

Lo que, tal vez, faltara a esos núcleos, para hacer más efectiva su actuación, generalmente contraría a las diversas comunidades humanas, fue el logro de acuerdo entre los sectores dominantes con el declarado fin de mantener un "statu quo" limitativo de regiones, bien delimitadas, para el ejercicio del poder de cada cual. Eran los tiempos del "imperialismo" mesiánico de los Estados, cuando cada uno pretendía ser el dueño exclusivo de toda porción de tierra.

No ocurre así en nuestros días, particularmente desde el fin de la segunda guerra mundial. Desde entonces, efectivamente, los tratados y acuerdos de regionalización económico-ideológica, mantienen la plenitud de su vigencia. El Universo entero es testimonio de ese hecho político, que deriva, lógicamente, hacia todos los seculos el progreso sucesivo e ininterrumpido de los medios mecánicos de comunicación física, el hecho de la interdependencia.

Es lamentable que no se tome —el mundo de nuestros días— un poco de su propio tiempo para echar una ojeada sobre el pasado de la Humanidad. Advertiría, entonces, que el conjunto de los hombres y de los paisajes fueron, siempre, y en toda

tores de expresión humana y, por lo tanto, también en lo específicamente cultural. Quizás, debiera decirse, con mayor intensidad sobre lo cultural, concebido como un instrumento apto para producir el cambio ético, intelectual y espiritual que se busca.

La colusión "occidente-oriente" es bien visible e identificable al respecto y ello nos exime de nuevos comentarios. Pero a ella han venido a sumarse nuevos elementos: por una parte, la aparición de una tercera potencia mundial, que comienza a mostrarse, no como un factor desequilibrante de la situación aludida sino, contrariamente, como el indispensable elemento para mantenerla indefinidamente. Luego, hay que contabilizar el desmesurado crecimiento de las grandes empresas multinacionales, a las cuales, los intereses que les son inherentes, obligan a colisionar con los Estados, incluso con aquellos en los cuales, originariamente, asentaron sus primeros cuerpos. Estas empresas, establecidas a uno y otro lado del binomio "occidente-oriente", que colaboran tanto con la potenciación del Estado marxista como del Estado capitalista, tienden, en realidad, a convertirse en el único centro del poder total del mundo. De ahí su pragmatismo, su falta de escrúpulos a colaborar en uno u otro sistema: al fin de cuentas, sólo está contribuyendo a desarrollar estructuras y mecanismos que alguna vez le pertenecerán en absoluto.

La educación, base de todo

La educación es a la cultura lo que los sístoles y diástoles al corazón, esa maravillosa maquinaria que permite mantener al hombre aquello que lo distingue de los otros seres vivos de la Creación: el hecho de pensar.

Una política cultural argentina debe atender a dos frentes que, siendo distintos, son coincidentes: al Hombre —al cual necesitamos bueno y profundamente capacitado en los diversos planos de la existencia para que la libertad sea un bien indispensable a su condición de "rey de la Creación"— y a la Nación-presupuesto básico de una civilización propiamente argentina que, como hemos visto, ha logrado madurar su definitiva personalidad histórica dentro del contexto geopolítico al cual pertenece. Naturalmente, el Hombre Argentino y la Nación Argentina no constituyen átomos dispersos en el universo. Contrariamente, son parte sustancial y, tal vez, en alguna ocasión no tan lejana, puedan servir profundamente a la causa de la salvación humana. Por eso es que Argentina debe integrarse espiritual y culturalmente al suelo al que pertenece, el de América.

Con nuestros potenciales 40.000.000 de argentinos del año 2.000 (Brasil, 200 millones; México, 150 millones) nos las tendremos que componer para poblar todo el territorio nacional efectivamente



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

(y desilusionar a quienes piensan ocupar nuestros "grandes espacios vacíos"), desarrollar al máximo nuestras fuentes de riqueza, avanzar profundamente en los espacios tecnológicos ya alcanzados (por ejemplo, en materia de energía nuclear: somos el único país de América Latina que tiene una usina funcionando, otras dos en vías de ejecución, un proyecto de elaboración de agua pesada y, lo más importante, tecnología propia para manejar nuestro uranio natural), utilizar la experiencia industrial lograda luego de varias décadas y, de modo particular, nuestra predisposición a servir a los demás (y no servirnos de ellos), con objeto de contribuir al elevamiento de la calidad de vida de toda la Cuenca del Plata en la que, primordialmente, debemos hacer sentir el peso de nuestra presencia.

Pensamos que ése es el primer paso a dar y que, por lo tanto, se debe elaborar una política cultural acorde con el esfuerzo que ello nos significará.

Y es que el aumento de una gran riqueza material y el crecimiento de la capacidad tecnológica, sin el desarrollo de una adecuada proyección de la cultura, que haga posible la armonización de situaciones disímiles, haciendo participar del bienestar a todos los países hermanos pero, con mayor razón, a los más desamparados y abandonados, dejaría sola a la Argentina, más a merced de las potencias mundiales y de las empresas multinacionales que si fuera, directamente, una factoría con una bandera de alquiler y un territorio holgado por los grandes amos del mundo:

Más nada de lo propuesto se podrá alcanzar si no se comprende que necesitamos, como Nación, contar con una nueva cosmovisión, que nos obligue a superar los estados de la dependencia poniendo imaginación creadora y voluntad de construir, junto con la indispensable generosidad de saber que lo estaremos haciendo, particularmente, para las futuras generaciones. Esa nueva cosmovisión debe iniciarse por la misma ubicación del país en los mapas que circulan, todos ellos convencionales y arbitrarios, desde que son producto de cartógrafos e intereses que se vieron a sí mismos como el centro del mundo. Dar vuelta al planisferio no constituye un mero juego "de poder", de los que abundan ahora, ni un modo más de fomentar la vanidad nacional. Significa, ante todo, "dar vuelta" todos los pre-conceptos sobre los cuales se pudo erigir el esquema mental de la subordinación, que hizo de la Argentina "el granero del mundo", concepción simplista y ahistórica, que nos coloca fuera de las grandes corrientes transformadoras de la Humanidad.

A partir de allí, hay que modificarlo todo para que todo vuelva a ser una armonía

en este país de grandes áreas culturales que, a pesar de ser disímiles, fue capaz de coincidir, a pesar de los grandes intereses que siempre pesaron sobre sus estructuras, en el mantenimiento del ideal de constituir una nacionalidad distintiva y no un mero conglomerado de yuxtaposiciones migratorias, como ocurre en algunos "grandes" países del hemisferio norte, donde aún no se realizó la integración humana y se continúa careciendo de una definida personalidad cultural, apegado, como está, a sus progenitores europeos.

Este cambio de mentalidad para concebir el país del futuro, el que sea capaz de rescatar a todos sus hijos e incorporarlos



a los planos trascendentes de la creación cultural —sin la cual no existen, como queda dicho, ninguna posibilidad de crear condiciones dignas de vida—, ha de iniciarse en la educación, ese instrumento privilegiado de la política cultural.

De acuerdo con los hombres que en 1971 deliberaron en el ámbito de la Universidad de Tucumán sobre la necesidad de trazar un nuevo Proyecto Nacional, pensamos que la educación ha de cumplir con dos funciones igualmente importantes: los "fines individuales" (nosotros hubiéramos optado por el término "personales", pues lo que no existe el "individuo" pero sí la Persona) y los fines sociales.

Los primeros serían: el desarrollo integral y armónico de la personalidad; la formación psicofísica, científica, técnica, estética, social y espiritual; la capacitación y readaptación profesional. Entre los últimos, la integración de los "individuos" en el medio social; la transmisión, desarrollo y difusión de la cultura; la transferencia de capacidades a las estructuras de poder, productiva y creativa, y la renovación del propio sistema educativo la alimentación de los procesos de cambio facilitando, al mismo tiempo, su recepción por la comunidad ("Lineamiento de un nuevo Proyecto Nacional", San Miguel de Tucumán, 1971). Este ideal educativo, que constituye un notable punto de partida hacia la Argentina que debió volver a ser argentina, la "Terra Argentina" de filósofos de la talla del cordobés Nimrod de Anquin, requiere un gran esfuerzo que ahora mismo, en 1978, el sistema educativo imperante no condene al Interior de la Patria física, número materno de la espiritual, a la desesperación y al abandono de las aulas. Que los niños quechuas, guaraníes, tehuelches, tobacmáticos, descendientes de los argentinos fundacionales; que los niños criollos, herederos del gaucho, prototipo del argentino; que los niños biznietos de nuestros "gringos", esos que pretendían parecerse a Martín Fierro... puedan participar en la prolongación del destino nacional con la absoluta seguridad de que las estructuras de oportunidades son las mismas para todos. Y que no existen discriminaciones cuyo fin oculto sea el de privarles del bien cultural.

Quizás de ese modo, y por ese camino de la integración vertical en el alma nacional, podamos explicarles alguna vez que a pesar de los distintos orígenes, todos ellos también son herederos de un hombre llamado Fernando III, El Santo, que mandó pasar al romance aquello del "Fuera Juzgo": la Tierra vale más que el hombre y la naturaleza da al hombre un signo perpetuo que no puede borrar jamás.

Mientras que su hijo Alfonso X, El Sabio apuntó en la segunda de sus siete Partidas: Patria es la tierra, y hay que morir por ella. Y es impío quien descuide su Patria como si descuidase su madre.

Pero, claro, no se puede amar ni cuidar aquello que se desconoce. Por eso, la política cultural correcta será la que, entre nosotros, enseñe cuáles son los valores fundamentales de la existencia del Hombre, incorporándoles todos los elementos necesarios para que cultura-educación y existencia personal no impliquen una ferroz dicotomía.

Hilario Giménez

o integra
l; la for
cnica, es
acitación
e los úl
ividuos
ón, desa
la trans
ructuras
va, y la
lucativo
cambio
u recep
mientos
San Mi
eal edu-
e punto
ue debe
gentea"
s Nimio
sfuerzo:
sistema
al Inte
naterna
ón y al
s niños
tobas
entinos
los, he
l argen-
uestros
reerse
ipar en
nal con
estruc-
mismas
rimina-
rivarles



pájaro de fuego
Cuaderno 1

URIARTE



ble
de-
áti-
so-
que
rias
Es-
ro,
n el
nte
riel
ro-
has
na:
re.'

de
ba
ida
45
de
cia
de
po
ue

da
so
'la

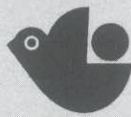
(y de
nuest
sarro
rique
espac
ejem
somo
que
dos
de el
impo
jar n
perie
décad
predi
servir
buir
de to
prim
el pe

Pensa
y qu
una
fuerz

Y es
mate
tecn
cuad
posib
símil
a to
mayo
aban
más
y de
si fu
una b
llado

Mas
canza
mos,
cosm
los e
imagi
truir,
sidad
partic
cione
ciarse
en lo
conve
son p
que s
del r
const
los q
de fo
ante
conce
el es
que
mund
ca, q
rrient

A pa
para



pájaro de fuego

CUADERNO 1

Carlos Enrique Uriarte

Es una producción de Editorial CROMOMUNDO
diagramada por su Departamento de Arte.
Suipacha 255 6° F - Cód. Postal 1008
Tel. 35-5919

Fotografías: Norberto J. Puzzolo

En la portada se reproduce
la obra **Naturaleza muerta**
(60 x 90) Oleo - 1978



Mujeres castellanas
90 x 100 - óleo-1978



Abril en Barrancas - 60 x 90 - óleo-1978

Carlos Enrique Uriarte nació en Rosario el 9 de enero de 1910 y en la actualidad es uno de los pintores de más larga trayectoria en el Litoral.

Su actividad docente dejó su impronta en las cátedras de Dibujo y Pintura de la Escuela Normal N° 2 de Rosario y en el Instituto Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario, siendo profesor emérito de esta última desde 1973.

No obstante su prevalencia como miembro fundador del Grupo Litoral y a pesar de que su obra es insoslayable cuando se evoca aquella integración, Uriarte ha sido y es un pintor solitario y reticente. Como si adecuara al paisaje caro del río y sus costas, el mismo silencio y encierro que caracterizan al taciturno pescador que tiende sus redes en las aguas borrosas del Paraná: Su humildad —paradójico injerto en un espíritu combativo y polémico— signa en gran parte una actitud ante la mostración de su pintura, ajena a las hoy habituales formas de la promoción. De ahí su indiferencia por los salones oficiales y al boato de las “vernissages”, aunque no pudiera escapar al espaldarazo del Palanza de 1965.

Uriarte desde siempre, reside en Rosario y esporádicamente la Capital recibe muestras de su persistencia en el mágico manejo de colores, límites y personajes que encuadrados en irreversibles límites, extienden el esplendor de un mundo particular.

(y de
nues
sarro
rique
espac
ejem
somo
que
dos
de e
impo
jar n
perie
déca
pred
servi
buir
de t
prim
el p

Pens
y qu
una
fuerz

Y es
mate
tecn
cuad
posib
símil
a to
mayo
aban
más
y de
si fu
una b
llado

Mas
canza
mos,
cosm
los e
imag
truir
sidad
parti
ción
ciars
en l
conv
son
que
del r
cons
los d
de fo
ante
conc
el es
que
mun
ca, q
rrien

A pa
para

PREMIO PALANZA

La iniciativa de Jorge Larco y el entusiasmo del Dr. Augusto Palanza suelen evocarse como proemio cuando se quiere aludir a la creación del Premio que lleva el apellido de este último y que desde hace 31 años —fue creado en 1947— distingue la alta jerarquía de nuestras primeras figuras de la plástica.

Los artistas participantes, en número de diez, son seleccionados año a año, por la Academia Nacional de Bellas Artes y el reglamento original determina que el premio deberá adjudicarse durante tres años consecutivos a "pintura" y el cuarto a "escultura". Los jurados pertenecen a las secciones respectivas de Pintura, Escultura y Crítica de Arte de la mencionada institución, cuyo presidente asume la máxima jerarquía.

Puede considerarse que las cincuenta obras que se reúnen en cada oportunidad anual, dada la relevancia de los participantes, exponen prácticamente la máxima calidad artística del momento y representan un índice certero de la valoración plástica contemporánea.

Carlos Enrique Uriarte fue distinguido con el Premio Palanza en 1965, habiendo sido invitados en esa oportunidad Domingo Candia, Carlos Cañás, Adolfo De Ferrari, Vicente Forte, Juan Grela, Onofrio Pacenza, Ricardo Supisiche, Marcos Tiglio y Clorindo Testa.

El logro de esta distinción por parte de Uriarte, lo ha ubicado en el primer plano de la plástica nacional.



Pescadores en el Paraná - 60 x 90 - óleo-1978

Escribe
Osiris Chiérico

El color, testigo de un paisaje

En el panorama de la actual pintura argentina, la obra de Carlos Uriarte se ubica en un contexto de vigoroso testimonio de nuestra realidad centrada sobre todo en su paisaje litoral, sin rehuir por ello a sus habitantes, a los costeros y los pescadores, frecuentes protagonistas de sus cuadros.

Desde el principio ese fue su tema por excelencia, transformado al pasar por un temperamento robusto y sensible al mismo tiempo, ya que en Uriarte esas calidades del carácter no son excluyentes entre sí, sino complementarias.

Y esta consideración me permite indagar antes en el hombre que en la obra, porque una observación inteligente de ésta advierte sobre el funcionamiento de trasfondos que no son, simplemente, los del testigo que dice lo que ve, sino los del reflexivo que somete esa visión a un proceso lúcido de análisis. Y esta comprobación tampoco configura una contradicción con respecto a su testimonio sensible.

¿Cómo llega un artista de tan altas temperaturas expresivas a la elaboración de un código estructural riguroso? ¿Somete aquellas a éste, limitando, refrigerando su proyección emocional? Las respuestas están en la producción de Uriarte, en las de su primer época, de traducción más directa de los elementos del paisaje, en igual medida que en la realizada los últimos años, más aproximada a soluciones abstractas, a vigiladas síntesis, a elaboradas arquitecturas.

Cuando alguna vez conversamos con Uriarte sobre esa interesante simbiosis que registraba su obra e intentamos rastrear sus orígenes en las iniciales devociones del pintor, nos encontramos, tras una primigenia atracción por los impresionistas, con los nombres de Braque y Picasso. Pero no como una influencia en su pintura, sino como una adhesión a las formulaciones del cubismo en lo que éste tiene de única apertura real para el arte moderno: la concepción del espacio.

Esto es muy importante para penetrar en la obra de Uriarte, para entenderla, desde sus mismos comienzos.

La pintura anterior al Renacimiento es imperspectiva, es decir, ajena totalmente a la noción ilusoria de la tercera dimensión. Los personajes

del cuadro y todos los elementos que lo rodean adquieren un valor simbólico, son estáticos y ocupan un mismo plano.

El Renacimiento en cambio da un mundo tridimensional porque el concepto de vida ha cambiado, porque se ven las cosas desde un enfoque distinto del que las veía el hombre del Medioevo. Esa nueva concepción es tridimensional pero finita, es decir, termina en el punto en que el ojo es capaz de llegar. Por supuesto hay que agregar a ello los contenidos filosóficos del cambio. Como decía Pierre Francastel se transfirieron a una naturaleza semidivinizada los privilegios de la permanencia y la divinidad que la Edad Media había otorgado al pensamiento de Dios. La pintura permanecería dentro de esa concepción del espacio hasta los primeros años de este siglo, hasta la aparición del cubismo precisamente, que coincide con cambios profundos en la vida del hombre.

Y es el cubismo el que proporciona una nueva noción del espacio, un nuevo concepto. Subsiste la tridimensionalidad pero ahora es infinita. Allí, en ese punto fijará Uriarte su coincidencia con el cubismo. Piensa que la perspectiva caballera ya no sirve porque la tridimensionalidad que propone no va más allá del ojo; por supuesto, la imperspectiva medioeval tampoco da el infinito pero en cambio la pintura a partir del cubismo lo reconoce y lo asume, rompiendo la perspectiva, destruyéndola, pero no sustituyéndola, por la imperspectiva, sino desechando la concepción finita del Renacimiento y reemplazándola por otra, de carácter puramente intelectual, que posibilita ese infinito dentro de la tercera dimensión. Es decir, concretamente, una nueva concepción del espacio.

Este razonamiento elaborado por Uriarte en su pintura, trae o propone un interrogante: ¿se trata de una obra de carácter especulativo, dialéctico, intelectual? Cabe dudarlo porque Uriarte no se considera un intelectual estructurado mentalmente como tal. Es un razonador, es cierto, pero a diferencia de los intelectuales puros que invariablemente razonan a priori, él lo hace a posteriori. Por supuesto no desecha el ejercicio de la razón, pero su temperamento imaginativo y sensible recurre a ella a medida que los problemas se van presentado.

ble
de-
áti-
so-
que
rias
Es-
ero,
n el
nte
riel
ro-
has
na:
re.''

de
tba
ida
45
de
cia
de
po
ue

da
so
'la

(y d
nues
sarra
rique
espac
ejem
soma
que
dos
de e
impó
jar n
perie
déca
pred
servi
buir
de t
prim
el p

Pens
y q
una
fuerz

Y es
mate
tecn
cuad
posil
simil
a to
maye
aban
más
y de
si fu
una l
llado

Mas
canz
mos,
cosm
los e
imag
truir
sidad
parti
ción
ciars
en l
conv
son
que
del
cons
los d
de fo
ante
cond
el es
que
mun
ca, a
rrien

A pa
para

Según Uriarte fue "El temperamento" de Jung el que le clarificó, hace muchos años su identidad más íntima. Jung dice que el temperamento, en un individuo determinado está formado por el intelecto, por la sensibilidad, por la imaginación, por la fantasía, por los sentidos, en ese orden. Que se modifica en otro, ubicando por ejemplo el intelecto en último término y los sentidos o la imaginación en el primero. En él, en su pintura, el primer plano está ocupado por la sensibilidad que después somete al trabajo de los sentidos; finalmente, ya frente al resultado, hace intervenir al razonamiento, analizando lo hecho, corrigiéndolo si se hace necesario. Si procede de otra manera, si altera el orden de las intervenciones -y esto lo dice siempre él mismo- reconoce que se equivoca, que el resultado no es el buscado, que de alguna manera se ha frustrado.

EL PAISAJE

Esto que acabamos de decir configura al hombre, al artista en sus lados de adentro, al delicado mecanismo que regula el proceso creativo. Pero hay algo muy importante que no se puede desechar y menos en alguien que lo ha hecho tan importante como para confundirse con él, como para darle su propia personalidad sin alterarlo, sin modificarlo, sin cambiar nada de su esencia: el paisaje litoral.

En un bello libro que logra salvar la increíble horfandad bibliográfica de que adolecen los movimientos plásticos argentinos, Romualdo Brughetti ("Geografía Plástica Argentina", Editorial Nova, Buenos Aires 1958) dice refiriéndose precisamente a esa pintura del Litoral de la que tan entrañablemente forma parte Uriarte: "una dimensión de vida, que habrá de darnos el "tono" propio e intransferible frente a orientaciones europeas o de otras latitudes, reside en un lúcido contenido que prefiere una técnica adecuada para expresar el mundo circundante al par que secreto -naturaleza y hombre, alma y espíritu-, y permita la sublime ensoñación estética".

"Ese tono de misteriosos matices se nutre en una entrevista experiencia. Por de pronto mi experiencia es esta: viajando a Rosario y asomándome a los campos bonaerenses y santafesinos, de amplios horizontes y de cielos altos, comprobé una y otra vez que la belleza de esas anchas y huidizas extensiones verdes permanece casi intacta para nuestra pintura. ¿Quién ha pintado una de esas mañanas de invierno -instantes propicios para la inspiración del artista, pues los tonos resaltan sobre una quietud apta para la creación plástica- abriéndose debajo de los tajos móviles del sol, las nubes blancuzcas y pardas, el pasto surcado de sombras abstractas en las que crece la vida y la partícula surreal sin caer en pintoresquismos o en evasivas deformaciones?"

Curiosamente, esta bella descripción interrogante, la hace Brughetti como final del capítulo que le dedica a la pintura del Litoral. Y pensamos que la respuesta está dada sin duda en una obra como la de Uriarte, tan abierta a ese paisaje, pero también tan transformadora de sus

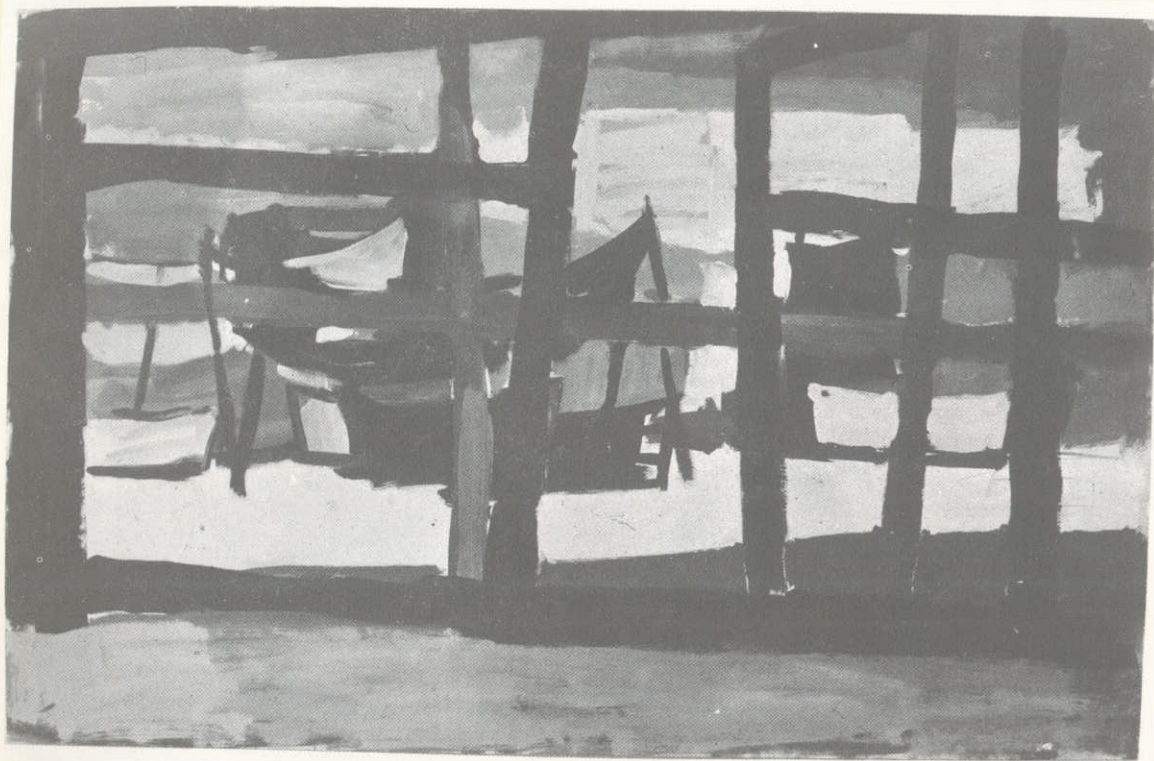
presencias; aunque tal vez la palabra precisa no sea transformar sino alimentar desde una óptica personal, agregarse a él configurando una nueva identidad a través de una fervorosa simbiosis.

El mismo lo ha aceptado repetidas veces exaltando esa alianza con el paisaje al mismo tiempo que reconocía la activa provocación de éste sobre su imaginación. "A mí -le hemos escuchado decir- la llanura me ha servido de gran estímulo inicial, porque he sentido que agudizaba mi imaginación, con su ausencia casi total de elementos acuciantes. Todo en ella es casi abstracto. Por eso al pintarla uno pone más de lo que ve. Entra a jugar el mundo interior, se establece un diálogo a nivel muy profundo. Con la montaña sucede lo contrario: todo está dado, atrapa, virtualmente no deja lugar a una intervención personal. Yo pienso que por todo esto el pintor nace, se hace en la llanura".

Se trata sin duda de una extraña paradoja la que plantea Uriarte refiriéndose a su pintura. Es cierto, por ejemplo, que los grandes coloristas nacen en paisajes cuya característica es la ausencia del color. Y esto es precisamente lo que, como dice Uriarte, acucia al artista, lo impulsa a cubrir eso que él siente como una falencia. Brasil, por ejemplo, es tradicionalmente un país de artistas que parecen no percibir el color deslumbrante que los rodea, la exaltación cromática de su paisaje tropical, y se muestran parcos en la preparación de su paleta. Salvo algunos casos aislados y sobre todo con la eclosión informalista, sus grandes pintores. Portinari en especial, parecen buscar deliberadamente las gamas más bajas. Por el contrario Francia, el habitual paisaje francés, es gris, neblinoso, salvo por supuesto el sur, la costa mediterránea. Y sin embargo ese paisaje ha dado grandes coloristas, como si éstos quisieran encontrar lo que se le niega a su visión. Ejemplificando esto, Van Gogh, nativo de un país sin color, prolongada su juventud en las minas de carbón del Borinage, se entrega ansioso a las más altas temperaturas de los pigmentos, al "sol sobre sol a pleno sol" de sus amarillos vibrantes.

Cabe entonces preguntarse si esa exaltación colorística, sometida de todas maneras a un riguroso control, de la pintura de Uriarte, es también una respuesta a la ley de los contrarios. Pensamos que no solamente se trata de eso, aunque intervenga también activamente en las más íntimas motivaciones de su obra. Se trata, evidentemente, de un problema temperamental basado en los contrastes. Uriarte es concretamente un pintor de contrastes, sabiamente manejados, es cierto, pero buscados además como núcleo protagónico, como carácter último de la obra. E insistimos, de una manera u otra, cubriendo lo que le falta, sumándole su visión interior, actuando como interlocutor y no como sumiso testigo, el pintor es su paisaje y Uriarte es el Litoral, aunque sean tan bellos y penetrados sus últimos paisajes españoles.

Por eso volvemos a Brughetti, que parece dirigir se exclusivamente a él cuando en su libro citado dice: "no se trata de trasladar a la tela, con oficio repentista o intelectualizado, formas cor-



Boceto - óleo-1978

pôreas en la luz, sino saber usar colores, volúmenes, líneas, en el plano en que cielo y tierra se tocan o divergen, donde la perspectiva no es nunca la mera visual ostensible y si la que emerge de la forma-color controlada en el espacio, un espacio imponderable recreado por el artista".

El grupo Litoral

Siempre hemos pensado que el arte argentino era un conjunto de fuertes individualidades mucho más que de movimientos, esto a pesar de la presencia, de la actuación frecuente de grupos que de todas maneras, y esto afirma lo anterior, no tardan mucho en disgregarse.

Quienes conocen a Carlos Uriarte, quienes han seguido su trayectoria a través de su pintura, no pueden desconocer su robusto individualismo, su natural resistencia a toda forma de gregarismo.

Uriarte es el hombre que no envía a salones salvo cuando lo invitan especialmente a hacerlo. Nunca ha mandado una obra al Salón Nacional, por ejemplo, cuando los artistas de su generación pintaban el cuadro para el Salón y muy poco más. Es absolutamente ajeno a todo sentimiento competitivo y lo verdaderamente importante para él es recluirse en su obra e indagar inteligentemente la realidad para traducirla en aquella. Y sin embargo fue uno de los fundadores

del grupo de mayor trascendencia, acaso, de la plástica argentina de los últimos treinta años: el grupo Litoral.

¿Qué fue el Grupo Litoral?. Oficialmente, Uriarte, Gambartes, García Carrera, Garrone, Grela, Gutiérrez Almada, Herrero Miranda, Minturn Zerva, Pedrotti, Ottmann y Warecki se aglutinaron en torno a un concepto estético. María Laura San Martín (Pintura Argentina Contemporánea, Editorial La Mandrágora, Buenos Aires, 1961) lo afirma citando una frase de su declaración inicial: "estamos al servicio del hombre de hoy y de su nuevo espíritu". Y agregaba, comentando el concepto: "Esto es suficiente porque significaba que no se seguiría en los carriles de una tradición inoperante y superada por los acontecimientos de la nueva plástica. Y era también una manifestación de responsabilidad por parte de estos artistas, algunos ya iniciados en las modernas experiencias y otros, al menos ya maduros para iniciarse en ellas. La acción de este grupo de pintores al principio fue resistida por el medio provinciano que estaba habituado a las formas adocenadas de arte, pero la seriedad de estos artistas y su constante batallar, los llevó a ocupar el puesto de magisterio que hoy detentan".

Todo esto es cierto. En determinado momento el meridiano de la plástica argentina atravesó por Rosario y Santa Fe. Se hizo pintura fuerte, trascendente, seria, sin especulaciones "a la page" como las que eran habituales en Buenos Aires

(y d
nues
sarra
rique
espa
ejem
somo
que
dos
de e
impo
jar n
perie
déca
pred
servi
buir
de t
prim
el p

Pens
y q
una
fuerz

Y es
mate
tecn
cuac
posi
sími
a to
may
aban
más
y de
si fu
una
llad

Mas
canz
mos,
cosm
los e
imag
truir
sidad
parti
cion
ciars
en l
conv
son
que
del
cons
los d
de f
ante
cond
el e
que
mun
ca, c
rier

que preparaba ya la explosión informalista de las postrimerías de esa década del 50. Era pintura festimonial pero al mismo tiempo, como ya se ha dicho anteriormente, fuertemente ligada a las experiencias de vanguardia, a los nuevos conceptos.

Pero la unidad del grupo tenía mucho más que ver con un problema ideológico, o mejor dicho de conducta frente a determinadas agresiones oficiales del momento, que otros de carácter estético.

Si se observa la producción de aquellos años del grupo, se notan fácilmente las diferencias de sus integrantes. Resulta difícil conciliarlos a pesar de que el denominador común era el paisaje, el hombre, las circunstancias litorales. Presentaban distintos frentes de expresión, distintas temperaturas, distintos enfoques. Entonces puede explicarse esa actitud de Uriarte de integrar un grupo a pesar de su irreductible individualismo, posición temperamental que quedó bien aclarada cuando se constituyó aquel. Nadie iba a resignar nada de sus tesis estéticas, sólo se unirían para resistir una situación que en esos primeros años de la década del 50, se hacía insostenible para quienes ponían a la libertad de expresión por encima de cualquier otra consideración. Y esa unidad, no de ideología como hemos dicho, sino de conducta, fue lo que otorgó a los artistas rosarinos y santafesinos que integraban el grupo, tan robusta cohesión que se proyectó sobre su obra.

Cambiada la situación política del país, se disolvieron, a pesar de que Uriarte considera todavía hoy que hubiera sido saludable la prolongación del aglutinamiento algunos años más, por la acción, por la influencia que ejercían sobre los

grupos juveniles a través de conferencias, exposiciones, mesas redondas, etc.

La Obra

La obra de Uriarte revela la fortaleza de ese temperamento a que nos hemos referido. Hemos dicho que era la suya una pintura de contrastes y en ellos, precisamente, se basa la vigorosa expresividad que la define.

Dejados atrás los años en que encaraba el paisaje con un concepto naturalista que de ninguna manera era, ya lo hemos dichos, extremada subordinación a lo que se ve, a lo inmediato, sino que se prefiguraba preocupaciones que derivarían en un desbrozamiento progresivo de los elementos reales, Uriarte encaró a partir de la segunda mitad de la década del 50 los pasos iniciales de esa evolución.

El paisaje se hizo misterioso, los personajes parecieron cobrar extrañas corporeidades, casi espectrales. Apareció el color más neto, más vibrante, las oposiciones tonales se hicieron protagonistas activos de los cuadros y todo ello, sin abandonar ni la figura ni el paisaje, se acercó a los límites de la abstracción.

En ese sentido son particularmente memorables las obras con las que obtuvo el Premio Palanza, en 1965. Era el pintor sensible de la rigurosa arquitectura. Esta puede ser su definición, a pesar de parecer un contrasentido.

Hoy, la pintura de Carlos Uriarte, tan vertebrada intelectual como sensiblemente — así le gusta manifestarlo y así se muestra — ha llegado a su madurez plena. Detrás de ella hay un hombre que esconde más allá de su temperamento fuerte y de su robusto carácter, la presencia de un verdadero poeta.





ble
de
áti-
so-
que
rias
Es-
ero,
n el
nte
riel
ro-
has
na:
re.'

de
aba
ida
45
de
cia
de
po
ue

Bodegón - 80 x 60 - óleo-1978

(y d
nues
sarro
rique
espa
ejem
somo
que
dos
de e
impo
jar n
perie
déca
pred
servi
buir
de t
prim
el p

Pens
y q
una
fuerz

Y es
mate
tecn
cuac
posi
sími
a to
may
aban
más
y de
si fu
una
llado

Mas
canz
mos,
cosm
los e
imag
truir
sidad
parti
cion
ciars
en l
conv
son
que
del
cons
los d
de fo
ante
cond
el es
que
mun
ca, d
rrier

DOCENCIA Y DISTINCIONES

Una de las pasiones uriardeanas, ha sido la docencia. Las generaciones que asistieron a sus clases pudieron a su lado, aprender todo aquello del arte que es realmente transmisible: esto es, el manejo de una técnica que en pintura, tiene los secretos de la vieja alquimia y la maña de los verdaderos artesanos.

Las distintas expresividades que pueden engendrar la tinta, el temple, el óleo, la acuarela y el moderno acrílico, dependen de la revelación de sus secretos. Secretos que Uriarte conoce y ha despejado, con el empecinamiento y la tozudez que ponen los apasionados por penetrar en los misterios. Sus cátedras acumularon tantos títulos como amistades desde el Profesorado Nacional de Dibujo y Pintura, al Instituto Provincial de Artes Visuales, a la Escuela Universitaria de Bellas Artes pasando por el primario escalón de las clases de Dibujo y Pintura que dictara en la Escuela Normal N° 2 de Rosario.

¿Destacar las distinciones logradas? Obviando los salones provinciales y nacionales por conocidos, las menciones obtenidas en la Bienal de Venecia de 1964, Estados Unidos y Bruselas hablan de una sorprendente trascendencia, cuando nos remitimos a su reticencia y a la forma un tanto huraña con que ha tratado a la divulgación de su obra.



A la hora de la oración
80 x 100 - óleo-1978



Castilla La Vieja +60 x 80 - óleo-1978



ble
de-
áti-
so-
que
rias
Es-
ero,
n el
nte
riel
ro-
has
na:
re.'

de
aba
ida
945
de
cia
de
po
que

ída
nso
"la

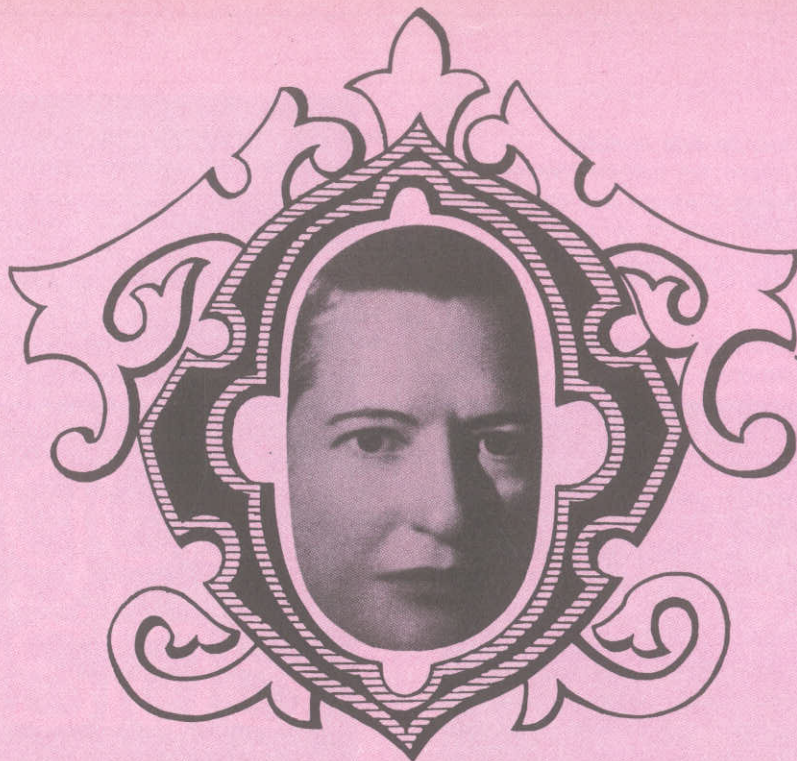
(y d
nues
sarro
rique
espa
ejem
somo
que
dos
de e
impo
jar n
perie
déca
pred
servi
buir
de t
prim
el p

Pens
y q
una
fuer

Y es
mate
tecn
cuad
posi
sími
a to
may
aban
más
y de
si fu
una
llado

Mas
canz
mos
cosm
los
imag
truir
sidad
part
cion
ciars
en l
conv
son
que
del
cons
los d
de fo
ante
cond
el e
que
mur
ca, d
rrier

A p
para



CARMEN CONDE

poeta y académica
de la lengua española

Desde los tiempos de aquella destacada, y hoy casi desconocida, contemporánea de Espronceda, Carolina Coronado (“tía” del inefable creador de las *Greguerías*), que ha escrito un extraño verso: “La luna es una ausencia”, que Vicente Aleixandre recogió complacido como acápite de uno de sus poemas, la poesía femenina española no ha dado una voz de registros tan variados, definidos y singulares como la de Carmen Conde.

Pero, ¿quién es esta escritora —poeta para más señas—, recientemente elegida para ocupar un sillón en la Real Academia de la Lengua Española, por mayoría de votos de sus miembros? Carmen Conde es la segunda mujer que ocupa tan alto sitial, desde la fundación del ilustre organismo, excepto el caso de María Isidra de Guzmán, impuesta en 1874, por voluntad del rey Carlos III.

Dejemos a la flamante académica, la narración de los datos decisivos de su autobiografía: “Nací en Cartagena, puerto mediterráneo, a las diez y cuarto de la noche de un jueves, día de la Asunción de la Virgen, 15 de agosto de 1907. Por mi padre —cuyo padre lo era— vengo de gallegos de Orense; por mi madre, de murcianos y lorquinos; gente mora y apasionada ésta.

“En 1914, arruinado porque era generoso y espléndido, como buen cartagenero, mi padre nos llevó a mi madre y a mí —fui hija única— a Melilla. En aquella ciudad viví una infancia apasionante hasta 1920, en que regresamos a nuestra ciudad natal. Los diez años que transcurrieron desde 1920 a 1930 (fecha en que terminé la nunca ejercida oficialmente carrera

del Magisterio, que obtuve subvencionada por un inolvidable Ayuntamiento de mi tierra) fueron los de mi formación definitiva como ser humano y como escritora. Trabajé fanáticamente para hallarme a mí misma, para imponer mi personalidad en el seno de mi familia y fuera de ella, y para que todo aquello cuajara en innumerables colaboraciones literarias en los mejores diarios, en las más importantes revistas de España e Hispanoamérica. En 1929 apareció mi libro primero, de poemas en prosa, *Brocal*, en Madrid. En 1931 me casé con el poeta Antonio Oliver Belmás. En 1934 conocí personalmente a Gabriela Mistral, que con Juan Ramón Jiménez y Gabriel Miró formaba mi trilogía de ferviente devoción, y ella prologó mi segundo libro de poemas, *Júbilos*. Por esas fechas sufrí dos enormes amarguras en mi cuerpo y en mi alma: el nacimiento fracasado de una hija y la muerte de mi padre.”

Yala poeta había comenzado su peregrinaje por el orbe de los sueños; había encendido con su palabra y transportaba en su ser el misterioso fuego que sustenta la visión lúcida del creador. A partir de entonces, con la publicación en 1945 de su libro *Ansia de la gracia*, es cuando en la poesía de Carmen Conde comienza a fulgurar su acento de trascendencia vital, su acendrada comunión con el mundo ensombrecido de los hombres, y también su entrega total al reino sin tiempo de la Poesía: “En mi alma se mueven/grandes mundos que buscan su palabra/para llamarse algo y no sólo materia”.

Desde esta vertiente, el peso de la vida es una larga caída hacia la consumación de la muerte; un imparable descenso que nunca termina, por eso reflexiona y canta junto a “la tierra de nadie”:

*Me voy quedando sola en este mundo,
porque en el otro crecen mis amigos eternos.
Son todos los que antes gimieron por dar nombre
al universo ávido que trabaja en mi alma
buscándose salida, emergencia concreta.*

Surgen así los grandes, los renovados temas que sustentan el impulsivo ardor, la gracia clamorosa de esta poesía patéticamente apasionada y transfiguradora, pero trascendiendo siempre del destino de la condición humana:

*"... me asusto, débil, al admitirme viva
y capaz de reír mientras lloran los hijos
de esas mujeres muertas, cuyos huesos blanquean
entre los sucios campos de las guerras cobardes.*

He aquí otro signo señalable, infrecuente en la poesía española, pero que Carmen Conde ha vivido y expresado con desgarrada plenitud: la encrucijada de una época despavorida por la guerra y el odio, la presencia de un mundo, como decía Camus, "en que sólo las piedras son inocentes", y que bien puede resumirse en los poemas de *Mientras los hombres mueren*, que señalan el drama que vivió España durante la contienda civil.

Los intensos poemas que surgen de su otro libro *En un mundo de fugitivos*, redoblan la dolorosa conciencia que estalla en esa visión:

*El odio es una ciudad.
El odio es una ciudad hinchada por reptiles sin cabeza,
y con víboras de lengua que son bífidas y frías.
El odio se llama puerto y tuvo naves y hombres.*

En otros momentos es el propio ser, su sombra extraña, lo que parece desasirse del cuerpo, y el dolor; la larga quemadura del dolor:

*Ese dolor tan ancho, tan creciente, es el mío:
el que mi nuca sufre quedándose sujeta
por la masa de sangre negra, muerta, incesante". . .*

O también la vehemencia; la desolada desesperación:

¡Ay, Señor de la muerte: sácame de tu boca!

Las composiciones de este libro, solidarias y tan de nuestra hora, sólo pueden compararse con los grandes poemas de Edith Sitwell sobre la guerra, algunos de los cantos más estremecedores de *El dolor*, de Ungaretti, o de *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso. Este acento "testimonial" y al mismo tiempo "señalador", que va más allá del intimismo y de la torre de marfil, participa de todas las etapas de su creación, y fue sostenida por la propia poetisa: "Soy una persona convencida —y lo he dicho en varias oportunidades— de que nadie, bajo ningún pretexto, tiene derecho a olvidarse de que per-

tenece a un tiempo, a una determinada circunstancia histórica, a una generación, a un momento crítico de su existencia temporal". Afirmaciones que obraron decisivamente en la amplia perspectiva que proyecta el espejo de su voz. Una voz de acento vertical, de proyección cósmica, cuyo trascender temporal es una lucha incesante contra las fuerzas oscuras del mundo, contra el mismo peso originario de la materia que lo conforma. En esto, aunque sin deberle nada, el significado lírico de la obra de Carmen Conde, puede inscribirse aiosamente en la profundidad de la parábola existencial que traza el orbe de su colega Aleixandre. Sin embargo, en la hondura de esta voz magnífica y desgarrada, no todo es angustia ni transimiento. Por entre la zozobra de tanta noche, por sobre el vacío mismo del mundo, se alza "La alegría de vivir", el reino de la naturaleza inmarchita, la gran luz capaz de iluminar la hora del desconcierto:

*Aquí están las mañanas con sus palomas lúcidas,
con sus jardines ávidos y sus arroyos breves.*

*Cantando desde aves, buscándose los ríos;
suben claras antorchas y rien entregadas
estas auroras tibias que confunden sus bríos
con mediodías gruesos poblados de campanas.
Son los primeros días, las horas iniciales;
el universo aprende que tiene días anchos.*

Un canto de agradecimiento hacia el Hacedor; una mirada alegre y como sostenida por la visión de un porvenir crecido de fe, de transparente entusiasmo que brota como el sueño de un agua manantía:

*Hombres van sonriendo, hembras van deseando;
dichosas bestias plácidas en la hora infinita. . .*

*Que nadie las detenga, que ninguna palabra
silbe su lazo oscuro para coger los torsos
de estas mañanas dúctiles, azores de mañanas,
que vuelan, que trascienden los cielos más remotos!*

Testigo e intérprete de su lacerado tiempo, en el abierto clima de su poesía resurgen todos los matices del alma humana, partiendo de la Devorante arcilla cuya Corrosión se renueva siempre **A este lado de la eternidad**; o sea, el mundo trágico y a la vez esperanzado del hombre:

*Que la brisa no falte sobre las frentes nobles
de los que pueden ver y escuchar el futuro.*

Así vibra y se transmite la palabra poética de Carmen Conde, en una real dación de universo y vida, donde todavía es posible percibir el latido de un anuncio liberador:

El que espera y sonríe, ese verá la luz.

David Martínez

A usted, que tanto admira la obra de JORGE LUIS BORGES, le complacerá saber que ahora puede regalar o recomendar una pulcra, cuidada y económica edición "de bolsillo", ideal para iniciar a nuevos lectores - especialmente a jóvenes estudiantes - en el mágico mundo borgiano.

Borges Poesías

En sus 184 páginas este volumen reúne poemas que van desde "Fervor de Buenos Aires" (1923) hasta "El oro de los tigres" (1972), y se valoriza con un importante estudio preliminar de María Adela Renard, adecuadas notas aclaratorias, información sobre la vida y obra del autor, bibliografía y opiniones críticas vertidas por destacadas figuras del mundo literario



Con estas mismas características —que son las de nuestra Biblioteca GOLU— hemos publicado recientemente obras de otros destacados autores argentinos:

MEMORIAS DE LA VIDA LITERARIA ARGENTINA

M. Galvez, E. García Velloso, V. Martínez Cuitiño, C. Mastronardi y V. Ocampo. Selección, estudio preliminar y notas de María Angélica Scotti.

LA GENTE

Syria Poletti. Selección, estudio preliminar y notas de Catalina Paravati.

ANTOLOGIA DE LA PROSA POETICA ARGENTINA

Selección, estudio preliminar y notas de Oscar Hermes Villordo y Jorge Cruz.

UN GUAPO DEL 900

Samuel Eichelbaum. Estudio preliminar y notas de Julia Elena Sagaseta.

CUENTOS DE ADOLESCENTES

G. Daireaux, J. V. González, M. Booz, P. Rojas Paz, L. M. Levinson, M. A. Bosco. Selección, estudio preliminar y notas de Angel Mazzei.

DON SEGUNDO SOMBRA

Ricardo Güiraldes. Estudio preliminar y notas de Angel Mazzei.

Adquíralas en las buenas librerías

Editorial **KAPELUSZ**
Corrientes 999 - 1043 Buenos Aires



pájaro de fuego



Los números atrasados de la revista PAJARO DE FUEGO, pueden adquirirse en:

REDACCION Y ADMINISTRACION:

Suipacha 255, 6º F.

LIBRERIA "PREMIER" - Corrientes 1583

LIBRERIA "LA CIUDAD"

Maipú 971, local 16/18

LIBRERIAS FAUSTO - Corrientes 1311

GALERIA CENTOIRA - Hotel Sheraton

GALERIA H. DA SOLANO - Defensa 3993

ARTE MULTIPLE - Viamonte 625

ATICA - Paraguay 414

DEL ARTE - Carlos Pellegrini 1325

DORIVAL - Talcahuano 1135 (Subsuelo)

FELDMAN - Junín 1142

GALATEA - Viamonte 564

IMAGEN - Paraguay 867

DE LA QUINTANA - Paraguay 888

LIBRERIA HERNANDEZ - Corrientes 1436

ARTE SOLAR - Rivadavia 5277

(Galería Caribe, local 10)

GALERIA BORGES - Esmeralda 781

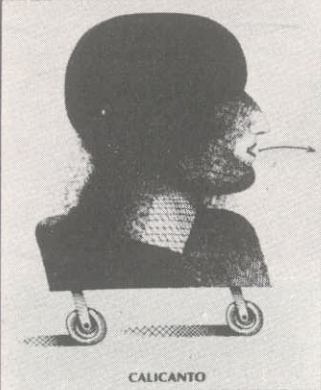
CENTRO LITERARIO TANO - Rivadavia 5129

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

LAS VOCES SOLIDARIAS

ANTOLOGIA BILINGUE DE LA POESIA
BRASILENA CONTEMPORANEA

SANTIAGO KOVADLOFF



Las voces solidarias

SANTIAGO
KOVADLOFF

Calicanto

No nos conforma el título del libro, porque lo cierto aquí es el subtítulo: "Antología. . .", sin entrar a esas bizantinas y por suerte superadas discusiones sobre el significado del término en cuestión.

Kovadloff presenta a sus elegidos con una introducción breve, necesaria aunque nada original en sus contenidos, como una manera de ubicar al lector dentro del marco de la poesía brasileña del siglo XX; o sea aquella producida durante lo que va del mismo. De allí que inicie su texto con la inevitable referencia al año "22" y a la famosa Semana de Arte Moderno que agitará —y con razón— al mundillo literario (poético/artístico) de esta parte del continente.

Por no raras razones, el arte y en particular la poesía brasileños han estado distantes de nuestro conocimiento, a nivel de simple información inclusive. Por ello, casi siempre hubo que leer poesía de dicho origen en publicaciones especializadas, con un radio de acción limitado por las características del medio cultural. Esto prácticamente ocurrió hasta el "descubrimiento" cuasi masivo del no tan importante poeta Vinicius de Moraes (si lo comparamos con muchos de sus connacionales, por lo menos), a cuyo acceso influyó fundamentalmente la música brasileña que el mismo cantara.

Siempre una antología cumple una función; ésta de Kovadloff cumple con ello en líneas generales, aunque no todo lo incorporado tiene méritos válidos.

D. B.

MARGARITA WALLMANN

Balcones del cielo



Balcones del cielo

MARGARITA
WALLMANN

Emecé

Fue el año pasado. Margarita Wallmann me hablaba de su próxima "regie": "Turandot" (que luego iba a quedar como una página de oro en los anales del Teatro Colón), y de su libro de memorias, LES BALCONS DU CIELO que, a la sombra de un verso de Charles Baudelaire ya había aparecido en Europa y próximamente iba a conocer Argentina editado por Emecé. Ello acaba de ocurrir.

BALCONES DEL CIELO es un libro de recuerdos emocionantes en lo que hace a su autora y de indeclinable interés, para el lector, testimonio de una artista de incalculable talento sobre algunos aspectos de la música, la danza y el teatro lírico en todo lo que va desde la primera guerra mundial a nuestros días.

Cuarenta años de la vida artística de Margarita Wallmann corren a través de su libro, entremezclando ciudades desde Roma a Nueva York, desde Moscú a Buenos Aires, a hombres y mujeres no menos ilustres: Stefan Zweig, Eliot, Toscanini, María Callas, Anna Pavlova, Stravinsky y... muchos más. El invaluable aporte documental excede lo meramente literario, pero forma parte de un todo orgánico que caracteriza y define la experiencia. Una experiencia cuya carnadura tiene la de los hechos vividos, pero a través de la calidad que le confiere la emocionante ternura de lo real.

H. M.

NIKO KAZANTZAKIS
SIMPOSIO

EDICIONES CARLOS LOHLÉ

Simposio

NIKO
KAZANTZAKIS

Ediciones Carlos Lohlé

Ediciones Carlos Lohlé, que ha dedicado gran parte de su extenso catálogo a la difusión de la obra de ese gigante de la literatura moderna que es el griego Niko Karantzakis, acaba de publicar SIMPOSIO que, si bien de algún modo se enmarca en el BANQUETE platónico, crece y se proyecta hacia un ámbito totalmente diferente y plantea las claves de la inquietante, por no decir explosiva, ideología del enorme poeta, novelista y dramaturgo que nació y hoy duerme en Creta.

El pequeño libro "olvidado" que recién fue conocido y aclamado en Grecia en 1971, y que hoy nos llega a través de una maravillosa traducción de Delfín Leocadio Garasa, es el pedazo primero de esa escalinata en cuyo centro está ASCESIS, SALVATORE DEI y en la cumbre CARTA AL GRECO, con intermedios arrasados de misterio, de lágrimas y sangre: CRISTO DE NUEVO CRUCIFICADO, LIBERTAD O MUERTE, HERMANOS ENEMIGOS, NICEFORO FOCAS, CONSTANTINO PALEOLOGO, LA ODISEA, el poema monumental que EDICIONES CARLOS LOHLE le debe a los lectores argentinos.

Pero aquí está SIMPOSIO, ese "místico" festín en la noche oriental, donde Arpagos, hermético y radiante, vuelca sobre los comensales la propuesta del Hombre, mientras el gran río de Misiriou (que sabemos que es el Nilo), refleja el ascenso de las siempre jóvenes y jubilosas estrellas.

H. M.

Adolfo Bioy Casares
Breve diccionario del argentino exquisito

Emecé

Breve diccionario del argentino exquisito

ADOLFO BIOY
CASARES

Emecé

Ya constituye un género especial el de los diccionarios, dentro de una literatura madura en su fondo e irónica por la forma. Recordamos, por ejemplo, el "Diccionario secreto" de Camilo J. Cela, tan lleno de expresiones singulares e insólitas. En este caso, A. B. C. encara un trabajo semejante, que más que un "trabajo" constituye un divertimento derivado de lecturas y escrituras varias a través del tiempo.

No se puede ir, incluso en literatura, contra la corriente cronológica / dinámica / social, porque el hecho lingüístico es asimilador de numerosas palabras y expresiones a nivel cotidiano, para luego ser decantadas y quedar —seguramente— las mejores y/o las más útiles.

Bioy Casares exagera un poco, sobre todo cuando señala palabras acaso amaneradas o exquisitas que no lo son, según nuestro entender; tal el caso de "novedoso", "medios", "profesional", etc. En buena parte de los casos se trata de asimilaciones verbales que el "tipo" medio escucha y dice sin remilgos ni petulancias concientes o inconcientes.

Todo esto lo hemos dicho sin afán ofensivo; todo lo contrario, es una forma de pensar en voz alta y la hacemos con el ánimo de poner críticamente las cosas en su lugar. Los logros superan a las obviedades, para el lector y habitante común de esta city.

D. B.

MESA DE LIBRERO

Librería El Ateneo ha editado en estos días "La Metamorfosis y otros relatos", de Franz Kafka. La Metamorfosis es una pequeña obra maestra de la literatura contemporánea, cuya divulgación en nuestro medio descubrió al lector argentino el universo característico del escritor checo y que junto con las novelas "El proceso" y "El castillo" constituyen la trilogía esencial de su obra. Los relatos incorporan "Preparativos de boda en el campo" y cuentos reunidos bajo el título de "Un médico rural". Es una cuidada versión de Inés y Raúl Gustavo Aguirre, correspondiendo a este último la introducción.

Editorial Paidós ha incorporado un nuevo título a su Biblioteca de Educación Física. Se trata de "Aprendizaje de las habilidades motrices", de John D. Lawther. Sus páginas proporcionan una perspectiva completa del aprendizaje y evolución gradual de las habilidades motrices del hombre a lo largo de la historia y las etapas del desarrollo individual, desde la infancia a la madurez.

Entre las novedades que publicará muy en breve la Editorial Rodolfo Alonso se destacan muy especialmente: "Encuentros extraterrestres del tercer tipo", una investigación de Antonio Las Heras donde —contrariamente a lo que se afirma en un exitoso film reciente— se demuestra que los contactos directos de seres humanos con inteligencias venidas de otros mundos ya han tenido lugar: "A la orilla del tiempo", poemas escritos entre nosotros por el escritor español José Carlos Gallardo, recientemente galardonado en su país; y "Una extraña jornada", relatos del anglo-argentino William Shand, con una extensa introducción a su obra debida a la pluma de Jorge Luis Borges.

ANTIPRECEPTIVA LITERARIA

por Atols Tapia

En todo arte contemporáneo los más altos creadores son originales de modo casi total. En una época en que nada permanece, donde la estabilidad es barrida por la cinética, nadie puede realizar una obra de creación ateniéndose a rígidas normas preexistentes, porque al hilo de esa ley inflexible las normas son devoradas también por el cambio. Se argüirá que los grandes maestros del arte que nos precedió, no obstante lo original de su talento innovador, seguían preceptos, ideas heredadas. Genios como Miguel Ángel, Rafael y Dure-ro, se iniciaron como copistas, eran imitadores. Su tiempo histórico se los permitía.



El caso del escritor quizá más original y profundo del presente siglo, Franz Kafka, constituye un argumento irrefutable de lo que afirmó Hermann Hesse como patrimonio del genio: sus novelas, sus cuentos, no se atuvieron a otra ley que la existente en el pensamiento y en la naturaleza íntima del escritor checo. De no haber ocurrido que Max Brod comprendió que iba a arrojar a las llamas el documento literario que mejor y más significativamente interpretó nuestra época, jamás lo hubiéramos conocido y en consecuencia un enfoque singularísimo tal como lo tenemos leyendo "El proceso", "El Castillo" o "La metamorfosis" habría desaparecido; la "condición humana" no habría sido puesta bajo una luz tan intensa.

Entiendo que la misión de las academias del idioma no consiste tanto en dictar leyes como en encauzar el caudal de vocablos y modismos del lenguaje popular. Hay un hecho evidente, siempre constatable: las palabras de uso popular, en un principio puestas en el index, tarde o temprano terminan por ser aceptadas. Lo que apuntamos no significa que el escritor, el creador, no haya de valerle de algo que le es otorgado por quienes lo precedieron en el camino elegido.

Pío Baroja, el gran novelista y gran cascarrabias, no simpatizó ni con la Venus de Milo, ni con Beethoven, ni con el Partenón, ni con la mitología griega. Baroja fue médico y quiso ser panadero y finalmente dejó la masa de hornear por la literatura. Cuando ingresó en la Academia de la Lengua manifestó a quienes lo habían elegido como su par que esperaba no se arrepintieran de haberlo hecho. Dejando de lado que todas esas muestras de irascibilidad, quizá, o sin quizá, provinieran de sus muchas frustraciones, asumió con legitimidad su papel de *enfant terrible*, ya que fue el más grande novelista de España antes y después de la Guerra Civil.

Y cuando este aventurero que sólo soñó sus aventuras recibió en su lecho de muerte el reconocimiento de quien encarnó al aventurero de este siglo, otro grande de las letras, Ernest Hemingway, éste le expresó, refiriéndose al Premio Nobel de Literatura que detentaba: "Usted es, maestro, quien ha merecido el Nobel antes que muchos, comenzando por mí, que en cierto modo soy su discípulo, porque su testimonio ha sido grande y nos ha enseñado tanto con su obra como con su vida".

Quizá cuanto dejó consignado sirva a los jóvenes escritores para eso que se llama "estar ubicado", "vivir al día", "marchar al ritmo de los tiempos, que de ningún modo autoriza a volver espaldas a la cultura, ya que ella se hereda como la propia vida.



Sixto Pondal Ríos



Raúl González Tuñón

Cinco

poetas

Canción ditirámica a Villa Luro

por Nicolás Olivari

Nunca te me acabarás, Buenos Aires,
y me darás tema para rato. . .
hasta que el sentimiento se me haga pedazos
en tus encantadores accidentes de tráfico.

Pero. . . ésta es la antelación del canto de mañana,
el preámbulo de los libros futuros
que comencé a escribir en la carne de mi hijo
el fuerte, recio businessman de 1950.
Mientras tanto edificaré mis poemas sucesivos
con la plumada de tus nuevos edificios
y el cemento de tus futuras catedrales.

Disculpáme, ché, ciudad, si, todavía,
mi verso torcido y serruchado
tiene barro en los botines.
Es la última tierra de tus excavaciones
es la raíz de ti misma;
es la sangre de tus venas subterráneas,
es tu respiración de exudado gas
en los levantamientos
y en los empastelamientos
de los futuros rascacielos,
que ya están haciendo su ademán de granito
en tu cielo cuadriculado
en tejidos eléctricos.

Hasta ahora le anduve milongueando a ese cardumen
de pobres animales que te habitan,
porque, después de todo, Buenos Aires,
poné la mano en el corazón y confesáme:
¡ellos te construyeron
con sangre de su podre y cemento de sus huesos
y te empapelaron de nuevo
ante el asombrado ojo del forastero,
tiñendo su angustia gris y uniforme
con neolux de entusiasmos!

Para mañana te prometo (si me dejan)
cantarte hasta romperme
en un alarido de entusiasmo,
en una pamperada de nacionalismo,
arrancando ladrillos en forma de estrofas,
e imágenes de entubamiento
y metáforas de ensambladura
para tu grandeza, brutal y severa
de Banco de Jesu-Cristo. . .



Ricardo E. Molinari

Te miro

por Sixto Pondal Ríos

Te miro
y las miradas son apenas manos que palpan
la juventud y belleza de tu rostro.
Manos que apenas separan siete colores en la luz
y que no pueden tocar tus pensamientos.

Estoy a oscuras dentro de mi carne.
Desde los ojos baja sobre mi alma
una triste claridad.

Te hablo
y muestro las palabras
como si alzara objetos
para que me entendieras.
Muestro palabras que son mis pensamientos,
que están fuera de mí, lejos de mí,
que ni siquiera están en mi cuerpo, como las lágrimas.

Nos amamos a tientas. Queriéndonos,
estamos tan distantes
que debemos enviarnos palabras,
pequeñas palabras para poder entendernos.

martinfierristas



Nicolás Olivari



Norah Lange

Poema del almacén

por Ricardo E. Molinari

¡Perdón! yo fui el índice imantado
de toda tropelía.
¡Almacenes opacos de mi tierra
que fuisteis el cartel y la paloma
de nuestra puntería!

Yo adiviné el misterio del candado
y no mordí la poma,
por no perder mi Edén casero,
que era metal labrado,
y compotero.

Hoy digo a la despensa: ¡perdóname y reposa!
que ya no me trastornan tus vasijas,
aunque muestren el mundo. Mi niñez
ha caducado y voy tras de las hijas
de la comarca
en busca de la esposa,
con una enorme candidez,
y con las siete llaves de mi arca.

¡Pero por qué murió allá en Marsella,
tan cerca de la luz atrevida del muelle,
La Canabiére, la sopa de pescado,
las robustas mujeres de la feria
y el viejo olor que viene de los barcos,
sin confesar dónde enterró la poesía
—como a un pájaro loco—, en qué baldío,
en qué lámpara pura, en qué ventana,
en qué lluvia crecida con violetas?
Donde el futuro está esperando.

Rimbaud

Por Raúl González Tuñón

Mi juego se ha tornado en lotería
y me azora el pavor del bolillero,
que me mira las manos
de nuevo pordiosero.

Yo quebraré la tierra labrantía
como lo hicieron mis hermanos;
y encenderé una vela
a San Isidro Labrador,
para que cuide mi parcela
y me propicie en el Amor.

¡Almacenes opacos!
vosotros seguiréis viviendo,
entre el clamor de las balanzas
y el continuo remiendo
de los sacos
y la zozobra de las fianzas.

Viviréis en el sube y baja,
y en el escándalo de los muchachos
que regatean y se roban nueces,
porque vuestra atención es la baraja,
el cambio de los jueces,
y la docilidad de los borrachos.

Yo no he de atisbar la ida y venida
de la gruesa patrona,
porque la hora herida
todo me lo perdona.
Yo cantaré los vinos,
golpearé muchas puertas
y volveré a tus caminos,
cuando vea la vida con las fauces abiertas.

Ricardo E. Molinari, para tu libro

por Norah Lange

Supimos tu verso cuando aún el alba
era una cosa incierta.

Mañana llena de voces nuevas
eran las tuyas.
Y en tu recuerdo, la soledad no vibraba.

Palabras asombradas de sosiego
y dichas con un gesto de altivez;
como quien ha realizado ya
el miedo de la distancia.

Palabras con mucha pureza,
pureza de mirada o cielo.

Molinari: Hoy te vemos en lo alto
de tu esperanza soñada.
Junto al corazón están tus versos.

Abajo —en el ocaso—
se duerme —conseguido— el anhelo.

Y en tus manos tiembla ya
la sensación de triunfo.

Cinco poetas martinfierristas

Otro poeta del grupo formado en torno de la revista Martín Fierro acaba de cumplir cincuenta años de permanencia en esa alta zona de la creación literaria. Es un lírico de misteriosa resonancia, Ricardo Molinari, que mezcla cierta retenida dulzura criolla con el rico lenguaje español de los mejores siglos; es un artífice profundo en quien el poema fluye con la verdad plena de lo elemental, lo inevitable. Es bueno, con este motivo, aludir al esplendor de una generación que mantiene vigencia más allá de la aventura iniciada con una convocatoria de Evar Méndez, en el verano de 1923 a 1924 y terminada hacia 1927. Si el señor James Joyce se permitió una lista de varias decenas de nombres de ciudadanos de Dublín, sin que la crítica chistara, creemos que con una razón de necesidad, podemos dejar aquí la impresionante lista de poetas que pasaron por las columnas de la hoy casi mítica revista: Son: Horacio Rega Molina, Carlos M. Grünberg, Andrés L. Caro, Eduardo Keller Sarmiento, Pedro Juan Vignale, Francisco López Merinó, Córdova Iturburu, Roberto Ledesma, Santiago Ganduglia, Nicolás Olivari, Luis Cané, Jorge Luis Borges, Raúl González Tuñón, Eduardo González Lanuza, Brandán Caraffa, César Tiempo, Aristóbulo Echeagaray, González Trillo, Ortiz Behéty, Antonio Vallejo, Ponal Ríos, Francisco Luis Bernárdez, Leopoldo Marechal, Norah Lange, Carlos Mastronardi, Oliverio Gironde, Macedonio Fernández, Ricardo Güiraldes, Sergio Piñero, Luis Franco, Conrado Nalé Roxlo, Ilka Krupkin, Lysandro Z. D. Galtier, Jacobo Fijman. Entre la nómina de los fundadores, simpatizantes o protectores del periódico, figuran —oh sorpresa— nombres como el de Leopoldo Lugones, factor polémico, con su ortodoxia acerca de los cánones antiversolibrista o el del doctor Nerio Rojas. Uno de sus poetas, Antonio Vallejo, murió en religión y los periódicos atentos a formalizar noticias desde intrascendentes a pavorosas no le dedicaron ni una línea al hecho. Otro recibió, cosa inigualada en el siglo, el título de doctor honoris causa en Oxford y la Sorbona: Jorge Luis Borges. Jacobo Fijman, poeta de genio fulgurante y aterrador, cuya poemática crece de los lindes de un primer olvido, finó en el manicomio central: durante los últimos años ejecutaba pasteles de lindo colorido y se manejaba con afabilidad y

cortesía. Sixto Ponal Ríos, conmigo el más joven de esa promoción, imponiendo su nombre como autor de teatro y cine fue apartado momentáneamente de la fama poética. La poesía estaba viva en él: escribió un poema desgarrado y espléndido en vísperas de su muerte, que quiso reservada y decorosa. Su figura crece a medida que pasa el tiempo, uno de los tantos pequeños milagros de la generación martinfierrista. No será fácil encontrar reunidos tantos poetas memorables en ninguna región del tiempo nuestro y quizá de muchos países. Y menos con esas poderosas personalidades que van desde la desolada, amarga poesía ciudadana de Nicolás Olivari hasta el don absoluto del canto que le fuera otorgado a Raúl González Tuñón como un instinto más de su delicada naturaleza. Gran parte de la ciudad fue fijada por sus poetas. Y en Luz de provincia, de Carlos Mastronardi, también se fijó el dulce estatismo remansado del interior del país. Y en Elena Bellamuerte, de Macedonio Fernández, la metafísica más certera se adentró en el ámbito poético, tal y como acontece en muchas líneas de Brandán Caraffa, Jorge Luis Borges, Ricardo Molinari o Francisco Luis Bernárdez.

Además nadie igualó en nuestra poesía la insolencia, la versatilidad, el disparo multiplicado a la realidad de las creaciones de Oliverio Gironde, autor del manifiesto que, en un momento crucial de la historia de la literatura argentina, definió el grupo, su afán renovador, su solidaridad definitiva con los territorios de su origen, el desdén absoluto a los adoradores del ripio, a los que no entienden qué dramática tarea es inventar un poema y lo segregan en medio de aterradoras rutinas. Cincuenta años de actividad poética de Ricardo Molinari, justifican estas acotaciones y señalan al autor de *Mundos de la Madrugada*, *El huésped* y *la melancolía*, *El imaginero*, *Esta rosa oscura del aire*, *Días donde la tarde es un pájaro*, *Unida noche*, *El cielo de las alondras y las gaviotas*, *Una sombra antigua canta*, *El día, el tiempo, las nubes*, como uno de los más grandes poetas del mundo. Los títulos de sus libros (por favor, vuelvan a leerlos y déjense llevar por su cadencia de infinita dulzura) componen por sí solos un poema, como si el estado poético no cesara (y así es) nunca en Molinari.

Letra viva

Noble trabajo el de Norberto Silvetti Paz, al darnos su selección y traducción de los Himnos Tardíos y otros poemas de Hölderlin. Solamente un poeta puede llevar a cabo, con su inmenso amor, su profundo conocimiento y esa rara intuición que otorga el ejercicio creativo, la traslación de un idioma a otro de los textos poéticos. El poeta avanza como nadie en la zona del lenguaje. Extirpa esas palabras que ya no son más que opacas metáforas de generaciones sepultadas. Únicamente un poeta puede entender este proceso.

Por eso hay traducciones insoportables, como la de *Las Flores del Mal* debidas a un encono de Eduardo Marquina en contra de Baudelaire y libros irreprochables como el que nos entrega Silvetti Paz.

Angel Mazzei, en un volumen que se incorpora a Ediciones Culturales Argentinas, estudia la obra de Antonio Requeni y nos brinda una antología de *Camino de canciones*, *El alba en las manos*, *La soledad y el canto*, *Umbral de horizonte*, *Manifestación de bienes e Inventario*, libros que se escalonan, con firme pulso lírico, desde 1953 a 1974. Nos dice Mazzei textualmente: "Es probable que una de las fórmulas posibles para enmarcar la obra de Requeni sea considerarla como una comunicación que, ordenada por una voluntad de predominio espiritual, tiende a encontrar en la expresión la imagen plástica; su lenguaje explora la realidad en procura del hallazgo reiterado de su correspondencia con su fuerza interior. En el cruce del espíritu y del mundo está la apoyatura de su voz".

"Extraño amor/Terrible amor/que parte el tiempo en mil pedazos", nos dice de pronto en uno de sus poemas Alicia Dellepiane Rawson, que acaba de publicar, con sello de Emecé, "De soledad a distancia". Su tono es vital. Llega a nuestra sensibilidad como en una serie de estallidos luminosos y, a veces, sorprendentes. Como cuando nos dice que "no es sencillo aceptar el límite real de cada espejo".

Esto lo sabía muy bien el señor Dogson, que firmando Lewis Carroll, tomó a una niña de siete años, de rostro muy sugestivo (él mismo la fotografió) llamada Alicia, y la hizo pasar al otro lado del espejo. Eso es lo bueno de los poetas como esta otra Alicia Dellepiane Rawson: nunca aceptan límites.

El poema que Borges regaló en un café

Suele recibir la redacción de "Pájaro de Fuego" alguna correspondencia insólita. Las líneas que publicamos abajo, aluden a una vaga historia que tiene que ver con Borges y un poema que le pertenece y que aún no se ha editado. Como la colaboración nos llegó sin firma, consultamos con Borges, quien admitió no solo la veracidad de la anécdota, sino la paternidad del poema.

Hace diez años Borges publicó el "Elogio de la sombra". En ese entonces yo trabajaba en una oficina de Paraguay y Florida. Una noche, con su libro conmigo, entré en la confitería "Saint James". Allí estaba Borges, sentado, solo. Luego de vacilar un momento, me acerqué y le dije:

—Señor Borges. Disculpe que lo moleste. Pero quisiera que sepa cuánto placer me ha causado siempre leer sus libros y en especial, este último.

—Siéntese, por favor —dijo Borges. Después agregó:

—Muchas veces he sentido el placer de la lectura. Sin embargo, todavía no he podido acostumbrarme a la idea de que otros encuentren placer leyendo lo que yo escribo.

Yo lo escuchaba en silencio.

—En ese libro que usted llama mi último libro y que quizá lo sea, hay prosa y hay verso. Y también hay fantasmas.

—¿Qué fantasmas?

—Los que nacen de lo que se va tachando, de aquellas cosas que uno elige no publicar.

Calló un momento, sonrió y luego dijo:

—Una de ellas, por ejemplo, todavía no se resignó y hace días que me sigue visitando. Yo había pensado llamarla "La espera".

—Usted ya escribió "La espera" en "El Aleph", ¿creo?

—Es cierto —me contestó—, veo que usted es un lector aplicado.

—¿Y un lector aplicado no merece un premio?

—¿Como cuál? —preguntó Borges.

—Como escuchar esa otra versión de "La espera".

No me contestó en seguida. Después se encogió de hombros y dijo: —¿Por qué no?

Entonces Borges recitó un poema. Hablaba lentamente, casi como dictando. Yo escribí los versos en la primera página del "Elogio de la sombra". Cuando terminó, nos quedamos callados. Después le di las gracias me levanté y me fui.

Han pasado diez años. Que yo sepa, Borges jamás volvió a mencionar el poema. Tampoco lo he visto publicado. Creo que ha llegado el momento de restituirlo.

Por eso acompaño a estas líneas aquellos versos. Espero que Borges no lo tome a mal.

Lo escribo ahora, así. Cumplida la agonía
quiero morir del todo. Las vagas formas amarillas
que apenas entreveo, el ilusorio día,
la vida atroz, la incesante pesadilla,
la rutina porfiada, la prescindible historia,
se alejan lentamente. El tiempo establecido
ya se agota. Aguardo ante el ocaso que el olvido
me depare un sueño sin memoria.
Quimérico, secreto, espectral camino,
sus ilusorias leyes inventan un destino
que aunque soñado, quiere ser el mío.
Ya vence el plazo prefijado. De este encierro
la firme puerta es de cansado hierro.
Por eso espero. Se detendrán las aguas de mi río.

Ediciones

Corregidor

SAICI y E

Av. Corrientes 1585 - Piso 1º - Tel. 46-2290/8148



NOVEDADES

PLASTICA ARGENTINA - Reportaje a los años 70

Bandin Ron

"Bandin Ron ha conseguido que Plástica Argentina se convierta en un testimonio periodísticamente apasionante y al mismo tiempo en una lúcida interpretación del momento plástico, en un enjuiciamiento crítico necesariamente parcial y apasionado..." Osiris Chierico.

AVES ARGENTINAS Y SUS LEYENDAS

Carlos Villafuerte

"Cuando sugerimos a Carlos Villafuerte que escribiera para Edic. Corregidor la obra, estábamos seguros de que lograría para el lector un libro amenisimo, por el que desfila una treintena de aves y otras especies de nuestro país con su descripción científica, sus nombres populares, los refranes, adivinanzas, cuentos folklóricos y leyendas..." León Benarós

HISTORIA DE LAS VARIETES EN BUENOS AIRES (1900-1925)

Oswaldo Sosa Cordero

La más completa evocación de la historia del espectáculo en los primeros años del siglo. (Pról. de Edmundo Guibourg). Edición profusamente ilustrada.

LAS MALVINAS. Una Causa Nacional - Haroldo Foulkes

Es un libro de excepcional interés para los argentinos. Su autor - ex diplomático y periodista -, narra con prosa serena y objetiva el estado actual de la cuestión malvinense. Los temas que merecen especial atención del autor se refieren a la Misión Shackleton, Misión Rowlands, el petróleo, algas, krill, la Falkland Islands Company, los malvinenses. la presencia argentina en las islas, que hacen al libro rico en anécdotas y hechos significativos.

BIBLIOTECA DEL DEPORTE

LOS MUNDIALES DE FUTBOL - Luis Garro (Pról. de Diego Lucero) DICCIONARIO DE REGLAS DE JUEGO DEL FUTBOL Bachisio A. Denti

LA HISTORIA DEL TANGO

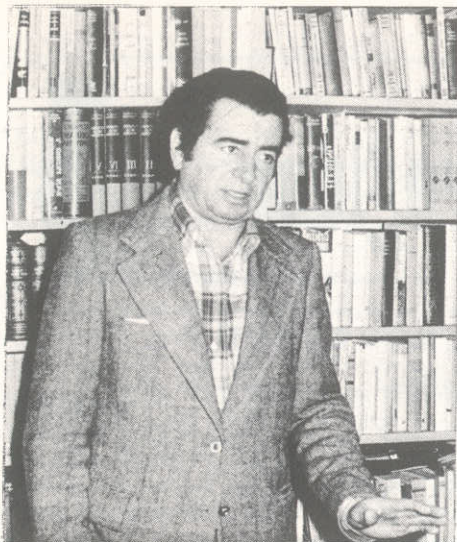
La más completa cronología de la música popular rioplatense en volúmenes de aparición mensual escrita por los mejores especialistas y con abundantes ilustraciones.

VOLS.: 1 - SUS ORIGENES. 2 - PRIMERA EPOCA. 3 - LA GUARDIA VIEJA 4 - EPOCA DE ORO. 5 - EL BANDO-NEON. 6 - LOS AÑOS VEINTE. 7 - LA ESCUELA DE CAREANA. 8 - EL TANGO EN EL ESPECTACULO (1). 9 - CARLOS GARDEL. 10 - IGNACIO CORSINI

Pídalos en su librería o en:

LIBRERIAS PREMIER

Av. Corrientes 1583 - Lavalle 750



El tiempo para pensar en sí...

Una charla con un escritor
argentino, donde se habló
del catolicismo ortodoxo
y de la Rusia actual.
¿Qué puede unir a la muerte,
al ser y a la nada?
Agustín Pérez Pardella
contesta

El 6 de julio, la librería de "La Ciudad" homenajeó al escritor argentino Agustín Pérez Pardella con motivo de cumplirse veinticinco años de su primera publicación: "El Hombre Número Veinte". Pérez Pardella es porteño y nació en 1926. Realizó importantes incursiones tanto en el género novelístico ("La asfixia viene del Norte"), como en teatro (Las siete muertes del General / Savonarola). También escribió el argumento para el film argentino "Mas allá del Sol" sobre la vida de Jorge Newbery, y actualmente se halla en tratativas con productores hollywoodenses para la filmación de un largometraje y una serie de TV basada en la vida de Juana Azurduy.

Lo fundamental en la obra de Pardella es quizás la búsqueda del hombre creador —que no deja de pertenecer al hombre común— de una razón de ser.

Quizás lo que más llama la atención en su obra, es la idea de la muerte.

Eso se ve bien en "Suma de Quebrados", un libro totalmente metafísico. Está la muerte de Eliot, de Kennedy y de Güemes, para compensar un poco a otros poemas donde se trabaja la muerte metafísicamente, ya que es muy conceptual lo que uno dice en estos casos. Yo dije en un poema: "Al nacer, comencé a devolverme a la eternidad". Entiendo que la obra de todo autor es acercarse a la problemática religiosa por caminos distintos a aquellos que ha tomado la religión; sin academicismos ni prejuicios. La muerte más que un gran susto es una gran desesperanza, porque quizás la vida es un absurdo crecimiento hacia la desaparición. Por eso hoy, el hombre tiene hambre de sobrenaturalidad, y esto es por algo: o hay una mala formación religiosa o la religión pedagógicamente no supo encarar bien las cosas.

Entonces... ¿en qué forma cree Ud. que hay que encarar una pedagogía religiosa para el hombre de hoy?

Soy partidario de que nuestra religión debe encarar las cosas desde el punto de vista científico. Hoy Rusia, por ejemplo, tiene un gran problema, quizás el mismo que tenemos nosotros: la interpretación de las Escrituras. Por ejemplo, cuando a una persona que está en cuarto o quinto año de Física, le dicen que la materia es autodinámica, no lo cree, porque la misma ciencia está demostrando lo contrario. Hay que continuar interpretando las grandes metáforas bíblicas valiéndonos de la ciencia; porque la manzana, no es la manzana y la víbora no es una víbora.

Es decir, hay grandes fallas en la ortodoxia católica...

Claro. Si yo cometo un pecado mortal me voy al infierno, que es una eternidad. Mis reflexiones son las siguientes: 1) puedo creer en un castigo pero nunca en el infierno; porque no puedo creer que donde exista tanto amor, resida también el máximo rencor; y rencor a ultranza; 2) ¿cómo es posible que me den un castigo infinito si mi culpa es finita? Todos estos planteos, surgen a raíz de un gran estudio religioso. Porque si bien Jesús dice que "hay que abrir el corazón y cerrar la mente", lamentablemente en el mundo en que vivimos no podemos dejar de pensar.

En algunos de sus poemas, resalta también la "nada". Posiblemente y entrando en un conflicto filosófico, ¿qué es la nada para Ud.?

La nada es lo opuesto a la posibilidad del asimiento espiritual. Es la desaparición total...

¿Puede existir una muerte del alma?

Creo que no. Más bien hay un gran conflicto espiritual. Hay una gran lucha en el hombre; obviamente no somos consecuencia del ocio sofístico de la naturaleza.

¿Piensa que este conflicto es problemática única del hombre contemporáneo?

El problema se acentúa en este ciclo de crecimiento tecnológico. La pasividad espiritual del hombre del siglo XVI es bastante mayor que la del hombre actual, rodeado de onnis y mujeres biónicas. También influye el sistema socio-económico que hay para todas las clases del mundo entero. Por ejemplo, en la Unión Soviética la preocupación esencial del Estado es que el pueblo no tenga tiempo de pensar en sí mismo...

¿Pero no cree que los polos se tocan? Ya que el ritmo de vida que posee EE.UU., apunta a un fin semejante.

Pero en EE.UU. hay una apertura hacia el exterior. Se vive una ferocidad comercial e industrial, pero la comodidad del americano es admirable; esto, gracias a la inteligencia de tener muy buenos mercados. Pero una de las fallas del pueblo americano es que no tiene la gran religiosidad que tiene el ruso, a pesar de su materialismo dialéctico.

Cambiando de tema, el concepto "ser", es muy utilizable pero también posee distintas connotaciones. Para Sartre, significa una cosa, para Heidegger otra. Para usted, ¿qué es el ser a que tanto alude en su obra?

El ser es uno. Es esa parte inmanente de mi presencia. Lo demás es una cosa mecánica. SER es sinónimo de esencialidad.

La muerte, la nada y el ser. La trilogía que emana de su obra, tratando de demostrar las ansias del hombre actual por intentar recobrar una individualidad perdida. ¿De qué forma trata de recuperarla Ud. como creador?

Yo entiendo que todos los creadores tienen una obligación total hacia su prójimo. Creo que mi mayor intento por sentir mi individualidad es ayudando al hombre a encontrarse a sí mismo... ¿Cómo es posible que un individuo pase del trabajo diario a la cama de un hospital, para que luego se lo lleven, sin saber quién fue? Quiero que mi prójimo sepa asumir su condición. Cada uno debe saber que tiene alma y mente, para poder gozar. En cuanto a mí, creo que todo autor debe ser absolutamente independiente, debe elegir la soledad, pero ocupando un lugar capital en la conciencia humana.

por Néstor Ferioli

¿Por qué Kafka?

Goethe, en *Las afinidades electivas*, quiso explicar la amistad comparándola con la afinidad que se establece entre determinados elementos químicos. Antes, Shakespeare había dictaminado: "Azar llaman los tontos al destino". Es decir: si por un lado Goethe marca las motivaciones profundas de mis vínculos con Kafka, por el otro, el padre de Hamlet excluye la causalidad de mi relación. Pienso, que con el paso de los años, el tema de la persona en la sociedad de masas se ha hecho cada vez más perentorio y exige respuestas. O, quizá, y es lo menos, exige que se lo plantee tantas veces como se pueda. La sociedad de masas propone hormigueros de diversos colores aparentes, pues en el fondo todos los hormigueros son negros. Kafka me ayudó enormemente a acercarme a una de las metas más inalcanzables: la de una escritura que intentara la formalización de la totalidad. Desde ópticas distintas se ha acentuado la visión de un Kafka como autor de fantasías más o menos lúgubres. Por el contrario, creo que Kafka debe ser calificado como uno de los escritores más realistas que ha dado la literatura mundial. Ese realismo no es, por cierto, el de las descripciones exteriores, como el que exhiben esas fotografías que nos distraen de la realidad profunda y entrañable, esa que sólo pueden mostrar los autorretratos del último Rembrandt. La realidad de Kafka es como la de Chagall. Los violinistas vuelan sobre los tejados, quizá porque sobre la tierra no queda ya lugar adecuado para la melodía. Lo irreal, lo fantástico, entonces, es un violinista enarbolando su instrumento desde una sala de conciertos dinamitada. El realismo de Kafka consiste, simplemente, en su interpretación de la realidad y esa es la lectura que su texto exige.

Para ejemplificar este punto de vista me demoraré en un tema central y recurrente en la obra de Kafka; el tema al que me refiero es el del empleo. Varias son las connotaciones que el "empleo" tiene en el contexto kafkiano, pues, si por un lado, el empleo determina la función social del sujeto y le permite integrarse como parte de un todo, por el otro, el empleo reviste una categoría ontológica



escribe
José Isaccson

definidora del ser. Esto, además, es viejo como Aristóteles; más modernamente, el existencialismo sartriano impuso el somos lo que hacemos.

Las preocupaciones sociales, siempre implícitas en la escritura kafkiana se hacen más explícitas en su novela *América*. El mundo de Kafka es demasiado rico como para que de él se excluyan las preocupaciones sociales; muy por el contrario, la sociedad determina el clima en el que alientan las páginas de Kafka, sólo que lo social en Kafka significa mucho más de lo que comúnmente se engloba en ese término. Las "reivindicaciones" que plantea no se refieren sólo al plano económico, sino que son reivindicaciones totales en la medida en que lo social es para Kafka el ámbito donde naufraga el ser. Y como no nos permite alejarnos de la historia, por lo social debemos entender la sociedad concreta en la que concibió sus textos. En Kafka no he encontrado utilizada la palabra persona, pero toda su obra es un reclamo estremecedor por la reivindicación de la persona que ha perdido sus perfiles individuales en el sumidero de la masificación despersonalizadora.

El humor y la ironía son herramientas que Kafka utiliza con tal delicadeza que no siempre somos capaces de advertirlas. En América esos instrumentos alcanzan límites cuya corrosión me complace en señalar: "Me gustaría bastante ser ascensorista, dijo Karl después de una

breve pausa. Hubiera sido muy absurdo tener escrúpulos contra el empleo de ascensorista a causa de aquellos cinco años de estudios clásicos en el liceo. Al fin y al cabo el mismo camarero mayor había sido ascensorista en su juventud, cosa que seguía siendo un orgullo para los ascensoristas de la generación actual (cf. Kafka, *la imposibilidad como proyecto*, Plus Ultra, 1974).

"El gran teatro integral de Oklahoma", como recordará el lector, es el título del último capítulo de *América*, y en él el tema del empleo reviste un carácter esencial para definir una sociedad regida por la velocidad y la eficiencia al servicio del lucro. En esa sociedad, carecer de empleo es prueba concluyente de inutilidad social, o de inadaptación al sistema. Como en el célebre juicio a Brodsky, cuando el juez le pregunta: "¿De qué trabaja usted?", y el inculcado de parasitismo social responde: "Soy poeta; el juez repregunta: "Sí, pero ¿de qué trabaja usted? Ionesco no lo hubiese hecho mejor y Kafka, en el citado capítulo de *América*, con una parábola en cuyo sentido pocos se han detenido, muestra "El gran teatro integral de Oklahoma" como una paráfrasis de una sociedad que no puede tolerar la distracción de ninguno de sus integrantes, salvo que quieran correr el riesgo de dejar de serlo: "¡En el hipódromo de Clayton se contratará hoy, desde las seis de la mañana hasta la medianoche, personal para el Teatro de Oklahoma! ¡Y llama sólo por hoy, sólo una vez! ¡El que ahora pierda la oportunidad, la perderá para siempre! "Sé que no he contestado la pregunta que encabeza estas líneas: ¿por qué Kafka? Intenté hacerlo en el ensayo mencionado y en mi reciente "Introducción a los Diarios de Kafka" (Marymar, 1978). Pero hasta donde somos conscientes que la despersonalización emergente de la sociedad de masas es un problema que no puede ser eludido, salvo que optemos por el suicidio colectivo del llamado *homo sapiens*, intentar la respuesta a la pregunta ¿por qué Kafka? será, por lo menos, un ejercicio saludable.

El mensaje de don Bernardo

Don Bernardo Zisfain tiene actualmente 71 años. Es polaco de nacimiento y naturalizado argentino, y hace 54 años que llegó al país. Aquí, como toda la anónima legión de extranjeros que hicieron materialmente el país, se casó, engendró hijos, constituyó una familia argentina. A los 71 años publicó un libro, "Dos mundos, dos estilos de vida", en el que relató experiencias vividas y analizó a la luz de las mismas, las condiciones de vida de las sociedades en que vivió. Ahora, una importante editorial norteamericana se ha interesado por los derechos del libro, para lanzar en EE.UU., una voluminosa tirada. Quisimos conocer la experiencia a través de un reportaje a don Bernardo Zisfain, pero nos pareció finalmente más útil, publicar un trabajo suyo que resume todas aquellas expectativas. Aquí está.

LA ARGENTINA QUE HE VIVIDO

El 10 de Noviembre, el diario LA PRENSA publicó la noticia del concurso literario organizado por el Consejo Argentino de Mujeres Israelitas, para toda persona mayor de 60 años, para brindarle posibilidad de sentirse considerada, respetada y estimulada como población potencialmente creadora.

Me entusias mó la idea de participar en el concurso. Muy especialmente me sacudió el primero de los temas mencionados: **la Argentina que he vivido**. La posibilidad y oportunidad de relatar sintéticamente 54 años de vida en este país. Los logros y fracasos de una vida de inmigrante en la Argentina en la década del 20. Tuve también mis dudas: ¿Puede interesar a alguien **la Argentina que YO he vivido**? Dio la coincidencia, que al comienzo de la semana del día 13, empecé a repasar la **parsha** (capítulo de la Torá correspondiente a la semana para ser leído en la sinagoga) que se denomina **Vayetze** (y salió), donde se relata la historia y las peripecias del patriarca Jacob, cuando tuvo que emigrar de la casa paterna (Génesis XXVII-10). Entonces razoné: Si esta historia se conserva y se repite su lectura año a año, durante siglos y milenios, seguramente tiene por objetivo una finalidad, que cada generación aprenda y saque conclusiones y expe-

riencias de los acontecimientos narrados. Este razonamiento me indujo a decidir, que **la Argentina que he vivido** puede ofrecer también algunas ideas aleccionadoras para la generación actual, que desconoce totalmente e ignora completamente el modo de vivir de hace medio siglo. De las luchas diarias. De las dificultades a vencer para labrarse un porvenir. De los inconvenientes que se presentan al no conocer el idioma del país. ¿Y para qué negarlo? Las dudas que le embargan a uno y la angustia de todos los días, sí podrá vencer en esta lucha y superar los obstáculos.

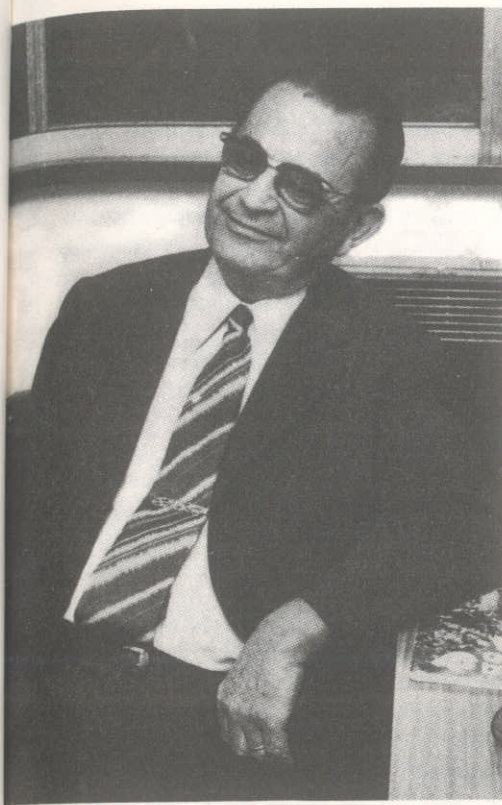
¿Aptitudes literarias? No tengo pretensiones. Es el sentido y la esencia de los hechos y acontecimientos que creo pueden representar cierto valor para alguien, lo que me induce a escribir estas líneas. Por supuesto que es solamente una opinión personal mía. Otras opiniones pueden disentir sobre el mérito de lo narrado, o la importancia que estas líneas pueden tener para la comunidad.

Aunque relataré ciertos hechos en primera persona, tengo plena conciencia, que esta historia breve, es un conjunto de sucesos comunes a miles de personas que se vieron obligadas a emigrar de sus países de origen y llegaron a este país que les acogió y les ofreció libertad para actuar, para desarrollar sus aptitudes e inteligencia. Por este amparo concedido, los inmigrantes compensaron a esta nación, instalando industrias, elaborando productos nuevos que jamás el

país produjo. Colaboraron con el esfuerzo del pueblo y gobierno a elevar el nivel de vida de todos sus habitantes, para un bienestar mejor y creando fuentes de trabajo para miles y cientos de miles de obreros y empleados. Contribuyendo a convertir a la República Argentina en un emporio industrial entre los primeros 20 países del mundo.

Algunos hechos en retrospectiva: Vengo de uno de los tantos pueblos chicos de la actual Polonia, dominada entonces por el Zar de Rusia hasta 1914. A los pocos meses de haber estallado la primera guerra mundial, Alemania ocupó militarmente toda esta parte del país hasta Noviembre de 1918, cuando Polonia obtuvo su independencia. Continuaron las guerras y disputas fronterizas con Checoslovaquia, con Rusia, con Lituania y otras rencillas menores. Rección en 1922 quedaron definidas las fronteras y empezó una administración en paz.

Para entonces (1922) ya había cumplido 16 años. En aquellos tiempos y en los pueblos chicos de Polonia, un muchacho de mi edad ya sentía responsabilidades. Actualmente, a los hijos y nietos de aquellos inmigrantes, al cumplir los 13 años, se les hace una fiesta de **Bar Mitzva** y se celebra el acontecimiento. Pero después de la fiesta, siguen siendo el niño. El futuro es algo muy vago, muy remoto e impreciso, que solamente a los padres debe preocupar. (Aunque son bastante lerdos para entender ciertos programas de tele-



visión o la lectura de dibujos cómicos). Pero hace 50 años, cuando un muchacho cumplía los 13 años (y sin gran fiesta) sentía cómo las responsabilidades empezaban a agobiarle y tenía que pensar en **Tajlit**, (futuro que le deparará el destino). Para decir la cruda verdad y sin eufemismos, a los 16 ya pude decidir que no se vislumbraba ningún futuro. No había perspectivas. No había alternativas. El futuro consistía solamente en vegetar.

Tomé una decisión atrevida. Escribí a un hermano que residía en Nueva York, a que me facilitara dinero para un pasaje a la Argentina. La República Argentina era de los pocos países que tenían libre inmigración. La Palestina de entonces estaba bajo el mandato de Inglaterra y el Alto Comisionado otorgaba **certificados** en limitada cantidad para unir familias y eventualmente a inmigrantes con un capital mínimo. Un muchacho de mi edad, no tenía la más remota posibilidad o perspectiva en obtener un certificado.

Después de un intercambio de cartas con mi hermano y discusiones con mis padres, logré obtener la autorización y el dinero para irme a la Argentina.

Llegué a Buenos Aires el 15 de junio de 1923 con un capital de 10 dólares (23 pesos al cambio de entonces). Tenía 16 años cumplidos. Solo. En un país nuevo. Sin padres y sin familiares. (Toda mi familia vive actualmente en Israel). Limitado a la relación amistosa

de gente del mismo pueblo, que llegaron a Buenos Aires más o menos en las mismas condiciones

Desde el primer día de pisar Argentina, noté una gran diferencia entre el pueblo polaco y el argentino. Allí en Polonia, donde los judíos ya residían durante mil años, tenían que sufrir humillación, hostilidad y agresividad constante. En cambio acá en la Argentina, todos demostraban cordialidad, sinceridad y voluntad de ayudar. De inmediato uno notaba también la libertad existente para trabajar y desplazarse. Por supuesto, que la incertidumbre en el futuro desarrollo de los acontecimientos, las circunstancias que favorecerán o perjudicarán el futuro, era una incógnita. Comúnmente la gente denomina estos factores **suerte**.

Era difícil la vida de aquellos años en la Argentina. Doblemente difícil para un muchacho de 17 años. Un factor negativo adicional que vislumbraba era, la mezcolanza del idioma ruso, alemán, polaco y el idish, sin conocer a fondo ningún idioma para que me sirva de pauta en aprender el castellano. Este inconveniente me sigue perjudicando hasta el día de hoy. Me lo sintetizó un profesor universitario: **Ud. aprendió el castellano. No lo estudió.**

Alentaba y estimulaba también, la ayuda y cooperación demostrada por la reducida colectividad judía de aquellos años, que crearon instituciones para ayudar y proteger a los recién llegados. No es este el lugar para detallar la labor cumplida por todas estas instituciones. Mencionaré solamente a la institución llamada actualmente **Comedores Populares**. Miles de inmigrantes —yo inclusive— obtuvieron autorización por comidas completamente gratuitas durante los primeros días y posteriormente, tenían que abonar solamente treinta centavos por una comida nutritiva y abundante. El local de Río Bamba 280 estaba siempre abarrotado de gente nueva que venía a encontrarse con amigos y conocidos y también indagar sobre fuentes de trabajo. Toda la colectividad puede y debe estar orgullosa de aquellos **pioneros** que cumplieron ampliamente con el precepto **Kol israel arevim zeh lozeh**. (Todos los judíos son responsables uno ante el otro).

Repasaba mentalmente la historia de la emigración de Jacob: **Y salió Jacob de Beer Sheva y fue a Jarán. Y arribó al lugar, y tomó de las piedras del lugar, y puso a su cabecera. Y soñó, y he aquí que una escalera estaba apoyada en tierra y su cima llegaba a los cielos...**

Al igual que otros inmigrantes tuve que dormir con una piedra (figuradamente) como cabecera. Pero soñábamos. Soñábamos también con una escalera cuya cima llegaba a los cielos, transformada en una vida llena de oportunidades.

Con encontrar una chica parecida a la bíblica Raquel, por la cual valdría la pena trabajar, aunque sean siete años. Formaremos un hogar. Nos arraigaremos en esta tierra. Echaremos raíces con nuestros hijos que nacerán. Trabajaremos para labrarnos un porvenir y a la vez procuraremos y colaboraremos al progreso y al engrandecimiento de esta nación que nos ofreció hospitalidad y cordial acogida.

Había que pensar también en la **escalera que estaba apoyada en tierra**. En realidades. Había que empezar a aprender el idioma. Aprender a compenetrarme en la historia del país. De sus próceres y grandes hombres. No era una tarea fácil, ni podía dedicarme en forma metódica ni consecutiva, por tener que procurarme el sustento diario. Aprendí a saltos y en límite que la situación económica me permitía. Concurrí a la biblioteca de la Casa del Pueblo del Partido Socialista que estaba a media cuadra de donde vivía. Tuve la suerte de conocer los grandes maestros como Juan B. Justo, Mario Bravo, Enrique Dickman y su hermano Adolfo, como también a muchos otros. Si bien es cierto que un **mocoso** como yo, no tenía muchas oportunidades de hablar con ellos sino en contados casos, también es cierto, que el solo escucharlos, su sola presencia en los recintos, estimulaba, infundía respeto, excitaba e incitaba a aprender.

Al cumplir los 20 años, renuncié a mi ciudadanía polaca y solicité naturalización como argentino. Quería identificarme con este pueblo, exclamar y parafrasear a la bíblica Rut: **Tu pueblo será mi Pueblo, tu futuro será mi futuro y tu progreso será mi progreso.**

No puedo omitir ciertas desilusiones y frustraciones morales: el concepto erróneo de tres clases de ciudadanía argentinos: **nativo, por opción y naturalizado**, limitando a estos últimos en ciertos derechos y privilegios. Yo sostengo y sigo convencido, que nacer en un país es un simple accidente. Los padres estaban circunstancialmente en la Argentina, como podían haber estado en cualquier otro país en el momento de nacer su hijo. En cambio cuando uno se **naturaliza** o **nacionaliza**, se identifica con el país en plena madurez. A esta edad uno tiene su concepto formado y es consciente del porqué de su renunciamiento a la ciudadanía de origen. Considero la nacionalización de un ciudadano, igual al proceso de nacionalización de industrias, de bienes de cualquier tipo, que pasan a formar parte integrante de los otros bienes del país que los nacionalizó. Pueden originarse discusiones y litigios por el monto de la compensación o indemnización a pagar. Pero el concepto no cambia. El **bien nacionalizado** es un bien del país y goza de los mismos derechos, prerrogativas y privilegios que los otros bienes pertenecientes a la nación.

Estoy muy satisfecho de mi labor cumplida durante los años de vida en la Argentina. Los últimos 25 años me dediqué a la construcción. Decenas de miles de metros construídos y centenares de viviendas de propiedad de otras tantas familias, es el mejor testimonio de la labor realizada. De visiones hechas realidad, efectivas y sin poder refutar.

A la fecha, tengo 71 años. Casado durante 41 años con mi primera esposa. Hemos disfrutado éxitos como también sufrido desilusiones, decepciones y fracasos. Pero resumiendo y recapitulando, estamos satisfechos. La inseguridad política que comenzó en Mayo de 1973 y la inflación galopante que se desencadenó, me impidieron continuar con mi actividad de la construcción. La nueva situación exigía una reestructuración de sociedades, capitales y números siderales y muchas otras condiciones, que a los 68 años eran difíciles de llevar a cabo.

Me acogí a los beneficios de la jubilación. Pero, estoy decepcionado por no poder continuar con mis actividades y aplicar las experiencias y conocimientos adquiridos durante los años de efectiva labor, aunque me siento capaz de continuar trabajando.

Consagré mi tiempo libre a escribir un libro sobre temas políticos internacionales, que fue presentado el mes de Mayo y empezada la distribución el mes de Julio de este año. Espero haber aclarado algunos conceptos a personas que no tienen convicciones definidas. No acumulé riquezas materiales. Pero, mi hija y mis nietos apreciarán siempre mi trabajo realizado y les estimularán las amistades que me respetan y estiman. Será también un motivo de orgullo para ellos los monumentos que tengo erigidos, consistentes en edificios imponentes, que testimonian la labor cumplida de uno de los tantos inmigrantes que encontró libertad y cordialidad para crear, trabajar y realizar obras en beneficio de toda la comunidad, sin pedir privilegios.

Creo, que mis 54 años de vida en la Argentina me dan cierto derecho a un mensaje a la generación actual. Los hay muchos que ven en su futuro dificultades insuperables. Escollos insalvables. **El gobierno. La política actual. Los padres anticuados.** Los hay también que se sienten confundidos y creen indispensable la ayuda de un psiquiatra. A todos ellos les digo y aseguro: Actualmente, la juventud dispone de medios, facilidades y oportunidades, que en la década del 20 eran inconcebibles. Ni siquiera pudimos soñarlas. Ahora pueden conquistar posiciones y lograr un bienestar maravilloso, sin tener que buscarlas en países extranjeros. Encontré a un contador argentino que vendía pizza en las

oficinas de los rascacielos de Nueva York. También encontré un ingeniero que se dedicaba a vender libros en Caracas y una chica universitaria que trabajaba de mucama en Calgary, Canadá.

A cada uno que consulté y pedí aclaración por dedicarse a trabajos muy por debajo de sus aptitudes y capacidad, la respuesta siempre era más o menos así: En la Argentina tenemos familia. Tenemos amistades. Tenemos relaciones que nos obligan a mantener un status. Estaremos en este país un cierto tiempo, juntaremos unos dólares y regresaremos a la Argentina, para retomar nuestra posición. Desempolvaremos nuestros pergaminos que nos fueron entregados en la universidad y los enmarcaremos para exhibirlos ante nuestras amistades y familiares.

A todos ellos les afirmo y ratifico: **¡Están en un error!** La Argentina actual sigue siendo un país donde abundan las oportunidades para gente joven, capaz, ambiciosa y decidida a labrarse un porvenir luminoso. Pero, ¡no se aferren a dogmas erróneos! Admitan, que por el solo hecho de tener un título universitario, no son todavía ingenieros, arquitectos, abogados o médicos. Sigán aprendiendo y practicando por un tiempo con profesionales experimentados, sin creer que por eso desmerecen en sus aptitudes y méritos. ¡Tengan ambiciones! visiones del futuro que sueñan y la ambición de llevarlas a cabo.

Emprendiendo trabajos que a primera vista parecen difíciles, embriagan de emoción al superar el primer jalón. El éxito de un intento difícil llevado a cabo, es más excitante y más alucinante que cualquier droga. Una posición conquistada por el propio esfuerzo y ambición, llena de satisfacción que perdura a través de los años sin desvanecerse. No es indispensable tener coche de último modelo para realizar proyectos y ejecutar obras. Viajando en colectivo o caminando, también se puede llegar al destino. ¡Al contrario! Demuestra paciencia y perseverancia. También hay más tiempo para meditar. Estén dispuestos a trabajar aunque sean siete años para conquistar a la chica de sus sueños y aspiraciones y tendrán un matrimonio feliz y duradero y una compañera para compartir los éxitos y fracasos, pero sin desanimarse y alentando constantemente para realizar obras que parecen sueños. Tampoco tendrán que pensar en casamiento en Montevideo, porque no tendrán que pensar en un divorcio por poder. Porque será una compañera para toda la vida. Repito: sigán aprendiendo y soñando con obras a llevar a cabo. Trabajen y esfuércense para realizarlos con firmeza y perfección. Tendrán gratificaciones morales y compensaciones materiales. El futuro será vuestro y del país que les alberga y protege desde el primer día de su vida.

LUIS GASULLA INDAGA A BOMPLAND

Con el título de *El solitario de Santa Ana*, Luis Gasulla nos da un volumen de infrecuente extensión entre los que se publican entre nosotros, referido a la vida y obra de Amado Bonpland. El vigoroso novelista consagrado por "*Culminación de Montoya*" tiene aquí que refrenar su poderosa imaginación. La historia suele mentir más que la leyenda, pero hay que respetarla. Gasulla sitúa a su personaje en la movible trama del lenguaje coloquial cotidiano y quiere una continuidad de acción vital que no suministran los textos puramente historicistas. Lleva a cabo su monumental tarea con soltura de hombre singularmente capacitado para el arte de la narración, pero no quiere resolver con un artificio de estilo el vasto fresco de una época y las circunstancias de un hombre que dejó huellas suficientes para que un incansable estudioso como Gasulla reviviera su íntimo hacer y sentir. Esto significa: aquello que la historia —insaciable papalista— deja de lado. Y que para nosotros los lectores se constituye en la fatal carencia, en la última nostalgia que nos dejan algunas biografías, sin embargo respetables en su doble función informativa y creadora.

Desde 1773 hasta 1858, fecha final en que Aimée Jacques Alexandre Goujaud (dit Bonpland) recibe indiferente las imprecaciones y los lamentos, según la austera y bella frase con la que Luis Gasulla corona las seiscientas trece páginas de su libro, conoció la triple aventura del conocimiento, la pasión y el sobresalto existencial. Partía de la claridad francesa. Se había expresado en la gracia de los jardines de Malmaison y Navarra. Uno de los más hermosos modos de ordenar el

caos natural. La latitud de Bonpland era más amplia, en su calidad de botánico daba unos pasos más en el misterio central del universo, que profundizaba con su vocación de investigador. Con esas armas de su inteligencia vivaz y curiosa iba a enfrentarse a un vasto mundo en borrador, el de nuestra América. Las extensiones se hicieron desmesuradas. El escándalo del trópico ya no tuvo nada que ver con la caligrafía de elegantes trazos de los parques europeos. Lo imprevisible, lo furibundo, vino a sustituir las instituciones maduradas a través del riguroso derecho romano por el Código Civil de Napoleón, de 1804.

Asistimos en *El solitario de Santa Ana*, en seis minuciosas jornadas, a los trabajos y los días de Bonpland en el Cono Sur. El amigo y colaborador de Humboldt, el hombre querido y admirado por Bolívar, ese infatigable caminador que terminó por clasificar seis mil especies, es tomado por Luis Gasulla, con tremenda fuerza de retratista, desde el día de 1817 en que llegó a Buenos Aires, invitado por Rivadavia, con el plan de echar las bases del Museo de Historia Natural y los fundamentos del Jardín Botánico. No lo abandona hasta el día de su muerte en la soledad de Santa Ana.

Es notable la armonización lograda por Gasulla. Mueve la maquinaria del destino de este hombre fuera de serie sin perder de vista el paisaje histórico, social y geográfico de sus complejas actividades de científico, comerciante, médico y hasta político de poca suerte. Es un ser víctima de una contradicción. Como por otra parte nos ocurre a todos los seres vivientes, pero no de esa manera acen-

Luis Gasulla



tuada y grandiosa. Pelea consigo mismo. Su insatisfactoria relación conyugal, los reveses de sus amigos gobernantes (desde los patriotas venezolanos que decidieron su venida a nuestro país), el final de una etapa brillante en Francia, lo impulsan a esa huida de sí mismo que pretenden los viajes. Y una cierta ansiedad por ser libre lo conminan a permanecer en las tierras vírgenes, aún en las épocas en que ya ha padecido la absurda prisión —por otra parte de extraños y liberales contornos— del tirano Francia, del Paraguay. ¿Estaba harto de una mujer fanáticamente matriarcal, le tomó gusto su sensualidad a la sumisión de las nativas? ¿Lo había herido la hecatombe de la civilizada pero guerrera pausa napoleónica? ¿Quería renovarse hasta la raíz? ¿Pretendió extender sus parques ideales desde México, Cuba, Cumaná, Caracas, Quito, el Orinoco o el Amazonas hasta los lindes sureños? La importante obra de Luis Gasulla nos permite plantearnos esta problemática y utilizar sus eruditas páginas para establecer una hipótesis ricamente humana de Bonpland.

Las cuestiones de fondo están presentes. Pero Gasulla no nos da una novela-ensayo. Tampoco un relato detenido por enumeraciones excesivas. Están sus excursiones botánicas, paleontológicas y zoológicas, pero sin abrumadoras digresiones científicas que deben reservarse a los especializados. Cuando algún episodio ocupa un sector vasto, tal el caso de las divagaciones de Bonpland en torno del cultivo, la exploración y comercialización de la yerba mate, es porque ello tuvo repercusiones singulares en su existencia. Tampoco se dispersa la férrea unidad de la obra en la época apasionante de su desarrollo. Surgen los caudillos, los esbirros del doctor Francia que al principio golpearon y engrillaron a Bonpland; pasan embajadores y dignatarios, aparecen sus hábitos mundanos de Buenos Aires y su intrepidez de viajero con pintura de numerosos ambientes y personajes conexos, pero nunca el protagonista abandona el primer término central del admirable fresco de Gasulla.

Hay que disponer de la pluma del autor de *Culminación de Montoya* para revivir las jornadas de depredación; los aguafuertes que a los ojos de Bonpland presentó la aterradora isla de los leprosos, que él supo reformar con ese sentido humanitario (y enciclopedista) que caracterizó a los sabios de ese tiempo: la historia de sus amores apasionados y de su increíble voluntad aplicada a un sinnúmero de obras reputadas en aquellos instantes co-



Amado Bonpland

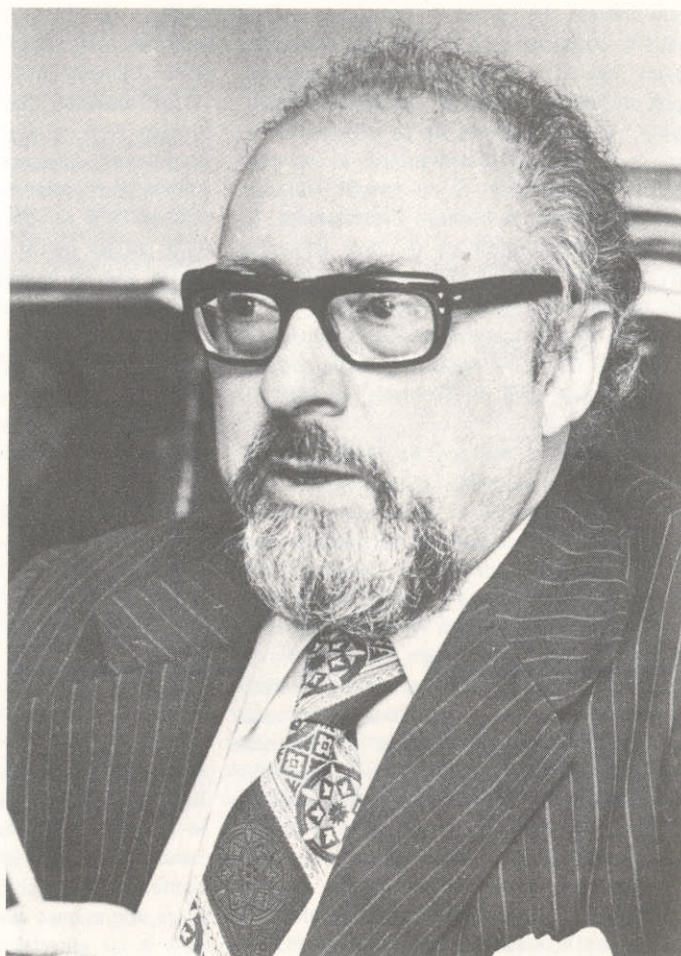
mo quiméricas. Bonpland, recordemos, había caído a estas latitudes cuando la convulsión anárquica de las formaciones (y deformaciones) de la realidad estaban en su apogeo. Años en que era sumamente difícil no comprometerse. Por otra parte, Bonpland no tuvo la prudencia temerosa que le aconsejaban algunos de sus amigos. Formó en las filas espirituales, durante toda su vida, de ese impalpable y perdurable partido de la libertad y la decencia humana. Por eso resultó agraviado en su persona y fortuna con choques que no propugnaba. Si se acercó a un caudillo —como en el caso de Ramírez— fue para exponerle un vasto plan de explotación de los yerbales de Misiones y de fundación de un establecimiento agrícola modelo. Cualquier cosa que tuviera estrecho lazo con la felicidad de los pueblos.

Es raro que un biógrafo no termine unido a su biografiado con lazos de gran afectuosidad. Luis Gasulla no ha escapado a esta ley. Tiene para Bonpland y su obra un amor que le sirve para salvar con lúcidas intuiciones aquellos instantes de vacío documental o esos en que uno desea que el autor de un libro de este tipo abandone el rigor de la concatenación de los hechos para sugerirnos cómo él ve lo más hondo del espíritu y la sensibilidad de su héroe. Por cierto que, en este aspecto de creación, la obra de Luis Gasulla alcanza aciertos de primer orden, que vuelven su lectura, aparte de instructiva en grado sumo, fascinante para aquellos que buscan fruición en este antiguo camino que Gutenberg hizo posible para millones, aún en la era, no siempre aceptable, de la nueva cultura audio-visual.

Ulyses Petit de Murat

napoleón cabrera

Entre Austerlitz y Waterloo



Vos matastes al tango —exclamó entre nostálgico y airado el poeta Felix Luna. El tiro rozó el hombro de su víctima pero no alcanzó a enmudecerlo. En el diminuto salón del Museo de Arte Moderno del complejo General San Martín, en Buenos Aires, el herido Astor Piazzolla lanzó sus dardos en defensa propia. El tango ya se murió —sollozó sin lágrimas en los ojos, pero igualmente nostálgico que su interpelante. Yo hago música de Buenos Aires, fue su rúbrica verbal.

Se trataba de un debate público, uno de los primeros que surgieron en aquellas reuniones que conocemos como Encuentros Internacionales de Música Contemporánea que dirige la compositora Alicia Terzian. No había dinero entonces para financiar ciclos de conciertos en vivo y debieron contentarse con hacer música registrada en cintas fonomagnéticas. Y para darle un atractivo al encuentro se invitaba a cada reunión a otros músicos, poetas, escritores, artistas plásticos, personalidades, para dialogar sobre lo escuchado. Y como es de rigor en estos casos, a veces se escuchan algunos disparos, aunque para impedirlos allí estaba la vigilante presencia del coordinador, Napoleón Cabrera, termómetro en mano, para medir la temperatura y, tal vez, algún balde de agua fría, siempre oportuno.

Transcurrieron ya diez años, y del complejo General San Martín, nuestro Napoleón propio pasó al Complejo de Música del Ministerio de Cultura y Educación con el cargo de director, recientemente designado. No cabe duda que si Freud no hubiera existido, lo hubieramos inventado nosotros ante la urgente necesidad de analizar el auge actual de los complejos institucionales.

Cabrera no llegó al cargo caprichosamente. Se le conoce desde hace muchos años (34) como periodista: viene ejerciendo la crítica musical en Clarín, y revistas como Gente, Siete Días y Somos, aunque también ya la había practicado en publicaciones difuntas: Crítica, La Epoca y Democracia. También la radio y la televisión transmitieron con sus juicios su voz y su imagen. Otras áreas igualmente periodísticas lo vieron transitar por los empedrados peligrosos de la profesión: en Crítica fue jefe de la sección gremial, una experiencia que le sirvió para desempeñarse durante tres años como Secretario General de la Intervención en la Confederación General del Trabajo, y más tarde como delegado argentino a una conferencia internacional de la O. I. T., en 1960.

En el primer piso de la Secretaría de Cultura, Cabrera recibió a Pájaro de Fuego. Cordial, afectuoso, informal, arremolinado en un farrago de papeles, atendía el teléfono, firmaba las notas que le alcanzaba un ordenanza u otro empleado, abría y cerraba carpetas, tomaba un té con azúcar, fumaba de vez en cuando algún cigarrillo. Tengo un título pomposo pero no tengo secretaria, se excusó sonriente, anteojos en mano, acariciándose la espaciosa frente tostada por el sol, con cierto aire de fatiga nada solar.

El complejo de música

Después de arduas vicisitudes, muy complejas, que hicieron peligrar la existencia misma de sus organizaciones musicales, el Ministerio optó por agruparlas. La misión del Complejo de Música —precisa su flamante director— es coordinar e impulsar la acción de las mismas. Se refiere a la Orquesta Sin-

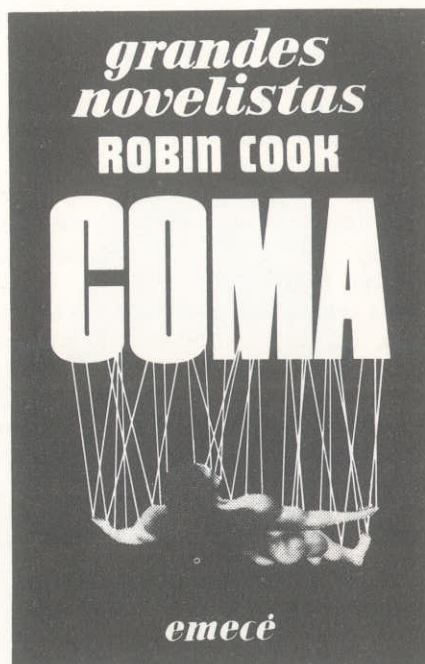
fónica Nacional, la Orquesta Nacional de Música Argentina, Juan de Dios Filiberto y los coros Polifónico Nacional y de Niños. Nuestra labor se limita sólo a esto, ya que no existe una dirección de Música que abarque las demás actividades que desarrolla la Secretaría dentro de este campo. Como los ciclos que organiza la señora de López Buchardo en el Cervantes (Brigidita tiene su complejito propio —apuntó cariñosamente el funcionario) o las giras que se planean en el interior de la República. No obstante, su entusiasmo lo lleva a firmar lo que tantas veces llegó a publicar en su columna de crítico: Difundir el arte es el más nuevo y delicado de los servicios públicos. Sólo en tiempos recientes el Estado asumió la tarea de educar como una obligación de importancia equivalente a la defensa o a la justicia.

El Estado debe, pues, elegir —enfaticó sin complejos el Director. Elegir supone una política. La nuestra debe ser adecuada a la edad cultural de la Nación. Ha costado mucho formar a los compositores y artistas nacionales: debe estimularse su labor como primera prioridad. Esta melopea no es original, pero puede llegar a serlo. Los críticos como Cabrera la han venido cantando desde hace bastante tiempo en sus columnas y aún, como en su caso, poniéndola en práctica en cuanto actividad profesional pudo desarrollar. Toda una empresa cultural que las entidades privadas (muchas de ellas financiadas por organismos oficiales) siguen subestimando en aras de una atractiva comercialización que no siempre tiene que ver con el arte. Una empresa que el mismo Estado soslayó tantas veces (aunque no tantas otras) paralizándolo aquí el desarrollo de artistas que luego fueron reconocidos más allá de nuestras fronteras.

Los planes de Napoleón Cabrera son más ambiciosos que posibles por ahora. Mientras no se distribuyan las partidas presupuestarias de rigor, las actividades quedan en estado de proyecto. Esto es natural para la burocracia, aunque no sea lógico. A nadie se le ocurriría planificar minuciosamente un viaje si no sabe si va a disponer de recursos para emprenderlo. Pero el director no se arredra. Al tradicional abono de la Sinfónica (con varias batutas en suspenso; los dólares dirán. . .), piensa realizar tapes para televisión (es el medio más adecuado para que la Sinfónica Nacional pueda llegar a todo el país, ya que en todas partes no hay salas, escenarios adecuados, posibilidades de trabajo y alojamiento necesarios). No obstante, entre sus proyectos se orquesta una gira por la pampa seca (sur de Córdoba, San Luis y La Pampa) y centros de la Patagonia, donde es posible que no haya actuado nunca un organismo sinfónico de estas medidas. También aspira a continuar con el detenido plan de grabaciones de obras nacionales, ya que el disco es un moderno instrumento de difusión. Aunque no tenemos dinero para hacer publicidad, los niños del coro apenas reciben un restringido viático como única remuneración, y el coro Polifónico (hasta fines de marzo) no tenía posibilidad de cobrar los últimos meses que trabajaron, y sus contratos vencieron en diciembre. Pero don Napoleón es impermeable a estas escaramuzas ofi- nescas. Como proveedor de cultura y educación artística —sostiene como antes— el Estado siempre tiene que suplir lo que no hacen los particulares. Por eso mantiene museos, teatros, bibliotecas y orquestas sinfónicas. Por eso mismo trabaja a pérdida desde el punto de vista comercial. Estos salmos entrañan algo más que un compromiso entre los muchos que se asumen con el cargo. Es una responsabilidad delicada para quien los entona y quienes participan de la ceremonia. Algo así como aceptar estar entre la espada y la pared, dispuesto a salir ileso y vencedor. Algo así como salir de Austerlitz, sin hacer escala en Waterloo. Todo puede ser; la historia no es una ciencia exacta.

Rodolfo Arizaga

OTRO LIBRO SENSACIONAL



APARECIO EN JULIO

Los pacientes no despertaban. Misterio, angustia y crimen en un gran hospital moderno.

Se filmó con Michael Douglas y Geneviève Bujold.

3ª edición. 70.000 ejemplares.

\$ 3.200.

emecé editores

ALSINA 2062

47-3051/3



LA MAGIA DEL

Estoy escuchando cómo Bud Powell interpreta **Moonlight in Vermont**. Después escucho **Buttercup** y **You go to my head**. Es una música llena de fantasmas; los mismos que se agitan y crecen cuando Coleman Hawkins toca **Body and Soul** o cuando Clifford Brown interpreta **Easy leaving**. El fenómeno se repite si lo intentamos con Charlie Parker. Esto, por ejemplo, es **Slam Slam Blues**, y es hermoso... el contrabajo de Slam Stewart parece una cascada de agua espesa y dura, una vibración honda, que perfora. Y el sonido de Parker es, como dice una amiga mía, un sonido de viento y agua. También hay fantasmas aquí dentro.

—Pensar que en una época se decía que esta música era una moda y que duraría poco tiempo...

—Qué va a ser música —se comentaba—; música para cafres y prostitutas, sólo sirve como fondo erótico. Y otro añadía:

—Bah, qué música ni música, qué puede esperarse por algo creado por hampones; si hasta el nombre es una estupidez... qué es eso de jazz... después de todo, puede aceptarse como complemento de un asunto de faldas, pero, parate ahí, que no dura tres años más.

—Jazz... fijate que el otro día un tipo me explicaba que hubo un tal Jazzbo Brown, un vocalista, y que durante sus actuaciones en un cabaret el público le gritaba: Más Jazz... y quedó la palabra, que era un acorte del nombre o apodo del intérprete.

—A mí el crítico del séptimo me dijo, que también hay otras explicaciones del origen de la palabra, que en la década del 10, y algo después, todavía se escribía con "ese", y con una sola: jas. Los más pensados creen que viene de "ja-ser", una expresión con connotaciones sexuales, pero ese señor del séptimo piensa, como nosotros, que la palabra jazz se ajusta más a la realidad como

una simple onomatopeya que sirvió para dar coraje, para animar a un intérprete (nos aseguran que en los primeros tiempos se decía: **jazz it**, en el sentido en que un porteoño le gritaba a Troilo: ¡dale, Gordo!)

—Qué curioso que la palabra se haya utilizado primero como verbo y después como adjetivo, calificando un género musical.

—Qué género ni género... si no es nada. Pero, por si no lo sabés, te aviso que Panassié, que es un crítico, asegura que durante años se dijo **jazz that music**, con la misma intención con que se dice **swing that music**, tóquela con swing.

—Después de todo, para qué discutir, si todo es inútil; dentro de tres años adiós jazz.

Una conversación bastante común muchos años atrás. Y tanto se insistió en las condiciones de transitoriedad del nuevo ritmo, que un día Honneger les advirtió a los interesados en este problema: "Una moda que dura veinte años, no es una moda, es una época".

Ha pasado mucho, mucho tiempo desde que Honneger escribiera la frase, pero todos siguen atormentándose con el problema del "ser" de esta música. Se lo preguntan los duques en Europa y los republicanos en América, y también los socialistas, y el resto de los monárquicos, las amas de casa y los magistrados ¿Qué es el jazz?, se pregunta mi amigo el Gordo Candaluft, al que los años no le han aclarado nada. —Es un misterio —resuelve; y pone cara de misterio para intrigarse a sí mismo. Después de veinte explicaciones de los críticos, sigo sin comprender, no hay un crítico que me pueda explicar la cosa, dice agresivo.

A mí tampoco. ¿Acaso pueden explicarme por qué se pone la carne de gallina cuando se siente a Satchmo tocar el **Rag de la calle 12**? ¿O por qué

da vueltas la cabeza cuando Parker toma su solo en **Slam Slam Blues**? Parece que está desgarrando el aire y la propia carne; que un poco del mismo Parker queda tendido y desangrado cada vez; en el aire, en mis oídos, ahí queda, después de parar el disco. Y me deja sin alientos, sin saber qué pasa, o qué es lo que me golpea, lo que me hiere. Por eso más vale entregarse al fenómeno, que se explica por su propia cuenta más allá de la melodía, mucho más allá del ritmo, mucho más allá de todo lo que nosotros podamos agregar. ¿Puede explicarse, por ejemplo, la magia de un poema de Ezra Pound o de St. John Perse?

Además, ¿cómo explicar una circunstancia, que reaparece, en un continuo proceso? Y tal vez éste sea uno de sus mayores encantos, lo que más la une con la vida. Y ningún análisis es válido si consideramos a la música y a sus intérpretes excluyendo a su público. Porque éste es, quizá, el único arte en el que el oyente está íntimamente unido al ejecutante. Pregunta y respuesta, respuesta y pregunta; hay un momento en que algo se entrega y algo se recibe.

Es un arte que requiere colaboración, interpretación emocional entre el ejecutante y el público que escucha. Todo afirmado en un éxtasis sensual, en una religiosa exaltación.

Y los sentimientos sufren infinitas transformaciones en este arte lleno de avances, de retrocesos, en su constante ser para dejar de ser para volver a ser. Que no se agota en ser uno y múltiple, en adoptar constantes advocaciones sucesivas y simultáneas. Y ya la visión final es un caos maravilloso en el que subsisten todos los estilos, desde el más primitivo Nueva Orleáns hasta el más sofisticado "Free".

Una música que es un universo, pero que no fue vista como tal hasta estos

PARA MAGIA

últimos años, y que sólo algunos intuyen e iluminan en su totalidad, al margen de los críticos, que todavía no se han enterado. Un mundo del que sólo unos pocos elegidos comprendieron cuánto coincide con la propia vida del hombre, que inventa mitos, que se encierra en sí mismo algunas veces, o deja abierto un camino interior por el que se eleva a alturas de vértigo o desciende a terribles abismos.

Una música que llega a ponernos en contacto con lo más oculto de nuestros impulsos y deseos. Y con lo irreal, que a veces buscamos ansiosamente. Música, según los instantes, riente, dramática, vaga indefinida, concreta, precisa, clara, brumosa. Que a veces hasta se transforma para reír de nosotros y de nuestra solemnidad sin fundamento. Y entonces alguien habla, por ejemplo, de superación de esquemas, de separaciones del cuerpo general. Pero opinan así los que ignoran lo que esta música fue y es, que hasta nos tira a la cara sus caretas de carnaval, sus múltiples degeneraciones "beat" o "pop", o como quieran llamarlas, y todo, por el placer de provocar nuestras muecas, para satisfacer a los más jóvenes, para hacer rabiar a los viejos.

Pero todas estas cosas no pueden ser entendidas por los que no saben reconocer a los fantasmas que flotan y se divierten en *Moonlight in Vermont*, o en *Body and soul* de Coleman Hawkins, o en el *Easy living* de Clifford Brown; por los que no saben tolerar las pequeñas groserías de Fats Waller, tan unidas por una corriente profunda a todas las exquisiteces de Tristano; por los que no escuchan a esos otros duendes que soplan, que preguntan y contestan cuando Sonny Rollins toca *You don't know what love is*; por los que no quieren mirar la cara de las apariciones que convoca Cecil Taylor cuando desata el humo de su *Enter Evening* o huyen del gesticular de los demonios ellingtonianos.





PANORAMA Y PERSPECTIVAS DEL BALLET EN BUENOS AIRES

Variado espectro para el público que gusta de la danza ofrecieron durante 1978 distintas compañías extranjeras y nacionales en los escenarios de Buenos Aires. Algunas satisfacciones y otros desencantos

Fotos
Jorge Fama

El panorama dancístico no sería completo si no hiciéramos referencia a lo ya visto a partir del inicio del ciclo 1978. Los diferentes espectáculos aportaron novedades, algunas desilusiones y fueron variadas las compañías como para abocarse durante dos meses ininterrumpidamente a ver glotonamente todo lo que se ofreció.

El Ballet de Armenia

En el Colón se presentó a principios de abril, y abriendo el fuego de la temporada, el Ballet Clásico Nacional de Armenia, agrupación que recalara por primera vez en nuestro país y que concitó variadas expectativas, dado que figuraban en programa la puesta completa de los ballets *Gayané* y *Espartaco*. Ambas obras pertenecen al más famoso compositor de esa nacionalidad, el patriarcal Aram Khatchaturian, quien supo en su riqueza creativa combinar la gran fuente folklórica con la música culta.

Lamentablemente, a pocos días que este conjunto dejara Buenos Aires, recibimos

la noticia que el prolífico autor había fallecido, y ciertamente quedaron más que acentuadas en nuestros oídos las cercanas veladas en las cuales su música invadiera el ámbito del Teatro Colón. El conjunto armenio (muy numeroso) no sobresale en la creación coreográfica, la cual intenta en el peligroso camino de encarar versiones integrales. La bella partitura de *Espartaco* se sostiene por sí sola mientras la idea danzada que se presentó carece de todo interés. Fue ésta la primera ocasión en que el público argentino tuvo oportunidad de ver montado este ballet. Algunos recordarán el film que tan espectacularmente bailara Vladimir Vassiliev con la honda creación de Grigorovich, uno de los grandes talentos coreográficos de la Rusia actual, y el inolvidable *Pas de Deux*, extractado de esa versión que en el 77 interpretara el mismo Vassiliev y Ekaterina Maximova para el público argentino.

A partir de ello, se apostaron a las mejores perspectivas, porque *Espartaco* es de alguna manera símbolo del Teatro Bolshoi de Moscú, donde ocupa preponderante lugar en su repertorio.

Pero, la versión del armenio Vilen Kallstian no logra profundizar en un rol marcadamente dramático y heroico como lo es el del protagonista, ni tampoco eleva las secuencias a hallazgos coreográficos. El resultado es elemental, algo rebuscado en un estilo teatral y *demodé* y, a pesar de la gran música utilizada, los personajes quedan estampados como figuras de cartón, sin llegar a su esencia dramática. Lo mejor o lo más rescatable es el *pas de Deux* de Frigia y *Espartaco*, cuando en prisión se dejan llevar por un apasionado instante en el que el amor los arrastra con todo su ímpetu.

Aquí podría decirse que Valstian reencontra el *mettier*, le son más allegados los duetos que movimiento de grandes conjuntos, en los cuales pierde hilación. Ocurre lo mismo con las variaciones, de mayor interés pero desligadas del conjunto.

Las labores individuales son resueltas, pero el encare de una obra que consta de cuatro actos, de un vasto argumento y con una importante partitura, no es bocado fácil. *Espartaco* exige la mayor solvencia creativa y profesional, caso con-



Escena de "La Valse", del Grupo de Danza Contemporánea, donde el montaje musical reúne a Gounod, Wagner, Tchaicovsky y melodías populares.

trario puede convertirse en un intrincado **pastiche** difícil de enmendar.

La compañía evidencia una escuela técnica rusa, los **lifts** o las variaciones masculinas son casi acrobáticas, pintadas de esa brillantez que sólo la tradición soviética puede otorgar, pero que implica fuertes bailarines, absolutamente seguros y sobrepasando los límites que sean obstáculo para arrojados de ese tipo.

Los armenios, bien constituidos físicamente (son, en general, de buena musculatura y destacables **partenaires**) en algunos casos llegan al exhibicionismo técnico. En la parte femenina prevalece el ímpetu, arrasan el espacio con grandes movimientos y tampoco dejan de ofrecer cierta faceta sensual e intensidad en lo que hacen.

Pero la falencia reside en que toda la compañía se ve **revestida** de una ampulosa técnica que les presenta graves trabas y para la cual no están definitivamente maduros.

Hubo fallas de disciplina notables en

la seguridad, sobre todo en terminaciones; también faltó limpieza, y, dado el caso, es inconciliable la complejidad de esa técnica con la participación temblorosa de quienes no la pueden acometer.

P. Hovanian se destacó como la más sobresaliente de las bailarinas, y en el rol de **Frigia** llegó intuitivamente a los requerimientos: fue también la única que no denotó dudas técnicas. La labor de Vilen Valstian como **Espartaco** fue satisfactoria en escuela (gran salto, prolija **batterie**, abundantes giros), pero su faceta interpretativa cae en la teatralización, reemplazando sentimientos por gestos melodramáticos.

Destacables E. Mnatssagianian (**Egina**); S. Kevorkian (**Crasso**) y A. Antreassian (**Joven Gladiador**).

Cabe señalar que resultó óptima la dirección de Aram Kataniam con la orquesta estable del Colón y absolutamente deplorable y rayana en el mal gusto la escenografía y vestuario, debidos a Havsep Atoyan.

El Ballet Theatre Contemporain

Sucedió a aquella otra compañía extranjera, el Ballet Theatre Contemporain, que trajo en ciertas obras el hábito de la novedad y también el de la inspiración.

No haré incidencia en aquellas que resultaron pobres o en las ya conocidas por el público argentino. En el primer caso se encuentran **Mobilissimo** (música Ives, coreografía Goliard) y **Pasdances** (m. Stravinsky, cor. Sanders Goliard); dos conexos trabajos que no alcanzaron el mínimo interés formal, ni el de la audiencia, casi dormida en ambas ocasiones. En cambio, **Los cuatro temperamentos** (m. Hindemith, cor. Balanchine) fue apreciada por el público argentino en el año 1966, cuando formara parte del repertorio del Ballet Real de los Países Bajos, extasiando, como sucede con todas las obras de ese gran coreógrafo, por la gran tonalidad de movimientos, la atención en la estética y plástica de los cuerpos y pasos dancísticos, la inherente musicalidad de su estilo.

En un nivel menos espectacular que el de las creaciones que nombraré en último término, se ubica **Baloon** (música Earle

Brown, coreografía Carolyn Brown), que trajo nuevamente al espectador porteño el peculiar estilo en danza moderna de Merce Cunningham, del cual C. Brown fuera discípula y primera solista de su compañía. Si bien esa técnica reviste las características de los agobiantes equilibrios (a veces hasta 16 tiempos en **relevé** en media punta, mientras la pierna contraria evoluciona en lentos **developpés**, **rond de jambe en l'air**, etc.), las flexiones pausadas, el cuerpo es llevado a su máxima tensión sin que se denote el esfuerzo, la energía es largada en destellos para luego contenerla con gran autocontrol y las evoluciones escénicas siguen un dibujo aparentemente anacrónico pero profundamente estudiado; a expensas de todo este bagaje, Brown no logra una obra consistente y declina en la monotonía. Son más bellos los ejercicios individuales y personales que lo que hace al conjunto. No logra el **clímax** para arribar a momentos álgidos, todo transcurre bajo una misma línea, monocorde y ralentada al final. Buenas las labores de Muriel Belmonto, Noriko Kubota y Jean-Claude Georgini.

Violostries, con música de Parmigiani-Erlüh, es creación de Michael Descombey, representa la atracción que ejerce la mujer sobre el hombre en una especie de lucha a muerte en la que finalmente sucumbirán ambos ante el poder de los sexos. Ella es mezcla de seducción, fiera, araña o hechicera que tiende todos sus influjos para atrapar en su terreno al contrario. En principio, éste es apabullado, luego hipnotizado, debatiéndose entre su lógica y el instinto, hasta que la racionalidad es

aplastada por el juego amoroso. Un interesante **Pas de Deux** que juega con los movimientos ora acariciantes, sensuales, ora torturados, dramáticos.

El ofrecimiento cumple todas las reglas del soborno, la búsqueda es insaciable por parte de la mujer hembra. Su víctima aparece como animal acosado hasta que la fuerza arrolladora del deseo lo convierte en digno contrincante. Excelente la intervención de Martine Parmain y caudalosa la figura de Jean-Claude Georgini.

Solsticio (coreografía y montaje sonoro de Françoise Adret) alude al perenne período de aquel modo llamado, en el que el sol se encuentra más lejos del Ecuador y en el cual por ende cambian las estaciones en la tierra. De allí que cambien los climas, las mareas, empiecen los deshielos o estalle el vapor del verano, que sea el tiempo de las ranas, las cigarras en su ensordecedor enamoramiento o que todo se aplaque y se enfríe hasta la nueva resurrección.

Fantasmagórica, sideral, la imagen de un orbe inmutable que gira eternamente sobre su propio y eterno eje, dueto excepcional de Nora Estévez e Itchko Lazarov, en el cual son partes indivisibles y, a la vez, encastrado perfecto de todo un sistema. Estévez es una bailarina de técnica fuerte, de sensibilidad fuera de serie que tanto puede internarse en el hieratismo como en los más humanos vericuetos. La conjunción resulta inmejorable con Lazarov, dúctil a todas las técnicas, excelente **partenaire** y artista de intuitiva interpretación.

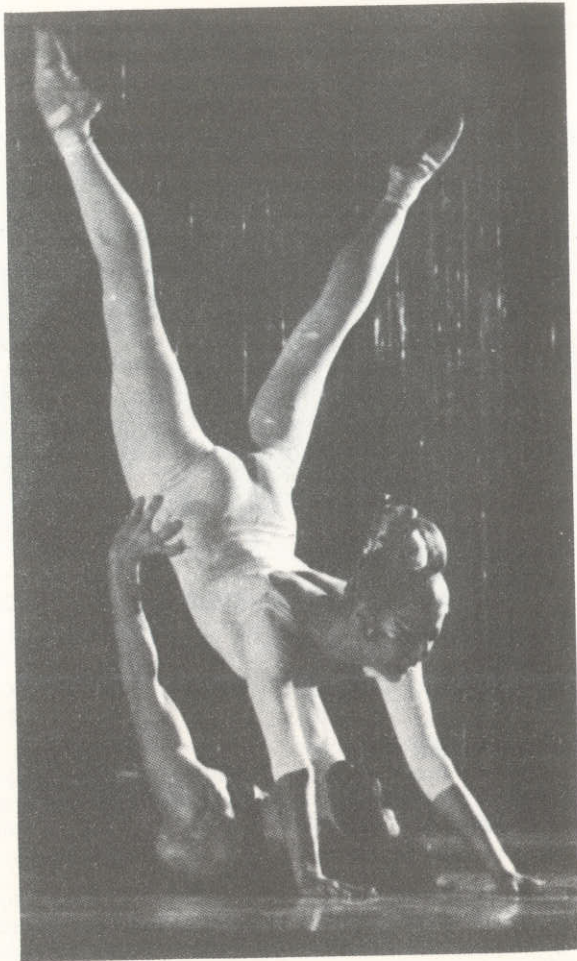
A los dos se agregan luego Noriko Kubota y Jean-Claude Georgini, que personifican en cuarteto las estaciones invierno-verano. Esta segunda parte de la obra pierde nitidez, no por el acople de los sobresalientes elementos anteriormente nombrados, sino porque se superponen pasos, actitudes, ensambles que dan una visión ininteligible a lo que ocurre. Existen momentos en que el **collage** no encuentra su debido desarrollo y se trastoca en **mescolanza**, como si dos fotografías hubieran entrado en el mismo cuadro erróneamente, tapando una a la otra los detalles y conformando una sucia imagen del todo.

Llegamos a las dos mejores creaciones que presentara el conjunto, que indudablemente cuenta con un plantel bien entrenado y conocedor de las escuelas que hacen a la danza, ya que es gratificante verlos tanto en la clásica, la contemporánea en todas sus facetas, como en el jazz y derivados de la corriente **beat**.

Sans Titre, con música de Igor Stravinsky, es un asombroso dúo debido a la creatividad de Lar Lubovitch, un ruso nacionalizado norteamericano, del cual se desconocían antecedentes en Argentina, ya que fue esta la primera oportunidad que se viera un trabajo suyo aquí, pero cabe mencionar que en Estados Unidos es considerado como uno de los mejores coreógrafos que haya incursionado en el campo de la danza contemporánea. Edith Muller y James Urbain personifican la pareja que se atrae, se rechaza, dejando entrever las minucias de la convivencia cotidiana y que son esencia de la relación humana.

Plástica composición en una secuencia de "Baloon" por el Ballet Theatre Contemporain.





Martine Pormain y Jean Claude Georgini componen la figura en "Violostries", del Ballet Theatre Contemporain.

Surgen las agresividades, la violencia para que, con la misma facilidad impulsiva, vuelvan a amarse, borrando en un instante las rencillas. Se acarician las mejillas abofeteadas, se entregan a la angustia ternura disculpándose por el dolor mutuo pero quizá, por un nimio recuerdo, estallen nuevamente en inútil batalla. Toda la gama de sentimientos y situaciones, por fútiles o simples que sean, van pasando en vertiginoso ritmo, alucinante y bien marcado, desnudando al espectador la percepción pura de lo que puede acontecer en ambas almas. La obra mantiene el interés en todo momento, rechazando lo anecdótico, el diálogo está concebido por medio de los diferentes tonos de energía en cada uno de los intérpretes; las secuencias se suceden en milésimas de segundos, conformando situaciones en sí mismas en una aleación intensa, que dan de lleno como mazazo en la sensibilidad del público sin permitirle aflojar la tensión. No se trata de una versión burlesca de la realidad, sino que son retos de vida que en forma casual trascienden desde un escenario.

Si la coreografía y el contenido se encuentran entre lo mejor de los visto en los últimos años, no le quedan a la zaga los intérpretes, ya que Muller y Urbain realizaron actuaciones imborrables.

Respecto a **Cooking French**, obra que cerró el último programa de la compañía, debo decir que fue la que mayores expectativas concitó desde que se anunció en Buenos Aires el repertorio del Ballet Theatre Contemporain. El autor, Louis Falco, es el más sorpresivo, novedoso y rompe-reglas de los coreógrafos actuales. Su nombre rodó en el ámbito de la danza como reguero de pólvora, porque tampoco se había visto aquí ninguno de sus trabajos y fue esa la añorada oportunidad. Una gran mayoría del mundo dancístico se reunió en el Colón para ser puros ojos oídos a las perspectivas que tan renombrado (y controvertido) genio está plasmando internacionalmente. **Cooking French** abarcó todo esto y mucho más, no hubo desperdicio, y, si bien una parte de la audiencia acusó el golpe de la sorpresa y el prejuicio, en contraste la

adhesión de noveles fanáticos falconianos atronó con sus **Bravos** durante largo tiempo, saliendo casi bailando hacia las frías calles porteñas.

La expresión corporal hallada por Falco (discípulo y bailarín de José Limón, renovador de la danza moderna norteamericana, es la esencia neta del movimiento, la libertad de bailar, la alegría de desplazarse en el espacio como seres que lo integramos, que lo bebemos porque es nuestra respiración, de modo que es tan vital moverse como respirar. Su danza es contagiosa porque no limita a una técnica: las utiliza a todas y con la misma naturalidad con que el cuerpo se desplaza en su vida cotidiana. todo se **dice** bailando. Otra parte influyente de la obra es la banda sonora, ordenada (y suponemos interpretada por su orquesta) por Michael Kamen, quien recopiló las canciones más famosas de Edith Piaf (sin su maravillosa voz) para aunarlas en un **collage** resumen de la música popular francesa. Asimismo el vestuario de William Katz atrapa los colores de París pasando del amarillo al naranja, el verde musgo al celeste, el agrisado al rosa **Schiapparelli**, los conjuntos en tela de algodón o brillante satén de pantalones estilo **Garbo** y blusas ceñidas a la cintura (espectáculo digno de nota aparte si existiese sección **Modas** en Pájaro de Fuego).

El ballet se sucede en un **movimiento perpetuo**, es el **sprit** de la gente, del pueblo francés representado en todas sus características. Algunos objetos los identifican, como la clásica **bagette** (pan flauta de largas y angostas proporciones) y el exquisito **champagne** bebido al romántico son de **La vie en rose**. La escena se transforma en las calles de París, aunque no presenten decorados alusivos; allí están en su loco ir y venir, el bullicioso laberinto de su tráfico, el apiñamiento del **Metro**, las gentes gesticulan, se apuran o pasean, entablan relaciones, se conocen, establecen la **mise en scène** exacta e intuita por ambas partes: primero, en su distraído caminar en las compras matutinas (de allí la famosa **bagette**) se entrechocan, discuten fogosamente hasta que surge la invitación. Luego, el cambio de ambiente, la noche atrae al romance, la semiluz invita a un baile sin testigos, bebiendo el espumante vino que por categoría se une a los más cálidos momentos, el mágico conjuro se concreta porque allí ya brotó el amor. Displicentemente, Muriel Belmondo y James Urbain juegan con la picardía, la gracia, la chispa que hacen de la enamoradiza pareja una fresca pintura, remedando ciertas características a lo Fred Astaire-Ginger Rogers, pero aunando pasos de jazz, **beat** bailado en puntas, formatos neoclásicos y escuela contemporánea. Luego un trío, quizá

amigos que disfrutan de una tarde de sol, que se encuentran por la noche para acoplarse a los otros jóvenes, en el deleite de ir a bailar, de caminar por las mismas calles, de colgarse en los subtes, de ser estudiantes y vivir el estilo de la *rive gauche* —Catherine Brunet, Nora Estévez y Jean-Claude Georgini son parte de la fascinante aventura de ser unos más en la gran ciudad a la cual no entregan su vida sino que la componen y le dan autenticidad.

El ballet está pleno de alegría, de la vitalidad que bulle individualmente y de la que hace al conjunto; es la vorágine y el palpar del transcurso diario, el impulso que no permite que se detenga el gran motor, el que es su lugar, su refugio, una ciudad-hormiguero que jamás deja de alimentar el apetito de todos sus habitantes, porque, como en visión panorámica, más relumbra la felicidad que el dolor, la luz que la sombra, el movimiento que lo estático.

El cuerpo de baile, que fue ocupado en pleno, no paró un instante en el múltiple ritmo que Falco les impuso, fueron una burbuja (o muchas) un hálito del espíritu francés, trajinantes y plenos de vivacidad, sin dejar de lado las altas cualidades técnicas de todo el elenco.

El Siberiano Krasnoirsk

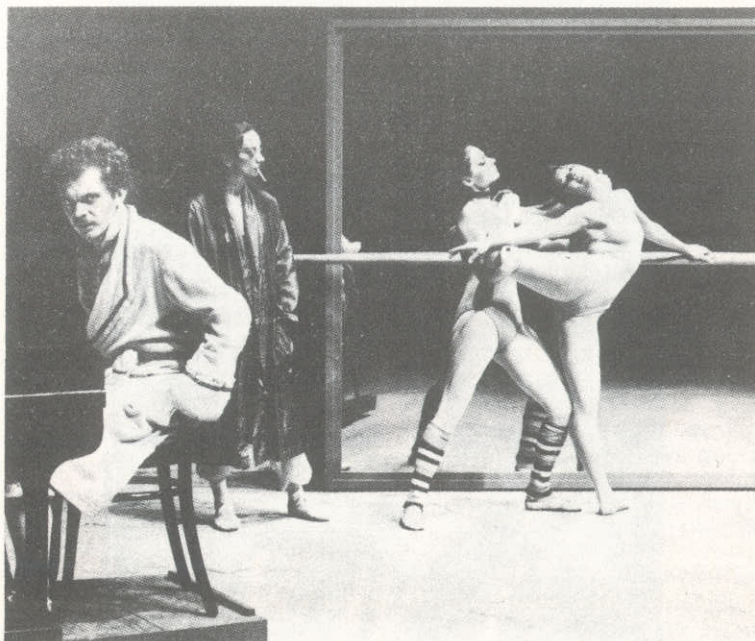
Otra compañía extranjera, esta vez proveniente de Rusia, actuó en el Luna Park por espacio de un mes. Un espectáculo agradable de ver, porque el Ballet Folklórico Siberiano Krasnoirsk posee todo el atractivo de la rica raigambre eslava.

El conjunto sobresale en la dedicada disciplina de todos sus componentes (más de ochenta), que no sólo es individual sino que hace a la perfecta hegemonía grupal.

Las danzas, variadas en su procedencia y características melódicas, presentan suaves movimientos de brazos, amables inclinaciones de cabezas, con cortos pasitos que hacen aparecer a las bailarinas como deslizándose en aceitado riel. Componen rondas o figuras con una fluída armonía, casi siempre en estos casos bailadas por la parte femenina, que evidentemente fueron todas seleccionadas por una misma altura, con un mismo tono de cabello (rubio) y por una sorprendente belleza.

En este estilo, más apaciguado y dulce, se encuentran **Danza Lírica Siberiana**, **Una pafeja enamorada**, **Paseo por los Urales**, **Junto a la fuente o Kalinka**.

En cambio, brota un ardoroso ímpetu en los difíciles pasos cercanos a la acroba-



Otra escena de "La Valse", que el Grupo de Danza Contemporánea utilizó como apertura de la temporada 1978.

cia (o a lo inverosímil) que conforman la parte brillante del folklore ruso, del cual son exponentes **Majonka Siberiana**; **Kuderushki**; **Alborozo Siberiano**, etc. También pasan por típicas actitudes o se presentan rasgos del inmenso territorio en la **Suite Contemporánea del Norte** donde se remeda a las heladas estepas, la corrida en trineos, la usanza de trajes esquimales.

Cumplen con la cuota de rarezas en la **Ronda del Lago** en la cual los diestros solistas L. Korkina, I. Cheramisin y V. Khripunov hacen salir de sus bocas, acompañándose con una delgada lámina de papel, el sonido de una flauta, el de los pájaros, entablan un diálogo en el que imitan todos los instrumentos de viento, logrando una gama sonora singular.

En general, la música, sea con melodías zingaras u otras de desbordante vigor, pertenecen al director de orquesta y al musical (Alexander Wagner y Vladimir Kornev, respectivamente) quienes a su vez conforman el elenco de músicos que acompañó al conjunto, con excelentes solistas en acordeón, violín o ukeleles.

El aporte coreográfico, debido al director artístico Mikhaïl Godenko, un avezado profesional en estas lides que dio una estructura concisa, limpia y de relevante brillo a su compañía.

El vestuario, perteneciente según los casos

a E. Akselrod, V. Mamontov y B. Knoblok es de gran colorido, con telas audazmente combinadas y de alta calidad.

Los solistas masculinos, fueron, como suele suceder en estas "troupes" fuera de toda lógica, impresionando con sus saltos, torsiones, volteretas que no admiten la ley de gravedad, tampoco los solos femeninos dejaron huecos en una técnica que exige la mayor fortaleza física y un gran dinamismo. Todos ellos, Dzobek; Pavlova; Polevoi; Marinina; Borisova; Cheremisin; Khripunov; Eguentovich; Borisov, etc., porque la lista sigue, fueron sobresalientes.

El Trockadero de Monte Carlo

Un hecho que probó la versatilidad y apertura del público porteño fue el éxito logrado por la presentación en ésta (Teatro Cómico) de los **Ballets Trockadero de Monte Carlo**, conjunto proveniente de los Estados Unidos que fue evidentemente el boom de lo que va de la temporada.

No está aquí en tela de juicio el talento dancístico y el nivel técnico de sus integrantes, sino que la sorpresa comenzó cuando el pulcro elenco, compuesto totalmente por hombres, apareció en escena vestidos con el clásico atuendo femenino, zapatillas de punta incluidas, de obras tradicionales como **Lago**, **Giselle** o **Quijote** y

representando cada uno de ellos a singulares bailarinas que no podían esconder mucho en la desnudez de los escotes un frondoso vello en pecho, típico del sexo masculino.

En realidad, la compañía tiene características únicas en el mundo, no se trata de un **show de travestis**, sino que se ha llevado a grado profesional la excelente idea de bromear con el ballet, haciendo parangón, es también lo que de alguna manera hacen **Les Luthiers** con la música. Como me explicaran los directores del grupo, la intención es divertir al público tomándole sanamente el pelo a lo que la danza tiene de pomposo, a ciertos manierismos de antiguas estrellas parodiando con altura los **tics** adquiridos según escuela clásica o moderna que en muchos casos han definido una tendencia. Ellos, sobre todo Peter Anastos, inventor de la mayoría de los **gags**, coreografías e ideas, han observado en detalle lo que hace al mundo del ballet, caricaturizando con respeto a sus personajes, argumentos, y todo lo que hace a la temática.

Las divas del conjunto ostentan nombres rimbombantes y, siguiendo la moda que impusiera Diaghilev a sus huestes, fuesen compatriotas o no, transformados a la **rusa**. De modo que Anastos (**Primera Etoi-**

le) es la archifamosa **Olga Tchikaboumskaya**, Michael McKinley es **Margaret Lowin-Octeyn**; William Zamora baila como **Zamarina Zamarkova**, y así prosiguen los **ova; aya; itch; yeva**.

Fueron funciones a teatro lleno, cada obra convertida en números desopilantes, el público quedó auténticamente agotado de reír sin parar durante dos horas, algo inédito en el ámbito que hace a la danza y al espectáculo en general, porque no hubo nada censurable o de mal gusto que pudiese alejar al círculo familiar, pensando

quizá que podría encontrarse un sentido pornográfico a tales disfraces. Todo lo contrario, el humor es sutil pero fresco, hay seriedad en la dirección y en la manera de encaminar el trabajo. Además, el vestuario y decorados que utilizan son dignos de envidia para cualquier compañía que **baille en serio**, porque la calidad de los materiales utilizados y la perfección de la hechura denotan que nada ha sido improvisado. Un detalle que demuestra ese cuidado es que todos los trajes fueron confeccionados a mano por su creador (co-director del grupo) Natch Taylor.

El **Lago, Pájaro Azul; Cheopsiana; Giselle** fueron las mejores entre todo lo bueno visto.

Melodías y coreografías populares caracterizan los pasajes de "La Valse"



COLECCION FILMES KYRIOS

La obra y persona de los más grandes directores y actores del cine universal, analizadas por importantes críticos.



1/ Truffaut

Ulrich Gregor
Peter Michel Ladiges
Hanns Fischer
Hans Helmut Prinzler

Colección Filmes Kyrios



EDITORIAL kyrios

H. YRIGOYEN 1910, 1º B. Tel. 48-7679
1089 BUENOS AIRES

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

**DOS MUJERES
 para
 DESPERARLO
 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 - 15º - Of. 5
 T. E. 393-5437

El Cuerpo de Baile del Colón

Respecto a las compañías locales, la primera función ofrecida por el Cuerpo de Baile del Teatro Colón fue de un lamentable nivel, ausente de toda disciplina y vigor. A pesar que pasaron seis meses desde la última representación del 77, vacaciones de por medio, todo el plantel se mostró falto de entrenamiento y muy débil en la parte técnica.

Raymonda (música de Glazunov, cor. Petipa) fue bailado en forma olvidable por Lidia Segni y Raúl Candal. Faltó ímpetu, hubieron fallas en todo el cuerpo de baile y los principales, a pesar que Segni fue la más pareja y segura, su **partenaire** actuó casi con esfuerzo, prevaleciendo la mediocridad en toda la obra.

Melodía (Gluck-Messner) tuvo mejores intérpretes. Alicia Quadri se reencuentra con un lirismo que le es familiar a toda su línea, la técnica fluída en los movimientos y acompañada con justeza por Eduardo Caamaño, quien tuvo una labor más precisa en este dueto que en **Don Quijote**, bailado posteriormente en la programación.

El Corsario (m. Minkus, cor. Petipa) aunó nuevamente a Segni y Candal, siendo insalvables para este último las proezas técnicas que requiere su variación. Segni, más aplomada y con mejor escuela, realizó un buen desempeño.

Fue **Don Quijote** (m. Minkus, cor. Petipa) el **pas de deux** que entibió la velada, porque la sobresaliente actuación de Silvia Bazilis Ilena de picardía y fuerza en toda su danza, demuestran que el progreso le es par a esta bailarina que se ha convertido en una de las mejores de la última camada. Eduardo Caamaño tuvo que afrontar, sin éxito, un **solo** que prueba la madurez del bailarín en todos sus difíciles pasos y que pertenecen a la escuela brillante de la academia rusa. Caamaño no resiste aún tal examen.

Cerró la noche la versión que Maya Pliszeskaia hiciera inolvidable en su visita del 76. **Carmen** (M. Bizet-Schedrin, cor. Alonso-Plissetski) en re-creación de Guillermina Tarsi no es tan pizpireta e insinuante, es algo más dramática y medida. Igualmente, es un rol que sabe afrontar con honestidad y que la revela en otras facetas que pueden ser aún más desarrolladas. La parte técnica se vio controlada, sin hacer alardes, prefiriendo actuar equilibradamente y con limpieza. El **Don José** de Hugo Valía fue también satisfactorio interpretativamente bien encausado, mientras que el **Torero** representado por Alejandro Tutto no condice con la felina prestancia del **mataor**, remarcando dema-

siado los movimientos que son más que provocativos, sutiles. Buena la labor de Verónica Idígoras en el **Destino**; muy floja la de Ricardo Novich como **El Correidor**, incluyendo una temblequeante técnica que deslució totalmente a su fuerte personaje. En las **Cigarreras**, la perfecta sincronización del cuarteto brilló por su ausencia, demostrando una vez más la falta de **training** de todo el conjunto.

Grupo de Danza Contemporánea

En cambio, la permanente evolución de una compañía que inició con ésta su segunda temporada, dio su buen fruto en el estreno de **La Valse**, obra que el **Grupo de Danza Contemporánea** utilizó como apertura de su actividad 1978. La idea y coreografía pertenecen en conjunto a Ana María Stekelman y Alejandro Cervera, con un montaje musical que aúna a Gound, Wagner, mucho de Tchaicovsky, algunas melodías populares y un excelente criterio de selección.

Dividida en doce cuadros, la obra no guarda una ligazón argumental o una temática específica, sino que más bien tiene el halo del ensueño, manejándose entre la realidad e irrealidad de lo que serían actos cotidianos. Pero la fantasía reviste a esos hechos y a sus personajes de un brillo mágico, en algunas partes fantasmales y maléficis, como en la escena cruenta de **La Boda** o la de **La valse**; en otras, se convierten en una suerte de duendes juguetones bailando por un bosque de cuento, como en **Los Arboles** o son animadas caricaturas que se divierten en la travesura de revertir lo preestablecido, singulares **gags** de **Las Puertas** y **Los Deportes**. Tampoco falta la nostalgia por los tiempos idos graciosamente plasmados en los **Tap 1, 11, 111**; un breve alegato imbuido de humanidad en **Los Travestis** y la reidera y muy sutil escena que parodia a los bailarines en **La Clase**, por supuesto, de danza. Ana María Stekelman y Alejandro Cervera echaron mano a buena parte de las técnicas dancísticas y teatrales, incluyeron desde el zapateo americano, los contorneos del **can-can**, la pantomima,

Al ballet "Swan Lake" pertenece esta escena que protagonizan Olga Tchaikaboumskaya y Alex Lermontov, de "Les Ballets Trochadero de Monte Carlo".





Colorido, técnica y disciplina hicieron del "Krasnoiarsk" un atractivo espectáculo para un público ya acostumbrado a la rica raigambre eslava.

hasta llegar a las evoluciones contemporáneas o a los formatos neo-clásicos. Si bien no puedo decir que a través de **La Valse** se advierte un estilo definido coreográficamente hablando, las vías que sus creadores han tomado son positivamente válidas porque la obra se completa en sí misma, sin dejar baches en el ritmo en que se suceden los cuadros ni tampoco queda la imagen de un **tutti frutti** de conocimientos llevados al escenario. En ese sentido la meta ha sido concretada, porque el rompecabezas, que tan disparatado puede verse al principio, se transforma con inteligente visión en un bello racimo de juegos ofrecidos desde un escenario para que el público disfrute y se deje

llevar por ellos. Actuó en la obra todo el elenco que compone el **G. de D. Contemporánea** siendo los mejores los trabajos de Norma Binaghi; Margarita Bali; Ana Deutsch; Liliana Sujoy y Julio López.

En el teatro Pairó

Este año, prolífico en sorpresas, inauguró también el **Ciclo encuentros con la Danza Contemporánea**, realizándose funciones todos los lunes y martes de cada mes en el ámbito del Teatro Payró.

Se han podido juzgar allí trabajos de distintos hacedores que de otra manera,

por falta de teatros que les otorguen fe (y traducido: funciones) hubiesen quedado ignorados por largo tiempo. Por esta causa, lo que este teatro está brindando en posibilidades tanto a los artistas como al público en general es digno de comentarse, el esfuerzo ha logrado en buena medida que salgan nuevos coreógrafos o bailarines a luz y que el espectador reconozca que es mucha la gente que hace a la danza argentina. De lo visto hasta ahora, los más positivos fueron en el ciclo de Margarita Bali y Ana Deutsch las obras de Julio López **Una taza de té** y de Mónica Fracchia y Liliana Toccacelli **Siamesas**. Interesante asimismo el espectáculo de Graciela Luciani, ya que en **Gestos** trabajó con actores que improvisaron sobre bases de danza.

La lista de estos encuentros incluye a: María Teresa Stock, Daniel Jelín, Juan Virasoro (mes de julio), Adriana Coll (julio), Susana Ibáñez (agosto); Jorge Ferrari, Juan Virasoro (setiembre), Ana Kamien (octubre), Elena Orfila, Inés Vernengo (noviembre) y Angela Canossa (fines de noviembre).

Previsiones 1978

En el Teatro Municipal General San Martín se prevén para el repertorio 1978 la reposición de **Historia de la Danza**, con coreografía y dirección de Esther Ferrando, textos de E. Gudiño Kieffer; el montaje de **La historia del soldado**, con la probable coreografía de Ana Itelman sobre la partitura de I. Stravinsky y nuevas obras para el **Grupo de Danza Contemporánea**, aún sin definición.

Por su parte, el Teatro Colón anunció la reposición de **Coppelia** (cor. Jack Carter, mus. Leo Delibes); **Sueño de Niña** (cor. David. Lichine, mus. Johann Strauss, Lotehr Perl); **El Niño Brujo** (cor. Jack Carter, mus. Leonardo Salzado); **Romeo y Julieta** (cor. George Skibine, mus. Sergei Prokoffiev); **El Lago de los Cisnes** (cor. Jack Carter según Petipa-Ivanov, mús. Piotr Tchaikovsky). Con el Cuerpo de Baile estable.

Como nuevas producciones están programadas **Espartaco** (cor. de Attilio Labis, mus. Aram Khatchaturian) que será bailada por los bailarines invitados de la Opera de París Christiane Vlasi y el mismo Labis; **La Fille du Danube** (cor. Pierre Lacotte, mus. Adolphe Adam) cuyos principales serán los **guests** Ghislaine Thesmar y Michael Denard (también **etoiles** de la Opera de París); y **Venusberg**, ballet del primer acto de la ópera **Tannhäuser**, con coreografía de Pierre Lacotte y música de Richard. Wagner.

RESPONDE JOSE GOBELLO

¿De dónde proviene, etimológicamente, la palabra lunfardo?

De la etimología de la palabra lunfardo se puede decir con certeza, muy poco. El que tiene un trabajo muy interesante sobre eso es Amaro Villanueva. El sostenía que lunfardo (que en su primera acepción quiere decir "ladrón"), procede de la palabra italiana lombardo, oriundo de Lombardía. A este efecto, los lombardos tenían mala fama, dado que se consagraban, principalmente, a tareas financieras, prestamistas, banqueros, etc. A tal punto, que en dialecto romanésco "robar" se decía "lombardare", entonces, deducía Villanueva que la pronunciación acocolichada, es decir, del italiano inmigrado de Lombardía era lombardo.

Aunque no se sabe cómo la b se transforma en f, ésta es la única etimología más o menos coherente propuesta hasta ahora.

¿Cómo y dónde se origina este movimiento lingüístico?

El lunfardo no es más que un repertorio de voces, es un léxico traído, principalmente por la inmigración. Es decir, que a fines del Siglo pasado y a comienzos de este Siglo, más de la mitad de la población de Buenos Aires estaba conformada por extranjeros. Así que se hablaba en extranjero. Principalmente en italiano, en genovés, porque la mayoría de los italianos establecidos en Buenos Aires eran, en su mayoría, genoveses. Consecuentemente, muchos de esos términos traídos por los inmigrantes fueron asumidos por el compadrito, el hombre de los estratos sociales bajos de Buenos Aires, que convivía con el extranjero en los lugares de diversión. No en la cárcel —como dice la leyenda—, ni mucho tampoco en los conventillos, porque allí no podía haber demasiado diálogo. . .

Es entonces que el inmigrante oye hablar al compadrito, quiere hablar rápidamente su idioma, lleno de voces paisanas, de voces campesinas (todavía el compadrito es limítrofe del campo) y es ahí donde nace el lunfardo. A su vez, el compadrito escucha palabras extranjeras en boca de los inmigrantes, le hacen gracia y por burlarse de ellos las utiliza: bacán, mufa, yuyeta y tantas otras.

¿Cómo comienza el compadrito a bailar el tango?

En los lugares de diversión, el compadrito, que baila la mazurca y la polca, principalmente, comienza un día a bailar su mazurca y su polca de una manera distinta. Imitando el candombe de los negros introduce en la mazurca los cortes y quebradas propias del candombe, es decir, cortando el baile y haciendo contorsiones con el cuerpo. De esa manera distinta de bailar la mazurca, nace el tango.

¿Cuáles son las lenguas que van conformando el lunfardo? ¿En qué proporción?

El castellano hablado en Buenos Aires, cuando llega la inmigración, estaba lleno de portuguesismos y de voces aborígenes, a las cuales yo les llamo pre-lunfardismos, porque son anteriores a la inmigración, pertenecen al universo del lunfardo pero un poco previamente.

Luego llegan los italianos, con su aporte que es el mayoritario (50 por ciento). Después comienzan a llegar los rufianes franceses, traen unas cuantas voces (cuatro por ciento del lunfardo tiene expresiones francesas que son casi todas palabras relacionadas con el lenguaje del amor). Algunas, inclusive, palabras obscenas y otras, palabras corrientes como yigoló, guiyé, etc.

por Norma Colloca
(especial para "Pájaro de Fuego")

Edmundo Rivero y José Gobello, dos "expertos", analizan la etimología, época y trascendencia de un lenguaje popular, cuya vigencia dio origen hasta la creación de una Academia.

EL INVENTO DEL SAINETERO QUE SE PUSO A ESCRIBIR TANGOS

Llega el género chico español con las voces gitanas (las zarzueleras y las cupletistas son las que traen palabras como chamular, como junar, como curda (porque aquí no había gitanos).

Hay 2 ó 3 voces inglesas que son imitación que hace el compadrito del lenguaje culto, tales como jailaife, aguaitar, etc.; una voz polaca: papirusa (cigarrillo en polaco); un 4 por ciento de voz argótica, algunas voces aborígenes y, ¡pare Ud. de contar!

¿En qué lugares de Buenos Aires se escuchan los primeros términos lunfas?

No cabe ninguna duda que es en la zona portuaria, donde convive el compadrito con el inmigrante. Además, todos los lugares de diversión estaban en el centro de la ciudad (en las calles 25 de Mayo, Esmeralda, Maipú, Viamonte, por ahí). Y por el sur, también estaban las Academias. Pero ya en los extramuros, en Palermo, el compadrito no hablaba lunfardo.

¿Es ese el motivo por el cual Borges dice no conocerlo?

Claro, Borges dice: "¡No, si el lunfardo fue un invento! ¡Si yo no lo he escuchado nunca!, los guapos de mi barrio no lo sabían". Por supuesto, Juan Muraña no podía saberlo. Los guapos que inventó Borges o que Borges conoció, Nicolás Paredes y otros, no podían conocer el lunfardo porque nunca habían salido de los extramuros. El lunfardo es un fenómeno que se radica esencialmente en torno al puerto y abarca el Sur hasta San Cristóbal.

¿Cómo se va asimilando la terminología lunfarda?

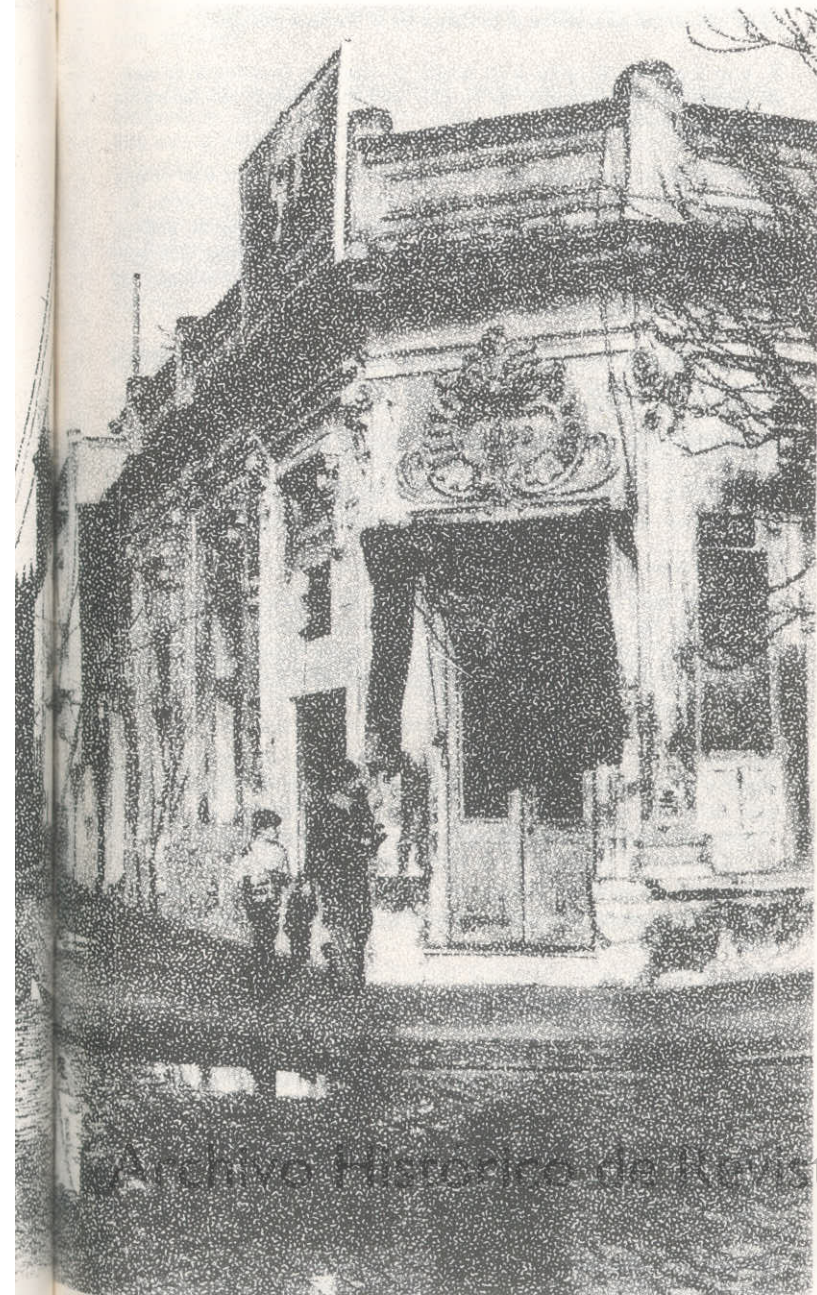
Lo importante de todo esto es que el lunfardo, rápidamente, va creando una literatura.

Volviendo a Borges, él dice en el prólogo de su libro "El Informe de Brodie" que el lunfardo no existe, que es un invento del sainetero que escribe tango, y ¡tiene razón! La literatura lunfarda es un invento del sainetero que escribe tango. Los compadritos no escribían, eran analfabetos y lo poco que sabían lo escribían en el mejor castellano que podían.

Lo que nosotros llamamos lunfardo, ahora, es una recreación literaria hecha por un Sr. Ivo Pelay, Florencio Iriarte, Pintos, Saldías, Cayol, refiriéndome a los más antiguos. Era una recreación literaria sobre lo que ellos suponían que era el compadrito. Ningún compadrito era como los personajes del sainete o del tango. Ningún compadrito iba a decir "percanta que me amuraste en lo mejor de mi vida". El compadrito decía percanta y decía amurar, pero difícilmente uniera dos términos lunfardos. El término lunfardo era un ingrediente de su conversación.

¿Puede hablarse de un género lunfardo y de un género lunfardesco?

¡Son tonterías! ¿Qué distinción se puede hacer entre una literatura gaucha y una literatura gauchesca? Los gauchos no escribían, entonces literatura gaucha no hay. Como hay literatura de gente culta que imita el lenguaje gaucho, se le llama gauchesca, también debemos decir literatura lombardesca o lunfardesca, puesto que es la imitación de lo que se supone que hablaban los lunfardos. Pero para qué estar usando esa palabra pedante, lunfardesco, si tenemos la palabra lunfardo que es mucho más clara y nos permite entendernos directamente.



Es decir, yo niego que exista una literatura lunfarda. Todo lo que hay es lunfardesco en materia literaria, por eso mismo, porque todo es lunfardesco y no cabe distinción alguna, prefiero llamarlo lunfardo, es más directo.

¿Cómo llega Ud. a interesarse por el lunfardo?

Bueno, a mí comenzó a interesarme este asunto allá por el año 50. Yo creo que mi curiosidad por el lunfardo la despertó la letra del tango. Yo me crié en un internado hasta los 16 años, así que no tenía la menor idea de lo que era el tango. De pronto salgo, ya era grande y en ese momento estaba en pleno auge la radio. Yo descubro la radio, es decir, todo el mundo la había descubierto, pero para mí era un descubrimiento mucho mayor aún.

El tango comienza a apasionarme. Todo esto ocurre cuando muere Gardel, en el 35. Leo todo lo que se había escrito sobre Gardel, y un buen día comienza a picarme la curiosidad de las etimologías lunfardas, de los orígenes de las palabras que eran imposibles de encontrar. Me pongo a estudiar, a investigar, publico mi librito "Lunfardía" en el año 53 y de ahí en más el resto. . .

Yo llego un poco espontáneamente. Yo no soy hombre de la noche, ni del estaño ni de las copas, yo no creo en nada de eso. Estoy convencido que el mejor pensamiento humano está en los libros. . .

¿Qué opinión le merecen los escritos de Borges sobre el compadrito?

Nadie ha escrito sobre el compadrito como Borges. Toda la literatura sobre el compadrito no vale lo que vale ese poema 1891 El Otro. Borges es un talento, un tipo genial. Una pequeña vivencia él la enriquece espiritualmente —¿Se da cuenta?—. El ha tenido vivencias muy limitadas, pero hay que ver cómo las ha rumiado, cómo las ha enriquecido. . .

En literatura argentina, ¿cuál es, a su juicio, el escritor más emparentado con el lunfardo? ¿Por qué?

Evidentemente, basta leer las Aguas Fuertes Porteñas y un sermón en lunfardo de Roberto Arlt, muy bien hecho, lo cual está demostrando, no solamente que conocía lunfardo, sino que lo usaba y le sabía muy fluidamente.

Ahora, si tengo que dar otros nombres, le diría Leopoldo Marechal en sus tres novelas y Ernesto Sábato en "Abadón el Exterminador" y en "Sobre Héroe y Tumbas" también se encuentran muchísimos lunfardismos.

¿Cómo se funda la Academia Porteña del Lunfardo? ¿Cómo se mantiene? ¿Cómo funciona?

La Academia se funda el 21 de diciembre de 1962, un poco sobre el modelo de la Academia Argentina de Letras, que a su vez sigue el modelo de la Real Academia Española.

Tiene veintiocho miembros de número a cuyo cargo está el manejo de la Academia. Como esto cuesta mucho dinero, pues el edificio, los cuadros, las sillas, etc., son nuestros, hay una categoría que se llaman "protectores". Pertenece a este grupo la gente que anualmente paga una cuota muy reducida que permite mantener la institución. En este momento la cuota es de 200 mil pesos viejos. . . chuchitas,

¿eh? pero como tenemos ya 600 protectores y nadie da 200 mil sino que dan 500 mil a un millón, nos manejamos bastante bien.

No tenemos cobradores. La gente viene directamente a traer su dinero o envía su chequecito. A su vez, reciben todos los meses un vagalito de papeles y saben que la Academia existe y trabaja.

Tenemos un ciclo radial en Radio Nacional y también dictamos conferencias en distintos salones.

Estamos en el estudio de todas las peculiaridades de las expresiones populares; es nuestro principal objetivo.

¿Qué influencia ha ejercido el lunfardo en la vivencia porteña?

Y, a lo mejor es al revés, a lo mejor, la vivencia, la manera de vivir, de pensar, la idiosincracia, es la que va conformando la manera de hablar del porteño.

Si hay palabras lunfardas que han desaparecido y otras que sobreviven, entonces hay que relacionarlo con la manera del vivir porteño. Sobreviven por ejemplo las palabras referentes a la mujer: mina, pebeta, piba; y las que se refieren al dinero, se van enriqueciendo, van apareciendo términos nuevos construidos un poco sobre el modelo de lunfardo primitivo, así se habla de palo, luca, guita, etc.

Porque nosotros llamamos lunfardo a todo el repertorio; el léxico coloquial de Buenos Aires que no está aceptado oficialmente.

La terminología cheta, ¿tiene que ver con el lunfardo?

El cheto es un lunfardo aparte. Es el lunfardo de los niños bien. Cada sector social tiende a crearse un idioma propio, un lenguaje propio.

Los chicos bien de ahora, sobre todo ciertos sectores de chicos bien, han sentido la necesidad también de crear un idioma diferenciativo. Surge como necesidad de una época y como consecuencia de la aparición de un nuevo espécimen ciudadano: el chico muy jovencito, casi adolescente.

Muchos de los términos de los chetos provienen del mundo de la droga y algunas palabras lunfardas de uso corriente. El lenguaje cheto está lleno de expresiones muy felices como "tirame las agujas", "fachero", "acelerame el cáncer", me parecen brillantes. . .

Pero, va a desaparecer porque no crean literatura. Si no usan ellos esas palabras para su propio consumo, para sus propias canciones, están perdiendo el tiempo.

¿Cómo explica Ud. la vigencia del lunfardo?

Si el lunfardo sigue es porque lo asume inmediatamente el tango aparte del sainete y la literatura, por supuesto. Pero el tango, sobre todo a partir de la radio (década del 30) va pegando ese lenguaje y es así como cantidad de palabras difundidas por el tango, se van fijando.

¿Cree que algún día se hablará del lunfardo como un "mito" porteño?

No, yo no creo nada de eso. Yo no sé si en el lenguaje corriente seguirá circulando, tampoco circula el latín, nadie habla latín pero

Precedencia del lunfardo

sería una pena que la gente dejara de leer a Virgilio o a Ovidio en latín. Algún día habrá que saber francés para leerlo a Rimbaud. Si la gente habla lunfardo o no, me tiene sin cuidado.

Yo, personalmente he escrito para poder leer a Carlos de la Púa, para poder entender a Florencio Sánchez, para entender la psicología de los personajes de sainete, las letras de tango. Hay que tener en cuenta que el porteño se expresó durante 50 años con las letras de tango. Inclusive, desde el punto de vista sociológico es de gran interés el lunfardo. Hay un marcado interés en conocer al malevo Muñoz, personaje de influencia durante tanto tiempo. . .

¿Puede considerarse la literatura lunfarda como un aporte a la cultura nacional?

Creo que es un aporte subcultural, porque es algo que penetra profundamente desde un principio, pero entra en el campo de la cultura con el tango SUR "San Juan y Boedo antiguo, y todo el cielo. . ." Es entonces cuando el seguidor del tango va avanzando culturalmente. . .

El tango puede ser un validísimo instrumento de cultura, y el hombre de Buenos Aires puede llegar a la literatura por vías de Carlos de la Púa, Amaro Villanueva, Felipe Fernández YACARE por mencionar algunos.

Gobello, ¿cree Ud. que Gardel es un mito necesario para el porteño?

Yo no soy tan pragmático, tan utilitario. Tenemos en Gardel un gran cantante, con valores perfectamente rescatables. Un hombre que jamás protestó contra el país, por el contrario, siempre soñó con volver a su "Buenos Aires querido. . ." donde poder morir algún día rodeado de sus amigos.

Por otra parte, Gardel era un profesional responsable, conciente, no llegó nunca ni un minuto tarde a una función. El era un estudioso permanente, constante. Iba a los teatros para ver qué se cantaba para después cantarlo en su estilo. Hablando de un Gardel profesional, creo que ofrece un estupendo modelo de varón, estimo que es un ejemplo de trabajo responsable, alegre y de apego al país. Entonces, considero que esos valores deben ser exaltados. . . ¡nada más!

¿Qué letras fueron escritas con mayor cantidad de términos lunfardos?

Bueno, "El Ciruja", "Uno y uno", "Barajando", "Ciuda Mia" (esta última me pertenece y está escrita en un lunfardo más cerrado).

¿Cuál es la letra y el autor que más le llega, que más siente? ¿Por qué?

Y. . . ¡Yo sigo creyendo en Pascual Contursi! Creo que es él quien da la verdadera nota del tango, la tónica de la cosa. Hay algunos tangos, como "Viejo Rincón" de Roberto Cayol que me parecen estupendos. Pero, considero que Contursi es el que reúne todo. El escribe "percanta que me amuraste. . ." y da el tema del amor, del amor perdido.

El tango le propone al porteño un instrumento de su propia catarsis: "que fácil es decir dejala. . ."; "los amigos se cotizan en las buenas y en las malas. . ."; "¡las 40! . . ."

Volviendo a su pregunta, sin fanatismos, para mi gusto literario, es la letra de Contursi la que más me llega.



Cómo siente Gobello a Buenos Aires
en su poesía

CIUDA MIA

Chispeo a los manuses que parlan de la cheno
con parolas rodadas sobre un remoto estaño
y quisiera arrancarles la ciudad que me afanan
con un golpe de furca camuflao de nostalgia.

Ya me esgunfian los garcas, me estufan la pesada,
las grelas que patinan, el cobani, el deschave,
el lápiz, la falopa, el morocho y el garfio. . .
Mi ciudad no es la mina de fiolos fracasados.

Donde acaban las noches mi ciudad tiene días
con logis enyugados por la porca miseria;
todavía hay purretes pateando en el potrero
y sé de un limpio afile que apuntala mi esquina.

Más ayá de la yeca y el turbio aguantadero,
al otro lao del fecha, la timba y la milonga,
clarean delantales los bancos de la escuela
y hay cunas en que el tango se hace canción de cuna.

RESPONDE EDMUNDO RIVERO

¿Qué significa el lunfardo para Ud.?

Para mí es el lenguaje creado en las cárceles, en el puerto y después, trasladado a los actores populares que son los que agregan, los que aportan palabras a este lenguaje.

¿Cuál es la diferencia entre el lunfardo canero, el popular y el académico?

Hay muchas versiones, pero el canero se llama así porque es de la cana, es el lenguaje de la cárcel, de la gente que está en prisión. La diferencia radica en que el canero es un lenguaje puramente secreto y el otro, es un lenguaje popular. Porque el lunfardo, por el sólo hecho de cantarlo, de decirlo, ya deja de ser lunfardo, deja de ser canero porque ya no es secreto.

¿Qué representa el lunfardo para el porteño?

Representa una forma de identificarse y una forma de diferenciarse de los demás latinos. Porque nosotros tenemos esa forma de hablar que no la tiene nadie en América.

¿Quiénes fueron los precursores del "tango reo"?

Celedonio Flores —que escribió tangos—. Después hubo muchos poetas que escribieron en lunfardo pero no para ser cantados como tangos. Sino que lo escribían para plasmar sus pensamientos en libros, valiéndose de las diferentes formas que tiene la métrica del verso.

¿Quién fue el mejor representante de versos lunfas?

Sin duda, Felipe Fernández más conocido por YACARE. El primer libro en lunfardo fue escrito por él y se titula "Rimas Caneras". Y otro gran representante fue Carlos de la Púa.

¿Por qué a Carlos de la Púa le llamaban "el malevo Muñoz"?

Sería por la pinta que tenía, que parecía un malevo. Y Julio de Caro le hizo un tango que se llama "El malevo". Lo de Muñoz es porque su verdadero nombre era Carlos Muñoz.

Rivero, ¿en qué momento de su vida llega a interesarse por el lunfardo?

Yo me interesé toda la vida, porque escuché hablar lunfardo desde chico. Pero no me interesé académicamente, es decir, en buscar el origen, sino el significado de la palabra para emplearlo y para saber lo que canto.

¿Cuáles son, a su entender, los temas en lunfardo más importantes, más representativos de este lenguaje popular?

Bueno, casi todos los temas de Carlos de la Púa son muy importantes. Sobre todo porque son todos temas de Buenos Aires, de un Buenos Aires que ya dejó de ser; entonces queda la nostalgia de lo que él ha escrito y lo ha hecho con tanta propiedad, que el "Malevo Muñoz", lo mismo que Yacaré quedarán para la eternidad.

¿Considera que el lunfardo es un aporte a la cultura nacional?

Pienso que es una forma de aportar palabras a la lengua castellana, que mañana, sin duda, se usarán (que es lo que pasó en España).

¿Quién o quiénes serían los encargados de la trascendencia del lunfardo como lengua popular?

El público, la gente misma.

Sí, pero si no es en ambiente de tangos, generalmente no se escucha lunfardo. . .

¿No? ¿Le parece? A lo mejor lo escuchan y no se dan cuenta. Porque poco a poco se va asimilando de tal manera que uno no se da cuenta que lo está escuchando. Hay infinidad de palabras: el coso, la mina, el bulín. . . —por mencionar algunas— palabras que estaban vedadas y ahora se usan normalmente.

Ahora está el cheto, el pardo, el groncho, el pálido, que lo hablan los jóvenes de esta época.

El cheto, ¿es acaso una forma de enriquecer el lunfardo?

Sí. Son términos nuevos de la juventud que se van incorporando de a poco.

Ud. escribió un tema en lunfardo: "La Toalla Mojada" donde habla de un tal Aldo Saravia. ¿Quién fue ese personaje? ¿Existió o es una leyenda trasladada a la canción?

Ese muchacho murió el año pasado. Tenía 32 años. Tengo infinidad de anécdotas de él, porque era una persona de una imaginación increíble. . .

Sobre todo, para asuntos que estuvieran fuera de la ley. El creía que bancaba todo lo que veía en la noche, en un cabaret en el cual trabajaba, en un ambiente muy "turbio" —como dice la letra—. Entonces inventaba, ideaba cosas. Uno le hacía una pregunta y él inmediatamente contestaba con una anécdota, con un cuento. Cosas de la noche. . . ¿no?

¿Cómo surge Aldo Saravia en sus letras?

Bueno, yo lo estuve observando durante mucho tiempo. Yo trabajé con él, observé como era y le hice esa letra "La Toalla Mojada". Porque él llevaba valijas con toallas al cabaret y decía que eran para fajar a las minas. El decía que era cierto, pero no era así. Lo que ocurre es que los antiguos cafiolos les pegaban a las mujeres con toallas mojadas con sal fina o sino, les pegaban bajo la lluvia, abrían el agua y las castigaban bajo el agua para que no les quedaran moretones.

¿Cree que el lunfardo se convertirá en un mito porteño?

Ya se ha convertido en un mito. Y la prueba está en que Ud. me está haciendo un reportaje sobre lunfardo, cosa que antes no interesaba. Y le diré que no sólo a nosotros, los porteños. Mire, hace poco llegó un señor de la Real Academia Española, llamado Camilo José Cela, que está sumamente interesado en el lunfardo. Tal es así que le di folletos y lo hicieron miembro de la Academia Porteña del Lunfardo.

¿A qué atribuye Ud. ese interés?

Yo diría porque aporta al lenguaje español muchas palabras. Porque hay hechos que no pueden expresarse en castellano y en lunfardo

sí. Y esto se debe a que un término lunfardo expresa varias cosas, es muy sintético y con cuatro palabras se puede hacer un verso, cosa que en castellano llevaría, a lo mejor, una décima.

¿Considera que Gardel es un mito necesario para el porteño?

Bueno, todos los pueblos necesitan un rey, ¿no?. Siempre lo han precisado. Pero para eso hay que tener condiciones, y Gardel tenía las condiciones necesarias para ser lo que actualmente es y será. El fue el creador de la forma de cantar el tango. Además, lo hizo con una perfección y una propiedad como ningún otro; entonces, lógicamente, ha quedado como un mito.

¿Qué misterio encierran sus temas en lunfardo?

Misterio, ninguno. Lo que tiene es que hablan de la vida, de cosas de la vida. . .

Y, entrando en el plano metafísico, la vida misma es un misterio. . .

¡Ah, sí! La vida es un misterio. Y creo que hablar de las reacciones de los individuos ante ciertos hechos y de la forma de actuar de cada uno frente a esos hechos, a través de un tango, es lo que le gusta a la gente. Tal vez porque siempre hay un personaje con el que uno se identifica. . .

¿Se siente responsable, en cierta forma, de la trascendencia del lunfardo en nuestros días?

Creo que he aportado algo a través de mis canciones. Porque en un principio estuvo vedado el lenguaje, o sea, los libros de Carlos de la Púa y todo lo que fueran poemas bajos, estaban prohibidos. En cambio, ahora, se interesan todos, y, ¡hasta tenemos Academia de Lunfardo! . . .

¿Qué escritor argentino (de literatura argentina) es, a su entender, el más emparentado con el lunfardo?

No tengo la menor idea. Creo que ninguno se ha acercado.

¿Qué opinión le merece Borges en cuanto a la negación del lunfardo?

Borges lo niega porque no lo escuchó nunca. . . Como ha vivido de otra manera. . .

Rivero, ¿cómo define Ud. al compadrito, personaje tan vinculado con el lunfardo?

Depende de la época, ¿no?. Porque con las épocas cambian hasta los compadritos, cambia todo. . .

Había un compadrito antes, que era el personaje con el que nacen los primeros términos lunfardos. El compadrito era un tipo machista, buscador de pleitos, fantasioso, que le gustaba hacerse cartel, hacerse conocer en el barrio como el más pesado, como el que más tallaba, el que demostraba mayor habilidad en las milongas, por eso le llamaban "compadrito".

¿De dónde "elige" los términos que emplea en sus letras?

Yo los términos no los tomo de los libros. Los he escuchado desde



"Hay un tipo de profesor de lenguaje y un género de escritor que desdeñan la lengua de la calle. Me felicito de no pertenecer a ninguno de esos gremios. Pretendo sentir al hombre de mi patria en su compleja y turbia integridad, en lo más esotérico, pero también en lo que tiene de simple pueblo: de patético y pintoresco pueblo.
En la novela Sobre Héroe y Tumbas

Palabras de Ernesto Sabato

he intentado analizar los dilemas últimos del hombre; pero aun esos problemas quise darlos también a través de un personaje de sainete, de lunfardo y de tango, como Humberto J. D'Arcangelo: TITO para sus amigos. En ese arquetipo de porteño desilusionado y sin embargo can-

doroso, áspero y no obstante pleno de ternura, aparentemente cínico y en el fondo, como lo demuestra su pobreza, incurablemente idealista, en ese personaje, que quiero quizá como a ningún otro, traté de dar a uno de nuestros más característicos muchachos de suburbio, uno de esos muchachos que fueron el origen la sustancia y el fin de toda la creación tanguística.

chico. . . Los libros, algunas veces están equivocados o no están bien explicados. Si Ud. lee varios diccionarios de lunfardo verá que hay cosas distintas, inclusive el diccionario de la policía no sólo es distinto sino que está incompleto.

¿Puede hablarse de un término "lunfardo" y otro "lunfardesco"?

Bueno, ya cuando empiezan a hacer ese tipo de separación: "lunfardo", "lunfardesco", "lunfardólogo", "lunfardista", ya es una cosa que no tiene que ver con el lunfardo propiamente dicho ni con el lenguaje de la calle.

Lo que se busca, en realidad, es el contenido de la cosa, lo demás, ison pavadas!

¿Se interesa la gente del exterior por el lunfardo?

Se interesa más por el lunfardo que por el lenguaje clásico nuestro. Tal es así, que yo he dado recitales en casi todos los países de América, en las universidades. Estuve en Harvard y en el Lincoln Center, (Estados Unidos) y he cantado lunfardo y se han interesado muchísimo, he tenido que explicar el significado de las palabras y todo. Y en todas las ocasiones, con un público a sala llena, de todos los países del mundo.

¿Podemos considerar el "lunfardo" como un paso hacia la cultura?

Yo opino que todo lo que sea aporte al lenguaje no tiene por qué ser subcultura porque nace de un suburbio. . .

Decía Platón que "el lenguaje proviene del vulgo y de él lo toman posteriormente los escritores". . .

¡Claro! ¡Nace de un pueblo y después lo toman los escritores! y lo dejan documentado en los libros.

¿Piensa Ud. en la trascendencia del lunfardo como expresión popular?

Bueno, sí. Pasarán muchos cientos de años, como ha pasado siempre. De lo contrario, estaríamos hablando en castellano antiguo o en romance. . .

El lenguaje pasa de generación en generación, se va enriqueciendo paso a paso. Hay términos que ya dejan de ser un lenguaje, sino que pasan a ser parte del idioma. ¡Eso es lo interesante!

Rivero y el Lunfardo en su poesía

A BUENOS AIRES

En tu baraje gringo, ciudad mía
vas perdiendo tus zarzos y tu brillo.
Tu malevaje está en la taquería
y apolilla en orsay tu conventillo.

Sos cadenera flor sin berretines,
que curás a los cuores con tu rango;
pero el choma que aceita tus patines
es canchero y varón, se llama tango.

Mis escoberos siempre harán candado
y en mi bobo de zurda sin falsía
aunque te dieron juego marquillado
pa mí vos valés más que una María.

Yo seguiré scruchando en tu lunfardo
sin monseñor, jirafa ni bandera
y mi voz atillera será el bardo
que te cante la rima más canera.

Cuando llegue al final, si la de blanco
me lleva con el cura antes que al hoyo,
que el responso sea en lunfa, así lo manco.
Yo no aprendí el latín, de puro criollo.

Y así estarás feliz, matina y cera,
más contenta que Santo en la leonera.

Vocabulario lunfardo

manco: entiendo, hago fallar a la ignorancia
cera: noche
santo: cortafrio
leonera: pabellón de la cárcel
grelas: mujeres
cobani: vigilante
falopa: cocaína
garfio: dedo
fiolos: cañolos
manyán: entienden
liso: cañinflero
cheno: noche
afanan: roban
furca: golpe

marquillado: barajas preparadas con trampas por mitades refileadas
María: caja de caudales
scruchando: robando, forzando (robar forzando)
lunfardo: ladrón
monseñor: pieza especial que toma las llaves de afuera
jirafa: linterna
bandera: parte de la llave que se introduce en la cerradura
voz atillera: voz de atillo, de pueblo
canera: rea, carcelera
la de blanco: la muerte

baraje gringo: mezcla de razas migratorias
zarzos: anillos
brillo: azúcar
taquería: comisaría
apolilla en orsay: duerme fuera de lugar
cadenera: señera, se destaca en su actividad, tira primera en el carro de la vida
berretines: ideas fijas, desmedidas
aceita tus patines: la hace trabajar en la vida
escoberos: guitarristas
hacer candado: hacer bulla (en la cárcel, ruido con el candado)
bobo: reloj

El año pasado, cuando visité la muestra de Carlos Gorriarena que se lleva a cabo en Arte-Nuevo con el título "A Rostro descubierto", recibí una multitud de imágenes que con violencia salvaje, sin concesiones al buen gusto o a cualquier consideración o postulado formal, me golpearon, introduciéndome en una tragedia que todos recientemente habíamos vivido. Allí estaban una larga galería de personajes, atrapados como si quisieran romper los marcos de la tela, desnudados en su miseria y su grandeza: era el registro de acontecimientos que sacudieron al país. Latía en la muestra un drama de la historia, expresando que inconfundiblemente se cerraba un período que había sido de grandes esperanzas, provocándome una larga gama de sentimientos que se alternaban: angustia, amargura, vergüenza, solidaridad y muchos otros inenarrables. Se sentía que el pintor había sido atravesado por todos esos sentimientos que yo experimentaba y que la gestación de esta pintura había estado precedida por el dolor y la impotencia. El gesto que había quedado plasmado en sus cuadros, aparecía como el único que el artista había podido realizar para sacarse de encima esos sentimientos que indudablemente lo obsesionaban.

Un fragmento de la historia argentina se había hecho forma y color.

La pintura argentina de los últimos tiempos, me tenía acostumbrado a un intimismo de música de cámara: Gorriarena me introducía en música sinfónica. Pensé que tampoco había visto en los últimos tiempos —a pesar de ver mucha— una pintura verdaderamente dramática. La mayoría de lo que había visto no surgía de un drama visceral sino que está realizada "a la manera" de lo dramático, lo que la transformaba en una pura problemática visual inspirada en el prestigio —que no sé por qué razón en este tiempo, en nuestro país— tiene lo dramático.

El arte de Gorriarena estaba cargado de un dramatismo que se sentía como una auténtica necesidad de expresión: una respuesta vital a las obsesiones que lo asediaban. Pero sobre todo era sobresaliente esa voluntad de elaborar su arte con imágenes de lo real más inmediato sin caer en sentimentalismos groseros, definiendo —o tratando de hacerlo— y definiéndose. Esta actitud me recordó la actitud de esos grandes artistas norteamericanos de los últimos tiempos, sobre todo del movimiento pop que con tanto vigor y crudeza volvieron a hacer arte con la vida misma, un arte que señalaba, criticaba o comentaba, no tanto a la historia del arte sino las circunstancias que los rodeaban.

No recordé haber visto en nuestro medio pintura nutrida con este tipo de imágenes y me asombró que la retina de ningún pintor hubiera sido sacudida por imágenes tan ricas, tan dramáticas como las que aquí aparecen. Sentí que aún desde el punto de vista formal era un desperdicio, que tan buenos pintores como los que

tenemos le hubieran dado la espalda a toda esta riqueza iconográfica particular y que no obstante, muchos quisieran ser dramáticos con imágenes que de ninguna manera habían sido vividas y mucho menos sentidas. Sin embargo, un arte figurativo, necesita surgir —aunque luego las abandone— de experiencias con imágenes reales, porque su riqueza, se basa precisamente en esa ambigüedad entre denotación y representación.

Gorriarena partía básicamente de esa realidad (tomada de los medios), tratando de elaborar —dentro de la corriente expresionista a la que indudablemente pertenece— a sí mismo como sujeto artista y a esa circunstancia como objeto, de lo que se desprendía una fuerte eticidad.

La nueva muestra de Gorriarena recientemente inaugurada en Galería Van Riel a la que titula Homenaje a los reporteros Gráficos del Time, lo muestra continuando con el camino abierto en la muestra anterior pero profundizando aún más sus propias obsesiones. Recién ahora es posible percibir que las intenciones que aportaba en la muestra anterior eran el comienzo de un intenso e inspirado viaje que aquí alcanza su culminación.

Si antes fueron episodios de la historia argentina con un dramatismo abierto, público. Aquí lo dramático aparece más expresado en un plano de contención, aunque también es historia hecha pintura. Antes fueron acontecimientos, ahora se trata de personajes que hacen a los acontecimientos y como el pintor dice en el catálogo "esta muestra trata de la incoherencia del mundo". Retrato cruel, agudo, de hombres íntimamente ligados al poder, donde siempre flota un clima de mafia para expresar las trampas de ciertas circunstancias vitales en las que estamos metidos todos. Desfilan así, anónimos, magnates, déspotas, grandes figuras internacionales y simplemente gente, presentando la otra cara de la moneda, gestos y tics, donde la inocencia no tiene cabida. Esta pintura es una crítica pero también un reclamo: Gorriarena está insertado en el mundo, atento, con sensibilidad y lucidez expresa su dolor.

En la realización de estos cuadros, alcanza una intensidad pocas veces vista (sobre todo en los últimos tiempos) en la pintura argentina.

Difícilmente pueda dejar al espectador indiferente: amor u odio, pero siempre una posición activa y esto es mucho pedir dentro del cuerpo pictórico nacional donde constantemente se impone la indiferencia.

Grandes contrastes, color riesgoso, atentado al "gusto", un empaste que otorga vigor y riqueza abstracta, son algunos de los elementos en los que se apoyan estas imágenes que nos entregan a un gran pintor que expresa en cada obra un elaborado sentimiento del mundo.

Raúl Santana



GORRIARENA

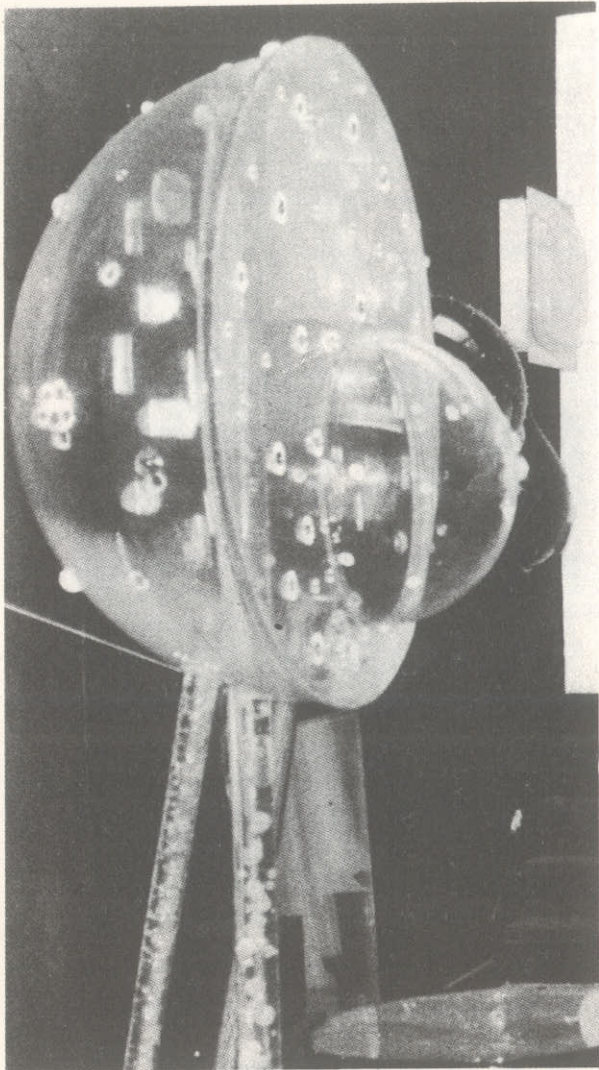
un nuevo
maestro
argentino

Gn

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

GALERIA NICE

Esmeralda 1021 - Tel. 31-9850



—Kósice, cuéntenos brevemente cómo surge el Madí...

—Cuando decidí abandonar Bellas Artes fui a academias libres donde estudié dibujo y modelado, porque me atraía mucho más el volumen que el color. A partir de entonces comienzan a interesarme lecturas de tipo filosófico; comencé a leer en la Biblioteca del Partido Socialista, que estaba en la calle Rivadavia. Ahí, leí desde los clásicos hasta la literatura contemporánea —Apollinaire, literatura surrealista, y a otros vanguardistas—. Fue en ese momento que nos propusimos, con algunos amigos, crear una revista; surge así, “Leonardo”, que —debido a algunos inconvenientes— solamente se publicó el número cero. Por esos días realizo “Röyi”, que fue, podríamos decir la primera escultura Madí.

—¿Qué es lo que sucede con el grupo después de la desaparición de Leonardo?

—Pese a todas las ilusiones que habíamos depositado en Leonardo, luego fracasadas, el grupo sigue con la idea de continuar con otra revista más interesante. Los proyectos se concretan y aparece la revista “Arturo” en el verano del ’44. Teníamos una gran posibilidad de estudiar el Bauhaus, porque Grete Stern nos trajo todos los volúmenes aparecidos sobre la escuela alemana. Se podría decir que el Bauhaus nos interesó bastante, pero no demasiado, porque nosotros buscábamos otra cosa.

—¿Qué pasa entonces? ...

—Se comienzan a crear rupturas. Rhod Rothfuss, un uruguayo, propone el marco irregular; es decir, el marco destruyendo su propio concepto de ventana.

—¿Quiénes forman el grupo de “Arturo”?

—Y... están Rothfuss, Arden Quin, Edgar Bayly, Lidya Prati y colaboradores de Huidobro, Horacio Torres García...

—¿Cuál era la verdadera propuesta de “Arturo”?

—No hablemos de propuestas, hablemos de formulaciones. “Arturo” no solamente tiene una formulación estética, sino también de forma de vivir. Último que la contradicción sea la tapa: era automatismo puro. Es decir, había cosas que no concedian con los postulados, pero que después se definieron totalmente en “Arte Concreto-Invencción”, que aparece en 1945. La

primera exposición se lleva a cabo en la casa de Pichon Rivière; nadie nos quería dar galerías porque decían que “eso” no era arte. En esta exposición se exhiben algunas de las primicias de la vanguardia rioplatense, ya sea en música, pintura, poesía, escultura. En diciembre de ese mismo año, 1945, hacemos otra exposición en la casa de Grete Stern, en la que también exponen Elisabeth Steiner, Raimundo Rascas Pet, Havas en dibujo y pintura; Ricardo Humbert, en arquitectura y urbanismo; Grete Stern en fotografía; Valdo Wellington, Dieudonné Costes, Edgar Bayly, Arden Quin y yo en literatura; Karel Haba, Rodolfo Arizaga, Esteban Eitler, Lily Saslavsky, Martín Fuchs y Alejandro Barletta en música; y Renata Schottelius en danza. Por supuesto que en este momento no recuerdo muchos otros nombres. Después de esa exposición en lo de Stern, nos facilitan los fondos del edificio del Instituto Francés de Estudios Superiores; en esa exposición es donde lanzamos el Manifiesto Madí, con las obras totalmente móviles, marcos irregulares, proposición inventada —en poesía—. Quisimos abarcar todas las disciplinas como si fuese una verdadera escuela que identificara el momento. Pero no teníamos antecedentes plásticos ni literarios. Todo esto en el plan de los orígenes, así a grandes rasgos.

—Usted habla de la Bauhaus; también acaba de decir que no tenían antecedentes plásticos ni literarios... Pero, ¿no piensa que, tal vez, los integrantes de Arte Concreto-Invencción, estaban identificados con la escuela alemana?

—No. A nosotros nos interesaba lo que estaba sucediendo contemporáneamente a nosotros; y en ese momento lo que sucedía era la guerra. Lo que realmente nos preocupaba, era que se decía que la obra de arte no necesitaba fuerzas, que era una emisión personal, porque el arte hablaba por sí mismo. Era una posibilidad válida; pero también hay otras: todos los grandes artistas de nuestro siglo también fueron grandes teorizadores: Klee, Mondrian, Kandinsky, Juan Gris, y sin ir más lejos De Stijl. Ese fue el plano que nos interesó más que la obra en sí. De Kandinsky hemos visto lo que se dio en ese momento; pero no hubo aprendizaje o influencia, sino conocimiento. No hay artistas con las “relaciones cortadas”. Pero hay una cosa: yo puedo amar a Macchu-Pichu, pero no puedo imitarla; hay ciclos de cultura que se dan. Entonces, yo puedo conocer, asimilar Macchu-Pichu, pero después tengo que emitir algo que refleje a mi época. Si es posible, como

GYULA KOSICE el demiurgo del agua

Archivo Histórico de Revistas Argentinas (Ariac.com.ar)

decía Rimbaud: hacernos videntes, que es casi la obligación del artista. Liberar al ser humano.

—Como artista de la “arquitectura del agua”... ¿cómo teorizaría su arte?

—¿Te referís a un por qué?

—Puede ser un por qué...

—En mi caso, quizás fue un temor que quise vencer. A los catorce años casi me ahogo en un lago de Entre Ríos. Fijate que antes de ir a la Academia yo ya escribía poemas donde siempre estaban la lluvia, el mar, el océano; todo lo que significaba el *elemento líquido*. Explicitar todo esto... no sé. Un analista podrá decir una cosa, un artista otra y yo mismo otra distinta: tal vez el agua me eligió a mí; estoy creando un animismo a la inversa. Pero en este caso, no fue ningún artista el que me influenció, sino que fue una emisión personal.

—Cambiando de tema, usted tiene un proyecto de ciudad hidroespacial, ¿cómo surgió ese proyecto?

—Empieza con el manifiesto Madí, donde decíamos —entre otras cosas— que la arquitectura —ya como obligación— debía estar *suspendida en el espacio*, y que pudiera *desplazarse*. Ocupar directamente el espacio, y que sea *móvil*.

—Es decir, que tenga amplia relación con la plástica Madí...

—Lógicamente, es a través de la plástica que empezamos a definir lo que podría ser la arquitectura. Si estamos en una pintura articulada y móvil, en una escultura también cinética, es natural que la arquitectura tenga que romper con la pared. Porque el arquitecto no levanta paredes, sino que crea espacios interiores, esto muy unido a la pintura. La pintura de caballete necesita del muro para ser colgada, y se queda ahí; como un objeto nacido de la arquitectura, conmemorando el tradicional concepto de ventana. Lo que me interesó fue, cómo crear un diálogo real, sin necesidad de esa pared para publicitar mi obra. Buscaba crear un hábitat, porque la obra de arte está simplemente en una plazuela, en espacios abiertos, en una casa, en un museo. Entonces, si teóricamente tenía validez lo que decíamos, ¿por qué no crear en la casa misma el volumen, la escultura, la pintura, el hábitat en sí mismo, y al mismo tiempo desplazable? Estoy hablando de mil quinientos metros de altura, ya como una *necesidad biológica* para crear nuevas ciudades y comporta-

mientos humanos. Llevar a una nueva propuesta para crear rupturas sociológicas...

—Ahora, ¿qué tiene que ver todo esto con el agua, Kósice?

—Te explico; pero antes te aclaro que yo no soy un tecnólogo. La gente cree que estoy poniendo tecnología en mi obra, pero no es así; son simplemente algunos aireadores, bombas de agua, o luz eléctrica. El impresionismo trató de registrar la luz natural; pero si yo tengo la luz eléctrica, ¿Por qué no utilizarla? ¿Por qué no utilizar los elementos de nuestra propia civilización? Entonces, volvamos a la ciudad hidroespacial. Si a partir de las nubes, por electrones, se toma el agua y el hidrógeno se pone en una máquina de energía nuclear, se puede hacer suspender un hábitat en el espacio. Y si al hidrógeno se lo pone para hacer suspender, al oxígeno del agua se lo tiene para respirar. Mi propuesta no es sólo la de involucrarme en la condición de hacer arte, sino también de crear síntesis de vida diferenciadas. El *modus vivendi* que tenemos que cambiar socialmente es la real propuesta.

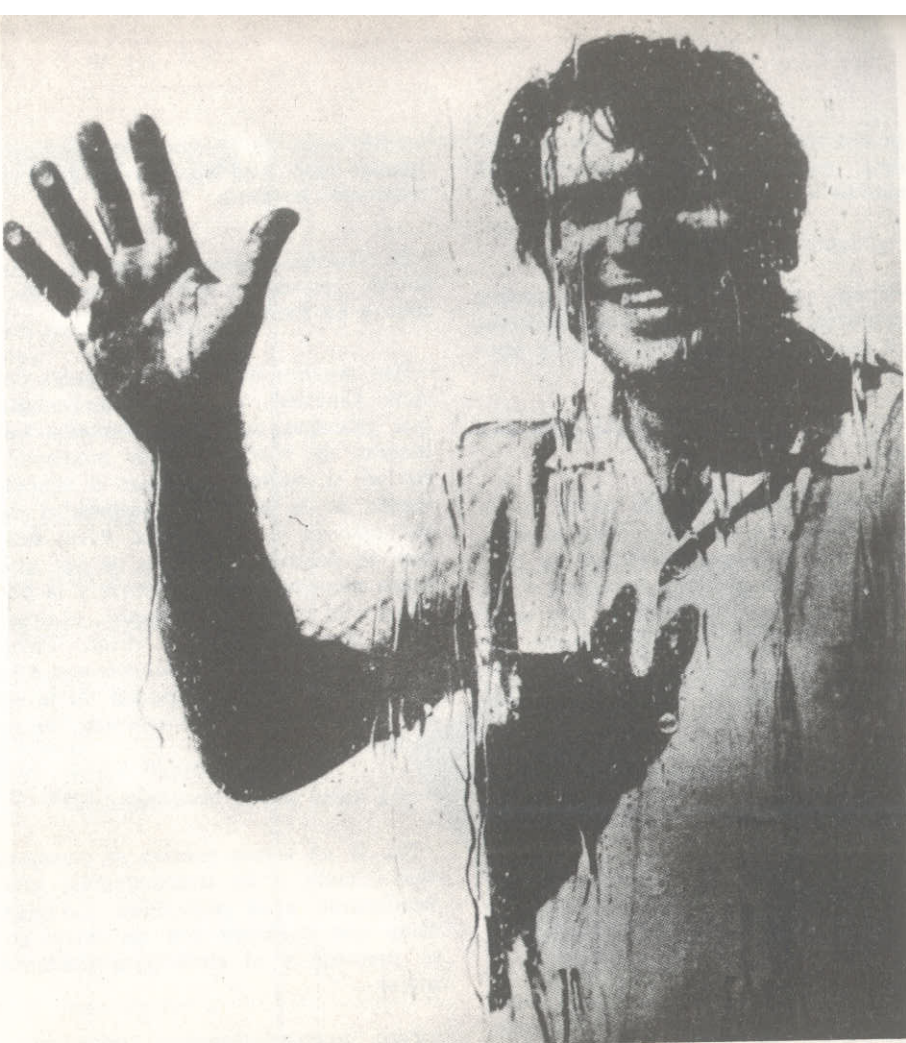
—Es extraño. Si bien usted afirma que no está haciendo tecnología, ¿no le

parece que lo tecnológico está bastante presente en su obra, como contrapunto de un factor tan orgánico como el agua?

—Quiero señalar una diferencia. Creo que la ciencia y el arte van por caminos paralelos, pero que jamás se juntan. El artista no tiene una meta determinada. El científico corrobora lo que el artista propone y crea ciertas condiciones; afirma con una palabra logística lo que se propone en el campo de la creación. La invención puede ser mejorada, la creación no, nunca. A mí me interesa una tecnología que vaya a favor del hombre, que forme un nuevo humanismo; aunque siempre se corre el riesgo de utilizarla para crear no solamente colapsos industriales, sino también *colapsos mentales*.

—¿Qué nuevas condiciones se pueden plantear viviendo en el espacio?

—No hay una experiencia determinada. Como tampoco creo en la experiencia humana en cuanto a la creación; porque en arte no hay progreso. Fijate en qué medida el ser humano va siempre hacia lo desconocido, a lo inédito; por lo menos el artista tiene esa obligación. La ciencia tiene metas determinadas, el creador no puede tener una meta, porque simplemente es-



tá entrando en el proceso de los medios, no para llegar a un fin. Los medios son sus fines.

—¿Pequeños objetivos?

—Puede ser. Aunque esos pequeños objetivos no son pequeños objetivos, ya que finalmente vivimos en un época aleatoria...

—No entiendo. ¿Qué quiere decir con eso?

—Que las enseñanzas de antes ya no nos sirven. La apreciación de la obra, tampoco. Tenemos necesidad de proyectar lo que estamos haciendo y esa necesidad es perentoria; no hay escape. El hombre no quiere acabarse; entonces trata de crear una parábola de vida, con todos los límites sociales del momento en que está viviendo. De modo que cuando yo digo que las relaciones societarias van a cambiar, es porque tenemos cuatro mil millones de habitantes en el planeta en que vivimos. En el año 2000 van a haber dos mil millones más; ¿te imaginás lo que será esto? Entonces, ¿por qué no ocupar nuestro espacio?

—No entiendo una cosa, Kósice; usted habla de la modulación del espacio, del hábitat desplazable, etc. ¿pero no existe una contradicción, ya que Ud. también continúa con el objeto?

—Sí, es una contradicción. Yo también las tengo. Estoy haciendo el objeto, la escultura para una plaza, para un museo, porque es eso lo que me mantiene económicamente. Pero mi ambición es lo otro; *disolver ese diálogo entre la vida y el arte* —con respecto al hábitat en el espacio.

—Usted investiga todo lo que puede ser hidroescultura, hidroestructura, hidrocinetismo... ¿qué le parece si me da su opinión sobre la obra de *Le Parc*? Una contestación de investigador sobre investigador...

—Le Parc, es un muchacho muy inteligente, pero dio un gran traspie. Hizo algunas cosas muy interesantes —no todas— en cuanto a *investigaciones ópticas*. Pero resulta que en el año '68 yo estoy en París, voy a ver una exposición de Le Parc y me encuentro que volvió a la pintura de caballete. Está bien, uno puede cambiar... ¿Pero volver a la pintura de caballete después de la trayectoria que él tuvo como *artista cinético*! Me parece que hay un gran traspie. Pero hay otro peor; no adelantó absoluta-

mente nada de lo que hizo desde el vamos; creo que en vez de avanzar, retrocedió bastante.

—El Cinetismo, provoca grandes discusiones, ¿puede ser que esto haya afectado a Le Parc?

—Hay muchos que están en contra del Arte Cinético, y no se dan cuenta que mientras vos y yo estamos hablando, *la Tierra se está moviendo*. No sé si recibió presiones o simplemente se le acabó su posibilidad de dar más en lo que estaba. Pero, aunque la decisión final sea de los que están manejando la economía y la política —en todos los campos—, el artista lo que aporta es su visión. Tiene que aportar el canje probable entre la precariedad y la continuidad de la vida, consciente de que nuestro límite es la muerte.

—¿La lucha por la trascendencia?

—No. Si un artista plantea su creación como meta a la trascendencia, está falsificando a la posteridad. Lo que tiene que construir son las raíces en el presente y si sirve para mañana, mejor.

—Pero inconscientemente todos sabemos que somos mortales y, la angustia por dejar de existir algún día, puede que se vuelque a la creación...

—A la creación es una cosa, a la trascendencia es otra.

—En todo caso, ¿no sería la trascendencia en la creación?

—Sí, en la creación sí. Pero no como una meta prefijada.

—¿Piensa que todo esto tiene relación con la aparición de tantos movimientos dentro del Arte Moderno?

—Las facetas del Arte actual son infinitas. Vos viste que cada año aparece una moda nueva. Se está hablando de *Arte de Sistemas*, de *Hiperrealismo*, de *Arte Conceptual*, aunque todo arte es conceptual...

—¿Como ve al Arte Conceptual?

—Yo no le veo presencia. Sino un lenguaje y una dicción, que son necesarios, sí; pero también se necesita una *presencia de vida*. Pero todas esas manifestaciones, de las que hablábamos antes, tienen un sentido, por algo

aparecen: la gran diversificación del ser humano. El artista quiere liberarse, no él solo, sino que hay una formulación: ¿qué fenómeno epocal estoy viendo para poder transformarlo en la mínima medida? Eso es lo que te puedo decir.

—¿Piensa que el artista debe ser auténtico en su obra?

—La mayoría de los artistas son muy auténticos; y la mayoría de los artistas argentinos son muy buenos artistas. Pero la palabra "bueno" no basta, y la autenticidad tampoco. Porque se puede ser muy auténtico, pero si no se agrega nada a la historia del arte, la autenticidad se queda con vos. Entonces, yo pido originalidad; ser distinto. Hay una exigencia fundamental, la distinción de cualquier artista en el mundo. Porque no nos olvidemos que la comunicación actual es muy importante. Tenemos que saber qué es lo que pasa en el mundo. Y si no tenemos, te lo encajan encima, aunque no quieras.

—Hablando de comunicación. Usted no expone últimamente en galerías... ¿qué pasa, Kósice?

—Te voy a contar una anécdota. Cuando hice la exposición en el *Congreso Mundial del Agua*, que se realizó en Mar del Plata en marzo del '77, fueron 150 países y tres mil quinientos delegados. Un hermoso congreso, muy bien organizado; lástima que no dejaran entrar al público. Pero cada delegación llevó su maquinita de videocassette y como yo era el único expositor, me filmaron. Tal vez ni les interesaba la muestra, pero filmaban igual. Fijate vos, en una exposición que hice en el Di Tella entraron a verme en un mes y días sesenta mil personas; fue un récord. Pero cuando mandaron los videocassettes filmados de mi exposición en el Congreso del Agua, empezaron a llegarme cartas de todo el mundo —de Kenia, por ejemplo— diciendo qué hermosa era mi obra. Conclusión: millones y millones de personas ven una exposición de un artista argentino, porque simplemente la televisión mandó a todas partes del mundo esa muestra.

Entonces... ¿cómo se explica todo ese engranaje de marchands, galerías de arte y coleccionistas? A mí no me interesan. Chau.

NESTOR FERIOLI

INFORMACION DE PRENSA

ARTHEA

Esmeralda 1037 - 32-5723

25/8 al 14/9 Umberto Aime
- óleos

15/9 al 2/10 Roberto Rosas
- esculturas. Héctor Pandolfi
- óleos.

ATICA

Paraguay 414 - 32-1415

28/8 al 16/9 Escriña - di-
bujos. Gervasi - dibujos y
objetos

18/9 al 7/10 Renata Schus-
sheim - dibujos

BALMACEDA

Callao 784 - 41-7102

22/8 al 9/9 Homenaje a
Fortunato Lacámara: Be-
nedict, Giuffré, Grippo, Suá-
rez, Renzi y Vegezzi

12/9 al 30/9 Ileana Vegezzi

IMAGEN

Paraguay 867 - 31-6967

29/8 al 23/9 Julio Pagano -
dibujos

RUBBERS

Suipacha 1175 - 44-6010

5/9 al 20/9 Ary Brizzi
22/9 al 7/10 Vechy Logio-
gio

PALATINA

Arroyo 821 - 393-6620

30/8 Jorge Ludueña
20/9 Beatriz Varela Freyre

REGUAN

Viamonte 834 - 393-7142

1/9 al 14/9 Nora Magioria -
Ernesto Nösinger

RODRIGO CARMONA

Lavalle 375 - 31-2127

setiembre: Grandes maestros
de la pintura argentina

NICE

Esmeralda 1021 - 31-9850

14/7 al 14/9 Grandes pinto-
res argentinos

15/9 al 5/10 Sala 1: Ponce
- pinturas. Sala 2: Oscar Car-
ranza - óleos. Sala 3: Tras-
tienda

LAASA - LORENZUTTI ARTES - ANTIGUEDADES S.A.

Santa Fe 2844 - 826-1309

12/8 al 5/9 Mario A. Aga-
tiello - acrílicos. Bernardo
Di Vruno - dibujos. José L.
Menghi - pinturas
9/9 al 3/10 Anita Payró,
"20 años de labor"

SUIPACHA

Suipacha 1242

21/8 al 5/9 Carlos Cañas -
témperas

7/9 al 23/9 Juan Ibarra -
óleos

VAN RIEL

Florida 659 - 31-1282

28/8 al 9/9 Osvaldo P.
Monteverde. Milenka, Carlos
Gorriarena. Helios R. Ga-
gliardo

11/9 al 23/9 Leonor Alba-
rellos. Roberto Duarte. Fo-
tos de Africa

WILDENSTEIN

Córdoba 618 - 392-0628

21/8 al 9/9 Nicolás Rubio -
óleos

11/9 al 29/9 Eduardo Cer-
vera - acuarelas. Julio Barra-
gán - óleos. Angélica Capo-
raso - pinturas

WITCOMB

Esmeralda 870 - 32-3424

28/8 al 9/9 Sala 1: Manuel
Zorrilla - pinturas. Sala 2:
Cabrera De Odicino - cerá-
micas

11/9 al 23/9 Sala 1: Tulla
Caval Cabó - pinturas. Sala
2: Caty Tarsitano - pinturas

Del 12/agosto al 5/septiembre/1978
Lunes a Viernes: 10 a 13 y 16 a 20 hs.
Sábados: 10 a 13 hs.



MARIO A AGATIELLO
PINTURAS
AGATIELLO
EL ESPACIO Y SU OTRA CONQUISTA

LAASA LORENZUTTI
ARTES-ANTIGUEDADES S.A.
Santa fe 2844 - tel.: 826-1255/1309 - buenos aires-argentina



Veleta cultural de Santa Fe

Jorge Reynoso Aldao

ana maría pizarro

Para el arte santafecino, Ana María Pizarro lleva la divisa triunfadora en la frente.

A poco de instalarse en Santa Fe obtuvo el codiciado Primer Premio Adquisición en el LVII Salón Anual del Museo Provincial de Bellas Artes "Rosa Galisteo de Rodríguez", iniciando una larga cosecha de galardones.

Enpero, AMP asumió con humildad su destino triunfal. Hasta hizo caso omiso de algunos atentados cometidos contra sus cuadros con áviesas biromes y furtivas hojitas de afeitar. Un día cualquiera, renunció a ser "la intrusa" y regresó a Córdoba. Pero otro también adoptó la decisión de reencontrarse con aquel Santa Fe que fue su principal trampolín hacia un renombre que ella rehusa y acepta, en justificables pendulaciones de su opción vital.

En octubre de 1977 expuso sus piezas en Galería Vermeer, con buen suceso de críticas y escasa venta de obras. En el catálogo quedó estampada una trayectoria lineal. Coincidente, sin duda, con su limpieza visual y una depurada sensibilidad interior, que ella traduce en obras disciplinadas. Al asomarse a cada uno de sus cuadros, el gustador comienza a sentir la música de las esferas, resonando como un eco absoluto en las terrazas despojadas y en los volúmenes que aguardan la mano del Creador.

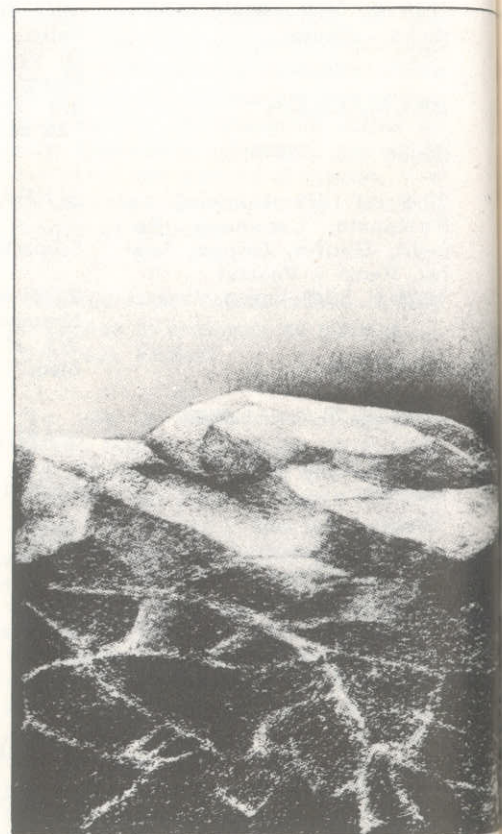
Hay una avalancha de muestras individuales y colectivas, exposiciones

retrospectivas, remates a beneficio. Hay una proliferación de pintores. ¿Se está produciendo, acaso, un renacimiento artístico? ¿Cuál es la clave de todo esto que estamos viendo?

En los años 74/76 se produce en el país el boom de "la venta de pintura". Florecen galerías y remates. Por supuesto, eso no significa que mejore la calidad de la pintura. Pero sí, la demanda. Se revalorizan maestros un tanto olvidados; se recurre a la galera del mago. Todo mezclado. . . Mucha oferta para un público que quiere asegurar su inversión con moneda fuerte: la obra de arte. En cuanto al renacimiento artístico, no soy muy optimista. . . Los maestros siguen en lo suyo; los más jóvenes intentamos, pero no siempre abrimos puertas. . .

¿Te parece que el auge de la pintura obtiene respuestas en el público? ¿En la gente que se interesa en el arte o en la gente que compra pintura?

La gente que se interesa en la pintura es menos de lo que parece. La publicidad crea expectativas. Todos los semanarios incluyen notas, dedicando páginas y color a pintores jóvenes y consagrados. Pero la respuesta más o menos masiva se refiere al interés que despierta el artista como ser desmistificado, hombre de entrecasa. . . su entorno vital. . . y no por la obra en sí. Creo que la aceptación (respuesta o entendimiento) a este nivel, sin especulaciones financieras de por medio, sigue siendo restringida.



IMAGENES EN SOLEDAD

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

Paisajes pétreos, soledosas llanuras, despojadas terrazas constituyen el detenido mundo de las pinturas de Ana María Pizarro. Desde el 23 de agosto expone en Gordon Gallery

Vos seguíis pintando todos los días. En tu trabajo está la respuesta. De todos modos te pregunto: ¿por qué dicen que la pintura se está muriendo? ¿Cómo te explicás que los teorizadores y críticos sigan afirmando que la pintura está en agonía?

Es una pregunta que tiene muchas y largas respuestas. En todo caso, es una agonía que durará varias generaciones aún. La pintura, como trabajo del espíritu, acompaña al hombre en todo su proceso. La necesitamos así.

Por supuesto que cuando se concretan las propuestas que el hombre formula para el futuro, la pintura lo acompañará con los medios acordes a esa realidad, y es posible que la pintura de caballete no entre en esa realidad.

Unos se preguntan por qué valen tanto los cuadros. Los otros días, escuché a una señora culta asegurar que los cuadros no se venden como antes, porque son muy caros.

El pintor es un profesional que debe vivir de su pintura. Detrás de cada obra hay años de maduración y sacrificio. El logro de una buena obra no se debe sólo al talento. Lo ideal sería poder determinar hasta qué punto es real el valor de la producción artística. (¿Quién puede, valorar, en dólares, el acto de la creación?). Y donde empiezan a jugar las reglas que rigen nuestra sociedad; como por ej. publicidad, oferta, demanda, modas. . ."



La crítica porteña señaló en tu última exposición que en tus cuadros campea la soledad absoluta. ¿Cómo se explica eso, cuando tenés un hogar feliz, un marido que adora el arte (Chango Pereyra ganó premios en concursos de foto-clubes y últimamente se ha demostrado un estupendo marchand); y tenés hijos adolescentes que respetan tu arte, te acompañan en todo?

Todo lo que decís es cierto, respecto a los que me rodean y me quieren; más aún si incluyo a los amigos. Pero. . . la cosa es que a la hora de las grandes verdades —como nacer, parir, morir— se está totalmente solo, aunque te acunen las manos queridas. Mis paisajes interiores responden al dolor de saber eso. Lamentablemente, no puedo olvidarlo nunca.



CARLOS PINTURAS
GORRIARENA 28/8 al 9/9
o
Galería Van Riel
Florida 659

Bullrich

**Remates
y Ventas
Particulares
de Obras
de Arte y
Antigüedades**

*
Av. del Libertador 750
Tel. 41-1041 y 42-0091

Archivo Historico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar



PFEIFFER, LA NOSTALGIA Y LA LIBRE SIMPLICIDAD

Es una suerte tener a Pfeiffer en actividad. Más allá del pintoresquismo y la nostalgia, alejados de la representación emotiva y de la tarjeta postal, recrea para nosotros el potencial bagaje de lo cotidiano, lo subestimado por el prejuicio. Temas de Escobar, de Morón, asoman en muchos de sus óleos. Lo rural, lo campirano. En *El Almacén de Parque Kirno*, vemos las composturas de Rolando, *El taller de Mario*. Observación aguda, irónica. En *Villa Plan U-604* despunta la ternura. Todo eso es Pfeiffer.

Y no sólo el tema campestre. La naturaleza muerta, con su carga de ingenua pretensión. Pfeiffer sabe liberarse de preconcepciones, de complejo de humillación. Sale al cruce, no sin humor, y desafia nuestros propios manjares de lo académico. En *Bodegón con Begonias*, vemos dos cacharros de Copea, dos panes, una servilleta; en *Violeta de los Alpes*, la maceta es una lata de Alba. Todo es así en Pfeiffer. Tal como se ve, tal como es. A ello incorpora su óptica personal que incluye los colores de Vermeer). La estilización de su incuestionable oficio. Esto se nota en los distintos planos que debe sobreimprimir.

Toda su ética está ceñida al estudio, al trabajo en detalle. Su disciplina, como todo el movimiento joven, está referido al retorno a la fuente. Pfeiffer va a su encuentro alegremente. En uno de sus motivos, en pleno ámbito rural, un cartel —que da título al cuadro— consigna: **Prohibido Estacionar**. Su actitud es la de alguien que sabe asumir su rol alegre, animosamente. ¿Cómo no felicitarnos por tenerle en acción? Nos guste o no, Pfeiffer sabe ver las cosas tal y como son. Es saludable que alguien nos lo vuelva a recordar. El resto, en todo caso, no deja de ser literatura.

Heredia, con flauta y caramillos



Más conocido por sus esculturas, ahora podemos conocer muchos de los trabajos de los años cincuenta a setenta. Heredia, en el expresionismo que cultiva, es un indagador de la línea, la mancha y el color. Casi, una poesía de la escatología. Su universo es tan concen-

trado como febril. Nada de blanduras, parece decir. La exigencia de su estilo —brioso, por cierto— se mantiene en todo el tiempo transcurrido.

Es en la *Serie Erótica*, hasta hoy inédita, se manifiesta tanto como en *Estudios para el caballero de la máscara*. Todo ratifica el gusto por los espacios reducidos, el desprolijismo, los colores sucios. *Piky* y el pájaro, alienta una serie con gracia y sensualismo. Lo singular, lo fresco y lo alegre, dentro del clima gangrenoso de su obra, mora en sus jóvenes, mancebos de mágica espiritualidad —larvadamente goética— circundados por los sonidos de flautas y caramillos.

El satanismo de Alberto Heredia es, en la rancia tradición luciferina, una impropia de independencia de ánimo, de libre pensamiento. *Oposición Ilustrada*, espíritu de provocación elaborada. Eso es Heredia.

Tal, su priapado plástico.

Quizás no borremos nunca la huella de *Xul Solar* en la plástica argentina. ¿Cómo omitir a Kandinsky, a Klee? Aquellos plásticos preocupados por hacer visible lo invisible. Mondrian, Herbin. Adolfo Nigro no es ajeno a ese paisaje mental. Sin duda, un acontecimiento en nuestro medio, una presencia privilegiada y extraña.

Lo más extraño es que no hay nada de eso en su universo. Dibujos, óleos, collages. Su estética revela un universo que se muestra a sí mismo. Todo lo que nos rodea, utilizamos, vemos de continuo. Números, fechas, horas, datos. Las abstracciones de una gran ciudad. Aquello que conforma nuestra pueril sociedad de consumo. Pellegrini late en ese kosmos de danza, donde todo conforma un trepidante remolino (sintomáticamente, desafiando las leyes de la composición). Nigro se recrea (y nos recrea, lo que es muchísimo peor). Nos desnuda y nos ridiculiza con toda caridad.

Asimismo, nos convida a un ascenso en nuestra condición, a una jerarquía evolutiva. Todo desafía en mil detalles —cacerolas, boletos, escaleras— en una insólita levitación. Nigro cultiva y frecuenta a Pellegrini. Lo suyo no es, sino, una praxis del desorden, un programa de la destrucción.

¿Y por qué no? Tras ello, el morir y renacer. Tal el ritual, su alta magia. La plástica, como conciencia evolutiva.

S. B.

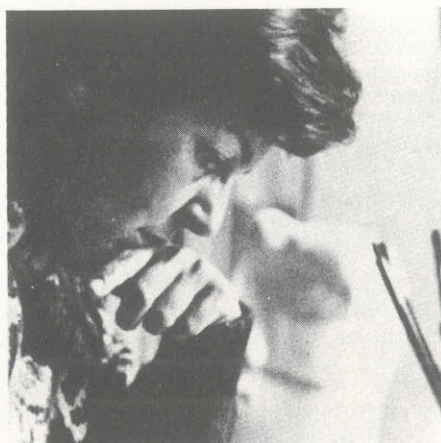
NIGRO NOS RIDICULIZA CON TODA CARIDAD



Los talleres de Dándolo y Primi, los telares de alto lizo, el medio punto persa (*senneh*) en dos alturas de tijeras sobre telar. Además, trama, urdimbre y nudo. La resultante es **El Paraíso Recuperado**. Con ellos, los diez tapices vistos en **LAASA**. Y Alicia Silman. La *barakab* la reciben, nos dice la tradición musulmana, aquellos acreedores a la bendición, a la presencia del poder divino. Silman la disfruta. Solo así, alquímicamente, pudo realizar el prodigio de flamencos, elefantes, sus cabalísticos peces y palmeras. Ver estos tapices, para el espectador desprevenido, puede significar un revival de *art nouveau*: para el iniciado, más allá de lo decorativo, la visualización de un punto de vista olvidado: la tradición.

En cuánto al arte respeta, el desafío de la Silman es original, propio. Tiene cómo crear un lenguaje nuevo y con qué remitirnos a la perfección. Sus tapices no sólo disfrutan la vida, tampoco la recrean meramente. La elevan. Tal es el rigor de su trabajo, la justeza y precisión de cada color, de cada todo. En ella, nada es casual. Todo sigue un orden coherente y exacto. Por eso la vida salta de sus tapices y nos atrapa, así como ella atrapó su misterio.

Cuando el arte de Silman cumple ciento diez años



Nada valen los justificativos, las excusas por perdernos su paraíso. Tampoco sus disculpas. A partir de esta muestra —en el reclamo de la petición exigente— no podemos esperar sino, lo sobrenatural de su quehacer.

“Desde los seis años de edad tuve la manía de dibujar la forma de los objetos. A los cincuenta años había publicado una infinidad de dibujos, pero todo lo que he producido antes de los setenta, no vale la pena recordarse. A los setenta y tres aprendí un poco de la verdadera estructura de la naturaleza de los animales y las plantas. Cuando tenga ochenta, habré hecho mayor progreso; a los noventa penetraré en el misterio de las cosas; a los cien habré alcanzado una etapa maravillosa y cuando tenga ciento diez, todo lo que haga, sea un punto o una línea, estará vivo, apunta la Silman en su catálogo. Las palabras pertenecen a Hokusai (1760/1849).

No puede ser de otro modo. La Silman, después del Paraíso recuperado, haga lo que haga, será la vida.

S. B.

ANGEL PINI, LA PROPIA SORPRESA

De las veintitrés obras presentadas en Martina Céspedes por el acuarelista Angel Pini, se desprende —accidentalmente hay un lápiz y un pastel— una suerte de atenta mirada distraída en rincones olvidables y las imperceptibles actitudes cotidianas. Y esto es un éxito.

Su mirada es bondadosa, ampliamente libre a la ternura. Gentes o naturalezas muertas, retratos o estudios (exactos en el clima de la composición y el color) trasuntan la presencia de lo humano, un reflejo de la memoria, un dato para recordar. El mundo vira, de este modo, a una dulce revelación. Por eso, es muy acertada la cita que Pini incluye en su catálogo:

“Las más bellas de mis obras, pequeñas o grandes, fueron mis propias sorpresas” (Emil Nolde)

Todo es sorprendente, todo se anima. Laura V permanece ajena y concentrada en lo suyo, Lois Lois, Felicitas, Tía Soledad, Mlle. Ivonne, continuarán —palpables— en una memoria que nunca eximirá el asombro.

Quizá, podríamos objetar cierta monotonía de angulación, alguna perezosa perspectiva, luces un tanto desafortunadas. No obstante sus vibraciones, esa cosa humana que subyace, late con vigor.

FEDRANO, AHORA LOS ANGELES

Susana Fedrano, cuando se había olvidado el clima de ninfulas núbiles, de etéreas presencias núbiles, viene —en la galería de Sidesa— a redescubrirlas para nosotros. Pasteles, óleos y tintas, le permiten recrear — en una escala ascendente y mística— los gestos y las actitudes de ese universo de visiones y presencias angélicas. Allí, donde Swedeborg, la antroposofía steineriana y el acuariano espíritu de época, nos elevan a los arcanos de un cielo poblado de manifestaciones divinas.

En ella, no hay ángeles alados ni una tradición plástica que afecte sus concepciones. Toda su producción sigue un curso personal (que no exime la saludable referencia de sus viejos y



místicos maestros) en que ella misma se reencuentra, se descubre indagándose y —generosamente— nos convida a intervenir.

El aliento teosófico tampoco es ignorado. La divinidad se intuye en rostros sin mácula, en quieta contemplación. No hay molinismo, ni guyonismo en ella. Sus criaturas están al borde de un hallazgo, en la aventura de un descubrimiento. El pecado también se presiente. Boehme decía que el bien y el mal son aspectos de un mismo ser. Fedrano (que adoró los demonios) hará fre cuentes los ángeles.

En cualquier lugar, está Blake sonriéndole.



LA
OPTICA
DESCARNADA
DE
NICOLAS
AMOROSO

Con el saco colgado de una silla, un hombre mira fútbol por T.V. **Medio campo**. Un tenista liberará un saque en **Segundo Set**. En un umbral, alguien lee una revista de box, en **Peso Pesado**. Una turbamulta de muchachos festeja en **Los domingos**. El ex- aconseja al campeón. Precisamente, **Campeón y ex**. Por radio, seguimos las alternativas de **Penal**.

Nicolás Amoroso —que expuso en Balmaceda— sabe inducirnos a la nostalgia deportiva de los viejos hoy rancios celuloideos de los noticieros de otrora. También, subrayar la dramaticidad del deporte. Hay personajes, circunstancias, que jamás salen en las revistas deportivas, y que sin embargo siempre vemos pulular en los ringsides, en las canchas. Asoman en los blancos y negros de sus dibujos, en ese clima encantadoramente flou del cine de los **fifties** (que es todavía la TV en negro). La nostalgia no es llorosa, no es sentimental. Su visión acusa. **Fórmula 1**, **Jaque**, hablan de penetración de la cosa. **El Finalista** habla de espectáculo. **El Dirigente**, en cambio insinúa el drama secreto del deporte. En **El reposo** vemos un deportista (nunca un crack) en los escorzos de Mantegna aunque, quizás, el mayor acento patético está en el **campión de Por puntos**, un boxeador literalmente escrachado en el ring.

¿Cómo perdonarle a Amoroso el no haber —demagógicamente— zalameado con sus temas? Su trabajo es piadoso, terapico. Nos devuelve (como Robert Wise) la humanidad perdida en los indulgentes comentarios de la prensa. Siempre el drama de trastienda, la humanidad desecha. Esa persecuta por llegar (como demostró Robert Ryan) girando en función de una imagen, de una oficina de prensa y difusión.

Amoroso nos es útil. Nos reubica, nos quita la telaraña publicitaria. Deberíamos comentar lo depurado de su técnica, la modestia colosal de sus intenciones. ¿Por qué no agradecerle su óptica descarnada y espontánea? Aquí —y esto no es un tango— mora la quintaesencia del deporte actual. En su ansiedad, en su pasión. Lo otro sí, es un tango.

Silvestre Byron

DANERI, LACAMERA, TIGLIO Y VICTORICA EN VERMEER

Magnífica la colectiva relativa a Eugenio Daneri, Fortunato Lacámara, Marcos Tiglio y Miguel C. Victorica. Una retrospectiva —curiosamente ambientada en el centro— en la cual vuelven a batallar las mejores artes de los “viejos” de la plástica argentina. Casi, una fiesta visual.

Homogeneidad, equilibrio, selección en los materiales. Además, la dedicación y el respeto que exijan las circunstancias. Todo un halago para el público dispuesto a ver la brillantez de nuestro pasado inmediato. En este caso, dadas las circunstancias, convendría subrayar la importancia que Vermeer

enfaticó en este evento. Por una parte, el desafío a los preconceptos; por la otra, el merecido reconocimiento a los maestros.

En todo orden de cosas, estas retrospectivas alientan una saludable actitud. Saber quiénes somos, de dónde venimos. Conocernos.

AYBAR

ENTRE LA INCERTIDUMBRE
Y EL DESCONCIERTO



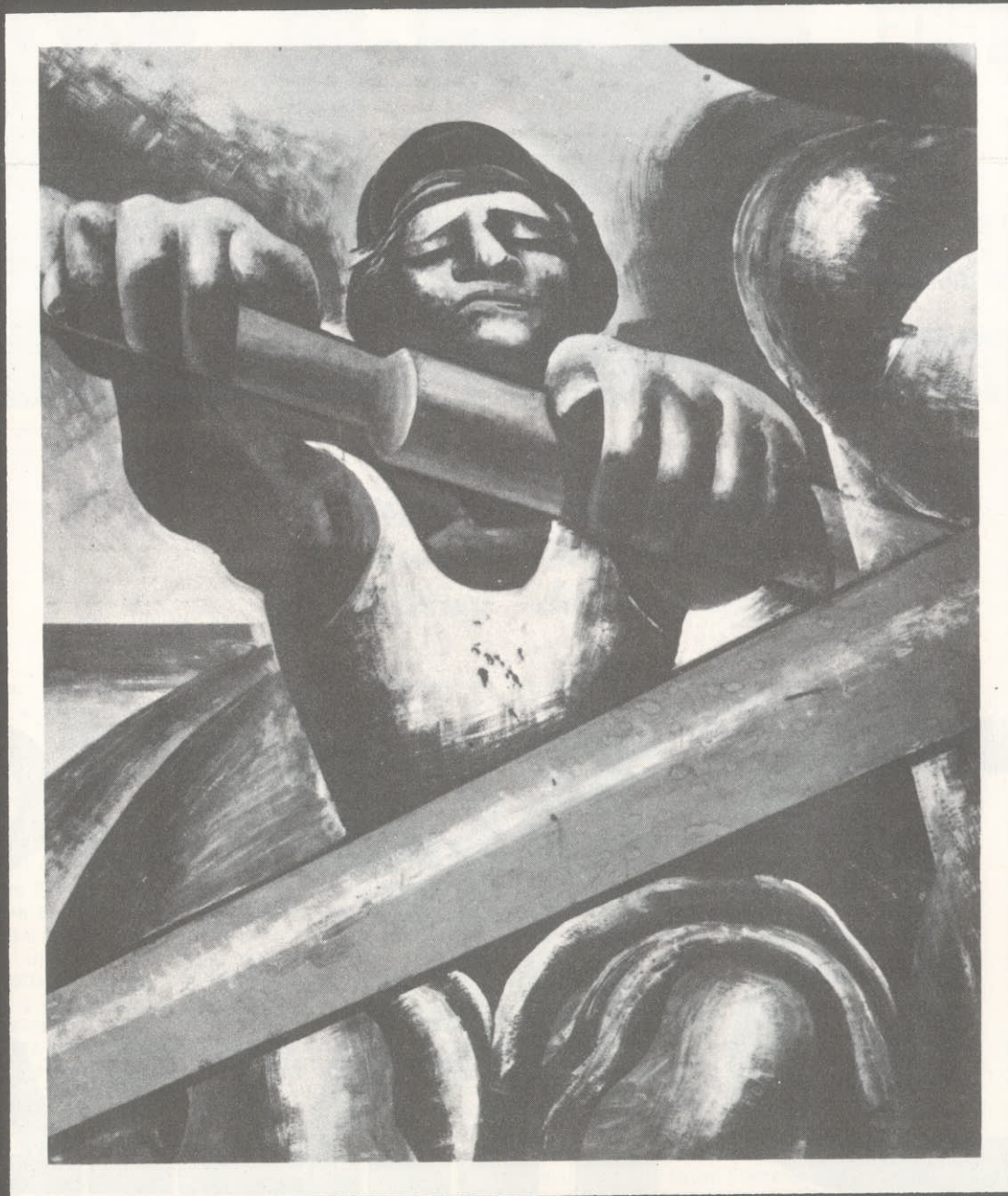
Lástima la obra de Ana Matilde Aybar de Lucero. Un traspie para una plástica sensible y fina y —cosa infrecuente— la ironía y la intuición. Su idea era espléndida. No a la copia, ni a la imitación. Recreación, esa es la voz de orden. Rembrandt es su tema.

Quienes conozcan esta muestra de Arthea, habrán comprobado la desafortunada aplicación del plumín, la tinta, el acrílico. Una técnica que no salva el engorro de esta muestra. Irregularidad, posiblemente un entusiasmo mayor que la disciplina; tal vez, falta de tiempo. La empresa, sospechosamente hecha para vender, no evita la incertidumbre y el desconcierto.

Nutrida de los mejores antecedentes. Aybar de Lucero, por medio de la introspección y el análisis, podría tomar un nuevo curso para una carrera coherente y lúcida.

Eventualmente, por aquí, no.

Selección en Obras de Arte



David Alfaro Siqueiros

"EL BOTERO" técnica mixta 55 x 48 cms.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar



vermeer

GALERIA DE ARTE

SUIPACHA 1168 C.P. 1008
CAPITAL FEDERAL
Tel. 42-5102

Este es
nuestro nuevo símbolo:

IB **BANCO**
DE
ITALIA

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

Banco de Italia y Río de la Plata: Bartolomé Mitre 402 - Buenos Aires y 72 sucursales en todo el país.



Desde la antigua glorieta del gran parque de Karlovy Vary, se divisa a lo lejos la sede del festival

FESTIVAL DE KARLOVY VARY

ejemplar organización, un notable film noruego y la "política" de los premios

Las siete de la tarde en la muy hermosa ciudad bohemia de Karlovy Vary, la ex-Carlstadt de las doce fuentes termales de famosas propiedades curativas. Un veintinueve de junio no tan caluroso como podía esperarse en los generalmente muy cálidos veranos en esa región de Checoslovaquia. Se inaugura el XXI Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary, una de las muestras cinematográficas de mayor prestigio y antigüedad en el mundo, que en esta oportunidad servía para conmemorar, al mismo tiempo, los ochenta años de cine checo. Fue justamente en junio de 1898 cuando el arquitecto checoslovaco Jan Krizenecky presentaba en la exposición de Arquitectura de Praga las primeras "fotografías animadas" checas, precursoras de un arte que llegaría, medio siglo después, a producir personalidades tan destacadas como el célebre marionetista y realizador Jiri Trnka, fallecido a fines de 1969 prematuramente; el insigne Jiri Brdecka, en cierto modo su continuador y a la vez lúcido dibujante animado y admirador de Walt Disney; o los directores Jiri

Menzel, Karel Kachyna, Milos Forman (ahora residente y triunfador en los Estados Unidos), Oldrich Lipsky, Ottakar Vavra, Jaromil Jires, Vojtech Jasny, Karel Zeman Verachytilova o Frantisek Vlácil.

Fue precisamente con el último film de Vlácil, uno de los realizadores más refinados y cultos de la cinematografía actual, con el que se inauguró el festival checo, luego de una ceremonia en la que se dirigieron al nutrido público presente el alcalde de la ciudad organizadora y el director general del Cine Checoslovaco, Jiri Purs. Ambos destacaron el espíritu y los fines que animaron siempre al certamen, resumidos en el lema "Por la Paz, la amistad y la cooperación entre las naciones y los pueblos". La película que abrió el fuego en la extensa muestra oficial competitiva se titula "Sombras de un verano ardiente" y, si bien no es el mejor film del gran director checo, cuyos "El valle de las abejas", "Marketa Lazarova", "Ade laida", "La trampa del diablo" o "La paloma blanca", deslumbraran a públicos y especialistas de todo el mundo

desde 1960, su nivel es auténticamente "de festival". Al terminar su proyección no podíamos sospechar que la muestra de Vlácil se convertiría finalmente en la única de real estatura competitiva de todo el festival, aun considerando la presencia de varias películas de interés, algunas de ellas auténticas revelaciones, como los films noruego y australiano.

Una organización ejemplar

En materia organizativa el XXI Festival de Karlovy Vary fue todo un modelo. Por primera vez se utilizaron las instalaciones del Hotel Thermal, con su complejo cinematográfico de cuatro salas que funcionaron simultáneamente durante los catorce días del certamen; sus excelentes instalaciones para la prensa especializada —oficina de prensa, servicios de telex y otros medios de comunicación funcionando sin falla alguna— y una notable infraestructura destinada a los numerosos visitantes con todas las ventajas del moderno confort. La muestra

oficial competitiva reunió treinta y dos películas de treinta y un países (Checoslovaquia presentó dos, una checa y otra eslovaca) y fueron igualmente numerosas las producciones presentadas en el Simposio de Jóvenes Realizadores en el que triunfó, finalmente, la película argentina "El fantástico mundo de la María Montiel" de Zuhair Jury. Perdimos la cuenta (y nos fue materialmente imposible seguirlas) de los films ofrecidos en muestras paralelas informativas, en las que los espectadores pudieron acercarse a producciones no ofrecidas comercialmente en Checoslovaquia, desde "El inocente" de Luchino Visconti y "Cadáveres excelentes" de Francesco Rosi hasta los últimos films del gran director polaco Krzysztof Zanussi, "Camouflage" y "Espiral". Esta última, exhibida en el último festival de Cannes, muestra al mejor guión en el último festival marplatense, con "La estructura del cristal", en la plenitud de su madurez creadora.

Cine realmente internacional

Las cinematografías representadas en Karlovy Vary fueron más de cincuenta, entre todas las competiciones y mercados informativos. Un verdadero kaleidoscopio de films de muy variadas tendencias y orientaciones. Pero las conclusiones que pueden extraerse, desde un punto de vista estrictamen-

te cinematográfico, no son nada halagüeñas. En primer término, fue manifiesto el desinterés de algunas industrias tan poderosas como relevantes, representadas en la muestra competitiva oficial con películas de tercer orden. Un caso típico es el de Estados Unidos, que exhibió una mediocre producción de seudo ciencia-ficción, muy bien filmada pero de total intrascendencia, que no representa en absoluto la enorme calidad del cine estadounidense. O el caso de Alemania Federal, generalmente muy bien ubicada en festivales a través de su estupendo cine joven, el de Werner Herzog o Rainer Werner Fassbinder, el de Volker Schlöndorff o Alexander Kluge, el de Win Wenders, Peter Fleischmann, o Maximilian Schell, proyectando en Karlovy Vary el insupportable "Johnny West" de Roald Keller, un medianísimo film acerca de la juventud actual tan mal filmado como mediocremente interpretado.

Francia e Italia presentaron películas más decorosas, aunque ni "La passé simple" (que ya conocimos aquí comercialmente con el nombre de "La memoria del amor") de Michel Drach, ni "El prefecto de hierro" de Pasquale Squitieri (con un buen Giuliano Gemma en el rol central) pueden equipararse a lo mejor de ambas cinematografías. La Unión Soviética acudió al festival checo con una pobre comedia dramática centrada en torno a la vida de un perro Setter y su dueño, una historia sin interés alguno, ni siquiera para gente menuda, en la que el veterano y eficiente director Stanislav Rotstotski no logra imprimir a su relato



Presentación oficial de "El fantástico mundo de la María Montiel". En el estrado el embajador argentino en Praga Alberto Dumont, el capitán Juan José Mare, el director del film, Zuhair Jury, y el distribuidor Argentino Lamas.

Nuestro cine —hoy en auténtica crisis, tal vez la más aguda de toda su historia— recibió en años pasados no pocas distinciones internacionales. Hace cuatro años tres films nacionales obtuvieron lauros (no de primera magnitud, pero lauros al fin) en Berlín, San Sebastián y Karlovy Vary. Es historia muy conocida y comentada. Pero desde 1969, cuando el "Martín Fierro" de Leopoldo Torre Nilsson obtuviera el máximo galardón del último festival de Río de Janeiro, ningún film argentino había recibido un primer premio en categoría alguna en ningún certamen mundial. El primer premio del Simposio de Jóvenes Realizadores logrado por el film de Zuhair Jury "El fantástico mundo de la María Montiel", debe ser recibido con particular alegría, ante la pobreza generalizada en nuestra producción de los últimos tiempos. La película del debutante (como director, ya que es guionista de reconocidos méritos) Jury alcanza niveles de gran dignidad, independientemente del valor relativo de los otros films nacionales estrenados este año.

Invitado especial por la Organización del Festival de Karlovy Vary, Armando A. Rapallo reseña la experiencia y las opiniones

En la recepción inaugural en el hotel Thermal: el presidente de la delegación argentina, capitán Juan José Mare; el jurado Ulises Petit de Murat; el director checo Oldrich Lipsky, el distribuidor argentino Argentino Lamas y el cronista de "Bajada de Fuego".



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

La presencia en Karlovy Vary del cine nacional debe ser elogiada sin reservas. Es la única manera de seguir alternando con el resto del mundo, intercambiar ideas y experiencias, acercarnos a un universo del que estamos muy lejos no solo por razones físicas. Del mismo modo resultan auspiciosas las manifestaciones oficiales en el sentido de revivir el desaparecido festival de Mar de Plata. Todas estas experiencias recomenzaron en Checoslovaquia al tomar contacto los integrantes de la reducida delegación argentina con representantes de cinematografías muy diversas. Uno de los primeros resultados positivos pudo apreciarse al recibir Zuhair Jury una invitación para presentar su película en el Festival de Festivales de Belgrado, Yugoslavia, que se realizará en febrero de 1979, y en el próximo festival de San Remo.

Desde el primer día del festival, la delegación nacional demostró extraordinario dinamismo. "El fantástico mundo de la María Montiel" pareció, en determinado momento, el film mejor promocionado de todo el certamen. Sus carteles de propaganda aparecían en cuanto lugar visible del gran hotel Thermal admitiera su presencia. La música del film fue conocida por los asistentes mucho antes de la exhibición de la película, para la cual viajó especialmente desde Praga el embajador argentino Alberto Dumont, quien debió regresar el día de la entrega de premios y recepción final, para acompañar a la delegación presidida por el capitán Juan José Mare, enviado especialmente por el Instituto Nacional de Cinematografía. El capitán Mare presidió la habitual conferencia de prensa concedida al periodismo especializado por nuestra delegación, resaltando el agradecimiento de nuestros hombres de cine por la cordialísima acogida dispensada por los checos. Esas afirmaciones se repetirían poco antes de terminar el certamen al departir Mare, Jury, el jurado argentino Ulyses Petit de Murat y el distribuidor argentino Argentino Lamas, con las máximas autoridades del cine checo, intercambiando impresiones sobre la importancia de la muestra y sus muy positivos resultados. Un esfuerzo coronado por el éxito, y una legítima distinción que premia la calidad de un film argentino, de un director inquieto y dotado de serias condiciones artísticas, y de un grupo de trabajo encabezado por los intérpretes Rodolfo Bebán, Raúl Lavié, Leonor Benedetto y los pequeños Juanita y Juanito Lara, todos ellos muy elogiados por los presentes en la muestra checoslovaca, sin distinción de nacionalidades.

**emanadas de un encuentro
que congregó durante dos semanas
a personalidades del cine internacional
y al eterno mundillo de los festivales.**

En la conferencia de prensa del astronauta checo Vladimír Remek, integrantes de la delegación argentina, el director Zuhair Jury, el cronista de "Pájaro de fuego", y la actriz búlgara Silviya Rangelova.

la consistencia deseable, en más de dos horas y media de lugares comunes y trillados recursos dramáticos. Curiosamente este extenso y malogrado film ruso obtuvo "ex-aequo" el máximo galardón del certamen, como consecuencia, probablemente, de una considerable miopía por parte de los integrantes de un jurado internacional que admitió la presencia de "Bim blanco con una oreja negra" a pesar de haber sido este film presentado en una muestra previa en Gijón en 1977. El obvio favoritismo hacia el film soviético empañó los resultados de un festival que en todo otro sentido fue más que aceptable (dejando de lado la pobreza artística de las películas exhibidas, lo que puede atribuirse tanto a mediocres selecciones de cada país como a un poco riguroso criterio selectivo por parte de las autoridades del festival), y fueron muchos los asistentes a esta nueva edición del certamen checo que manifestaron su desagrado por el lauro concedido a la película de Rotstotski.

Notable film noruego

Muy poco es lo que se sabe internacionalmente de la joven y pujante cinematografía de Noruega. El décimo día del festival, en un horario poco propicio para la asistencia masiva de público, asistimos a la proyección de "Nosotros" de la joven directora Laila Mikkelsen. Fue, para nosotros y para muchos de los presentes, la verdadera sorpresa del evento checo. Por fin veíamos (con excepción del film de Vlacil exhibido el primer día) una película de real envergadura, una inteligente plasmación fílmica de una temática de real

interés y actualidad y al mismo tiempo la adopción de un lenguaje cinematográfico de rara madurez, especialmente tratándose de una figura joven (veintiocho años al rodar la película), a la que lamentamos no haber conocido en Karlovy Vary, ya que el cine noruego sólo estuvo presente a través del director de producción de Norsk Films, Erik Borge.

El señor Borge nos explicó que en su país, el Estado se hace cargo nada menos que del 90 por ciento del costo de producción de sus films. La producción anual llega a los siete u ocho films, y ya han iniciado una política de coproducción que permite asumir los altos precios de ciertas películas. El año pasado han inaugurado sus nuevos estudios, dotados de los más modernos adelantos técnicos, y con auténtico orgullo, el señor Borge nos contaba que el debut de los nuevos "sets" se produjo nada menos que con la filmación del último film de Ingmar Bergman, un vecino tan ilustre como la máxima estrella artística noruega de la actualidad, la excepcional actriz Liv Ullmann, coprotagonista en "Sonata de otoño" de Bergman con la no menos ilustre Ingrid Bergman, por primera vez a las órdenes de su compatriota homónimo.

Hay en Noruega en la actualidad no menos de ocho jóvenes directores, la mitad de los cuales son mujeres. Además de Mikkelsen ha alcanzado fama en su medio y en algunas muestras competitivas internacionales, la joven Anja Breien, cuya película "Esposas" ha sido estructurada a la manera de la celebrada "Maridos"



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

del norteamericano John Casavettes, sin que esto implique concomitancias estilísticas de ningún tipo, según Borge. En cuanto a "Nosotros", nos reveló la presencia de una realizadora inquieta y de singulares méritos artísticos. El esquema utilizado —la historia paralela de una nación en debacle económica y una joven pareja que sufre las consecuencias sin resignarse nunca a su suerte— es de notable factura técnica, con un guión, que pertenece a Mikkelson en colaboración con el escritor Knut Faldbakken, de exce-



Olga Scoborova ("Joe Cola Loca") y Jana Brejchova, gran actriz checa, durante la recepción española.

lente formulación, encuadros que denotan agudeza poco común y un montaje incisivo que conviene al desarrollo de la acción. Los aspectos interpretativos han sido especialmente cuidados, destacándose la presencia de una estupenda joven actriz, de formación teatral, Ellen Horn, y de un inteligente actor, Knut Husebo. La secuencia final, con los obligados granjeros huyendo sin esperanzas por la carretera mientras se cruzan con una caravana de camiones, alcanza singular interés simbólico, después de la destrucción de sus hogares a manos de turbas hambrientas y delincuentes comunes. "Nosotros" mereció uno de los cinco premios principales edl jurado internacional. Una distinción magra teniendo en cuenta su calidad y la dudosa interpretación del juicio final que premió injustamente al mediocre film soviético.

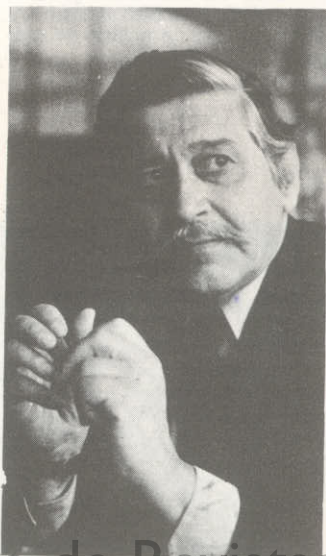
De Australia, lo mejor

Tal vez pueda compararse por sus virtudes cinematográficas

y humanas al film noruego y al de Vlacil, la producción australiana "The Irishman" (El irlandés), dirigida por el excelente realizador Donald Crombie y presentada en la muestra oficial sin aparentes aspiraciones. Sin embargo, "El irlandés" supera con holgura el nivel medio esperable de un film competitivo. Excelente planteamiento argumental —un carretero del sur de Australia que no quiere admitir el progreso en forma de camiones— inteligente descripción de los principales caracteres humanos, tanto el carretero como sus hijos, personificado el primero por el actor Michael Craig con raro acierto, y una pintura de época especialmente feliz, ambientada en la década del veinte. Crombie logra interesar gracias a una línea narrativa coherente que recuerda las virtudes de los mejores creadores del "western" norteamericano sin perder originalidad. El final es muy emotivo, posiblemente el más sensible de todos los films presentados este año en Karlovy Vary. El joven Simon Burke cumple excelente actuación en el rol de Michael, el hijo menor del carretero, y son igualmente notables la iluminación de Peter James y la música de Charles Marawood, quien introduce en la banda de sonido temas tan conocidos como Tipperary o "María es un lindo nombre".

Premios y algo más

El primer premio a los films de Vlacil y Rotstotski fue acompañado por cinco gran-



El gran dibujante y cineasta Jiri Brdecka en un alto del festival. Volvió a recordar con admiración a Jorge Luis Borges.

FESTIVALOVÝ DENÍK — ЖУРНАЛ ФЕСТИВАЛЯ — QUOTIDIEN DU FESTIVAL — FESTIVAL DAILY
XXI. MEZINÁRODNÍ FILMOVÝ FESTIVAL — KARLOVY VARY — 29. ČERVENA 1978 — ČÍSLO 1

Program

DNEŠ, ČTVRTEK 29. 6. 1978

VELKÝ SÁL (Thermal)
19.00 Stavovské zohájení XXI. MFF
21.00 Někoho Mito - ČSSR - soutěž

KINO CAS
18.30 Hrá skály - Japonsko
19.30 Vznup - SSSR - int. sekce

LEŤNÍ KINO
21.00 Adèle ještě navštívila - ČSSR

ZITRA, PÁTEK 30. 6. 1978

VELKÝ SÁL (Thermal)
8.00 Chci žít - Rakousko - int. sekce
11.00 Vznup - SSSR - int. sekce
14.00 Rubové sny - ČSSR - int. sekce
16.30 Pevností post chlebo Kongo Masu z Mall do Mokky - Rakousko - soutěž
21.30 Slavnostní oběd - BJR - soutěž

MALÝ SÁL (Thermal)
11.30 Alticia - Kubo - int. sekce
14.30 Žofie - PLR - int. sekce
17.00 Pevností předsto - SSSR - int. sekce
21.00 Proč střílet ústředí - Kanada - int. sekce

PROMĚŇNÝ SÁL A (Thermal)
8.30 Lid zasa škála pto škála - ČSSR (společný představení) představení Čs. tvorby
11.00 Lid zasa škála pto škála - ČSSR (společný představení) představení Čs. tvorby
14.30 Dělné na katedrá - ČSSR (společný představení) představení Čs. tvorby
17.30 Dělné na katedrá - ČSSR (společný představení) představení Čs. tvorby

KINO CAS
18.30 In memoriam - Spojené štáty
19.30 Páté podí - MLR

LEŤNÍ KINO
21.30 Ostránský a velmi nebezpečný - SSSR

KONGRESOVÁ HALA (Thermal)
18.00 Iisková konference a čs. filmová delegace

Městské XXI. mezinárodní filmové festivalu v Karlových Varech 1978 - Festivalový program

Pro mír, přátelství a spolupráci mezi národy

Dr. JIŘÍ PLUŠ dětského festivalu Čs. filmu

Realizováno, ale právě napok spojevalo. Jejich dílem tedy byla vlastní poslední mezinárodní filmový festival v Karlových Varech, vyjádření jeho heslem „za utěnění vztahů mezi lidmi, za trvání přátelství mezi národy“.

Není utěšitelnější okolím pro umělce než naplnění svých tvorbu, každým svým dílem, svým životem toto poslední a přitom svébytné vítězství bylo největším svědectvím vítězství lidské vůle, v boji za mír, přátelství, spolupráci a dorozumění mezi národy, v tom, že v Slověku probouzí silnější, kráse počty spojiv nejvzácnější humanitárního poslání umění vůbec a filmového umění jako nejnovějšího zvěstí.

Tamto smění ubo připravit i náš XXI. mezinárodní filmový festival v Karlových Varech, je má jako celý sociálněspolečný a vlastně právě mírový spolupráci. Vždyť každému z nás, každý z nás, který se účastní tohoto zbrnění a vyhrávaného mezinárodního setkání, lze ho být jedním — a v tom nám

obědání ani odlišnost společných zájmů, ani jazykové bariéry.

Jestliže tedy náš karlovarský festival doslova ztělesňuje přátelství a spolupráci, které spojuje lidi z různých světů, jestliže je to porozumění a přátelství, jestliže v něm, jak již bylo uvedeno, pak přináší své poslání.

Letošní „jednoduše“ an koně v roce, který je pro nás vlastí i pro naši kinematografii mimořádně významný. Připomínáme si 20. výročí Vítězného února, události, která definitivně orientovala naši zemi na cestu socialismu, na cestu společenského zřízení, která dává člověku všechny možnosti k sebevzdělání, k životu, v němž největší hodnotou je člověk a sama také je podstatou volání znošené socialistické společnosti.

Také pro kinematografii znamená Vítězný únor zřízení, kvalitativní zlom, měřítko i ona a její tvůrčí odli všechny své síly, znalosti a možnosti před do sluch lidu. Dokladem toho nejsou pouze filmy vzniklé v uplynulých letech, svědčí o tom i dílo nemalé ve svých obdivy.

(Pokračování na str. 2)

„ZA UŠLECHTILÉ VZTAHY MEZI LIDMI, ZA TRVALÉ PŘÁTELSTVÍ MEZI NÁRODY“

El programa del primer día del festival, editado en cinco idiomas. En la portada, el gran hotel Thermal.

des premios principales (al film noruego, al australiano, ambos muy justos, a la película inglesa "El regreso del marino" de Jack Gold, de relativos valores, al húngaro "El diablo golpea a su mujer" de Ferenc Andras y el alemán oriental "La huida" de Roland Graf, dos premios "consuelo" de discutible justicia), dos premios especiales para el film hindú "A village story" de Mrinal Sen (de aceptable valor) y el argelino "Autopsia para un complot" de Slim Riad. Las cuatro distinciones a la interpretación cayeron en manos de otros tantos artistas de países no alineados en el área socialista. La francesa María-José Nat y la española Marisol, el holandés Peter Faber y el italiano Giuliano Gemma. La política general de concesión de premios es tan discutible como arbitraria.

Soviética, premiada en la competencia oficial y con uno de los premios del Simposio ganado por la película argentina.

Una política sumamente peligrosa como resultado meramente artístico, lamentablemente tradicional en casi todos los festivales internacionales, que puede provocar injusticias tales como relegar al olvido una interpretación tan notables como la del actor eslovaco Juraj Kukura, protagonista del film de Vlacil, ya que al ser laureada la película no se tomó siquiera en cuenta, el otro rubro. No hemos sido siempre, precisamente, defensores del Oscar de Hollywood, pero la reglamentación norteamericana da ocasión a notables films, directores o intérpretes, a ser justamente considerados por igual, como ocurriera este año con "Dos extraños amantes" de Woody Allen, ganador de cuatro premios fundamentales. La probable simpatía de buena parte del jurado por ciertas cinema-

Se intenta premiar solamente con un galardón a cada país o a cada film (lo que no se cumplió en el caso de la Unión

tografías, ya sea por afinidad regional o política, dio como resultado la obtención de lauros injustificados, del que el film ruso fue el más cumplido ejemplo.

Figuras, personalidades

Karlovy Vary, tal vez más que el resto de los festivales internacionales de su jerarquía, no se ha caracterizado nunca por la presencia de estrellas de cine de primerísima línea "comercial", como sucede con Cannes, un verdadero muestrario o vitrina de estrellitas y astros, fiestas suntuosas y "ruido" casi estruendoso. En Karlovy Vary, como en otras

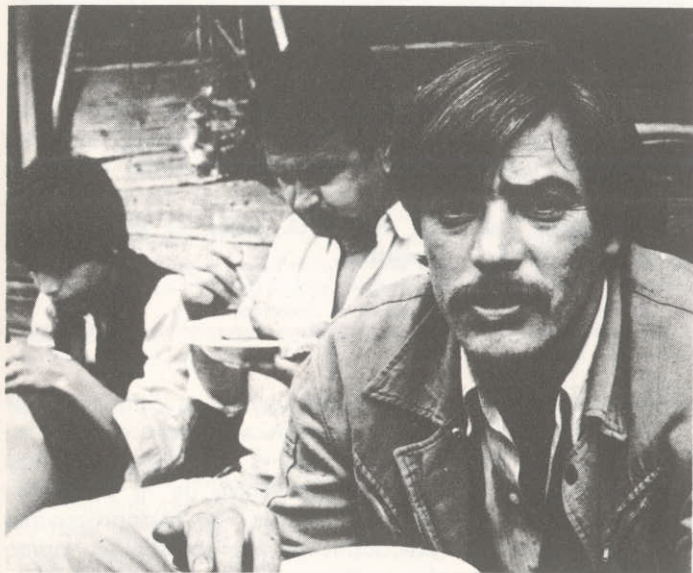
volvió a preguntarnos por ese "gran compatriota suyo, Jorge Luis Borges, a quien leo siempre en inglés y admiro tanto"; o de la eximia realizadora Vera Chytilova, imagen de cine renovador e inteligente; o de Karel Kachyna, un fino recreador de imágenes fílmicas con quien recordamos con nostalgia los festivales marplatenses, uno de los cuales lo viera justo ganador con su film "¡Que viva la República!". Frantisek Vlácil estuvo poco tiempo en el festival, al presentar su película el primer día, y al recibir el justo primer premio la noche final. Durante la recepción que cerró el festival conversamos largamente con el autor de "El



Las tomas finales de "Nosotros", de la realizadora noruega Laila Mikkelsen, auténtica revelación del certámen.

como en Dvorak, Suk o Smetana— o descubriendo placas que denuncian "Aquí vivió Goethe" o "En esta casa vivió Dvorak", y tantos otros. Karlovy Vary y todos sus encantos, o el medieval castillo de Loket, a pocos metros de otra casa de Goethe, o la sublime, única, Mariánske Lázně a la que recordamos más por su antiguo nombre de Marienbad. Un verdadero paraíso que sirvió de marco a una fiesta del cine en la que todos nos sentimos como en nuestras propias casas. Que el balance esencialmente cinematográfico haya sido negativo constituye otro problema, en el que posiblemente deberían haber pensado mejor el profesor Anton M. Brousil, infatigable presidente del Gran Jurado, y sus colaboradores, al premiar demasiados films, excesivas mediocridades, junto a obras de real interés o de apreciable dignidad.

El excelente actor Juraj Kukura en una escena del laureado film de Frantisek Vlácil "Sombras de un verano ardiente".



Una actriz premiada: Marisol, su imagen distinta, y el film de Mario Camus "Los días del pasado"



muestras internacionales, la frialdad desaparece en beneficio de simposios teóricos y reuniones de cineastas que intercambian ideas e información de sus respectivos países.

Naturalmente la mayoría de las luminarias del cine checo se hicieron presentes en el marco del certámen, desde actrices tan notables como Jana Brejchova (quien nos contó que se está dedicando asiduamente al teatro, en una experiencia para ella única, con "El oso" y "El pedido de mano" de Chejov en un teatro de Praga) y Olga Schoberova, tan bella como cuando protagonizara la famosa "Joe Cola Loca, de Oldrich Lipsky, film de gran éxito también en Buenos Aires. Schoberova está casada con un alto dirigente de la Warner Bros y vive en Beverly Hills. El mismo Lipsky convivió con los asistentes al festival durante largos días aportando su espontáneo buen humor y simpatía. Fugazmente pasaron por el ámbito del nuevo hotel Thermal figuras de la talla de Jiri Brdecka, un viejo conocido nuestro que

valle de las abejas", totalmente entregado en esos días a ajustar los últimos detalles de su próximo film, un ensayo de enorme interés sobre la vida del célebre compositor Anton Dvorak. Para Vlácil —que compartió nuestra opinión acerca de una auténtica crisis creadora en el cine mundial— la personalidad del gran músico checo no había sido explorada suficientemente hasta ahora, y encarará su obra con particular énfasis en las composiciones de orden religioso, poco difundidas en Occidente.

Un marco ideal

Para otras evocaciones reservamos la impresión profunda que nos causaran los incomparables paisajes naturales que rodearon al festival. Bastará recordar uno solo de los paseos por los alrededores del Thermal, frente a las hermosas columnadas ochocentistas —donde más de una vez escuchamos a la pequeña pero muy eficaz Orquesta de Karlovy Vary, tan exacta en Bizet



FIEBRE DE SABADO POR LA NOCHE

FIEBRE DE SABADO POR LA NOCHE. Título original: Saturday Night Fever. Director: John Badham. Intérpretes principales: John Travolta, Karen Lynn Gorney, Barry Miller, Joseph Cali, Donna Pescow y Bruce Ornstein. Iluminación: Ralph D. Bode. Música: The Bee Gees. Presenta Cinema International Corporation.

Un fenómeno común en casi todos los países del mundo. El fervor de millones de adolescentes y muchos que ya han dejado la "teen-age", por el baile y el ruido sabatino nocturno. El no pensar más que en eso durante toda la semana —así como millones de personas no piensan más que en el fútbol del domingo o en el boxeo o el hockey sobre hielo, según las latitudes— a manera de ritual drogadicto, evasión y escapismo a la vez. El mundo de las "discoteques" a la moda, tan absorbente hoy como hace veinte, treinta y cuarenta años, de acuerdo con cada modalidad. La descripción lograda por el muy hábil artesano del espectáculo John Badham, entre cuyos antecedentes nos llaman la atención las numerosas series de TV por él dirigidas, en especial "Las calles de San Francisco", es de notable realismo, siguiendo el acertado guión de un escritor de Hollywood varias veces laureado, Norman Wexler. "Fiebre de sábado por la noche" es un film inteligente y ágil que exhibe

historias comunes, relaciones humanas fácilmente detectables todos los días, pero resueltas con notable interés, sin caer en lo trillado. El final es convencional, a partir del fuerte episodio de la muerte de uno de los protagonistas en el puente de Brooklyn, pero en general el film mantiene una línea narrativa dinámica realizada por la presencia de un nuevo astro de poco comunes condiciones histriónicas.

John Travolta compone un Tony Manero de gran relieve, alternativamente desenvuelto y reconcentrado, siempre exacto en el gesto y dueño de especial magnetismo en sus evoluciones danzantes. Karen Gorney y Donna Pescow son dos excelentes "partenaires" y el resto del ajustado elenco se mueve con corrección. Uno de los principales atractivos del film, la magnífica banda sonora, revela una vez más las invariables virtudes del grupo inglés The Bee Gees. La iluminación de Ralph D. Bode es sencillamente magistral.



LA BALADA DE BRUNO S.

LA BALADA DE BRUNO S. Título original: Stroszek. Director: Werner Herzog. Intérpretes principales: Bruno S., Eva Mattes, Clemens Scheitz, Wilhelm Von Homburg, Burkhard Driest, Ritt Bedewitz y Clayton Szlapinski. Iluminación: Thomas Mauch y Ed Lachmann. Música: Chet Atkins y Sonny Terry. Producción de Werner Herzog, Munich. 94 minutos. Presentado en la Argentina por Patagonia Films.

Buenos Aires ha conocido hasta ahora la mayor parte de la importante filmografía de Werner Herzog, uno de los directores jóvenes de mayor relevancia de la actualidad. Claro está que solo dos de sus films habían sido estrenados comercialmente, "Aguirre, la ira de Dios" y "El enigma de Kaspar Hauser" dos verdaderas obras maestras del nuevo cine alemán, justamente premiadas en varios festivales internacionales, pero en muestras retrospectivas especiales pudieron verse "Los enanos también nacen pequeños", "Señales de vida" y otras películas del notable director germano.

"La balada de Bruno S." (Stroszek) fue filmada por Herzog en Berlín y en el estado norteamericano de Wisconsin. Como en ningún otro de sus films anteriores, el director de Kaspar Hauser ofrece un universo descarnado y cruel, de impresionante realismo —a pesar de ciertos esquemas simbolistas de fácil repercusión— en el que el feroz final hace conmovir las fibras más íntimas del ser humano ante la visión de un personaje atormentado, un verdadero marginado al que va desplazando poco a poco una sociedad corrompida e hipócrita. Las claras alusiones de Herzog a momentos histó-

ricos dados ubican su film entre las tendencias más avanzadas de cine social. La suya es una lúcida denuncia (con independencia de la utilización de un personaje real personificándose prácticamente a sí mismo, el mismo Bruno S. de Kaspar Hauser, relatando aspectos de una historia que ha vivido en un pasado no tan lejano. Los tres roles principales son asumidos por Bruno, Scheitz y Eva Mattes con notable verosimilitud. Los cánones adoptados por Herzog en su riguroso relato denuncian a las claras su origen germano. Algún personaje parece surgido del mejor exponente de expresionismo alemán (Scheitz, el médico que advierte que sabemos muy poco, el director del reformatorio con sus lecciones de "moral"), y la oposición de los dos países en que se desarrolla la acción está reflejada con gran acierto en la caracterización de ciertos elementos típicos de la sociedad de consumo. Herzog no ha pretendido, por cierto, entretener sin más trámite. Su propuesta, más o menos clara que el resto de sus films, recuerda las expresiones más acabadas del mejor cine norteamericano de tesis, sin perder su característica germana de postguerra. Un mérito que deberá aquilatarse en el futuro de este estupendo cineasta.



Un mediocre "Don Carlos" y una "Tosca" prescindible

F.B.: Cuando cerramos la crítica del *Otello*, quedó un nombre flotando, el de un inolvidable Otello: Carlos Guichandut. Hoy, que compartimos con él esta charla, recordando su actuación como barítono le preguntamos: ¿cómo vivió el personaje del Marqués de Pose en *Don Carlos*?

C.G.: Es un papel que pertenece al tipo de los galantes, esto es a los grandes barítonos verdianos, que en este caso era en realidad el Marqués de Monsigny. Creo que en la representación del Colón, el Sr. Manuhera ha dado en la tecla, según mi manera de pensar. Lo ha hecho muy bien, sin exageraciones, que es lo más difícil de este personaje. Es tan delicado actuando, tan exuberante en todas sus fases, que cuando uno quiere apartarse un poco haciendo un *Rigoletto* como ejemplo, cae el personaje. Esas son sus dificultades.

F.B.: ¿Asiste periódicamente al Colón?

C.G.: Voy poco, por el gran respeto que siento hacia quien actúa. Cada artista tiene una forma de encarar su personaje, que puede ser diferente a lo que yo hubiera hecho. Como quiero evitar que se diga que opino para desmerecer al intérprete, trato de asistir a los ensayos y reservarme mi opinión, para no perjudicar al colega de turno.

F.B.: Indudablemente, de todos los personajes que usted ha interpretado, debe haber sido el Otello el que más satisfacciones le produjo...

C.G.: Es cierto. Es un gran personaje, difícilísimo. Es decir, muy difícil, como es difícil Yago. Yo he representado los dos. Yago debe crear todas las situaciones, en cambio Otello las encuentra creadas. Yago las va urdiendo, tejiendo sutilmente y se las entrega en bandeja de plata a Otello para que estalle, para excitar sus celos, sus reacciones. Pero es el gran personaje y una

gran culminación para un artista. Yo solamente tengo un pequeño resentimiento. Lo he representado 297 veces; me hubiera gustado hacer la 300 en el Teatro Colón, pero no fue posible. Pero no por esa pequeña amargura dejo de reconocer que es el gran personaje, así como en la cuerda del barítono lo es *Rigoletto*. Son personajes hermosos, porque se prestan a varias formas de interpretación, sin que la manera de encararlos por parte de uno, menoscabe la del otro. Tome usted la versión de *Una furtiva lágrima* del *Elixir d'amore*, de Tito Schipa... Magnífica. Tome la de Caruso, también maravillosa, ambas impecables, tratadas de distintas maneras. Por eso el artista no tiene que encasillarse en un molde, sino que debe escharbar dentro del personaje para tratar de crear y lograr elementos nuevos dentro de la lógica...

F.B.: En la crítica que hicimos del *Otello*, nos olvidamos de destacar la nobleza del personaje...

C.G.: Es un personaje noble. Y lo es de sangre. Hay una escena en la que dice *cuando llegue la hora de la verdad, todos sabrán que los míos también se sentaron en un trono*. Es noble, de raza negra. No es un Tarzán o rey de los monos, como lo han hecho algunos al representarlo, o un salvaje con reacciones violentas. A mí me hicieron una crítica que es un elogio: dijeron que había hecho un Otello intelectual. Y digo que es un elogio porque para mí Otello es un ser pensante. Tiene la sangre, que lo hace estallar, pero es un hombre que recapacita. Si no, recuerde el *Dio mi poteva scaliar*. Ahí están sólo él y Dios. Y las cosas que dice son muy sinceras y realistas, y no provienen de un salvaje.

R.T.: Por momentos irascible y por momentos, muy sereno.

C.G.: No es un problema de raza. Yo soy muy irascible en mi vida privada y soy

blanco desde chico, no desde que hice Otello.

F.B.: Todas sus reflexiones, nos hablan del artista que encierra Guichandut. Un hombre que respeta a sus pares y a los críticos. El que urge inteligentemente en sus personajes, antes de ofrecerlos. Yo pienso que el cantar es un ejercicio de la inteligencia. Y Guichandut lo demostró...

C.G.: Yo le agradezco, pero no creo que esto sea una lección. Yo lo hago con mucho amor. Estudio profundamente cada personaje. Es lo que muchos llaman *la difícil facilidad*. Yo lo he logrado con mucho trabajo. En lo que hace a los críticos, no estoy en contra de ellos, desde ya. Si el artista es un señor que se está exponiendo ante el público, se expone a la crítica, sea ésta constructiva o destructiva, buena o mala. Si no, debe cantar en su casa, sin que nadie se entere y seguramente tendrá una buena crítica de sus familiares. Pero al ofrecerse al público, está aceptando tácitamente que se le diga si está bien o mal.

R.T.: Y aquí, frente a usted, tiene a un crítico...

C.G.: Es que en su caso, amigo Turro, usted ha estudiado canto. No es un improvisado y puede aconsejar sobre virtudes y defectos. Lo que yo exijo es que el crítico esté enterado sobre lo que está criticando y para utilizar una palabra más adecuada, digamos, comentando.

R.T.: El crítico debe conocer la partitura para poder juzgar que es lo que hace el cantante, y debe tener presente los rasgos psicológicos del personaje para saber si la interpretación es correcta.

C.G.: Hace algunos días, estaba repasando con un alumno la escena del Inquisidor en *Don Carlos*, cuando dice *voglio invocare l'ombra di Samuel*. Le pregunté repentina-

mente, ¿por qué lo dices? Y me contestó que no sabía. Le expliqué la escena de Samuel en el Antiguo Testamento. Pero él ya había hecho la obra en La Plata.

F.B.: Esto nos da pie, estimado Guichandut, para preguntarle a Turró qué piensa del Felipe II de Nicolás Giuselev.

R.T.: Me pareció un muy buen Felipe II, considerando en primer lugar que es una voz eslava. Estos bajos tienen una gran tradición en dicho personaje, empezando por Chaliapin, siguiendo por Boris Christoff y terminando por Giuravof. Se adentró en el personaje, a esa interioridad que tiene Felipe II, al mismo tiempo externamente, cuando él debía expresarse a través de esa prepotencia imperial. ¿Qué se le podía haber pedido? Es tal vez requerir un poco más de voz o de profundidad. Bueno, cada artista canta con el órgano que tiene, lo importante es como lo maneja y precisamente a mí Ghiuselev me dio la impresión de hacerlo muy inteligentemente. Vistió muy bien su personaje, lo movió con esplendor y a diferencia de otro colega que hizo la Princesa de Eboli, Irina Bogachova, para mí de una manera bastante desacertada, él fue una gran figura. Es que el verdadero protagonista es él y no Don Carlos. Y es curioso. Hace algunos días estaba leyendo lo que escribió recientemente, en diciembre de 1977, George Till —quien cantó el *Don Carlos* en el Teatro Colón hace algunos años con Luisa Bertana, Carlos Galeffi, dirigiendo Héctor Panizza. Y manifiesta que esa ópera, como algunas otras, no dan nada pero lo exigen todo. Y con respecto a la obra que nos da motivo a estos comentarios, dice Till que para él, el gran personaje es el Gran Inquisidor, y que el dúo con Felipe II es el más grande que se haya escrito para dos bajos. Musicalmente, es perfecto y la interpretación que ofrecieron Ghiuselev y William Wildermann fue realmente lo mejor de la noche.

F.B.: ¿Qué edad tendrá Wildermann?

R.T.: Es un hombre mayor, de barba blanca, que por su presencia podría ser un perfecto Marcel de *Pelleas et Melisende*. Yo recuerdo que su primer Gran Inquisidor lo hizo aquí hace 16 años. Otro cantante que no debemos olvidar fue Jerome Hines, quien hizo Felipe II con una gran cantante argentina, Pili Martorelli, con Carlo Bergonzi quien también iniciaba su carrera. Además estaba Renato Cesari...

C.G.: Cesari es un artista. Siempre sabe lo que dice y lo que hace.

R.T.: También recuerdo como el más grande Marqués de Pose que escuché a Aldo Protti, pero el de Manuherra fue el gran cantante de *Don Carlos*.

F.B.: Yo lo he escuchado a Manuherra muy superado con respecto a su anterior presentación en *Il Trovatore*, creo que ha madurado y que si maneja con habilidad su repertorio puede alcanzar grandes metas.

C.G.: Es un gran cantante, y como es muy inteligente va a seguir en esa ruta ascendente. Asimismo, la escasez de grandes figu-

TRES VIRTUOSOS DEL PIANO

Simplemente por coincidencia de programación, se han reunido en los conciertos del mes de julio tres virtuosos del piano: Bruno Gelber, Rudolph Firkursny y Ralph Votapeck.

En Bruno Gelber es apabullante la seguridad de la técnica, perfeccionada cada vez más a través de los años, alcanzando una altura en el panorama actual, como para figurar entre los ocho mejores pianistas, si se tiene en cuenta justamente el nivel técnico. Fueron excelentes muchas de sus interpretaciones, pero algunas no merecieron quizás el calificativo, porque entendemos que Gelber debiera hacer un replanteo artístico de las obras que aborda. El demonio de la celeridad se impone y a veces no respeta los tiempos fijados por el autor. No obstante, hemos notado este año un claro robustecimiento de su expresividad.

Firkursny sigue siendo un gran artista, al margen de que en algunas obras podamos no compartir su punto de vista interpretativo. Su labor ha sido brillante, estacándose sobre todo al abordar Schubert. Los abonados del Mozarteum han sido sumamente privilegiados al escuchar los ocho Impromptus de Schubert. Hay que definir a Firkursny primero como artista, y luego como pianista. A través de los años que nos visita, hemos podido ratificar que cada encuentro con su ejecución, significa una grata sorpresa. Y hay que recordar que su primera presentación ante nosotros data de 1943.

Votapeck es otro de esos artistas cuyas versiones siempre están teñidas de nobleza. La única decepción de algunos momentos debe atribuirse al estado del instrumento que utilizó en su recital del teatro Coliseo. Es un piano con agudo de alambre, de sonido áspero y helado. Pero eso no contrarresta de ninguna manera el mérito del artista ni desluce el éxito de ningún concierto.

ras evita la lucha que nosotros tuvimos hace 30 años. Canta muy bien y en este *Don Carlos* lo hizo tan bien, que podríamos decir que cantó el mismo Marqués de Pose.

F.B.: ¿Sobre la presentación, qué podemos decir?

R.T.: Me pareció en general buena, pero algo mastodóntica. Evidentemente hay una tendencia a buscar el mejoramiento exterior. Toscanini no era partidario de las puestas en escena monumentales. El prefería que el equilibrio fuera más perfecto entre escena, música y canto. En la puesta de Wallmann solamente podría disentir en dos o tres cosas. Una de ellas, ¿por qué debe ser herido Don Carlos? Verdi lo hubiera marcado. Entiendo que esa modificación no tiene sentido. Esa aparición de Carlos V es un poco tardía y solamente tiene un significado simbólico. No hay necesidad de hacerlo aparecer con armadura. Pero estas apreciaciones son totalmente circunstanciales y no alteran el trabajo de la Wallmann.

C.G.: Me pregunto por qué la princesa de Eboli no aparece tal cual es. Es decir, con un parche sobre su ojo.

R.T.: En el Escorial hay una estatua en la cual está Felipe II con sus tres amantes y aparece la Eboli con el parche sobre su ojo.

F.B.: ¿Qué le pareció a Turró la labor de Dimitrova y de Bogachova?

R.T.: Olvidable, sobre todo en el caso de Bogachova. Más aún luego de haber escuchado a Blanca Berini, que fue traída para las representaciones que excedieran las cinco de Bogachova. Se apoderó del público y

hace rato que no escuchaba una voz de esa calidad y volumen. Es una de esas cantantes que por determinados motivos no han tenido la suerte de hacer una gran carrera internacional, pero ahora comienza. Acaba de ser contratada por tres años para el Metropolitan. Es una de esas voces que suelen aparecer muy de cuando en cuando.

F.B.: Falta el protagonista. Si hasta aquí no hablamos de él, es que no nos debe haber gustado...

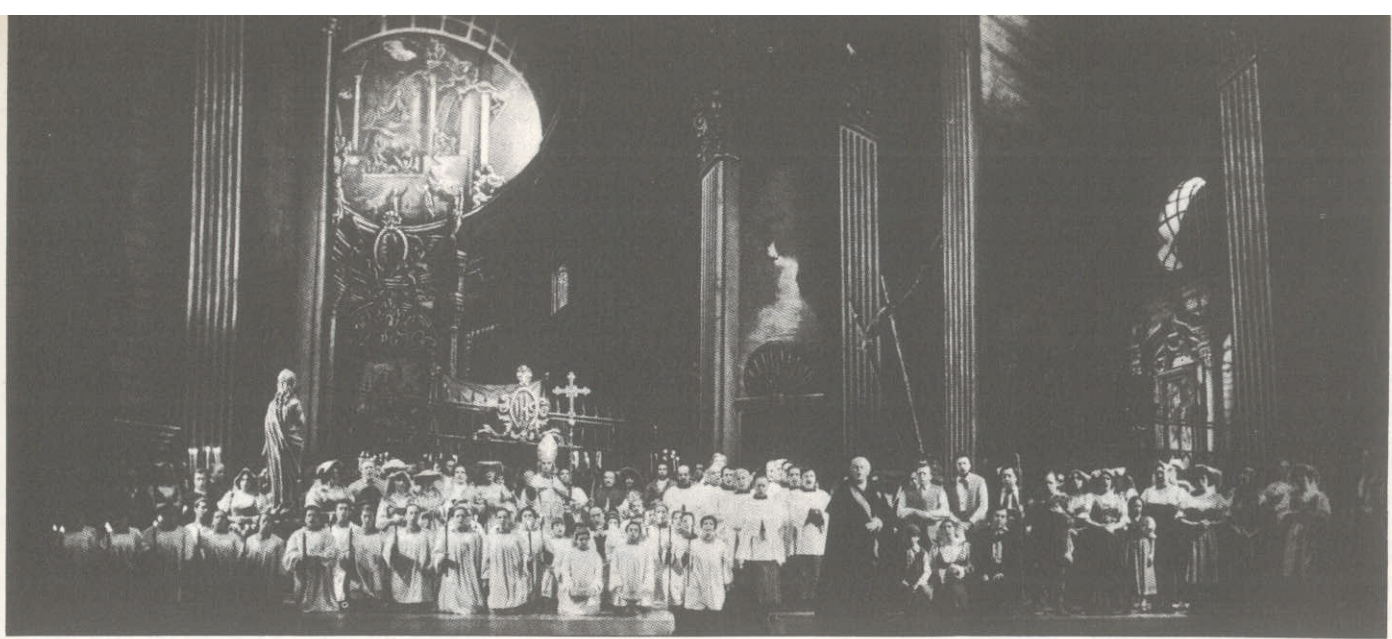
C.G.: Es un cantante, Nicola Martinucci, que sólo coloca notas. No canta ni interpreta. En una palabra, no estudia. Yo les digo siempre a mis alumnos que hay que capacitarse, urgar y siempre buscar algo más. Recientemente, uno de ellos me dijo: *Yo doy todo lo que puedo*. Le respondí a él y a todos los que me escuchaban, que eso no es así. Siempre se puede dar algo más.

R.T.: Yo escuché en el Metropolitan a un *Don Carlos* de Molinari Pradelli, realmente notable. El de aquí me pareció muy chato y la orquesta no respondió a lo que había hecho en *Otello*. Puede haber algo de fatiga, pero los resultados no fueron buenos.

F.B.: Después de escuchar este *Don Carlos* volvemos a preguntarnos si vale la pena contratar cantantes que no están a la altura como para justificar el propio contrato.

C.G.: Yo creo imprescindible que el Director del Teatro viaje a Europa o a los centros musicales americanos para tomar de visu contacto con los mismos.

F.B.: En el caso de Valenti Ferro, existe también la posibilidad —porque es crítico—, de tomar contacto con los colegas del exte-



Una escena del Tedeum de "Tosca", (1er. acto)

rior, quienes lo respetan por la obra que innegablemente ha cumplido... Esa experiencia debe ser previa a las contrataciones.

R. T.: El problema de una temporada no de repertorio, sino de *cartellone*, es que a las óperas se llega a través de los intérpretes y no por los títulos que se programan. Llamamos grandes figuras a aquellas que en un momento reúnan las condiciones necesarias para una buena representación.

F.B.: Hemos sostenido con Turró la necesidad de hacer más funciones y menos títulos. El momento del Teatro Colón lo demuestra. Mucha gente se quedó sin ver un gran *Otello* y no se justifica un mediocre *Don Carlos*.

"TOSCA": UNA DECEPCION

F.B.: Por fin llegamos a *Tosca*, la obra donde muere todo el mundo.

R.T.: Sí, en *Tosca* el único que no muere es el apuntador...

F.B.: Guichandut, ¿a usted le gustaba el personaje de Scarpia?

C.G.: Sí, mucho. Quizás fuera un personaje que no me quedaba muy bien en el aspecto vocal, pero me agradaba bastante desde el punto de vista artístico.

F.B.: Cuando se recibe a un tenor desconocido, en este caso Giorgio Merighi, siempre nos asalta el recuerdo del debut de Ferruccio Tagliavini...

R.T.: Evidentemente, Tagliavini fue el mejor Cavaradossi que yo he escuchado. Era un tenor de bajísima estatura, pero se vestía y arreglaba de tal forma que parecía un león dentro del escenario. Cantó tan maravillosamente Cavaradossi, que al año siguiente cuando vino Gigli, la comparación permitió valorizar aún más a Tagliavini, frente a ese gran monstruo.

C.G.: Yo hice la *Tosca* con Tassinari y Tagliavini y como ninguno de los tres era-

mos demasiado altos, la llamaron la *Tosca* de los Piccoli de Podrecca...

F.B.: ¿Cuál era la personalidad de Tagliavini fuera del escenario?

C.G.: Un gran muchacho, un gran señor. Su voz fuerte quizás dejaba algo que desear, pero su media voz era realmente excepcional.

F.B.: El recitativo del *O dolce mani* es la expresión del amor puro de Cavaradossi por *Tosca*, no del amor sensual...

R.T.: Es que Cavaradossi en el 1er. acto, en la escena de la *Recóndita armonía*, está bastante dubitativo entre *Tosca* y la Marquesa Tavanti.

F.B.: La *Tosca* de Cruz Romo a mí me decepcionó. Había escuchado grabaciones de *Traviata* que me habían insinuado la posibilidad de encontrarnos con una gran voz. Pero la realidad fue otra.

R.T.: A mí también me decepcionó bastante en la primera representación. Pero en las posteriores fue mejorando, no para alcanzar un gran nivel, pero sí para salvar decorosamente la representación. Es una *Tosca* realmente floja en mi carrera de crítico musical, si bien los decorados y el juego escénico no permiten grandes maniobras al reggiseur. Tampoco la orquesta estuvo a la altura de la partitura. Mateo Manuquerra fue realmente la gran figura de la velada, pero quizás es un personaje Scarpia, que vocalmente debería abandonar. Es un papel cuya definición linda entre el villano y el grotesco. Manuquerra hizo en Buenos Aires el primer Scarpia de su carrera, y es evidente que nadie sale graduándose al día de su debut. Creo que debe ajustar algunas facetas interpretativas.

F.B.: Muy bien, no creo que haya para más. Turró, debemos agradecer a Carlos Guichandut su visita y su colaboración.

R.T.: Desde ya. Su experiencia y sus comentarios han amenizado nuestra conversación.

URIARTE

REPRESENTANTE
EN BUENOS AIRES

Marcelo Krass

ESMERALDA 718 - PISO 19 - TEL. 392-3115

REPRESENTANTE
EN ROSARIO

Galería Krass

SAN MARTIN 631 - TEL. 215252

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

Puede decirse que, en la evolución permanente del pensamiento humano y en la formulación de una conciencia universal, en tanto la fraternidad constituya un elemento integrador y constante, la Iglesia Católica —que lleva, en su denominación, el carácter de universal— desempeña, desde su fundación por Jesucristo, el papel de Maestra. La misma historia de la Iglesia la señala, en todo momento, más allá del mezquino ámbito de las pasiones y de los convencionalismos, no sólo como el valladar de las injusticias humanas, que producen la “desestabilización” ético-cultural del Hombre; por añadidura. Ella se caracteriza por una acción que tiende a soldar los *puentes espirituales* que permiten la comunión de los humanos entre sí y de todos nosotros con Dios. Es que la Iglesia está llamada a unir y no a separar, a redimir y no a acusar, a curar y no a lastimar.

De ahí que los papas pueden ser llamados *excelsos maestros* y que semejante Magisterio sólo pueda condicionarse por la voluntad omnipotente de Dios. De esta condición se desprende otra: las enseñanzas del Sumo Pontífice, cualesquiera fuera, están más allá de toda contemporaneidad meramente humana. Por eso, no es dable medir la vida pública del Papa con el rasero de la simplicidad al uso.

Paulo, como todos sus antecesores y sucesores, ha de ser considerado en su condición de primer pastor, el encargado de llevar el rebaño de los fieles al lugar donde su Creador lo espera. Por lo tanto, todos los esfuerzos intelectuales, las apariciones públicas de Papa desaparecido en los más altos estrados de la organización política internacional, así como los repetidos encuentros con jefes de Estado, intelectuales, artistas, escritores, deportistas y masas enteras de pueblos, *sólo son concebibles dentro de aquella alta misión.*

No es posible, efectivamente, separar al “Papa de la Paz”, o al “Papa Pere-

PAULO



grino”, de quien inspirara la *Populorum Progressio* y la *Eclesiam Suma*. Existe sólo una actitud en Paulo: por eso, el trascendente abrazo con Atenágoras en el Monte de los Olivos —que acercó a la Iglesia Católica a los cristianos orientales, luego de siglos de sorda incompreensión—, está indisolublemente unido a los esfuerzos y resoluciones tendientes a revitalizar el culto mariano. Y no es de otra manera como debemos contemplarlo cuando, con toda la energía evangélica, se enfrenta con quienes, por concepciones doctrinarias capaces de afectar profundamente el dogma católico (recordemos que el Papa es infalible en cuestiones de culto), o por una actitud mediante la cual se ponía en tela de juicio la Jerarquía y la Autoridad, decide utilizar sabiamente su Magisterio impidiendo los ultrajes que su dignidad le obligaba a rechazar porque, de otro modo, hubiera puesto en serio riesgo la propia dignidad de la Iglesia.

No intentaremos, pues, repetir los lugares comunes a que aludíamos en la iniciación, de los elogios preparados de antemano y de los preconceptos que todos conocemos sobradamente. Máxime, cuando hemos podido tomar conocimiento de los aspectos esenciales del testamento paulino —redactado en 1965, tres años después de haber subido al solio de Pedro—, que revela no solo la grandeza de ánimo de quien la redactara sino que, por añadidura, manifiesta su extrema preocupación por el destino de esa nave que él debió pilotear en medio de turbias tormentas humanas, en las cuales la sangre de los hombres, las injusticias de los sistemas políticos y las ambiciones de los mediocres, fueron los elementos que debió soportar con mayor estoicismo. Solo diremos, como cristianos, que el Espíritu Santo descendió sobre el Cardenal Montini cuando sus pares lo seleccionaron para su dura y, al mismo tiempo, augusta misión y que ahora, al retornar a la fuente de toda Vida, su espíritu continuará iluminando a la Humanidad por la que tantos esfuerzos llevó a cabo en su vida terrena.

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

Argerich, Ravel y Chopin



Dos compositores, dos estilos, en manos de una de las principales figuras de nuestro mundo musical. Martha Argerich y el reencuentro con el aficionado argentino a través del disco, en este caso con versiones de obras de Federico Chopin y Maurice Ravel. Del primero, una adecuada interpretación de la Gran Polonesa Brillante precedida por un Andante Spianato, opus 22, una (en nuestro concepto) menos interesante versión del Scherzo N° 2 opus 31, y su excelente recreación de la Sonata N° 2 en si bemol menor opus 35, en la que Argerich sostiene el clima expresivo despojada de todo amaneramiento, en uno de sus mejores aportes a la discografía chopiniana. Su enfoque de las obras de Ravel es igualmente notable, desde las impresionantes páginas del Gaspard de la Nuit (exquisitez en Ondine, sutileza en Le Gibet y tremenda fuerza en Scarbo) a las refinadas figuraciones logradas en la Sonatina y en los Valses Nobles y Sentimentales, vertidos estos últimos con particular delicadeza. (Martha Argerich. Chopin. Deutsche Grammophon 6268. 44 minutos 50 segundos. Ravel. Deutsche Grammophon. 47 minutos 58 segundos. Presentados por Phonogram)

OPERA: OPORTUNAS REEDICIONES



A falta de grandes espectáculos en la cantidad deseable, y ante la dificultad de ponerse al día con los numerosos registros europeos y norteamericanos en la materia, no es nada desdeñable la reaparición en los catálogos locales de ópera, de varios ejemplares de notables grabaciones, algunas de ellas difícilmente superables. La reedición del "Fausto" de Gounod en la magnífica interpretación de André Cluytens y la orquesta y coros de la Opera de París, trae nuevamente las estupendas voces de Victoria de los Angeles, Nicolai Gedda y Boris Christoff. Tanto el reprocesado como la lujosa presentación están a la altura de las circunstancias. Algo parecido puede decirse de la memorable versión de "Don Carlo" de Verdi por Carlo María Giulini, con un elenco de grandes cantantes actuales, encabezados por Plácido Domingo, Montserrat Caballé, Sherrill Milnes y Shirley Verrett, la excelente mezzosoprano a la que Buenos Aires debería conocer personalmente, y a la que recordamos por su impagable Azucena en "Il Trovatore" de la Opera de París en 1974. La lista, por ahora, se completa con el "Nabucco" de Tito Gobbi e "Il Trovatore" de la excelsa María Callas, con Giuseppe Distefano y la batuta de Herbert Von Karajan.

Peter Serkin y un Mozart vital



No hace mucho tiempo nos visitó por primera vez, integrando el juvenil Cuarteto Tashi. Entonces recordamos con Peter Serkin su trayectoria increíble, su ya "antiguo" registro del Quinteto "La trucha" de Schubert. Tenía apenas trece años de edad, y su piano sonaba como si estuviera en manos de un experimentado y muy adulto solista. El disco nos trae dos vitales interpretaciones del joven hijo del eminente Rudolf Serkin, con su impecable digitación, su extremada musicalidad, una vez más acompañado por ese exquisito violinista de cámara que es Alexander Schneider, pero en esta ocasión desde el podio de la ya célebre Orquesta de Cámara Inglesa que dirige generalmente Raunond Leppard.

El espíritu mozartiano revive en las interpretaciones de Peter Serkin y el ex integrante del Cuarteto Budapest a través de dos de sus conciertos para piano, orquesta más difundidos, los números 16 en re mayor, K. 451, y 17 en sol mayor, K. 453, obras brillantes y que exigen de sus ejecutantes perfecto dominio del teclado y una madurez poco común. (Mozart. Conciertos. Peter Serkin-Alexander Schneider. RCA Estereo Red Seal ARL 1-1943. 55 min. 53 seg.)



Bernardo Ezequiel Korembli

MUCHO DESIERTO Y POCO DE CIERTO

Examinamos, conjeturamos, discurremos y pensamos y pensamos incluyendo el "pensamos de que", hasta que una oportuna (o, si lo preferís, "de pronto") y conveniente meningitis nos trae el merecido descanso: son los riesgos del denso intelectualismo de los que únicamente puede salvarnos la fluidez del humor. Y Puesto que ya lo tiene establecida la sabia paremiología en el más nutrido de sus refranes: Nunca es tarde cuando el humor es bueno, soy feliz (es un modo de decir) tardíamente, pues a última hora de mi vida, abrazada al vicio de la reflexión y abrasada (¡qué dominio de la ortografía!, ¿vivo?) en la conflagración de las revelaciones, he descubierto, como Magallanes el estrecho epónimo, el subjetivo paso angosto entre dos situaciones y por el cual se comunica un hecho con otro. Pues una paradoja, aunque sea una mentira que vive a expensas de sus encantos, es más coherente y válida que la verdad más lógica y racional. Sé que hay verdades y mentiras relativas. —**todo es y no es**, decía Buda—, como sé también que hay mentirosos a los cuales no puede creérseles ni lo contrario de lo que dicen: pero lo que importa ahora es mostrar cómo un hecho se comunica con otro por el istmo de una paradoja (istmo: bella palabra, no solamente en la apreciación de los panameños sino bella por sí, y aunque yo no soy bello ni oriundo de Panamá, soy un istmeño acendrado de esa intercomunicación paradójica; y en cuanto a la moral, rara vez hago la manga ancha sino que la hago istmeña también).

Las demostraciones son éstas: las pesquisas que hice acerca de Lawrence ejemplifican sobre el **todo es y no es** del obeso Gautama (quien, por no ser shakéspiriano, desconocía el lema de Falstaff: **reduce tu abdomen, aumenta tu gracia**). Supe que la clave, cifra, contraclave y contracifra de Lawrence en el Servicio de Inteligencia Británico (o Bureau de Espionaje) era T.E. 338171 (pero no para llamarlo telefónicamente, aunque la característica de Avenida sugiriese lo contrario e invitara a hacerlo). Como se advierte, me refiero no precisamente al pánico religioso de la sensualidad David Herbert Lawrence, el serpienteplumado, el de la Lady Chatterley que amaba al guardabos-

que, sino a Lawrence de Arabia, el mismo que vendió la epiléptica motocicleta porque no encontró una gorra con la visera hacia atrás. Pues he aquí que aun cuando no soy adepto de Lawrence 338171 ni me entusiasmo con sus travesías por el Sahara (sin alusión a la Montiel), sus intrépidas correrías por las dunas eludiendo las arenas movedizas y sus hazañas entre oasis y espejismos, y todas sus proezas entre los vientos de las yermas y desoladas extensiones, reconozco igualmente que no todo lo que se ha dicho y contado fabulosamente de él sea mentira. No: mucho de cuanto se ha dicho de él demuestra fehacientemente que en su vida había mucho desierto y poco de cierto. No sé por qué extraña razón (Cf. Discépolo, **Carillón de la Merced**, verso inicial) fue tierno y dócil en el kindergarten (el vocablo no va en bastardilla porque ha sido recogido por el Diccionario de la Lengua, Madrid, 1959), además de rubio con bucles escarolados, y bermejo, y lacio en la primaria para-ser después, en los estudios secundarios (secundarios, como todos los estudios), calvo y rebelde, seguramente por incongruentes efectos freudianos por haber sido dócil y procelosamente enrutado en la niñez. Siendo luego un hombre hecho, deshecho y derecho, aunque también en posición arrodillada unas veces y supina otras, amó apasionadamente a un beduino del desierto, pero nada debe objetársele en este (equivoco) sentido, por dos razones: porque Lawrence T.E. 33-8171 tenía sentimientos fraternales, universales y panhumanos (como los benévolos humanitarios Tolstoi y Romain Rolland, que no brincaban en la trepidante moto tartamuda pero merecen igualmente devoto recuerdo, ¿no?), y entonces es atinado que nos preguntemos: ¿si amaba a todos los hombres, por qué habría de hacer una excepción con el beduino?; y luego, que hallándose entre una tribu de fuliginosos negros lustrosamente azabachados, conoció a una negra luminosa, encandiladoramente negra fulgurante de piel meratéscente, con caderas como las de un recodo de azul Paraná (Cf. guaranía **India**, de Pérez Cardozo), muslos estallantes y sobresalientes gloriosos no sólo los dos hemisferios de los pómulos sino los otros tam-

bién, sintió la necesidad urgente, urgente y urente de amarla más allá del bien, del mal y de lo regular, con lo cual demostró que un rubio de la rubia Albión puede verlo todo negro sin perder el optimismo y contribuir a la erección de esa noble institución que es el amor. Todos estos hechos en la vida de Lawrence como los que he inventariado —se los recordaré al lector: sucesivamente dócil, rebelde, rubio, bermejo, pelo rizado, lacio, calvo, adorador de un nómada y apasionado por una Eva del infernal paraíso africano— demuestran que lo poco de cierto que hubo en su trajinada y contradictoria existencia tuvo su causa germinativa en el mucho desierto coya soledad lo abatió, llevándolo a la conclusión de que se puede estar solo e igualmente mal acompañado. El saldo decididamente favorable y fecundo de su paso por la no justamente garcialorquina pero sí yerma y arenosa comarca, fue, además de reconocer las bondades dietéticas de los dátiles y la leche de camella (cuyo alto índice de colesterol no es empero dañino), el de descubrir el porqué de la incorporación de los hombres a la Legión Extranjera. Pues, ciertamente, ¿por qué ingresan en ella del mismo modo (Lawrence no dejó de preguntárselo en uno de sus aciculares y circulares monólogos hamletianos) que en Londres van tanto al club? Lawrence 338171, luego de insomnes meditaciones a la luz de un candil, cuyo pabito cubría haciendo pabellón con la mano para que el viento del desierto no lo apagase, estableció la causa, y la escribió agregando un octavo pilar a los siete de la sabiduría de su vida: Los hombres se incorporan a la Legión por dos motivos: unos, porque son solteros, y otros, porque son casados. Habrá mucho desierto en la vida de Lawrence de Arabia, pero ese gran hallazgo fue lo más cierto de su vida, con excepción de otro descubrimiento, trascendental en su sabulosa y alberosa existencia: la conveniencia de vacunarse contra l'arabia: el haberlo aplicado fue lo que decidió su regreso, al londinense far nativo, donde no había beduinos pero, en compensación, finos lechuguinos con chalecos **homespun** y filifles superfirolíticos petímetros que eran lo que se dice todo un amor.



teatró

Emilio A. Stevanovitch



"Flowers" de Inglaterra.

Si, adrede, utilizo el nombre de la capital venezolana y no el oficial, un poco altisonante pero auténtico, de IVa. Sesión Mundial del Teatro de las Naciones, se debe a que considero como mayor logro el haber traído, por vez primera, a esta, nuestra América, un evento de dimensión tal. Y que ello ha sido posible por la ejemplar organización previa del cónclave y su no menos lograda realización. Y que, si bien el ejecutor de tamaña producción mundial y su ubicua, incansable e imaginativa cabeza es la de un argentino de 32 años, Carlos Giménez, no es menos cierto que toda la maquinaria, del Presidente Carlos Andrés Pérez —auténtico defensor y mecenas del teatro—, presente en los tramos difíciles como en los solucionados, hasta los empleados menos importantes, fue venezolano.

Desde Maiquetía, imponente llegada aérea y antesala de la ora moderna, ora hermosamente antigua metrópolis, ya se avecinaba la kafkiana organización puesta en marcha para el éxito de un acontecimiento que, quizás, lo mismo que nuestro Mundial de Fútbol, nunca volvería a aquellas doradas playas. Como difícil le será a este periodista regresar a la múltiple actividad que debió desplegar para no perder parte de las aproximadamente seis manifestaciones diarias, con dos obras dos a ver por noche y elegir entre los cincuenta elencos presentes y sus casi treinta países representados, desde Bolivia a Irán, desde Níger hasta Suecia, sin olvidar una delegación argentina.

El menú ofrecido abarcaba exposiciones filatélicas —teatrales, naturalmente— de *posters*, diarias sesiones de cine dedicado al arte dramático, conferencias, charlas, debates, reuniones de prensa. En el aspecto más formal, las mañanas ocupadas por las responsables, y muy discutidas reuniones de teóricos, sin descartar los importantes y necesarios contactos personales. Además de todo ello, personalmente, se me sumaba la exigente tarea de integrante del Jurado de doce personas, ingente cantidad de grabaciones imprevistas, además de los diarios despachos al diario que representaba y ordenar el material con el que volvería a Buenos Aires sin imaginarme, en la materia específica un excedente de 18 kilos de equipaje.

Cuándo, demonios, tendré la posibilidad de ir a recibir a Peter Brook a las cinco de la mañana, grabar a Vittorio Gassman a las nueve, presenciar un ensayo del elenco polaco, ver en privado el último film, sobre teatro, de Giorgio Strehler, almorzar con el estudioso Guillermo Ugarte Chamorro, reunirme con la gente del ICTUS chileno por la tarde, tomaron ron con compatriotas radicados en Caracas, para luego rematar la jornada con dos espectáculos. Aunque, eso de "rematar" sea aleatorio ya que uno de los grandes placeres teatro-humanísticos es reunirme post-función con artistas, colegas y amigos (a veces las tres categorías son una sola) y hablar tablas, como las damas hablan trapos.

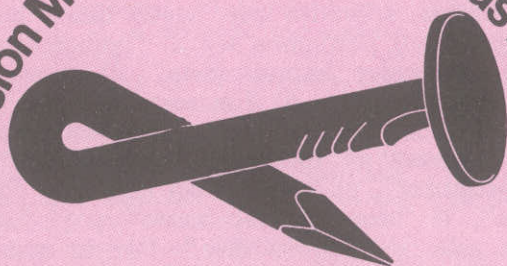
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Aníbal Ojeda

Caracas: en el meridiano



*"La clase muerta" por
Cricot 2 de Polonia.*

IV Sesión Mundial del Teatro de las Naciones



Caracas 78

Venezuela para el Mundo

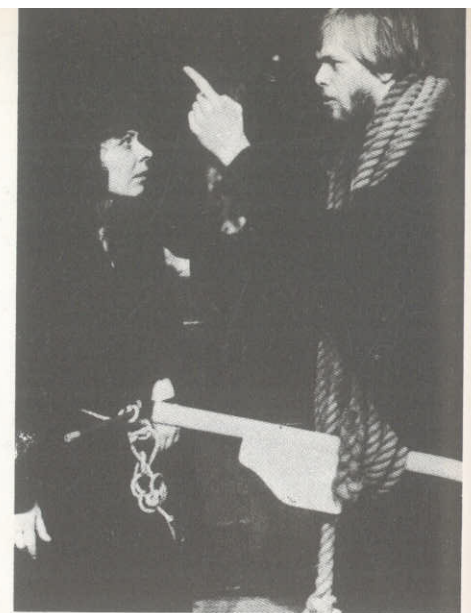
Desovillando memorias, recuerdo que en 1975 el Teatro de las Naciones se tornó itinerante. Para obtener que su sede fuera, alguna vez, Caracas, se iniciaron gestiones informales ante la UNESCO y su Instituto Internacional de Teatro en enero de 1976. Las mismas adquirieron carácter formal en noviembre de 1977. Pocos meses después tanto esfuerzo no caía en saco roto: la ciudad de las carreteras a ocho andariveles triunfaba con su candidatura frente a tres competidores de otros tantos continentes.

Financieramente el presupuesto asignado por el gobierno venezolano a esta manifestación se acercó a los dos millones de dólares con una quinta parte de la suma, importante es recalcarlo, dedicada a los encuentros de expertos. Ello significó en las palabras de la infatigable María Teresa de Otero Silva, esposa del prestigioso escritor, y presidente del encuentro "una victoria obtenida por la práctica cotidiana y reiterada de enfrentar los fantasmas del status quo, sempiternos adalides del miedo al futuro y a los cambios necesarios. Significó un gran desafío para nosotros asumir y organizar este verdadero hito en la historia cultural de nuestro país y Latinoamérica. Todo ello exigió no sólo organizar hacia afuera, sino que, primeramente, debimos organizar hacia adentro, superando nuestra inexperiencia histriónica, integrando equipos de trabajo que nunca antes habían trabajado en conjunto, limando respectivas posiciones individuales en favor del todo".



Peter Brook, parte de su elenco y el corresponsal de Pájaro de Fuego.

Carlos Giménez, principal artífice del encuentro.



"El lazarillo de Tormes" por el Klarateatern de Estocolmo.

Junto a la señora de Otero Silva compartía la presidencia Luis García Morales. El Comité Ejecutivo, representando a las entidades nacionales de Venezuela, estuvo integrado por Herman Lejter; Luis Azpárrén Jiménez, por el ITI venezolano y el ya mencionado Giménez por el Ateneo de Caracas, centro administrativo y de prensa de la Sesión, y Director General de Coordinación de la misma.

De los muchos resultados, en su gran mayoría positivos, y de la experiencia acumulada, saldos que iré evaluando en la próxima entrega, queda también, en mi retina una quincena en que comprendí, cabalmente, la verdad de lo que Gassman hace quince años me manifestó aquí en Buenos Aires: "En tanto el teatro esté enfermo, habrá crisis. En tanto haya crisis, pervivirá el buen teatro". A tantos años luz, calcule el lector mi reconocida sorpresa cuando Brook, en la grabación que le hiciera, me espetara: "El teatro siempre está en crisis". Hasta ahí parecería que existiera acuerdo previo entre las dos grandes figuras. Sin embargo el remate del gran director inglés también mostró su individualismo: "La lástima es que los enfermos que debieran morir no lo hacen y sí, furiosamente, continúan matando a los que creemos en él".

Oír esto, ver a "Flowers" de Londres, el propio grupo de Brook, el "Bread & Puppet", el Stadsteater de Estocolmo, el Cricot 2 de Cracovia, la

Mamma, escuchar a Jacques Lecoq hablar sobre pantomima, recorrer los pasillos atiborrados de máscaras de distintos países y épocas de la casa de Andrés Bello, ver al Teatro Negro de Barlovento y darme cuenta que no hay tanta distancia que los separe del Ballet de Mali u observar lanzarse a la calle el tradicional grupo de la Diablada de Oruro, fue toda una emoción.

Como lo fue, en mis matutinos deambulares por las charlas técnicas, aprender que, según quien hablara, mis colegas y yo podíamos ser a) "comerciante del arte", b) "pensador impresionista", c) "paradigmático multidimensional", d) "un ser dañino" o "enaltecedor del hombre", e) "persona mezquina a la paga de intereses no menos mezquinos", f) "laborioso investigador", g) "egoísta sin cura", h) "pájaro de avería", i) "docente del teatro" y j) "alguien que nada sabe y todo lo dice". Por lo menos en este caso había suficiente disparidad de criterios como para reconsiderar un poco el por qué de mi buscada vocación.

Entre tantas rosas artísticas también hubieron espinas: grupos politizados en demasía, por debajo del nivel esperado o que, simplemente, como alguna compañía oficial, subestimaron a las vastas audiencias que colmaron los dieciseis recintos de Caracas '78. Momentáneamente dejo aquí la máquina de escribir y abierto este informe.

Un músico del tradicional conjunto nigeriano.





"abierta en el mediodía,
es roja como el coral"

a GARCIA LORCA, con amor

Bajan las candelas del siempre hermoso Liceo y se enciende transparente telón lorquiano. Tras él, postal de época plasmada por la compañía, cual cofre de recuerdos que se abre. De él surgirá el simpar verso granadino. En momento alguno, las gratificaciones visuales testarán la palabra. Para ello habrá una bellísima "musiquita" del pródigo Víctor Proncet, a cuya partitura se sumará, con acierto en el epílogo, la guitarra "para los que ya no sienten" como decía nuestro Enrique Banchs; habrá una atezante, en fidelidad y color, boceto de Guillermo de la Torre a la par de los matizados figurines de Guma Zorrilla; habrá la planta lumínica de Cecilio Madanes, otra "rosa mudable".

Y habrá una filigrana puesta, sin decibeles hirientes, gesticulación semafórica o golpes bajos, del propio Madanes. Todo está cuidado y si algún personaje sale de cajas, el propio autor se encarga que ello no dure mucho. Ya que si bien "puedo excederme en las reiteraciones, trato de no hacerlo en la poesía". Por momentos asoma una impronta chejoviana, por otros pucciniana (acaso Doña Rosita no es Madame Butterfly o será a la inversa, ¿geniales creadores?). Si los acentos no siempre se concilian, por esa obsoleta costumbre de obligar al tono castizo, nunca hay extralimitación. En el decurso de la noche, se destacan momentos de lancinante belleza. Baste citar los de la rosa, del

termómetro u otros, de distinta tesitura, cual el de las solteronas, jugada como teatro dentro del teatro con algún desborde frenable pero de lograda y evidente hilaridad o, en delicado contrapunto, el de las manolas. Sin olvidar el exacto minutaje del diálogo con el "adelantado" o la justeza del de Don Martín.

Tras muchos años de prometer su regreso al teatro de prosa y convalidando una larga actuación en la Comedia Uruguaya, Thelma Biral ha cumplido su palabra. Resta esperar que nunca se desdiga. Si Oscar Pedemonti no ha escatimado esfuerzos para rodear este retorno de toda la calidad necesaria, es indudable que el esfuerzo lo justifica. La Biral, llevada por Madanes a un tono recitante, solista dentro de oratorio, de bella plástica, medidos el gesto y la voz, es una cincelada protagonista. Su presencia no es continua, la gravitación sí lo es. A punto tal que, por mérito propio y de conducción, atraerá a otro caudal humano, el ajeno al parlamento digestivo. Aquí, pájaro de rauda vuelo inicial, irá plegando resignadamente las alas hasta apagarse del todo. Tallo que no quiere mostrar su alma desnuda, el remate de la Biral es de una mudéz desgarradoramente gráfica.

El trío que rodea a la figura central es de primer agua. Eva Franco comienza débilmente, al dar mayor edad que la requerida por el personaje, va

creciendo y desemboca en su conmovedora despedida con el Ama, justificando pasados lauros. Marisa Herrero, imponente hormiguita viajera de género a género, luce magistral. Su comunicatividad es tal, el estilo depurado ayudándola en ello, que resulta, no para todos, la sorpresa de la noche. Perdón, Arlt, minga de tal, es una señora histriona de armas llevar. Y respetar. Al igual que el hermoso trabajo de Carlos Muñoz. Hermoso por lo introspectivo, por lo natural y por saberse ubicar, enfermedad desgraciadamente nada contagiosa. Como lo demuestra su lancinante entrega de la rosa. A la vera de los tres, no desentonan el remarcable Jorge Butrón, un medido Tacholas, la avasalladora Mirian Perazzolo y su querible hija Amanda Beitía. El sobrino encuentra en Juan Vitali una personificación romántica pero aún falto de empuje. La nómina también incluye las intervenciones de Claudia Gard, Marta Cipriano y, con la habitual preocupación madaniana por roles pequeños, la de Daniel Fanego. Sin olvidar a Manolas (Colombo, Sanmiguel, Vilella) ni Ayo-las (Abreu, Byle).

La crónica es extensa. Creo que este específico "lenguaje" lo merece. Por el respeto en que es hablado, por protagonista —sin entrar en ridículas comparaciones— y montaje. Porque "cuando llega la noche / se comienza a deshojar" un infrecuente homenaje. Como para justificar una tapa.

El marco es excelente: titiritesco, in-temporal, en la originalidad de la escenografía de Olivo - Marchegiani, casi rossiniana. Hermoso vestuario de Guma Zorrilla, pegadiza música de Federico García Vigil, luces que juegan bien.

La interpretación oscila entre una infrecuente dureza de José Luis Mazza y las crispantes sobreactuaciones de Sergio Corona y Juan Carlos Puppo, con un externo Miguel Bermúdez y las *macchietas* de Hilda Viñas y Cristina Alberó. Por su parte, Marta Albertini, con la sonrisa de Susana Rinaldi, pero sin su ángel, grita a cajas destempladas. Del pueblo de figurantes, surge la simpatía de Gonzalo Urziberea. Mención especial y única para la naturalidad y el aplomo de Roberto Jones.

Carlos Perciavalle es Scapino con presencia arrolladora y vitalidad sin agostar mas conjuga en su corporización todos los vicios adquiridos últimamente, dejando entre cajas tantas calidades que supo lucir hasta no hace mucho. De la representación, cortada

en más de media hora, pese a lo cual su conclusión frisa lo inaguantable por el desajuste que reina en ella, surgen epítetos y gestos porteños, groserías y adjetivaciones dignas del Maipo, referencias a críticas desfavorables de otros colegas, publicidad televisiva, comercial u oficial, a granel, reiterativos "de pronto" y ya inaguantables, por gramaticalmente inexistentes, "más nada". De la puesta de China Zorrilla y Villanueva Cosse, con algunos gags rescatables, cabe preguntarse dónde quedó la belleza del original, por qué tanto barullo, tanto despiste, tamaña chabacanería. Dónde la sátira, dónde la elegancia y, sobre todo, dónde la calidez que habita en Molière. Recuerdo un "Scapino" visto en Nueva York con el Young Vic y Jim Daly, dirigido por Frank Dunlop. Maravillosa recreación ábranse comillas basada en Molière ciérrense comillas. ¿Cómo puede atribuirse a Jean-Baptiste Poquelin el engendro que presencié? ¿Por qué no haber hecho, lisa y llanamente, una comedia musical, sin un *play-back* digno de infradotados, que permita el lucimiento de excepcionales actores y no menos ídem di-

¿Qué mal ha hecho Moliere?

rectores? Al final de la función, el elenco resultó extremadamente saludable, como dice un amigo mío: saludable reiterada pero inútilmente. El alma de Poquelin, Dios sea loado, en momento alguno había pasado por el escenario del Astral y, así, no participó de un cruel cuan forzado regocijo.

ARGENTINO, A MUCHA HONRA

Una de las muchas cosas hermosas de este "Martín Fierro" del Cervantes es la forma en que Rodolfo Graziano ha verticalizado nuestro Hernández, Conzález Castillo mediante, a través de un enfoque prístino, directo, sin turistificación ni exacerbante chauvinismo melodramático. Su versión está vestida por la sencillez, con recursos nobles y depurados, lejos de una innecesaria parafernalia visual. Como si hubiera montado el clásico para su Taller de Gakibaldi...

Así también lo entiende el elenco que logra una impactante homogeneidad. En todo ello juega importante papel la esquemática ambientación de Guillermo de la Torre, así como sus luces que esculpen humanidades y ámbitos. La impecable interpretación, parte del cálido, natural Fierro que plasma Raúl Lavié para abarcar, por ejemplo, a un irreconocible Elbio Nessier quien, a último momento, asumió un Cruz delineado con firmeza y verdad, y llegar al inolvidable Vizcacha de Walter Santa Ana. Entre los tres, justifican el montaje. Súmese a ello la lección de respeto y sobriedad dictada por Santiago Gómez Cúu, Cruz del reparto creador, una entradora composición de Natalio Hoxman, pequeñas cuan importantes intervenciones como las de Mario Labardén, Onofre Lovero, Rey Charol y Juan Antonio Tríbulo, las danzas marcadas por Lía Labaronne, la música de Juan Félix Roldán junto al pulsar de Martín Zabalúa, no en vano tercera generación teatral, y se tendrá una idea de lo apuntado al comienzo de esta nota.

Graziano, cuidando siempre la pulsante sangre del texto, le ha arrimado una suerte de coro griego como factor ilustrativo a cargo de las responsables Mágara Alonso, Vera Lebán y Nelly Fontán. Adecuadas Ivonne Fournery e Irene Ontiveros y, aunque debe controlarse, Laura Bove en la ingrata Gaitiva. Los demás, con la simpatía, nerviosa en la primer noche, de Juan Carlos Olivier y el aplomo de Ricardo Darín y Roberto Fiore, cubren las exigencias de un bello espectáculo. La partida era brava, el director supo jugarla frontalmente y el público comprenderá por qué "Martín Fierro" está hecho con tierra que huele a pasto húmedo, sin enarbolar otra bandera que la de su autenticidad.

Esta nueva pieza de Carlos Gorostiza estrenada en el Lassaile, rebosa un soterrado, atrapante dolor anímico con las habituales, y bienvenidas, notas humorísticas. La cotidiana exactitud del terso, tenso diálogo en este contrapunto en que dos matrimonios, que jamás se encontrarán, aventan recuerdos, egoísmos y pasiones con, en punzante vuelta de tuerca, un amigo como factor catalítico, es tonificante en su natural tañir.

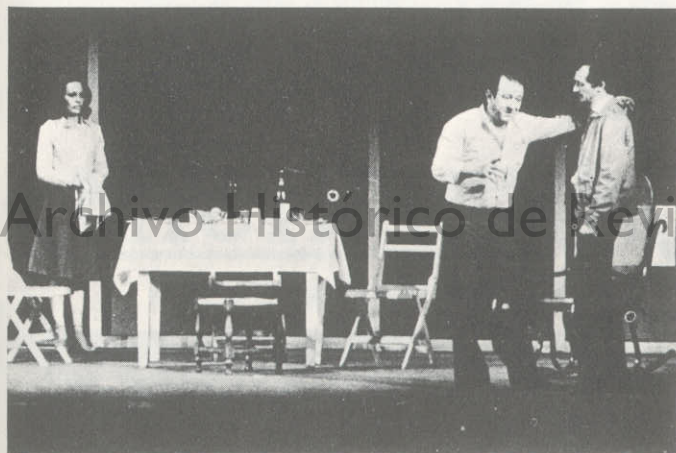
Una esquemática cuan auténtica planta de Leandro Hipólito Ragucci ventila el clima, de a ratos agobiante, donde la palabra es tan importante como los silencios. Ya que tinta y marcación pertenecen a Gorostiza y hay pocos directores argentinos que lleguen a su altura en la composición de situaciones, el resultado deviene atrapante. Como para convertir a "Los hermanos queridos" en un jalón más en la ascendente historia de nuestra dramática.

No poca importancia tiene en ello la selección de actores. Este cronista memora, veinte años atrás, un "Pan de la locura" en que el que el joven Oscar Rovito le daba réplica al ya formado Carlos Carella. Verlos reunidos, ahora y otra vez, es una reconfortante experiencia. El segundo de los nombrados borda con tanta hondura su Juan como para quedar admirado ante la gama de recursos de este actor grande, si bien, afortunadamente, lo ignora y dúctil Rovito, junco que los años han forjado, aún no encontró la horma del difícil Agustín, mas no cabe duda que autenticidad no le falta. Siempre cuesta reencontrarse con un viejo amigo, tras larga separación, sobre todo cuando se trata del teatro.

En este juego, cruza de Priestley y Pirandello, brilla la contención de María de la Paz en un papel a la altura de sus positivos méritos, tan poco reconocidos, el natural de la sólida Nidia Telles, de amplia foja en Montevideo, y la vibración, en voz y gesto, de Mariángeles Ibarreta. Por lo que a Ulises Dumont atañe, sólo cabe alegrarse de la altura a que ha llegado. Si en su borrachera, colma algo la copa, es tan lacerante el Pipo por él habitado que todo reparo pierde fuerza.

En este ir y venir de vidas desgarradas y/o desgajadas, llama la atención el interés marcado por la juventud hacia una pieza evidentemente adulta. (Lo cual sólo habla a favor de la madurez de un espectador subestimado en demasía). Cuando, sobre el final, los hermanos se enfrentan en mudo e imposible diálogo, el espectador también se habrá enfrentado con una cátedra de auténtico temple de la que tanto aprenderá como, en otro campo, sus adolescentes coparticipantes de este necesario ritual.

ENTRAÑABLES HERMANOS



BUTLEY: Magistral Cruz, bellamente enmarcado por Zanetti, en poético texto de Gray y cuidada puesta de Alezzo (Olimpia).

CHICAGO: MUSICAL USA, Lobato al frente, mantiene nativa jerarquía, bien apoyada por Luna, Cosens, La Fox y músicos de Rivas (El Nacional).

EL BULULU: Vilches recrea juglaresco itinerario; pantomima ocupa texto, nostalgia, espectador y pareja calidad al todo (Estrellas).

EL EMPERADOR GYNT: Caicedo imponente, multiplicándose en velada donde facundia imaginativa rinde emotivo homenaje a Ibsen (Payró II).

EL GRAN DESHAVE: Luppi y Padilla, con Cullen, dirigidos por Gandolfo, sobre corrosivo texto De Cecco-Chulak, continúan excelentes. (Odeón).

HISTORIAS RECOGIDAS: Pinti asume calidad estelar en innarrable velada propia de ritmo —mayoritariamente— a todo vapor (Tabaré).

LORENZACCIO: Cautivante espectáculo de Grasso; restallantes Alcón-Bebán, notables Bianchi, Novoa, apoyados en actualísimo texto de Musset (B. Podestá).

MANDIBULAS: Notable producción del urticante Calaferte, impecablemente plasmada por pionero Tahier (La Fábula).

POSDATA: TU GATO HA MUERTO: Duelo interpretativo de fuste con fogueado Brandoni y novel Romano, bien llevado por Alfaro (Ateneo).

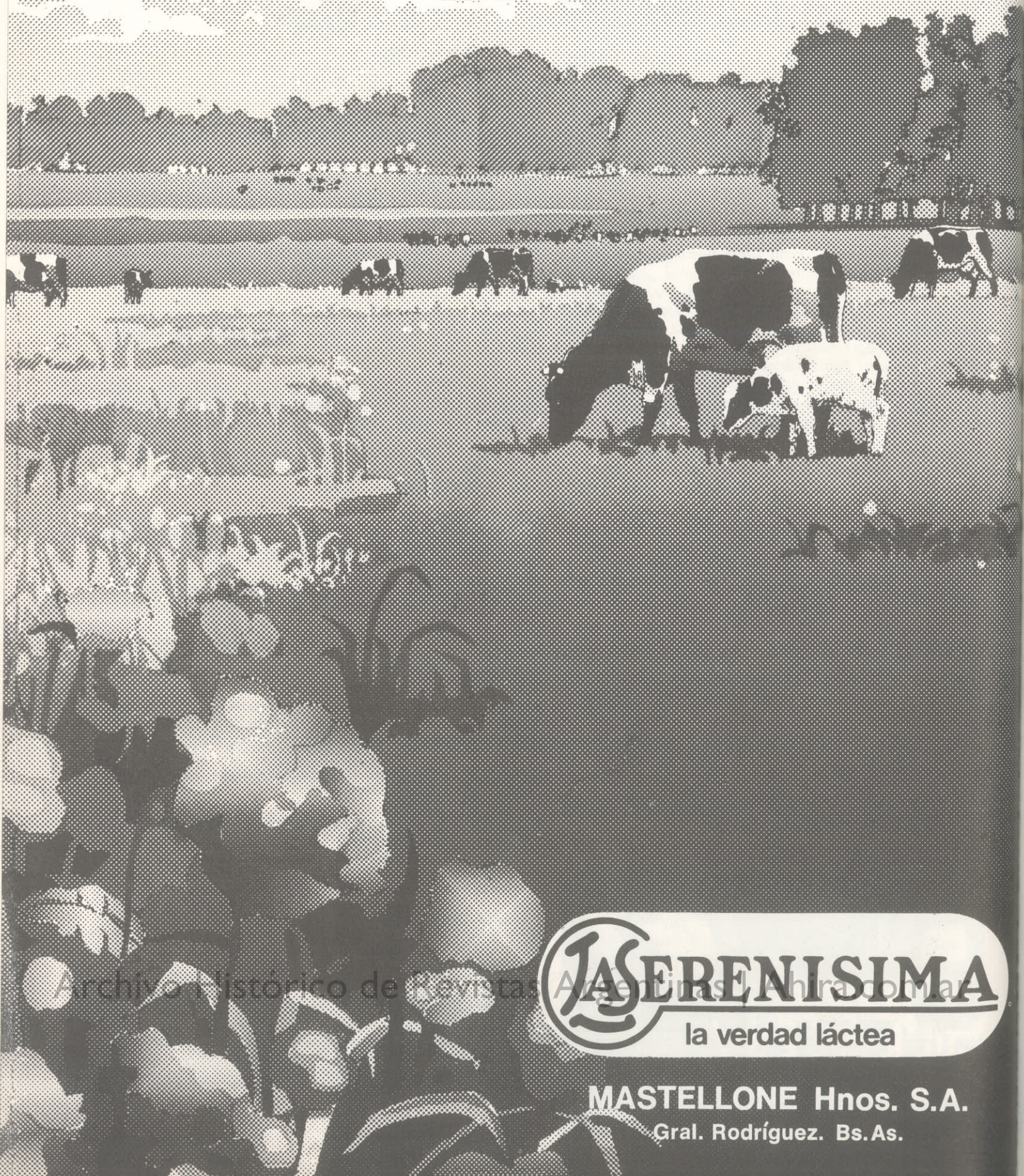
ROMEO Y JULIETA: Impecable Graziano, descollantes Banegas, Miglioranza, Pérez Sarre, Larrain, Renzi, Bernardi y Monri para querible versión Willy (T. de Garibaldi).

VISITA: Prieta velada alucinada/alucinante por notables Monti, Kogan y elenco (Payró I).

MASTROPIERO QUE NUNCA: Joven, disciplinado grupo argentino de fama mundial, "Les Luthiers" reiteran su maestría tomando en serio el humor musical con sin par jerarquía (Coliseo).

EPOCAS DEL TEATRO NACIONAL de Luis Ordaz

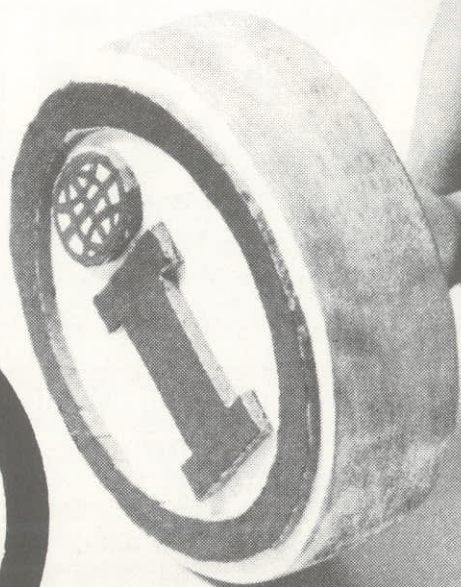
La séptima nota sobre historia del teatro nacional titulada "La crisis comercial de nuestro teatro", por razones de espacio será publicada en la próxima edición de PAJARO DE FUEGO.



Archivo Histórico de Revistas Argentinas. Ahora con más

MASERENISIMA
la verdad láctea

MASTELLONE Hnos. S.A.
Gral. Rodríguez. Bs.As.



Sello de calidad en toda la línea.

Un nombre: IMPACTO. Una marca que se impone.

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

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

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

“TODO con el respaldo de una marca responsable”

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar



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

No queremos venderlo.



Hay cosas que no tienen precio.

La dedicación, el esfuerzo, los desvelos de los que marcan una tendencia.

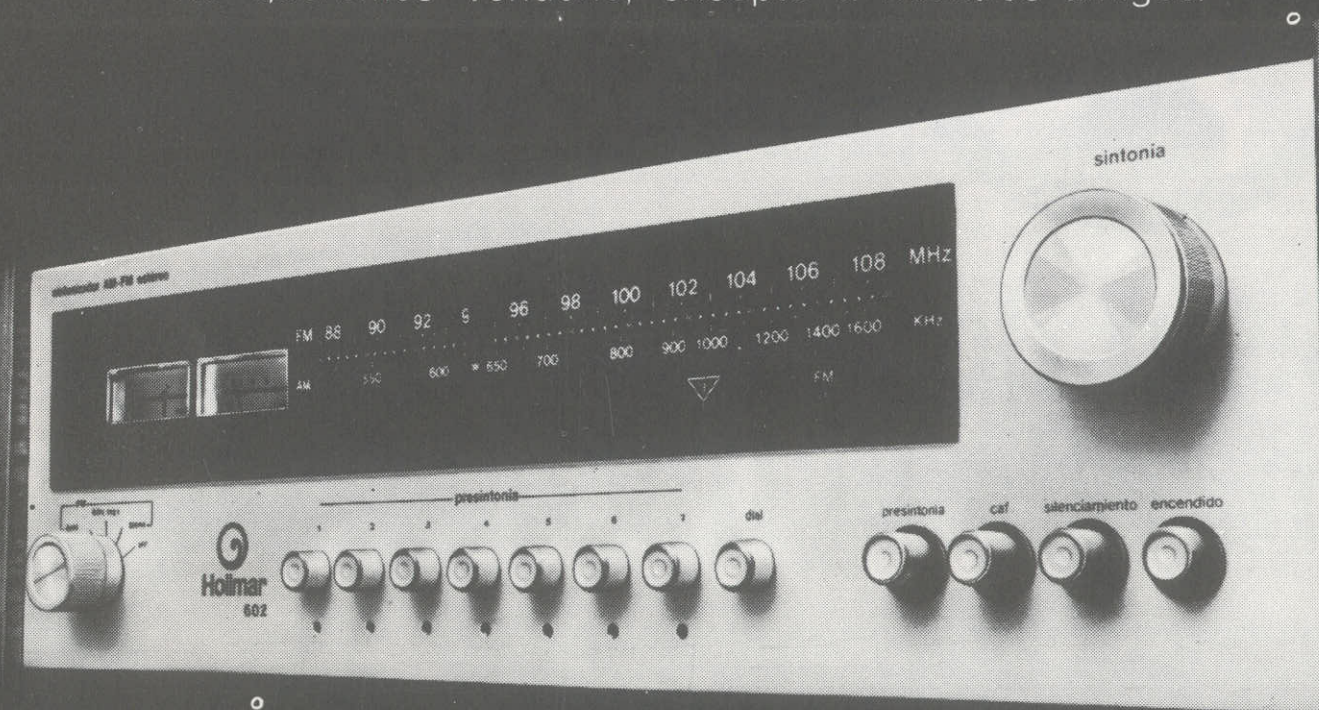
Investigamos incorporando los últimos avances tecnológicos el mayor cuidado constructivo y los mejores materiales.

Sintonizador AM/FM estéreo Holimar 602.

Un desarrollo de trascendental importancia en el orden internacional.

Una garantía que es nuestro propio espíritu: 15 años.

No queremos venderlo, excepto a nuestros amigos.



SISTEMA DE PRESINTONIA:

Permite seleccionar hasta 7 estaciones FM con el solo roce de sus dedos, por un sistema de conmutación electrónica.

OPCIONAL:

Un sistema de control remoto permite, pulsando un botón conmutar

secuencialmente las 7 estaciones elegidas.

ESPECIFICACIONES

Sensibilidad: 0.8 μ V para 30 dB de relación señal ruido, lo que posibilita escuchar óptimamente las transmisiones estereofónicas con una simple antena interna.

Amplificador de frecuencia intermedia con filtros cerámicos. Detector de cuadratura triple sintonizado de muy baja deformación.

Respuesta a frecuencia: 25 Hz a 15

kHz + 0.2 dB - 2 dB

Separación de canales: 40 dB

Relación de captura: 1.4 dB

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

 **Holimar**

Céspedes 2670 Buenos Aires 73-8127 781-5065

Todos los adelantos realizados para una mejor reproducción del sonido permiten al audiófilo una virtual recreación del hecho musical en su living. Ambiente que se ha transformado en una verdadera sala de conciertos no solamente por el desarrollo mencionado precedentemente, también por la inmensa posibilidad en cuanto a repertorio que existe en el mundo de la música grabada. Si bien es cierto que el mercado local no ostenta un catálogo tan amplio como el de algunos centros internacionales, también lo que es para el usuario medio la oferta es más que suficiente. Coexisten en ese universo sonoro dos medios: el disco y el cassette, lo cual depara una alternativa válida en cuanto a la elección que habrá de llevar a cabo el usuario. La intención de esta nota es contribuir al esclarecimiento del público, facilitando así la toma de una decisión al respecto. No se trata —como veremos— de establecer un orden de prioridades, por el contrario, la idea es señalar virtudes y defectos de ambos medios.

Siendo el más tradicional, analizaremos en primer término al disco. Con sus ciento un años de vida, es un anciano de envidiable salud, técnica y comercial. No existe otro medio con tantas posibilidades, muchas veces materializadas, de contener un mensaje de alta fidelidad. En él se puede registrar un amplio rango de frecuencias y dinámico, con ventaja en relación inclusive a las cintas pregrabadas del sistema denominado "carrete abierto", o sea cinta de un cuarto de pulgada que se transporta generalmente a 19 cm por segundo. Es muy fácil localizar pasajes determinados en el disco y provisto se le presten los cuidados convenientes tiene una larga vida útil. En su contra hay que contabilizar su escasa portabilidad, lo cual está relacionado íntimamente con el riesgo de dañar los surcos o, inclusive, ocasionar problemas inherentes al polvo ambiental.

El cassette, en cambio, es eminentemente portátil, siendo éste uno de los fundamentos de su enorme popularidad. En cuanto al grado de fidelidad que es dable esperar de un cassette, es preciso hacer aquí una disquisición. Si bien es cierto que un cassette grabado con Dolby y reproducido con idéntico auxilio produce excelentes resultados, particularmente cuando el aparato que se emplea está provisto de un dispositivo para ajustar el azimut de la cabeza, también lo es que —desgraciadamente— no existen en nuestro mercado cassettes pregrabados con Dolby, de manera que las condiciones óptimas de funcionamiento quedan forzosamente limitadas a la grabación/reproducción llevada a cabo por el usuario. Lo cual significa, en buen romance que en definitiva no se logrará superar la calidad de los discos en el mejor de los casos o de las emisiones de radio en el peor, que-

DISCOS O CINTAS ? una renovada polémica

dando así en buena medida frustrada la posibilidad de sacar máximo provecho del sistema. Queda una pequeña minoría para quien es factible realizar buenos registros en vivo y entonces sí que los resultados serán de genuina alta fidelidad. Claro está que como cualquier audiófilo veterano lo sabe, a las grabaciones en vivo casi siempre hay que *editarlas* o sea someterlas a un proceso de montaje, tarea que es prácticamente imposible de realizar con un equipo a cassette, siendo indicado para ello un aparato de carrete abierto.

Aclarado el panorama en cuanto a la fidelidad que se puede obtener del cassette, resulta bastante evidente que si el usuario tiene inquietudes en cuanto a trasladar su música al automóvil, al crucero o simplemente llevarla consigo, este medio es el ideal. Si el uso es más sedentario, habrá que pensarlo dos veces. Ubicar un pasaje —una banda en un disco con varias— en este pequeño contenedor de música es más difícil de lo que parece. Existen algunas unidades altamente so-

fisticadas que poseen sensores electrónicos para detectar el espacio sin grabar que media entre dos fragmentos o bandas, pero son muy escasas y aún así, el disco supera en este aspecto al cassette en forma radical. Un cassette bien cuidado, por último, puede durar mucho. Pero si lo contamina la tierra sufrirá un desgaste prematuro, con el agravante de que probablemente también erosione las costosas cabezas del grabador, mucho más difíciles de cambiar que una púa.

Sintetizando: con los cassettes pregrabados no hay posibilidades de alta fidelidad, con el disco sí; si lo que se busca es portabilidad hay que inclinarse por el cassette; ambos medios requieren cuidados, distintos pero cuidados al fin; en buen uso duran mucho tiempo; si se prefiere grabar, borrar y volver a grabar gana el cassette obviamente; para ubicar un fragmento es más conveniente el disco. Con estos elementos de juicio y el buen sentido, sumados a la experiencia audiófila de cada uno se está en condiciones de decidir.

Nuevos componentes de alta fidelidad

La empresa Holimar acaba de presentar en el mercado dos nuevos componentes de alta fidelidad. Se trata del preamplificador Holimar 804 y el amplificador de potencia Holimar 404. Se adoptó la disposición de pre y amplificador separados debido a que existe la certidumbre de ser éste el camino indicado para lograr los más bajos índices de deformación. La teoría corroborada en la práctica, es que al contarse con dos fuentes de alimentación separadas, se obtiene una mayor estabilidad en el preamplificador, ya que la tensión de alimentación del mismo no sufre las variaciones ocasionadas, en los equipos con fuente de alimentación compartida (integrados), ante exigencias de potencia en el amplificador, en función del programa reproducido, obteniéndose al mismo tiempo una drástica reducción de zumbidos.

El preamplificador Holimar 804 puede trabajar con dos bandejas tocadiscos, tres grabadores, sintonizador y elementos auxiliares tales como el expansor-compresor Holimar HC-4. Para mayor versatilidad, una de las salidas de grabador permite el empleo de todos los controles tonales para modificar la señal que se envía a la cinta. Los controles de tono consisten en seis potenciómetros que cumplen las siguientes funciones: control de graves, medios y agudos duplicado para cada canal, con regulación independiente. Si bien el nivel de deformación introducido por estos controles es de apenas el 0,02%, un pulsador permite desacoplarlos, obteniéndose así una respuesta totalmente plana. Los filtros incorporados son del tipo activo: uno para la zona de agudos con tres posiciones de corte: en 6, 8 y 12 kHz y otro en la zona de los graves, específicamente a los 40 Hz.

En cuanto al amplificador de potencia Holimar 404, su dotación de potencia alcanza a los 150 vatios continuos por canal, ambos canales trabajando sobre 8 Ohms. La indicación de la potencia en uso está a cargo de diez LEDs (diodos emisores de luz) por canal que reemplazan a los tradicionales VUmetros con ventajas en cuanto a la inmediata información que brindan por su superior balística. La escala de medición va de 0,07 a 300 vatios, debiendo duplicarse esta cifra si se usan parlantes de 4 Ohms. Paralela a la misma hay otra escala en dB, que abarca de -33 a +3 dB y posibilita saber el rango dinámico del programa musical reproducido.

El conjunto formado por el preamplificador 804 y el amplificador de potencia Holimar 404 se inscribe en esa privilegiada categoría de equipos que los americanos —tan gráficamente— denominan como "state-of-the-art" o sea componentes de primerísimo nivel concebidos y construidos sin concesiones de ninguna índole, con el único objetivo de alcanzar la máxima fidelidad y que poseen una versatilidad operativa capaz de satisfacer a los más exigentes audiófilos.

El cuento y los cuentistas

por Graciela Artica

EI

Por aquella época yo desconocía el lenguaje de ellos. Es más: desconocía sus costumbres, sus casas. Techos, plantas, oscuridad. y de las soledades, la búsqueda. Eso sí lo sabía.

De modo que el agujero negro para mí fue sólo una tentación. Avidez de animalejos.

¡Al fin las últimas horas del día! Fastidiosas.

El orgullo de mi copete fue el primero en penetrar la concavidad. Ansiaba enfrentarme a las sombras. A mis presas.

Conocida es mi esbeltez y mi plumaje leonado. Me molestó rozar asperezas, transitar caminos que desconocían la curva y ensuciarme de un engro que no era el de la noche. Era negro que ensuciaba.

Rey de las tenebrosidades, no fue lo sombrío el motivo de mi sobrecogimiento. Cierta rigidez en la estructura, sí, cierta hechura de animal desconocido. No era la cueva presentida.

Una chimenea.

Aprendí su trampa, su nombre y su uso en forma gradual y en ese orden. Pero cada información vino muy separada en el tiempo.

Viví, en cierto modo, la noche soñada: la noche más larga del mundo.

Noche que empezó con sorpresas, expectativas. Noche inquietante luego. Noche asesina al fin.

Inicié un descenso torpe que no condecía con mi esbeltez. Recuperé el empaque al llegar a la boca opuesta del pasaje. Entrada, salida. Típico de ratones.

Sólo que esta salida...

Añenté con vigor mis patas fuertes, aún a sabiendas de que las uñas se me enganchaban en afelpados desconocidos.

Lugar tan prolijo, tan quieto, nunca había visto en mi vida. Y conocía parques esmerados, hojas susurrantes, animales inmóviles en la esperanza de que yo no los advirtiera.

Aquí había, sí, flores y pájaros que no dibujaban sombra, árboles de cuatro patas sin rama alguna, pasto gris, sin olor ni humedad, también mi amada soledad.

Había pasado el día escondido, tapándome en la sombra de una casuarina, que había dado en silbar al vien-

to, tal vez sólo por irritarme, tal vez acunando mis apetitos, aletargados durante la luz, reservados y exacerbados a esta hora.

Sin necesidad casi de desplazamientos (mi mirada penetra los secretos) busqué el indicio de algún roedor: me apetecía.

El copete más tieso que nunca aunque la soberbia se me achicaba (no veía nada sugestivo) comencé una caminata de inspección. A paso de emperador, disimulando los enganches con ese suelo desconocido.

Comprobando la carencia de los habituales animalejos: ni ratones, ni gatos, ni bicho parecido: sólo aquellos pájaros estáticos, planos, sin temor ni sorpresa; todavía alucinado con el paisaje, comprendí que lo mejor era regresar. Que existiesen otros mundos, no me interesaba.

Yo, a lo mío.

La fría boca de piedra me planteaba la única posibilidad de huida. Me sorprendí, sí, pensando ya en huír.

Comencé a escalar en la negrura, mareado de sorpresas. Mis alas me fueron demasiado largas. Tropecé, me las lastimé. Perder plumas me irritó. Encontrar durezas impenetrables, me desconcertó. No dar con una salida fue un extraño golpe de alarma.

Por allí había entrado. Por allí no podía salir.

Lo intenté y volví a intentarlo. Me sentía cada vez más herido. Las uñas se me rajaron. No me dolía, sentía que se me afilaban en el filo curvo.

Como después aprendí una nueva forma de medir el tiempo (hasta entonces sólo sabía de sombras y luz) calculo, lenguaje de ellos, que pasé varias horas en el empeño desesperado.

Renuncié. Ante lo imposible, sé darme por vencido.

Regresé al mundo ilusorio de abajo. Había observado, y volví a comprobarlo, la existencia de aberturas. También confirmé que todas estaban clausuradas.

Salida, no había.

El hambre, ese maldito instigador, siempre fue el que determinó mis pasos. Ahora lo sé, también apuré mi fin.

Una resolución había que encarar.



buho

Uno de esos pájaros en la pared me pareció lo más indicado. Picoteé sin suerte y desesperando. Picoteé la dureza más dura que mi pico jamás enfrentará.

Dañé mi pico. Lo torcí.

Juzgué oportuno resignarme a las flores y a algunas hojas. Nunca había descendido tan bajo en mi apetito. Las conocía. No de sabor. Sobre todo las hojas, que tantas veces me cobijaran de la fuerza del sol. Me dieron pena, pero me dije que no eran como las que yo frecuentaba.

Comí a enganchones, desgarrando, sin importarme el gusto que siempre era el mismo. Pero elegía de alguna manera. Elegía los colores.

Después de un tiempo me sentí sin hambre, con sed. Un malestar muy fuerte me sacudía el corazón y me hinchaba todo.

Intenté un corto vuelo, pero estaba muy mareado. Choqué dos o tres veces, me quebré un ala.

Descansé. Probé, en la calma, penetrar el misterio.

Nuevamente acosado por el hambre,

un hombre asqueado, si se quiere, gusté el sabor (el mismo de antes) y la tesitura (infinitamente más suave) de flores verticales: las que llegaban al suelo. Sabía ya de mi imposibilidad de remontar vuelo.

Repetí el desencanto. Sólo que ahora me agobiaban con más fuerza los dolores internos. Difícil entender; no tenía hambre, sentía hambre. Estaba pleno. La satisfacción no llegaba. respiraba mal.

Hasta el fin me mantuve en pie. Terminé por tumbarme, panza arriba, heridas abiertas, un inexplicable bulto de hambre por dentro.

Veía menos, siempre menos. Sin embargo nada me encandilaba.

Y duré mucho, mucho. El sufrimiento mermaba, sólo la importancia se encumbró.

Acepté lo que venía. Otra cosa... ¿qué?

Lo extraño fue cuando con la mirada y ciertos poderes abandoné mi cuerpo. Le dejé, y es verdad!, hasta los ojos. El despojo ni se notó.

En fluída vaguedad observé mi muerte, mi lenta descomposición.

Luego me dediqué a mirar, estudiar, esperar.

Los conocí un día impreciso. Abrieron una de las puertas clausuradas y se echaron atrás espantados. Oí por primera vez palabras humanas:

—¡Qué olor!—

—¡Qué horror! ¿qué ha pasado?—

—¡Qué asco! no entren, no entren, ¡es impresionante!—

—¡Dios mío! ¡cuánto destrozo! ahí está: un pajarraco inmundo. ¡Ay! no puedo acercarme, está podrido.

—Quedate vos también afuera. Yo lo saco. Con una escoba y una pala. Después ventilo todo y veremos qué hacemos.

Conocí la escoba. Ví barrer mi cuerpo. Lo ví salir, reducido, maloliente, en la mentada pala.

Luego abrieron puertas y ventanas limpiaron mi sangre. Recogieron y tiraron algunas plumas. También una uña: había quedado enganchada en el brazo del sillón.

Finalmente se reunieron todos y lloraron.

No lloraban mi agonía. Lloraban sus cuadros, sus tapices, los sillones de tapestry.

GRACIELA ARTICA

Periodista, graduada de la U.C.A. Cursos de "Historia de la Cultura" en la Universidad de California, Berkeley.

Escritos: en vías de publicación, "Cuentos de Silencios".

Por terminar, "La vereda de enfrente", novela.

Charlas sobre viajes.

Dirección de la revista "Gure Euskal Echea" en 1959, publicación de los exalumnos del Instituto Euskal Echea.

5 años de residencia en U.S.A.

Viajes: Sud Africa, Mauritius, Malasia, Singapur, Viet-Nam, Macao, Hong Kong (y Nuevos Territorios), Filipinas, Japón, Tailandia, India, Egipto, Europa. Diversos lugares de U.S.A., México, Perú, Bolivia y Paraguay.



No los quise desde el primer momento. No los perdono.

De mí, prácticamente ni se acuerdan. A veces me usan de anécdota escalofriante para entretener a algún invitado o justificar un cambio de decoración.

Para ellos, apenas si fui.

Algo malo. Con atractivo suficiente como para ser contado.

Pero nunca atraviesan la sala sin un escalofrío que los paraliza, los pierde. Sólo segundos. Eso sí: sensación con poder residual, como las pastillas de gamexane que usan en los cambios de estación.

En las noches de invierno, cuando encienden la chimenea, los ojos se les agrandan. Ojos de búho. Y condenados a la luz. El miedo les crepita desde las llamas hasta las brasas. Están en el infierno.

Y ahora soy eso: un estremecimiento, un temor invisible, aleteando en mi sala.

Mi sala.

Porque me instalé. Definitivamente.



El Nº 9 de setiembre contendrá
el siguiente material

- **INFORME ESPECIAL SOBRE EL CASO BEAGLE**

Un agudo planteo sobre la problemática de nuestros límites australes.

- **LEOPOLDO MARECHAL**

Su figura, su ubicación en el tiempo y su dimensión en el panorama de las letras.

- **HELVIO BOTANA**

Un personaje en busca de un autor

- **POR LA FINA CUERDA DE LA LUZ**

Reportaje a Miguel A. Vidal y a Eduardo Mac Intyre.

- **RENATO CESARI, UN GRAN ACTOR DE LA OPERA**

Recuerdos de un artista que sabe lo que hace y lo que dice.

Colecciónela para reunir
todo el panorama
cultural de nuestros días

pájaro de fuego

Eficiencia en seguros.

Servicio.

Costo.

Protección.

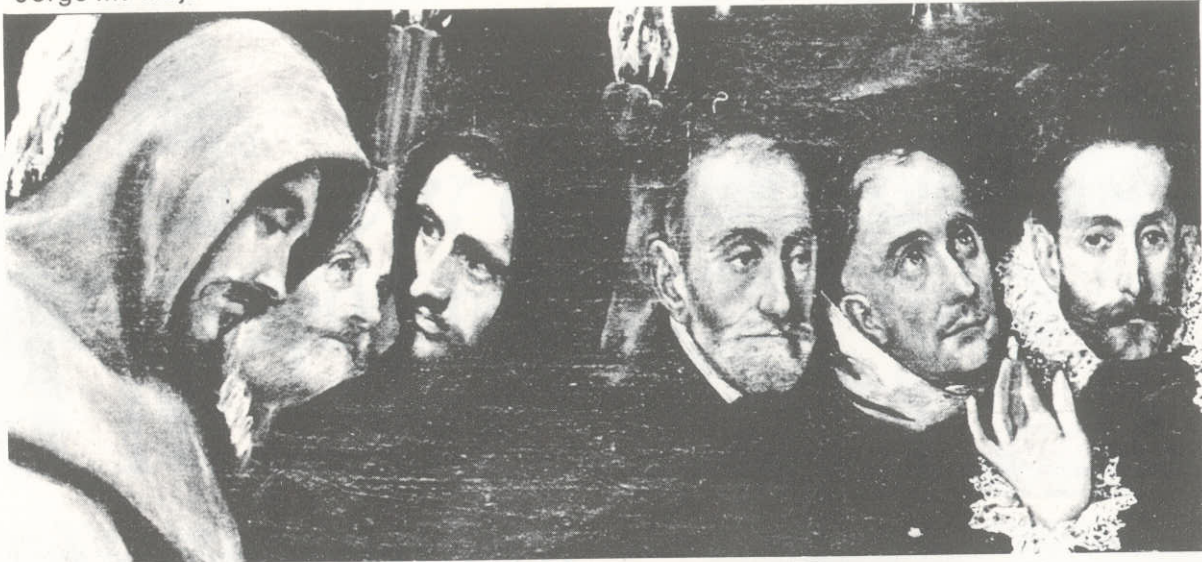


**LA BUENOS
AIRES**

Compañía Argentina de Seguros S.A.



Choly Berreteaga
Jorge M. Trujillo



LA COCINA ESPAÑOLA

CUARTA NOTA

Con esta nota finalizamos la breve historia sobre gastronomía española, refiriéndonos a la comunidad judía, que vivió en suelo hispánico durante casi 2.000 años. Sus integrantes utilizaron la palabra "SEFARAD" para referirse al territorio que ocupaban, denominándose a sí mismos "sefaradíes o sefardíes", cuya traducción del hebreo significa españoles.

En el siglo V, España pertenecía todavía al Imperio Romano y los judíos vivían en tranquila comunidad hasta que se produjo la invasión de la tribu germánica de los Visigodos. El rey Recaredo I, había adoptado el cristianismo, promulgando severas medidas contra los judíos, lo que motivó que algunos emigraran a otras comarcas y el resto se convirtiera al cristianismo para poder seguir habitando en España, no obstante siguieron practicando ocultamente sus propias tradiciones religiosas.

Posteriormente, cuando España fue invadida desde Africa del Norte por los sarracenos, los judíos los recibieron como salvadores de la opresión a que se hallaban sometidos, ayudando a los árabes en su conquista.

Fue así que resurgieron grandes comunidades judías en varias ciudades españolas, radicándose las más poderosas en Granada, Córdoba y Toledo, primitiva capital de España.

Aunque apegados siempre a sus costumbres y su religión, los judíos se encontraron, sin embargo, estrechamente ligados a los árabes por su cultura civil y espiritual, produciéndose una notable fusión entre los dos pueblos semitas.

De esta convivencia surgió una nueva variedad culinaria "la cocina sefaradí". Como toda cocina de arraigo judío, mantuvo muchos ritos religiosos que en su momento fueron creados como medidas de higiene y profilaxis, tal como abstenerse de consumir carne de cerdo,

Los destinos de las naciones dependen de la manera de alimentarse. -- Brillat-Savarín

frutos de mar que no tuvieran escamas, preparaciones en que se mezcle leche y carne, etc.

La cocina sefaradí no tiene similitud con la cocina judía centroeuropea. Esta última cuenta entre sus especialidades platos como el guefalte-fish (albóndigas de pescado), los varénikes (albndigones de papa, carne picada y harina de matsé), o los creplej (especie de capelettis de queso blanco). A consecuencia de la citada compenetración judía-islámica, los sefaradíes utilizan en sus comidas muchas especias y realizan una repostería muy perfumada y rica en almíbares, pudiendo degustar en sus cocinas los "trabados", deliciosas empanaditas rellenas de nueces y bañadas en miel, o los "mogados", pequeños bocaditos de mazapán de almendras, también los tan conocidos arrolladitos de bojas tiernas de parrá, rellenos de arroz y carne picada, o el "levan", leche cuajada natural que acompaña algunas comidas, por ejemplo cubriendo delgadas rodajas de pepinos condimentadas con sal y espolvoreadas con hojas de menta seca triturada. Y en esta apretada síntesis no podemos dejar de nombrar el exquisito dulce de rosas (trandafila), para hacerlo es necesario ser un poco poeta. Hay que ir al campo en primavera cuando las rosas oscuras y aterciopeladas están en todo su esplendor, y venir con los brazos cargados de ellas. En España se utilizaban las de Granada, en Estambul las de las "Adas" y en Argentina las de Escobar.

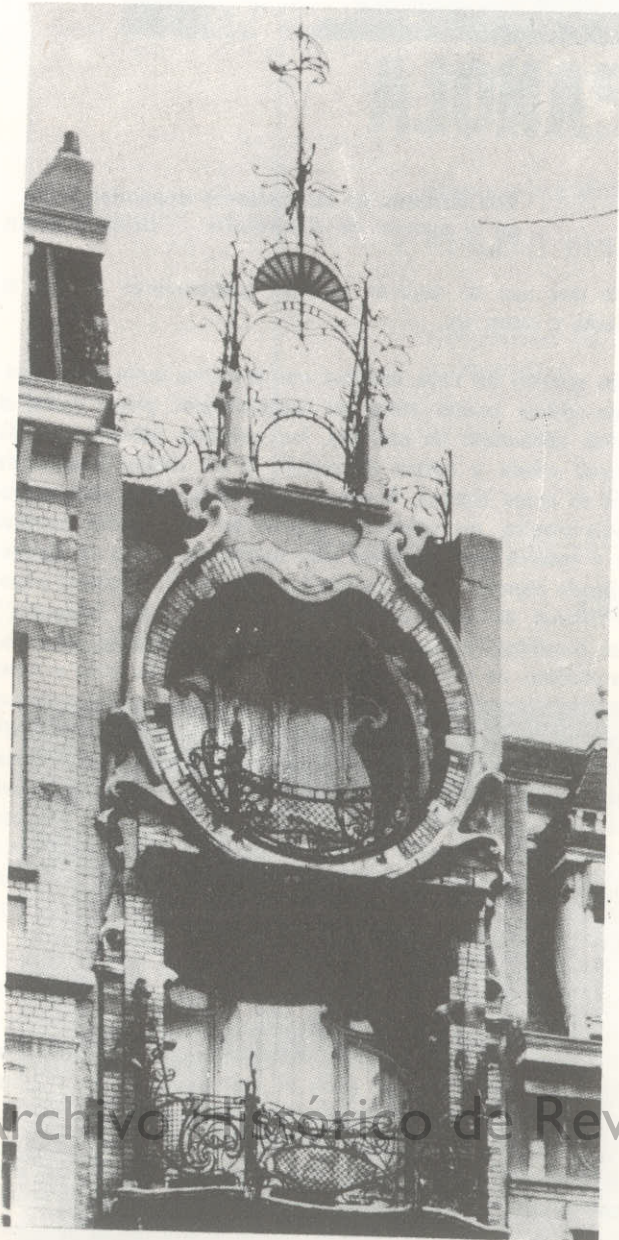
La preparación de este dulce es la siguiente: Lavar ligeramente 1/2 kilo de pétalos y dejarlos escurrir, rociarlos con juto de 2 limones y amasarlos hasta que queden tiernos como una pasta, colocar en una cacerola 1/2 kilo de azúcar, la pasta de rosas y cubrir con 1/2 litro de agua, dejando hervir hasta que tome punto de mermelada.

Nuestra tradicional cocina criolla, cuenta con algunas comidas muy perfumadas y varias preparaciones dulces bañadas en almíbar que tienen connotaciones similares con este producto de la influencia hispana en nuestra tierra.



ESPONTANEIDAD Y CREACION EN LA ARQUITECTURA

*Lo espontáneo en la decoración
de la arquitectura: una
posibilidad ensayada en el
movimiento "Art Nouveau" europeo.*

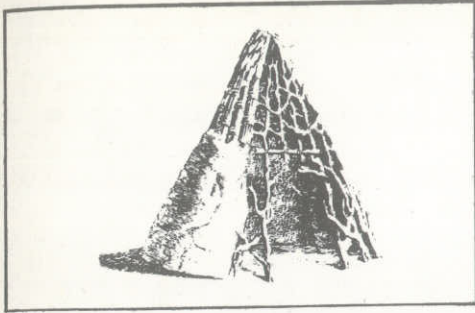


El concepto de espontaneidad está ligado a todo aquello que surge sin alguna previa planificación, o en todo caso, sin demasiada meditación y análisis. Si esto es aplicable a la arquitectura, de hecho nos encontraremos con una actitud surgente de varios factores, condicionada por determinados elementos que hacen al medio, al lugar de inserción de la obra en sí. Pero no hay que anticiparse todavía. Veamos un poco el problema desde su propia base.

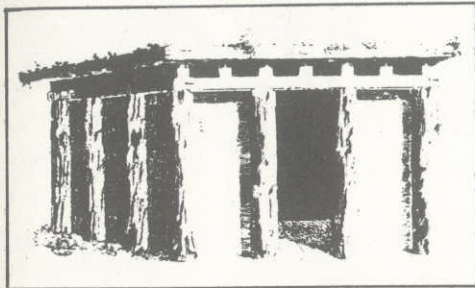
Evidentemente, se puede ser espontáneo dentro de ciertas limitaciones. O sea que esa condición que es motivo del presente comentario, no puede quedar enteramente liberada de muchos factores, apriorísticos, necesarios. El grado de espontaneidad posible, sintetizando la idea trazada, siempre aparece condicionado y ajustado a premisas en lo que hace a la arquitectura, y es por esto que muchas veces, al mencionarse que tal o cual expresión arquitectural es espontánea, se está haciendo más una asociación mental o una figura literaria que otra cosa.

Por cierto que la arquitectura presenta características especiales con respecto a otras disciplinas de las comunmente llamadas artes visuales, englobando en ellas la escultura y la pintura. El tiempo de ejecución del trabajo y la materialización consiguiente, lleva un proceso que se extiende mucho tiempo, y además compromete el trabajo (es decir, la participación) de muchas personas. Son efectivamente numerosos quienes toman parte en una obra de arquitectura, desde sus primeras instancias hasta el momento de quedar inaugurada. Si bien es cierto que el responsable primordial, el autor propiamente dicho, es el arquitecto, las partes (menores en su grado de complejidad) corren por cuenta de otras personas, siempre ajustadas a una dirección de la obra. Y por eso, aquello de la complejidad, a lo que se suma lo polifacético del actuar del profesional responsable.

Un pintor normalmente elabora solo su obra ante el lienzo, y ahí podrá dar despegue (instantáneo a veces) a esa espontaneidad creativa de que se está hablando. Un escultor podrá también hacerlo y si bien es cierto, ambos podrían ceñirse a cánones preestablecidos, también juega libremente el factor de lo que nace de la improvisación del momento. Pero el arquitecto, yendo aquí al meollo de esta nota, no puede soslayar lo que es esencial, el plano básico, que significa un ajuste apriorístico y razonado, porque muestra la configuración de algo que técnicamente deberá encontrar una realización ajustada a cálculos. De ahí lo relativo de hablar de espontaneidad arquitectónica con la misma propiedad como se puede hablar de espontaneidad pictórica o escultórica, por ejemplo.



Formas constructivas primitivas que son, en cierto modo, ejemplos de espontaneidad arquitectónica.



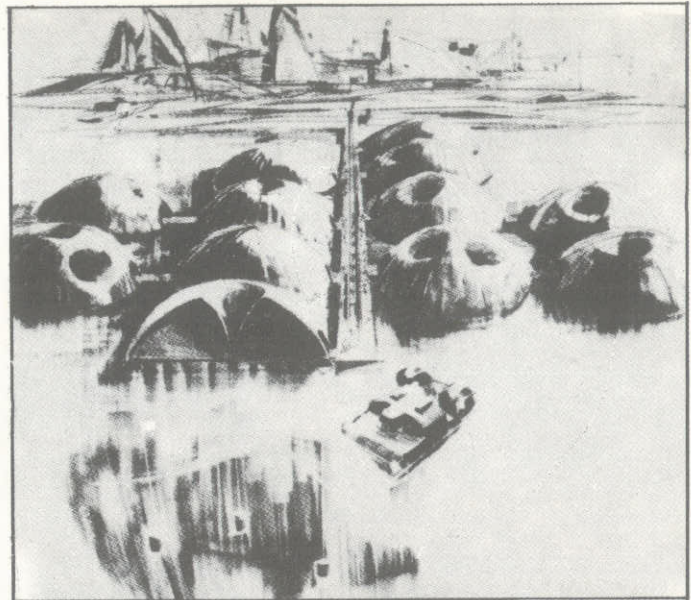
La espontaneidad creativa, que trasluce aquí la libertad del dibujo, enfrenta después el rigor de la realidad constructiva. Esta es una idea de ciudad flotante, surgida en el Japón.

Como quiera que sea, ha cundido en el ambiente arquitectónico, así como en algunos escritos sobre arquitectura provenientes del extranjero, la idea de llamar espontánea a cierta arquitectura de índole popular, la que surge sin apoyo logístico alguno, carente pues de contacto con profesionales de la disciplina de marras.

Vale la pena entonces, extenderse un poco sobre esta acepción aplicando algunos ejemplos. Podría llegar a decirse que resulta ser espontánea (en sentido lato) la arquitectura surgente de los medios alejados de los centros urbanos, porque los moradores, que suelen ser muchas veces los propios autores, no poseen medios técnicos ni intelectivos suficientes (estudios y aprendizajes de técnicas) compatible con la civilización en avance. En ciertas regiones del planeta, este fenómeno aún subsiste claramente. Una casa de las islas de Polinesia, los comúnmente llamados palafitos, integra ese tipo de construcción precaria que nace de una necesidad de protección (las chozas suelen hacerse sobre elevadas en troncos, para precaverse de las inundaciones de zonas bajas). También con las tribus del continente africano, con las construcciones denominadas "igloo" de los habitantes polares y toda otra forma rústica de vivienda sujeta a circunstancias climáticas o a factores geográficos definidos, ocurre algo parecido. Todos esos tipos de expresión arquitectónica pueden mostrar espontaneidad "prima facie" y así, quedar caratuladas.

Volviendo a reanalizar estos factores incidentes, puede llegar a pensarse que esas viviendas tan primitivas como expresiones de solución al hábitat, y que aún superviven en diversos sectores del planeta donde el subdesarrollo no ha sido superado (inclusive en nuestra propia América), no dejan de traslucir una actitud probada, lejos de lo que suele ser la espontaneidad pura.

Decía en un comienzo que la espontaneidad supone la creación "ad libitum", desligada de todo contexto. La creación es en realidad un proceso mental, coadyuvado por numerosos factores que entran siempre en el juego de posibilidades. En verdad, ambas formas de encarar ese proceso creador a que se está haciendo referencia, permiten deducir dos posturas diferentes; una, la que nace de una improvisación del momento y otra, la que deriva de la actitud analítica, meditada, estudiada. Pero entre las dos hay alternativas combinables, puesto que, para muchos artistas, no hay extremos definidos en su "modus operandi". Y para algunos aislados arquitectos, esta última condición pudo haberse dado. Aquí debo traer necesariamente al recuerdo la personalidad de ese singular arquitecto y artista catalán que se llamó Antonio



Gaudí, y que trabajó en Barcelona en los años conclusivos del siglo pasado y en los albores del presente. En su estilo personal está condensada, en rara mezcla, la condición del artista que se mueve con la espontaneidad de la creación "in situ", es decir, en el propio lugar de trabajo. El trazaba adecuadamente los planos, sí; pero modelaba las formas, con una inspiración casi instantánea, en el lugar mismo. Una fantasía extrovertida que nacía en el momento en que enfrentaba el hecho que estaba realizando. Una especie, en suma, de escultor de formas monumentales, arquitectónicas.

Pero he aquí que las características mismas de las obras que hacía, propiciaban ese contexto particularmente personal y propio, donde la distancia entre el arquitecto y el escultor aparecía muy estrechada. Un caso nada común, por cierto.

En verdad, los límites de la originalidad arquitectónica pueden entenderse como algo enmarcados con respecto a otras disciplinas donde se practican los procesos creativos del hombre; a esa situación concurren los factores prácticos de uso, los problemas técnicos específicos que la construcción plantea. Pero el arquitecto puede bucear siempre en el ancho océano de las formas. Ahí se produce el proceso de originalidad, permitiéndole que el espacio creado resulte un vehículo de algo diferente, personal, procurando un estilo o modalidad distinta, identificatoria. Por el sendero de esa originalidad transitaron los grandes nombres de la historia arquitectónica; por ese camino se desplazaron creadores como Miguel Angel, como Bernini, en el pasado, o como Le Corbusier, Wright y tantos otros talentosos pioneros de la llamada arquitectura contemporánea.

Pero la originalidad y la imaginación pueden llegar a transitar desde un extremo de lo revolucionario a ultranza hasta una mayor moderación. Y toda esa ancha gama queda corrida por quienes han acercado al pensamiento arquitectónico propuestas y soluciones. Elementos estos que, por otra parte, aparecen compatibles con la época misma, con sus exigencias y sus características.

Todo cuanto se ha estado comentando hasta aquí, podrá dar idea de que aquel factor de la espontaneidad que se señalaba al comienzo de este artículo, y que de alguna manera podrá perfilarse a nivel de los detalles y ciertas terminaciones, es virtualmente un imposible en la realidad arquitectural. La creación en esta disciplina proviene siempre de un proceso que, por su cada vez más creciente complejidad, torna impetuoso el análisis y el exhaustivo fundamento de cuanto se proyecta. Estas son las exigencias de una realidad arquitectónica que, como tal vez nunca lo ha requerido tanto, le cabe adentrarse en los fenómenos de nuestro tiempo, esclareciendo sus problemas y alertando soluciones.



la verdad que se nota:
queso blanco
Saavedra
está 91% a favor
de su silueta

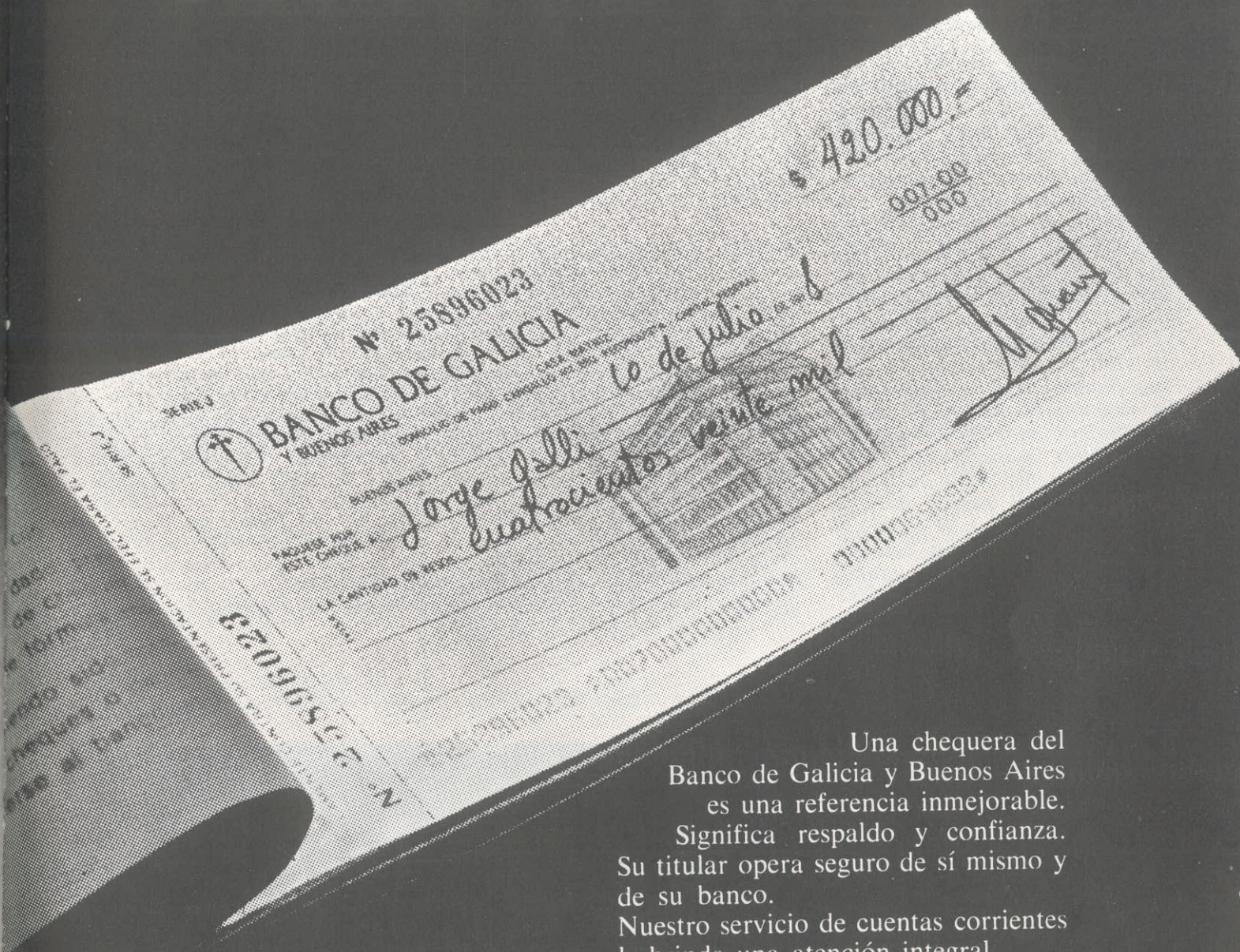
Queso Blanco Saavedra, untado o cómo parte de los más exquisitos platos, lleva una verdad que se muestra en usted misma: Con sólo 9% de grasas mantiene su silueta proporcionándole 100% de alimento.

Y es sabrosísimo. ¿Su familia, lo probó?



queso blanco Saavedra... la verdad

tan importante como su firma



Una chequera del Banco de Galicia y Buenos Aires es una referencia inmejorable. Significa respaldo y confianza. Su titular opera seguro de sí mismo y de su banco. Nuestro servicio de cuentas corrientes le brinda una atención integral. Con un sencillo sistema de extractos que le facilita el control del estado de su cuenta. A todas las ventajas de una cuenta corriente, sumamos aquéllas que sólo puede ofrecer todo un banco.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar



BANCO DE GALICIA

Y BUENOS AIRES

TODO UN BANCO



EL FESTIVAL BACH DE LA CAMERATA

Correspondiente a la serie de diez conciertos de abonos de intérpretes argentinos organizado por la Camerata Bariloche, el Coro Bach y la Fundación Ars Musicalis —ciclo que se viene cumpliendo en el salón Auditorium del Teatro Colón, el domingo 3 de setiembre a las 17 horas se desarrollará el siguiente programa: J. S. Bach —La Pasión según San Juan— Coro Bach y Orquesta de Cámara del Festival, bajo la dirección de Antonio Russo. El evangelista invitado será el tenor Wilfredo Jochim, tenor de Colonia, Alemania Federal. Intervendrán las solistas Ema Gaba y Ana María González, sopranos; Marilú Anselmi y Lucía Boero, mezzosopranos; Angel Matiello, barítono; Víctor de Narké y Mario Solomonoff, bajos y Mario Videla, órgano de cámara. El maestro de estudios es Jaime Botana Escudero. Con esta décima función quedará clausurado el Festival.

LOS GENEROS OLVIDADOS

En el año 1968, la televisión española realizó una serie de films, para cine y televisión, de zarzuelas cuyas bandas sonoras fueron trasladadas al disco. Casi a diez años de aquella fecha la televisión argentina ha comenzado a dar a conocer aquellos espectáculos. Los mismos están realizados con un gran gusto y saliendo a los lugares que citan las zarzuelas como lugar de su acción. Así vemos visto hermosos paisajes de Galicia, en *Maruxa*, de la región Vasca en el *Caserío*, hermosas reconstrucciones en *Bohemios* y la *Canción del Olvido*. Hemos vuelto a Madrid de principios de siglo en *La Revoltosa*. Todo ello realizado con enorme dignidad, y recurriendo al doblaje de cantantes por figuras de muy buenos actores que lo hicieron en algunos casos a la perfección. Recomendamos este ciclo de *Noches de Zarzuela*, que como lo prueban estas versiones no es un género olvidado, por lo menos para el público argentino.

KAPELUSZ Y SUS NOVEDADES



La antigua tradición de los cuentos infantiles cuenta en nuestro país con editoriales que han hecho una especialización del tema. Es el caso de la Editorial Kapelusz que en su fondo bibliográfico incluye diversas series pertenecientes a la Colección "Cuentos para sonreír". Se trata específicamente de las series "Caracol", "El León Feliz" y "Pollito", dedicadas a los niños. Perteneciente a la primera de ellas hemos visto en estos días "El pez es un pez", hermoso cuento de L. Lionni lujosamente encuadernado y bellamente ilustrado. "El León Feliz", de Fatio narra una ingenua y candorosa historia que inicia la secuencia de otros títulos pertenecientes a la misma colección. Carlos Gorostiza ha editado "¡Todos al Zoológico!" y "La Calle del Mucho que Hacer", en ediciones rústicas de la Serie Pelusa al cual corresponde asimismo un "clásico" del género, "El sapito Glo-Glo-Glo", de José S. Tallón. Una avalancha de buena literatura infantil que oportunamente invadió las vidrieras en la primera semana de agosto, para tentar a los padres con motivo del "Día del Niño".

LAS VARIETES Y SOSA CORDERO



La presentación del libro de Osvaldo Sosa Cordero *Historia de las variedades en Buenos Aires (1900-1925)* por Editorial Corregidor, dio lugar a un singular encuentro que tuvo lugar el 31 de julio en el salón Arlequín del Hotel Libertador. Vale la pena el comentario en parte por el singular aporte que significa a la historia del espectáculo argentino el libro de Sosa Cordero, cuanto por la personalidad del propio Sosa Cordero y por el panel que presentó al autor y al propio libro. Es natural, Sosa Cordero no necesita muchas presentaciones, pero lo cierto es que estos asuntos de la promoción, llevan a estas cosas. La oportunidad comentada, dio lugar —decíamos— a un simpático encuentro, ya que se revivió un tanto la temática del libro a través de las presentaciones de cada uno de los panelistas, León Benarós, José Barcia, Pablo Palitos y Roberto Tálice. La gracia y simpatía de Iris Marga puso el condimento que la reunión necesitaba y la coordinación de Martínez Real obvió las formalidades. El libro de Sosa Cordero, es un valioso documento que se incorpora a la bibliografía argentina del espectáculo.



"SI TODOS LOS HOMBRES..."

José Narosky se ha acercado a "Pájaro de Fuego" con una colaboración que él ha querido que fuera una manera de expresar su adhesión a la tarea de la revista. Los aforismos que publicamos bajo su expresa autorización pertenecen a una nueva edición de "Si todos los Hombres...", que Marymar dará a conocer en breve.

"Hay quien arroja un vidrio sobre la playa, pero hay quien se agacha a recogerlo"

A veces se requiere bondad para no dar.

Muchos miran sin ver. Pocos ven sin mirar,

La lealtad del perro no se altera por la deslealtad del amo.

Lo que suponemos metas son etapas

Hay quien ayuda con la mano y quien con el puño.

Amo a la que eres. Si fueses más perfecta quizá no te amase.

El artista lleva el triunfo y el dolor consigo.

El dolor se mide en el dolor.

La verdad encadenada vuela más que la mentira libre.

Quien se inclina para subir sube inclinado.

LOS 300 AÑOS DE VIVALDI

A partir del 30 de julio, las frías mañanas de los domingos porteños son entibiadas por la vibrante música de Antonio Vivaldi. A 300 años del nacimiento del genial compositor, la Orquesta de Cámara de Los Solistas de Buenos Aires evoca una selección de los mejores momentos de su obra.

Este conjunto, donde cada intérprete ha demostrado ser un solista por méritos propios, es conducido como siempre por el director Alberto Epelbaum. El ámbito propicio para este verdadero Festival Vivaldi es la sala del Teatro Municipal Presidente Alvear, durante cinco grandes conciertos, que se realizan los domingos a las 11 hs. El 30 de julio, el 6, 13 y 27 de agosto, y el 3 de setiembre

Esta vasta y merecida rememoración de Vivaldi se debe a la feliz unión de la maestría de un brillante conjunto musical y de su director, con el apoyo prestado por SIDESA S.A. CIA. FINANCIERA que auspicia este ciclo de conciertos como parte de su permanente apoyo a las manifestaciones culturales en el ámbito nacional.

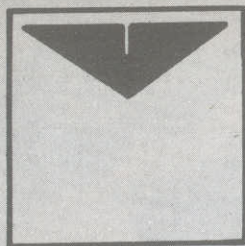
AUTAR, UN AFAN INVALORABLE

AUTAR, Autores Argentinos nos ha enviado el Programa 1978, con especial invitación a la participación de sus encuentros de los sábados. La asombrosa tarea de Autar, definida modestamente por Juan Carlos Perruel como pequeña Fundación cultural incluye la realización de Cursos sobre Narrativa y Teoría del Cuento, La Cultura a través de la Historia, Dimensiones: El Pensamiento - La Palabra - La Acción y Visión de Oriente a través de su Filosofía y su Arte. Los sábados a las 18 horas, Eduardo Luis D'Agostino, Hugo Gorrini y Miguel A. Puig desarrollan el Ciclo "La Poesía y el Arte, que incluye exposiciones, recitales y enfoques sobre la lírica. Los prestigiosos nombres de Bernardo E. Koremlit, Ulyses Petit de Murat, Jorge Vocos Lescano, Juan José Hernández y otros, durante los meses de julio, setiembre, octubre y noviembre desarrollan el ciclo "El Escritor y su obra", también los sábados y a las 18. Muestras de poesía ilustrada, Cine Debate, Audiovisuales, Presentación de publicaciones y encuentros de camaradería llenan el programa realmente valioso de actividades.

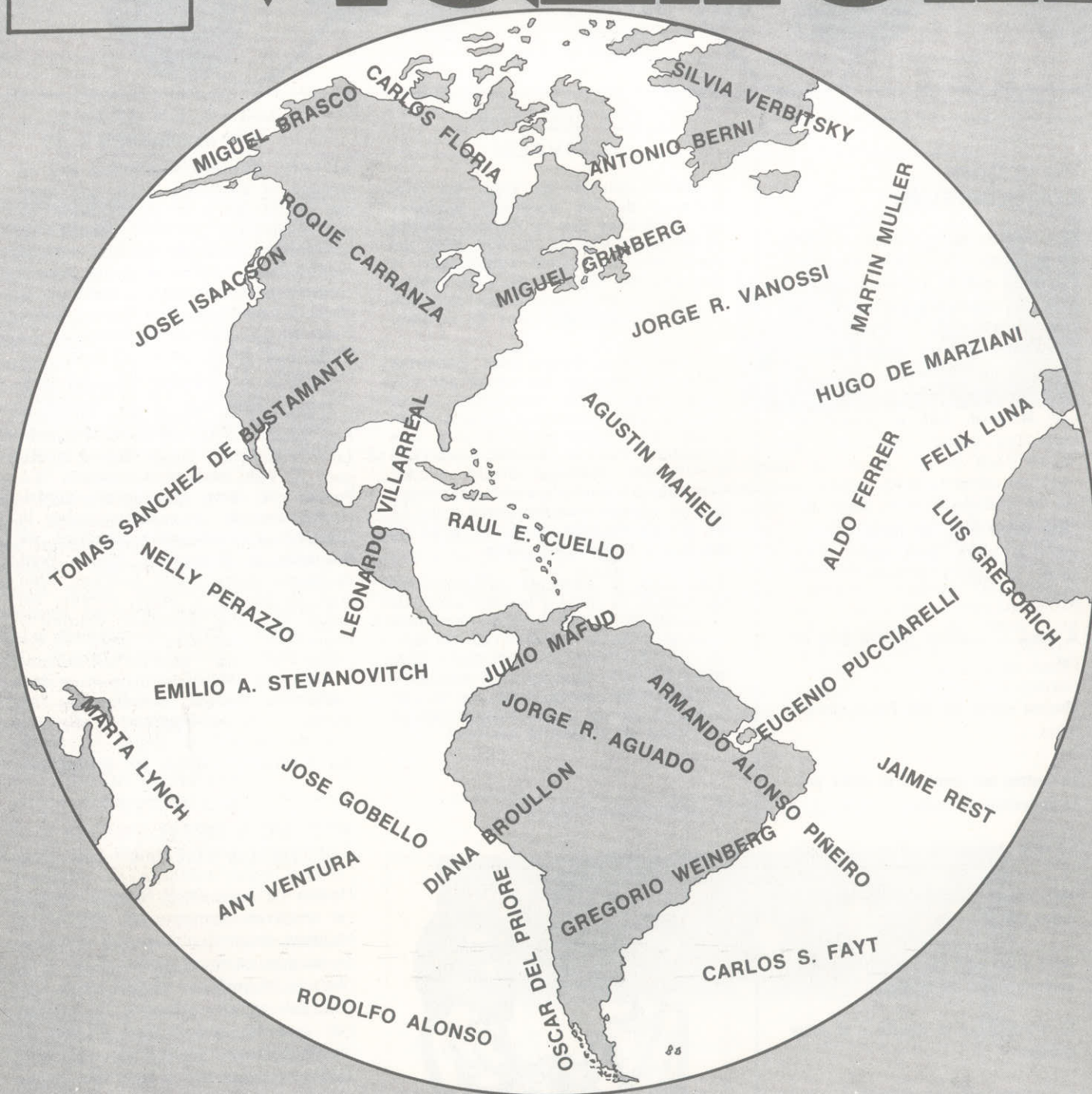
A. C. VILA ORTIZ y R. DE LA COLINA

Hemos recibido desde Rosario los cinco primeros números de Poemas y Maderas, original publicación debida a la entente entre el poeta A. C. Vila Ortiz y el grabador Rubén de la Colina. Los mismos cuentan con xilografías impresas con el taco original de De la Colina, —algunas representando imágenes de escritores aludidos, como es el caso de Rilke o de Kafka, y otras a manera de ilustración de los temas poéticos—; el resultado constituye un interesante aporte que permite avizorar la complementación de sensibilidades de ambos creadores, de extensa trayectoria en la segunda ciudad del país. Poemas y Maderas constituye, más allá de la experiencia gráfica, una prueba del desinterés, la amistad y el trabajo de un grupo de gente que colabora con la edición.





VIGENCIA



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

Archivo Histórico de la 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



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.

YASUI

la ciencia del sonido

Amplificadores, bandejas profesionales, grabadores y radios AM y FM con cuatro bandas, baffles y auto-estéreos, componen la gama de equipos de audio YASUI, que permite disfrutar en la Argentina, la perfección del Japón.



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Anira.com.ar



Representante:

Electrónica Maquimec

Distribuidor:



Fabricados en Japón por:

SANKEI MANUFACTURING CO., LTD.

JUJUY 346 - Tel. 97-7136 93-7466 - Buenos Aires

Desde: \$ 39.000,-