

# pájaro toda la cultura de fuego

Buenos Aires  
Año II — Número 9  
Setiembre 1978  
\$ 2.500



**CAMERATA  
BARILOCHE**

**la alegría  
de vivir**



# 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](http://Ahira.com.ar)



**CINZANO**  
**AMARO**

EL NUEVO ESTILO EN APERITIVOS.



COMPAÑIA ARGENTINA  
DE SEGUROS SOC. ANON.

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


OPERA  
EN  
TODOS  
LOS  
RAMOS



**añoflex<sup>®</sup>**

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**

Archivo Histórico de **Argentina** | [Ahira.com.ar](http://Ahira.com.ar)  
FUNDADO EN 1887  
Rivadavia y Reconquista, Plaza de Mayo y 60 sucursales



## 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.

2. 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:

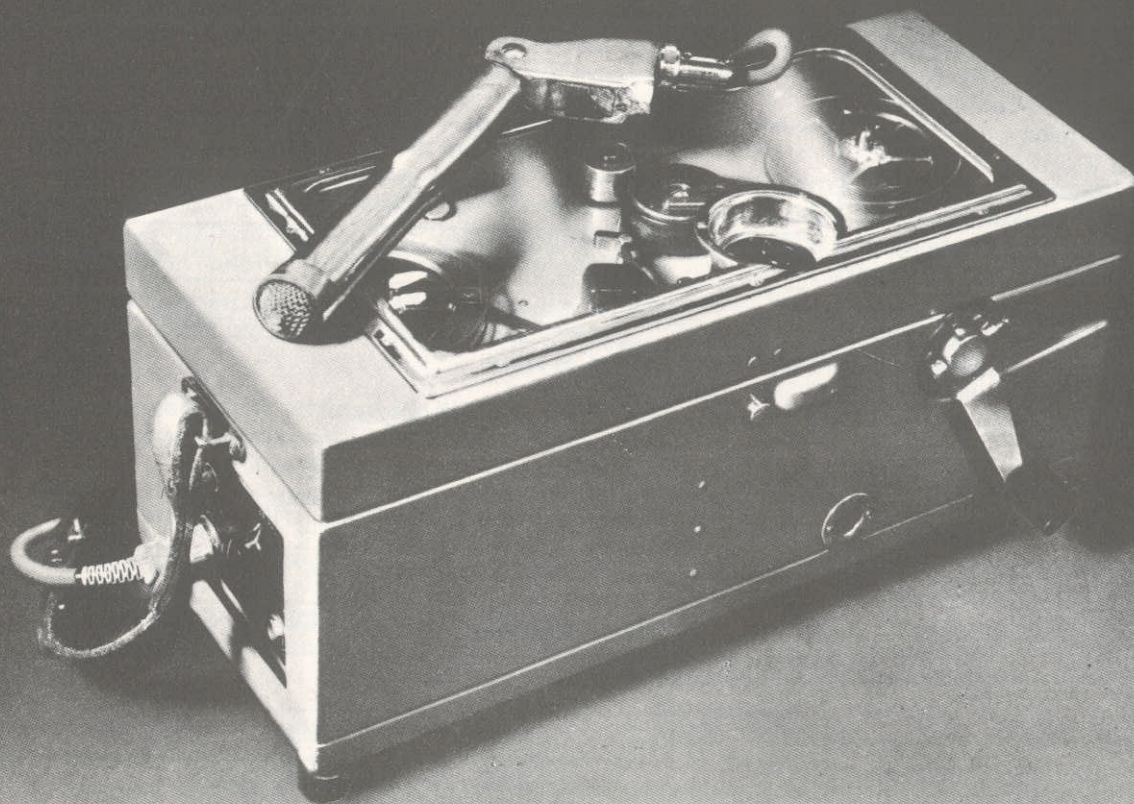
- Por el Instituto Nacional Sanmartiniano Dr. Rodolfo Argañaraz Alcorta
- Por el Comando en Jefe del Ejército Coronel (R) Don Emilio Angel Bidondo
- Por la Academia de la Historia Dr. Luis S. Sanz
- Por ADEPA Profesor Enrique Mayochi



FUNDACION CINZANO

Cangallo 2933 (1198) Capital Federal

# 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:



ANOS

LS5 RADIO  
RIVADAVIA

# pájaro de fuego

9

Buenos Aires - Año II - \$ 2.500  
Setiembre 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), Raul Jassen (Redacción), Claudio Bramanti (Redacción), Rubén Vázquez (Dibujo artístico), Emma Zappetini de González Ledo (Redacción), Ulyses Petit de Murat (Poesía), David Martínez (Redacción), Hilda Guerra (Redacción), Gladys de Ilarregui (Redacción), F. B. (Música), Rodolfo Arizaga (Música), Ricardo Turró (Música), Silvestre Byrón (Artes Plásticas), Adela Tarraf (Artes Plásticas), Armando M. Rapallo (Cine), Luis Ordaz (Teatro), Nicolás Piaggio (TV), Bernardo E. Korembli (Humor), Silvia Gsell (Ballet), Arq. Néstor Echevarría (Arquitectura). Hilario Giménez (Redacción).

La fotografía de la tapa es una producción de César Casco.

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

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

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

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

## sumario

Raúl Jassén	10	El caso Beagle
Néstor Ferioli	19	"Así que pasen algunos años"
	20	Bibliográficas
	21	Ex-Libris III (Sartor Resartus)
Hilario Giménez	22	Leopoldo Marechal
Ulysis Petit de Murat	33	Rilke Final
Gladys de Ilarregui	36	Helvio Botana
Hilda Guerra	38	Reportaje a Osvaldo Piro y a Eduardo Falú
Ricardo Turró	42	Renato Césari: un actor de la ópera
Rodolfo Arizaga	49	La Camerata Bariloche
R. Domínguez Morillo		y Néstor Ferioli
	48	Entrevista Vidal-Mac Entyre
Adela Tarraf	62	Libero Badii
	64	Crítica Artes Plásticas
Armando Rapallo	70	Bergman: el silencio permanente
Armando Rapallo	72	Vlácil. Crítica cinematográfica
Adalberto Ferreyra	75	Audio
F.B.	76	La sorpresa de "La Ceneréntola"
Silvia Gsell	79	Crítica de ballet
Luis Ordaz	83	Epocas del teatro nacional
Nicolás Piaggio	86	Proceso a la televisión
Bernardo E. Korembli	88	Humoresque... Burlesque
Arq. Néstor Echevarría	90	Arquitectura
Claudio Bramanti	92	La cultura al pie cordillerano
	96	"A vuelo de Pájaro"

## SUSCRIPCIONES

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

CORREO ARGENTINO CENTRAL  
TARIFA REDUCIDA  
CONCESION N° 2292



## UN DESTINO COMPARTIDO

Hemos dedicado la nota de fondo al tema de los límites australes, uno de los capítulos de nuestra realidad que más ha conmovido en los últimos tiempos a la opinión pública. Creemos inútil acrecentar la polémica con respecto a las razones que nos asisten, por haber sido éstas suficientemente explicitadas.

La enérgica actitud que se ha asumido ahora contrasta con antiguas y secretas debilidades que en su momento costaron partes importantes de nuestro territorio, ya que desde nuestros orígenes como nación venimos sosteniendo litigios por cuestiones de límites con nuestros hermanos chilenos. Es una buena oportunidad la de estas discusiones, para dejar aclarado en forma definitiva el contorno de nuestra soberanía y los derechos que de ella emanan.

Decíamos que creemos inoficiosa la polémica, suficientemente debatida por los medios de difusión. Por ello estimamos más útil la exposición sucinta de los acontecimientos históricos que nos han conducido a través del tiempo a esta situación, porque ellos encierran en sí mismos más claridad que el tremendismo y las diatribas a la que nos tienen acostumbrados últimamente la prensa chilena. No habremos de sumarnos a los exégetas de la razón: simplemente nos ha interesado exponer nuestro punto de vista y precisar algunas advertencias.

La más importante de ellas tiene que ver con la calidad de la "conciencización" realizada por el periodismo. Ciertamente es que fue necesario enarbolar los derechos y establecer dentro de nuestro propio contexto, los reales puntos del litigio. Pero las razones no deben apoyarse en la exasperación ni en los excesos, por más que ese pecado lo cometan a diario nuestros opositores. No es posible que esta situación nos obligue a revisar toda una tradición de hermandad y una conjunción de sentimientos que fueron generados cuando nuestros prohombres

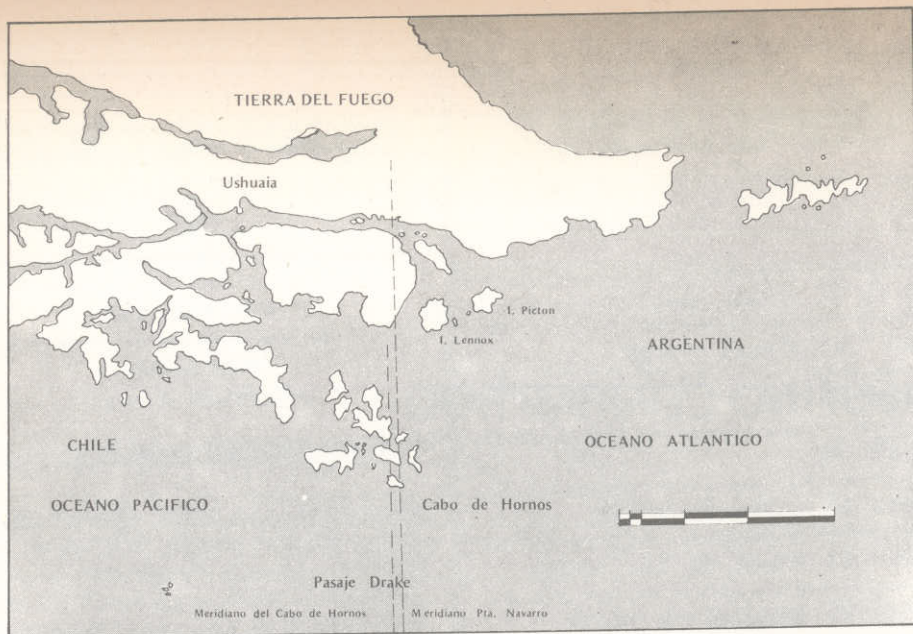
combatieron hombro a hombro, a uno y otro lado del Ande, contra un enemigo común. La infame campaña desatada en Chile contra la imagen de San Martín, no nos obligará a nosotros a cuestionar la de O'Higgins.

Tampoco estamos de acuerdo con algunas exacerbaciones que ha impulsado la escuela y que pudieran incentivar algunos sentimientos extremos en nuestra juventud. Nunca se insistirá en demasía sobre la importancia que tiene la palabra del maestro sobre las mentes de la niñez y la adolescencia. En ese sentido, la función de la escuela debe ser serena y altruista, volcando en el debate del tema la misma firmeza que se pretende, sin exaltar pasiones ni apelar a extremos negativos. La formación paulatina de la dignidad, descrea de los gestos apocalípticos y se nutre en las raíces de la lógica y la coherencia. Ciertamente es que el tema de la discusión puede engendrar sentimientos encontrados y situaciones difíciles de analizar. Pero no debemos confundir a los pueblos con los gobiernos: la posición de nuestro país es suficientemente clara como para ser rebajada con argumentos desleales.

No se crea que alentamos debilidades, por el contrario: la solidez espiritual emana del propio convencimiento. Pero sí decimos que esta certeza se fortificará con la madurez y la plena adhesión de un país que ha tomado conciencia de la importancia de la soberanía, mucho más allá de la palabra que la expresa.

Hay una razón suprema que exige la permanencia de la verdad, por encima de los aprovechamientos circunstanciales: la certeza de que el destino de los países americanos será en el futuro —de todas maneras y en cualquier forma— un destino compartido.

El Director



Señálase en el mapa la extensión auténtica del meridiano de Punta Navarro, límite oriental del canal de Beagle y el trazado correspondiente del meridiano del Cabo de Hornos.

Después de haber sido restaurado el reino hermoso de Chile por las armas de las Provincias Unidas del Río de la Plata, el 12 de febrero del corriente año, bajo las órdenes del valiente General Don José de San Martín, y elevado, como ha sido, por la voluntad del pueblo, a la Suprema Dirección del Estado, es mi deber anunciar al mundo un nuevo asilo, en estos países, a la industria, a la amistad y a los ciudadanos de todas las naciones del globo... Una población abundante y las riquezas que contiene Chile en su seno, ofrecen la existencia de un poder permanente, que asegure la independencia de esta parte preciosa del Nuevo Mundo. La sabiduría y recursos de la Nación Argentina, limítrofe, decidida por nuestra emancipación, da lugar a un porvenir próspero y feliz en estas regiones que se franquean a las relaciones políticas y comerciales con todas las naciones...".

El firmante de la misiva —dirigida a todos los presidentes, monarcas y jefes de Estado de Europa y América—, cuya fecha es la del 1° de abril de 1817, se llama Bernardo O'Higgins y es, en el momento de estampar su firma sobre aquélla, Director Supremo de la República de Chile.

"El hombre, para su desarrollo, requiere de espacio, ocurriendo igual cosa con el Estado: mientras éste se encuentra en crecimiento necesita abarcar mayores espacios... La conquista de territorios es, en la época moderna, un serio problema para el Estado conquistador y sólo se obtiene el logro de una mayor superficie con una gradación de simple contacto al dominio total, pero ello es motivo de un largo período de

años... El país más fuerte, militar, económica, diplomática y demográficamente, tendrá ventajas en litigios de fronteras. De ellos existen diversos ejemplos en Sudamérica..."

Los precedentes conceptos corresponden al libro "Geopolítica" (definida como "la ciencia que es la herramienta del pensamiento y de la acción política... la conciencia geográfica del Estado"), firmado por el General Augusto Pinochet Ugarte, actual Presidente de Chile, discípulo de Karl Haushofer, el geopolítico alemán de "Poder y Espacio" (cuyas teorías también se desarrollan en la Escuela Superior de Guerra del Brasil), a quien pertenece la siguiente cita: "Las fronteras podrán ser lo que se quiera, menos elementos muertos; son organismos vivos que se extienden y contraen, del mismo modo que la piel y otros órganos protectores del cuerpo humano. Si consideramos las fronteras como zonas de batalla de la interminable lucha de la política mundial, los mapas político-geográficos de viejo estilo pierden su rigidez cadavérica".

#### NECESARIAS PRECISIONES

Entre la carta de O'Higgins y el libro de Pinochet se han deslizado ciento cincuenta años de Historia y el hecho de que hoy debamos exhumar aspectos parciales de una y de otro, como ejemplo de la versatilidad del ánimo de la clase dirigente chilena hacia la Argentina, es significativo de dos hechos igualmente trascendentes que tienen a nuestro país como protagonista: 1°) lo que se pudo hacer por nuestros hermanos

ea  
**BEAG**

plantea  
agudamente  
nuestra  
problemática  
nacional

"Antes se desplomarán estas cumbres que dos países hermanos se vean enfrentados", dice la placa puesta al pie de ese imponente monumento a la común fe de argentinos y chilenos que es el Cristo Redentor erigido en el límite de las naciones liberadas por el General San Martín y el Ejército Argentino. En medio del esplendente y áspero paisaje cordillerano, el Cristo, abrazado a la cruz, otorga su bendición a los pueblos que habían sabido buscar —y encontrar— el camino de la paz. Fundido con bronce de cañones de la Independencia Americana, y a pesar de su relativa contemporaneidad, muchas leyendas se escuchan, a uno y a otro lado de los Andes, acerca de su presencia entre las crestas vestidas de blanco. Una de ellas quiere que su material haya pertenecido a la artillería naval de uno y otro país. Pudo haber sido así, pues oportunidac

# ecaso

# AGLE



hubo en ocasión de firmarse —por los ministros de Relaciones Exteriores de la Argentina y Chile, Luis M. Drago y Carlos Concha, respectivamente— el “convenio para hacer efectiva la discreta equivalencia en las escuadras argentina y chilena”, tal como lo habían dispuesto los Presidentes de ambos países, Roca y Vergara Donoso, en el “Instrumento de Ratificación del Tratado General de Arbitraje” de 1902.

Pero setenta y seis años más tarde de aquellos acuerdos, que volvieron a ratificar la presencia, entre ambas partes, de árbitros aparentemente equidistantes, las cumbres de los Andes, si bien no se han desplomado, parecen trepidar con toda violencia y aunque el Cristo aparezca imperturbable, en su hierático y broncíneo gesto, es evidente que la paz, al menos, aparece seriamente amenazada.

informe especial

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

americanos es un elemento que, políticamente, carece de todo valor; 2º) ha llegado la hora de no transigir, de no renunciar más a lo que nos pertenece y debe continuar perteneciendo a las futuras generaciones. Esto último, más que un derecho, constituye el imperativo deber de nuestra conciencia nacional, pues así como nadie está obligado a renunciar a lo suyo, está igualmente obligado a conservar la heredad común, aquello que debe compartir, en el Tiempo y en el Espacio, con quienes le sucedan.

Desde esta irrenunciable e ineludible posición argentina, con la responsabilidad que nos compete por ser miembros activos de la comunidad nacional, de pertenecer al pueblo de esta Tierra, y tener presente nuestro propio deber y responsabilidad, trataremos de reflejar, con toda serenidad, los principales aspectos del llamado diferendo argentino-chileno por la cuestión del Beagle. Lógicamente, haremos varias precisiones para ceñirnos a la realidad más que a las argumentaciones, a la Verdad más que a las pasiones.

La primera de dichas precisiones la haremos con los conceptos del General de División (R) Juan E. Guglielmelli: "El 2 de mayo de 1977 la Corona Británica hizo conocer, oficialmente, a los gobiernos de Argentina y Chile, su ratificación al Informe y Decisión de la Corte Arbitral respecto al Canal de Beagle e islas inmediatamente adyacentes, en particular Picton, Nueva y Lennox... Nuestro gobierno, haciendo uso del plazo de nueve meses para su cumplimiento, formuló una declaración (2 de mayo) cuyo último párrafo expresa textualmente:



*Hernando de Magallanes, descubridor del paso entre el Atlántico y el Pacífico, según el retrato de Arnoldus Montanus.*

"...el gobierno argentino si bien tiene presente la tradición de nuestra política exterior de cumplir los compromisos internacionales contraídos en nombre de la República por gobiernos sucesivos, al mismo tiempo mantiene el principio de que ningún compromiso obliga a cumplir aquello que afecte intereses vitales de la Nación o que perjudique derechos de soberanía que no hayan sido expresamente sometidos a la decisión de un árbitro por ambas partes".

Es que la Corte Arbitral, en un evidente exceso de poder, analizó aspectos y formuló conclusiones que llevan a cuestionar la soberanía argentina sobre las islas y mar jurisdiccional propio al sur del espacio (conocido como el martillo) al cual, específicamente, debía limitarse el laudo. Al punto que, de inmediato, el gobierno chileno dictó el decreto

Nº 416, de Líneas de Bases Rectas, por la cual se atribuye como propias todas las islas, hasta la de Hornos inclusive. Además señala, dentro de esas líneas, su mar interior y reclama, a partir de ellas, el mar territorial y patrimonial de 200 millas marinas. Dicho Decreto, inconsulto y hecho conocer mientras las comisiones argentino-chilenas discutían los problemas derivados del Laudo, fue protestado enérgicamente por nuestra Cancillería (8 de agosto de 1977)" (Revista *Estrategia*, septiembre-octubre 1977).

La siguiente precisión nos la brinda el tristemente célebre (como en las crónicas policiales) decreto 416; en sustancia, éste dispone cuáles son las "aguas interiores" chilenas con el objeto de, partiendo de las mismas, medir el mar territorial y la zona económica exclusiva. De acuerdo al mapa confeccionado por el Instituto Hidrográfico de la Armada chilena, dado a conocer públicamente a través de El Mercurio (agosto 6-1977), los puntos 69 a 75, unen las líneas de bases rectas que van, respectivamente, desde el Cabo de Hornos, Rocas Deceit, Islas Barnevelt, Evout, Punta Oriental (Isla Nueva, Islote Chico y el Punto XX, límite Este de la frontera marítima Beagle (de acuerdo al Laudo arbitral de 1977).

Es importante la tercera de estas precisiones por provenir de un medio periodístico chileno que, dadas las circunstancias, cuenta con algo más que con el aliento oficial. *El Mercurio* (6 agosto-77) comenta, sobre la decisión de la Junta Militar de su país: Por muchos años el futuro de nuestro gran vecino occidental estará en las dilatadas pampas que lo proveen de granos y carnes,



*El comandante de la fragata, teniente de navío Julián Irizar.*



*La gloriosa corbeta "Uruguay", de la Armada Argentina.*

tas, por elementos básicos de su alimentación y economía exportadora. En el mapa, inclusive, esas pampas parecen un verdadero océano. El destino dio a Chile un territorio largo, angosto y fragmentado que pareciera aferrarse a los Andes. Ese territorio podrá difícilmente alimentar a la población de mañana. Las pampas de Chile son los mares que bañan sus costas. Nuestros esfuerzos deben propender a cautelar esos mares bajo el amparo del derecho internacional". Lo explícito de la propuesta no requiere mayores comentarios de nosotros, argentinos, que aún haremos otra precisión: ¿cuáles son las razones que empujan a la Gran Bretaña a convalidar un fallo que la obliga, a su vez, a reconocer la proyección chilena sobre un mar sobre el cual es también parte (en contradicción con la Argentina)? El fantasma de las Islas Malvinas —nuestra querida tierra irredenta— surge de en medio de las brumas atlánticas para constituirse en la respuesta más adecuada a este interrogante. A los ingleses, dichos diplomáticos, no se les puede negar maestría en aquello de divide e impera.

### El Principio Océánico

El Laudo Arbitral —al abusar del poder que las partes le habían conferido al Tribunal— desconoce el hecho más importante en la regulación de los límites entre nuestro país y Chile: el del principio oceánico, que quedó rectamente establecido en el Protocolo Adicional de 1893 (firmado por Quirno Costa y Errázuriz), el cual se hizo necesario a raíz de las oscuras interpretaciones de los trasandinos sobre el de 1881. Por eso, además de "adicional" es "aclaratorio". Una de las cosas que, precisamente, se aclara es la de las reclamaciones territoriales que pueda hacer cada Estado. A tales efectos, dice el artículo 2º: "La soberanía de cada Estado sobre el litoral respectivo es absoluta, de tal suerte que Chile no puede pretender punto alguno sobre el Atlántico, como la República Argentina no puede pretenderlo hacia el Pacífico..." No debe existir otra pauta para juzgar sobre este punto. Para arribar a ella, la Nación Argentina debió sacrificar sus reivindicaciones sobre Puerto Natales (la población, hoy fronteriza, más cercana a los yacimientos de Río Turbio proveniente del (hoy, también) lado chileno), cedido por nosotros en el noventa y tres. Por su parte, Chile excluyó sus pretensiones sobre el Atlántico. En cuanto al Tratado de 1881, el artículo 3º dice (y dice porque mantiene su vigencia): "En la Tierra del Fuego se trazará una línea que, partiendo del

punto denominado Cabo del Espíritu Santo en la latitud 52° 40', se prolongará hacia el sur, coincidiendo con el meridiano occidental de Greenwich, 68° 30', hasta tocar en el Canal de Beagle. La Tierra del Fuego, dividida de esta manera, será chilena en la parte occidental y argentina en la parte oriental. En cuanto a las islas, pertenecerán a la República Argentina la de los Estados, los islotes próximamente inmediatos a ésta y las demás islas que haya sobre el Atlántico al oriente de la Tierra del Fuego y costas orientales de la Patagonia; y pertenecerán a Chile todas las islas al sur del Canal de Beagle hasta el Cabo de Hornos y las que haya al occidente de la Tierra del Fuego". Fue a raíz de estas delimitaciones



*Río Turbio: mineros chilenos emprenden su regreso de fin de semana al pueblo de Puerto Natales (abajo), que como se sabe, fue territorio argentino.*

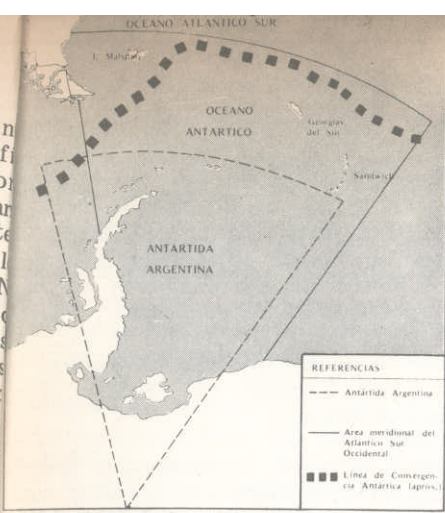
que nuestro país se estableció en Ushuaia a partir de 1884, enviando a la División Expedicionaria del Comodoro Augusto Lasserre. Luego de ese acto de soberanía se hicieron varias interpretaciones sobre las trazas del canal. Popper, Zeballos y Storni, entre otros, hicieron las suyas. Hubo, después, la polémica en torno a la cartografía sobre esa traza y nuestra "diplomacia", cometiendo otro de los desatinos que la caracterizan (La política exterior argentina ha fracasado repetidas veces porque en la cancillería se ha vivido confundiendo política exterior con diplomacia, cuando ésta es uno de los tantos instrumentos para ejecutar aquella: lo dijo Don Miguel Angel Cárcano, al dejar de ser ministro del ramo), intervino activamen-

te en la misma. Esa polémica no tuvo en la debida cuenta la intención de quienes habían pactado en el ochenta y uno. Esto es importante porque, para conocer el fondo del problema, debe tenerse en cuenta que el Beagle se extiende, de modo inequívoco, hasta un punto cercano al vértice nororiental de Navarino, por los alrededores del islote Snipe. Después se abre al Atlántico Sur. En la primera edición de la Geografía de Latzina (editada en 1890, en Buenos Aires), existen dos mapas (ambos impresos por Erhard Hnos.), en el cual aparecen dos trazas distintas: la primera, por la costa oriental de Navarino, por el paso Picton; la otra, al oriente, por el paso Moat. Existía, como puede apreciarse, una verdadera inseguridad en lo vinculado a la traza auténtica. Pero aquello que las partes contratantes habían tenido como indudable, en lo referido al trazado del Canal, era la porción que se extiende aproximadamente hasta el Snipe. Lo cual convierte a Navarino en una isla al sur del Canal de Beagle. Las demás son chilenas o argentinas, según sean sus litorales. Hay que entender bien este punto, en lo referente al principio oceánico porque ello da licitud a la Argentina cuando no declina su soberanía sobre el principio atlántico, lo cual, por lo demás, está consagrado internacionalmente desde el Tratado del año 1893. Una mala interpretación de este principio puede dar lugar, incluso, a la intervención de terceras potencias interesadas en distribuirse las riquezas de los fondos marítimos con abstracción de si son atlánticos o pacíficos.

Quisiéramos reflejar aquí la opinión que el principio de la división oceánica y el laudo del Beagle le merecen al ilustre tratadista Manuel E. Malbrán: "... Ya en un anteproyecto del Tratado Elizalde-Barros Arana se establecía: la República Argentina ejercerá jurisdicción sobre territorios bañados por el Atlántico comprendidos hasta la boca oriental del Estrecho de Magallanes y la parte de Tierra del Fuego bañada por el mismo mar. Las islas situadas en el Atlántico estarán sometidas a la misma jurisdicción (art. 10º párrafo 2º). En otro pasaje de su exposición decía el entonces canciller argentino: "... es claro que Chile no queda con jurisdicción en el Atlántico", y agregaba: no debemos exponer, por razón alguna, la continuidad de nuestra jurisdicción que llega hasta el Cabo de Hornos. Sobre el laudo, concretamente, opina Malbrán: Es realmente desconcertante, por decir lo menos. Después de rechazar valor decisivo al discurso (de Bernardo de Irigoyen) sobre las costas atlánticas y el



vo segun  
límites fi  
le de no  
e Atacar  
e Oriente  
ras de l  
...” N  
Atlántico  
nto de s  
zo. El s  
establec  
o de Ch  
de At  
y desd  
hasta e



La línea de trazos finos corresponde a nuestra Antártida, en tanto la continuada marca el área meridional del Atlántico Sur Occidental, y la traza gruesa a la zona de convergencia antártica. En la región demarcada se aplica el TIAR (Tratado Interamericano de Asistencia Recíproca)

tanto, hemos de manifestar nuestras dudas en orden a la facultad que pueda tener el Ejecutivo para conceder el privilegio del cual se pide, para navegar todo el Estrecho, pues éste no puede corresponder totalmente a Chile. Está señalada la Cordillera de los Andes como los lindes del territorio por parte del Este, y el Estrecho de Magallanes pertenece al país desde dichas cordilleras hasta la boca del occidente. Toca por supuesto a la Confederación Argentina la otra parte”.

Ya habremos de referirnos, más adelante, cómo, a pesar de ese dictamen y del Tratado de Paz con la Corona de España, Chile va a tomar ilegal posesión del Estrecho. Por ahora sigamos con sus constituciones y tratados con nuestro país. En 1856 se firma el de Paz, Amistad y Comercio, cuyo artículo 39 establece que ambas partes convienen como límites de sus respectivos territorios, los que poseían como tales al tiempo de separación de la dominación española, en 1810. No obstante, en 1866, el ministro plenipotenciario de Santiago en Buenos Aires, intenta que la Argentina ceda toda la Tierra del Fuego e islas australes; en la costa norte del Estrecho, la línea divisoria partiría del meridiano de la bahía Gregorio hasta el grado 50 de latitud y prosiguiendo por las bases orientales de la Cordillera hasta el paralelo de Reloncaví. La contestación argentina al singular pedido fue una contrapropuesta de 1872 que la Cancillería chilena desestimó rápidamente. A consecuencia de este rechazo, el Ministro de Relaciones Exteriores de la Argentina, doctor Félix Frías, presenta una nueva propuesta, por la cual el límite a lo largo de la

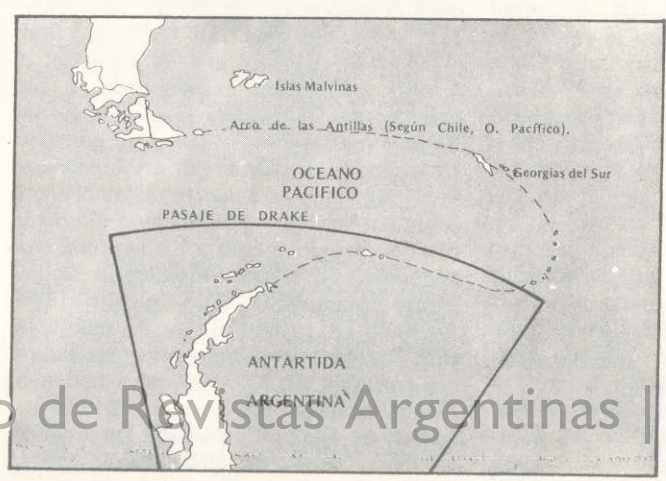
Cordillera llegaría al paralelo de 52° 45' sur, siguiendo por éste hasta la bahía Peckett, añadiendo que, en caso de ser aceptado por la otra parte, este límite en la Patagonia sería de fácil arreglo la división de la costa opuesta del Estrecho y de la Tierra del Fuego, advirtiendo: me parece inútil agregar que el Gobierno Argentino, al que le es imposible renunciar a la boca oriental del Estrecho de Magallanes, estará siempre dispuesto a celebrar con Chile los acuerdos conducentes a asegurar, en todo tiempo y contra todo evento, la libre navegación de ese canal, a fin de que el comercio universal use de él del modo que prescriben los derechos de gentes.

Entramos, de lleno, en el período en que la República de Chile comienza a explicitar claramente sus ambiciones territoriales. ¿Se está configurando, ya, ese hombre chileno angustiado por el complejo de claustrofobia, cuya necesidad es romper los muros de la prisión andina, en la frase de un político de nota, como lo es Jorge Prat? ¿O será que la contante prédica de algunos expansionistas geopolíticos ha hecho carne en los gobernantes? Cualesquiera fuere la respuesta que pudiéramos dar a esos interrogantes, lo concreto es que Ibáñez, ministro de Chile, contestará a Frías con un argumento igualmente alejado del título posesorio otorgado por la Corona de España y de las propias normas constitucionales del país. Contrariamente, recurriendo a presuntos actos de la misma Corona, realizados en siglos anteriores, el funcionario chileno deduce que su país poseía derechos desde el Río Diamante y Río Negro hasta el Cabo de Hornos. Propone, benevolentemente la división horizontal de nuestra Patagonia por el grado 45 de latitud sur.

Frías contesta (diciembre 12 de 1872) notificando a su colega del otro lado de los Andes: las pretensiones esgrimidas son violatorias de la Constitución de Chile del año 1833, la cual ratificaba los límites establecidos en las de 1822, 1823 y 1828. La respuesta que recibe es digna del orgullo napoleónico y de la firmeza de César Julio: "... Si la Constitución política solo sirve para determinar la clase de administración bajo la cual un país quiere ser gobernado, si ella regla la organización interna de ese mismo país, si se refiere, en una palabra, a los asuntos domésticos, si así me es permitido expresarme, mal puede esa Constitución ser invocada por naciones extrañas en asuntos que conciernen a la vida exterior, a las relaciones con los demás pueblos de la tierra ..."

Y después de eso, la bofetada, el remate a una concepción imperial de las relaciones exteriores: Por lo tanto, si Chile, por el mero hecho de enunciar sus límites en la Constitución del 33, abandonó el territorio de la Patagonia, lo recobró de nuevo al tomar posesión de una parte de ella en 1842.

Avellaneda, Presidente de la República, quien asume al año siguiente de aquella osada respuesta, tuvo una sola y firme resolución: mantener la integridad del territorio nacional y la jurisdicción de la República en todas las costas del Atlántico, defendiendo sus derechos a la vasta extensión de la Patagonia, procurando resguardarla (son palabras de Bernardo de Irigoyen) por todos los medios que la prudencia aconsejara, de los inconvenientes y peligros del arbitraje en que ya estaba comprometida. Por entonces, la guerra imperial de Chile contra Perú y Bolivia aparecía como inminente. Incluso, las dos naciones hermanas habían firmado una alianza



La tesis chilena: hasta 1950 Chile reconocía que el límite entre el Pacífico y el Atlántico era el Cabo de Hornos. Pero desde esa fecha sostiene que el Pacífico penetra hacia el este, hasta el denominado Arco de las Antillas del Sur.

político-militar y realizaban arduas gestiones para incorporar a su seno a la Nación argentina —que ya contaba con el Colegio Militar y el Naval y había incorporado la primera escuadra acorazada—, cuya participación, sin duda alguna, habría variado totalmente los resultados de la contienda, solidificando, de tal modo, la política sanmartiniana y justificado el sacrificio realizado por su pueblo, la sangre de sus ejércitos y el mismo ideario de Mayo.

Hasta 1876, año en que Diego Barros Arana, ministro plenipotenciario llega a Buenos Aires, Chile suaviza sus apetencias, procurando aligerar su frente externo; negocia, pues, con Bernardo de Irigoyen, Ministro de Relaciones Exteriores argentino, y surge un acuerdo: “pertenerán a la República Argentina —dice el capítulo referentes a las ‘Islas’— la isla de los Estados, los islotes próximamente inmediatos a ésta y las demás islas que se hallan sobre el Atlántico al Oriente de la Tierra del Fuego y costas orientales de la Patagonia, y pertenerán a Chile todas las otras islas al sur del Canal de Beagle hasta el Cabo de Hornos y las que se hallan al occidente de la Tierra del Fuego.”

Aquí hemos de hacer notar —debido a que ello es de primordial importancia en las actuales circunstancias— que la expresión “hasta el Cabo de Hornos”, ratificando la decisión argentina de mantener la jurisdicción de la República sobre todas las costas del Atlántico y las mismas decisiones constitucionales de Chile hasta 1833, lo mismo que el Tratado que este país suscribe con la Corona de España, solo tiene por objeto establecer la condición de nación perteneciente al Pacífico, que es la natural de la transandina. En 1878, ratificando este concepto, la Armada Nacional incorpora a su flota la corbeta “Cabo de Hornos”. Pero después de 1893, la Argentina vuelve a perder una parte de su territorio nacional (tal vez, vanamente, como lo demuestra la cesión de Puerto Natales, hecha para que Chile no reclamase punto alguno en el Atlántico): el Seno de la Última Esperanza. Para compensar esa pérdida, los chilenos se avienen a correr ligeramente un meridiano al occidente del Cabo del Espíritu Santo, a efecto de que no tuviesen costas sobre la Bahía de San Sebastián, de tal modo que la divisoria deja a Espíritu Santo inmersa totalmente en territorio argentino. Todo, para hacer cumplir aquello de lo que Pinochet y los suyos reniegan ahora: la soberanía de cada Estado sobre el litoral respectivo es absoluta, de tal suerte que Chile no puede pretender punto alguno hacia el Atlántico...

¿Nos habíamos olvidado que el escudo de armas chileno que define la personalidad del país amigo dice aquello de “Por la Razón o por la Fuerza”?

### El Estrecho

Hagamos un breve interregno y volver algún tiempo atrás para observar cómo maniobra Chile para apoderarse del Estrecho de Magallanes, aquel que había intentado conceder en navegación exclusiva a una innominada flota comercial foránea, en desmedro de la soberanía argentina.

Sarmiento, según él mismo lo cuenta (“Obras Completas”, volumen III) fue visitado por un marino norteamericano que, habiendo naufragado en el Estrecho, pasó un tiempo recorriéndolo, “levantando un mapa de puertos, poblaciones, necesidades, economía y características de los pobladores; tan completo era el mapa que me convenció de la necesidad de hacer una campaña para que el Estrecho resultase útil a Chile, así como las contiguas tierras de la Patagonia”.

Semejante convencimiento llevó al sanjuanino, con su apasionado temperamento, a un acuerdo con la empresa editora, constituida para tal fin, encargada de imprimir y distribuir “La Crónica”. Los argentinos debemos a Ricardo Font Ezcurra que aquella campaña sea medianamente conocida entre nosotros. En la “Unidad Nacional”, efectivamente, aparece publicada íntegramente la totalidad de los artículos escritos por el fogoso pariente de Facundo Quiroga, diecisiete en total. Con su reconocida enjundia y ese sabor polémico de toda su obra, Domingo Faustino aboga en favor de los títulos de Chile al Canal y a la Patagonia. Aporta argumentos y estadísticas para “impulsar al gobierno de Chile a tomar una decisión en firme”. Finalmente, hallándose la Confederación bloqueada por los anglo-franceses y su ejército más importante, al mando de Oribe, estacionado a las puertas de Montevideo, el Presidente Bulnes ocupa Puerto Hambre, sobre el Estrecho, y manda erigir un fuerte que —tal vez para contrariar a Sarmiento, enemigo de los personalismos— designa con su propio nombre. Argentina, por supuesto, no asiste impasible a la flagrante transgresión. Pero solo en 1848, aventado el peligro de sufrir una invasión por Francia e Inglaterra, reivindicado su linaje de Nación libre e independiente, reclama con toda energía al gobierno de Chile. Don Pedro De Angelis, el ilustre sabio napolitano que trabaja por cuenta de la Confederación —y a

quien tanto debe la cultura argentina por el extremado celo puesto en obra de infatigable erudito— y el menos ilustre doctor Dalmacio Vélez Sarsfield, futuro autor del Código penal, aún vigente, se encargan de aclarar toda la documentación del caso. Indubitablemente, años después, cuando Urquiza firma el Tratado de Amistad, Paz y Comercio, aquella protesta es olvidada. Y queda, por lo tanto, el hecho consumado.

Ratificando el incuestionable derecho argentino al Magallanes, citamos seguidamente el artículo 1º del Tratado de Paz firmado por la Corona Española con la República de Chile, el 25 de abril de 1844: Su Magestad Católica usando la facultad que le compete por decreto de las Cortes Generales del Reino, de 1770 de Diciembre de 1836, reconoce como Nación libre, soberana e independiente a la República de Chile, compuesta por los países especificados en su ley constitucional, a saber: todo el territorio que se extiende desde el desierto de Atacama hasta el Cabo de Hornos y desde la Cordillera de los Andes hasta el Mar Pacífico, con el Archipiélago de Chiloé y las islas adyacentes a la costa de Chile, y su Magestad renuncia tanto por sí como por sus herederos, a toda pretensión al gobierno, dominio y soberanía de dichos países.

Como se puede observar, España no convalida la ocupación de Magallanes por Chile. Ni aún en la circunstancia de haberse consumado el hecho militar —contrario a todo derecho y aún a los antecedentes históricos y geopolíticos—, la ex potencia dominante se abstiene de dar por buena la posesión del Estrecho al gobierno de Santiago. No podía ser menos: en tiempos de su dominación, la Capitanía General de Chile solo alcanzaba hasta el Bío Bío. Esto era así como consecuencia de la derrota española (1598) de Cervalava, decisiva batalla de los conquistadores contra los araucanos, en la cual vencen los caciques Pelantaru y Paillamacu. En esa oportunidad, los ejércitos españoles se retiraron al norte del Bío Bío y, como ya dijimos en otro lugar, en 1641, a raíz de la llamada Paz de Quillín, que reconoce la independencia de Araucanía (a propósito, es interesante destacar que los araucanos se habían originado en territorio argentino, de donde pasaron al chileno, manteniendo su hegemonía sobre ambos faldeos de la Cordillera), dicho límite queda firme. Esa era la marca legal. Pero lo natural era el fin de la tierra continental, frente a la isla de Chiloé, cuya jurisdicción pertenecía al Virreynato del Perú, como apostadero naval. En todo el lapso, que



Argentina abarca de aquellas fechas hasta 1810, Chile está delimitado por el río Salado, al norte; por el Virreynato del Río de la Plata, al este; por el mar al oeste y el Bío Bío al sur. La zona de Cuyo, en una medida que habla muy en favor de los estrategas españoles, pasa a ser parte del Virreinato rioplatense en 1776. No existe, en todo ese tiempo, más que una sola disposición del Consejo de Indias, datada en 1685, referida a la territorialidad chilena. La misma dice, sobre esa jurisdicción: "Lo que redujere o pacificare dentro y fuera del Estrecho de Magallanes y la tierra adentro hasta la Provincia de Cuyo". Esta ley fue derogada en el 1700, pasando toda la dicha región a depender de la Gobernación de Buenos Aires y luego ésta y Cuyo, al Virreynato en el dicho año de 1776.

Lo que prueba la mala voluntad de Chile es que, no obstante haber sido derogada por España aquella ley del Consejo de Indias ciento diez años antes de 1810, fue presentada por ese país como una de las circunstancias

probatorias de sus derechos a la Patagonia, Estrechos e Islas del Sur.

### La Verdad Prevalecerá

Hasta aquí, una parte de la extensa información de que se dispone para probar la certeza absoluta de la tesis argentina y el hecho básico por el cual no puede, nuestro país, someterse a las disposiciones del Laudo Arbitral. Desde aquellas palabras de Bernardo de O'Higgins (quien, por otra parte, desde su exilio de Lima, fue el primer impulsor del avance de su país sobre el territorio de nuestra Patria) y de las caracterizaciones geopolíticas del Presidente Pinochet, habrá podido advertir el lector la existencia de una sempiterna inclinación trasandina a tomarlo todo, ya fuere por la razón o por la fuerza. Paralelamente, existe una línea argentina siempre más inclinada a ceder que a mantener lo que es del país. Es bien cierto que, por otra parte, también adquiere prevalencia una clara toma de posición, una concientización —medurada e inteligente—

acerca de que la Nación argentina —como entidad histórica y comunidad humana; vale decir, en su calidad de cosa trascendente y también con destino finito— no debe ceder un solo milímetro más de su territorio, terrestre o marítimo. Debemos guardar memoria de nuestro pasado más heroico y definitivo porque, como bien señalara Nicolás Avellaneda: "los pueblos que olvidan su pasado no merecen perdurar".

Evidentemente, para perdurar como Nación se deben cumplir ciertas exigencias mínimas, la primera de las cuales es conservar, en toda su plenitud, el territorio físico dentro del cual aquella y sus hijos pueden realizar su destino primigenio: perdurar como pueblo y cultura. Existe, igualmente, la necesidad de mantener enhiesto el honor y desarrollar altivamente el concepto de dignidad, basamentos sobre los cuales se cimentan el sentido de la libertad y de la independencia, sin los cuales jamás podremos cumplir una misión capaz de distinguirnos entre todos los pueblos de la tierra.

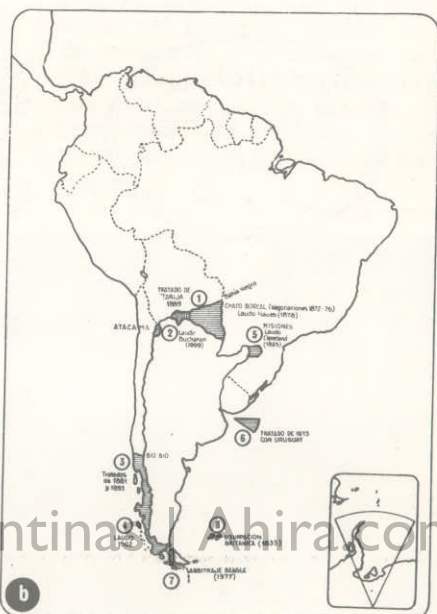
Raúl Jassén

## PERDIDAS TERRITORIALES ARGENTINAS

La Argentina no ha cesado, desde su independencia política, de perder territorios de su llamada "vasta" geografía. Sin analizar con demasiada sutileza la reiteradísima utilización de tal calificativo (que podría llevarnos a conclusiones de diversa naturaleza), damos, seguidamente, un resumen de las más significativas pérdidas. En primer lugar, reproducimos las referencias dadas por el geógrafo alemán Guillermo Napp, en su "Geografía de la República

Argentina" quien, en 1876, reconocía a nuestro país un territorio calculado en más de 3.400.000 kilómetros cuadrados. Pero en 1878, a raíz del laudo arbitral del presidente de los USA —MrHayes<sup>1</sup>— perdimos 300.000 km cuadrados del Chaco Boreal, adjudicados al Paraguay (curiosamente, la Argentina había sido uno de los países triunfadores en la conflagración con dicho país, renunciando entonces a las anexiones acordadas por el derecho de guerra). Entre 1884 y 1889, en las negociaciones con Bolivia<sup>2</sup>, perdimos la Provincia de Tarija, en una de las firmantes de la Declaración de la Independencia (por otra parte, la nación del Altiplano había sido parte del Virreynato del Río de la Plata). A cambio de esa significativa mutilación, Bolivia reconoció que la Provincia de Atacama era argentina. Pero el laudo norteamericano de 1889 la entregó a Chile. Este mismo país<sup>3</sup>, se benefició con grandes territorios argentinos al sur del Bío-Bío y en el Estrecho de Magallanes. Del mismo modo, nuestro país perdió más de la mitad del Archipiélago Fueguino. En 1902, Eduardo VII, Rey de la Gran Bretaña falla contra nosotros<sup>4</sup> y cede a Chile más de 50.000 km cuadrados en los valles andinos. Más, cuatro años antes, el mandatario norteamericano Grover Cleveland<sup>5</sup> despojó a nuestra Patria de 20.000 km cuadrados de Misiones, que pasaron a poder del Brasil. Debido a negociaciones emprendidas mucho tiempo atrás, en 1973, resignamos 70.000 kilóme-

tros cuadrados de mar atlántico en favor del Uruguay. Finalmente, el laudo de Isabel II intenta cortarnos —como queda demostrado en nuestro Informe— la continuidad de nuestro litoral antártico hasta el Cabo de Hornos. Y, si a todo ello sumamos la cautividad de las Malvinas —en poder de quienes laudan contra nosotros<sup>6</sup>— tendremos una visión completa de las tristes mutilaciones de que fue objeto la Nación Argentina.





# Salvat

DICCIONARIOS  
ENCICLOPÉDICOS  
ENCICLOPEDIAS  
HISTORIA

DIVULGACION  
MEDICINA  
VARIOS  
ARTE

CORRIENTES 2777 - BUENOS AIRES Y SUCURSALES

## PISADAL SACyF



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

**VIAJES Y TURISMO**

**TRANSPORTE DE CARGAS  
TERRESTRES**

**AGENCIA MARITIMA**

**EXPORTACION E IMPORTACION**

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

**PISADAL**  
Una empresa que se "mueve"

Tel. 44-7086/42-7421/4950  
Telex 012-1390 AR PISAL

1060 - Bs. As. - ARGENTINA

# Los cuentos de Leonor Usábel

**H**ace algunas semanas llegó a nuestra redacción un pequeño libro de tapas color naranja, titulado: Cuentos del Universo y otros cuentos de Leonor Usábel. Nada fuera de lo común, pero al abrirlo nos detuvimos a leer con asombro el prólogo que comienza diciendo: "Me llamo Leonor, tengo, 10 años y hace uno empecé a escribir...". Inmediatamente nos pusimos en contacto con la autora, porque pensamos que la entrevista podría producir un diálogo que llamara al asombro, y ¿por qué no? a la reflexión.

Descubrimos así cómo todo se corresponde en Leonor Usábel. Por un lado la ética y estética de su literatura, y por otro, sus escasos diez años de vida; ambas cosas unidas por un círculo que, por lógicas leyes cronológicas, arroja una auténtica expresión "naif".

—¿Cómo fue que empezaste a escribir, Leonor?

—Mamá escribe mucho y un día —hace un año y medio— empecé a escribir yo. Escribo cuentos y poemas.

—¿Cómo surgió la idea de publicar un libro con cuentos tuyos?

—Mamá me dijo que podíamos publicar un pequeño libro de cuentos en una edición económica. Porque también me dijo que cuando se publican los escritos es como si tuvieran vida propia; digamos que andan solos con patitas...

—¿Qué pasó entonces?

—Hicimos una primera edición y después algunos ejemplares más. Este año, cuando fui a la Exposición del Libro, conocí a gente de la SADE a quienes dejé unos ejemplares. Fue una alegría recibir, después de dos semanas, una carta diciendo que me aceptaban como socia.

—¿Sos socia de la SADE?

—Sí, la más joven...

—¿Escribís periódicamente?

—Ahora escribo un cuento y varios poemas por semana. Generalmente, pienso de día y durante la noche escribo lo que fui pensando.

—¿Sobre qué escribís?

—Sobre todo lo que veo y también sobre fantasías. Camino por la calle y veo las cosas; después escribo acerca de esas cosas y sobre otras que surgen de mi imaginación. Pero muy pocas veces escribo sobre algo en particular. Solamente hice una serie de cuentos con un mismo tema, que fueron los "Cuentos del Universo".

—¿Alguna vez te preguntaste para qué escribís?

—No.

—¿Qué hacés aparte de escribir?

—Voy a la escuela, desde hace cinco años estudio cerámica y flauta.

—¿Te gusta la música, Leonor?

—Me encanta. Especialmente la música clásica.

—¿Y la música contemporánea?

—Algunas cosas, como los Beatles o los Carpenters, pero en general prefiero la música clásica.

—¿Leés mucho?

—No. Prefiero pensar. Leí algunos libros...

—¿Cuáles?

—El Principito, Juan Salvador Gaviota, los Cuentos de la Selva de Horacio Quiroga...

## asi que pasen algunos años

—¿Encontraste alguna similitud entre El Principito y Juan Salvador Gaviota?

—No. Uno habla de animales y el otro es un chico.

—¿Qué es lo que más te gusta de la naturaleza?

—Los árboles y las flores.

—Nombrás mucho en tus cuentos al fin del mundo. ¿Cómo lo imaginás?

—El fin del mundo será para mí como lo escribo yo. Puedo estar equivocada... no sé. Posiblemente el fin del mundo no sea como lo que todo el mundo cree que será, puede ser algo que se produzca de a poco...

—¿Qué día naciste, Leonor?

—El 6 de abril de 1967.

Néstor Ferioli

Uno de los cuentos de Leonor

### "TODO EL MUNDO GIRA"

Si el título tiene razón, todo el mundo gira. Gira porque es una cajita de música que es un ángel. En cada país va cantando la canción del lugar. Esta cajita llamada "Ensueño" que canta canciones de cuna a todos los niños del mundo, vive en una roca que está en el centro del medio del mundo. De noche, la luna se refleja en la cajita. Es como las luces que ponen en el teatro a los artistas. Esta cajita vive y seguirá viviendo hasta que algún día triste el sol se apague.





Arbol  
de la estirpe humana  
ALBERTO GIRRI

Sudamericana

La obra poética del argentino A.G. es de por sí extensa y reconocida; son más de treinta años de fidelidad a la poesía, género que —entre nosotros— cada vez importa y sirve menos. Los poetas —en general— han enmudecido en la República Argentina, por razones desde económicas hasta culturales, sin dejar de pensar que —en muchos casos— por falta de competencia con la materia tratada. Pero el caso de Girri es muy particular, y se constituye en una verdadera rareza dentro del conjunto nacional. Escribe poesía, publica poesía e insiste en su modalidad creadora con un actitud por demás loable. Por encima de si gusta o no, de si su notorio hermetismo puede ganar más adeptos poéticos, A.G. persevera con sus ediciones anuales y lo hace dentro de un páramo poético como es el de nuestra realidad creadora. Dice en el poema que da título al libro: "formular/ que nuestro nacer consistió/ en el del concepto Yo,/ y en no más/ que ese nacimiento", y continúa separando los conceptos o la idea primaria, con un sentido de límites que la vida brinda entre lo accesible y lo vano. Se puede hablar de un repetirse en lo poético de A.G., sobre todo en la forma, pero el camino elegido no tiene —acaso— muchos afluentes, desde el momento que se halla determinado por el rigor y la austeridad expresivos, donde la síntesis supera esas búsquedas permanentes de originalidad.

D.B.

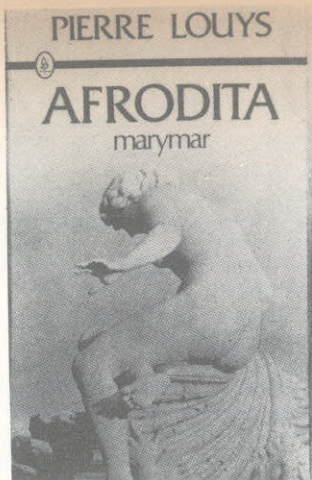


Truffaut  
FISCHER, LADIGES  
GREGOR y PRINZLER

Colección Filmes Kyrios

El lector cada vez más especializado en cine, verá sin dudas con gusto la idea de Kyrios, que al lanzar su colección "Filmes" pretende incorporar documentación y ensayo de primera línea dedicados a primeras figuras de la cinematografía universal. La Colección, que comienza con "Truffaut", ha de ser seguida por los nombres de Claude Chabrol, Luis Buñuel, New Hollywood, Pier Paolo Pasolini y Joseph Losey, cuyas ediciones se encuentran en presa. Hasta aquí lo informativo. El estudio que nos ocupa incluye el trabajo de Ulrich Gregor "Realidad o Fantasía o el surgimiento de las contradicciones" donde el aludido crítico y docente alemán realiza un exhaustivo análisis de la filmografía del director francés a los fines de rescatar sus elementos personales. Peter Michel Ladiges es autor de la entrevista que se reproduce a continuación y cuyas motivaciones no solo aluden a lo personal, sino fundamentalmente al nacimiento de una postura estética. A Hans Fischer pertenece la tercera sección del libro donde cronológicamente se comenta la filmografía de Truffaut, estudio general que cierra el alemán Hans Prinzler con los detalles de una completa biografía del escritor. Un excelente aporte documental, que será valorado por los estudiosos del cine.

C.G.

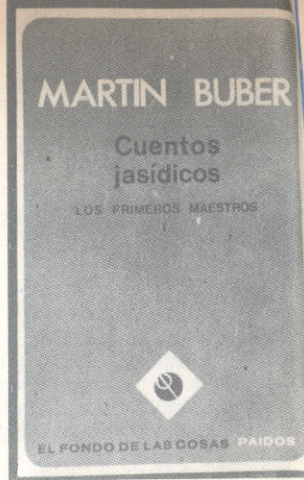


Afrodita  
PUERRE LOUYS

Ediciones Marymar

El fin del naturalismo del siglo XIX francés provoca una discusión formal que hace imposible la coherencia y la uniformidad que reclaman las escuelas literarias. Puede decirse que adviene una explosión de libertad expresiva y que los cánones formales dejan de ser tomados como módulos. Es quizás la época donde los contenidos de tipo ideológico se sobreponen a la ficción, pesando el valor de la tesis, sobre los ditirambos formales. Dentro de esa heterogeneidad, la presencia de Pierre Louys cobra especial vigencia, porque quizás sea el narrador más identificado con la herencia de los parnasianos, por la búsqueda de un lenguaje poético, firmemente emparentado con el verso. ¿No es acaso una verdadera novela-poema Les Chansons de Bilitis? Una definición parecida cabe a Afrodita, involucrada asimismo en la moda de la novela griega, y calificada por algunos entendidos como el paradigma de la novela del Parnaso. La historia de la cortesana Crisis y Demetrio, es la relación de un poema erótico donde lo que importa no es lo que sucede, sino la forma en que está vertido el argumento. Estas invocaciones a la África —sin que desde ya desmerezcan el interés por el desenlace de las historias, como ocurre en Bilitis— calificaron la obra de Louys ubicándolo en ese lugar tan personal que ocupan en sus épocas los creadores que reniegan de su realidad contemporánea.

C.G.



Cuentos Jasídicos  
MARTIN BUBER

Editorial Paidós

Obrero del alma. Teólogo en el cotidiano ejercicio de honrar a Dios en el otro. Martín Buber no historia solamente el origen del jasidismo, en su parte exterior temporal, sino recopila su contenido en bellísimos cuentos contenidos en dos volúmenes que Paidós ha dado a conocer en estos días. Por ellos dibuja el camino del autoperfeccionamiento; primero por la piedad, segundo por la comprensión del destino personal y tercero y sobre todo, por su aceptación. Estos vehículos son los sustentadores del objetivo jasídico, recuperar, pese a todo, la alegría de vivir. Así, casi inocentemente, pero sin perder profundidad, Buber recorre toda la inmensidad de la sabiduría popular y pone en boca del mítico Baal Shem (Primer maestro jasídico), cuentos que seguramente servirán para que cada hombre encuentre aquel que toca su talón, su debilidad personal. Este es tal vez, uno de los hechos que más nos empuja a seguir leyendo, sabiendo que allí estaremos y estarán todos retratados, en las virtudes y defectos del ser humano. Por lo señalado, este libro obra como bálsamo sobre todas las llagas psicológicas del hombre de hoy y sonreímos, agradecidos, con este signo inequívoco (la sonrisa), que comenzamos a recuperar en la Alegría Jasídica: la nuestra...

R.D.M.

# MESA DE LIBRERO

Hemos comentado recientemente la antología de la poesía brasileña contemporánea en edición bilingüe editada por Calicanto y titulada "Las voces solidarias". Dicha colección es continuación ahora por la versión de "La Virgen Imprudente" y otros poemas de Murillo Mendes, gran poeta y libérrimo humorista, autor del telegrama a Hitler, cuando éste ocupó Salzburg y que textualmente decía: En nombre de Wolfgang Amadeus Mozart protesto contra ocupación de Salzburg.

Por si fuera necesaria la confirmación de su lírica, Juan Liscano dice en "Rayo que al alcanzarme", las frases de una parábola de amor, con la especial belleza de su idioma. Pertenece a la colección Altazor, de Monte Avila Editores.

También en agosto Emecé dio a conocer la última novela de John D. Mac Donald titulada "El Consorcio". Perteneciente a una muy especial línea de narrativa pasatista, "El Consorcio" nos sumerge en la robleámica de cuarenta familias cuyas desventuras, frustraciones e infidelidades sumaron dos millones de lectores interesados en los Estados Unidos.

Editorial Paidós y para su biblioteca de Psicometría y Psicodiagnóstico anuncia la aparición de "Los dibujos kinéticos de la familia como técnica psicodiagnóstica", de Robert C. Burns y S. Harvard Kaufman. El dibujo dinámico aparece como nueva técnica dentro del conjunto de test proyectivos.

## EX-LIBRIS (III)

por Hugo Marín

De tantos libros perdidos, o al menos olvidados, de que venimos hablando, hay algunos que, realmente, parecerían estar condenados a una pérdida u olvido absolutos.

Pero ocurre que, de pronto, algunas editoriales, en este caso **Corregidor** de la Argentina, se arrojan intrépidamente a rescatar lo que parecía insalvable.

En el caso de **Sartor Resartus**, de Thomas Carlyle, autor que por su estilo barroco y metáforas rodeadas de tinieblas fue considerado por Nietzsche, sediento de luminosidad clásica, como el peor escritor de Inglaterra.

Lo cierto es que este **sastre remendado** que es **Sartor Resartus** con su espantable y espantado profesor Herr Diógenes Teufelsdröch, escupido de una caldera de brujas de algún cuento de Hoffmann para inventar el proyecto de una Filosofía de la Historia a través de la Historia de la Ropa, bien merece la afirmación de Borges: **No sé de un libro más ardidado y volcánico, más trabajado por la desolación que Sartor Resartus.**

Y en verdad que el juicio de Borges nos resulta tímido y como contenido por el asombro.

Nietzsche, de quien hablábamos antes, ya en el límite más doloroso de la lucidez afirmaba: **"Yo no soy un hombre, sino una carga de dinamita sobre toda la cultura occidental, y leer Sartor Resartus es comer esa misma dinamita a cucharadas, por lo que hay en sus páginas de provocativo hasta el escándalo y agresivo hasta desatar indignación."**

El buen burgués que duerme, tal vez no muy tranquilo, en la Londres imperial y que, él solo sabe por qué y él se juzgue, escribió **Das Kapital**, y algunos de sus volatineros discípulos, resultan simples **aprendices de hechicero** frente a este **sastre remendado** y su feroz profecía de un anarquismo conducente a la catástrofe más irrecuperable.

Es imposible analizar brevemente este proyecto de una Filosofía de la Ropa desde Adán hasta la elegante Inglaterra de fines del siglo pasado, pero no imposible sintetizar el pensamiento apocalíptico de Carlyle cuando enfrenta el mundo de los Ganapanes, que es el de los Pobres Esclavos al mundo de los Elegantes, digamos los Poderosos. Y ya sobre el final de su libro dice Carlyle según la hermosa traducción de Enrique Revol: **Si, en verdad, surgiese una Comunidad de Ganapanes, como ya hay una Comunidad de los Santos, cuán extraños efectos resultarían de ello.**

Hasta ahora el **Elegantismo** afecta desdén hacia el **Ganapanismo**; pero tal vez no esté lejana la hora en que la experiencia demostrará a quién se debe mirar con desdén y a quién con respeto... Podría comparar **Elegantismo** y **Ganapanismo** con dos hirvientes remolinos sin fondo que hubieran reventado en extremos de la tierra firme... Así, diariamente se derrumba en ellos la tierra que hay en medio y diariamente se extiende el imperio de los dos torbellinos; hasta que ya sólo quede una planchada, una mera película entre ellos, también esta será barrida, y entonces... tendremos el verdadero **Infierno de las Aguas** y el **Diluvio de Noé** parecerá chiquito... ¿Qué ocurrirá entonces? La Tierra quedará reducida a **Humo impalpable** por ese trueno del Juicio; al sol le faltará uno de sus planetas en el Espacio y en lo sucesivo ya no habrá eclipses de la Luna...".

¿Y después?, cabe preguntarse. Para Carlyle no hay después, sino ese caos elemental e inabismable que se dispersa la muerte polvorienta de Macbeth, ensordecida de ruidos y de furias.

Pero, ¿y Carlyle...? Bueno, Carlyle pues ahí se queda flotando con su **Sartor Resartus** bajo el brazo por sobre la noche impenetrable y final sin la reconciliación wagneriana por el amor.

Thomas Carlyle  
Sartor Resartus



CORREGIDOR.

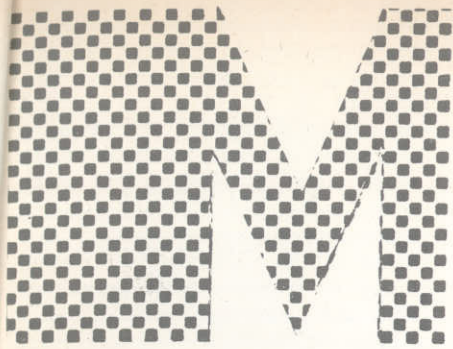
# Leopoldo

## luz de la



Se cumplen treinta años de nuestra aparición de Adán Buenosayres en la novela de la madurez espiritual y psicológica e intelectual de Leopoldo Lugones. La obra —estremadamente juzgada, severamente criticada y, al fin, ha quedado como uno de los escasos testimonios de la mejor producción literaria argentina. Es que no se trata de una mera novela. Constituye una pieza maestra de interpretación de las

**P**oeta (le dije), una vez viajé al sur para pisar la tierra aquella en donde se desgranó tu infancia y maduró para siempre, la calidez de tu grave y sonora Palabra. Fui al sur para enterarme, bajo su cielo, cómo nació aquella Elegía tuya, la del retorno. Y fue el viento duro y frío que llega a Maipú, desde más al sur, de la salobre Bahía Blanca, el que, rebotando sobre crines de alambradas, trajo, con el aroma y el sabor del mar, mechado de vellones y cardales, aquellos versos que habías escrito en el treinta y ocho: "... Centro del mediodía y de la tierra / galopas como ayer hacia Maipú: / tu corazón redobla y tu caballo, / tambores fraternales. / Qué perdido sabor, qué sed antigua / te llevan a la loma de Maipú, / y a las frías estancias del silencio, / y a la heredad sin llave?"



# arechal

## argentina

de nuestro Ser total, un reflejo del hombre argentino contemporáneo. Las líneas que siguen son nuestro homenaje a la cálida humanidad de su creador y el reconocimiento de que estamos ante el caso paradójico de un Poeta oficialmente depuesto, metido en el purgatorio de la incompreensión burocrática de la cultura nacional, que, pasado un tiempo, igual que José Hernández, lo mismo que Leopoldo Lugones, brillará por sobre todas las pasiones temporales.

Y Leopoldo llenó su pipa con el áspero tabaco criollo, picado bien grueso, le arrimó la llama de un fósforo y aspiró profundamente, al tiempo que se sentaba en una silla bajita, junto a un incunable en cuyas páginas las manos hábiles de un monje habían dejado escrito el secreto de la Vida; en ese momento, la fuerte cabeza, bien sostenida por un cuello de toro, quedó como nimbada por una Luz que llegaba desde lejos, desde algún lugar que yo no conocía. Al fin, inclinándose hacia adelante, me refirió algo de su infancia:

—¡El sur!, es parte más que sustancial de mi existencia. Estaba haciendo la primaria y ya me iba de vacaciones a Maipú. Allí estaban mi tío, Francisco Mugica, y su esposa, tía Martina, hermana de mi madre. Eran pequeños ganaderos y acopiaban frutos del país. A los once años ya andaba con mi tío,

viajando en un verdadero vagón, tirado por cuatro caballos: dos de lanza y otros dos de laderos. Tío Francisco compraba de todo: cueros de zorro y nutria, plumas de avestruz, lana, aves... Siempre encontrábamos, al llegar las noches, techo amigo, bajo el que guarecernos, y un fogón en el que nunca faltaba mate y churrasco. Nosotros poníamos el pan horneado en la mañana y una damajuana de vino... Así comenzó mi relación con el sur. ¡Cosa curiosa!, mis compañeros de juego me llamaban Buenos Aires cuando pedían mi bendición: "bendecinos, Buenos Aires". De aquí sacaría, con el tiempo, el título de la novela, en la que también figura la agonía de mi tío, muerto de la misma enfermedad que mi padre...

—Poeta, ya que mencionas la obra que ahora cumple treinta años de su llegada al mundo de las planas, del papel con rayas de agua, de los tipos de plomo y de la espesa y negra sangre de imprimir, te repetiré los conceptos que ella le merecen a Jorge Torres Roggero (también él, poeta), los más aproximados, creo yo, a todo tu emprendimiento artístico-literario: "En primer lugar la novela es, por un lado, una experiencia espiritual de tipo personal, pero por otro lado, esa experiencia espiritual sólo se realiza a través de la experiencia histórica de un argentino durante dieciocho años de su vida. Es decir, el hombre concreto y la historia concreta son el campo de batalla del gran combate entre lo intemporal y lo temporal, elementos básicos de la condición humana. En segundo lugar, Marechal se inserta dentro de la concepción católica de la historia, en el sentido de que su peregrinaje se resume en un crecimiento humano. Ese crecimiento humano en el orden personal es he-

rencia de las generaciones pasadas y del trabajo de nuestros contemporáneos, del avance de la humanidad por el camino de la historia. De esto resulta que el deber personal es, también, deber comunitario y nos obliga a todos. El humanismo trascendental, que nace de la inserción de cada uno en el Cristo vivo, genera un progreso nuevo, una mayor plenitud...".

Girando un tanto su torso, el Poeta quedó de espaldas a la Luz, dejó reposar la pipa entre las manos; hurgó, sin duda alguna, entre sus mortales recuerdos y dijo:

—¡Es cierto lo que escribe el cordobés —a quien conocí hace muchos años atrás— sobre la experiencia personal y la histórica. Fijate que Macedonio Fernández me había dicho, en cierta ocasión que "novela es la historia de un destino completo". En 1959, el director del "Boletín de Literaturas Hispánicas", de la Universidad del Litoral, Adolfo Prieto, publicó una exégesis de "Adán Buenosayres".

Para establecer debidamente las diferencias y ya en 1966, edité Cuaderno de Navegación. Si buscas un poco entre mis papeles, seguramente las vas a encontrar.

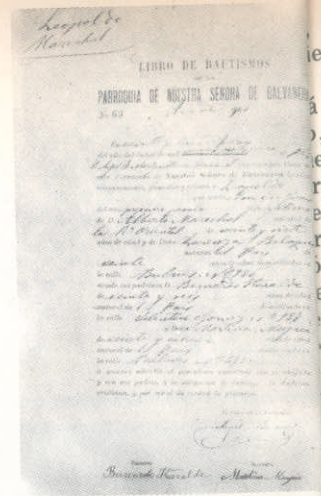
(Y así fue. Entre otras cosas, Leopoldo decía, con relación a las "claves" de la novela editada por Sudamericana, por directa gestión de don Antonio López Llausás: "... Y no entiendo por claves las que identifican a tales personajes de la ficción literaria con tales hombres del mundo contemporáneo —lo cual me parece tan ingenuo como inútil—, sino aquellas en que se cifran el "valor intencional" de la obra, su "genealogía" real y el "secreto anímico" del autor en cuyo ámbito la obra se hizo posible y necesaria...").

Por su parte, ahondando en la concep-

Noviembre de 1922

Número de Orden	PERSONAL DIRECTIVO Y DOCENTE	CATEGORÍA	PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA DE BALVANERA			CÓDIGO DE ALTERNOS (P.A.)	PUNTA SUJETOS DE	MES												
			Año	Mes	Día			DÍA DE BAPTISMO	MES											
									1	2	3	4	5	6	7	8				
1	Santiago Ferrer	Diácono	1918	Junio	4	e														
2	Juan M. de Garro	Segundo	1918	Abril	11	e	A													
3	Juan E. de los Ríos	Segundo	1920	Septiembre	20	e	A													
4	Isaac Domínguez	Segundo	1918	Marzo	15	e	A													
5	Juan M. Alessi	Tercero	1918	Marzo	5	e	A													
6	María Juana Botto	Tercero	1918	Marzo	5	e	A													
7	Juan J. Benavides Aguirre	Tercero	1918	Marzo	5	e	A													
8	Emmanuel V. Ojeda	Tercero	1918	Mayo	2	e	A													
9	María Juana Barcos	Tercero	1918	Marzo	7	e	A													
10	María Juana Barcos	Tercero	1918	Marzo	7	e	A													
11	Leopoldo Marechal	Tercero	1918	Abril	22	e	A													
12	Leopoldo Marechal	Tercero	1922	Abril	29	e	A													
13	María Juana Barcos	Tercero	1918	Marzo	18	e	A													
14	María Juana Barcos	Tercero	1918	Marzo	18	e	A													
15	María Juana Barcos	Tercero	1918	Marzo	18	e	A													
16	María Juana Barcos	Tercero	1918	Marzo	18	e	A													
17	María Juana Barcos	Tercero	1918	Marzo	18	e	A													

"Maestro de tercera" en noviembre de 1922; durante veinte años ejerció la docencia, algunos en la escuela "Juan B. Peña".



Acta bautismal de Leopoldo; el poeta fue hecho cristiano en el histórico templo porteño de Nuestra Señora de Balvanera.

ción de la literatura marechaliana, Torres Roggero afirma: "A partir de lo dicho, descubrimos algunos elementos del Adán Buenosayres que son capitales: a) las referencias y alusiones a la cultura greco-latina no son aquí alardes de erudición, sino participación viva y solidaria con nuestros antepasados, los fundadores de la cultura occidental; b) dichas referencias nos hacen entrar en la comunión de los santos, nos aproximan a los orígenes y nos inducen a la no aceptación de lo que nos han transmitido desvirtuado: "la cultura occidental y cristiana"; c) el logro del bien personal de Adán Buenosayres, en este caso de tipo trascendente, se logra en armonía y con participación de los prójimos y la misma nación".

### CAMINANDO, A LA LUZ DEL ALBA

—Continuemos, Poeta, la andadura por tu vida. ¿Qué te recuerdan estos versos tuyos?: José del Sur, cuñado sin ribera, / tú que agrandas la Patria en el sencillo / y áspero juego de tu sembradora / o en el de arrear novillo tras novillo: / ¡ven al encuentro de la Primavera / (monta en el pangaré o en el tordillo), / y ofrece a la dorada comitiva / ya una cisne muerto, ya una rosa viva! Sonrió Leopoldo con el recuerdo y golpeó la ardiente pipa en el hueco de su mano y un torbellino de ideas acudieron a su ancha frente, bellamente modelada en ese busto de Fioravanti que hoy enseñoera la biblioteca cuyos libros Elbiamor trajina diariamente, en el cálido recinto del hogar donde ambos siguen habitando (ya que el Espíritu está allí presente)...

—¡José del Sur! De ese hombre, afinado en aquellos pagos, aprendí el nudo potreador —que nunca olvidé de hacer—, a montar como Dios manda, en montura, y un sinfín de cosas rurales. Estaba casado con mi tía Angela Mujica y era nieto de un irlandés venido a la Argentina para refinar la ganadería. Esos versos que me recordaste son el "Envío" de Viaje a la Primavera

Los testimonios nunca son individuales. No lo son cuando se refieren a hechos que involucran a una comunidad entera, a su expresión. No me arrogo el derecho a representar, con mi visión del poeta, a toda mi generación. Diré lo que pienso, luego veremos.

Hablemos, para referirnos sólo a la literatura, de lo que significa para aquéllos que, como yo, hemos cumplido los treinta no hace tanto tiempo, y aún para quienes no han llegado a esa cifra tan significativa en el número de sus años, Por poner un límite a nuestra propia historia, y un límite cercano aunque un tanto legendario, hablemos del martinfierrismo, pensemos también en el tercer millenario que se nos viene encima con una urgencia finalista que no contempla la posibilidad de una espera pasiva. Entre los dos términos, uno, el anterior con toda su idiosincracia provincial, y el otro con su significación definitiva ya para el curso posible de todos los hombres, entre los dos momentos asimétricos, los que sin duda están llamados a presenciar ese futuro perentorio están como colgados de la historia, estamos como colgados de esta historia mínima que se carga de presagios. En esta ruta, de la que por muchos momentos no se vislumbra más que su ocultamiento, su segmentación, sus vías laterales e inciertas, ¿quién tenderá su amistad

ra". Su nombre era José Fahey pero yo lo llamé del Sur. Con él conviví en la estancia "Santa Marta", que era de los Sánchez Elía, donde trabajaba de mayordomo. Al final, merced a su tenacidad y laboriosidad, tuvo la suya. Se llamaba "Los Helechos" y en ella también fui muy feliz.

Era la madrugada cuando salimos a la calle. Era invierno y los hombres pasaban de prisa, con los cuellos de los abrigo tapándose hasta las narices. Amanecía en la ciudad y la Plaza Once se llenaba de sombras presurosas que corrían tras los colectivos y los trenes. Rumbeamos hacia el barrio de Villa Crespo, cruzando la ciudad envuelta en

guía, quien pondrá algo de luz en tanta herrumbre?

El poeta, claro. Marechal, el poeta. Nada es azaroso, nada lo es desde esta perspectiva y, desde luego no lo es que sea justamente a la prosa de nuestro novelista, a los versos de nuestro poeta a los que se acuda como a un oráculo contemporáneo. En toda la obra de Marechal hay un retorno a las fuentes, un explícito remontar la corriente en la imagen del surubí, una retrogradación hacia el principio arcádico, hacia la cruz de los cuatro ríos posibles en el oriente. Y si la presencia de la metafísica recorre toda la obra y le presta sentido y unidad, no es ni una unidad arbitraria ni un sentido cualquiera, no hay en él angustia metafísica —patente contradictorio de la expresión— ni su metafísica es de ideas, de meras ocurrencias intelectuales. Vale la pena pormenorizar algo de lo que Marechal no es, de lo que no comparte con otra literatura contemporánea, con esa literatura que es solamente de los tiempos que nos toca vivir. Así como en Adán Buenosayres cupo su contemporaneidad inmediata, sus compañeros de parricidios literarios y de aventuras treintañeras —los después ofendidos y tan poco logrados cofrades de Martín Fierro— así caben en toda su obra, incluida también su primera novela, un universo conceptual, no ideológico de la búsqueda de absolutos, del Absoluto.

la niebla de la indiferencia y el escepticismo, los dos rasgos más notables de Buenos Aires... Recuerdo que yo iba diciendo:

—Se insiste en inscribir Adán Buenosayres dentro de un molde prefabricado. Así, porque fuiste un hombre de fuerte raigambre católica, se quiere instalar a la novela en un marco referencial, referencial cristiano en un sentido ideológico. Pero el Cristianismo no es una ideología ni una cultura. Es el más decisivo acontecimiento universal, toda vez que es la palabra de Dios hecha hombre y que quiere asumir todo lo que condiciona lo humano. Por eso no existe una cultura cristiana y el cristia-

contrari  
er cultur  
textura  
a de las  
, a mi  
enosayre  
miten d  
etativa d  
rno arge  
n de ur  
enamento  
el contor  
ca nacer  
a, acept  
rete. de  
ovela se  
ambres  
lo argen  
rofunda

Esta bú  
obra, tu  
mente  
las dos  
incruen  
denami  
modo  
lador  
profec  
un cor  
su eje  
dedor  
lo sa  
del h  
postu  
un n  
obvia  
la cr  
dos,  
desd  
durí  
sent  
teso  
fica  
pidi  
ren  
arq  
cor  
sus  
do  
As  
pai  
de

ap:  
lis  
esc  
pu  
ci  
ta  
tó  
H  
p  
a  
A  
d  
c  
v  
c  
-



o, contrariamente, se realiza en cualquier cultura. La condición divina de la textura pone al Cristianismo más allá de las precisiones ideológicas. Por eso, a mi modo de ver, en tu Adán Buenosayres no existen elementos que permitan definirla como la tesis interpretativa del Cristianismo sobre el entorno argentino. Es, me parece, la visión de un escritor cristiano que asume plenamente su condición de tal dentro del contorno de la sociedad en que le toca nacer, vivir y expresarse. Más, todavía, acepta la historia de esa sociedad y se convierte, por lo tanto, en el intérprete de la misma. De aquí que la novela se convierta en una de las pocas cumbres literarias que expresan al pueblo argentino de forma palpable, fiel y profunda. Así que todo cuanto en ella

cribir. "... yo había logrado la paz al encontrar en la "Poética" de Aristóteles una solución que aun me parece definitiva: la novela es, no una "corrupción", sino un "sucedáneo" de la epopeya. Es evidente que, a partir de cierta hora señalada, los narradores literarios ya no acudieron a la poesía épica, ni al yambo de Virgilio ni a la octava real de Ariosto, para escribir sus relatos. Es que se había producido un hecho nuevo: el poeta narrador, fiel a la democratización del siglo, que se daba en todas las asignaturas, olvidó el Olimpo de los dioses y el arsenal de los héroes (cuyos hechos aparecían entonces como los únicos dignos de ser narrados), para fijar su atención en los hombres corrientes, estudiar sus conflictos y relacionarlos en su dulce o amarga veracidad.



Con un grupo de pequeños alumnos durante una excursión a Palermo.

## rias de Marechal

tanta  
Nada  
spec-  
iusta-  
ta, a  
se se  
áneo,  
re-  
ntar  
una  
ico,  
bles  
la  
sta  
lad  
ay  
ra-  
ca-  
fe  
o  
s-  
e  
i

Esta búsqueda, el encuentro final de su obra, tuvo siempre dos Patrias jerárquicamente ordenadas, y que corresponden a las dos batallas de Megafón. Y si el héroe incruento lucha en dos planos de un reordenamiento cósmico y terreno, es de un modo paradigmático. Este carácter modelador de sus propuestas noveladas, de sus profecías literarias convierten al poeta en un convocante; y es esa su convocatoria y su ejemplaridad lo que congrega a su alrededor a una multitud que aprende en él lo sagrado de la doble misión (y única) del hombre argentino. En este sentido su postulación metafísica no es una ideación, un modelo teórico fruto de la simple y obvia razón. Confluyen en ella órdenes de la creencia y la convicción muy profundos, que se entroncan en su cristianismo desde el inicio dorado del hombre, sabiduría que graciosa, amorosamente ha consentido Marechal transmitirnos como un tesoro que podemos guardar —y fructificar— entre todos. Porque su metafísica pide una realización, una construcción, el renacimiento futuro del héroe, porque ese arquetipo justiciero y futuro exige una comunidad que lo albergue y substituya sus fállicas terracotas por un espíritu salido de su voluntad y de su caridad. Así, Marechal es el nudo de nuestro siglo para sus compatriotas; un hombre a través del cual se puede unir un pasado mejor a

un futuro ascendente, según su visión crítica de la historia. Por eso Marechal no cabe en su literatura de maestro y profeta: porque se desborda en la historia, porque es el nexo entre esa historia de la que fue protagonista y mártir en el viejo sentido de la palabra, testigo, pero un testigo transformador. Para quienes, como yo, no lo conocieron, queda una obra vastísima e inexplorada. Con igual acierto dio a luz novelas, teatro, ensayos y poesías en las que habitan los tipos humanos en su más amplia gama de posibilidades: desde Adán y Magafón, los héroes, hasta los bufonescos Barrantes y Barroso o Gog y Magog; sus caracteres albergan toda la proximidad de los seres vivos y la extraordinaria permanencia de lo eterno en el hombre, su universalidad patética aunque, momentáneamente, descuartizada. Y si la cruz y su olvidado simbolismo fue un elemento estructurante de sus obras (y de sus confiadas esperanzas), es crucial el encuentro de las dos Patrias, de la historia y la eternidad, del laberinto y el árbol de la cruz, crucial también fue su destino y su obra, porque a ambos hay que pensarlos proyectados hacia adelante en el tiempo y en el crecimiento, hacia otro mundo futuro, un espacio transmutado finalmente, de cuya construcción Marechal no será un ausente

LUIS ARIAS

gún los cánones de la Epopeya tradicional. Y el viejo Aristóteles debió reírse de mí, allá, en la frescura de sus Campos Elíseos..."

Bajamos el puente, mientras yo reflexionaba sobre el modo en cómo el Poeta había construido, pacientemente, los pilares conceptuales sobre los cuales apoyaría su trabajo mayor. Al final de la bajada, antes de torcer a mano derecha, para "agarrar" hacia Chacarita, hay un viejo boliche, en cuyo desaparecido estañón solían apoyarse, en tiempos olvidados, los compadritos llegados del cercano barrio de La Paternal. Como hacía frío estuve a punto de invitarlo a Marechal a una copita de grapa. Pero a tiempo evité hacerlo: el frío de la tierra no alcanza a los espíritus. Seguimos, pues, de largo, por la calle Chorroarín. El alba, que ya besaba todos los rocíos del parque de la Agronomía, nos convidaba a una copa mucho más substancial: a la del conocimiento de la argentinidad.

### RASGOS DE UNA VIDA

Leopoldo Marechal nacido en el porteño barrio de Almagro, en la calle Humahuaca, en una desaparecida casa cercana al Mercado de Abasto, hijo de un uruguayo del Carmelo (don Alberto) y de una porteña (doña Lorenza Beloqui), descendientes de franceses y españoles respectivamente, fue bautizado en la histórica parroquia de Nuestra Señora de Balvanera, el 23 de febrero de 1901, ocho meses más tarde de haber llegado al mundo.

—Mi hogar era sumamente modesto. Mi padre fue un excelente mecánico. Era un cristiano hogar de trabajadores en el cual se mantenía el culto por la familia, especialmente por los abuelos. Precisamente mi abuelo materno, el pamplónica Juan Bautista Beloqui, es el abuelo Sebastián de "Adán" y el protagonista de mi Abuelo Cántabro... Cuando alcanzábamos el muro que divide a la ciudad de los vivos de esa otra, inmensa e impresionante, ciudad de los muertos, erigida, con sus lóbregos temples y húmedos senderos, en los mismos campos de las múltiples "juveni-

Así fue como el poeta se transmutó en novelista: según mis reflexiones, la Epopeya clásica debió "adaptarse" a las nuevas condiciones del siglo (porque también en materia de arte nada se pierde y todo se transforma); y la Novela fue sin duda el resultado último de tal adaptación. Naturalmente, no me pregunté si en aquella metamorfosis el arte había perdido o ganado: yo actuaba entonces como un "investigador estético" y la evaluación de una pérdida o una ganancia se me dio más tarde, cuando trabajé como "investigador metafísico". De momento, y frente a mis conclusiones, indagaba yo en qué medida era posible construir una novela se-

aparece está lejos de los meros simbolismos literarios (tan notables en otros escritores famosos, muy promocionados publicitariamente): más bien podría decirse que son simiente de vida, palpitante y cálida inserción de la vida en el tópico novelesco...

Habíamos llegado a la eminencia del puente San Martín, dando un rodeo antes de adentrarnos en el barrio donde Adán vivió parte de su aventura. Acodado sobre el paredón de cemento, sus ojos, puestos más allá del horizonte, tal vez buscando la última clave para Cuaderno de Navegación, el Poeta recordó: —¿Sabés?, en la misma ocasión que te mencioné antes, también alcancé a es-

lias" de Miguel Cané y sus compañeros —entonces conocidos como "chacrita de los estudiantes"—, Leopoldo había referido una buena parte de su vida, en especial el emocionado recuerdo hacia don Ricardo Chapo, maestro de los últimos grados de la escuela primaria, que había despertado en él la vocación literaria; sus gustos de adolescente, ya alumno de la Normal "Mariano Acosta", por el Rubén Darío de "Azul" y la inmensa alegría de llegar a tener entre sus manos el Hamlet, traducido por Moratín, libro al que encontró, precisamente, en la biblioteca de la escuela. Y, de su infancia, los partidos de fútbol que jugaba con los compañeros del barrio y tres revistas que, de algún modo, entraban a su casa: "Caras y Caretas", "P.B.T." y "Fray Mocho". También algún disco, como uno de Gobbi narrando la pelea entre un carrero y un mayoral, después transcrita en Adán Buenosayres.

—Mis años de barrio, la existencia en el arrabal abierto de Buenos Aires, me permitió recoger una extraordinaria experiencia, un caudal de conocimientos humanos y ontológicos que más tarde emplearía en mis narraciones. Llegó, durante el tiempo del Normal, el trato frecuente con muchachos que, como yo, tenían inclinaciones por lo literario. Recuerdo a Fermín Estrella Gutiérrez y a Hugo Calzetti. Este había ingresado a los veinte años y era el más viejo de todos. Venía de un fervoroso marxismo y llegó a convertirse a un exaltado cris-

tianismo; escribió El Antimarx, un libro valiente y sincero. Así transcurría mi vida en Aquella Argentina gris, en la que me graduaría de maestro, cargo que ejercí largamente en la escuela "Juan B. Peña", del concejo escolar once, al novecientos de la calle Trelles... La primera luz de la mañana me encontró, junto a Leopoldo, en Villa Crespo, en la antigua calle Monte Egmont (hoy Tres Arroyos), en esa ochava circular del trescientos tres donde todavía se alza la casa de planta baja y primer piso a cuyo balcón se asomaba Adán Buenosayres para contemplar el paisaje de un barrio distinto a éste de ahora en la composición de sus gentes...

("... ¡Númenes de Villa Crespo, duros y alegres conciudadanos; viejas arpias gesticulando como gárgolas, porque sí o porque no; malevos gruñidores de tanques o silbadores de rancheras; demonios infantiles, embanderados con los colores de River Plate o de Boca Juniors; carreros belicosos que se agitaban en lo alto de sus pescantes y se revolvían en sus cojinillos para cantar al norte, maldecir al sur, piropear al este y amenazar al oeste! ¡Y sobre todo vosotras, muchachas de mi barrio, dúo de tacones y risas, musas del arrabal con la tos o sin la tos de Carriego, el poeta! )

—¿Has sabido, después de tu Viaje, que se te emparenta, precisamente por "Adán", con autores de la prosapia de Roberto Arlt, por los recursos estructurales; Arturo Cancela, por el humoris-

mo de raíz humanista y Leonardo Gida" y tellani, a quien llaman "pariente" tu "da" fu por formación y temperamento? novimie —Como bien dices, después del V multitud pude enterarme de esas comparaciones de c aunque nadie vino a preguntarme la "con ellas... Con Roberto llegué a trabajar en "El Mundo", cuando lo dirigía Que rei los Muzzio Sáenz Peña. El hacía respon sus célebres "aguafuertes" porteñación esos vívidos retratos cotidianos de go, y ciudad. También estaban Horacio Releva Molina y Conrado Nalé Roxlo, esos úl quien preparábamós "Ecos del día regres una página humorística muy comen" vía l da. Junto con Villar, hacíamos las tines de ducciones de las "tiras" cómicas. Rel oí cuerdo que me tocaban las del Gacione: Félix. Como no sabía inglés, las "trad) ducciones" las hacía según los gestos la M: del animalito. Llegué a utilizar ese m total: dio para citarme con alguna que otr un g muchacha cuyos padres desconfiaban d de l: todo... menos del diario.

En el Invierno, la luz solar tarda e reco hacerse presente en las calles del barrio refe donde Leopoldo viviera una buena par su te de su vida terrena y en el que quis en situar la trama de su personaje má dor universal. Por eso, todavía entre bru Ro/ mas, la voz del Poeta me llegó alge Pes distante, apagada por el húmedo pon —S cho neblinoso con que Buenos Aires se po ta defende del frío.

—¿Sabés?, ciertamente hay un ambien di te similar a este en la calle Gurruchaga m de Adán Buenosayres que, en la novela d realiza dos movimientos básicos: el de n g s t

# Eficiencia en seguros.

Servicio.  
Costo.  
Protección.



LA BUENOS  
AIRES

Compañía Argentina de Seguros S.A.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

Leonardo "ida" y el de "vuelta". Si el viaje de ariente" fue realizado por Adán según el lento? movimiento de "expansión" y en el día iés del V multitudinario, el viaje de "retorno" se mparacion ha de cumplir según el movimiento de untarme la "concentración" y en la noche vacía. ue a traba Cierto, la noche y la desolación dirigía C que reinan en la calle Gurruchaga col hacia arresponde al estado nocturno y la desolación interna del personaje. Sin embar porten go, y antes de su muerte, Adán ha de ianos de llevar el "despojo" de sí mismo hasta oracio Re sus últimas consecuencias: el viaje de Roxlo, e regreso ha de resolverse, pues, en una del día "vía penitencial", con sus mortificacio coment nes detalladas (mortificación de la vista, os las tr el oído, el olfato, hasta las mortificac nicas. R ciones del entendimiento y la volun del Gat tad). Cuando llega frente al Cristo de las "tr la Mano Rota, su "noche de abajo" es os gesto total; y entonces Adán Buenosayres, en r ese me un grito de su alma, se dirige al Cristo que otr de las Alturas. ¿Por qué? Porque Adán fiaban d es el pez ya fuera del agua (hay que recorda un soneto del libro que hace referen a esto: ¡Quién le diría, para su consuelo, / que abajo estaba el pez en el anzuelo / y el Admirable Pesca dor arriba!) y en el Cristo de la Mano Rota el pescado ha reconocido a su Pescador...

—Si, Poeta, recuerdo bien tu libro y sé porque ha reconocido al Pescador: agotada sus posibilidades, las correspondientes al "arte humano", no le queda más camino que la de ofrecerse —como sustancia— a las operaciones del "arte divino". De cualquier modo, su reclamo no halla la respuesta que busca, ni ninguna otra. Así, a su "noche de abajo" suma la "noche de arriba" y se encuentra caminando entre las dos, a ciegas, tanteando el camino que lo ha de llevar de regreso a su pieza de la calle Monte Egmont... Allí está el Linyera, el Cristo vivo al que Adán asume ritualmente. Pienso que toda esta agonía de tu personaje, esa lucha metafísica que lo arrastra por las calles del barrio, desde la pensión hasta la iglesia de San Bernardo, es la confirmación de que tu obra no es ideológica sino la transustanciación del alma de un escritor que se comporta cristianamente cuando debe resolver la vida de su personaje.

## CONVERGENCIAS Y DIVERGENCIAS

Finalmente, la luz se hizo en toda su plenitud. En ese momento transponíamos el atrio de San Bernardo y nos refugiábamos en el interior del templo. Algunas piadosas mujeres y dos o tres ancianos abandonaban los reclinitorios luego de haber participado de la Misa. Nos persignamos y sentamos cerca de la estufa (no por él, tan solo por mí). La conversación se hizo murmullo. El tema continuó siendo el de "Adán", pues habíamos llegado a un punto en que no podíamos detenernos en ningún

La casa de la calle Monte Egmont, donde vivió el personaje "Adán Buenosayres"



La torre de la parroquia San Bernardo, donde pedía su diaria limosna el ciego. Al costado, la parroquia de Nuestra Señora de Balvanera.

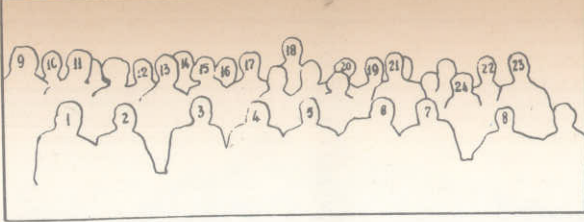


otro. Como periodista, manifesté mi opinión:

—Ya sé que en esas "claves", Poeta, señalas las divergencias entre el personaje de la calle villacrespense y las mentadas influencias que el "Ulises" de Joyce, según algunos, habría ejercido sobre tu tesis. Pero yo quisiera ser un poco más marechaliano que Marechal, porque, a veces, los "papistas" pueden decir lo que el Papa, tal vez por caridad, debe callar. Los personajes de "Ulises" —y aquí vuelvo a Torres Roggero— mueren simultáneamente, en diversos estratos de tiempo. Estos, se desarrollan desde el presente, y desordenadamente, hacia el pasado. La sobreposición de vidas en el pequeño presente de Leopoldo Bloom, señala un agotamiento temporal. "De ahí ese sentido de cansancio vital de hartura corporal llenando un vacío de espíritu, que quiere dirigirse, a toda costa, a un cómodo olvido, a pesar del remordimiento. Se trata de un dejarse estar, de un mórbido deambular en la plena conciencia de la inocencia perdida". Contrariamente, Adán es un personaje singular cuya perplejidad crece constantemente ante la realidad de un mundo cada vez más conflictuado por causas ajenas a él mismo. Pero, merced al amor, sale de ese estado y comienza por preocuparse queriendo definirse a sí mismo, en su medio y en su época. Es entonces cuando se proyecta en varios personajes (de características diversas pero, todos, unidos por el cordón umbilical de la niñez). Se

trata de personajes reales, miembros de una generación de argentinos, cuya suma da un solo hombre: Adán Buenosayres. Y el escenario en el cual se mueve, el arrabal porteño, no es más que una síntesis de todo el país, con lo que éste tiene de más auténtico, su esplendente Interior. Contrariamente al decadentismo del irlandés, Marechal no sólo trae un mensaje en la novela. Además, y sustancialmente, nos deja una proposición: "no somos lo que nuestra Historia y nuestros Mitos predicán, de modo que por ese lado no podemos conocernos. Hay que buscar un sentido histórico a nuestro cuerpo, acorde con el sentido divino de nuestra alma".

—Con ese sentido escribí. Y si recordás en Cuadernos de Navegación —y esto te lo señalo para completar lo que has expresado— yo decía que mi obra estaba en contraposición con la de Joyce. El había tomado de Homero, la "técnica del viaje". Yo, en cambio, tomé la del "simbolismo intelectual del viaje", que es lo más importante. Por otra parte, Bloom hace un recorrido por novecientas páginas sin realizar ningún intento metafísico: viaja por el "error" y según el "error" (dos palabras de significado casi equivalente) y se "dispersa" en la multiplicidad de sus gestos y andanzas. Bloom es un turista divertido (divertere, apartar, desviar, alejar). Adán Buenosayres, en cambio, es el viajero que se desplaza con un objetivo determinado: el fin o la finalidad de su viaje. Surca el océano de lo múltiple,



Fierro", en su segunda época. Era el año 1924. Aquí, un grupo de escritores en ocasión de un homenaje a Ricardo Güiraldes. Aparecen: 1, Nicolás Olivari; 2, Enrique González Tuñón; 3, Manuel Gálvez; 4, Juan Pablo Echagüe; 5, Ricardo Güiraldes; 6, Alejandro Korn; 7, Alberto Gironde; 8, Margarita Abejón; 9, Evar Méndez; 10, Nerio Rojas; 11, Roberto Mariani; 12, Juan Tapia; 13, Leopoldo Marechal; 14, Absalón Rojas; 15, Norah Lange; 16, Julio Fingerit; 17, Jorge Luis Borges; 18, Xul Solar; 19, Raúl González Tuñón; 20, Oliverio Girondo; 21, Eduardo Mallea; 22, Pedro Blake; 23, Lambertini Sorrentino; 24, Mané Bernardo.



Con un grupo de combatientes martinfierristas (arriba); en el esquema adjunto le corresponde la tercera posición. (Abajo) Marechal a los veinte años.

no para dividir y atomizar su ser en el maremagnum de las contingencias y diversificaciones, sino para rescatar, a flor del agua, la unidad misma de su ser trascendente. En mi "Descenso y Ascenso del Alma por la Belleza" realizo a fondo la exposición de Ulises y también en las figuras de las Sirenas, el Mástil, Edipo y la Esfinge... Yo entendí, al revés de Joyce —tan apegado a ella— que la letra mata mientras el espíritu vivifica, tal como lo expresan las Escrituras. Y entendí, por último, cuánto había de "profanatorio" en la utilización meramente literal de los mitos y literaturas tradicionales. Con la consecuencia terrible de que, si la letra mata en sí al espíritu, la letra se suicida rigurosamente, y las obras que se reducen a una simple literalidad carecen de todo futuro posible...

(Buscamos en vano la figura del Cristo de la Mano Rota. No lo encontramos por ningún lado. No estaba en ningún altar. Pregunté a un par de señoras, ya entradas en años, que negaron conocer la imagen y, para colmo, la iglesia carecía de párroco por esos días y el Padre oficiante nada conocía de "la historia". No obstante, Leopoldo me confesó que aquel Cristo había existido y era el símbolo distintivo del templo en cuyo atrio Polifemo ejercía su digna profesión de pordiosero. Hay un magnífico retrato de este personaje en la novela: "Había por ahí cierto asaltante llamado Polifemo el de las orejas agudas, cuyo temible oficio era el de aligerar la bolsa de los caminantes gracias a un recurso tan simple y viejo como el hombre, la puñalada sentimental. Es de saber que Polifemo, el saqueador de almas, padecía una ceguera total originada, según los mitólogos, en ciertas demasías de sus antepasados. Pero, ¡guay del viandante que, menospreciando los ojos vacíos de Polifemo, se ilusionara con alguna posibilidad siquiera remota de susstraerse a su vigilia! Porque, habiéndosele negado a Polifemo todas las galanuras de lo visible, sus orejas dominaban en cambio los ocho rumbos del universo audible, de modo tal que ni el mismo viento,

así calzase los livianos chapines de su hermana, la brisa, hubiera pasado junto al cíclope sin ser oído...)

### QUE DIJO GABRIEL MARCEL

Nos fuimos, finalmente, de San Bernardo. Proseguíamos nuestra caminata por algo así como podrían serlo las tangueras calles del recuerdo. Solo que pisábamos el viejo y gastado empedrado entre cuyas profundizadas grietas, a falta de puentes, ha corrido —y corre— la "mucha agua" del dicho popular. Despacio-samente, conversando, nos encaminamos en demanda de la escuela primaria donde el Poeta ejerciera el magisterio durante largos y fecundos años de su

existencia, ¡nada menos que veinté de hacer (El sol, finalmente, pintaba alegremente memoria. los fríos y grises muros de las ca Poeta es cincuentonas, pretensiones en su piedo allá, uniforme y rugosa como superficie izer, edito liza. En cambio, jugueteaba con alegr publicam en las encladas (de amarillo o azulática de tenue) de las viviendas más humildeluchos". de esas con su pequeño jardín delantnte, no l ro, escasamente cuidado, separado de rcel), Le larga galería interior por puertas és: "... oxidado hierro o de cristales opacodspirado e (en este último caso, invariablementca lo siempre habrá un hueco producido portenece : la ruptura de un vidrio), tras los cualaistoria l se escondían todos los personajañó Al barriobajeros, pobladores de los arrabaquella pu les porteños hacia 1931, año en que"roa", r Leopoldo comenzó a escribir los primeincipalis ros anticipos de la novela en París, dullí comj rante su segundo viaje a Europa). Res Paz, cordé entonces algo que, me pareció, quis Borj Poeta debía conocer:

—Hace ya casi veinte años, un día deoche i verano español, en la playa del Sardineanguard ro en Santander, me encontré con Ga-agreso : briel Marcel. Había cierta confianza enués, a tre los dos, derivada de otras confianle Emil zas provenientes de comunes amigos legados franceses. Aquella tarde, mientras eln un Cantábrico nos regalaba con una de sus ocales, frecuentes marejadas, hablamos de escri- tientes Macedo fundadores de raigambre católica. El filósofo, fundador del existencialismo cristiano, Bernar me confesó su admiración por "un ex- mo M traordinario poeta y novelista argentino, época de un a quien había conocido, precisamente, de un verle por l algunos capítulos de Adán Buenosayres por l exacto y opinaba, palabra más, palabra menos, sino pués. que "sin duda alguna, Marechal, además la aj de todo lo que ya era y él (Marechal) el L sabía, también era un profundo pensa- rand imp dor, cuya esencia es el existencialismo". ros: Raí rec do pa Ja En los días siguientes volvimos a con- versar acerca de Leopoldo en diversas ocaciones. Marcel conocía muy bien la trayectoria intelectual de nuestro Poeta y me pidió que cubriese, en la medida de mis posibilidades, algunas "lagunas" de su información. ¿Cómo había sido la trayectoria doctrinaria de Marechal? ¿qué era "eso" del martinfierrismo?



Una lista de portadas de los libros de Leopoldo Marechal. La misma refleja una obra extensa y sentenciosa que consagró a su autor como hombre entrañablemente perteneciente a un país y a un conjunto de

que veintate de hacerlo apretando los datos de a alegramen memoria.

de las cas) Poeta es maestro de primeras letras en su pied ando allá, por 1924, don Manuel superficie eizer, editor del barrio, hace trascen- con alegr públicamente la primera producción lo o azuladética de aquél. Aparece, así, "Los is humilde guiluchos". Más tarde (aunque, obvia- dín delante, no le pude citar esas palabras a arado de Marcel), Leopoldo dirá a Alfredo An- puertas dres: "...en aquel momento estaba s opacado, spirado en Víctor Hugo y al libro ablemente una lo incluyo en mi bibliografía: lucido poertenece a mi "prehistoria" y no a mi los cuales "historia literaria", como una vez lo personajeñó Alfonso Reyes". Después de os arrabaquella publicación se inicia la etapa de ' en que "Proa", revista ultrafista cuyo mentor os primeprincipalísimo es Ricardo Güiraldes. 'aris, duAllí comparte columnas con Pablo Ro- 'pa). Rejas Paz, Alfredo Brandan Caraffa, Jorge rició, elLuis Borges y el mismo autor de "Don Segundo Sombra". El Ditirambo a la

día deNoche inicia el paso del Poeta a la Sardin- vanguardia, preanuncio, además, de su on Ga- ingreso a la concepción lugoniana. Des- nza en- pués, a consecuencia de una exposición onfian- de Emilio Pettoruti y Xul Solar (recién amigos llegados de Europa), que se constituyó ras el en un gran escándalo para los críticos de sus locales, se reunió un grupo de "comba- escri- tientes (Evar Méndez, Gironde, Figari, ísofo, Macedonio Fernández, Francisco Luis tiano, Bernardez, Borges, Güiraldes y el mis- i ex- mo Marechal), iniciándose la segunda tino, época del martinfierrismo. Se trataba ente, de una restitución que aspiraba a devol- lucir verle frescura a la creación artística, yres por lo que el martinfierrismo no fue, nos, exactamente, un movimiento literario, más sino una aspiración vitalista. Hay, des- (al) pués, un viaje a Europa y, a su regreso, (sa- la aparición de los Poemas Australes y (n- as el Laberinto de Amor. Algo iba madu- la rando en el alma marechaliana, todavía (a- as impreciso, todavía borrascoso, abrién- ta dose paso lentamente, como una dolo- a rosa floración. Leopoldo es amigo de (n- Raúl Scalabrini Ortiz y, necesariamente, (n- recibe sus influencias de escritor volca- do al pueblo y a la angustia vital del país. Pero también lo es de Bernárdez, Jacobo Fijman (cristiano nuevo), Anto-

nio Vallejo (después ingresado en la Orden de San Francisco), Ignacio Anzóategui, Mario Pinto (brillante crítico cinematográfico de "La Nación" que luego se hace monje dominico y estudioso de la historia argentina), y también de Hipólito Jesús Paz, Marcelo Sánchez Sorondo, Felipe Yofre, Juan Carlos Goyeneche, Federico Ibarguren y César Pico. De semejante hueste intelectual surgió el "Convivio", rama literaria y artística de los Cursos de Cultura Católica, semilla, a su vez, de la Universidad Católica.

#### LA LUZ JUNTO A LA VENTANA

Recorrimos, casi en silencio, los deshabitados patios de la escuela "Juan B. Peña". Aquel día, por alguna razón misteriosa, pues en el calendario estaba ausente la mágica cifra numeral en rojo, no había clases. Estuvimos en el aula en que, durante el año 1922, el maestro Leopoldo Marechal (de "tercera categoría", según la clasificación burocrática), tenía a su cargo el quinto grado "B", que constaba de treinta y cinco alumnos...

—En aquel entonces no había una organización nacional de la enseñanza. ¿Ves?, el registro lo dice bien claro: Escuelas Públicas de la Capital y, como verás, se pagaba la matrícula...

—Leopoldo, en este país tan proclive a los cultos personalistas, tan apegado a las "mitologías" con visos de historia, ¿no te extraña que no haya siquiera una humildísima placa, en este lugar que hable de tu paso por ella? ¿O es que sobran los creadores, los buceadores del alma nacional que, como vos, se hayan inclinado durante dos décadas sobre los pupitres de una escuela?

Me miró el Poeta y vi retratada una gran pena en sus ojos... Me contestó: —Mientras estuve entre los hombres, y desde los tiempos del "Convivio", (que marca la iniciación de mi existencia auténtica), viví con una gran alegría crística, superando, por Cristo y en Cristo, los silenciamientos y las persecuciones de que fui objeto. En nuestra

#### 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



Ediciones Marymar

ACABA DE APARECER

## AFRODITA

DE PIERRE LOUYS

Ediciones Marymar

CHILE 1432  
TEL. 38-0418



vivencias y personajes que singularizaron una producción coherente. Poeta, ensayista, novelista, las vertientes de su creación abarcaron con idéntica altura, los más diversos géneros.

Patria, cuando se toma el camino de la autenticidad nacional, hay que estar dispuestos a soportarlo todo, desde la crítica desdeñosa al silenciamiento total; desde las privaciones económicas hasta los umbrales de las necesidades más elementales, como me ha ocurrido a mí. Yo he sufrido esa persecución que, en la Argentina, sólo padecen los hombres que, por altivos e independientes, son capaces de amar al país más allá de lo que la "stablishmen" está dispuesta a aceptar. Cuando se rompe el cánón tenido como "normal", ¡bueno!, a uno le pasa de todo ¿Acaso no soy el Poeta Depuesto? Te extrañarás porque acá no exista una sola placa con mi nombre. ¿Y qué me decís, entonces, de ese Ministro de Educación que eliminó mi nombre de un salón de su Ministerio?

(Pasaron las horas hablando de la Patria. Bordeamos la ciudad inmensa y desangelada. Vagamos por entre gentes presurosas, que se amontonaban ante las pizarras de cotización en la "city" y hacían filas inmensas en los bancos y sus ventanillas hasta que, cuando la tarde declinaba, nos encontraba en Nueva Pompeya, a la hora en que las fábricas dejan salir a sus trabajadores, cuando la alegría del regreso al hogar —tal vez después de un par de horas de fatigados viajes en colectivos y trenes sobrecargados— pone en sus rostros la renovada esperanza de que es bueno y necesario el sacrificio de continuar amando y aferrarse al porvenir. Allí, en aquel barrio de extramuros, por donde la pampa entraba a la ciudad, en los tiempos de "La Blanqueada", los ojos del Poeta volvieron a iluminarse...)

—Una vez escribí versos para estos hombres y estas mujeres: Era el pueblo

*Aquiles Badi hizo este dibujo de Marechal en París, cuando éste obtuviera el Premio Municipal de Poesía.*



de Mayo quien sufría, / no ya el rigor de un odio forastero, / sino la vergonzosa tiranía / del olvido, la incuria y el dinero / ... El mismo pueblo que ganara un día / su libertad al filo del acero / tanteaba el porvenir, y en su agonía / le hablaban sólo el Río y el Pampero ...").

—Volvimos al hogar donde Elbiamor, una noche de recordación, me había dicho, hablando de su esposo:

—Leopoldo era su poesía y su prosa. Quien lo lea, puede decir que le conoce, pues era una persona auténtica. Había hallado la llave de su ser esencial o, como dicen los psicólogos, había encontrado su propia identificación. Por eso fue funcionalmente leal a Dios, a su Tierra, a su Pueblo, a sus Amigos. Fue un patriota fascinado por lo argentino. En todos sus libros se revela el tono, el ritmo, la profundidad, el sentimiento vital de Leopoldo. Para él, escribir era reflejarse. En el poema "La Patria" está su respuesta argentinista, así como en el "Canto a San Martín". En "El Descenso y Ascenso del Alma por la Belleza", el contenido de su fé. En "Autopsia de Creso", su ideal cívico. Aunque estos libros no constituyen una exclusiva, porque el tema metafísico y su sentimiento nacional pueden rastrearse a través de toda su obra...

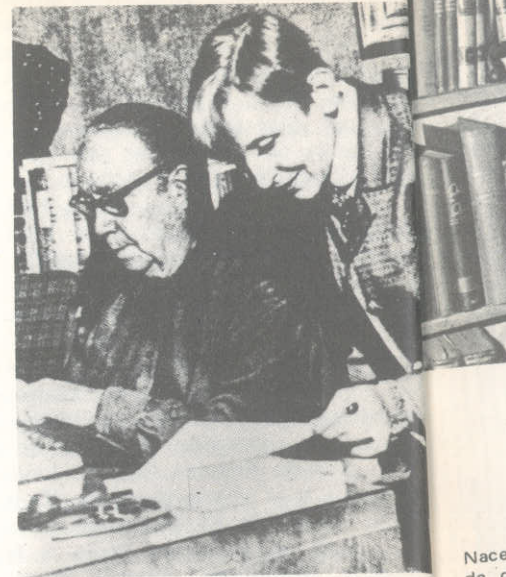
—Poeta, ¿has amado mucho durante tu vida?, le pregunté una vez que hubo vuelto a sus pipas —siempre limpias y ordenadas como, si cualquier día, en cualquier momento, él se dispusiese a fumar de ellas a un mismo tiempo, lanzando bocanadas pobladas por Cristos y banderas blancas y azules con formas de cóndor, y estrellas de todos los colores para poblar las noches australes de centauros y alegropopeyas—, encendido una y tomado asiento junto a la ventana que nunca se abre porque detrás de ella está el Infinito...

—¡Sí!, he amado intensamente, con toda pasión. He sentido el gusto entrañable de aferrarme a un paisaje (el del Sur), a una patria (la Argentina), a una mujer (Elbiamor)... Yo fui quien escribió aquello: "Ellos ignoran, Elbiamante, / que tu delicia es un sabor / defendido con siete pasadores / de un metal que lastima los dedos. / Ellos ignoran que se han perdido / las llaves de tu mundo; / por lo cual el otoño quedó afuera, / y el verdor adentro, / y la risa de pie y con su hoja intacta..."

Marechal estaba junto a la ventana y había luz allí. Pensé que llegaba de fuera, por algún lejano camino del cielo bordeado de farolas que encienden los arcángeles... Continuamos conversando y Adán Buenosayres se hizo, otra vez, presente...

—Te recordaré, ahora, mi última "clave" de la novela. Habíamos quedado en que si la letra mata al espíritu, ella se

*Con Elbiamor, su esposa, la mujer que tanto quiso y que lo acompañó hasta el fin de sus días.*



suicida rigurosamente y las obras carecen de todo futuro posible... ¿no así?

—Tal cual...

—Bueno, en aquella exégesis, Prieto observa una relación entre Gracián y Adán Buenosayres. Pero yo nunca fui un buen lector de Gracián, y él no tiene la culpa, sino uno de los desamores (o quienes lo fuimos). No hay pues, una filiación consciente de mi novela con respecto a Gracián. El Crítico, sin embargo, puede vincularse a ella en un paralelismo de las intenciones. Ahora se me ocurren dos coincidencias: la práctica de cierto "robinsonismo filosófico" en mi Adán, que si fue consciente se debió, no a Gracián, sino a mi admirado Ben Tofail; y el uso correcto del simbolismo del viaje, que Gracián, como yo, ha encontrado en las puras fuentes tradicionales... En fin, se trata de viejas líneas ¿Cómo me metí en ellas? La razón es muy simple: yo soy un "retrogrado", no en el sentido habitual e insultante de la palabra, sino en la significación "mejorativa", que voy a exponer. El conocimiento de las leyes cíclicas que gobiernan el desarrollo de "una humanidad" me ha hecho saber que, a partir de su origen, esa humanidad inicia un movimiento "descendente" a través de las cuatro edades del hombre que figuran en toda tradición auténtica. Ese descenso acelerado se traduce por una "oscuridad" creciente, a medida que se aleja el hombre de la luz primordial manifestada en el centro de su origen. Ahora estamos en la última de las edades, la de Hierro, que ya deploró Hesíodo en su época ("Los Trabajos y los Días", libro I). Ahora bien, siendo yo "un hombre de hierro", y tras realizar, como lo hice, las posibilidades cada vez



Elbia Rosbaco, ante la biblioteca y los recuerdos de Leopoldo Marechal.

### RESUMEN BIBLIOGRAFICO

Nace el 11 de junio de 1900, hijo de don Alberto Marechal y de doña Lorenza Belouqui. Su infancia transcurre en el barrio porteño de Villa Crespo, con incursiones por el de Almagro. También en el sur de la Provincia de Buenos Aires y, más propiamente, en Maipú. Sus primeros versos los escribe a los doce años. Fue colaborador de "Proa" y "Martín Fierro". En 1926 realiza su primer viaje a Europa. En Madrid es habitué de "La Gaceta Literaria" y la "Revista de Occidente". En París frecuenta la compañía de los pintores y escultores nucleados, precisamente, en el "Grupo de París": Butier, Basaldúa, Berni, Bigatti, Forner, Fioravanti, Spilimbergo. En 1929 vuelve al viejo continente y en 1931, en la capital de Francia, comienza a pergeñar "Adán Buenosayres". En 1948 hace su tercer y último viaje a Europa. Dos años después se casa con la poetisa y escritora Elbia Rosbaco. Adhiere, primero, al nacionalismo católico y después al justicialismo. Su voluntad de coherencia y armonía se impone sobre lo episódico. En 1922 publica "Los Aguiluchos"; 1926, "Días como flechas", ambos son una mezcla de los estilos modernista y la exaltación pastoral. Pasa por el ultraísmo y se incluye dentro del movimiento renovador de su generación. En 1929 aparecen "Odas para el Hombre y la Mujer"; en 1936, "Laberinto de Amor"; 1937, "Poemas Australes"; 1940, "Sonetos a Sophía" y "El Centauro"; 1945, "El Viaje de la Primavera"; 1950, "Cantata a San Martín" y "Antología Poética"; 1951, "Antígona Vélez" (pieza teatral); 1966, "Heptamerón" (que se integra con obras anteriores: Poética, La Patria, La Alegropepeya); también el "Poema del Robot". En 1965, su segunda novela "El Banquete de Severo Arcángelo". Una obra fundamental, "Descenso y Ascenso del Alma por la Belleza" en 1939. Y otra, igualmente señalada, "Cuaderno de Navegación", en 1966. Once obras de teatro debidas a su estro permanecen inéditas. Murió en Buenos Aires el 26 de junio de 1970.

más oscuras del siglo, mi alma en experiencia vino "descartándolas" gradualmente, hasta cruzarse de brazos en la correntada que seguía, y sigue, descendiendo hacia su fin... Naturalmente, como la inmovilidad es imposible a toda criatura forzada por la "condición temporal" y sometida, por ende, al movimiento, sólo me quedaban dos recursos: o morir (abandonar la corriente del siglo en un gesto suicida), o nadar contra la corriente, vale decir, iniciar un "retroceso" en relación con la marcha del río. Para lograrlo es indispensable oponer una fuerza de "reacción" a la fuerza descendente que nos arrastra, tal como lo están haciendo, en el campo de la física, los productores de cohetes y de aviones a retropropulsión. Y es que hay "analogía" entre las leyes



Una "pipa" junto a sus libros, sobre el escritorio donde tantas veces se inclinara para pergeñar una poesía.

del mundo físico, del mundo psíquico y del mundo espiritual. En mi "Poética" (Heptamerón, III) había adelantado ese operativo: El surubí le dijo al camalote: / no me dejo llevar por la inercia del agua. / Yo remonto el furor de la corriente / para encontrar la infancia de mi río.

—Entonces, fuiste. eres —y lo serás porque tu obra ha de perdurar— un verdadero, un auténtico "retrógrado"... —¡Sí!, pero no un "oscurantista", ya que voy, precisamente, de la oscuridad hacia la luz...

(Exactamente, pienso, ahora que recuerdo aquella metafísica conversación con el Poeta, Leopoldo Marechal fue un artista que nos trajo la Luz de una soledad interior fundamentada en Cristo, piedra angular de su ser inmortal. Pero de una soledad necesaria y alegre, que todo hombre necesita para alcanzar la forja de la madurez espiritual y que nada tiene de común con los síntomas de una enfermedad llamada egoísmo. Adán Buenosayres, por eso mismo, constituye un reflejo del más puro modo de ser argentino. Por lo menos del argentino actual, siempre en constante exámen de sí mismo, hondamente reflexivo; el argentino que vaga por su interior y se dirige a Dios para preguntarle por su destino y por su ayer, ¡tan despreocupado por su hoy!, lejos de la avaricia de los pueblos gastados que consumen febrilmente sus días contemporáneos, desinteresados del pasado, con las raíces cortadas, pueblos agotados, o demasiado manoseados, ajados, usados, como para tener encendida la chispa de la Esperanza. Leopoldo Marechal nos ha dado las claves, en Adán Buenosayres más que en ninguna otra de sus obras, de lo que verdaderamente somos, como seres humanos y como sociedad fraterna de personas, como hijos de Dios capaces de cantar, a pesar de las inmensas y pesadas lápidas del materialismo que nos asfixia, la alegría de sentirnos jóvenes y de saber que el paraíso perdido por nuestros padres, nosotros seremos capaces de reconquistarlo a poco que no olvidemos —como lo dice Leopoldo— también

La Patria es un peligro que florece. Niña y tentada por su hermoso viento, necesario es vestirla con metales de guerra y calzarla de acero para el baile del laurel y la muerte. . .)

Reflexionaba sobre todo esto, con los ojos entrecerrados, pensando en la respuesta que daría al Poeta. Cuando los abrí, estaba rodeado por la oscuridad. Solo a través de la ventana que da al infinito, se advertía una intensa estela de Luz. Leopoldo se había marchado. Entonces comprendí claramente que la Luz era él.

HILARIO GIMENEZ



Alfombras exclusivas Dandolo hechas a mano

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar



**DANDOLO Y PRIMI** Avda. del Libertador 6352  
Sucursales: Rosario de Santa Fe 186 Córdoba • Córdoba 1256 - Rosario



# RILKE FINAL

Los días próximos a su muerte en Montreaux, en 1926, ha compuesto su epitafio: Rosa, oh pura contradicción, voluntad de no ser/ el sueño de nadie bajo tantos párpados. Consignamos algunos de sus testimonios, de sus obsesiones finales. El gran desterrado Rainer María Rilke se prepara para regresar a su patria inefable y quieta. La espina de una rosa —todos lo

recuerdan— abre su piel y marca la derrota del viaje hacia el último misterio. Sobre su rostro muerto se han abolido todas las nostalgias que circulan en las correntadas profundas de la sangre. Ahora, con sus complicados mirajes de vida y muerte, quedan en la suprema eternidad de su poesía como un imperio magnífico que tan solo él, poeta, podía regir.



## DE CARA AL CIELO

Siempre —por más que conozcamos el amor y su paisaje y el pequeño cementerio, con sus nombres quejosos, y el abismo mudo donde los otros concluyen— todavía y siempre nosotros venimos de a dos a estirarnos bajo los viejos árboles, entre las flores y de cara al cielo.

## ACERCA DE UNA PRIMAVERA

¡Oh, en abril, todas están muertas! Negrura de los carros, que las llevan a través del día crudo, exagerado, como si contra la excesiva ligereza de las cosas se insubordinara todavía su peso rudo... Sin embargo, a lo lejos, aquellas que llevaban ayer delante de niña van a comulgar. Y todo ese blanco se apresura, lo mismo que alrededor del trono de Dios, hacia donde se suaviza a la sombra nueva de los árboles.

## MUSICA

Música: aliento de las estatuas, quizás silencio de las imágenes. Lengua donde alcanzan su finalidad las lenguas, tiempo perpendicular a los corazones que se funden.

¿Sentimiento para qué? ¿Metamorfosis de los sentimientos en qué? En un paisaje de sonidos. Música: país extranjero, corazón que se escapa de nosotros. Espacio, el más íntimo, de nosotros mismos que, elevándose por encima nuestro nos expulsa; partida sagrada. Nuestro interior nos rodea, como un lejano perfectamente ejercido, como un reverso del aire, puro, inmenso, inhabitable.

## ABANDONADO

Abandonado sobre las últimas montañas del corazón, mira, minúsculo, el último burgo de las palabras. Mira más alta — ¡qué pequeña! — la extrema granja del sentimiento. ¿La reconoces?

Abandonado sobre las montañas del corazón. Pedregullo bajo las manos. Sin duda uno encuentra aquí y allá flores, todavía. Sobre la muda pendiente apunta, cantando, alguna hierbecilla ignorante.

Pero no aquel que sabe, ay de mí, que comienza a saber, que se calla ahora, abandonado sobre las montañas del corazón.

Sin duda, con la conciencia sana los animales de la montaña van y vienen con seguridad, y el gran pájaro protegido, planea alrededor de las cimas del puro rechazo. Pero estar aquí abandonado, sobre las montañas del corazón...

## Jorge Andrés PAITA

La artesanía más minuciosa y sutil se ejerce en los dominios de la poesía. La experimentación no cesa con un instrumento que de entrada resulta insuficiente para expresarnos. Córdoba Iturburu tuvo una frase feliz: "El arte es una amarga resignación del sueño". Reveló así una de las imposibilidades que crucifican al hombre sobre el misterio del universo, sin poder detener la lucha del poeta por develarlo. Jorge Andrés Paita nos ha dejado una notable experiencia en "Cuatro Puertos". Se trata de lo que el autor concibe como cuatro operaciones elementales de la poesía: cantar, narrar (o describir), meditar y dramatizar. Esta última fórmula no debe sorprender. Los dramaturgos eran llamados poetas antaño. Y no solamente por el hecho de escribir con frecuencia sus obras en verso.

El afán lúdico es inherente a nuestro ser. Paita despliega en el gran juego de las facetas poéticas un dominio del idioma aplicado a fines constantes de conquista de la belleza. Rimbaud había aprendido a saludarla (según nos notifica con su genialidad rutinaria en Una temporada en el infierno, asequible para todos en la versión extraordinaria de Oliverio Girondo y Enrique Molina). Tal vez esa sea la misión final del poeta. Mientras consigue fijarla hay etapas, que desarrolla en secreto. Jorge Andrés Paita ha querido, en algunos casos, revelar esta operación delicada entre todas y de maravillosa intimidad. Juega y muestra el mecanismo de su juego en forma tal que gran parte de su libro adquiere relieve especulativo.

Naturalmente, posee acento lírico, aun cuando juega a despojarse de él. Sus des-envolturas y licencias son parte de la libertad esencial de ese juego. Hasta en el caso extremo de Paita señala, de un improbable hundimiento del poema en la prosa, el poeta rescata del naufragio matices considerables de poesía. Y Cuatro Puertos queda incólume, en la zona de los libros de poesía que intiman por ese difícil camino con el lector de poemas. Sin duda alguna, el más exigente de todos.

Releemos los poemas de Dylan Thomas traducidos en su totalidad por la también poeta Elizabeth Azcona Cranwell y editados por Corregidor. Libro de cabecera, que siempre resurge con nuevas sugerencias, problemas, adivinaciones y estremecimientos. Treinta y nueve años de vida tempestuosa se extinguieron, a causa de un coma alcohólico, el nueve de noviembre de 1953. Se han fijado en un alucinante proceso poético que ha encontrado en Elizabeth Azcona Cranwell una sensibilidad extrema. Vuelve perceptibles los poemas magistrales de Dylan a todos aquellos que no frecuentan el inglés. Con perfecta honestidad, la traductora explica su trabajo: "Cuando el lenguaje y el contenido podían unirse en español y transmitir un equivalente del inglés en cuanto a ritmo, la traducción fue estricta. En otros casos me atuve principalmente al sentido." Dice más Elizabeth Azcona Cranwell, pero su esforzada labor, su recreación inspirada en momentos arduos, bastan para darle validez nueva, sin la clásica traición de los traductores, a este acercamiento a la obra de un poeta mayor del siglo.

## Dylan THOMAS



## Juan José CESELLI

asada la turbulencia de los premios y volvierón resonante su nombre en mercedas consagraciones, hay que retornar a Juan José Ceselli. El gran poeta de "paraíso desenterrado" y "La Selva 404" sigue mereciendo las acotaciones que a obra hiciera otro creador singular. Enrique Molina: "Las ceremonias a que Ceselli invita —ritos de una etnografía en la que el erotismo conserva un carácter de relación y access— participan a la vez una ceremonia salvaje de gran hechicero del refinamiento de sabiduría que constituye el aura de la alquimia".

Algunas mentes pueriles pueden alterar ante ciertos párrafos de "La Selva 404" (aclaremos que ese título un tanto misterioso corresponde, simplemente, a la creación del incógnito pasaje porteño de Ceselli reside). El nuevo estremecimiento que Víctor Hugo señalara en Baudelaire revela que no hay impunidad para sensibilidad cuando ella traba relación con el mundo de lo poético, con esa zona que Apollinaire delineó en su geografía celestial y para siempre.

Con respecto a Juan José Ceselli se ha hablado de la angustia del vidente. Lo formidable la vibración que logra Ceselli en su indudable claridad de hombre que ha desarticulado con frecuencia la sumatoria pequeña de los sentidos convencionales para lanzarse a inusitadas exploraciones del ser y del lenguaje. De pronto, además, se manifiesta poeta hasta la raíz al no conformarse nada menos que con todo el universo, con la vida trascendente y los poderes que están sumidos en la sombra y pueden llegar a constituir los pájaros de oro del futuro vigor que están en el estallido poético de Mallarmé, al final de Brasa Marina.

Juan José Ceselli, poeta memorable, busca su salvación en el poema que escribe con la integridad vital de su espléndido oficio de impecable imaginero. Oigamos el resumen de su ética: "Cuando el hombre necesite asesinar para vivir/ sólo entonces será el Superhombre". Refutación de un poeta a Nietzsche, a Sade; ratificación plástica de la identidad de belleza y verdad.



**pájaro de fuego**



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

**REDACCION Y ADMINISTRACION:**

Suipacha 255, 6° 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 JORCAS - Esmeralda 781**

**CENTRO LITERARIO TANO - Rivadavia 5129**

## EL NACIMIENTO DE DOS GRANDES NACIONES: INDIA Y PAQUISTAN



La caída del Imperio Británico.  
Un documento único, donde no  
falta el suspenso y la aventura.  
Por los autores de **¿Arde París?**  
y **¡Oh, Jerusalén!** Con 48 ilustra-  
ciones. **\$ 5.200.**

**emecé editores**

ALSINA 2062

47-3051/3

**Y**

o descubrí el problema de la libertad —me dice mientras fuma y toma café tranquilamente— como algo serio. Claro, la libertad es responsabilidad, es poder optar, decir sí o no y aguantárselas. Mirá: **de los hombres son las obligaciones y de los esclavos el derecho.** Si uno quiere optar debe cargar el peso de lo que eligió.

A esta altura le es imposible no sonreír, como lo hace permanentemente, desde que lo ví por primera vez, hasta ahora que estoy en su casa con su mujer Nelly de Luca y con sus libros y locuras.

—La libertad es obligación —insiste— el hombre libre es diferente del resto. El hombre tiene que optar entre el sacrificio o la anarquía, yo creo en la libertad católica que es sacrificio.

Vuelve a tomar otro sorbo de café, gesticula, sonrío y está plenamente convencido de lo que dice, tal como lo expone en su libro: **Esta difícil libertad**, para él hay dos cosas realmente importantes, la libertad y la fe.

—Tenía 37 años cuando me convertí. Lo hice por dos cosas, primero, porque me dí cuenta de que tenía una deuda con el mundo: tenía amor, tenía amigos, salud, felicidad, y me pregunté: ¿de dónde viene todo eso? Empecé a sentir que venía de **yapa** y empecé a buscar alguien a quien agradecer. También me convertí leyendo **La vida de los insectos**, porque a la fe se llega por la razón o la gracia o la historia natural. Mirá —me dice mientras se ríe contagiosamente— si vos le querés ganar a alguien diez mil pesos, preguntá qué cosas son milagro en la vida... ¡todo! , fijáte: la lluvia, el sol, la salud, el amor, el tiempo, todo... lo difícil no es vivir entre los milagros, porque lo hacemos día a día, sino vivir fuera de ellos.

Había leído en su libro que él sin embargo, se siente muchas veces un diferenciado aún dentro de los que tienen su misma fe; se lo pregunto.

—Mirá, yo creo en una Iglesia débil, humana, pero no soy un refugiado que va por temor a nada, yo soy un tipo feliz y voy a ella porque me parece que es un trampolín. Muchas veces veo que no coincido con la gente que tiene miedo y se refugia.

Le propongo que pasemos al tema del hombre, ese ser que tanto le preocupa en todos los aspectos pero antes que nada en lo espiritual. Desde siempre, su literatura es un curioso instrumento para indagar en los otros.

—Mirá —me dice encendiendo otro cigarrillo— si yo fuera burro, pensaría en el burro! ¡—ríe otra vez a carcajadas—. Yo hago una diferencia entre lo humano y el hombre, porque lo humano es animal, el hombre, es divino. Creo que la cabeza del hombre es una computadora ma cargada tiene fichas de filosofía, psicología, sociología, pero todos los mecanismos que hay en ellas son de origen pagano. Entonces hay que cambiar esos esquemas mentales gastados, como ser:

la lucha por la vida la resuelve el más fuerte, es pagano, el ejecutivo, es pagano, la propaganda masiva, es pagano, porque la intención de meter algo sin que el hombre piense es pagano. Yo no lucho contra el mundo consumidor, trato de aclarar el real para que la gente lo vea.

Le señalo que ya en **La viña y el grano** (1952) él hace referencias de este tipo y se confiesa en contra de las parejas Sócrates-Platón, Lutero-Marx.

—Sí, sí, soy anti-helénico. Creo que uno de tanto leer **La República** de Platón se va a la belleza de la forma literaria, pero el fondo es serio: según Platón a un Estado perfecto corresponde un pueblo perfecto... ¿Cómo puede ser?

Pasando a otro tema le pregunto cuál de todos sus pecados confesados (así llama a sus libros) desde el 42 a la fecha le gusta más y me interrumpe diciendo...

—El único pecado que yo creo que es pecado es la **asibia**, la tristeza, ¡ojo! pecado grave. En la Edad Media era un pecado muy grave y se le decía **asibia**... Por qué, decime, teniendo gente amiga, durmiendo como un loco, despertándome contento... ¿por qué estar triste? Antes yo me reunía temprano con Nicolás Olivari y un día fui demasiado temprano, entonces le dije: **me voy a confesar**, y fui.

El cura me preguntó: **¿de qué te acusas?**... De asibia le dije, y me miró diciéndome que era algo así como una complicación teológica.

—Bueno... —le dije— algo debo tener, hoy no me emborraché, no me duele nada, no me pasa nada... ¡cómo voy a estar triste!

La cuestión es que después fui a comulgar con un ataque de risa, miro a mi alrededor y todo el mundo estaba embromado, rengos, ciegos, mudos, que habían venido del hospital; entonces hice un poema que se llamaba: **qué pobres herramientas tienes Señor.** Ese día El tenía a ese cura que me confesó que se quería volver para Italia, a mí, que soy un atorrante, en espera para comulgar, para dar la mano tenía a los mancos, para correr a los rengos, para hablar de El, a los mudos... —Me agarró un ataque de risa y llanto.

Sigue hablando de la tristeza, es obvio que no la siente prácticamente nunca. Sus libros, sus recuerdos, sus palabras salidas de una voz chillona inspiran permanente optimismo. Cuenta con alegría una anécdota de su padre Natalio Botana, periodista, que lo obligó a dejar derecho en quinto año porque cuando Helvio estaba preparando una de las materias se puso triste.

—Largá esa carrera que no es para voz —recuerda que le dijo y concluye— **cómo iba a seguir derecho si yo creo que todo el mundo tiene razón, cada uno la suya, pero no voy a ser yo el juez.** Al final me dio dinero para despatarrarlo y para que volviera a estar contento.

—¡Qué miedo voy a tener! —me dice cuan-

do tocamos el tema del más allá, tema que otra vez ríe el cual finalizan casi todos sus libros, incluida otra de el último **Memorias**— ¡tengo unas ganas de muerte!... si no fuera por la petisa, ¡inventé tanto no quiero dejarla sola —se refiere a su mujer— ¡ya estaría cadáver! A mí me gustan los gualtícos en estar con ella, pelear con ella, roncar contra ella, sus broncas... esto me encanta. Si entonces el ¿qué hago acá?, las pequeñas burocracias o ser útil. La casa me encantan: tengo que hacer cosas, sufrí mandados, ayudarla, mudarnos, buscarle un departamento, son pequeñas cosas por las que no puedo irme... Le pregunto si no le gustaría quedarse para seguir escribiendo, me interrumpe...

—No, yo no soy escritor!, soy un compositor. De pronto tengo ganas de componer algo y gasto las orejas de mis amigos hablando de mis cosas, después gasto las de mis bares y después escribo para buscar nuevos oyentes. Lo que escribo es lo que vivo, si

**HELVIO BOTA**

## UN PEQUEÑO EN BUSCA DE

ante todo un ser humano. Ejercicio de ser humano.

Además como escritor hace veinte años que mi talento salió, se conoció, vale decir cuando ya estaba reblandeciendo, calculé ya tengo 64... —su mujer le apunta que se equivocó, que en realidad tiene 62— bueno... tengo 63, ¡me gusta aumentarme la edad!

Le pregunto a quiénes admira, cómo ve a otros colegas suyos y contesta:

—Soy Borgiano, pero contra Borges tengo el haber bailado, el haberme emborrachado, el haber cantado, cosas que él nunca hizo como ser humano. Yo no hablo de pueblo sin mezclarme con él, yo visito toda clase de gente, yo vivo...

—Pero también me gusta Sábato, aunque gasta el 90% de su talento defendiendo a sus libros, Bioy Casares, que no quiere promoción y es importante a muerte, en fin... una cantidad de escritores de provincia que hacen cosas de maravilla, este país es una maravilla...

Mirá, a algunos les interesa el aplauso, pero el aplauso es una especie de orgasmo, dura media hora y listo... no nos engañemos. Por eso yo inventé la teoría del **desprestigio permanente**, cuando me prestigie como poeta hice todo lo posible para demostrar que no lo era, hay que tener la libertad de no pres-tigiarse en algo, si no te arruina la vida!

s allá, tema  
s libros, inclu  
una ganancia  
la petisa,  
efiere a su  
mí me gu  
lla, roncar  
encanta. Si  
burocracias  
que hacer  
buscarle or  
cosas por  
quedarse de  
de...

Otra vez ríe con increíble felicidad y me cuenta otro de los inventos que tiene.

Inventé también el **Complejo de Lucifer**, porque yo resumo todos los complejos psicoanalíticos en éste solo. Cuando Lucifer se rebela contra Dios le dice: **no voy a ser útil**. Entonces el complejo del hombre de hoy es no ser útil. Fijate: los que hacen heladeras o coches, sufren porque se van a romper, no tienen sentido de eternidad y van al psicoanalista para que los compense...

Pero, si vos arreglas el enchufe de la heladera, si ayudas a una vieja a cruzar al calle, si te portas bien, es suficiente, sos útil.

y un comp  
as de cont  
nigos habla  
o las de le  
uscar nuev  
je vivo, so

Casi no se pueden citar libros o anécdotas porque sus libros son él mismo, toda su necesidad de vivir siendo tal como es. Al final, cuando termina de contarme que ha sido un buen escultor, cuando me muestra algunos de los cuadros que pintó, cuando me

**ELVIO BOTANA**

## UN PERSONAJE CA DE UN AUTOR

de ser dice que ha trabajado en lo que ha hecho con sus manos, cuando continúa rememorando aventuras, que en realidad no le faltan, concluye:

ños que  
ir cuan-  
ya ten-  
ie equi-  
eno...  
lad!

—Lo más importante de todo es que me consagré como cocinero, casi me falta un poquito para ser un chef. Mis poemas, mis libros, pueden gustar o no, ser discutidos, pero cuando uno pone a la gente a comer una buena comida ya no se discute. Sé hacer de todo, hasta niños envueltos... es lo más lindo y creativo de la casa, me viene de familia, somos una familia que viene decayendo en América desde hace trescientos años, nos gusta cocinar.

ve a Lo miro, lo veo nuevamente con su risa infaltable, con su optimismo permanente, con su originalidad y le digo:

—Usted parece increíble...

—Parece, pero no, no, existo! —me contesta sin dejar de sonreír.

gas-  
sus  
mo...  
que una  
ero  
ura  
os.  
gio  
ta  
no  
es-

Al final de la charla, cuando nos despedimos, me voy convencida de que este hombre singular es un personaje como pocos en nuestro tiempo y que desde **Los Pervertidores** hasta su última novela que está en imprenta **La isla de Carmelo**, que según confiesa: **la hice para hacer rabiar a mi amigo Ulyses Petit de Murat**, porque me discutía que con mi fórmula no se podía hacer una novela, demuestra que en su vida va en busca de un autor mucho más imponente y fantástico, que pueda contener toda su generosidad, su alegría y su aventura... ese autor sin duda, es Dios.

Gladys de Harregui



Para quienes no lo conocen es difícil poder esbozar en unas pocas preguntas la personalidad de este hombre que más que escritor se define como un "ser humano que ejerce", y cuya sonriza permanente, gestos y gracia hacen imposible estar serio delante de él.

Para quienes lo conocen, coincidirán conmigo al pensar que Helvio Botana es un personaje multifacético, un auténtico enamorado de la vida y un ser que parece increíble pero, como el mismo lo dice: "Parezco, pero no, no, existo!!"

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

# TANGO Y FOLKLORE

OSVALDO PIRO

EDUARDO FALU



Cotejar las respuestas de dos importantes exponentes de nuestra música nacional involucra investigar esencias y descubrir puntos de contacto, enjuiciar una política cultural y proponer algunos cambios



## expresión genuina de la nacionalidad

*En el devenir de la historia de los pueblos, su acervo musical resulta a la vez testimonio de sus orígenes remotos e índice progresivo de sus vicisitudes sociales, culturales y anímicas.*

*Es precisamente a través de los cantares y bailes de cada región, de cada pueblo, como mejor se traslucen las connotaciones de un modo de vida, de una cultura y —oteando algo más— hasta las esencias morales y espirituales que lo conforman. No resulta casual ni caprichoso, desde este punto de vista, el permanente interés de estudiosos y profanos sobre los orígenes de nuestra expresión musical, tanto folklórica como ciudadana. Menos casual o caprichoso ha de resultar el interés general por su evolución ulterior, toda vez que se advierte que ambas constituyen un importante flanco, tal vez el*

*más vulnerable, para la penetración de modos foráneos de cultura, penetración acaso inspirada en concupiscencias que apuntan mucho más allá de la mera preferencia musical. Sin duda el pueblo ha de seguir cantando lo suyo, por encima del ensordecedor maremágnum de voces y sonidos importados.*

*Las manifestaciones folklóricas aborígenes existían en esta latitud, desde muchísimo antes que el español introdujera la primera guitarra. Ellas constituyeron y constituyen la expresión que perdura y se renueva a pesar de todas las influencias, de todas las desventajas y de todas las agresiones.*

*En cuanto al tango, se gestó en el vientre de una comunidad que se integraba con aportes étnicos heterogéneos, pero que*

*no por esa heterogeneidad excluiría el incuestionable genético que lo identificaba a través de las épocas.*

*Una y otra expresión sufren los avatares propios de una lucha de posiciones frente a lo externo. Lo medios de difusión masiva tiene mucho que ver en los resultados contingentes de esa lucha, pero la consecuencia final estará dada por las fuerzas vitales de la nacionalidad.*

*Tanto la riqueza intrínseca de ambas formas musicales, como la calidad de los valores humanos que la cultivan, nos permiten, a pesar de todo, ser optimistas en cuanto al futuro de su progresión y proyección.*

*Todo lo contextual de este problema, entra en el marco general de otra temática, que o corresponde analizar aquí.*

Hilda Guerra.

E  
LU



ex-  
te-  
tra-

los  
cha  
ex-  
ión  
en  
de  
cia  
ras

de  
o  
?-  
i-  
i-  
e

*la verdad que se nota:  
queso blanco*

**Saavedra**

*está 91% a favor  
de su silueta*

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



*queso blanco Saavedra... la verdad*

Si el tango fuese solamente una danza americana de procedencia africana, parecida a la habanera, de origen onomatopéyico, más el carácter orillero de la milonga derivada de la cifra —modo vulgar de escribir música por números— no se comprende qué carácter podría adjudicársele. Simplemente sería la suma de elementos distintos y aparentemente incompatibles, pero si nos remontamos a la época que nació, década del 70 del siglo pasado, y deducimos quienes fueron sus primitivos anónimos compositores, hombres inmigrantes, que tenían en común la soledad de un trasplante, que sin embargo prendió con fuerza de dominio y dejó como saldo una música cuya caracterología sería ocioso discutir, recién a partir de allí podemos intentar pasar el umbral de esa melodía que encierra nuestro agitar y poder comenzar a comprenderla.



OSVALDO PIRO

*"En Música se puede evolucionar pero sin olvidar lo anterior".*

**OSVALDO PIRO, ¿el movimiento tanguístico actual qué denominadores comunes tiene?**

—Es una mezcla de intérpretes y creadores heterogéneos.

**—¿Todo tango debe mantener el 2/4?**

—Se puede escribir 2/4, 4/8 o 4/4. Debemos buscar nuevas formas, sistemas, coloridos, pero hagamos lo nuestro, Si hacemos jazz, no lo vamos a hacer mejor que los yanquis, si hacemos bossanova, no podemos hacerla mejor que el pueblo brasileño que la vive, la sufre. Lo importante es mantener el sabor a tango.

**—¿Hay suficientes escuelas?**

—Desgraciadamente no. Hay grandes maestros, la mayoría aislados.

**—¿Se fabrican muchos bandoneones?**

—Sí, pero nunca más se logró el sonido de los primeros. Aquellos que llegaron a nuestro país antes de la 2da Guerra Mundial, los fabricaba un alemán, Alfredo Arnol; tenían una sonoridad estupefanda. Al ser destruída la fábrica por causa de la guerra se perdieron matrices y fórmulas.

**—¿De allí la diferencia de los que tienen una A o dos AA?**

—Sí. Eran distintas series. La AA tenía mejor nivel.

**—¿Cuánto cuesta un bandoneón?**

—Entre \$ 500.000 y \$ 1.000.000.

**—¿Comparativamente con la voz humana, qué registros tiene el bandoneón?**

—El teclado de la mano izquierda es el más parecido, pero el violonchelo es el que más se aproxima a la voz humana.

**—¿Cree que hay una tendencia a unificar distintas corrientes musicales entre**

**ellas el tango y lo que se llama música urbana contemporánea?**

—Unificar en tango es muy difícil. Somos demasiado individualistas, especialmente los porteños. En EE.UU. eran famosos los discos que reunían a diez o doce directores. Lo que implica un éxito seguro. En cambio aquí eso es casi imposible. Además, si es necesario unificar es porque existe alguna fractura, entonces hay que rebobinar. No podemos negar la tradición en ningún orden. Se evoluciona, pero nadie puede, ni debe intentar romper con lo anterior. ¿Quiénes somos para inventarle una música nueva al pueblo, si en toda la música de Beethoven estaban impresas las danzas populares como el minué, la chacona, la zarabanda?

**—¿Se podría considerar a esta época como transición en nuestra música?**

—Efectivamente. Debemos enriquecerla, renovarla, pero hay que mantener el equilibrio. Cuando uno se libera y viaja por el mundo del sonido corre el riesgo de olvidarse de la música que está haciendo. Como dije, es un error negar nuestros antecesores y también nuestras influencias. Se puede aportar una técnica nueva, la concurrencia de nuevos instrumentos dentro del grupo, pero cuando nuestra música popular no se identifica como tango o folklore entonces nos estamos equivocando.

**—¿Se está haciendo algo importante en tango?**

—Desde hace años nuestros músicos jóvenes son estudiosos. Antes se reunían para tocar a la parrilla —de oído y sin arreglos musicales— no obstante hubo

intuitivos y de tal dimensión que han hecho cosas maravillosas. Pero eso y no basta. ¿Quién va a escribir contra punto sin estudiar a Bach?

**—¿Cree que las letras actuales reflejan el país tal como es?**

—Pienso que no. Existen muy buenos poetas, pero las letras no reflejan nuestra realidad. Además no me gustan los rótulos. Si los poetas del 40 fueron testimoniales de su época, hace falta que los haya de 1978.

**—¿Qué recuerdo le depara el nombre de Cátulo Castillo?**

—Cátulo era cien kilos de talento y humanidad.

**—¿A la juventud le interesa el tango?**

—Eso tiene que ver con la formación y en esto tienen importancia capital los medios de comunicación. Un país debe planificar y preservar su cultura, sus raíces nacionales. Esta es la segunda o tercera generación que no baila tango. En una época fue una maravilla bailar. Y no le echamos la culpa de eso al tango.

**—¿Cómo se conforma un éxito comercial?**

—Se planifica un montaje de difusión y a fuerza de repetirlo se convierte en éxito cualquier cosa.

**—En esto juegan un papel importante las grabadoras, ¿cuál sería la solución?**

—Pienso que el enfoque por parte del estado del control de la producción de nuestra música, con cada una de las empresas grabadoras, para equitativamente tener la misma proporción de música nacional y extranjera.

**—¿Cuál considera que es la música más**



representativa nuestra, el tango o el folklore?

—Las dos. Sin lugar a dudas.

Folklore: este nombre fue empleado por el arqueólogo William J. Thomas (1846); con él quiso titular el estudio de las tradiciones, leyendas y supersticiones populares.

Nuestra música folklórica, también tiene origen anónimo. El folklore centenario es ascético, reconcentrado, parece formar parte del paisaje. Tal vez la baguala y la vidala sean algunas de las expresiones más genuinas. A posteriori se diferenciaron nítidamente las distintas regiones folklóricas argentinas. Todas ellas influenciadas por la música española que aportaron los colonizadores.

—EDUARDO FALU, ¿qué entiende por música folklórica?

—Es la que permanece en la memoria. Lo que el pueblo toma para sí y se olvida de los autores como dice la copla popular: **Hasta que el pueblo no las canta / las coplas, coplas son / después que las canta el pueblo / ya nadie sabe el autor.**

—¿Se está haciendo algo importante en folklore?

—Está bastante apagado, supongo que los autores deben estar creando, pero no se difunden. Se escuchan laterío y griterío. Falta estímulo.

—¿Interesa al público actual la música folklórica?

—Sí, por la experiencia que uno tiene cuando va al interior, me refiero a festivales o cuando en algún teatro se hace una temporada. Esperemos que el Teatro San Martín vuelva a interesarse como hace algunos años.

—¿Hay buenas escuelas de guitarra en la Argentina?

—Sí. En el Conservatorio Nacional hay profesores muy competentes. Es una pena que una profesora como María Luisa Anido esté ahora radicada en Barcelona, donde está dictando cursos superiores de guitarra.

—¿Qué importancia le da a la melodía en la música?

—Debe ser lo que atrapa primero a la gente. Cuando una melodía tiene cierta magia queda pegada. Una misma melodía puede estar hecha con distintas armonías. Quizá llega lo que queda en la gente.

—¿Qué orientación proyectiva le daría a la música nacional?

—Creo que con la riqueza de elementos rítmicos, con el color y melodía de

nuestra música, se pueden llegar a realizar obras de envergadura de dimensión universal.

—¿Esto no haría apartarnos?

—La habilidad está en utilizar esos elementos en forma equilibrada sin caer en las imitaciones que a veces quieren hacer de obras europeas. Por imitar el tratamiento orquestal se cae en la cosa anodina e híbrida. No se pueden trasladar elementos rítmicos musicales o armonizaciones de otros países que tienen la fuerza de su esencia. En folklore se pretendió incorporar o injertar algunas formas de jazz, o algunas de bossanova.

—¿O sea, se puede llegar a nivel sinfónico, ejemplo Villalobos en Brasil sin desviarnos?



EDUARDO FALU

*"En los ritmos folklóricos pervive la memoria de los pueblos".*

—Eso sí, claro.

—¿Qué ha recogido de positivo musicalmente en Europa, en relación a los europeos con nuestra música?

—Ellos tienen una sólida formación cultural y apego a sus cosas. Lo que para nosotros es un fenómeno, que tres chicos de una familia se unan y hagan música, allí es común. El interés por la música escrita para guitarra es positivo. Donde menos la conocen es en Holanda, Bélgica, Noruega, Suecia, pero igualmente causa una favorable impresión. Los demás países la conocen, lo mismo

que nuestras costumbres y el tango, especialmente en Francia. Siempre incluyo un tango o milonga en mi repertorio.

—¿Cómo planifican ellos los espectáculos, la cultura en general?

—Estoy allí dos o tres meses y actúo en forma constante. Me escuchan una vez por año en cada país europeo, desde hace dos. Se hacen los contratos con mucha antelación, un año antes, acá no es así, nunca se sabe lo que va a ocurrir mañana.

—¿Qué soluciones vislumbra para ello?

—Cuando haya un orden en todos los sentidos, especialmente el económico, vamos a poder planificarnos bien. Necesitamos planes establecidos y dar la imagen del país. No es posible que cuando se habla de nosotros aún se piense en la carne argentina solamente.

—¿La juventud se ha alejado de lo que es auténtica música nacional?

—Es un fenómeno mundial. Lo atribuyo a ciertos períodos del joven. Cierta cosa demodé. Tiene mucho que ver con lo que se le da. Si lo han alejado, se ha alejado.

—¿Qué opina de la T.V. actual?

—Salvo uno o dos programas, es de pésima calidad, y de una baratura impresionante. Cuando hay estancamiento cultural ocurren todas esas cosas, y esto se va a solucionar cuando logremos el orden antes aludido. La idea general es que lo masivo no debe tener calidad y es todo lo contrario.

—¿Qué opina de la política de las grabadoras con respecto a la música argentina?

—Al encender la radio tengo la sensación de estar en un país de Centroamérica, y no en el mío, porque lo que menos escucho es música argentina. Con excepción de radio del Estado, que dedica, sobre todo a la madrugada algunas horas a lo nuestro. Cuando hicimos el Romance de la Muerte de Lavalle con Sabato, había gente en la empresa grabadora que fue escéptica y como el disco tuvo éxito sacaron una cantidad de imitaciones. El público está ávido de expresiones argentinas.

—¿Qué recuerdo le depara el nombre de Cátulo Castillo?

—Compartí con él siete años del directorio de Sadaic. Era generoso, gran tipo. Lo admiro.

—¿Cuál considera que es la música nuestra más representativa, el tango o el folklore?

—Ambas son representativas por igual.

Hilda Guerra.



# UN GRAN ACTOR DE LA OPERA

F.B.: Césari, ¿podemos hablar sin ninguna clase de protocolo?

R.C.: De acuerdo.

F.B.: El tema es éste. En una de las primeras notas de *Pájaro de fuego* se le recordó a usted como a uno de los grandes cantantes de zarzuela. Hace poco, conversando con el amigo Carlos Guichandut lo mencionamos nuevamente y lo definimos bajo dos aspectos fundamentales: el del artista y el del argentino que viajó por todo el mundo, dejando en alto nuestros prestigios. Con Turró, al reportearlo, queremos rendirle un homenaje. Una de nuestras ideas es la de encontrar nuestros personajes, aquellos que tenemos a mano y que significaron algo importante en nuestra cultura. Entre ellos está usted.

R.C.: El hecho que usted menciona sobre

Guichandut, constituye para mí un gran honor. Además lo conozco como una persona muy sincera. Y yo no puedo volcar elogios sobre él, porque parecería como que estuviéramos intercambiando gentilezas. Todo el mundo conoce por otra parte la trayectoria de Guichandut, y estaría de más que yo agregara algo.

F.B.: Días pasados viendo *La Cenerentola*, en un personaje donde resalta su oficio en un papel que no es tan relevante, no se da cuenta de una cosa: que el individuo que tiene veteranía en la escena, nunca sobreactúa. Mas bien se limita. Se ordena...

R.C.: Esa es la verdad.

R.T.: Comparto el criterio. Hay muchos artistas que actúan llanamente, sin sobreactuar ni recargar su interpretación, pero a medida

que le van fallando los medios, comienzan a crear estratagemas para distraer a su público y hacer olvidar lo importante. Ocurre así que terminan por sobreactuar en tal forma, que terminan siendo un engendro de los que fueron en sus mejores épocas.

F.B.: Ello ocurre sobre todo en la interpretación de ciertos personajes donde existe un margen, como lo es el *Dandini* de *Cenerentola*, o el *Fígaro* del *Barbero*, donde caben espacios para la bufonada. Yo confieso no haber visto nunca un *Don Pascuale* como el de Césari...

R.T.: Yo he escrito sobre eso, porque Césari encarnó la real figura de *Don Pascuale*, lo cual no puedo decir prácticamente de casi nadie más del elenco de esta obra.

F.B.: Y creo que no solamente aquí, me

ro a todos  
...  
: No, pero  
fue el prim  
: Me refiero  
ores y cantar  
el Dr. Mala  
excelente Do  
: En efect  
ta, era dob  
pero tamb  
que cuand  
cha gente  
guntaba qu  
el viejo D  
a hacer l  
cara. Yo  
ta altura d  
ucha gente  
einta y nue  
cuentre en  
me sien  
orque com  
arriesgarn  
ismo al ci  
o lo harí  
e atreví  
o sabe que  
cuando  
ión le da  
desde ya  
ue salir b  
o ya no  
F.B.: Es  
fenómeno  
dida que  
va querier  
R.C.: Sí,  
F.B.: Es  
está rec  
en ese r  
ria y a  
emana  
R.C.:  
hacer l  
por es  
person  
pensab  
ña ot  
Tengo  
nables  
R.T.:  
R.C.:

fiero a todos los Don Pascuale que he  
sto...

T.: No, pero el Don Pascuale que Césari,  
izo, fue el primero.

B.: Me refiero al personaje hecho por otros  
ctores y cantantes. Yo lo vi a Césari hacien-  
o el Dr. Malatestta y luego lo veo haciendo  
n exclente Don Pascuale.

C.: En efecto, habiendo hecho un Mala-  
estta, era doblemente difícil el Don Pascua-  
e, pero también doblemente me gustaba,  
porque cuando yo vine aquí el año pasado,  
mucha gente me paraba por la calle y me  
preguntaba qué era lo que yo iba a hacer:  
¿y el viejo Don Pascuale? Yo respondía que  
iba a hacer Don Pascuale, y ahí cambiaban  
de cara. Yo no soy tan tonto, y menos a  
esta altura del partido y en mi patria. A  
muchos le cuesta pensar que uno con  
treinta y nueve años de actuación, todavía se  
encuentre entero. Si bien no creo estar entero,  
me siento cabal artística y vocalmente,  
porque comprenderán que no tengo edad para  
arriesgarme. Si no estuviera seguro de mí  
mismo al ciento catorce por ciento, desde ya  
no lo haría. Lo mismo ocurrió cuando yo  
me atreví a cantar *Il Tabarro*. Mucha gente  
no sabe que ese personaje es de composición.  
Y cuando usted a un personaje de composi-  
ción le da el tono adecuado, con su voz  
(desde ya que no limitada), las cosas tienen  
que salir bien, como me fue a mí entonces.  
Yo ya no tengo derecho a equivocarme.

F.B.: Es que con usted ha ocurrido no un  
fenómeno de crítica, sino de público. A me-  
dida que van pasando los años, el público los  
va queriendo cada vez más...

R.C.: Sí, gracias a Dios...

F.B.: Es que el público en un caso así no  
está reconociendo las condiciones de su actor  
en ese papel, sino a la vez, toda su trayecto-  
ria y además, una conducta. Aquélla que  
emana del respeto del artista por su público.

R.C.: Yo siempre he dicho que hay que  
hacer lo que se puede y no lo que se quiere,  
por eso es que he durado mucho. Algunos  
personajes ni siquiera los he tocado, porque  
pensaba que para hacerlos regular o mal, te-  
nía otros en los que me sentía más seguro.  
Tengo una gama de personajes intermi-  
nables...

R.T.: ¿Cuántos, más o menos?

R.C.: Ni sé, y he cometido el error de no

registrarlos. Ahora que ya estoy por dejar...

F.B.: ¿Va a deja; el canto, Césare?

R.C.: Realmente, ya desde el año próximo,  
comenzaré —sin no a abandonar totalmente—  
a dilatar el trabajo hasta dejarlo. Pienso que  
el año que viene, en Italia, mi parte vocal  
termina. Y terminará con sesenta y tres años  
de actuación...

F.B.: Pero será difícil no verlo en el Teatro  
Colón como regista o...

R.C.: Valenti Ferro me ofreció la posibilidad  
de *L'Arlequino* que es una cosa pequeña,  
pero muy interesante. Pero después de mi  
tourné en Italia, sí, si termina.

F.B.: El amigo que mencionamos anterior-  
mente, decía que el riesgo del artista es el  
de exponerse...

R.C.: Claro. Cada uno debe saber sus tiem-  
pos y no como se ha hecho alguna vez,  
protestar por una crítica desfavorable. No  
hay que olvidar que cuando Turró escribe  
una crítica, pone debajo su nombre. Quiere  
decir que esa es su opinión y ello involucra  
que el crítico expone un criterio personal,  
que puede ser compartido o no.

F.B.: Ocurre que los críticos tienen la gran  
responsabilidad de orientar la opinión públi-  
ca, pero muchas veces ésta no coincide con  
los críticos.

R.T.: Naturalmente, cada uno escribe su opi-



El Sharpless de Césari, en *Madame Butterfly*

# URIARTE

## PREMIO PALANZA

REPRESENTANTE  
EN BUENOS AIRES

### Marcelo Krass

ESMERALDA 718 - PISO 19

TEL. 392-3115

Y EN ROSARIO

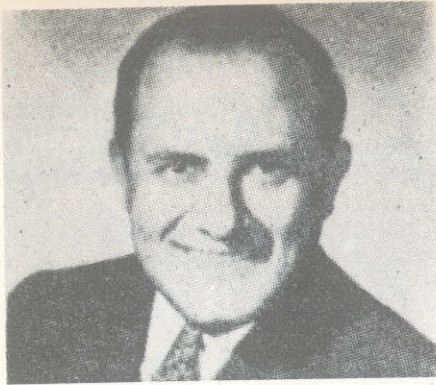
### Galería Krass

Artes Plásticas

SAN MARTIN 631

TEL. 215252

nión según su real saber y entender... Pero  
simplemente, ¿qué puede pasar? Que algunos  
asignen importancia a aspectos que para  
otros son desechables. También importa la  
formación del crítico y algunos tienen ciertas  
especialidades y otros otras. Muchos pueden  
comprobar lo que dicen y otros simplemente  
lo dicen porque les parece. Y esto no lleva  
la pretensión de criticar a ningún crítico,  
pero en cierta manera a veces giran sobre el  
abismo y sin fundamentos. Yo a veces los  
llamaría y les diría: Muy bien, ¿qué es lo  
que se está cantando? ¿Qué es lo que se está



Leonard Warren (derecha), Feodor Chaliapin (centro)  
y Giuseppe Tadei (izquierda), tres figuras evocadas en el curso de la charla

haciendo acá? ¿Qué dificultades hay? ¿Qué es lo que psicológicamente dice el drama? ¿Cuál es la acción consecutiva? Algunos tal vez no sabrían contestar. Pero esto de todos modos no significa que el artista tenga que coincidir con el crítico, ni lo contrario.

F.B.: Ocurre que en la crítica, nos encontramos con dos niveles: uno es el nivel de quienes están en la cosa, y el otro corresponde al del simple receptor de la misma. Una de las grandes virtudes de Turró como crítico, es la de aportar al artista el consejo sano, el de haberle siempre insinuado lo que realmente sentía. Pero quiero decir que hay un público —menos exigente, desde luego— que no posee profundidad, y que necesita una opinión que le guíe.

R.T.: Mejor entonces que no lea más de una crítica, porque en cuanto lea diez, se encontrará con diez opiniones distintas.

F.B.: Hay un hecho importante: a mí me preocupa la crítica que pueda orientar a los jóvenes. Existe el caso de jóvenes que se crían en ambientes donde se escucha música, se les enseña a respetar la creación. Pero el interés debe ser luego orientado por una opinión que se respete. A mí me sigue asombrando ver chicos en los espectáculos del Teatro Colón. Yo fui alguna vez, uno de esos chicos.

R.C.: En Europa ocurre eso. Hay una gran reente de la juventud en los teatros. Nos encontramos con los teatros llenos —y no sólo en las representaciones de las óperas clásicas y populares— y dentro de ellos, un cincuenta por ciento son jóvenes. Esto es muy lindo, sobre todo para uno que se va a retirar, porque así pensamos que esto no morirá. Y la juventud exige cada vez más, y tiene razón. No sólo en la parte vocal, porque la lírica no es únicamente voz. Cada vez

entra más por los ojos, aunque en ese aspecto se está exagerando demasiado.

F.B.: Usted alude a uno de los grandes problemas de la ópera...

R.C.: ¿Problemas...?

F.B.: El problema del teatro. Es decir, mucha gente que se acerca al espectáculo operístico —me refiero sobre todo a los jóvenes— descubre que la ópera es también teatral.

R.C.: Claro que sí. Antes no era así. Se arreglaba todo con cuatro telones e importaba solamente el que cantaba...

F.B.: Creo que esto significa en cierta medida algo así como un renacer del arte lírico.

R.C.: Y no se olvide que ahora está la televisión, que acerca al artista a un metro de los ojos.

F.B.: Y ocurre que mucha gente puede descubrir la ópera a través de la representación teatral. Los que alguna vez hemos sostenido que el arte lírico no va a morir nunca, sabemos que su renovación está hoy en esta concepción: la de que llegue a través del teatro. Personas que como Césari equilibran el aspecto teatral con el vocal, son las que más llegan a la juventud...

R.T.: Esa fue la gran causa del triunfo de Claudia Muzzio. Ella fue la primera actriz cantante, junto con Chaliapin (que no tuvo una gran voz, pero sí una excepcional intuición dramática) La Muzzio demostró ser aquella que los americanos han llamado una *singer* actriz. Por supuesto que hubo muchas, pero creo que Muzaió fue la más completa y la única que a través de su sensibilidad y gran talento dramático, logró hacer la

conjunción de los elementos que nunca deberían faltar en ningún cantante.

F.B.: ¿Se nace con ello, Césari?

R.C.: Sí, se nace, pero después se asienta pero la desgracia es que no tenemos maestros de canto. Por eso que es frecuente la preparación del alumno en llegar a cantar El Barbero de Sevilla o Rigoletto. Eso está mal. Yo he dado a mucha gente, pero que no se crea. No hay cantantes buenos o buenas voces. Quizás ahora —y esto depende de la población del mundo— hay mejores voces pero están todas perdidas. Y luego, como usan tan rápido y hacen todo tipo de patacañes, sucede que a los cuarenta o cuarenta y cinco años ya no pueden cantar.

F.B.: ¿No ocurre asimismo que el aspecto retributivo hace que se caiga en un exceso de representaciones?

R.C.: Es lo que estoy diciendo, allí entra a jugar la especulación...

R.T.: Si se me permiten las expresiones, hay menos stocks de cantantes, que almacenan que serían los teatros líricos. Entonces: ¿cómo llenar las estanterías? Con lo bueno, con lo menos bueno y a veces, con lo mediocre.

F.B.: ¿Pero la lírica brinda oportunidades, se busca lo seguro? Pienso que Césari tuvo alguna vez su primera oportunidad...

R.T.: Forzosamente las oportunidades tienen que existir, o no habría renovación.

R.C.: Lo que está faltando aquí en Buenos Aires es un teatro intermedio entre el teatro de canto y el Colón. Yo entré, tranquilo

e, cantando  
1940 estaba  
con el bajo  
Escual, que  
isión que en  
Colón, y no  
año y medi  
que no se  
o, directame  
: Usted hab  
creo la  
...

... Pero es  
podrían c  
rconi del t  
bendito  
rque a mi  
media o e  
al, como  
rte, ya se

T.: Es la  
mento la  
problema di  
tamos peo

R.C.: Yo  
atro. Hac  
abajo de  
mapo el m  
ninguno p  
erecho.

T.: Yo  
que recit  
graduando

preuniver  
del reper

F.B.: ¿  
algunos  
obras,  
en algú  
se estat

R.T.:  
intérpr  
llegado  
alguno  
consig  
chand

F.B.:  
do si  
Y no  
tante

viver  
Matt  
alum

R.C

mente, cantando en el teatro Marconi en el año 1940 estaba haciendo *El Barbero de Sevilla*, con el bajo Juan Zanín. Vino el maestro Escual, que en esa época pertenecía a la Comisión que entonces regía la parte musical del Colón, y nos llevó a los dos. Y yo hacía un año y medio que estaba cantando. Yo creo que no se puede saltar del Conservatorio, directamente al Colón.

F.B.: Usted habla del viejo Marconi, teatro al que creo la ópera argentina le debe mucho...

R.C.: Pero es que hoy hay muchos teatros que podrían cumplir aquella función y ser el Marconi del mañana. La Municipalidad tiene ese bendito Presidente Alvear. Comprendo, porque a mí también me gusta mucho la comedia o el drama, pero ese teatro sería ideal, como teatro intermedio y por otra parte, ya se usó para ese fin.

R.T.: Es la gran necesidad que tiene en este momento la ciudad, en ese aspecto. Con el problema del teatro Argentino de La Plata, estamos peor que nunca.

R.C.: Yo creo que es necesario un nuevo teatro. Hace falta, porque se tranquilizaría el trabajo de la dirección del Colón, ya que todo el mundo quiere entrar al Colón y a ninguno puede usted convencer que no tiene derecho.

R.T.: Yo diría que si el teatro Colón tiene que recibir a los elementos que se vayan graduando a través de esa especie de curso preuniversitario, tiene que ser sobre la base del repertorio corriente...

F.B.: ¿No ocurre que el Teatro Colón en algunos momentos ha despreciado ese tipo de obras, digamos, menos importantes? Porque en algún momento, funcionando el Marconi, se establecieron dos niveles...

R.T.: No creo. Lo que ocurre es que algunos intérpretes del Marconi nunca podrían haber llegado, por su propio nivel, al Colón. Pero algunos casos, como el del propio Césari, si consiguieron llegar, por su propio valor. Guichandut es otro ejemplo.

F.B.: Césari dijo recién algo importante cuando se refirió a la falta de maestros de canto. Y nos preguntamos: ¿todas las figuras importantes que hemos tenido en el país y que viven hoy aquí, abandonaron todo? Caso Mattiello, Guichandut dijo que preparaba alumnos...

R.C.: Bueno, yo no tengo alumnos. Pero me

refiero desde ya no a dos o tres en particular, sino a la generalidad y a todo el mundo, porque en todas partes pasa lo mismo.

F.B.: Césari, pasando a otro tema: Yo me enteré de su edad hoy y debo confesarle que no lo escuchaba desde *Don Pascuale*, donde lo había visto como barítono y en *Ceneréntola*, me sorprendió. Porque su voz se mantiene igual, quizás más abaritonada, y conserva la misma calidad de emisión de siempre...

R.C.: Lo que ocurre es que antes, no es que cantaba mejor, tenía voz más fresca. Claro es que un día la voz puede estar más brillante y otro día menos, pasa con todo el mundo. Y debo decir que aquí, en mi patria, es en el único lugar, donde se habla de mi edad y de mi voz. Pueden tener razón, porque yo sé que puedo no ser el cantante que era antes, pero creo no haber perdido la línea.



Renato Césari en "Don Pascuale".

F.B.: ¿Por qué puede ser así, Turró?

R.T.: Puede que ocurra, y no sólo en el caso de Césari, sino que con todos los cantantes, como el caso de Vinay, cuando estaba más allá del apogeo de su carrera, a Victoria de los Angeles, en fin, a todos los cantantes sin excepción. Acá los críticos no miran exclusivamente el aspecto interpretativo o estilístico, sino que se juzga el mayor o menor rendimiento vocal, que es un atributo que interesa especialmente. También pasa en los EE.UU. con algunos críticos, sobre todo con la Cassidy...

F.B.: ¿No ocurrirá que aquí queremos lo excepcional?

R.T.: Es que ese debe ser el punto de referencia, porque eso marca un standard. Pero a

veces el artista no está para dar un cien por ciento.

F.B.: Y pasando a otro tema, ¿hay un reflorecimiento del canto? Pregunto esto porque durante algún tiempo nuestra gente dejó de cantar, faltaban postulantes para coros en las escuelas, había como una especie de pudor.

R.T.: Tal vez el auge de los conjuntos tradicionalistas hayan logrado que el argentino venza su timidez y cante un poco más.

R.C.: Si es cierto, pero volviendo a la ópera, insisto en que la falencia está en la falta de educación interna, externa sé que es superior, los espectáculos ahora son infinitamente superiores. Yo he visto cantar a unos gordos y panzones con bigotes y barba que vestidos hacían refr. Yo he cantado con Pertile, pero éste era un gran actor, pero hoy no sé.

R.T.: Ese tipo de teatro y esa voz con un llanto permanente, le valió en Italia el mote de el tenor de la voce gualda. Todo lo que es amarillo es feo, se trate de una novela, o de otro tipo de cosa. Pero lo importante en él era el cantante, el fraseador que tenía una emoción intrínseca, que arrastraba a cualquiera. Yo sin embargo creo que la sensibilidad del público ha cambiado.

F.B.: Aunque de todas las artes, la que más vive del pasado, es la música.

R.C.: Porque ha habido grandes voces. Creo que ahora hay buenas voces, pero no sé si en la cantidad que había antes. Yo me acuerdo cuando después de la guerra vino nada menos que Del Mónaco, Massini, Tagliavini, Gigli... apareció un Neri, una Barbieri, junto a una Nicolai, a Eve Stignani y no hablemos de Warren.

R.C.: Al que no solamente he respetado sino con quien compartí *I Pagliacci*, haciendo yo el Silvio y el, el Tonio. Y hacer después de él *Traviata*. Yo he considerado a Warren la gran figura. En Italia lo han negado porque cuando él fue allí, su voz había declinado.

F.B.: La belleza de la voz, ¿no es un problema subjetivo?

R.C.: Yo creo que se triunfa con una gran voz, o con un gran talento. Porque se ha citado el caso de cantantes con voz más bien mediocre, pero que han superado a otro artista de gran voz. Tenemos el caso de Callas y Tebaldi. La voz de la Tebaldi es infinitamente más bella que la de la Callas, pero ésta era un temperamento superior. Yo he trabajado con ambas y creo tener derecho a

opinar con justicia. Las corrientes Callasiana y Tebaldiana no fue alentada por ninguna de las dos. De esto tuvo culpa la propaganda, las revistas. Cuando yo estaba en Méjico hacíamos con la Caballé Bodas de Fígaro y Plácido Domingo era suplente del tenor. Y los dos de ahí se iban a Nueva York contratados, en adelante salieron triunfantes. Quién puede decir que de un mes a otro, un cantante se transforma? Lo hace un poco la publicidad.

F.B.: Pero el hecho de valorizar la calidad de la voz —insisto—, ¿no es un hecho subjetivo?

R.T.: La calidad y el color, tienen en la apreciación algo de subjetivo, pero también es tremendamente objetivo. Hay voces cuya belleza no se puede negar, porque hay en ellas una perfección, una pasta, digamos así, que es innegable. Pero puede ocurrir que el poseedor de ese órgano, no lo utilice bien y ese puede ser un factor de indisposición...

F.V.: En un momento determinado surgen tres o cuatro grandes barítimos, Warren, Tadei, Mac Neil, pero de pronto surge una gran figura que oscurece a todos y crea una escuela...

R.C.: Hay que seguirlo a ese...

R.T.: Las grandes figuras enseñan con su ejemplo. Caballé, con su voz bellísima, crea nuevos standards de exigencias que hasta ese momento no habían existido. No es que pretendamos que todo el mundo tenga los mismos medios de Caballé, ni su técnica, ni su belleza vocal, pero evidentemente esto crea una exigencia estética ante la cual nadie debe retroceder.

F.B.: Césari, ¿cómo es esta época en relación a la suya, en lo que hace a posibilidades de surgimiento para un cantante argentino?

R.C.: La mía fue muy difícil. Yo tuve la valentía de irme a triunfar al exterior. Pero tenga la seguridad que en mi época era más fácil triunfar afuera que aquí. Hay algunos elementos con mucho material que no triunfan por no dar el salto afuera. Por no mostrarse al exterior. No es fácil pero es la única solución, para luego tener éxito aquí. Pero hay que prepararse para ese paso.

F.V.: Creo que hoy han mejorado las posibilidades de triunfar aquí.

R.T.: El ejemplo de Césari, Matiello y recientemente Colalillo, Cossutta y Mastromei de-

muestran que cuando hay calidad se triunfa con prescindencia de la nacionalidad.

F.B.: Hoy el público celebra igual al cantante argentino como extranjero si es bueno, si tiene calidad.

R.T.: Con F.B. siempre comentábamos con qué facilidad aprende Césari sus partes y cuántos personajes forman parte de su repertorio.

R.C.: Los personajes deben pasar en mucho los 150. Aparte en la R.A.I. grabé 72 lieder de Brahms. Pero esa facilidad es natural. Lo que siempre evité fue publicitarme. Lo que siempre traté de lograr fue la composición del personaje. Un amigo me criticó en *Don Pasquale* el movimiento de las manos. Yo estudié una gran cantidad de gordos y vi que todos ponían las manos sobre su vientre. Esa es mi forma de componer un personaje, estudiarlo.

F.B.: Pero, ¿cómo lo hace en tan poco tiempo?

R.C.: Bueno, eso es natural. Tengo una memoria fotográfica. El año pasado hice un personaje difícilísimo en *La visita della vecchi signora* con una música atonal y me la aprendí en seguida y muy feliz pues tenía un personaje estupendo. Y ahora estoy estudiando *La Perichole* que tiene un gran parlamento y ya lo he aprendido.

F.B.: Pero en la ópera hay que aprender a colocar la voz.

R.C.: Lo que ocurre es que el artista lírico reúne los dos aspectos, el teatral y el musical y para él son solo uno. Es que mi padre siempre me enseñó a hacer lo que puedo y solo me cabe un solo reproche: no haber hecho en Bs. As. el *Scarpia* de Tosca.

R.T.: Es vocalmente un personaje que no da nada. Warren me decía que solamente lo intentó una sola vez en Cincinnati.

R.C.: Cuando lo grabó con Beorling yo estaba allí.

R.T.: Lo lamentable es que en el Colón no lo hayamos podido escuchar. Iba a venir el año que falleció cuando ya se había contratado a Tucker.

F.B.: Y, ¿cómo se puede durar tanto?

R.C.: Se dura por una cuestión educativa, interior de la persona y de quienes lo ro-

dean. Yo la tengo en mi esposa que se siempre al costado del artista. Es una persona que sacrificó toda su vida, esperando nuestras hijas llegaran en la época en que estaba tratando de radicarme definitivamente en Italia. Otra es el estudio constante, sin gastar la voz. El ritmo de vida y la inteligencia de mi esposa de acompañarme sin que yo lo sintiera. Y no lo digo así que me retiro, sino que así lo siento.

F.B.: Lo que yo no creo, es que Ud. se retire del Teatro.

R.T.: Esperamos que en su nueva tarea reggiseur le acompañe el mismo éxito siempre.

F.B.: Césari, por qué no nos habla de *La convenienze teatrale* de Donizetti.

R.C.: Es una obra que va a llamar la atención pero que es sensacional, pues se relaciona con lo que pasa en un teatro. Es una ópera vista por dentro. Ya que yo hago madre. Y no pienso exagerar y puedo lograrlo.

F.B.: A mí no me cabe la mejor duda.

R.C.: La estamos armando con Juan Emilio Martini, pues es una obra bastante desarmada teatralmente. Tiene muchas palabras de dialecto napolitano.

R.T.: Creo que una buena sugestión es de una conferencia sobre el tema de una obra revisada y adecuada. El regista De Tomasi trata de evitar las exageraciones.

R.C.: Va el 28 de octubre y es una obra hermosísima. Me acompañan Africa de Retz y Nicolás Cutone. Es una obra llena de alegría.

R.T.: Donizetti era un verdadero genio.

R.C.: En Bérgamo vivía en una carbonera. Hizo *El Campanello* y se lo regaló a un empresario que no le reconoció ni un centavo a Donizetti. El renacer de este músico se produce porque la gente empezó a conocer sus obras.

F.B.: Le ofrecemos *Pájaro de Fuego* para que se escriba sobre esta obra. El compromiso queda firme.

Solamente nos queda testimoniarle nuestro afecto a un compatriota y a un excelente artista a quien estimamos con todo cariño.

F.B.

**ALEPH**

Juramento 2421  
783-9099

28/9 al 30/10 Autorretratos —pintores argentinos contemporáneos.

**AMERICA**

Esmeralda 764  
392-4402

2/9 al 21/10 "Alusión a la Primavera" —pintores argentinos.

**ARTE NUEVO**

Florida 939 - 31-3279  
19/9 al 14/10 Juan P. Renzi.  
18/10 al 4/11 Norberto Gómez.

**ARTHEA**

Esmeralda 1037  
32-5723

15/9 al 2/10 Roberto Rosas —esculturas—, Héctor Gandolfi —óleos.  
3/10 al 14/10 Rafael Martín —esculturas.  
16/10 al 31/10 Carlos Pareja Núñez —óleos.

**ATICA**

Paraguay 414 - 32-1415  
9/10 al 28/10 Carlos Uría.

**BALMACEDA**

Callao 784 - 41-7102  
10/10 al 21/10 Obras de trastienda.  
24/10 al 18/11 Adrián Burman —pinturas.

# de paso por galerías

**BONINO**

Marcelo T. de Alvear  
636 - 31-2527

Octubre: Clelia Speroni.

**LORENZUTTI —ARTES— ANTIGUEDADES**

Santa Fe 2844  
26-1309

7/10 al 31/10 Adolfo de Ferrari —óleos inéditos—, Susana Raffaelli —pinturas acrílicas—, Homenaje a Miguel Biomedé en ocasión de cumplirse el 4º aniversario de su fallecimiento: exposición de obras de colección.

**LAGARD**

Suipacha 1216  
44-7822

18/9 al 5/10 Cándido Ballester —pintura.  
25/10 al 11/11 Miriam Borghini —dibujos.

**PALATINA**

Arroyo 821 - 393-6620  
11/10 Néstor Cruz

**REGUAN**

Viamonte 834  
393-7142

29/9 al 12/10 Aníbal Cedrón.

**RODRIGO CARMONA**

Lavalle 375 - 31-2127

Octubre: Exposición permanente de grandes maestros de la pintura argentina.

**SUIPACHA**

Suipacha 1248

25/9 al 21/10 Oscar Vaz.

**VAN RIEL**

Florida 659 - 31-1282

25/9 al 14/10 Roberto González (Homenaje a José Hernández)  
16/10 al 28/10 Peter Sussmann, Nieves Barragán, Federico Martino, Margarita Martínez.

**VERMEER**

Suipacha 1168 - 42-5102  
18/10 al 6/11 Oscar

Deza —pinturas—, Vera Sienna —pinturas.  
8/11 al 17/11 Alfredo De Vincenzo —grabados—, Aíd Herrera —dibujos.

## EDITORIAL LOSADA

Profundamente agradecida por la colaboración y el afecto recibidos durante 40 años al servicio de la cultura universal, principalmente la de los pueblos de nuestro idioma.



## **brindamos seguridad**

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

Consulte con

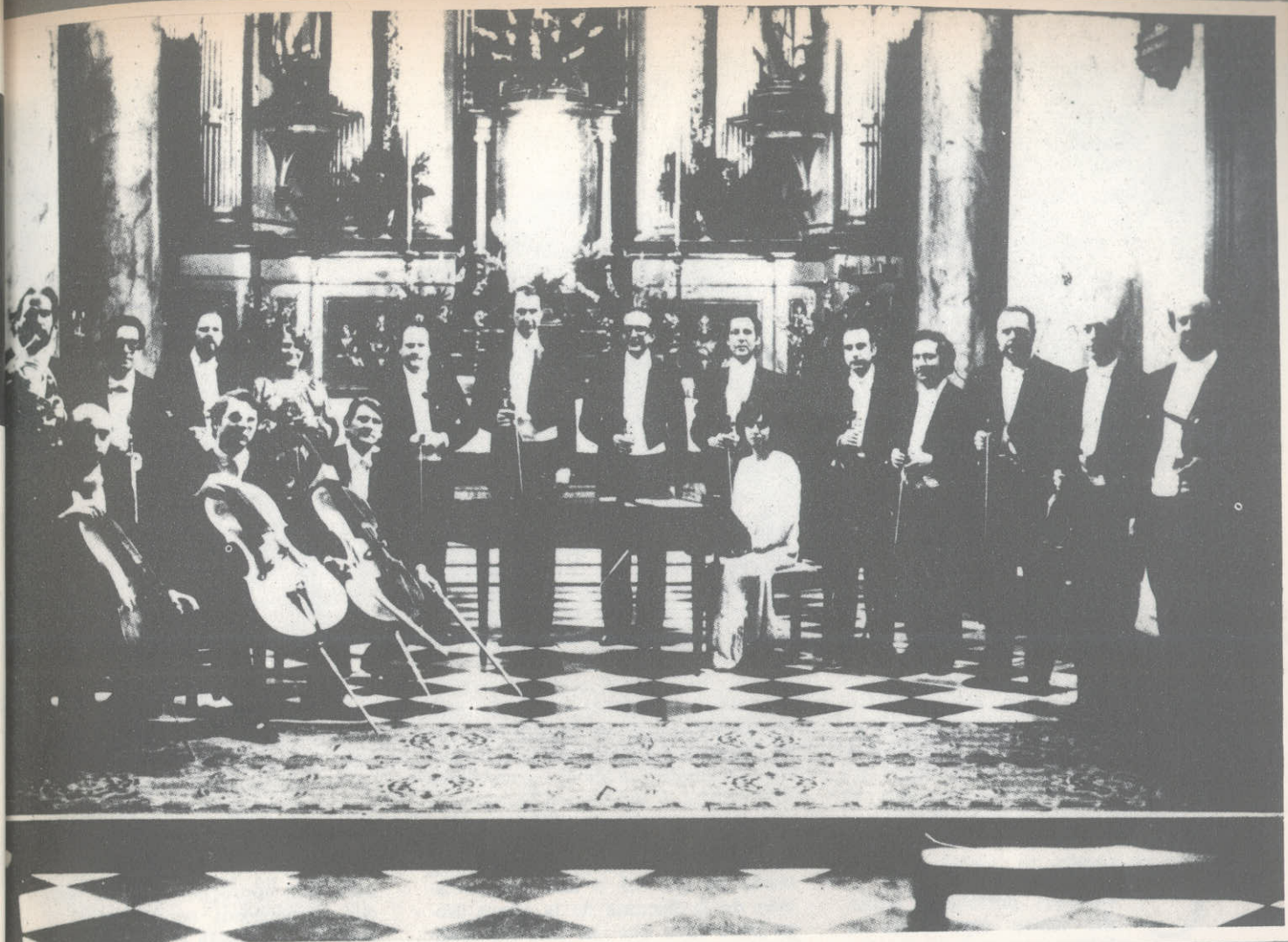


# **ANCORA**

COMPAÑIA ARGENTINA  
DE SEGUROS S.A.

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





la Camerata Bariloche

# LA HISTORIA DE UN MILAGRO

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar



orchestras en  
primer  
n un pas  
ero. Este  
posición:  
maestro se  
ra al arco  
esconcerto  
os, práctic  
nimo no  
ropio. E  
nofer rec  
l contrab  
ea con r  
el estrue  
ue borde  
orio que  
bservado  
orque e  
niento s  
eño.  
El violi  
opains,  
Camerata  
servidore  
dieron

Cuando se anunció en la cartelera porteña el título del nuevo espectáculo la intriga comenzó a roer los talones de los más curiosos. L.v.B. y otras drogas musicales, cantaba el aviso. Los más despistados y los ansiosos pensaron apresuradamente en un ácido nuevo que motivaría con alucinaciones inéditas su esclerosada imaginación. Algo que posiblemente también pensó la vigilancia contra la corrupción: varios rostros sospechosos en la platea, la noche del estreno, hizo pensar en esta hipótesis. A medida que se fue desovillando el programa desde el tablado del Instituto de Arte Moderno (una vieja botica de sorpresas de la calle Florida ya marchita desde los terremotos de la Manzana Loca) el despiste y la ansiedad se fueron canalizando por un solo sendero: el de la risa. El programa no decía si las iniciales L.v.B. quería decir Liverpool versus Boca, o encerraba el inquietante enigma de una cerradura tentadora anunciado en clave: La violaron bastante. Otros, más circunspectos, creyeron leer Ludwig van Beethoven, "el gran genio de Bonn", como escribirían y escriben algunos críticos musicales haciendo gala de una aterradoramente falta de imaginación. Pero lo

cierto es que tal o cual interpretación de la fórmula de la nueva droga poco tuvo que ver con los resultados obtenidos: al bajar imaginariamente el telón (puesto que no lo había) todos salieron a la calle felices y contentos, alucinados por el buen humor que les habían inyectado. El programa era heterogéneo, como esas recetas cargadas con muchos elementos químicos que nadie nunca puede llegar a leer en voz alta sin equivocarse, o como esas ensaladas multicolores que tienen de todo para los ojos y bastante poco para saborear, o como esos cócteles más diestros en la subida que en la bajada. L.v.B. tenía algo de estas recetas, estas ensaladas y estos cócteles, pero algo más: la novedad, la inocencia y el ingenio, que muchas veces les falta a los farmacéuticos, los cocineros y los barmen. Junto a un panel de canciones divertidas (algunas firmadas por señores ilustres como Rossini, Beethoven y Fauré), desfilaron didácticas reflexiones pedagógicas sobre la importancia de la flauta dulce en la obra de Verdi y Richard Wagner, una pieza instrumental para arco unisex, una "Chacota de la partida en dos, del cuñado que no volvió", para arco barroco, variaciones

para arco andrógono y otros platillos con sospechosos condimentos. Y final del banquete y como postre oratorio tetralógico para solistas con y orquesta titulado Tristán y Risolda (ossia La Argolla de los Nibelungos) con música del "genio de Salzburgo" Wolfgang; Sebastian Strahms. La protagonista de esta obra extraña pero jugosa fue la soprano María Cayas, quien de incógnita por Buenos Aires (para eso aportó su apellido) fumigó con gorjeos los tímpanos temblorosos de su asombrosa e incondicional audiencia. Este juego, que agradeció Buenos Aires, ocurrió a la hora de la mufa cuando las cosas empezaban a malandar bien y la risa sana era un analgésico oportuno. Cuando muchas cosas sucedían sin explicación otras desagradables en silencio, anonimamente. El regalo que tuvo Buenos Aires en ese momento, aunque epigramático y episódico, se lo debe agradecer a un grupo de músicos enrolados en la Camerata Bariloche para quienes el humor y el pasatiempo pueden conducir a una convivencia amable cuando se proponen y logran el ablandamiento de los mecanismos aunque sean sociales o no, como el de los automóviles después de ciertos quilómetros de uso.

# lunes es día de fiesta

## Corcheas en movimiento

El primer violín ataca rápidamente con un pase que desorienta al cocinero. Este reacciona y recupera su posición: patea con puntería; el maestro se apodera de la pelota y tira al arco. El violoncelo ataja. El desconcierto es insólito; entre músicos, prácticamente inusitado. Pero el ánimo no decae. Se impone el amor propio. El jardinero gambetea; el chofer recupera el balón. Entonces el contrabajo entra en el área y patea con magistral habilidad. ¡Goal! El estruendo estremece los alerces que bordea el lago Moreno, un territorio que posiblemente escapa a los observadores del deporte nacional. Porque el descanso y el entretenimiento se adueñaron del paraíso sureño.

El violinista Alberto Lysy y sus copains, primeros animadores de la Camerata Bariloche, junto con los servidores del Camping Musical, decidieron concertar un encuentro menos serio que los que les imponen sus compromisos profesionales: un partido de fútbol, un paréntesis a la disciplina diaria con su porción de riesgos, algunas magulladuras y moretones, rigidez muscular, alguna fractura en ciernes o simplemente cansancio físico. Pero Lysy eligió el rigor de otra manera, sin tantas vueltas inútiles o innecesarias. "Porque quiero hacer lo mismo que ellos hacen, para que la totalidad no se empañe con excepciones y la autoridad se temple con el compañerismo" —declaró el magister en un descanso del partido, mientras estiraba sus caídas medias de lana y compaginaba su indisciplinado pantalón corto a media asta.

Esto ocurrió hace casi doce años, en los albores de la Camerata, en un escenario soñado e indescriptible, sumergido entre montañas, bosques y lagos, donde el Camping Musical de Bariloche sienta su sede de bungalows pintorescos y acogedores. Allí mismo creció el conjunto que hoy aplaude el mundo entero, a la sombra del paisaje abrumador, de la disciplina bien entendida, de una convivencia acogedora. De allí que el team de los cameratas, aunque haya ya transitado por mutaciones formales que pudieron haberle hecho

daño, siga siendo musicalmente de una homogeneidad perfecta, un equipo de verdaderos solistas que, sin embargo, comprenden la auténtica misión de la práctica de cámara. "Nos iniciamos muy jóvenes y en estos años que llevamos juntos hemos aprendido a crecer y a madurar juntos —dijo muy orondo el violoncelista Oleg Kotzerev, que preside actualmente la Comisión Directiva que gobierna el conjunto. "Aprendimos a madurar en lo artístico, pero también en lo humano. Nuestros problemas, por personales que hayan sido, repercutían por convivencia en los demás, y esto concluyó por unirnos estrechamente y a veces demasiado". Toda una fórmula mágica (aunque no lo sea tanto) para dilucidar el secreto para muchos insondable de la música de cámara. "Cuando viajamos comentó la clavecinista Mónica Cosachov, en vísperas de emprender la novena gira internacional (ella pertenece al conjunto desde el vamos)— nunca hasta ahora tuvimos problemas entre noso-

tros. Ni con los hoteles, ni con la comida, ni con las comodidades, ni con nada, porque todos actuamos con una enorme cuota de comprensión y de entendimiento mutuo. Por supuesto que existen cosas que nos pueden incomodar —subrayó con una sonrisa conciliadora— pero el fin, entre nosotros, no justifica los medios, los impone". Al rozar a Machiavello, la pequeñísima Mónica (solamente en centímetros) dio la clave de tanta armonía, base indispensable para que todos alcancen el único objetivo fundamental que los agrupa: hacer música de cámara, donde cada cual es un engranaje de un complicado mecanismo y donde el mecanismo en sí es la única unidad posible. Es increíble —¿verdad?— que 18 instrumentistas sean uno solo. Pero no imposible. La Camerata lo ha demostrado.

Sin necesidad de aplicar las medidas de vigilancia y orden que presuponen los viajes de todo equipo más o menos numeroso, ya se trate de un team de fútbol, un cuerpo de baile

*El grupo informal, reunido frente al Teatro Colón, recinto de triunfos y aplausos.*



o una orquesta (sobre todo si está integrada por gente joven y animosa, que no busca el descanso aunque se sienta cansada cuando incursiona nuevos panoramas con gente nueva y de paso), "papá" Lysy era inflexible. Amigo de templar la autoridad con el compañerismo y de los batidos de vodka cuando sobrevenía el relache (que convidaba generosamente a todos cuanto acertaban a pasar donde él estaba preparándolo) el giovane maestro sabía imponer sus penitencias. Cierta vez, uno de los acólitos había desafinado en los ensayos mucho más de la cuenta. Algo nada imposible sin duda, si pensamos que un músico, por músico que sea, reside implacablemente en la misma horma donde reside un ser humano. Pero aquella vez —en la tournée que la Camerata hizo por Oriente— el desafinador tuvo que quedarse castigado en el hotel para estudiar, mientras los demás, capitaneados por el mismísimo Lysy, se engancharon en la inquietante aventura de conocer Tokyo by night, por más enigma para turistas que fuera. En el concierto del día siguiente el penitenciado instrumentista había reconquistado su afinación. Sus compañeros también, aunque de otra manera.

Once upon a time ...

Todo nació cuando un grupo de mochileros llegó a orillas del Nahuel Huapí aquel verano de 1949, dispuesto a pasar las vacaciones de un modo diferente. Los muchachos traían, junto a la decisión de dejarse las barbas, entre cacerolas y mantas, ansiosos de vivir la juvenil aventura, sus propios instrumentos musicales. Dos de ellos eran profesores de la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, pero, también, expertos en escalar montañas. Estos Reyes Magos tomaron por asalto Bariloche con las alforjas llenas de música y pronto alentaron el entusiasmo de algunas familias locales, ansiosas de escuchar en vivo algo que hasta ese momento estaba reservado a la radio local. El impacto de los trovadores fue inmediato. De las tertulias familiares a la idea de formalizar esos incontri hubo un solo paso. Una casa vacía en Colonia Suiza sirvió para alojar la naciente asociación: Amigos de la Música de Bariloche, primera institución de su especie que se concretaba en la zona. Después de 21 años de actividad constante, en 1970, la Asociación fue rebautizada como Camping Musical (para caracterizar mejor su mecanismo) y alcanzó a disponer de un predio de 7 hectáreas arboladas boscosamente junto al Lago Moreno con vista a la nieves del Cerro

López y al Hotel Liao Liao. Allí crecieron 7 cabañas (capacidad para 40 personas) y un edificio mayor, de madera y material, como salón e instalaciones generales (cocina y baños). Cuando las actividades fueron creciendo, las estrecheces de los trovadores fueron mayores. Hoy, el Camping amplió bastante sus instalaciones y perfeccionó sus mecanismos. Mientras tanto en Buenos Aires se gestaba otra aventura que con el tiempo llegaría a asociarse a la que se vivía a 2.000 kilómetros a orillas de las heladas aguas del lago Moreno. En 1961 brotó la idea que habría de completar el esfuerzo inicial. No bastaba dar conciertos pic-nic. Era necesario que el Camping contribuyera a soliviantar, en parte al menos, el cruel déficit educativo que aún fatiga la formación del músico argentino y latinoamericano. Había

## mochilas repletas de corcheas

que instalar allí, como actividad paralela de la asociación, una verdadera escuela de verano con cursos especiales de perfeccionamiento. La señora Linda Rauttenstrauch-Bracht, de la comisión directiva de Amigos de la Música de Buenos Aires y del Camping, cautivante pianista de cámara egresada de la Hochschule de Viena y consuetudinaria ciudadana de Bariloche, en donde pasa buena parte del año desde hace casi 30 años en su cálida residencia de refinadísimo estilo tirolés, fue la protagonista del proyecto. Entonces, nadie quiso creerle porque entrañaba una aventura que se codeaba con la utopía. Pero se le unieron otros centuriones idealistas y juntos pudieron iniciar los primeros pasos de la flamante Academia Interamericana de Música de Cámara en cuyo puente de comando fue puesto el joven almirante Alberto Lysy. En 1962 se abrió el fuego con 4 cursos para 40 jóvenes becarios: historia de la música, violín, cello y dirección coral. Después de tres años enriquecidos con nuevos cursos y más especialidades, Lysy mostró los primeros resultados de su trabajo. Primero lo hizo en la Biblioteca Sarmiento del Centro Cívico de San Carlos y luego en Buenos Aires. En ambas ocasiones presentó a los becarios más destacados. Pero la envergadura que iba adquiriendo la Academia comenzaba a preocupar a sus autoridades. En 1967, un arreglo con la Fundación Bariloche le transfirió el sostén y la dirección. De allí a la canonización de la Camerata que hoy celebra el mundo entero

Con Eduardo Falú como solista en su "Suite Argentina", dedicada a la Camerata otra singular y valiosa experiencia transformada en éxito discográfico internacional.





*A través de sus setenta años de historia, sólo algunos privilegiados artistas de fama universal lograron lo que la Camerata en el Colón. Actuar ante una sala increíblemente colmada y con doscientas personas ubicadas en el propio escenario.*

hubo un solo paso y muchos cambios. En 1971 Lysy renunció a la conducción del organismo luego de haberlo impuesto en el Colón de Buenos Aires y de haberlo llevado por todo el mundo (América, Europa y Oriente). Lo sucedió otro violinista menos famoso pero igualmente competente para esa ardiente tarea: Rubén González, con quien la Camerata concretó otros viajes, otras ilusiones y otros éxitos internacionales.

Y cuando en 1976 la Fundación Bariloche suspendió sus actividades musicales, la Camerata quedó en banda, entre la espada y la pared, sin auspicio económico, enclavada en el extremo de un sendero que se abría a dos puntas: hacia un lado, el cese definitivo de actividades, el silencio, el olvido, la liquidación, el fin de una vida que alcanzó 10 años; hacia el otro, la continuación (por cierto incierta, insegura), a la deriva, en un mar nervioso y acuciante, exigente, sin otros pronósticos optimistas que los que pudieran brotar de las propias ilusiones de sus integrantes. Dos años después de haber elegido este riesgoso camino, la actual Camerata —que no quiso morir— se siente orgullosa de sí misma: comprobó que las ilusiones eran amor verdadero, auténtico, que la inseguridad que pudo haberla hecho zozobrar era un fantasma al que se podía vencer, que en la vida existen razones para vivir cuando las razones para ser pueden superar cualquier conflicto. Y desde hace algo más de un año, el primero de setiembre de 1977, cuando la Inspección de Justi-

cia extendió la personería jurídica al Centro de Música de Cámara como asociación civil sin fines de lucro, el nombre legal que ampara a la Camerata, ésta detonó su artillería en 80 combates y batallas para subsistir, 80 conciertos en distintos ruedos del país donde el toro adversario perdió la partida. Algo para tener en cuenta y bien presente, en momentos como los actuales donde la adversidad pareciera afincarse en los dominios de la voluntad de todos los hombres de buena fe.

#### Los viajes de Gulliver

“Como no se puede aplaudir en las iglesias invito a quienes estén satisfechos con nuestra labor, a que se pongan de pie a manera de aprobación”. A medida que las obras de cámara seleccionadas para la ocasión iban desgranándose, se sucedían los entrelazos de un verdadero ceremonial: la gente se alzaba de los asientos al término de cada pieza y Lysy —el ocurrente anunciante— agradecía al público con una reverencia muy oriental. A la clausura de la velada, en la Basílica de San Francisco, en Defensa y Alsina, los atriles, partituras e instrumentos fueron depositados en una camioneta, y por allí andaba el invalorable Guarnerius, de Lysy, prestado por Yehudi Menuhin. De modo que, al tener que cambiar de restaurante, porque el elegido para la cena estaba cerrado, el entonces director de la Camerata y uno de sus angelotes debieron apostarse —vestidos de frac— en una esquina

del barrio Sur, despertando la curiosidad de los escasos transeúntes en plena madrugada (porque, además, los músicos se habían provisto de sendos vasos de whisky en un bar cercano), y así esperaron a la camioneta para orientarla hacia el nuevo comedor, un restaurante vecino mucho más nochero. Los muchachos y las chicas del equipo, junto a algunos amigos celebraban el éxito alcanzado aquella noche tan reverencial. Pero también se despedían juntos de Buenos Aires: días más tarde, en el otoño de 1968, partirían rumbo a Brasil, Colombia, Estados Unidos y Europa, en su primera gira internacional.

De entonces y hasta hace 2 años la Camerata efectuó 8 tournées que la llevaron a dar la vuelta al mundo por 29 países de América, Oriente y el Viejo Mundo, sin olvidar la Argentina que recorrieron infatigablemente desde Jujuy a Ushuaia. Cada vez acrecentaron el entusiasmo del público de todas partes hasta entronizarse en sus preferencias más entrañables. Un diario alemán —Der Tagespiegel de Berlín— llegó a pontificar: “Según la información que nos traía el programa, esta Camerata de Argentina es el conjunto más famoso de su género en Latinoamérica. Consideramos que este encasillamiento responde únicamente al punto de vista sudamericano, porque juzgada desde aquí, la Camerata Bariloche, por su excepcional calidad, puede resistir fácilmente cualquier comparación con los ensambles europeos más importantes de la actualidad”.

Estas euforias se sucedieron ininterrumpidamente en todas partes. En la India los saludaron acollarándolos con flores en señal de agradecimiento en el concierto que ofrecieron en Nueva Delhi, algo nada frecuente en estos eventos. Y en la Universidad Nacional de Tokio se produjo otro hecho mucho más insólito aún: después de actuar, los estudiantes que colmaban la capacidad del recinto, no solo se abalanzaron a pedir autógrafos, una nota habitual entre occidentales y muy poco frecuente en el Imperio del Sol Naciente, sino que le entregaron a cada componente de la Camerata un sobre con tres mil yens de regalo, "para que le compremos algo a la persona que más queremos en la Argentina" —comentó hace unos días el violinista Tomás Tomy Tichauer a Pájaro de Fuego mientras ordenaba sus petates más esenciales—. Es que la Camerata se dispone a recalar su novena gira internacional. Del 26 de octubre al 10 de diciembre, con un plan de 22 conciertos, varias grabaciones de discos (ya lleva registrados 17 LP), representaciones en radios y programas de televisión. Esta nueva tournée prevé actuaciones en Sudamérica (Brasil y Venezuela), el Caribe (Panamá y México), los Estados Unidos y Europa (Suiza, Francia, Italia y España).

"Estos viajes nos resultan bastante complejos —apuntó el presidente Oleg I—. Para actuar en el exterior, descontando el invaluable apoyo de la Cancillería, tenemos asimismo que hacer sacrificios. La mayoría de las orquestas extranjeras que hacen giras por Europa y los Estados Unidos viajan subvencionadas sólidamente y por eso pueden actuar con bajos costos de producción y con cachets accesibles. Nosotros en cambio no tenemos esa posibilidad: al no contar con esa invaluable fuente de recursos tenemos que volcar los gastos en los contratos que se firman y esto nos coloca en desventaja".

"Pero este fin de año pensamos pasar a la historia con honor" —subrayó el secretario de la Comisión, Gabriel Pigna, un robusto y activísimo compaginador de tareas, el único, junto a la coordinadora Nora Raffo, que no suenan instrumento alguno sino que los hacen sonar desde la organización que sofean. Por estrictas razones de precaución —¿superstición acaso?— los camaratos callaron una espléndida noticia que anduvo revoloteando en los espacios del dúplex que la Camerata ocupa en el octavo y noveno pisos de Esmeralda al 500. "No va a ser que no nos salga" —se animó a decir uno de

ellos, cruzando los dedos de ambas manos para conjurar los maleficios. Pero si todo sale bien el Bariloche's team habrá dentro de muy poco resuelto sus penurias económicas y su balance del 78 y años venideros no les deparará el déficit que les deparó el del año pasado: 1.943.980 pesos ley. Pero estas irreverencias del destino, impropias para ángeles musicantes, suelen tener recompensas aunque sean platónicas. Ellos no se reducen al rutinario ejercicio del concierto, algo que suele ocurrir con reiterada frecuencia. En los Teatros de San Telmo, esos templos del espectáculo porteño puestos bajo la advocación de santa Julieta Ballvé (la "s" en minúscula se debe a que la personería jurídica de la santa está en trámite) los angelotes (ya crecidos en 12 años de revuelos musicales)

instalaron el hábito de informalizar sus recitales: ropa informal, comentarios informales, charlas informales con el público, todo un ablande que las gentes agradecen, fatigadas por el rigor de las convenciones innecesarias; una auténtica invitación a la música. La misma que ellos ofrecen en sus conciertos didácticos, en escuelas alejadas del interior del país o en sitios donde la especialidad técnica está demasiado presente. El año pasado la Camerata aprovechó un viaje a Bahía Blanca para agregar a sus actuaciones en el teatro Municipal uno de sus programas didácticos en la Base Naval de Puerto Belgrano, con asistencia de la plana mayor del Comando de Operaciones Navales que al finalizar su actuación agasajó al conjunto y memoró el paso por su área con una plaqueta recorda-



*Diarios de todo el mundo se han ocupado de la tarea de la Camerata Bariloche, recogiendo elogios e invitando a comparaciones con otros ensambles europeos. La prensa no ha hecho más que recoger la admiración y el asombro del público.*

# Maestros de la Pintura Argentina



**MIGUEL CARLOS VICTORICA**

**Flores**

Oleo de 0,80 x 1



**GALERIA NICE**

Esmeralda 1021 - Tel. 31-9850

Director: Mario F. García Cellis  
Miembro de la Asociación Argentina  
de Galerias de Arte

Esmeralda 1021 - 31-9850  
Buenos Aires, R. Argentina



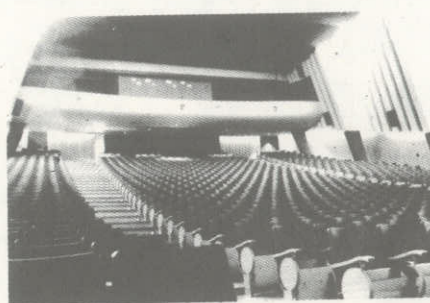
Actuando en escenarios de San Telmo.



toría. Y ese afán de desdoblarse, de quebrar en lo posible con la etiqueta rigurosa que aún impone la tradición secular, para llevar la música sin rodeos a los lagares de la sensibilidad, concretó otro sueño fantástico que se ha hecho realidad: los Solistas de la Camerata Bariloche, una mini-Camerata que por ser mini puede llegar a lugares donde la maxi no llega (por razones de alojamiento, presupuestos y traslados) y puede llegar además a otros rincones de la música: las pequeñas combinaciones de cámara que escapan a las naturales posibilidades del conjunto mayor. El actual "concertino" Elías Khayat, empecinado y ardoroso animador de



Música para el clima, en Bariloche, frente a Nahuel Huapi.



Otro de sus escenarios: la "Sala Auditorium" de Belgrano.

los Solistas le confesó engolosinado a Pájaro de Fuego: "En todas partes despertamos cariño. La gente nos quiere y nos sigue, colma los recintos. En Comodoro Rivadavia ofrecimos 4 conciertos en 3 días con salas llenas. Uno de esos días fue un lunes, por razones de programación. Y todos sabemos que en el interior es muy difícil que esto ocurra fuera de los consabidos fines de semana. Sin embargo hubo público que no pudo entrar porque la sala estaba llena. Hasta un diario —comentó orgulloso el barbado kappelmeister— tituló al día siguiente su nota: "También un lunes puede ser un día de fiesta".

**Rodolfo Arizaga**

## EL FESTIVAL BACH 78

En cada oportunidad que nos reencontramos con el grupo de la Camerata, recordamos las palabras del apóstol San Pablo en su carta a los Corintios (I. 13 /13): "Así, pues, la fe, la esperanza y el amor duran para siempre; pero el mayor de estos tres es el amor." En cada presentación, los músicos nos dejan clara idea de la homogeneidad del conjunto, gran profesionalismo, pero sobre todo ello, sensación de amor por lo que hacen. Pero esta fraternidad trasciende y envuelve al equipo. Es posible observarlo en sus miradas, en sus sonrisas, en la gratificación que siente cada uno de ellos por la ejecución del compañero. Por encima de algunos desequilibrios cada vez menos notables y claramente perfectibles, el resultado concita al aplauso espontáneo.

El programa del noveno concierto del Festival Bach 78 fue seguido por el apoyo incondicional del público como lo demostraron los palcos, plateas y sectores actos casi colmados. Se inició el mismo con el triple Concierto en La Menor de Juan Sebastián Bach para flauta y violín, y bajo continuo como solista y orquesta de cuerdas. De los tres movimientos que lo componen nos pareció mejor el tercero "Alla Breve", con una fuga para el bajo continuo que trae reminiscencias del Concierto Branderburgués N° 5. Nos maravilló Mónica Cosachov en el bajo continuo. Su dominio total del espíritu de la obra y del manejo de su instrumento se hicieron acreedores al conmovedor aplauso que cerró el concierto. El violín de Elías Khayat y la flauta de Alfredo Iannelli se mantuvieron en un nivel de jararquía, aunque la flauta apareció un poco fría en las entradas. Cerró la primera parte del Concierto en La Menor del mismo autor, con el precitado Elías Khayat como solista.

Volvió éste a afirmar las enormes posibilidades técnicas que maneja y penetró el espíritu de esta obra, donde Bach quiebra la tradicional costumbre de los solos iniciando una labor de acoplamiento que llegaría a cumbres inalcanzables para los demás. La sensibilidad de Khayat permitió lograr ese milagro de armonización entre solista y orquesta, que rara vez se produce.

En la segunda parte escuchamos el concierto en Do Menor de Juan Cristian Bach, el hijo más conocido de Juan Sebastián. Es una obra desperejada, donde lo más recatable es el Adagio que Tomás Tischauer realizó con una seguridad admirable. Son los "momentos" de los cuales hablaba Casals. La viola en manos de Tischauer lo logró. El primer y tercer movimiento de la obra no parecen haber salido de las manos del mismo autor, tan lejanos ambos de la calidad del segundo.

Cerraba oficialmente el programa la muy conocida Suite N° 2 en Si Menor. La Camerata y el solista Alfredo Iannelli en flauta lograron aquí casi la corporización de Bach. Creemos que es el mejor elogio. La ovación con que se recibieron los primeros compases de la "Badinerie" fueron conmovedores obligando a los intérpretes a agregar fuera de programa obras de Britten, Teleman, Vivaldi y Respighi. No estamos de acuerdo con las obras elegidas. En un Festival Bach, se debe bisar si es necesario, lo que es preferible a agregar obras que sean del carácter y no esta eclectica selección.

Paulo VI era un amante de la música y decía que ella acercaba a Dios. A la Camerata y a los organizadores bien cabe el agradecimiento por acercarnos a la alegría de vivir.





INTEGRANTES DE LA CAMERATA BARILOCHE

**Violines:** Elías Khayat  
(concertino solista)  
Romeo Baraviera  
Julio Graña  
Santiago Kushevatzky  
Nicolás Tupine  
Fernando Morelli  
Orlando Zanutto  
Julio Zoppi

**Violas:** Marcela Magin  
Alfredo Wolf  
Tomás Tischauer

**Violoncelos:** Oleg Kitzarev  
Ricardo Bru  
Edgardo Zolhofer

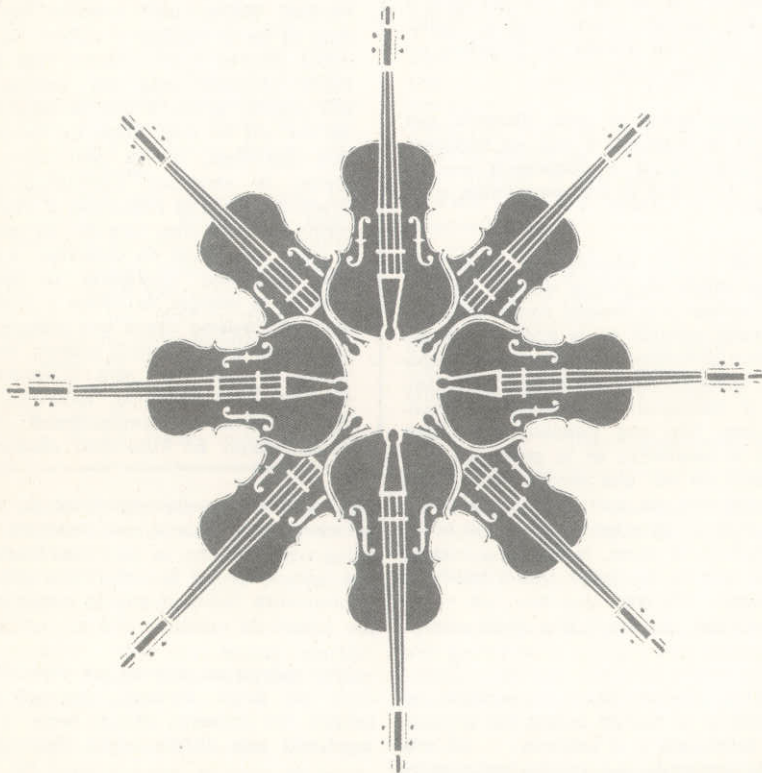
**Contrabajo:** Ricardo Planas

**Clave:** Mónica Cosachov

**Oboe:** Andrés Spiller

**Gerente de promoción:** Gabriel Pigna

**Coordinadora:** Nora Raffo.



# Ovnis, Triángulo, Encuentros:

LOS FENOMENOS INSOLITOS  
EN LA OBRA DE  
ANTONIO LAS HERAS

"Encuentros extraterrestres del tercer tipo"..... \$ 3.600.-

"Respuestas al Triángulo de las Bermudas" (3ª edición) a ..... \$ 3.000.-

"Explosión extraterrestre" \$ 2.800.-

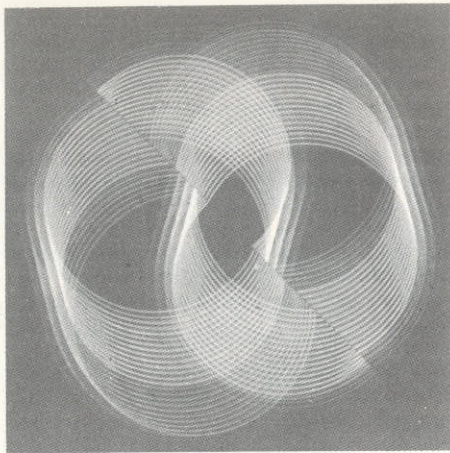
"Informe sobre los visitantes extraterrestres y sus naves voladoras" (2ª edición) \$ 3.000.-

"Parapsicología y ovnis" \$ 2.500.-

"Alguien vino del futuro", de Alexander Kazantsev (prólogo de Antonio Las Heras) \$ 2.000.-

**EDITORIAL  
RODOLFO  
ALONSO  
S.R.L.**

Sánchez de Bustamante 923  
C.P. 1173 Capital |  
Tel. 89-1346 821-2878



M. A. Vidal -

"Tensiones sobre azul" (60 x 60)

## Miguel Angel Vidal: generar otras estructuras

—¿Cuál es el desarrollo de búsqueda en su obra?

—Todo artista tiene un proceso de integración de carácter humano —físico, intelectual y sensible—; es una integración de vivencias y los resultados son las obras. Si se es inquieto, constante, tratando de buscar la capacidad expresiva, para poder comunicarse con sus semejantes, en la obra va a estar implícito todo eso. Uno ha investigado distintos procesos en la historia del arte hasta llegar al **geometrismo**, que dentro de la pintura tiene una corriente plástica **apolínea** y otra **romántica**. Dentro de la pintura **apolínea**, podemos manejarnos desde los **mosaicos de Ravena**, pasando por **Piero della Francesca**, llegando a **Piet Mondrian**, **Kandisky**, **Paul Klee**. Con todo ese proceso de investigación, uno se sitúa en su época —siendo testigo de ella— y dentro de ese mundo de estructura plástica, hay que conseguir su propio mundo descriptivo.

—Pero... ¿cómo llega a lo geométrico?

—Después que se sale del concretismo, se crea el **arte Generativo** en el año '60. Entonces, se decía que el plano, en el momento estético del concretismo, estaba estático; en el caso de los generativos le hacemos **nuevas estructuras**, todo un estado sensible. En mi caso, busqué nuevas posibilidades de expresión dentro de mi personalidad y dentro de todas las investigaciones que podían estar de acuerdo con una corriente geométrica. Cuando descubrí la posibilidad de manejar la **tercera dimensión**, también descubro que todas las investigaciones topológicas estaban muy de acuerdo con mis capacidades expresivas. Es decir, el topólogo matemático, que ya no se maneja con la geometría euclidiana —el cuadrado, el rectángulo, el círculo—, sino que se maneja con una **geometría**

**del espacio**, irregular. El tiene que crear fórmulas y posibilidades para localizar situaciones en superficies irregulares. Entonces, el matemático está creando constantemente y me di cuenta que mi caso, era un camino paralelo. Me pareció interesantísimo involucrarme en todo ese mundo del laberinto de la topología de las formas.

—Usted habló sobre el arte, diciendo que éste está en la búsqueda y que esa búsqueda está en consecuencia y coherencia con su tiempo... ¿por qué el arte geométrico en el siglo XX?

—En el caso de los geométricos en el siglo XX, no se puede paralizar el arte, pero sí se puede reflejar una imagen contemporánea; ser un testigo plástico de la época de acuerdo con una dimensión, un tiempo, un espacio. Pero también hay un espacio muy importante y necesario: el espacio espiritual. Muchas veces hay una función casi mágica cuando a la geometría se la pone sobre el cuadro: deja de ser una simple teoría, para ser una cosa viva. Se está produciendo **energía**. Y cuando el observador recibe esa sensación energética, la toma, la siente, y traduce ese código que no es legible sino a través de la sensibilidad. Yo creo que hoy, ya no se pueden entregar esquemas sino cosas vitales.

—Usted habla de un lugar, un espacio, un tiempo. Quizás el tiempo actual sea el tiempo de la tecnología y el universo... ¿el arte geométrico pretende ser un contacto entre un micro y el macrocosmos?

—Creo que todo el arte tiene características universales. Porque en cierta medida somos armónicos en la naturaleza y manejamos esa armonía, si no estamos deformados. Si vamos a un estado de construcción, vamos a dar

# POR LA FINA CUERDA DE LA LUZ

La descomposición de la luz, en el espectro solar, y su consecuencia: el Impresionismo (al "atomizar", la materia), parecía anunciar el final de la pintura, pero tan solo fue un comienzo...

Se había llegado al umbral último de la realidad visible, para traspasar otro más rico, el de la realidad invisible. La luz se había abierto a su cualidad más íntima, había mostrado todas sus riquezas y había abierto el ojo a una percepción nueva. De allí en mas, luego de los enunciados cuánticos, y los postulados relativistas, la identidad energía-materia era irrenunciable. Las respuestas a esta nueva visión del Universo, tendían, sin embargo, a crear un campo de polaridad, entre los que queriendo expresarlo se apoyaban más en la **energía**, la **forma** o la **materia**. Así, el Fovismo usaba una **materia**, gruesa, densa, que expandía energía. Por oposición el Cubismo, para dimensionar la cualidad espacio-tiempo, desarmaba en y con la **forma**, el "rompecabezas", de una física nueva. El Futurismo rescataba, de

algo coherente entre relaciones de medidas exteriores e interiores, que resultará armónico; y algo armónico es hermoso. Nosotros no nos apoyamos en la naturaleza para crear. Lógicamente como el arte es testigo, todo lo que acabás de nombrar está en nuestro arte.

—¿Por qué en su obra de los años '60 se produce un juego espacial, desplazándose de pronto los primeros planos hacia el fondo, quedando este último como dibujo central?

—Ese es el comienzo de la investigación creativa. Se ve una superficie plana, que se trabaja como fondo; y el dibujo se desprende del fondo para producir un movimiento visual. Por ejemplo: un cuadrado interior se vuelca hacia un ángulo, pero, además, hay una estructura que se desprende del fondo. Eso

la máquina, la energía de ese mundo naciente.

Se conjugaban "partes", no la unidad revelada. El gran salto (luego de ese buceo del inconsciente, limpieza de los "sótanos y la cabeza"; que es el Surrealismo), lo da el Arte Abstracto; con él y en él, **materia forma y energía**, comenzaban a conjugarse, de manera unida, queriendo registrar, liberados de las cosas y objetos; lo que Klee llamaba, "abandonar, la piel de la naturaleza, pero no sus leyes".

El "abecedario de lo invisible", dictaba sus letras, con Klee, Kandinsky, Mondrian, Miró, etc.

Pero aún, el Arte Abstracto, no había alumbrado totalmente el Mesías del tiempo nuevo: La Luz.

Forma, materia y energía; aceleradas, dinamizadas, como consecuencia, lo llevarán al hombre, a una visión, de la luz, pero no encarnada en objetos, sino libre. Sobre los años 50, una nueva generación avanzaba, hacia la visualización, de esa nueva luz, que no era ya sólo la de su mundo, sino la del Universo todo.

Por estos años Vasarely, "devora" libros de astrofísica, de matemática nueva, de cibernética.

Probablemente Hiroshima, y de la manera más terrible, había "liquidado", la Edad Contemporánea. De allí en mas el "poder secreto", que mora dentro, de toda materia, era tal vez "siniestramente demostrado", pero revelado al fin.

Un sol de hidrógeno, sobre la tierra, devastando pero también, un sol al fin...

El cinturón de la tierra, se había roto, de allí, a las experiencias espaciales solo existirá, un destino de voluntad y de visión de Cosmos. Pero esta visión de Cosmos de los años 60, debía nuevamente cambiar, la visión del propio planeta. El hombre, ya no llevaba su mente, sino su propio cuerpo al infinito.

Para el que había que cambiar, hasta las propias emociones... Embriaguez espacial, le llamaban los técnicos, al incontrollado deseo de dejarse mecer, desgravitados en el enorme regazo del cielo... Forma, materia, energía, luz. Una luz distinta, de la científica de los impresionistas, instintiva y emocional, de los fovistas y futuristas, etc. El nuevo Génesis de la Luz, no separaba el cielo de la tierra, como materias. Era y es un nacer conjunto. Un

fluir, que es la circulación misma, de la luz. Toda pintura, acrílico o metal de Le-Parc, es un permanente "arder de energía", que es cuna de esta luz.

La Luz, Mesías del Nuevo Tiempo, es registrada por aparatos, que escuchan su idioma; hay un latido suave, un murmullo creciente, dicen los astrofísicos, entre las estrellas, pero allí, donde se agrupan muchos soles, se siente casi insoportable, el sístole y diástole de la vida.

Distancias, materias, velocidades, todos son medidos con la luz. Con el "metro" del tiempo nuevo. La luz entonces, último umbral de lo conocido, abría las puertas a lo desconocido. ¿Cuál podía ser la actitud de los plásticos?...

El esfuerzo era entonces, **visionar: "La forma de las leyes"**, y algo prácticamente inalcanzable, **visiones: "la forma de la luz"**...

Corriendo tras lo invisible, el hombre, quería atrapar el **diseño de la Energía Universal**.

Y esto quiso registrar, el grupo de "Arte Generativo", fundamentalmente Vidal y Mac Entyre; entre ambos se gestó una **polaridad positiva**, que configuró la "natividad magnética" de sus obras.

Mac Entyre, en una línea sinuosa, voluptuosa, ondulante, **siempre curva**, como el espacio, tal vez represente la huella de **esta energía-luz**.

Vidal, en la elección de las rectas, despojadas y austeras; **la permanencia de una luz - atemporal**, eterna y secreta, detrás de la translucidez o del color.

**Luz-acción, motor del Cosmos.**

**Y luz-no acción; o luz detrás de la luz.** Cuanto más fuerte es la polaridad, más rico es el producto y más se confirman sus polos...

Vidal, en una luz, que no "horada" el misterio porque es el misterio "en sí".

Mac Entyre, el **grafismo inicial del "encuentro"** y entre ambos: **la imagen de nuestro tiempo.**

El primer rayo de luz, que hirió el ojo humano trazó, **el largo camino, de su ascensión.** Lenta pero seguramente, el hombre fue "trepando" por la fina cuerda, que se le tendía, para descubrir, que esa luz era la **"imagen y semejanza"**... que estaba ya; desde siempre dentro de sí.

Rocío Domínguez Morillo

sería un estado de ambigüedad, se está viendo un espacio no modulado. En otros el espacio es creado por el color cálido. Estos colores, aparecen con más fuerza y producen visualmente una dimensión.

—¿Lo geométrico tiene una amplia relación con lo científico, para luego revertirlo y volcarlo al plano artístico?

—Yo creo que cada manifestación, tiene sus soportes. El impresionismo lo tuvo en la investigación científica de la luz y sin embargo, fue un arte de apertura. El cubismo, se soportó en lo que podría ser el tiempo como la estructuración de la forma, en función de poder ver la forma no sólo en dos o tres dimensiones, sino también en la cuarta dimensión. El arte geométrico, está soportado

en la investigación científica, como el arte del Renacimiento estuvo soportado en la filosofía humanística...

—¿El arte forma un todo?

—Por supuesto. Es un todo. Por ejemplo, el arte geométrico, no sólo está apoyado por la ciencia, sino por todas las investigaciones anteriores y por un estado religioso, de recogimiento interior.

—¿Cuáles son las huellas que dejaron en los Geométricos el Mafí y el Concreto, como investigaciones anteriores?

—En el Mafí, me parece que sus posibilidades están totalmente definidas. El concretismo, que tiene su desarrollo en Europa, —no así el Mafí— tiene relaciones más cercanas a

EDICIONES  
CATEDRA



NOVEDADES

BLUNT: Arte y Arquitectura en Francia años 1500 al 1700 ..... \$ 14.300.-

PANOFISKY: Idea. Contribución a la Teoría del Arte ..... \$ 7.200.-

SCHLOSSER: La Literatura Artística. Manual de Arte ..... \$ 28.700.-

TAPIE: Barroco y Clasicismo ..... \$ 17.400.-

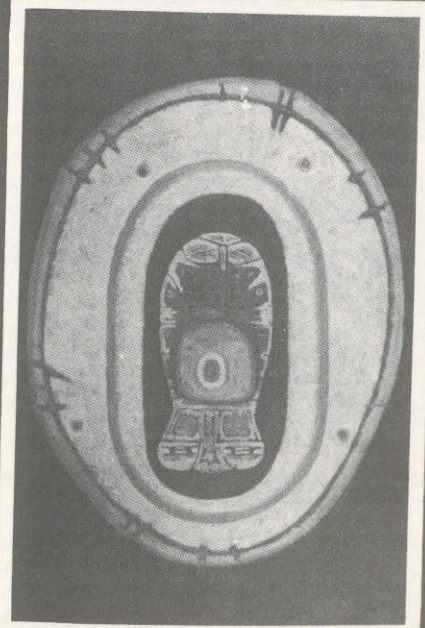
EN VENTA EN LIBRERIAS



Distribuidora Cúspide

Suipacha 764

Tel. 392-7434/8868



FEDERICO MARTINO  
PINTURAS

Galería Van Riel

Florida 659 - Tel. 31-1282



produce por una ajustada valorización de la totalidad de su superficie. La factura, el color, en sí, tienen un estado de pureza en la creación pictórica, ella constituye su esencia. Mi gran interés es poder dialogar con la expresión escrita a fin de enriquecer sensiblemente e integrar la comunicación universal, esencia del hombre como obra de Dios", esto para el presente. En cuanto al futuro, la actitud que se produzca posteriormente, es un estado

creativo en función de todas estas experiencias.

—Después de haber revisado el arte Generativo, el Op y el Geométrico, ¿... no le parece que puede interpretarse como un círculo cerrado? Nacimiento y Muerte uniéndose en un mismo punto.

—Puede ser un círculo cerrado, pero también puede ser una espiral hacia el infinito...

las investigaciones generativas. Su desarrollo es visualmente plano; no como Albers que investiga la ambigüedad visual. A partir de esas investigaciones se crea en nosotros una necesidad expresiva que defina la posibilidad de incorporar el estado generativo de las formas, visión más actualizada, que se incorpora en el mundo plástico del año '60, generando vibración y nuevas estructuras.

—¿Cuáles son las diferencias del arte Generativo con respecto al arte Cinético?

—La distinción es simple. El Cinetismo, aprovecha la superficie exterior, pero sin profundizarla. En cambio lo Generativo, aspira a penetrar en la raíz profunda donde se genera el movimiento creador. En la propia dinámica del espíritu, para transmitir luego al espectador esa pulsión en toda su profundidad.

—¿En cuanto al Op Art?

—El Op Art, tiene gran familiaridad con lo Cinético. El Cinético produce movimiento y el Op, detiene la visual del observador, llegando a agredir visualmente por esa afebrada vibración de la superficie.

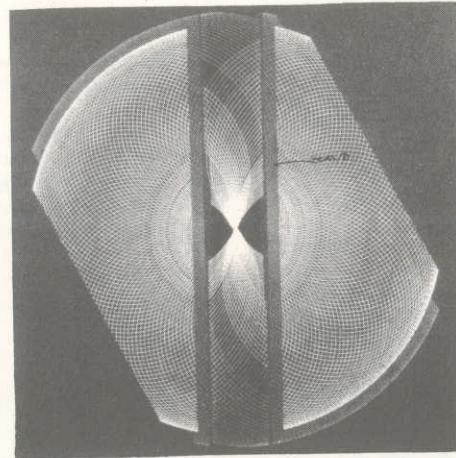
—¿Qué le parecieron las experiencias de Le Parc?

—También fueron un aporte. Lo que pasa con Le Parc, es que produce toda esa posibilidad en París en el año 60, y nosotros, sin conexión ninguna sacamos el movimiento de Arte Generativo; Recherche d'Art Visuel y Generativo son dos corrientes paralelas en el tiempo. Pero es justicia aclarar que el movimiento Generativo es creado en Buenos Aires y con gran esfuerzo creativo, que lleva muchos años de lucha, se proyecta actualmente al nivel internacional que merece.

—¿Qué pasa ahora y qué pasará después con el Arte Geométrico?

—Te leo algo que escribí: "Punto, bolas, entornos, dominaciones topológicas, estas terminologías matemáticas están visualizadas con intensidad sensible, intención trascendente en los misterios de los laberintos topológicos que expongo en mis obras. Mi esfuerzo consiste en reproducir en toda la línea de sutilezas, mis sentimientos, psicología e integridad espiritual. Límites, continuidad, abierto, cerrado, cóncavo, convexo, son constantes en mis espacios topológicos sensibles, se modulan los bordes visualizando espacios que están en un diálogo plástico entre la superficie modulada y el fondo soporte, su integración se

## Mac Entyre: ¿Qué es lo que pasa después de Pettoruti?



E. Mac Entyre - "Pintura generativa" (100 x 100)

—Desde el punto de vista plástico, ¿en qué condiciones cree Ud. que se encuentra la Argentina frente al mundo?

—Indudablemente está ubicada en un lugar de preferencia. La calidad y cantidad de excelentes artistas plásticos, hacen que desde hace bastante tiempo atrás nuestro país tenga el privilegio de ser desarrollado en ese aspecto. Lo que sí creo es que no se deben escatimar esfuerzos para apuntalar esa imagen. Se deben reencarnar las formas de apoyar —ya a nivel particular, como oficial— para que el arte argentino tenga la proyección adecuada que se requiere como toque final. Existen algunos personajes excéntricos que no creen, pero debemos modificar radicalmente esa manera negativa de vernos. La Argentina posee un gran nivel cultural; no sólo en sus artes plásticas, sino también con sus poetas, sus músicos, etc. También debemos indagar un poco más profundo y rescatar cosas que nos quedan por explotar.

—En el presente momento histórico, ¿cómo rescataría y defendería Ud. esa cultura no explotada?

—Estableciendo prioridades. Primero: defender lo que es defendible y ubicarlo donde corresponde. Luego, creo muy necesario la publicación de monografías, ensayos, libros que hablen de nuestros artistas contemporáneos, actualizando y proyectando la imagen que tenemos como país desarrollado. Jugarse un poco más. No quedarnos en las remanidas imágenes de lo aceptado y aprobado por el

tiempo y los riesgos económicos. Hasta el presente parecería que nuestras expresiones plásticas, hubiesen llegado hasta Pettoruti, Fader, Quirós (grandes maestros, por supuesto), y después no se ha hecho más nada. El tiempo se detuvo. ¿Qué pasó desde 1950 hasta hoy? Salvo a nivel individual, es muy poco lo que se conoce en el exterior y aún dentro de nuestro país. Esto no es posible. La cultura a través de sus diversas manifestaciones otorga un sello definido a un país; sino veamos a los orientales, a los griegos, a Francia, a Italia. Esta es, sin lugar a dudas, la fuerza de un país; pues a través de su cultura se derivan o encaran otros problemas. La creatividad es esencial para ser tenido muy en cuenta por un país, es pujanza, es acción, es futuro sin limitaciones. Quien no entienda esto, seguirá negándose a sí mismo. Volviendo a las manifestaciones contemporáneas argentinas, ¿por qué no proyectarlas como imagen de un país moderno, creativo, actualizado?

—¿Toda Latinoamérica sufre este problema?

—Hay países que no. En cuanto a nuestro país, seguimos tropezando con la eterna burocracia aduanera. No tenemos aún el sistema apropiado y veloz para la salida y entrada de obras. Existen "proyectos" que no sé por qué razón no se aprueban. En mi caso particular, luego de dos años, acabo de recuperar una parte de mis obras que fueron expuestas en Caracas; como es obvio luego de tanto tiempo transcurrido no están en buen estado. La otra parte a recuperar... bueno, ¿quién

sabe cuándo? Esto, sin lugar a dudas, entorpece el funcionamiento de proyección de nuestro arte en el exterior. Ya son varios los artistas que se van a radicar y proyectarse a otra parte. Lamentablemente otros seguirán el mismo camino. También estamos alejados geográficamente del resto del continente, entonces la proyección cuesta un poco más. A otros países como Venezuela, Colombia, México, les resulta un poco más fácil: están a un paso de EE.UU., a dos de Europa, y a minutos del resto del continente latinoamericano. Además, con una periódica afluencia de visitantes interesados en su cultura. Estuve viajando hace poco por diversos países de Centroamérica, y pude comprobar cómo se asemejan: ferias, simposios, concursos, exposiciones, festivales, que van rotando de país en país, con la asistencia de artistas, directores de Museos, críticos, especialistas, etc. Existe bibliografía, no sólo de las culturas precolombinas —incaicas, mayas, aztecas— sino también de sus contemporáneos. En todas partes conocen a **Rayo, Botero, Cuevas, Abularach, Soto, Cruz Diez**, y tantos otros. Se amplían los mercados, por otra parte. Nosotros, ¿qué estamos esperando para lanzar la imagen que tenemos, proyectándonos como corresponde? EE.UU. se lanzó con todo. Comenzó por su mercado interno y trascendió al exterior. Por supuesto, comprendieron muy bien la imagen cultural. Alentados los artistas, dieron rienda suelta a su imaginación y dieron su mensaje al mundo contemporáneo. En más de una oportunidad señalé que varias de sus manifestaciones coincidían con algunos actos de arrojo creativo realizados con anterioridad en la Argentina, y que no tuvieron el suficiente eco, por falta de preocupación. ¿Indiferencia, mediocridad, escepticismo, falta de creencia, el **pero infaltable** en nuestros juicios... ¿quién sabe? Me refiero concretamente a las expresiones **Madí, Perceptismo, Concretos, Espacialismo**, etc. No hemos aprovechado bien lo que tuvimos ni lo que tenemos.

—Usted habla de lo que vamos a tener, ¿qué opina de la gente que se está forjando?

—Hay una gran cantidad de valores jóvenes que debemos lanzarlos a gran nivel. Esto no es una utopía; existen y se pueden ver año tras año cómo van progresando. Por ejemplo, México le ha dado importancia a sus artistas contemporáneos, nos agrada o no lo que realicen, pero en todo el mundo se conoce a **Orozco, Siqueiros, Tamayo, Cuevas, Gerzso**. También existen bibliografías de muchos de ellos. Aquí existieron oportunidades de hacer esto por alguna que otra Fundación, donde quedaran asentados a gran nivel las diversas expresiones plásticas y con una difusión masiva, ya en nuestro país como en el exterior... pero, ¡inada!

—¿En cuanto a la educación artística en las escuelas primarias y secundarias?

—Es necesario cambiar los métodos de enseñanza. Debemos actualizarlos, modernizarlos; crear interés. Estar informados. En los libros de enseñanza al menos, debería existir un extenso capítulo sobre el **Arte Contemporáneo Argentino**. No podemos, a esta altura, quedarnos en **Leonardo y su Gioconda** y de vez en cuando con un poco de suerte, ver a algún impresionista. Debemos conocer un poco más los procesos de innovación que ha

sufrido el arte y su implicancia en los medios de **comunicación visual** y en el **diseño**. Lo mismo sirve para las escuelas de Arte en general, numerosos jóvenes que cursan estudios en ellas, me dicen de su decepción por los métodos del pasado que se utilizan y las deficientes instalaciones con que cuentan estas casas de estudios. Hay que preparar a los alumnos con técnicas de avanzada; experimentando con la luz, con imágenes proyectadas, y utilizando todos los medios que nos presenta la tecnología moderna con sus nuevos materiales. No podemos seguir jugando con el pasado, el pasado es historia, información con respecto a nuestra ubicación en el tiempo. Mientras otros países avanzan vertiginosamente hacia el futuro, nosotros seguimos discutiendo el ayer, como si estuviéramos en arenas movedizas de las que no podemos salir...

—¿Qué opina de la obra de los artistas argentinos que participaron en la Bial de París del año pasado?



—Esto corrobora en lo que vengo insistiendo desde hace bastante tiempo. Fue, sin lugar a dudas, el **mejor envío representado en la Bial**. Nuestros jóvenes artistas tuvieron el reconocimiento de la crítica europea. No es nada fácil conseguir el reconocimiento en el exterior donde los apetitos y los intereses son muchos; en donde primero prima lo realizado en el lugar de origen con un exacerbado nacionalismo para no perder las posiciones conquistadas. Nosotros somos muy generosos y muy amplios, solemos considerar y repartir elogios desmesurados hacia todo aquello que nos viene de afuera y miramos nuestros esfuerzos de reojo, sin aceptar de masiado, rindiendo examen año tras año de nuestra labor. El **Arte Geométrico** actual en la Argentina es uno de los **mejores del mundo** —sino el mejor— repetido por la crítica internacional hasta el cansancio, pero hasta el presente no se le dieron las oportunidades que merece; hay reticencias.

—¿Qué conclusiones extrajo del Premio Benson '77?

—Creo que cuando se organizan estos tipos de premios, deben ser tenidos en cuenta los artistas exclusivamente residentes en nuestro país, como única prioridad. Los gastos que ocasiona el traslado de las obras hubiera además servido para aumentar el monto de los premios. Por otra parte, creo que algunos artistas no estuvieron bien representados.

—Usted no participó, ¿por qué?

—Aclaro que fui invitado. No acepté por la sencilla razón de que he asumido la actitud de no participar más en eventos de esta naturaleza. Prefiero las exposiciones individuales en donde puedo mostrar un conjunto de obras y se pueden ver los progresos realizados, y por otra parte no es mi deseo participar en concursos donde los premios son menores al valor de lo que cuesta una de mis obras. Cuido mucho mi obra y de esta manera estoy protegiendo a aquellos que invirtieron en mí.

—Usted tiene una obra figurativa poco conocida...

—Yo realicé obra figurativa desde mis comienzos. He pasado por todas las etapas desde el claroscuro, el impresionismo, neo-impresionismo, cubismo, abstracción, etc. hasta llegar a expresarme por un **lenguaje visual más puro**. Es decir, elegí —con conciencia— lo que quería hacer y lo que deseaba decir.

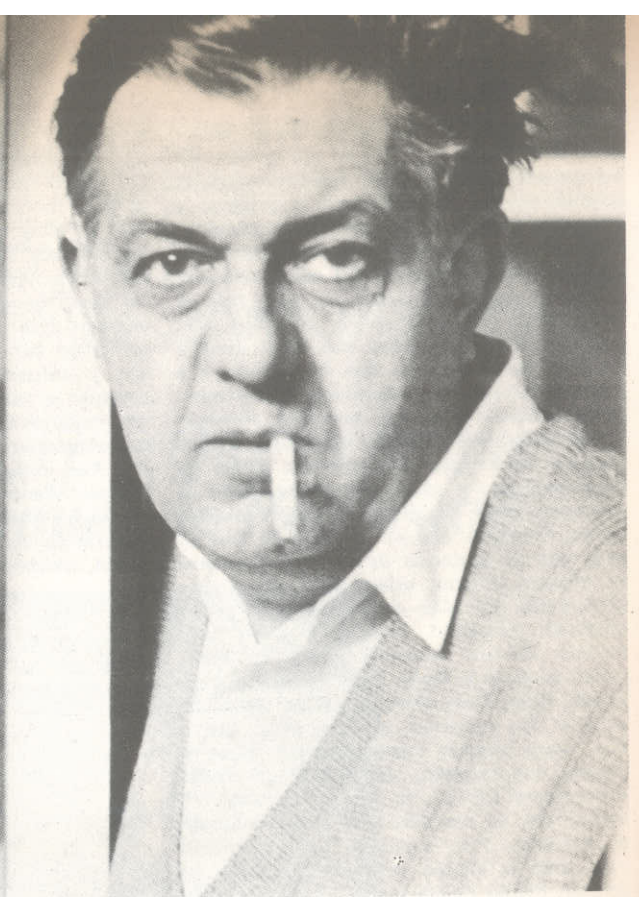
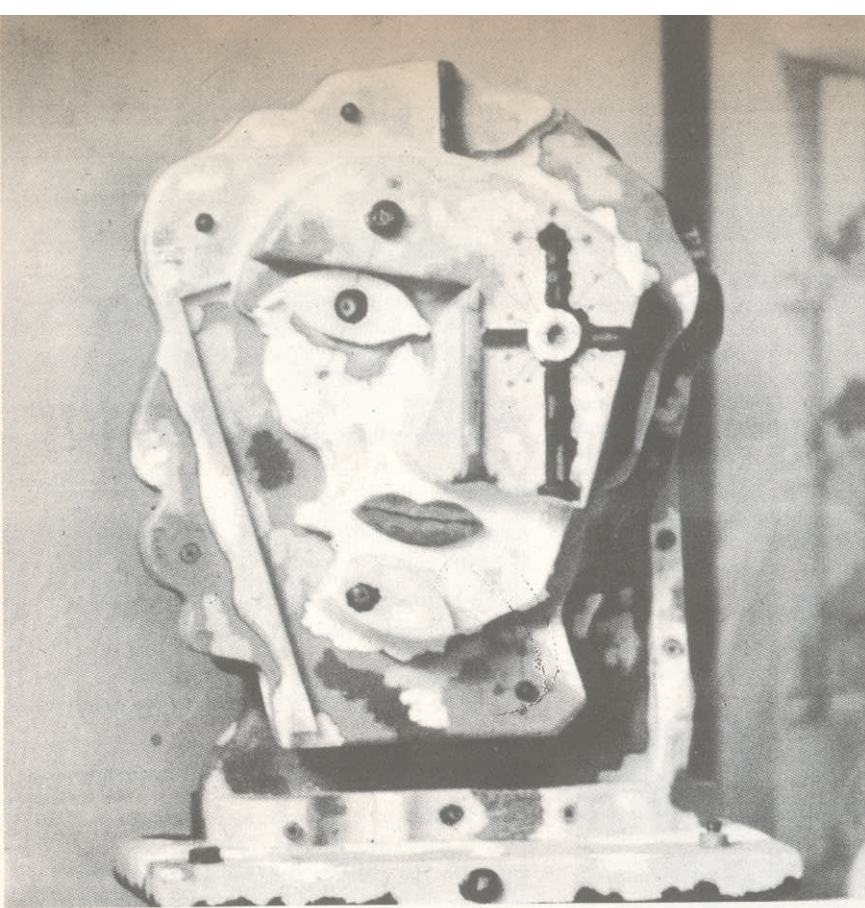
—¿Se está produciendo una vuelta a la figuración?

—Se produjo desde hace bastante tiempo, y por supuesto la saturación de esta imitación de la realidad está llegando a su final; el **péndulo del arte está marcando inexorablemente otro rumbo**. Da la sensación en algunos casos de un gran retroceso en el arte; algo así como si se desconociera la cámara fotográfica y de todos los movimientos que tuvieron que ver posteriormente para revelarse ante la imitación de la naturaleza, se ha caído en un virtuosismo imitativo desprovisto de la creación. Una pintura completamente narrativa y de connotaciones sociales, en algunos casos. Sigo prefiriendo la información visual de los medios de comunicación, al menos los relatos están actualizados para mi información y con dramatismo.

—¿Cuáles son sus próximos proyectos laborales?

—Vuelvo a insistir sobre una revitalización del **Arte Geométrico**. Esto incluye la materia y por supuesto un ajuste del color. Estoy revisando nuevamente lo realizado por grandes artistas del tema geométrico y tratar de rescatar algunas cosas que me quedaron en el tintero. Otra de las preocupaciones y que estoy desarrollando cada vez con mayor intensidad es el tema de la luz. Luego la importancia de los grandes espacios vacíos (aparentemente) los que se convierten en grandes formas expresivas, ya por medio del color como de los relieves; los que he incorporado desde hace un par de años.

Néstor Ferioli



# LIBERO BADIÍ

## y sus vibrantes esculturas - color

por ADELA TARRAF  
(Especial para  
PAJARO DE FUEGO)

Como en esos artistas que asumen su labor creadora con rigor estético evolucionante, y a partir de un vivificante inconformismo —lo que no obsta para que emprenda su trabajo con alegría—, fueron gestándose en la trayectoria de Libero Badii, sucesivos mosaicos reveladores de una progresiva decantación.

El resultado de esa virtual dedicación de vida y obra que acaso nadie pueda medir cabalmente en el artista —porque es capacidad de sobreponerse a todos los reclamos y esfuerzos físicos y renunciamientos, desde una energía interior de pensamiento y sentimiento, léase vocación—, no accede frecuentemente a los parámetros de una obra que trasciende. Ese suceso de importancia en la proyección, se dio indiscutiblemente en Libero Badii, notable artista que siempre halló la forma de renovarse, sin dejar de ser él mismo.

### Individualización de su obra

¿Cuáles serían los fundamentos que sustentan la trascendencia de su obra? Difícil sintetización a la luz del diversificado espectro de su fecunda labor escultórica y gráfica. De modo sumario consigno algunos señalamientos.

**Renovación, actualización y aportes**, en series periódicas de rigurosa revisión.

El sustrato psicológico inficionado en las formas de sus criaturas plásticas.

Los símbolos como punto de partida hacia un arte no convencional.

Investigación, que se traduce en búsquedas, ensayos y bocetos incansables.

Oficio en lo profesional-empírico.

Culminación y estilo, por haber fundado su mundo plástico y por su modo expresivo peculiar, ejemplificados en obras como "La familia", "Los muñecos", etc.

En este contexto de trascendencia se inscriben —tras haber valorado el público piezas de un equilibrio armónico como "El torrente", "El deseo", etc—, esas entrañables formas en la piedra o en el bronce que simbolizan, prietas, las efigies transfiguradas de "El hombre", "La mujer", "La fecunda", "La madre", "La familia" . . . Son hombres, mujeres y niños semiabstractizados, que nos retrotraen a los personajes que protagonizan, pero a años luz de lo convencional. Aquí es preciso hacer otra referencia ineludible: El aporte que a partir de su propia renovación medianamente una obra orgánica singular, incorporaría Badii a nuestra cultura afrontando la resistencia de criterios obsoletos, en momentos en que se imponían nuevos vientos en la escultura internacional.

Inscriptas en una concepción de esculturas de

bulto, bastábale a Badii cilindros, cubos con incisiones cifradas en las superficies planas, o dos paralelepípedos o bloques irregulares montados o cruzados en construcción dinámica; trabajada la materia en grandes planos lisos con alternancia de zonas abruptas —lo que en su lenguaje significa respectivamente lo civilizado y lo bárbaro—, bastábale ello, decía, para valorizar el espacio que esas obras con su volumen desalojaban. ¿Y qué otra cosa es tan primordial en el noble Arte escultórico, como ésta de justificar y valorizar el espacio, donde los volúmenes juegan su misterioso poder de atracción visual, pujando por una comunicación del artista con los otros; de un alma creadora con su alma receptora?

Esas obras densas y desafiantes en su estructura monumental, que imponen simultáneamente la fuerza un tanto "fauve" del autor a la fuerza natural de la materia, son piezas antológicas en la obra de Badii, en el panorama de la escultura argentina, y aun en el balance destacable de la escultura internacional contemporánea.

### Cuando un artista interesa

Badii alcanzaría joven una sólida notoriedad. Los premios y las altas cotizaciones obteni-

das por sus obras; su determinación de no participar más en los Salones, en oposición a criterios a veces demasiado formales de los jurados, incitaron más acendradamente sus creaciones de solitario, que lo distinguirían excepcionalmente de la labor de los demás por ciertas constantes que involucra su lenguaje expresivo. Un aspecto que despertaría el mayor interés en estas obras, no sólo en el público adicto sino entre los mismos colegas, radicaba principalmente en que, **apoyándose Badii en temas y materiales tradicionales, conseguía una versión inédita y personalísima, que lo ubicaba en la avanzada escultórica en ese momento.** Esta serie inolvidable de personajes, así como los grandes temas simbólicos como "La libertad", "El amor", "El alma", "La independencia", "El tango", etc., son formidables estructuras en las que continúa con esa dualidad técnica tan suya de planos y combas lisas y sectores gruesamente texturados u horadados, verdaderas radiografías de su pujanza temperamental. Estas notables series brindáronle al artista un neto reconocimiento. Libros y notas de los principales críticos lo atestiguan, como asimismo el requerimiento de sus obras desde diversos países de América y Europa, y su

incorporación como Académico de Bellas Artes.

#### Su consecuencia siniestrista

El artista, como todo hacedor, como todo el que ordena y realiza una materia amorfa motivado por una idea, suele apoyarse en un credo. Badii enfocaría algunas de sus series subsiguientes hasta el presente, bajo el signo del "siniestrismo". Está persuadido de que el impulso siniestro alimenta el germen creador, al menos en sí mismo.

Integran esas etapas sus "monstruos redimidos", como denomina Mujica Láinez a obras como "El centauro", "El ave Fénix", "La Quimera", etc. No es suficiente, obviamente, en sus obras, valorar las formas, sino también el fondo y su significado, elemento cada vez más ostensible, tal como se infiere del Arte actual, que tácitamente nos obliga a pensar.

#### Algo sobre su labor gráfica

La labor gráfica de Badii también nos revela su interioridad creadora. Libros en los que consigna estimaciones sobre lo artístico y su admiración por la poesía de diversos autores; dibujos, grabados, serigrafías y afiches que muestran una incansable persecución de "la forma"; el rastreo de sus fecundas obsesiones plásticas. En estos testimonios la meditación se aúna con lo espontáneo; el hallazgo sabio con el dibujito inocente y lo audaz entronca con ese riesgo de artista celoso de la vivificación de su obra.

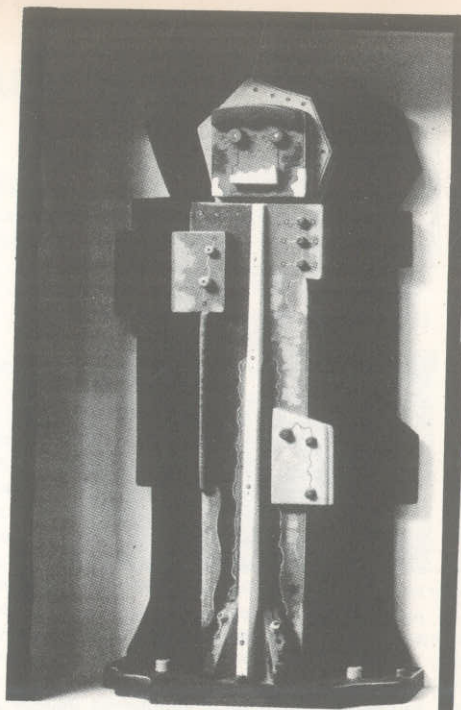
Su labor gráfica total nos propone una secuencia intimista, que reafirma ese mundo plástico que Badii supo fundar con constantes similares, desde su inconfundible y potente universo escultórico.

#### El color gravitante en su escultura actual

La naturaleza motriz que lo anima; la sed de nuevas formas y motivaciones, aun a costa de renunciar a un éxito, y ese jugarse implacablemente en cada etapa —verdaderos mentís a las formas estereotipadas—, le proporcionan a Badii una admirable cobertura contra las líneas decadentes.

Por propia gravitación derivaría en estas esculturas policromadas, un conjunto brillante de las cuales fueran expuestas en 1977 en el Museo de Arte Moderno de París, con apoyo de nuestra Cancillería. Quince nuevas obras de este tenor serán expuestas del 10 de octubre al 4 de noviembre en Galería del Retiro, Florida 943, Buenos Aires, bajo el denominador genérico de "La Materia". Las caras semicubistas, las figuras y animales y aun los retratos de ayer, adquieren una nueva dimensión que indaga en lo subjetivo-simbólico. Cuesta creer que con maderillas precarias levante estas estructuras artísticas que terminan siendo imponentes y nos hablan de una interioridad del ser raigalmente profundizada por el Arte.

Se trata, es cierto, de obras de Arte polémicas —¿qué Arte verdadero no lo es?—, que



"Luz y sombra", 1977, alt. 70 cm.

nos recuerda que el artista ve y va más allá de lo físico. "Amanecer siniestro", "El poder", "Reencarnación", "Autorretrato siniestro", "Luz y sombra", etc., son títulos de estas criaturas un tanto robotianas, generalmente resguardadas en el espacio interior de sus cajas transparentes, que miran el asombro del mundo con anchos ojos aureolados, tal silenciosos testigos de un rito exclusivo.

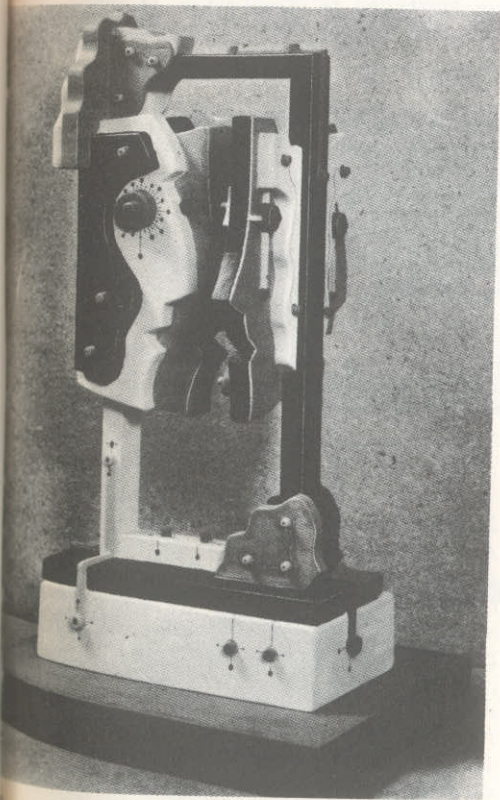
¿Qué nos dicen esos rostros de frente y de perfil captados a veces en un solo golpe de vista y desnudos en su tensión vital? ¿Son acaso una subconsciente y lúcida denuncia de la automatización del hombre, del hombre-máquina que, nacido para la aspiración protagónica, se estrella contra el muro de lo negativo?

A los creadores trascendentes del Arte actual, no les basta plasmar una forma externa. Quieren tener voz y voto en la responsabilidad angustiante del mundo de hoy... y del temerario mañana.

En esta multitud mítica de seres multicolores no exentos de sentido dramático, creados pacientemente con su habitual fervor por Líbero Badii, se advierte esa problemática acuciante de la humanidad.

Tal la visión vasta que nos ofrece el espectacular universo escultórico de este maestro de la escultura argentina —él también una isla—, que se inscribe entre los creadores de estilo propio que trascienden en la escultura internacional.

El público podrá ver en octubre quince de sus obras más recientes y audaces en maderas policromadas.



"Caras y perfiles", 1977, alt. 70 cm.

## CIEN AÑOS... AHORA EL COMENTARIO

No hace mucho tiempo que los porteños han tenido el gusto de apreciar un verdadero evento plástico. 100 años de pintura y escultura en la Argentina. La nota parecería extemporánea de no inducir, con la perspectiva del tiempo, a algunas previsiones. Para ello, será necesario reveer:

### La Noticia

Inaugurada por el escribano Alejandro Aliaga García, presidente del Banco de la Ciudad de Buenos Aires, acompañado por el director del Museo Nacional de Bellas Artes, prof. Adolfo Luis Ribera, el 22 de junio, la muestra quedó liberada al público el día 23. Allí, en Posadas 1725, donde se verificó el acto, hubo —además— visitas guiadas y cuatro conferencias a cargo de críticos de arte. Estos fueron: Vicente Caride, El nacimiento de la pintura moderna en la Argentina; Romualdo Brughetti, Maestros de la generación de 1921 y La generación intermedia (1939-1957) y Fermín Fevre, Últimas tendencias en el arte argentino. Todo esto, con el refuerzo del cine. Cuatro filmes se exhibieron: Pintura Argentina I, Iconografía del gaucho, Pintura Argentina II y Martín Fierro. El comité de selección, por su parte, estuvo compuesto por la profesora Nelly Perazzo, Directora del Museo Municipal de Artes Plásticas "Eduardo Sívori", el profesor Adolfo Luis Ribera, ya citado, el profesor Guillermo Wittelw, director del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires y el señor Manuel Alvarez, subgerente de la gerencia de ventas del Banco de la Ciudad de Buenos Aires.

Dividida en dos partes, del 23 de junio al 2 de julio, se pudo apreciar la etapa abarcada desde 1878 hasta la aparición del arte concreto en la Argentina en 1944: en la segunda, del 6 al 16 de julio, desde 1944 hasta 1978. Hasta aquí la noticia, ahora:

### El comentario

Con un presupuesto de veintidos millones (once correspondían a gastos de seguros, publicidad, transporte y al refrigerio inaugural; diez a la edición de mil catálogos) y un monto de novecientos millones en la totalidad de la exposición, colaboraron —también— el coleccionista Francisco Prada y galería Vermeer. El éxito fue contundente. Un promedio de 250 a 300 personas concurren de martes a viernes. En cambio, los días sábados, se nucleó un total de dos mil espectadores.

Estos guarismos son muy elocuentes, casi eximen un comentario. Sin embargo, dado el carácter histórico que asumió el evento, sería casi una negligencia no referir algunas observaciones.

En principio, la entidad que organizó este evento no pertenece al ámbito de la plástica. Fue muy acertado por parte del Banco de la Ciudad de Buenos Aires, celebrar su centenario con un tema —que como el arte— une las diversas etapas del país. Por lo tanto, esta institución obró con criterio, cautela y la necesaria inteligencia que le dio relieve y, sin eufemismos, una ética pionera en el orden de nuestras entidades. En este caso, bancarias.

100 años de pintura y escultura en la Argentina, demostró, por otra parte, que existe un público receptivo y franco que permite experiencias importantes y exigentes en este orden. Cuando se ha demostrado que el arte no puede ya reducirse a salones y a cenáculos más o menos herméticos, que el espectador medio puede estar habituado al "arte en la calle", que el interés hacia su patrimonio nacional no se circunscribe al deporte y la televisión, es prudente reflexionar sobre la importancia del hecho estético y sobre su colocación real en el cuerpo social.

No sería desacertado —en consecuencia— perfeccionar estos eventos, subrayando algunos ítems. Por lo tanto, ¿por qué no enviar —las escuelas primarias y secundarias no incluyen ningún tema de la plástica argentina en sus programas— invitaciones a centros de enseñanza? ¿cómo exponer 350 obras de tanta trascendencia en condiciones tan deplorables de luz? ¿por qué Salas Nacionales de Exposiciones, donde se realizó la muestra, se halla tan deteriorada? ¿es correcto que el catálogo —imprescindible, por otra parte— no se haya impreso a tiempo?

Todo esto no afecta a la entidad auspiciante. Trátase, en todo caso de una situación superior a ella. La peligrosa improvisación, la indiferencia suicida hacia el siempre tan vapuleado patrimonio nacional. ¿Será necesario limitarnos a aguardar otro centenario? ¿Por qué no ser espontáneos y pensar en exhibiciones y muestras fuera de cronologías y calendarios? ¿Daremos un vuelco a lo grande, a lo trascendente, en vez de seguir confinados a la estrechez forzosa de no siempre efectivas muestras de R.R.P.P.? ¿Seguiremos —como en este caso— omitiendo el patrimonio del interior de la República?

100 años de pintura y escultura en la Argentina, no solo fue un hecho auspicioso y una brillante intuición. De nada valdrá, si queda en sí. No queda más que continuar esa ética.



## AIMEE

### apertura y nonchalance

Debemos cuidar a Umberto Aimé. Lo conocido en Arthea, demuestra la responsabilidad y el oficio de un verdadero plástico de hoy. Su figuración es saludable y honda. Simbolismo, presencia de lo onírico, de la memoria, la realidad desdibujada por el paso por la nostalgia y lo inconciente. Grata distinción mental (y plástica), su raye —hay que ver los títulos: Fue una Eva ausente, Para el día que no seremos más, Y nadie imaginaba la tormenta, etc— introduce al veedor, en amables delirios que encienden la imaginación, la fantasía y una oculta vocación por lo poético.

Exactitud en la composición, en la síntesis y el color (quizá debamos soslayar una Mona Lisa, trillada y marcel-duchampiana) el orbe disfruta con Aimé, de una invitación al delirio y al nonchalance, a esos caros devaneos con lujosas aperturas el ensueño y al alquímico proceso del conocimiento.

Por lo tanto, ¿cómo no cuidar a un plástico como él?

## ESCRINA lo camp, lo kitsch

Los retratos de Mario Escriña, vistos en Atica, ponderan el humor, la alusión a una nada despreciable calidad de cosa Camp. Trasuntan estos valores, imágenes de álbum fotográfico (muy de los cuarenta), letanías de comerciales, señoras y collares de perlas (esto no es óbice para que resurja el enigmático Norteamericano gótico, de Grand Wood; precisamente, 1930). Escriña, en su salsa.

Dibuja detallado y perfecto, cercano a Metal Hurlant, este sobresaliente comic, expone un plástico no eximido de ironía y de ofidio. Esto es todo. Una antelación macabra de Parravicini, lo hace incursionar, fugazmente, en lo Kitsch). Y nada más.



# TORRES GARCIA: un revival inútil

Cuando en 1977 programamos nuestra temporada 1978, incluimos una muestra que al principio denominamos Torres García-Maderas, con el aporte de obras de la familia.

El penoso episodio de Río de Janeiro nos impidió contar con dichas piezas.

Hemos considerado necesario, rendir un homenaje a Joaquín Torres García y a su escuela, en tan aciago momento, reuniendo dieciséis obras, óleos sobre tela, madera y cartón, de singular valor plástico. Ricardo Copia Oliver, Director.

En estos términos, Palatina —quien auspició esta muestra-homenaje al maestro desaparecido hace casi treinta años— introdujo al espectador en el oportuno revival de una obra comprendida entre 1928/48. La idea fue excelente. Captó, muy eficazmente, un momento psicológico motivado por la catástrofe de Río. Torres García a la page.

Aún, la inútil literatura de catálogo —esta vez, Vicente Caride, con frases como: la materia vehiculiza lo noble del SER y se instaura en el SER de la obra, mediante la bidimensionalidad y crea el espacio-formal, para que su concepto constituya lo trascendente; lo integra en toda su morada, lo anima con sus colores, en relación al espacio estático de la composición lineal cromática, sobre la base del equilibrio que es su propio espíritu. Este se halla en diálogo silencioso que entabla con las criaturas, las cosas y la vida.— participó, solidaria, de esta iniciativa.

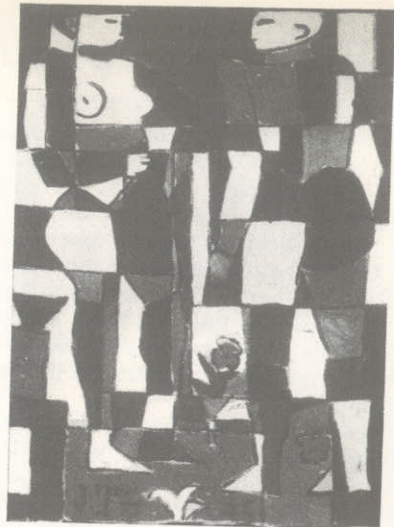
El revival, queda dicho, es oportuno. Resta lo otro. Preguntarnos, ¿es útil?

Torres García pertenece, todavía, a aquella

estética de Cercle et Carré, en la cual participaron Kandinsky, Mondrian, Schwitters, Arp, Sophie Taeuber, Pranzolini, Revaner, Baumeister, Vantongerloo, Léger, Ozenfant y el portentoso Le Corbusier, entre otros.

Todo su trabajo, con la perspectiva del tiempo (obviando lo sucio y vencido de sus colores, lo rajado y quebrado de sus maderas), quizá emocione todavía. El añejo sabor del radialismo de Larionov y de la Gontcharova, el suprematismo de Malevich, el no objetivismo de Rodchenko, el constructivismo de Tatlin y de Lissitzky, neoplasticismo de Mondrian, el rancio Art abstrait, rebosan su obra. Es prefigurando este marco, en que se resuelve su obra, donde podremos reubicarnos con Torres García. Dentro de las instancias de ese arte degenerado, esa estética de lo idiota. Afortunadamente, desdibujado por el paso de los años, todo quello —estado de ánimo, afirmación de la obra como entidad autónoma, absoluto de estructura, complemento en sí— es material de retrospectiva, de nostálgica revisión. De poco puede sernos útil, ante las perplejidades del plástico de la hora actual— ahora en plena etapa de regeneración, de recuperación del lenguaje figurativo— aquella candorosa revolución de lo bidimensional (cuadrados, rectángulos, líneas, puntos, círculos y semicírculos); "la íntima estructura de la realidad", (como le dice el teosófico Schoenmakers a Mondrian).

Torres García no interesa. Su tiempo es otro, su carrera es otra. Ello se tradujo en la falta de público joven y la ausencia de las nuevas generaciones.



Seguramente, porque aquella idea de arte es cosa de viejos.

De nada vale el aspecto estrictamente especulativo de las insólitamente ascendentes cotizaciones de Torres García; o el ineludible factor emocional, puramente sentimental, del aciago momento. Todo ello forma parte de las racionales leyes de la oferta y la demanda; de obligada demagogia afectiva. Por lo demás, Torres García seguirá siendo, en los corrillos de la crítica internacional, un exótico plástico sudamericano; o, lo que es peor, un gran artista indien de nuestro tiempo como lo estigmatiza Michel Seuphor.

Ahora  
Antes de comprar  
CUENTE HASTA  
DIEZ!

NUEVO PLAN DE CREDITOS EN DIEZ MENSUALIDADES (\*)

THOMPSON & WILLIAMS

la mejor relación entre calidad y precio

(\*) 39% de interés incluidos gastos administrativos e IVA

# agatiello:

“una disciplina que practico”

El pasado es muy inmediato en cuanto a mí respecta. Estoy en estas lides no hace mucho tiempo, si bien he vivido alternando conocimientos de otras cosas. Del ámbito publicitario, por ejemplo. De ello no ha quedado mucho en estas últimas obras. Recursos como buscar el impacto, que es muy de ese oficio. Cada vez lo voy soslayando más, a medida que estoy penetrando más en la plástica en sí.

Corresponde una depuración de lo que es publicitario y de lo que es plástico, si bien son caminos relativamente paralelos. En esta muestra, *Atmósfera II*, está dentro de lo que yo estoy buscando.

Mario A. Agatiello es un plástico libre de prejuicios y de supersticiones. Expresa lo suyo sin preocupaciones, sin neurosis y con una sorprendente naturalidad. Transitó la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de esta ciudad, ofició de diseñador y dibujante publicitario. Desde 1975 participó en la mayoría de los Salones Nacionales, Provinciales, Municipales y Privados de Argentina e, incluso, del extranjero. Entre 1976/77 cosechó cuatro premios, entre los cuales figura el Gran Premio de Honor, de la III Bienal Internacional de Arte, en Chile. Hace un año, hizo su primera muestra individual en LAASA; ésta, es la segunda. 18 acrílicos totalizan un quehacer depurado, sujeto al rigor y al análisis de un color personal, a complejas estructuras geométricas, resueltas con exactitud y la precisión de lo personal.

Comenta Agatiello a *Pájaro de Fuego*: En cuanto a la imagen que estoy planteando, un módulo que se va repitiendo, que se construye, se desplaza y se fracciona, empieza a tener otras valoraciones. Siempre digo que el futuro habitat del hombre es el espacio. Por eso, uno comienza a ordenar sus cosas. Hay piezas que ya están ordenadas, pero las dejo —a su vez— flotar en el espacio.

Cada vez quiero acentuar más este concepto. Es lo que le va a pasar al hombre más adelante. Va a tener, en alguna medida, como está ocurriendo ya, que vivir en el espacio.

Siempre me he sentido identificado con la geometría y el orden. Encontré que podía expresarme en esta línea. Seguramente influyeron mucho mis estudios anteriores. Sobre todo, en el rigor que hace falta para conducir una obra de éstas. (Eso está en mí). No permiten equívocos. No se pueden dar el lujo de algo mal hecho porque se acusa inmediatamente. Es la forma en que hice el



catálogo. No es perfecto todavía, pero tiendo a ello.

En colores estoy tratando de afilar, de encontrar la justeza precisa, la exacta medida del color. En esta muestra se puede apreciar una mayor sutileza en el uso del color, eliminando un poco lo primario que tienen algunos.

La exactitud y sobriedad de su estilo define un plástico serio y saludable. En cuanto a sí, la plástica es una disciplina de practico. Su futuro es, por lo tanto, un dato auspicioso.

Da razón —expresa Magrini en el estupendo catálogo ideado por el mismo Agatiello— al sabio refrán español: ‘O crece, o muere’

A ello contesta el plástico:

Nunca está dicha la última palabra. Hay infinitas posibilidades. Todo está en hacerlas realidad. Ahí está lo difícil. Agatiello lo habla sin tapujos, ni cortapisas. No vacila en mostrarse tal cual es.

Soy bancario. Es lo que me da la posibilidad de poder seguir pintando. La pintura es una de las necesidades más prescindibles. Creo que cualquier persona que compra una obra y se la lleva a su casa, la usa. Se complace mirándola. Convive con la escena que plantea. Pero, la posibilidad de adquirir pintura es un poco difícil.

Las condiciones de vida llevan decididamente a esta forma. No soy bohemio. La poesía existe en todo ser humano, y no se la debe matar. A mí se me acaba la poesía cuando pienso que la caja en que voy a embalar una pintura me cuesta —únicamente, la caja— cinco millones de pesos.

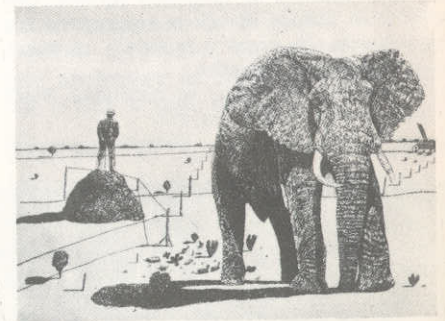
Tampoco debe sorprender que Agatiello, surgido de las promociones de estos últimos tres años, recién ahora comienza a manifestarse:

Hechos fortuitos, exteriores. No había encontrado, además, la posibilidad de

encauzarme. Hice todo tipo de trabajos atinentes a la pintura. Desde decoraciones hasta murales. Así encontré que ésta es la forma —en la geometría— que más encajaba en lo que yo quería.

## SEGUI, CONVINCENTE

*L'Elephant De Pampas*, *La Plaine Blanche*, *Te para dos*, *La Rue Lepic*. Tintas, litografías, aguafuertes. La muestra de Antonio Seguí, en Galería Rubbers. Sus aguafuertes de *La Plaine...*, *la Rue...* y *Te...* (numerados y firmados) remiten a esa impronta del dibujo intencionado, a medio camino entre Grosz y *Dick Tracy*, la agilidad y la síntesis del cartoon, del comic. Las tintas de *L'Elephant...*, en cambio, provocan cierta melancolía, alguna idea de soledad de estos tristes paquidermos, rodeados de basura y muros (un personajillo de bastón, ni siquiera lo mira) en la inmensidad del desierto. Una muestra audaz y acertada. Convincente, además.

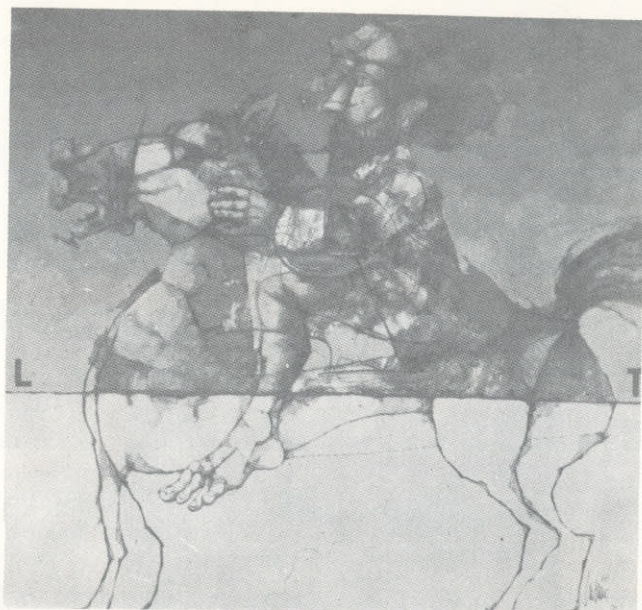


## Refinamiento y lujo de la Minnucci

*Impresiona la muestra de Esther Minnucci en Sagazola. Es admirable. Sobresaliente síntesis plástica de color, texturas y recursos. Enanos, animales domésticos y un íntimo ambiente preñado de refinamiento y gusto por lo cortésano. Tal el vocablo que define su obra actual: cortésano. Un lujo para nuestro tiempo.*



# Jorge Ludueña y el devenir continuo



**Palatina atesora su obra. Ludueña es un plástico vitalista y existencial. Se arrojó —como Ruperto de Hertzau, en el foso del castillo de Zenda— al mundo especulativo-poético del artista. Por eso, este valioso testimonio. Sin cronista, con Ludueña en primera persona. El tiempo, la muerte, la nostalgia, la realización plástica.**

“Las preocupaciones de un hombre que realiza hechos estéticos, se agudizan con el tiempo. Desde joven la muerte y el tiempo han sido obsesiones para mí (Casi diría que son un solo tema). Esos elementos que trata el artista son puestos fuera del mecanismo espacio-tiempo que involucra todo. Es como una avidez por proteger las cosas queridas de la muerte.

“En mi obra tienen una permanente internación los pequeños objetos cotidianos. Yo pensaba, un poco a lo Proust, que la melancolía (que siempre tiene un acento dramático y triste; al mismo tiempo dulce), mis recuerdos —transformados en un hecho pictórico— quedan enquistados en mi inconsciente, liberados del tiempo y el deterioro. Muy probable que, en casi todos los realizadores, estos temas sean una constante, porque esos pequeños objetos son tocados, usados, teñidos por tantas manos, ligados al afecto, al amor, a la necesidad de recordarlos. Cuando uso la figura incluyo el mismo contexto. Eso transforma la figura en personaje. Hice pocos autorretratos. Tal vez, por una cuestión inconsciente, por saber si ese personaje va a ser el que voy a encontrar luego.

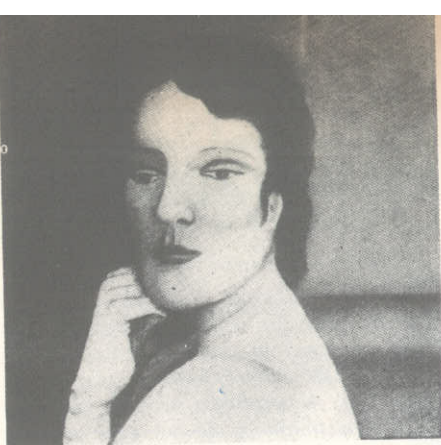
“Estoy bastante ligado a esta cosa del recuerdo. Mi pintura tal vez no tenga esa impresión inicial. Los objetos que aparecen, como el ropaje de las figuras —que no se pueden ubicar en un determinado momento histórico, porque hay un jabot blanco con un traje muy acorbatado, con hombreras del 40 y lengue del 20— es una melange en que se pierde su carácter y se transforma en el brazo de un sillón, o en la pata de una silla, o en algo que reencuentro en la memoria de un álbum familiar (o en el futuro).

“La nostalgia lo sintoniza a uno con esta cosa más profunda que en mi pintura es el elemento nutricional, el hueso que debo roer cotidianamente. Nunca pude tener otra actitud que esta cosa alegre, con soltura. Para mí es algo dicho con elaboración. Como el estado previo del cowboy cinematográfico antes de desenfundar. Es el

*temblor y la tensión* previo al disparo. Es mi sensación. Al acecho de un gris, de un rojo exacto. Soy tímido. Lo disimulo como un loco. (Tengo una dosis de pudor). Hay situaciones del espíritu que no pueden ser extrovertidos sin pérdida. Cuando pinto, la mayor parte de lo que quiero se queda en la paleta. La obra es una referencia lejana.

“El estado emocional es un hecho con un lapso determinado. En instante se produce un fenómeno que crea en el individuo que lo recibe, un determinado estado. Eso será manifestado con la risa, el llanto, el gesto. Si la cosa es más de adentro, lo que estoy haciendo son signos yoicos cuando dibujo. Lo que aparece es el estado.

“Es una búsqueda de mí mismo. Hasta me atrevo a decir que no se tiene claro qué es lo que se busca. Es el hecho de vivir. Para mí, pintar es —exactamente— como hacer el amor. No puedo decir que ahora dejo el amor y pinto. Es un devenir continuo. Distintas manifestaciones de mi vida transformadas, de pronto, en un hecho plástico. Eso me liga al recuerdo.”



"Cabeza de mujer"  
óleo (Oscar Carranza)

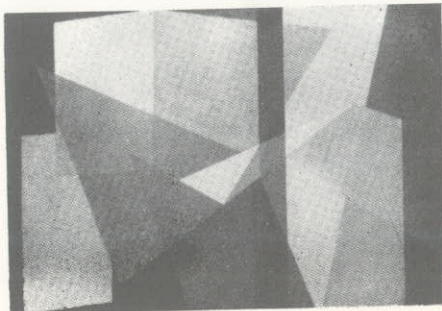
## CARRANZA: sin estridencias

Hay que ver las extrañas perspectivas, los colores puros y dejarse penetrar por el silencio, la lejanía de los personajes y quietud de los rincones de Oscar Carranza. En Nice se pudo apreciar esa carga de evocación por los retratos familiares, los ambientes hogareños. Una muestra humana, honda y sin estridencias.

## Anita Payró: 20 años de labor

Extraordinario dominio del elemento geométrico, de las sutilezas del color y las complejidades de la composición, Anita Payró, en dos jóvenes décadas de plástica expuestas en LAASA, resume un concepto y una trayectoria de arte, totalmente desvinculada del establishment estético de hoy.

Movimiento, fuerza, emoción, tiempo, caracterizan su estética. La Payró, en la extraordinaria lucidez de su trabajo, cubrirá un bache a veces imposible de cubrir: el de la formación integral del artista.



"Facetas" - 1957, óleo sobre cartón (75 x 50 cm). Anita Payró



De la serie "Los Amantes".  
"Rosita y sus sueños de grandeza"  
(Ernesto Pesce)

## El esprit finisecular de Pesce

El amor finisecular domina los dibujos y litografías de Ernesto Pablo Pesce en Vermeer. Dibujo y color refinados, de cándido y estilizado erotismo —imbuído de victorian style— en la serie Los Amantes, resulta una deliciosa incursión en los olvidados placeres de la fantasía y el añejo esprit.

### CERVERA CAPORASO BARRAGAN

Tres plásticos se han reunido en Wildestein logrando una muestra irregular, algo apresurada y de desaparejos resultados. A ellos vamos:

Las acuarelas de Eduardo J. Cervera, son la cumbre más alta en cuanto a refinamiento, elaboración y la inteligencia creadora que requiere el delicado manejo de esta técnica, legítimo alarde de galanura y sentido visual. Exactamente, un placer.

Las pinturas de Julio Barragán, no logran conmover en lo más indispensable. Esteriotipado, reiterativo, apelando a viejos recursos, no quita ni agrega nada a su excelente trayectoria.

Sin duda, las témperas, los óleos y los dibujos de Angélica Caporaso hunden a la muestra en un epítome del mal gusto y la especulación. Lamentablemente, este arte bastardo y envilecido —quizás, por un presunta mitología parisina—, en el cual concurren burdas veleidades del antiguo *bon art*, ejemplifique la chatura y la mediocridad del arte-para-viejos. En suma, una vertiente que rectificar.

## SOTO GARCIA: ANTICIPO DEL FUTURO

Es necesario seguir atentamente a Beatriz Soto García. En Lagard expuso calidad, convicción y dedicación al color, la composición y la audacia de una inventiva exigida y aguda. Plástica de porvenir —sobresaliente— inaugura en Baires, fermento de estéticas inéditas, futuros planteos de arte. Esta muestra lo anticipó. Beatriz nació y reside en Buenos Aires, habiendo realizado su formación técnica en el taller de Néstor Cruz.



## Banco Popular Argentino

Florida y Cangallo y Sucursales -

Tel. 33-8167/69 - 33-4511/15

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Anira.com.ar

# Selección en Obras de Arte



## Enrique Policastro

PAISAJE DE INGENIERO JACOBACCI

óleo sobre tela 0,90 x 0,70 cms.

Año 1956



**vermeer**

GALERIA DE ARTE

SUIPACHA 1168 C.P. 1008

CAPITAL FEDERAL

Tel. 42-5102



# BERGMAN

## y el silencio elocuente

Veinticinco de mayo de 1955. Un film sueco se estrena en las carteleras de Buenos Aires. Una película realizada por un artista joven, del que poco o casi nada se sabía no solo en nuestro medio, sino también en los más importantes centros culturales de Europa y los Estados Unidos. Su título en castellano es sumamente convencional, Juventud, divino tesoro. El nombre original, Sommarlek, literalmente, Juego de verano. Desde ese momento el Río de la Plata, Montevideo y nuestra capital, concretamente, adoptará con inusitado fervor la figura de Ingmar Bergman, en quien muchos verán muy pronto un auténtico heredero de Strindberg y Sjöström, de la novelística escandinava y de la filosofía de Soren Kierkegaard, del gran cine sueco de la década del veinte y de los mayores exponentes del expresionismo del norte de Europa. Pero por sobre todas las cosas, Bergman se convertirá en poco más de treinta años de incesante labor fílmica, en el más grande realizador cinematográfico de todos los tiempos.

Acaba de estrenarse el penúltimo de sus films, El huevo de la serpiente, primera de sus producciones íntegramente rodada fuera de Suecia, con capitales norteamericanos y de Dino de Laurentiis, con un solo intérprete de sus films anteriores (la excepcional Liv Ullmann), con su inseparable iluminador Sven Nykvist. El film es, al mismo tiempo, el primero en el que

Bergman asume una temática específicamente referida a una temática histórica dada, perfectamente determinada en tiempo y lugar. Para muchos comentaristas, es un Bergman diferente, de desusados procedimientos, alejado de sus esquemas tradicionales. Craso error. Es el mismo Bergman genial de siempre (no vale la pena insistir en su maestría formal, en su incomparable lenguaje cinematográfico), dueño de tantos recursos para expresar una circunstancia realista como para sublimar problemas universales a través de simbologías aparentemente complejas.

Su enfoque de los albores del surgimiento del nazismo es de notable rigor histórico y al mismo tiempo de impresionante crudeza. El huevo de la serpiente supera con amplitud cualquier recuerdo en ese sentido, exhibiendo la filosofía del horror creada por la siniestra maquinaria hitleriana con proverbial exactitud. Los cinco días que preceden al fracaso de Hitler en su primer intento de tomar el poder, son mostrados con sorprendente realismo, en forma descarnada, pero al mismo tiempo con infinita piedad por el ser humano —una de las constantes de Bergman, entre otras que aparecen en el film— culminando su impresionante alegato con la terrible secuencia de los films dentro del film, en los que el siniestro doctor Vergerus muestra al atribulado protagonista de qué manera se experimenta con los seres humanos, para mejorar la raza.



El tratamiento temático lleva a Bergman a la exposición de criterios existenciales muy caros a su producción total. También él, como los grandes filósofos existencialistas, lleva a sus últimas consecuencias la relación del hombre en su entorno, socialmente oprimido, moralmente extinguido, pero metafísicamente libre. Esa es la realidad para Abel Rosenberg, (David Carratine), obligado testigo del derrumbe de una civilización para la que el dinero ya casi no cuenta en su desvalorización total, para la que tampoco interesan normas morales ni tra-

Carradine-Ullman: "El huevo de la serpiente"



Ingrid Thulin: "El Silencio"



diciones puras. Para el atormentado acróbata judío norteamericano, Berlín 1923 se convertirá en un infierno del que tendrá que evadirse después de asistir al suicidio de su hermano, a la muerte de su cuñada, al final de una era.

Bergman ubica una serie de arquetípicos personajes en el contexto de esta terrible historia. El médico encarnado por el excelente actor alemán Heinz Bennent con gran lucidez, el inspector de policía, un liberal de los que ya no existen (interpretado por el notable Gert Froebe a la altura de sus mejores films), y el magnífico actor estadounidense James Whitmore en el rol del sacerdote, un personaje típico de la galería bergmaniana. El religioso aludirá a ese Dios remoto que nos niega el perdón, a la manera de tantos personajes anteriores, desde El séptimo sello a La fuente de la doncella, desde El demonio nos gobierna a Luz de invierno. Preocupaciones teológicas que no han desaparecido de ningún modo de las preocupaciones del genio nórdico, como no parecen haber huido de su proyección humana los fantasmas de la duda, los más crudos sustratos de la incomunicación que refleja con tanta nitidez en una de sus obras cumbres, El silencio. Precisamente esta espléndida película fue re-estrenada poco antes del estreno de El huevo de la serpiente en copia nueva. Buenos Aires la conoció en 1964, apenas un año después de su estreno mundial, cuando ya Bergman era un ídolo en la Argentina.

La nueva visión de El silencio después de catorce años de su polémico estreno —censuras aparte— nos muestra al pensador-realizador en su plenitud. Es fácil valorizar ahora, contemplando a la distancia una filmografía tan rica, la calidad de El silencio, su importancia fundamental no solo en la totalidad de la obra del autor de Persona y La hora del lobo, sino también dentro del cine moderno. El lenguaje de El silencio aparece quince años después de su rodaje, como cumplido ejemplo de ascetismo y concisión expresiva, despojando a cada uno de sus simbólicos personajes de toda atadura. Es cierto que el niño, su madre y su tía, se transforman en clara expresión de un mundo que no se comprende. Pero no es menos exacto que su relación con el universo exterior, a través del contacto con los habitantes de una ciudad extraña y una probable situación represiva manifestada en la siniestra imagen del tanque que se acerca al hotel, los ubica en la obra completa del genio cinematográfico de Bergman en una posición de raro equilibrio en su incomparable obra total.

Armando M. Rapallo

## Un triste adiós, un momento crucial

Una muy triste mañana. Sábado 9 de septiembre de 1978. Lo más representativo de la colonia cinematográfica argentina se reunía en el Cementerio Británico para despedir al más notable cineasta argentino. Caminábamos junto a Juan José Jusid, visiblemente emocionado, y le decíamos que tal vez estábamos poniéndole la lápida al cine nacional. Porque con Leopoldo Torre Nilsson desaparecía a los cincuenta y cuatro años un incansable luchador por la libre expresión cinematográfica, por la libertad del ser humano en todas sus manifestaciones literarias y artísticas. Una sensación de absoluta pesadumbre acompañaba los restos de Nilsson entre las tumbas de Frank Brown, William C. Morris, hasta llegar a la que serviría de descanso al gran director argentino, en el mismo suelo que recogiera a su padre, Leopoldo Torres Ríos, hace más de dieciocho años. Es posible que todos los presentes, figuras de renombre en nuestro quehacer cultural, hayan tomado conciencia en esos penosos instantes que con Babsy se iba algo más que una carrera fructífera, cargada de premios nacionales e internacionales. En muchos rostros se evidenciaba una particular sensación de impotencia ante lo inevitable, pero también flotaba en el ambiente la preocupación que sólo puede causar la constatación de una pérdida que adquiere, en épocas de tremenda crisis en todos los sectores de nuestra cultura, carácter sintomático de catástrofe.

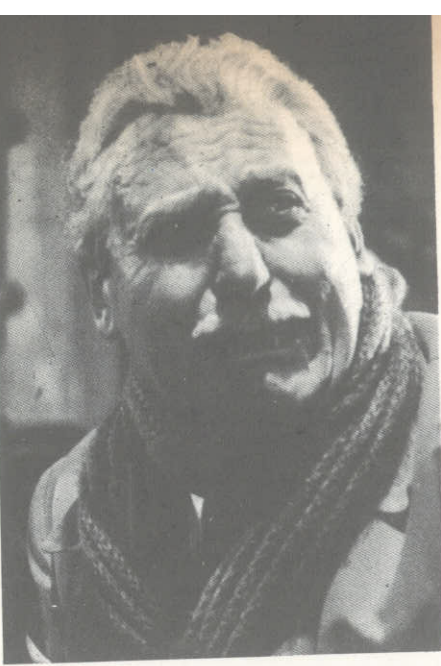
Hace pocos meses entrevistamos a Babsy para PAJARO DE FUEGO. Nuestra charla fue mucho más larga, naturalmente, que lo que puede recoger una nota periodística normal. Recordábamos entonces tantos gratos instantes transcurridos en tan diversos lugares, desde una Semana de Cine Internacional realizada en Bariloche presentando La maffia en 1972, hasta festivales y estrenos exitosos de la mayoría de sus producciones. Recordábamos amigos comunes —el desaparecido Marcelo Simonetti, su productor en El Santo de la Espada, y algunos otros desvinculados de nuestro medio, como Roldolfo Kuhn, entre muchos más—, sucesos más o menos recientes, problemas y más problemas. De aquella charla tan rica en recuerdos personales, quiero extraer un párrafo que publicamos en nuestro número 5, conceptos de gran actualidad: "Va a ser difícil que una determinada situación económica borre tu apetencia cultural, tu personalidad formada



en la asimilación de culturas nacionales e internacionales, o tu imaginación enriquecida por lecturas y tu música. Ese es un capital que vas a tener y te van a tener que aguantar hasta tu muerte, y que de algún modo vas a transferir a las futuras generaciones que tomen contacto con vos, ya sea como educador, como artista, como profesional o como ser humano, que por el solo hecho de vivir se está proyectando y al mismo tiempo enseñando una forma de vida".

Torre Nilsson y su siempre vital alegoría sobre la libertad del ser humano. Babsy y su enseñanza tremenda. Tal vez sea él el auténtico símbolo de la frustración del cine argentino. ¿Cuánto hubiera podido dar aún, y cuánto pudo pero no le permitieron las circunstancias ajenas a su arte, a su concepción eminentemente humanística? No buscó el injusto autoexilio por el que se vieron obligados a optar otros creadores de nuestro medio, asfixiados como Torre Nilsson por censuras implacables, por los siempre oscuros designios de torpes mecanismos castradores. Terminó su carrera, su trayectoria jalonada de éxitos (y de varios films en los que debió adaptarse a épocas difíciles y frustrantes) filmando cortos publicitarios. No pudo filmar su último proyecto sobre un episodio de la fiebre amarilla que azotó a Buenos Aires el siglo pasado, por razones extra-artísticas. Curiosamente, quedó como su último opus Piedra libre, otra de sus producciones cuestionada seriamente por la censura. Un hecho seguramente no casual. Pero que dejará durante largo tiempo en nuestros espíritus y en nuestras mentes, un sabor muy amargo, un sentimiento de culpa que debe alcanzar, en primerísimo término, a quienes detentan la responsabilidad de fijar pautas y normas culturales. Vale la pena volver a recordar las palabras de Torre Nilsson cuando habló para PAJARO DE FUEGO hace seis meses: "El cine no es el producto de una minoría que tira botellas al mar para que las recojan innominados espectadores...", agregando poco después: "...Lo importante es que no perdamos conciencia de nuestra responsabilidad como comunidad, y que mantengamos latente —ahora sí no solamente nuestro amor por el cine— sino también el sentido que tiene ser gestores de algo que tan hondamente representa, da síntesis y testimonio, al hombre y la sociedad contemporánea".

Armando M. Rapallo



## UN BURGUES PEQUEÑO, PEQUEÑO

UN BURGUES PEQUEÑO, PEQUEÑO (Un piccolo piccolo borghese). Producción italiana de Luigi y Aurelio De Laurentiis, 1977. Dirección: Mario Monicelli. Argumento: novela homónima, original de Vincenzo Cerami. Libro cinematográfico: Monicelli y Sergio Amidei. Música: Giancarlo Chiaramello. Intérpretes: Alberto Sordi, Shelley Winters, Vincenzo Crocitti, Romolo Valli, Renzo Carboni.

El realizador alemán Wim Wenders ha dirigido hasta ahora siete largometrajes y seis cortos. Varios de ellos han merecido reconocimiento internacional en diversos certámenes ("La angustia del arquero ante el penal", "Alicia en las ciudades") pero ninguno obtuvo tanto éxito de crítica y público como "El amigo americano", precisamente su séptimo film de largometraje y el primero que se exhibe comercialmente en nuestro país. Aunque Wenders aborda el tema original de la novelista Patricia Highsmith a la manera de un "thriller" en toda su extensión, el film es mucho más que eso. La cinematografía policial, el cine "negro" norteamericano en especial, tiene sus leyes casi inmutables y "El amigo americano" muestra facetas cambiantes y admite lecturas mucho más profundas que las que puede exhibir la calificada y extensa filmografía estadounidense en el género. El personaje de Jonathan Zimmermann, una especie de marginado, un artista insatisfecho que se dedica a un oficio lateral dentro de su arte, recibe una extraña comisión. Debe asesinar en París (él vive en Hamburgo), a un desconocido, cumpliendo los designios del lejano gangsters.

Cada situación dramática es jugada por Wenders con notable dominio del lenguaje cinematográfico. Las secuencias de los asesinatos en la estación del Metro de la Defensa y en el tren hacia Munich son excelentes, desde el film dentro del film con las pantallas de TV en circuito cerrado mostrando el desarrollo de la persecución de Jonathan, hasta la resolución del crimen en

La proposición primera y última de la película está involucrada en el título, el mismo de la novela de Vincenzo Cerami de que parte. Mario Monicelli, el director y adaptador (con Sergio Amidei), es un temperamental y a la vez un intelectual bastante lúcido como para inducir una consecuencia dialéctica de la fábula. También es un enamorado de la espontaneidad y de ciertas tradiciones desenfadadas de la comedia italiana, satisfecho de utilizarlas en una bulle descripción. La asociación da coherencia a una primera parte burlesco-costumbrista con la continuación en extremo dramática y el desenlace aterrador.

Todo se hace reducible a una historia esquemática. La vive el excedido medio siglo de Giovanni Vivaldi, un ser chato para quien la restringida tabla de valores se divide entre la burocracia que lo minimiza y el hogar donde pretende agigantar autoridad y machismo, sin eludir el ridículo. Corporiza en el hijo, un muchacho más bien torpe trabajosamente recibido de contador, las ilusiones que no pudo o supo alcanzar. Para abrirle camino ingresa en variadas humillaciones de la oficinesca mediocridad oficial y hasta se resigna, con repulsión interior, al credo masónico en pugna con sus sentimientos católicos, uno y otros aludidos farsescamente. Pero en un imprevisto de violencia sucumbe el muchacho y todas las perspectivas del pequeñísimo burgués. Desde ahí se multiplica y concentra el drama esencial de ese hombre tan conflictuado, en cuya imagen Alberto Sordi confirma la personalidad polifacética de uno de los más

el ferrocarril en el mejor estilo de Hitchcock. Pero lo que resulta especialmente notable en el estilo adoptado por el realizador germano es la sutil adecuación a los requerimientos del relato, de cada uno de los escenarios elegidos. La zona adyacente al puerto hamburgués, el monumental nuevo París, las fugaces tomas neoyorquinas, son utilizados siempre en función expresiva, resaltando cada encuadre, la mínima toma, el valor escenográfico de calles y edificios, escaleras mecánicas e interiores elegidos con raro acierto.

Wenders ha logrado plasmar un film policial al que dota de sutilezas poco comunes, incluyendo entre ellas una etapa final con cierto aire surrealista que conviene a la acción propuesta por la autora del libro original. Los personajes, principales o no, han sido confiados antes que a estrellas sobresalientes, a artistas consumados. El protagonista fue confiado a Bruno Ganz, estupendo actor teatral a quien recordamos por su personificación del Conde en la exquisita "La Marquesa de O" de Eric Rohmer. Varios directores cinematográficos de nota asumen diversos roles, en primer lugar Dennis Hopper ("Busco mi destino") en el enigmático Ripley. También intervienen Gerard Blain (el intrigante Minot), el veterano Nicholas Ray, Samuel Fuller, Peter Lilienthal, Jean Eustache y Lou Castel, en episódicos papeles. Liza Kreuzer compone el personaje de Marianne con acierto, y es notable el aporte de Roby Muller en la iluminación.

A. M. R.

grandes actores contemporáneos. En su vejez, Shelley Winters construye silencios hartos expresivos, más elocuentes aún que las torpes intervenciones iniciales de la esposa —su parte— estupidizada en la rutina y la medianía.

Monicelli, uno de los buenos no demasiado ostensibles del mejor cine italiano, ha avanzado en muchos sentidos sobre la utopía de "Los compañeros", uno de sus grandes films. Principalmente en la exposición inicial con dechados de síntesis para dimensionar el desolador ambiente hogareño y el casi kafkeano clima burocrático que entre corredores, expedientes, burdos jefes y cortesías degradantes abarca y define al protagonista. En ese registro describe una Italia actual en tembladeral de crisis: el pobre empleo público sigue siendo una meta, los hábitos de las clases populares bordean un tedio infernal, la violencia acecha en las calles, la juventud se pavonea sin objetivos. La crítica surge sin verbalismo enjuiciador: los empleados que no se ven tras pilas de papeles, un archivo frío y elefantásico, los incontables ataúdes que esperan sepultura y en torno de los cuales se barajan ofrendas florales como acertijos en un parque de diversiones. Todo concurre a la impresión agobiadora, y también a lo que puede hacer y dar un cine en estado de libertad.

La película tiene una cierta desproporción entre la contundencia del mundo otoñal de Vivaldi sin ulterioridad imaginable y la impensada vía crucis impuesta por un viraje insólito de la realidad. Es abrupto el salto del pasatismo al drama, tanto como racionales las pautas cambiantes de un conformista que no se puede rebelar sino con el resentimiento. Si el guión no gradúa todos los matices, la dirección de Monicelli nunca deja de ser sagaz en el enfoque central y accesorio, y además la máscara de Sordi trasciende cuanto corresponde, de lo incidental y caricaturesco a lo inevitablemente dramático y hasta horroroso.

La crítica italiana elogió esta última obra de Monicelli, sin dejar de imputarle la influencia de un derrotismo a lo Gogol. No hay contradicción, sin embargo. No se trepa a una tesis, describe antes que formula, muestra despiadadamente, sugiere con claridad y valentía.

Jorge Miguel Couselo

## EL AMIGO AMERICANO

● EL AMIGO AMERICANO. Título original: "Der Amerikanische Freund". Guión y dirección de Wim Wenders, según la novela "El juego de Ripley" de Patricia Highsmith. Fotografía: Roby Muller. Música: Jürgen Knieper. Intérpretes: Bruno Ganz, Liza Kreuzer, Dennis Hopper, Gerard Blain, Nicholas Ray y Samuel Fuller.



## CON FRANTISEK VLACIL EN SU TIERRA



Nació en Cesky Tesin, Checoslovaquia, el 19 de febrero de 1924. Estudió filosofía en Brno, donde se inició en el cine en los estudios de cortometrajes, realizando numerosos cortos y medimétrajes mientras completaba su formación filosófica, se acercaba a la Arquitectura y la Música y no descuidaba, por supuesto, sus estudios de cine y teatro. A los cincuenta y cuatro años, Frantisek Vlácil ha cumplido una obra filmica de considerable interés, no demasiado prolífica pero de excepcional riqueza plástica y temática. Es el último ganador del festival de Karlovy Vary (donde volvimos a encontrarlo después de cuatro años y medio) por su última producción en los estudios Barrandov, "Sombras del verano ardiente", una película en la que vuelve a exhibir su notable vuelo lírico, expresado aún en sus films aparentemente más crudos ("Adelaida", "Sirius") y realistas.

Vlácil es un enamorado de Mar del Plata, a la que volvió a evocar con nosotros como lo hiciera en Praga en 1974. Allí fue aclamada su "Marketa Lazarova", curiosamente no estrenada en forma comercial entre nosotros. Pero el público argentino ha podido apreciar la mayoría de sus films, en especial "El valle de las abejas", formidable fresco medieval que fuera comparado por muchos con "El séptimo sello" de Bergman. A Vlácil, con quien compartimos un par de horas en el cierre del festival checo, le pro-

### semblanza de un místico poeta del cine

voca singular agrado saber que su obra sea tan conocida en la Argentina. "No es común que eso suceda en otros países —nos advierte— y me gustaría volver a visitarlos en algún festival". Le aclaramos que ya hace ocho años que no se realiza el certamen marplatense, pero que hay planes para recuperarlo, y nos adelantamos a sugerir que sería un orgullo para nosotros que volviera a visitarnos. Cuando le contamos que vimos nuevamente "La leyenda del abeto plateado" y también "Sirius", en una semana de cine checo realizada en Buenos Aires en 1977, recuerda con nostalgia ambos films. "Ahora estoy atrapado por otra idea. Por primera vez abordaré una figura histórica de mi país, por otra parte muy conocida en todo el mundo. Estoy por comenzar la filmación de la vida de Anton Dvorak. Esto me ha obligado —y me pone

muy contento por cierto— a estudiar partituras, a acercarme a Dvorak y su música como no lo había hecho jamás".

Vlácil utilizará obras relativamente poco conocidas en el exterior, como el Requiem, la Misa, fragmentos de danzas y obras para piano. Piensa trabajar a fondo el montaje musical, lo que tiene muy definido, y no empleará ningún pasaje de sus óperas, "porque tienen hermosa música pero muy flojos libretos". Su Dvorak reflejará ("intentaré hacerlo", nos aclara con su absoluta modestia) el dramatismo de algunos aspectos de su vida, incluyendo la familiar. "He compuesto el guión a la manera de una gran sinfonía en cuatro movimientos: el primero revelará al Dvorak de los 30 años, al violinista del Teatro Nacional; el segundo será una especie de reflejo del genio creador en su momento crítico; el tercero, su vida equilibrada, allí aparecerá Ana, su mujer, y también Josefina, su hermana, y sus hijos, y por fin ubicaré a Dvorak en su crisis —comparable al Mozart de los últimos tiempos— con sus preocupaciones vitales, su temor a la muerte, sus premoniciones que le harán descuidar el Requiem por temor a una comparación con el genio austríaco". Derivamos a otros temas. El notable descenso en la calidad filmica en muchos países ("La política no es precisamente aliada del Arte", señala con

énfasis), la importancia del film musical ("es la primera vez que hago algo parecido") y de inmediato recordamos "La flauta mágica" de Bergman, la vigencia de la ópera en un país de tanta tradición operística como Checoslovaquia. Vlacil no vio las películas realizadas en la ópera de Hamburgo cuando la dirigía Rolf Liebermann, pero cuando elogiamos el "Wozzeck" producido en Alemania Federal se muestra entusiasmado por la ópera de Alban Berg. "Es un tema que me gustaría abordar. En realidad podría decirle que soy fanático de esa ópera".

Recordamos que hace unos años vimos en nuestro país un film dedicado a la vida de Bedrich Smetana, el otro célebre compositor checo del siglo pasado. "Era mucho más directo, ciertamente. Pero debe tenerse en cuenta que justamente Smetana es para nosotros una figura, diríamos... intocable, un creador nacional en toda la línea, una especie de héroe mitológico, en cierto sentido. Y es bastante natural que se haya usado su imagen en forma más convencional, sin búsquedas mayores". En tren de evocaciones, mencionamos nuestro encuentro anterior con Vlacil, allá por enero de 1974, en plena plaza de Wenceslao en Praga. Entonces nos decía el realizador de "La paloma blanca" que se había iniciado en el arte cinematográfico ganándose la vida como animador en films de muñecos, una expresión artística que los checos han llevado a niveles superlativos, en especial a partir de la colosal figura de Jiri Trnka, el malogrado genial marionetista. Trnka dejó una escuela —y una especie de sucesor en el dibujo animado, Jiri Brdecka, con quien también tuvimos el placer de reencontrarnos en Karlovy Vary— y un legado fílmico muy apreciable, bastante conocido en la Argentina.

Frantisek Vlacil piensa que no es posible que todas las industrias cinematográficas produzcan una cantidad enorme de buenos films. "Sin pensar en cifras exactas, pensemos que de cada diez, tres podrían ser sobresalientes, otros tantos aceptables y el resto de relativo interés. Lamentablemente esa es la proporción que puede apreciarse en líneas generales, ya que se hacen en todas partes concesiones a un público al que no se educa del todo". Le cambiamos un poco el tema para conocer su opinión acerca de



"La leyenda del Abeto Plateado".

#### Filmografía completa

- 1959 La persecución (Pronasledovani)
- 1960 La paloma blanca (Holubice)
- 1961 La trampa del diablo (Dablova Past)
- 1965-66 Marketa Lazarova
- 1967 El valle de las abejas (Udoli Vcel)
- 1969 Adelaida (Adelheid)
- 1973 La leyenda del abeto plateado (Povest o strihrne jedli)
- 1974 Sirius
- 1976 Humo en las hojas de las papas (Dyn bromborovate)
- 1977 Sombras en el verano ardiente (Stiny horkeho leta)
- 1978 En rodaje: Vida de Anton Dvorak (sin título aún)



"El Valle de las Abejas".

sus propios films. "Lo que más me gusta es casi siempre lo que estoy filmando, o por filmar. Pero recuerdo con especial cariño a "Marketa Lazarova", o mejor dicho muchos de sus pasajes, y en su totalidad "El valle de las abejas". Una preferencia muy lógica que no lo exime de apreciar debidamente el significado de sus otras producciones, aún de aquellas que, como "La leyenda del abeto plateado", formulada en apenas cincuenta y cinco minutos de duración, podrían parecer menores dentro de su filmografía no demasiado extensa. "La filmé en una hermosa zona boscosa de Moravia del Norte", nos dice mientras buscamos con la vista el bosque que circunda el monte cercano al hotel Thermal en el que se desarrolló el festival checo.

Vlacil nos habla de sus últimas producciones: Un documental sobre Praga —que nos hace imaginar maravillas cuando pensamos en su estupenda visión en blanco y negro en "La paloma blanca", con sus increíbles tomas de la ciudad vieja, las infinitas torres, la incomparable iglesia de Nuestra Señora de Tyn y sus dos torres simétricas— para la televisión de Finlandia, y el film anterior del ganador en Karlovy Vary, "El humo de las hojas de las papas", que narra la historia de un médico de ciudad que decide abandonar las comodidades urbanas de su moderno hospital para dedicarse de lleno a su profesión en medio del campo. Una temática que le permitió un nuevo reencuentro con esa naturaleza que ama tanto y que filmara con tanto acierto.

La conversación deriva hacia otros horizontes. El cine que se ve en su país ("ha habido un notable repunte en los últimos años en materia de ventas de localidades", nos advierte Vlacil), y el interés del poeta del cine checo por una temática de gran profundidad humana. Toda su obra, sin excepción, resume una sensibilidad dedicada plenamente a la exaltación del hombre en su proyección futura. Vlacil no admite nuestra calificación. "No soy un poeta, estoy muy lejos de ello. Apenas quiero expresar lo que siento con honestidad. Es usted demasiado amable". Y nos despedimos con un hasta muy pronto. Tal vez, hasta Mar del Plata.

Armando Rapallo

## El sintonizador como parte del aparato de audio

En materia de equipos de sonido, al igual que en muchos otros órdenes de la actividad humana, existen lo que se puede denominar como elementos esenciales y accesorios. Nadie puede pensar seriamente en un equipo de audio que no cuente con un amplificador, pero si cabe presumir la existencia de una serie de accesorios más o menos sofisticados que no son rigurosamente imprescindibles y por ende y so pena de ser redundantes, pueden precisamente ser considerados como accesorios. Existe, sin embargo, una zona gris o tierra de nadie, en la cual la decisión no es de vital importancia en cuanto a la esencia misma del sistema de sonido pero reviste tanto interés por las facilidades que otorga como para que su adquisición, lejos de poder ser considerada como superflua, resulta altamente deseable a la luz del más estricto de los sentidos comunes. Esa zona está habitada en particular por un componente al que no todos los audiófilos evalúan correctamente: el sintonizador.

Por sintonizador se entiende un receptor de radio que carece de la etapa de amplificación, siendo preciso utilizarlo en conjunción con un equipo amplificador externo. Lo usual en estos tiempos es que el aparato capte las emisiones de modulación de amplitud, también conocidas como onda media y las de frecuencia modulada, con el añadido de un decodificador estereofónico para el sistema Multiplex, lo cual posibilita la captación de la mayor

parte de los programas que se emiten en nuestro país. En ciertos casos especiales se agrega una o más bandas de onda corta. Esto último si bien puede aparecer como reñido con los cánones ortodoxos de la alta fidelidad, ya que como es sabido en onda corta la estática conspira contra un sonido fiel al original, reviste especial interés en lugares apartados del interior en los cuales —precisamente— uno de los escasos entretenimientos que caben es la audiofilia y una de las pocas formas de estar actualizado es la escucha radial.

Desde el estricto punto de vista de la alta fidelidad estereofónica, el sintonizador de frecuencia modulada con decodificador multiplex aparece como una tentadora propuesta. Con su solo auxilio —y una vez se lo haya conectado al equipo principal— se está en condiciones de gozar de una programación variada e interesante, que abarca desde la música clásica a través de las emisiones de radio Nacional o Municipal, hasta la información del día, pasando por selecciones de música popular para todos los gustos, generalmente programadas con mínima inclusión de mensajes publicitarios. El simple disfrute de esos programas se puede reiterar tantas veces como se lo desee, en la medida en que se posea un grabador de cinta, por sencillo que sea. Claro está que el ideal es un deck estéreo capaz de preservar la máxima fidelidad, pero a los efectos —por ejemplo— de acopiar música ambiental para reuniones y otros ágapes más o menos

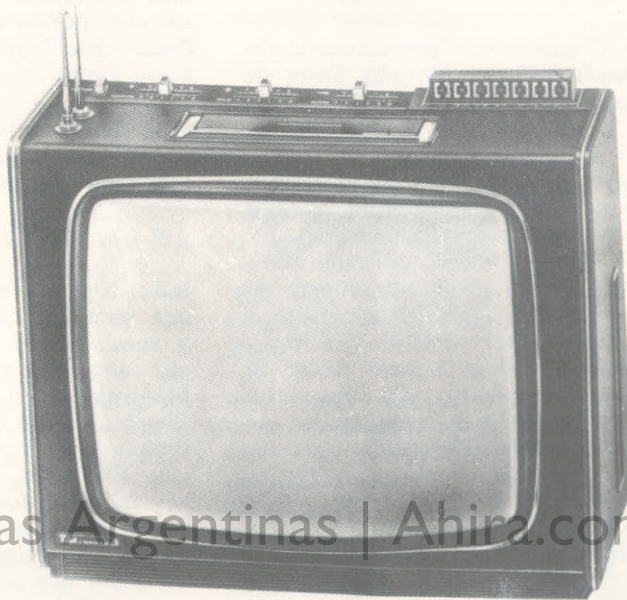
familiares, inclusive un cassetteo portátil será útil.

Cuando el audiófilo quiere registrar en cinta un suceso musical de importancia —tal como la reciente visita de la Filarmonía de Nueva York— es mejor tomar algunas precauciones. Así, por ejemplo, conviene medir la intensidad de la señal que emite la radio antes de que se inicie el concierto. Se regulan los niveles de entrada cuidando paralelamente no saturar la cinta ni registrar una señal demasiado débil, la cual pondrá en evidencia el ruido de fondo inherente a la cinta. Este último se minimiza con el auxilio de los sistemas reductores de ruido, tales como el Dolby B, de los que están provistos los buenos grabadores en la actualidad. Pero asimismo es preciso verificar que la señal sea pareja en ambos canales, detalle de vital importancia para mantener un buen equilibrio de la imagen estereo. Todo esto debe hacerse *antes* de que se inicie el programa que se quiere grabar. La última precaución a tener en cuenta consiste en la disponibilidad de cinta. Con los grabadores a cassette el cálculo es sencillo, ya que la denominación de estos últimos corresponde al lapso de duración, así C-60 significa treinta minutos por lado, C-90 cuarenta y cinco y así sucesivamente. Sin embargo, hay que resistir la tentación de usar los cassettes de mayor duración (C-120 o aun C-180) ya que no sólo poseen menor fidelidad, también son más proclives a generar problemas de arrastre.

En suma, el sintonizador abre un universo de posibilidades al aficionado, tanto por la posibilidad de gozar de una programación variada, como por la facilidad de grabarla, hecho que reviste particular interés en casos especiales como el mencionado más arriba. Incidentalmente, también es posible grabar a partir de una emisión televisiva.

## Nuevo televisor con sintonía electrónica

La empresa Industrias Electrónicas Radio Serra acaba de presentar en el mercado un nuevo televisor de su línea Elite. El equipo se caracteriza por poseer un sistema de sintonía que elimina todo componente mecánico. El "touch tuning" permite la selección de los canales con el solo contacto de la piel del operador al tiempo que un ingenioso dispositivo memoriza la sintonía final correspondiente con un solo ajuste inicial. De esta forma se ha logrado erradicar una de las causas más frecuentes de service en las unidades receptoras de TV: el sintonizador. El nuevo televisor Ranser es totalmente transistorizado, tiene tubo push trough y está equipado con conexiones de salida para parlante externo, auriculares, amplificador de alta fidelidad y grabador. En suma, un producto que pone en evidencia una vez más el alto grado de desarrollo alcanzado por la industria electrónica argentina.



Televisor Talent de Ranser: sintonía totalmente electrónica



## La sorpresa de "Cenicienta"

F.B.: Esta vez, la conversación sobre Cenerentola la hacemos con Armando Rapallo, crítico del diario Clarín, a quién le preguntamos si le gustó Cenerentola o prefiere La Cenicienta.

A.R.: Yo prefiero La Cenicienta, pero de todas maneras, creo que es el espectáculo que más me gustó este año. Posiblemente en algunos aspectos el Otello haya tenido algunas cosas mejores (concretamente por algunas figuras), pero justamente Cenerentola quizás pecara por falta de un equilibrio mayor desde el punto de vista escénico. Acá habría que definir qué es la ópera.

F.B.: Y habría que preguntarse si Cenerentola no es una gran ópera de cámara.

A.R.: Posiblemente haya fallado algo musicalmente, desde el punto de vista orquestal. Como espectáculo, a pesar de tener tres intérpretes notables, Lucía Valentini Terrani, un Paolo Montarsolo, al cual vimos por primera vez en el Colón y que es un monstruo, y una persona muy querida por todos nosotros y que es Renato Césari. Se me ocurre un detalle: La Cenerentola fue una ópera que se estrenó en Argentina hace más de ciento cincuenta años. Pero el nuevo teatro Colón recién llega en 1939, en una versión que yo por cierto no vi, con Gianna Pedrazzini. Después se da en 1956, con Marina Gabarain y en el 67 con Teresa Berganza. Un espectáculo notable, no sólo por la Berganza, sino por muchos aspectos que superaban a la

Dos grandes cantantes: Valentini Terrani y Montarsolo, y lo de siempre, Renato Césari.

versión de ahora. Pero ésta tiene un verdadero protagonista masculino, Paolo Montarsolo, que es muy superior al de la versión del 67. Pero hay otra curiosidad, Teresa Berganza, la penúltima Cenerentola del Colón y Lucía Valentini Terrani, acaban de grabar un disco en Londres, el Gloria de Vivaldi, que está por aparecer en la Argentina, del cual se hablan maravillas. Estas dos últimas Cenerentolas, tan distintas pero tan importantes, graban ahora juntas.

F.B.: Cenerentola reaparece en las carteleras cuando se produce el redescubrimiento de Rossini.

A.R.: Es cierto.

F.B.: Nicolas Rossi Lemeni descubre una serie de obras que artísticamente y vocalmente le venían bien para su voz terminada, y comienza el redescubrimiento de Rossini que en Argentina todavía no llegó más que a Cenerentola y El Turco en Italia, pero nos falta El Otello, La italiana en Argel, nos falta El Moisés... pero sobre todo el Otello porque a raíz de la reciente representación del de Verdi recordamos que éste tenía tan profundo respeto por el de Rossini, que originalmente al de él lo llama Yago. El redescubrimiento de Cenerentola, que

es una gran ópera de cámara tropieza en esta versión del Colón con dos problemas, desde mi punto de vista. Comparto totalmente su opinión escénica. Pero es un cuento, el de Perrault, mal tratado prosísticamente, con decorados infantiles, con juegos de biombos que ya no sirven para esta época, con escenarios monumentales que son grotescos, parecen de la corte de Luis XV y no de la época en que se ubica históricamente el cuento. Hay una profunda desigualdad entre los artistas que cantan y quienes armaron el espectáculo, inclusive los decorados. Y desde el punto de vista musical, una orquesta tan reducida, le resta posibilidades a los cantantes.

A.R.: Claro, es justo lo que usted dice, porque un gran artista, un gran actor como Montarsolo ha hecho innumerables veces Cenerentola y le sobran aptitudes para olvidarse de que no hay un regisseur. Y de su patrimonio vocal, lo cual para mí fue una sorpresa total. Y Lucía Valentini Terrani hace un enfoque excelente del personaje, en mi concepto más profundo que el de Teresa Berganza.

F.B.: En otra línea.

A.R.: De acuerdo, pero creo que le da más verosimilitud al personaje, sobre todo el primer acto.

F.B.: Hay más dramatismo en su voz. La voz de Teresa es fruto de una gran escuela musical, de gran estudio, una voz manejada en un Conservatorio. Lucía Valentini tiene una gran

voz, pero yo creo que todavía no ha llegado a los límites de una gran escuela, pero evidentemente tiene un patrimonio vocal más holgado que el que tenía Teresa Berganza.

A.R.: Decíamos recién de la gran disparidad de calidad actoral, digamos así, se notó muchísimo, porque el tenor era un actor elemental. No sé si será así o pudiera haber habido falta de marcación. Como también la hubo en otros casos, salvando el caso de Césari que es tan excepcional actor que él puede olvidarse de que exista una marcación.

F.B.: Lo importante con Césari, es que un hombre de tal dominio escénico, que en ningún momento sobre-actúa. El personaje de Montarsolo asimismo, estuvo tan medido, en momentos en que hay margen para extralimitarse, como la escena del segundo acto, donde el juego de cambio de imágenes, de sacarse y ponerse la peluca, lo realiza dentro de límites honestos sin buscar efectos fáciles.

A.R.: Si realmente, nunca fue un bufo en el mal sentido de la palabra.

F.B.: No. No hizo nunca lo que algunos bajos hacen, ridiculizando su personaje. Y pasando nuevamente a Lucía Valentini Terrani, creo que merece alguna otra consideración. ¿Usted cree que puede hacer otra cosa que Cenerentola?

A.R.: Es difícil de contestar la pregunta. Pero para mí es una cantante inteligente, que habitualmente sabe donde coloca las notas. No sé qué otra cosa pudiera hacer. Pero es probable que Lucía Valentini Terrani nos dé alguna otra sorpresa, pero no tengo noticias qué otras cosas está cantando...

F.B.: Está cantando cosas rossinianas... Pero la pregunta no encierra un doble sentido. Lo que ocurre es que a través de algunas experiencias, yo podría decir que hay grandes cantantes para determinados papeles, que no saben hacer otra cosa que esos papeles. Yo encontré en ella enorme patrimonio vocal en su centro, una brillantez en la nota final, que me dejó helado. Pero me dejó la aspiración de verla en otro personaje, fuera de esta línea. Usted recordará que Fedora Barbieri hacía una fabulosa Azucena en *Trovatore*, pero que cuando interpretaba la Anneris, de *Aida* no estaba a la misma altura. Un poco es lo que ocurrió con Fiorenza Cossotto cuando vino a cantar *La Favorita*... A Lucía Valentini Terrani me gustaría repito, verla en otra cosa...

A.R.: En *La italiana en Argel*.

F.B.: Me gustaría escucharla también en música de cámara, por ejemplo. Es una mujer joven y pienso que su voz todavía se encuentra en evolución y es en esta etapa donde los cantantes deben decidir un poco su repertorio. Pero evidentemente tiene una voz para canto ideal...

A.R.: Y un registro homogéneo.

F.B.: El registro me pareció mucho más válido en el centro y abajo, pero me deslumbró la nota final.

A.R.: Yo insisto en la comparación con la anterior Cenerentola, la de Te-



Paolo Montarsolo, gran prestancia, excepcional voz e impecable interpretación.

resa Berganza. Por lo pronto en el rondó. Naturalmente, Teresa se movía menos. Yo la ví hace once años en el ensayo general y se la oía poco. La de ella era una voz excepcional, pero chica, acostumbrada al pequeño teatro de Provençe.

F.B.: Claro, y a propósito, uno de los defectos que yo señalaría al regista en esta interpretación, es el tamaño de la escenografía. Yo hubiera disminuido la dimensión del escenario...

A.R.: Exacto. Ese fue para mí uno de los defectos garrafales.

F.B.: Habría que darle más intimidad y menos lujos. Hemos criticado ya en otras oportunidades este asunto de las

regies mastodónticas. Lo hemos visto en *Don Carlos*, en *Otello* y en *Don Giovanni*. Demasiado opulencia...

A.R.: Es probable que los *regisseurs* se tienten con la grandeza del Colón.

F.B.: Da la impresión que es un problema que afecta al teatro lírico. Ya no se montan las obras intimistas y creo que es el caso de *Cenerentola*: un cuento desarrollado por Rossini con mucha habilidad.

A.R.: Fíjese que hay dos personajes, mejor dicho, dos artistas que entendieron eso perfectamente: Montarsolo y Césari. La pericia de ambos los lleva a hacer una composición de sus personajes, siguiendo ese criterio.

F.B.: Algunos rondós, Césari los lleva a sus posibilidades y por momentos uno parece estar escuchando un cantante de cámara. Lo mismo Montarsolo... Pienso que Rossini solo pretendió ponerle música a un cuento, por eso pienso que la aparatosidad del montaje es innecesaria.

A.R.: ¿Y qué opinión le merece Montarsolo?

F.B.: Montarsolo me parece un bajo que puede hacer otras muchas cosas...

A.R.: Ha hecho muchísimo, Montarsolo... Yo recuerdo que la primera y única grabación —que nos llegó comercialmente a la Argentina— del Ase sinato en la Catedral de Ildebrando Pizzetti cantaba él, por supuesto no en el papel de Becket. Pero es un cantante excepcional...

F.B.: ¿No le hubiera gustado escucharlo en Barbero?

A.R.: Claro, y en *Don Pasquale*

F.B.: El tenor que cantó John Brecknock, tiene algunas condiciones, pero el personaje no da para mucho...

A.R.: Es cierto... El *cadonato* me impresionó mejor, pero tampoco era ideal.

F.B.: Quizás sea un papel un poco tonto. Con todas las de perder y pocas de ganar, entra en concertantes, no tiene ningún aria, son todos duetos y tercetos.

A.R.: No me impresionó bien vocalmente la noche que yo lo escuché. Me pareció tener un registro bastante desperejo. Le noté problemas de dicción.

F.B.: Sin adelantar críticas futuras, evidentemente es corto. Pero suple con un hermoso timbre de voz y con una ventaja: ha fraseado y ha idioma-tizado muy bien un personaje, dado que el es inglés. Hizo un italiano muy correcto.

A.R.: Yo discrepo un poco. A mi no me gustó tanto la emisión. No sé si estuviera mucho en el personaje.

F.B.: Es que el personaje es muy pobre.

A.R.: Y es allí, en el caso de Brecknock donde veo la mayor desproporción y defecto de regie. No lo creo un actor desenvuelto... Es bastante limitado. Entonces, la diferencia con grandes intérpretes, al no haber una marcación definida, es enorme.

F.B.: Y es un personaje ingrato desde el punto de vista del cantante. Acompaña durante toda la obra...

A.R.: Siendo nada menos que el galán...

F.B.: Claro, el conde de Almaviva en Barbero por lo menos tiene dos momentos iniciales: E Corridente in celo y la Serenata Se il mio nome que le permite por lo menos decir algo. A pesar de que durante toda la obra sigue acompañando. Evidentemente Rossini, a los tenores, no los quería. Sin olvidarnos que Cenerentola fue junto con Otello lo mejor en lo que va de la temporada, ¿le gustó cómo sonó la orquesta?

A.R.: Sí, como sonó, sí. Lo que no me gustó fue el amigo Juan Emilio Martini acelerando algunos tiempos. Podría haber creado dificultades si no hubieran habido los cantantes que hubo, fundamentalmente los tres principales. Inclusive el mismo Brecknock sobrellevó bien un acelerar de tiempos un poco exagerado. Esto puede ser muy discutido, porque también se puede decir que hay versiones de tiempo muy acelerado pero de gran equilibrio, y entonces estamos ante un problema estilístico o de interpretación. Creo no obstante que faltó equilibrio en los tiempos.

F.B.: ¿No piensa usted que en un escenario más reducido donde los movimientos fueran más cortos como en el monólogo de Montarsolo, donde muestra una agilidad física realmente excepcional, los tiempos no parecieran veloces. En cambio sí lo parecieran con respecto a Lucía Valentini Terrani, porque sus movimientos escénicos son mucho más lentos. En el caso de Césari, lo superó con mucho oficio...

A.R.: Hubo un desequilibrio de tiempos muy notable en el dúo de Césari y Montarsolo, pero por suerte eran ellos los que estaban en escena...

F.B.: Opino que desde el punto de vista orquestal y el escénico, hubo un desencuentro. La orquesta se movía a un ritmo de comedia brillante y la escena al ritmo de un cuento antiguo.

A.R.: Sí, musicalmente se movía a un ritmo rossiniano.

F.B.: Sobre todo en algunas mutaciones, parecieron tremendamente difíciles de resolver. Fernando Heredia fue un buen actor, pero no le cabe el mismo calificativo como regista. Dirige el teatro de ópera, como el teatro de prosa. Entonces, algunas entradas a escena como la de los cortesanos trayendo a Dandino parecían viejos montajes escenográficos de antiguos teatros convencionales. Por otra parte, el uso de la luz, demasiado esplendente, terriblemente iluminado, no condecía con el lugar, sórdido en que se supone se desarrolla la escena del primer acto.

A.R.: Básicamente coincido con usted, pero vuelvo a reiterar que se debió reducir la escena, cosa que por otra parte otras veces se ha hecho en el Colón.

F.B.: El vestuario acompañó el criterio de comedia brillante, ya que pareció armado para eso. Mientras a las hermanitas de la Cenicienta se le cambian solamente los delantales, a la "Cenerentola" la cambiaba completamente con una rapidez tal, que daba escalofrío.

A.R.: Me hubiera gustado ver en esta regie a Césari...

F.B.: Césari va a hacer la reggie de L'Arlequino, esta es una primicia, y el año que viene hará La italiana en Argel. Pero yo le daría otro nombre para esta regie: Cecilio Madanes. No se olvide aquella Traviata. Toda su obra tuvo éxito dentro de un tipo de teatro de comedia, inclusive cuando hizo musicales como La Pérgola de las flores, La verbena de la Paloma.

A.R.: Me refería al deseo de ver reggies de Césari y otros actores cantantes, porque creo que la ópera en este momento tiene un problema fundamental que desgraciadamente ha alejado a la juventud de la ópera, ya que no la toman como un gran espectáculo. Y la experiencia de un gran barítono como Hans Hotter que se convirtió en un muy aceptable regisseur en Alemania, podría repetirse aquí

con Césari, especialmente en el género que él más domina.

F.B.: El tema del regista, puede llevarse a extremos bastante profundos. En primer lugar, creo que faltan registas de ópera, porque la gente de comedia que llega a la ópera, no conoce qué es ésta. A mi —por ejemplo— me gustaría que se le diera una oportunidad a Rodolfo Graziani, un hombre que domina la commedia dell'arte, demostrado sus condiciones, haciendo Moliere, Goldoni, y recientemente a Shakespeare en el Teatro de Garibaldi.

A.R.: Es que el ideal de un regisseur es que conozca canto y estilos y se ajuste a estos y no pretenda que la ópera sea prosa. Resultaría horrible que los cantantes no vieran las entradas que marca el director porque estén de espaldas al público. Además, ¡qué poco se valoraría su voz! En fin creo que es un tema inagotable. Lo concreto es que Cenerentola junto con Otello han marcado el mejor nivel de esta temporada operística, que hasta el momento podemos conceputar en términos generales bastante mediocre y con muchos altibajos.

A.R.: Estimado amigo Rapallo, nos hemos olvidado de "las hermanitas de Cenerentola"

A.R.: Me parecieron muy en tipo vocalmente aunque sufrieron también el problema de la marcación de sus personajes. De las dos me gustó más Silvia Beleani, una cantante que creemos debe tener una mejor oportunidad por la calidad de su voz y su estilo de intérprete.

F.B.: El coro actuó muy decorosamente. ¿En su reciente viaje por sus tareas cinematográficas vio algo de ópera?

A.R.: Me perdí por un día el Otello de Plácido Domingo que la crítica europea resaltó en elogios realmente de gran capolavoro. En algunos teatros de verano ví espectáculos de menor jerarquía. Lo que si he vuelto a ver es mucho entusiasmo juvenil hacia la ópera, hecho que sé que a Ud. le encanta.

F.B.: Es que siempre he sostenido que el teatro de ópera es un enfermo que según algunos está muerto, pero que siempre se levanta y se pasea en algunos momentos triunfalmente. Algún día analizaremos este aspecto.

Pájaro de Fuego le agradece al Sr. Rapallo esta colaboración y aguarda con impaciencia su comentario sobre el disco de Valentini-Terrani y Teresa Berganza.



## Destacada presencia que consagra una tradición



Serguei Radchenko



Anatoli Berdishev



Simpáticos, muy agradables y respetuosos, los solistas del Teatro Bolshoi de Moscú hicieron que esta entrevista se convirtiese en una charla en la cual la danza fue la estrella.



Valeri Lagunov



Nina Sorokina

## LO QUE DESEAMOS ES BAILAR EL ALMA DE LA PERSONA

No fue tarea fácil poder reunir en un mismo reportaje a los muy ocupados bailarines. Sin embargo, también estuvo presente el célebre Assaf Messerer, maestro por casi 57 años de dicho teatro, formador de grandes glorias de la danza, entre las que se contaron la maravillosa Ulanova, su famosísima sobrina Plissetskaia o el portentoso Vassiliev. El profesor, considerado entre los cinco bailarines más grandes que su Rusia natal produjera, es también afamado coreógrafo de obras o Pas de Deux que son esencia del clasicismo y está considerado como una eminencia dentro de la pedagogía de su escuela. A la cita acudieron Serguei Radchenko; Anatoli Berdishev (ya conocidos por el público argentino); Valeri Lagunov; Nina Sorokina y Tatiana Taiakina.

Pregunta a Serguei Radchenko: —“La escuela rusa ha dado pautas mundiales a la danza. ¿Cuáles son las diferencias o progresos en los estilos desde Petipa, pasando por Fokin; Balanchine, y hoy día Grigorovich?”  
S. R.: —“La diferencia es bastante acentuada en todo coreógrafo. En primer lugar, como yo comprendo, aquí se trata de la misma historia de la coreografía, la historia de la evolución

coreográfica como tal, de tal manera que la diferencia es real por un valor tanto en el tiempo, como en la calidad o en la cantidad”.

Pájaro de Fuego: (a A. Berdishev): —“¿En qué medida pueden cambiarse las variaciones tradicionales?”

A. B.: —“Creo que las variaciones pueden ser recompuestas en aquellos casos en que el nuevo “solo” sea más propio a la modalidad de uno u otro intérprete cuando así lo necesite. Cada artista, y con mucho respeto, puede variarla según sus cualidades, sin desmedro a una pérdida; porque la enriquece en la medida que sea bien interpretada.”

P. de F. (a Lagunov): —“¿Cómo describe Ud. el estilo ruso en la danza?”

V. L.: —“Como usted sabrá, nosotros conservamos las mejores tradiciones del ballet clásico. Por lo tanto, con ese repertorio nosotros creamos espectáculos de otra índole y debo decir que en cantidades bastante grandes y que representan una síntesis entre el repertorio contemporáneo y la herencia clásica que poseemos. Nuestros coreógrafos llevan ese punto de vista o de opinión como base para nuevas creaciones. Si hace falta citar unos ejemplos le diría que de la herencia clásica, como nosotros decimos, es el Lago de los Cisnes o La Bella Durmiente. De los contem-

poráneos está Espartaco, Leyenda del Amor, La consagración de la Primavera, Icaro, Carmen y otros”.

P. de F. (a Sorokina): —“¿Qué obra o puesta le agrada bailar?”

N. S.: —“Si la obra ya está montada no hay demasiadas concesiones a la propia interpretación, porque para mí es importante dar de uno mismo sobre lo que está creado. Me gusta, cuando me proponen un rol, interpretarlo a mi manera, bailarlo a mi propio sentir, creo que es un aporte que el bailarín debe hacer, con el respeto que significa el coreógrafo, porque cuando uno baila el personaje ya debe estar en nuestra piel y transmitirlo vívidamente al público”.

P. de F. (a Sorokina): “Creo que Ud. es además un gran ejemplo de lo que se denomina estilo “brillante” del ballet clásico. ¿Cómo define esa particularidad y cómo lo logra una bailarina?”

N. S.: —“Tengo una sola palabra para expresar ambas cosas: es la individualidad”.

P. de F. (a Radchenko): —“¿Cuál es el mejor aliado de un bailarín?”

S. R.: —“El trabajo. Y la paciencia y disciplina, todo en conjunto”.

P. de F. (a todo el grupo): “¿Qué es lo que más valoran del mundo de la danza o de su profesión?”

Berdichev: —“La concordancia, la cooperación que se logra entre la música y la danza”.

Igualmente responde Nina Sorokina, a lo que Lagunov agrega que ese es realmente el instante perfecto.

Radchenko dice que: —“me importa todo aquello que sirva para destacar la danza”.

P. de F.: —“¿Y lo que no les agrada...?”.

Ríen a carcajadas y Radchenko acota que la pregunta “es muy buena” y todavía sonriendo, se lamenta que “La vida de la danza significa mucho trabajo, demasiado. No existe tiempo libre...”.

Lagunov intercede diciendo “Nosotros gastamos mucha energía, mucho esfuerzo, y deseáramos que el público comprendiera todo esto y valore bien nuestro trabajo”.

P. de F.: —“Me dirijo a Radchenko, que ya es la segunda vez que está en nuestro país. Ustedes además han hecho giras por todo el mundo. ¿Qué opinión tiene del público sudamericano y especialmente, del argentino?”.

S. R.: —“Mi pensamiento es que público como el de Sudamérica y, esencialmente el argentino, no existe en el resto del mundo. La diferencia está en que aquí el espectador entrega tanto de sí mismo como lo hace el intérprete desde el escenario y ese es un impulso invaluable para el artista”.

P. de F. (a Lagunov): —“¿Qué enseñanzas le dejaron trabajar junto a coreógrafos extranjeros?”.

V. L.: —“Es algo complicado de responder, porque yo pienso, por el contrario, que nuestra escuela tiene tradiciones tan ricas y tan interesantes que evidentemente ejerce una gran influencia a otras compañías de ballet del mundo entero. Igualmente, para nuestra experiencia, estudiamos o adoptamos aquello del ballet contemporáneo que pueda enriquecer nuestro arte”.

P. de F. (a Sorokina): —“¿Es esencial para la carrera de un bailarín saber música, leer partituras?”.

N. S.: —“Es fundamental. Desde la infancia estamos muy apretadamente en conjunción con la música, la danza se nutre mutuamente con ella y nosotros, como bailarines, deseamos conocerla”.

P. de F. (responde Radchenko ya que es también intérprete de piano): —“¿En qué se diferencia el ritmo que siente un instrumentista en la orquesta cuando ejecuta una obra de ballet?”.

S. R.: —“Yo entiendo íntimamente esa relación porque hago ambas tareas. La base de una obra musical está fundada en el movimiento físico. No sólo expresa cada ritmo, sino que expresa cada nota, cada pausa y la duración de cada nota y la relación entre todo ello. Los bailarines tratamos a nuestra manera de interpretarla en nuestro arte y esa es una percepción individual de como cada uno siente la música dentro de sí mismo”.

P. de F.: —“Y Ud. Berdichev, ¿qué opina de esa disputa que a veces hay entre un director de orquesta de cómo

dirigir un ballet y la forma en que el bailarín lo entiende a su personal ritmo?”.

A. B.: —“Esa es una pelea que existió y siempre va a suceder. Por que es muy difícil encontrar un contacto ideal entre el director y el bailarín. Cada cual siente e interpreta la música a su manera y, por supuesto, ambos tienen su razón”.

Habla el Maestro Messerer: —“Yo creo que es una pelea creativa, en el buen sentido de la palabra pelea”.

P. de F.: —“Ocurre que ese tipo de “disputa creativa” puede (y se dan o dieron los casos) suscitarse entre un compositor y un coreógrafo encarando la propia obra. Allí la actividad es auténticamente creadora y puede llegar a dar maravillosos resultados. Pero el problema es diferente entre el director de orquesta y el cuerpo de baile mientras se desarrolla una función”.

Assaf Messerer: —“Si Ud. toma espectáculos del antiguo repertorio, tales como algunos con música de Minkus; Pugnini; y después en algunas partes con música de Tchaikovsky, como La Bella Durmiente, Cascanueces o El Lago de los Cisnes, aquí se escribió la música especialmente para el movimiento. Por

*“Público como el argentino no existe en el resto del mundo. El da tanto al espectáculo, como el propio artista.”*



eso, una serie de esos movimientos exige un ritmo especial y el temperamento adecuado del intérprete. En las partituras de Minkus o Pugnini, u otros compositores de este género que son más antiguos, a los cuales se los relacionaba con menos respeto, se les cambiaba el ritmo tal como fuera cómodo para una bailarina o bailarín. Además de esto, una serie de movimientos más complicados desde el punto de vista técnico, exigen el conocimiento del ballet clásico. Aparte, el director de orquesta y el compositor tenían que conocer a los intérpretes para los cuales componían su música. Otra cosa es cuando la coreografía se crea sobre una composición sinfónica, entonces, en este aspecto, no existen discrepancias, porque el bailarín baila música tal como la compuso el autor”.

P. de F. (a Sorokina): —“¿Cómo ve el nivel de la danza en el mundo?”.

N. S.: —“En el mundo veo un progreso enorme. El nivel plástico y técnico es muy alto”.

P. de F.: —“Pregunto a Tatiana Taiakina, quien ha dejado al público argentino asombrado con su virtuosismo, ¿cómo hace una bailarina para llegar a ese grado de perfección técnica?”.

T. T.: —“Creo que en realidad la perfección está de aquí en adelante. Yo voy perfeccionándome día por día, ¿y cuál es el camino para cualquier artista si desea llegar a esa meta? Sólo el trabajo...”.

P. de F. (a Taiakina): —“Alguien dijo que hay que aprender primero concienzudamente y bien la parte técnica para luego poder llegar a ser uno mismo. Entonces, luego de esa perfección técnica ¿cómo funde la faz interpretativa?”.

T. T.: —“Cuando interpreto uno u otro rol, no deseo infringir la coreografía, pero es natural que deseé darle un matiz propio, lo que me conviene, lo que siento en mi alma”.

P. de F.: —“Dentro de esos matices, ¿cuál es el personaje que prefiere interpretar?”.

T. T.: —“Yo sé que el papel que me gusta siempre, que siento mucho y que comprendo bien es el de ‘Giselle’”.

P. de F.: —“De ambos actos, ya que el personaje cambia fundamentalmente de uno a otro, ¿cuál se acerca más a su emotividad?”.

T. T.: —“Es muy interesante crear un papel así. La diferencia del primero al segundo muestra casi a dos personas distintas, y como bailarina me parece maravilloso poder demostrar esas facetas, es como un desdoblamiento de personalidad y exige mucha interpretación”.

P. de F. (prosiguiendo con Taiakina): —“Quisiera preguntarle qué diferencia de técnica ve usted entre las bailarinas occidentales y las bailarinas soviéticas”.

T. T.: —“A mí me parece que para nosotras la técnica no es la base principal del rol, lo que deseamos es bailar el alma de la persona”.

Realmente, para regocijo de todos, todos los artistas del Bolshoi demostraron, no sólo entregar su alma, sino un incalculable caudal que quedará como recuerdo imborrable para los argentinos.



# SOLISTAS DEL BOLSHOI

## EN LUGAR DE MAIA

### cultores de una escuela que se pierde

"Las Sífides", en  
la versión de Michael Fokin



La presentación de Maia Plissetskai fue el tema y la frustración del público argentino, que vio definitivamente aplazadas sus esperanzas luego que la estrella soviética sufriera la postración por una dolencia que no dejó de aquejarla durante su permanencia en Buenos Aires. En Agosto, luego de una corta gira a Brasil, Plissetskai trató de cumplir su compromiso anteriormente postergado en el mes de Julio con el Teatro Colón. Volvieron con ella, además de su **partenaire** Valery Kovtun, varias de las primeras figuras del Bolshoi y una parte del vasto cuerpo de baile de dicho teatro. Para el público significaba un gran evento de danza, pues, no sólo apreciarían a la genial bailarina, sino que juntamente verían a los afamados solistas del Bolshoi en un programa de **divertissement** que aunaba varios de los **pas de deux** ejemplo del virtuosismo a la rusa. La noche de la **rentrée** marcó el punto final a las expectativas. Plissetskai no pudo bailar dado el dolor que le producía la inflamación del nervio ciático. Aunque desencantada con la noticia, la concurrencia pudo, igualmente extasiarse con el magnífico cumplimiento de los otros artistas, a los que se les reclamó con fervorosa admiración el **bis** de casi todas las obras. Abrió el programa el **pas de deux** del 2do. acto del **Lago de los Cisnes**, con coreografía de Alexander Gorski, música de P. Tchaikovsky. Aunque evidencia una seguridad pasmosa y alta técnica, la **Odette** de Liubov Gerchunova no trasciende en matices ni comunica el alma del personaje, quedando como una fría estampa de los que está pleno de emotividad. Anatoli Berdishev, encarnando al **Príncipe Sifrido** fue excelente **partenaire** pero no tuvo lucimiento para demostrar cualidades técnicas ni sacó mucho de interpretación. Buena la aparición de Víctor Barikin como Von Rothbart, el mago, y más que deleitarse la disciplina y ajuste del cuerpo de baile.

Siguió en el orden **Pas de Deux**, con la autoría coreográfica del bailarín Vladimir Vassiliev y música de G. Torelli. Los protagonistas, Nina Sorokina y Valeri Lagunov fueron un ejemplo de concordancia y vitalidad en una obra de estilo **balanchiniano** en la cual el movimiento es la exacta visión de cada frase musical y en la que el cuerpo se convierte en una sinfonía plástica.

**Melodía**, dueto de línea lírico-romántica pertenece a coreografía de Assaf Messerer, con música de C. Glück. En este caso, Liubov Gerchunova y Anatoli Berdishev dieron gran caudal de sí mismos, en una fluidez estética que dio sentido a cada gesto. La **Variación del Torero** del ballet **Carmen**, coreografía de A. Alonso y música

de Bizet en arreglo de Rodion Scedrin es un solo que arranca entusiasmo tanto en la platea como en quien lo interpreta. Serguei Radchenko es ideal para el rol, con su porte felino, los limpios desplazamientos en los que se intuye la batalla a muerte, con mucho de hechizo y agresividad. La provocación del duelo se trastoca en una forma de seducción y la labor de Radchenko alcanza a todos los momentos en creciente expresividad.

Siempre en esta clase de programación, se espera el **pas de deux** de la escuela brillante, en la cual es probada a **full** la destreza de los artistas. La coreografía, perteneciente a Assaf Messerer, con música de S. Rachmaninov, fue en épocas en que el autor era considerado el más grande bailarín de su país, su demostración a lo que podía llegar con su portentosa técnica. Aún hoy es difícil de acometer por los inverosímiles pasos o **lifts** que Messerer inventó a su medida. Nina Sorokina y Vladimir Nikitin cumplieron con vehemente virtuosismo las **peñagudas** secuencias, el brío técnico sacó chispas a la escena y al público, que no dejó de alentarlos.

En **Grand Pas Classique**, coreografía de V. Gsovsky y Valeri Kovtun, música de D. Auber, se vislumbró a una nueva favorita para la admiración porteña. Tatiana Taiakina es una bailarina que reúne todas las dotes para llegar al firmamento de estrella. Pasmó con su increíble **balance** o equilibrio deteniéndose en el tiempo y el espacio como si sus puntas fueran un frágil pedestal de estatua. Tiene señorío, elegancia de porte, y lo que es más importante, una personalidad que no requiere de altisonancias para llenar con un solo gesto toda la escena. La variación fue el máximo de una técnica purísima y sin alardes, pero de una limpieza y perfección que resultó imborrable. Valeri Kovtun, estilista tanto como su pareja, no fue a la zaga en dar pruebas del más selectivo arte clásico. Ambos son verdaderos artistas y cultores de una escuela que se pierde por carencia de perfeccionamiento, pero que en los dos resulta una lección magistral.

Cerró la velada, y con el mismo éxito que acompañó a toda la noche, la célebre versión de Michael Fokin conocida en occidente por el nombre de **Las Sífides**. En la Unión Soviética conserva su nombre original de **Chopiniana** que lleva, obviamente, música de Federico Chopin. Un estilo guardado como joya y unos intérpretes que supieron respetar la gran herencia. Tanto Nina Sorokina, Valeri Lagunov, Liubov Gerchunova y Teselkina fueron aliados al **clímax**, igualmente el cuerpo de baile, ejemplar.

# Un elenco sin disciplina

Para suplir las actuaciones de la artista rusa, su **partenaire**, Valeri Kovtun, bailó junt con el elenco nacional en tres ocasiones, con un programa compuesto en la mayoría por **pas de deux**. Su saldo fue en parte negativo por la insistente falta de disciplina, **training** y limpieza del cuerpo de baile que en la parte masculina llega a niveles insólitos por lo flojo. Dificilmente se cierran quintas, las **batterie** no tienen transparencia, los elementales **doble tour** se ejecutan trastabillando y, en todo el plantel hay dificultades para realizar piruetas ( dos! ), preparar o terminar un paso con la nitidez necesaria, implícita a toda la danza clásica. Si un cuerpo de baile borronea estos primarios detalles, hasta la coreografía pierde consistencia, porque el dibujo exacto no debe ser ensuciado por la torpeza o por falta de estudio cuando se supone formar parte de una de las compañías más grandes del mundo. Respecto a los primeros, el nivel fue bajo en la mayoría. Lidia Segni (**Suite de Danzas; Raymond**) demuestra un desmejoramiento en toda su línea y no coincide con sus anteriores temporadas; Eduardo Caamaño, su **partenaire** en **Suite** presenta graves fallas en la "batterie". Silvia Bazilis y Raúl Candal, en **Romeo y Julieta**, fueron más ajustados técnicamente, pero no dieron comunicación a sus roles. En cambio, Violeta Janeiro y Gustavo Mollajoli en **El Combate** descargaron todo su caudal interpretativo y esa total entrega avasalló con reparos que pudiesen hacerse a una técnica sobria pero enérgicamente puesta al servicio de los personajes.

La actuación de Kovtun en **Raymonda** junto a Segni fue cuidada en sus solos, sin un exhibicionismo relevante, pero muy seguro.

Fue en el **pas de deux** del 2do acto del **Lago de los Cisnes** donde el bailarín **quest** mostró sus auténticas cualidades, en un papel exacto a su medida. La elegancia, la fineza, la prestancia de su porte, el desarrollo de un estilo que pocos saben representar, en Kovtun se despliega naturalmente; aunque se denota el conocimiento y perfeccionamiento de una escuela que los soviéticos saben ejemplarmente manejar. **Partenaire** inmejorable, puede guiar a la bailarina y confiarle firmeza, tiene gran destreza y energía para que en ningún momento se denote el esfuerzo de los **lifts**.

Su **Sigfrido** tiene el encantado señorío de verdadero **danseur noble**,



Valeri Kovtun  
"Lago de los cisnes"

con el acople de una técnica por demás pura, impecable en la variación con **jetés** abiertos, los **petit rond de jambe** realmente visuales empujan en flecha.

Su pareja en dos funciones fue Gabriela Pucci, ya que en la tercera lo acompañó Susana Agüero.

Pucci, es una bailarina de gran fuerza, preparada para asumir el virtuosismo tradicional sin esfuerzo. Altas posiciones, buen giro, transparencia en los pasos, una labor muy unida a la de su **partenaire**.

Sus cualidades, dignas de explotar, exigen que se le den oportunidades para demostrarlas. El hincapie reside en su aún grata juventud, que no la encuentra debidamente entrenada para ciertos roles como el de "Odette" que son ejemplos de un estilo, el cual es necesario profundizar. Sus movimientos, tanto de cabeza, brazos, y acentuadamente en las manos, están aún incompletos y bruscos. Sería provechoso que cuidara los dedos, demasiado abiertos, y también una impetuosidad inherente a su edad que la dividen de la firme (y madura) línea técnica que sus piernas demuestran.

Susana Agüero, quien asumió el otro reparto, realizó una interpretación que la concibe como la mejor bailarina nacional para realizar el rol.

## Reposiciones del grupo de danza contemporánea

En el Teatro San Martín se repusieron tres de las obras que integran el repertorio del Grupo de Danza Contemporánea y que fueron estrenadas en el transcurso de la pasada temporada.

**Biósfera** coreografía collage musical de Margarita Bali.

El lenguaje desarrollado por la autora es auténticamente contemporáneo. Los movimientos traducen todos los estados anímicos por las formas en sí. Tiene una buena ligazón de conjunto y de secuencias, si bien, justamente por el tema, la primera parte resulta más ambigua que la segunda donde los cuerpos se supone adquieren las características de seres vivos. El dúo de Pareja, bailado por Liliana Sujoy y Mauricio Wainrot resulta el momento más sobresaliente, de un bello primitivismo no exento de ternura.

Y ella lo visitaba (*She was a visitor*) es obra de Ana Itelman, quien también buscó en el collage la apoyatura musical (Ashley, Mache, Pink Floyd, Satie, etc.). Itelman ha indagado siempre en las vetas teatrales y en su acople a la danza. De tal modo, ciertos gestos, el corte de las escenas, el tiempo de las mismas, es marcado y rico. No por eso dejan de ser espontáneas, sino que contienen una gran energía, trasfondo que se proyecta más allá de los personajes. El sentido de la obra se

inclina tanto a lo onírico, la fantasía, los conflictos internos como a una trasposición casi superpuesta con la realidad. El (**Mauricio Wainrot**), remeda entre el sueño y lo auténtico, su relación (quizá imaginada o ideal, quizá parte de su pasado) con una mujer a la cuál descubre insistentemente una y otra vez bajo diferentes facetas, las que él anhela encontrar o las que verdaderamente quedarán de su amor. Ella, infantil, o curiosa, o ro-

*Margarita Bali y Mauricio Wainrot en "Y ella lo visitaba", coreografía de Ana Itelman.*



mántica, se trastoca también en una agresividad maligna, en una víctima, en una marioneta. Ambos juegan con los desechos del otro sin darse tregua, surgen odios recónditos o una pasión voraz. La visitante fantasmal no perdona y tortura hasta el infinito el recuerdo que lo perseguirá para siempre. Margarita Bali, como la protagonista, hace un verdadero hallazgo de su rol, al cual le infiere matices dramáticos bien compuestos. La danza es envolvente, de un "clímax" asfixiante, los dos se desgarran y marean en sus propias presencias con una tensión desbordante. **Memorias**, coreografía de Ana María Stekelman, rescata la bella partitura de Robert Schumann utilizando fragmentos de su famoso **Carnaval**, la cual, a modo de retrato, pinta personajes reales de su época (Chopin) u otros imaginarios (Arlequín, Pierrot, Colombine) que le fueron queridos a su vida. Presentados como en un friso, aparecen en sus gestos típicos, sobreactuados, figuras recargadas de artificio, maquillaje y pose. La ambientación tiene el sabor nostálgico de las viejas estampas, el transcurso se divide en cuadros que guardan la filiación de la época, pero resulta algo chata y monótona, no logra trasponer una fijación visual debido a que los movimientos elegidos son más bien pantomímicos y casi sin desplazamientos.

# EPOCAS DEL TEATRO ARGENTINO

## La crisis comercial de nuestro teatro

### El tronco de los Podestá

La "época de oro" de la escena nativa abarca, idealmente, desde 1902, que es cuando se produce el suceso del teatro Apolo (respaldado al año siguiente por el que se logra en la comedia), hasta 1910, con los bulliciosos festejos por el Centenario patrio y la congoja por la muerte de Florencio Sánchez en un hospital de caridad de Milán.

Gracias a la cohesión y a la trayectoria cumplida por la fabulosa familia circense de los Podestá, no solo se dispone de los elencos nacionales de que se carecía por la segunda mitad de la centuria anterior, sino que, asimismo, con el transcurrir de la primera década del nuevo siglo, el vigoroso tronco empieza a abrirse en fuertes ramas. José J. Po-

destá (el legendario Pepino 88) y su hermano Jerónimo se separan en 1901, porque la familia ha ido creciendo en forma desmesurada y resulta imposible mantener a todos en un solo núcleo. Poco después, el gran Pablo (que a los 30 años anima magistralmente al viejo Zoilo de "Barranca abajo", de Sánchez), se aleja de su hermano Pepe y crea su propia compañía. Florencio Parravicini, ser dionisíaco de curiosa vida aventurera, ingresa entonces en el conjunto y cuando tiempo después se independiza, es el capocómico indiscutido de un nuevo cuadro escénico. Entre los numerosos artistas formados a la vera de los Podestá (de Pepe y Jerónimo, particularmente), se destacan dos figuras de nuestra escena más popular: En-

rique Muiño y Elías Alippi. Ellos también se han ido adiestrando con la diaria actuación, como es lo habitual por entonces. Angelina Pagano, notable actriz, configura la excepción de la regla. Estudia en la Real Academia de Declamación, de Florencia, y la mesa del examen final se encuentra presidida por Eleonora Duse quien, admirada por el arte de la jovencita, la incorpora de inmediato a su elenco. Eleonora la llama cariñosamente "la Paganeta" y algunos críticos la denominan "la piccola Duse".

### Crisis de comercialización

La escena nacional, afirmada definitivamente al iniciarse el siglo, va pasando



Angelina Pagano, en 1926, acompañada por los actores César Ratti y Francisco Ducasse. (AGN)



a fines de 1930, Leónidas Barletta funda el Teatro del Pueblo.



Eleonora Duse

de la magra bohemia de autores e intérpretes, a forzamientos de comercialización que la dañan muy malamente. Los empresarios tienen la mira puesta en la boletería, los autores "creadores" se van convirtiendo en "fabricantes" (otros nacen ya como tales), y hay intérpretes que procuran sobresalir —en ocasiones más por sus limitaciones que por sus virtudes— y, comportándose como payasos, alcanzan el grado de "capocómicos" e imponen sus propias exigencias en un mercado demasiado bastardeado.

La crisis comercial de nuestra escena, que se agrava con el corçer de los años 20 y se agudiza al finalizar la década, no responde por entero a un desquicio de orden local. El crash de la Bolsa de Nueva York, en 1929, hace tambalear el desenvolvimiento económico-político de toda América y, por supuesto —¡y en qué medida!—, de nuestro país. Crecen los quebrantos comerciales y se acumulan las deudas, mientras las exportaciones caen a plomo y se acelera



Pablo Podestá en su camarín. (AGN)



Elías Alippi y Enrique Muñio en una toma de la versión cinematográfica de "Así es la vida", de Malfatti y de las Llanderas. (AGN)

la desocupación. En un intento de ampliar el enfoque, cabe acotar que Roberto Arlt publica su novela "Los siete locos" en 1929, y que en 1930 data "Yira yira", el desgarrado tango de Enrique Santos Discépolo, que anuncia al inmediato "¿Qué sapa, señor?", de 1931, y el patético "Cambalache", que el mismo autor entonará, desolado, cuatro años después.

1930 es para nosotros un año crucial, tanto en lo político-económico como en lo específicamente teatral. Lo primero se manifiesta con la revolución militar que encabeza el general José F. Uriburu, y quiebra la marcha constitucional de la Nación; lo segundo, a fines de ese año, el Teatro del Pueblo, fundado por Leónidas Barletta, echa a andar un nuevo sentido del teatro que luego habrá de identificarse como característico de la "escena libre", y ya veremos a su debido tiempo.

#### El teatro más popular

El teatro más popular es el que pasa por mayor peligro. 1929 es el año de sainetes como "El conventillo de la Patoma" de Alberto Vacarezza (mucho menos feliz que la consagradoria "Tu cuna fue un conventillo", de Florencio Chiarello, bufonada que logra mucho éxito. Además, la visita de Madame Ra-

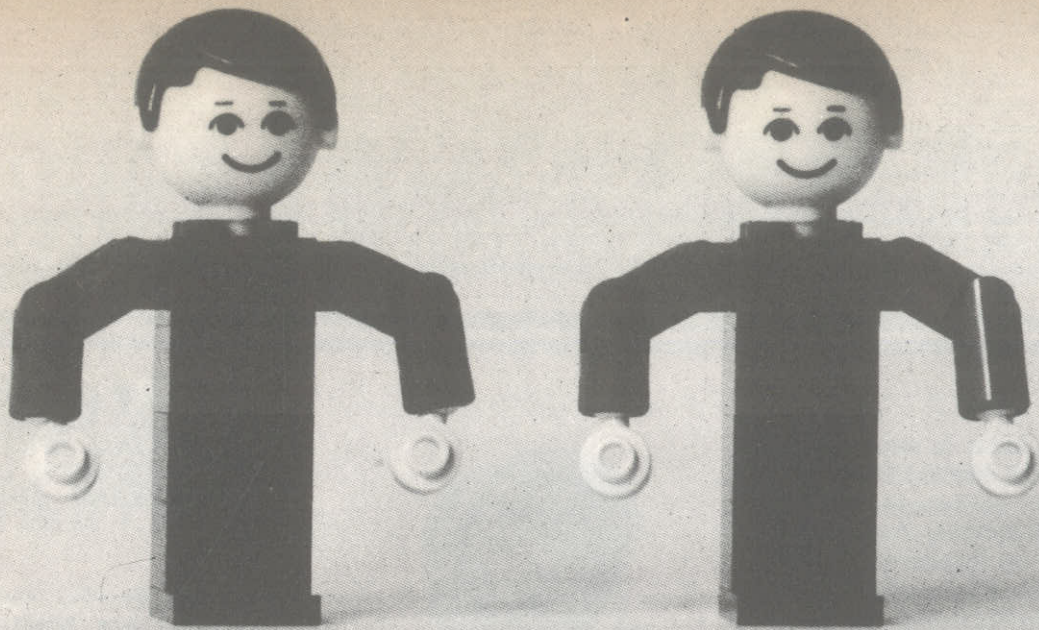
simi, a mediados de la década con su troupe bataclánica (procedente de París), ha logrado imponer la "revista" que llega a disputar espectadores al sainete porteño, en momentos en que el teatro Apolo es la "catedral" del género y existen numerosos templetos dedicados a oficiar, con resonancias semejantes, parecidos rituales.

#### Expresiones sobresalientes

Son de rescatar, sin embargo, algunas piezas costumbristas que gozan de gran popularidad y se encuentran trazada con gracia y limpieza, como "Los tres berretines", de Malfatti y de las Llanderas, y "La casa grande", de Bugliotti De Rosa, que se conocen en 1932. En 1934 se estrena "Así es la vida", comedia ciudadana, ejemplar en muchos aspectos, que pertenece a los ya citados Malfatti y de las Llanderas.

A esta altura del panorama se ha obligado nombrar, por lo menos, a varios autores destacados de la etapa, detenerse algo más en los tres más representativos que, en plena crisis del negocio escénico, y por contraste, testimonian con sus obras que nuestro teatro ha alcanzado una substancial trascendencia y madurez. Aludimos Francisco Defilippis Novoa, Samuel Eichelbaum y Armando Discépolo. A ellos nos referiremos en la próxima nota.

Luis Orde



# La individualidad se ha perdido

En un mundo de productos hechos en serie y de lugares comunes, la individualidad se ha perdido. Al querer comprar un equipo de audio se ve envuelto, sin desearlo, en deslumbrantes productos standard, porque la artesanía se ha convertido en una rareza.

No obstante, desde hace muchos años existe en Buenos Aires una casa dedicada a la fabricación de una pequeña cantidad de equipos de sonido bajo riguroso pedido.

Holimar, una de las tres primeras empresas en el mundo, realiza un control severo e individual de los materiales que se van a utilizar para que en la unión de los diferentes elementos se logre una gran superación de las prestaciones individuales de cada uno de ellos, sin excluir uno fundamental: el ambiente donde se van a utilizar.

Este particular sistema de trabajo, coloca a Holimar

por sobre las economías de la producción masiva de equipos de audio.

Bandejas giradiscos con transmisión por correa, filtros mecánicos, brazos con error tangencial cero en dos posiciones, amplificadores y preamplificadores realizados con circuitos operacionales discretos de simetría complementaria y entrada diferencial, sistemas acústicos de banda ancha y reproducción desde lo subsónico hasta lo ultrasónico con gabinetes de compliancia en modo isotérmico, son únicamente una parte de la ingeniería Holimar que permite lograr índices de distorsión, respuesta a regímenes transitorios, giros de fase, rise time y factor de amortiguamiento que son ejemplos de quienes marcan continuamente la tendencia en el mercado internacional del audio.

Un Holimar es diseñado y construido como ningún otro equipo de audio en el mundo: a medida.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar



Céspedes 2670 Buenos Aires 784-8127 781-5065

TELE  
TELE  
TELE

VISION  
VISION  
VISION

ARGEN  
ARGEN  
ARGEN

Es sin lugar a dudas la televisión, el medio de difusión más importante, no solamente por la combinación de sus sistemas visual y auditivo, sino también por la cantidad de asiduos que posee. Todo esto, nos plantea una antigua y remanida cuestión: ¿Cumple con la noble finalidad que le compete, como medio formativo e informativo? ¿Es la TV un medio de comunicación o simplemente distrae a quienes no quieren comunicarse?

Es la televisión un medio importantísimo, —nos comenta Roberto Maidana, actual co-protagonista del programa de mayor rating, *Mónica Presenta*—. La combinación del sistema audiovisual, permite una eficiencia mayor que en cualquier otro medio.

Que técnicamente el sistema sea eficaz, no incluye que sea bien instrumentado.

En una edición anterior, Ernesto Sábato, declaró a uno de los redactores: **Es el instrumento de deformación más poderoso y siniestro que existe.**

Con esta idea del célebre y brillante escritor argentino, se adjunta la del profesor Wibe, un importante sicólogo de la comunicación al afirmar: ... **No es verdad que la TV comunique a los hombres entre sí. Estos solamente nos informan acerca de situaciones ficticias, emiten símbolos cuya función objetiva es la de divertir a quienes no quieren comunicarse con otros.** Estudios realizados por dos sociólogas argentinas, han demostrado que la televisión actúa como medio de distracción, sobre todo en pequeños que más problemas tienen o perciben en el seno de la familia a la cual pertenecen.

La violencia, como catarsis de sí misma

Cuando se cuestiona la repercusión que



ROBERTO MAIDANA

*"Algunos escudan su mediocridad usando frases hechas".*

la violencia de la televisión posee, los defensores de la misma aluden a que ésta se presenta como medio para proyectar la que es propia de los individuos, conceptuándola de natural.

Pero tal vez, estos mismos personeros de la sicosis, olviden las escenas que un grupo de jóvenes repitieron luego de presenciar las violentas escenas de la "Naranja Mecánica", que es el caso extremo presentado en el cine y que bien puede ser tomado en cuenta para evaluar la significativa violencia de cierta comunicación.

Otro de los conceptos que esgrimen, es que no se puede mostrar un mundo sin violencia, puesto que la violencia existe en nuestro medio natural; evitarla, sería incursionar en la ficción. Lo indiscutible es que la violencia que nos muestra la televisión, es también ficticia, por cuanto nuestro medio natural, no está representado por este género de violencia.

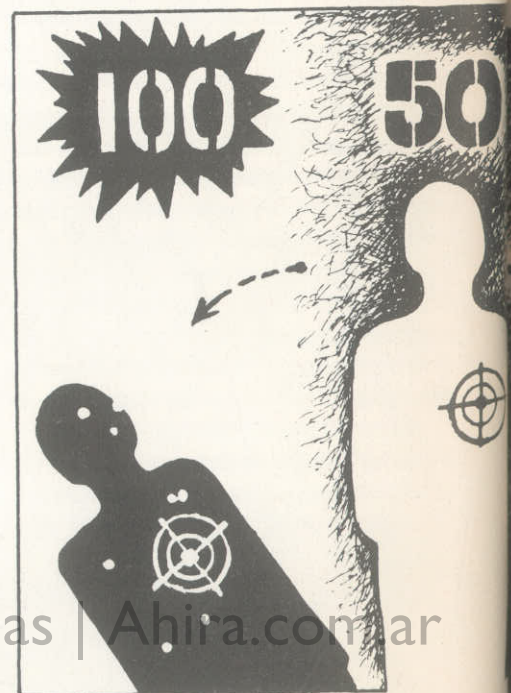
## *¿Qué es más violento? muchos tiros y muertes nacional, conducido por*

Lo malo de ella, —nos comentan las sociólogas Ana María Rey y Tatiana Ezcurra— es que —entre otras cosas— se presenten como el medio más apto para conseguir fines, por lo tanto, se hace de la violencia un valor.

### Efectos de los medios sobre las mentes

La televisión es el medio más propicio, tanto por su poder de influencia síquico, como por la cantidad de asiduos que posee.

Así lo aseguraba el slogan: "televisión es el medio". Esto incluye también que un niño porteño, en edad escolar, permanezca más tiempo frente a un apa-



TINA:  
TINA:  
TINA:

## PROCESO A LA TELEVISION

### Una serie policial con o un pésimo programa una estrella de la T.V.?

rato, que en la escuela

La socióloga Tatiana Ezcurra, nos afirma: es necesario que no se deleguen todas las responsabilidades en los padres. Por otra parte, es posible que si la TV, no estuviera tan llena de contenidos nefastos —como nos diría E. Sábato—, no sería negativa ni para los niños, ni para nadie.

Héctor Grossi, que ha incursionado en el periodismo televisivo interrumpidamente pero por espacio de veinte años, condenó a la violencia en estos términos: ... Tanto por la TV, como por cualquier otro medio que sea propugnada exaltada y justificada, es pernicioso.



LEO GLEIZER

*“¿La nefasta influencia de la violencia en TV es tal?”*

La morbosidad al ser instrumentada, como un arma comercial, para lograr mayor cantidad de expectadores se constituye, también, como una fuente de violencia, donde las situaciones de sufrimientos, desencadenan la pérdida de la sensibilidad afectiva del espectador.

Pero la moda de la violencia, ha sido desplazada en Estados Unidos por el sexo, —nos comenta Roberto Maidana— y ello, ha originado las protestas de una parte de la población que se ha movilizado en repudio por las proyecciones de perfiles escabrosos, y tomas poco pudorosas.

Y el sexo, también es real, por cuanto existe, pero la violencia continúa estando si se muestra a la mujer como un objeto sexual, error en el que también se suele incursionar (sobre todo en la publicidad, dueña y señora de todos los canales).

### La televisión como un problema social

Ya no son organizaciones marginales, las que plantean el problema de la comercialización de la violencia. Ni tampoco, son temas meramente teóricos, sino verdaderos problemas sociales. El caso, es que hace pocos años, el director del F.B.I., en EE.UU., atacó a la industria del espectáculo, responsabilizándola, por una ola de violencia.

Pero no todo es negativo en la televisión. Leo Gleizer, quien por otra parte no compartía este punto de vista de la violencia, declaró que los mejores programas, eran los dedicados a la familia, y mencionó a la Flia. Ingals, Los Walton, entre otros. El conductor del programa “Reseña”, junto a Víctor Sueiro manifestó no haber observado en sus hijos signos de violencia aún cuando éstos suelen ver televisión.

En un artículo aparecido en una revista argentina, se afirmaba que en EE.UU., la violencia va desapareciendo para dar lugar a los programas para la familia. Así fue desplazado de raiting Kohak, para dar lugar a lo que pareciera una nueva moda, más sana que las anteriores: Los programas para la familia.

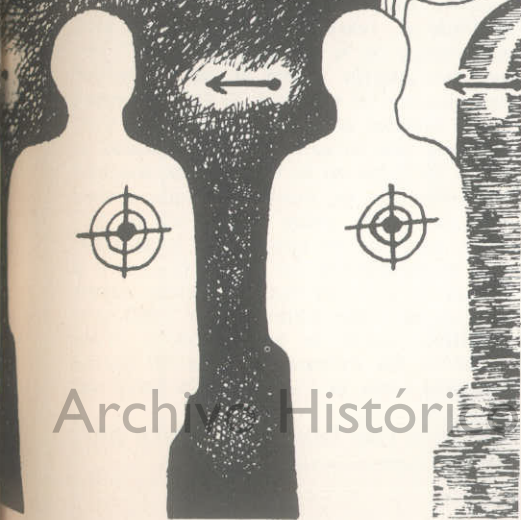
### Conclusión:

Tal vez, haya tenido razón R. Maidana, cuando afirmara que los que dicen: Nosotros le damos al público lo que el público quiere, ocultan su incapacidad por presentar algo mejor.

Lo que no termina de entenderse, es por qué causa pensaba que en la TV había mucha gente capaz... Claro está, no especificó capaz de qué.

Nicolás Piaggio

25





Bernardo Ezequiel Korembliit

## El Salón Dorado del Colón y el teatro de Cristóbal Colón

Hacia 1908 el doctor Cristian Eijkman provoca experimentalmente el beriberi, Alfred Fried publica **Los fundamentos del pacifismo revolucionario** (algo así como dar el pésame conteniendo la risa), la obesa y obsesa condesa Pardo Bazán presenta en la SADE de La Coruña su libro **La sirena negra** (pero, aunque parezca imposible, no disertamos ni Ulyses Petit de Murat ni César Tiempo ni yo), y se inaugura el Teatro Colón (con **Aída** el 25 de mayo, día que la Municipalidad dispuso no fuese ni frío ni lluvioso para que la esclava etfope, interpretada por el tonel Lucía Crestani (85 kilos y 1,50 de estatura, sobre el nivel del mar) no sintiese afectadas sus cuerdas y sus locas vocales). Con esa verdiana velada de gala quedó estrenado el Colón, con sus 43 metros de altura, siete pisos y capacidad para 2.487 almas (supuesto que la tengan los espectadores) además de las 900 que pueden —várices, lumbago y sabañones mediante— permanecer de pie en el más noble de los martirologios inspirados por el arte. Un año excepcional como los excepcionales acontecimientos que mi memoria me permite evocar. Por ese 1908 yo jugaba al balero con Moria Casán y a la rayuela con Raquel Welch (de paso entonces en Buenos Aires para filmar con Armando Bo), y lo hacíamos en la Plaza Lavalle, exactamente en la —permítaseme acudir a una originalísima metáfora de Proust— "intersección de las calles" Viamonte y Libertad. ¡Oh témpora, oh Morias (Casán)!, quiero decir, ¡oh tiempos de inauguraciones de teatros, oh costumbres de la rayuela y el balero! Han transcurrido insomnes y tan genesfacos como apocalípticos 70 años, al rabo (o al cabo, si lo preferís) de los cuales se ha

hablado, en una reunión de prensa efectuada en el filifil cuan superfirolfítico Salón Dorado del coliseo municipal (perdón por los lugares comunes, pero ahora son tan serviciales como indispensables), por vez primera en las dos últimas décadas, de la actividad artística a cumplirse en los años 1979, 1980 y 1981 (del calendario gregoriano, por supuesto). ¡Cuán largo me lo fiáis!, dice el inverecundo Don Juan cuando se le advierte de los castigos que le aguardan en la otra vida por la vida disoluta que lleva en ésta seduciendo y burlando a troche y moche de día y de noche a viuditas, solteras y casadas, como el héroe del tango **Si soy así**, y lo mismo nos es dado decir a quienes integramos la calificada concurrencia del Colón. 70 años pesan grávidamente sobre el teatro donde gorjeó y aflautó la Escena de la Locura Lily Pons, bailó la estertórea Muerte del Cisne Anna Pavlova, dirigió El viaje de Sigfrido por el Rhin el maestro Toscanini y levantó el velicomen Tita Ruffo en el estremecedor Brindis de **Hamlet**. Ahora se anuncian las óperas, los ballets y los conciertos del 79 al 81. Expresándome evangélicamente, en verdad os digo que nunca se sabe lo que el pasado nos reserva, pero sí lo que nos aguarda el futuro. Alguien —que no fue ni barftono ni bailarín pero sí empuñador de la batuta— dijo que en el 2000 todos estaremos unidos. Yo creo que no debemos ser tan pesimistas. Es lo cierto que al Colón o lo destruiremos entre todos o no lo destruye nadie, pero si se ha informado que exactamente el 10 de mayo de 1981 se representará **Madame Butterfly**, puntualmente el 7 de agosto **Idomeneo** de Mozart e irrevocablemente el 20 de noviembre una ópera de

autor argentino aún no determinada, me parece a mí, en mi modesta pero autorizada opinión, que las tres temporadas anunciadas (perdón por la rima y el octosílabo) revelan cuán cierto es que en la vida el dar un paso adelante es muy importante (otra rima, pero con un eneasílabo), siempre, claro está, por supuesto, **naturellment, of course** y por descontado que no sea un paso en falso. Y más aún ha de serlo si se dan tres años adelante en un año y en un día solo, como se dieron en la reunión de prensa del aurífero Salón del primoroso primer piso del teatro que lleva el nombre del descubridor de América. También es cierto que una larga marcha se inicia dando un sólo paso, como el que dan los peregrinos a Luján y los penitentes caminantes a Lourdes. ¿Y no es "la verdad" (o "la verdad que sí, ¿vivo?") que "el Tiempo sólo es tardanza de lo que está por venir", como dice **Martín Fierro** en su intelectual polémica con el Moreno? El Descubrimiento de América se produjo hacia 1492 y el escenario que en su mente había forjado el teatro de Colón en su febril mente imaginativa arrancaba de mucho más que apenas tres años antes: desde cuando era un humilde cardador de lana, como lo aprendimos en la primaria del jarrito, la pizarra y la caja de útiles de dos pisos (cinco menos que los del Colón dentro de sus 7.050 mts. cuadrados desde la federal platea divisa punzó y los íntimos recoletos 10 palcos **baignoire** hasta el multitudinario hervoroso paraíso). Los sabios (¿en Salamanca?, ¿en La Rabí-



da?; no tengo ni a Grosso chico ni a Grosso grande —no aludo a mafioso alguno sino al historiador— a mano (y el teléfono del americanólatra Enrique de Gandía —verdaderamente, ¡qué raro! — no funciona), ante la presencia de Colón aprendieron que si unos hablan por experiencia, otros, por experiencia, no hablan. Pero la sala donde se reunieron con el ilustre cuan intrépido navegante genovés era específica del siglo XV: rústica mesa rectangular no precisamente de chipendale (sobre la que Colón —teatro científico y astuto paró el huevo, pero achatándolo en un polo), sillas de esterilla y mapas sin la garantía de Peuser. En cambio, el lugar donde se hizo el anuncio de la actividad artística para el trienio 1979-81 tiene 96 metros de largo por 8 de ancho, y en él predomina el color marfil al que ya le patina el tiempo, con decoraciones en oro (como el tiempo, que también lo es, según los ingleses) y está iluminado con siete artísticas arañas de 300 lámparas cada una y por dos circuitos de luz indirecta con 1800 lámparas. En este ámbito de exquisito buen gusto y magnífica opulencia, ¿qué menos de tres años podían considerarse? Y si se quiere establecer absoluta justicia, ha de reconocerse que todo hace pen-

dant en el Colón: ya no se bebe café en la confitería sino **champagne**, y quien prefiera la infusión inventada por los árabes para despabilar la modorra y ocultar los bostezos en el entreacto de las amenísimas arias de Wotan, Fricka, Hunding, Waltrauta, Helmwige, Grimgerde, Ortlinda, Brunilda, Siglinda y Alba Solís en **La Walkiria** que **herr** Wagner compuso bajo los efectos de la germánica aletargadora casmodia, sentirá la humillación del status al que pertenece, propio de la morocha cafetina antes que de la burbujeante rubia aristocrática bebida inventada en la refinada patria de Proust. ¿Con qué ánimo pasará por el "foyer de los bustos", donde las señoras (la semejanza es involuntaria, créaseme) lucen sus **soirée** de **lamé** (como el forro del tangufsticamente célebre tapado de armiño) y los caballeros el peto distintivo, quien prefiera beborrotear el negro líquido árabe antes que libar el rubicundo vino francés? Con el espíritu alicafado y complejizado, seguramente. En ese foyer de las nueve cabezas y partes superiores del tronco (ésta es la definición que del busto da el Diccionario, aparte de la tercera acepción referente a la mujer) el cafeinómano sentirá el peso de las miradas de los nueve maestros que le

reprocharán su rústica condición: las de esos nueve genios paradójicamente oriundos de la clase media (aunque musicalmente de la más alta): Wagner, Verdi, Beethoven, Mozart, Bizet (enamorado de una fabricante liadora de cigarrillos), Gounod, Bellini (cuya norma de vida era amar a las fregonas), Rossini (cocinero) y Debussy. ¡Oh, champagne, champagne, cuántas injusticias se cometen en tu nombre!, tal como se las comete en torno a la tan cacareada desigualdad social. ¿Acaso el dinero no lo comparten por igual ricos y pobres? Por lo menos como tema de conversación. Pero no desesperemos, pues las Escrituras prohíben la desesperación y condenan al desesperado. Tres años más y todo quedará solucionado: exactamente el 20 de noviembre de 1981, cuando suba a escena la ópera de autor argentino aún no determinada. Tres años pasan pronto, como la efervescencia del champagne. También pasan pronto los pocos sorbos de un de suyo naturalmente pequeño pocillo de café, porque, "la verdad de las cosas", en el Teatro Colón, por basto que sea el bebedor, y ni aun en el intervalo de **Cavallería Rusticana**, nadie va a pedir que le sirvan café en taza grande de café con leche, ¿vivo?



El n° 10 de octubre contendrá el siguiente material:

#### LA UNIVERSIDAD: UNA INSTITUCION EN CRISIS

Una profunda investigación, a la luz de dos reportajes: Monseñor Nicolás Derisi y Dr. Carlos Oscar Bianchi.

#### ANTONIO CARRIZO: "MI FORMACION NO EXCEDE EL MEDIO"

Una larga charla, algunas precisiones, un agudo análisis del medio y la personalidad de un personaje insoslayable de Buenos Aires.

#### DESDE "HAIR" CON AMOR

Encuentro con Valeria Lynch, en el marco de un ágil coloquio con Néstor Ferioli.

#### CINE POLICIAL ARGENTINO: 30 AÑOS DESPUES

Mesa redonda donde participan Hugo Fregonese, Daniel Tinayre, Calki, Julio De Grazia, Santiago Gómez Cou y Julio Saraceni. Conducida por César Seoane Cabral.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

# LOS RASCACIELOS

antigua Babilonia, era conocido por su habilidad de observadores de espacio, y llegaron a disponer bien montados observatorios astronómicos en la cima de sus templos escalonados, los llamados "zigurat".

Las monumentales pirámides y los obeliscos, como símbolo y como realización técnica, encontraban su cabida en aquellas arquitecturas del mundo antiguo, con la civilización egipcia, causante de tantas muestras sorprendentes; y andando el tiempo, las torres, los torreones medievales y los campanarios de iglesias, siempre quisieron alcanzar, en su vertical ascenso, una meta que, a la vez que un símbolo o factor de individualización, se convirtiese también en demostración de posibilidades, de audacia; un desafío al vértigo, en todo caso, que los hombres manifestaron en todos los tiempos frente a la planimetría u horizontalidad de las construcciones tradicionales.

También en nuestro territorio americano, si vamos al caso, las pristinas civilizaciones que habitaron el suelo de América buscaron elevarse, contactarse con el más allá; si cabe, en una constante alternativa de desafío. Recuerdo cómo al visitar las pirámides escalonadas de México precolombino, ante la soledad de los parajes circundantes, ante esas realidades de los medios naturales, se me presentaba una sensación de sobrecogimiento, advirtiendo cómo aquellos hombres de la protohistoria continental pudieron desafiar las alturas con sus monumentales y pesadas construcciones. Había un latente aspirar hacia ese desconocido más allá, y un propósito religioso que lo acompañaba.

## Técnicación y crecimiento urbano

Por cierto que la superación técnica echó el resto. Sentó las bases para logros espectaculares en materia de alturas. Esa mecanización y las posibilidades técnicas y tecnológicas de nuestro mundo contemporáneo, llevaron la recíproca dualidad entre arquitectura y vértigo hasta límites insospechados, impulsado todo ello por una nueva problemática, la producida por las aglomeraciones humanas y el consiguiente crecimiento de los núcleos urbanos.

Había que solucionar un ingente problema de espacio; de espacio físico y funcional dentro de la gran ciudad. Y para eso surgió el rascacielos, denominación corriente de los edificios de gran altura y que en otros medios lingüísticos responde a denominaciones tales como "skyscraper", en la traducción inglesa, "grattacielo", en la italiana, y así siguiendo... Palabra internacional, entonces, que refleja una nueva instancia del acontecer ar-

quitectural y de la plusvalía tecnológica de nuestro tiempo. Y que, en todos los casos, está caracterizando esa realidad del crecimiento urbano, incontenible y a veces descontrolado y que se resume en el aprovechamiento vertical del espacio.

La ciudad, ha llegado prácticamente a agotar sus posibilidades de expansión horizontal. ¿Qué queda por hacer, entonces, para no alejarnos de los núcleos centrales y de trabajo si no elevarnos en el vacío y contrarrestar los alejamientos con alturas? Esta que aquí me formulo, pareciera ser la pregunta y respuesta misma que comenzó a vislumbrarse cuando allá, promediando el siglo pasado, empieza a accionar el ascensor de pasajeros (primero se habían hecho experiencias con montacargas), haciendo que los medios de circulación del edificio comenzaran a tener su trascendencia en el asunto, mecanizándolos.

En efecto, las escaleras tradicionales debían agilizarse porque ya no se trataba de subir un par de pisos, sino de estructuras cada vez más elevadas. El nuevo habitat, el que surge de la dinámica misma de la urbe, impone la mayor reducción de las distancias, pero también la velocidad en los desplazamientos, lo cual termina verticalizando los abigarrados centros de las pujantes ciudades. Este panorama configura la realidad de las macrociudades de nuestros días, las que se suelen connotar también como megalópolis.

## La génesis del rascacielos

Yendo un poco, ahora, a los orígenes mismos de este nuevo requerimiento de la ciudad de nuestros días, decisivo para su actual configuración, ubicaré al lector en la ciudad estadounidense de Chicago, ciudad industrial por excelencia en el fuerte movimiento tecnológico norteamericano; ahí quedó formalizado el rascacielos desde un punto de vista programático, vale decir, no como hecho aislado sino como evidencia conjunta. Ocurrió también un fenómeno que condicionó esa posibilidad. Hubo un gran incendio (de varias manzanas urbanas) en la ciudad del Lago Michigan, y el aprovechamiento de los terrenos arrasados se apresuró al máximo. Se hicieron numerosos esqueletos metálicos para edificios de oficinas. Todo un grupo de relevantes profesionales del quehacer arquitectónico encontraba nueva perspectiva (y prospectiva) en las soluciones y programas del diseño. Eran esqueletos de hierro completos con gruesas mamposterías y con tendencia a reiterar las ventanas modularmente. Un principio que dejó su impronta definitiva en las comúnmente llamadas torres o edificios en torre.

*Imaginación en el vértigo, en este proyecto para San Francisco, California*

El afán por las construcciones de altura ha sido una constante del hombre desde la más remota antigüedad. Solamente el alarde técnico que ellas constituyen, el desafío que implican desde el punto de vista de medir posibilidades de realización, poner a prueba la imaginación y los recursos de factibilidad respectivos; desde todo punto de vista, entonces, esas construcciones elevadas significan un factor de tentación evidente, que la historia misma se encarga de subrayar y demostrar.

Pero todo eso, amigo lector, estuvo siempre al servicio de alguna causal determinante. En el más remoto pasado, razones de índole religiosas convergían con otras de tipo técnico. El pueblo caldeo, por ejemplo, en la



# LA ARQUITECTURA EN VERTICAL

Se había llegado a una verdadera simplificación de las cosas. El máximo paladín de esa escuela chicagüense fue el arquitecto Louis H. Sullivan (maestro del no menos conocido Frank Lloyd Wright, uno de los más influyentes pioneros de la arquitectura y el diseño en nuestro siglo); aquél llegó a proclamar como apotegma de las nuevas orientaciones, una frase que hoy puede parecer muy simple —y hasta por momentos obvia— pero que en aquella época aparecía como revolucionaria: "La forma debe seguir a la función". Vale decir que, realizado el análisis funcional de lo que deberá ser el edificio, tendrá que surgir la forma del mismo. Ud. lector, advertirá que la función dinámica del edificio para oficinas debía condicionarse a una forma simplista, en sentido lato, racional, que permitiera a la vez simplificar su distribución. Forma y función en indisoluble ensamble.

## El crecimiento del rascacielos

Sin embargo, y pese a los coherentes criterios enunciados, en la ya larga historia que lleva transitada la edificación de gran altura, todo tipo de instancias de soluciones y tomas de partido de diseño, se han presentado. Hubo épocas en que parecía desembarazarse sobre la imaginación de los proyectistas una verdadera fantasía de formas, y los pre-conceptos que anteriormente cité en estas páginas dejaban de tener, aparentemente, influencia. Una vez entrados en el siglo veinte y cuando la ciudad de Nueva York había pasado decididamente al frente en esta pugna por lograr las más encumbradas torres, empezaron a perfilarse rascacielos curiosísimos, caprichosos en algunos casos (formalmente considerados), de esos que para todo visitante de la tantas veces llamada ciudad de los rascacielos siguen siendo hoy motivo de rara sorpresa. Presentan una especie de simbiosis entre una evocación romántica de las formas, impregnadas de cierta nostalgia medieval, con implementos de la nueva técnica de construcción, que les permitía subir a más de cincuenta pisos por entonces.

Los verdaderos records de altura obtenidos por rascacielos, comienzan a buscarse con fanatismo en el interregno entre las dos guerras mundiales, período ése que muestra una permanente obsesión por construir rascacielos en los Estados Unidos, pero también, tanta fue la repercusión de aquellas moles de los años treinta, que muchas ciudades de Latinoamérica (por caso San Pablo, en el Brasil, y nuestra misma Buenos Aires) siguen y se vuelcan al influjo de este tipo de construcción.

El característico edificio Kavangh, situado con frente a la Plaza San Martín porteña, se hizo por muchos años el tipo de rascacielo representativo de nuestra capital.

Pero vuelvo al caso de la pugna edilicia neoyorquina que tras sucesivos escalonamientos, alcanza los 375 metros espectaculares del fabuloso Empire State Building, en el corazón mismo de la isla de Manhattan, el epicentro, podría decirse, de este género arquitectónico singular.

Para darle a Ud. lector una referencia y una evidencia a la vez, de la complejidad de un rascacielos de este tipo, en cuanto hace a sus instalaciones, a su forma de distribución interior (que lo tornan el símil de un organismo, una ciudad dentro de la ciudad) vale la pena hablar de cifras: son ciento dos pisos, y como sería prácticamente imposible servirlo con ascensores desde la planta baja hasta el último nivel, se han dividido cuerpos y trechos. En total, hay allí sesenta ascensores cubriendo las circulaciones, algunos que saltan varios pisos desde abajo y otros que salen desde zonas intermedias del gigante, el llamado "elefante blanco" neoyorquino. Cada uno de esos coches funciona a razón de 330 metros por minuto. Se llegó a lo que parecía conclusivo, definitivo. ¿Pero fue realmente así?

## El rascacielos, hoy

Las grandes empresas humanas, mediando factibilidad técnica, no admiten detenciones. Pasaron varios lustros y el edificio mencionado seguía siendo el "leit motiv" de la admiración pública, el modelo del rascacielos. Hasta el cine lo documentó, y en la primitiva versión de la popular "King Kong", era

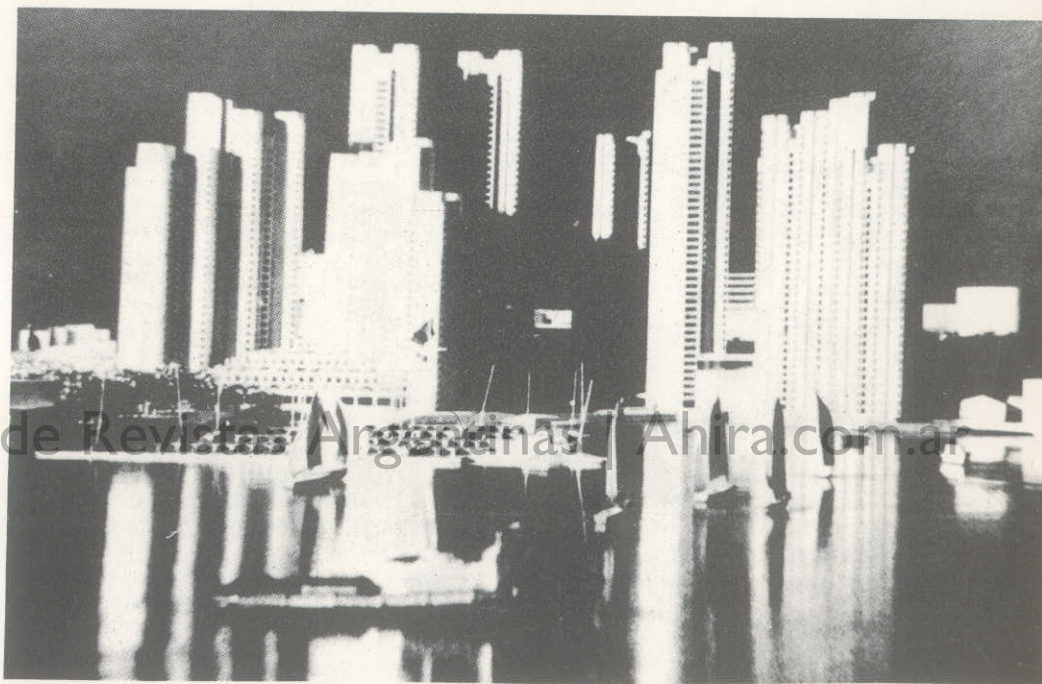
la cumbre a la que escalaría el fantástico simio.

Cuando se filmó la segunda versión de la citada película, ya había otro rascacielos más alto para elegir, el que comprende las dos torres gemelas del WTC (World Trade Center), que ascienden hasta ciento diez pisos cada una. Se logró quebrar aquel mito, con un nuevo lenguaje arquitectónico, o si se prefiere un nuevo formalismo, que está dado por la caja de formas rectas, el prisma neto, racionalizando al máximo la silueta escalonada y algo romántica de los rascacielos de preguerra.

El nuevo concepto nos invade, y los arquitectos sabemos que constituyen principios propios de un racionalismo arquitectural que está tipificado y que define al a veces denominado "international style", o sea, para ser más gráfico, ese estilo que ya se universalizó y en cierto modo se codificó, haciendo que los diseños sinteticen en la ligereza de sus medios constructivos (las estructuras) una evidencia de las posibilidades técnicas de estos tiempos. Acero y vidrio son sus materiales, y claro y preciso es su uso tecnológico en el proyecto.

La arquitectura se ha verticalizado por una necesidad incontestable, la que produce el propio hacinamiento humano. Pero el espíritu temerario jamás lo abandona el hombre, y además tampoco, la confianza en las posibilidades que ya ha logrado y que una y otra vez desafía para superarlas. Ese desafío al vértigo, como constante histórica, que está siempre latente.

*Urbanizaciones en Vertical:  
una solución para el planeamiento contemporáneo*



# MENDOZA

# LA CULTURA

# AL PIE CORDILLERANO



Fuimos a la ciudad andina y visitamos a su gente, a sus paisajes y a sus tradiciones antiguas como las montañas. Vivimos el entrañable dolor de un pueblo aferrado como pocos a la religión y evocamos las voces huarpes que persisten en las zonas más resistentes a la idea del progreso.

También vimos un centro edilicio altamente modernizado y amplio, con obras públicas de gran belleza y estupendas cualidades de limpieza y urbanización.

Pero fundamentalmente queríamos conocer la situación cultural en que se encuentra Mendoza. Por ese motivo nos dirigimos a la Dirección de Turismo, y dialogamos largamente con la responsable del mismo, señora Elda E. de Posada.

—Mucho se ha criticado a Mendoza respecto del escaso movimientos cultural que posee, tanto en el plano de las artes plásticas como en el de la literatura, la música, el teatro o el cine. Exceptuando algunos casos aislados, como la reciente presentación del concertista Bruno Gelber o el aporte del desaparecido Jorge Ramponi, cuyo libro de poesías Piedra Infinita ha cobrado muchos admiradores en toda América, el panorama cultural es de una chatura llamativa, más aún al considerar el estimable nivel de vida de los mendocinos y el desarrollo creciente de la ciudad en otros órdenes, caso urbanismo e industria. ¿Qué opina Ud. sobre esta grave y manifiesta contradicción?

—El problema que ahora me plantea se viene arrastrando desde muchos años atrás. La canalización del interés hacia las ciencias prácticas, que es visible al hacer números sobre el alumnado de las distintas facultades e institutos superiores, ha determinado que el culto de las Artes y las Humanidades se haya descuidado bastante. Y creo que esta situación es característica de muchas provincias, de las sociedades modernas en general, aunque en Mendoza el problema es más evidente por el notable crecimiento de otras actividades y obras físicas, no ligadas directamente a lo que denominamos cultura, a la creatividad artística, al embellecimiento, del espíritu, a la originalidad derivada del cultivo de la percepción. Pero los dos últimos años me han devuelto el optimismo, porque el gobierno y el municipio provincial se han preocupado decididamente por la difusión y el fomento de la cultura, tanto de la que importamos como de la autóctona o patrimonial.

Hay un ejemplo muy fresco todavía: la 1ra. Bienal Americana del Grabado, realizada en este Museo entre junio y julio del presente año, y que fue producto de un gran esfuerzo por parte de la Municipalidad de Mendoza.

—Tengo entendido que Mendoza carece de una adecuada infraestructura cultural para proyectar y hacer públicas sus manifestaciones artísticas. Además, se me ocurre que el público mendocino es algo reticente...

—El soporte de nuestra cultura no ha sido incrementado lo suficiente. En cuatro o cinco locales se concentran todas las muestras plásticas que es capaz de ofrecer la ciudad. Se los nombro: Museo de Arte Moderno, Museo Fader de Luján —a 10 km del centro, es la mayor pinacoteca de la provincia—, Centro de Cultura Hispánica, Escuela Superior de Bellas Artes y un par de galerías (la Zoireff especialmente) y salones universitarios. Es bastante poco, ¿no? En cuanto al público, el mendocino es por naturaleza algo apático y cómodo. Es parte de la idiosincracia de los pueblos montañoses, creo. El ritmo apacible, el aire de tranquilidad y bienestar que aún se respira en Mendoza hace que sus habitantes no se motiven masivamente hacia ciertas formas de recreación, hacia la contemplación estética de las realizaciones de la cultura. Además, la belleza natural de la ciudad y sus alrededores es más directa y espléndida.

—Es una interpretación... Pasemos a nuestro tema específico, el Museo que Ud. dirige. ¿Cuál es la actividad, la trayectoria y los objetivos de esta institución?

# Los 300 primeros.

La revista especializada THE BANKER publica, anualmente, un "ranking" de bancos comerciales que comprende a las 300 primeras instituciones del mundo.

En su edición de junio de 1977 figurábamos así:  
Puesto 297; activo u\$s 1.696 millones al 31/12/76.

Un año después, en junio de 1978, la posición era:

**Puesto 193; activo u\$s 4,072 millones al 31/12/77.**

Los 104 puestos ganados en un año hablan, por sí solos, del concepto logrado en el orden internacional.



THE BANKER JUNE 1978

Bank	Head office	G or B	group accounts	Date of accounts	Assets less contra accounts	Contra accounts	Other liabilities
193 Banco de la Nación Argentina	Buenos Aires	G	B	31.12.77	4,072	3,368	693
194 Nippon Trust & Banking Co	Tokyo	G	B	31.12.76	1,696	2,867	618
195 Banque Nationale d'Algérie	Algiers	G	B	30.9.77	4,011	2,391	533
196 Korea Exchange Bank	Seoul	G	B	30.9.76	3,459	2,228	494
197 Commercial Banking Co	Sydney	G	B	31.12.76	3,961	2,115	1,313
	Sendai	G	B	31.12.76	3,612	2,228	1,123
		G	B	31.12.77	3,883	2,334	1,342
		G	B	31.12.76	2,183	3,334	979
		G	B	30.6.77	3,883	2,115	294
		G	B	30.6.76	3,653	2,799	135
		G	B	30.9.77	3,849	2,725	425
		G	B	30.9.76	3,209	2,000	243
		G	B	31.12.77	3,843	2,709	425
		G	B	31.12.76	3,354	2,334	243
		G	B	31.12.77	3,843	2,334	425
		G	B	31.12.76	3,392	2,334	243

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahra.com.ar

# Medicus es algo más que un buen servicio asistencial.

Lo más importante en un sistema privado de medicina asistencial es el servicio.

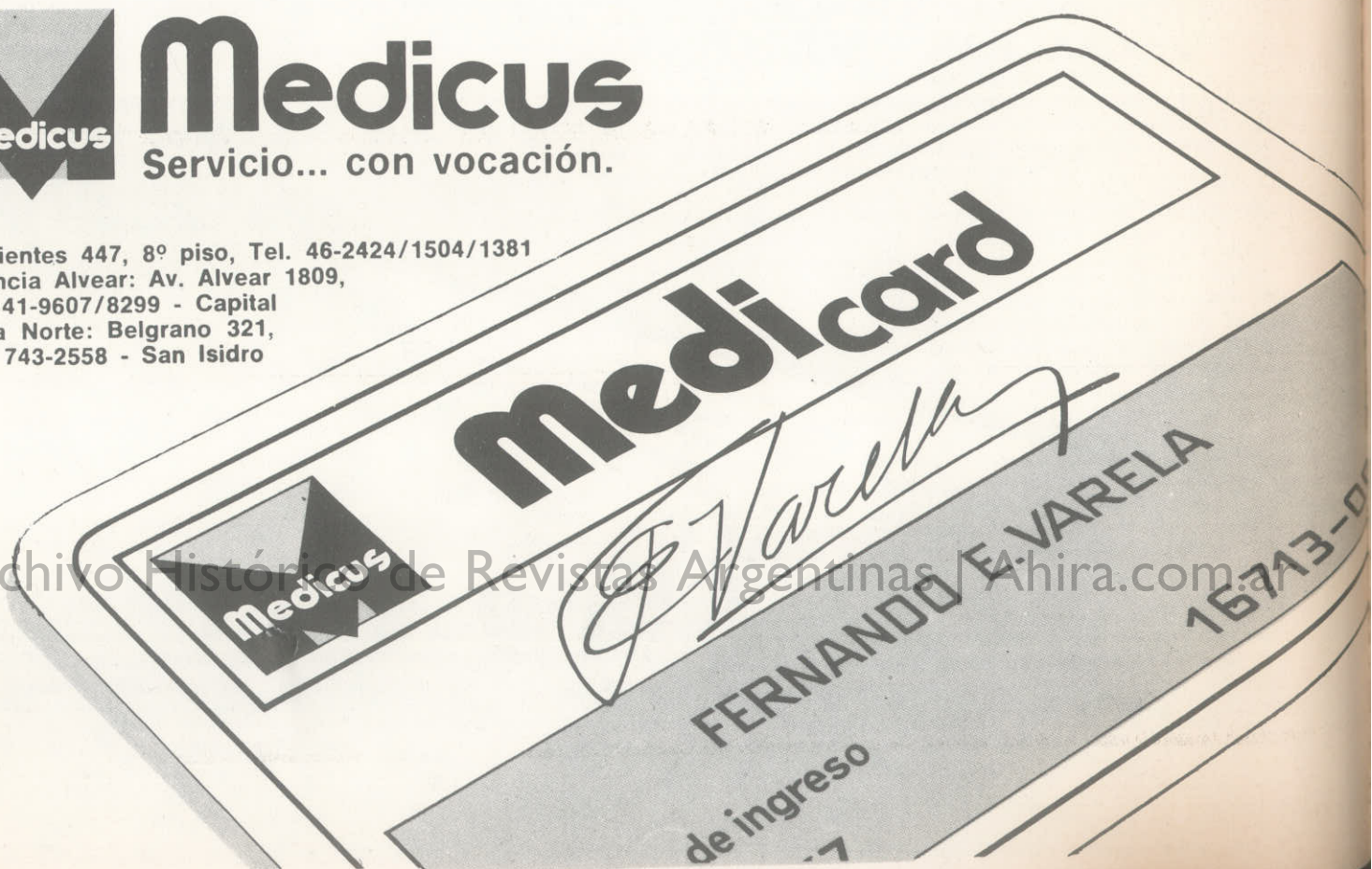
Medicus es un sistema con vocación de servicio.

La vocación de brindar cada día una atención amplia y eficiente. Consúltenos y conózcenos personalmente.

Recuerde que en Medicus al médico lo elige usted.



Corrientes 447, 8º piso, Tel. 46-2424/1504/1381  
Agencia Alvear: Av. Alvear 1809,  
Tel. 41-9607/8299 - Capital  
Zona Norte: Belgrano 321,  
Tel. 743-2558 - San Isidro



—El Museo fue creado en 1967 en el ex Concejo Deliberante, frente a la famosa Plaza de la Independencia y al teatro del mismo nombre, que es la más importante sala lítica de Cuyo. Hoy nos hemos trasladado a la Dirección de Turismo, en avenida San Martín, a metros del Km 0 de la ciudad. Tenemos, por lo tanto, una gran afluencia de turistas a lo largo del año, la ubicación es inmejorable. Las exposiciones más calificadas de Cuyo se montan aquí: esculturas, pinturas, grabados, cerámicas y fotografías ocupan nuestros salones. Lo único que no presentamos son artesanías, la actividad manual por excelencia de Mendoza, que está promovida en muchos centros comerciales y ferias ambulantes.

El Museo tiene un espíritu no rentable, depende de la Intendencia Municipal y es subsidiario del Ministerio de Cultura y Educación de la Provincia.

—¿Cuáles son las condiciones de montaje de una exposición?

—De todo lo conversado antes se deduce que aquí el

—Respecto de los mendocinos, ¿hacen escuela o son artistas singulares? El contacto de trabajo debe ser apreciable en el Interior, ¿verdad?

—Los artistas mendocinos se hacen a la sombra de algunos maestros muy buenos: Ducmelic, Zarelli, Cascarini, Condoux, Delhez, Scilipotti. Rosas es lo más renombrado en escultura.

Los alumnos comienzan en una línea de imitación que luego se superará en un estilo personal o no. Esto no hace bien a la originalidad de las obras. Tampoco hay escuelas ni movimientos, sino fuertes personalidades que se dejan sentir en la generación actual. Hubo un comienzo surrealista en casi todos, que después derivó al arte geométrico o al figurativo o al informalismo. Cascarini, por ejemplo, tiene una conducta irreprochable: desde el 40 que es figurativo y autodidacta, y ha gustado y vendido mucho.

—¿Cómo se constituye la pinacoteca del Museo y qué se exhibe en estos momentos?



"Changuita con fondo floreado", de Antonio Berni; "Postergación", óleo de Sara Giménez; "Ventanas de la realidad", de Iris Juárez; "Mujeres", de B. J. Condoux e "Indio", mixtura de cerámica de Parlatti. Todas las obras se encuentran en el Museo de Arte Moderno de Mendoza.

artista tiene muy poca promoción, pero últimamente las empresas privadas, en su mayoría bancos y bodegas, se han dispuesto a financiar desinteresadamente muchas muestras, a tal punto que ni siquiera se preocupan de figurar en los catálogos de propaganda. Hace dos años, esto yo no lo conseguía. Hoy, es una promisoriosa solución.

En cuanto a las exposiciones, hay un criterio selectivo por parte de los jurados del Museo, que representan a la Universidad Nacional de Cuyo, al Ministerio Provincial de Cultura, a los artistas plásticos de Mendoza y al municipio local. Los artistas solicitan sala y deben sortear el juicio de la citada comisión, salvo el caso de aquellos muy reconocidos. El término de exposición es de quince a veinte días cada uno y se les reserva una sala exclusiva.

—¿Cómo se organizó la Bienal y quiénes concurren?

—El grabado es uno de los medios de expresión artística con mayores posibilidades de renovación técnica. Con esa idea se lo eligió para hacer una primera vidriera americana. El invitado de honor fue Víctor Delhez, y por Mendoza concurren su hijo Cristian, Carlos Oyam, Quesada y Scilipotti, entre otros. Guillermo J. Paz, Graciela Zar y Norma Posca vinieron por Buenos Aires, Gubiani y Brandán de Córdoba y el santafecino Oscar Luna. De otros países, el brasileño Carlos Harle; Camilo Mineró, de El Salvador (reconocido como el mejor xilografista de América) y Gladys Afamado, de Uruguay. Estos fueron los más importantes. Chile mandó poco, aunque es rico en grabadistas, lo mismo que Paraguay. Hubo xilografías, aguafuertes, serigrafías, litografías y otras formas menores.

La Bienal ha sido el hito este año en artes plásticas y nunca ha habido tanto público en las salas.

—El Fondo Nacional de las Artes ha donado muchas obras, tenemos varios Berni, Spilimbergo, Forte. Los artistas mendocinos también son generosos, pero desgraciadamente nosotros no contamos con un fondo propio para adquirir trabajos y traer a artistas de otros lugares. Pronto haremos una Fundación de Amigos del Museo con ese objetivo.

Respecto a la vidriera actual, una de las salas está ocupada por María Luisa Piano, de San Rafael, con sus óleos sobre gran variedad de temas, y otra exhibe las fotos del mundialmente conocido Johnnie Walkens, sobre el tema La Biblia-Israel.

Quiero señalarle que nosotros proponemos desarrollar el arte en Mendoza comprando las obras autóctonas como prioridad uno, y permitiendo que expongan todos aquellos con calidad pictórica. Esta apertura surge después de varios años de crisis, donde unos pocos dirigían y mostraban su arte. Mendoza ha sufrido las consecuencias de los grupos herméticos desde que se formó como sociedad y en todas las realizaciones de sus hombres. La mentalidad debe cambiar.

El pueblo responde bien a la música y al teatro, por influencias foráneas, pero en los demás no sucede así, existe un elitismo que debe ser destruido por la promoción. Y aunque la cultura no se puede dirigir, se debe expandir. Y nosotros empezamos de abajo, en el despertar de la vocación: invitamos a colegios para que traigan a los chicos al museo.

Claudio Bramanti



Tino Pascuali y Miguel Ligeró, en "Mustafá".

### EL SAN MARTÍN DIO UN EJEMPLO

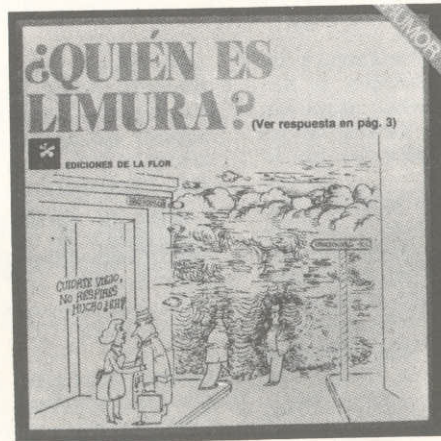
El domingo 10 de setiembre culminó en la ciudad de Bahía Blanca la primera gira que por el interior de la república realizan los elencos estables del teatro San Martín, presentando cuatro obras de su repertorio ("La casa de Bernarda Alba", de García Lorca, "Mustafá", de Armando Discépolo y Rafael J. De Rosa, "El Reñidero", de Del Cecco, y el espectáculo coreográfico "La Valse". La gira, que se inició el 1° de agosto, incluyó las ciudades de Santa Fe, Rafaela, Córdoba, Mendoza y Bahía Blanca. La crítica del interior ha elogiado sin retaceos la iniciativa del Teatro Municipal San Martín, y especialmente de Kive Staif.

Se dice que con esta experiencia, el San

Martín ha dejado de ser un teatro exclusivo de los porteños, para adquirir presencia nacional. Singulariza la crítica además, la calidad artística de los montajes y remarca los precios económicos de los espectáculos para ratificar que la misma no ha perseguido fines lucrativos, sino aquellos que hacen a una verdadera acción de extensión cultural. La crítica del diario Mendoza, dice entre otras cosas: "Suele ser tradicional en los elencos oficiales, incluyase al teatro Colón, cierto estatismo en su accionar. Poco afán renovador, poco entusiasmo. Aquí sucede exactamente todo lo contrario. Hay afán perfeccionista, sumo respeto por el público y una reverencia al arte que se cultiva, dignos de encomio". A ponerse el sayo...

### CULTURA OFICIAL EN SANTA FE

Vasta actividad ha cumplido en los últimos meses la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Santa Fe en diversos aspectos que hacen al apoyo prestado a manifestaciones de las artes y la cultura. Es de destacar dentro de la extensa lista los ciclos de Cine Cultural, las presentaciones teatrales, los cursillos sobre temas de la plástica y los conciertos y presentaciones de la Orquesta Sinfónica Provincial y del Coro Polifónico Provincial. Entre el 7 de julio y el 13 de agosto consignamos las representaciones de las marionetas de Oscar Thiel en la localidad de Romang, la escenificación de "El Prestamista" realizada por Gente de Teatro en Villa Ocampo, los cursillos sobre "Grandes épocas del teatro Europeo, el ciclo de cine español realizado en la sala Lavarden de Rosario, recinto por otra parte de las presentaciones de "El Mundo de Carola", con Elisenda Sera y elenco. La movilización de los estamentos oficiales en lo que se refiere a posibilitar la descentralización de los hechos artísticos y culturales hacia el interior, hablan de una auténtica motivación por divulgar sus beneficios dentro del ámbito total de la provincia.



### EL DESTAPE DE LIMURA

La gracia de Limura, tan fino estilete como el de la línea de sus monos, se despliega en las páginas del último libro de la colección Humor, de Ediciones de La Flor. Limura, que se confiesa soltero y no desestima precisar la edad (porque tiene 36 años) es suficientemente conocida a través de su participación en diarios y revistas de los últimos tiempos. La recopilación de La Flor, sirve para ratificar la existencia de un humor argentino y ciudadano.

### EL CLUB DE LOS POETAS JOVENES

Por medio de una atenta nota, en Club de Poetas Jóvenes (Esteban Argañaraz, Marcos Britos, Liliana Escliar, Claudio Siminz y Patricia Sruoga) nos hacen saber de su actividad. El Club ha sido creado con la intención de promover la poesía entre los jóvenes inéditos, menores de treinta años. Por otra parte, sus integrantes organizan "Charlas", cuya serie se inició con la exposición de Marcos Silber, (el 22 de agosto), en la Bodega del Tortoni.

Inquietudes como las del Club, son las que nos agradan. Queremos hacer por ellos algo más importante que publicarles las gacetillas, aunque éstas sean bienvenidas, porque el intercambio de experiencias estéticas que realizan, aparte de viabilizar canales útiles de comunicación, servirá sin lugar a dudas para divulgar la creación de una juventud que siempre aparece ignorada. Insistimos: el Club de los Poetas Jóvenes tiene su vocero en el "Pájaro".





## TERESA PARODI

*Vocación en el lenguaje inefable de la música y la poesía*

En esa capacidad de afrontar muros ante la aspiración de crear y de comunicarse, está también implícita la vocación y aptitud de artistas como Teresa Parodi. Esta joven cantante e intuitiva compositora correntina, presentóse con los auspicios de la Dirección General de Turismo y el Departamento Cultural del Banco de la Provincia de Corrientes, el 23 de agosto en el Sheraton Hotel de Buenos Aires.

Con magnífica y potente voz interpretó canciones que ostentan letras de selectos poetas —la mayoría de su provincia—, en base a melodías que ella ideara y que contaron con el valioso aporte de arreglos musicales de Oscar Cardozo Ocampo y su orquesta, interpretando él el piano, Oscar Alem, bajo, Jorge Padín, batería y Mauricio Cardozo Ocampo, guitarra.

Bajo la denominación de "Nuevas canciones y poemas para un país natural", se escucharon veintidós temas de autoría musical de la intérprete y letra de los poetas M. Morales Segovia, D. Martínez, A. Zamudio, A. Veiravé, F. Godoy Cruz, G. Parodi, D. Berti, O. I. Portela, y F. Madariaga.

Asistimos así a un recital de composiciones en las que se buscara integrar la calidad de la música, al clima y ritmo de cada poema. Lo cierto es que Teresa Parodi llena su canto con una voz rica y vigorosa, modulada con inteligencia y dedicación. Ella había cantado ya en la Orquesta folklórica de su provincia, grabado un disco y obtenido premios, partiendo desde sus tempranos estudios privados de piano, guitarra y armonía, con el maestro Blas Benjamín de la Vega, hasta esta eclosión tan auspiciosamente lograda.



Teresa Parodi en el recital del Sheraton

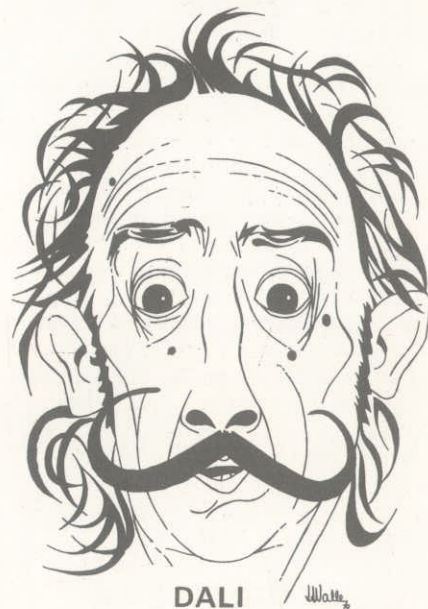
## TAMARA KARSAVINA

La bailarina más bella de la historia de la danza fue esta hurí del cielo de los bienaventurados. La sensualidad y la elegancia, como nubes envolventes de su marífica figura, complementaban esa inverosímil belleza con un halo que, unido a su arte excepcional, la dotaron de esa milagrosa perfección distintiva únicamente en los iniciados del prodigio artístico. Murió a los 93 años el viernes 26 de mayo y había nacido en San Petersburgo ese 1885 en que Morás publicó su **Manifiesto simbolista**. Fue la partenaire predilecta del quimérico Nijinsky, la encandiladora estrella absoluta de los Ballets Russes de Serge Diaghilev y la más grande creadora de **El pájaro de fuego**, para el cual el taumatúrgico León Baskst diseñó un vestido pasmosamente deslumbrante: una vorágine arrobadora de plumas rojas y doradas con las que esta rara ninfa del bosque sonoro de Strawinsky bailó bajo los efectos de la armonía que une y combina la idea, el ensueño, la pasión y el furtivo sentido de la vida. Pero la esencialidad de Tamara Karsvina reside en la conjunción de la bailarina y la mujer. Si en los pasajes fascinantes de **Sílfides** o en el momento más subyugante de **Giselle**, que interpretaba con la sobrenaturalidad de una deidad descendida a este mundo por gracia y cesión del consentimiento olímpico, la Karsvina ondulaba majestuosamente, fuera de la escena exhibía una elegancia y distinción que la mostraron como el específico modelo de la mujer ideal. A ese atractivo plástico (que compartió solamente con la náyade debussyanina Clotilde Sakharoff) se unía una rara espiritualidad y la sutileza de sus refinamientos que la convirtieron en el símbolo del eterno femenino encarnado en la efigie alegórica de la mujer que convoca a los pies de su trono la inteligencia, la sensualidad, el romanticismo y la belleza: cuatro súbditos que arrodillados en las gradas ante el sitio que ocupó en la vida y en la danza la acompañaron siempre como vasallos devotos y tributarios de su excelsa personalidad. En el arte, esta sublimidad de Tamara Karsvina alcanzó la centelleante altura cenital en el papel de la Bailarina en **Petruchka** (el último que representó); y en la vida con el amor que la unió al diplomático británico Henry J. Bruce co quien se casó el día que cumplió sus encendidos, jugosos, intensos y profundos 30 años. Su paso por el baile y por la pasión demostraron que no todas las diosas habían abandonado la Tierra.

Bernardo E. Korembliit

## GALERNA Y SUS RUMBOS

*Algunas novedades interesantes se ha olvidado de mandarnos este mes Editorial Galerna. Por ejemplo, los tomos que continúan la serie de la Colección "Las Aves del Arca", el N° 7 de Marcel Proust: "Flaubert y Baudelaire" y el 8 de Rudyard Kipling "Más allá del límite". De la Colección Pólemos, se anunció, asimismo, el estudio de Juan Flo: "Contra Borges" y de Horacio Ferrer "Loquita Mía", (poemas) y de Ricardo Halac "Segundo tiempo" (Teatro). Esperamos poder incluirlos en nuestras bibliográficas.*



En el hall de un cine parisién, un espectador galo encuentra a Dalí a quien conoce. Extrañado por su presencia, ya que se proyecta en la sala "Cleopatra", aquel film con Elizabeth Taylor, lo saluda y le pregunta:

—¿Usted? ¿Y nada menos que aquí?  
—En efecto —responde el pintor. Ocurriré que yo adoro los films malos y no me hubiera perdonado perderme éste, que me han asegurado es pésimo.



### "JAZZ & POP"

Desde el 7 de abril de este año funciona en Chacabuco 508, un pequeño local destinado especialmente a la difusión de obras y músicos argentinos que están dentro de la línea del jazz. Todas las noches a partir de las 22 hasta las 4 hs., abonando una consumisión mínima de \$ 2.000 se puede presenciar un espectáculo con calidad y bohemia con las excelentes interpretaciones de Néstor Astarita en batería y Jorge González en contrabajo.

La programación es: Lunes, Dino Saluzzi - bandoneón y voz; Martes, Santiago Giacobbe - piano; Miércoles, Rubén "Baby" López Furst - piano; Jueves, Horacio Larumbe - Horgamo Hammond; Viernes, Jorge Navarro - piano; Sábado, Norberto Machline - piano; Domingo, Jam Session - con tutti. Además se proyectan cortos de orquestas y festivales de jazz.



Néstor Astarita y Jorge González

N.F.

### HUMANISMO EDITORIAL

#### VI SALON ALBA DE PINTURA AL AIRE LIBRE

Como en años anteriores, se ha anunciado la apertura del tradicional Salón Alba de Pintura al Aire Libre, que cuenta con el auspicio de la Escuela Superior de Bellas Artes "Ernesto de la Cárcova". El mismo tendrá lugar el 7 y 8 de octubre en la zona de la Costanera Sud, donde la famosa fuente de Lola Mora será punto de reunión de los artistas y estudiantes de Bellas Artes que deseen participar. La inscripción se realiza en la Escuela Superior de Bellas Artes, calle Brasil y Costanera Sud, y los participantes podrán optar por una de las tres categorías instituidas, con premios de hasta 700.000 pesos, medallas de oro y plata y material artístico. El nuevo Salón, éste es el VI de S.A. Alba, es una expresión del aporte empresarial a la difusión de nuestras artes plásticas.

#### ACTIVIDAD DE LA FUNDACION ARGENTIA

En el segundo semestre del año, la Fundación Argentinia anuncia cursos, seminarios y conferencias correspondientes a sus dos áreas de actividad docente: Biomédica y de Capacitación y Diseño. Los programas analíticos de cada curso o seminario, así como toda información al respecto, se solicita a la sede de la Fundación Larrea 790, Capital. Tel.: 47-3091.

#### ANTICONFERENCIAS EN TELUS

En la galería Telus, O'Higgins 1917, prosigue el ciclo de Anticonferencias dictadas por el musicólogo Horacio López de la Rosa. El 27 de setiembre disertará sobre el tema "¿Entender o escuchar música?" y el mismo continuará el 11 de octubre con el tema: "El tango de concierto", para finalizar el 25 de octubre, con la última "anticonferencia": Música, artes y ciencia". Las charlas son a partir de las 19 horas, y las recomendamos.

#### "VID'ARTE" Y GELDSTEIN

Lidia Geldstein pertenece al grupo "VID'ARTE", que edita una revista de poesía y cuentos, cuyo primer número nos ha llegado (y hemos leído). La misma incluye trabajos de María Cristina Aróstegui, Lili Canaleti, la propia Goldstein, Adalberto Polti, Luz Mónica Rud, Aníbal Vélez y Daniel Mina. El envío incluyó "Historia de reencarnantes" de Lidia Geldstein.

Hermoso ejemplar el de "Arte y Humanismo", editado por Ensayos Arte, de la Editorial Cátedra. El libro, perteneciente a Santiago Sebastián, aborda en forma erudita, la problemática de la forma, según la óptica de la crítica esteticista, vinculando sus sucesivos capítulos a la historia del Significado de la obra de arte, como lo destaca en el prólogo del mismo J. J. Martín González. Las indudables preocupaciones de Sebastián por el desenvolvimiento escolástico de la Historia del Arte, le hacen decir una verdad práctica en contra de los encasillamientos y el fragmentarismo que los especialistas aplican a su estudio. "Arte y Humanismo" reseña capítulos sobre el Templo, sus teorías y conceptos; sobre el Palacio, la mansión humanista, El Escorial, La Villa, la naturaleza, el Saber, la vida del alma, alegorías filosófico-morales, el espejo doctrinal y el Histórico, rematando el extenso estudio con un cierre denominado Imágenes de lo Escatológico. La excelencia del texto, su profundidad, lo harán útil al estudio y al artista. A la concepción, colabora una excelente presentación donde el papel, la tipografía y los grabados, componen un de esos libros "que hay que tener".

# El día que el embajador sonrió sin protocolo...

“Horas antes de la comida ya vivíamos un clima algo tenso. Nuestro huésped de honor, el embajador de B..., era un gourmet famoso por su exigencia.

Fuí a la bodega para elegir personalmente los vinos. Para los “Huevos Cocotte Bergère” seleccioné sin dudar el GRAN RODAS un vino con brío, de gran jerarquía, producto de su letargo de 4 años en cubas de roble de Nancy y 12 meses en botellas.

La gran duda era el “Lomo Pané Mont D’Or”. Hacía falta un vino de excepcional finura. Armonioso y profundo, tranquilizado durante 5 años en cubas de roble de Nancy y 24 meses en botellas. Me decidí. RODAS R.

En el momento de servirlo, el embajador esbozó una leve sonrisa. Una sonrisa íntima, diría, de grata complicidad.

De aprobación franca. Sin protocolo.”

*Kurt G. Zlattinger*

*Maître del Restaurant del Claridge Hotel*

Vinos muy finos

## RODAS

El ritual  
de las grandes mesas.

RODAS BORGOÑA - RODAS CABERNET  
GRAN RODAS - RODAS DU VALLÉ - RODAS R  
RODAS ESCONDIDO



# 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:

**Electronica Maquimec**

Distribuidor:



JUJUY 346 - Tel. 97-7136 93-7466 - Buenos Aires

Fabricados en Japón por:

**SANKEI MANUFACTURING CO., LTD.**

Desde: \$ 39.000.-