

pájaro de fuego

toda la cultura

Buenos Aires — Año III — N° 25 — Mayo de 1980 — \$ 7.000



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

ONETTI: en el cine argentino. Reportaje a Raúl de la Torre
UNIVERSIDAD: prioridad decisiva para el país. Diálogo.

LA CLASE MIERDA

brindamos seguridad

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

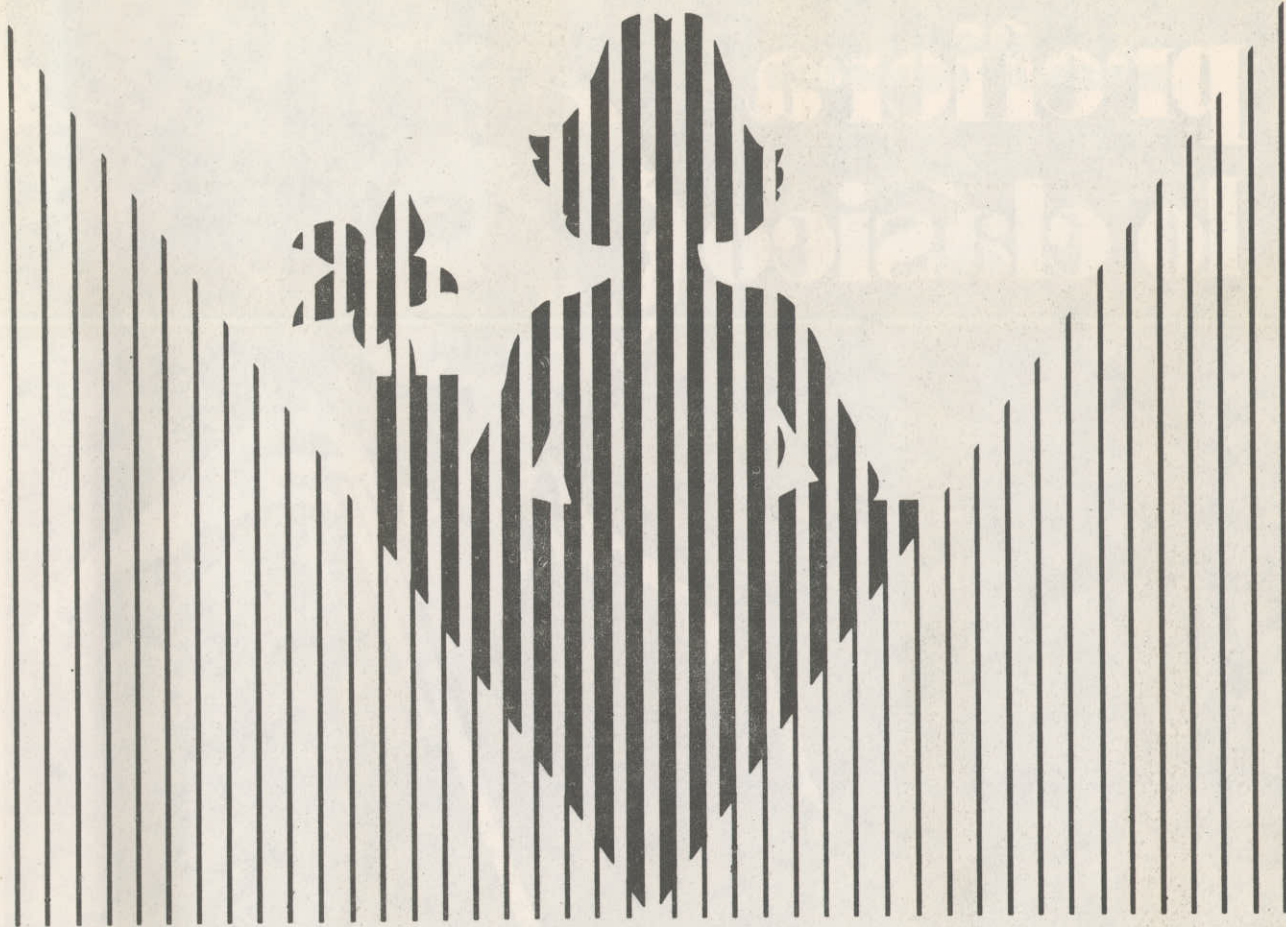
Consulte con



ANCORA

COMPANÍA ARGENTINA
DE SEGUROS S.A.

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



Medicus tiene un estilo de atención muy personal.

PRAGMA 066

Es el estilo que pueden brindar los
que tienen verdadera vocación de
servicio.

Un estilo que se ve en la calidez de
sus oficinas y en el trato de sus
empleados.

En la eficiencia de su sistema de
medicina privada.

Y también en la libertad de elegir al
médico y al sanatorio o laboratorio
de su preferencia.

Consúltenos. Su salud merece el
nivel Medicus.



**Servicio
con vocación**

Casa Central: Maipú 1252 - Piso 12° - Tel. 31-0766/1164
1170/1272/9462 - Cap.

Agencia Alvear: Av. Alvear 1809 - Tel. 41-9607/8299 - Cap.

Agencia Belgrano: José Hernández 2413 - Tel. 782-7274.

Agencia San Isidro: Belgrano 321 - Piso 1° Tel. 743-2558.

Agencia Rosario: Urquiza 1441 - Tel. 24-8383/8980.

Agencia S.C. de Bariloche: Gob. Quaglia 366 - Tel. 2-2952.

prefiera
lo clásico



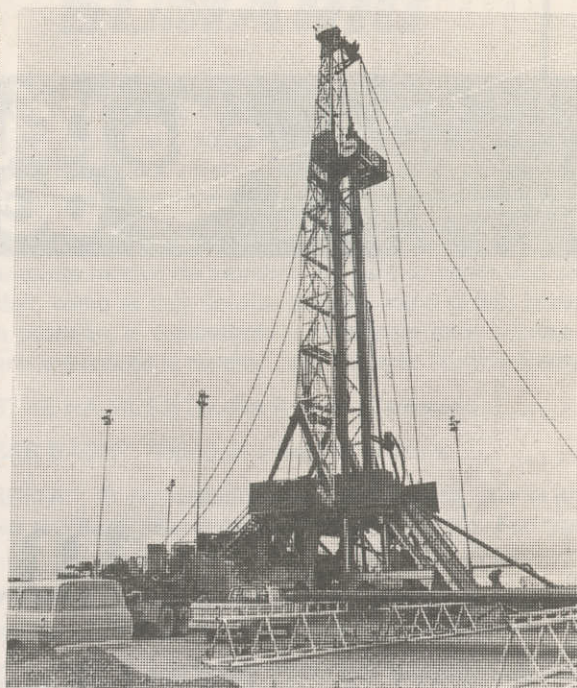
 BANCO DE LA
PROVINCIA DE
BUENOS AIRES

Archivo | Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

ESTE TELEFONO ES CLIENTE DE BANCO RIO.



ESTA TORRE DE PETROLEO TAMBIEN.



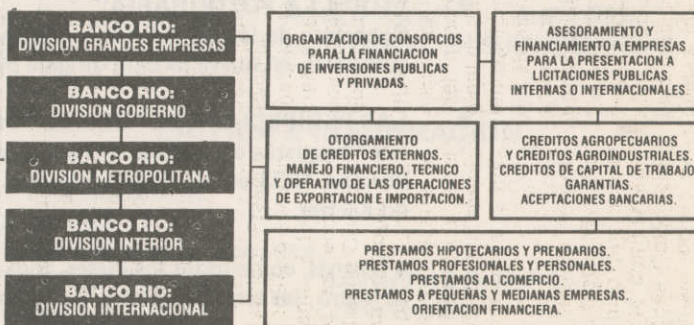
No hay sector de gravitación en la economía del país donde Banco Río no cumpla un papel protagónico. Los sectores comunicaciones y petrolero, con facturaciones anuales que superan los 3.000 millones de dólares, son algunos de ellos. Como lo son el del acero, el textil, el pesquero, el forestal, el cervicero, el siderúrgico, o el sector automotriz.

Una asistencia diaria de esta envergadura sólo puede ser encarada por unos pocos bancos especializados, capaces de ofrecer un servicio de apoyo completo a las gerencias financieras de sus empresas clientes, ya que la dinámica cambiante de la economía argentina y mundial hace necesaria una conjunción de rapidez, creatividad y permanente actualización de las modalidades operativas.

Tanto en la interpretación de reglamentaciones y reglas de juego, como en la optimización de oportunidades.

En síntesis, en Banco Río las grandes empresas del país cuentan con una institución sólida, de gran capacidad comercial y financiera, con óptimo manejo profesional y operativo, con capacidad de creatividad, y rapidez para la búsqueda de soluciones.

En nuestro país. En las 3 Américas. Y en todo el mundo.



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

BANCO RIO DE LA PLATA - Casa Central: San Martín y Cangallo - Bs. As. **Anexo Casa Central:** Cangallo 541 - Bs. As. **Casa Matriz:** Calle 8 esq. 50 - La Plata y filiales
Agencia Nueva York: 650 Fifth Avenue - New York - N.Y. 10019 U.S.A. **Filial Panamá:** Elvira Méndez 10 - Apartado 6-1994 - El Dorado - República de Panamá.
BANCO RIO DE LA PLATA (Panamá) S.A.: Elvira Méndez 10 - Apartado 4808 - Panamá 5 - República de Panamá.
 Red de corresponsales en todo el mundo.

Entidad adherida al régimen de garantía de los depósitos Ley N.º 14.166/87

junio

- ◆ **EL HUMOR RADIAL PASO A LA HISTORIA DE BUENOS AIRES**
Reseña de los programas humorísticos radiales, desde la década del treinta. Una exhaustiva investigación realizada por Oscar Vázquez Lucio (Siulnas), acudiendo al testimonio directo de intérpretes y libretistas, Primera entrega de una serie de seis notas.
- ◆ **GENEALOGIA DE LAS REVISTAS LITERARIAS.**
Una extensa investigación a través de las épocas, de las publicaciones argentinas dedicadas a las artes y a las letras, redactada por Silvestre Byrón.
- ◆ **"TODA LA FOTOGRAFIA"**
Cobertura de la actividad fotográfica nacional en sus expresiones culturales, en nueva sección dirigida por Juan José Guttero.
- ◆ **LAS PERIPECIAS DEL "ULISES" DE JOYCE**
Las "hogueras encendidas de la mojigatería" y la entrada legal del libro en 1933 en los Estados Unidos. Una nota de Eduardo Gudíño Kieffer.

y además, como todos los meses, toda la crítica de libros, del cine, el teatro, las artes plásticas y los cuentos de "El Espejo de Tinta".



pájaro de fuego

Buenos Aires — Año III — \$ 7.000
Mayo de 1980

25

DIRECTOR
Carlos A. Garramuño

Colaboran en este número: Ignacio Xurxo, Rocío Domínguez Morillo, Eduardo Gudiño Kieffer, Ulyses Petit de Murat, Bernardo Ezequiel Koremblit, Emilio A. Stevanovitch, Armando Rapallo, Diego Mileo, Alberto Daneri, Gustavo Rosen, Adela Tarraf, Rodolfo Carcavallo, Osvaldo Sosa Cordero, arq. Néstor Echevarría, Marfa Inés Bonorino, Fernando Basabru, Haydée Breslav, Oscar García, Viviana Hall, Beatriz Sanroman, José Marial, Néstor Ferioli, Roy Bartholomew, Atols Tapia, Ricardo Turró, Silvestre Byron, Susana Freire, Osvaldo Santamaría (fotografía), Luis Maubecín (asistente), Marfa Reyes Amestoy, Huadi y Valle (ilustraciones).

SECRETARIA GENERAL
Gladys Cammaroto

DEPARTAMENTO DE PUBLICIDAD
Gerente
Candy Rodríguez
Jefa
Osmina Guardatti

Distribución en Capital Federal: Brihet e hijos, Paraná 777, 5o "B", Buenos Aires. Distribución Interior: D'Argent S.A., Sulpacha 322, 2o Piso y D.G.P., Hipólito Yrigoyen 1450, Buenos Aires. Diagramación: CROMOMUNDO. Composición, armado, montaje y coordinación de EDICIONES BUENA LETRA, Uriburu 782, 9o "A", (1023) Buenos Aires. Tel.: 48-9280.

La revista PAJARO DE FUEGO es una publicación de Editorial CROMOMUNDO, con domicilio en Sulpacha 255, 7o "A", (1008) Buenos Aires. Tel. 39-5919. Registro de la Propiedad Intelectual Número 1.402.099 (24-X-77). Marca Registrada en Trámite. Se autoriza la publicación de uno o parte de sus artículos, tanto en idioma español como en cualquier otro, siempre que se mencione la fuente. Lo expresado en los artículos no compromete la opinión de la Dirección.

correo argentino central B
tarifa reducida
concesión No. 2992

SUMARIO

LA UNIVERSIDAD. Aportes para un diálogo intermitente. Responden los profesores Ricardo Pedro Bruera, Héctor Félix Bravo y Antonio Salonia; los doctores Gregorio Klimovsky y Fernando Storni S.J.; la señora Rosa Marfa Russovich; y el alumno, señor Humberto Schiavoni	8
Buenos Aires en la novela. "Para mí, provinciano, Buenos Aires sigue siendo un constante motivo de asombro. Es curioso cómo uno se deja poseer por la ciudad, cómo se deja devorar por ella, cómo se deja consumir. Se diría que de la posesión, el canibalismo y el desgaste surge la única posibilidad de expresarse a través de la novela.", por Eduardo Gudiño Kieffer . .	18
JEAN PAUL SARTRE HA MUERTO. Por Rodolfo Carcavallo	24
"YO ASPIRO A SER BACH". Reportaje a Raúl de la Torre	40
"LA CLASE MUERTA". El espectáculo teatral de la época, que se presentará en octubre en el Teatro Municipal General San Martín. Por Gustavo Rosen	64
EL ESPEJO DE TINTA. Cuento I: "El extraño", de Edmundo Valadés; Cuento II: "Recetas para postergar la muerte", de Eduardo Stilman	78
LOS ULTIMOS CUARENTA AÑOS DE TEATRO. Separata especial, con motivo del IV Centenario de la Ciudad de Buenos Aires. Por José Marial . . .	83

COLUMNISTAS

Eduardo Gudiño Kieffer	EL PAJAROLOGICO	20
Ulyses Petit de Murat	POESIA	30
Osvaldo Sosa Cordero	AVENTANDO AYERES	32
Roy Bartholomew	EL PLANO INCLINADO	46
Carlos Garramuño	EL MARGEN DE LA AGENDA	48
Silvestre Byron	ARTES PLASTICAS	50
Ignacio Xurxo	NUEVAS JACTANCIAS PORTEÑAS	54
Bernardo Ezequiel Koremblit	HUMORESQUE . . . BURLESQUE . . .	70
José Marial	EL TIEMPO CON SUS MUDANZAS	68

CRITICA E INFORMACION

CERCA Y ALREDEDOR		22
LIBROS. El Atril		26
TUCUMAN. Congreso de Literatura		28
LA POETICA EN MARCHA	Ulyses Petit de Murat	31
EL FISGON	José Narosky	35
MUSICA	Ricardo Turró	36
JAZZ	Fernando Basabru	43
DE PASO POR GALERIAS	Silvestre Byron	53
CINE	Armando Rapallo	56
DISCOS	Armando Rapallo	59
SEÑALES DE HUMO	Viviana Hall - Beatriz Sanromán	60
VARIOMUNDO	Néstor Ferioli	62
TEATRO		67
EL MUNDO ES ANCHO Y AMIGO	Susana Freire	72
EL TANGO DEL '80	Haydée Breslav - Oscar García	75
ARQUITECTURA	Arq. Néstor Echevarría	76
A VUELO DE PAJARO		81



UNIVERS

balet

compar... y la re... se ha... nico
Los decanos elegidos por el mi...
serán elegidos por el mi...
Disposiciones transitorias...
se prevé la entrega...
entro de los 30 días...
de conse... cada uni...
var...

comprende...
divididos en...
artículos. Para...
contenido, se ha...
lo largo de todo...
"El Título...
entrada, artículo...
ygrir a las Uni...
aplicar tambie...
Universidades...
disposición si...
entre un vaco...
de su derog...
artículo 8º...
Nº 17.7...
artículo 3º...
Univer...

en "en...
honora...

en que...
tanto, de...
res, y de...
principio...
nación...
de la U...
una...
sta...

UNIVERS

Font

los... para no...
los... por el...
esp... al cumplim...
proyectos de subse...
contribuciones pro...
mites de entidades...
ltera, se requiere pa...
presente la aprobación...
de Cultura y...
vado.

LA UNIVERSIDAD

aportes para un diálogo intermitente

Nuestra supervivencia como Nación difícilmente pueda ya fundarse en una aceleración meramente demográfica.

La única expansión factible en tiempo y forma adecuados es la de la inteligencia, la perseverancia y las técnicas a nuestro alcance.

Sólo ese desarrollo podrá proveer cualquier otro y permitirnos afrontar los riesgos del futuro en una inferioridad cuantitativa cada vez mayor. La universidad no es el único instrumento apto para la formación de esas capacidades, pero sí el más decisivo. Por eso, preguntarnos qué Universidad queremos, es casi equivalente a interrogarnos sobre qué grado de paz, libertad y seguridad aspiramos a garantizarnos.

Queda dicho que las respuestas urgen; debe agregarse que las que aquí se publican, no pretenden agotar el tema ni las perspectivas de este tema crucial, sino reflejar un momento particular de un diálogo intermitente, pero diálogo al fin.

ENTREVISTAMOS A:

Prof. RICARDO PEDRO BRUERA: ex-ministro del ramo en Santa Fe (1970-1973) y de la Nación (1976-1977), hoy Presidente de la Comisión Asesora del CONICET.

Prof. HECTOR FELIX BRAVO: ex-titular de la cátedra de Política Educacional (UNBA) y actualmente en la conducción del Centro de Investigaciones de Ciencias de la Educación (Instituto Torcuato Di Tella).

Dr. GREGORIO KLIMOVSKY: ex asesor de la UNESCO y de la OMS, ex-catedrático de Filosofía y Matemática (UNBA), Universidad del Litoral y Universidad de Cuyo), en el presente profesor de la Universidad de Belgrano y del Centro de Altos Estudios en Ciencias Exactas.

Prof. ANTONIO SALONIA: ex-subsecretario de Educación de la Nación (Presidencia del Dr. Arturo Frondizi), hoy Director de "Nueva Escuela Argentina 2.000".

Sra. ROSA MARIA RUSSOVICH: Presidenta del Instituto IECSE y Directora de la Revista "Perspectiva Universitaria".

Dr. FERNANDO STORNI, S.J.: ex-Rector de la Universidad Católica de Córdoba (1965-1975), hoy al frente del Centro de Investigaciones Educativas.

Sr. HUMBERTO SCHIAVONI: estudiante de la Universidad Nacional de Buenos Aires y miembro titular de la Mesa Nacional de la Unión Nacional de Estudiantes.

RESPONDIERON AL SIGUIENTE CUESTIONARIO:

- 1) En 1950 el cupo de ingreso a la Universidad fue de 80.000 alumnos; en 1970, de 220.684 y en 1980 de alrededor de 50.130. ¿Qué dice de estas cifras?
- 2) ¿Se reorienta la matrícula hacia las carreras que más necesita el país?
- 3) ¿Existe una adecuada articulación entre el tipo y número de profesionales que el país necesita y la cantidad de ingresantes?
- 4) ¿Han sido consultados la comunidad universitaria y otros sectores en la elaboración de la política de ese sector?
- 5) ¿Qué opina del cierre de la Universidad de Luján?
- 6) ¿Cómo implementaría usted una eficaz política de recursos materiales y humanos en el ámbito universitario, con vistas a incorporar a nuestro país en el concierto de las naciones más evolucionadas?



BRUERA:

Recomponer e Invertir

1 — Las cifras que se expresan me dicen muy poco. Más bien nada. En primer lugar por la seriedad objetiva del dato: resulta totalmente imposible aseverar —con alguna certeza— que las cifras de 1950 y 1970 se corresponden con la realidad; más bien parecen una de las tantas distorsiones estadísticas —escolares y de las otras— sobre las que podría contar una buena cantidad de anécdotas. En segundo lugar, aún admitidas las cifras, creo que se confunden los indicadores de referencia: inscribirse no es lo mismo que ingresar. Más aún: desde el punto de vista de su significación para la Universidad me interesan no los ingresos, sino los egresos. Para sacar conclusiones válidas deberíamos cotejar la *cantidad* y *calidad* de los egresados en el '56, en el '76 y en el '86. Cualquier otra consideración tiene, para mí, muy poca seriedad profesional.

2 — ¿Es que hay alguien en el país que pueda decir cuáles son las carreras que más necesita el país? En estos asuntos en el país, por el momento, sólo se puede operar con *criterios de razonabilidad* tratando de establecer correctores sobre las distorsiones evidentes del sistema. Porque además está el tema de la libertad y el de los factores psicosociales que inciden en la elección de una carrera universitaria. Espero que nadie pretenderá que le corresponde al Ministerio de Educación la taumatúrgica misión de corregir —mediante la orientación del ingreso— todos los desequilibrios de la sociedad global. . . . Sobre todo resulta necesario ser coherentes: no actuemos de *liberales* para el ingreso —irrestringido— y de *socialistas* para el egreso —profesionalismo planificado.

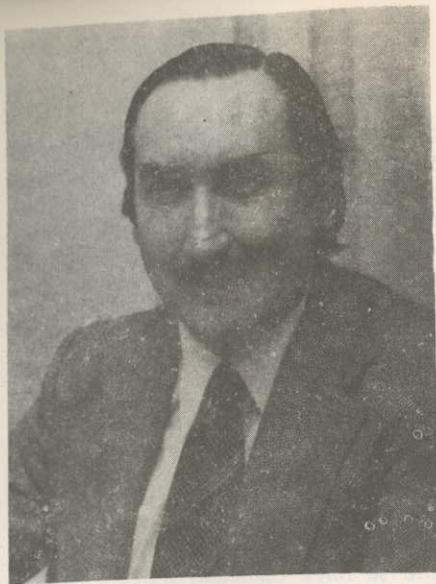
3 — ¿Es que alguien sabe cuál es la calidad y cantidad de profesionales que el país necesita? ¿Sobran o faltan. . .? ¿Y qué país? ¿El de hoy o el de 1987. . .? Se puede cuestionar a Educación si es que no prepara con criterios formativos pero, por Dios, que nadie le pida a nuestro vapuleado sector que también defina el desarrollo de la economía. Todas las tentativas por definir desde Educación la organización del trabajo en el sistema productivo han fracasado estrepitosamente en todos los países del mundo. Es obvio que siempre pueden y se deben realizar aproximaciones, pero no más. O si no, vayamos a una planificación socialista. . . . Quiero decir que no se le eche a Educación la culpa por sus faltas de respuestas a cuestiones sobre las que nadie sabe nada, aunque cada uno tenga sus propias ideas sobre el particular, que Economía, Planeamiento, o no sé quién le digan a Educación —si son capaces— qué necesitará el país en 1922, y entonces el sistema educativo podrá ser medido en su eficiencia para articular respuestas en la escuela media y en la Universidad. Entretanto, por lo menos, compartamos todos la responsabilidad de asumir un país en realización.

4 — Esta interpretación del diálogo me causa un poco de gracia. En la actual estructura del poder lo único que debe exigirse es *eficiencia*. Si dialoga o no dialoga un Ministro es cuestión de metodología propia para la información personal, pero de ninguna manera un reaseguro de democracia en la gestión. La concertación y el compromiso se inscriben en los derroteros políticos, nunca en un gobierno que, por su propio origen, ha asumido la responsabilidad total de la cosa pública. Y si no, ¿cuáles serían las reglas de contraparte a las que se sometería un Ministro frente a opiniones no concordantes de sus *dialogantes*? . . . Por favor, pidamos *eficacia* al gobierno pero no caigamos en la fatuidad de un diálogo sin reaseguros para definir políticas sobre cualquier aspecto de la realidad nacional. O si no —los que quieran— que pidan elecciones para marzo de 1981.

5 — El cierre de la Universidad de Luján es un hecho consumado y, por lo tanto, opinar a posteriori servirá de muy poco. Para mi gusto —desde el llano— existe un único procedimiento no subjetivo

para ordenar este tema del nivel académico de las universidades: someter a todas —sin excepción— al rigor de las evaluaciones institucionales. Las instituciones que aseguren los niveles globales que se establezcan a través de comités responsables de alta jerarquía académica podrán resultar acreditados para expedir títulos profesionales; las otras, no. Y que esto valga para las universidades oficiales y las privadas; a fin de que no se conculque a nadie el principio de libertad de enseñar pero que sí siempre se resguarde la jerarquía institucional de los estudios. Cualquier otro camino para definir criterios sobre el nivel académico de una casa de estudios resulta, por principio, fuente de conflictos porque enfrenta sólo enfoques subjetivos contrapuestos: la ponderación sobre el cierre con las argumentaciones cargadas de razones de quienes bregan por una institución ya establecida.

6 — En primer lugar, recomponiendo el desequilibrio que importa la actual pirámide del sistema educativo argentino. Es necesario expandir las bases de la escolaridad primaria y perfeccionar la estructura y calidad de la enseñanza media como condiciones imprescindibles para el mejoramiento de la Universidad. . . . Mi trabajo actual se orienta a formar a las jóvenes generaciones de universitarios. Es necesario sacar a la Universidad de sus desencuentros históricos y, para ello, lo mejor es volcarse a la paciente tarea de reconstruir la Universidad a través de las nuevas promociones de graduados. Lo de recursos económicos es otro cantar. Creo que en lo fundamental nos faltan *ideas* sobre la Universidad, movilización de cerebros y organización de potenciación académica. Esta labor es un problema de inteligencia que —si se resuelve con eficacia— tendrá que tener también la fuerza como para conseguir los recursos necesarios. Sin embargo resulta claro que, a esta altura, la Universidad está requiriendo inversiones fundamentales para salir de su estancamiento. El país tiene que gastar más en su Universidad, no en función de la realidad presente, sino con miras a posibilitar la proyección hacia el futuro el desarrollo de las instituciones superiores de enseñanza.



KLIMOVSKY:

Un Paso atrás

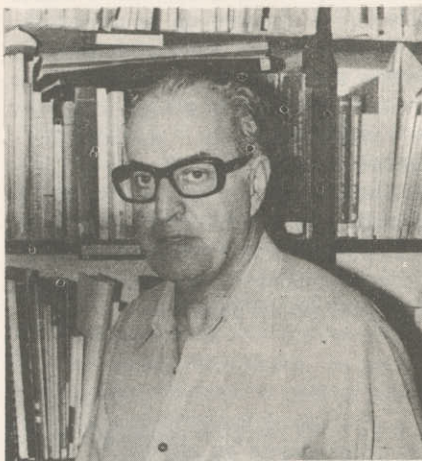
1 y 2 — La organización de la Universidad por carreras y títulos corresponde a una concepción anticuada sobre su funcionamiento. La Universidad tiene varios cometidos; carreras y profesiones deberían ser en realidad subproductos y en algunos casos están regulados por la visión de que la Universidad habilita profesionalmente. Las cifras en sí mismas no dicen nada; podrían ser números excesivos o pobres, depende de lo que se quiera hacer con la Universidad. Entonces, como no hay ningún plan ni concepción seria, estas últimas cifras son caprichosas, limitativas y antidemocráticas. No son resultante de ningún estudio científico ni de ninguna consulta pedagógica idónea.

3 — No hay ningún estudio acerca de la "necesidad de profesionales" ni del papel que el universitario debe desempeñar en el país. En el mejor de los casos, hay opiniones anticuadas sobre esto. Pienso que la articulación no es suficiente y que todo está mostrando conceptos perimidos, además de una falta total de planificación.

4 — El Señor Ministro ha evidenciado carecer de predisposición al diálogo. Persona de gran capacidad y formación universitaria en estos tópicos, han hecho oír reiteradamente su disconformidad, sin que el señor Ministro haya contestado. Pocas veces he visto mayor incomunicación e indiferencia hacia los especialistas, como lo evidencian ahora estos funcionarios.

5 — Sin dejar de reconocer lo complejo del problema, y haciendo notar que en su momento no simpatice con la indiscriminada creación de nuevos centros de educación superior paralelos, para los que no había presupuesto ni equipo docente satisfactorio, pienso que una vez que estas instituciones están creadas, es un grave paso atrás, cultural y científico, el clausurarlas o disolverlas. Nuevamente: creo que detrás de estos actos hay vetustas concepciones, a menudo meramente empresariales, acerca de la Universidad, pero ninguna concepción orgánica sobre su papel en el desarrollo de nuestro país. En resumen: lamento la disolución de la Universidad de Luján.

6 — Se necesitaría dinero y calidad en los recursos humanos para emprender la implementación de un plan universitario, como ocurrió con la Universidad Argentina en el período 1955-1966, en que pudo desarrollar investigación y formación de especialistas en grado comparable a los niveles internacionales. Para implementar tal cosa se haría imprescindible contar con una comisión de expertos, donde los más entendidos en la materia pudieran articular su proyecto. Pienso en los Leloir, en los Lanari, los Héctor Félix Bravo, que sí tiene conocimiento y envergadura para una tarea de tal relevancia. En tanto estos especialistas no tengan poder de decisión, está claro que no podremos alcanzar esas metas.



STORNI:

Levantar el nivel Científico y Académico

1 y 2 — Se ha comprobado que al cabo del primer año de estudios deserta el 50% del alumnado que hubo iniciado sus ca-

reras universitarias; cifra que se agrava en el caso de ingreso irrestricto. ¿Qué hacen los desertores? ¿Dónde buscan otros horizontes los que quedaron descartados en el examen de ingreso? ¿Hay instituciones que ofrezcan la salida de la carrera terciaria no universitaria? Podría contestar la última pregunta con un "no". Pero quisiera formular otras: ¿Qué debe hacer el Estado? ¿Qué puede hacer la sociedad? . . . Pienso que no se estimulan las carreras realmente necesarias al país. No hay en nuestra universidad bastante interés por lo productivo, resultante quizá de la falta de contacto con la realidad y, en el caso que ésta sea conocida, no existe suficiente interés en transformarla, como tampoco hay un criterioso empleo de los medios materiales. El Estado debería fijar prioridades y cuidar de los bienes destinados a la educación; crear y promocionar nuevas carreras. Opino que aún en ningún de los niveles de nuestro sistema educativo se obra con aquella filosofía de "ir a lo real", como quería Alberdi, quien predicaba: "Gobernar es poblar". Sin duda, aspiraba a poblar con gente capaz de transformar la realidad presente. Y en tren de citas, recuerdo aquello de Ortega y Gasset: "*Argentinos: a las cosas*".

3 — No existe una eficaz articulación entre el tipo y el número de profesionales que necesita el país. Lo prueba el importante éxodo médicos, sociólogos psicólogos. . . Lo que llamamos un "drenaje de cerebros".

4 — No aparecen claros los mecanismos de consulta, sobre todo a nivel universitario, ni tampoco se conocen las consultas que se supone se han realizado.

5 — El cierre de la Universidad de Luján contradice la tendencia descentralizante y de transferencias que caracteriza la actual gestión educativa. A nivel primario, se ha efectivizado la delegación en las provincias de la instrucción pública. Coincidiendo con el ex decano de la Facultad de Farmacia y Bioquímica de la UBA, Dr. Alberto Taquini (h), cuando dice que las nuevas Universidades creadas en 1972" sirvieron al ocupamiento

territorial, evitando la emigración interna que empobrece el interior del país y sobredimensiona las Universidades grandes" (La Nación, 20-2-80). Resulta una paradoja que para "redimensionar" el sistema universitario, se sobredimensione la ya hipertrofiada Universidad de Buenos Aires.

6 — Es imprescindible tomar conciencia de que la Universidad no tiene como único rol la preparación de profesionales que se han de insertar en el mundo del trabajo, sino que debe formarlos, debe hacer de esos profesionales verdaderos universitarios. Para esto las distintas Facultades deben mantener los estudios de posgrado y otorgarles la merecida atención. Este cuarto nivel no está aún en la mira de nuestra Universidad; es urgente levantar el nivel científico y académico; actualizar los métodos pedagógicos; estar al día con los avances de la ciencia, de la técnica y de la humanística; estimular la mayor vinculación del profesor con sus alumnos, la que hasta ahora ha sido insuficiente y formal debido a clases muy numerosas o a la ausencia de alumnos. Los colegios profesionales deben aquí asumir algunas responsabilidades: ellos deben participar en la formación de los nuevos.



RUSSOVICH:
Un Proyecto de país

1 — Reducir hoy los cupos de ingreso a la Universidad significa disminuir el número de futuros profesionales y científicos

cos con el tremendo riesgo que ello implica para la evolución del país, y, por cierto, para su soberanía. La actual política de "achicamiento" revela, por otra parte, una visión muy pesimista de las posibilidades de nuestro país. Se piensa, por ejemplo, que en Buenos Aires sólo el 25% de los aspirantes al ingreso tienen capacidad y formación previa adecuada para seguir una carrera universitaria, y que no vale la pena formar profesionales y científicos que terminarán brindando su talento y su esfuerzo a otra nación por falta de perspectivas provocada por esta misma política, lo que determina un verdadero círculo vicioso. El esfuerzo de la mayoría de los aspirantes por continuar sus estudios después de un secundario que no los habilita para un desempeño laboral, culminará en la frustración y la falta total de horizontes, que puede muy fácilmente generar la consiguiente negación de los valores sociales y humanos.

2 y 3 — Para establecer qué carreras son las que más necesita el país, se requiere una decisión previa sobre el proyecto de país que queremos; es decir: decidir si realmente aspiramos a que nuestro país se desarrolle de acuerdo con los avances científico-técnicos de nuestro tiempo. En ese sentido, es diferente la tendencia en la Universidad de Buenos Aires y en las universidades nuevas del interior. La primera, que reúne la cuarta parte de los alumnos de las universidades de todo el país, sigue ofreciendo las carreras tradicionales, otorgando mayor cantidad de vacantes a Ingeniería —en sus especializaciones tradicionales— Ciencias Económicas, Derecho y Ciencias Sociales. En cambio, las nuevas Universidades del interior dan cabida a carreras modernas que responden a necesidades regionales y producirán profesionales aptos para el desarrollo.

4 — La vasta reacción provocada por el proyecto de Ley Universitaria, así como por otras medidas del Ministerio de Educación, ha sido unánime en la protesta por la falta de consulta. La comunidad universitaria ha expresado su voluntad de participación. Las diversas opiniones que se manifestaron espontáneamente desde los distintos sectores

tuvieron amplia difusión por medio del periodismo, pero el diálogo no logró concretarse. El Ministerio hace oídos sordos y sigue tomando decisiones arbitrarias que conducen al fracaso, defraudan a la juventud y niegan al país la oportunidad de lograr su pleno desenvolvimiento histórico.

5 — La Universidad de Luján fue creada en 1972 sobre la base de un estudio de factibilidad encargado por el Ministerio de Cultura y Educación a una comisión de especialistas. No hay información de que se haya realizado ningún estudio semejante para decidir su disolución, ni surge, de las palabras del Ministro, ninguna evaluación objetiva. Los datos mencionados como negativos (infraestructura insuficiente, falta de profesores de alto nivel académico), en caso de ser reales, serían aspectos modificables por el propio gobierno, mediante asignación de fondos suficientes y realización de concursos docentes. El decidido apoyo de la comunidad lujanense, de sus empresas e instituciones, por otra parte, revela el arraigo de esa casa de altos estudios en su zona y el valor que se le otorga en su aporte al desarrollo regional.

6 — Mediante la participación democrática de todo el país en la elaboración del plan político general, al cual deberá responder una Ley orgánica de Educación, que a su vez dará el marco a la Ley Universitaria. Sólo así se podrán establecer las necesidades reales del país a las que la Universidad debe dar respuesta.



SCHIAVONI:
Para muchos, una meta inalcanzable.

1 — Las cifras son de una gravedad inculcable y muestran hasta qué punto

retrocedió nuestro país en el plano de la formación universitaria, en su aspecto cuantitativo. Un país en retroceso no puede implementar una política educativa que impulse el creciente acceso a la Universidad, de jóvenes que provengan de todos los sectores sociales y de todas las regiones del país. Naturalmente, esto va en desmedro de la calidad del "producto" que la Universidad le entrega a la Nación, la que realiza un esfuerzo social muy grande para sostener el sistema educativo. Supone una injusticia que tiene preocupantes connotaciones en la comunidad nacional. La disminución del presupuesto universitario y su utilización mayoritaria para fines burocráticos, disminuyeron enormemente la capacidad de recepción del sistema universitario estatal. Sin embargo, y esto no se plantea con asiduidad —hay una limitación mucho mayor y de carácter permanente: la absoluta imposibilidad de encarar estudios superiores porque las sucesivas crisis económico-sociales los transforman en una meta inalcanzable. Esto lo padecen cientos de miles de jóvenes.

2 — En cuanto a la orientación del ingreso por carreras, de la observación de los cupos oficiales se desprende que la matrícula sigue privilegiando las materias llamadas "tradicionales". Salvo breves paréntesis parciales, no existió un esfuerzo contínuo y serio de parte de los sucesivos gobiernos para ceñir la Universidad a las necesidades de un país que debe poner en marcha enormes capacidades potenciales. Más aún, ahora se han clausurado una Universidad completa en Luján y varias Facultades en Paraná; en ambas se cursaban carreras que ya no existen en el país y que están estrechamente ligadas a la investigación y al proceso de producción industrial.

3 — No. Pero no hay que dejarse llevar por el argumento de que hay "muchos" abogados o "muchos" contadores, etc. (Ver recuadro) ¿Cuál es el verdadero problema? A nuestro juicio no sobran profesionales sino que escasean las oportunidades de trabajo, y además se vuelve imposible desarrollar los conocimientos adquiridos después de egresar. Los miles de profesionales, técnicos y científicos que emigran de la Argentina sin justifi-

carlos no podemos dejar de señalar el problema, lo hacen por falta de trabajo o de remuneraciones dignas, y además por la imposibilidad de perfeccionar sus conocimientos. Por supuesto que las nuevas restricciones socioeconómicas existentes, en el marco de la total ausencia de una política universitaria orgánica redundará en un acentuado agravamiento del cuadro brevemente descripto.

4 — Una publicación especializada no comercial, "Perspectiva Universitaria", que sale merced al esfuerzo de un grupo de educadores y otros intelectuales, editó hace unos meses un ejemplar en el que se resumían las oposiciones al Proyecto de Ley Universitaria. Vale la pena leerlo, pues allí se recogían las opiniones de agrupaciones estudiantiles, de educadores, científicos, políticos, gremialistas, ex altos funcionarios del área educativa. Todos —tal vez medio centenar— emitieron severas críticas hacia el proyecto (Ver recuadro).

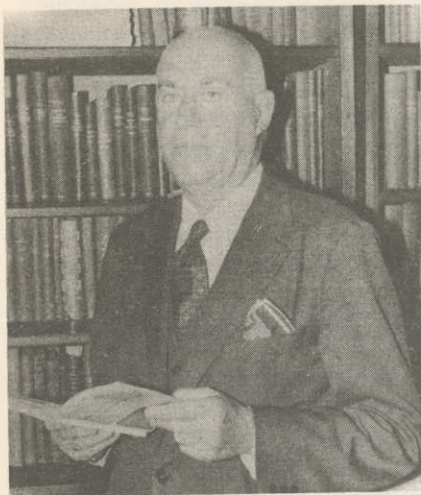
Sin embargo, aquel texto, con modificaciones insustanciales ya se ha transformado en la Ley Nº 22.207. Similar actitud de indiferencia hacia la opinión generalizada pudo verse en la crisis desatadas por las clausuras recientes y en la cuestión suscitada en San Juan a propósito de la creación de Ingeniería en Mendoza. De manera que las sucesivas invocaciones al diálogo, hasta ahora son desvirtuadas en los hechos concretos que produce la conducción educacional.

5 — Respecto al cierre de la Universidad de Luján, la Unión Nacional de Estudiantes ya se manifestó públicamente. Resulta, pues, redundante explicitar mi posición personal, que de todas maneras se desprende de una respuesta anterior. Añadiré, como reflexión general, que toda la polémica por Luján, San Juan y Paraná, provocó un desgaste de la imagen de la Fuerzas Armadas en la comunidad universitaria. Se percibe, y esto debe preocupar a quienes piensan en el país en términos de unidad y grandeza, un aflorar de sentimientos antimilitaristas. Sin embargo, puedo decir que el grueso del estudiantado abjura de las posiciones extremas y de la subversión antinacional que asolaron también a la Universidad. Creo que un mero indicio de cambio en la política de fondo (en la que incluyo a la política econó-

mico-social y a la política educativa) bastaría para devolverle al estudiantado su confianza. Estoy convencido de que una política de verdaderas transformaciones contaría con el apoyo explícito de los universitarios.

6 — Se ha dicho hasta el cansancio que la Universidad no es una isla. Pero quienes lo afirman en el sentido de propugnar un mayor acercamiento de la Universidad y de los universitarios al país, no comprenden que simultáneamente es imposible superar la crisis universitaria, si la Argentina en su conjunto no sale de este derrotero de frustración. En ese sentido, quienes creen que la Universidad tiene problemas y soluciones en forma independiente del país, también son a la vez víctimas y propagadores del concepto de la Universidad-isla. Esto no quiere decir que la Universidad sea una mera variable crítica. Pero es correcta —y lleva en sí misma el prerrequisito para el cambio de situación— la idea de que la Universidad tiene problemas porque el país los tiene y a la inversa, que un país encare su propia transformación requiere una Universidad que la impulse junto a los demás sectores y la abastezca técnica y científicamente.

Hay una confusión en la que puede incurrirse al pensar que nuestra Universidad debe poseer, ya e indiscriminadamente, los elementos más avanzados. Hay que precaverse del afán científicista. La Argentina debe impulsar una Universidad que posea "lo mejor", "lo más avanzado", pero dentro del cuadro de sus necesidades. No técnicos y científicos que deben emigrar para poner en práctica sus conocimientos, y sí, en cambio, en cambio, en forma urgente, orientar al estudiantado y realizar los mayores esfuerzos en el sentido de dotar al país del mejor abasto científico-técnico para impulsar su postergado despegue. Por último debe quedar planteado, como lo ha hecho la UNE, el gran tema de la libertad, puesto que la creación, la reflexión científica y humanística no pueden desenvolverse sino en un amplio clima de libertad. Hay que permitir el intercambio libre de ideas y el debate científico, social y desde luego, el político en su verdadero sentido, despojándolo de trabas morales y materiales. Y para ello es necesaria una gran dosis de confianza en el ser humano, y particularmente, en la salud moral del país. Hay que estar convencido del destino de grandeza que los argentinos intuimos, a pesar de todo.



H.F. BRAVO: Ilusoria igualdad de oportunidades

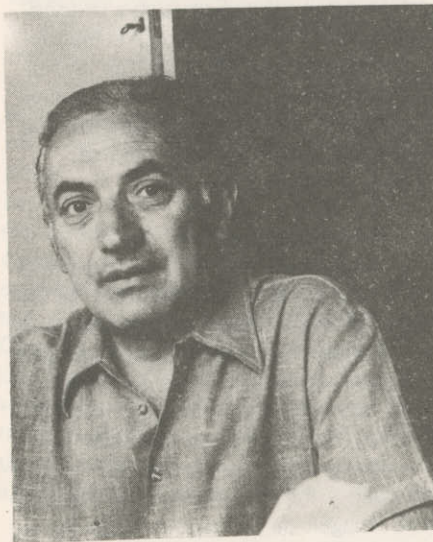
El intento de enervar la acción de algunas universidades nacionales, particularmente la de Luján, ha configurado una expectativa abusiva, creadora de confusión e incertidumbre, sin fundamentación alguna. Como se ha dicho de aquella en oportunidad reciente: *"Cuando se proyecta descentralizar los grandes conglomerados educativos y promover el desarrollo regional, incomprensiblemente se propicia incrementar la magnitud de la Universidad de Buenos Aires mediante la absorción de la Universidad Lujanense"*. Porque bien está la planificación universitaria —que debe realizarse sin mengua de la autonomía—, en relación con nuevas creaciones —siempre posibles—; también el redimensionamiento y la regionalización de las universidades (oficiales y privadas), pero llevados a cabo racionalmente y en consulta con los sectores interesados. Igualmente deplorable es la acción ministerial en materia de cupos para el acceso a las universidades nacionales. La cifra de 50.130 vacantes fijada para 1980, supone una reducción de éstas en número de 1.785 respecto a 1979 y 18.512 respecto a 1977. Ello lesiona el derecho a la educación y torna ilusoria la igualdad de oportunidades en el área. Es, además, expresión de elitismo y, por tanto, de despreocupación por la elevación cultural de los sectores populares. Por cierto, las limitaciones físicas y técnicas que sustentan, en apariencia, esta política deben superarse mediante un fuerte estímulo financiero a las cosas de altos estudios de la Nación que importe, fundamentalmente, un vigoroso plan de construcciones universitarias, acompañado por el equipamiento correspondiente. En cuanto a las limi-

taciones resultantes de la planificación, deben resolverse por medio de una política concertada, con prioridades nacionales) y necesaria audiencia del CRUP (Consejo de Rectores de Universidades Privadas. Otra política está contraindicada, por injusta y contraria al interés nacional.

LA MUY RELATIVA "PLETORA MEDICA"

El caso de la "superabundancia" de médicos servirá de ejemplo dentro de las carreras "tradicionales". Veamos:

- 1 — El exceso de médicos se produce en las grandes ciudades, pero no en el interior donde, por el contrario, escasean.
- 2 — El bajo índice de crecimiento demográfico (problema que en la Argentina está directamente ligado al retroceso económico) incide en ese plano de modo determinante.
- 3 — La ausencia casi total de especialistas en el interior, con excepción de las grandes ciudades.



SALONIA: El Consenso solidario de la comunidad

1 — El zig-zag de esas tres cifras expresa la incoherencia y el absurdo de un proceso en el que la universidad y sus avatares resultan la consecuencia de contradicciones y de actitudes extremas —reaccionarias o demagógicas— que se dan en planos más altos, en los de la de-

cisión política. Que en 1950 la universidad argentina haya podido abrir sus puertas a 80.000 alumnos revela que para entonces había madurado la conciencia social y se había avanzado en las condiciones objetivas como para que una cantidad de aspirantes significativa y promisoría logrará acceder a los claustros. Habían ocurrido acontecimientos políticos importantes que hicieron posible esta auspiciosa apertura, y después de 1950 se fue acentuando la tendencia de lo que podríamos denominar "progresivo movimiento de democratización universitaria". Con lo que no se quiere decir que en los sectores obreros, en cantidades voluminosas, ingresaran a la universidad; estos sectores prefieren —o debieron conformarse— con los estudios técnicos de nivel medio y para ellos en esa época fue creada la Universidad Obrera, transformada después, durante el gobierno de Arturo Frondizi, en Universidad Tecnológica Nacional. El caso es que la universidad tradicional no ganó muchos alumnos de los sectores sociales más modestos; sí, en cambio, cada vez más, de los anchos contingentes de jóvenes de la clase media, y la clase alta. Con ellos se dibujó para entonces el segmento más extenso de esa "democratización universitaria". En los primeros años de la década del 70 los números treparon a niveles notoriamente sorprendentes. Se puso en práctica la política del "ingreso irrestricto", poco después de que las autoridades nacionales —de un gobierno militar— creara muchas universidades estatales, duplicando las existentes y añadiéndolas a un sistema que ya tenía alrededor de 25 surgidas de la iniciativa privada. Con casi 50 universidades y las puertas abiertas de par en par en las oficiales, la matrícula universitaria creció a cifras enormes, sin que en todos los casos estuvieran aseguradas la vocación y la aptitud, ni mucho menos que esa invasión masiva a los claustros —y los posibles títulos y capacidades emergentes— tuvieran que ver con los requerimientos. Se trata en la actualidad de un horizonte modesto. Se habla de la pretensión de un alto nivel académico y de servicios para brindar a los "mejores", atendiendo a una inspiración seleccionista y elitista que se corresponde con una determinada concepción de la política y de la educación, y que está en pugna, obviamente, con los ideales y los planes que apuntan a ampliar el escenario de la universidad y a preparar en sus claustros

—en cantidad y en calidad adecuados— a los jóvenes y a los hombres que el país necesita para salir de la encrucijada para quebrarle el espinazo al subdesarrollo, para eliminar la pobreza y para afirmar nítida y creativamente su condición nacional, tanto en el plano de sus recursos materiales como en el ámbito de la cultura y de los bienes espirituales. Esto no podrá alcanzarse con cupos de ingreso mezquinos y fijados arbitrariamente por quienes no tienen datos ni competencia para esa tarea.

2 — No hay reorientación de la matrícula universitaria. Se sigue por inercia las pautas tradicionales. En los últimos meses se viene anunciando el estudio de las demandas del mercado y las posibles previsiones de los requerimientos futuros. Pero nada serio y orgánico educación y por eso es que en las acoplemente porque no se conocen planes de desarrollo económico-social a mediano y largo plazo, y no se pueden dibujar perspectivas sólidas más allá de las cuestiones de coyuntura. Aunque esté en el propósito de los funcionarios del Ministerio de Educación, no pueden alcanzar el objetivo de reorientar la matrícula en relación a las demandas reales del país en desarrollo. La única orientación que existe es la que se marchita en el statu quo.

3 — Los cupos de ingreso se fijan a ojo de buen cubero. Y los que lo hacen no siempre buenos cuberos. El profesor de griego que dirige alguna Facultad de Filosofía y Letras no conoce mucho más que las disponibilidades físicas y presupuestarias de su feudo-isla, y no está forzosamente enterado de los problemas tecnológicos y económicos de la industria nacional, ni tampoco de las posibilidades y la importancia del desarrollo siderúrgico o del autoabastecimiento petrolero. Por lo general vive demasiado encerrado entre Hesíodos y Homeros. Situación semejante se da con los médicos que conducen la Facultad de Medicina y los abogados que resuelven los destinos de la Facultad de Derecho. Deciden sobre cupos mirándose a sí mismos. Los requerimientos del país, y la relación con ellos del ingreso universitario y la producción de profesionales están ausentes en el esquema y en el horizonte de rectores y decanos, y del conjunto de la conducción educativa.



APRENSIONES DE UN GRAN MAESTRO

Se hablaba de Ortega y de aquella Argentina que entrevió, lúcida y presurosamente. El interlocutor, el entrevistado, era el eminente Claudio Sánchez Albornoz. Fue muy recientemente y la opinión del viejo gran maestro fue espontánea, más que una declaración (que nadie pidió ni esperaba), sus palabras contenían una honda preocupación:

Yo, por supuesto, no puedo opinar sobre la Argentina como un extranjero ni menos aún como un visitante. He vivido en ella por más de cuarenta años, siempre enseñando Historia en sus universidades. Me preocupa mucho la cantidad de alumnos que acuden a la conquista del título como mera solución económica. Es un error, siempre ganará más un plomero que un profesor de historia. Y en cuanto a las universidades también me parecerán muchas en tanto no se pueda proveer a sus cátedras de un mínimo de capacidad. Una cosa quizá tenga que ver con la otra: yo he visto egresar, titularse para la enseñanza a gente muy desvalida para ella, tanto en conocimiento como en vocación. Esto me apena mucho ¿adónde irán estos muchachos, adónde sus discípulos?

4 — Bastante se ha hablado del diálogo en el ámbito de la educación. Entiendo que es fundamental que se produzca y también que su clima y sus contenidos deben permitir al análisis abierto y objetivo de los temas de fondo. Todos los sectores sociales tienen que ver con la educación y por eso es que en, las actuales circunstancias, deben crearse mecanismos institucionales idóneos para canalizar los aportes de opinión y de expectativas de la comunidad. Hasta ahora sólo han ocurrido contribuciones aisladas, particularmente en el caso del proyecto de ley universitaria. Los diarios del país, por su cuenta, han posibilitado que diversas personalidades nacionales acudieran con sus ideas y con sus críticas. Esto es saludable, pero no suficiente. Faltan los instrumentos institucionales del diálogo —orgánicos y permanentes— en el seno de la actividad educativa oficial, tanto en el orden nacional como en las provincias.

5 — La clausura de la Universidad Nacional de Luján es un grave error de la conducción educativa. Atendía a un vasto sector social de la provincia de Buenos Aires y sus carreras respondían a importantes requerimientos tecnológicos, económicos y culturales de la región y del país. Las carencias y las limitaciones que padecía eran comunes a las del sistema universitario completo y podían superarse en la medida en que las perspectivas de la universidad argentina se ataran a los designios, al horizonte y a los recursos de una ambiciosa y audaz política de desarrollo nacional, prioritario, acelerado e integrado del proceso productivo y la posibilidad de absorción del mercado laboral. Porque el "ingreso irrestricto" a las tantas universidades no tuvo el antecedente de un correcto sistema de orientación vocacional y profesional, ni funcionó articulado con las demandas previsibles —para el mediano y el largo plazo— de orgánicos planes de desarrollo económico y social. Con lo que en realidad no se avanzó en materia de política universitaria ni se democratizó de verdad; por esa vía una franja muy gruesa del ingreso masivo fracasó, advirtió al poco tiempo —o después de 2 o 3 años, tal vez demasiado tarde— que había equivocado el camino y que el facilismo y la demagogia no fueron aliados de su auténtica realización personal ni tampoco sirvieron a su patriótico propósito de servir al país y

a su transformación, desde el puesto de estudio y de formación en la universidad, y menos después, con los posibles comprobantes burocráticos de una experiencia de aprendizaje superficial y precaria, recogida con la asistencia académica de un elenco docente de modesto nivel, insuficiente o inmaduro, científica y culturalmente (no todos, pero sí una buena parte).

Lo de ahora es la otra cara de la moneda la contraria. no juega sólo la categorica antinomia de "ingreso irrestricto" y "numero clausus", juega también en esta etapa el criterio de adecuar el número de ingresantes y de egresados a las demandas cada vez más limitadas de un proceso económico que no apunta al desarrollo económico pleno e independiente. Por el contrario, funciona en relación al modelo impuesto por las empresas transnacionales. Para este esquema no interesan las obras de infraestructura, básicas y multiplicadoras, ni la industria nacional desplegada al máximo de sus posibilidades, ni la concepción del paspotencia mundial. Otro es el rol que se le ha asignado a la Argentina en la planificación de los intereses manipulados por factores externos. Como no se requiere una economía nacional vigorosa y en constante expansión, tampoco hace falta una universidad dinámica, abierta, moderna y productora del talento y las capacitaciones exigidos por un país que quiere alcanzar un gran destino, y no un opaco transitar subordinado a lo que se compagine con las metas de la "Comisión Trilateral", desde fuera de nuestras fronteras, o a los especuladores de las finanzas, desde dentro.

6 — Lo primero que ha de tenerse en claro son los objetivos nacionales. El país que se quiere ser define el camino y las metas, y en función de ellos la política educativa —y dentro de ella, la universitaria— perfila sus propios objetivos y señala las instituciones y los mecanismos adecuados para alcanzarlos. Es decir, en función de una lúcida y explícita política nacional —que debe ser elaborada por todos los sectores sociales y debe expresar el consenso solidario de la comunidad—, la escuela y la universidad, que son instituciones del país y que deben actuar a su servicio, ganan conciencia de su misión y adecuan a ella su oferta y sus "productos".

Cuando, en cambio, se le atribuye a la educación solamente fines "universales



y permanentes" y se le desdibujan los perfiles de su concreta tarea nacional, se produce la desorientación y se cercenan cometidos fundamentales, justamente los que tienen sentido y vigencia en relación a las realidades del contexto y a los compromisos históricos. Si bien la educación no debe agotarse en la función de producir los recursos humanos necesarios para una política de desarrollo nacional, no puede desconocerse ni desprenderse esta importante finalidad. Sabemos bien y estamos de acuerdo que, en última instancia, la educación debe apuntar al desarrollo del hombre en todos los hombres, a la plenitud espiritual y a la convivencia creadora.

Para implementar acciones de este tipo será necesario abrir el juego y no encerrar a la universidad en el "ghetto" docente ni limitarla a "la cuestión académica". Debe convertirse la universidad en real institución de servicio nacional, sin desmedro de sus otros fines. Será útil para ello acercar a la universidad a los representantes de la actividad económica y sindical, de las Fuerzas Armadas, de los nucleamientos intermedios y de todos los sectores activos y lúcidos de la vida nacional.

CONCLUSION

No obstante los diferentes matices de opinión, y aún las concepciones contrapuestas, los entrevistados coinciden en su profunda preocupación por el actual estado de la Universidad Argentina. Todos se encuentran al señalar lo imprescindible que es elevar sus magros presupuestos, atender sus dificultades administrativas, utilizar inteligentemente los recursos humanos.

La mayoría se pronuncia por la consulta y la participación, por la continuidad y ampliación de las investigaciones, por el mejoramiento del nivel académico, por cupos de admisión que no contradigan la igualdad de oportunidades consagrada en nuestra Constitución. En suma: por una política debatida y compartida, transformadora, creativa, que contribuya a la proyección de una Argentina próspera, soberana, democráticamente libre. Nos preguntamos si la gestación y contenidos de la Ley recientemente promulgada responde a tales expectativas.

ian los
nal, se
rcenan
mente
n rela-
y a los
a edu-
nción
; nece-
llo na-
lespre-
Sabe-
ue, en
debe
en to-
iritual

e tipo
ence-
etto”
n aca-
iversi-
io na-
fines.
iversi-
ividad
as Ar-
erme-
vos y

es de
ontra-
en en
actual
ntina.
o im-
ragros
tades
men-

nsulta
dad y
, por
mico,
ontra-
dades
r. En
com-
que
a Ar-
cráti-
si la
cien-
tales

IBM

Empresa para Empresas

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar



IBM ARGENTINA S.A.



BUENOS AIRES EN LA NOVELA

Por alguna razón la teoría de la ciudad no puede explicar lo que saben los periodistas, los poetas y los novelistas: que la ciudad

es una cosa viva" (1). A tal punto lo es que resulta difícil atrapar en palabras un solo instante de su existencia a un solo momento de su transcurrir, un solo movimiento de su dinámica, un solo rostro de sus múltiples rostros. Sin embargo tanto el periodismo como la poesía y la novela —que deben estudiarse dentro de las ciencias de la comunicación y no como disciplinas aisladas—, van dando en sus diversas posibilidades la imagen de la ciudad que cada uno percibe. Imagen fraccionada, incompleta; cristales de caleidoscopio cuyas infinitas combinaciones cambian laberíntica y constantemente.

Estos juegos caleidoscópicos urbanos adquieren, a través de la novela, una vigencia que se convierte en realidad literaria a través de las múltiples experiencias que el novelista intenta transmitir. El novelista no es ni psi-

cólogo ni sociólogo. No obstante, su trabajo aporta a la psicología y a la sociología evidencias de enorme interés. "Las ciudades difieren por los caracteres demográficos y económicos, así como por las actitudes de sus habitantes (. . .) Difieren, por muchos otros caracteres que escapan al registro estadístico tradicional, o que los balances demográficos, económicos y profesionales no pueden alcanzar pero de los cuales, en todos los países, los documentos literarios o las imágenes de toda clase aportan testimonios irrefutables e inolvidables" (2)

En todas partes del mundo se da el fenómeno del crecimiento demográfico de las grandes ciudades, que llegan a constituir una especie de segunda naturaleza, algo así como una "naturaleza artificial" con leyes propias a las cuales se someten millones de personas. La tragedia que un alud o un terremoto pueden representar en el mundo de la "naturaleza natural", es comparable a la que puede representar un apagón, accidente de la "naturaleza artificial" urbana. Aparecerán datos, ci-

fras, cálculos y especulaciones basadas en lo materialmente computable, pero la experiencia vital del drama será transmitida, tarde o temprano, por el escritor. Lo hizo, por ejemplo, Víctor Ocampo cuando describió aquel apogón de Manhattan, años atrás.

Esto no quiere decir que el hecho literario deba considerarse "como un documento o como el resultado de un encuesta" (3). ¿Por qué? Porque la finalidad de una obra literaria difiere del documento o la encuesta. No se limita a informar cuantitativamente.

Pretende dar un mensaje distinto. En principio no se dirige a las instituciones oficiales o privadas de planeamiento, para quienes los datos estadísticos son de indudable valor en cuanto constituyen el punto de partida de posibles soluciones, sino que se dirige a individuos indistinguibles *a priori*. Se dirige al público. La novela es un intento de comunicación entre dos subjetividades: la del escritor y la del lector. Ambos participan del mismo proceso; un hecho literario que nace en el primero concluye, justificándose, en el segundo.

do. Pero el proceso tiene formar circular. Se origina en la conciencia colectiva que condiciona al escritor, y culmina en ese lector que no sólo está inmerso en la conciencia colectiva sino que es, también, una de sus voces silenciosas. Y entre ambas subjetividades aparece un objeto: el libro. La novela. Buenos Aires —o mejor dicho el conglomerado que es el Gran Buenos Aires— constituye una de las conurbaciones mayores del mundo. A través de su historia, relativamente breve en comparación con capitales europeas, a través también de un crecimiento económico y demográfico que la transforma en un país dentro del país, ha creado su "naturaleza artificial" con características similares a las de otras grandes ciudades, pero al mismo tiempo con características propias, exclusivas.

Sabemos que hay un ser psicológico de lo social. Por lo tanto debe haber un ser psicológico de Buenos Aires ¿Cómo establecerlo, cómo definirlo, cómo comprenderlo? Es difícil cuando se trata de una estructura tan compleja como la que forman millones de personas que viven en un espacio relativamente reducido, donde la interacción constante se da en diversos planos, donde los comportamientos aprobados, aprendidos y transmitidos varían de grupo en grupo; donde manifestaciones y actitudes se aceleran a tal punto que no pueden someterse a reglas o esquemas rígidos. El novelista que pretenda dar una visión cósmica de Buenos Aires sólo logrará vagas generalizaciones, una acumulación de datos y elementos anecdóticos carente de profundidad. O quizás un despliegue de metafísica de fin de semana. En cambio aquel otro que, con más modestia y probablemente con más sinceridad, trate de mostrar su mínimo, personal, intransferible conocimiento de un sector social, de un barrio, de un ambiente, de ciertas situaciones o personajes ciudadanos, logrará la *correalidad* literaria que merece la *realidad* urbana.

Por otra parte, se trata de aceptar como certezas los continuos cambios espaciales y temporales de la ciudad. Buenos Aires es y deja de ser todos los días. Es la misma y es otra, puede reconocérsela —son sólo tres ejemplos, hay muchos más— en libros tan distintos como "La Gran Aldea" de Lucio V. López; "La casa" de Manuel Mujica Lainez o "La red" de Eduardo Mallea. Tres puntos de vista disímiles,

uno de ellos no contemporáneo. Tres Buenos Aires distintas y en última instancia una sola, la única.

Para mí, provinciano, Buenos Aires sigue siendo un constante motivo de asombro. Es curioso cómo uno se deja poseer por la ciudad, cómo se deja devorar por ella, cómo se deja consumir. Se diría que de la posesión, el canibalismo y el desgaste surge la única posibilidad de expresarse a través de la novela. Y es curioso observar cómo, a través de personajes de carne y hueso con quienes se conversa en la calle, en el banco de una plaza o en un bar, surge *el personaje*, enriquecido por otros personajes a través de la subjetividad del escritor.

Una mañana, en la Plaza del Congreso, un hombre de aspecto humilde me contó cierta historia conmovedora. Pocos días atrás había llegado desde La Pampa con su familia. La radicación de gente del interior en la Capital es un problema archiconocido. Pero en este caso tenía ribetes trágicos. El hombre había persistido en cultivar unas pocas hectáreas junto al Atuel, que durante veinticinco años estuvo seco. Se resistió a abandonar sus tierras y sus pocos bienes, pero al fin, vencido por la esterilidad y la pobreza, decidió emigrar con su familia a la ciudad. Vendió con dolor lo que tenía. Convenció a su mujer —que se negaba al cambio— y vino a Buenos Aires. La mañana en que abandonaba su tierra descubrió que el cauce del río —iseco durante un cuarto de siglo!— se había vuelto a llenar y espejaba al sol. Pero la suerte ya estaba echada.

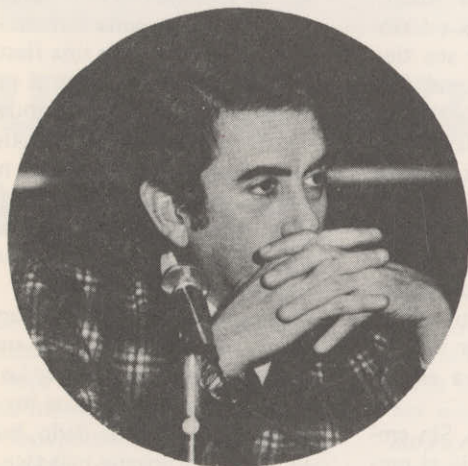
No volví a ver a ese hombre. Sin embargo, de aquella charla surgió el personaje de Ledesma, protagonista de "Será por eso que la quiero tanto". Ahora bien, Buenos Aires tiene sus ritos y sus mitos, es un mundo dentro del mundo donde todo se repite, donde los hilos se anudan interminablemente. Ritos y mitos tienen mucho que ver con el que escribe, pero la ciudad también los impone de manera inexorable. El hombre que viene del campo a la metrópolis ¿no podría ser Lot en Sodoma? Utilicé los elementos bíblicos —o ellos me utilizaron a mí para manifestarse—, así como utilicé —o me utilizaron— los de la Diosa Devoradora en "Para comerme mejor", "Guía de Pecadores" y "Medias negras, peluca rubia". Esa Diosa blanca o Yegua de la Noche que

tan bien analiza Robert Graves; esa imagen primitiva de la mujer que destruye y engendra, es para mí la imagen de Buenos Aires, el símbolo de su realidad profunda.

Así como se repiten los ciclos, el tiempo de Buenos Aires se desmenuza constantemente en instantes. No es difícil anular con conceptos del pasado y del futuro en un presente que (ah, Borges) podría calificarse como eternidad. Y aquí un dato curioso: esto lo pude comprobar a través de la experiencia. Por una cuestión de ejercicio técnico, hace unos años me empeñé en anotar frases oídas en cocteles, comidas "vernissages", estrenos y otros acontecimientos más o menos mundanos de la ciudad. Frases increíbles tales como: "Boef Stroganoff. . . ¿es un personaje de Dostoiewsky?" y otras de semejante tenor. En esa época releía atentamente "El Satiricón" de Petronio, y en el capítulo correspondiente al banquete de Trimalchio encontré pensamientos similares. Entremezclé las frases porteñas con las de la enfermedad de Crisanto —comentarios de asistentes a la comilona romana—; presenté al Magnate que da una fiesta en Buenos Aires como si fuera el mismo Trimalchio dos mil años después. . . y el resultado del pastiche es que en ciertos círculos y en ciertos momentos ciertas personas son las mismas, como si hubieran resucitado, como si se hubieran reencarnado. O como si el tiempo no existiera.

Estas son experiencias personales y tienen, naturalmente, sólo una validez personal. Pero la suma de las experiencias personales de todos los novelistas de Buenos Aires ha dado, hasta ahora, la literatura urbana más rica de la literatura española. De ese enorme conjunto valiosísimo, la antropología cultural podrá obtener más datos para una "identificación" de Buenos Aires a través del tiempo, que de las encuestas y estadísticas habituales. No, la literatura no es tan inútil como parece. Ni los libros corren el riesgo de desaparecer, mientras sirvan para ese conocimiento íntimo, recoleto y hondo que se obtiene a través de la locura.

- (1) Don Martindale: "Comunidad, carácter y civilización"
- (2) Louis Chevalier: "El problema de la sociología de la ciudades"
- (3) Alberto Nocchi "Problemas de la sociología de la literatura"



El poema no es un beso

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Anica.com.ar

Era tan joven. Tan aterradoramente joven. Envi-
diablemente, lamentablemente, admirablemente
joven. Yo acababa de devolverle un poema malí-
simo que me había traído. Le pregunté si leía;
me contestó que no, temía dejarse influír. Le

pregunté para qué escribía y se mostró seguro, desafiante.

— Escribo para expresar mis sentimientos —dijo mirándome
a los ojos.

— ¿Entonces escribir es como dar un beso?

— Y... sí —vaciló.

— Pero un beso dura muy pocos segundos. Y solamente se
lo puedes dar a una persona por vez.

— ¿Qué me quiere decir? —se ofendió.

— Que si escribir es “expresar un sentimiento”, si el poema
es como un beso... se limita tanto en el tiempo como en el
espacio. En el tiempo porque duraría sólo un instante fugaz;
en el espacio porque no tendría sino un receptor. Y el ver-
dadero poema necesita algo más que el instante y algo más
que el individuo. ¿No te parece?

Se encogió de hombros, se dispidió y se fue. Nunca lo volví
a ver.

Si comienzo con la anécdota es porque, a mi criterio, resul-
ta muy ilustrativa. Muchísima gente —de todas las edades,
no es cuestión de responsabilizar únicamente a los jóvenes—
reduce las manifestaciones literarias a una “*expresión de
sentimientos*”. Por cierto: los sentimientos no están nunca
ausentes del proceso de creación, pero el resultado de este
proceso no se parece en nada a un gesto, a una mirada o a
una caricia. Ni siquiera a la palabra oral, puesto que al ser
palabra escrita intencionalmente adquiere otra connotación
y requiere no a un interlocutor sino a más de uno.

Hay que tener en cuenta, además, las diferencias que existen
entre el caso de emitir y recibir un mensaje verbalmente,
y emitirlo o recibirlo a través de la escritura. En el primer
caso, el mensaje siempre estará sometido a su instan-
taneidad, en el segundo tendrá por lo menos una preten-
sión de permanencia. Por otra parte, “*la escritura nunca
puede ser considerada como un exacto equivalente del
lenguaje hablado. Ese estado ideal de equivalencia abso-
luta en el que cada unidad lingual está expresada por un
signo, y cada signo expresa sólo una unidad lingual, no ha
sido alcanzado en la escritura. Incluso el alfabeto, la forma
de escritura más perfecta, abunda en contradicciones en las
correspondencias entre signo y sonido*” (1).

Hablar es una cosa; escribir es otra. Un sentimiento pue-
de expresarse a través de los cinco sentidos. Y también a

través de la escritura. Pero el poema no es un beso, porque para expresar el beso ha elegido la palabra. ¿Acaso la mismísima palabra beso es un beso? Es mucho menos, por supuesto. Y muchísimo más, por supuesto.

Un poema es un encadenamiento de palabras a las que no se puede separar de su contexto, ya que el sentido del poema está en su totalidad y no en sus segmentos. Esto ya implica una "limitación" para los sentimientos que se quieren expresar: el poeta no podrá dejarlos saltar espontáneamente sino que se verá obligado a dominarlos y a ordenarlos. Y no se trata aquí sólo de la poesía tradicional que exige una rima y una métrica determinadas, sino también de la llamada poesía "libre" (?) que, por "libre" que sea, siempre estará sujeta a las leyes musicales del ritmo. Y habrá que tener presentes los contrapuntos, las alteraciones, las rimas internas, los "ecos", los graves y los agudos. Aquí nos damos cuenta de que las palabras se expresan tanto por su sentido como por su sonido, y esto último especialmente cuando se encadenan en el poema.

El sentimiento es una realidad, el poema también. "*La poesía está a mitad de camino entre la expresión y la actividad, entre la realidad y el concepto, o la representación verbal de la realidad*" (2). Los conceptos de expresión y actividad son esenciales para el análisis del poema, ya que sin una actividad que exprese el poema no existe, como tampoco existe si la actividad no se expresa. El sentimiento es una actividad (no la única) que puede motivar al creador. Esa actividad, al ser expresada, se modifica en la búsqueda de una forma distinta y en la metamorfosis que la convertirá en un objeto distinto.

El lenguaje, como es obvio, está impregnado de elementos afectivos y subjetivos. Pero también intelectivos. Tanto los elementos afectivos y subjetivos como los intelectivos son personales e individuales. A través del lenguaje intentan la transferencia a otros (los demás, y en el caso de la literatura el público sin rostro, sexo o edad). La transferencia se realiza, sí, aunque lo hace a través de la alquimia de la palabra, perdiendo así aquella individualidad para convertirse en un código común, susceptible de ser comprendido e interpretado por todos. Aunque lo consiga solamente tergiversando el sentimiento que le dio origen. "Para ser expresivo, el lenguaje tiene que estar sin cesar deformando las ideas, abultándolas o achicándolas, cambiándolas, transponiéndolas a otra tonalidad. Los giros más ordinarios de la lengua hablada lo testimonia. Se usa un pleonasma ridículo en la expresión: *iYo lo he visto con mis propios ojos!*. Se exage-

ra ilógicamente cuando se dice: *iCorrer como el viento!*, cuando se afirma "*haber comprado una obra maestra por un pedazo de pan*" (3)

Y si esto sucede con "*los giros más ordinarios de la lengua hablada*" ¿qué decir de la poesía? Por despojada que parezca, por más que resulte una síntesis, siempre deformará la idea original para convertirla en *otra idea no deformada, única, pura*. Y esa nueva idea —el poema— se abrirá para cada lector según las posibilidades de ese lector. Y renacerá en cada lectura. Y se prolongará en el tiempo, en otros lectores y otras lecturas.

En el poema los valores afectivos, subjetivos e intelectivos adquieren la categoría de valores estéticos dentro de un ente autónomo. Ese ente autónomo pretende una proyección temporal —duración— y otra espacial —amplitud indeterminada de recepción—. Solamente si se proyecta temporal y espacialmente, el poema causará un efecto de actividad a través de su expresión. El que escribe "para sí mismo" no produce actividad alguna en los demás, no despierta ecos. El que se niega a publicar o a mostrar lo que escribe alegando incomprensibles pudores, obra por motivos personales muy alejados de la verdadera vocación. Y la verdadera vocación es la necesidad, consciente o inconsciente, de crear aquel ente autónomo con valores estéticos propios. (El problema de *querer y no poder publicar* es otro, que no se analiza aquí).

Si aceptamos al poema como ente autónomo, aceptaremos también que "*el que escribe la obra es apartado, el que la escribió es despedido*" (4)

Porque mientras dura el proceso de creación, el poeta se encuentra aislado, solitario. Y una vez logrado el objeto (poema), su autor queda fuera de él. Lo escrito se independiza, vuela con sus propias alas, se escapa del espíritu del poeta para anidar en otros espíritus. Un poema es, si se quiere y dejando de lado el intento de definiciones más o menos técnicas, una botella al mar. Pero no un beso.

- 1 Ignace J. Gelb: "Historia de la Escritura", Alianza Universidad, Madrid, 1976, pag. 35.
- 2 Ivan Fónagy: "El lenguaje poético, forma y función, en "Problemas del lenguaje", Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1969, página 106.
- 3 Charles Bally: "El lenguaje y la vida", Editorial Losada, Buenos Aires, 1967, páginas 23/24.
- 4 Maurice Blanchot: "El espacio literario", Editorial Paidós, Buenos Aires, 1969, página 15.

SECRETARÍA DE ESTADO DE CULTURA:

Este organismo seleccionará los cinco mejores poemas que intervendrán en el Concurso Mundial de Poesía Infantil organizado por la UNESCO sobre el tema: "Los niños se dirigen a los niños". Pueden participar en la selección los niños residentes en todo el país menores de 14 años, al 30 de junio de 1980 los que deberán presentar hasta un máximo de cinco poemas, realizados en forma individual.

El premio consiste en un viaje y estadía en Nueva York, por ocho días, para el autor y sus padres.

Respondiendo a una necesidad puesta reiteradamente de manifiesto, esta secretaría ha dispuesto que los Museos Nacionales de Arte y Ciencia y los Museos Históricos coordinen sus horarios para facilitar el acceso del público a sus galerías, bibliotecas e institutos. Los Museos Nacionales mantendrán sus servicios de conservación durante todos los días de la semana, incluso sábados y domingos. El horario ha quedado fijado como mínimo, de miércoles a domingo de 15 a 19 hs.

La Secretaría de Estado y Cultura ha iniciado las tareas de organización del III Salón Nacional de Tapices, que a partir de este año se realizará con carácter bienal. La información al respecto debe recabarse en Salas Nacionales, Avda. del Libertador 1248, o a los teléfonos 41-6055 y 44-1163.

Cumpliendo con su objetivo de acercar la música popular al Gran Buenos Aires y al interior del país, la Orquesta de Música Argentina Juan de Dios Filiberto de la Secretaría de Estado de Cultura, viene ofreciendo diversos conciertos. El miércoles 28 a las 22, en el Museo José Hernández, actuará en sesión organizada por las Jornadas Latinoamericanas de Derecho Marítimo.



Complejo de Música: Este organismo ha dado a conocer, el programa correspondiente al mes de junio de los conciertos que se llevan a cabo en el Auditorium de Nuestra Señora de la Misericordia, Virrey Loreto 2348, Capital.

El 4 de junio: Schumann: "Genoveva" y Santórsola: Concierto para cuatro guitarras, 1a. audición, por el Cuarteto Martínez Zárate, y "Sinfonía N° 5" de Sibelius, con la dirección de Franz-Paul Decker, 11 de junio: Etkin: Otros tiempos (1a. audición), Ravel, "Concierto en sol". Solistas: Philippe Entremont, piano, Richard Strauss: "Así habló Zarathustra", director Franz Paul Decker. Junio 18: Bruckner, "Sinfonía N° 8", director Franz Paul Decker. Junio 25: Bartok —Concierto para dos pianos, percusión y orquesta. Solistas: Gerardo Gandini y Antonio Tauriello (dúo de pianos), Beethoven "Sinfonía N° 6", director Pedro Ignacio Calderón.

MUSEO DE ARTES PLÁSTICAS "EDUARDO SÍVORI"

Durante los días 6, 8, 13 y 14 de mayo tuvo lugar en las instalaciones del Museo Sívori el seminario titulado "Aproximación a Escher y a su obra insólita". El mismo fue dictado por el profesor H. Witjens, quien es asesor de Asuntos Culturales y de Prensa de la Embajada de los Países Bajos.

SOCIEDAD HEBRAICA ARGENTINA

Con la conducción del autor, director y pedagogo Alberto Rodríguez Muñoz, volverá a funcionar este año en la So-

ciudad Hebraica Argentina el "Laboratorio Shakespeare", que durante siete meses, de junio a diciembre, estará dedicado al estudio de "Hamlet", quizá más importante tragedia del gran poeta y dramaturgo inglés.

Se trata —aclárase— de un laboratorio, no de un curso o seminario: las prácticas serán la tarea fundamental, previa una apropiada orientación teórica. Funcionará para actores profesionales, vocales, estudiantes de teatro y aficionados, sin límites de edad, y también para interesados en la dirección escénica.

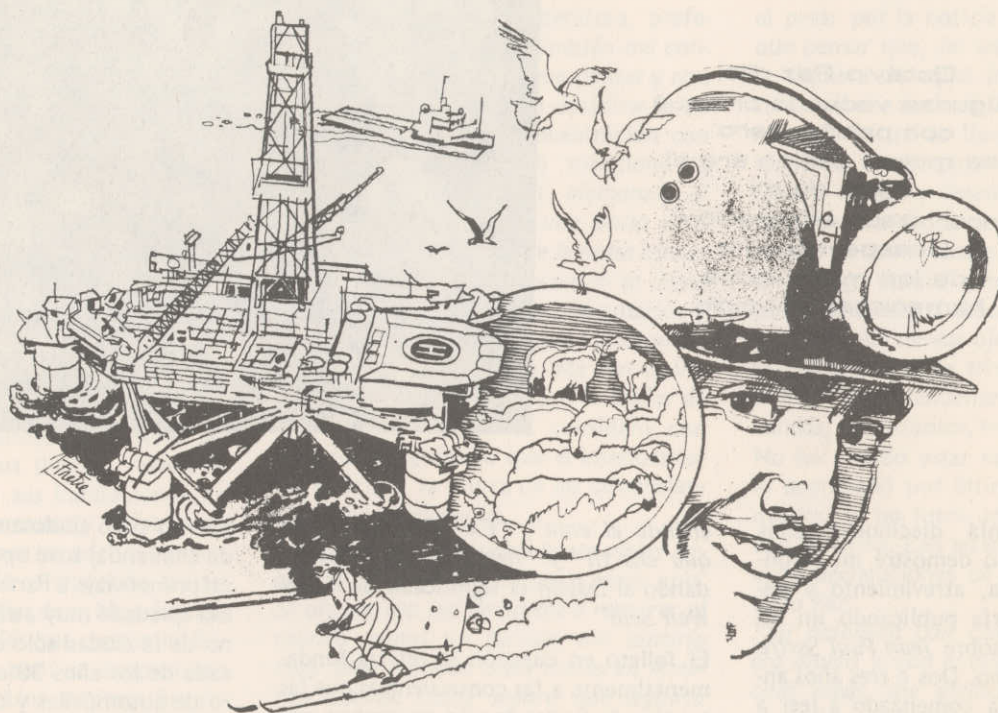
Se harán diversas experiencias interpretativas y directivas, de manera que el alumno extraiga una enseñanza completa: artística, de contenido, y forma y técnica, de trasmisión y comunicación desde el estudio teórico e informativo pasando por la práctica experimental: hasta la más justa creación y puesta en escena del texto shakespiriano.

El programa general de temas y prácticas comprende: I - EL TEXTO: La tragedia "Hamlet". El poeta y su obra. Sus personajes, caracteres y conflictos. Lenguaje shakespiriano. Su poesía. Orientación para la interpretación de "Hamlet". Su universo psicológico. Su mundo espiritual. Pensamiento y lenguaje en la interpretación de "Hamlet". La concepción lingüística en la creación de sus personajes. II - EL TRABAJO CON EL AUTOR. a) Aspectos técnicos de la trasmisión del texto. Técnica articulatoria y elocutiva. La expresión dramática. La expresión gestual y dinámica corporal. La comunicación total: la palabra, el gesto y la dinámica corporal como impulsos lingüísticos. III - EL TRABAJO CON EL ACTOR. b) Mecanismos imaginativos y creativos. Imaginación en lenguaje. Función específicamente creativa. La función comunicativa. La creación por el actor a partir del lenguaje. El ritmo. El estilo.

Las clases comenzarán el 3 de junio y serán dos semanales, de tres horas cada una: martes y jueves, de 20 a 23 hs.

Inscripciones e informes más detallados se suministran en la Secretaría del Departamento de Educación Creativa de la Sociedad Hebraica Argentina, Sarmiento 2233, piso 5, en el horario de 16 a 18 hs.

El país del sur?



En un territorio de gran extensión, como el nuestro, hay algunas zonas que casi parecen un país. Como el sur. Pero la Patagonia no es un país. Es, sencillamente, una gran región de un gran país. Una región para pioneros que requiere una labor sin pausas, pero que compensa ampliamente los esfuerzos puestos en ella.

Allí, trabajando y creciendo, está el Banco de la Provincia de Santa Cruz. Una institución que fue y sigue siendo pionera. Una institución que cuenta con los medios más avanzados para apoyar y acompañar permanentemente el desarrollo del sur argentino. Es decir, del país.



**BANCO DE LA
PROVINCIA DE
SANTA CRUZ**

El banco del cono sur.

Jean Paul Sartre ha muerto

Octavio Paz dijo:
"Algunas veces lo critiqué con pasión, pero esa misma pasión era el signo de mi encarnizada admiración".
Desaparece uno de los más lúcidos humanistas del siglo.



Yo tenía diecinueve años cuando demostré mi inconciencia, atrevimiento y pedertería publicando un folleto sobre *Jean Paul Sartre*

y el existencialismo. Dos o tres años antes, apenas, había comenzado a leer a este autor y a discutir sus puntos de vista con otro adolescente que tiempo después se convertiría en un importante escritor argentino: *Jorge Masciangioli*. Debo confesar que Jorge había ido mucho más lejos que yo, pues él se hizo editor-propietario-autor (tal vez uno de los pocos lectores) de una revista impresa en soberbio papel satinado, "*Existencia*", que tenía, a no dudarlo, el mérito histórico de ser una de las primeras, sino la primera que se editó regularmente en el mundo de habla hispana sobre el movimiento existencialista. En su casa de la calle Victoria (ahora Hipólito Irigoyen) y en la mfa de la calle Dean Funes, ambas en el barrio del Once, comentábamos y discutíamos párrafos de *La Nausea*, *El Ser y la Nada* y *Puertas Cerradas*. Supongo que también Jorge debe sonreírse socarronamente cuando recuerda como nos metíamos con expresiones grandilocuentes y dudosamente comprendidas como "*transinterrogación*

allende el ente", "*Ex nihil, omne ens qua ens fit*" y "*negación del Selbsein*", dando al *Dasein* el significado de *In der Welt Sein*"

El folleto en cuestión se refería fundamentalmente a las consecuencias que las teorías de Sartre tenían en grupos más o menos "*snoobs*" de la juventud argentina, ya que era común que alrededor de las mesas del Petit Café de la calle Santa Fe, en Buenos Aires, o en la puerta de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Córdoba se reunieran grupos de neuróticos y extravagantes que se autodenominaban *existencialistas* y que eran los ignorados ancestros de los *hippies*. Por cierto que muy pocos de ellos habían leído a Heidegger y prácticamente ninguno lo había comprendido. Pero las obras de Sartre habían popularizado actitudes. Detrás del "*autodidacta*" de "*La Nausea*" muchos se reconocían como potenciales personajes; los tres angustiados del infierno de *Puertas Cerradas* eran seres portadores de las propias insatisfacciones y conflictos psicológicos o sexuales.

Muchos años después de aquella aventura intelectualoide de mi juventud (tipo de pecado por el que llegué al arrepenti-

miento pero dudosamente al propósito de enmienda) tuve oportunidad de hacer mi primer viaje a París. La Postguerra había quedado muy atrás, el ritmo cotidiano de la ciudad sólo difería del de la década de los años 30 en un mayor número de automóviles y bocinazos, el otoño seguía siendo el que había inmortalizado Dumas hijo. La tentación de dejar languidecer la tarde lluviosa en una larga charla de café con mi viejo amigo Paul Fresle estaba acuciada por su promesa de presentarme a un músico que ya tenía un prestigio ganado y del que yo había oído hablar mucho: *Michel Legrand*. Todavía ese compositor no tenía la popularidad que adquirió después de *Los Paraguas de Cherburgo* pero era, sin duda, un importante conciliador entre los gustos populares y la catastróficamente llamada "*música culta*". Que damos citados en un lugar con tradición propia: *Les Deux Magots*.

La conversación con Paul y Michel tal vez merezca que algún día la rescate en una nota. Pero lo que aquella tarde resultó imprevisto y cambió en gran medida mis puntos de vista sobre muchas cosas fué ver a Jean Paul Sartre sentado a una mesa, tomando café, fumando su

clásico cigarrillo sin filtro y excepcionalmente, sólo. Michel se acercó a la mesa, saludó al filósofo e inmediatamente, sin pensarlo, yo lo seguí. Estaba muy lejos de pensar que ese primer acercamiento significaría una conversación de casi dos horas, donde hubo recuerdos autobiográficos de Sartre, mil temas generales a nivel humano e incluso comentarios sobre la situación económica y social de América Latina. Y casi nada de existencialismo. Al escribir estas notas recuerdo la emoción que traté de retener en dos páginas manuscritas algunos puntos de nuestra charla, cuando llegué esa noche al viejo hotel Royal Novarin. Todavía conservo esos viejos papeles. Fue a propósito de ese hotel que la conversación con Sartre entró a un nivel de diálogo cálido. Me preguntó dónde me alojaba y al decírsele su respuesta me conmovió:

— Sí, lo conozco. Lo he puesto como escenario de algunas travesuras en una de mis novelas. —Se refería a la primera parte de *Los Caminos de la Libertad* — y yo mismo me alojé allí hace años. *Queda a pocos pasos de la rue des Martyrs, en Novarin, en pleno Montmartre.*

Hablamos de los añosos ascensores del viejo hotel, con sus puertas vaivén de hierro forjado, de sus habitaciones sin baño pero con lavamanos y bidet, de la conserje rusa que por las noches conversaba con los pasajeros trayendo las reminiscencias infantiles de su Moscú natal. Durante los tres cafés que consumió él y los cuatro que yo pedí se desgranaron muchos recuerdos. Una sorpresa fue encontrar en él un alto nivel de cordialidad con su voz grave que por momentos se hacía ligeramente aguda, en una bitonalidad que atribuí al catarro otoñal que lo aquejaba. Su hablar, aquella tarde, era pausado y solo perdía un poco de su tranquilidad cuando algún fantasma del pasado se instalaba en la mesa, emocionándolo. Recordaba, por ejemplo, sus primeras andanzas literarias, escribiendo cortas historias imaginadas, o a veces, deformadas de las realidades que veía. Se sonreía ampliamente cuando mencionaba que las primeras habían sido escritas en plena niñez, casi inmediatamente de aprender sus primeras letras en la escuela. Durante la conversación mencionó tres o cuatro veces a uno de sus abuelos, al que recordaba como "el culpable de que yo escriba".

Mi pobre manejo del francés no se vió ayudado para nada con el empleo de los otros idiomas que destrozó. El inglés de Sartre no era muy rico, el castellano

lo ignoraba y del italiano declaró que sólo conocía las palabras "bella", "ragazza" y "pizza". Por mi parte ignoro el alemán. De cualquier forma, se esforzó en hablar sin rapidez, con pronunciación clara, y sobre todo, con una enorme buena voluntad para dialogar con ese atrevido joven argentino que no paraba de hacer preguntas, no obstante saber que a Sartre le molestaban los interrogatorios.

Habló de la guerra, de sus varios meses preso al poco tiempo de ir al frente, de que fue tratado aceptablemente bien, al punto que le permitían leer libros de filosofía y literatura, preferentemente alemanes. También me contó lo mucho que tuvo que pensar y con cuanto miedo, antes de decidirse a escapar del campo de concentración con documentos falsos. Le mencioné la famosa expresión "los alemanes, al dejar Francia, dejaron una bolsa olvidada en París. Dentro de la bolsa estaba Heidegger. El que la encontró se llama Sartre". Sonrió sin hacer comentarios y esa fue la única alusión que hizo aquella tarde al existencialismo. Me dio la impresión que ese día no quería hablar de esos temas, o tal vez consideró con acertado diagnóstico que el interlocutor no estaría a la altura de las circunstancias. Dijo otras cosas:

— No me gusta mucho hacer viajes largos; si los hago es siempre a pesar mío. Si alguna vez me decidiera a recorrer el mundo como un turista, me sentiría muy bien pasando unos meses en América Latina. Estoy seguro que seguiría sin entenderlos pero los sentiría más cerca. No creí jamás que esos países sean subdesarrollados. Todas las deficiencias son de educación, pienso, y también de desaparejas oportunidades de acceso al desarrollo y comprensión de la libertad. Yo siempre hablo de la libertad pero la primera de todas, la que en muchos países no se presenta, es la libertad de uno con uno mismo, de encontrarse de alguna manera.

Durante aquella tarde no hubo pensamientos profundos, ni frases rescatables para una biografía del escritor ni declaraciones sensacionales que pudieran citarse para la posteridad. Nada de eso. Sólo hubo un encuentro fugaz y para mí muy emotivo, una conversación como la que cualquiera puede tener con un amigo en un café, mirando por las ventanas la calle mojada, los hombres corriendo, los automóviles transitando anónimamente. Me ausenté diez minutos para ir a una librería cercana, comprar *La*

Nausea una vez más (esta vez en francés) y traérsela a Sartre para que la firmara. No podía evitar mi cursi comportamiento de bibliófilo irredento y así lo comprendió el autor cuando escribió "a mon ami" seguido de su conocida firma. Aunque fue una dedicatoria de circunstancias ya que tal amistad no existía ni podía existir, conservo ese libro en mi biblioteca como uno de los mensajeros de emociones juveniles más importantes.

Jean Paul Sartre ha muerto. Esto me obligó a rehacer una nota que ya tenía anunciada a algunos amigos. Al sentir el pesar por la noticia no puedo menos que pensar que, sin saberlo, sin acordarse siquiera de aquel joven que compartió con él una tarde de lluvia en *Les Deux Magots*, Sartre se llevó a la tumba un recuerdo importante de mi juventud. Quedó en mí el descubrimiento de que también era capaz de sonreír, la admiración de que dejara transcurrir horas en un diálogo cordial que tal vez lo aburría por momentos, el desconcierto de no saber con cual de sus ojos me miraba. Cosas históricamente triviales, intelectualmente intrascendentes, humanamente cálidas, importantes, memorables.

No he podido estar en la multitud que lo acompañó por última vez por Montmartre. Vi las fotos, me queda un libro con su firma. Leo en un periódico mexicano declaraciones de otro grande, Octavio Paz:

"Su polémica con Camus, del cual yo era amigo y con el cual compartía muchas ideas, me afectó. Lo mismo sus querellas con otros amigos míos como André Breton. Con frecuencia estuve en desacuerdo con Sartre; pero siempre admiré su lealtad, su sinceridad y su humanismo en el sentido recto y combatiente de esta palabra. Porque para él la filosofía... antes que hipótesis y teorías fue un humanismo. Algunas veces lo criticé con pasión pero esa misma pasión era un signo de mi encarnizada admiración. Al final de sus días tuvo el valor de cambiar y, sin renegar de sus ideas y esperanzas, de confesar que se había equivocado en algunas de sus opiniones políticas... pero me doy cuenta que estoy hablando sobre todo del escritor político y del moralista, más que del filósofo y del novelista".

"... el otro Sartre, el que provocó simultáneamente nuestro amor y nuestra cólera, fue sobre todo nuestro contemporáneo. Al escritor, lo seguiré leyendo; al hombre, lo recordaré siempre".

Rodolfo Carcavallo

EL ATRIL



NUESTRA AMERICA — José Martí — Losada

En el volumen número tres de Grandes Escritores de América, allá por el año 1939 Editorial Losada publicó "Nuestra América", en colección dirigida por Pedro Henríquez Ureña, quien por otra parte fuera prologuista del libro. La incorporación de esta colección de ensayos ahora en la Biblioteca Clásica y Contemporánea, acerca a un público más vasto la obra del pensador cubano, singular adalid de revoluciones políticas y literaria. Los diversos capítulos de la obra encierran algunas sorpresas para quien la aborda por primera vez, como por ejemplo las alusiones referidas a nuestro país en los ensayos titulados "La Pampa", "Tipos y costumbres bonaerenses", "La República Argentina en el exterior", "Mensaje presidencial" y "Juan Carlos Gómez" entre otros: la mayoría de ellos escritos en Nueva York a fines del siglo pasado. La recopilación incluye en esencia la vasta gama de intereses que ocuparon la agitada y corta vida del estadista y escritor, desde la visión panamericanista de Bolívar hasta la enseñanza de las artes y oficios en Honduras. El común denominador de la pasión americana que fuera en Martí una especie de "Leit motiv" integral, desborda en el análisis y la prospectiva de un continente que el prócer cubano entendió siempre como el suelo que daría origen a la Patria Grande.

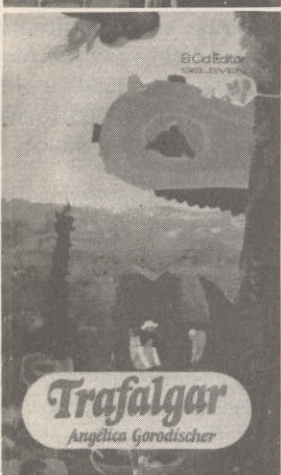
M.E



EL DIA QUE ERNESTINA SUPO QUE ESTABA GORDA — Gesumaría — Corregidor

Susana Gesumaría es una novel narradora que publica su primer libro de relatos bajo los auspicios de la editorial Corregidor. La obra está integrada por nueve cuentos que muestran con bastante claridad el mundo que nos propone la autora. Los personajes que transitan el libro son seres tristes, absurdos, desencantados, cautivos casi siempre de una realidad que los supera. Susana Gesumaría es una escritora de un manejo sobrio pero intenso de la prosa, logra que el lector vea a través de los prismas que ella propone los constantes dramas cotidianos que rodean a las criaturas que pueblan su obra. En el relato "El día que Ernestina supo que estaba gorda" (que es elegido, además, como título general del libro), el acento está puesto en un mundo vacío de comunicación. En "El muro" se ejemplifica con una simplicidad casi infantil, la ausencia de libertad. En cambio en "Chacarera" la fatalidad provinciana es el telón de fondo para un relato ajustado y dramático. Susana Gesumaría es ya una muy buena narradora, sus escritos tienen la experiencia que da el talento (y que el tiempo confirmará) se sienten que las palabras están unidas inevitablemente y no que el azar o la casualidad las ordenan en unas páginas de un libro. En un panorama ciertamente desalentador en cuanto a figuras nuevas, el nombre de Gesumaría es una cuota (aunque sea mínima) de obligado optimismo en un país víctima de la enfermedad del best-seller y de la infradotada televisión que padece.

D.M



TRAFALGAR — Angélica Gorodischer — Cid

Conjeturar acerca del más allá espacial ha valido el ridículo a muchos filósofos y astrónomos del pasado y también a algunos narradores muy actuales. El alto vuelo programado para ciertas ficciones —coherencia e ingravidez mediante— suele no ir más allá de un sordo capotaje en cercanos lugares comunes, eso sí, con abundante charra científica como marco. *Trafalgar*, libro de cuentos vertebrados en la curiosa actividad de su común protagonista, es una previsible y feliz excepción.

No poco del gran mérito de la obra reside en el lenguaje elegido por la autora. Ese preciso y ceñido idioma podría calificarse, simplificando, como cotidiano o coloquial, pero es a todas luces un muy elaborado recurso. La pericia de la autora en el planteo de diálogos amenos y jocosas digresiones, ha evitado todo riesgo de aridez cualquier desvío a la moralina. Es, tal como hubiera prescripto Chaucer, el específico lenguaje para esas historias y esos personajes. Así, no solamente se ha logrado la credibilidad del lector acerca de los extraños planetas en que merca Trafalgar Medrano, sino que, hasta Rosario de Santa Fe resulta de pronto mágica y nueva; su atmósfera, su gente, cierto café Burgundy y hasta un inefable Gotha local. De no ser también ficción ese Quién es Quién, Angélica Gorodischer tiene desde ya el derecho a la más suntuosa figuración, como la merece también en cualquier antología de nuestros narradores. Por si hiciera falta reválida, de este mismo libro mencionamos *La lucha de la familia González por un mundo mejor*, donde no sólo luce el oficio de la autora, sino que se ve claro que su preocupación no es precisamente la cantidad de mundos posibles (y de metáforas) sino su calidad.

I.X.



EL OFICIO DE VIVIR - EL OFICIO DE POETA — Cesare Pavese — Brujuela

Leer a Pavese —y dicho por mí es ya una redundancia— constituye una de las aventuras mayores del espíritu y la mente que puedan proponerse. Tanto, que arriesga hacernos caer en lo que este diario íntimo evidencia: un desasimiento de la realidad y de la vida que conduce, si no a un final inapelable como en su caso, a una atrofia de la personalidad. El diario nos hace seguir paso a paso el desenlace de su existencia mediante su propia mano. Como sabemos, *El oficio de poeta* está consagrado a su libro poemático *Lavorare stanca* (Trabajar cansa), en tanto que *El oficio de vivir*, es su diario íntimo, iniciado en 1935. Desde este año a 1939 su pensamiento y sentimientos hallábanse embargados por su amor a Tina, una muchacha estudiante de matemáticas y afiliada al Partido Comunista. Luego del confinamiento por el fascismo, al salir en libertad, Pavese la encuentra prometida a otro. ¡Qué ironía! Final de novela rosa para un pensante de sus quilates. El acontecimiento, crucial para el poeta, marca su vida y el tiempo del diario. Hallase registrado del siguiente modo: "1939. 1 de Enero. Terminado un año de mucha reflexión, de liberación de la cadena (mitad *in* mitad *out*) de escasas creaciones pero de gran tensión para liberarme y comprender. Se empieza ahora." Lo que ha logrado Pavese es lo que clásicamente se denomina "represión de la libido", cuyas consecuencias, en su caso, ejemplifican de modo admirable y dolorosamente trágico a Freud. Correlativamente, del libro desaparecen los cortes "por íntimos o peliagudos", como anuncia el editor italiano y el texto se hace puro intelectualismo, horizonte gris para el hombre que Pavese no pudo ser nunca, pero al que aspiraba desde lo más profundo de sí mismo.

A.T.



OTRA PARTIDA DE DADOS
Tomás Alva Negri
Losada

Los cuentos congregados en Otra partida de dados (Losada, 1980, 148 págs., tapa ilustrada por Libero Badii), fueron escritos a lo largo de los últimos veinte años por Tomás Alva Negri en Londres, Buenos Aires, Hamburgo, Bonn, Berlín y Bangkok, ciudades que registran parte de su itinerario diplomático. En tan diversos escenarios y lapsos tan considerable, todos son hijos de la misma cabeza y de la misma mano. En su primer volumen de ficciones, Negri muestra arte de narrar personal y nítido. Todas las narraciones están perfectamente redondeadas en su manera propia; todas podrían ser parte de un algo mayor y de hecho lo son. La precisión en los datos de la realidad inmediata y las discretas muestras de erudición son pasos sagaces para introducir al lector en la fantasía. Se avanza y se retrocede para retomar la ilusión, con mezcla de verdad y mentira, a través de apoyos mínimos y disimuladas sutilezas; la reiteración bien calibrada impone un ritmo envolvente pero calmo: no nos inquieta lo que puede ocurrir, nos basta el modo de contar. Cuentos en los que el protagonista es el propio cuento (tal como debe ser en la culminación de logro), no son muchos los escritores en nuestro tiempo, e idioma, modernidad y tradición concurrentes, que lo logran con parecida eficacia. Elegía, informe, la propia muerte, ensueño, encuentro o desencuentro entre varón y mujer, etapa pueblerina de un circo de enanos (que tanto puede haber ocurrido en la Selva Negra durante la Edad Media como en los límites de la pampa húmeda y la pampa seca en los días que corren), una aterradora ciudadela de juguetes, el vértice de soledad, incomunicación y fracaso de Juan, Pedro y Diego a bordo de un charter en vuelo a la isla de Hawaii, en todo y por todo se asiste a una capacidad pareja, a una excelencia sostenida, a una destreza infrecuente para dejar al lector márgenes que parecen dilatados pero que confirman la jaula, delimitan el juego y son gratos a la inteligencia. Arte, en su aparente levedad, extremadamente complejo, no admite palabras de relleno y recrea, con siglos de evolución estética, semántica y musical, el viejísimo arte de la narración oral, con ritmo y exquisiteces de codificación ardua.

Roy Bartholomew

EN
SINTESIS

La Editorial Libros de América ha lanzado un sistema de autofinanciación de ediciones para autores nacionales. El plan incluye un servicio completo destinado no solamente a la atención y edición de la obra aceptada, sino también a su promoción y comercialización. Todo puede saberse en Sánchez de Bustamante 923, Capital Federal, o al teléfono 89-1346.

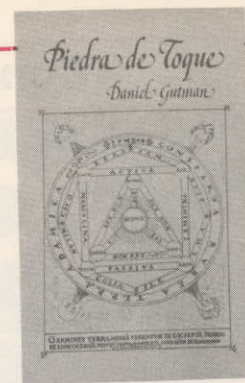
Editorial Losada dió a conocer el resultado del Concurso Internacional de Narrativa 1980. El primer premio fue compartido por los autores Alberto Lagunas ("Diario de un vidente", cuentos) y Ana María Shua ("Soy paciente" novela). También el segundo premio fue compartido por María Momburú ("América para los americanos" cuento) y Gustavo Bossert ("Completaremos la familia", cuentos).

Los números 10, 11 y 12 de "Zum-Zum" correspondientes al mes de marzo de 1980 nos acercó Antonio Aliberti, director de Plaquetas de Poesía Internacional. Esta vez los números rescatan los nombres de Sandro Penna, Clemente Rébora y Diego Valeri. "Unir sin estridencias (Apenas un zumbido) La Poesía: como abrir dos manos queridas".

De la colección de poesía "El Búho Encantado" nos han llegado las hojas 6 y 7. La primera, dedicada a El Amor y el Humor en los Clásicos, incorpora tres muestras del género, pertenecientes a Góngora, Quevedo y Lope. La hoja siete está dedicada al poeta uruguayo Saúl Pérez Gadea y reproduce "Carta a mi madre", "Estoy solo", "Miro mi rostro" y "Cansancio".

El Cid Editor presentó en la Feria del libro "Te presto mi stradivarius" novela de Gloria Gitaroff que obtuviera el premio 1979 para novela inédita del Fondo Nacional de las Artes.

Editorial Paidós se apresta a distribuir a la Editorial Chilena Cuatro Vientos. De la misma, "No empujes el río que fluye solo", novela de Barry Stevens en traducción de Elena Olivos, exalta y difunde la terapia guestáltica.



PIEDRA DE TOQUE
Daniel Gutman
Corregidor

Si poesía es emoción e intuición como quería Antonio Machado (nada menos) no acabamos de leer un libro de poemas. Pero la poesía es también, en última instancia, armonía. Y entonces sí, *Piedra de toque*, un libro armónico, equilibradamente construido, es un libro de poesía. Ulyses Petit de Murat, en una nota aparecida en *Pájaro de Fuego*, donde se expresara generosamente refiriéndose a un poema mío, señaló: "Existe una especie de antipoesía que, al no conseguir nada relacionado con el patetismo o la emoción tranquilamente recordada, trabaja con una temática seca, voluntariosa cerebral". Es el caso de Daniel Gutman. El autor ha estructurado un poema (o varios) ateniéndose a los llamados "elementos" por los pensadores griegos (Empédocles, Anaxágoras) que suponían la materia se fraccionaba en 4 "elementos": Tierra, Agua, Aire y Fuego. Estos se hallaban comprendidos "En el Todo de todas las cosas" como leemos en los "Fragmentos" de Anaxágoras. Convergiendo hacia el Hombre (total y universal), grandes figuras de la ciencia, la filosofía y el arte, (agrupados en cada una de las 4 partes) dan testimonio de su pensamiento y creaciones. Entre ellos: Hyeronimus Bosch, Lao-Tsé, Roger Bacon, el Conde de Lautreamont, Nietzsche, Paracelso, Kierkegaard, Ernesto Sábato, etc. Rico en metáforas e imágenes, rico en sabiduría, *Piedra de Toque* nos recuerda un empeño semejante por parte de Giovanni Papini en su voluminoso *Juicio Universal*. La obra comentada obtuvo el 1er. Premio Fondo Nacional de las Artes en el género Poesía.

Atols Tapia

A.T.

Congreso de Literatura en Tucumán

Análisis de la creación literaria entre 1940-1980



El Director de Cultura de la provincia de Tucumán, Dr. Páez de la Torre, y la Jefa del Departamento de Literatura, Prof. Nora Elsa Valenti.

Aprovechamos la oportunidad de un encuentro en el predio de la VI Feria Exposición del Libro con las autoridades de Cultura de la Provincia de Tucumán, su Director el Dr. Carlos Páez de la Torre y la Directora del Departamento de Literatura, prof. Nora Elsa Valenti, para solicitarles nuevas precisiones acerca del proyectado Congreso Nacional de Literatura Argentina que habrá de llevarse a cabo entre el 14 y 17 de agosto, en Horco Molle, Tucumán.

—El Congreso tiene por objeto —nos dijo el Dr. de la Torre— la investigación de la literatura argentina en el período comprendido entre los años 1940-1980, entendiendo que se trata de una época acerca de la cual solamente existen estudios aislados, a pesar de la riqueza y variedad de la producción registrada.

—¿Cómo se ha organizado el Congreso?

—Hemos previsto —es la profesora Valenti quien habla— establecer cuatro categorías de participantes: los invitados especiales (escritores, investigadores de relevancia nacional), los expositores, (estudiosos y docentes de nivel superior), los adherentes, que no tendrán obligación de presentar trabajos, pero participarán en las sesiones y los oyentes, es decir, todos aquellos que habiéndose inscripto, no estén comprendidos en las anteriores categorías. Estos no tendrán voz en las sesiones.

—¿De manera que habrá una inscripción previa?

Desde luego. La ficha debe solicitarse, aclarando la categoría, a nuestro Departamento de Literatura hasta el 15 de mayo. Los invitados especiales desde ya, no abonan inscripción. Los expositores pagarán \$ 70.000, los adherentes \$ 40.000 y los oyentes \$ 20.000.

—¿Cuál es la tónica de los trabajos que habrán de presentarse?

—Aspiramos a recibir trabajos inéditos de investigación original sobre cualquiera de los puntos del temario.

—Ello implica que no existirán ponencias especiales o declaraciones que requieran tomas de posición del Congreso?

—En efecto. Pretendemos reunir una serie de trabajos de estricta investigación literaria, en los términos del temario.

—¿Quién seleccionará los mismos?

—Ha sido designada una comisión ad-hoc que determinará cuáles son los trabajos que habrán de presentarse al Congreso y los agrupará por subtemas para ser distribuidos en comisiones. Conviene que digamos que los trabajos deben ser enviados al Departamento de Literatura de la Dirección General de Cultura, San Martín 251, 3er Piso, Tucumán, hasta el 1º de julio de 1980.

—¿Serán publicadas las conclusiones del Congreso?

—Así es, la impresión de las actas correrá por cuenta de la Dirección General de Cultura, y nos reservamos el derecho de editar ya sea en una publicación específica o en nuestros "Cuadernos Tucumanos de Cultura", cualquiera de los trabajos presentados.

—A propósito de los "Cuadernos Tucumanos", hemos recibido el primer número y nos parece de óptimo nivel. Por encima de cumplir la tarea divulgadora interna, su continuidad puede representar una interesante apertura para el conocimiento de los autores del noroeste.

—Nuestro objetivo es ese y desde ya, no tenga duda que tendrán continuidad.

**PARA DEPOSITOS
A PLAZO FIJO**

DIAGONAL NORTE 647

La nueva dirección de su interés



COMPAÑIA FINANCIERA
de AUTOMOTORES Y SERVICIOS S.A.

AL AUTORIZADA POR EL BANCO CENTRAL DE LA REPUBLICA ARGENTINA
ENTIDAD ADHERIDA AL REGIMEN DE GARANTIA DE LOS DEPOSITOS - LEY N° 21526 -

Casa Principal: Av. Pte. Roque Sáenz Peña 647 - Capital Federal.

Tel. 46-6856/7/8/9 - 49-3102/3879/3906; Télex 17335 FINAS-AR.

Casa Matriz: Calle 54 N° 3805 - San Martín - Pcia. de Bs. As.

Suc. Lanús: Hipólito Yrigoyen 3272 - Lanús - Pcia. de Bs. As.



POESIA

Ulyses Petit de Murat

Al estar en la zona que ya tuvo ocasión de llamar restringida, de la lengua portuguesa Fernando Pessoa quedó librado a la intelección de minorías aún restrictas que las que siguen a los poetas habitualmente. Anecdóticamente, llama la atención su desdoblamiento en Alberto Caeiro, Ricardo Reis y Alvaro de Campos. Con el suyo, cuatro nombre, cuatro poetas que llegaron a polemizar. Fundamentalmente, llama la atención y la convoca con carácter admirativo, cuando releemos, en ediciones casi secretas su *Oda Marítima*. En esa vida gris, parece mentira la vehemencia lírica y el largo aliento de esta obra singular de la poesía contemporánea. Con interpolaciones onomatopéyicas modernistas que conjuran la sonoridad terrible del mar, se establece un poema de dimensiones pocas veces igualada. Nos advierte el ensayista brasileño Newton Freitas (de larga residencia en Buenos Aires en compañía de su esposa, la novelista Lydia Besouchet) que "Pessoa se define por excelencia como el poeta al que nada le faltó para situarse entre los grandes del panorama universal". Su *Oda Marítima* es, agrega, "la integración portuguesa de Pessoa". Al

La Oda marítima de Fernando Pessoa



principio había negado su filiación lusitana, escribiendo en inglés, y luego marchó por el espléndido camino de *Las Lusíadas* de Camoens.

Alvaro de Campos fue el heterónimo que firmó el poema de Pessoa. Fue escrita en 1915, a veinte años de la muerte del poeta. Es la culminación, la cresta de la ola de su personalidad. Pierre Hourcade, su traductor y comentarista francés afirma que "Pessoa vivió el camino que escogió para sí mismo, el único conveniente para las exigencias intelectuales que lo dominaron". Exaltado, pronto Pessoa exclama en su *Oda*: "¡idos los mares, todos los estrechos, todas las bahías, todos los golfos/ que apretarlos contra el pecho, sentir bien y morir!" Lo dice porque en el poema más alto de su trayectoria ha encontrado el deseo supremo del amante, el momento de confundirse con el gran misterio del universo, ese misterio que como alguien dijo, es un misterio inaplicable "que la pasión satisfecha parece comprender".

Tal vez en esta fabulosa entrega de integridad del ser resida la realidad última del poeta y del hombre. Por eso Fernando Pessoa logró abstraerse de su vida gris y melancólica.

Dos poemas de Julio Alvarez

BIEN LO VALE

Este tiempo perdido
en medio del correr por correr,
enloquecido,
de la gente que nada ha aprendido,
bien lo vale,
vale
como un vino suave
en medio de la tarde,
en un campo en serio
largo, ancho, limpio,
mío.



Julio Alvarez

SOBRE LA TIERRA

Cuando sobre la tierra
creció la hierba
la sonrisa distendió
el círculo y la recta.

Cuando sobre los hombros
sentimos a los otros,
una cruz sorprendió
todos los ojos.

LXXVII

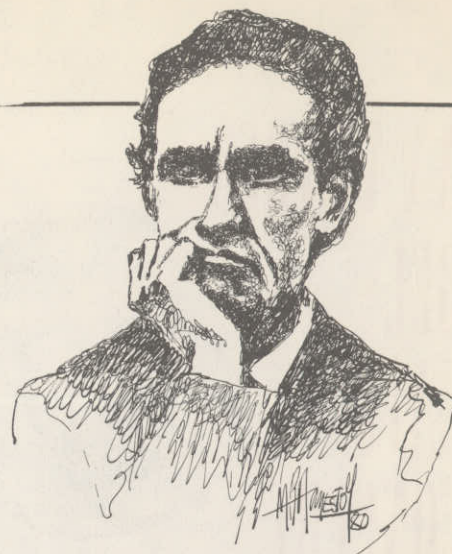
Graniza tanto, compara que yo/
recuerde.
y acreciente las perlas
que he recogido del hocico mismo
de cada tempestad.

No se vaya a secar esta lluvia.
A menos que me fuese dado
caer ahora para ella o que me enterrasen
mojado en el agua
que surtiera de todos los fuegos.

¿Hasta dónde me alcanzará esta lluvia?
Temo que me quede con algún flanco/
seco;
temo que ella se vaya, sin haberme /
probado
en la sequía de increíbles cuerdas vocales,
por las que,
para dar armonía,
hay que subir inunca bajar!
¿No subimos acaso para abajo?

¡Cuanta lluvia, en la costa aún sin mar!

César Vallejo



César Vallejo

LA POETICA EN MARCDA

En la edición de las Obras Completas de Alfonsina Storni, que vieron la luz en 1946, a más de siete años de su trágica desaparición, no se incluyó *La inquietud del rosal*, respetando una manifestación de la voluntad de la poeta. A mediados de 1938, Alfonsina hizo una serie de correcciones. Borges también, al publicar por intermedio de Emecé sus Obras Completas, a cargo de Carlos Frías, varió el texto de numerosos poemas. Consecuencia: el trabajo poético nunca termina, la poesía es una disciplina que jamás se aquieta y que reclama lo más profundo de un ser, esa zona transitada por una terrible inconformidad. Aunque se trate de Rimbaud, que tachó y retachó sus manuscritos y, además pidió que fueran destruidos sin que, por suerte, se le hiciera caso.

El Centro de Estudios Brasileños de Buenos Aires, publica, en edición bilingüe, por iniciativa de su directora, María Julieta Drummond de Andrade, Las poesías de Odylo Costa, filho. Han traducido los poemas Homero Icaza Sánchez y Estela Dos Santos. Gumarea Rosa, en carta inolvidable, le agradeció así a Odylo el envío de sus versos: "Ya lo leí, todo, releído. Lo escribiste para el Juicio Final", afirmando que Odylo es un poeta mayor, que su poesía "es el diálogo previo que Dios concede". Odylo Costa dijo: "Tejo versos como quien rehace, la vida. Todo mi oficio de poeta es amor".

Juan Ilaria publica *Nacimiento de la muerte*. Límpido lirismo, lenguaje tierno y depurado, hondura de concepto, valorizan estos poemas. "El poeta cuenta con la muerte propia —nos dice Ilaria. ¿Acaso no la tuvieron Rilke, Safo, Edward Young y muchísimos más, con un misticismo romántico o una inhumanidad de revelación?". La Edición pertenece a la prestigiosa entidad Agadu, sigla de la Asociación General de Autores del Uruguay.

Dora Najles, con una tapa ilustrada por Alberto González Cabral, por intermedio de la editorial Clamor, publica *De abismos y resplandores*. Gilda Paz, nos dice de esta poeta: "Cumple con la divina gracia de provocar la comunicación anímica y de producir la receptividad lírica". Estos dos aspectos son esenciales en el alto artesanado del que se obstina en la captación de vislumbres poéticos.

El poema que damos en esta misma edición, de César Vallejo, pertenece a *Trilce*. Ha sido editado este libro por Losada, en su Biblioteca Clásica y Contemporánea. Con razón los editores afirman que "ningún otro poeta hispanoamericano de los últimos decenios, ha suscitado tan abundantes y entusiastas comentarios críticos, ni ha marcado una huella tan hondas sobre las generaciones líricas que le sucedieron". César Vallejo nació en Santiago de Chuco (Perú), el 18 de marzo de 1892 y murió en París, el 15 de abril de 1938, ciudad donde residía desde 1923.

Lina Macho de Vidal Salarano nos da *Poemas de una larga noche oscura*, que publica en Rosario, con un dibujo en la tapa de Lety de Araños. Sus poemas tienen ritmos desceñidos. Gravita en ellos una profunda inquietud existencial. Unos sugerentes versos de William Wordsworth quizá identifican uno de los matices más amplios de su obra. Dicen: "Nuestro nacer es sólo un sueño y un olvido:/ el alma, al despertar, estrella de la vida,/ en otra parte tuvo ya su ocaso/ y de muy lejos llega."

odylo costa, filho
un solo amor
antología bilingüe



centro de estudios brasileños
embajada del brasil en buenos aires

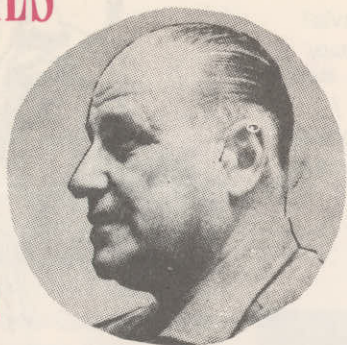
Nacimiento
de la muerte

JUAN ILARIA



Poemas

AVATARES DEL CAFÉ CONCERT



AVERTANDO AYERES

Osvaldo
Sosa
Cordero

De algunos años a esta parte, Buenos Aires, como otras grandes capitales del mundo, ha visto reaparecer en el ámbito del espectáculo, un rótulo: "café-concert". Asistimos, nostalgia auestas, a algunos de ellos, esperanzados de encontrarnos con la vieja impronta que los caracterizara. Pero, no. Lo que vemos no emparenta con aquello más que en el rótulo. Este "café-concert" se limita a ofrecer la actuación unipersonal de una actriz, un actor o un cantante o músico —excepcionalmente los dos o los tres a la vez— en una suerte de monólogo o diálogo extenso, cómico o dramático, con eventuales interpolaciones musicales, de ejecutoria distinta y distante a lo que sucedía con aquellas expresiones cuyo rótulo evoca.

Acudamos, para esclarecer conceptos, a la obligada microhistoria.

Durante el Segundo Imperio en Francia, y particularmente en París, se origina el "café chantant" —del que habrán de derivar el "café-concert" y consecuentemente el "music hall"—, suerte de género teatral invertebrado que acepta otras peregrinas denominaciones como las de "music-room", "burlesque", "saloon theatre", "kabarett", "pleasure garden", "night club" etc. Triunfaba en ellos la abigarrada galaxia de los "chanteurs a voix", y los "fins diseurs", las "divettes" los "comiques troupiers", los "comiques paysans", las "gommeuses", etc., en sus números de canto, danza y pantomima, de ribetes generalmente escatológicos, que salpimentaban un programa distinto destinado a divertir a un público desprejuiciado que, entre tanto, comía, bebía y fumaba a sus anchas. Este "café chantant" o "concert" o "music-hall", habrían de generar luego, con aportes de bailarines denominados "clásicos" —o con pretensión de tales— atracciones circenses, ilusionistas, malabaristas, etc., ese otro rótulo que alcanzó, asimismo, universalidad: "variété". El "café-concert" propiamente dicho condensaba, pues, la diversidad, el movimiento, la audacia, la inconexión, el brillo, lo insólito, lo espectacular, en una amalgama irresistiblemente atractiva. De ahí el desconcierto provocado en nosotros por lo ofrecido en el



La sinuosa silueta de Josephine Baker; no necesitaba apuntar con sus índices. Fue extraordinario el suceso de todas sus presentaciones en Buenos Aires, al final de la década del veinte.

"café-concert" de hogaño. Aceptémoslo de todos modos como una expresión de la hora que, por ello, habría podido agruparse bajo rubro más actual, soslayando así inevitables comparaciones. (Conste que lo que dejamos asentado no involucra en absoluto la calidad o eficacia de sus cultores). Y cabe aquí notar una curiosidad histórica: en Londres, hacia 1830, los "saloon theatre" —que poco después cambian su denominación por la de "music-hall"— aspiran a incorporar a sus programas algunas expresiones dramatizadas —"sketchs"— hasta entonces exclusivas de los teatros de prosa y verso. Notables intelectuales encabezados nada menos que por Charles Dickens —concurrentes asíduos de los "music-hall" interceden entonces ante la autoridad respectiva, solicitando y logrando la abolición de aquella exclusividad, lo que procura nuevos atractivos al polifacético espectáculo.

Símbolo incuestionado del "café concert", "music-hall" o "variété" del pasado lo fue, sin duda el legendario Leopoldo Frégoli, artista romano que surge en su patria hacia fines del pasado siglo, aportando a los reiterados y desvaídos programas de aquellos espectáculos, un arte que, aunque tuvo antecedentes, él recreó y perfeccionó hasta convertirlo en un prodigioso, dinámico y calidoscópico alarde de talento histriónico, insospechado hasta entonces.

Desde el "debut" en la sala Grande Esedra de Roma en 1889 hasta su última temporada (1924) cumplida en los teatros Politeama y Onrubia de Buenos Aires —ciudad que visitó en repetidas ocasiones a partir de 1895—, Frégoli, que alcanzó a realizar 19 giras mundiales, se convirtió en el máximo representante de aquel género teatral que llegó a imponerse en todo el orbe durante el primer cuarto de este siglo. Su arte consistía en el transformismo, es decir la interpretación de personajes de sexo y edad disímiles, cantando, bailando y dramatizando con tan pasmosa velocidad transmutativa que deja en el espectador una impresión de ubicuidad lindante con el milagro. Tan pronto cantaba, con registros que iban desde la tiple ligera hasta el bajo profundo, trozos líricos —ópera, opereta, zarzuela— y canciones populares en cualquier idioma o dialecto, como imitaba todo tipo de artistas, músicos, soberanos u hombres públicos de la época, tañía infinitud de instrumentos o realizaba las suertes circenses más audaces. Ventrílocuo extraordinario, todas y cada una de sus creaciones encontraban en su garganta privilegiada el acento preciso, el matiz exacto, complementados con caracterización y vestuario "ad hoc". Único actor en escena, contaba entre cajas con no menos de diez o doce ayudantes —zapateros, peluqueros, modistas— que coadyuvaban a producir el milagro.

Frégoli fue agasajado por la nobleza en su tiempo —desde emperadores y reyes hasta figuras descolantes del "Gotha" europeo— quienes los distinguían al punto de recibirlo a menudo como huésped de honor en sus salones. Tal lo que aconteciera en Londres con

POLITEAMA ARGENTINO



LEOPOLDO FRÉGOLI
EN SUS CREACIONES

B. F. Nazar Anchorena

EL MEJOR
CIGARRILLO EGIPCIO
0.20, 0.30 y 0.40 CVS.

SIGARI
TOSCANI
REGIA ITALIANA

PROGRAMA
FRÉGOLI
MIÉRCOLES 14 DE JULIO DE 1924
PRIMERA PARTE

1. Saludo por la Orquesta.
2. FRÉGOLI en su Repertorio.

REPERTORIO EXCÉNTRICO
(Canto y baile)

FRÉGOLI APACHE
Llama inmediatamente en su dirección a Frégoli.
Música del mismo Leão.
PERSONAJES:
FRÉGOLI EL CANTANTE LA CÁMARA EL CANTANTE EL VOLANTE

SEGUNDA PARTE

FRÉGOLI
EN LA IMAGEN DE
"FRÉGOLI APACHE"
Música de Leão y Frégoli.
PERSONAJES:
FRÉGOLI EL CANTANTE EL VOLANTE

(Arriba) La imagen de Frégoli, en un viejo programa del Politeama Argentino. Dominó el primer cuarto de siglo y fue el creador de un género que no tuvo imitadores de su nivel. (Abajo) "Frégoli Apache" junto a los avisos de julio de 1924, otro programa anunciaba al excéntrico.

el Barón de Rothschild, quien para obtener la actuación del artista en su palacio hubo de organizar una comida principesca, con asistencia de embajadores y miembros de la nobleza, y hacer construir un escenario a propósito obsequiándolo luego con una bella cigarrera de oro en la que se leía, reproduciendo un autógrafo del anfitrión: "Al amigo Frégoli, de su amigo Rothschild". El "music hall" avatar perfeccionado del "café-concert", tuvo entre nosotros durante su auge —ya volcado al ámbito específicamente teatral— baluartes tan prestigiosos como lo fueron el Royal, que ocupaba el mismo solar del actual Tabaris; el Scala, posteriormente cine-teatro Esmeralda, o sea el Maipo de hoy;



Una imagen imperial. La de la Bella Otero, la reina indestronable del París finisecular.

y —amén de algunos tablados menores del Bajo ribeño como el Cosmopolita y el Roma (subsiguientes Parisiana y Bataclan) y los consabidos “cafés de camareras”— ese grande y tradicional teatro Casino de la calle Maipú 336, lamentablemente desaparecido, conceptuado durante años, desde los albores hasta avanzado el siglo, como verdadera “catedral” del género, cuya fama alcanzó nombradía ecuménica.

Desfilaban por aquellos escenarios porteños atracciones provenientes de prestigiosas salas y circos del orbe y otras que, militando en planos menores, lograron a su paso por ellos —particularmente el Casino— el espaldarazo que habría de convertirlas en figuras de “primo cartel” (*).

Entre el farrago abrumador de nombres que nutrieron los programas del Casino en sus largos años de esplendor, recordemos tan sólo algunos de los más célebres como “La Bella Otero” reina indestronable del París finisecular, al que subyugara, más que con la precariedad de su arte, con sus irresistibles encantos físicos y su audacia atrapante. Tras su “debut” en el entonces flamante Nacional de la calle Corrientes, el 29 de

agosto de 1906, luego de fugaz gira por Uruguay y Brasil, reapareció para una breve temporada de despedida en el Casino. Fue también allí, después de algunos años de su primer contacto con el público porteño como super atracción de la “feerie” de madame Rasini en el Opera (1922), donde efectuara su “rentrée” la no menos archicélebre “Mistinguett” al frente de su propia compañía de revistas. Para repetir el extraordinario suceso de su primera presentación en el Astral (1929), fue la escena del Casino la que nos devolviera a esa otra mítica figura del “music-hall” que se llamó Josephine Baker, quien después menudeara sus visitas al Plata. Y Lucienne Boyer, la exquisita, acompañada por los no menos célebres músicos-cantantes Phils et Tabet. Y la temperamental Lola Flores, en su estreno absoluto en Buenos Aires, sin olvidar, desde luego, pasaron también por el famoso escenario: Florencio Parravicini, en temporada que contó a Celia Gámez como copartícipe del cartel: Tita Merello, acompañando al “boom” popular de aquel momento: Alberto Castillo, en el apropósito “Malena luce sus pistolas. . .” Y. . . ¿para qué más?

Lo expuesto (disgregaciones incluso), bastaría —creemos— para dejar establecido el paralelo del “café-concert” de ayer y el de hoy, ambos desemejantes en sus características como espectáculo, aunque coincidentes en su finalidad fundamental: divertir.

(*) Para el lector interesado, acerca de Frégoli y la historia del Casino y los demás “music-hall” porteños mencionados en esta nota, lo remitimos a nuestra “Historia de las variedades en Buenos Aires” (Corregidor—1978).



Una atrevida pose de la Mistinguett. En todas sus visitas a Buenos Aires, obtuvo la mayor adhesión. Fue otra reina.

EL FISGON



por
José Narosky

No es fácil desentrañar el intrincado mecanismo que lleva a un creador a tener fé solamente en la muerte. Y sería interesante indagarlo.

Porque la desaparición de esos gigantes —que encendieron luces por donde caminó la humanidad— es también para ésta, una muerte parcial. Y especialmente si pertenecieron a la especie de soñadores, en los que siempre coinciden vida y sueños. Pues al abrazar causas nobles están, en definitiva abrazando hombres. La primera mitad del siglo XX fue testigo de la muerte de una cantidad de escritores de primer nivel. Pero he de referirme sólo a aquellos que *voluntariamente* optaron por quitarse la vida. Quizá muchos de ellos se hubiesen resignado a vivir sin presente, pero no aceptaban hacerlo sin futuro.

Dejaron, además de sus obras, una inmensa estela de dolor. Porque nunca, como en el caso de los grandes del espíritu, podría decirse con más certeza, que el suicida no solo mata. También hiera.

1917: Se suicida Emilio SALGARÍ, italiano, nacido en Berona, Capitán de altura a los 18 años, luego periodista y más tarde novelista de vastísima producción (recordemos "El Corsario Negro"

¡CUANTA POESIA MURIO SIN ESCRIBIRSE..!

"La Venganza de Sandokan"). Salgari tiene 48 años. La enfermedad mental de su esposa y una situación económica desfavorable, le hace pensar que ya que había logrado vivir su vida, es dueño de morir su propia muerte. 1916: A los 40 años pone fin a su existencia un famoso escritor norteamericano: Jack LONDON ("Colmillo Blanco, "El Talón de Hierro"). Conoció la cárcel, fué vagabundo, estibador, periodista, corresponsal en la guerra ruso-japonesa.

Publicó más de 50 volúmenes y su obra fue traducida a once idiomas. Ganó una fortuna y la dilapidó. Quizá su condición de hijo natural pesó demasiado en su espíritu. Porque lo que le sobró en talento, en prestigio, en logros, nunca pudo reemplazar aquello de que careció.

Nuestro país sufre en 1925 una importante pérdida. Se quita la vida en Alta Gracia (Córdoba) Belisario ROLDAN, dramaturgo, ("El Rosal de las Ruinas"). Decidió bajar el telón de su existencia, un telón que los aplausos ya no conseguirían levantar.

1937: A los 59 años en Buenos Aires, una pequeña porción de cianuro, pone fin a la vida de un insigne escritor uruguayo: Horacio QUIROGA. Signada su existencia por la tragedia (el suicidio de su primera esposa, la muerte accidental de un amigo, causada por Quiroga). El entendió claramente que vibrar es sufrir, pero que no vibrar no es siquiera sufrir. Y que un gran escritor no so-

lamente es el que escribe mejor sino también el que siente mejor. En Quiroga se ratifica con acentuada crueldad, que no hay destino sin tragedia.

1938: Año luctuoso para las letras argentinas. En una isla del Tigre, unas gotas de venenos nos quitan a un verdadero artífice de la palabra, a un creador de metáforas de prodigiosa plasticidad y estilo barroco: Leopoldo LUGONES.

También —esta vez el mar— nos lleva a la poeta que con voz más singular cantó al amor: Alfonsina STORNI. Había sido operada tres años antes de un cáncer de pecho. Estos dos escritores pertenecieron a esa estirpe espiritual que no necesita heráldica. Fueron de los que aceptaron ceder, pero jamás cederse. Para cerrar esta lista de escritores autoinmolados nos referiremos a un gran intelectual austríaco: STEPHAN ZWEIG. Los avatares de la segunda guerra mundial —era de origen hebreo— lo llevaron a Brasil. Transcurre 1942. La pena había dibujado en su rostro marcas que la alegría ya no podría borrar. Había comprendido cabalmente que de la risa al llanto había mucha menor distancia que del llanto a la risa. Junto a su esposa deciden eliminarse un triste día de ese año 1942, No pudieron soportar la injusticia, la calumnia, la ingratitud, porque

Para matar a un condor majestuoso sólo basta una gota de veneno.

Integridad y verdad en un ciclo Beethoven

La Orquesta Gewandhaus

Como parte de la enorme cantidad de calificadas orquestas sinfónicas y de cámara que vendrán este año del exterior, y que contribuirán al esplendor de los actos con que festejará nuestra ciudad el cuarto centenario de su segunda fundación, se registró en el Colón la presentación de la Orquesta Gewandhaus, de Leipzig, con su director titular Kurt Masur. En cinco veladas consecutivas brindó el ciclo integral de las *Sinfonías de Beethoven*, el *Concierto "El Emperador"*, y varias oberturas del músico de Bonn, ofrecidas dentro de programa o como bis. La audición inicial —consecuencia presumible del largo viaje desde

Alemania Oriental y el consiguiente cansancio de los músicos— no explayó por entero las bellas cualidades sonoras y artísticas de esta orquesta con tradición de dos siglos, y por la que han desfilado veintenas de los más grandes compositores y directores. Por fortuna, la primera impresión se disipó por entero a partir de la segunda velada del ciclo de cinco; y a una ejecución no siempre prolija ni homogénea de la Primera Sinfonía de Beethoven, una realización de "El Emperador" que el solista de piano Peter Rösel tocó con irrefragable mecanismo y poco convincente expresión, y una "Leonora No 3" de genuino nervio y vibración (obras, todas, escuchadas

el día del debut), se sucedieron luego audiciones de la más pura estirpe musical y estilística. El maestro Kurt Masur, que es no sólo un músico notable sino un artista intenso y estilista, brindó una versión de espléndida euforia clásica en la Segunda Sinfonía en Re, a partir de cuyo momento las cuerdas de la Gewandhaus sonaron ricas y bellamente sonoras (a la manera europea, naturalmente), las maderas resultaron de filigranada pureza y los broncees de un nivel que no se había hecho patente en la primera noche. Eso sí, los cornos impresionaron una y otra vez como lo único vulnerable, "e talón de Aquiles" de esta orquesta visitante de otro modo ejemplar apartada de todo sensacionalismo porque su objetivo no pareciera otro que el de preservar el incontaminado mensaje que ha dejado uno de los grandes creadores universales —en este caso Beethoven— y uno de los que han contribuido a autenticar la tradición en que se asienta este conjunto orquestal bicentenario. Imposible sería analizar todas y cada una de las fases del ciclo sinfónico beethoveniano, en el que descolló el augusto y concentrado drama de la "Heroica" (cada movimiento fue articulado de manera memorable, y la Marcha Fúnebre rayó al "sumo" de su cavilosa profundidad); cautivante ánima "impresionista" de la "Pastoral", con su bucólico espíritu, su fuerza naturalista, su poesía. La Séptima fue dechado de perfección expositiva, y su denudo rítmico y vitalidad halló

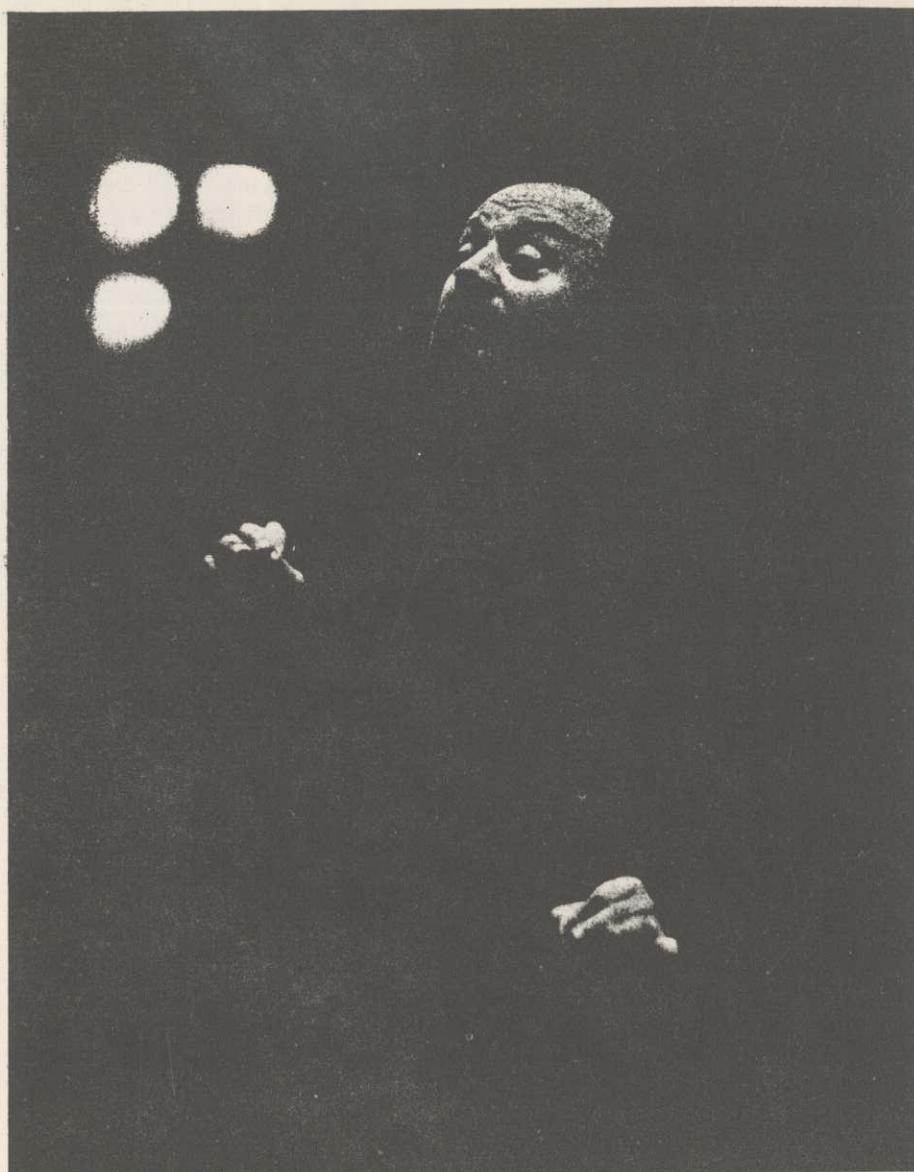


Clara Schumann y Kurt Masur

Leipzig

dieron
s pura
ca. El
no só-
un ar-
dó una
ia clá-
en Re,
to las
s sona-
oras (a
nente),
filigra-
de un
paten-
o sí, los
y otra
able, "el
rquesta
emplar,
alismo,
areciera
nconta-
dejado
res uni-
hoven-
ribuído
en que
orques-
le sería
e las fa-
ethove-
l augus-
la "He-
fue arti-
ble, y la
umum"
lad); la
ionista"
ucólico
lista, su
dechado
y su de-
halló en

los momentos calmos del "Vivace"
y en el depurado fraseo del "Alle-
gretto" formidable contraste,
blandura, y distensión. No hay du-
da: Masur, entre todos parece
acercarse a las cualidades de "be-
ethoveniano" noble y vigoroso
que recordamos de aquel coloso
que fue Fritz Busch. Si en la vela-
da final, la Sinfonía Octava en Fa
se irguió con hechicera vivacidad y
empuje, la Sinfonía Novena "Coral"
rayó a gran nivel. Tanto, en verdad
como pueda esperarse consideran-
do que el cuarteto vocal solista
(soprano Elk Volkenstein, mezzo
Hannerose Siebenschuh, tenor
Gunter Neuman y bajo Hermann
Polster, venidos todos de Alema-
nia) apuntó más al profesionalis-
mo de buena rutina que a la acre-
ditación de las grandes facultades
vocales que el público apetece
idealmente y que en esta ocasión
echó de menos. El Coro Estable
del Teatro Argentino de La Plata,
reforzado y responsablemente tra-
bajado por el maestro Mario Mo-
nachesi, tuvo excelente desempe-
ño y contribuyó al alto nivel de
esta notable versión que alcanzó
su cúspide en la inmarcesible be-
lleza del Adagio y en la elástica
tensión que lograron orquesta y
timbalista en el mágico Scherzo.
Corolario: La afortunada experi-
encia de un Beethoven genuino,
a través de un director insigne y
de una orquesta que hemos ahora
sumado a la larga y distinguida
nómina de las que nos han visita-
do a partir de aquella histórica
primera visita de la Filarmónica de
Viena, allá por 1922.



CONCIERTOS PARA LA JUVENTUD

El 23 de mayo y correspondiente al Ciclo "Conciertos para la juventud", del complejo de Música dependiente de la Secretaria de Estado de Cultura, actuará la pianista Irene Amerio, la que interpretará obras de Haydn, Beethoven, Bártok, Buchardo y Liszt. El viernes 30 del corriente actuará el guitarrista Miguel Charosky, ejecutando piezas

de Ravina, Bach, Sor, Brouwer, Villa Lobos, Moreno Torroba y Turina. Los comentarios estarán a cargo del maestro Carlos Suffern y la coordinación es ejercida por la Sra. Antoinette Zanella. La entrada a estos conciertos, como es sabido, es libre y tiene lugar en la nueva Casa de Ricardo Rojas, Charcas 2837, los días viernes a las diecinueve horas.

“Conciertorama”: otro festival en 1980



Jon Vickers en “Otello”



Escena de “El Barbero de Sevilla”.
(Hermann Prey)



Herbert von Karajan.

En la temporada 1979 llamó poderosamente la atención de los aficionados a la música. Ocho programas, dos de ópera, uno de ballet y cinco integrados con distintas expresiones sinfónicas, acercaron al melómano porteño a muchos de los más grandes intérpretes de la música, la danza y el arte lírico contemporáneo, a través de importantes filmaciones y de un adecuado sistema sonoro. Con el nombre de CONCIERTORAMA, se presentó en el hermoso ámbito del Auditorium de Belgrano, dependiente del Colegio de Nuestra Señora de la Misericordia, una programación ambiciosa que incluía nombres tan ilustres como *Herbert Von Karajan, Karl Böhm, Leonard Bernstein, Karl Richter y Bernard Haitink*, entre los directores de orquesta; *Arturo Rubinstein y Matislav Rostropovich* entre los solistas instrumentales, *Plácido Domingo, Dietrich Fischer-Dieskau, Dame Janet Baker, Mirella Freni, Hermann Prey, Kiri Te Kanawa, Raina Kabaivanska, Sherrill Milnes y Christa Ludwig* entre los cantantes; *Rudolf Nureyev y Margot Fonteyn* como ilustres presencias danzantes; *Jean-Pierre Ponnelle y Gianfranco De Bosio* en sus celebradas funciones de régisseurs y directores cinematográficos. Fueron muchos los que se acercaron al espectáculo, que brinda la posibilidad de tomar contacto —en muchos casos por



Erik Bruhn y Carla Fracci en “Giselle”



Secuencia de “El Holandés herrante”



Mirella Freni y Plácido Domingo en “Madame Butterfly”



Philippe Huttenlocher en "Orfeo"



Maurizio Pollini

primera vez— con figuras de enorme prestigio y bien ganada fama.

Y no fueron pocos, entre quienes gozaron de las funciones de CONCIERTORAMA, los que surgieron o ansiaron, simplemente, una mayor cantidad de espectáculos operísticos dentro de futuras programaciones. Para ello, la temporada 1980, que volverá a presentarse en Belgrano luego de una intensa pretemporada en el Teatro Coliseo y de exitosas presentaciones en La Plata y otros centros del interior del país, contará con cinco filmes de ópera, uno de ballet, y dos programas dedicados a conciertos diversos. El ballet ofrecerá la ocasión de mostrar al balletómano argentino, por primera vez, la figura unánimemente elogiada del eximio bailarín y coreógrafo dinamarqués Erik Bruhn, para muchos el más grande "danseur noble" en mucho tiempo. Y también podrá apreciarse a la gran bailarina italiana Carla Fracci, estrella de la Scala de Milán, junto con dos viejos conocidos del público porteño, la notable dinamarquesa Toni Lander y el norteamericano Bruce Marks, visitantes de Buenos Aires en 1960 y 1964 Lander, y ese último año Marks, integrantes ambos en el 64 del American Ballet Theatre. Precisamente con ese grupo Bruhn y Fracci protagonizaron "Giselle" de Adam, que se verá fílmicamente en CONCIERTORAMA como plato fuerte danzante para este año, en versión coreográfica del británico David Blair.

Los conciertos serán dos, uno dedicado a la Octava Sinfonía de Gustav Mahler "de los Mil"), con dirección de Leonard Bernstein, la Filarmónica de Viena y un

calificado grupo de solistas, entre ellos Hermann Prey, José Van Dam, Edda Moser y Agnes Baltsa. El otro permitirá ver en la pantalla a dos artistas que nunca visitaron la Argentina, a pesar de su enorme fama europea. Se trata del pianista Maurizio Pollini, notable intérprete italiano, y su compatriota Claudio Abbado, prestigioso director de la Scala de Milán, y tan buen director sinfónico como de espectáculos de ópera.

La primera obra lírica que ofrecerá CONCIERTORAMA será dirigida precisamente por Abbado, "El barbero de Sevilla" de Rossini, con Teresa Berganza, Hermann Prey, Luigi Alva, Paolo Montarsolo, Stefania Malagú y Enzo Dara. La dirección escénica pertenece a Jean-Pierre Ponnelle, el recordado régisseur de la espléndida versión de "Las bodas de Fígaro" brindada en 1979, y de quien este año se presentarán también sus elogiadas recreaciones del "Orfeo" de Monteverdi y de "Madame Butterfly" de Puccini. Esta obra es interpretada por Mirella Freni, Plácido Domingo y Robert Kerns, con dirección de Herbert Von Karajan, quien dirige también el "Otello" de Verdi protagonizado por Jon Vickers, Freni y Peter Glossop, con puesta en escena del mismo Karajan. Las óperas italianas se completan con la elogiada versión de "Orfeo" bajo la batuta del especialista Nikolaus Harnoncourt, con quien la empresa alemana federal UNITEL-BETA de Munich, sello productor de estos espectáculos originales, ha rodado la trilogía de Claudio Monteverdi, "L'incoronazione de Poppea", "Orfeo" e "Il ritorno di Ulisse in patria". Esa versión fue realizada en

la Opera de Zúrich con el concurso de importantes solistas y la utilización, según la costumbre de Harnoncourt, de instrumentos de época.

De Richard Wagner se verá "El holandés errante", dirigido por Wolfgang Sawallisch, con Donald McIntyre en el rol principal, Catarina Ligendza en Senta, Bengt Rundgren como Daland y Ruth Hesse. La puesta en escena del checoslovaco Vaclav Kaslik, y la orquesta y coro de la Opera del Estado de Baviera son los organismos puestos en manos de Sawallisch, otra figura que nunca visitó nuestro medio. En el concierto de Pollini y Abbado, éstos interpretan el Concierto No 2 para piano y orquesta de Johannes Brahms, y el programa se completará con la obertura Coriolano de Beethoven y la Sexta Sinfonía, "Pátetica" de Peter Ilich Tchaikovsky, con la Filarmónica de Berlín dirigida por Von Karajan.

Una vez más CONCIERTORAMA brindará la ocasión de aproximarse a un mundo difícilmente accesible —y cada vez más difícil en los últimos tiempos en nuestro medio— como lo es el de grandes artistas líricos, quienes con muy contadas excepciones, están alejados de nuestro Teatro Colón desde hace bastante tiempo. Las cinco óperas anunciadas ofrecen un panorama bastante amplio, y se anticipa que en tiempos cercanos (1981 con toda seguridad), aparecerán en nuestra pantalla títulos tan atractivos como "Falstaff", dirigido por sir Georg Solti, "Carmen", "El caballero de la rosa", buena parte de la producción wagneriana filmada en Bayreuth, y muchas otras joyas del arte lírico universal.



“Yo me esfuerzo por ser Bach”

Circula intensamente un rumor de deseable confirmación: una película argentina que acaba de filmarse podría ser uno de esos raros éxitos en que nuestro cine logra concitar tema y realización, crítica y espectadores para marcar uno de sus hitos más importantes. se trata de El infierno tan temido que, sobre la obra de Juan Carlos Onetti, ha dirigido Raúl de la Torre. Pájaro de Fuego entrevistó al conocido director mientras supervisaba la última etapa de sonorización del filme.

Todo es un poco irreal. Los complejos equipos con sus incomprensibles claves de llaves y lucecitas. Al lugar donde estamos esperando llegan voces que nada tienen que ver con las de Graciela Borges y Alberto de Mendoza que, sin embargo, mueven los labios y gesticulan desde una pantalla cercana. También por allí hacen lo mis-

mo Raúl de la Torre y los técnicos por de todo esto nos separa un panel de vidrio. Se percibe que el director, insistentemente concede, rectifica, se adivina que es jefe que escucha y sonríe, que probablemente también bromea, al que no cuesta acatar. Cuando, al cabo de la espera acerca, ya habíamos advertido que es conforme, que está bien vestido, con una deportiva informalidad seguramen-

carísima. Al sentarnos a conversar y antes de que lleguen los cafés, ya nos ha beneficiado con una actitud cordial y algo displicente, ya hemos registrado sus facciones armónicas pero todavía como pendientes de un toque final, de una definición que está empezando a llegar. Hay aún cierto exceso de elementos curvos, de una sensualidad que pronto vincularemos al plato de masas que ha encargado y al que frecuentará varias veces durante la entrevista.

Para empezar ¿Cuál es, a su juicio, el aporte del cine a la sociedad, y si lo hay, cual es el del cine argentino?

(No se inmuta, pero nos estudia) Si el tema de este reportaje es el cine de largometraje podemos distinguir aún el cine que procura un mero entretenimiento y el cine de autor, es decir aquel en que el director participa con una concepción cinematográfica de tipo personal. Lo autoral pertenece a la cultura y es un poco el medio que la sociedad utiliza para reconocerse, funciona como un espejo. El cine, el de autor, como parte de ese fenómeno, debe ayudar a la sociedad a interpretarse, a entenderse. Y el cine argentino también lo intenta; hay que reconocer que ha sido una de las partes más golpeadas. Principalmente por la censura, por la prohibición de manejar temas que importan a la sociedad en su conjunto. A pesar de todo, el cine argentino sobrevivió, existe. Lo demuestra, y no sólo aquí.

¿Dónde entonces?

Christensen trabaja en Brasil, Hugo Santiago en Francia, Kuhn en Alemania, Aronovich es famoso en toda Europa. Inclusive yo he hecho trabajos en el área de documentales de industrias, en el exterior, particularmente en Italia. Pero el cine de autor debe hacerse en el propio país, con los temas que importan vitalmente al director. Yo no podría contar en Italia mi pueblo natal, porque los italianos no lo reconocerían como propio. Habría que vivir, sentir el otro país y consustanciarse con su vida y sus problemas, con lo que allí importe, como ha tenido que hacer Santiago.

¿Cómo, cuándo, con qué bagajes elige usted entonces el cine como medio de contar todo eso?

La decisión fue algo repentina. Yo tenía formación de Bellas Artes, un profesorado hecho a través del Manuel Belgrano y el Prilidiano Pueyrredón. También alguna vez escribí. Todo se conjuga pero la definición llega cuando le hago un reportaje a Lautaro Murúa, que estaba sonorizando *Alias Gardelito*. Al terminar le dije: "Sabe una cosa, Lautaro, voy a hacer cine". No sé que habrá pensado él, pero seis años más tarde lo contraté para hacer *Crónica de una señora*, mi segunda película.

¿Y cómo director, diría usted que actuó también impulsivamente, dejándose llevar por impulsos creativos, o fue detallista, minucioso?

No, yo parto del criterio de que todo lo que hago es importante. La profesión de dirigir implica un conocimiento profundo de todas las áreas que participan de la cosa cinematográfica. No se puede dirigir sin saber. Los directores que no tienen un cuidado estricto en cada una de esas áreas, solamente pueden actuar así por desconocimiento. Por ejemplo, Pápolini, que en sus comienzos no dominaba mayormente la mecánica del cine. Hay obligación de ser detallista, no porque el resto del equipo no respalde, sino porque debe haber un criterio unificador, una lógica narrativa que es de incumbencia del director.

¿Y una vez transcurrido el tiempo, cree usted que el conjunto de su obra refleja ese esfuerzo?

(No le gusta mucho esta pregunta, nos vuelve a estudiar) Yo no soy el que debe opinar sino los demás. (Enfatiza) Hubo un enorme esfuerzo detrás de mis seis filmes. Es como preguntarle a alguien que puso mucho empeño en estar elegante ¿Cómo le parece que está vestido? El hizo, claro, todo lo posible. La opinión es de los otros.

Sí, es cierto, pero pudo haber tenido limitaciones que incidieran en el resultado. . .

Para hablar de defectos de un filme hay que meterse dentro. Es algo más que decir esa toma me gustó y aquella no. El director sabe todo lo que hay detrás de su obra, cosas que el espectador ignora y



Raúl de la Torre y los técnicos. El jefe que escucha y sonrío.

debe ignorar. Cuando hago *Juan Lamaglia y señora*, cuento mi ciudad, Zárate, mi gente. Gana premios en todos lados y me pregunto: ¿soy un buen director, conozco bien a mi gente? Decido filmar *Crónica de una señora*, un tema que me era ajeno, el de la alta burguesía porteña. Lo hice, aprobé mi examen, conté el mundo que no es mío.

¿Y Heroína? ¿Desde allí se arriesga a que se lo ubique como intelectual?

Sí, es cierto, pero mi propósito fue hallar una manera de indagar el psicoanálisis a través del cine. Y cuando dirijo *La Revolución* me preocupa ir hasta el fondo de las posibilidades del diálogo en una de mis obras. *Sola*, nace ya por una necesidad de tipo personal, y de algún modo se anticipa a *Una mujer descasada* de Hollywood.

¿Y por qué se quiebra la continuidad? ¿Por qué no teniendo problemas de financiación deja de dirigir durante cuatro años?

Tuve la fortuna de filmar siempre lo que quise. Insisto que con enorme esfuerzo, pero en mi caso, con resultados, pero en el '76, al terminar *Sola*, la censura se hace mucho más dura y prefiero alejarme del largometraje. Hasta ahora. Aquella situación, aquellas causas sociopolíticas han cambiado, están atenuadas. Siento que con el tema de *El infierno tan temido*, puedo abrir una brecha y llegar hasta el final.

¿Cómo nace el proyecto?

Cuando leo en Génova el cuento de Onetti. Le encuentro un contenido muy extraño, muy hondo y me doy cuenta que puede llevarse al cine. Siento que me ofrece un campo de análisis muy amplio, que me brinda posibilidades de profundizar, de dar un paso más, cinematográficamente hablando. Tomo la decisión y lo hago.

¿Así de sencillo, no encontró ningún escollo?

Una vez leí que alguien dijo "¡Qué difícil es la vida!" y que otro le preguntó "¿Comparada con qué?". Tenemos que tomar un punto de referencia de esa clase. Referido al medio en que estoy trabajando, la Argentina, no he tenido limitaciones. Hay, es claro, algunas técnicas sofisticadas no accesibles en el equipamiento de nuestra industria. Las hemos conseguido, hemos contado con el dinero y el material necesario, he reunido los actores que deseaba. Las limitaciones que pude encontrar surgen de que no filmo en Hollywood sino en Buenos Aires.

Acerca de nuevas técnicas, ¿no existían todavía cuando filmó sus obras anteriores?

Aquí actuó mucho más libremente. Manejo una serie de posibilidades que acaso postergué por obligación de aprendizaje. *Se dice que ustedes han demorado el estreno porque quieren un éxito absoluto*

y que mayo, como estaba previsto, significaba competir con Kramer y Apocalypse ¿O quieren aumentar las expectativas?

No, nada de eso. En todo caso el rival sería la TV color, pero el problema era de proceso y de salas disponibles.

¿Qué espera para su obra, para esta en especial?

La gente de la cultura: músicos, poetas, escritores, los que hacemos cine, somos algo así como buzos. Vamos hasta las profundidades, buscamos cosas y las llevamos a la superficie para que allí las analicen. El que trabaja en arte, procura comunicar sentidos, y el resultado depende de la calidad de mi esfuerzo y de la sensibilidad del espectador. Que la gente no entienda a Bach o a Piazzolla no es culpa de ninguno de ellos dos. Yo hago todo el esfuerzo posible por ser Bach. Si lo logro o no, lo dirá la gente, el tiempo.

*¿Qué pretende del espectador para *El infierno tan temido*?*

Yo pretendo que la vea. Sé que todo es difícil, pero que la vea. La gente es quien después fabrica el fenómeno. La película queda ahí, son metros de película, de química, de imagen, de fantasía.

Paula Gómez



(Izquierda) "... yo parto del criterio de que todo lo que hago es importante." (Derecha) "... la gente es quien después fabrica el fenómeno. La película queda ahí."



Con su segunda edición —la primera fue en setiembre de 1978— el Festival Internacional de Jazz de San Pablo confirmó ser el evento de música instrumental más importante de latinoamérica en los últimos tiempos, con serias pretensiones a ocupar un lugar prominente en el calendario mundial de este tipo de reuniones.

II Festival de Jazz de San Pablo: SIN PERJUICIOS NI TABUES

Desde el 24 al 27 de abril pasado cientos de empleados de la organización —casi todos muy jóvenes— trabajaron febrilmente para un público que, dos veces al día —tarde y noche— colmó las 3.500 localidades del Palacio de las Convenciones de Parque Anhembi, atraído por los 150 músicos brasileños más 70 extranjeros anunciados para el festival. Pero teniendo en cuenta las emisiones en AM

y frecuencia modulada y la excelente transmisión en color —a cargo de TV Cultura— la audiencia total debe computarse por millones de docenas de estados brasileiros. La televisión del festival fue la transmisión continúa más larga de un evento jazzístico efectuada en el mundo, cubriendo conciertos que se extendían a veces hasta las seis de la madrugada. Como ocurriera en San Pablo I la palabra jazz resultó algo inadecuada para caratular global-

mente esta reunión. Lo cierto es que el festival actuó como gran coctelera agitando ingredientes tan variados como el ya mundialmente popular "reggae" jamaicano (Peter Tosh), el tango moderno, el dixieland (a través de varias bandas locales que actuaron en los llamados eventos paralelos), el blues tradicional del pianista Champion Jack Dupree y el electrificado del guitarrista y cantante B.B. King (que luego bajara, exitosamente, a Buenos Aires) y el jazz instrumental, vocal y



HERMETO PASCOAL

de fusión" o sea mezclado con ritmos latinos y rock; tendencia que estuvo representada por los estadounidenses Spyro Gyra y el quinteto japonés Native Son.

Por supuesto no podía estar ausente la música brasileña desde el polo folklórico (como el Trío Elétrico del carnaval baiano con sus guitarras y cavaquinhos amplificados) hasta las manifestaciones más vanguardistas.

El Brasil vive hoy un momento musical explosivo, comparable al que —a principios de los años 60— esparciera la bossa nova por el mundo.

Creadores como Hermeto Pascoal y Egberto Gismonti (ambos ya visitaron nuestro país con muy buena repercusión; el segundo volverá a fin de mayo) son alabados hoy por muchos aficionados al jazz en los Estados Unidos, Europa y Japón. Multi-instrumentistas, compositores y arregladores de excepción los dos resultaron más que beneficiados al compartir el escenario con nombres de la talla de Dizzy Gillespie, Stan Getz, Chick Corea o John McLaughlin, como ocurriera en el Primer Festival de San Pablo.

Hermeto y Gismonti han desarrollado obras características innovadoras sin perder vínculo con la frondosa tradición musical del Brasil. Sus trabajos se emparentan con el jazz por la tendencia a una improvisación creativa, introduciendo un elemento refrescante dentro del panorama jazzístico del hemisferio Norte, el que han pasado a influenciar directamente.

La actuación de Hermeto —como parece ser ya tradicional en San Pablo— movilizó el escenario por complejo. Un viejo armonio de iglesia, dos repentistas (especie de payadores brasileños), instrumentos inventados por su hermano y los acordeonistas ("sanfoneiros") Dominginhos y Oswaldinho convivieron con la Quinta Sinfonía de Beethoven —incluida por este último como "motivo" de su improvisación— y contrapuntos de Hermeto en flauta dialogando con el acople de uno de los monitores de retorno. Su grupo —formado por instrumentistas muy jóvenes— presentó como novedad la inclusión del baterista Alfredo Dias Gomes (19 años) y el guitarrista Ricardo Silveira. Ambos —especialmente Gomes— tienen por delante un excelente futuro. Sólo les falta cierta madurez expresiva para acom-

pañar su impresionante bagaje técnico, tan precozmente adquirido. Pero, evidentemente, eso es algo que no tardarán en lograr bajo la batuta del "brujo albino".

Gismonti, por su parte, también presentó cambios en la alineación de su Academia de Danças. A los veteranos Seca Assumpção (contrabajo) y Mauro Senise (vientos) Gismonti adicionó al ex-Hermeto Pascoal Nené (batería) y a Raimundo (guitarra y teclados). Su recital consistió básicamente en la presentación de "Circense", último LP brasileño cuya temática se centra sobre los sentimientos de los personajes del circo. Algo descontento con la calidad del piano acústico del Festival Gismonti se concentró en la guitarra de 12 cuerdas (cuatro simples y cuatro dobles) brindando una performance memorable.

La Argentina estuvo representada por la "big band" del saxofonista Héctor "Cosita" Bisingani (porteño, 45 años, radicado hace más de 20 en Brasil) que abrió el primer concierto nocturno.

Costita fue miembro de las orquestas de Lalo Schiffrin y Sergio Mendes, acompañó a cantantes como Elis Regina y Wilsón Simonal, manteniendo una larga y fecunda asociación con el popular Zimbo Trío.

Su show —al frente de 15 músicos— ofreció una combinación de estilos latinos, afros y brasileños dentro de un marco jazzístico, destacándose los arreglos con igual decoró una versión de Juan Azurduy de Ariel Ramírez. Fue esta la única oportunidad que tuvo la música de grandes bandas durante este festival. Mayor repercusión —aunque no tanta como Piazzolla en el 78— consiguió el otro argentino que se presentó en San Pablo II. La media docena de temas del bandoneonista Rodolfo Mederos fueron recibidos con igual entusiasmo por público y crítica. El Jornal do Brasil se refirió a su música como "repleta de coloridos tonales, emoción e innumerables matices; ejecutada de manera vibrante". Mederos actuó con un grupo formado por Horacio Moscovici (piano) Eduardo Argella (bajo) Oscar Lahiguera (órgano y sintetizador) Pocho Lapouble (batería) y Luis Borda (guitarra). Casi todos son menores de 30 años y provienen de campos tan diversos como la música clásica el jazz y el rock.

Varios virtuosos figuraron dentro de la gramación jazzística del festival: Wo Shaw (considerado la mejor trompetapués de Gillespie), Joe Pass (muy conocido como el guitarrista número uno del nero) Phil Woods (elegido mejor saxo en los últimos años) y el belga Toots Thimans (la armónica mayor del jazz). Todos tuvieron a la altura de las expectativas habrían generado siendo el elemento conde sus presentaciones la más acabada firme ejecución.

Pero los laureles del mejor jazz escuchado esta edición de San Pablo fueron compartidos por Dexter Gordon y el grupo Mingus Dynasty.

Gordon, uno de los grandes tenores surgidos del bop y retirado de la escena americana hasta hace pocos años, presentó un combo integrado por el bajista Rufus Reid, el baterista Eddie Gladen y el pianista Kirk Lightsey. En ellos Gordon brilló tanto (en tenor y soprano en temas como el conocidísimo "As Time Goes By" (a la tarde) y "More Than You Know (a la noche), siempre impulsado una sección rítmica implacable que también mostró solos como el del contrabajista Reid utilizando arco, que dejaron estupefacta a la audiencia.

Mingus Dynasty es el nombre de una formación creada para mantener vivas las composiciones del genial contrabajista que, en 19 ofreciera en Buenos Aires dos de sus últimos conciertos. Como el número de veteranos las diversas bandas de Mingus es muy grande la Dynasty está compuesta por miembros rotativos. En San Pablo II apareció como sexteto incluyendo a George Adams (tenor flauta), Jimmy Knepper (trombón y arreglos) Hugh Lawson (piano), Randy Brecker (trompeta), Mike Richmond (contrabajo) y Dan Richmond —sin parentesco con Mike y que formara junto a Mingus una de las duplas más elogiadas del jazz— en batería. La Dynasty



DEXTER GORDON

través de dos programas diferentes (a la tarde y a la noche) demostró neuvamente que las composiciones de Mingus son siempre contemporáneas y terreno fértil para el desarrollo del mejor jazz; tanto las más tempranas ("My Jelly Roll Soul") como las últimas (la larga y sabrosa pieza "Cumbia Jazz Fusion"). Dentro del homogéneo desempeño del grupo algunos vieron en los solos de George Adams al mejor tenor del festival.

También hubo presencia femenina a través de la pianista y compositora Mary Lou Williams (69 años) una de las poquísimas mujeres que ocupan un lugar junto a los grandes del jazz, a excepción de algunas cantantes.

Pianista que ha cultivado todos los estilos Mary Lou llevó al escenario de Anhembi su actual vocación por la enseñanza: ofreciendo desde su piano un verdadero panorama de los orígenes del jazz interpretando spirituals, ragtime, blues, boogie-boogie, estilo Kansas City y hasta "rock verdadero a lo James Brown", según sus propias palabras. Desgraciadamente el tiempo no alcanzó para que la Williams diese cabida dentro de su "clase" a etapas más recientes, como las grabaciones que efectuara a dúo con Cecil Taylor, por ejemplo.

Más arriba mencionamos a las cantantes de jazz. En San Pablo II hubo sólo una pero que valió por diez. Betty Carter —cuyo nombre inexplicablemente no alcanza los niveles de reconocimiento que merece— asombró a todos por el amplísimo registro de su voz, improvisaciones vocales estupendas donde su scat rivalizó con los mejores solos instrumentales del bop y una personalidad sobre el escenario fuerte y magnética a la vez.

Comparando el primer festival con su segunda edición surgen algunas consideraciones importantes. San Pablo II obtuvo desde el comienzo un apoyo masivo del público, cosa que su predecesor no consiguió hasta el cuarto día con la actuación de Milton Nascimento. Al parecer en aquel momento mucha gente desconfiaba de que tantos "monstruos" fueran a reunirse sobre el escenario de Anhembi.

Esto no ocurrió ahora a pesar de que San Pablo II concentró su programación —levemente menos numerosa— en la mitad de días que duró el festival anterior. La audiencia decidió correr esta maratón —placentera pero agotadora al fin— desde el principio. Las mismas caras se repetían noche a noche.

Esto es particularmente destacable teniendo en cuenta que el segundo festival no incluyó ninguna figura como Chick Corea, George Duke o John McLaughlin, artistas que por la difusión mundial de sus obras en los últimos años garantizaban una gran cuota de público.

San Pablo II también careció —no obstante varios nombres fuertes— de una figura que haya dejado al jazz indeleblemente marcado por su paso. Alguien como por ejemplo Dizzy Gillespie —que cerró el primer concierto nocturno en el 78— verdadera leyenda viva del género.

Pero la falta que compartieron tanto el primero como el segundo fue la no inclusión de siquiera un representante de la llamada vanguardia. No pueden alegarse ni falta de nombres ni problemas de cachet, y es lamentable que en estas dos oportunidades el público latinoamericano no haya podido apreciar de cerca a músicos como Sam Rivers, Cecil Taylor, An-

thony Braxton, Ornette Coleman, Muhal Richard Abrams, Sun Ra o el Art Ensemble of Chicago. El criterio de los organizadores ha sido conservador; quizás más en este segundo San Pablo. Aquí el lenguaje jazzístico más moderno que pudo escucharse ya estaba básicamente delineado hace décadas. Un error que debe corregirse para que futuras programaciones ganen en coherencia.

San Pablo II también mostró que, a pesar de la indiscutible riqueza de su música popular y de la innegable influencia que sus ritmos están ejerciendo en el hemisferio norte, los brasileños han tenido dificultades en formar un equipo nuevo para este festival. Brasil quizás sea el país que más música puede exportar —en estos momentos— internacionalmente. Así y todo no hay muchos artistas que —además de representarlo— puedan tener "peso" dentro de los elásticos cánones musicales del jazz. Así en esta ocasión abundaron las caras repetidas del primer Festival. Dos de ellas —Hermeto Pascoal y Egberto Gismonti— siguen corriendo solos —a mi entender— separados por una distancia astronómica del más próximo de sus compatriotas.

Desgraciadamente el vértigo de esos cuatro días no dio oportunidad para apreciar debidamente el trabajo de una serie de intérpretes que se presentaron en los eventos paralelos (conciertos en los auditorios pequeños) y que se perfilan como nombres para tener muy en cuenta en el futuro cercano.

Podríamos mencionar sobre todo al trío de guitarras D'Alma, Arrigó Bernabé y la Banda Sabor de Veneno y a la Orquesta Azul.

Como el anterior, este Festival fue organizado por las secretarías Estatal y Municipal de Cultura de San Pablo y la Fundación Padre Anchieta (administradores de Radio y TV Cultural) asesorados por los mentores del tradicional encuentro jazzístico anual de Montreux, Suiza. Esta edición demandó una inversión de 12 millones de cruzeiros (alrededor de 240.000 dólares) de los cuales la organización esperaba recuperar por lo menos siete en concepto de venta de entradas y alquiler de stands comerciales.

Las críticas antes apuntadas no deben opacar el hecho de que los paulistas han tenido un éxito total en llevar a cabo —a costo relativamente bajo— un acontecimiento musical de gran jerarquía internacional. Que éste tenga lugar en Sudamérica y como una inversión de carácter cultural parece entrar ya en el reino de la fantasía. Sin embargo así es y sus consecuencias pueden ser sólo positivas. Millones de personas tomaron contacto por primera vez con manifestaciones artísticas cuya importancia (ya histórica) es objeto de una tenaz negación por la inmensa mayoría de los medios de comunicación masiva. El saludable intercambio de influencias que posibilitan estos festivales se traduce no sólo en enriquecimiento musical sino también en posibilidades concretas de acceder a nuevos mercados para los artistas latinoamericanos; a la vez que estadounidenses y europeos descubren que acá abajo se los conoce mucho más de lo que ellos sospechaban. En resumen: San Pablo II volvió a ser una gran fiesta musical que —ojalá— se repita todos los años.

Fernando Basabru



"CHAMPION" JACK DUPREE



DEXTER GORDON



TOOTS THIELEMANS



MARY LOU WILLIAMS



el plano inclinado

por
Roy Bartholomew



Hilo de sueño, trama de sangre

**Retrato de María Luisa Bombal,
la escritora chilenoargentina
que acaba de morir**

Desde hace treinta años admiro su obra, guardo la alhaja de su resplandor, hablo de su trama angélica. Ahora que María Luisa Bombal ha muerto, compruebo lo poco que sé de su retrato cotidiano, porque poco es saber algunas fechas, tal itinerario geográfico, las lecturas de Dostoievski y Mauriac, su pasión por el teatro primero, por el cine después. Nunca se me ocurrió preguntar a quienes la conocieron y trataron cómo era esta mujer *"todo sentimiento profundo, enigmático y maravilloso"*, cuál el registro de su voz, dónde el aire de sus gestos, si hubo comarcas alternas en su felicidad, si la visitó el dolor como la guardaron las antiguas estrellas, si la acompañó la terrible sencillez de ser quien era, cómo la trastienda de su sonrisa y de su empeño, cuándo los silencios de su desamparo, para quién la verdad de su arte, lujo insólito de la narrativa hispanoamericana. Podría tomar el teléfono, caminar unas cuadras. Me basta su arte *"inmemorial y leve"* que viene de la antología griega y pasa por el sosegado tumulto de Sor Juana Inés de la Cruz: *"poco importa burlar brazos y pecho/ si te labra prisión mi fantasía"*, los dos versos que la monja mejicana parece haberle dejado en herencia distante e intimidad de clave. María Luisa vivió en mi país, yo en el suyo, nunca la vi. Pero, ¿no hablé con ella en el tren, en Villa Ocampo, en el Parque de Lota, en las calles arboladas de Adrogué? ¿No la contemplé en los jardines de Shiraz, en el trajín de Nueva York, en el Salto del Laja, en el rígido altiplano de Bolivia? ¿No viajaron en mi bolsillo sus páginas de nube?

Hija de Viña del Mar (a cuyas espaldas nace el sol entre las altas cumbres, para ponerse al cabo entre esplendores del océano), también lo fue de las finas lluvias del sur de Chile; también, de las tierras húmedas de Buenos Aires donde se nutre la opulencia verdinegra del gomero. Señorita de sociedad que estudió letras y filosofía en Notre Dame de l'Assomption y en la Sorbona, tuvo dulce y cruel amistad con el

árbol, dialogó, sombra de sí misma, con las brumas y los límites, y, en las comarcas de la magia que supo habitar como pocos, "estuvo hecha de la misma madera de los sueños"

En su alquimia expresiva lo irreal se hizo fuego instantáneo, destino de leche humana, "sentido unitario poético". La narradora que confinó su obra en el más puro vivir de la fantasía, empezó por la última niebla y terminó ocupando sus días en un tema del Génesis: las "islas nuevas" le venían

de los remotos confines que es capaz de alcanzar el artista cuando su sensibilidad se aduna en lo inmediato intemporal, corte histológico del misterio y sus hacecillos. Entraba al salón por la puerta que abre sobre el macizo de rododendros, sin más. Sus temas viajaban con ella y en ella, porque no de otra manera el corazón y la mano se posan con igualdad del alma en los perfiles más disímiles. Nunca le importó la morosidad, detalle que es bueno no olvidar cuando, leyéndola, se piensa en Virginia Woolf.

María Luis Bombal se dio largas pausas y nos dejó libros breves. No dan la impresión de elaboración lenta ni trabajosa.

Nacen tan resueltos y redondos, surgen tan seguros en su economía, sabios y maduros, que parecen haber obviado toda fatiga, salvo los indefinibles pasos del imaginero. Ya sean residuos de evidencia o evidencia de residuos, los sueños son obras de arte, universos velocísimos. El enigma oscila entre el tiempo de su espacio y el espacio de su tiempo.

Memorable entre todo lo suyo es el comienzo del comienzo.

Quiero decir, las primeras líneas de *La última niebla*. Amado Alonso destacó esa temprana maestría, no técnica ni profesional, sino por el sentido certero de lo esencial y de lo prescindible. Escenario, personajes, condición y situación enumerada Alonso, se nos presentan de una vez.

Copio:

"El vendaval de la noche anterior había removido las tejas de la vieja casa de campo. Cuando llegamos, la lluvia goteaba en todos los cuartos.

Los techos no están preparados para un invierno semejante —dijeron los criados al introducirnos en la sala y como echaran sobre mí una mirada de extrañeza, Daniel explicó rápidamente:

—*Mi prima y yo, nos casamos esta mañana.*

Tuve dos segundos de perplejidad.

—*"Por muy poca importancia que se haya dado a nues-*

tro repentino enlace, Daniel debió haber advertido a su gente" —pensó escandalizada".

Lo que tanto vale como comienzo de absoluta solvencia, o como un todo en sí mismo, cuento breve y extraordinario digno de figurar en la más exigente antología de sueños.

Gracias a la amistosa intercesión de Oliverio Gironde y Nora Lange, a quienes la deslumbrante novelita les está dedicada, *La última niebla* se publicó en 1935 en Buenos Aires, adonde María Luis Bombal había llegado en 1933, invitada por el entonces cónsul chileno en nuestra ciudad, Pablo Neruda y atraída por el grupo de la revista *Sur*. Victoria Ocampo le editó la segunda novela, *La amortajada* (1938), y, en la revista, los cuentos *Las islas nuevas* y *El árbol*, ambos en 1939, y *Washington, ciudad de las ardillas*, en 1942. De 1940 son *Las trenzas*, *Mar, cielo y tierra*, *La maja* y *el ruiseñor*, *Raíces* y *Sahonara*. Al sur de Chile dedicó *The house of mist* (1947). También escribió en inglés, y tradujo al español, su obra de teatro *El canciller*, para la que se inspiró en Jan Massaryk. En 1940 volvió a su país, donde fue celebrada y premiada. Al tiempo que sus cuentos y novelas eran traducidos a varios idiomas y sus ficciones merecían el fervor de los críticos, la fue ganando el mito, se fue transformando en leyenda. Volvió a nuestro país, residió en los Estados Unidos, pasó sus últimos años en Viña del Mar, murió en Santiago pocos días antes de cumplir setenta años. Ahora está en la historia viva de la literatura. Ahora es y será definitivamente, quienes la leen y la leerán. Ahora es la imagen y la atmósfera de sus atmósferas e imágenes, mezclada sin sorpresa al pasado y al futuro.

"No creo que la muerte exista —declaró—. Soy religiosa. Creo en una vida en el más allá, donde los seres que se han ido tienen influencia sobre los que permanecen en la tierra. Personalmente, tengo más amigos entre los muertos que entre los vivos. La muerte me aterra y me da una curiosidad inmensa. Creo que lo peor sería descubrir que detrás de la muerte no hay nada" Anagnórisis aparte, ¿habrá descubierto, del otro lado del umbral, en sentido inverso de la perfecta imaginación de Coleridge, que se llevó de este mundo la ardiente rosa de su perfume?



El margen de la agenda

por

Carlos A. Garramuño

Do preanuncia nada bueno quien hace alarde de la firmeza de sus principios, de la rigidez de sus opiniones, de la absoluta seguridad de su

destino. Muchos creen que esta condición es virtuosa y la exhiben y manifiestan con orgullo. Son aquellos que dicen: *"Yo pensaba así en 1927 y ahora pienso exactamente lo mismo"*. Algunos ni siquiera han tentado la posibilidad de cambios generacionales y suelen aseverar muy ufanos: *"Mi abuelo era demócrata progresista, mi padre también y yo, por supuesto, soy demócrata progresista"*.

A los médicos se les enseña que uno de los signos psicológicos que prematuramente advierte sobre los deterioros que comienza a causar la arterioesclerosis, es la pérdida de flexibilidad de las ideas, como si éstas comenzaran a labrarse en el seno de un molde de escayola fresca, a punto de fraguar. Es común advertir entonces cómo disminuye notablemente el campo visual aprehensible, cómo molesta la posibilidad de variantes y cómo agrade la diversidad.

La gente que es así —la persona estricta e inmutable— es en general poco creativa, pragmática, egoísta, incrédula y negativa. A ese linaje pertenece el padre que Prevert nos describía *enseñando el camino a sus hijos con ademán de cemento armado*.

Es muchas veces preferible el ser que duda, que admite de entrada todas las posibilidades; para quien el mundo sigue

siendo a toda edad, una caja de sorpresas; que cree, pero descrece; que abraza todos los proyectos con pasión, aún los que aparecen como utópicos. Estas personas son en general confiadas, generosas, entusiastas y positivas.

Entre los primeros se dan los sectarios y los xenófobos.

Entre los segundos, los ilusos y los integradores, y crean la felicidad que los otros, los estrechos, consumen.

Este razonamiento es para mí perfecto y mucho lo compartirán y otros, quizás no. Pero es lo que quiero decir: al que se aferra, prefiero el que se contradice.

Sin embargo, todo tiene un límite. Contradecirse puede asomar como virtud, si la define la mesura. Cambiar de opinión es humano y yo diría que incluso, es saludable, pero la excelencia del ritmo la marcará su frecuencia. Porque es malsano contradecirse cada media hora, cambiar de juicio y parecer con cada interlocutor, asumir todas las variantes de la idea en un solo momento.

Estas reflexiones han sido inspiradas por un grupo de conocidos periodistas porteños, que trajinan los medios de difusión con frecuencia más que prudente. Porque se los lee en revistas, se los escucha por radio y se los ve por televisión. Siempre es la misma pléyade, apenas perturbada a veces por estrellas fugaces. Algunos tienen algo de historia y arrastran leyendas que vienen de antaño. Epocas, por ejemplo, en que campeaban otras ideas y se utilizaba una terminolo-

Sobre las prodigiosas artes del camaleón

gía bastante diferente a la actual. No obstante, el profesionalismo sirve para todo y se han adaptado perfectamente al medio. Incluso, algunos manejan con envidiable idoneidad el contemporáneo tema de la autocensura. Uno de los secretos lo constituye el dispendio de la obsecuencia indiscriminada. Por las dudas. Aunque la situación comentada no exija opinión, la arriesgan con frecuencia si eso sirve para definir una actitud proclive con el *status quo*. Frente a un auditorio variado, la versatilidad es la regla. Las pantallas de defensa nunca son soslayables y la sumisión al exitismo constituye un precepto cuya vigencia sólo desconocen los despistados.

El nivel del periodismo argentino actual en medios de difusión masiva, es altamente deficiente. Naturalmente, cuando este tema es debatido por los propios protagonistas se arriba a conclusiones diferentes, por eso suele decirse *"que la televisión argentina es la mejor del mundo"* y que nuestras revistas y periódicos no tienen comparación en toda latinoamérica. No sólo es baja la calidad, sino que es mezquina la oferta, y cuanto más masivo es el medio de comunicación, mayor es la carencia. Es cierto que el medio periodístico ha sido desgastado por las limitaciones que desde hace tiempo mantiene la expresión, pero la descomposición del sistema ya reclama un cambio total de política en el sector, que involucre a algunos de sus personajes.

Es necesario comprender que el que no está agotado, ha atravesado sucesivas corrupciones y el descrédito y desconfianza del público para con ellos, es casi total. La propia versión de la realidad que tienen la obligación profesional de transmitir, se torna poco creíble. No por la realidad en sí (tantas veces increíble), sino por quien la transmite. Con la televisión —y aquí no hay técnicas cromáticas que valgan— ocurre lo que aconteció con otros medios: ha subalternizado a su público. Es notable cómo quienes dirigen en general los recursos de la comunicación, suelen ignorar hasta el final, los grados de madurez que adquiere el espectador.

La imagen de este tipo de periodista se ha divulgado suficientemente en nuestros hogares como para que nuestra juventud reaccione con desconfianza. Se los ha escuchado durante años (no tan lejanos) formular apreciaciones absolutamente contrapuestas, se los ha visto halagar a personajes que hoy desacreditan y se los ha sorprendido en profundas contradicciones que burlan la memoria y rozan el descaro. Uno se pregunta que ocurriría si con algo de paciencia nos pusiéramos a exhumar hoy revistas y publicaciones de hace una década. ¿Qué imágenes y palabras —por ejemplo podrían rescatarse de la proyección de "tapes" de hace cinco años? ¿Cómo justificar adhesiones tan definitivas como gratuitas y adulonerías tan baratas? ¿Hasta dónde el profesionalis-

mo puede explicar la docilidad con los extremos?

Recientemente la noticia de la muerte de Jean Paul Sartre, desnudó una vez más estas pobreza. Al transmitirla, muchos se apresuraron a explicar de entrada que no compartían los puntos de vista políticos del escritor y filósofo existencialista. Uno de ellos, más simplista, dijo que la muerte de Sartre le tenía personalmente sin cuidado. Me pregunto en ambos casos: ¿le interesaba al público la opinión que los periodistas podían tener sobre Sartre? Objetivamente, sólo se trataba de transmitir la información sobre su fallecimiento. Pero la noticia albergaba una tentación y algunos la aprovecharon.

Esta falta de dignidad profesional, esta obsecuencia gratuita y no reclamada es la que está sobrando y significa un desaire a nuestro público, que por otra parte hace bastante sabe con quien trata. Hechos como estos pueden hacer añorar otras épocas periodísticas donde la personalidad y honestidad profesional solían anteponerse a las conveniencias y bastaba ser franco y valiente para aventar, con una conducta clara, todas las sospechas. Hoy, el *"camaleonismo"* informativo está a la orden del día. Mañana, esos mismos personajes servirán a otras instancias con el mismo denuedo. La gente seguirá sin creerles. Pero de todas maneras hace falta que el sector sea sacudido por una tormenta, para que el viento barra el ambiente, lo renueve y purifique.



adelma martín, modelo

Es que nuestro tiempo consagra a la modelo? En el caso de Alice Prins —Kikí, de Montparnasse— cuyo mérito es vender revistas en los cafés y posar para Modigliani y Man Ray; el de Youki (née Lucía, descubierta por Fujita; o Dorothea Gradel (*Pájaro de Fuego*, diciembre 78) brillando en Nüremberg, en la *Cortina Ideal* y la Bauhaus. Naturalmente, no faltan memorias desnudas, historias personales y algunos *scotchs* demás. Y olvido.

Medio siglo después, cultivamos a Bianca Jagger (modelo de Cecil Beaton). La misma historia. El caso de Adelma Martín no es diferente. El arte moderno requiere bastante más de modelos, de lo que buenos viejos tiempos académicos hubieran previsto. Acaso, todo comience con Lautrec. Como sea, la modelo ya no es una ignorada y pasiva presencia. Es, ella misma, toda una entidad. Ya no puede ser una modistilla mal asalariada. Es mucho más. Casi, una diosa. No viene de bajos fondos. Puede ser actriz, cantante lírica, mundana; quizá, una diva. Siempre será profesional. Se ha estudiado, lo suficiente, para serlo. Solo que tiene eso: posa; y no lo hace mal.

Aunque no es —no, estrictamente— una modelo, sino una actriz, Adelma Martín ratificará el gusto de nuestro tiempo. Su reinado será meteórico. Pocos títulos: *¿Dónde estará Vampiro?* (1971), *Los Años Dorados* y *Deliciosas Muñequitas Perfumadas* (1972), *El último corto* y *Chicas de Flores* (1973); incluyendo *Adelma Martín's Glamour Girl* (1975). Vanguard experimental, paso reducido.

Viene del teatro independiente (lo que equivale a teatro "serio"): Shakespeare y García Lorca, Cocteau y Discépolo. Nada de esto interesará al público, que la ve como *mujer-misterio* indiferente a pasiones y zozobras de la vida. No le faltan pasiones. Su gesto es altivo y burlón (no se toma muy en serio). Es pelirroja. Puede ser fatal, estrella o chica de barrio. Su esquema de trabajo es rígido: posar, en primer plano, durante tres minutos, sin parlamento. A veces, con fondo de *charleston*. Su estilo —no, sin perlas— es *retró*. La encuentran *Camille* (o *Kitsch*) según pose en color (o en negro). Es audaz para su época: marca su pelo y pinta sus uñas; hasta se perfuma para posar. Todo esto, en una época cuya *Schönheit Ideale*, para la mujer porteña, es el *jean*; la cara llovida y decir: "cortala loco, te superveo".

Malignamente, de Harmental supone una contrincante. Otra modelo-actriz, Liliana Canteros. La Martín resultará introvertida, cerebral y vampiresca; la Canteros, extrovertida, pizpireta



sólo estamos haciendo tonterías

por
Silvestre Byrón

Cualquiera sabe esto: nada hay —más admirable— que la estirpe judía. Más como pensamiento, que como arte. El sionismo, si vamos al caso, en cuanto religioso, puede proporcionarnos un gran conocimiento. Lo dicho, hay bastante que aprender de esta estirpe. Max Simon Nordau, en *Die Conventiellen Lügen der Kulturmenschenheit* (Las mentiras convencionales de la cultura humana), sostenía, en 1883, que nuestra cultura pondera todos los prejuicios sociales que envuelven una mentira fundamental, en la cual todos convenimos para convivir. Básicamente, se trata de una cobardía: El miedo a la verdad, caracteriza al hombre moderno. *Paradoxe* (Paradojas, 1885), reafirmó esta visión analizando infinitos lugares comunes, en plena contradicción a las leyes del desenvolvimiento humano. A partir de *Entartung* (Degeneración, 1893) comienza a tratar el tema del histerismo de nuestro tiempo. Nordau ignora la cronología. Su pensamiento, en 1980, sigue vigente.

Su metodología, nos permitirá percibir la absoluta debilidad de nuestro arte. Además, su sofocante estado de ruina. La inocultable miserabilidad de nuestro medio, ¿acaso justifica su artificial supervivencia?

Año tras año, vemos como se posterga y retrasa nuestra cultura. Observamos como debilita y degenera. Hemos visto a los mejores talentos —Aimé, muerto hace 6 meses— sucumbir uno tras otro; han muerto en la mayor iniquidad, quienes debieron ser voceros de nuestro futuro. ¿Es esto razonable? La degeneración del paroxismo politizante, el escepticismo racionalizado, el nihilismo, los teorizantes —catecúmenos del barbarismo— revolucionarios de todo cuño, nos han legado esta situación: el insufferable aburrimiento de nuestro arte, la condescendencia a la pasividad y la abstracción, el ensueño y el suicidio. Todo esto es —lisa y llanamente— ignorancia. Ahora, vemos como están cerrando —caso Nice— nuestras mejores galerías y como está amenazado el futuro más inmediato de nuestros artistas. Asistimos a un arte vegetativo, difuso. Arte que carece de alma y de espíritu. Depredación a nuestra nacionalidad. (No han sido pusilánimes, ni irresolutos los que la generaron). Ya terminó la “toma de conciencia”, que no quiere decir nada (excepto, claro, cháchara intelectualista). Y nada nos ha quedado de ello. En cambio, han hecho aún más patética nuestra soledad. Nos han dejado una vida sin sentido. No querramos saber cuántos son los que se quitan —anualmente— la vida por soledad y por hastío. No hemos sabido ser sanos, ser útiles, con nuestras realizaciones. En modo alguno, hemos llevado conocimiento a sus vidas. No los alimentamos de ninguna forma. Lo hemos hecho todo mal, inútil, tan fatuos somos, tan solos hemos estado haciendo tonterías. En este sinsentido, nuestros intereses, motivos, opciones, —también valores: mal o bien— carecen de justificación. En este colosal ensueño en que estamos. ¿qué propósito tiene supervivir?

Por ello, nuestro próximo editorial, querrá advertir las tres configuraciones de nuestro arte. Serán nuestro código.

e infantil. Como buenas amigas que se odian, sonrían cuando posan para Néstor Paternostro. Previo a insultarse, se dirán: “querida”. Es lo que Sorgge llamará “una época de *glamour* progresivo”.

Una década después, conviene una aclaración. Confesión a cuatro vientos. Sus admiradores convienen en creer que la Martín es, en realidad, un hombre travestido. Error. Desde un comienzo, cuando se origina —espontáneamente— el estrellato de la Martín —y, nada más, que por utilidades— se refina su imagen. La modelo será una suerte de Seraphitus-Seraphita swedenborguiano, una criatura divina que encarnará el espíritu del amor y la sabiduría. En todo caso, una realización alquímica del Hecho Vital rigliano (y, ¿por qué negarlo?, no exenta de “byronismo”), una encarnación plástica de la concepción androginal, más cercana a Moreau que a Durero. Esta es la única (y decepcionante) verdad. No hay más. Lo otro es pura fantasía.

¿Qué hay de ella, en 1980? No quiere manosearse en la publicidad, ni el *café-concert*. Dorio publicará sus mejores fotos. La parodia —cruelmente— Helga Médici (otro monstruo). Decepciona, por su escasa altura, en una fiesta a la cual concurrir; más todavía, por su voz (que el público nunca oirá). Duro aristarco, de Harmental comentará: “Por años, fue el rostro taquillero que permitió filmar con continuidad. Se retiró sin dar explicaciones. Se le impidió darlas. A toda costa, había que proteger el mito. El taller al cual había sido fiel desde su hora cero, la tuvo siempre condicionada a su “*sistema de estrellas*”. Todo esto es, puntualmente, exacto. En ocasiones, la cosa artística suele ser un asco. “No volvió a actuar jamás”, añade de Harmental. “Ya cerca de los cuarenta acusa las embestidas del tiempo”. Daniel López K. concilia diciendo que hoy es una correcta ama de casa, confirmando a Marlene (también modelo; de Beaton, justamente): “Es cierto, en el fondo de cada mujer fatal, hay una *Hausfrau*”. Como Liliana Caldini.

Actualmente, hay conversaciones, con Sao Paulo, para reprimir su imagen convertida al *video*, en Brasil. No es el primer *replay* que se ensaya. En Madrid se anuncia —en 1976— *Chicas de Flores* como *La chica de enfrente*. En las Canarias, será *La chica de al lado*. Fracasa en Nueva York, aunque circula en México DF.

Nunca envejecerá. No le es permitido. En cuanto arquetipo, no podría. Todo esto ocurre porque es intérprete de un ideal: el Eterno Femenino tan ansiado por Goethe; Nada más, que por eso.

oscar félix haedo

REGISTRAR EL ARTE



OSCAR FELIX HAEDO y la fuente IDILIO, de Pablo Tosto (Plaza Irlanda)

“El primer comentario bibliográfico sobre *La escultora Isella* apareció en el diario *Convicción* (24-12-1978) en casi media página del tabloid y la foto de una obra, bajo firma de Elba Pérez; el segundo en suplemento dominical literario de *La Nación* (21-1-1979) con la foto de la artista, y, sin firmar; el tercero en la revista *Confirmado* (1-2-1979) en el espacio de 3/4 de página con la foto de una obra y firmada por R.P.; el cuarto, en el suplemento cultural del diario *Clarín* (8-2-1979), breve pero en cabeza de página firmado por R.S., y en la revista *Vosotras*, en quinto lugar, breve con la foto de una escultura. Pero, en ningún comentario se analiza si mi sistema de investigación es bueno o malo.

Mi esposa, Elena Faerman de Haedo, asistió a unos cursos auspiciados por la UNESCO en el Museo Sívori y, en una clase del Director del Museo Nacional de Bellas Artes, profesor Adolfo B. Ribera, éste manifestó que Lola Mora no era la única escultora de relieve en el comienzo de dicha técnica en la Argentina, en clara alusión a mi lucha por rehabilitarla. Ribera acotó que también Luisa Isabel Isella había tenido actuación; en contacto con él, facilitóme la relación de los familiares de Isella, quienes aportaron materiales de valor.

Con *El arte de los Argentinos* de José León Pagano comenzó y terminó el registro disciplinado de nuestras artes plásticas, en 1945. Desde esta fecha han aparecido buenos pero inorgánicos trabajos debidos a nuestros críticos que no ofrecen la imprescindible visión de conjunto, reiteradamente prometida por la Academia Nacional de Bellas Artes pero ha tiempo sin aparecer. Si no se urge la recopilación de materiales afines (fotos, catálogos, premios, salones colectivos nacionales, provinciales y municipales, así como privados) cada día será más ardua la misión de coordinar un trabajo histórico con seriedad. Es importante cubrir la laguna de tres décadas pobremente documentadas y analizadas. ¿Dificultades? el paredero de obras, la ausencia de familiares de los artistas, cese de entidades (Di Tella, Amigos del Arte, etc), trabas a la consulta de materiales (caso Pagano en poder del Museo de Arte Moderno), desinterés de las editoriales y el elevado costo de las ediciones, etcétera.

Actualmente, estoy redactando *Arte cinético en Argentina*, un período aún sin registro en nuestras bellas artes (en principio lo había estimado el director de ECA, profesor Santos Gollan); la firma Filmediciones Valero (que presentó en la reciente Feria del Libro mi obra *Pintura Argentina, 1900-1960*, me ha solicitado la redacción de un fascículo, *Torres García*, que irá acompañado de 20 diapositivas-color. Fui amigo del pintor oriental y me interesa su labor, aún en la brevedad del trabajo por hacer.

En mi labor de crítico de arte, en publicaciones periódicas o la radio, hago el registro de las creaciones de nuestros plásticos como nexo entre el espectador y el artista; pero, mi interés radica en investigar y dar a luz dicha tarea, en especial rescatando valores (lo he hecho con *Lola Mora, Isella e Iramain*), en la idea de que el libro otorga mayor perpetuidad a este trabajo, tan efímero en el periodismo, radio o TV. El olvido que cubre a los artistas desaparecidos, a poco de su muerte, nos incita a su rescate, y pongamos por ejemplo la trayectoria estética de de la Cárcova o Sívori, en monografías ausentes. La lista es larga aún cuando se reconoce que el análisis de los períodos de nuestras artes (principalmente después de 1945) es necesario para el estudiante, el público, el galerista y la misma educación del artista.

Pintura ingenua latinoamericana

En Rubbers, Aleix y Luis Jaso, de México; Rosina Becker do Valle, Isabel de Jesús y Francisco da Silva, de Brasil; Prefete Duffaut, Antoine Obin y Fernand Pierre, de Haití; Santiago Tuc Tuc, de Guatemala, Noé León y Luis Fonseca, de Colombia; Antonio Velásquez, de Honduras. En síntesis, una muestra original y un encuentro de culturas. Oleos, primordialmente, en función del más sano aliento de cultura popular americana. Esmerada presentación, además, de esta sala.



Moore en Buenos Aires

Una decena de esculturas, trece dibujos, veinte gráficos y una litografía, revalidan —tras muchos años— el enorme prestigio que goza esta veterana figura del arte actual. Oportunísimo el *revival* encarado por Wildenstein —con el auspicio del Consejo Británico de Relaciones Culturales— acorde al alto nivel de esta galería, otra gran performance de Lupo Stein. Esta muestra descubre facetas poco conocidas del maestro británico. Este es, a pesar de lo reducido de los tamaños, el colosal mérito de la exposición. Son obras de esta jerarquía, las que atraen al público porteño.



“Madre reclinada con dos niños” 1979
lápiz, carbonilla, lápiz graso y acuarela de
24 x 29,1 cm.

De sacro y corbata

Buen humor, sin humorización, de Eduardo Médiici en Enea. Su serie de pinturas, puede ser observada en distintos planos, en diversos niveles. En cualquiera de éstos, sabrá rasgar las apariencias con su fina ironía.

Homenaje a Berdía

En Galería Sarmiento. Una treintena de óleos, en los que el maestro oriental hace gala de una carrera —medio siglo de circulación— que bien merece el reconocimiento y el homenaje. Berdía, como los grandes rioplatenses, con el solo mérito de su paisaje, ocupa un sitio en nuestra historia plástica.



FIN DEL VERANO
Oleo de BERDIA/78, 60 x 50

ALVAREZ DE DROSS

Traductora de Hauptmann, Mallarmé, Sartre y Heidegger, Tullia Alvarez de Dross, a cuyo cargo se halla la Galería Sarmiento, ha encarado la cosa artística con el empeño y la vocación de integrar la cultura como una vasta totalidad interdisciplinaria. Es así que ha publicado *Historia del arte para niños* (Montevideo, 1954/58); *La poesía de Barba Jacob* (Bogotá, 1966); *L. C. López y J. H. Reissig* (Revista Biblioteca Arango, 1966); *S. Mallarmé, poeta hermético* (1968); *B. Brecht*, (1968); *Mito e incesto en G. Márquez* (1969), entre otros títulos. Dos trabajos suyos, quedan —todavía— inéditos: *Giacometti y los etruscos* y *José Ma. Argüedas*. Su sólida formación ha sido adquirida en Colombia y Alemania; Bogotá y Bonn —naturalmente, Montevideo, de donde es oriunda— han sido sus ámbitos. Como lo es, ahora, Buenos Aires.

Su gestión en la plástica argentina es, por cierto, acreditada por su ética: consagrar muestras de artistas veteranos y de la hora actual; asimismo, revalidar la vigencia de la pintura rioplatense. No más, que integrar itinerarios de cultura.

Tango y candombe

En el Río de la Plata, 1861-1979, a través de 16 dibujos de Figari y Guibert. Preciso es, que atesoremos estos esfuerzos editoriales —esta vez, Río de la Plata Librería Colonial— para el registro y la valoración, por el arte, de ciertos fenómenos de la cultura popular que, como estas leyendas, pueden acreditar nuestra identidad rioplatense. Espléndido libro éste, elaborado con fe y conocimiento. También, un antecedente editorial que ha de ser continuado.

Plate, con esprit.

Grata presencia de obras del escenógrafo y decorador, radicado en París— nuestro compatriota Plate. Correcto nivel técnico, habilidoso en su ejercicio, proporciona un buen momento, en Praxis. Calidad y superficialidad —brillante frivolidad— en nuestro plomizo ambiente plástico.



Miguel Angel Pareja

Muy joven todavía se traslada a Las Piedras donde pinta su primer cuadro a la edad de quince años. Se inicia allí en el ámbito pictórico con el post-impresionista Manuel Rosé, quien lo induce a entrar en el Círculo de Bellas Artes de Montevideo. Asiste durante un año pero, pronto decide trabajar solo, ejercitándose en el dibujo libre de modelo en el taller que tenía el escultor Germán Cabrera, su amigo de siempre.

En 1937 viaja a París donde estudia en la Academia Ranson orientado por Roger Bissière con quien encuentra gran afinidad en el tratamiento empírico del color y en la libertad de las relaciones de yuxtaposición. Al regresar a Uruguay continúa en la línea del color libre de toda estética. En Europa por segunda vez, 1954/57, concurre a la Escuela de Mosaico y de Cerámica de Ravena, estudiando con Gino Severini. Su espíritu investigador lo lleva a inventar una nueva técnica en el mosaico bizantino, por lo cual es llamado a Francia a trabajar con Léger en el boceto de un mural del hospital de Saint Lo (Normandía) y en la Cocquerie de l'Usine de Gaz de Francia. En 1964 asumió la dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Montevideo.

Está representado en el Museo Nacional de Bellas Artes de Montevideo, Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y diversas colecciones de América y Europa. Ahora, tendremos la oportunidad de reencontrarnos con él en la Galería Sarmiento, chance que el público porteño, no querrá desestimar.

de
paso
por
galerías

Acorde a nuestro plan de anuncios, damos la ordenación de dos galerías, cuyas programaciones para la temporada 1980 contemplan:

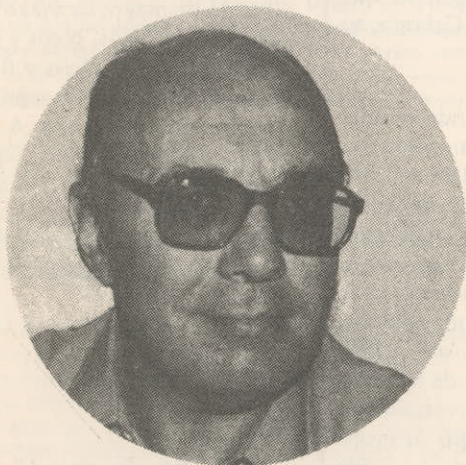
VERMEER: Eduardo Bendersky, óleos inéditos, período 1977-1979, París, del 2 al 21 de mayo; de mayo 23 a junio 11, Eulogio de Jesús, óleos y grabados, conjuntamente con óleos y dibujos de Vera Sienna; de junio 13 a julio 2, Artemio Alicia, tintas; de julio 4 al 23, Ernesto Pesce, dibujos color. Oportunamente, Vermeer dará a conocer el ordenamiento que complete su temporada. Esta galería, como es proverbial, opera bajo la dirección de Enrique Scheinson.

SIGLO XX: De abril 17 a mayo 6, Clorindo Testa, dibujos; de mayo 8 al 27, Esmeralda Rúpoli, óleo collage; de mayo 29 a junio 17, Raúl Pietrane, óleos; de junio 19 a julio 8, Susana Mallequini, óleos; de julio 10 al 22, Hugo Teruggi, tapices; de julio 24 a agosto 12, Miguel Briante, acuarelas; de agosto 14 a septiembre 2, Rodolfo Castagna, óleos; de septiembre 4 al 23, Clara Bullrich, acuarelas; de septiembre 25 a octubre 5, Bandi Brinder, fotografías; de octubre 7 al 21, Sally Dietrich, óleos; de octubre 23 a noviembre 11, Lucila Cárdenas, óleos; de noviembre 13 a diciembre 2, Enrique Torreja, acrílicos. El ordenamiento de Siglo XX, se remata en el mes de diciembre, con la mostración de artesanías. Dirigen: Marta Bertero de Giraldi y Helena Bullrich de Nicholson.



nuevas jactancias porteñas

por
Ignacio Xurxo



Al jardín, al mundo ascendiendo de nuevo

Al jardín, al mundo, ascendiendo de nuevo, / anunciando potentes compañeras, hijas, hijos. Así cantaba el hombre que gustamos nombrar como "el viejo Whitman". Con ese vigoroso tono proponía, entre otras, la aventura de la hierba fresca y del cielo abierto, sensualidades que ahora incumben a la ecología. Aquella misma voz, sin embargo, se gloriaba nombrándose orgullosamente *Walt Whitman, un cosmos, el hijo de Manhattan*. Entre los muchos y altos poetas de Buenos Aires hubo quienes se jactaron y quienes se quejaron de haber nacido en ella, no faltaron propuestas metafísicas, políticas y amorosas, pero no recordamos haber sido ecológicamente instados por ningún inquietante Whitman ni siquiera a escala local.

Una excepción que parece ahora insinuarse es la de María Elena Walsh, la misma que allá por el otoño del 48 vino a deslumbrar con su primer puñado de abriles melancólicos en un libro llamado *Otoño imperdonable*. Escribió otros después, pero ya la música de las palabras no le fue bastante y dio en crear canciones que hicieron el encanto de nuestros hijos. Deliciosas letrillas en las cuales la cancionera demoraba su infancia y solía complicarnos en el mismo dulce fraude. María Elena Walsh también fundó alguna vez lo que ella misma bautizó la "Sección Bronca", pero sus rezongos poco tenían que ver con el aburrido género que hizo la fortuna de Joan Báez. Quizá el parentesco podía haberse buscado por el lado de cierto Brel o algún Brassens muy bien educados, muy contenidos, porque lo feroz se diluía en el mismo delicioso sonsonete que endulzaba los oídos infantiles. *Los ejecutivos, Mirón y Miranda*, todos los villanos, parecían moradores de un idéntico bosque encantado: la crueldad no excedía la escala Perrault.

Pero hace poco, en el suplemento cultural de *Clarín*, nos sorprendió un poema de María Elena Walsh en el que, tanto como los propios versos asombraba el título: *Contratango*, y una cita de Carlos Drummond de Andrade: *No cantes a tu ciudad, déjala en paz*. Más allá de la apasionada buena fe de la obra y de sus plausibles proclamas, hay otra vez otoño, hay de nuevo belleza. Se descubre en las fulminaciones un ritmo como de evangélica mufa, como de amenazante tambor de hojalata. Como si de pronto se hubiese despojado el escenario: con la infanta y las meninas se han marchado todos y sólo permanecen el pintor y los enanos. Pareciera que ya no hubiese resignación ante aquella tristeza augural de los primeros otoños: *Qué llanto conocí, qué desconsuelo, / era el otoño y era la llovizna, / todos los pájaros habían muerto*.

Hasta aquí no es difícil comprenderla, pero ¿por qué el nuevo poema necesitó llamarse *Contratango*? ¿Por qué intimar a tan silencioso amor a la ciudad? La lectura de las estrofas que seguían no contestó del todo estas preguntas, sino que todavía plantea otras, nos deja la aprensión de ha-

ber sufrido algún berrinche sin puntería, nos hace sentir víctimas de un avieso pelotazo al cruzar el parque.

El tema que quizá más importa es el de cómo amar a Buenos Aires, lo cual traducido a tango podría ser: cómo salvarla. Estamos seguros de que no será con mordazas para ninguna canción, hasta propondríamos pedir amparo por la abrupta y especializada censura de los bandoneones. O plantear una queja por injuria a los arrabales y por la tácita, discriminatoria sospecha hacia sus cafés. ¿Son acaso más lúgubres e inflamables que los *pubs*. son menos confiables que los horrendos *snack-bars* con auto servicio?

Amar a una sola ciudad, como amar a una sola mujer, es tan simple, tan ideal como la salud misma. Y tan frágil. Si la ciudad es ésta y el tiempo hoy, nuestro amor contendrá por fuerza un grado de angustia, una regresión a pecados remotos y contemporáneos. También, una cierta plenitud sobreviviente, una certidumbre quebradiza, pero que se fortalece en cuanto andamos un poco por el país o por el mundo. Remordimientos y jactancias: mea culpa y credo.

Por lo demás, las acusaciones del *Contratango* no llegan a abarcar todos nuestros ya juzgados delitos contra el país en lo ecológico, en lo económico y en lo sociopolítico. Ni es estricto el prontuario, ni la lista incluye a nuestros más calificados cómplices, casi siempre provincianos. Vivir aquí, lo sabemos, suele inducir al desordenado egoísmo del marino en puerto. (Ernesto Sábato diría que a la formación de una moral provisoria, como de campamento).

Juro que no hablaré más del amor o de la muerte en el interior de una casa, tronaba Whitman. La ciudad del hombre, toda ciudad, es una afirmación del miedo, una negación de la tierra como paraíso, no otra cosa que un conjunto de aprestos para mitigar la dolorosa inferioridad de la especie en el reino natural. Y si alguna culpa distinta a la de las otras tiene esta ciudad es solamente la de haberse unido a la primera orilla, la de haberse poblado con misioneros apóstatas, con conquistadores pusilánimes trocados en voraces y urgentes mercaderes. Eso, no haría falta decirlo, fue ya mucho antes de los primeros bandoneones y de la escandalosa provocación que todavía no se les perdona. Muy anterior también a los recurrentes cuchillos borgianos, que no contienen más espanto que las espadas en Dumas, en Walter Scott o en la baraja española.

No, las huellas que señala el *Contratango* no son las más nítidas para rastrear la crueldad. La necrofilia que nos acosa es apenas aledaña al tango, tiene menos que ver con el notorio capotaje de Gardel que con las primeras estampas de Schmidel, que con el diario o la TV de mañana mismo. Hace más de cuatrocientos años ya se publicitaban el cadalso de tres horcas, la caza de la serpiente, la descuartización de

las reses, y muy simétrica, la guerra. Fromm, sin dibujitos, decidiría hoy que nuestra necrofilia se instala en la compulsiva acumulación de objetos, de no-vida. Y Sartre para no salir del obituario, habría agregado que el porteño, como los demás, sólo se siente él mismo a través de sus pertenencias y de su territorio: *Mis cosas son mi Yo fuera de mí*. Somos pues egoísmo y miedo, sí, pero, tanto como cemento y vidrio, como metal y plásticos.

Pero ¿cómo amar a esta ciudad? ¿Cómo no amarla? Las ciudades son objeto de un amor elemental e inevitable, por contacto. Sólo por vía intelectual este sentimiento se proyecta al de nación, únicamente por deformación patológica se hace apetito de imperio. Los grados son los mismos de toda humana pasión: desde el impulso puro que no requiere otro mandato que el natural, hasta la aberración comandada por el cerebro, sin saciedad posible. En cualquier caso ¿dejar tranquila a la amada? Imposible, las amadas inmóviles no son de este mundo ¿No cantar nuestro amor? Tampoco, porque al acto de amar sucederá siempre la necesidad de eternizarlo, aunque una y otra glorias dependan de un previo, suficiente estado de gracia.

Si Brooklyn no pudo apagar a un Whitman y Chicago, la de acero y sangre, alcanzó inclusive a encender su Carl Sandburg, María Elena Walsh no podrá silenciar ni silenciarse, no alcanzará a disimular que ella misma canta a Buenos Aires, por más estatuas de sal y cariátides de corralón que la obsesionen. Su pasión está a la vista y, a veces, sus prejuicios, ciertos melindres nada otoñales: el temido e ignorado barrio, los arrabales preñados de fracaso, el tango como enfermedad culpable.

A los profetas y a los evangelistas no se les debe tolerar error, por buena que sea su fe, por fulgurante que luzca su verbo. Si aceptásemos sin objeción el *Contratango*, estaríamos convalidando nuevas sustracciones, aboliciones, tabúes. Y los diez millones de almas que pueblan y sitian esta ciudad, los diez millones de cuerpos que la padecen, la tribu en fin, quiere ya empezar a sumar, a recuperar. La marcha hacia la alegría a la que el poema invita, deberá dejar pronto atrás el café concert y los cócteles en embajadas —al fin y al cabo tan insalubres— para llegar a los arrabales y limpiar un fracaso que no es de allí. En cuanto a los bandoneones, no será tarea mayor quitarles el duelo que tampoco les es congénito.

Si no fuese así, para qué habría convocado María Elena Walsh a los poetas, a los sabios y a los humoristas? La respuesta podría estar en aquel primero de sus otoños asombrados: . . . *para empezar, para seguir viviendo/ una estación de atroces resplandores*. O quizá la esté dando, desde la misma hierba el propio Whitman con su conocida y única excusa: *¿Acaso me contradigo muy bien, me contradigo. (Yo soy amplio, contengo multitudes)*.



Dustin Hoffmann y Sally Field, ambos con su estatua



Meryl Streep: Un premio que no admite discusiones, por la madre de "Kramer vs. Kramer"



Sally Field: Ganadora en Cannes '79. Oscar 1979 por su intervención en "Norma Rae". Un número puesto.

"OSCAR":

un cambio de rumbo

Y se cumplieron por fin algunas predicciones, basadas primordialmente en antecedentes inmediatos (la concesión de los Globos de Oro de la Prensa Extranjera de Hollywood, los premios de los críticos neoyorquinos y californianos) y en la opinión generalizada en muchos ambientes vinculados al cine en el Condado de Los Angeles. La nueva edición de los premios Oscar cambió bruscamente la tónica impuesta en años anteriores, en los que se concedieran lauros a filmes de fuerte connotación socio-política o de marcado sentido polémico. Concretamente, los criterios variaron en cuanto a la temática considerada en el premio mayor, que recayó este año en el excelente filme de Robert Benton "Kramer vs. Kramer", ya juzgado suficientemente en Buenos Aires. Una problemática de fundamental interés no solo en los Estados Unidos, pero de abierta diferencia con respecto a filmes laureados en años anteriores. Tal vez por esa razón, quedó postergado "Apocalypse now" de Francis Ford Coppola, ganador apenas de un par de estatuillas y no de las más relevantes. El excepcional filme de Coppola llegó algo tarde a la lucha por un Oscar que se disputaran el año anterior "El Francotirador" y "Regreso sin gloria", al igual que "Apocalypse now", basados en la guerra de Vietnam. Es posible que la mentalidad media de los encargados de otorgar el Oscar haya variado hasta el punto de optar este año por temáticas más intimistas, o de arraigo sentimental más marcado, favoreciendo a "Kramer vs. Kramer" —indudablemente un importante filme— pero mucho más aún a su director Benton, ganador de un premio excesivo, el de mejor director. Será difícil, por cierto, sostener que su tarea en ese aspecto sea superior a la de Coppola, y aún a la de Martin Ritt en "Norma Rae", este último ni siquiera nominado entre los directores.

Apreciaciones críticas aparte, la nueva edición del Oscar resultó pobre en cuanto a elementos renovadores, y ni siquiera los justos lauros obtenidos por la espléndida Meryl Streep (la madre en "Kramer. . .") y el mismo Dustin Hoffman, en lo que de todos modos pareció a muchos un premio tardío, después del despojo sufrido hace una década a manos de John Wayne, a quien "había que premiar a toda costa", hicieron variar la impresión de que esta vez el Oscar había sufrido nuevos desencantos. En lo que nadie parece estar en desacuerdo, además del caso Streep (aparte de ignorarse por qué razones ese trabajo es "de reparto"), es en la concesión del lauro mayor femenino a Sally Field, protagonista de "Norma Rae". O en pensar que si no se concedió el Oscar este año a Robert Duval por su formidable creación del rol del teniente coronel Kilgore en "Apocalypse now", va a ser difícil que se lo otorgue nunca más.

Las injusticias estuvieron, como solía ocurrir hace años, a la orden del día. El caso Benton-director es probablemente el más flagrante, pero no es señalado como el único. Desde el cuestionamiento a Hoffman (no vimos y no podemos por lo tanto juzgarlo, a Roy Scheider en "All the jazz" de Bob Fosse), a la reprobación por el premio al venerable Melvyn Douglas, en "perjuicio" de Duval o de otros postulantes en la categoría "supporting role". De la inexplicable —en ciertos sectores de Hollywood, se entiende— postergación de Fosse, tal vez atacado de excesivamente autobiográfico, al otorgamiento de premios menores con criterio marcadamente "equitativo" hacia producciones menores. Con excepción de los casos Kramer—Apocalypse, filmes ya estrenados en la Argentina, no podemos juzgar a fondo lo que ha ocurrido. Lo que sí podemos asegurar, porque lo apreciamos a través de la transmisión televisiva (en la que nuestro Canal 11 no se lució, precisamente en ningún sentido, a pesar del esfuerzo parcial y loable de Claudio María Domínguez), es que la edición 1980 del Oscar a la producción 1979, fue uno de los "shows" norteamericanos más pobres que recordamos, algo particularmente extraño proviniendo del país del espectáculo, del medio artístico no solamente más poderoso sino también más capacitado del mundo. Faltó convicción en casi todos, desde el localista en exceso maestro de ceremonias —que hizo añorar una vez más al gran Bob Hope— hasta los ocasionales presentadores, artistas de fama casi todos ellos pero que parecieron en esta oportunidad vulgares animadores televisivos de medios artísticos menores. Hubo por supuesto algunas excepciones, y si bien Donald O'Connor exhibió veteranía y calidad en su esforzado show danzante, de corte casi a lo Busby Berkeley, no pudo superar la magistral intervención de Steve Lawrence y Sammy Davis del año anterior. El relativo interés puesto en juego en la puja mayor incidió indudablemente en los magros resultados generales del espectáculo.

"APOCALYPSE NOW"

sinfonía del horror

"Apocalypse now". Director: Francis Ford Coppola. Libro cinematográfico: Francis Ford Coppola y John Milius. Iluminación: Vittorio Storaro. Música: Carmine Coppola y Francis Ford Coppola. Intérpretes: Martín Sheen (capitán Willard), Marlon Brando (coronel Kurtz), Robert Duval (teniente coronel Kilgore), Frederick Forrest (Chef), Albert Hall (Chief), Sam Bottoms (Lance), Larry Fishburne (Clean), Dennis Hopper (fotógrafo). Montaje: Richard Marks.

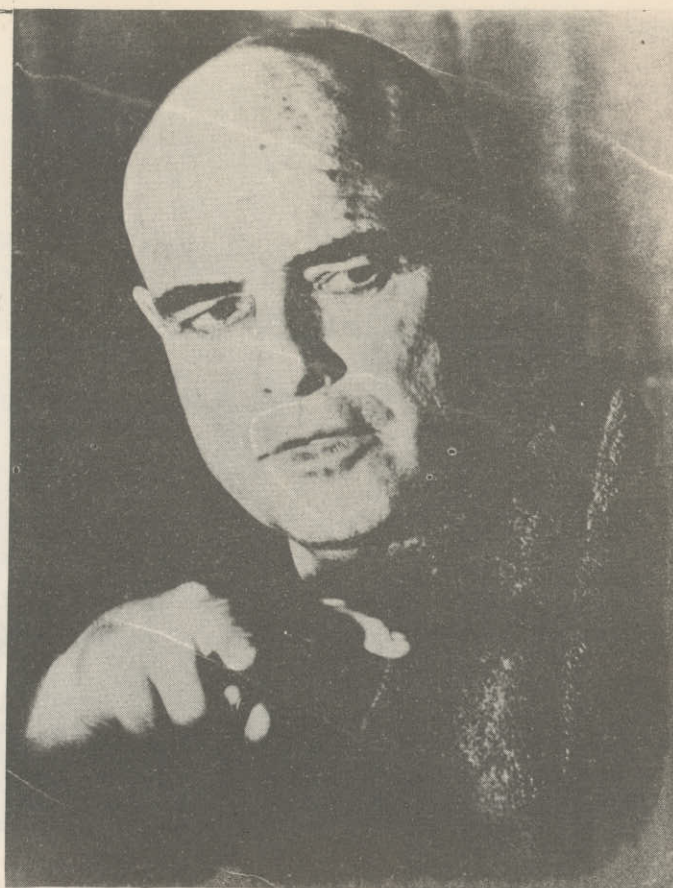
Es sabido —ya que se ha publicitado suficientemente durante mucho tiempo— que el talentoso realizador norteamericano Francis Ford Coppola debió postergar por muy variadas razones la realización de su film "Apocalypse now", obra notoriamente ambiciosa basada, en sus lineamientos generales, en el relato de Joseph Conrad "El corazón en tinieblas", ambientado en Africa alrededor de 1800. El primer día de rodaje fue el 20 de marzo de 1976, en un pequeño lago salado situado a cuatro kilómetros de Manila. Dos meses después, un ciclón destruyó los decorados y abundante equipo técnico, y luego de innumerables problemas, la filmación terminó en las Filipinas el 21 de mayo de 1977, es decir, un año y dos meses después de iniciarse. El proceso de montaje, la compaginación total del inmenso fresco fílmico, las dificultades de adaptación a la mentalidad de los diversos públicos (que han hecho asegurar que se filmaron hasta tres finales diferentes), provocaron un considerable retraso en el estreno de la película, inicialmente evaluada en un costo de 10 millones de dólares, hasta superar la cifra de treinta y dos millones al terminar su rodaje.

Coppola se ha convertido en los últimos

años en uno de los cineastas más interesantes del mundo. Al igual que el ilustre Stanley Kubrick, radicado hace tiempo en Gran Bretaña, ha conseguido independizarse de las grandes empresas cinematográficas de Hollywood, asumiendo personalmente la producción de sus obras, y a partir del enorme suceso mundial de la primera parte de "El Padrino" film premiado con el Oscar en 1972. Dos años después, Ford Coppola lograría un nuevo éxito al ganar "El padrino II" el mismo premio mayor, y él la categoría de mejor director. Pero no fueron ésas solamente sus películas importantes. Después de dirigir su primera muestra en 1963, rodada durante tres días en Irlanda ("Dementia 13", no estrenada en la Argentina), realizó "You're a Big Boy now", "The Rain People" y una deliciosa comedia musical protagonizada por Fred Astaire y Petula Clark, "El camino del Arco Iris" (Finian's Rainbow), en la que ya exhibía su notable sentido del espectáculo. Hace diez años fundó junto a otros jóvenes norteamericanos, entre ellos George Lucas, director de "American Graffiti" y "Star Wars", y su coguionista John Milius), una compañía que produciría sus propios films, la Zoetrope, con la que realizó sus "Padrinos" y una de las películas más importantes del cine nortea-

americano de la década pasada, "La conversación", justa triunfadora del máximo galardón en el festival de Cannes, un acontecimiento internacional que volvió a premiar a Coppola en 1979 con la Palma de Oro compartida con "El Tambor" de Volker Schlöndorff.

El último siete de abril Francis Ford Coppola cumplió cuarenta y un años. A sus excelentes films anteriores sumó últimamente una de las películas más polémicas y relevantes del cine moderno "Apocalypse now". Triunfadora en Cannes con el film de Schlöndorff, postergada por el Golden Globe de la prensa extranjera este año al optar sus miembros por "Kramer vs. Kramer", la película de Coppola que sufrió una postergación mayor al concederse el Oscar al film de Benton. Los críticos residentes en Estados Unidos consideraron, sin embargo, que el trabajo de director de Coppola era el mejor del año, algo que no confirmó la Academia de Hollywood al conceder el halago de Robert Benton, con extraordinaria ligereza conceptual. Pero injusticias aparte, vale la pena considerar los altos valores de "Apocalypse now" en sí mismos, con independencia de los criterios seguidos por los siempre discutidos votantes del premio anual de la Academia.





Robert Duval: Una vez más, sin galardón alguno. Lo injusto de tener que optar sin más trámite.

“APOCALYPSE NOW”

Escenas dignas de una verdadera antología del espanto, efectos logrados con absoluta prescindencia de la truculencia habitual en films de esta temática, y un formidable sentido del espectáculo que no rehuye la visión intimista del problema (o mejor dicho, de los innumerables problemas planteados en la película) central, constituyen el nudo más importante de esta excepcional muestra cinematográfica, en nuestro concepto, una auténtica obra maestra del cine contemporáneo. Una vez más debemos elogiar sin reservas el impresionante sentido autocrítico impuesto a sus obras por los cineastas estadounidenses, en abierta consonancia con sus literatos, poetas, hombres de televisión y dramaturgos eminente. Muy lejos de caer en fáciles concesiones el planteamiento de “Apocalypse now”, rozando a Conrad pero imponiendo primordialmente el pensamiento de Coppola y de su inteligente coguionista John Milius (“Harry el sucio”, “Dillinger”, entre otros notables guiones), supone el asumir rotundamente una posición crítica respecto de lacras

cada vez más acendradas en el hombre contemporáneo: la violencia desatada sin límite alguno; la guerra como consecuencia de la tremenda sinrazón del ser humano actual; el horror creado en torno a una civilización cada vez más corrompida y temerosa; la impotencia de quienes pretenden evadirse del caos ante la fuerza avasalladora de los prepotentes de siempre. El destino del capitán Willard la presencia del coronel Kurtz —¿desertor o místico representante de un final fácil de presentir para la humanidad toda?— y muy especialmente la del increíble teniente coronel Kilgore, que asesina a sus enemigos a los sonos de la Cabalgata de las Valquirias de Wagner, mientras solo piensa en practicar “surf” en plena batalla, se conjugan en una memorable gran secuencia que compone el film dentro de un relato de inusitada coherencia, a pesar de la multiplicidad de elementos puestos en juego en el guión. Coppola y Milius adoptan una postura —el título no es por cierto casual— de apocalíptica visión del destino del hombre. No interesa si es Vietnam, o Camboya, Afganistán o Pakistán, por citar solamente nombres alejados de nuestra sensibilidad. No es ni más ni

menos que el Hombre del Siglo Veinte con toda su soberbia, con sus siniestros designios, el auténtico protagonista de una lucha encaminada, sin duda alguna, a la más tremenda autodestrucción. Las referencias bíblicas son numerosas, desde el baño de sangre inicial en el hotel de Saigón hasta el moderno Abaddon (el ángel exterminador) representado aquí por Robert Duvall en una de las actuaciones cinematográficas más estupendas que recordamos, sin distinción de categorías “principales o de reparto”. Coppola y sus colaboradores (sería muy extensa esta nota si tuviéramos que detenernos a juzgarlos uno por uno), han logrado una película magistral. Pero sería injusto no destacar los nombres del ya elogiado Duvall, del magnífico Marlon Brando y del excelente Martin Sheen, tres intérpretes de significativa relevancia, dentro del contexto de una muestra de singular lucidez. Mucho se ha hablado ya acerca de la excepcional calidad plástica de “Apocalypse now”, justamente premiada, cuanto menos, por su fotografía y su sonido. Premios “consuelo” mínimos ante la magnitud de una de las realizaciones más importantes del cine de postguerra.

Para
todos
los
gustos

Es tan abundante el material importado de Europa y en menor grado de los Estados Unidos, y son tantas las novedades que se anuncian para los próximos meses, que se hace cada vez más difícil resumir la información respectiva en cuanto a la discografía con la que puede contar el melómano argentino en los últimos tiempos. En este número hemos preferido brindar una auténtica miscelánea de álbumes del más variado origen, incluyendo volúmenes de improbable acceso para el discómano medio, los que podrá conseguir con facilidad cualquier viajero argentino o aquél que dedique buena parte de su tiempo a recorrer diásporas porteñas. En esas condiciones se encuentran los excelentes volúmenes del Museo Villa Lobos de Río de Janeiro, entre los que merecen destacarse el álbum dedicado a la hermosa —y escasamente difundida— *Missa de Sao Sebastiao*, (MEC DAC MVL-022. 40 min 32 seg), complementado con las *Bachianas Brasileñas No 9*, escritas para "orquesta de voces". Es de verdadero interés el disco dedicado al ganador del Concurso de Dirección Orquestal realizado en 1978 en Río, Marcel Wengler (MEC DAC M-VL 023, 37 min 52 seg), con obras del insigne autor brasileño.

Siempre dentro de un material difícil de conseguir, se destacan numerosas grabaciones de nuestra reciente visitante, la prestigiosa y casi dos veces centenaria orquesta de la Gewandhaus de Leipzig, con el director Kurt Masur en el podio. Cinco de las nueve sinfonías de Beethoven (la mejor, a nuestro gusto, como interpretación, la Sexta) y una estupenda recreación de la Segunda de Schumann, probablemente autor predilecto de Masur (Eterna 8-26-490. 44 min 10 seg) y un notable registro de la Quinta Sinfonía de Anton Bruckner (Eterna 8-26-900/901. 1 hora 10 min 5 seg), se convierten en importante aporte a la discografía sinfónica europea.

En materia de éxitos, ha vuelto a importarse la magnífica caja que contiene el ciclo completo de las sinfonías de Beethoven en versión de Herbert Von Karajan, una edición de impecable prensado y excepcional calidad artística, en la que Karajan ofrece su ahora equilibrado enfoque al frente de ese perfecto mecanismo de relojería que es la Filarmonía de Berlín. De los excelentes solistas de la Novena, se destaca el barítono José Van Dam (Deutsche Grammophon 8 LP Stereo 2740 172, Phonogram Argentina 8899).

El importante sello francés Erato brinda nuevos ejemplos de su alta calidad técnica. Uno de ellos es el álbum dedicado a Tres Conciertos para piano de Juan Sebastián Bach, sendas transcripciones de conciertos para clave confiadas a la magnífica pianista María Joao Pires y al director Michel Corboz, al frente de la Orquesta de Cámara de la Fundación Gulbenkian de Lisboa. La calidad de la interpretación está de acuerdo con los de los factores técnicos de un registro sencillamente óptimo. (Bach. *Trois concertos pour piano*. Erato STU 70891. Distribuido en nuestro país por RCA Victor).

Dentro de un plan de ediciones clásicas a precios reducidos, el sello holandés Philips ha presentado, en combinación con la empresa Fontana, una serie de discos con obras clásicas populares pero a cargo de importantes intérpretes. De los presentados en nuestro medio, también a precios más accesibles que los de la mayoría del material de importación, deben resaltarse los conciertos para piano y orquesta de Liszt en manos de Byron Janis (Fontana 2869), el de Schumann con el mismo solista, completado por el Concierto para violoncello del mismo autor en la excelente versión de Maurice Gendron (Fontana 2870); el Concierto en Re mayor de Haydn por Ingrid Haebler (Fontana 2868); varios conciertos para trompeta de autores italianos barrocos por Don Smithers, notable solista, y el célebre conjunto *I Musicisti* (Philips 2863); *Noches en los jardines de España* de Manuel de Falla, por la eximia Clara Haskill e Igor Markevitch, quien recrea en el acople del álbum el *Capricho Español* de Rimsky Korsakoff (Philips 2865) y una selección de obras orquestales de Ravel, Debussy, Fauré, Satie y Darius Milhaud, por varios directores. (Philips 2868).

Para que quien lea esto no piense que ya no existe el catálogo de prensados locales, advertiremos que el sello CBS (Columbia), que no facilita por cierto el material importado respectivo, adoptando una política difícilmente comprensible hacia el periodismo especializado, sigue ofreciendo algunas ediciones de origen norteamericano de real valor, como la Tercera Sinfonía de Saint-Saëns por el gran Leonard Bernstein (CBS 5676, 38 min 38 seg), o una serie de piezas sinfónicas de Berlioz, magistralmente vertidas por Pierre Boulez (CBS 5675, 36 min 58 seg).



Byron Janis



desde
NEW YORK

por
Viviana Hall

Gian Carlo Giannini es desde hace varios años una de las figuras del cine italiano e internacional más destacadas. Nació en un pueblo del norte de Italia llamado La Spezzia, cercano a Génova, un día 1° de agosto, hacen 37 años. Desde hace 20 años comenzó a trabajar como actor, dedicándose exclusivamente al cine hace ya aproximadamente unos 10 años atrás. De ahí en más su carrera en el mundo del cine habría de ser meteórica.

De paso por Nueva York, esta entrevista tuvo lugar en la suite del Hotel Navarro de Central Park South. A Gian Carlo Giannini le resultó dificultoso manipular en el ascensor un enorme paquete que traía.

“Es un avioncito con control remoto para mi hijo”, se excusó con una gran sonrisa, señalándose a él mismo.

—Los italianos estamos siempre renovándonos. Es el público el que ha provocado este cambio. Yo acepto este hecho y también el de ser un actor que continúa la tradición italiana.

Pero Giannini, al igual que la Antonelli ha sido erigido también como símbolo sexual:

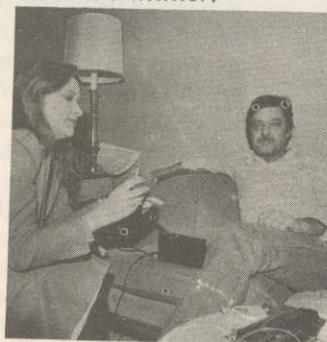
—Hace cinco años sostuvieron que me había convertido en un símbolo sexual y todavía se mantiene el mito. Realmente es algo muy estimulante y le da a uno mucho sexappeal, no cree?

—¿Con qué actriz de las que ha trabajado prefiere filmar?

—He trabajado casi con todas. La Melato, Antonelli, Vitti, Mutti y todas son muy buenas actrices y muy hermosas. He trabajado también con actrices extranjeras y sería muy difícil decirle cuál de ellas prefiero porque todas son óptimas profesional y humanamente.

—¿Cuál ha sido su personaje favorito en el cine?

—Prefiero uno que hice en “Amor y Anarquía”, un film que dirigió Lina Wermüller.



Gian Carlo Giannini

—Hablemos del cine italiano, —propongo.

—En Italia como en todo el mundo hay una crisis de ideas, una crisis del hombre. Y el cine refleja de algún modo instancias nuevas. Creo que el cine americano es más realista. El italiano en cambio habiendo superado ya el neorrealismo plantea una forma más fantástica y si se quiere hasta más grotesca de la vida.

—¿Prefiere algún tipo de rol en especial?

—Siempre he hecho todo tipo de roles, he

comenzado como actor dramático. Pero es el público el que califica a un actor como dramático o cómico. Esto en realidad no es tan así. ¿Ha visto Ud. algún actor más dramático que Buster Keaton o Chaplin? Y sin embargo eran también actores cómicos. Resulta muy difícil rehusar los elementos trágicos en nuestra fantasía de la vida y también los divertidos. ¿Dónde está el límite?, yo no lo sé...

Me considero un actor grotesco, alguien que puede tanto hacer reír como llorar.

—¿Cuál es su exigencia como actor?

—Un actor habla desde la pantalla sobre lo que somos todos en la vida. Se va al cine incluso para oír de la vida. El público por lo general rehúsa las cosas complejas pero el actor también las plantea. Sucede que el actor,

como adulto, debe reproducir las fábulas de los adultos. Cuando niños estamos inclinados a oír a nuestros padres contarnos una fábula o un cuento. Luego perdemos esta fantasía porque nos han dicho que de grandes las fábulas no existen. Sin embargo en mi opinión, la fantasía es lo único que cuenta. Esta es tal vez la razón por la que nunca morirá el teatro o el cine que es un elemento más joven.

—¿Y qué es entonces lo que vamos a ver al cine o al teatro?:

—La fábula.



Octavo Festival Internacional Cervantino en Guanajuato. Fines de abril, principios de mayo. Selección de espectáculos de inmejorable calidad algunos de los cuales se representan en las calles adoquinadas o en la umbría de las plazuelas. Se podrá disfrutar entre otras cosas de los conciertos de la *Orquesta Filarmónica de Leipzig*, de los Entremeses Cervantinos y de la presencia de nueve talentos del piano: *Claudio Arrau, Alexis Weissenberg, Angélica Morales, Peter Serkin*, la argentina *Marta Argerich* quien el año pasado ofreciera en este mismo foro bajo la dirección de *Rostropovich; Guadalupe Parrondo, Jorge Federico Osorio*, la varsovia *Eva Osinska* y el ruso *Lazar Berman*. Guanajuato, joya colonial, acueducto, minas de plata, cuerdas y voces de estudiantina, reminiscencias toledanas, conventos, efervescencia del barroco. A tal escenario, tales espectáculos. A doscientos ochenta y cinco años de la muerte de Sor Juana Inés de la Cruz, México la rememora restaurando su místico claustro ya en ruinas y transformándolo en escenario de exposiciones y eventos sobresalientes. En estos días podemos admirar la muestra *"Daumier y su Siglo"* que incluye cuatro retratos de Sor Juana, uno de ellos proveniente

del Monasterio del Escorial, España y otro del Convento de Santa Paula de las Jerónimas, Sevilla. Erongánico, Tzin-tzun-tzan, Paranganicutiro, Zinapécuaro, nombres tarascos o purépechas que ponen en aprietos las cuerdas vocales. Semana Santa en el Estado de Michoacán, en Pátzcuaro particularmente, con su Casa de los Once Patios repleta de lacas y mantelería, disertaciones poéticas, exposiciones pictóricas, concursos de comidas típicas. Viernes Santo con su espléndida procesión de Cristos, transportados a sudor de hombro por penitentes encapuchados y descalzos que esfuman sus culpas contra los árboles en medio de una humareda de teas de creyentes contritos. Más de cincuenta imágenes provenientes de todos los poblados cercanos se dan cita en un desfile de maderas veneradas. Hay Cristos lacerados al pie de cruces de fastuosa laboriosidad, hay caras barridas de lágrimas agolpando fe en cada amén, en cada poro, hay pueblo volcado al ritmo del responso. Un desgranar de rosarios nos entibia la sangre y los sensibiliza cuando estamos de pie en la Plaza Vasco de Quiroga admirando en su enorme dramatismo esta estampa legendaria espaciada únicamente cuando de balcón en balcón, alguna mujer

en vigilia, ofrenda con su voz antigua una saeta sevillana. Uruapan, cerca de Pátzcuaro, con su enorme plaza mayor invadida por artistas del barro. *"Tianguis"* (mercado) de alfarería semejante a un sembradío de flores brillantes. Extensión sin límites de trabajo horneado al sol. Algunos indígenas que hablan purépecha sólo se expresan en castellano cuando dicen el precio de sus mercaderías. Compramos un simple cenicero color café con la siguiente leyenda:

"Comadre, cuando me muera, haga de mi barro un jarro, si tiene sed, en él beba, si en los labios se le pega son los besos de su charro."

Sábado Santo, día en que el pueblo hace la quema de los "judas". Los representan con efigies demoníacas en cartón burdo y pintarrajeado y les atiborran las entrañas con cohetes de todo calibre. Cuando estallan queda solamente un humo tradicional que nos acompaña de regreso junto con este encanto de convivencia provinciana.

Hasta siempre.



desde
MEXICO

por
Beatriz Sanromán





LIZA & BARISHNIKOV = CHARLESTON

El 24 de abril, se proyectó en la TV norteamericana un curioso homenaje o saludo a Broadway. Curioso porque estuvo interpretado, nada menos, por *Mikhail Barishnikov*, *Liza Minelli* y los integrantes de la obra *Chorus Line*. Se siguieron los ritmos de *Oklahoma*, *Can Can*, *Chorus line* y *Guys and Dolls*.

Barishnikov, opinaba al respecto que seguir los pasos de Fred Astaire podía resultarle peligroso porque: *Mi cuerpo no está acostumbrado a ese género de danza tan diferente en su forma y en el control que requiere.*

Pero se decidió, nomás, a correr los riesgos. El show televisivo fue la realización de un sueño de la infancia.

Admiré a Gene Kelly, Fred Astaire y James Cagney. Yo no alcanzaba a creer que alguien pudiera cantar, bailar y trabajar como actor a un mismo tiempo. Desde entonces siempre me interesó probarme en ese tipo de danza tan integradora, solamente para ver hasta dónde llegaría. Según dicen, los espectadores yanquis quedaron encandilados, especialmente cuando Barishnikov baila un extraordinario charleston con Liza. ¿Lo veremos en la Argentina?



Liza y Barishnikov

LA BELL FIRENZE



Importante acontecimiento de arte en la bellísima Firenze: se abrió el año pasado al público, después de cinco años de trabajos de restauración, una nueva sala en la *Galería degli Uffizi*, donde se exhiben las mayores obras de Botticelli. El ambiente es el mismo en el que se hallaba el antiguo teatro mediceo, en el cuerpo del edificio que alberga a la más importante galería de arte italiano y una de las más célebres del mundo. La amplitud, elegancia y luminosidad de la nueva pinacoteca contribuyen a poner de resalto la potente belleza de obras como *La Madonna della Melagrana*, *La primavera*, *La Nascita di Venere*, etc. La sala botticelliana acoge además obras de *Van der Weiden*, *Lippi* y *Van der Goes*.

DE LA FUNDACION ARGENTIA

En la página 35 de nuestro número anterior, en un suelto sobre las actividades de la **Fundación Argentina para el año 1980**, y en el primer renglón del texto, figura el nombre de la institución como "Fundación Argentina". Se trata desde ya de una errata que queremos dejar salvada mediante estas líneas. El texto real debe decir: "La Fundación Argentina continuará este año con sus tareas de formación . . ."

EN HELLBRUNN

De nuevo siguiendo el lamento azul de la tarde en la colina, junto al estanque de la primavera, como si flotaran por encima la sombra de los/ muertos de otro tiempo —
somas de príncipes de la iglesia, de nobles/ damas —

ya florecen sus flores, las graves violetas en los valles del anochecer y murmuran las cristalinas ondas de la fuente azul. Con hálito sagrado verdecen las cenizas sobre los olvidados senderos de los muertos, la nube dorada sobre el estanque.

Georg Trakl

OTRA VEZ PRIMERO



Y ASI ES

Compré unas fotografías pornográficas en Port Said. El pecado cometido . . . *ab ores*. Las puse bien a la vista en mi casa, en la glorieta. Todos se reían de ella. Casi todos, a decir verdad. Era una cosa momentánea y después ya nadie pensaba más en eso. Pero la gente que se dice a sí misma respetable, dejó de venir a mi casa: eran los únicos que pensaban todo el año en el asunto.

Paul Gauguin - *Diario Intimo*

Por primera vez en Latinoamérica se realizará el ciclo completo de las cuatro suites de *Juan S. Bach* para laúd, y además un ciclo de sonatas completas contando entre ellas la Gran Sonata en La Mayor de *Nicolás Paganini*, como así también las Sonatas Op. 22 y Op. 25 de Fernando Sor y la Romántica de *Manuel Ponce*. Estos ciclos se difundirán por LRA Radio Nacional todos los martes a las 18.30, durante los meses de Mayo y Junio. Estarán a cargo del concertista, ya conocido para los lectores de Pájaro, *Jorge Cappa*.



DINERO VIAJES Y MUERTES



Parece que Silvana Bullrich pensó muy bien y se decidió. Ahora —como lo hizo Victoria Ocampo, nada más que ésta tuvo la modestia de hacerlo editar post-mortem— Silvana escribió y publicó sus memorias.

Los otros días a propósito del libro, la escuché en un programa de TV diciendo lo siguiente: *Cuento mucho . . . las muertes y los viajes fueron muchos, pero a nadie le interesan tantas muertes y tantos viajes . . . pero el dinero a todos nos gusta.*

Muy bien no entiendo. No alcanzo a encontrar un nexó entre el dinero y las memorias. Pero a un factor "sensible" lo que dijo Silvana Bullrich no me despertó mucho interés en leer su nuevo libro.

JULIO IGLESIAS: la sombra negra

Caminando por cualquier centro comercial de Buenos Aires, podrá escucharse, proveniente de las tantas disquerías, la voz de Julio Iglesias.

El público porteño, y el argentino en general, como se ha dicho siempre, es propenso a crear mitos que pasan luego sin dejar rastros trascendentes. Creo que Julio Iglesias es uno de ellos.

Hace años que llegó a nuestro país con sus primeras canciones, por supuesto iguales a las últimas, y desde entonces cada vez que se aproxima a nuestras latitudes, la avalancha de promoción de temas en radio, TV y disquerías es infernal.

Infernal por la repetición, la banalidad de las melodías y la poca profesionalidad del intérprete.

Pero el caso es que los discos de Julio Iglesias se venden y en cantidades terroríficas. ¿Será por el efecto de la saturante promoción? Esperemos que sí, de lo contrario sería una desilusión que el público argentino —siempre aprobado con un *muy bien diez* en lo cultural— se dedique a escuchar a Julio Iglesias sólo porque lo considere un buen cantante.

Pero, ¿y el periodismo?

Hace poco leí en un diario del interior algo que decía, más o menos así: *Julio Iglesias apunta a un estilo semejante al de Serrat y al de José Luis Perales.*

¡¡SERRAT!! el cantor de los poetas, comparado con Julio Iglesias y Perales. Seguro que esta nota respondía, también, a los efectos poco comprometidos que proponen las empresas productoras.

Aquellas "metáforas" estaban escritas por un periodista ya tradicional en lo musical; aunque, por lo visto, embaucado en la degradación de la verdad que se brinda al público.

Nuevamente, otra vez, siempre igual . . . (como decían en Cabaret) el dinero hace al mundo girar . . .

UNA DISTINCION ESPECIAL

Un saludo especial del Pájaro a *Lito Cruz*.

Por sus interpretaciones, sus direcciones, su preparación de actores.

Por ser un tipo bárbaro; y porque sólo hace lo que sabe hacer muy bien (y esto —hoy en día— es importantísimo, sí señor).

"PICHUCO" EN SUBURBIO

El viernes 16 de mayo en el *Salón Ernesto de la Cárcoba de la Asociación Estímulo de Bellas Artes*, los amigos de *Editorial Suburbio* rindieron un homenaje a *Anibal Troilo* al cumplirse un nuevo aniversario de su deceso. Hablaron *Horacio Ferrer*, *Oscar del Priore*, *Héctor Negro*, *Jorge Melazza Muttoni* y *Jorge Götting*.

CONCLUSION

Ya la vimos.

La probamos.

La experimentamos.

Pero como dice una publicidad del Estado, se necesita un cambio de mentalidad.

Lo tomamos, también esta vez, y traducimos: mientras se continúe con los guionistas mediocres, con las vedettes periodistas, con las modelos actrices y con los malísimos directores, etc, etc. La TV color sólo será un logro técnico, pero no un medio integrado y eficiente.



“LA CLASE MUERTA”

el espectáculo
teatral de
la época

En octubre, el Teatro Municipal
General San Martín albergará
al conjunto Cricot 2 de Oracovia,
que dirige el genial
Tadeusz Kantor

por Gustavo Rosen

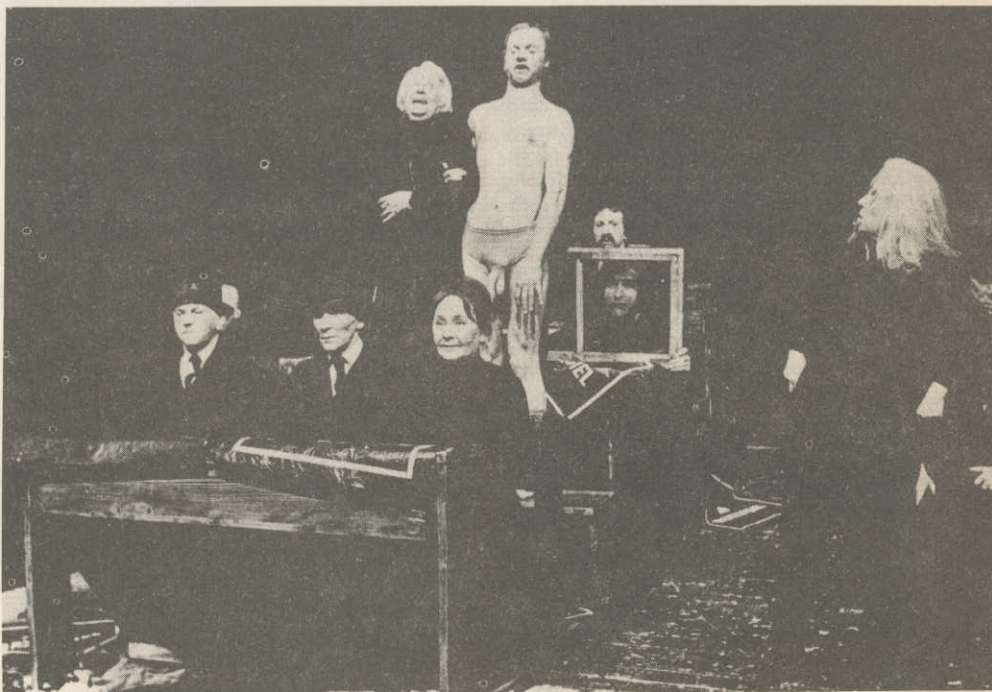
En julio de 1978, *La clase muerta*, el espectáculo de Tadeusz Kantor y su conjunto Cricot 2 de Cracovia, se constituyó en la sensación de la Cuarta Sesión Mundial del Teatro de las Naciones que se celebraba entonces en Caracas, obteniendo el gran premio del jurado internacional de críticos e imponiéndose por sobre competidores tal ilustres como Peter Brook, Lindsay Kemp y Peter Schumann. El galardón no sorprendió seguramente a Kantor, que ya había obtenido distinciones similares en Edimburgo, Milán, Londres, Nancy y París y que continuaría cosechándolos hasta hoy dondequiera que presentó *La clase muerta*. Y no es para menos, por cierto, considerado por muchos el espectáculo de la década, *La clase muerta* es una experiencia alucinante, que revoluciona todas las formas y los conceptos establecidos en el teatro y que crece día a día en la memoria, enriqueciéndose en la medida que se profundiza el análisis.

En singularísimo proceso creador de Tadeusz Kantor, un hombre de unos sesenta años que viste con descuido, peina hacia adelante sus ralos cabellos y esboza constantemente una sonrisa socarrona, se remonta a 1943 con la fundación, en plena ocupación nazi de Polonia, del Teatro Experimental Clandestino, e incluye, en veintiseis años, tan solo seis espectáculos, representativos de otras tantas etapas históricas (Teatro Informal, Teatro del Cero, Teatro de lo Imposible, Teatro de la Muerte, etc.). Pintor de vocación, formación y profesión, Kantor rechaza que se lo catalogue como surrealista o expresionista (aunque *La clase muerta* tiene mucho de esas escuelas); y se afilia antes bien al dadaísmo y al arte informal. De este último emana su fascinación por la materia, definida como “estado elemental de la realidad” y sujeta a la acción del tiempo, del uso, del azar y de la destrucción provocada por el hombre en estados tales como la violencia, la fiebre o la excitación; la materia humillada, degradada; el barro, la basura, el excremento, la cen-

za, el vómito, el espasmo, la agonía, la muerte.

La materia y la muerte son, precisamente, los dos conceptos básicos de *La clase muerta*. En un ángulo del escenario (Kantor exige siempre espacios circulares) dos paneles negros, el del fondo con una abertura que sugiere el infinito, y dos cuerdas suspendidas a medio metro del suelo, delimitan el lugar donde se desarrollará la acción. Dentro de él, un salón de clase con cuatro filas de antiguos bancos de madera, de aquellos con el hueco para el tintero e infinidad de leyendas grabadas a cortaplumas. A un lado, una silla; al otro, un viejo inodoro rodante. Al entrar el público están ya sentados, de a tres por banco, doce ancianos ataviados con raídas y descoloridas ropas de etiqueta, que observan fijamente a los espectadores con una mirada que trasluce a la vez curiosidad y un terror vago. En la silla, un bedel (que se alternará en el correr del espectáculo con un maniquí idéntico a él) lee un diario de la Primera Guerra Mundial. Acodado al inodoro, de espaldas al público, una limpiadora. Por último, discretamente mezclado entre los actores, el propio Kantor, con vestimenta "normal", deambulará por el escenario y, cual un maestro de coro, dirigirá el espectáculo —que es en verdad una partitura— a la vista del público, dando las entradas, marcando los tonos y los volúmenes, fijando los tiempos, aprobando, corrigiendo y comportándose siempre, al mismo tiempo, como un espectador comprometido, sensible al humor y al patetismo de *La clase muerta*.

Todos guardan, al principio, la rigidez de los autómatas pero en el correr de la hora y media que durará esta "sesión dramática" que tiene mucho de sesión de espiritismo, se entregarán con un ritmo cada vez más intenso y obsesivo a la más fantástica y enajenante serie de rituales, gestos, acciones, palabras y actitudes, tratando, en lo que a Kantor define como el "mensaje literario" de *La clase muerta*, de revivir la infancia, es decir la materia original, auténtica, la



que existía antes de que el arribismo y la lucha por el poder la corrompieran, antes de que la adultez y la "civilización", al conferir a cada hombre su puesto en la sociedad, la institucionalizara, es decir, lo matara.

En gesto patéticamente impúdico, los muertos vivos del espectáculo tratan entonces de rescatar la materia primaria a través de aquellos actos que los adultos consideran inferiores, pervertidos, punibles. Se entregan así, con un frenesí aterrador, a reproducir las acciones infantiles, desde las más inocentes hasta las más vulgares, violentas y escabrosas. Pero por supuesto la materia corrom-

EL PENSAMIENTO DE UN CREADOR

—La obra de arte debe ser incomprensible. Debe ser un secreto, algo misterioso, y por eso más fascinante. Estoy en contra de la obra "abierta". Creo que deben utilizarse elementos enigmáticos, herméticos, inaccesibles. Las Pirámides son la obra de arte más perfecta. Pero no es necesario penetrar en ellas; basta con estar a su sombra. Salvando las distancias, también basta con estar a la sombra de *La clase muerta*. Confieso que he hecho todo lo posible para que el espectáculo sea incomprensible.

—Las artes plásticas están en constante estado de revolución. En cambio el teatro pasa por largos períodos de silencio, de impotencia. En realidad, la vanguardia teatral murió en los años 30, porque lo que en los años 50 se consideró vanguardia (Ionesco, Beckett, Pinter, Adamov) lo fue en la literatura teatral, pero no en el teatro.

—Yo soy ante todo y en esencia un pintor, y no me siento responsable del destino y la suerte del teatro. La verdad es que los pintores dicen que soy un hombre de teatro, y los hombres de teatro, que soy pintor.

—No soy marxista y no tengo confianza en los programas sociales.

—Para que se pueda crear, la realidad debe ser peligrosa. El arte verdadero exige riesgo.

—No creo en el teatro como tal, creo en el arte en general.

—Estoy en contra del teatro institucionalizado, del teatro profesional, del teatro que tiene prestigio.

—La posición del artista es muy especial. No diré que es única, pero es ciertamente muy especial. El artista está fuera de la sociedad, y no puede en modo alguno actuar o influir sobre ella. Pero ese mismo aislamiento le da más poder que si estuviera inserto en la sociedad.

—Creo, sobre todo, en el humor. Falta de humor es falta de inteligencia.

—Estoy absolutamente en contra del arte que puede ser consumido, porque el consumo del arte termina por convertirse en un canibalismo.

pida no puede recuperar su pureza, y será en vano que esas reliquias tartajeadas y obscenas (interpretadas por auténticos ancianos, que trabajan con Kantor desde la época de la resistencia antinazi) anden en bicicleta, descubran sus senos, repitan las lecciones o bailen, el rostro iluminado y la mente transportada a un hermoso pasado, un bellísimo vals. Nada sirve; desde la Nada, desde el Vacío, desde la Muerte, es imposible volver a la vida y comunicarse con los vivos.

"Toda obra de arte —dice Kantor— incluye y se completa con la idea de la muerte", y si su pensamiento no es novedoso, pocas veces —nunca quizás— ha encontrado en cambio una concreción escénica tan elocuente. Kantor sostiene que en arte, la vida solo puede ser expresada por omisión, es decir por la ausencia de vida, por la apelación a la muerte. Todo en *La clase muerta* tiene con admirable coherencia hacia ese fin, desde la primera escena, con sus inmóviles criaturas fantasmales hasta el postrer lavado de los cuerpos y la reiteración de acciones con que termina la sesión, mostrando que el espanto no concluye aunque el "espectáculo" como tal deba concluir. Y ello a partir de un texto deliberadamente caótico, inorgánico, sin vínculo alguno entre sus distintas partes, de tal manera que las palabras caen en el vacío y el lenguaje como tal pierde su valor. En *La clase muerta*, la comprensión tradicional del texto hablado es absolutamente superflua, ya que se trata de un collage de versos de poemas, fragmentos de la Biblia, trozos del folklore judío, frases en distintos idiomas y los "restos" (como dice Kantor) de la pieza de Witkiewicz *Tumor cervical*. O sea la muerte de la palabra, la palabra muerta. La misma idea anima el uso de máquinas (la alucinante "máquina del parto" es el mejor ejemplo), que codifican los procesos biológicos y significan, tradicionalmente, la muerte del hombre. Y también por esa idea se rige la actuación, terreno en el cual a la edad de los propios intérpretes se suma el maquillaje espectral, los movimientos titiriteros y el hecho de que algunos actores hagan papeles de mujeres y viceversa (negación del sexo es igual a muerte).

El objetivo declarado de *La clase muerta* es volver a las fuentes mismas y reproducir en el espectador moderno el shock sufrido por quienes asistieron, en la Grecia clásica, al momento en que el coreuta, al separarse y entablar un diálogo con el coro, se convirtió en el pri-

mer actor de la humanidad y dio nacimiento al teatro. Es decir, suscitar algo similar a lo experimentado por esos espectadores ante aquel hombre tan sorprendentemente parecido a ellos y sin embargo separado de ellos por una barrera infranqueable, infinitamente ajeno, distanciado, lejano. Como los muertos. Para Tadeusz Kantor, el arte es un viaje mental, y no hay duda de que *La clase muerta* es uno de los periplos más fascinantes que puede recorrer un público teatral. El de Buenos Aires tendrá ocasión de emprenderlo a fines de agosto cuando, gracias a los buenos oficios de Espectáculos Daefa, el Cricot 2 se presente en el Municipal San Martín.

UN FASCINANTE VIAJE MENTAL

En la última franja olvidada de nuestra memoria, en un rincón estrecho, se levantan algunas pobres filas de bancos de madera . . . Los libros disecados caen convertidos en polvo . . . En los dos rincones, como módulos geométricos dibujados con tiza en el pizarrón, se esconde el recuerdo de los castigos sufridos . . . Los baños escolares, donde aprendimos a conocer el gusto de la libertad . . . Los alumnos, viejos al borde de la tumba, levantan la mano con ese gesto bien conocido y se quedan así inmóviles . . . como si pidieran algo, algo irremediable . . . Salen . . . El aula se vacía . . . Y bruscamente vuelven a entrar . . . El último juego de la ilusión recomienza . . . Gran entrada de los actores . . . Todos llevan maniqués de niños, parecidos a cadáveres . . . Unos se dejan llevar, inertes, otros se aferran desesperadamente, suspendidos, arrastrados, como si fueran remordimientos, como si hubieran "invadido" a esos personajes metamorfoseados . . . Esas criaturas humanas que exhiben impudicamente los secretos de su pasado . . . con excrecencias de su propia infancia.

Los personajes de *La clase muerta* no son individuos unívocos. Están hechos como de retazos, de los restos de la infancia, de los destinos de sus vidas pasadas (que no fueron siempre ejemplares), de sus sueños y de sus pasiones. Constantemente se desintegran y se transforman tendiendo irremediablemente, en este movimiento del elemento teatral, a alcanzar su forma final, que se fija rápida, inexorablemente, encerrando toda la memoria de la clase muerta . . . Y como todo esto sucede en el teatro, los actores de *La clase muerta* observan lealmente las reglas del ritual teatral, se dedican a interpretar algunos papeles de una pieza, pero sin darle demasiada importancia. Lo hacen como por automatismo, por una vieja costumbre, y tenemos la impresión de que se distancian ostensiblemente, y que no hacen sino repetir los gestos y las palabras de otros.



“LUPINES”

esperando al extraño viajante

A la vera de una gran carretera Don Florio ha levantado un precario bar para la atención de ocasionales automovilistas. Lo acompaña su mujer Burga en la patriada. La acción comienza cuando llega al lugar Lito que viene a ocupar el puesto de mozo.

Con esta línea argumental simple Carlos Bravi construye su obra en un clima de desencanto y fatalidad.

“*El Rey de los Lupines*” (así se llama el sitio en cuestión) es una parada absurda para cualquiera que pase por allí, por lo que resulta totalmente improbable la llegada de un cliente.

Sobre esta segunda premisa del despropósito funciona el perfil dramático de la pieza. Los tres personajes se estructuran en la espera como una familia donde la llegada de Lito (un modelo de hijo que viene a servir a los deteriorados padres) cierra el planteo de la obra. A partir de ahí, el bar se convierte en la antesala de un territorio desconocido. Nadie sabe ni la hora ni el día en que viven, hay en escena un calendario falso y un reloj de

cartón. Las criaturas de Bravi juegan en la espera, al servilismo, a la parodia del amor, al malentendido, y en último caso a la muerte. Al final Lito obliga a un auto a detenerse y una pandilla de sádicos invade el lugar. El ansiado deseo se ha cumplido pero la familia se destruye como tal. La obra es creíble con su atmósfera enrarecida y como contra partida los diálogos son de un naturalismo terrenal que permite un buen contrapunto dramático.

Si algo se le puede criticar a la pieza de Carlos Bravi es la llegada de postreros clientes.

La construcción de esta escena suena demasiado “*simbólica*” y algo transitada por el teatro contemporáneo. También se puede pensar que como viene la obra, este es su natural desemboque pero uno no queda totalmente convencido con la explicación. No obstante este ingrediente no perjudica la robuetez del drama. Nestor Sabatini ideó una puesta en escena siguiendo paso a paso la obra en cuestión. Manejó con sobriedad las ten-

siones de la pieza sin espectacularidades, buscando el fluir de la acción sin imponer interpretaciones arriesgadas al sentido del material que le tocó dirigir. Walter Soubrie compone a Don Florio con su conocida solvencia pero por momentos su composición resulta exterior, no así la de Adela Gleijer en el papel de Burga que logra transmitir la vibración que el personaje aloja en sus entrañas.

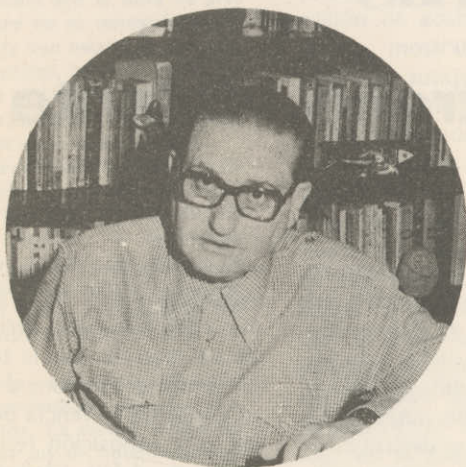
Luis Luque hace a Lito con suaves matices pero no responde con convicción a la transformación final del personaje. La pandilla formada por Raúl Duraño, Enrique Quin, Osvaldo Guidi resultan lo suficientemente amenazantes, salvando así esta cuestionada escena. Leandro Ragucci responsable de la planta escénica encontró la dimensión justa para albergar a los habitantes de “*Lupines*”, trabajó con luces crudas sin misterios gratuitos que agregan como siempre peso inútil a lo visual.

Diego Mileo



el tiempo con sus mudanzas

por
José Marial



La posdata maldita

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Anira.com.ar

Decía Novalis que *el poeta invoca el azar*. Como todo poeta, inclusive en prosa como pedía Baudelaire, Roberto Arlt predijo hechos que se cumplieron de manera inexorable y anticipó invenciones que los prosaicos técnicos perfeccionaron años después. Apasionado por la química, Arlt consiguió vulcanizar las medias de seda de uso femenino, para evitar que sus hilos se corrieran. Solía llevar muestras de este invento en los bolsillos de su saco y las exhibía en las exposiciones relámpago, hechas ante amigos y curiosos en los bares de sus confidencias. Las estrujaba, las tironeaba en todo sentido y las medias vulcanizadas no cedían un sólo hilo. El trabajo le había llevado largo tiempo antes de lograrlo de manera definitiva. Conseguido su invento, manifestó públicamente su intención de venderlo para hacerse rico, dejar el periodismo y dedicarse a escribir hasta el fin de sus días. Con ese pensamiento llevado al delirio, con las medias en los bolsillos, visitó fábricas, industriales, gente de comercio. El gerente de una de las principales tiendas de Buenos Aires, se interesó. Se cercioró bien del invento y de sus conveniencias como corresponde a un gerente cabal de una empresa que está ante un fabricante del que lo distancia, aunque lo tolere, su profesión de escritor. Su juicio no difería mucho del juicio de algunos colegas de Arlt. Es claro que el gerente desconfiaba del escritor y los escritores —*la intelligentzia*— desconfiaban que Roberto Arlt pudiera ser un escritor. No les faltaba razón. Arlt jamás se disfrazó, vestía como el común de los mortales con sobria sencillez y como escribía con un lenguaje directo y vigoroso, falto de todo prejuicio formal, dijeron que carecía de estilo. Olvidaban que era el estilo de Arlt ausente de retórica colonial y su estupenda imaginación orbitada en nuestra vida cotidiana lo que iba a engrandecer sus obras, en una dimensión que nadie, ahora que nos hemos corregido en buena medida de imitaciones cursilonas e importadas podrán discutirlo. Bien. La noche del 25 de julio de 1942, Roberto Arlt se encontró en *El Ebro*, café ubicado en la calle Callao, con un grupo de actores del Teatro del Pueblo. Radiante, expresivo, exultante, contó la formalización definitiva de la venta de su invento que se iba a efectuar al día siguiente. Su alegría interior le hacía exteriorizar los menores detalles. Juan Carlos Bettini a la sazón actor del Teatro del Pueblo y hoy Asistente de Dirección en el Teatro Municipal Gral. San Martín, conjeturó medio en serio y medio en broma “¿Y si ahora cuando llegás a tu casa te encontrás que te han robado la fórmula?” Arlt sonrió triunfante. “Imposible —dijo— la llevo aquí” y se golpeó la frente. “La aprendí de memoria, nada de papeles, por si acaso me quieren enredar. Mañana, cuando llegue el momento de la escritura se la dicto al escribano”. La conversación siguió animada y uno a uno se fueron despidiendo los amigos que rodeaban a Arlt. Bettini salió con él y lo acompañó hasta Cangallo, doblaron por esa calle y luego se despidieron. En la madrugada del 26 de julio de 1942, pocas horas después de este encuentro, víctima de un paro cardíaco fallecía Robert Arlt faltando escaso tiempo para firmar la escritura por la cual iba a vender la fórmula de su invento.

Víctor Brauner, pintor surrealista nacido en Rumania en 1903, vivió su experiencia artística en París. Desde 1931, de manera obsesiva realizaba su autorretrato presentándose tuerto del ojo derecho. En ocasiones lo rodeaba de objetos informales, oníricos, y del lugar de su ojo tuerto, arrancaba una varilla que terminaba con una visible letra D mayúscula.

Parece ser que esta reiterada imagen encuentra antecedentes en el impacto que le produjo *El perro andaluz* magnífica y poética película de Buñuel y Dalí, que en sus primeras secuencias muestra un ojo cortado por una navaja. La inventiva y teorías de Brauner coincidían con los enunciados estéticos y artísticos de Bretón y sus acólitos. Con ellos se reunía en esa bohemia de la que nacieron trabajos y manifiestos que hoy son testimonio de una época cuyos aportes permanecen no como reliquias sino de manera viviente en la historia del arte.

En el "caso Brauner", los hechos confirman de manera sorprendente la premonición de su protagonista. También César Vallejo predijo en sus poesías que su muerte ocurriría un día jueves. Y no se equivocó.

El 27 de agosto de 1938 estando Víctor Brauner en el taller de un amigo, reunidos con varios artistas, súbitamente vieron ponerse de pie al pintor español Oscar Domínguez. Domínguez fuera de todo control levantó su voz y agredió de palabra a uno de los contertulios. De la palabra pretendió pasar a los hechos y entre los que se levantaron para impedirlo, estaba Brauner. Domínguez tomó un vaso y lo arrojó con toda fuerza contra su ocasional enemigo. El vaso en su breve trayectoria, de refilón golpeó en el ojo izquierdo de Brauner y le hizo saltar fuera de su órbita. Víctor Brauner "teóricamente" había anticipado lo ocurrido. Sus autorretratos eran verdaderos. Domínguez fue su victimario. La letra D, también era verdadera. Sólo un detalle no fue puntual. El ojo perdido para siempre fue el izquierdo.

Si al siglo XIX puede señalárselo como el más importante en la historia de la matemática, no puede omitirse que esta grandeza no se conjuga con una adecuada pedagogía. Con diferencias de zonas, los castigos corporales que se aplicaban a los alumnos eran brutales. Noruega contribuía con su cuota a esta infame docencia. Era una manera de enseñar reñida con la etapa histórica que se vivía. Nicolás Enrique Abel, considerado un genio de la matemática, nacido en Findö, Noruega, el 5 de agosto de 1802, no despertó a la disciplina en la que dejaría inscripto su nombre, por el camino directo de la pedagogía alevosa. Lo hizo de manera oblicua, cuando su profesor, en trance de corregir a un compañero lo mató a golpes. Se consideró necesario entonces relevarlo de la enseñanza y Bernt Michael Holmboë lo reemplazó. Abel tenía 15 años. Empezó alentado por su nuevo profesor a leer obras de quienes luego serían considerados sus predecesores: Newton, Euler, Lagrange y Gauss. A los 19 años de edad sorprendió al mundo, según nos cuentan los que saben matemática, demostrando la imposibilidad de resolver algebraicamente la ecuación general de quinto grado. Por mi parte debo hacer a esta altura del relato, una confesión: ignoro supinamente todo lo relacionado con matemática. Ruego no se tome esta confesión por pedantería. También ignoro muchísimas cosas no relacionadas con esta disciplina. De lo contrario no escribiría sobre vidas ajenas, que de alguna manera es un secreto y personal descargo. Abel en cambio no sólo sabía muchísima matemática sino que la revolucionó y resolvió problemas que durante tres siglos desveló a los más altos exponentes de las ciencias. Pero el mal que aquejaba a Abel de manera fundamental era su familia a quien debía alimentar. Su padre había muerto joven y Abel debía sostener a su muy hermosa madre llena de caprichos y otras cosas no rela-

cionadas con las ciencias, y a sus seis hermanos. Para colmo Noruega atravesaba una crisis espantosa después de su guerra con Inglaterra y Suecia. Abel se dedicó a la enseñanza particular y a publicar en donde podía. Así logró mediante su propio peculio editar muy malamente impresa su "quintica" una de sus rotundas contribuciones al mundo de las ciencias. Su intención era proseguir su actividad en Berlín. Ya había dado a conocer su famoso "Análisis", el monumento que resistirá al tiempo según Legendre y sin declinar sus responsabilidades, con estoicismo y un sorprendente buen humor, lucha denodadamente contra la pobreza que lo bloquea. Es entonces cuando decide como mejor forma de llegar a Carl Friederich Gauss, conocido como "El Príncipe de la Matemática", enviarle a Gottingen su trabajo impreso. Gauss observó aquella menesterosa edición y la tiró sin leerla. Abel supo de este recibimiento y cambió su rumbo. Viajó por distintas ciudades visitando a los más famosos matemáticos y astrónomos y luego se dirigió a Berlín en donde dormía un largo y acariciado anhelo de enseñar en su famosa universidad. Viaja a Friburgo donde enuncia lo que llega a nosotros con el nombre de "Teorema de Abel", considerada su máxima obra. De Friburgo marcha a París. Se encuentra rodeado por ilustres hombres de ciencia que le atienden con gentilezas y medidas sonrisas de extraordinarios científicos con lamentables mezquindades. Se aloja en un destartalado hotelucho con dueños de mayores miserias humanas. Es allí precisamente en donde los médicos le hacen saber de su tuberculosis avanzada. Hostigado por su pobreza, por su familia a quien seguía manteniendo y con su salud ya quebrantada, regresa a su patria. En su Noruega natal encuentra la ayuda de su viejo profesor y amigo Holmböe. Vuelve a las tareas rutinarias, las clases particulares y comprueba la precariedad de su salud. En 1829, a los 26 años de edad fallece. Le acompaña Crelly Kemp, su prometida. Dos días después llegaba una carta firmada por Crelle, llamándolo a ocupar la Cátedra de Matemáticas de la Universidad de Berlín, en el más alto grado, donde había sido nombrado.

León Tolstoi atravesó distintas etapas en su larga y densa vida de escritor. En cada una de ellas ejerció cierto liderazgo entre sus compatriotas. Dostoiewski no escapó a esta admiración. No conoció personalmente a Tolstoi pero su juicio le preocupaba de manera extrema. En alguna oportunidad preguntó a escritores amigos que opinaba Tolstoi de su producción. Le respondieron que Tolstoi no se había ocupado de ella.

En 1881, en ocasión de su muerte, Rusia y la literatura universal perdieron a uno de sus más altos valores. Al enterarse León Tolstoi de la muerte de Dostoiewski escribió: "Nunca he visto a este hombre, nunca tuve relaciones directas con él, pero ahora que ha muerto comprendo que de todos los hombres era el más próximo a mí, el más querido, el más necesario. Jamás se me ocurrirá compararme con él. Yo no puedo más que admirar todo cuanto ha hecho y nutrirme con ello. El arte o la inteligencia pueden inspirarme envidia, pero una obra salida íntegra del corazón no me puede dar más que una profunda alegría". Ciertamente hubiera sido para Dostoiewski una enorme recompensa y satisfacción conocer este juicio de Tolstoi mezquinado en vida. Hamlet tenía razón: "Dadme un hombre que no sea esclavo de sus pasiones y lo alojaré en mi corazón".



HUMORESQUE...
BURLESQUE

**La bruma de River,
el implacable Boca
y la Copa
Esclavizadores
de América**

Bernardo
Ezequiel
Korembli

H

ace muchos años, pero muchísimos, por el tiempo en que en casa de la familia Castaña nació María, las instituciones deportivas de Buenos Aires integradas por aficionados ingleses crearon la Argentine Football Association League, y en 1918, castellanizada la denominación, pasó a ser la Asociación Argentina de Football, y en la actualidad, y con el propósito de omitir el iufa! elocuente y revelador, se emplea el eufemismo de AFA. Aquel día de 1893, el 21 de febrero (que más tarde habría de ser el del cumpleaños de la escuálida Libertad Leblanc) don Arnoldo Watson Hutton, con una videncia luminosa y estremecedoramente anticipadora expresó ante los sobrecogidos asistentes a la ceremonia la dramática cuan acertada profecía: "En verdad os digo que no debéis esperar más de ocho años, un 15 de mayo (se refería al de 1901), para asistir al nacimiento del Forwards Club, al que más tarde denominarése River Plate. Y con la misma verdad os informo que cuatro años después, un 3 de abril, día en que la estevada Mistinguett cumplirá sus primeros 34 años (se refería al de 1905) se producirá la trascendental nacencia (Watson se expresaba así porque semánticamente el cerebro se le había subido a la cabeza) de otro club al que nominarése Boca Juniors, b.s.s.n. (bendito sea su nombre). Estas dos celebérrimas y enemicísimas instituciones verán el verde del césped (quiero decir la luz) en la zona de la desembocadura y margen izquierda del Riachuelo, sede del típico barrio de la Boca. River Plate apostatará después del policromo terruño (advertiréis cuán finamente me expreso) y se radicará en Palermo y luego en Núñez. Boca Juniors, b.s.s.n., no se moverá del lar paterno y viajará a Núñez y a Palermo únicamente cuando el fixture lo enfrente con su hermano darsenero, ocasiones que le servirán para, vencéndolo en su reducto, (Severino Varela, Mardurga, Novello, Husillos mediante) o empatando, ganar un Campeonato o una Copa y dar la vuelta olímpica, pormenor no precisamente minúsculo que, ¡hay!, colegas, amigos y público asistente, no podrá cumplir River Plate *chez* Boca Juniors, b.s.s.n. (por lo menos hasta el año de 1979, que es donde termina la videncia de mi profecía)".

El ilustre dirigente Arnoldo Watson Hutton, d.g.m. (de grata memoria) se tomó un resuello y bebió un vaso de agua, actitud que significaba una frenta a la embriaguez de la disertación, y en tanto los circunstantes daban modosamente una dentellada al primoroso pedazo de fugazza copiosamente encebollado que discretamente enarbolaban en la mano (el dedo índice aristocráticamente levantado), prosiguió su profético discurso: "Y os anuncio que la institución riverplatense derrotará a la boquense por 5 goles un día en que ésta, alicaída y fatigada por el denuedo de ganar cinco campeonatos, más dos Copas Libertadores (eliminando en otras tantas ocasiones a su enemicísimo River), y una del Mundo, todo ello sin cambiar de andén y en el término de 36 meses, no podrá evitar esa caída que . . . quizás no lo creáis, amigos míos, no pudo alegrar ni dar felicidad al vencedor, porque . . ." Y por una vez más interrumpió su exposición don Watson Hutton para beber otro trago de agua, siendo que en realidad quienes más secos estaban eran los oyentes, y estos a su turno dieron un fino mordisco al trozo de nutritiva pizza que amorosamente manducaban y otros a la chorreante empanada frita en aceite 50 turismo de carretera, y el expositor de la AFA de 1893 continuó su premonitoria exposición: ". . . no estaban alegres

ni se sentirían felices los riverplatenses con aquella victoria de 5 goles porque algo terrible había ocurrido para ellos la terrible noche del 23 de diciembre de 1976 en el campo neutral de Racing, y aquello que aconteció esa fatídica noche sería suficiente y bastante para que nunca jamás en la vida ningún tiempo, ni con 5 goles ni con nada semejante, la prole de River pudiera hallar satisfacción ante ningún traspíe que la familia de Boca sufriera ante ellos”.

Los concurrentes trituraron mediante prolija y paciente masticación las *sfogliatelli* que les servían en hexagonal bandeja de mimbre con la base de papel de estraza y, temblorosos y expectantes, bajo los efectos del miedo, se dispusieron a escuchar al señor Watson sobrellevando la inquietud que el suspenso había creado. “La mala noche del 23 de diciembre, víspera de Nochebuena — ¡oh, despiadada ironía que River hubo de aceptar, inferida por un Boca sin entrañas (reconozcámoslo)!—, se jugó el match más importante en la historia del fútbol argentino (al menos hasta donde mi videncia me permite ver, que es hasta 1980): una Final entre Boca Juniors y River Plate, escúchenme bien, imagínenlo bien, esfuércense por verlo, un partido decisivo, único, concluyente, un partido apodíctico, como dijo Herbert Marcuse al oído de Borges, sentados ambos en la mejor platea de Racing y entre bocado de chuenga y porción de turrón japonés que solícitamente les servían. Era la única vez en que los dos absolutos protagonistas del fútbol argentino jugaban lo que en lenguaje deportivo se denomina específicamente una *Final*. Esta única Final entre Boca Juniors b.s.s.n. y River Plate, esta Final decisiva y exclusiva, y de la cual solamente la providencia de la tabla de posiciones y el destino deportivo del fútbol nacional saben si volverá a jugarse otra, la ganó Boca Juniors b.s.s.n. Aunque suene impertinente a la afición riverplatense, es pertinente repetirlo dada la trascendencia del hecho: Esa única Final por el campeonato nacional la ganó Boca Juniors”.

Los presentes ya habían deglutido *sfogliatelli*, *figazza* y *fainá* e ingerido el tinto carlón y hallábanse en el turno del bicarbonato y el colagogo favorecedor de la secreción biliar, pero los vapores y el sopor de la digestión no eran suficientes para que no se mantuviera la expectación por conocer los boquenses y riverplatenses sucesos posteriores. A la pregunta de cuál habría de ser la actitud del vencido, don Watson Hutton, después de carraspear con británico decoro, informó a la expectante cuan impaciente audiencia: “Después de ese 1 a 0 (un tiro libre del capitán Rubén Suñé que dejó a Fillol y sus diez coadjutores con el convencimiento de que ganar o empatar esa Final a Boca era tan imposible como hacer gárgaras boca abajo), querráis saber qué hizo River. Y puesto que incurris en la temeridad de querer saberlo, os digo que River puso evangélicamente la otra mejilla y al año siguiente Boca lo eliminó de la Copa Libertadores (0 a 0 y 1 a 0); y como si esa benevolente actitud no fuese suficiente y bastante, puso nuevamente la otra mejilla, y al siguiente año por segunda vez fue eliminado de la Copa (0 a 0 y 2 a 0) por su desconsiderado hermano de barrio.

Y del mismo modo que en la tragedia shakespiriana se dice que todos los perfumes de la Arabia no conseguían avertar el olor a sangre de las manos de Lady Macbeth, así todo el azúcar blanco (molido y en pancitos), todo el azúcar morena, más la melaza y toda la sacarina del mundo no lograrían mitigar y menos aún dulcificar la amargura de esos resultados (cinco encuentros con cuatro goles para Boca y

ninguno para el vencido, más el ya constitucional “¡hijos nuestros!” coreado en la tribuna por la dulcísima tenorina voz de jilguero impostada a lo Beniamino Gigli que caracteriza a la delicada hinchada boquense), y más tarde, como si no fuese suficiente y bastante (no son sinónimos) el triunfo de Boca Juniors b.s.s.n. en aquella única Final, la eliminación de River en la Copa Libertadores a manos del eminente jurista y autor de nuestro Código Civil doctor Dalmacio Vélez Sársfield, y la agobiante realidad según la cual Boca la había ganado dos veces y llegado a disputar la final de una tercera, sumieron a nuestro simpático (no hay por qué negarlo) River Plate en amargo llanto, como dice Gardel en el tango *La mariposa*. Como bien sabéis —terminó Watson Hutton— descendiendo de ingleses y conozco los vapores que despide el Támesis y la niebla que invade Londres, pero os aseguro que la bruma de River, desde la que invadió el ánimo de su técnico Labruna hasta la que penetró en el espíritu del último de sus cultos adictos fue más espesa que la bruma de la ciudad de Jack el Destripador, un chico inocente si lo comparamos con los destripadores (según la versión riverplatense) Mastrángelo, Husillos, Randazzo, Suñé y el 11 velezano Damiano. Como decía el extinto Dante Alighieri (socio y plateísta del Juventus), *il dolore chiusa il passo a la voce*, “el dolor cierra el paso a la voz”, y entonces *il dottore professore direttore* Angelus Amadeus Labruna, aprovechó la bruma de River y clausuró los vestuarios después de su erradicación de la Copa por el Dr. Vélez Sársfield y no dijo ni mu y ni siquiera ni me y casi no pudo decir ni mi, silencio absoluto para el cual lo reemplazaría un chistólogo pequeñito-homeopático-antisemita con las grageas de tontas graciosidades, menudito párvulo pequeñuelo chistólogo que donó su Copa de leche de la Cooperadora de Nuñez a la institución de Nuñez que no podía con la Copa Libertadores y hubo de reemplazarla con la de leche”. Esto dijo Mr. W. Hutton y hogaño se ve que cuanto profetizó antaño muestra cuán evidente es que fue un vidente y oráculo provicero según lo documentan los resultados anotados en Boca b.s.s.n., en River y en la AFA.

En cuanto a mí, que no soy aquí hincha de nadie y sólo lo soy del Red Star de París porque en la tribuna del Red Star bramaban sus goles mis amados Proust y Baudelaire y André Breton, declaro que he sentido piedad por la desventura de River, y fundamentalmente porque cuando le haga 5 goles a Boca, como se los ha hecho este año, y aunque haga lo que haga exitosamente ante Boca, nunca podrá levantar aquel 1 a 0 del match más importante de la historia del fútbol argentino (la Final memorable del 76 y el consiguiente campeonato de Boca); y por sentir tal conmiseración, acentuada con motivo de la agresión del Dr. Dalmacio Vélez Sársfield, he conversado con el perito erudito Angelus Amadeus Labruna procurándole una solución a los males que lo enferman: Boca . . . , la Copa . . . , aquel 1 a 0 . . .

—Imagínese, bizarro Labruna, que existe una fórmula para ganar la Copa Libertadores, y una receta para que Boca no dé vueltas olímpicas en el Monumental, e imagínese (lo cual debe alegrarle) que hay, se lo aseguro, un método, un sistema para amargarle la existencia a Boca más de lo que Boca cruelmente se la ha amargado a ustedes.

— ¡Oh, pero qué suerte! ¿Y cómo debo hacer para conocer esa fórmula, ese método? ¿Qué debo hacer para alcanzar esa felicidad?

— ¡Ah, no sé! ¿No le he dicho que se la imagine?



BRASIL

(Agradecemos al Sr. Luiz Felipe Mendonça Filho, Secretario de la Embajada de Brasil, por su colaboración en la siguiente nota).

la paleta

Cada país tiene una o varias características que luego se utilizan para definirlo y creo que, al hablar de Brasil es lógico asociarlo con el color y la alegría de su pueblo y sus costumbres, que se ven reflejados en todos sus actos y por supuesto, a través de su pintura. Fue en Francia, a principios del siglo pasado, donde fueron apodados como *pintores o artistas del domingo*, mote peyorativo para diferenciarlos de los artistas de atelier, sujetos a los rígidos cánones académicos.

Los *pintores del domingo*, más conocidos como pintores ingenuos, consiguieron en los últimos decenios, un lugar destacado en las artes plásticas internacionales.

Su absoluto desprecio por las definiciones de la crítica, su austero aislamiento dentro de los "ismos" que impone la moda, los ha convertido en artistas carentes de pecado original, por lo menos de pecado del orgullo y la vanidad, mientras continúan su paciente trabajo de preservar para el futuro la simplicidad de las cosas cotidianas con una atmósfera de pureza donde se presente una nostalgia ancestral del Paraíso. La calidad de sus pinturas demostró el

S ANCHO Y AMIGO

a de mil colores

alto nivel de los artistas populares brasileños.

A comienzos del siglo XX, las nuevas tendencias francesas fueron importadas tardíamente. Con el crecimiento urbano e industrial que experimentó São Paulo, los medios artísticos nacionales entraron



"Labrador" - Candido Portinari

en contacto con las más recientes tendencias del arte europeo.

En la postguerra, el lema de los artistas plásticos era: figurativo versus abstracto. Los nacionalistas, como era de suponer, se inclinaban hacia lo figurativo, acusando a los abstraccionistas de cosmopolitas desarraigados.

Pero a comienzos de la década del 50, ciertos paisajistas, como Alfredo Volpi, se preparaban para la metamorfosis semiabstraccionista. También Portinari, en ese período, adoptó un expresionismo violento y dramático, evocando los problemas campesinos, como lo refleja el gran mural Tiradentes, en Cataguases (hoy en São Paulo, en el Palacio del Gobierno)

Un nuevo movimiento afectó tanto a la pintura ingenua, representada por los cuadros de los autores primitivos, como a la sofisticada, en las telas irónicas de Antonio Henrique Amaral o en el expresionismo de colores violentos

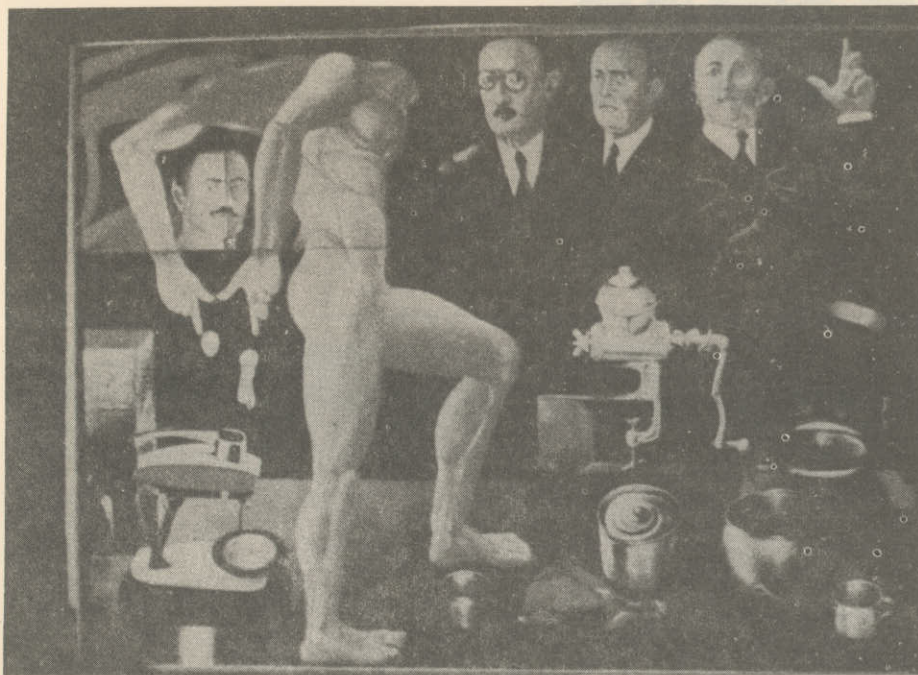
de José Roberto Aguiar: el tropicalismo. Más que un movimiento de límites precisos que busca lo nacional en medio de la sofocante tendencia universalista de la comunicación masiva, se convirtió en un estado de espíritu crítico y jocoso.

Aquí debemos retroceder en el tiempo pues, hubo un acontecimiento político-económico que incidió en la pintura brasilera.

Fue el período de crisis económica internacional que se inició en la década del 30 y que coincidió con el acceso



Las Casas pintadas por Volpi



Oleo de la Serie Getuliana de Joao Câmara Filho.

de Getúlio Vargas al poder. Esto abrió nuevos caminos a la producción artística enriqueciéndose su temática.

El interés que se despertó en todos los ambientes por el obrero y por el hombre de campo, hizo que los pintores transportaran esos personajes a sus telas. Sin grandes cuidados de orden formal, se empezó a enfocar lo cotidiano de las ciudades, de los suburbios y de las fiestas populares del interior.

En ese período fue también significativa la influencia del movimiento muralista mexicano, sobre todo en los trabajos de Di Cavalcanti y de Cândido Portinari, que enfocó al hombre del campo brasileño durante la época más característica de su obra. Aparecen, también, dos personalidades profundamente singulares: Pancetti, cuyas "marinas" representan su temática preferida y Alberto de Veiga Guignard, de formación expresionista alemana. Guignard, cuya pintura impregnada de lirismo enfoca frecuentemente el paisaje minero, habría de ser el impulsor de la renovación plástica ocurrida en los medios artísticos de Belo Horizonte, en Minas Gerais.

Nacido en el ambiente de boreros inmigrantes italianos de São Paulo, Alfredo Volpi se desarrolló como artista pintando sobre todo el aire

libre. Como consecuencia, las obras de los primeros veinte años de su carrera acusan fuertemente la aprehensión del color a través de la luminosidad. Poco a poco, bajo diversas influencias, sus paisajes, retratos y caseríos experimentaron una gran depuración, tanto en el color como en la organización de sus elementos, aproximándose al ascetismo.

En esa época era considerado un maestro intuitivo por un grupo joven de São Paulo, interesado principalmente en la abstracción geométrica.

A fines de la década del 50 y principios de la del 60, las tendencias preponderantes en los medios artísticos más avanzados del país, pasaron a ser abstracciones líricas o expresionistas.

Eso se verificó tanto en la pintura de temperamento explosivo de Iberé Camargo, como en las composiciones poéticas abstractas de Arcangelo Ianelli, Yolanda Mohalyi, María Leontine, Sheila Brannigan o Tomie Ohtake. Fue el dominio del informalismo, sobre todo a través de las informaciones que daban a las Bienales de São Paulo.

Con el uso de nuevas técnicas, prosiguieron las investigaciones de los artistas brasileños de vanguardia, como se observa en los trabajos de Barrio, con claras alusiones a la violencia y en los de Hélio Oiticica.

Este pintor, después de pertenecer al movimiento "neoconcreto", pasó por varias experiencias sensoriales y llegó a contruir "ambientes".

Tan ecléctica como Oiticica, Ligia Pape trabajó simultáneamente con grabados y en la creación de filmes-obras. Y, como en el caso de los rituales realizados por Cildo Meireles, el artista puede ahora usar su creatividad para despertar nuevas percepciones. Esto lo hace a través de interferencias que dejan perplejo al espectador; son indagaciones sobre el hombre engranado en un ambiente cotidiano que sofoca la plena expansión de su personalidad. Resistiéndose a utilizar materiales incorporados por la nueva tecnología, otros artistas trataron de indagar el espíritu de las cosas vinculadas con el país, mostrando una preocupación deliberada o meramente intuitiva.

Así, João Câmara Filho produjo una serie relacionada con la historia de Brasil, a través de la proyección de la memoria, rica en simbolismo. Antonio Henrique Amaral, a su vez, refleja su medio usando un tema aparentemente prosaico: el plátano. Humbero Spindola de Mato Grosso, inmortaliza al buey, considerándolo como fuente de riqueza de su estado natal. En Brasilia, Rubem Valentim desarrolla largamente la estilización de elementos del ritual afrobrasileño, proyectándolo como signos, para la creación de sus cuadros o esculturas-altares.

El carácter popular en la expresión plástica emerge en los días actuales, paralelamente a las artes de información internacionalista. Ello se verifica, por ejemplo, en la temática fantástica de la fauna de un pintor como Chico da Silva, del Ceará, en la obra de José Antonio da Silva, que pintó con gran agudeza la vida interior y rural de São Paulo y, en la pintura de Heitor dos Prazeres, de Río de Janeiro. Raimundo Oliveira, por su parte, une a su personalidad mística una cultura urbana absorbida sin desmedro de su origen popular, que sigue aflorando en su pintura.

Esta es una pincelada apenas, de la magnífica y voluminosa obra pictórica del Brasil. Sería casi imposible volcar en el papel, lo que irremediablemente debe ser captado por el sentido de la visión, ya que para esto, el hombre ha tomado sus pinceles y ha utilizado su talento.

Susana Freire

TANGO DEL '80

CARLOS CRISTAL y el énfasis tanguero

Lo primero que se advierte al escuchar a Carlos Cristal es su particular fraseo, que creemos único en el género en la actualidad. En este fundamental aspecto de la interpretación de nuestra canción ciudadana uno de los máximos creadores después de Gardel es Goyeneche, quien frasea "adelante", al contrario de los demás cantores que, desde "el Morochito", lo hacían "atrás". Esta forma tan personal del "Polaco" lo transformó en el único ídolo que hemos tenido en los últimos tiempos y en verdadero didacta de muchos intérpretes, incluida nuestra figura de hoy, con la diferencia que Cristal ha logrado, en gran medida, escapar a la cárcel del "Polaco", a cuyo influjo cedieron cantores de toda laya, y aún algunos bastante veteranos. Carlos Cristal frasea "adelante" y "atrás", estructurando un atinado juego pendular dentro del "tempo", un contrapunteo cuyo resultado es sumamente grato al oído.

Pero el bagaje de este intérprete no se limita al fraseo —una excelente muestra del cual es su creación de "La mariposa", que no podemos entender cómo aún no ha llegado al disco—. Su voz, caudalosa y de atrayente color, es administrada con inteligencia; su amplio registro le permite desplazarse con soltura desde brillantes agudos hasta reoletes graves. La respiración no llega, quizá, al grado de suma perfección que alcanza María Garay, ejemplo total de esta cualidad, pero está suficientemente lograda, demostrando prestar la debida atención a este factor de tanta importancia, uno de los que contribuyó a inmortalizar a Gardel.

Asimismo, Carlos Cristal evidencia una profunda preocupación por indagar en el contenido de las letras que interpreta, al punto de no hacerlo si no puede dilucidar con claridad el sentido de los versos. (Sabemos que otros no sólo no entendieron al autor, sino que llegaron a enmendarlo hasta el absurdo, como en el caso de "Tortazos", donde trocaron "restacuer" en "rata cruel"; de "Cambalache", donde Stavisky —equivoco financiero, protagonista de un escándalo que sacudió a la Tercera República Francesa— fue metamorfoseado en Stravinsky, que a su vez se mutó en Toscanini, puede esperarse que algún admirador de Walt Disney incorpore a Stokowsky a la nómina. Hubo cambios que obedecieron a la cursilería, otros a la censura: en el caso de la "Milonga triste" de Manzi, por ejemplo, se reemplazó "tu carne fresca" por algo más puritano como "tu boca fresca", quitando gran parte de la precisa intención que el autor había encomendado a ese detalle).



En cuanto al énfasis tanguero, nos llega a través de fuerza y temperamento, matizados con acentos de extrema delicadeza, logrando un equilibrio que muy pocos pueden alcanzar. Su vigorosa personalidad insufla en sus actuaciones un clima "caliente" y comunicativo, sin languideces ni oscuridades.

Cuando hablamos de énfasis tanguero nos referimos a la primera acepción del sustantivo, es decir, "fuerza de expresión y de entonación", y no a la de afectación o exageración, en la que se enrolan algunos intérpretes, los menos, pero que sirve a los detractores de nuestra música para atacar a todos por igual, pretendiendo tal vez que el tango se parezca lo menos posible a sí mismo. Se colabora de esta manera en la adulteración de un producto de nuestra cultura, ante la impasibilidad de muchos difusores que, asombrosamente informados de nombres y fechas, ignoran que a la historia no la componen simplemente esos datos. Sería lo mismo que creer que el 9 de julio es nada más que una conmemoración anual.

Es nuestro propósito que por esta sección desfilen todos aquellos jóvenes cantantes que no hayan despreciado el énfasis tanguero, los que seguirán alternándose con compositores, poetas, ejecutantes, bailarines y difusores ubicados dentro de esa línea que se sustenta en la esencia tanguera orgullosamente argentina, y que, por supuesto, demuestren valores indiscutibles en el ejercicio de sus respectivas profesiones. Nuestros lectores saben, además, que cuando hablamos de jóvenes lo hacemos refiriéndonos exclusivamente a una edad mental y a una actitud de actualización, o sea que el tango del '80 lo constituirán todos aquellos —conocidos o no— que contribuyan a su afirmación sin desvirtuar sus raíces nacionales, como lo hace precisamente nuestra figura del mes.

Haydée Breslav
Oscar R. F. García

SUR

A aparecer en mayo:

**FRENTE Y PERFIL
DE VICTORIA OCAMPO**
Alba Omil

**LOS CASTAÑOS
DE BOULOGNE**
Alain Malraux

A aparecer en junio:

**AUTOBIOGRAFIA,
II Tomo: El imperio insular.**
Victoria Ocampo

Revista SUR N° 346

**HOMENAJE A
VICTORIA OCAMPO.**

Con fotografías. Colaboraciones de Germán Arciniegas, Marta Brunet, Graham Greene, Indira Gandhi, Krishna Kripalani, Octavio Paz. Textos completos del homenaje que le tributara la Unesco en mayo de 1979. Bibliografía por Carlos Adam.

VIAMONTE 194, 8o.
BUENOS AIRES
31-3220 — 32-5148



LAS TORRES GEMELAS

Ningún reinado es definitivo. Esto se sabe. Y en materia de arquitectura, ninguna proeza puede decirse que no pueda ser superada. Pasarán

los años, pero siempre queda alguna nueva alternativa que jugar, algo nuevo para decir en el campo de las realizaciones arquitecturales.

Esto le cabe al tema que traigo esta vez a mi Sección Arquitectura, en que me ocuparé el denominado World Trade Center (Centro Mundial de Comercio) en la ciudad de Nueva York, y que queda particularizado por la sigla WTC.

Efectivamente, hoy día es el rascacielo máximo de la gran urbe. Hoy tiene el orgullo de ser el pináculo de la isla de Manhattan, habiendo desplazado luego de largas décadas al fabuloso Empire State Building, que ya parecía ser imbatible desde su airosa construcción, cuando deslumbró al mundo convirtiéndose en el máximo rascacielos.

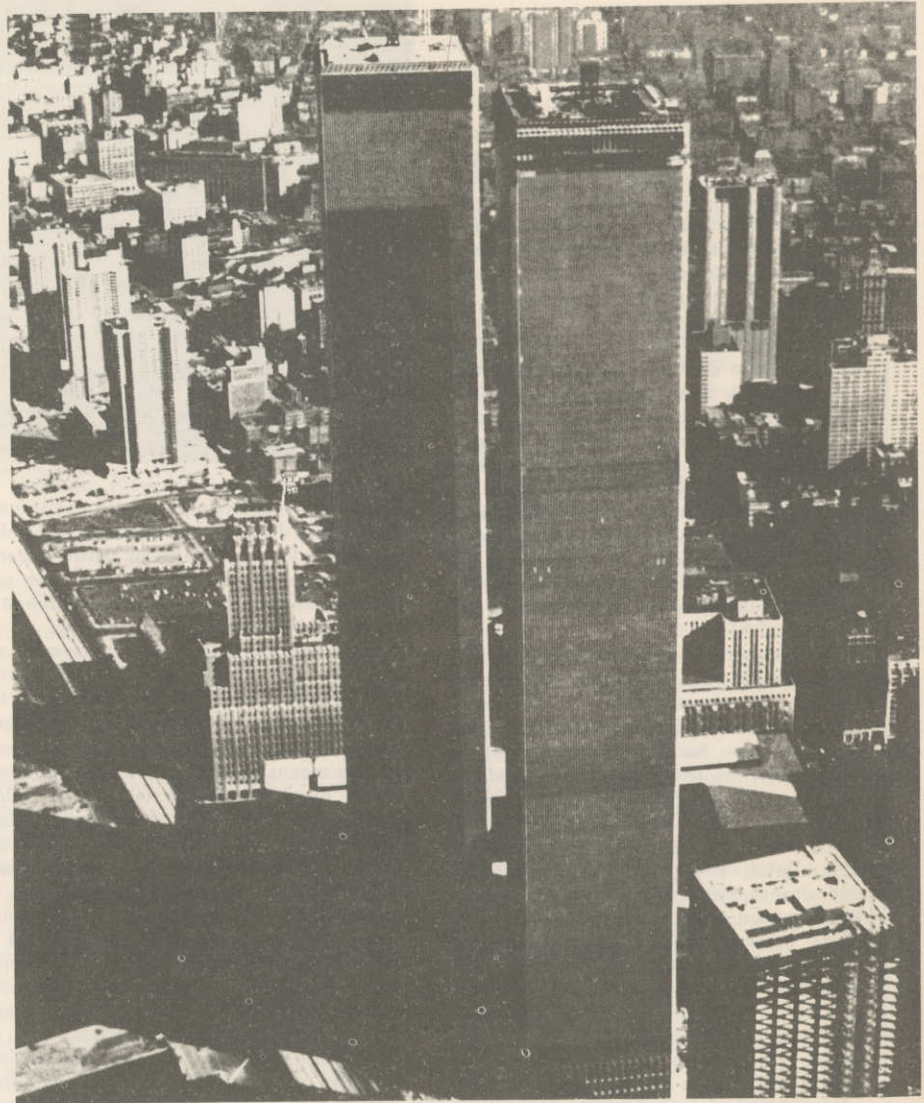
En rigor de verdad, cuando hago alusión al concepto de rascacielos en el caso que me ocupa en esta nota, debo aclarar que hay que pluralizar: son dos torres iguales, gemelas (de ahí la corriente denominación de "las gemelas" que suelen recibir), que conforman todo un complejo que, en apretada síntesis voy a describir al lector.

Ante todo, la obra comenzada hace catorce años, todavía está terminándose, en sus últimos aspectos. Mi reciente visita me permitió advertir que el hotel proyectado, que forma parte del complejo edilicio, está llegando a su fin recién ahora. Pero los rascacielos, ya están en funcionamiento desde hace varios años.

¿Dónde está y cómo es?

Interesante resulta siempre repasar los orígenes de una obra arquitectónica, sus fundamentos y su propuesta de diseño, para luego advertir el resultado emergente. Y a esto me remito.

Por lo pronto, se tomó un terreno de gran amplitud en el bajo Manhattan. Una superficie de seis hectáreas y media se eligió en los comienzos de los años sesenta. Situado lateralmente al río Hudson, el enorme complejo arquitectónico comenzó a construirse en el año 1966,



Vista aérea del sector de Manhattan, Nueva York, donde aflora el monumental complejo del W.T.C. con sus torres gemelas de 110 pisos.

según el proyecto formulado por las firmas de Minoru Yamasaky y asociados, y Emery Roth e hijos; las primeras oficinas empezaron a abrirse en cuatro años y otros cuatro más adelante (para 1974) finalizaría las "gemelas" propiamente dichas, que tienen 110 pisos cada una, llegando a unos 412 metros de altura.

Las esbeltas estructuras prismáticas de acero se ven complementadas con un entorno abierto, formándose una gran plaza, bordeada a la vez por edificios de escasa altura.

Los ocupantes del centro comercial neoyorquino son empresas privadas y organismos oficiales de cuarenta y nueve países del orbe, de manera que se trata de un centro multitudinario, que tiene unas cincuenta mil personas trabajando allí, y un desplazamiento diario de unos ochenta mil entre visitantes, hombres de negocios, y los infaltables turistas que llegan hasta su asombroso observatorio (en el último piso, para divisar unas fascinantes vistas de Nueva York. Un hecho curioso y llamativo que tiene que ver con las características formales

DEL WTC EN NUEVA YORK

y constructivas del diseño adoptado, es la uniforme y sofisticada retícula o malla, de neta acentuación vertical, que tiene en sus cuatro fachadas cada una de estas torres del WTC. Las columnas de la planta baja se ramifican en tres ramas ascendentes, y llegan hasta el máximo nivel de la construcción, otorgando al tratamiento externo el carácter de una textura constante, repetida, en todo su superficie lateral.

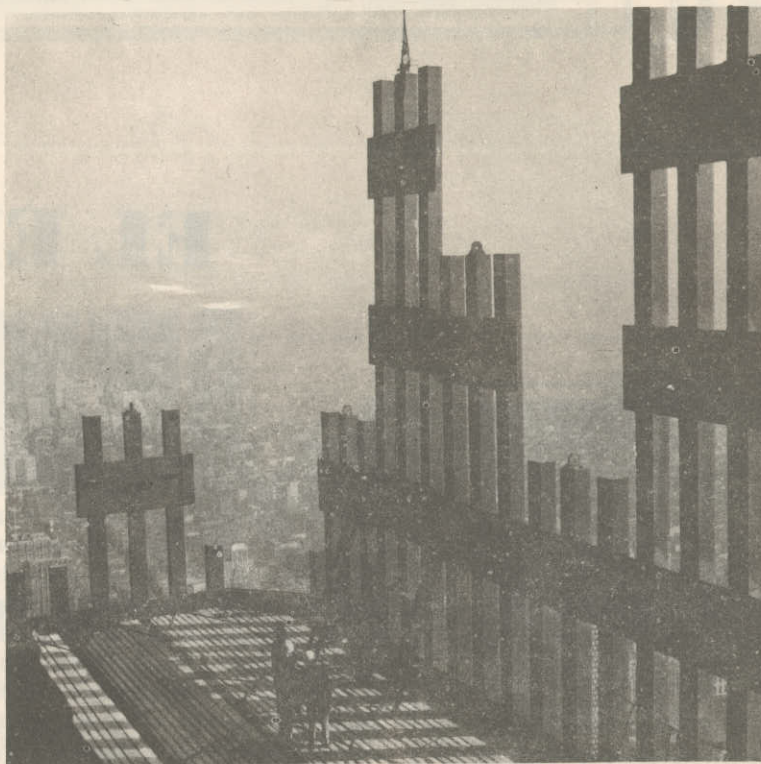
Las dos torres gemelas surgen así con una estudiada uniformidad y destacan su silueta en la isla de Manhattan, dando así a la ciudad de Nueva York un nuevo medio de interés, en la punta misma (muy cerca de ella) de esa longilínea figura que es el principal distrito de la ciudad mas populosa e importante de los Estados Unidos.

¿Realidad, necesidad o evidencia tecnológica?

Ahora bien, cuando uno se propone, luego de verificar esta nueva proeza de la arquitectura, formularse una explicación acerca de la realidad y de la necesidad de experiencias de este tipo, creo que cabe encontrar la respuesta en nuestra época misma. El hombre nunca se detiene en sus intentos más temerarios. Es una constante de nuestro propio tiempo el desafiar todo lo ya establecido, con miras a demostrar que en este siglo nada se detiene, y que el progreso y la tecnología —consecuencia irrefutable del anterior— deben mostrarse como evidencia palpable.

Así se explica que surjan nuevos colosos arquitectónicos, de esta espectacular naturaleza; y que no es ni será seguramente el último. Es más, puedo decirle a Usted lector, que la estatura monumental del WTC, ya está superada. ¿Dónde? En Chigaco, que ya construyó su torre Sears, perteneciente a una poderosa compañía norteamericana, y que superó la estatura de las "gemelas" neoyorquinas. Por pocos metros, pero lo hizo.

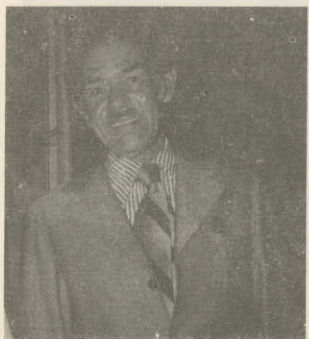
Y tal vez en algún lapso de tiempo más tengamos otras novedades en esta carrera del vértigo y la verticalidad arquitectónica, uno de cuyos mayores ejemplos contemporáneos traigo a esta página en la presente nota.



Dos aspectos de la construcción del World Trade Center Neoyorquino, con elementos prefabricados de acero, donde se aprecia el montaje en obra.



EL EXTRAÑO



EDMUNDO VALADES

Edmundo Valadés nació en Guaymas, de Sonora, México en 1915. Es, como escritor y persona, igualmente valorado por Borges y por Sábato, por Octavio Paz y por Carlos Fuentes. Ha escrito varios libros de cuentos, de los cuales el más famoso *La muerte tiene permiso*, es reeditado continuamente y, por el relato que le da nombre, frecuentado por todo antologista, por todo traductor. *Las dualidades funestas*, por caminos de Proust y *El libro de la Imaginación (I y II)*, comprende parte de sus obras. Porque también lo es la increíble revista *El Cuento* que le ha descubierto a Argentina (y a muchos otros países) algunos de sus mejores narradores hasta entonces ignorados. Valadés es también un poco un famoso concurso de Puebla y un periódico, *Novedades*, policromo tanto gráfica como ideológicamente, pero sin estridencias. Valadés es, por fin, uno de los mejores embajadores que puede enviarnos de tanto en tanto México y, por amor a la Argentina, acaso uno de los más apasionados que allí tenga nuestra cultura. Publicamos aquí un prosa inédita cuya clasificación como cuento no agregaría ni restaría brillo a la pausada y bella prosa que, tras un comienzo electrizante, circunvala melancólica y desesperadamente el obsesivo, remoto y verde país de la niñez.

Mi padre cerraba uno de sus párpados. Cuidadosamente como si con los dedos lo desatornillara, se extraía el ojo oculto y lo dejaba caer en un vaso de agua. El ojo era invisible, pero allí estaba. Observaba yo el vaso, donde reposaba el ojo verídico, separado de su cuenca, y luego al párpado, tras el que habría un angustioso vacío. Era la edad para creerlo todo, esa fuerza inmensa que después se desmorona y nos insensibiliza.

A la vuelta de la casa, como prolongación de la calle, se levantaba un imprevisto cerro. Era el límite, el muro, detrás del que se verían cosas insólitas: ciudades maravillosas o mundos mágicos. En un tiempo sin ubicación, según la leyenda hogareña, bajaban de este cerro los apaches, a cometer tropelías cuya terrorífica descripción era fascinante oyéndolas en la seguridad familiar. También, en la temporada de lluvias, torrentes acuáticos que inundaban el callejón, defendido por hidráulicas banquetas. Y el primer hallazgo de la sensualidad: sentir entre las junturas de los dedos de los pies el cosquilleo extrañamente acariciador del agua y la tierra arenosa. En el balcón de la casa de enfrente, la única de dos pisos, un niño se esforzaba diariamente por introducir la cabeza entre dos de los barrotes. Una vez lo logró y no pudo sacarla. Sus gritos desesperados atrajeros al vecindario. No olvido esa cabeza, convertida en mueca de espanto, aprisionada como en una tortura china. Llegué a creer que tendrían que cortársela y me quedé esperando el desenlace. Allí debí aprender que no ocurre siempre lo que uno espera.

Debo haber sido callejero. Escapaba a las calles o casas vecinas, donde podía pasarme el día jugando con mis amigos. Tendría yo tendencia a la libertad. Mi madre me ataba a veces a su máquina de coser. Ella es una desvaída imagen, una fugacidad inconcreta, una ternura incumplida. ¿Qué me queda además de la visión irreal de su traje blanco, bordado? Puro desarraigo de mi primera infancia.

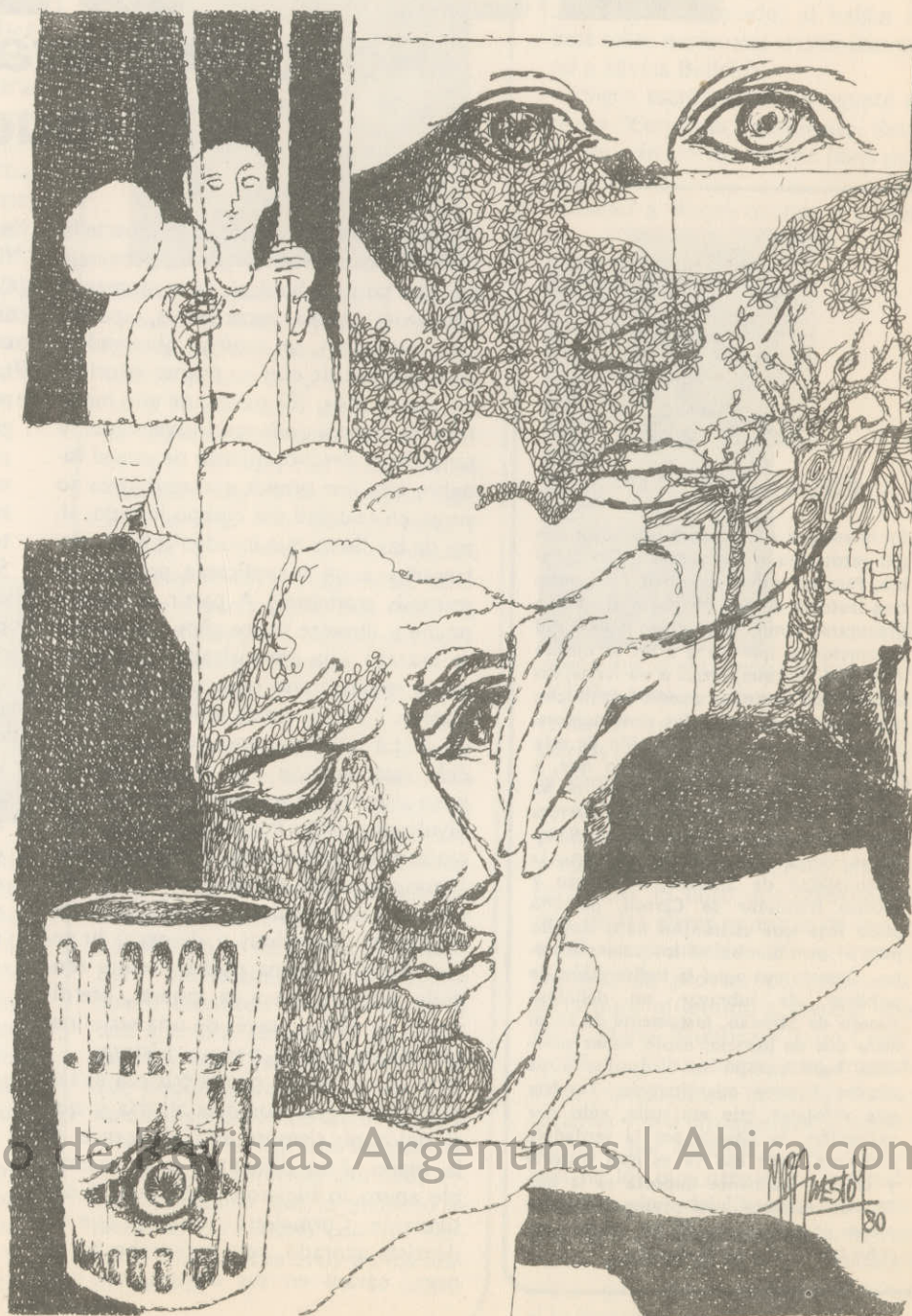
Me ha dolido de siempre.

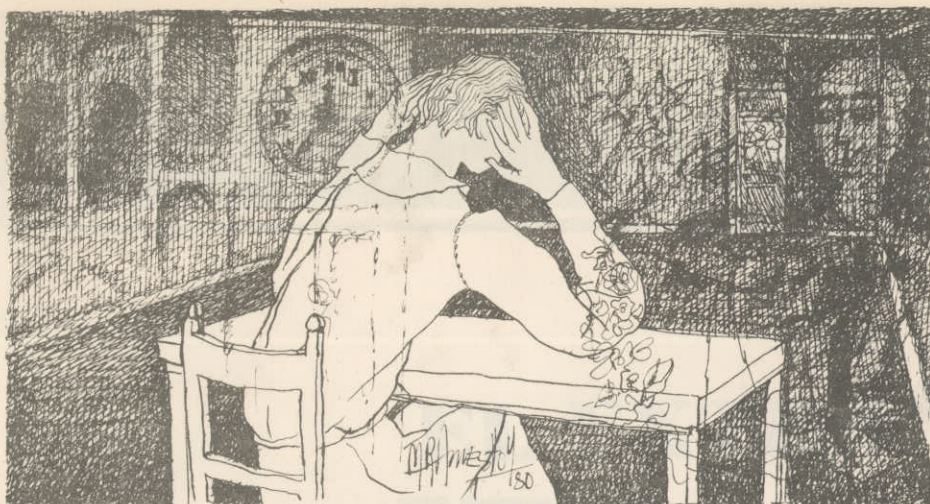
No hace mucho, un día de éstos, después de una ausencia que fue casi una vida, regresé. Esa esperada sorpresa inauditamente verde-azul del mar; esos cerros coronados de remates absurdos o imposibles. Y el mar, síntesis de inmensidad que no pude calcular. Más cerca, las olas, vaivén que extasía en concentraciones sin objeto. ¿Qué recuerdas? Nada preciso. Imposible ensamblar este puerto con el que, nebuloso, fijé en la memoria. Tristeza. Un motel, rodeado de arena. Casas con techos de paja. Aire salino. Y una brisa que se unta a la piel, pertinazmente. Entre lo pasado y lo presente, ¿qué recuerdas? Sale la carretera a la calle principal del puerto. Todo extraño, remoto. Sensación de haber perdido para siempre lo mejor que pudo haber en mí mismo. El recuerdo no encaja. Trata de husmear tu pasado. Es tiempo inexistente, sin evidencias. Es como imaginarse al que uno hubiera querido encarnar idealmente, a deshora. Más casas, algunas, testimonios de antiguas generaciones, de otras épocas, de seres olvidados, desaparecidos. Todo se escapa. Gentes que son otras, ajenas. ¿Dónde estoy aquel? ¿Lo podré atrapar?



por Edmundo Valadés

Se me evade. Es domingo y la tranquilidad del asueto parece aquietar a la misma bahía inmóvil bajo un sol denso. Algunos barcos, en la rada, meciéndose suavemente. Los muelles, sin trájín, son una desolación que me oprime. Pacas de algodón, bultos, esparcidos aquí y allá, me dan la impresión de que es a mí a quien han dejado olvidado para siempre. Intento acercarme lo más posible a mi infancia. Voy al callejón, en el que empecé a vivir. Reconozco la casa de los dos pisos, los barrotes en que se quedó aprisionada la cabeza de aquel niño. Las banquetas ya no son altas. Me confundo en tratar de ubicar la que fue mi casa. ¿Qué más ves? Veo un niño sin rostro, que salta, que corre en un velocípedo. Desde allá, me observa. Nos contemplamos. Y él es el que habla: "Desde aquí te veo. No me gustas. No eres lo que yo era. Tus ojos no son los míos. Tú eres otro. Yo soy feliz, no tengo ningún fardo, ningún complejo, ninguna frustración. Este callejón es mi ciudad, mi mundo, mi sueño, mi juego. Vivo feliz en este puerto. Soy parte de él. Todos me conocen. Voy al muelle, soy amigo de los marineros, de los pescadores, me dejan subir a sus barcos. No, ése en que estás tú, no soy yo. ¡En eso me has trocado! Te inicié en la libertad de vivir y te dejaste imponer grilletes. Te di una maravillosa infancia. La has perdido. Vienes a tratar de recuperarla. No te será posible. Estás ya demasiado lejos. Vete. Déjame aquí con mis juegos, con mis sueños, con mis secretos infantiles, con mi callejuela. No voy a revelarte nada. Esta es mi calle, mi casa. Estás de más. Eres un extraño. No me gustas. No quiero conocerte. Vete".





Recetas para postergar la muerte

por Eduardo Stilman



EDUARDO STILMAN

En la antigua Atenas eran necesarios seis mil votos para ser condenado al ostracismo. Para ser muy desconocido por nuestros lectores de ficción nacional, deben procurarse también unas seis o siete mil abstenciones, que viene a ser lo mismo ¿Por qué? Porque, ferias o no ferias, los lectores del ramo no pueden ser mucho más, aunque sí acaso los compradores. Si hace falta una demostración de este aserto véase a Enrique Stilman que, a pesar del juicio de los entendidos, no ha podido superar aún la fatídica barrera con *Febo Asoma* (Corregidor, 1976). Acaso tenga algo que ver con esto la personalidad de Stilman, minucioso y preciso traductor de Carroll, porteño poco más que cuarentón nada dotado para el autobombo ni los canjes florales. Cometemos aquí la indiscreción de publicar, de subrayar, un delicioso cuento de Stilman, justamente de aquel libro que en justicia, debió haber superado hace tiempo los irrisorios y ya citados límites cuantitativos. Tendría que señalarse que esa valla, sólo por excepción, es salvada por la verdadera literatura. Pero eso ya es otra historia y la que realmente importa es la que Stilman escribió, con promesas mucho mejor cumplida que la del título: *Recetas para postergar la muerte*.

A esta receta para postergar la muerte la inventó Cormelous Ferguson, personaje del que tanto se hablará, en el momento adecuado. Ahora recordemos, apenas, que Cormelous, un espíritu observador, tuvo ocasión de oler su primer velorio a los nueve años. (El mérito de esta metáfora le corresponde exclusivamente, y también el descubrimiento de que el fúnebre olor que preside esas reuniones no surge en realidad del cuerpo llorado, sino de las flores que invaden el lugar, entregadas a un inexplicable proceso de mimesis aromática) A partir de aquella noche y durante varios años, Cormelous se entregó a la aterrorizada meditación de su muerte, con tenacidad y sin distraerse. Y una tarde de setiembre, saliendo de La Recoleta, encontró a un conocido que, aunque algo vulgarmente, lo puso al tanto de un hecho ampliamente divulgado: *"Mientras los momentos felices huyen raudamente, los instantes dolorosos se alejan con lentitud"*. Este sorprendente descubrimiento cautivó la imaginación de Cormelous y despertó su genio. Aquella misma noche decidió tenderle una trampa a la muerte, eternizando su vida a través de una serie incabable de dolores, penas y tristezas. Pero es un hecho que la tristeza es tan difícil de lograr como la alegría y que el dolor no siempre está al alcance de la mano. Esta dificultad y su razonable apuro lo hicieron elegir mal: al día siguiente, Cormelous consiguió que un dentista azorado, pero satisfecho por la paga, cavara en sus dientes, sin usar

anestésico, media docena de caries artificiales.

Cormelous salió del consultorio ya atormentado por el dolor terrible que crecía, pero feliz, dispuesto a soportarlo, augurándose la vida eterna. Es probable que los pocos días que pudo gozar de su dolor de muelas, hayan sido para él la eternidad: lo cierto es que a la semana una septicemia imparable lo fulminó, sumergiéndolo imprevistamente en el territorio odiado.

Sin embargo, la desaparición prematura de Cormelous no invalida su astucia, perfectamente practicable mediante estrategias más moderadas. Cualquiera encontrará, por poco que piense, alguna idea más positiva que la asesina de Cormelous. Los zapatos que aprietan, el insomnio, la audición de ciertas peroratas y muchos otros tormentos pueden multiplicar las instancias pesarasas. Y cada lector puede multiplicar el número de sus posibilidades a través del estudio escrupuloso de sus aversiones particulares. No es imposible imaginar el día en que los continuadores de Cormelous, reunidos en asamblea, recordarán al precursor exagerado, cambiarán ideas y publicarán un catálogo más o menos completo de recetas para postergar la muerte.

(El Cuento "Recetas para postergar la muerte" pertenece al libro "Febo Asoma", publicado en diciembre de 1976 por Editorial Corregidor).



MAS PREMIOS EN LA GALERA

Hasta el 18 de mayo permaneció abierta la muestra de *Grabadores Contemporáneos de Brasil*, organizada por la Embaja del país hermano con motivo de la visita del presidente Figueiredo a nuestras tierras. La exposición permitió conocer los trabajos de quince artistas plásticos de relevante actuación, entre ellos *Livio Abramo, Emanuel Araujo, Octavio Araujo, Newton Cavalcanti y Thereza Miranda*. El conjunto brinda una significativa visión de las tendencias, técnicas y procesos del actual movimiento plástico de la especialidad. La muestra tuvo lugar en el salón *Icaro* de "*Variq-Cruzeiro*".

GRABADORES BRASILEÑOS



El Grupo *La Galera Encantada* ha sido premiado por segundo año consecutivo en el Concurso Nacional de Espectáculos Para Niños que se realizó en la Feria del Libro. Presentando este año el rubro "*Comedia*", el grupo elaboró a pedido de las autoridades del Museo Larreta la obra "*romance de Trovadores*", a la que le fue otorgado un premio accesit en dicha categoría. La obra fue escrita por *Dora Korman Stefman y Héctor Juan Presa*, quien se responsabilizó de la dirección. Esta obra, junto con "*Callejeando*" se presentan en el Teatro Olimpia, Sarmiento 777 los sábados y domingos a las 16.00 y 17.30 respectivamente.

MADRE Y CORAJE



Teatro sí, pero nada que ver con Brecht. El título recuerda circunstancias del encuentro con *Silvia Colombo* en el teatro SHA, al presentarse *Teresa Acuña*, obra de la actual se responsabilizó como autora y directora. No sólo hay coraje en esa dualidad sino en la propuesta escénica misma. Más que en tema y textos, en el casi inédito lenguaje corporal de los protagonistas, construido a partir de las más recientes experiencias de la danza y sus disciplinas complementarias.

El elenco reunido por *Silvia Colombo* para el difícil desafío, destacó sobre todo a *Marta Silva* en el papel principal y a *vivian-Luz Kosice* en un rol de espectacular minucia en el control físico expresivo. También *Silvia Millet, Virginia Lombardo y Jorge Murray* suelen aproximarse a ese dominio.

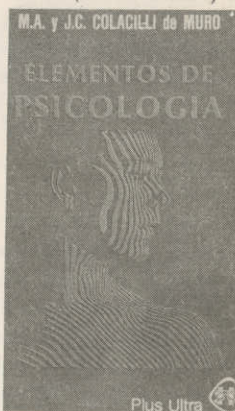
La obra no es fácil; para el espectador habitualmente displicente puede constituir una provocación o una apertura generadora de discusiones y hasta rea-creaciones. Es lo que podía esperarse de la trayectoria de *Silvia Colombo* en letras, danza y teatro: un legítimo vanguardismo vivido y ofrecido con naturalidad. La misma que le permitió atender al periodismo con una hermosa niña de tres años en los brazos, su hija.

MUTUALIDAD

En un reportaje realizado por PAJARO DE FUEGO a Borges durante el mes de abril del año pasado, al hablar de los best seller nacionales el cronista mencionó a *Silvina Bullrich*.

—¿Sigue escribiendo?—preguntó el laureado "*Cervantes*" extrañado. Recogido de un párrafo del último libro de *Silvina Bullrich*:

"Conocí a Borges cuando era inteligente. . . ("*Memorias*", Emecé)



ASI, SI

Algún día, si el tiempo nos lo permite (y si Elliot Ness nos apoya) abordaremos el tema de las promociones especiales de ciertos libros de texto, inexplicablemente caros, mediocres y de oscura autoría y, mucho menos explicable aún: sorprendentemente solicitados como imprescindibles. Bien, este es justamente otro caso. El libro que comentamos es una de las claras muestras de buen material, irreprochables firmas, capacidad legítima de proveer conocimiento sin sectarismos ni sentido comercial oportunista. *María Angélica y Julio César Colacilli de Muro* tienen una trayectoria en la enseñanza que es por sí misma una garantía y una envergadura cultural que permite, por añadidura, que la obra sea más de los que parece. El impecable y objetivo plan del libro lo convierte en una obra utilísima para cualquier lector, como aproximación a la Psicología o como guía de lecturas subsiguientes, si lo deseara.



GONGORA PARA BORGES

El señor Lorenzo Mario Lugo, en representación de Alianza Editorial de Madrid, hizo entrega a Jorge Luis Borges, horas antes de su partida a España, de varios libros de y sobre Luis de Góngora. La historia al respecto es muy simple, aunque —como puede descontarse tratándose de Borges— tuvo cierta originalidad. Al conocerse la noticia, a principios de este año, de que el Premio Cervantes había sido concedido a Borges y a Gerardo Diego, Alianza les hizo llegar sendas felicitaciones. Al comunicarle éstas a Borges, expresándole a la vez el deseo de remitirle un obsequio, el autor de *Ficciones* no vaciló: “*Quisiera una buena edición de Góngora*”. De allí entonces los ejemplares que le fueron entregados por el Sr. Lugo.

Para terminar una anécdota: cuando se le recordó a Borges que Alianza había vendido más de medio millón de ejemplares de sus obras en España y ante la inminencia de su viaje para recibir el Premio Cervantes, el gran escritor —y sutil humorista— acotó: “*Entonces será mejor que no vaya. Tal vez algunos españoles han leído ya mis obras; y seguramente habrán comprendido que todo esto es un malentendido. . .*”

FE DE ERRATAS

En nuestro número anterior, en la Sección “*El Espejo de Tinta*” publicamos el cuento “*El Caballo de la Calesita*”, de Jorge Alberto Ferrando. Por error de composición, apareció el nombre Oscar, en vez de Jorge, errata que ahora rectificamos.

PURA CURIOSIDAD

ABELARDO ARIAS

Por pura curiosidad, Sr. Abelardo Arias, ¿qué se va a publicar de su producción?

—Se está preparando una nueva edición de “*Polvo y Espanto*” y de “*Alamos Alados*”.

—¿Una nueva edición? . . . y por favor ¿cuántas nuevas ediciones lleva ya “*Polvo y Espanto*”?

—Estamos en la Novena para ambos libros.

—¡Hum! Mis parabienes y ¿qué me dice de su último hijo?

—¿A cuál se refiere usted?

—A ese del nombre raro, que ya va por la segunda edición apenas publicado.

—La felicito señorita periodista por lo bien informada que está, aunque la memoria me parece . . .

—¡Ah sí! Ya recuerdo “*Inconfidencias*”. ¿No es así?

—Tiene razón, realmente no me puedo quejar del rotundo éxito de mi último libro.

—¿Y ahora qué?

—Por el momento nada.

—No, no es posible que ni piense escribir más, sería una pérdida irreparable para las letras argentinas . . . su público no se lo perdonaría . . .

—Por favor, ¡que el entrevistado soy yo! Al menos así lo creía, ¿no?

—Por supuesto.

—Estoy en el período de preparación de una futura novela.

—¡Fantástico! Y ¿cómo se prepara?

—Leyendo de Gálvez la vida de Quiroga, ya que mi novela versará sobre la época que le tocó vivir a Facundo.

—¿Será una novela federal o unitaria?

—Ni una cosa ni la otra, las dos cosas.

—Por favor, le ruego que me explique.

—Muy simple, enfocaré las situaciones al mismo tiempo desde el punto de vista federal y unitario, como ya lo hice en “*Polvo y Espanto*”.



—Así que Facundo será el héroe de su próxima novela?

—No se adelante mi estimada amiga, falta mucho aún para la novela, a veces sucede que un personaje secundario, se nos escapa de la mano y va atrapándonos, convirtiéndose casi sin darnos cuenta en el personaje principal.

—Comprendo: como un actor de reparto que por su actuación se “roba” la película.

—Algo parecido, Facundo y Villafañe han captado mis simpatías, hay que leer mucho, escribir más y corregir, y corregir; soy un escritor que trabaja mucho, lo ya escrito y luego . . . la última palabra será del público.

—El éxito está desde ya asegurado y no lo demoro más, para no atrasarlo en la que será la gran novela histórica sobre Unitarios y Federales.

Baby Bonorino

RETORNO DE LA REVISTA DE OCCIDENTE

Trás un paréntesis de más de dos años, se ha anunciado la reaparición de la Revista de Occidente. La Revista comienza en periodicidad trimestral, pero aspira a que su presencia pueda ser más frecuente en un futuro no muy lejano. El índice del número uno incluye los siguientes trabajos: “*La magnitud de la crisis*”, de Luis Angel Rojo; “*La pugna en el tercer mundo*”, de Geoffrey Barraclough; “*La venganza de Malthus*” de Joaquín Arango/Alvaro Espina; “*Eica de la penuria*”, por José Luis L. Aranguren; “*Cultura de la crisis*”, por Juan Cueto Alas; “*La insurrección de los “mass media”*”, por Miguel de Morangas; “*Las paradojas de la Meritocracia*” por Julio Carabaña; “*Consumo e inflación cultural*”, por Xavier Rubert de Ventós; “*La rosa y el compás*” por Antonio Fernández Alba. En el número se incorpora una cuidada antología de Odiseas Elytis, precedida de un amplio estudio sobre poesía griega desde comienzos de siglo.

BUENOS AIRES

IV CENTENARIO

Los últimos 40 años de teatro



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

especial para
PAJARO DE FUEGO
por
José Marial



5a. NOTA

Esta nota ha sido preparada con el
auspicio de la Municipalidad de Buenos Aires

Difícil, muy difícil resulta reseñar la trayectoria del teatro nacional, tomado desde 1930 a través de su realización total y proyectarlo con vigencia hasta nuestros días. Imposible si se pretende examinar cuanto se ha hecho, salvo que se apele a una factura catalogal, que de poco ha de servir a nuestros propósitos de establecer una valorización global del desarrollo de nuestra dramática en los últimos cincuenta años. Para esta exposición, muy poco puede significar la mención de una obra, su autor y una adjetivación que pretenda abarcarla en su real magnitud. Elegimos entonces el camino que nos permita pulsar en este medio siglo los avatares de una disciplina artística que pese a sus crisis permanentes ha adquirido particular fisonomía, ensanchando su acción, perfilando un estilo y creando una corriente de público al que ha proporcionado un sentido discriminatorio que hace sentir su peso a manera de ponderable y orientadora crítica. En este ascenso de nivel ha incorporado a su ininterrumpida actividad, aportes de la dramática universal, para revertirlos en una multiplicidad de valores teatrales integrándonos con inquestionable personalidad al teatro universal. No es vano alarde asegurar hoy que la escena argentina figura en escala mundial en un sitio de visible y concreta realidad.

Si se sigue una línea consecuente desde los comienzos del siglo, podrá afirmarse que privan en nuestra dramática elementos orientadores hacia la consecución de un sólido teatro nacional. Y con el mismo rasero podrá deslindarse todo aquello que ha sido intrascendente desde un punto de vista artístico y cultural. Mero teatro comercializado, inescrupulosa industria o superficiales divismos todavía en boga, cuyo valor en la vida de nuestra escena, pese a su negativa y distorsionante presencia no ha conseguido desviruar los quilates de una historia teatral, que ardua, porfiadamente como ninguna otra disciplina artística, ha luchado por reencontrarse en un país en el que sus fuerzas más relevantes coadyuvan para consolidarse en nación. Hay quienes niegan que tengamos un teatro nacional. No vamos a entrar aquí en esa disquisición por obvias razones. Preguntémos simplemente en donde ubicáramos la producción dramática de un Florencio Sánchez, de un Gregorio de Laferrère, la presencia del sainete porteño con sus peculiares características, el teatro costumbrista, el grotesco argentino, hasta llegar a *Un guapo del nove-*

cientos, Soledad es tu nombre, Los prójimos, Nuestro fin de semana, Antígona Vélez, La valija, Pasión y muerte de Silverio Leguizamón, El reñidero y nuestra mejor promoción autoral de los últimos diez años en donde no sólo cuenta el argumento, sino la forma de transferirlos con idioma argentino donde la emoción como corresponde a nuestra idiosincrasia priva sobre la intelectualización del texto. Como muy bien lo ha dicho Ernesto Sábato en sus demoleadoras polémicas: *"En esta operación de rescate también estamos intentado salvar los atributos del lenguaje viviente, que los gramáticos intentaron convertir en un helado y muerto aparato lógico y codificado. No es casualidad que ahora nos encontremos aquí tratando de rendir por fin honores al modesto voseo y*



"Una ardiente noche de verano" de Ted Willis representada por "La Máscara" en 1960. En escena Flora Steimberg, José Novoa, Martha Sauvage y Elsa Berenguer.

al idioma de todos los días. Porque es algo más que un problema escolar: es un símbolo de esa vasta operación de salvación del hombre concreto". Preguntémos si las obras citadas y aludidas podrían suponérselas de origen alemán, italiano, noruego, francés, ruso, inglés, etc. Y de suponérselas o confundirlas ¿a qué país imputárselas?

TEATRO DEL PUEBLO

En 1930, año del inicio de este medio siglo de dramática en el que vamos a incursionar, luego de un período de franca decadencia de la escena porteña, se funda el 30 de noviembre de 1930, el primer teatro de vida orgánica que prea-

nuncia nuestro movimiento teatral, de orientación artística con sólida estructura y discutida y meditada programación para afianzar una dramática de raíz nacional. No es casual que el estreno del primer teatro independiente del país —Teatro del Pueblo— esté constituido por obras nacionales y sean Alvaro Yunque y Carlos Mauri, dos autores argentinos. Ese mismo año la escena profesional confesaba su total decadencia y endeblez. Solamente dos obras pueden rescatarse entre más de una veintena de estrenos adocenados. *"He visto a Dios"* de Defilippis Novoa y *"Señorita"* de Samuel Eichelbaum. Lo demás fue contribución a una de las etapas más lamentables de la escena porteña. Desde entonces el teatro argentino presenta dos facetas bien diferenciadas. La agónica escena profesional, luchando con tesoneros actores y actrices por imponer un repertorio calificado, una ausencia casi general de los autores argentinos de valía y el sainete alguna vez puntal de la escena porteña ahora mecanizado y burdo en abierta descomposición, junto al género revisteril sin envidia y ramplonas manifestaciones. Por la otra margen, los teatros no rentados con un movimiento inspirado en levantados ideales, firmes principios, plurales aciertos y no pocos errores, cuya meta era levantar el nivel de la dramática argentina, recomenzando su labor con una ética artística de sus integrantes, hasta hendir su búsqueda en un repertorio acorde con nuestra cultura ambiente.

Ya lo hemos dicho, no vamos a señalar años tras año lo acontecido en los escenarios argentinos, vamos sí a subrayar lo que pensamos ha sido un apoyo, un hecho significativo, una realización válida para el advenimiento de un teatro en donde la sensibilidad, el sentimiento, el lenguaje, la trama, su argumentación, responden a una dramática que condicionen el renacer del teatro nacional. No se trata de fortalecernos únicamente con autores argentinos, sino también con los grandes clásicos, con lo mejor de la dramática universal y saliendo del perímetro estricto de las representaciones, con acontecimientos que conceptuamos vitales para esclarecer el panorama teatral, y con su apoyo, superarlo. Tales por ejemplo las conferencias de Jean Luis Barrault, Jean Vilar, las clases de Lee Strasberg, las intervenciones en charlas y mesas redondas de A. del Cioppo. Lo mismo las conversaciones con la dirección y actores del Piccolo Teatro de Milán en su paso por Buenos Aires.

SAMUEL EICHELBAUM

Del teatro vernáculo hay piezas y nombres que resultaron pilares, por ejemplo en la escena profesional Samuel Eichelbaum con sus obras introspectivas en una primera etapa: *Soledad es tu nombre* (1932) y *En tu vida estoy yo* (1934). Con acento psicológico del mismo autor veríamos *El gato y su selva* (1936), con un personaje que no se atreve a romper con lo cotidiano, con lo doméstico que ha condicionado toda su vida. Y siguiendo el derrotero que impulsa la pluma mirífica de Eichelbaum en 1940 conocemos *Pájaro de barro*. Pero ese mismo año en 1940, una pieza que ya es clásica en nuestra dramática, sacude al público de Buenos Aires. Nos referimos a *Un guapo del 900*. No cabe duda que allí está Eichelbaum, pero su búsqueda se dirige en otra dirección. Ahora está en el decidido empeño de un teatro con

entrentados a circunstancias en las que vacía su verdad interior, para legarnos criaturas que han quedado como paradigmas en nuestras tablas. Pasado un interregno de diez años, regresa Eichelbaum con un planteo distinto dentro de su producción, una tercera etapa en donde se conjugan su búsqueda psicológica y la presencia de personajes deliberadamente menos analizados intelectivamente que en su primer período. A esta tercera etapa corresponden *Dos brasas*, *Rostro perdido*, *Subsuelo*, *Un cuervo sobre el imperio* y *Gabriel el olvidado*. Si hemos dedicado a Samuel Eichelbaum un comentario que puede resultar extenso en el equilibrio de esta reseña, es precisamente porque su alta jerarquía de dramaturgo así lo indica y porque sin su nombre ubicado en destacado lugar, será siempre imposible hablar del teatro nacional. No sólo por lo que tan dignamente escribió sino por su

ñalado a un comediógrafo de substanciales creaciones. Sus considerables producciones teatrales apuntan hacia un poético disconformismo de resonancias populares. Si en su vasta producción podemos destacar obras que son pilares para la escena argentina: *Mateo* (1923), *Mustafá* (1931) en colaboración con Rafael José de Rosa, *Lévantate y anda* (1929), *El organito* (1925) en colaboración con su hermano Enrique Santos Discépolo, *El movimiento continuo* (1916), *Stéfano* (1928), solamente *Relojero* (1934) y *Amanda y Eduardo* (estrenada por Camila Quiroga, en Barcelona 1931 y en Buenos Aires en 1932) pertenecen al medio siglo de teatro que hoy abordamos. El enjundioso escritor Bernardo Canal Feijoo ha dado a la escena tres obras de sentido telúrico y levantado contenido americanista: *Pasión y muerte de Silverio Leguizamón* (1944), *Los casos de Juan el Zorro* (1954) y *Tungasuja* (1964). Y



(Izquierda) Trabajo corporal y plástico en una escena del Teatro Escuela "Fray Mocho". (Derecha) Ricardo Trigo, una de las figuras que congregarán "La Máscara".

arquetipos que arrancan de nuestra genuina tradición. Y resolvía la trama con mayor vigor dramático apelando más a las situaciones que a las exposiciones verbales. A la distancia esta obra se agranda y no dudamos en ubicarla en un lugar privilegiado en la historia de nuestro teatro. En la misma ubicación estética pero con menor intensidad dramática se encuentra *Un tal Servando Gómez* estrenada en 1942. Si la amante, el compadre, el guapo, la madre, habían sido abordados en nuestra escena quizá hasta agotar sus facetas exteriores, principalmente en el sainete, Eichelbaum da fuerza y acabada respuesta de estos personajes tomados desde la profundidad de su naturaleza humana y

persistencia en mantener un decoroso gar en momentos en que la industria de las tablas tentaba a lo escritores al descenso de lo simplista y chabacano. Tozudo y talentoso perfirió la ética con pobreza, a un hedonismo de apetencias económicas en el que naufragaron no pocos de sus colegas. En colaboración con Pedro E. Pico, escribió algunas de sus piezas: *La cáscara de nuez*, *Doctor*, y *La Juana Figueroa*.

Tampoco podemos omitir la presencia de los grotescos y sainetes de Armando Discépolo, que antes de 1930 habían se-

ya ubicados en el cuadro de las citas que integran el teatro nacional con piezas que se llevan a escena en tablas profesionales anotemos los nombres de Enrique Gustavino, Ricardo Rojas, Leopoldo Marechal, Román Gómez Masía, José María Monner Sans, Pablo Palant, Juan Oscar Ponferrada, Roberto Arlt, David Viñas, Griselda Gambaro, María Luisa Rubertino, Velia Malchiodi Piñeiro y Roma Mahieu. Muchos de ellos ingresan a la escena independiente y en el caso particular de Roberto Arlt, para no regresar más a las tablas profesionales por encontrar en los tablados independientes —según declaraciones públicas— búsquedas y propuestas artísticas no establecidas y de dificultoso planteo en la

práctica de las compañías profesionales.

LOS TEATROS OFICIALES

En este denso Período teatral revistan teatros oficiales. El Teatro Nacional Cervantes que desde el año 1936 funciona como entidad del estado, encuentra en don Antonio Cunill Cabanellas a un culto y activo director, no solamente dotado para inolvidables puestas en escena sino también para la dirección general de la casa. A este director español pero con arraigo en nuestro país, suceden varios directores, y en su trayectoria cada uno impone un accionar con personales características a la compañía que desde un planteo estatal se brinda al público del país. Y decimos del país porque no es sólo en el ámbito de su sala donde transcurre su labor, sino también en el interior y en ocasiones fuera del territorio argentino. Es casi una constante en su historial representar a los clásicos argentinos y estrenar a los jóvenes valores autorales, de las más recientes promociones. Labor muy plausible, máxime cuando se cumple con verdadero respeto hacia el autor y desechando todo exitismo que siempre resultará nocivo para el escritor. También para el cuerpo de actores. Excelente acopio de datos sobre la trayectoria cumplida por este teatro puede encontrarse en el libro "El Cervantes en la historia del Teatro Argentino" del escritor Juan José de Urquiza. Ha sido precisamente en el Cervantes donde se estrenó la obra indigenista *Ollantay* del ilustre don Ricardo Rojas, en una libérrima recreación de la primitiva tragedia de controvertido origen, que suscitara tantas polémicas. Hoy, bajo la conducción de Rodolfo

Graziano, con coherente repertorio y su propia dirección escénica, en algunas obras, podemos afirmar que se consolida un teatro, sorteando no pocas dificultades, forjando a conciencia una seria dramática nacional y avistando nuestra legítima ubicación en el proceso dramático universal.

El Teatro Municipal Gral. San Martín inicia su vida como organismo del estado, a partir de 1963, y con algunos interregnos realiza una larga gestión escénica en la que batutas de alto prestigio se suceden en las tablas: Alejandra Bero, Roberto Durán, Osvaldo Bonnet, Jorge Lavelli, Oscar Fessler, Hugo Urquijo y Santángelo para sólo citar algunos nombres.

En el último año un ciclo dedicado a autores argentinos contó con los auspicios de este Teatro Municipal. Pensamos que en su repertorio llevado a cabo en las salas principales habría que ubicar con mayor frecuencia a los escritores argentinos que en los últimos años han dado tónica con ingentes esfuerzos a una dramática nacional de significativas expresiones: Carlos Gorostiza, Roberto Cossa, Oscar Viale, Julio Mauricio, Carlos Somigliana, Eduardo Pavlovsky, Roma Mahieu, Ricardo Halac, Ricardo Monti, Guillermo Gentile, Alma Bressan, y todos aquellos que sin antecedentes conocidos acrediten su capacidad autoral.

EL TEATRO INDEPENDIENTE

Ubicándonos siempre en una apreciación nacional de nuestra dramática en la culminación de un medio siglo, llegamos al momento de hablar del nacimiento y desarrollo del Teatro Independiente impulsor tenaz de una escena en donde lo

argentino retomara la gran tradición Rioplatense y con vigor lo proyectara hacia un teatro de universales significaciones. Creemos que en la historia de este medio siglo de teatro, la dinámica del Teatro Independiente constituye el apoyo más sostenido y congruente para fortalecer las venas nacionales de nuestra dramática. También creemos que en la historia de nuestro teatro ha de quedar registrada su presencia como una de las páginas más resplandecientes.

El 30 de noviembre de 1930, inicia su actividad el Teatro Independiente con la creación del *Teatro del Pueblo*, bajo la dirección de Leónidas Barletta. ¿Se trataba de crear un teatro de vanguardia o de restablecer la gran tradición del teatro Rioplatense obstruída en los últimos años por la vertical decadencia de nuestra dramática? El movimiento teatral independiente no nace avistando la creación de un nuevo teatro o la vanguardia artística, tomando el concepto de vanguardia artística como lucha contra formas esclerotizadas de una disciplina. Se trataba de retomar nuestra mejor tradición, en consonancia con el momento que se vivía y naturalmente contando con los adelantos técnicos registrados en las tablas. Es natural que en su historial cuenten representaciones vanguardistas como experiencia de este proceso que en nuestra vida teatral, replanteó cada uno de los elementos integradores de la escena y en su repertorio impulsó con renovado vigor la permanencia de obras nacionales, los grandes clásicos y los más importantes autores de la dramática universal. Fue algo consubstancial a sus principios que las expresiones vanguardistas cupieran en este proceso. Pero no fue esa la meta ni el objetivo único de su



(Izquierda) Portada de la publicación editada en Buenos Aires, con motivo del décimo aniversario de "Nuevo Teatro". (Derecha) En diciembre de 1960 el Instituto de Arte Moderno representó "La Cantante Calva", de Ionesco. Bajo la dirección de Marcelo Lavalle, aparecen en escena Ada Arguello, Eduardo Espinosa, Enzo Bai, Gerardo Vilar y Lola Marcha.

vigencia. Si se la hizo y abundó en explicaciones y mesas redondas, fue como una actividad necesaria del proceso artístico y cultural que promovía. El replanteo de la escena en todas sus formulaciones constituyó su objetivo central. Así lo reconocen sus resoluciones escritas y lo atestiguan sus treinta y seis años de trabajos en las tablas. A partir de su iniciación como ya hemos dicho, con piezas de autores argentinos, vemos aproximarse a su escena a escritores y no libretistas, que tentados por esta experiencia, por primera vez llegan al teatro. Un teatro en donde se facilitaba su labor, ajeno al interés comercial que años atrás los habían radiado. Llegan así al Teatro del Pueblo, Horacio Rega Molina, Eduardo González Lanuza, Ezequiel Martínez Estrada, Amado Villar, Nicolás Olivari, Raúl González Tuñón, Roberto Arlt, Mario Mariani, Arturo Capdevila, Juan Pedro Calou, Marisa Serrano Vernengo, Alvaro Yunque, Brandan Caraffa, Arturo Cambours Ocampo, Helvio Botana, Marcos Victoria, Bernardo González Arrili, Roberto Ledesma, Luis Cané, Fausto Burgos, Enrique Amorim, y un núcleo mucho mayor de comediógrafos que se inician y continúan en esa disciplina pero que diferenciándose de los anteriores no provienen del campo específico de las letras: Enzo Aloisi, Marcelo Menasché, Pablo Palant, Carlos Carlino, Luis Ordaz, Juan Carlos Mauri, Félix Pelayo, Octavio Rivas Rooney, Haydée M. Ghío, Carlos Orlando, Rodolfo Orlando, Aurelio Ferretti, Juan Carlos Guerra, Pedro Díaz Varas, Angel González Crespo y otros a quienes sería demasiado extenso citar, pero que a instancias de una escena que no tiene propósitos de lucro, y no opone trabas, realizan sus experiencias muchos de los que andando el tiempo serían cabales exponentes de nuestra dramaturgia. Esta tarea reviste caracteres de hazaña y pudo sostenerse con un profundo patriotismo no declamado, llevando a una práctica tenaz e ininterrumpida, con dinámica, desinterés y flacas finanzas. Si se piensa en esta hazaña gigantesca y se la ubica en su verdadera proporción podrá comprenderse la vida y desarrollo de un movimiento teatral que levantado sobre sus arduos cimientos conmovió a la escena nacional, la ubicó en otro rumbo, derribó el poder de los empresarios e impulsó para el país de los argentinos una dramática de orientación artística que enorgullece a su cultura.



"La Danza Macabra", puesta en escena por Nuevo Teatro en 1960. Alejandra Boero y Rubens Correa, en el grabado.

Es justiciero el reconocimiento de Raúl Héctor Castagnino *"Y si se alentaron esperanzas de recuperación para la escena profesional, se debieron en gran parte a la influencia de la rama independiente que ha aportado sentido de responsabilidad, disposición para el estudio, inquietudes renovadoras, plumas creadoras, sentido del teatro como integración, como equipo. El teatro comercial no ha logrado todavía desprenderse totalmente del lastre del "divismo", de las cadenas económicas, de ciertas plumas venales, de trabas gremialistas ajenas a la vocación artística. Gravitan aún en él autores que sirven al mal gusto populachero y acuden a las viejas recetas y claques instruidas para subrayar alevosías sentimentales"*.

Contra este teatro arremetió con firmeza el primer teatro libre y los que se le unieron a su actividad para constituir el movimiento teatral independiente. Pero contrariamente a lo muchas veces escrito, el movimiento teatral independiente no nació para combatir al teatro comercializado. Nació como posición artística independiente y si lanzó sus ataques contra empresarios inescrupulosos y al teatro convertido en industria, fue precisamente porque ése era el mal de la dramática argentina en aquellos días, alterada y vulnerada en su actividad en un país en donde en años no muy lejanos precisamente la escena había conquistado merecidos lauros y un público ávido de espectáculos, no le restringía su alentador aplauso. Pero el movimiento tea-

tral independiente, insistimos, no nació como réplica sino como un nuevo planteo teatral con características substanciales y un programa de acción sostenido con principios válidos para nuestra dramática y muy atentos a nuestra realidad artística y cultural. Este movimiento suscitó la discusión de los más importantes problemas relativos a su disciplina artística. Desde la función del director a la del luminotécnico. A partir del movimiento teatral independiente, la dirección, deja de ser un trabajo confiado al actor con mayor experiencia como acontecía a diario en la escena comercial. Es muy ilustrativo para corroborar este aserto repasar las páginas de las críticas publicadas en los diarios anteriores a 1930 y comprobar como en ellas raras veces se cita al director, relegándose a esta fundamental actividad a un secundario e inexistente lugar en la puesta en escena, fiel correlato por otra parte de lo que ocurría de manera corriente en las tablas teatrales de aquellos días. Al escenógrafo se lo conceptuaba en una tarea de tipo ornamental y se le llamaba *decorador*, prescindiéndose en ocasiones de su intervención, armándose *decorados* con paredes de lienzo y trastos de otras obras cuyo armado y composición corría a cargo de trabajadores manuales de telón adentro. En cuanto a actrices y actores los programas con letras cotizadas en distintos tamaños, indicaban *primeras figuras, características, damitas jóvenes, galanes* y una caterva de denominación que respondían a una estructura que se nutría de falsos resortes en cuyo trasfondo es fácil encontrar la mecánica de una organización más atenta a intereses particulares que a la integración de un equipo actoral. Es natural que en la escena profesional no todo estaba subordinado a un teatro de exclusiva *taquilla*. Lo dejamos muy bien establecido que una cosa era el teatro comercializado, dedicado a la industria del teatro y otro ámbito lo constituían los artistas profesionales: que si vivían económicamente de lo que le producía su trabajo —cosa que nos parece muy lógica— no todos sus integrantes supeditaban su conducta a las exigencias de la empresa. En el ambiente profesional contábamos con muy dignas figuras que manifestaban su disconformismo contra todas las formas de degradación escénica y que nunca aceptaron repertorios contrarios a la ética que cuadraba a su acción. Pero no fueron muchas las figuras que se situaron en este plano de

saludable intransigencia, y de manera individual, poco podían influir en el plano inclinado de nuestra dramática. De lo contrario no se hubiera llegado a lo que hay reducen aquellos que con honradez se dedican a investigar y exponer nuestro pasado teatral. Desde la escena independiente se abarcaba un panorama amplio y preocupaba la carencia de actores con verdadero oficio que dieran fiel trasunto al autor y con su trabajo en la escena convencieran al público. También preocupaba la falta de escritores que conocieran la escena y dieran a sus piezas una dimensión dramática y no literaria. Era evidente la ausencia de escenógrafos. La carencia de luminotécnicos que desde el comando de luces ensamblaran su trabajo con direcciones responsables. Y directores de escena impuestos de su función medular y estudiosos de una al parecer interminable profesión, en constante renovación.

RESEÑA DE LOS GRUPOS

Luego de la creación y marcha del *Teatro del Pueblo*, los teatros independientes proliferan: *Teatro Juan B. Justo*, *Teatro íntimo*, *Teatro La Cortina*, *La Máscara*, *Tinglado Libre Teatro*, *Teatro Libre Evaristo Carriego*, *Teatro Ift*, *Teatro Popular José González Castillo*, *Teatro Libre Florencio Sánchez*, *Teatro Estudio*, *Nuevo Teatro*, *Instituto de Arte Moderno*, *Organización Latinoamericana de Teatro*, *Telón Teatro Independiente*, *Teatro Fray Mocho*, *Teatro de los Independientes*, *La Carpa*, *El Duende*, *Los pies descalzos*, *La Rueda*, *Futuro*, *La Farsa*, *Espondeo*, *La Nave*, *El Gallo Petirrojo*, *Las Carátulas*, *Teatro de Arte*, *El Gorro Escarlata*, *La Antorcha*, *El Taller de Garibaldi*, *La Rueda*, *El Juglar*, *El Quijote*. Dejamos constancia que no se trata de una enumeración taxativa sino de una enunciación, que si bien amplia, no abarca a todos los teatros independientes que actuaron en la escena porteña, muchos de ellos de vida efímera pero cuya contribución al criterio de esta reseña la creemos vital. Ya lo hemos dicho que en este medio siglo de teatro expondríamos aquello que nos parece importante como contribución a la jerarquización de un teatro de raigambre nacional, tomado dentro de sus limitaciones de síntesis. Con la proliferación de teatros, si bien realizados sobre estructuras similares y con propósitos coincidentes en fines y ética, cada organización contó con plena autonomía para dar a su agrupación la proyección

que estimaba más adecuada. *Fray Mocho*, por ejemplo, sienta las bases de una escuela con la exigencia de haberla cursado para recién participar en la compañía. *Nuevo Teatro* realiza funciones y su escuela se desenvuelve en forma paralela a su labor escénica. Respecto al repertorio, *Tinglado Libre Teatro* lo dedica casi exclusivamente a autores argentinos. *La Máscara* señera organización, en su primera etapa cumple sus tareas con la dirección escénica de don Ricardo Passano hombre formado en la "*Escuela Experimental de Arte dramático*" dirigida por la actriz italiana radicada en Montevideo Jacinta Pezzana y el director uruguayo Atilio Zupparo. Escuela de la que egresaron figuras destacadas de la escena Rioplatense. Si anotamos esta referencia es porque Passano inyecta a todo el movimiento teatral independiente, la presencia de un hombre que había estudiado en una escuela teatral y egresado de ella había integrado en calidad de actor varios elencos profesionales muy respetuosos de su orientación artística. También se le había confiado la batuta en compañías profesionales. Idóneo en su oficio y artista por antonomasia, su presencia en *La Máscara* llevó a esta compañía y por connotación artística a todo el movimiento teatral independiente un conocimiento de los plurales reclamos del escenario, para transferir sin trampas ni escamoteos, la comunicación de un texto dramático. Lógico es comprender la



Clyde Lisant e Ignacio Quirós en "*Verano y Humo*" de T. Williams.

significación de don Ricardo Passano, cuando nuestras compañías independientes en sus primeros años se resentían de una intelectualización que llevaba al recitado de largas teorías no concretadas en las tablas. Fue así que una corriente de público intelectualizada pobló en los primeros años sus plateas, bastante pequeñas por cierto. El gran público estaba en otra parte. Pervertido su gusto por un teatro adoconado, había que convencerlo con buenos recursos, con actores de intensa comunicación, con direcciones capaces de darle toda la magnitud que requiere un texto con gente estudiosa e idónea, capaz desde el proscenio de hacer trascender con vibración dramática el libro teatral. Con estas ausencias y otros tropiezos, comenzó a trabajar con porfiada confianza en sus fuerzas el movimiento teatral independiente.

EL ESTRENO DE "EL PUENTE"

Avanzando en el tiempo llegamos al 5 de mayo de 1949, noche en que se estrena *El Puente* de Carlos Gorostiza. Este estreno es una fecha clave y marca en la marcha del movimiento independiente, una nueva etapa. A partir de esta pieza nace un autor teatral que habla un lenguaje que nos pertenece y encuentra una compañía teatral —*La Máscara*— a la que él mismo pertenecía, con actores ya capacitados para trasuntar un tema que incumbe a nuestra realidad social. Había algunos antecedentes: las piezas de Roberto Arlt, *Los Afincaos* de Enzo Aloisi y Bernardo González Arrili que habían contado con apoyo de público y algunas funciones dadas en plazas de nuestra ciudad al aire libre. Pero con *El Puente* debemos hacer algunos distinguos que cualitativamente revisten importancia fundamental para la prosecución del porvenir de nuestras tablas. En primer término la forma interpretativa respondía a un contenido muy permeable para el público porteño. El léxico era nuestro de manera medular y sin perjuicios académicos. La dirección excelente había calado hondo en la integración general de una teoría largamente enunciada y ahora hecha realidad, en una práctica en donde la verdad dramática era trágica de tamaño por un equipo actoral, ya maduro para la actividad escénica. Y si se tiene presente este estreno se ha de convenir que autor, director, escenógrafo y actores gravitan hoy en nuestra vida teatral, casi todos en lugar

visible y rigurosa conducta en el plano ético. Desde ese día memorable en la historia del movimiento teatral independiente, por una interacción dialéctica, los actores usan sin esfuerzo un léxico al que lo transfieren con plástica y situaciones de directa y profunda comunicación. Los autores a su vez adquieren otra perspectiva y visión de cómo asimilar nuestra realidad y como hacer jugar con libertad su imaginación. Y las direcciones no se tienen que enfrentar con las intrincadas situaciones que les plantean los autores con retorcimientos intelectuales y su camino si bien no es menos dificultoso, encuentra en los personajes, en la temática y en la atmósfera que los envuelve, ricas posibilidades de amalgamar un todo que exprese de manera rotunda su vigor teatral. Van surgiendo en el panorama teatral independiente direcciones que en pocos años anotan su paso en los escenarios con puestas en escenas que dan la pauta de un progreso continuado y que para el público y la crítica dan cuenta de un avance empujado y substantivo. Desde *Nuevo Teatro*, para señalar un ejemplo, el binomio Alejandra Boero y Pedro Asquini, señalan en cada temporada, realizaciones direccionales que marcan un jalón en el proceso ascendente del teatro de Buenos Aires. Los escenógrafos terminan con los llamados *decorados*. Gastón Breyer en un trabajo publicado por aquellos días llamaba la atención sobre la función de los escenógrafos sosteniendo que no se trataba de "ambientar" ni crear "climas" sino de integrarse al todo escénico, a la composición misma de la obra. Por ejemplo —decía— si debo hacer una escenografía para Hamlet, mi trabajo debe ser también la angustia de Hamlet.

La profundidad, el estudio permanente y el vigor de la escena independiente argentina, inficionó al teatro de los países hermanos y a manera de homenaje se denominaron muchos de ellos con nombres sinónimos a los nuestros. Llamándose también independientes, con similares estructuras se desarrollaron en Uruguay, Chile, Brasil, Perú, Bolivia, Paraguay, Venezuela y Colombia. Y sobre el aporte del movimiento teatral independiente argentino, se ha ocupado profusamente los países, culturalmente más avanzados no sólo de América sino también de Europa. El público argentino contó con teatros de labor orgánica y consecuente, con expertos actores y actrices, con una promoción autoral pocas



(Derecha) Portada de un número de los Cuadernos de Arte Dramático que editara el Teatro Escuela "Fray Mocho". Temas teatrales de investigación y documentación, llenaban sus páginas. Una secuencia de "La Biunda", de Carlino, realizada por la Comedia Cordobesa dirigida por Eugenia Filipelli.

veces registradas en nacionales de larga tradición teatral, con directores imaginativos y talentosos de cuya eficacia ha dado cuenta la crítica especializada no sólo de nuestro país sino de las principales ciudades europeas. Los escenógrafos han dado a los escenarios argentinos muestras de sobresaliente capacidad y un inquestionable talento artístico.

RESUMEN DE EXPERIENCIAS

Ahora, a la distancia, vemos cuan fundamentales han sido las experiencias para nuestro proceso teatral. Como principales podemos anotar: el teatro polémico, es decir la discusión de la obra por los espectadores, en libre debate, una vez representada; el teatro circular y las giras por el interior o fuera del país. Estas experiencias, siempre respondieron a una necesidad impuesta por el medio en que se actuaba. El teatro polémico, por ejemplo, para crear una conciencia crítica sobre las obras, su montaje y situarlas históricamente. El teatro circular, por las múltiples enseñanzas que comportan para el actor, director escenógrafos y demás integrantes de una compañía. También por la posibilidad de representar en espacios reducidos en momentos en que la escasez de salas era un problema de muy difícil solución. Las giras, porque ellas se concibieron y planearon en razón inversa a las giras comerciales. El teatro independiente llevaba sus experiencias a lugares en donde jamás se había visto teatro (pequeños poblados, lugares en donde se levantaba la cosecha, o bien ciudades del interior con grupos independientes



en donde daban clases y charlas ilustrativas) o allí en donde se había visto hasta el hartazgo representaciones de escaso o inexistente valor artístico. A toda esta actividad el movimiento teatral independiente agregó su preocupación cultural integradora de su labor artística, editando revistas, periódicos, cuadernos de investigaciones, conferencias, mesas redondas, concursos y seminarios. Llegado el año 1966, este movimiento teatral que dió a la escena argentina un núcleo importante de directores, actrices y actores, escenógrafos y una promoción autoral que sigue gravitando en las más importantes representaciones de la escena nacional, comienza a desintegrarse. En su disolución concurren complejas y numerosas causas de índole diversa. De manera incisiva la presencia de la televisión y el radioteatro. Ambos de diferentes niveles en sus transmisiones, pero raras veces respondiendo a una concepción artística o legítimamente cultural. Pero no es sólo la presencia de los dos factores mencionados. Ha ido cambiando con pasos acelerados la sociedad tomada en su conjunto. Inclusive las formas de vida. En 1966 ya resulta difícil vivir con un sólo empleo. Fuera de las horas reglamentarias de trabajo, la vida exige ocuparse en otras tareas en procura de un mayor aumento económico. Es imposible hacer teatro y trabajar tantas horas. También se ha desarrollado un fenómeno que ha dado en llamarse una *conciencia teatral*, es un sentido crítico hacia esta disciplina. Cuenta la realidad escénica, no las buenas intenciones. Arremete la televisión y ralea las filas de las organizaciones independien-

tes. Los absorbe con sus sueldos que parecen siderales frente a los percibidos en sus jornadas de trabajo diario. Hay quienes ingresan a la T.V. y al radioteatro, haciendo a un lado una conducta y principios pregonados durante años. Son los menos. Ellos no dan la pauta del abandono de principios y ética. Por el contrario, por ser excepción, documentan lo que desde la escena independiente se sostuvo con rigor intelectual y decorosa conducta. Hay quienes ingresan y mantienen una digna actitud al servicio de programaciones de rescatable nivel. Y por último hay quienes se niegan a ingresar. Pero no actuar es también no luchar.

LAS GRANDES LECCIONES

Disuelto como movimiento el teatro independiente en la Capital Federal, su vida a dejado lecciones indelebles. Ellas subsisten a través de nuestras figuras más destacadas. A través de nuestras cooperativas de mayor significación.

En su vida se sienten palpitar las levantadas enseñanzas de un teatro que dió a su país, lo que reactualizan estas cooperativas de gente de la escena. Autores, direcciones escénicas, planteles actorales, escenografías y luminotecnia, fundidas en equipos y alentando en su comunicación una superación espiritual. Ellas, herederas del teatro independiente, a través de su arte, expresan también los anhelos de un país consolidado en nación. Sería injusto no recordar que con grandes esfuerzos subsisten en el interior del país teatros independientes que impulsan una acción artística y cultural de disímiles acepciones, y también de variable continuidad: Rosario, Córdoba, Santa Fe, Goya, Monte Caseros, Tucumán, Gral. Roca, Paraná, Rojas y otras ciudades del interior de la Pcia. de Buenos Aires y del Gran Buenos Aires.

En nuestra misma capital subsistieron organizaciones que no pueden por su gravitación y su íntima afinidad con el Teatro Independiente quedar radiadas de una suscita nómina: El Teatro San Telmo y Teatro de la Ciudad. Actualmente otras organizaciones herederas del movimiento independiente, con incuestionable solencia artística y disímiles orientaciones, en lo atinente a sus repertorios y búsquedas documentan a diario su vida orgánica en nuestro medio: El Teatro Payró con la dirección de Jaime Kogan, *Los Volatineros* con la conducción de Francisco Javier y el Teatro

del Centro con la dirección general de Manuel Iedvadni.

Grupo de Trabajo, organización hace poco disuelta, integrada por comediógrafos y un núcleo de caracterizados actores, llevó a escena obras de sus propios conductores: Carlos Gorostiza, Roberto Cossa y Carlos Somigliana, profundizando en una oportuna y saludable búsqueda, elementos renovadores para el teatro nacional.

La creación de teatros oficiales en provincias ha sido otro hecho registrado en estos años que comentamos, conducidos por sus respectivos departamentos de cultura. Bajo distintas nominaciones y con suerte varia han tratado de formar compañías estables y escuelas para la enseñanza teatral. Hasta el presente su desenvolvimiento ha resultado lento y su importancia está en mora con el nivel de la propia cultura media que estas provincias reclaman. En este medio siglo, además de lo ya consignado, se han sucedido hechos, acontecimientos, que por su naturaleza han quedado en el recuerdo tales la puesta en escena de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, plausible empeño de Jorge Petraglia y Leal Rey, estrenada en 1956 y que periódicamente la renuevan como respetuoso homenaje a una de las obras más significativas del siglo. También en el recuerdo ha quedado *La Gaviota* de A. Chejov, con una impecable puesta en escena de Alberto Rodríguez Muñoz, después de un período de intenso estudio y preparación de la compañía, de las enseñanzas (método y sistema) de Stanislavsky.

Ya hemos señalado que una de las contribuciones a la dramática argentina lo ha constituido de manera decisiva el teatro universal. El paso de compañías extranjeras, fue un hecho auspicioso y



El ya famoso montaje circular de "La Gaviota" de Chéjov, realizado por Alberto Rodríguez Muñoz, uno de los capítulos que se recuerdan de la etapa independiente.

alentador en casi todos los casos. Mencionamos algunas de estas compañías que además de sus funciones, sus directores o integrantes, en conferencias, diálogos, debates libres e intercambio de experiencias permitieron a nuestra escena un renovado impulso; Compañía Margarita Xirgu; Madelaine Renaud-Jean Louis Barrault; Diana Torreri-Sergio Tofano; Louis Jouvet; Teatro Nacional de Bélgica; Ruggero Ruggeri; Teatro Popular Italiano (Vittorio Gassman) Emma Gramática; Teatro de la Princesa de Madrid; Teatro Clásico de Atenas; El Pícolo Teatro y la Comedia Nacional del Uruguay.

EL TEATRO PARA NIÑOS

Y cerrando el medio siglo de teatro con las pautas ya expresadas recordemos el teatro para niños, que ha ocupado desde antiguo en nuestro historial loables preocupaciones. Después de *Farsas Pírotécnicas*, de Alfonsina Storni, es en 1955 cuando comienza en realidad la frecuentación del teatro dedicado a los niños y con esta frecuentación las búsquedas que estas representaciones concitan no sólo sobre las formas de llevarla a escena sino también sobre su efecto y comunicación. María de Villarino escritora múltiple de amplia y sostenida indagación en destacados trabajos individuales es autora de *Una antigua historia de la niña-niña* entre otras excelentes piezas. Eugenio Filipelli que desde hace años ha sido un activo propulsor de las compañías independientes y empresas de arte del interior del país, ha sido puntual en esta rama teatral dedicada a los niños y bajo su batuta se han mantenido no pocas organizaciones de la capital y de ciudades de provincias.

Obligado es recordar la figura de Roberto Aulés, que luego de su paso por Teatro Estudio, dedica su gran experiencia al teatro para niños con piezas y direcciones que alcanzan una corriente de público infantil que actúa no sólo como espectadora, sino con su participación activa en las funciones. Félix Pelayo, Luis Ordaz, María Elena Walsh, Enrique Wernike, Roberto Medina, Mane Bernardo, Sara Bianchi, Liliana Paz, Jorge Tidone, Jacobo Lasgner, Ruth Baura Moreo y Andrés Lizarraga, han sido eficaces orientadores de un teatro que ha adquirido masivo apoyo de un público al que es imprescindible dedicarle atención permanente en su evolución y elocuencia.



Quién tiene toda la música?
De Beethoven... a los **Escuche bien:**
éxitos del momento.
De Los Chalchaleros...
a Los Beatles...
De Gardel... a Travolta.
Por supuesto,
Rivadavia.



Primero Rivadavia.
630 Khz en AM y 103.1 Mhz en FM

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

♪ Love is in the air... ♪



Industria Argentina Precio sugerido desde \$ 4.500.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

El buen gusto también se hereda.

VINOS MUY FINOS
RODAS