



pájaro toda la cultura de fuego

NUMERO ANIVERSARIO

Buenos Aires
Año III - Nº 29
setiembre 1980
\$10.000

MARCO DENEVI
El tercer hombre.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Amira.com.ar

 **BUFANO:** Desde el jardín de los títeres.
 **FELLINI -Vilas:** La jactancia del poder.
 **ISIDORO Blaisten:** Visita y antirreportaje.

regale la cultura
de nuestro tiempo



Ahora, usted puede disponer
de un obsequio "no tradicional":
la caja de Pájaro de Fuego
conteniendo los primeros seis números.

Única y última oportunidad
para iniciar la colección.

Puede adquirirla en Suipacha 255 - 7° A
(solicitar reserva al teléfono 35-5919)

Valor de cada caja \$50.000-
(conteniendo 6 ejemplares)



Agencia Belgrano. Un nuevo camino para ingresar a Medicus.

PRAGMA 068

José Hernández 2413,
agencia Belgrano.

Para su mayor comodidad
Porque Belgrano y su salud
merecen 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 Bariloche: Gob. Quaglia 366 - Tel. 2-2952.



**De lo
conocido en FM...
FMR le propone
un acuerdo privado.**

Usted sabe que FM
es el medio ideal para escuchar buena música.
Hasta podría decirse que hay una sensación FM. Pero eso no basta.
Por eso FMR, es más que buena música en general.
Es música particularmente seleccionada.
Pensando en usted. Eligiendo como usted.
Tema por tema, en todos los géneros: Jazz,
Rock, Música de Buenos Aires, Folklore, Música Disco, Clásico.
Y pensada además, para cada horario
de emisión.

Esta es la propuesta de FMR.
Frecuencia Modulada
Estereofónica Rivadavia.

**FM
Rivadavia
103.1 Mhz.**

**Su selección
privada de FM.**

Lunes a viernes
de 12:00 a 03:00 hs.
Sábados y domingos
de 10:00 a 03:00 hs.

CONOZCA AL NUEVO PRESIDENTE

SERVICIOS

- Restaurant a la carta, dos bares, cafetería.
- Salón para Convenciones y Banquetes para 300 personas - Salones Azul y Colonial de menor capacidad.
- Estacionamiento para 200 autos en el subsuelo.
- Peluquería y salón de Belleza.
- Boutique.
- Oficina de Turismo y Pasajes.
- Servicio de Cables y Telex.
- Idiomas hablados: Español, Inglés, Alemán, Italiano, Francés, Portugués.

300 rooms and suites, functionally decorated, all with private bathrooms, phone and air-conditioned - T.V. optional -Luxurious Pent-House in 19th. floor.



HOTEL PRESIDENTE

Cerrito 850 - C.P. 1010
Buenos Aires - Argentina
Tel. 49-7671/89
Cables Hotel Pres-Telex
012-2269



Promoción de nuestra cultura a través del aporte de las empresas argentinas

 **HOTEL
PRESIDENTE**

Departamento Cultural

Revista



pájaro de fuego

toda la cultura.

La creación de un Departamento Cultural en una empresa se constituye en una noticia alentadora por cuanto pone de manifiesto una notable sensibilidad e interés en apoyar efectivamente las manifestaciones creativas de un país.

La irrupción de numerosas fundaciones culturales, muchas de ellas promovidas y apoyadas económicamente por importantes empresas forman parte de una acción que co-adyuda notablemente al desarrollo de las actividades artísticas y literarias en todas sus formas y expresiones. Este aporte privado permite sostener y multiplicar manifestaciones creativas que enriquecen el patrimonio intelectual de una nación.

Así lo ha entendido el Directorio del Hotel Presidente de la Ciudad de Buenos Aires al crear su Departamento Cultural ya que considera que el marco de un establecimiento de este tipo como asimismo sus salones, servicios y comodidades se constituyen en un ámbito más que propicio para el desarrollo de actividades como las expuestas.

Este aporte empresario al que se suma el co-auspicio de una de las más importantes publicaciones dedicadas a la cultura: la revista "Pájaro de Fuego" posibilitó la concreción de lo que a partir de ahora se denominarán "Martes Culturales" y que a partir del 7 de Octubre próximo comenzarán a desarrollarse en el Salón Canciller del Hotel Presidente a partir de las 19 horas con entrada libre.

Los Martes Culturales del mes de Octubre brindarán como primera etapa de una excelente programación un ciclo denominado "El Humor y la Literatura" que se desarrollará dentro del siguiente cronograma:

Martes 7/10/80: Eduardo Gudiño Kieffer

" 14 " " : Bernardo Ezequiel Koremblit

" 21 " " : Ulyses Petit de Murat

" 28 " " : Mesa Redonda con participación de los disertantes y el público.

Las invitaciones que permitirán el libre acceso a los actos podrán retirarse de lunes a viernes a partir del próximo 1º de Octubre en el Hotel Presidente (Departamento Cultural) Cerrito 850, 3er. Piso, suite 303, Capital Federal y en la Revista "Pájaro de Fuego", Suipacha 255, 6º. Cº, Capital Federal, de 11 a 17 hs.



pájaro de fuego

Buenos Aires — Año IV — \$ 10.000
Setiembre de 1980

29

DIRECTOR
Carlos A. Garramuño

Colaboran en este número:

Ignacio Xurxo, Patricio Lóizaga, Atols Tapía, Eduardo Gudiño Kieffer, Ulyses Petit de Murat, Armando M. Rapallo, F. B., Alberto Daneri, José Narosky, Juan Carlos Trimarco, Paula Gómez, Silvestre Byrón, José Marial, Diego Mileo, Rodolfo Carcavallo, Viviana Hall, Beatriz Sanromán, Roy Bartholomew, Juan José Guttero, Bernardo Ezequiel Korembli, Arq. Néstor Echevarría, María Inés Bonorino, María Teresa Canevaro, Néstor Feroli. Osvaldo Santamaría (Fotografía). María Reyes Amestoy (Ilustraciones). Juan José Valle (Guardas y logos)

GERENTE COMERCIAL
Alberto Poggi

SECRETARIA GENERAL
Gladys Cammaroto

DEPARTAMENTO DE PUBLICIDAD

Gerente
Candy Rodríguez
Jefa
Osmina Guardatti

Distribución en Capital Federal: Brihet e Hijos, Paraná 777, 5° B, Buenos Aires. Distribución interior: "D'Argent S.A.", Suipacha 322, 2° Piso y D.G.P., Hipólito Yrigoyen 1450, Buenos Aires. Diagramación: CROMOMUNDO. Composición, Armado y Películas: STUDIO 3 S.A., Jujuy 110, 5° Piso B, tel. 97-9783.

Impreso en Gráfica Patricios J. G. Lemos 246
Buenos Aires, Argentina

La revista PAJARO DE FUEGO es una publicación de Editorial CROMOMUNDO, con domicilio en Suipacha 255, 7° A, Buenos Aires (008). T.E.: 35-5919, Registro de la Propiedad Intelectual N° 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 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 N° 2992 |

En este número

| | |
|--|----|
| MARCO DENEVI: EL ESCAPE, LA SINTESIS, LA ESPERANZA. Justamente los temas de este reportaje de P. Lóizaga | 8 |
| DE IRUSTA A GARDEL. Vivo encuentro con un cantor legendario a través del testimonio de Rodolfo Carcavallo | 20 |
| VOCES DE LA LIRICA QUE PASARON POR BUENOS AIRES. Inventario memorioso y nostálgico por Armando Rapallo y F. B. | 28 |
| ANTES Y DESPUES DE PERLIMPLIN. Informe de Paula Gómez acerca de los esposos Bufano y su "boom" titiritero | 40 |
| ISIDORO BLAISTEN. ANTIRREPORTAJE. El autor del libro del momento trastorna a un reportaje y al periodista | 46 |
| EL ESPEJO DE TINTA. Cuento de Luis Soto lo menos inédito imaginable. Cuento del tucumano Ivo Marrocchi | 80 |
| EL LEGADO CULTURAL DE LA GENERACION DEL 80. Separata en adhesión al 4° Centenario de Bs. As. por María Teresa Canevaro | 91 |

COLUMNISTAS

| | | |
|----------------------------|----------------------------------|----|
| Eduardo Gudiño Kieffer | EL PAJAROLOGICO | 22 |
| Ulyses Petit de Murat | POESIA | 26 |
| Ignacio Xurxo | NUEVAS JACTANCIAS PORTEÑAS | 34 |
| Carlos Garramuño | EL MARGEN DE LA AGENDA | 36 |
| Silvestre Byron | ARTES PLASTICAS | 48 |
| José Marial | EL TIEMPO CON SUS MUDANZAS | 56 |
| Roy Bartholomew | EL PLANO INCLINADO | 74 |
| Bernardo Ezequiel Korembli | HUMORESQUE . . . BURLESQUE . . . | 78 |

CRITICA E INFORMACION

| | |
|---------------------|----|
| LIBRÓS | 14 |
| MANIFIESTO LETRISTA | 24 |
| MUSICA | 30 |
| JAZZ | 32 |
| EL FISGON | 38 |
| ARTES PLASTICAS | 49 |
| CINE | 58 |
| TEATRO | 62 |
| DISCOS | 67 |
| SEÑALES DE HUMO | 68 |
| FUNDACIONES | 70 |
| CERCA Y ALREDEDOR | 72 |
| FOTOGRAFIA | 76 |
| PAIS CULTURAL | 84 |
| ARQUITECTURA | 86 |
| A VUELO DE PAJARO | 88 |

Alberto Daneri
José Narosky
Silvestre Byron
Armando Rapallo
Diego Mileo
Armando Rapallo
V. Hall - B. Sanromán

Juan José Guttero

Arq. Néstor Echevarría

Encuentro con Marco Denevi



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

OTRAS PRECISIONES SOBRE LA "ARGENTINA DEL SILENCIO"

Durante muchos años resultó confortable cierto esquema bipolar de nuestra narrativa: todos los meridianos convergían a los apellidos Borges y Sábato. Marco Denevi es, quizá, la mejor opción de escape y, paradójicamente, también de síntesis de aquella vieja recurrencia. *Pájaro de Fuego* no incurre en una tontería alineadora al llamarlo en tapa *El tercer hombre*, sino que da fe de una jerarquía que es ratificada por la intacta fecundidad de Denevi, hasta constituirlo en vigente esperanza de una armónica trinidad.

LOIZAGA: Para comenzar le pido una definición de la condición del escritor. . .

DENEVI: Del narrador. Por que yo no sé hasta qué punto tengo derecho a hablar como escritor de todos los géneros. Yo creo que entre el ensayista, el historiador, el poeta, el filósofo incluso, y el narrador hay muchas diferencias. Así que yo me voy a limitar al género que cultivo, que es la narrativa. Pues yo creo que el narrador es el historiador de los deshistoriados. La historia en general se desentiende del individuo, de los destinos individuales, de la peripecia humana vivida en el nivel de cada ser en particular y atiende a los movimientos generales, pero la aventura humana tal cual la vivimos nosotros, cada uno en su carne y en sus huesos, de eso, la historia no se ocupa. De manera que creo que el narrador rescata la aventura humana vivida en el nivel del individuo. Todo lo que sabemos del hombre, así como individuo, como individualidad, como carnalidad, como asunción de la personalidad, lo sabemos, en buena medida, gracias a la literatura; porque si solamente dispusiéramos de la ciencia y de la historia, conoceríamos muy poco del ser humano. Freud ha acudido muchísimo a la literatura para saber mucho más.

LOIZAGA: Incluso ciertos historiadores se remiten a las corrientes literarias como para evaluar una situación social. . .

DENEVI: Claro, pero la crítica de la literatura desde el punto de vista histórico solamente toma en cuenta las novelas que reflejan movimientos colectivos. Entonces, también, ahí se está haciendo historia. Por eso es que no me gusta que la literatura sea tomada desde el punto de vista de la historia. Yo reivindico para la literatura ser la historia del individuo.

LOIZAGA: Del individuo. ¿Restringida al individuo?

DENEVI: Sí. Siempre todos tenemos nombre y apellido en las novelas, en los cuentos. Por eso las novelas, los cuentos, siempre van a tener material, porque los sujetos siempre cambian, siempre son distintos, y siempre van a aparecer nuevos individuos y nuevas marionetas narrativas. Nunca se nos va a agotar en ese sentido la mina que explotamos.

LOIZAGA: Esta enunciación que usted hace, es advertida como un fenómeno espontáneo y natural a través del cual los escritores expresan las vivencias, los sentimientos del individuo o como un objetivo que el narrador tiene que preestablecer. . .

DENEVI: Aunque no se lo preestablezca igual lo va a cumplir porque habitualmente las novelas que quieren ser sociales, finalmente terminan por personalizar cualquier movimiento social en su protagonista. Por algo el género más antiguo es el cuento, porque siempre se ha querido saber de individuos y no de movimientos. El cuento fue anterior a la poesía. El cuento es el primer género literario que aparece. Por algo será que instintivamente, cualquiera sea la cultura a la que pertenezcamos siempre nos gusta que alguien nos cuente de alguien.

LOIZAGA: ¿Usted le atribuye esa función social a la literatura?

DENEVI: Sí, no tiene otra, creo, aparte del placer que proporciona o debiera proporcionar siempre la lectura de una buena prosa y el ejercicio de imaginación, que no es poco, porque la imaginación es uno de los métodos para interpretar y conocer la realidad.

LOIZAGA: Cuando usted trabaja, cuando concibe sus ideas y cuando las desarrolla. ¿Piensa en sus destinatarios?

DENEVI: No, en ese momento, en absoluto. Uno escribe como cediendo a una necesi-

dad de escribir. Uno escribe por escribir. Es ceder a un impulso, a una necesidad. A la necesidad de objetivar una obra que tenemos adentro y que tenemos que sacar de nuestro interior y colocarla en el mundo. A eso llamamos escribir.

LOIZAGA: ¿Cómo ve usted el desarrollo de la literatura dentro de la historia de nuestro país?

DENEVI: Bueno, la literatura argentina en cierto modo sigue las condiciones de la cultura argentina. No puede abstraerse, entonces comienza siendo una literatura lunar, de aclimatación, de adaptación, de imitación de las corrientes que en ese momento dominan en Europa. Se es academicista tipo francés o se es narrador tipo español, y finalmente la cultura argentina que no es original, que tiene que depender de elementos de afuera, va tomando una personalidad, un matiz, y entonces la literatura también va tomando esa personalidad. Nosotros no tenemos los elementos exóticos y folklóricos que tienen, por ejemplo, los mexicanos o los peruanos, o los brasileños, antes que nadie, si no que los elementos que nosotros podemos ofrecer son casi todos de origen europeo. Solamente podemos ofrecer el tropismo —si la palabra no parece demasiado pedante— que la Argentina le ha impreso a esos elementos exteriores. Si nosotros hablamos del indio o del negro estamos mintiendo deshonestamente.

LOIZAGA: ¿Usted cree que la literatura argentina refleja ese crisol étnico y cultural, es heterogeneidad intrínscas del pueblo argentino?

DENEVI: Sí, como no. Y hasta cuando se la ha acusado de ser falsa, yo creo que es muy auténtica porque ha reflejado la falsedad de la Argentina, de manera que desde el punto de vista de su argentinidad era muy auténtica.

LOIZAGA: ¿A su criterio, esta heterogeneidad se refleja en alguna obra argentina, si es que existe o se manifiesta parcialmente a través de las diferentes expresiones literarias?

DENEVI: Yo creo que cada novela es un fragmento de esto que estoy señalando. No hay ninguna novela que absorba todos estos elementos, los objetivos en una sola obra y los presentes en una especie de arquetipo. A lo sumo podría citarle una novela como arquetipo de este costado imitativo o de reflejo lunar, como dije antes, de las culturas europeas, que es *La Gloria de Don Ramiro*.

LOIZAGA: ¿Para usted la Argentina tiene un ser nacional?

DENEVI: El hecho de que hablemos tanto del ser nacional, el hecho de que nos llenemos la boca con esas dos palabras prueba nuestra inseguridad respecto de que es el ser nacional. A ningún francés se le ocurriría, en este momento, hablar del ser francés; a los ingleses, tampoco. Si nosotros hablamos tanto de eso es porque pareciera una invocación de algún dios desconocido que a fuerza de nombrarlo esperamos que aparezca. Estamos muy dudosos de lo que es el ser nacional. No sabe-

mos cuáles son sus notas, y quizás el ser nacional esté imbricado, metido dentro de ciertos estados coloidales de la personalidad argentina propia de la juventud y de la adolescencia. Si el argentino es tan fanfarrón es porque es inseguro, muy típico de la juventud; si es muy susceptible es porque todavía está en carne viva, todavía no tiene las costras que da una cultura muy antigua.

LOIZAGA: Si tiene inestabilidad política, ¿también se debe a su estado de desarrollo?

DENEVI: Claro, si imita como loco, si imita con dolor y a veces con desvergüenza, es porque precisamente siempre la juventud se propone modelos a los que imita, busca una especie de asentimiento del mundo externo. Nosotros estamos muy pendientes del qué dirán, se habla de una manera que a mí me parece exageradísima de la imagen de un país, mientras lo que hay que cuidar es la realidad del país, la imagen no está sola. Nosotros cuidamos la imagen como cuida el muchacho tener una moto reluciente y un reloj último modelo, porque detrás de esas objetivaciones, él esconde una subjetividad todavía dudosa. Por eso nosotros fanfarroneamos tanto con la Argentina visible, para emplear una terminología que le gustaría a MALLEA.

LOIZAGA: Usted ha señalado hace poco la existencia de una Argentina secreta, de una Argentina subyacente, de una Argentina inexpressada. . .

DENEVI: Le rectifico. La Argentina secreta es una expresión que usó Monseñor Vicente Faustino Zaspé. Yo hablé de la Argentina del silencio. Hay un matiz que quisiera poner en claro. . . Yo no creo que sea secreta, sino que está en silencio, que es distinto.

LOIZAGA: Quisiera que se extendiera sobre esa Argentina del silencio. . .

DENEVI: Cuando yo hablé de la Argentina del silencio me refería no a toda la Argentina, porque hay una Argentina que habla y a veces hay una porción de la Argentina que habla demasiado. Pero hay también una Argentina silenciosa a la que hay que conocer para poder hablar de ella. Ciertas personas, algunas de ellas prestigiosas, me han rebatido esta teoría, diciendo que por lo contrario en la Argentina no hay silencio. Yo quisiera llevarlos a los lugares y a los momentos en que uno percibe esa Argentina del silencio. ¿A qué Argentina me refiero? No a toda, vuelvo a repetirlo, sino a ciertos sectores muy importantes, sin los cuales no se puede proyectar una democracia, esa democracia a la que todos aspiramos, porque la democracia es sobre todo un sistema que trata de conciliar a los contrarios.

LOIZAGA: ¿Cree usted que existe una vocación democrática en el pueblo argentino?

DENEVI: Yo no creo que nadie tenga vocación democrática como pueblo. Yo creo que mengano y zutano pueden tener una vocación democrática como zutano y perengano pueden tener una vocación totalitaria, pero no creo que esas vocaciones se den en el plano colectivo. Creo que lo que sí hay, en el plano colectivo, es una

educación, es decir un estilo de vida absorbido por vía de la experiencia de la democracia y la Argentina no ha vivido realmente la experiencia de la democracia.

LOIZAGA: ¿De alguna manera cree usted que la Argentina electoral ha sido una expresión emotiva? ¿Una manifestación que se insertaría dentro del plano de lo afectivo y lo irracional?

DENEVI: Me asusta un poco lo irracional. . .

LOIZAGA: Irracional en cuanto al terreno de lo afectivo, en cuanto a la franja de lo emotivo. Ejemplifiquemos para preguntarnos: Cuando el hombre argentino emite el voto, ese ejercicio, ese acto tan significativo ¿Está votando un programa, está eligiendo un sistema de vida? ¿O acaso está eligiendo, identificándose con un personaje o un partido, donde deposita afectivamente, emotivamente, irracionalmente, una serie de elementos ocultos que cree que ese personaje o ese partido, esa figura, pueden llegar a expresar y a reperentarse?

DENEVI: Sí, creo que históricamente, la respuesta más atinada es la segunda, la más cercana a la realidad, porque en la evolución histórica del argentino nunca el estado se le ha presentado de una manera objetiva. El estado siempre se le ha presentado como un poder encarnado en un hombre. No hay un concepto abstracto, puro, del estado. El Estado es fulano porque manda. El Estado es el gobierno y el gobierno es fulano.

LOIZAGA: Entonces usted establece una analogía o un parámetro con el adolescente que se expresa en forma emotiva y no racionalmente. A través de una conducta racional propia de la madurez.

DENEVI: Exactamente. No por ideas abstractas sino por experiencias inmediatas. De modo que la democracia que ha tomado su formalismo de la democracia de los Estados Unidos, ha sido convertida en un sistema en el que se atraen los votos o se manejan los votos y se emiten los votos, no por ideas, no por programas, sino por adhesiones o rechazos personales.

LOIZAGA: Usted entiende que la adopción de sistemas que de alguna manera fueron injertados dentro de la política argentina impidieron o contribuyeron a impedir, en su momento, ese desarrollo de personalidad de país. . .

DENEVI: No es que lo impidieron, sino que dividieron al país en dos. En el país formal, en el país teórico, en el país del deber ser —usted sabe que el derecho es el dominio de los valores— es decir lo que debe ser, no lo que es. Hay una Argentina del deber ser, una Argentina legal, una Argentina formal y hay una Argentina real, una Argentina que es, una Argentina substancial. . .

LOIZAGA: Una división clara y definida. . . Una suerte de bipolarización en una Argentina formal.

DENEVI: Y una Argentina real. Si usted, por ejemplo, juzga a la Argentina a través de sus leyes, usted debería creer, estaría casi obligado a creer que la Argentina es una democracia perfecta. Puesto que las leyes son perfectas. Pero como el derecho le da a usted una noción de lo que debe ser y no de lo que es, tanto es así que

si una ley es violada, si una ley se ve violada, no por eso deja de ser ley. . .

LOIZAGA: De alguna manera una diferenciación entre comportamientos testimoniales y racionales, tal cual lo señalaba el sociólogo alemán Marx Weber. . .

DENEVI: Yo estoy más de acuerdo con Kelsen que decía: "El derecho no es sino una especie de canal por donde irá o no el agua de la realidad".

LOIZAGA: ¿Qué papel le atribuye a la cultura en este proceso al cual nos estamos refiriendo?

DENEVI: Usted sabe que últimamente con la palabra cultura se han hecho unos manejos con los que yo personalmente no estoy de acuerdo y seguramente la cultura se reirá olímpicamente de mi desacuerdo. Hoy se habla de cultura en relación a todo lo que el hombre hace, es decir todo lo que atañe al hombre y a su naturaleza. . . En mis tiempos, cuando yo era joven, la cultura era solamente aquello que tenía signo positivo, es decir, lo que el hombre agregaba para bien del hombre, y lo que era exclusivamente las formas de vida, buenas o malas, se llamaba civilización. Hoy estas distinciones han caído en desuso y ya no se emplean más. Yo, fiel a mis ideas las sigo empleando. La cultura, tal como yo la entiendo es obra de la inteligencia, de la imaginación. La inteligencia es una obra de relaciones, de búsquedas de las relaciones, causas, efectos, vínculos de los elementos de la realidad. Se es culto y se es inteligente en la medida en que se tienen armas para comprender la realidad. Por eso la cultura puede ayudar muchísimo a la política. Todos somos políticos. Ajá, díjeteles le diría que nadie es apolítico. Y la política no deja de ser aquella actividad que lleva a la creación, a la elaboración de condiciones para el desarrollo de un pueblo y entonces yo creo que cuanto más cultos son los hombres más capacitados están para crear condiciones, altas, nobles, valiosas, para el desarrollo de una comunidad.

LOIZAGA: Usted señala la significación que la cultura tiene respecto de la política. . . Dentro de ese marco de referencia ¿Qué papel le atribuye a la cultura en la conciliación de la Argentina formal con la Argentina real?

DENEVI: Soy poco amigo, casi diría maniático, de ejemplificar. . . Pero recuerdo que hace algunos años fuimos con una amiga mía a ver CARMEN al teatro COLON. Obviamente llegamos tarde puesto que mi amiga no se caracteriza por su puntualidad y usted sabe que al COLON no se puede entrar sino en el primer intervalo, de manera que perdimos todo el primer acto. Yo me puse a conversar con un acomodador del COLON, un hombre muy simpático de unos 40 años y conversando me dijo: "Sabe que cuando hace 15 años ingresé como acomodador del COLON me dijo: Dios mío, lo que será esto. . . porque a mí me gustaba el tango con locura y nada más que el tango. Pensar que voy a tener que aguantarme esas óperas y conciertos y ballets. . . Me voy a aburrir como loco. . . Quiero que le diga una cosa: después de 15 años me gusta con locura el Ballet, la Ópera y los conciertos. Me sigue gustando el tango, desde luego, pero también me gusta esto y eso se lo debo

a los 15 años de estar en el COLON. . ." Yo creo que el acceso a la cultura viene por una especie de práctica, de aprendizaje, de noviciado que de alguna vez se debe empezar por las capas más puras.

LOIZAGA: Los responsables de la cultura argentina, los creadores y aquellos que la desarrollan ¿tienen conciencia de este estado de cosas?

DENEVI: Yo no puedo hablar de los demás. Lo que puedo decirle es que yo tengo conciencia de la práctica constante del pueblo en formas culturales realmente muy bajas. No se le puede dar al pueblo como alimento cotidiano los peores, los frutos más espúreos, más pobres de la literatura y pretender que por arte de magia el día que ese pueblo tenga que una determinación de tipo cultural como lo es la política se manifieste como un pueblo culto.

LOIZAGA: Los responsables de la producción y programación de los canales de televisión justifican la reedición de viejos éxitos en función de que el público los acepta. Asimismo se pretenden redimir del bajo nivel argumentando que el rating es el que lo determina.

DENEVI: Podría esperar muy poco del teatro Colón de ese acomodador si fuese público el primer día, de modo que si ese primer día el acomodador dice no me gusta CARMEN, entonces desde ese momento se dedica a darle únicamente al "El conventillo de la paloma".

LOIZAGA: De modo que usted entiende que la decisión no debe partir del pueblo sino de la clase dirigente.

DENEVI: Naturalmente. Si yo me pongo en la esquina a vender revistas pornográficas voy a vender muchas seguramente. La cultura no tiene que ser como se ha dicho muchas veces plomiza. Los grandes autores nos provocan un gran placer en conocerlos, de modo que uno de los errores deliberados, adrede, conscientes, es elegir aquellas formas de la cultura que pueden suscitar un gran rechazo inicial precisamente por su complejidad. No olvidemos que la cultura es una llave de gran libertad y gran responsabilidad. A la gente culta se la maneja mucho menos que a la inculta.

LOIZAGA: Si usted tuviera que elegir una de sus obras, si tuviera que establecer la más representativa ¿cuál elegiría?

DENEVI: Por empezar le diría que todo autor se niega un poco a que uno solo de sus libros sea el mejor o el peor, porque en el fondo de todo escritor, incluso de todo pintor o músico, la intención es una obra total. Una obra que se va creando fragmentariamente, pero la verdadera obra de un escritor es toda su obra. De manera que yo diría que me cuesta un poco elegir entre los varios fragmentos de esa unidad que va a ser, una vez que me muera, toda mi obra. Pero desafiado por usted a elegir un fragmento, yo eligo "HIERBA DEL CIELO" que apareció en 1973 hasta ahora mis mejores incursiones en el género del cuento. Incluso desde el punto de vista estructural. . .

LOIZAGA: Recuerdo que se discutió mucho si "CEREMONIA SECRETA" era un cuento largo o una novela corta.

DENEVI: Claro. . . esto no deja de ser un apéndice de la gran discusión de las diferencias entre

el cuento y la novela. Discusión que siempre termina en la postulación de una teoría para la cual hay 20 mil ejemplos que la confirman y otros 20 mil que la contradicen. ¿Cuándo un cuento deja de ser cuento para transformarse en novela? Es el caso de CEREMONIA que tiene 20 palabras y que está en la frontera entre los dos géneros. . .

LOIZAGA: Esto no se reduce a un elemento cuantitativo. . . Pero lo cierto es que ante mi pregunta anterior usted eligió un cuento o un libro de cuentos ¿Qué género prefiere?

DENEVI: En realidad yo tengo una especie de vocación soberbia, porque a mí me hubiera gustado escribir una novela que sea una obra maestra y no escribir nunca más una novela, escribir 10 cuentos que sean obras maestras y no escribir nunca más un cuento. . . después escribir un drama que sea el drama por excelencia y no escribir nunca más. . . y después pasar a la música y escribir una sinfonía, un cuarteto, una sonata y nunca más música y después un par de grandes cuadros. . .



LOIZAGA: A propósito de la relación entre las diferentes expresiones del arte, usted ha tenido la oportunidad de ver expresadas sus obras en el cine, en el caso de ROSAURA y en el caso de CEREMONIA SECRETA, a través de Losey, nada menos. No sé si alguna vez pensó en cómo sería musicalmente una obra de Shakespeare o literalmente, por ejemplo la quinta de Beethoven...

DENEVI: Yo creo que entre música y literatura las relaciones son muy difíciles de establecer. Yo creo que la literatura puede dar a la música a lo sumo la letra de una canción, pero la obra va a ser juzgada como música... Y lo mismo a la pintura. Yo creo que la literatura puede ser para la pintura lo que puede ser una naranja o un botellón sobre una mesa, es decir elementos que después van a ser trasmutados... No relacionados entre la manzana real y la manzana de Cezanne, pues en realidad lo que vale es la pintura de Cezanne y no la manzana real...

LOIZAGA: ¿Cómo ve a los medios de comunicación social en la Argentina de hoy?

DENEVI: Por ejemplo, en materia de información, de transmisión de datos, me parece que están muy adelantados. La prensa oral y la prensa escrita me parece que está a la altura de las mejores del mundo. Porque usted lee un diario norteamericano y se encuentra con una falta de amplitud, que si poseen los diarios argentinos, en cuanto a la diversidad de la información.

LOIZAGA: Se advierte, podría decirse, un paso de la ficción a la realidad en sus manifestaciones intelectuales, una preocupación por la realidad política que encuentra su mayor expresión, creo, en "La Argentina del Silencio", publicada hace poco en Clarín...

DENEVI: Este paso quizá no sea sino la manifestación de algo que aún en mí está un poco larvado. Siempre tuve una gran vocación política sin tener las dotes para responder a esa vocación. Fíjese que no tengo una personalidad carismática, ni tengo las cualidades que según Marañón tiene que tener un político. Marañón dice que las cualidades son: falta de escrúpulos, frialdad, apasionamiento y dureza.

LOIZAGA: ¿Usted suscribe a Marañón?

DENEVI: No hablo de los estadistas, hablo de los políticos...

LOIZAGA: Pareciera que hay un preconceito generalizado en torno a la falta de escrúpulos de los políticos...

DENEVI: No escrúpulos de tipo crudamente moral, sino el no atarse por otro compromiso que no sea el de su propia ideología. Esa inescrupulosidad última. Pero mi vocación política siempre estuvo muy larvada, muy como rencorosa de no poder satisfacerse. Cuando encontré que el escritor le daba una tribuna, se la ofrecía, la aprovechó para entonces poder ejercer su vocación política. De modo que soy un político sin una tribuna mas que la que le proporciona el escritor. Algunos me piden un cuento y yo termino leyéndoles un discurso sobre la realidad Argentina porque el antiguo político frustrado, digamos, inhibido de actuar por distintas cir-



constancias, se expresa a través del escritor. Una de las razones que me inhibió de actuar fue el hecho de que el político por lo general se recluta en el comité...

LOIZAGA: La falta de una estructura que le haya permitido desarrollarse.

DENEVI: Exactamente, y esa es la razón por la que ahora he pasado y quiero seguir pasando de la pura ficción a un enfrentamiento político con la realidad argentina.

LOIZAGA: ¿Cómo ve a la Argentina de hoy desde su perspectiva, desde su sensibilidad política?

DENEVI: Yo quisiera que todos los argentinos se unieran en una especie de cruzada contra males de los que somos alternativamente, simultáneamente, a veces, víctimas y victimarios. Tiene que haber una campaña de gran honestidad, de gran limpieza moral de la Argentina, así como hay blanqueos de capitales yo creo que debiera haber un blanqueo moral.

LOIZAGA: Pero eso requiere un común denominador, que de alguna manera se manifestó ante dos estímulos externos, como lo fueron el mundial 78 y la posibilidad de la guerra con Chile ¿Cuál es ese común denominador?

DENEVI: Creo que hay una necesidad de sinceramiento, una necesidad de que coincidan la Argentina de las palabras con la Argentina de los hechos. Tenemos que oír el antiguo consejo de Ortega: ¡Argentinos a las cosas! Basta de palabras como dijo hace más de un siglo Frey Ma-
mento Esquivel. Nosotros estamos intoxicados de palabras. Ahí viene la función del escritor en

cuanto devolverle al lenguaje su fuerza expresiva y su pureza conceptual, necesitamos enfrentar la realidad y no verbalizarla, no reducirla a esquemas lingüísticos... La juventud es maravillosa. Yo dialogo con mis hijos. La Argentina potencia, todos esos acunamientos verbales que nos hacen olvidar de la realidad y se traducen en contradicciones flagrantes. Hay que terminar con la moneda lingüística de la Argentina, que somos los mejores, que somos los peores... Ni somos los mejores ni somos los peores. Miremos la Argentina como es y aprendamos a hablar de la Argentina con un lenguaje sincero, honesto, verdadero.

LOIZAGA: Yo le proponía la enunciación de un común denominador... A partir de lo que me señala mi pregunta es: ¿Cuál es el instrumento? ¿La Educación?

DENEVI: Sí, la educación creo que debe ser el programa político número uno de la República Argentina.

LOIZAGA: Y detrás de ella, como un significante de ella, la toma de conciencia...

DENEVI: Fíjese usted que educación viene de duce, ducas, ducae. De ahí viene Duce, de ahí viene conducirse. Educación es el arte de conducirse, es el arte del comportamiento. Y acaso no hay en la Argentina una suerte de caos de la conducta y allí donde hay que atacar la raíz del mal que padecemos, en nuestras conductas cotidianas y no en aquellas que fingimos en una especie de autobiografía complaciente que hacemos de nuestra Argentina.

PATRICIO LOIZAGA



pájaro de fuego

OCTUBRE

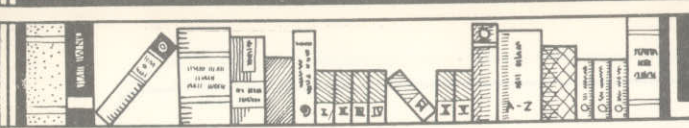
- ◆ **EL CENTENARIO DE LA FEDERALIZACION**
Pauta fundamental en el proceso de la Organización, el tema de la capital de la República es evocado en el marco de una generación de hacedores.
- ◆ **¿EL AUTOR TEATRAL ARGENTINO, UN OLVIDADO?**
Actores, directores, periodistas especializados y críticos definen en una mesa redonda si es que existe alguna especial discriminación para con el autor dramático nacional.
- ◆ **ENRIQUE ANDERSON IMBERTO: "EL AMOR AL CUENTO"**
Uno de los primeros autores que ha aplicado en Hispanoamérica la "Crítica interna", y un enamorado del cuento. Reportaje de Lisandro Gayoso.
- ◆ **SUSANA RINALDI. ALGO MAS QUE TANGO**
Conversación de la intérprete con Diego Mileo. Sin cortapisas, todas las aspiraciones y confidencias sobre el futuro.

y como siempre, toda la crítica bibliográfica, sobre el cine, el teatro, la música y la opinión de sus columnistas.

Colecciónela para reunir
todo el panorama
cultural de nuestros días

**UN BANCO QUE SE PREOCUPA POR EL
DESARROLLO DEL PAIS
ES ALGO MAS QUE UN BANCO.**





LAS MISMAS PREGUNTAS



Dentro de un clima al que tiñe la desazón y en el que se contradicen la infinitud del paisaje patagónico y la obsesiva relación entre los personajes, Beatriz Guido propone en *“La invitación”* (Losada), una paráfrasis entre el celo de los ciervos y las claves que acercan y repelen a los protagonistas. Connotaciones furtivas permiten ubicar temporalmente la acción hacia 1974 (el segundo advenimiento del peronismo al poder) y el instante importa doblemente porque el crescendo del tema torna a prefigurar —tanto en la historia como en los acontecimientos— una atmósfera donde la violencia y la nostalgia asumen una deliberada presencia. Dueña de recursos cada vez más depurados y surgentes, Beatriz Guido insiste con la evocación de las culpas generacionales: los adolescentes tornan a ser víctimas de sus mayores. La ruptura de algunos valores y la pérdida de otras inocencias son vistos aquí desde un plano enjuiciativo: los efectos literarios han sido puestos a ese servicio y la autora conoce el oficio. *“La invitación”* define la consolidación de un estilo irreprochable: la tesis reitera antiguas apelaciones y circunscribe sus problemas dentro del estrecho círculo en que la autora cree visualizar la totalidad. El lector se encontrará acechado por la urgencia de arribar al fin (y esto es un mérito), pero volverá luego a hacerse las mismas preguntas.

C.G.

20 CUENTOS URUGUAYOS MAGISTRALES

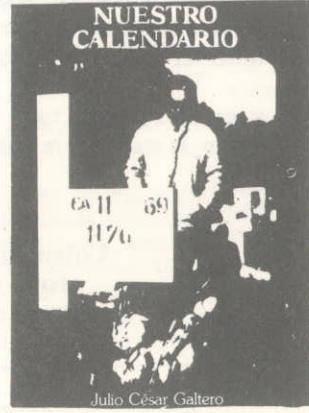
Editorial Plus Ultra

Con sus periódicas antologías, Plus Ultra ha venido cumpliendo una benemérita acción conservacionista, de rescate de cuentos y cuentistas. En este caso ha extendido su auxilio al fraterno y muy narrativo Uruguay, con el excelente resultado habitual. Cada uno de los cuentos elegidos por W. Relo, vale sin duda la supervivencia, merecía el salvataje. En cambio, si se hubiese pretendido exhibir el libro (cosa que no ocurre) como una excluyente representación de la mejor cuentística uruguaya, habría objeciones. La recurrencia ruralista resta entidad al conjunto, le confiere un tono de anales de gran estancia. Más allá de batallas y cacerías, pareciera que la antología no pudo dejar



atrás tranqueras invisibles, no pudo divisar con nitidez al Cerro. La ausencia de nombres como Onetti y M. Benedetti puede estar en el origen de esa sensación. Para justificar el “magistrales” del título están, sin embargo, Quiroga, Felisberto Hernández, Acevedo Díaz y tal vez, el probable destino docente de la obra. Desde este último ángulo, las noticias biográficas incluidas, pueden considerarse acabadamente magistrales.

I.X



NUESTRO CALENDARIO

Julio César Galtere

Sorprendente leguaje unido a un ritmo inusual por el manejo casi perfecto de la elipsis sintáctica, permiten al autor de *“Nuestro Calendario”* lograr una perfecta obra policial de tono menor, entendiendo esta calificación no en cuanto al contenido y sí a la extensión. Galtere domina un “tiempo” especial para hacer adentrar al lector en el tema, en la situación, en el suspense. Despojado, esquelético, certero, creíble, el idioma no puede despegarse del contexto. Un hallazgo que quizás mereciera la difu-

sión de alguna de las editoriales importantes que dedican sus tirajes al género negro, que cultivaran con tanta precisión James Cain y Dashiell Hammet. La singular versión incorpora asimismo el relato *“La última mujer que lo amó”* donde reitera el tema amoroso, pero circundado por los trazos definidos de un cortejo de personajes cotidianos, minuciosamente descriptos solo a través de las situaciones que viven. Galtere persuade con sus historias. Es un autor para seguir en futuros trabajos de mayor relevancia, porque ha enseñado ya que su oficio no es desdeñable.

C.G



MANUEL PAMPIN

P. de F.: ¿Cuáles son los comienzos de Corregidor?

M.P.: Mi primera actividad de distribuidor y representante de editoriales extranjeras me llevó a estar vinculado siempre con el mundo editorial. *Corregidor* nace para el mercado en 1973 con unos 20 títulos. En una primera etapa se orientó en la edición de autores clásicos como Swift y Sade. Pero el mercado nos fue llevando a editar autores jóvenes argentinos. De ahí salió *"La boca de la ballena"* de Lastra y *"Triste, Solitario y Final"* de Soriano.

P. de F.: ¿Qué tal eran aquellos años?

"EL LIBRO ARGENTINO TIENE POSIBILIDADES INTACTAS"

M.P.: Bueno, en aquel momento se vendía mucho mejor, la gente compraba mucho más. *"Jeringa"* de Jorge Montes agotó 10 ediciones.

P. de F.: ¿Cómo fue el crecimiento del catálogo editorial?

M.P.: Sí, en el segundo año de vida *Corregidor* lanzó entre ediciones y reediciones unos 60 títulos.

P. de F.: ¿Cómo ve Ud la situación del libro argentino?

M.P.: El libro argentino sigue teniendo un montón de posibilidades dado que tenemos un público lector de buen nivel.

Lo que existe es una retracción en el mercado que hace que la gente cubra primero otras necesidades en lugar de comprarse un libro. Al no poder exportar estamos trabajando solo para el consumo interno. Para el editor las complicaciones

comienzan desde el momento que encara la edición. Bien se sabe que editar afuera sale un 50% más barato. Países como Colombia, México o Venezuela se manejan con créditos especiales con un interés que no supera el 10% anual. Aquí el papel hay que pagarlo en el momento, si uno se toma treinta días le recargan un 10%... pero mensual.

P. de F.: ¿Cómo se maneja la editorial con los originales que reciben?

M.P.: Primero leerlos, dado que creemos que se le debe dar una respuesta al escritor que se ha molestado haciéndonos llegar su obra. Pero por supuesto, no podemos editar todo lo que recibimos. Para que Ud. tenga una idea de cinco originales publicamos uno. Al año desfilan por nuestra editorial unos 250 trabajos.

P. de F.: ¿1980 es un año

activo para *Corregidor*?

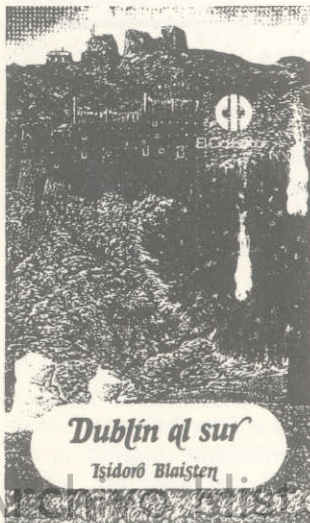
M.P.: Estamos en pleno ritmo. Le puedo adelantar algunos próximos libros... *"Los Films de Leopoldo Torres Nilson"* de Jorge Abel Martín, *"Sin prejuicios"* de Andrés Selpa, *"Naturalezas vivas"* de César Tiempo, *"Diccionario de Creencias, supersticiones y leyendas"* de Félix Coluccio y en homenaje a Buenos Aires *"La historia de los coches de alquiler"* de Alberto Parapugna.

P. de F.: En estos 7 años de vida... ¿Cuántos títulos componen el catálogo?

M.P.: Unos 400 con ediciones de hasta 5.000 ejemplares que hacen...

P. de F.: ... La nada despreciable cifra de 2 millones de libros.

Diego Mileo



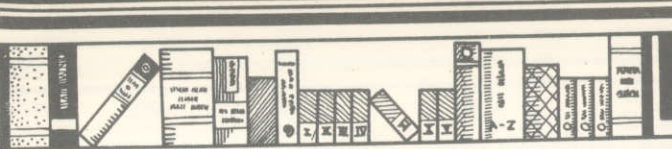
DUBLIN AL SUR
Isidoro Blaisten
El Cid Editor

Que Blaisten tenga ya a los cuarenta años sus propias exégetas (pero tiene razón en eludir las encasillamientos y las capillas), demuestra entre otras cosas que es uno de los cuentistas más definidos y valiosos de la actualidad. Muchos narradores argentinos se parecen entre sí: comparten temática y estilo. Blaisten es único, sus cuentos pueden leerse sin firma. El catador sabrá que vino está gustando. El que provee Blaisten es embriagador como el vino dulce y el mundo que engendra, construido morosamente con los detalles que son caros a la cotidianeidad, aparece como un paisaje de Dalí, pero urbano y bien porteño. Sus agentes pertenecen a la prole vulgar y conmovedora de las calles, los hogares humildes, los cafés donde atoran los poco importantes personajes que care-

cen de una clase para ser encasillados.

Son Blaistenianos: los obsede aserrar una puerta en dos o tomarse toda la cerveza del Tibet para asombrar a los vecinos. Padecen malformaciones congénitas que los transforman en un sesgo, o con candorosa picardía transforman la fatua liturgia de la muerte en un "modus vivendi". "Dublín al Sur" incorpora tres cuentos que habían visto la luz en publicaciones periodísticas: "La puntualidad es la cortesía de los reyes", "Violín de fango" y el que lleva el nombre del libro. Ninguno de ellos excede los valores de otros anteriores ("La felicidad", "Mishiadura en Aries", "El Tío Facundo") No obstante, enriquecen su narrativa, refirman su condición. Claro, Blaisten tiene algunos defectos. Excesos dialectales fa-

tuas tentaciones que le tiende a veces la posibilidad de intercalar una frase esplendorosa, cierta grauidad en la dispensa de un humor fácil... Todo ello hace que Blaisten sea importante, porque no recuerda permanentemente que esta juzgando a un talento. Y entonces vuelven a aparecer los respetos. "Dublín al Sur" merece su éxito.



LOS PREMIOS LOSADA

SOY PACIENTE ANA MARÍA SHUA EDITORIAL LOSADA

Como dice la faja que envuelve el volumen, "Soy Paciente" fue el primer premio (compartido) del *Concurso Internacional de Narrativa 1980*, organizado por la editorial que ahora lo publica.

Relatando en primera persona, Ana María Shua, trata de fusionar una situación principal verosímil, el protagonista es internado en un hospital para efectuársele un diagnóstico, con las pequeñas acciones y planteos —grotescos y delirantes— del micro mundo que rodea al personaje.

La autora describe minuciosamente una sociedad donde nadie quiere, donde nadie compadece y ninguno ayuda sino recibe a cambio. Todos están atrapados en un destino ingrato al que luego se resignan. La deshumanización y el caos de los valores esenciales reinan en el *hospital* que sirve de escenografía a "Soy Paciente".

Pero a medida que se avanza en la lectura, no se llega a entender cuál es, en definitiva, el planteo (tampoco se comprende al finalizarla). "Soy Paciente" está plagado de pequeñas críticas superficiales, que precisamente por lo cuantitativo, no se integra al relato.

Surge la pregunta: *¿Qué es lo que*

la autora intenta denunciar, si cabe la palabra? No sé si pretende atacar las falencias de la medicina como ciencia, si intenta dejar testimonio de la ignorancia de algunos médicos; o si basándose en un hospital, busca establecer parangones y lazos con la sociedad actual.

El manejo de un buen lenguaje no siempre resulta exitoso para poder prescindir de una clara y concisa elección temática.

Ana María Shua puede ser una buena escritora, no lo discuto; pero "Soy Paciente" no merece ser primer premio de ningún concurso literario.

N.F.

ALBERTO LAGUNAS DIARIO DE UN VIDENTE LOSADA

Primer premio del concurso Losada, que fue concedido por un jurado que integraban Ana María Barrenechea, Beatriz Guido, Eduardo Gudiño Kieffer y Jorge Lafforgue. Es obvio que ese calificado panel no puede haberse equivocado, menos aún con Lagunas, un escritor de rica trayectoria. Lo señalable es que, entre quince relatos muy elaborados,

acaso no perfectibles en idioma ni estructuras, hay uno que pareciera haber sido escrito en especial estado de gracia. Quizá no casualmente es el primero del volumen; se titula *El vientre de la noche*. Ese brillantísimo Lagunas se insinúa también en cada relato siguiente pero queda como oculto detrás de una rica pero, a veces sofocante intelectualidad. El cuento que da título al libro contiene quizá una frase clave: *La montaña de muebles desaparecerá un día y solo verá lo que mi concentración quiera*.

I.X.

GUSTAVO BOSSERT COMPLETAREMOS LA FAMILIA LOSADA

Este libro compartió el segundo premio del concurso de Editorial Losada, distinción que aparece holgadamente merecida. Bossert posee, sin duda una fina intuición de narrador. Administra sin derroche ni mezquindad los elementos de cada historia; no se precipita ni tampoco se demora en lujos extemporáneos. Su mayor riesgo, sin embargo, es cierta inocultable flata de neutralidad hacia sus personajes y sus contingencias, una

muy visible capacidad para condescender, con-dolerse y con-celebrar con ellos. ¿Hace falta señalar que también allí reside su mayor fuerza? El humor de Bossert, no siempre ácido ni negro, confiere a muchos de sus cuentos un clima que, ni el correcto pero parco lenguaje, ni los personajes habitualmente lineales, podrían haber provisto. Queda buen motivo para esperar del autor de cuentos como *El orden de la casa* y *Purificación*, otras perfecciones semejantes. Hasta esos títulos parecen proponerlas. . .

I.X.

AMERICA PARA LOS AMERICANOS MARIA MOMBRU LOSADA

Los cuentos de la primera parte de este libro, agrupados bajo el subtítulo de "Variaciones sobre un mismo tema", son modulaciones acerca de la injusticia social, un hecho real que es abordado con técnica realista. María Mombru desarrolla asuntos con los que se siente identificada, evidenciando destreza en el planteo, desarrollo y final de cada cuento. No es fácil escoger, pero hagámoslo. "El

ANTOLOGIA POETICA EN HONOR DE GONGORA — GERARDO DIEGO — ALIANZA



Complejo y eximio son dos calificativos que pueden —y deben— aplicarse al cordobés Luis de Góngora y Argote (1561-1627), autor de *Las Soledades* y el *Polifemo*, de admirables sonetos, romances y letrillas. Estas obras no fueron publicadas en vida del poeta, circulando de mano en mano en copias manuscritas. Sin embargo, la primera edición, meses después de su muerte, lo reconocía como "el Homero español", hecho que no impidió a la Inquisición sus habituales procedimientos. Con posterioridad, la obra de Góngora ha corrido esa misma suerte, contradictoria y peleada. Sabemos, por ejemplo, que casi nadie se acordó de él durante el siglo pasado y que, en cambio, el nuestro, desde su "redescubrimiento" por el modernismo y la generación española del '20, lo ha considerado figura cumbre de las letras castellanas. Justamente, uno de los integrantes de esa generación, Gerardo Diego (que compartiera el último Premio Cervantes con Borges), en 1927 recopiló esta singularísima antología, reeditada ahora por Alianza. Desde Lope de Vega a Rubén Darío, entre homenajes explícitos, rastreo de influencias y otros concomitantes, Gerardo Diego ha escarbado a lo largo de tres siglos de poesía para entregarnos su magnífica selección, precedida por cincuenta páginas de erudito prólogo.

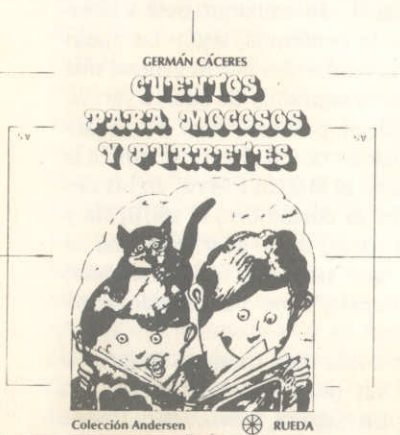
J.L.

caballo", "La pobre gente", "Suroamericano", son todos exponentes de una alta calidad narrativa, y que, en el presente caso, no es fríamente testimonial, sino que la autora está en cuerpo y alma en lo que dice. Aquí no caben dos interpretaciones como en otra narrativa con "claves". Aquí se dan en un puño, en todo caso, las claves y el significado.

En todos los cuentos de la primera parte descuellan como constantes la pobreza, la indigencia material y cultural, la injusticia hacia los desposeídos y la rebeldía de éstos. Creemos que en esta primera parte —muy distinta de la segunda— María Mombrú se muestra una escritora "comprometida" en el concepto sartreano, en tanto que en la segunda parte, titulada "y otras amarguras", de modo

que es presentada como una persecución de la primera, no hay tal cosa, porque las narraciones son fruto de una elaboración psicológica y subjetiva, los personajes ya no son presentados de cuerpo entero sino en escorzo, y a través de la visión de otro protagonista, en un "contrapunto" a veces, o sea narradores de la narración, la temática se aleja del ambiente campesino, y aquí la autora parece hallar, más que nunca, su auténtica vena creadora: "Tartufo", "Ultimo acto", "La verdadera vida", "Abuela Leocadia", son algunas muestras. *América para los americanos*, obtuvo el segundo premio en el Concurso Internacional de Narrativa Losada 1980.

Atols Tapia



CUENTOS PARA MOCOSOS Y PURRETES
Germán Cáceres
Rueda

Reflexionando en las cualidades espirituales, imaginativas y morales requeridas para escribir cuentos para niños, he recordado más de una vez a Víctor Hugo, quien enfrentaba a sus nietecitos narrando cuentos. Germán Cáceres, un hombre joven, se los narra a sus hijitas, y así; tal cual, al menos sin perder su frescura original, se han incorporado a *Cuentos para*

mocosos y purretes. Pero con tal explicación no se habían resuelto mis perplejidades. ¿Cómo pudo hacer, me decía, alguien que escribió un cuento tan sensual y morbíamente bello como *Frankestina*, frente al compromiso de escribir cuentos para pequeñitos?

Naturalmente, Cáceres no podía recrear las historias de Blancanieves, Caperucita o Pulgarcito. Los chicos actuales no lo entenderían. Pero en otros como "La calesita encantada" o "El ajedrez de los niños", ya incursiona en la ciencia-ficción, por cierto que sin desertar de la sensibilidad de los niños y a su alcance. Lo que Cáceres realiza es estimular el incoercible afán de mito y sueño, connatural al niño, ubicando sus historias y personajes en ambientes cotidianos de hoy. En la habitación de un niño que pueda vivir como tal —desdichadamente muchos no pueden hacerlo—, no escasean las marionetas, y el autor, como un titiritero, pone en movimiento al pajarito Pipipío, al pingüino Cocotito, al León, y naturalmente Carola, Viviana y Marisa comparten las aventuras de sus amiguitos. En resumen, que he aprendido como se escribe un libro para niños: con imaginación y amor. Sobre todo con mucho amor.

Atols Tapia

La Hemeroteca

"UN ANDEN PARA LA CULTURA" — Editada en Córdoba — N° 3.

Hermosa presentación e interesante material el del tercer número de esta publicación que sorteando los inconvenientes de la edición en el interior del país, viene manteniendo y acrecentando su nivel. El número que nos ocupa incorpora notas de plástica ("*En el mundo de José de Monte*" por Marta Nanni, "*Claudio Bogino*", por Silvja Kohan y "*Miguel Angel Budini*" por Patricia Rennella). En Letras, notas sobre poesía joven, Susana Cabuchi por Graciale Frega, "*El Folklore y la literatura infantil*", por Olga Fernández Latour, y "*La literatura y el lugar*"; Nota II, por José Aldo Guzmán. La sección cine está integrada por tres trabajos: "*Tres directores, tres files*", por Jorge Salvador, Cine Argentino, y "*El árbol de los zuecos*" por Arturo Borio. En Teatro, "*Recordando sin ira*", de María Rosa Grotti, "*Nuestro teatro un siglo atrás*", por Mabel Brizuela, y "*El niño, ese gran actor*", por Beatriz Aranda. Completan el sumario notas sobre Ciencias de la Educación. Música, Historia y un destacable insert con los cuentos ganadores del premio Leopoldo Lugones 1979.

"SUBURBIO" — Editada en Buenos Aires — N° 18

Por su consecuencia y el nivel de su contenido "*Suburbio*" es una de las más importantes revistas literarias del país. La nota de portada "*Carta de los lectores: la pérdida gradual de la identidad cultural*" elaborada por la dirección marca tajantemente una tesitura que hace a la defensa de los contenidos nacionales y a algunas incoherencias en las líneas de realización. "*Música popular argentina*", es un documentado trabajo de Oche Califa. "*Cineastas jóvenes en superocho*", Antonio Preciado, "*Chile. poetas jóvenes en superocho*", Antonio Preciado, "*Chile: poetas N. Parra y E. Lihn*" y "*Movimiento Poesía Buenos Aires*", completan el destacado sumario.

"NOTI ORAL" — Editada en Buenos Aires — N° 2

Se trata de una experiencia singular y altamente encomiable. La revista, de periodicidad Bimestral es editada por I.O.M. (Instituto Oral Modelo) y sus redactores son todos jóvenes sordos que cursan en el mismo sus estudios. El amigo Juan Carlos Trimarco nos ha hablado de ellos y nos ha acercado el ejemplar. El contenido de la publicación se diversifica en breves narraciones recordando eventos históricos, en cuentos que cursan el ritmo de la iniciación literaria como el que se presenta en este número bajo el nombre de "El misterio del Castillo del conde Frank" y que revela a Carlos Rodríguez, su autor, como un precoz conocedor de los secretos del lenguaje y el suspenso. Alto contenido imaginativo vuelca a su vez "Soy un flamante rompehielos", composición imaginativa de Sergio Cambilargiu. Abundan las notas de actualidad y hay dos reportajes: uno a José Narosky realizado por los alumnos del 5to. grado y otro a la Sra. Sara Polito Castro de Denham, directora del I.O.M. Las ilustraciones y el trabajo periodístico integral ha sido realizado por estos excelentes alumnos, periodistas que desde su edad, nos brindan una lección de entereza e idoneidad.

PERDURABILIDAD DE LA COPLA

Así como la palabra fue el intento más acabado del hombre en su afán de lograr una mejor comunicación, seguramente que al par que se familiarizaba con su nuevo código, comenzó a enhenbrarlo en ovillos de ilusión y de belleza que, después, llamó poesía. Desde entonces, esta minimiza las inevitables fealdades que nos habitan, enalteciéndonos al resaltar todo lo bueno y trascendente que el hombre alberga por el solo hecho de haber sido dotado con ese preciado don al que los griegos denominaron alma.

Con el correr de los días y de estos transformados en siglos, la poesía, —forma superior del equilibrio entre el cuerpo y el espíritu que le da sentido—, fue impuesta con normas mediante las cuales y de acuerdo a su métrica, recibió distintos nombres. Así, hasta nuestro presente y, sin duda, más allá del futuro que imaginemos. Siempre junto al hombre, nacida con el primero y acompañando al último. Porque, ¿qué es la poesía, si no la espontánea expresión íntima y callada de todo ser humano? ¿Qué es, sino la real voluntad de darse las manos los unos a los otros? ¿Qué es, sino la verdadera misión del hallazgo y la supervivencia?

Este bien innato del espíritu del hombre que elige sólo a algunos para expresarse pero que todos pueden hacer suyo, como todo lo humano, una vez concebido fue reglado para asegurar su continuidad, para ayudar a no olvidar su esencia; y también, para recurrir a él cuantas veces fuera necesario. Lo importante estaba definitivamente logrado: conferir al hombre la natural capacidad de manifestar sus múltiples motivos de vida, su inagotable riqueza de esperanza.

De esas numerosas técnicas para hacer poesía, una surge con fuerza, asumiendo un rol preponderante en cultos e incultos. Puede hallársela en lo que se definió como arte mayor y, sin perder ninguna de sus virtudes, en lo que se denomina arte menor. Quizá, para reafirmar que la creación no puede limitarse con definiciones estrictamente intelectuales, dado que es una mágica fusión entre el talento y la sensibilidad. De esta manera nació la copla, tal vez la primera, más consecuente y espontánea de las expresiones poéticas, y una de las formas más bellas y fecundas de la literatura e, indudablemente, tan antigua como su historia.

En su origen fue una composición destinada a ser musicalizada y cantada en fiestas populares. Constaba sólo de una cuarteta de romance, de seguidilla, de redondilla, o de otras combinaciones breves. Asimismo, fue la preferida del escritor culto medieval, —especialmente del español—, formándola por lo común con dos cuartetos de versos dodecasílabos. Juan de la Encina, Santa Teresa de Jesús, Miguel de Cervantes Saavedra y Jorge Manrique, entre otros, son sus mejores exponentes. Lo cierto es que del pueblo la tomaron los poetas eruditos, siendo su sello distintivo la espontaneidad y el rechazo de formas rebuscadas y pensamientos alambicados. Puede estar formada por tres, cuatro, cinco o más versos, ad-

mitiendo un número variable de sílabas. Cuando alternan versos de distintas medidas, se le denomina “copla de pie quebrado”, variante muy utilizada por los poetas castellanos. Tal por ejemplo, las que Manrique compuso a la muerte de su padre, Don Rodrigo: “Recuerde el alma dormida/avive el seso y despierte/contemplando/cómo se pasa la vida/cómo se viene la muerte/tan callando://Cuan presto se va el placer,/cómo después de acordado/da dolor,/cómo a nuestro parecer/cualquier tiempo pasado/fue mejor.” Entre los modernos, podemos citar una de Miguel A. Camino: “Las quenas y las mujeres/son semejantes;/hay que tratarlas a besos/para que canten.”

Pero la copla por antonomasia, es la cuarteta octosilábica, con rima entre el segundo y cuarto verso; Gonzalo de Berceo, El Harcipreste de Hita y Alfonso XI, el sabio, fueron sus cultores más renombrados. También puede rimar primero y cuarto o segundo y tercero, recibiendo en este caso el nombre de redondilla; Miguel de Cervantes Saavedra la utilizó en “El Quijote”. Recordemos de su primera parte, el canto XXXIII: “Es de vidrio la mujer,/pero no se ha de probar/si se puede o no quebrar,/porque todo podría ser.”

En nuestra lírica popular, las composiciones más frecuentes son la seguidilla y la redondilla(1); sin embargo, pese a la variación de nombres con que se la denomina, según las zonas o sus distintas músicas, nuestras coplas son por lo general una cuarteta octosilábica, o bien, una seguidilla de cuarto versos. Entre las canciones que la emplean, podemos citar a la vidalita, la vidala, la baguala y la chacarera. En el gato se utiliza la seguidilla. La copla predomina en el Martín Fierro, en los cielitos y en las milongas: “Según su costumbre, el sol/Brilla y muere, muere y brilla/Y en el patio, como ayer./Hay una luna amarilla,/Pero el tiempo, que no ceja,/Todas las cosas mancilla./Se acabaron los valientes/Y no han dejado semilla.”(2)

Entre nosotros, el inicio de la copla data desde la llegada de los conquistadores, e incluso, hay testimonios anteriores a su venida en la cultura quichua. En España, obviamente, desde mucho antes. Gonzalo de Argote y Molina recuerda una copla de “El Conde Lucanor”, de Juan Manuel: “Si por el vivir et folgura/la buena fama perdemos,/la vida muy poco dura,/denostados fincaremos.” También se encuentra la copla entre los franceses, italianos, árabes, alemanes e irlandeses. En cuanto a su intencionalidad, lo picarezo, satírico y tendencioso de su mensaje es propio de toda América del Sur y, por ende, de nuestra idiosincracia: “La casa de misuegra/la lleva el zorro./¡Ojalá la llevara/con vieja y todo!”; y, “Cuando Dios formó este mundo,/hizo los hombres de barro;/pero para hacerlo a usted/tuvo que raspar el tarro.”, son ejemplos más suficientes de lo precitado. También refleja las costumbres: “¡Ya se ha muerto el carnaval!/Ya lo llevan a enterrar./Echenle poquita tierra,/¡Que se vuelva a levantar!” El sentimiento del amor: “Alegría cuando viene,/tristeza cuando se

"La copla es el corazón
que mide el tiempo que pasa."

Antonio De La Torre

va,/siempre está mi corazón/pensando si volverá."

La reflexión: "Canten, canten, compañeros,/de qué me están
recelando./Yo no soy más que apariencia/sombra que anda
caminando." "El concepto filosófico: "Ven muerte, tan escón-
dida/que no te sienta venir,/porque el placer de vivir/no me
torne a dar la vida." O el doctrinario: "Yo tiré una piedra al
agua:/se abrió y se volvió a cerrar./Así concibió María:/don-
cella volvió a quedar."(3)

Su proyección en el folklore es abundante en casos y su nivel
óptimo en calidad y calidez; baste señalar que, entre otros,
la emplean imagineros de la talla de Manuel J. Castilla, Juan
Carlos y Jaime Dávalos, José R. Luna y Añhualpa Yupanqui.
Trasciende, también, a través de muchos de nuestros más
grandes poetas: "decile palabras lindas:/vidita, prenda, tor-
caz. . ./Si te dicen que son cursis/dejalos decir nomás."(4)
". . .Seguirá estando el río/y yo no lo he de escuchar./Tu
amor será, sin embargo,/vida de mi soledad.//El mirará por
mis ojos,/por mi voz él ha de hablar./Llanto ha de ser por mi
llanto/y luz por mi eternidad."(5) ". . .Doncella si agua te
diera,/si agua te diera, infantina,/la darán a la jauría/la cabeza
del arquero."(6) "Existen: la fantasía,/la pasión y la belleza./
El resto es mitología."(7) "En este inútil vagar/entre las som-
bras de la vida/por una calle torcida/llegué a la orilla del
mar.// . . .Y ví a mis sueños pasar/llorando sobre los remos/y
vi lo que todos vemos/cuando queremos mirar."(8) "Y no es
sólo sensación/pues, largo a largo en mi historia,/las cosas, o
son memoria,/o no son más que ilusión."(9)

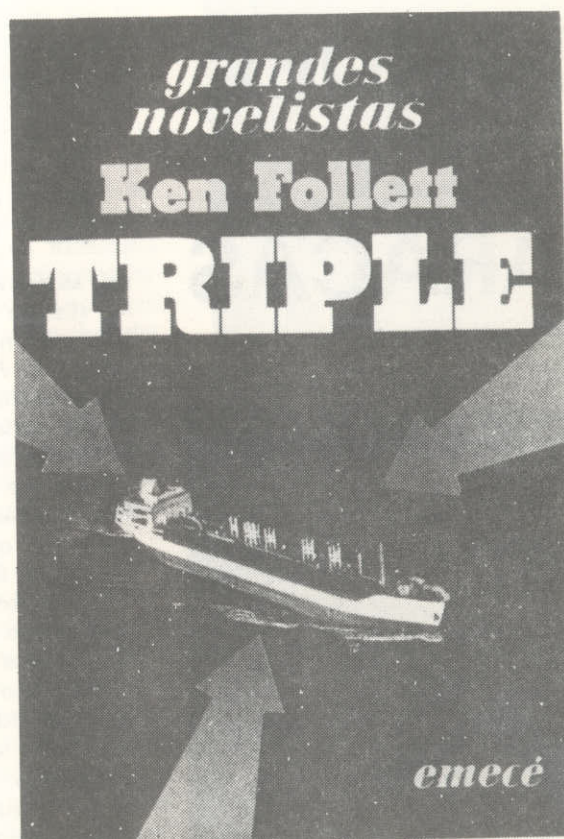
Hemos hecho, pues, un muy breve paseo junto a la copla, ex-
presión franca y fresca de verdaderas raíces populares, y a la
vez, honda herencia cultural del más alto valor intelectual.
Singular simbiosis la que, como ninguna otra forma poética,
ostenta, de allí que merezca sobrevivir no sólo en nuestra
nostalgiosa memoria sino en nuestros hábitos, puesto que en-
cierra con creces un maravilloso significado pleno de sugerencias,
tal como lo indica su raíz latina: cópula = lazo, unión.
Un lazo, una unión lograda corazón adentro entre nosotros
y el poeta, merced al sortilegio de la copla.

Juan Carlos Trimarco

- (1) —"Literatura Argentina", tomo 1, pág. 247, Ricardo Rojas.
(2) —"¿Dónde se habrán ido?", de "Para seis cuerdas", 1965, Jorge L. Borges.
(3) —Coplas de autores anónimos.
(4) —"Obra Poética", 1961, Vicente Barbieri.
(5) —"Lied", de "Colinas al viento", 1943, Alfredo R. Bufano.
(6) —"Elogio de una lluvia", de "El Libro de los Elogios", 1908, Enrique Banchs.
(7) —"IV", de "Coplas de ciego", 1968, Ezequiel Martínez Estrada.
(8) —"Mar interior", de "Claro Desvelo", 1937, Conrado Nalé Roxlo.
(9) —"Coplas de la distancia", de "Como si el mundo fuera natural", 1971, Jorge Voces Lescano.

emecé '80

novedad de octubre



**Un barco cargado de uranio
desapareció en el Mediterrá-
neo. Misterio, intriga, amor y
suspenso. Otro gran best
seller por el autor de La
Isla de las Tormentas.**

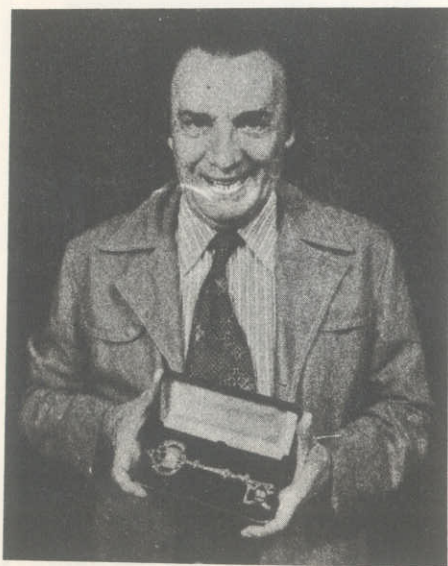


emecé editores

ALSINA 2062

TEL. 47-3051 3

IRUSTA Y GARDEL EN CARACAS



por:

RODOLFO
CARCAVALLO

*Entre las cosas originales
que le ocurren a Rodolfo Carcavallo
debe contabilizarse este
encuentro con Agustín Irusta y la mano
que le tendieron a una
uruguayita que no se llamaba "Lucía".*

Es frecuente que en las noches primaverales edulcoradas por la proximidad de las vacaciones fuera al cine *Lumiere* a ver películas de Gardel, asombrándome que la maestra dijera "silencio" cuando el ídolo en la pantalla pronunciaba, sin lugar a dudas, "silercio". El viejo cine, en la calle Belgrano, geografía mal ubicada entre diversos barrios porteños confluentes, proyectaba también películas que nos hacían suspirar, como "La rubia del camino", o llorar a gritos como las inolvidables "Así es la vida" o "La ley que olvidaron". Y fue allí, en el *biógrafo* del barrio, donde vi por primera vez la figura juvenil de galán bueno de Agustín Irusta. Mal podía imaginar que las mismas canciones las oíría cuarenta años después, en Caracas, en un club nocturno donde el fervor del público fanático provenía de manos venezolanas. Tampoco podía pasar por mi mente que al finalizar su actuación Agustín viniera directamente a mi mesa, para programar en qué restaurante o *arepera* comeríamos un legendario *sancocho* o un pantagruélico *pabellón* a las tres de la mañana.

Las circunstancias en que nos conocimos fueron bastante extrañas, como que consistieron en el empleo de mi persuasión y fundamentalmente de sus canciones para evitar que una uruguayita, abandonada por su novio venezolano, cometiera la estupidez de suicidarse. Tal vez alguna vez cuente los detalles, pero aquí quiero remarcar la impresión que me produjo la calidad humana de Irusta, el cariño y emoción con que hizo suyo el problema y la simpatía con que inició una estrecha amistad de la que me enorgullezco.

En largas horas en el *Piccolo*, lugar de reunión obligado en ese barrio tan al gusto sureño que es Sabana Grande, Agustín me contó muchos detalles de su

vida, sus comienzos, sus andanzas por Europa donde la orquesta de Canaro se fue a Madrid sin esperar su llegada, dejándolo "anclado en París", su asociación con Fugazot y Demare para formar el trío más famoso que jamás existió en la música popular argentina. También hablamos de sus éxitos y frustraciones en cuarenta películas cinematográficas. Me habló de su vida, siempre ordenada y profesionalmente responsable, como de sus profundas convicciones religiosas que lo han llevado a la práctica de inalterables normas de vida y convivencia. Pero la primera sorpresa que tuve fue la enorme vigencia que tiene en Venezuela como intérprete del tango y canciones sureñas. Agustín entusiasma a un público que, no por lejano del Río de la Plata, es menos tanguero. Escuché el grito de un parroquiano:

— ¡Oye, chico. Eso sí es cantar tango, vale!

Durante cuatro años fui testigo, sin proponérmelo, de muchos momentos rescatables para el recuerdo. Una vez quise ingenuamente presentarle al folklorista y pintor Julio Molina Cabral, el que hiciera famoso a "Sapo cancionero". El abrazo apretado que se dieron me demostró que no hacía falta presentación alguna ya que estaba viendo el reencuentro, después de años de no verse, de dos auténticos hermanos.

Una noche, en su pieza del hotel *Kipolo*, me habló Agustín de su proyecto de montar un espectáculo teatral y musical (en realidad un monólogo), para el que había pedido la colaboración de un escritor argentino radicado en Colombia: Humberto Vilches Vera. La idea original era del mismo Irusta y tenía una estructura que hubiera hecho la alegría de Discepolín. En sucesivos encuentros me fue contando el progreso de ese trabajo, y en muchas ocasiones fui el único es-

pectador de sus ensayos. Ese monólogo, "Morir despacio", es ahora una realidad. Ya dejó de ser un sueño de Agustín y se transformó en un éxito aclamado no sólo en teatros, sino en importantes instituciones culturales y oficiales como la Universidad de Carabobo, la Simón Bolívar, el Colegio Universitario Los Teques, el Teatro del Banco de Venezuela y muchas otras.

Muchos se preguntan qué edad tiene Agustín. Yo, que me autodefino como coleccionista de miradas y que estudié mucho la suya, sostengo que apenas ha dejado la adolescencia, de la que guarda todavía entusiasmo, fe en sí mismo, energía para realizar, algo de ingenuidad y un enorme caudal de ternura que comparte con su adorable compañera caraqueña, Teresita.

Cabría agregar muchas referencias a sus éxitos actuales en muchos países; un buen ejemplo de los cuales ha sido la prolongación por cinco semanas de su actuación en los Estados Unidos, donde el alcalde de Miami le entregó las llaves de la ciudad, distinción que muy pocos latinoamericanos han conseguido. Pero no quiero alejarme de Venezuela, donde me tocó compartir con Agustín un inolvidable momento en 1974.

La invitación de un porteño como Julio Amoedo no podía extrañarnos. Un homenaje a Gardel está siempre dentro de lo que se puede esperar y a veces, por qué no, aceptar complacido. Durante la mañana habían resbalado anécdotas, recuerdos, y alguna que otra nostalgia de Buenos Aires. Nos reunimos nuevamente a las cuatro de la tarde con otra gente: Ulyses Petit de Murat, Ariel Ramírez, Martín Tiempo (overo había de ser, siendo hijo de César), Toto Da Mario (soberbio bandoneón), Juan Domech (un piano como pocos), y tantos otros. Un rato después, bajo una lluvia tropical, empezó el homenaje.

Un discurso de la autoridad municipal, luego palabras de Ulyses, después el privilegio de Ariel haciéndonos escuchar "Volver" tocado en un pianito *ad-hoc*, más tarde la orquesta, otros intérpretes, Agustín cantando *a capella* y contagiando la humedad de sus ojos verde claro (¿la lluvia tal vez?, creo que no) a toda la multitud.

Hasta aquí todo normal, salvo la conjunción de gente importante que se había reunido. Lo extraordinario es que todo eso fue para darle el nombre de *Carlos Gardel* a una calle de Caracas, al costado

de una estación de ferrocarril en desuso, y con una plazoleta donde la placa de bronce perpetúa el acontecimiento.

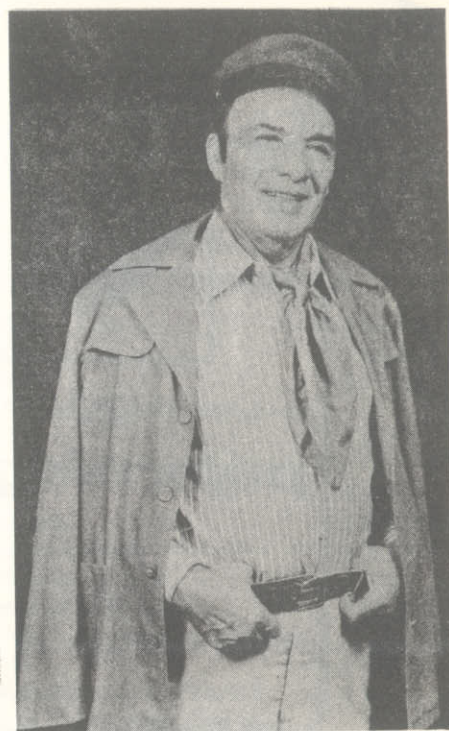
Este homenaje, al cumplirse entonces 39 años del accidente de Medellín, no era una cosa aislada. Varios días antes todos los diarios venezolanos comenzaron a publicar notas, artículos y comentarios sobre la efeméride. El sábado 22 de junio el Canal 8 de televisión de Caracas propaló a todo el país un programa "ómnibus", dedicado a Gardel, con trozos de películas, canciones, reportajes a artistas y presentación de testimonios. Todos los días, desde el 24 al 28 de junio inclusive, se proyectaron en la pantalla chica películas del Zorzal.

Eso por el aniversario, sí. Pero otro hecho permanente es que todos los negocios de venta de discos en Venezuela tienen una buena colección de grabaciones para los gardelófilos (que son muchos), aun en las más pequeñas ciudades y pueblos de los llanos o de los Andes. Peñas tangueras hay en todas partes. Un médico de Acarigua, Tito Ortega, tiene una fabulosa colección de grabaciones, mientras que en Valencia, capital del Estado de Carabobo, existe un museo gardeliano en formación.

La multitud nos apretujó en Caño Amarillo (así se llama la vieja estación ferroviaria), y la emoción se vio en los ojos y se escuchó en la ovación que coronó a cada disertante y a cada intérprete. Se habló de la hermandad de todos los pueblos latinoamericanos; Ulyses hizo referencia, y esto enfervorizó al público, a esa Patria grande con la que soñaron los Libertadores. Pero continuó, como un fantasma incomprensible, la razón de la idolatría que siente el pueblo venezolano por Gardel.

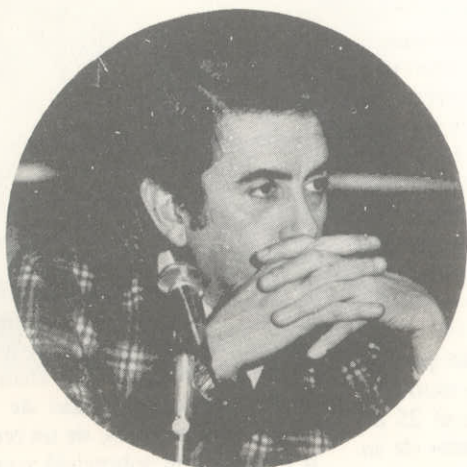
La elección de Caño Amarillo para el homenaje oficial del pueblo y autoridades caraqueñas se debe a que el 25 de abril de 1935, sesenta días antes de su muerte, Gardel llegó a esta ciudad, desde La Guayra, en el trencito que entonces unía a la capital con su puerto de ultramar. La breve permanencia bastó para que los hombres y mujeres de Caracas no olvidaran jamás a este artista. El día de su muerte, coincidente con el aniversario de la batalla de Carabobo, es un elemento más para que los venezolanos recuerden con exactitud esa fecha. Y lo hacen todos los años sin excepción.

En un acontecimiento como este no podía faltar la nota simpática, imprevista, anecdótica y nostálgica: una viejita, en medio del acto, se presentó ante todos



como el amor venezolano de Gardel. Los diarios, en los días siguientes, le hicieron reportajes y ella enfatizó su condición de *mujer de Carlos*, a la que él hubiera regresado después de su jira de final tan trágico. ¿Verdad, sí, no? ¿Quién puede decirlo? ¿Qué importancia tiene? Porque más allá de la realidad o fantasía de una mujer enamorada está la incontrastable verdad de la vigencia de sus sentimientos, de un recuerdo real u onírico que sobrevivió cuarenta años con una fidelidad que asombra y de las lágrimas, aún presentes, de una caraqueña por quien triunfó a seis mil kilómetros de distancia de su ciudad.

Entonces resulta sencillo aceptar su condición de *mujer de Carlos*, porque para ella sigue sonriendo no en el bronce de su tumba de la Chacarita (que nunca vio) sino en la vida de sus lejanos años juveniles y soñadores. Y así, engrandecido por el tiempo que depura y espiritualiza, teñido por la nostalgia que embellece y revive es posible que Gardel cada día no sólo cante mejor, sino que ame mejor.



Antitodo no es Antidoto

El juego de palabras del título se me ocurre al releer las *"Antimemorias"* de André Malraux, libro tan memorioso como pocos en su género a pesar de la partícula "anti". Tan memorioso es que, quizá con ironía, el mismo Malraux lo reconoció al elegir como pórtico un texto búdico que dice:

El elefante es el más sabio de todos los animales, el único que recuerda sus vidas anteriores; por eso permanece tranquilo durante largo tiempo, meditando acerca de ellas.

Un poco elefante somos todos los hombres, o mejor dicho todos los seres humanos (para que las feministas no se sientan injustamente excluidas). Y a veces recordamos sin querer recordar. Entonces llega "anti", esa preposición inseparable que denota oposición o contrariedad. Oposición o contrariedad al héroe con el antihéroe, a la novela con la antinovela, al arte con el antiarte. "Anti" que pretende ser "antídoto" para remediar la vulgarización, la masificación, la comunicación. "Antitodo", por las dudas.

Pero resulta que las cosas no siempre salen como los rebeldes (con o sin causa) quieren. Y así antitodo no es antídoto, en cuanto por uso y abuso se convierte en un convencionalismo más.

Tenemos que ser diferentes para asemejarnos, y así vienen las modas —si este año fue el violeta, el que viene será verde—. Y las modas invaden el campo de la cultura. Por ejemplo: nadie cree en un héroe dentro de la literatura presuntamente seria, aunque lo acepte en la televisión o en las historietas. Incluso en la televisión y en las historietas es más convincente el antihéroe (inefable Hulk!). De todos modos en la literatura, y desde Joyce en adelante, Ulises se ha convertido en un señor capaz de toser, de estornudar, de aceptar la condición de marido engañado, de tener caspa, de estar triste. De morirse y todo. Hasta la astucia le hemos quitado. ¿Por qué?

Porque ya no vivimos tiempos de ilusiones; esa es la verdad. Y entonces el "anti" se convierte en una especie de coraza que nos defiende de verdades apabullantes. Hay un peligro: que la coraza se transforme en piel y la defensa en naturaleza. Si no somos antialgo no somos nada. Ni en el consorcio, ni en la política, ni en la oficina, ni en la lectura, ni en las opiniones. Resulta, entonces, a la corta y a la larga que la uniformidad del "anti" nos va cubriendo con

los mismos prejuicios que queríamos sacarnos de encima (o de abajo, como dice Cortázar en algún cuento de "Bestiario").

El antihéroe vive como es de imaginar en la antinovela que, según ciertos autores y ciertos críticos, se propone romper la preceptiva tradicional a través de estructuras novedosas. ¿Pero acaso Gargantúa y Pantagruel no fueron antihéroes, acaso no habitaron lo que hoy podríamos considerar antinovela? ¿Acaso "Alicia en el País de las Maravillas" no es el anticuento por excelencia? ¿Acaso "Rayuela" —considerada por muchos como la antinovela perfecta— no es una novela con todas las de la ley?

Los géneros literarios varían, así como varía el lenguaje. Pero no se contradicen tan a menudo como generalmente creen los demasiado jóvenes. Sucede, eso sí es verdad, que ciertas obras permanecen y otras no. Como dice Strindberg, en "Solo", con respecto a las ciudades: "Algunas calles viejas no tienen absolutamente ninguna atmósfera, mientras otras tienen mucho aun cuando son nuevas". Esa atmósfera perdurable en ciertas piezas de la narrativa, de la pintura o de la música, es lo que les da vigencia en todos los tiempos. No se trata, pues, de lo nuevo o de lo viejo, de lo tradicional o de lo antitradicional, del *establishment* o de la revolución; se trata de ciertos valores imperecederos que se alimentan por sí mismos, puesto que enriquecen a quien los recibe a través del tiempo y del espacio.

No es cuestión tampoco de caer en la aceptación de cualquier cosa. Es, en cambio, cuestión de comprender que el espíritu selectivo no puede subir los peldaños del "anti" porque sí. ¡Mal antídoto contra los descubrimientos vitales sería una escalera al cielo! Pensemos en el elefante del texto búdico; recordemos esas vidas anteriores que están en el arte anterior a nuestra residencia en la tierra (¡ah, Neruda!), busquemos en ellas la vida que traspasaremos a otros en la lectura, en la escritura, en la contemplación de una obra maestra.

Denostar al viejo porque es viejo da los mismos resultados que denostar al joven porque es joven. La manía del "anti" es la manía del "porque sí", aunque a veces se disfraza con ideologías aparentemente sacrosantas.

No somos héroes, pero tampoco antihéroes. Somos seres humanos, hombres o mujeres. Y no vale la pena pedir perdón por serlo. Además, ¿a quién le vamos a pedir perdón? No hay Antídotos, que yo sepa.

Ediciones

Corregidor

SAICI y E



Corrientes 1585 — Teléfono 46-6116

AUTORES ARGENTINOS EN CORREGIDOR

| | |
|---|-----------------|
| Alberto Girri — Obra Poética — 3 vol. | \$ 95.000.- |
| Olga Orozco — Obra Poética | \$ 28.000.- |
| Edgar Bayley — Obra Poética | \$ 18.000.- |
| Los Mejores Poemas de la Poesía Argentina - Selec. y nota J. C. Martini Real | \$ 35.000.- |
| Macedonio Fernández — Obras Completas | |
| Tomos Publicados: Teorías | \$ 28.000.- |
| Epistolario | \$ 28.000.- |
| Museo de la Novela | \$ 18.000.- |
| Adriana Buenos Aires | \$ 18.000.- |
| Papeles del recién venido | \$ 20.000.- |
| LA HISTORIA DEL TANGO — 16 volúmenes publicados | |
| Precio: volúmenes 9-13-15 | c/u \$ 18.000.- |
| los restantes volúmenes | c/u \$ 13.000.- |
| Historia de los varietés de Buenos Aires 1908-1925 Ovaldo Sosa Cordero | \$ 45.000.- |
| Marco Denevi — Obras Completas — Vol. I | \$ 30.000.- |
| Marco Denevi — Hierba del cielo | \$ 13.000.- |
| Falsificaciones | \$ 13.000.- |
| Ceremonia Secreta | \$ 7.900.- |
| Bernardo Kordon — Cuentos Completos | \$ 22.000.- |
| Antonio Federico Moreno — El Planeamiento de nuestra Argentina | \$ 8.000.- |
| Pablo Hernández — Conversaciones con Matera | \$ 18.000.- |
| Italo Luder — El Proceso Argentino | \$ 13.000.- |
| León Benarós — Romancero Criollo | \$ 29.000.- |
| Jorge Abel Martín — Cine Argentino 79 | \$ 20.000.- |
| Emilio Breda — Los Villancicos Porteños | \$ 10.000.- |
| Máximo Etchecopar — El fin del nuevo mundo | \$ 20.000.- |
| Luis Garro — Los Mundiales de Fútbol | \$ 25.000.- |
| Adolfo Obieta — Terrores del año 2000 | \$ 15.000.- |
| Fernando Elizalde — La Heredad | \$ 13.000.- |
| Ernesto Schöo — El baile de los guerreros | \$ 17.000.- |
| Francisco García Jiménez — Carlos Gardel y su Epoca | \$ 15.000.- |
| Borges por Borges — Borges para millones | \$ 12.000.- |
| Jorge Montes — El Mno Gatica y yo | \$ 13.000.- |
| (Rectificaciones a Ernesto Sábato) — La Nación, Sionismo y Masonería | \$ 20.000.- |
| Ubaldo A. Rattin y otros — Redondo, celeste y blanco (El mundial de fútbol. 1978) | \$ 20.000.- |
| Angel Battistessa — Shakespeare en sus Textos (Oír con los ojos) | \$ 9.500.- |
| Laurio H. Destéfani — Las Malvinas bajo la dominación española (Período Hispánico) | \$ 20.000.- |
| Juan José Manaute — Los Degolladores | \$ 13.000.- |
| Félix Pelayo — Historias para adolescentes | \$ 10.000.- |
| Juan Cicco — Irene la última vez | \$ 7.500.- |
| José Gobello — Etimologías | \$ 15.000.- |
| Francisco Antonio Serrano — El fusilamiento de Liniers | \$ 14.000.- |
| Héctor Lastra — Cuentos | \$ 10.000.- |
| Pedro Olgo Ochoa — El Turf y yo (Juan Ramón de la Cruz) | \$ 25.000.- |

EN TORNO AL PROBLEMA DEL LENGUAJE

El INI (Internazionale Novatrice Infinitesimale) es una nueva corriente cultural creada por el poeta y ensayista italiano Gabriele-Aldo Bertozzi e intenta establecer un lenguaje universal acorde con la mutación de los tiempos.

A NUESTROS HERMANOS DE LA ARGENTINA

Queridos hermanos, no es en nombre de aquella historia que a veces nos ha unido que hoy nos dirigimos a ustedes; es a ustedes, hombres de los años ochenta, a su inteligencia y creatividad que enviamos este mensaje. El les llega contemporáneamente desde Roma y desde París. Aunque nuestras expresiones reunidas tienen todo el aire de ser el manifiesto mundial de una nueva corriente creadora es a una toma de conciencia que apuntamos más que a una revolución.

No son los revolucionarios los que cambian la sociedad; es la sociedad la que va al encuentro de ellos. Revolucionarios son aquellos que, habiendo comprendido antes que los otros cuál es el curso de los tiempos, tratan de acelerarlo sobre todo haciendo que muchas energías latentes no se pierdan en la tristeza de la noche, en aquella soledad en la que muchos creían estar atrapados. Ofrecen además las condiciones para profundizar lo que había sido apenas percibido.

Las grandes corrientes no se han afirmado en virtud de los manifiestos (aunque los hayan tenido). Ha sido la sociedad que ha cambiado. Sus primeros representantes han hecho, en otros términos, lo que hacemos nosotros del INI (Internazionale Novatrice Infinitesimale): la más grande corriente después del Iluminismo y del Romanticismo (y por la mutación de los tiempos, de más vasto y duradero alcance). El INI ha afirmado y superado a Isidore Isou, fundador del Letrismo, presente en el acto de fundación celebrado en París, en el Café de Flore, el 3 de enero de 1980, y repetido en Roma por la Central Mediterránea la noche del 11 de enero del mismo año.

El INI reconoce en el fundador del Letrismo al Jules Verne de la nueva corriente renovadora.

La vanguardia también es un "género", históricamente el más importante, después de los de la Antigüedad, porque ha traído el mundo hacia nosotros, hacia su ciencia siempre en evolución (por el momento química,

electrónica; piénsese, por ejemplo, en los audiovisuales en correspondencia con la poesía visiva, con la poesía sonora). Ciertamente es inevitable que muchos de nosotros, como por otra parte Isou, Lemaître —precisamente por la óptica diferente con la que vemos las cosas, por el renovado campo de la creación que se extiende, exterminado— es inevitable, decíamos, que muchos de nosotros elaboremos nuevas experiencias técnicas expresivas sobre la base de un nuevo lenguaje. El Internazionale las divulgará, a través de las varias centrales, pero la creación no será nunca puesta sobre vías fijas en el pasado. Ella es infinitesimal. Pero no sólo como para los letristas que procedieron hasta hoy sobre la línea horizontal. Nosotros, por ejemplo, hemos alcanzado ya la línea vertical.

Gabriele-Aldo Bertozzi con "Voces paralelas", colección de poesías definidas "tridimensionales".

Giulio Tamburrini con sus graffiti, donde con la punta de acero extrae la imagen de diferentes estratos de color.

Laura Aga-Rossi, además, en los primeros días de la fundación en París, en un hotel de Rue Pierre Sémard, con el uso de vidrios, espejos, material transparente, una escritura (ya muy válida en sí misma) sobre diversos planos.

Para no hablar de Jean-Paul Curtay, cuyos recursos creativos se mueven ya en el futuro. Planos diferentes de poesía, pintura, creación.

Queridos hermanos: el INI es movimiento de vanguardia, Letrismo, escuela artística y más. Él ha sido presentado por el Futurismo, por el Dadaísmo, anunciado por el Letrismo. (Y todos los grandes estudios sobre el lenguaje, todos los nuevos instrumentos críticos en favor de la forma y en desmedro del contenido, todas las nuevas disciplinas del lenguaje no han hecho otra cosa que anunciar la muerte de la palabra y, en sustancia, afirmar la necesidad de una nueva expresión: la nuestra). Nosotros no nos glorificamos por esta toma de conciencia porque la orilla era ya próxima. Por otra parte, en tiempos ya lejanos, poetas como Rimbaud, Apollinaire, habían ya afrontado el problema en términos por demás lúcidos.

Con esto, queridos hermanos, los saludamos y respetamos.

Internazionale Novatrice Infinitesimale
Vía Trionfale 10041
00135 Roma (Italia)

SUR

FUNDADA POR

VICTORIA OCAMPO

Viamonte 494 8° Buenos Aires

UN CUARTO PROPIO

Virginia Woolf

INTENCIONES

Roger Caillois

A APARECER: AUTOBIOGRAFIA

II Tomo: El Imperio
insular

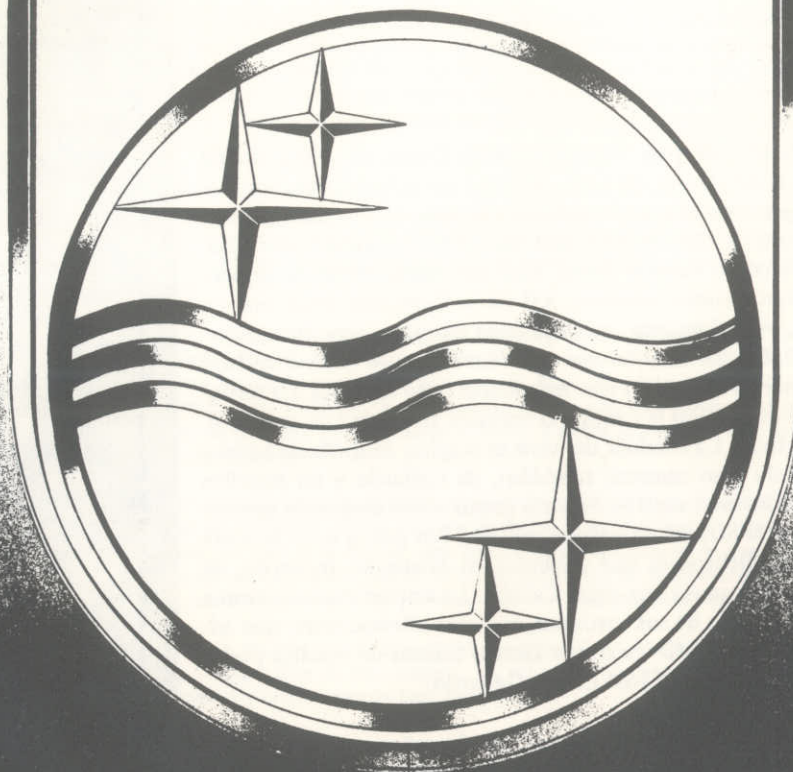
Victoria Ocampo

REVISTA SUR N° 346
VICTORIA OCAMPO

1890-1979

EN UN NUEVO ANIVERSARIO DE PAJARO DE FUEGO, REVISTA Y EDITORIAL SUR, ADHIEREN Y CELEBRAN LA VICENIA DE LA REVISTA AMIGA.

PHILIPS



Este símbolo identifica:

PRODUCTOS ELECTRODOMESTICOS:

Televisores color y blanco y negro. Licuadoras. Batidoras. Tostadoras. Exprimidores. Cafeteras. Brochette-Maker. Secadores de cabello. Lustraspiradoras. Ventiladores. Planchas. Relojes Electrónicos. Radios. Radiograbadores. Grabadores. Reproductores. Cadenas de Alta Fidelidad. Cassettes. Afeitadoras. Infraphil. Ultrasol. Lámpara solar. Lavarropas. Heladeras.

PRODUCTOS DE ILUMINACION:

Iluminación del hogar. Deportiva. Industrial. Decorativa. Grandes Areas. Alumbrado público.

PRODUCTOS PROFESIONALES:

Sistemas e instalaciones especiales de sonido. Circuitos cerrados y cámaras de TV color. Equipamientos de plantas transmisoras de TV color y blanco y negro. Laboratorios de idiomas. Columnas sonoras. Centrales telefónicas automáticas. Centrales telegráficas y de télex. Radar. Sistemas de aeronavegación. Sistemas para radiodiagnóstico. Terapia por radiación. Electromedicina. Radiografía industrial, etc.

JOSE CARLOS GALLARDO PREGONA SU MUNDO INTERIOR

En 1963 presenté la Oda al Paraná, de José Carlos Gallardo. Desde ese año a este de 1980, en que acabo de leer y releer Dolor de cera, la firme vocación poética de Gallardo se ha exaltado en una serie de libros. Presidente del aula de Poesía Española Antonio Machado, es una figura de clara humanidad, de vertical hondura amistosa, que sabe conmovernos no sólo como escritor cabal, sino por mera virtud de presencia. En Dolor de Cera, publicado como volumen XII de la Colección Dulcinea, en Madrid, el acento lírico recae, esencialmente, sobre la zona emotiva. Hay dura recordación de días terribles de la infancia. El niño que se conserva en lo íntimo de José Carlos Gallardo, abre sus memorias a un cielo con frecuencia cielo de pena. La ternura alivia —como en esa Nana que el niño le canta a la transida fragilidad de la madre, lo sombrío de algunas perspectivas. La médula del vivir es trágica, después de todo y más lo fue en la patria española (tan nuestra, también), de Gallardo y en aquellos lugares y circunstancias en que le tocó existir: Fuimos como niños ciegos/de amaneceres aciagos,/y aprendimos que la luz/era un natural milagro. No podía estar ausente en la poemática de Gallardo la dicotomía que amanece en cualquier recuerdo, de sombra y luz. Por más que Mujer sumisa nos diga: Callaba. La entronizamos/como a la imagen de un dolor de cera, en una de sus rotundas, austeras afirmaciones, que admiramos aún más que su facilidad metafórica o que ciertos tramos de insólito poder creativo. Escuchemos dos de los poemas de José Carlos Gallardo:



JOSE CARLOS GALLARDO

RACIONAMIENTO

En pan por la mitad menos
la mitad. Los ojos dulces
untados de sueño. El tiempo
un caramelo de azufre.

Acuchillado pan como
si fuera un Cristo insalubre.

Pan del hambre, pan hambriento,
pan amasado con cruces,
ilaureada de los niños
que crecían como lumbres!

Por las calles de Granada
va un pan relleno de nube:
como una árida tormenta
en lo alto-Dios lo sacude.

Y cane migajas de piedra,
icielo de los andaluces!

LA MARCA

Sellado, tan un fruto abandonado
o el tiempo desnutriendo la madera.
A cara o cruz el fuego de la hoguera
comiéndose la tea en mi costado.

Como una espiga de metal salado,
la huella umbilical en cada ojera,
gesto de pasto seco en la manera
de hacer del labio un eco enamorado.

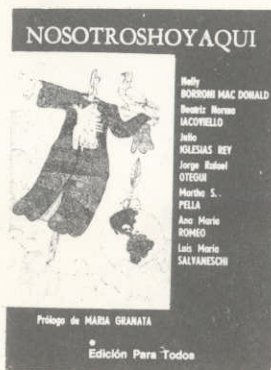
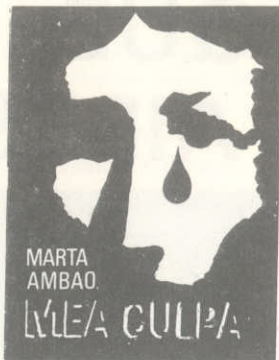
Y yo de pie, golpeándome en la fragua
desmemoriada de mi nacimiento
con trenos de dolor y ayes de agua.

De pie con el veneno de los fuertes
clavos, abriéndome el gran hundimiento,
queriendo recordar todas las muertes.

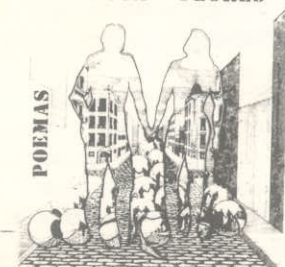
*DOLOR
en cera*



COLECCION DULCINEA
VOLUMEN XII
Madrid, 1979



TRANSEUNTES PERPETUA FLORES



anaquel de poesía

Hemos leído *Peregrinación hacia el centro*, de Rodolfo O. Bohrn. Su serena madurez poética se advierte por el dominio que posee de un lenguaje singularmente substancial. Ya sabemos todas las palabras que tienden al creador trampas y culpables tentaciones. Bohrn no cae nunca en ellas. Busca renovar su tejido, obligación esencial de todo poeta y lograr expresividad a través de una severa labor de síntesis y despojamiento, como en su poema *Alquimia*: "De viento/agua y colores invisibles,/del recuerdo y la ansiedad/de los Clavos y el Madero,/de estas cosas y otras/se compone el alma".

Nos dice José Blanco-Amor: "Yo encontré en esta mujer, suave y obstinada, una condición que me parece superior: autenticidad. Es ella y no hace nada para no serlo ni hace nada para buscarlo. No hace demagogia literaria". ¿La Mujer? Perpetua Flores. Presente de nuevo con su libro de poemas *Transeúntes*, que acaba de publicar las Ediciones Figaro, con portada e ilustraciones de César Robles. Rotunda, Perpetua Flores afirma: "Estoy de este lado/de la eternidad: soy transeúnte." Excelente definición de nuestro carácter de seres efímeros.

Un vehemente pedido a Dios de "ser", figura en *Mea Culpa*, libro de poemas de tendencia mística, publicado por Marta Ambao, con expresiva carátula de Segundo Freire. Se desprende de todo el texto de Marta Ambao una gran piedad por la falible circunstancia de andar por los caminos tan indecisos de la forma humana. Su alma aspira a más y lo hace con fervientes palabras cristianas, empezando por el reclamo supremo de su propia identidad.

Nosotroshoyaquí (exactamente, con las tres palabras formando una sola) es una exposición poética de siete autores: Nelly Borrioni Mac Donald, Beatriz Iacoviello, Julio Iglesias Rey, Jorge Rafael Otegui, Martha S. Pella, Ana María Romeo y Luis Salvaneschi. María Granata, en el prólogo de la obra, editada con tapa de Ana Inés Macadam, nos dice: "Este conjunto de poemas, esta presencia de siete jóvenes poetas, irrumpe con la fuerza de lo que está verdaderamente vivo". Exaltar la vitalidad de una poesía es uno de los mejores elogios que pueden hacersele.

Angela Colombo entrega, *Buenos Aires de frente*. Dice de la ciudad amada que la acunan sus brazos, que sonríe ante sus palabras, que la observa de frente y mira la inalcanzable lucidez de su cuerpo. Angela Colombo tiene, de cara a la ciudad, una conmovedora actitud de enamorada. Así, en este décimo libro que bien habla de su constancia en los difíciles territorios de la creación poética, aparece esa *porteñidad* que menciona José Barcia en el lindo prólogo, bajo una comunicante vestidura lírica y afectiva.

Siganos con Buenos Aires. Sara Belsky publica *Buenos Aires con amor*. Otro cómplice en esa pasión, el gran César Tiempo dice de esta autora: "A mí me conmueve la poesía sin alabores retóricos, sin faralaes, sincera, emotiva y combiatiiva de Sara Belsky."

Marcos Paz, desde Jujuy, nos hace llegar *Canto al éxodo*, un poema épico, sobre la hazaña de sacrificio acometida, bajo la inspiración patriótica de Belgrano, en agosto de 1812, en días inciertos para la suerte de nuestra naciente libertad. El libro de Marcos Paz lleva estrofas que están siempre connotadas por referencias históricas, nobles e ilustrativas, de los acontecimientos que va cantando con acento exaltado.

El libro *Rostros que nadie toca*, de María Meleck Vivanco, editado por Francisco Colombo, que obtuvo el Premio Oliverio Girondo, está dedicado a la memoria de las almas ardientes, "ya sin flores ni atavíos, devueltas a la luz." Tal es el sentido trascendente del limpio lirismo que aparece con una xilografía en la tapa, original de Melgarejo Muñoz. Contiene muchas composiciones ampliamente logradas, como "Esa patria obstinada", "Casi letanía" o "Navegador del éter". El poeta uruguayo Julio Fernández ha dicho que María Meleck Vivanco, "ha poblado, como dice Ungaretti, de nombres el silencio". Deber de poeta. Horacio Regu Molina, dijo: "El que rompa el silencio tendrá que hacerlo con una palabra maravillosa". Siempre tiene algo de tal el oficio del poeta, que con tanta entrega ejerce María Meleck Vivanco.

Leonildo Praglia puebla sus sencillas composiciones de un tierno anecdotario, de palabras que ordenan pulcramente la realidad, en el poemario que titula *Permanencia de ángel*. Es un título que se lleva bien con la substancia medular de este libro. Lo angelical surge una y otra vez. Especialmente en el poema dedicado a la Virgen María.

Florencia Williams Talamantes, escritora estadounidense que ya nos diera un libro notable sobre Alfonsina Storni, con acertada traducción de sus mejores poemas y exactas referencias críticas y biográficas, ahora publica, también en inglés y castellano, selecciones de poesía lírica y aforística de Ramón Sender. De este escritor español, recuerda Florencia Talamantes, del Valle Inclán dijo que era el único de su nacionalidad capaz de escribir un nuevo Quijote. Emigró a los Estados Unidos, como tantos otros, luego de la derrota de la República. Ha escrito numerosos libros allá. Actualmente reside cerca de Balboa Park, en San Diego.

El poeta uruguayo Enrique Estrazulas ha publicado *Poemas de amor* (madrigales blasfemias). Es autor de un ensayo sobre nuestro Carlos de la Púa, el inefable Malevo Muñoz de los tiempos legendarios de Crítica y de la generación martinfierrista. Escribe versos rotundos, a ratos desbordantes de una voluntariosa insolencia. Su vocabulario es rico y no teme enredarse con ciertas formas casi coloquiales de la actualidad. Sale airoso del riesgo, por su certero instinto poético y su rica imaginación.

VOCES DE LA LIRICA QUE PASARON POR BUENOS AIRES



MARIO DEL MONACO
Caracterización para "Otello"
de Verdi



TITO SCHIPA
Una voz de las que no se olvidan



ROSSI LEMENI
Interpretando a "Boris Gudonov"

Abierta a todas las corrientes artísticas del mundo, Buenos Aires fue desde siempre una plaza musical de primer nivel.

Recordamos brevemente los orígenes del Teatro Colón, cuya larga historia se inicia allá por 1889 cuando comienzan las obras de excavación, obra que sufrirá sucesivas interrupciones ante la mirada curiosa de los porteños. Al fin abre sus puertas el 25 de mayo de 1908 y a partir de allí comienza la historia de las voces que atesoran sus paredes. Una historia que con la ligereza que permite una conversación entre "dilettantes", iniciamos en esta nota rescatando la conversación mantenida entre Armando N. Rappallo y F.B.

F.B.: Recordar las grandes voces que han pasado por Buenos Aires significará olvidarnos de muchos, pero de todas maneras ¿dónde quiere que comencemos?

A.R.: Yo sugeriría que digamos "grandes voces y grandes artistas", porque algunas figuras no se destacaron tanto por sus condiciones vocales como por sus aptitudes interpretativas. ¿Qué le parece

si empezamos por recordar la primera función de una ópera completa interpretada y cantada en Argentina?

F.B.: Creo que fue "El Barbero de Sevilla".

A.R.: Exacto. Y ocurrió el 27 de setiembre de 1825, cuando aún el país no era el que tenemos. Una compañía (iba a decir española), pero en realidad integra-

da por una mezcla rara, cantó en efecto "El Barbero". El cantante principal era Pablo Rosquellas que hacía el Conde Almaviva y era a su vez, director de la compañía. Angelita Janni interpretaba a Rosina, Michel Vaccani a Figaro y el primer cantante nacido en estas tierras era Juan Antonio Viera que canta la parte de Don Bartolo. El resto eran españoles e italianos.

F.B.: ¿Recuerda en qué teatro se representó?

A.R.: Sí, en el viejo teatro *Coliseo*. El programa anunciaba "*Il Barbieri di Siviglia*" o "*L'inutile precauzione*". Después pasó bastante tiempo y vamos a recordar a algunas figuras aunque como es natural, nunca sabremos si fueron tan buenos cantantes como dice la tradición, ya que ni siquiera podemos apelar a una referencia indirecta. De todas maneras, los primeros cantantes importantes que gravitaron, destacan a la figura de *Enrico Tamberlick*, un tenor romano que cantó por primera vez en 1857; a *Julián Gayarre*, que estuvo entre nosotros en 1876, a *Francisco Tamagno*, que debutó en 1878, a *Matia Battistini*, *Fernando de Lucía*, *Adelina Patti* (que debutó en 1888), a *Roberto Stagno*, *Luisa* y *Eva Tetrizzini*, *Vicgor Murel* (el primer "Yago"), *Antonio Scotti*, *Gemma Bellincioni* y para terminar esta breve lista del siglo XIX justamente con el debut en 1899 de la señora *Regina Paccini*, que más tarde fuera esposa del presidente Alvear.

F.B.: Yo quisiera agregar una anécdota, ya que usted aludió a *Julián Gayarre*. Por aquellas épocas existía un famoso tenor que se llamaba *Constantino* y tenía fama de ser muy afecto a la bebida. Pero era un gran cantante y actor, al punto que se decía que "*Gayarre era Gayarre, porque Constantino lo quería*".

A.R.: —Usted se refiere a *Florencio Constantino*, que llegó a cantar en el nuevo Colón.

F.B.: Efectivamente. No obstante su afición al alcohol era un gran artista. También pertenecía a la época un famoso tenor que según las mentas, hacía el "*Otello*" fabulosamente. Era el tenor *García* que impactara a los públicos de comienzo de siglo. De *Gayarre* existen grabaciones de pasta.

A.R.: ¿Qué le parece si empezamos el siglo XX con el recuerdo de *Arturo Toscanini* que dirige entre nosotros, por primera vez en 1900? Debuta con *Enrico Caruso* y el inglés *Danclais*.

F.B.: Claro, la lista será obligatoriamente incompleta porque olvidaremos a unos cuantos. De todas maneras podemos hacer una selección.

A.R.: Podríamos enumerar cantantes que han pasado por el Colón desde 1908, dejando de lado por ahora, los otros teatros. La lista corre hacia 1954 y luego abordaremos los últimos veinti-

cinco años donde ya podríamos hablar sobre artistas vivos, cuyas voces hemos escuchado.

F.B.: Mis comienzos datan del 36 con una "*Bohème*" de *Isabel Marengo* y *Koloman von Patacki*.

A.R.: El mío con la ópera alemana "*Der Freischütz*" de *Weber*. . . Pero dejando nuestras experiencias, podríamos comenzar con *María Barrientos*. . .

F.B.: Fue uno de los "booms" de la sociedad argentina, por ser una intérprete que se acriolló. Usted recuerda que allá por el veintitantos se estrena en Buenos Aires la ópera "*La Dolores*" de *Tomás Bretón*, con un reparto que encabezaba la *Barrientos*, con *Hipólito Lázaro* y que se representó memorablemente durante catorce funciones consecutivas. . .

A.R.: Igual que ahora.

F.B.: Sí, lástima que ahora con cinco funciones se debe conformar a todo el público. Cuando se retiró del canto, *María Barrientos* se radicó entre nosotros y fue una excelente maestra de la voz. Entre sus principales alumnas se encontró *Helena Arizmendi*. Era una de las grandes divas de entonces. Pero sigamos con su lista. . .

A.R.: *Lucrecia Bori*. . .

F.B.: Exacto. Fue luego durante muchos años, habitué del Metropolitan Opera House. . .

A.R.: *Toti Dal Monte* más reciente.

F.B.: Excelente cantante. Su versión de "*Butterfly*", grabada con *Beniamino Gigli* es una pieza para coleccionistas.

A.R.: Ya hemos convenido con usted, en otra oportunidad en que efectivamente, era una de las grandes. Pero sigamos: *Amelita Galli Curci*.

F.B.: Poca gente recuerda de ella la siguiente anécdota: Sus hermanos y sobrinos estaban radicados en Rosario donde se dedicaron a la actividad aseguradora. Cuando ella falleció hace unos años en los Estados Unidos dejó una muy buena fortuna a los familiares mencionados.

A.R.: *María Farnetti*, cantante de los primeros años del Colón. . . Y *Claudia Muzzio*, a la que habría que dedicarle varias páginas. . .

F.B.: Durante muchos años repitió cada temporada su célebre versión de "*Traviata*". En los últimos años vino con *Respighi* a estrenar en Buenos Aires y fue su último paso entre nosotros.

A.R.: ¿Y que le parece *Gina Cigna*. . .

F.B.: Fabulosa "*Turandot*". . . y veo que su lista incluye a *Gilda Dallarizza* y a *Rosa Raisa*. . .



BENIAMINO GIGLI
Uno de los mitos de la ópera contemporánea

A.R.: Y a una señora que se llamaba *María Callas*. . .

F.B.: Que cuando debutó se llamaba en realidad *María Meneghini Callas*, debutó con "*Norma*"; era tremendamente obesa y nadie supondría que se transformaría con el tiempo en forma tan integral. Aunque aquí nunca la vimos con esa es-



AURELIANO PERTILE
Su caracterización en "*Aída*"

tampa. Debutó en 1949 y hay que reconocer que tenía una fabulosa voz.

A.R.: ¿Qué le parece si terminamos con las sopranos del repertorio italiano? *Zinka Milanov* por ejemplo. Gran soprano, de quien recordamos sus discos con *Böerling*, con el repertorio completo y acompañada por *Warren*.

A.R.: *Lyly Pons*. . .

F.B.: De ella habría que decir que no solo pasó por Buenos Aires una excepcional cantante, sino que el público argentino la hizo un ídolo de tal magnitud que realmente opacó a todas las anteriores sopranos. . .

A.R.: Quizás sin merecerlo del todo.

F.B.: Es posible, de todas maneras todavía hoy las sopranos ligeras que actúan en Buenos Aires, son comparadas con ella. Todos quienes la conocieron en el escenario no podrán olvidar la escena de la locura de "*Lucía de Lammermoor*", que fue antológica. . .

A.R.: Asimismo fue famoso su "*Barbero*": que repitió varias veces con un reparto muy calificado, con *Baccaloni*, *Carlo Galleffi*, *Tito Schipa*. . .

F.B.: También figura en la lista *Renata Tebaldi* que estuvo solo una vez en Buenos Aires.

F.B.: En efecto. Una sola vez y lamentablemente entonces el público argentino no la pudo apreciar en todo su esplendor, porque ella sufrió después una gran evolución.

A.R.: ¿Recuerda a *Bidú Sayao*. . .?

F.B.: Como no. Una soprano brasileña, de las primeras a las que se aplicó la definición, a su voz, desde luego, de "*ligera de coloratura*". Poseía unas notas agudas excepcionales. La escuchó el Colón haciendo "*La Reina de la Noche*" en "*La Flauta Mágica*". . .

A.R.: ¿Qué le parece si terminamos esta lista con sopranos del repertorio alemán, muy rápidamente? Y aunque no respetemos la cronología se me ocurre, no sé por qué, el nombre de *Kirsten Flagstad*. Y sé por qué. Ella era una gran soprano, en realidad de origen noruego, pero cuyas interpretaciones de Wagner han asumido la imagen de un paradigma.

F.B.: Yo creo que usted siente una gran nostalgia por no haberla conocido y además por no haberla escuchado en obras que cantó con otro gran wagneriano. Pocos "*Sigfridos*" podían recordarse como el interpretado por *Lauritz Melchior*. El paso de esas dos grandes figuras por Buenos Aires junto a un granbarítono alemán que se llamó *Herbert Janssen*, dejó una estela inolvidable.

A.R.: Pero claro, en la lista figura nada menos que *Lotte Lanantz*, *Frida Leider* —que según los memoriosos era una gran "*Brunilda*" y *Diana Lemnitz*. . . Pero podríamos ya pasar a las "*mezzo*" y contraaltos.

F.B.: Como no. . .

A.R.: ¿Qué le parece *Fedora Barbieri*?

F.B.: Recuerdo que debutó cantando entre nosotros "*Il Trovatore*". Pero yo quería hacerle una observación previa. La gran "*mezzosoprano*" que nos visitó transformándose inmediatamente en mito, fue *Gabriela Bezanoni*. Cuando actuó entre nosotros *Gianna Pedrazzini*, la comparación que inmediatamente se imponía era justamente con la *Bezanoni*. . .

A.R.: Aquí encuentro un nombre que admiro profundamente, pero que en el Colón solo cantó zarzuela: *Conchita Supervía*. . .

F.B.: Bueno, *Conchita Supervía* más que cantar zarzuela, cantó música de cámara en el Colón. Los últimos años que pasó entre nosotros, ofreció recitales. Hacía una mavarillosa versión de "*Las siete canciones*" de *Falla*. Verdaderamente inigualable.

A.R.: *Ebe Stignani*. Creo que vino por el 54. . .

F.B.: Es cierto. Ya vocalmente, no era lo que había sido, pero de todas maneras llevaba dentro de sí a una gran artista. Ya no abordaba el repertorio de "*mezzo*", sino papeles más dramáticos.

A.R.: La norteamericana *Rise Stevens*. . .

F.B.: Sí, por supuesto. Más hermosa, que buena cantante. . .

A.R.: Otra gran contraalto alemana: *Karin Branzell*. Y *María Olscewska*, especialista del repertorio de Strauss. . . y *Jenny Tourell* a quien alcancé a escuchar en recitales. . . Bueno, pero pasemos a un tema que a usted le gusta mucho.

F.B.: ¿A cuáles?

A.R.: Los tenores.

F.B.: La ópera tiene dos grandes divos: las sopranos y los tenores. Los barítonos quizás puedan ser buenos o malos, pero nadie aceptaría un mal tenor.

A.R.: Comencemos con *Enrico Caruso*. . .

F.B.: Por supuesto y es oportuno recordar algo de *Caruso* a su paso por Buenos Aires. No solamente fue un gran cantante sino que se destacó por su señorío. Se recuerdan de él sus paseos por Florida y sus habituales cenas en el Jockey Club. Revolucionó el ambiente social.

Todo el mundo se acercó al Colón para escuchar a ese fenómeno —que realmente lo era— y ver su apostura en escena. . .

A.R.: Quería hacer a propósito, una observación: mucha gente dice —quizás con un afán deportivo los que buscan quien es el mejor de una época— que *Caruso* es el tenor del siglo y que es superior a *Pavarotti* y otros. . .

F.B.: Yo creo que *Caruso* logró un nivel superior al de todos los tenores, sobre todo desde el punto de vista vocal. Y además hay que recordar que se aleja de la ópera —dado su precoz fallecimiento— dejando detrás de él una leyenda inolvidable. Ahora se dice que antes de él, se ignoraba todo y después, todo se comparó con él. Es una figura inmensa y constituye un grave drama para todos los cantantes. Usted mencionó recién a *Pavarotti*. Yo, prefiero a *Plácido Domingo*. Quizás contemporáneamente puedan competir entre ellos, pero no creo que puedan compararse a ese monstruo que fue *Caruso* en escena. Yo no tuve la suerte de verlo personalmente, pero a través de la mala discografía que de él se conserva, se comprende que aún se mantenga en nuestros días como un mito. . .

A.R.: Tal vez el gran mito de la ópera. . . Pero vamos a otros nombres: *Dino Borgioli*, *Giuseppe Anselmi*. . .

F.B.: *Dino Borgioli*. . . De él se recuerdan dos muy hermosas grabaciones. Una de "*Rigoletto*" y otra del "*Barbero*". No tenía una voz grande, importante, pero manejaba muy bien el fraseo.

A.R.: Bueno, por orden alfabético habría que acordarse de *Mario del Monaco*, aunque es muy posterior.

F.B.: Estuvo dos temporadas en Buenos Aires. Debutó con "*Forza*" y después hizo el "*Otello*". Su calidad vocal era excepcional, pero era asimismo un gran artista. Tanto es así que cabría recordar la anécdota que lo revela como actor en las últimas películas de *Dino Risi*.

A.R.: Bueno, acá aparece un nombre que no sé si a usted le suena: *Miguel Fleta*.

F.B.: Bueno, yo tengo grandes recuerdos de *Fleta*. . .

A.R.: Pero si lo dejó hablar de *Fleta*, acabamos con el espacio. . .

F.B.: Sin embargo voy a recordar dos cosas de *Fleta*: nunca hubo ningún cantante que se pudiera medir mano a mano con *Caruso*, tal como *Fleta* podía hacerlo. Incluso me atrevería a decirle que era más cantante que *Caruso*, aunque no disponía de sus medios. Lás-

tima que su vida disipada no le permitiera arribar a la madurez y que pasó efímeramente por la ópera ya que vivió cuarenta y cinco años. Quizás su vida privada no le permitió llegar a la madurez artística que sus excepcionales dotes aseguraban.

A.R.: Bueno. *Beniamino Gigli*, otro mito. . .

F.B.: Yo recuerdo de *Gigli* solamente una cosa: su último paso por el Colón cantando "*Manon Lescaut*". Su físico no se prestaba para hacer un *Des Grieux* importante. Pero cuando ponía en acción sus medios vocales, el público cambiaba inmediatamente la imagen del mal actor, que sin dudas era; por la del excepcional cantante. . .

A.R.: Y dejando el orden alfabético de lado, le lanzo dos nombres: *Hipólito Lázaro* y *Aureliano Pértile*.

F.B.: *Lázaro* fue un gran cantante, el predilecto de *Mascagni* y estrenó en Buenos Aires prácticamente todas sus obras. La de *Lázaro* no era una voz agradable, pero sus medios eran importantes. De *Pértile* puedo decirle simplemente una cosa: su voz era tan excepcional como su personalidad y sus condiciones de actor.

A.R.: Otra excepción, aunque por otras razones: *Tito Schipa*. . .

F.B.: *Tito Schipa* tenía una brillante voz que manejaba con maestría dentro de algunas otras limitaciones. Una voz corta. Pero en el repertorio ligero no tiene comparación. Basta escuchar su versión del "*Elixir d'amore*" y de "*Don Pascual*" para darse cuenta que nunca hubo un cantante que pudiera llegar a eso. Lástima que en nuestro país entró en una decadencia bastante pronunciada, lo que lo llevó a comercializar su arte. No con esto agravio su memoria porque haya grabado tangos, pero hubo otras cosas de su responsabilidad que dejaron que desear.

A.R.: Una voz parecida, no, pero. . . *Ferruccio Tagliavini*. . .

F.B.: Debuta en Argentina con "*Tosca*" y realmente convulsiona la temporada que había sido una de esas grandes, porque en la misma también vino *Beniamino Gigli*, *Galeano Massini*. . . *Tagliavini* debutó con una "*Tosca*" increíble. Su media voz en "*I dolce manni*" es inolvidable. Pasó como una ráfaga brillante por Buenos Aires.

A.R.: Vamos a un francés, *Georges Thill*. . .

F.B.: No tuve oportunidad de escucharlo, pero tengo entendido que no solo fue un gran tenor francés, ya que *Thill*

abordó durante muchos años el repertorio italiano. Era además, un hombre inteligente que manejaba sus medios con enorme capacidad.

A.R.: Tiene en la actualidad ochenta y dos años. . .

F.B.: Pero no ha hecho lo de *Lauri Volpi*, ya que no se le ha ocurrido escribir memorias. . .

A.R.: Que le parece si nos acordamos de dos alemanes, fundamentalmente *Walter Kirchhoff*, a quien se reconoce como el gran tenor del repertorio wagneriano y, por supuesto, a *Lauritz Melchior*, que si bien era de origen dinamarqués, representó algo así como el *Caruso* de la ópera alemana. . .

F.B.: El primer año que deja de venir *Melchior* a la Argentina, apareció un tenor sueco que se llamaba *Tolsten Raff*. Buen cantante, pero tuvo la desgracia de abordar el mismo repertorio que *Melchior* y la comparación fue inevitable. En ella, el sueco perdía. . .

A.R.: Es lo que ocurrió también con *Set Svanholm*, que era un distinguido artista y que terminó siendo director de la Ópera de Estocolmo. Y tengo reservado para el final un nuevo recuerdo a *Koloman von Patacki*. Pero es hora que pasemos a los barítonos.

F.B.: En donde parece que todo se nivela. El *standart* es mucho más parejo que el de los tenores. Puede decirse que en algunas épocas no hubieron grandes tenores, pero barítonos, siempre los ha habido, y buenos. Fíjese usted que se puede citar a *Tita Ruffo*, *Carlo Galeffi*, *Giuseppe de Luca*, *Ricardo Stracciari*, *Gino Becchi* que debuta con "*Barbero*". . .

—*Armand Crabbé*. . .

—De quien existen excelentes versiones. Yo no llegué a escucharlo.

—*Pascuale Amato*, *Benvenuto Franci*. . .

—Tampoco lo escuché, aunque sí en las versiones ortofónicas. . .

—*Mario Sanmarco*, de quien se habló mucho y. . . ya casi le propongo que pasemos a los alemanes y franceses. Bueno: *Herbert Janssen*, que este es norteamericano.

—Sí, pero abordó notablemente el repertorio alemán y algo del francés.

A.R.: Al igual que *Friedrich Schorr*, *Emil Schipper*, el francés *Jacques Janssen*, muy distinguido en su misma cuerda.

F.B.: El "*Pélleas*" de *Janssen* que uno de los más importantes que yo recuerdo, con una soprano que no hemos mencio-

nado pero para mi opinión era excelente: *Renée Mazeltá Balesta*. Fue allá por 1954.

A.R.: Y nos olvidamos también de *Lauri Volpi*.

F.B.: Dejemos las cosas como están. . .

A.R.: Bueno, otro canadiense: *George London* que cantó entre nosotros un espléndido "*Don Juan*" y por supuesto, *Leonard Warren*. . .

F.B.: Warren llenó toda una época y *Gerard Souzay*, que vino cantando recitales: un fantástico artista de cámara.

A.R.: Y llegamos a los bajos, donde también existe, como usted decía respecto a los barítonos, una gran paridad.

F.B.: Por supuesto. *Fedor Chaliapin* sobresale entre ellos. Gran intérprete aparte de increíble cantante. Conjuntamente con *Nazareno de Angelis*, *Nicola Rossi Lemeni*, un bajo español que cantó aquí frecuentemente y se llamó *José Mardones*; *Adamo Didur*, *Marcel Jornet* que hizo entre nosotros el "*Fausto*" de *Gounoud*, *Alexander Kipnis*, importantísima voz, así como *Emanuel List* dentro del repertorio alemán. Y no nos podemos olvidar de *Giácómo Vaghi*, de quien yo recuerdo la más grande "*Vecchia zimarra*" que he escuchado en el Colón.

A.R.: Y nos estamos olvidando nada menos que de *Ezio Pinza*, uno de los grandes bajos del siglo. Y de *Giulio Neri*, de la hermosa voz de *Gaudio Mansueto*, de *Michael Bohnen* y *Ludwig Weber* que en el 48 hizo "*El Ermitaño del Frieschustz*" y en el 49, "*Los Maestros Cantores*". Y aunque no es bajo bien vale aquí un recuerdo para el señor *Edies Küns*, distinguidísimo artista más que gran cantante. Hasta hace muy poco hacía muy bien opereta vienesa. Lo vimos acá una sola vez, en el 49. . .

F.B.: Y *Tancredi Pasero* que acá cantó "*Don Carlos*", haciendo el *Felipe II*. Tenía un poco de "*vibrato*" en la voz lo que le restaba importancia, pero creo que los nombres de primera línea son *Kristoff*, *De Angelis*, *Chaliapin*. . .

A.R.: No mencionamos a *Salvatori Bacaloni*, que actuó como bajo serio. Debutó entre nosotros haciendo "*Rigoletto*", el "*Sparafuccile*" y luego se transformó en bajo cómico. No hay que olvidar además el último paso de *Bacaloni* en Argentina. Se despidió con "*La Forza del Destino*", siendo estrella *Beniamino Gigli*, acompañado por *Carlos Gulchandut*. *Bacaloni* fue entonces el *Fray Melitón*.

(Continuará)

LAS ORQUESTAS NEGRAS

Alguna vez he escrito sobre la evolución del jazz negro desde Nueva Orleans a Chicago, lo que equivale a decir, del peluquero King Bolden al emocionante King Oliver, en cuya orquesta surgió L. Armstrong. El período intermedio fue ocupado por dos grandes agrupaciones: las de Fletcher Henderson y Duke Ellington. Pero hubo otras, menos comprometidas, que duraron poco y dejaron su marca.

Dos talentos del jazz hot, Don Redman y Claude Jones, fundaron la McKinney Cotton Pickers; en ese 1928 el público se asombró con "Some sweet day" mientras la calidad musical de Redman, poético y sensible, rompía con el naciente swing. El trío de saxos quedó como un conjunto lírico excepcional: Don Redman, Benny Carter y el novísimo Coleman Hawkins. ¡Basta escucharlos en "Miss Hannah"! Más tarde se incorpora el legendario Rex Stewart en trompeta. En el año '31 Redman formó otra orquesta y grabó espaciadamente 20 discos, titulándola *Chocolate Dandies*. Con Fats Waller al piano grabaron el célebre "Six or seven times", donde se percibe (unido a los notables solos) el sello de Porter como arreglador.

Aquellos pequeños conjuntos de 5 a 7 miembros, con una sección rítmica de piano, guitarra, batería, y otra de improvisación compuesta de trompeta, clarinete o saxo y trombón, permitieron a muchos músicos convertirse provisionalmente en directores. Claro que a veces estaban mal balanceados, pues reducían la sección rítmica en beneficio de los improvisadores. Mientras Chicago fue el eje musical, y King Oliver la máxima figura, surgieron los *Blue Five* con nada menos que Armstrong, Sidney Bechet en clarinete, Clarence Williams al piano, Buddy Christian en bajo y Charles Ervis en trombón. También aquel pianista de Nueva Orleans, el famoso *Jelly Roll Morton*, formó la suya; contaba con Kid Ory, en trombón, y Johnny Dods en clarinete.

Otro clarinetista inolvidable, *Jimmy Noone*, inspirador de blancos como Jimmy Dorsey, permaneció fiel a las pequeñas orquestas hasta su temprana muerte en 1944. Eligió a sus músicos entre los tradicionalistas y se dio el lujo de tener a Earl Hines (creador del estilo "trompeta", por imitar ese sonido), al piano y al casi olvidado Charlie Shavers en trompeta. Conviene recalcar que los estudiosos de su tiempo consideraban a Nbone el mejor clarinetista de la década. Hubo quienes intentaron formar grandes orquestas, pero luego crearon pequeños conjuntos para sentirse más cómodos; es el caso de nuestro cercano visitante *Teddy Wilson* (ahora con su trío). Pocos recordarán que en 1939 tenía en la "Famous Door" de la calle 52 una increíble orquesta de 16 músicos; meses antes había utilizado un nervioso conjunto para grabar con la maravillosa Billie Holiday. A esta fórmula retornaría triunfando con siete ejecutantes en el Café Society, durante 1942...

Red Allen, trompetista que debutó muy joven y a quien se consideró en su tiempo igual a Armstrong (lo suplió en más de una grabación sin que los especialistas se dieran cuenta), exhibía una vitalidad arrolladora y comunicaba ese vigor a sus compañeros. Tuvo quizá la mejor orquesta de los '30, en cuanto a potente improvisación, mas le faltó el salto final. Quien afrontó muchos problemas al volver de Europa en 1939 fue *Coleman Hawkins*; nunca pudo lograr una gran formación y debió reducir su grupo a un simple cuarteto en la calle 52, tras largo tiempo en Chicago. Finalmente se incorporaría a los conjuntos conocidos.

El destino habitual de estos músicos que se separan y tornan a encontrarse a través del tiempo resultó también el del personal *Roy Eldridge*, formidable trompeta que 50 años más tarde toca aún —lo escuché el año pasado— en su boliche de Nueva York. Cabe consignar: en la reiterada calle 52 de esta ciudad es



donde surgieron los pequeños conjuntos (había más de 10 lugares para oírlos) y donde nació la fama de Art Tatum, Barney Bigard, Shavers y muchos más.

La principal orquesta pequeña fue la de *Thomas (Fats) Waller*. Llegado al mundo en Harlem, e hijo de un pastor, su sólida educación musical le sirvió para ejecutar piano u órgano y componer con calidad inusual. Su enorme cuerpo le valió el mote "Fats" (gordo), pero su también enorme personalidad marcó un hito insoslayable en el jazz. El empleo rítmico y continuado de la mano izquierda fue su innovación (retomada por innumerables pianistas, principalmente Wilson) revelándose, además, como excelente cantor. Solista en muchísimas grabaciones de otros, debutó en 1927 con su propia orquesta que llevaría varios nombres: *Hot Babies*, luego *Sugar Babies*, y más tarde *Fats Waller y sus Amigos*. Hacia 1935 blancos como Jack Teagarden y Eddie Condon se enorgullecían de grabar con él, saliendo de los vulgares arreglos habituales gracias a la autoridad que le hacía ser siempre fiel a sí mismo. Aunque le consideraron representante del hampa de Harlem, la popularidad de su sexteto brindó durante 10 años cantidad de discos vivificantes. Muerto trágicamente en un tren, al volver de California en 1943, mantiene junto con Armstrong el privilegio de ser no sólo un gran músico sino un artista brillante. Habrá de analizarlo en profundidad, pues la mayoría opina



que ni Hines, Garner, Wilson, Monk, Tatum o Powell han conseguido superarlo. Y esa perfección casi inverosímil, que le valió ser considerado tal vez el más grande pianista que el jazz ha conocido, merecía el homenaje ofrecido por Broadway, la obra "Aint Misbehavin'", que basada en su vida y con el título de uno de sus grandes éxitos bate hoy récords. El deslizamiento hacia el swing igualó luego negativamente a las orquestas negras. Hubo excepciones. *Chick Weeb*, pobre muchacho de Baltimore, flaco y pequeño, casi jorobado, inscribió su nombre entre los inmortales de la batería durante el escaso período que vivió. Fue quien dio también trabajo a una huérfana, ganadora del concurso de aficionados del Apollo: *Ella Fitzgerald*. Con su voz profunda y vibrante Ella se convirtió en el centro de la orquesta, mientras Weeb, todo ritmo y movilidad, con el cepillo de alambre que él impuso brindaba alegría al auditorio. La muerte de Chick en 1939 privó a la orquesta de su alma, pero continuó un tiempo bajo la dirección de Ella; luego, poco a poco, desertaron los más conocidos y se disolvió.

En ese mismo año *Benny Carter* era la atracción del Savoy. Sabido es que Armstrong profesaba una lúcida admiración por Carter, quien desde 1933 tuvo excelentes orquestas. Conocida es la anécdota de Carter, contratado por Willy Lewis, para actuar con él en París; ideó volver a los Estados Unidos sin

poder desembarcar, para retornar más tarde y ser éxito en Europa! Inútil es reiterar que en todas las agrupaciones fue autor de los arreglos, tocando en forma deslumbrante tanto la trompeta como el saxo alto. Prefería los conjuntos pequeños sólo cuando sus integrantes eran ases capaces de improvisar. Siendo el primer negro a quien la Columbia encargó composiciones musicales rompiendo la barrera de razas, dejó ese aburrido empleo para iniciar una larga gira con Billie Holiday y después cayó ostensiblemente en la música sincopada de los años '40.

Uno de los privilegiados de la fortuna fue hasta su desaparición *Cab Calloway*, ya que su orquesta recogía los mayores ingresos. Considerado en 1930 una de las figuras de América empezó en 1925 con un grupo sin pretensiones, por el que abandonó sus estudios de Derecho, e imprevistamente en 1931 alcanzó la fama. Si bien la orquesta carecía de unidad su talento le permitía cantar *scats*, y el suceso se debió a esas vocalizaciones; pronto convirtióse en el rey del "hi de ho" y concentró la publicidad sobre esta minúscula faceta. Sabía que es difícil resistir al dinero, y al descubrir sin querer ese matiz lo explotó durante casi 30 años. Reemplazante de Ellington en el *Cotton Club* de Harlem, en 1939, siguió allí hasta pasar a Broadway. Tenía Calloway un gran potencial de posibilidades, mas sólo aprovechó insignificante parte. Y lamentablemente eso le bastó. *Earl Hines* elevó al piano de jazz a la categoría de instrumento completo. Su incursión en los *Hot Five* de Armstrong resultó antológica; con emoción e imaginación hasta entonces desconocidas pasó a la historia como uno de los cuatro o cinco genios. En 1942 parecía algo mecanizado con su propia orquesta, mas durante algunas *jam sessions* hizo crecer a los músicos con su contacto. Así lo atestiguan Benny Carter y Charlie Shavers. Sus posteriores grabaciones —incluso las individuales— han de estimarse como un hito inigualable realizado para nuestro placer.

Count Basie empezó en la orquesta de Bennie Moten; quien tenía un estilo rudo e indisciplinado, tal vez falto de equilibrio. Súbitamente las asperezas desaparecieron gracias a este pianista que volcaba distinta personalidad en el director, llamando la atención. En realidad más

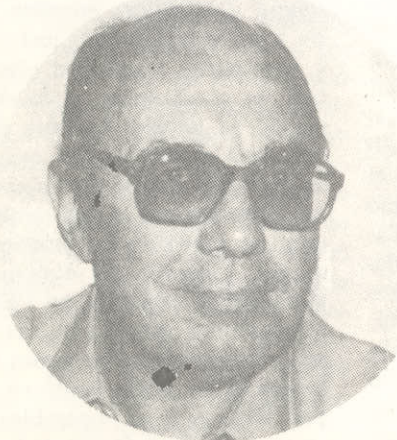
próximo al estilo de Fats Waller que al de Hines, derivó al conjunto hacia el desarrollo orquestal con repeticiones en fuerza de *riffs* marcadas con ritmo simple. Es el albor del swing. En 1936, Basie sucede a Moten en la dirección y su reputación gana los clubes de jazz. Toca en Chicago y la gloria se extiende; ha nacido un nuevo estilo para oponer a los dos reyes orquestales, Ellington y Jimmy Lunceford. El "conde" Basie descartó los criterios de improvisación habituales y empleó arreglos más directos. Su fórmula ganaría las orquestas americanas, desataría la pasión de los músicos y llegaría a las composiciones populares de hoy: repetir continuamente cortas frases sonoras sustituyendo a la creación. Nació así el swing, en 1938, junto con la enfermedad de los *riffs*. Cambiando a menudo de personal el estilo Basie siguió imperecedero.

La otra orquesta negra famosa fue la de *Jimmy Lunceford*; mientras Ellington era a la vez compositor, instrumentador y ejecutante, Lunceford sólo cumplía con su espectacular dirección manteniendo la unidad. Hombre de batuta, descubrió el jazz en una escuela media de Memphis donde ejercía como profesor. Soñando con el mejoramiento de su raza, se convirtió en fanático de esta música. Liberado del diploma pasó de aficionado a organizar, en 1931, su propio conjunto, estando ya a su lado quienes constituirían el armazón de ese fabuloso éxito: Willie Smith en saxo alto, Joe Thomas y su impagable seducción en tenor, la base rítmica de James Crawford y el providencial aporte del talentoso *Sy Oliver*. Inteligente y medurado en sus arreglos, éste dio vibración a la orquesta mezclando el ritmo puro con sonoridades humorísticas. Enseñó en todas las secciones la técnica del juego veloz y llevó novedad al swing. Con músicos que demostraron ser excelentes ejecutantes dotados de capacidad de lectura el estilo Lunceford se caracterizó por un fondo rítmico, donde los improvisadores se destacaban de una base en sordina, surgiendo *riffs* electrizantes. Pero cuando el cautivante Oliver se alejó para entregar la totalidad de sus arreglos a Tommy Dorsey, la estrella de Lunceford empezó a decrecer. Se apagó en 1942, y con él la última gran orquesta integrada por negros.



nuevas jactancias porteñas

por
Ignacio Xurxo



Los lirios corrompidos

CIUDADANO

1º: ¡Desgarradlo en pedazos, es un conspirador!

CINA: ¡Soy Cina, el poeta! ¡Soy Cina el poeta!

CIUDADANO 4º: ¡Desgarradlo por sus malos versos! ¡Desgarradlo por sus malos versos!

JULIO CESAR Acto III.

Quizá esta cita de Shakespeare pueda explicar el curioso hecho de que Adolfo Bioy Casares fuese uno de los firmantes de una inefable solicitada en la que, un grupo de gente del tenis "alertaba" sobre daños y desafueros presuntamente imputables al señor Guillermo Vías. En esa imprecisa denuncia no se aludía a la técnica deportiva del señor Vilas sino más bien a su retórica, por lo cual Bioy debe haberse adherido en previsión de nuevas y evitables devastaciones poéticas.

Lo cierto es que las controversias desatadas a partir de allí, vinieron a constituir un ejercicio imprevisto, pero no casual, de nuestras entumecidas aptitudes para abordar un tema eterno, una ciencia inexacta que aún angustia a los hombres de pensamiento de cualquier lugar de la tierra: el delicado asunto del poder. A partir de ciertos desniveles en el manejo de carisma, solicitudes y concesiones, se ofreció una muestra de crisis política. El pequeño campo de maniobras del deporte permitió, sobre el filo de la guerra simbólica por un trofeo, una absurda y enconada lucha interna en la que, a escala, se exhibieron verdaderas obras de ingeniería para la derrota.

Toda la ciudad, incitada por periódicos, radio y TV, se dividió en grupos de opinión. Se habían repetido desórdenes e imprevisiones, enfrentamientos y decepciones que ya otras veces presenciara. Alguna vez también habían quedado al desnudo en el fútbol, casualmente cuando una también imborrable derrota, en Suecia, ante los fatales aguafiestas checos. Aquel "desastre" acaso solo fue reparado muchos años más tarde, cuando un dirigente de excepción tuvo la paciencia y la materia gris suficientes para escuchar, entender y decidir, apeló a la técnica apta para controlar, administrar y encauzar tanto a malones como a caciques (y pulperos) del ambiente. Ese período es ya una historia completa y su final feliz con exorcismo y moraleja se deben en gran parte, a José Luis Cantilo.

En cambio, lo sucedido ahora en el albo conventillo del tenis es, cuando menos, una regresión a la más vulgar chapucería. Se confundieron paciencia con displicencia, principio de autoridad con paternalismo discrecional. Se entreveró el espíritu amateur con un imposible amateurismo empresario. No se pactó siquiera la primera y principal cláusula de toda negociación difícil: la reserva. Se manejaron mal el tiempo, la palabra, los silencios y, también, la aritmética.

Y entonces, los mismos que hasta allí se habían jactado de haber esculpido a un incomprable David con raqueta, nos lo pretendieron mostrar como un abominable Frankenstein de palabras y pies pesados. El propio José Luis Ciere no fue ya "un chico sano, ingenuo, puro", sino que pasó a ser acusado de "inmaduro", fue convicto de juventud. Ya no valían las lábiles normas del *jet set* cuyo mito vivíamos por proyec-

ción en los jugadores viajeros, sino la cerrada y pueblerina defensa de un principio de autoridad que había sido gravemente hipotecado mucho antes.

ANTONIO: Ahora es preciso que envíe a este muchacho humildes proposiciones, que me humille. . .

ANTONIO Y CLEOPATRA, Acto III.

El mundo del gran show, que abarca sin prejuicios a varios deportes y, en dosis variables a todas las artes, incluso a las Letras, requiere programadores y negociadores idóneos para enfrentar su mercantilismo e histeria. Si ese círculo dorado resultaba de pronto desagradable o económicamente riesgoso para los "planificadores" del tenis, debieron haber acudido a los mejores especialistas. O en su defecto, escuchar pacientemente a los mejores especialistas. O en su defecto, escuchar pacientemente al más fogueado y accesible de los asesores: el propio Vilas, que pudo haber trabajado para proveer mejor a sus intereses y a los del tenis. Desconocer esa posibilidad o malbaratarla, constuía un caso evidente de ejercicio arrogante y temerario del poder.

Es calamidad de estos tiempos que los ciegos guíen a los locos.

REY LEAR, Acto IV.

Tantas primaveras después de aquellas amargas reflexiones del Bardo, los porteños recibían parecidas propuestas con el estreno de *Ensayo de orquesta*, de Federico Fellini. No hubo, todavía, solicitadas, pero respecto al filme se escucharon y leyeron también interpretaciones confusas, torcidas acusaciones y defensas capciosas. Se fracasó aquí también, como en Italia, al querer esterilizar una diáfana lección de humildad para gobernantes y gobernados.

El director de orquesta, esto queda bien claro en la parábola felliniana, es imprescindible. No se objetan ni su jerarquía ni su utilidad: él ha optado por ser director y ha apostado sus años, su esfuerzo, su intelecto a esa misión. Queda demostrado que su ausencia conduce al terror y al caos, al turbio y polvoriento silencio envenenado que sucede a toda destrucción. Pero la inhumana urgencia del conductor, su desprecio por los ejecutantes, su sensualidad narcisita y acumuladora, lo constituye no en único, pero sí en principal culpable. Además, ¿quién puede haber facilitado la perversión de los músicos sino los propios directores pervertidos que conocieron? ¿Quién sino el poder forma o deforma?

Los que tienen poder para herir y no lo hacen,
los que no hacen aquello que más demuestran,
aquellos que moviendo a otros son ellos mismos como piedra,
intocables, fríos y a la tentación lentos,
ellos justamente heredan los favores del cielo,
y preservan de despilfarros los ricos dones de la naturaleza,
ellos son amos y señores de sus semblantes,
los otros sólo servidores de la excelencia de ellos.

SONETOS, W. Shakespeare.

La metáfora del *Ensayo de orquesta* aún propone otras apertu-

ras. Por ejemplo la que podría derivar de la eventual actitud del director —poder ante el talento individual, ante el instrumentista de genio, frente al temible dirigido excepcional. No cabe duda de que un Rubinstein, un Menuhin o un Casals, bastaron para poner a su servicio a cualquier batuta. Aún más, se acepta que ese talento puede galvanizar e impulsar a toda una orquesta, llegado el caso. Por eso, en situaciones extremas, algunos de esos heterodoxos suelen ser llamados al podio, tal como aquel Churchill que pudo ganar guerras, paces y hasta premios literarios.

Este caso, por supuesto, no parece ser el del señor Vilas, pero tampoco por imperativa que quisiera mostrarse, es la asociación de tenis un imperio, ni siquiera una isla. Sus tardíos autoritaristas no reconocieron a tiempo que sus primeros ejecutantes tenían ya mayor prestigio relativo que la orquesta y su director. Olvidaron o rechazaron escucharlos y, por supuesto, les impusieron la desafinación y la chabonada. Eso, infortunadamente, no era sólo un problema de raíz técnica.

Imaginemos al director de orquesta de Fellini asistido por un frío y competente administrador. Agreguémosle el apoyo de un fuerte negociador sindical, de expertos en persuasión, en inteligencia y en logística. ¿Hubiera tenido que presenciar el mismo paroxismo suicida de sus músicos? Es seguro que, más tarde o más temprano, hubiese sucedido lo mismo. La fuerza que podría haber evitado el cuestionamiento feroz y el caos, no puede ser provista por la técnica sino, apenas, auxiliada por ella.

Dulce para el verano es la flor del verano
aunque sólo para sí misma vive y muere,
pero si aquella flor con una infección vil se encuentra,
la hierba más vil supera su dignidad. . .

El director era *dulce* para la música, pero su vanidad lo había ya engeguado, lo orientaba al goce del poder y no al de la armonía. Su *infección* era más grave que la de sus músicos, a quienes sin embargo detestaba y prefería no ver. Por eso, sólo podrá reagruparlos más allá de la destrucción, cuando ellos reasuman su necesidad de batuta y pentagrama. Aún ese milagro, sólo será puesto en marca por la propia humillación del conductor, por su dolorido y sincero "por favor". Aunque poco después la minúscula altura de su podio vuelva a embriagarlo, a hacerle creer que lo que acelera el ritmo, la exigencia, es una facultad de sus dedos y no un síntoma de su insanía, de su incompetencia.

Es difícil aceptar que la película de Fellini, tanto como el escandalete menor del tenis, hayan mostrado aún a tanto alumno merecedor de aplazo en estos ejercicios casi escolares de opinión. Los porteños, de todos modos, los han vivido como un tímido alboroto de yemas, justamente cuando la primavera propone mil temas para el ensayo: desde la gloria del himno hasta la fiebre de la zarabanda, desde la alta y aceptada dignidad de la flor, hasta la habitual y previsible invasión de las malezas. Cada ritmo, cada crecimiento, responden a leyes que pretendemos conocer y aún gobernar, pero que albergan potencias ambivalentes, paradojas que nos confunden y nos desbordan. Como dice Shakespeare en el final de su bendito soneto 94:

ya que las más dulces cosas se agrian por sus acciones
los lirios corrompidos huelen peor que las malas hierbas.



El margen de la agenda

por
CARLOS ALBERTO
GARRAMUÑO

La nueva instancia política que se abre en el país con la elección del presidente que regirá sus destinos entre 1981 y 1984 es oportuna para elaborar algunas reflexiones acerca de la crisis de la cultura nacional, cuyas incógnitas no hemos sido capaces de despejar a pesar de que es unánime el criterio en cuanto a la urgencia del problema.

Existe por otra parte desde 1930, una curiosa recurrencia en cuanto a la definición de las relaciones que guarda el hecho cultural con los fenómenos económicos, indudablemente entroncados desde que las disciplinas técnicas que regulan la producción y el consumo, forman cuerpo de la misma cultura. Aunque, como destaca Carlos Zaffore, *"es cierto que la crisis económica influye sobre la cultura, pero no la sigue como una sombra"*, es indudable y los últimos tiempos lo ratifican, que los deterioros de la economía y los retrocesos en los campos de la producción y la industria nacional, afectan profundamente el desenvolvimiento cultural. Vaya como ejemplo y a manera de rápido balance la exposición de un saldo donde se destaca la preeminencia que han asumido las aportaciones culturales externas que prosperan por sobre nuestras débiles estructuras, imponiendo sus contenidos alienantes a través de los medios de comunicación sociales; los profundos deterioros que ha sufrido la instrucción pública y cuyos signos más alarmantes son la deserción

escolar y el auge del semianalfabetismo; la desorientación de la Universidad Argentina, la notoria pérdida de su nivel académico y las limitaciones de su accesibilidad; la carencia de incentivos en que se desenvuelven la investigación y las actividades científicas y también la falta de sustento material que sufren las instituciones destinadas a velar por el resguardo de nuestro patrimonio artístico y cultural.

A todos estos fenómenos hay que agregar el deletéreo efecto que sobre la opinión pública y el proceso de creación, ha engendrado el ejercicio de una censura intolerante y atrabiliaria, cumpliendo uno de los cíclicos retornos donde florecen los proyectos por abolir la realidad, negar la tradición, obstruir compulsivamente a la crítica y hasta censurar la obra de autores consagrados. Tוזudamente se ha tratado de ignorar que los resultados son negativos, porque la huella que deja la cultura queda indeleblemente troquelada en el campo de la experiencia humana, es un rastro cuya irreversibilidad denuncia su carácter modélico: si ha quedado impreso es porque importa que los hombres lo transiten.

Pero este tipo de indicadores no son excluyentes de nuestra realidad interna: recientemente un cable de AP publicado en periódicos de la Capital nos adjudica una indeseable prioridad: la de figurar conjuntamente con Rusia y Vietnam entre los tres países donde es más difícil

LOS ANCHOS MARGENES DE LA CULTURA NACIONAL

y penoso ejercer la profesión de escritor y periodista. El cable revela una encuesta dada a publicidad por la filial británica del PEN Club, y señala como causal de esta situación a las circunstancias sociales, políticas y económicas que ha atravesado la Argentina en estos últimos diez años.

En lo que hace a las opiniones del exterior, largamente nos hemos lamentado en los últimos tiempos por lo que ha dado en llamarse *"la imagen del país"*. Pareciera que ésta se proyecta exclusivamente hacia afuera y que nos preocupara solo lo que piensan de nosotros los americanos, franceses, ingleses, italianos, alemanes y españoles. Es cierto que se nos idfama continuamente y que detrás de tales distorsiones se ocultan intereses bien conocidos. Pero poco debatimos entre nosotros lo que podríamos llamar *"la imagen interna"*, aquella que tiene que ver con la consideración que nos merecemos. Es notorio que nos preocupa en menor medida lo que pen-

samos de nuestros propios tropiezos, de nuestras dificultades, de nuestras falencias. La gran mayoría se encuentra sumida en el sopor de esa *"Argentina del silencio"* que define Denevi y cuya génesis ha tenido que ver con las intolerancias y excesos de la censura. A la vez, los medios de comunicación masivos comentan con irritante reiteración los éxitos deportivos o la banal cotidianeidad y otros escardan en el jardín de la obsecuencia mientras acomodan sus bártu-

los en los lugares más seguros. Periódicamente nos enteramos de algunas deformaciones alentadas sin lugar a dudas por corrientes de opinión que creen posible restaurar en nuestro país el despotismo ilustrado del siglo XVIII o que desprecian, mediante el ejercicio de un magisterio medioeval, las auténticas expresiones de la cultura popular.

Es absurda la pretensión de ignorar los pluralismos cuando pocos pueblos pueden exhibir rasgos tan acentuados de heteroxia y eclecticismo como el nuestro. Las razones, obviamente, se encuentran en los albores fundacionales y en la múltiple integración inmigratoria que algún día definirá los rasgos de nuestra identidad. Muchos se resisten a entender que la diversidad es una fuente de armonías, más que un vivero de conflictos y que sin ella no sería posible la creatividad, el desarrollo y el crecimiento, porque la cultura es el vasto laboratorio donde cada pueblo elabora día a día su propia jerarquía de valores.

La afirmación de algunos preceptos básicos y fundamentales constituye la plataforma sobre la cual asumimos el deber que le cabe a cada generación por consolidar otros que les sean compatibles y complementarios. Para que esto acontezca, es necesario que los hombres discrepen entre sí, que las propuestas se discutan y que las instituciones sean enjuiciadas para que puedan cumplir los objetivos que demandaron su creación. En el área de la cultura sucesivos funcio-

narios han descartado la posibilidad de un aherrojamiento de la opinión patriótica y es lícito suponer que ésta pueda ser, en determinado momento, inconveniente al consenso. Aceptar la posibilidad de estas opciones significaría abrir las compuertas al disenso constructivo y valorar los ejemplos de la historia cuyos capítulos han sido frecuentemente estremeados por la protesta de los grandes disconformes: *"Arderé —dijo Servet a los jueces que lo condenaron a la hoguera— pero eso es solo un hecho. Ya seguiremos discutiendo en la eternidad"*.

Pronto dejaremos atrás una etapa signada por la profusión de propuestas y decisiones adoptadas en el área de la cultura que no han encontrado eco en otras estructuras de la administración. Alguna vez se dijo que no escaseaban los recursos, sino los proyectos concretos. En esta oportunidad, no conocemos aún el final del capítulo, pero este tipo de experiencias demuestra que no serán válidos los esquemas que no contemplen un desarrollo integral que involucre a todos los sectores de la actividad productiva y a todas las regiones del país, atendiendo a los requerimientos, más que a las planificaciones de gabinete.

La cultura nacional excede los márgenes de una Secretaría de Estado: cuando es vital, llena todos los resquicios de la sociedad y ocupa todo su tiempo, compromete a todos los hombres y por sobre todas las cosas es el tema que con mayor majestad define a la propia condición humana.

Y CONTINUARON CREANDO

Envejecer es una etapa que algunos afortunados atraviesan cantando

Hemos oído más de una vez que la vejez es un estado espiritual. Y quizá lo sea. Aunque sólo se entiende la fragilidad de la vida cuando coincide con nuestra propia fragilidad. Entonces esa vida que pareció interminable se descubre efímera. Es el momento del cansancio definitivo; ha llegado el tiempo en que ya nada se desea ardentemente. Y este no desear con toda el alma es un signo inequívoco de vejez. Es la etapa en que las tristezas han dibujado marcas que las alegrías —si vuelven— no podrían borrar.

Pero hay ejemplos que parecen decirnos que algunos hombres no entran en esas pendientes espirituales. Y lo demuestran creando. Porque crear es “decir”, es dar de sí, y los creadores a los que aludiré sólo pudieron dar su espíritu porque lo mantuvieron intacto. Son numerosos los ejemplos que nos muestra la literatura universal de hombres que, a una edad que se considera avanzada, siguieron creando con su talento incólume.

68 años tiene *Cervantes* (1547-1616) (el 4° de los 7 hijos de un modesto cirujano) cuando se publica la segunda parte del *Quijote*, ese monumento que enorgullece a la literatura castellana. La composición de la primera parte parece haber comenzado estando *Cervantes* preso en Sevilla, en 1597, por la quiebra de un banquero al que estaba vinculado. Lo cierto es que recién aparece ésta en Madrid en 1605 (el escritor tiene ya 57 años y reside en Valladolid). El final de su existencia marca también la etapa de su mayor fecundidad literaria. A los 66 años publica “*Novelas ejemplares*”; a los 67, “*Viaje del Parnaso*”; a los 68 años “*Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*”; y con carácter póstumo aparece “*Persiles y Segismundo*”.

Thomas Mann, alemán (1875-1954), es otro ejemplo digno de mención. Se lo considera el escritor más representativo de la literatura alemana contemporánea. Su padre, comerciante y posteriormente senador, era alemán y su madre brasileña. A los 54 años recibe el Premio Nobel de Literatura. Su obra parte de la tradición filosófica y literaria del siglo XIX y en especial del pesimismo de Schopenhauer, del vitalismo de Nietzsche y aún del Romanticismo, tendencias todas que supera con una inteligente actitud crítica de distanciamiento. Fue un autor prolífico. Recordemos, al pasar, “*Los Buddenbrook*” (publicada a los 25 años); “*La muerte en Venecia*”,

“*Tonio Kröger*”, “*La montaña mágica*”, “*Carlota Enneiman*”. Pero a los efectos de esta nota nos importa destacar que en 1947 (*Mann* tiene ya 72 años) ve la luz “*El doctor Fausto*”, en los Estados Unidos donde está radicado definitivamente el escritor. Había sido concluida por él un par de años antes. *Mann* siguió escribiendo y cercana su muerte, que acaeció a los 79 años, todavía escribió un lúcido ensayo sobre Schiller.

Victor Hugo (1802-1885), el gran poeta, novelista y dramaturgo francés, considerado hoy la figura cumbre del Romanticismo, fue una personalidad controvertida y singular y por ende muy discutida en su tiempo. Era hijo de un general del Imperio. Fue monárquico y luego republicano ardiente y oráculo de la oposición. Luis Napoleón lo confina a un destierro que duraría 20 años y que le permite abrazar a pleno su tarea literaria. Ensayos, poemas, novelas, obras de teatro, salen mágicamente de su pluma. Una enorme desgracia familiar —su hija y su yerno se ahogan en el Sena al día siguiente de la boda— lo conmociona. Pero sigue escribiendo con el mismo fervor que a los 18 años, en que publica su primera novela “*Bug-Jargal*”, y a los 29 “*Nuestra Señora de París*”. Su actividad política al regresar del exilio —es elegido diputado y luego senador— tampoco interrumpe su tarea. A los 60 años da al mundo “*Los miserables*”; a los 66, “*El hombre que ríe*”; y todavía pasados los 80 escribe “*Torquemada*”.

Johan Wolfgang von Goethe (1749-1832) es una figura consular de una literatura —la alemana— que recién con él alcanza una perfección clásica. Cultivó en su larga y fecunda vida todos los géneros literarios: la lírica, la novela, el ensayo, el poema épico, el estudio histórico y el tratado científico y literario. Vamos a soslayar casi toda su obra (“*Egmont*”, “*Torcuato Tasso*”, “*Viaje a Italia*”, “*Werther*”, etc.) para detenernos en “*Fausto*”, por su dimensión espiritual y porque trabajó en ella durante 60 años. La figura del mago Fausto, que quiere arrebatar sus secretos a la Naturaleza, es una protesta contra la Ilustración que no logra crear un camino para llegar a lo suprasensible. La segunda parte de “*Fausto*” nace cuando Goethe tiene ya 75 años, en 1825. Posee como base, inversamente a la primera que se refiere al hastío de los jóvenes por los estudios académicos y por las seducciones del



amor, el ideal del pensamiento que aglutina sabiduría y serena acción. Sobre una faja de tierra disputada al mar Fausto quiere fundar una sociedad de hombres libres. Y ese heroísmo termina salvándolo. Goethe termina esta parte de su obra a los 82 años.

Anatole France (*François Anatole Thibault*, 1844-1924), escritor francés, fue galardonado con el Premio Nobel de Literatura en 1921. La primera muestra de su talento la manifiesta a los 24 años con su libro “*Alfred de Vigny*”. Luego vendrían —joven todavía— “*El lirio rojo*”, “*Tais*” (a la que Massenet puso música para su famosa ópera), “*El jardín de Epicuro*”, “*Crainqueville*”. Bibliotecario del Senado, crítico literario, su vida y los libros forman en él una simbiosis perfecta. A los 64 años publica “*La isla de los pingüinos*”, duro ataque contra los políticos de su tiempo. A los 75 años, “*El pequeño Pierre*”; y a los 78, “*La vida en flor*” lo muestra con una lucidez total. Fue de los escritores que entendieron que sólo la literatura puede transformar vidas opacas en libros brillantes.

Sería interminable la lista de hombres que dieron a la humanidad los frutos de su inteligencia hasta una edad considerada impropia para la creación. Por eso omitimos referirnos en detalle al gran escritor ruso León Tolstói, escribiendo su último libro a los 77 años, o al poeta inglés lord Tennyson creando sus mejores poemas cercanos ya sus 80 años, y a tantos otros.

Todos ellos demostraron que no hay etapas en la vida sino que hay vida, simplemente. Que puede vivirse sin presente, pero no sin futuro, y pudieron —y supieron— olvidar infortunios, avatares, heridas. Porque olvidar puede ser tan necesario como recordar, y con su tarea dejaron huellas por las que caminarían otros hombres. Porque, aunque fueron librisa, compuyeron a la humanidad demostrando con la perdurabilidad de sus obras que

no es el tiempo el que pasa, sino nosotros los que pasamos por el tiempo.



La garantía de un buen seguro



LIBERTAD

COMPAÑIA ARGENTINA DE SEGUROS S. A.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

Supacha 245 - Pisos 5º, 6º y 7º - Tel. 46-3261/69 - Buenos Aires - Argentina

- INCENDIO • MARITIMOS • AUTOMOVILES • ROBOS • CRISTALES • GRANIZO
- ACCIDENTES DEL TRABAJO Y PERSONALES • RIESGOS VARIOS • GANADO

ANTES DE PERLIMPLIN Y...

Un muñeco no es lo mismo que un títere, pero si una niña lo toma entre sus brazos y le confiere voz o movimiento, en presencia de sus padres, por ejemplo, ya tenemos el embrión de una representación de Títeres.

Es fácil entonces suponer qué remoto puede ser el origen de títeres y titiriteros. Pueden aparecer más evidentes sus afinidades con diferentes épocas del teatro de personajes: tanto con el de la antigua Grecia como con la Comedia del Arte renacentista. Lo que sí está comprobado es que en Europa ya existían marionetas cinco siglos antes de Cristo y que, en India, China y Java sus rastros pueden ser aún más antiguos. Entre los indios americanos el títere está vinculado a los actos mágicos rituales y, aún en Africa, escasa de huellas tan visibles, la máscara es un omnipresente sustituto.

Muchos arquetipos teatrales, aún plenamente vigentes, heredan y utilizan características que antes explotó la máscara. El manejo de lo impersonal, de las

transiciones bruscas y la expresión de emociones esenciales, muy primarias, estaban en ese campo. Aún hoy discuten los historiadores de teatro acerca de quién dio origen a quién: si el Polichinela de la *Commedia* al títere, o viceversa. Lo indudable es que los titiriteros ambulantes de la península, fueron llevando el personaje a otros lugares donde se iba transformando y asumiendo características locales. El famoso *Puch* inglés, el *Karagoz* turco, en Grecia el *Karankions*, en Alemania el *Kasperle*. Todos, incluso el famoso *Guignol* francés, deben su esencia a estos artistas trashumantes.

De allí en más, los escritores de cada país dieron en descubrir las posibilidades del teatro de títeres, tal como el inglés Fielding, la propia George Sand. Japón, que heredó de otras vertientes de su cultura, ya había tenido un renovador en el siglo XVIII, cuyo nombre, *Chikamatsu* está aún ligado al rico y actualizado teatro de títeres nipón.

En Europa y ya en nuestra época, los artistas asociados a la más importante

escuela alemana de diseño, el Bauhaus, se interesaron en la creación de nuevas marionetas. Paul Klee pergeñó figuras que llevaron al títere ideas y elementos del cubismo. Uno de esos títeres es su propio "autorretrato" móvil. En otro terreno, el eminente Gordon Craig fue quien ahogó intensamente en favor del teatro de títeres, no sólo por considerarlo un medio importante de expresión, sino por ver en él todo un mundo para la formación del artista.

Y, por fin, Federico García Lorca concibió, y no solamente de exprofeso, ciertas obras de teatro esencialmente titiritescas, con situaciones y personajes que, tal como nosotros mismos, se afanan, se ilusionan y padecen ignorando la frontera de lo grotesco, pero haciendo trasponer al espectador, la de la maravilla. Una obra de Lorca, Ariel Bufano con su Grupo de Titiriteros y el Teatro Municipal San Martín han marcado un hito tan notorio en la historia de nuestro teatro de títeres, que difícilmente pueda dejar de hablarse ya de "antes y después de Perlimplín".



...CON ARIEL BUFANO EN SU JARDIN

Por Paula Gómez

Fue precisamente gracias al inolvidable descubrimiento que significó ver "Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín", que debimos entrevistar a Ariel Bufano y a su esposa Adelaida. Por ellos nos fuimos enterando de algunas cosas que han quedado dichas en la página anterior, aunque no abarcan la historia del títere ni la de su magia. El reportaje que sigue tampoco podrá transmitir sino una parte de la pasión de artistas y de artesanos que ponen los Bufano en sus proyectos, en su tarea, en sus opiniones. El público que se sumó al deslumbramiento que propusieron en el Teatro San Martín, estará cercano a comprender nuestras limitaciones. Así fue el diálogo:

P. F.: Empecemos por el principio. Por ejemplo por ubicar al teatro de títeres argentino en el tiempo, en el mundo. ¿De dónde viene esta pequeña fiebre de 1980?

Ariel: Da para muchos libros. Ir a raíces e historia del títere significaría remontarse a los orígenes del hombre. Es un género antiquísimo. Puede rastrearse en los Vedas, pero hay vestigios muy anteriores. El género ha estado siempre acompañando al hombre. Aquí, en la Argentina, tiene una historia considerable como tal de quizá no más de cuarenta años. Si hubo algo antes, fue prehistoria.

P. F.: ¿No es muy poco?

Ariel: Nada, o casi nada, comparado con países con siglos de tradición y con otra actitud con relación a espectáculos. Hay países donde el teatro de títeres está considerado al mismo nivel que el de actores, o que el cine o la ópera.

P. F.: ¿Por ejemplo Checoslovaquia?

Ariel: Por ejemplo. Allí tienen inclusive una Facultad de Títeres, los estudios que se cursan

son de nivel terciario. Eso habla por sí solo de la valorización del género.

P. F.: Sabemos que ustedes acaban de concurrir al Festival Mundial, en Washington. ¿Cuáles fueron las diferencias entre lo expuesto allí y nuestro propio nivel?

Ariel: Muchas, sobre todo de tipo técnico. La evolución alcanzada por los Estados Unidos y los países del Este es apabullante. Con la interpretación sucede cosa parecida y eso, les permite abarcar un repertorio universal, sin inconvenientes. En Washington vimos hacer *Petrushka*, *Don Quijote*, *Actos sin palabras*, *El anillo del Nibelungo...*

Adelaida: En New York estuvimos en contacto con la gente que hace los Muppets y nos invitaron a conocer su taller. Una verdadera industria, un laboratorio. Tienen ingenieros dedicados, exclusivamente, a planear mecanismos por los cuales el títere pueda incorporar un nuevo gesto, un pequeño movimiento. Están sobre matices finísimos y hay presupuestos enormes al servicio de todo esto, incluyendo investigación de nuevos ma-





teriales. Después, lógicamente, en los resultados aparecen cosas maravillosas.

P.F.: Volviendo a nuestra experiencia, ¿cómo se forma en la Argentina un titiritero? ¿Cómo lo hicieron ustedes?

Ariel: Se forma al lado de titiriteros profesionales, con larga experiencia y va haciéndose una cadena de tipo, digamos, folklórico. Yo aprendí al lado de Javier Villafañe. Empecé acompañándolo, ayudándolo, llevándole la valija. Lo esencial del género, no ya en el aspecto técnico sino la estética, fue aprendida a su lado. Lo otro lo va haciendo el tiempo y más tarde, otra gente fue aprendiendo conmigo.

Adelaida: Con Ariel tenemos una escuela de formación actoral, donde uno de los géneros que se aborda es el títere. Yo era actriz ya y, a través de la escuela descubrí el mundo de posibilidades que el títere ofrece al actor.

P.F.: Entonces, el títere no es una limitación, una vía muerta expresiva, una excentricidad. ¿O será que en la Argentina asociamos el género con la infancia?

Ariel: Ese es el punto. Nosotros, en principio, no aceptamos que exista un teatro que sea llamado para niños. Consideramos que

existe teatro o no. Con los títeres pasa lo mismo. No nos planteamos hacer un espectáculo para chicos. *Carrusel* fue en horario de la tarde por razones de programación y porque cubre una necesidad del público. Cuando pensamos la obra, lo mismo que David y Goliath, no teníamos en mente a ese imponderable público infantil al cual deberíamos habernos dirigido de alguna manera especial. La experiencia, por lo demás, nos ha demostrado que tenemos razón.

P.F.: Lo mismo suele suceder con la mayoría de los espectáculos dirigidos a los niños, incluso con la literatura. ¿Se supondrá quizá prescindible un buen grado de capacitación?

Ariel: Sí, terminantemente en el caso de los títeres. De ahí que pululen los teatros de títeres en las escuelas o jardines de infantes. Todo el mundo se anima a hacer títeres, como se anima a hacer literatura llamada infantil. La única escuela de títeres que se creó, fue en Rosario, hace unos años.

Adelaida: Sí, pero está orientada en una línea, trabaja una veta que es muy apta para el títere, pero daría materia para mucha discusión: fomenta el uso didáctico. Es decir que no se orienta a la formación artística. Ese la-

do sigue oscuro.

Ariel: Por eso cuesta tanto lograr que el público vaya sin prevenciones a ver un espectáculo de títeres. La falta de formación, de oficio, ha originado espectáculos muy malos.

P.F.: En cuanto a autores, ¿se escriben en el país obras para títeres, no siendo con destino infantil?

Ariel: No. No se producen. Formar un repertorio, buscar piezas es un problema bastante arduo.

P.F.: Las fábulas y leyendas populares ¿no son un material?

Ariel: Cualquier tema puede ser transformado en obra para títere, pero siempre hace falta un dramaturgo especializado, un títereturgo que, en última instancia, adapte, haga la pieza.

P.F.: ¿Cuáles son las condiciones óptimas que debe reunir una obra para adaptarse cómodamente a la interpretación con títeres?

Ariel: Se puede utilizar cualquier tema o pieza del teatro universal, lo de la adaptación es relativo. Quizá los elementos fundamentales de la dramaturgia titiritesca sean: síntesis, conflicto, lirismo y grotesco.

P.F.: ¿Es imprescindible el grotesco?

Ariel: Sí, aunque grotesco no implica necesariamente cómico. Los grotescos de Discepolo



distan de ser cómicos. Son personajes mostrados en gran contraste de estados afectivos y de situaciones. No es que una pieza para títeres deba contener elementos del grotesco, sino que la interpretación del títere debe poder incorporarlos a la obra.

P.F.: El "Perlimplín" de Lorca que hasta hace poco dieron ustedes en el San Martín tiene todas esas condiciones. ¿Es quizá por eso que fue elegida para horario nocturno?

Ariel: Básicamente la elegimos porque es muy bella, porque es una pieza hermosísima.

Adelaida: A pesar de que Lorca escribió *Perlimplín* para ser representada por actores, es casi imposible darla de esa forma. Dura cincuenta minutos y las transformaciones que sufren los personajes son muy rápidas. Se necesitarían actores excepcionales para transmitir eso. Lorca ha hecho una síntesis genial de un proceso sumamente largo, y los títeres, la máscara, llevan en sí mismos esa síntesis.

Ariel: La pieza reúne grotesco, un alto vuelo poético, profundidad y, como señaló Adelaida, una síntesis precisa. Pensamos que para una experiencia, una aventura, como fue trabajar noche a noche, codo a codo, con el teatro de actores en Buenos Aires, era la pieza que mejor

posibilitaba aproximarnos a un público que, no ha visto nunca o no está acostumbrado, a títeres para adultos.

P.F.: ¿Cuál fue la respuesta de ese público?

Ariel: Nos sorprendió. Confiábamos en el espectáculo pero suponíamos que nos iba a costar mucho más lograr una corriente de público. Pero por uno de esos felices misterios hicimos cuatro meses de temporada a sala lléna y, bajamos la obra, sólo debido a la programación del teatro. Ahora ha quedado incorporada al repertorio del San Martín y será seguramente re- puesta en 1981.

P.F.: ¿Qué fue decisivo en el éxito? En general, respecto a títeres lo fundamental es el movimiento, la manipulación pero ¿cuánto más, cuánto menos que la palabra?

Adelaida: Ayer comentábamos como nos asombran ese tipo de preguntas. Son cosas que uno no se preguntaría con respecto al teatro de actores. Incluso gente especializada, mira una escenografía y dice "qué hermoso el jardín", en lugar de referirse a una escenografía bien lograda. Interpretativamente ocurre lo mismo: dicen "qué bien está Belisa". Uno se siente algo frustrada, le gustaría que le dijeran: "Qué bien te salió, qué

bien lo interpretaste". Supongo que tiene que ver con la falta de vocabulario crítico para el género.

P.F.: Y con el hecho de que el espectador no ve al actor, o si lo ve, al final del espectáculo, no puede relacionarlo con el personaje, con el títere.

Ariel: Exacto. La respuesta a lo del movimiento sería que el acto interpretativo es una totalidad. No se puede valorizar más el elemento plástico que el verbal o que el emocional.

P.F.: Por supuesto, pero tal vez un gesto fuera de lugar en un actor pueda pasar desapercibido y no así en el títere.

Ariel: Es cierto. Se necesita más rigor, más precisión. Lo que en el teatro de actores puede pasar sin ser visto en el teatro de títeres se transforma en un error brutal. No cabe un solo gesto que no esté medido en función del acto interpretativo, que no esté al servicio de lo que esté ocurriendo. En un buen teatro de actores tampoco debería haber nada erróneo o gratuito, pero en el teatro de títeres eso es ley capital.

Adelaida: Un buen títere es un buen actor y además un buen manipulador. Hay que dominar dos técnicas, todo lo interpretativo más la posibilidad de transmitir eso a través de una más-

cara o, lo que al tin y al cabo es el títere, un objeto.

P.F.: En "Perlimplín" asombró la diversidad, la sutileza de movimientos que se puede lograr. En Carrusel, en cambio, la variedad de técnicas de manipulación que son presentadas.

Adelaida: Sí. Generalmente se piensa que el títere es una cosa que se mueve sin ton ni son y dice continuamente "Hola chicos". Es infinita la variedad de matices, de expresiones obtenible. Y las técnicas. La más conocida es la del guante, pero hay muchas, muchísimas más.

P.F.: Los espectadores de estos espectáculos estaban de acuerdo en palabras como "magia", "maravilla". Se creó un clima muy diferente al que se da en las representaciones con actores. ¿Es lo habitual?

Ariel: El clima de encantamiento tiene que ver específicamente con el género. El fenómeno se produce en el espectador porque al ser el títere una máscara, un objeto, permite una proyección, una identificación casi masiva. El espectador queda envuelto indirectamente en el fenómeno emocional. La definición ya aceptada por la Unión Internacional de Titiriteros (UNIMA) dice que "títere es cualquier objeto movido en función dramática". Ese fenómeno que el público define como magia, se debe precisamente a esa condición de objeto del títere, de objeto que rompe los estereotipos en cuanto a la fijación de las expectativas emocionales. La máscara aparece, y el espectador tiene una percepción total de ella, lo que le permite identificarse, de modo que las reacciones emocionales que se van suscitando, son totalmente inesperadas para él.

P.F.: Y a propósito de esos objetos, esas máscaras ¿quién las modela?

Ariel: En nuestro país ya es ley, mito. El titiritero hace sus pro-

pios títeres. En países donde el género no debe estar rindiendo examen de permanencia como expresión artística, hay escenógrafos, realizadores de títeres, director, intérpretes, cada uno en su función específica. En nuestro caso, la cabeza de los títeres la modelo yo. Los bocetos de la escenografía y el vestuario también son míos y se realizan en los talleres del Teatro San Martín.



ADELAIDA BUFANO

Adelaida: El modelado de la cabeza del títere es, en cierta forma una ventaja. No hay que buscar al actor acorde a la idea que el director tiene del personaje. Nosotros fabricamos al personaje desde el punto de vista corporal.

P.F.: En "Perlimplín", la escenografía era circular y el uso dado al espacio muy original. Para las representaciones con títeres ¿cuáles suelen ser las

exigencias con respecto a espacio, a sala?

Ariel: Pueden utilizarse varios tipos de salas. Hay que estructurar el espectáculo teniendo en cuenta los fenómenos de líneas de visión, la comunicación con el espectador de acuerdo con la sala de que se dispone.

Adelaida: Por ejemplo, la sala Cunill, donde se representó la pieza de Lorca, era antes la confitería del Teatro San Martín. Quedó el espacio vacío y se cedió para tareas de investigación de los directores. La propuesta del teatro era inaugurar una sala donde se hiciesen espectáculos experimentales, de estudio de usos del espacio teatral. Ariel propuso Perlimplín, que juega con el espacio de una manera totalmente anticonvencional y que resultaba ideal para allí.

P.F.: ¿Se debe a la actual gestión de Kive Staif que se haya formado en el Teatro Municipal General San Martín un grupo estable de titiriteros?

Ariel: Es cierto. Cuando Kive Staif nos llamó para hacer el primer espectáculo, cuatro de los que ahora formamos el Grupo de Titiriteros, hacía diez años que trabajábamos juntos, pero no formábamos un conjunto estable. Hicimos *David y Goliat*, una adaptación de la obra de Schwartz. A partir de esa primera experiencia, se vio la posibilidad de estructurar un grupo estable y Kive Staif apoyó el proyecto.

P.F.: Fue entonces decisivo. ¿O había obras alternativas?

Ariel: Lo que ha ocurrido con la formación del Grupo de Titiriteros en el Teatro San Martín ha sido un paso muy importante, sin precedentes. Permite una programación con suficiente tiempo y con el apoyo necesario. Si nosotros hubiésemos querido hacer un espectáculo para adultos dentro de la plaza teatral porteña, hubiese sido



imposible convencer a algún empresario. Habría preferido poner una pieza de actores, por mala que fuese, antes de montar un espectáculo de títeres. No son muchos los países que tienen salas fijas, grupos estables subvencionados por el estado, que se sostienen para la comunidad.

P.F.: ¿Cuál será la próxima novedad del Grupo?

Ariel: Estamos preparando "La Bella y la Bestia". La vamos

a presentar en horarios de la tarde, probablemente en la sala Casacuberta. Ensayaremos hasta enero, fecha en que cierra el Teatro. Retomaremos el trabajo en febrero, intensamente, para estrenar en marzo o abril.

R.F.: Entonces, por el momento, ¿ninguna nostalgia del teatro de actores?

Ariel: Dejando el lado anecdótico, me interesa el fenómeno dramático en su totalidad. Diríio

también teatro de actores, pero en el títere pude encontrar una condensación de la forma expresiva del género dramático. Es un género en el que me encuentro cómodo, contento, bien. Adelaida no contestó con palabras, sino con una dulce, convencida, sonrisa solidaria.

ISIDORO BLAISTEN *

ANTIRREPORTAJE

Isidoro Blaisten, no se discute, es uno de nuestros máximos cuentistas. Su fama de narrador ha crecido con cada nuevo libro, pero su reputación de humorista acaso proviene de cierta propensión a frustrar entrevistadores, cronistas, críticos y hasta editores. *Pájaro de Fuego*, sacrificó a uno de sus mejores hombres en esta misión. Regresó con la mirada perdida y unas cuartillas que firmó irrevocablemente con una "X". Respetamos su pudor profesional y transcribimos la conversación tal como fue padecida y desgrabada.

¿Qué pasó con la segunda i de su apellido? Es un sendónimo. Es la i mala y por eso la cercené. Por aquello de "cuando empiecen a conocerte cambiate de nombre". Pero Blaisten además es mi verdadero apellido. Mis cinco hermanas lo escriben así".

1) ¿La literatura es una profesión o una perversión?

Es una profesión de perversión y una perversión de profesión. Aunque acá como profesión ni siquiera da para alimentar a un perverso polimorfo.

2) ¿Se considera usted un escritor populista?

Me repite la pregunta.

3) ¿Se considera usted un escritor populista?

Es harto frecuente y asaz significativo, por otros muy populares motivos (y en cuán larga medida!) la proliferación de los no pocos y así llamados escritores populistas. Si bien distan bastante de merecer la común o general aquiescencia, la relación sería interminable. Empero y si

no es menos cierto que tampoco falta quien recurre su originalidad y atribúyale vicios y defectos de muy varia naturaleza, citaremos el caso del populista galo Marcel Proust, autor de un opúsculo intitulado *A la recherche du temps perdu* a causa del especial propósito de incursionar en el lenguaje soez de una sirvienta, la doméstica Francisca. Del mismo jaez son nuestros populistas nacionales Manuel Mujica Láinez y Jorge Luis Borges de quienes diríase se complacen en la antropofagia el uno y en la mención de cierta parte pudenta el otro.

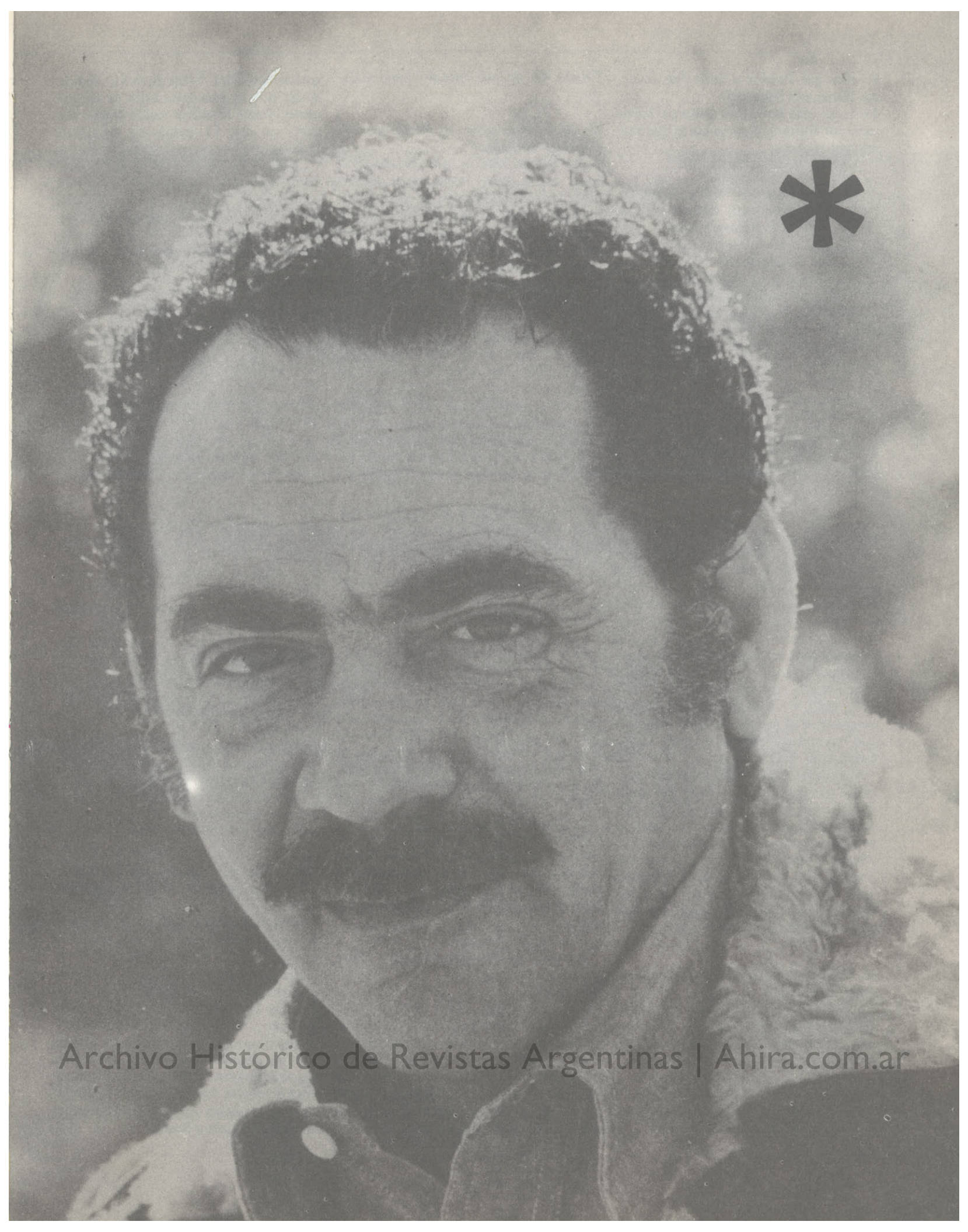
3) ¿Está de acuerdo con quienes lo califican de humorista?

Para mí el sentido del humor es inherente a la escritura. Mi amigo Boris dice que una tragedia que dura más de cinco actos

se convierte en comedia. Creo que el sentido del humor es una cuestión individual. Hay distintos sentidos del humor. Hay gente que no tiene sentido del humor, y hay gente que no tiene sentido. Dije una vez, y ahora lo confirmo para ahorrarle trabajo a mis biógrafos, que una vez leí una cosa en una revista española que a mí me causó mucha gracia. Ojo, a mí me causa gracia, a otros ni fu ni fa. Decía esto: "los enanos tienen un sexto sentido para reconocerse entre sí." También dije en la conferencia que el humorismo es una forma de la piedad, que un humorista es un escritor que se ríe de nervios y que el humorismo es la penúltima etapa de la desesperación.

4) ¿Es su último libro más ancho, más grueso o algo así?

Algo así.



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

5) ¿Por qué Dublín al Sur? ¿Por Joyce, por Manzi, por Osborne?

Por Joyce, por Maniz, por Osborne. Sobre todo por Osborne pero no por el escritor, sino por el cognac.

6) ¿Es cierto que hay sectas, clanes, capillas, studs, complets, trenzas para la fama? ¿Si es así cuál integra usted?

Es cierto. Me voy a repetir repitiendo lo que dijo el dulce príncipe: "Es cierto que es una lástima y es lástima que sea cierto". Es cierto. Hay. Hay todo eso que usted enumera. Hay cosas peores también. Pero también, como dice el tango "la fama es puro cuento" y Borges dice que Kipling dice, pero además Kipling lo dice, "el triunfo y el fracaso esos dos impostores". Por suerte (y aquí voy a repetir otra muletilla que me hizo quedar bastante bien en la mesa redonda de la AMIA) el porteño teme más al ridículo que al fracaso. Pero el éxito, ese triste centelleo transitorio, ese efímero vuelo de moscas nupciales, ese espacio en el tiempo que apenas nace empieza a ser pasado, eso, no se perdona. "En este país el éxito no se perdona. La traición puede perdonarse, el éxito no". Esto que dijo Mujica Láinez me lo dijo mi amigo el poeta latino y ex-compañero del secundario Oscar Humberto Travaglino una tarde en el establecimiento. Y fíjese como todo es una gran metáfora porque siempre, antes de entrar al establecimiento, Trava me saludaba desde la puerta con el saludo romano. "Festine lente, Ike". Y fíjese como la historia de la literatura es la historia de las formas, porque consultada telefónicamente Lucila Castro dio esta inapelable traducción: Festine lente: apresurame lentamente. De modo que yo, en lo referente a la fama, festine lente, Isidoro. Y además otra cosa: clínicamente soy un depresivo total. Y como expresé una vez brillantemente: "Tengo la lentitud entrerrriana, el esgunfio porteño y la melancolía judía." Casi no salgo de San Juan y Boedo y las sectas, los clanes, las capillas, los studs, los complets y las trenzas están más allá.

7) ¿Qué se callaría sobre los críticos literarios en general?

Lo que siempre digo. Lo que dijo André Bretón. Pregúnteme qué dijo. Dijo que los críticos son como los eunucos. Lo saben todo, pero no pueden.

8) Dicen que usted es maestro pero no ejemplo. ¿Por qué?

Porque soy un mal ejemplo como maestro.

9) ¿Qué opina sobre las nuevas generaciones de narradores?

Opino que las odio de todo corazón. Trabajan, creen, crean, crecen, no se quejan, no se les caen los dientes, no tienen complicidad con el pasado, persisten en esa monserga de la sublime terquedad del amor. Muchos de estos especímenes me visitan en el establecimiento y créame que yo más de lo que hice no puedo hacer. Les he recomendado la lectura de **Bienvenido Bob** todas las noches antes de acostarse, les mostré fotos mías de cuando tenía veinte años: "mírenme ahora", les he dicho, "así quedarán ustedes"; he empleado con ellos mis mejores muletillas como ser "La vejez no da derechos pero la juventud tampoco", pero es inútil, siguen escribiendo. Debemos protegerlos, debemos, urgentemente, urdir la conspiración del silencio.

10) Nombre los cinco no escritores más admirados por usted.

Mi amiga la gorda Ofelia Renzi de Cortabarría que acuñó la célebre frase "mejor no sirve", mi analista el doctor Jorge Raúl Alonso que acuñó la célebre frase "convéznase Isidoro, la historia la hacen los locos" Goya que no acuñó ninguna célebre frase porque los caprichos están más allá de las palabras, el reverendo padre Marcos Pizzariello que tiene una audición por la radio que se llama "tres minutos con usted". Es un lujo como habla este hombre. El otro día dijo una frase que yo repetí en la presentación de "Dublín al sur" y que ahora voy a repetir aquí para todos aquellos desdichados que no pudieron estar. La frase dice así: "la fiera ruge y el angel canta" ¿No es hermoso? La fiera ruge y el angel canta. ¿No es eso la literatura? Para mi la literatura es eso. Un lugar desolado donde la fiera ruge y el angel canta. Un lugar desolado donde si la fiera no ruge el angel no canta.

—Y van cuatro, falta uno.

—Festine lente que falta Rasputín. ¿Puedo crear una atmósfera?

—Si es corta, sí.

Soy Rasputín. Soy alto y místico. La cabeza erguida. No tengo que bicecleatear cobradores. La barba en punta hacia lo alto. Las adolescentes peinadas en bandos se arrodillan ante mí. Visten largos vestidos de la belle époque. Por los ventanales ovals entra el último sol de la tarde. Los vitraux se desdibujan oblicuos sobre los

grandes mosaicos. Estamos en San Petersburgo. Soy el gran desvestidor de adolescentes. Desde lo alto el viejito Onetti me guiña un ojo. El vestido de terciopelo azul-imperio va cayendo. Soy Rasputín y pienso: "Proust las viste y yo las desvisto. La luz se ha desgastado sobre los hombros mórbidos. Los hombros mórbidos se vuelven ocre, después escarlata. La vida se detiene en uuna sola gota de sangre. Un ruiseñor está por cantar. Mi mano va bajando por el cuello. . . ¿sigo?

—Pare la mano.

11) ¿Cuándo parte para España a dar diecinueve conferencias en Universidades?

Voy a repetir algo para todos aquellos que no leyeron **La Opinión** ese día: "Nunca pasé de Concordia, nunca subí a un avión, nunca fui a Granada.

12) ¿Es también un rumor el que sería almorzando en breve por Mirta Legrand? Es.

13) Se saltea.

14) ¿Mate o whisky. ¿Tango o rock? ¿Azúcar o sacarina?

Mate y Whisky. Tango. Café amargo. Bastante frivola la pregunta.

—Todavía que le hago un reportaje. Double página, foto, copete, anuncio en tapa ¿todavía se queja? ¿Sabe usted la cantidad de socios de la Sade que me harían cola por un reportaje así?

—¿Muchos?

—Muchos, me pregunta. ¿Sabe cuántos socios tiene la Sade? Solamente en Capital hay más de tres mil.

—Qué barbaridad.

—Bueno, contesta ono.

—Me debo a mis lectores.

15) Y por fin defínase sin cortapisas. ¿Quién es superior Gardel o Gombrowicz?

Festine lente. Debo meditar. Lo emergente de su pregunta es que los dos empiezan con la letra G. Enigma para laçanianos. Después pienso que usted cree establecer una antinomia y no es así. Piense en las estrofas inmortales de "mi Buenos Aires querido. . ." y piense en "Ferdydurke". Y ahora que lo pienso, pienso en que usted sin proponérselo me está develando un viejo enigma. Efectivamente. Ni populista ni elitista, me gustaría que lo que yo escribo le gustase a Bathés y a los muchachos de San Juan y Boedo.



LA COLUMNA DE APELES

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Aníbal González

Objeta el partido protestante a los católicos que la adoración debe ser dirigida —con total dedicación— a la Divinidad. Desconoce tal impugnación la *culpa* a los santos, ratificando la *latría* a Dios (Abraham adora a los ángeles que se le aparecen; Lot, su sobrino, venera a dos de éstos). Fuera del debate teológico la

adoración —en el arte— es veneración y culto al mortal mitificado. En tal sentido, Apeles —en vida— es destino de adoración. Pero, también, de una calumnia no menos mítica.

Oriundo de Efeso, según Estrabón y Luciano; de Colofón, por Pausanias y Suidas; de Cos —donde habría muerto— por Plinio y Ovidio. En Colofón será iniciado por Eforo; Pamfilo lo hará en Sicione hasta que lo introduce con Melantho, su sucesor. Para este último colaborará en el cuadro de Aristrato, el tirano, mostrándolo en una cuadriga (con una victoria a su lado). Poco sabemos verdaderamente sobre Apeles. Lo suficiente, sin embargo, para imaginar el resto.

Filipo lo invitará a brillar en Macedonia. Apeles es requerido para retratos oficiales; asimismo, por la familia y notables de la Corte. Alejandro le dará su respaldo. Plinio resigna saber cuantas veces lo pintará siendo príncipe y luego rey. Tal parece que el cuadro consagratorio sería uno de tantos, en el cual Alejandro posaría como Júpiter.

También los militares posarán para Apeles: Antígono, armado a caballo; Clito, partiendo a la guerra; Neoptolemo cabalgando, cargando contra los persas; Arquelao acompañado por su esposa e hijo. Posaría un rey, Menardo de Caria; un trágico, Gorgosthenes; un sacerdote, Megabyse, cabeza de una solemne procesión. En Efeso pintará en el templo de Diana; en Corintio encontrará a Lais; a Friné en Atenas. En Rodas beneficiará con 50 talentos a Protógenes, pobre entonces.

Apeles disfruta, como es sabido, la glori-

ficación y la admiración de la Antigüedad. Contemporáneos de Alejandro lo consideran un maestro genial. Ungido de esta divinización Apeles llegará —aprensivamente— a la Corte de Ptolomeo, en Egipto.

Toda Alejandría barrunta una intriga: Antifilo, cortesanal pintor greco-egipcio, lo involucrará en una presunta conspiración contra el rey, tramada en Tiro.

La conjura es denunciada. Ptolomeo, furioso, ordena la captura del artista. Para entonces Antifilo, triunfante, frota sus manos. La cabeza de Apeles, impugnada de regicidio, rodaría de un momento a otro. Un golpe de suerte evitará el terrorífico destino: la confesión de un secuaz de Antifilo. La verdad prevalece. Apeles es exonerado. Ptolomeo, avergonzado, recompensa al artista con 100 talentos y un ofrecimiento: Antifilo, su victimario, como esclavo (Plinio desapasionadamente hablará bien de este pintor, elogiando un cuadro suyo donde un mancebo sopla el fuego que ilumina a un rico aposento; cita obsequioso un Hesione, un Baco, un Hipólito y una figura cómica, *Gryllos*, el puerco). Apeles, sin resentimiento, abandona Egipto registrando una pintura: *La calumnia*.

El tema llegará a la modernidad con Dürero, "segundo Apeles", divinizado por Celtis. Scheurl calificará: Dürero, el Apeles alemán. El genio de Nüremberg, con su infolio *El alimento de los aprendices de pintor*, un sucedáneo del tratado de Apeles dedicado a Perseo, su alumno (perdido, desgraciadamente) ya se embebe de gloria.

Luego reconstruirá *La calumnia de Apeles*, según descripciones de Luciano y

León Battista Alberti, Boticelli, en 1495, habrá pintado su versión (hoy en la Galería de los Uffizi, de Florencia).

El consejo de Nüremberg encarga la obra a Dürero, en 1521. Se trata de un fresco en la gran sala del Ayuntamiento. Dürero realiza los bocetos; Pencz, su alumno, los frescos. Se trata de una alegoría donde aparece el inocente joven Insons y el rey Midas en el trono. Aparte, personificaciones de la envidia, la verdad y la calumnia. El fresco queda concluido en 1522. Opuesto —además— a *El gran carro triunfante del emperador Maximiliano I* en la misma sala. En el siglo XVII la obra es sobrepintada inexplicablemente. Durante la Segunda Guerra Mundial, innecesariamente, destruida en un bombardeo aliado.

Apeles, un gran enigma para el espectador actual, pudiera resultar un tanto extraño para nuestro gusto. Tanto como lo es para sus contemporáneos. El genio helenístico apenas intuye la perspectiva cuando Apeles anticipa la composición y el claroscuro. Es probable que el mosaico de Pompeya, donde Alejandro derrota a Darío en la batalla de Issos, sea una copia. Por detrás, el cielo está cubierto de lanzas entrecruzadas dando idea del espacio que queda entre ellas (como Velázquez, en *Las lanzas*). Apenas podemos conjeturar la *Venus Anadiomene* por una escultura que la copia.

En cuanto a *La calumnia* sobrevive en la memoria de la humanidad. Apeles, para los iniciados en las grandes tradiciones del arte, continúa siendo el mito por excelencia. Secretamente cada catacúmeno alienta la *adoratio*. No se trata de otra cosa que de transmisión, reintegración espiritual. En definitiva, la adoración no es otra cosa.

EL DUALISMO COMPLACIENTE

Por decisión personal Miguel Riglos no quiso publicar, ni dejar escritas, sus concepciones sobre arte. Técnica dramática, Integración de equipo e Investigación del hecho vital (laboratorio) son los tópicos de su Iniciación teatral, lamentablemente inédita. En ella había observado la vocación del arte complaciente (un tema menor —después de todo— dentro de su sistema). Preferimos la designación de Riglos, arte complaciente, a la de Collingwood, arte de diversión; simplemente, porque la crítica rigliana es más precisa. Ante todo, ¿qué anima a la complacencia en arte? La condescendencia, la transigencia. Cargamos peroyativamente

estos términos. Hay una transigencia por lo blanco (placer) y otra para lo negro (displacer). La complacencia del hombre moderno se inclina tanto a la virtud como al vicio. Y esta es la cualidad más sobresaliente del arte complaciente: su dualismo. Expuesto a la vecindad de la degeneración y de lo mágico, siempre como término medio, recibe la presión de una y la tensión del otro. Como establishment, el pensamiento complaciente es promedial. Ello explica su igualitarismo democrático. En el mejor de los casos su público participa de la convención. El público complaciente tolera la tragedia o la comedia porque elude el drama.

ALICIA SILMAN

Tapices en medio nudo persa (senneh), dos series —*El paraíso recuperado*, 1977-1978; *Reverberaciones*, 1980— complementadas ratifican en esta creadora la perfecta unidad de materia, idea y espíritu. La vida total. Logra la expositora el punto máximo de su *arsa regia*: cristalizar un ser espiritual. Obviamente su concepción es tradicional.

GRACIELA DE LA FUENTE

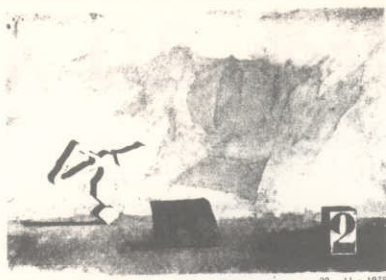
Nada de lo visto en Lirolay permitiría pensar en esta pintora como reserva para nuestro arte; excepto por *Arboles sólo árboles 2*. Aquí hay una chispa de genialidad —por el misterio de esa obra: color y composición— que, de profundizarse, podría convertir su carrera en algo realmente importante.

ARTURO IRURETA

Casi una veintena de trabajos de este pintor, en Zurbarán, a propósito de un homenaje a Buenos Aires —seguimos en 1980— recrean un San Telmo pleno de color y detalle. Es su arquitectura, su paisaje, lo que le confiere —sin grandilocuencia ni nostalgias— un tema siempre vigente. En este caso la poesía nutre tal vigencia.

No integra ni desintegra tradiciones. En su medianía es inofensivo. Su obnubilación —lo único total que lo caracteriza— no le permite descender a mayores profundidades, ni elevarse tampoco. Como se ve, vegeta en lo ilusorio y lo sonambulesco. Falto de espíritu, su ideario es repetido y convencional; su discurso remite frases hechas y lugares comunes; su estética suele ser aparente y vacía. Su artista es contemplativo y ocioso.

El complaciente inculto propende a la superstición; su contrapartida, el culto, no excede la leyenda. Su conciencia lo induce al confort; en ciertos casos a supuestas actitudes de protestas, a rebeldías sin causas —siempre— en términos



FERNANDO MAZA

Excelencia plástica en las pinturas vistas en Rubbers de este creador el cual, a veinte años del Grupo Informalista (del cual fuera co-fundador) ofrece una afiada visión estética del símbolo y la representación alegórica, signos con los que opera (tras los pasos de Xul Solar). Su triunfo dependerá —básicamente— de la nobleza de su obra.

MIGUEL DAVILA

Más espectacular que interesante las cuarenta y dos de este renombrado pintor, en Wildenstein, agobian finalmente. Obra de impacto seguro y de industriales resoluciones plásticas engolfada en rutinas de trabajo no podría ser —por todo lo dicho— una muestra importante para este plástico, discípulo de Policastro, Spilimbergo y Pompeyo Audivert. Desafortunadamente.

teóricos. Existe, también, una industria de la complacencia: la cultura de masas, el centimetraje, el exitismo y el mundo oficial, en el arte, promovido por la publicidad. Su capacidad de discernimiento es —puramente— emocional, nostálgico.

Riglos constató que, de todas las configuraciones históricas, la complacencia en el arte es la más costosa de mantener. En efecto, su producción se agota rápidamente. La fatiga de la sustancia con que opera, la endeblez, es inevitable. También advirtió Riglos que la renovación y la supervivencia debían radicar en un arte mágico, el cual enunciaremos en el próximo número.

CLARA BULLRICH

Son glamorosas sus catorce pinturas, en Siglo XX, en la serie *Entre tu mar y mi amor*. Tienen gracejo esos marineritos de *Hollywood style* (a lo *Leven anclas*). Amores imposibles y una erótica galante por un momento logran que el espectador deje, en segundo plano, lo forzado de su técnica.

EVA PERMAN

Terracota y esmaltes —*Despojos II* 1978-1980— asignan un valor estético por ennoblecimiento a residuos, desperdicios. Hay poesía en estas esculturas; no escatología. Belleza y dedicación; obra dotada de femineidad, en Vermeer, que —por otra parte— en el arte actual es tan infrecuente.

RICARDO GARABITO

En Atica. Dibujos, en esta ocasión. Figurativos, por cierto. Magros resultados en soluciones duras, carentes de imaginación. Aparentemente falto de entusiasmo. Por cansancio, tal vez; por agotamiento, quizá.

JUANA BUTLER

Oleos y témperas, en Del Retiro, de esta artista inducen a una activa comprensión del mundo en perpetuo movimiento, en permanente evolucionar. *Exhálalos 2*, tituló la autora a su serie. Naturalmente, sus realizaciones se hallan en la vanguardia de una percepción cósmica que apenas intuimos. Como sea, la artista ya es parte de ese porvenir.

JUAN GREGORIO LASCANO

Oleos, algunos dibujos y acuarelas. Bodegones, desnudos y paisajes —a pleno sol— en los que este plástico ratifica su crédito, renovándolo. Magnífica impresión deja esta muestra en el ánimo del público que —periódicamente— tiene el gusto de reencontrarse con su arte en Palatina.

Mac Entyre: 20 años de arte

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

Estos conceptos, vertidos por Eduardo Mac Entyre a *Pájaro de Fuego* (año II, número 9) hace exactamente dos temporadas, adquieren ahora una nueva connotación. Es debido a Praxis esa actualización.

¿Cómo sería factible para que la indagación en nuestro arte, tal como lo enuncia Mac Entyre, pudiera ser instrumentada para darle ese “toque final”?

“Estableciendo prioridades. Primero, *defender lo que es defendible y ubicarlo donde corresponde*. Luego creo muy necesaria la publicación de monografías, ensayos, libros; que hablen nuestros artistas contemporáneos, actualizando y proyectando la imagen que tenemos como país desarrollado. Jugarse un poco más. No quedarnos en las remanidas imágenes de lo aceptado y aprobado por el tiempo y los riesgos económicos. Hasta el presente pareciera que nuestras expresiones plásticas hubiesen llegado hasta Petrutti, Fáder, Quirós (grandes maestros, por supuesto), y después no se ha hecho más nada. El tiempo se detuvo. ¿Qué pasó desde 1950 hasta hoy? Salvo a nivel individual, es muy poco lo que se conoce en el exterior y aún dentro de nuestro país. Esto no es posible. La cultura a través de sus diversas manifestaciones otorga un *sello definitivo* a un país. Si no veamos a los orientales, a los griegos, a Francia, a Italia. Esta

es, sin lugar a dudas, la fuerza de un país; pues a través de su cultura se derivan o encaran otros problemas. La creatividad es esencial para ser tenida muy en cuenta por un país; es pujanza, es acción, es futuro *sin limitaciones*. Quien no entienda esto seguirá negándose a sí mismo. Volviendo a las manifestaciones contemporáneas argentinas, ¿por qué no proyectarlas como imagen de un país moderno, creativo, actualizado?”

Estos conceptos, vertidos a nuestra revista en 1978, comienzan —en 1980— a adquirir cuerpo y configuración práctica. Así es como lo comprende la opinión pública. Praxis, justamente en total armonía con el ánimo de la nueva década, está resuelta a indagar en las realizaciones de nuestra plástica tomadas desde una perspectiva histórica. En este caso particular el plástico Mac Entyre se verá enfrascado —él mismo con su obra— en este proyecto.

Efectivamente. Son los salones de Praxis los que permitirán apreciar, en conjunto, las realizaciones de *20 años de arte generativo. Homenaje a Ignacio Pirovano*.

VICTORIA TRENCH

Intelectualismo abstracto el suyo. Su pintura, ofrecida en Lagard, mal podría interesar al espectador. Ya culminó la brutalización por el abstraccionismo y lo geométrico. Por ende, el interés del público está puesto sobre otra mira.

ASHER BENATAR

Inusual presentación de Vermeer: fotografías; y de óptima calidad. Al elegante surrealismo de la exposición suma el encanto del *fashion* gráfico. Planos y encuadres sobrios y clásicos, un color depurado, aseguran una grata experiencia visual. ¿Renace en 1980 el arte fotográfico?

RAUL MAZZONI

Interjuegos visuales —lo ilusorio y lo real, abstracción y realismo— logran orgullosamente conciliar, en las obras vistas en Arte Nuevo. Predomina en todo caso lo descriptivo. Por cierto, Mazzoni capea la intelectualidad pura. Ese es, en realidad, el único riesgo en este tipo de formulaciones.

Dice Mazzoni: Todos estos elementos reunidos en mi pintura, lo real y lo ilusorio, la abstracción y el realismo, se conjugan en una totalidad integrada, contradiciendo antiguas antinomias.

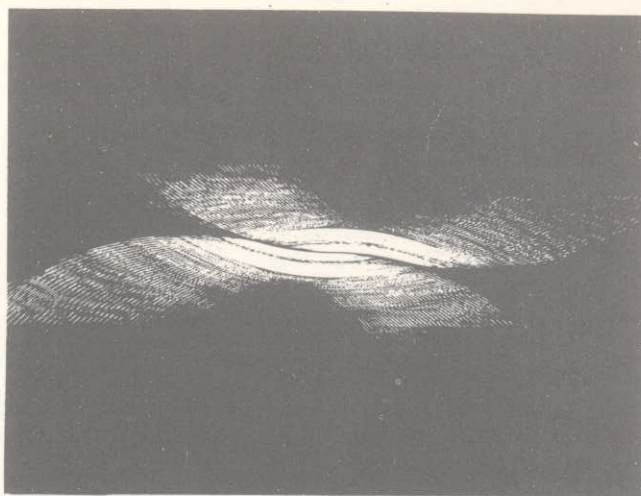


generativo

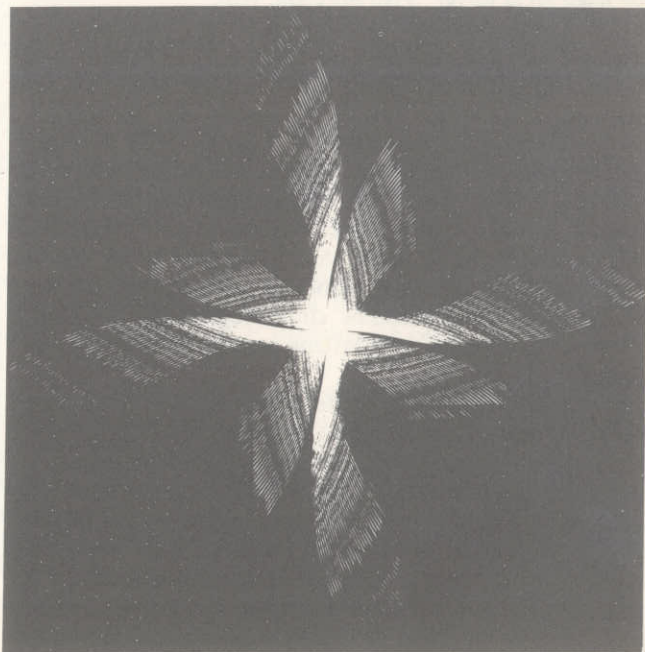
Es que Mac Entyre, creador de dicho movimiento en la Argentina —a Pirovano compete la designación de *generativo*— a lo largo de dos décadas ha venido dando desenvolvimiento a sus convicciones estéticas. Tiempo es, teniendo al pintor en circulación, de evaluar los resultados. En este caso Praxis no sólo fija un antecedente en el tiempo sino —además— con esta muestra contribuye a poner el reloj en hora, en lo que a experimentación artística respecta. De hecho un buen paquete de obras exhibidas será expuesto —vía Praxis— en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid y en otros museos europeos. Al crítico Luis González Robles, especialista hispano que nos visitara recientemente, cupo la selección de tal paquete.

En tal sentido la presentación de Mac Entyre, en Praxis, significa un importante avance para dar relevante actualidad a nuestra plástica en el concierto internacional.

Eduardo
Mac Entyre
Acrílico
sobre tela
150 x 150 cm
1980
"Iris II"



Eduardo
Mac Entyre
Acrílico
sobre tela
150 x 150 cm.
1980
"Expansión II"



Casa Nice

MARCOS
Antiguos y
Modernos

CUADROS Y
Objetos de
Arte

Bmé Mitre 1575 Tel. 40-2971

CONSAGRACION DE LA TORRE ADER

En *Dragonwjck*, Nicolás Van Rhyne contesta:

— ¿Qué hago en la torre? Vivo Miranda, vivo.

La frase bien pudo pronunciarla Bernardo Ader. Visité su torre —uno a uno sus 220 peldaños de mármol (12 pisos)— hace veinte años. Ya entonces era una ruina: vidrios rotos, herrajes enmohecidos, rajaduras, orines y trazas de actividades humanas; también quedaba un portal. Todo en Villa Adelina. En sus tiempos su ambiente canalla: germanía, camorra bonaerense, rindió culto al coraje; crónicas policiales documentan aquello. Hoy, Villa Adelina es un formidable amasijo de casas bajas; caos total, desafío a la lógica urbanística. Gobiernan hoy laboriosas actividades fabriles donde otrora brillaban estudios cinematográficos. La Torre Ader, inexplicablemente, se mantiene cercada de tanta locura conurbana.

Su leyenda requiere la existencia del hipocondríaco vasco-francés Bernardo Ader, terrateniente; neurastenia y bromuro lo instalan en el Partido de Vicente López, en Villa Adelina, la “Córdoba de Buenos Aires” (como recomiendan) por lo saludable de su oxígeno impoluto. Ante la convicción, instala su mansión rodeándola de parques y fuentes. En 1916 inicia la construcción de la torre la empresa Stefanetti, rubricando el proyecto los ingenieros Artasa y Marini. Los ladrillos serán europeos, como los diseños de rosetas y molduras. Una cúpula remata la construcción con su ineludible pararrayos. De algún modo, la torre evoca a Florencia; al Duomo, al Campanile; su heráldica *Mon droit et mon dieu* (Sic), a juramentos masónicos. El sibaritismo de Ader contemplará el caviar, el champagne y el modernismo. Consagración del dandysmo. Desde el mirador, apreciará migraciones de globos y dirigibles (e inelegantes aeroplanos). Por las tardes degusta allí su apricot.

Un determinismo inapelable, una “maldición” que pesa sobre la familia acaba con todo. La neurastenia supera al hipnotismo (y al ioduro de potasio). Como Rodrigo Usher, la decadencia será prepotente. La gente sencilla de Villa Adelina ve en la construcción una Torre de Nesle. Fantasía popular, magín supersticioso. El fantasma de Ader vaga en relatos sentenciosos. El pecado campea en ellos. El público simple es terriblemente moralizante. Riesgos de la mitoplástica.

No, es cierto, como creyó Müller, que los mitos sean actos inconscientes de espíritus incapaces de abstracción para dar forma concreta a sus impresiones; “en su infancia”, según Mérida. Splengler encuentra en esto “un prejuicio científico”; la fuerza mitoplástica no aparece en las edades primitivas sino,



“justamente”, en la juventud de las culturas. “Todo gran mito aparece al despertar un alma colectiva. Es la primera hazaña plástica del alma”; “hay tantos mundos mitológicos como hay culturas, como hay arquitecturas”. Los grandes sistemas míticos se forman en los estamentos superiores. Es el arte y la cultura refinada quien le da envergadura. El pensador, el filósofo, le confieren profundidad.

Hoy, la mitificación de la Torre Ader adquiere nuevos rasgos. La Municipalidad de Vicente López (por decreto N° 250) dispondrá su restauración. El Instituto de Investigaciones Históricas instalará una biblioteca y una hemeroteca, habrá una galería de notables del arte y la ciencia del partido; también, piezas antiguas. El mirador se dispondrá para los plásticos. Supe esto por *La Nación* (jueves 7 de agosto de 1980).

La Torre Ader no puede ser tratada meramente con una mano de pintura. Es necesario profundizar su carácter sagrado. Para el público local esa torre es el centro del mundo. Como lo ha sido para Ader. Esa aguja que asciende al cielo encarna el espíritu de la tierra; ascender su escalera es elevarse en una espiral mística. El cruce de Triunvirato y Castelli, donde se halla, ha de ser —por el arte y la cultura— consagrado míticamente. Villa Adelina atesorará esa oportunidad.



por
Silvestre Byrón

FICCIONES: LA CONSAGRACION DEL ARTE MONUMENTAL

Si algo caracterizará a la *proyección* de la nueva década, en lo que a artes visuales respecta, con más claridad será —inquestionablemente— el afán de totalidad en arte las disciplinas más variadas y tradicionales. De por sí la cultura tradicional tiende a interrelacionar y fundir en un estado mayor todas las áreas del conocimiento y de la experiencia. En tal sentido la cultura moderna —en su historicismo y su esquizofrenia, desintegrando al arte— quedará librada a su propio agotamiento. El Arte Monumental concurre a esta idea del estado mayor. Por

muchas razones, Kandinsky admiraría el ideario de Joaquín Amat. Ficciones, su galería, prefigura en 1980 el ánimo y la ética del futuro. Estos son sus conceptos.

“En tiempos tan monstruosos la única proposición valedera es la belleza. Sí. Tal vez, después de mucho preguntarme qué era Ficciones, esta frase me abrió los ojos. Ficciones era la búsqueda de algo que estaba más allá del lugar donde —hoy— se transformó en un hecho concreto. Era mi ansia de armonía sacudida al ver que las artes, divorciadas entre sí, competían destruyéndose. La arquitectura había despojado a la escultura de su espacio vital y, con la desaparición del nicho y del pedestal, agonizaba solitaria; la pared, concebida sólo como cerramiento, permitía apenas sobrevivir a la pintura que quedaba como panel estático, silencioso y vacío. Lo que alguna vez había sido concebido como un todo, había sido devorado por las partes. Por eso, en Ficciones, quisimos reemplazar el muro que encierra por la vidriera que permite mirar. Esta pareciera ser una de sus primeras causas: una pared y un pedestal especialísimos; trasplantes ilimitados que permitan contemplar y también compartir esta búsqueda con todos aquellos que pasan y miran, que entran y sugieren, y con los que están conmigo desde el principio construyendo lo que hemos hecho. Digo yo y digo nosotros indistintamente y quiero significar lo mismo. Sólo soy una de las personas que trae Ficciones a la luz. Junto a mí, Héctor Médici y Patricia Pereyra Iraola.

“Desentrañar ideas es como encontrar la manera de salir de un laberinto. Tal vez, en mí, el hilo que sirve de guía para salir del mismo es lo suficientemente largo como para pasar por todos los hilos que sirvieron para remontar los barriletes con que llevamos al cielo de Buenos Aires los trabajos de excelentes pintores. Con Niko Gulland y Héctor Médici montamos —en la primavera de 1978— lo que alguien definió como una ‘galería en las nubes’ con telas pintadas por Robirosa, Torroja, Polesello, Testa, Puente, Brizzi; se hicieron miles de barriletes. De pronto la obra de arte se había vuelto dinámica, viva, en la mano de cientos de niños y adultos que se asombraban de su propia capacidad para remontar cada

vez más alto sus ‘cuadros’. Hoy, todavía, algunos barriletes vuelan en el cielo porteño; otros esperan estáticos en alguna pared. Pero aquel instante quedó grabado en el recuerdo de muchos.

“Fue un descubrimiento, un descubrimiento; y eso quiere ser Ficciones, capaz de unir lo objetivo con lo subjetivo, lo personal con lo colectivo, raramente enlazados por la obra de arte. ¿Por qué Ficciones se inicia presentando la Nelson Rockefeller Collection? Creo que el mismo Rockefeller define la idea: ‘Reconociendo como instinto muy humano el desear las cosas bellas... posibilitar el acercamiento del objeto de arte a mucha más gente’. Esto nos aproxima a la idea de lo múltiple, que es el mismo hilo, ya que siendo concebido por el artista para su reproducción limitada permite compartir la belleza sin dañar su rasgo de unicidad original.

*“Rockefeller tampoco pareció reparar en estilos o continuidades estéticas para armar una de las colecciones más importantes del mundo. También eso parece estar en Ficciones, que al montar la muestra *Aproximación a Japón* mostrará a los Katagemis como lo que son: planchas de papel cortadas con buril para estampar, que trascendiendo su propio objetivo inicial se transforman en obras de arte por sí mismas; también los Bonzai, árboles que se transforman transformando. Posiblemente sea este el símbolo más perfecto de Ficciones.*

“Los proyectos para el '81 son muchos y más diversos. Los más cercanos son un homenaje a Le Corbusier, intentando a través de sus pinturas y sus diseños tener una imagen más completa de su genio; una aproximación al movimiento surrealista; una muestra de arte precolombino buscando su influencia hasta nuestros días; una muestra de arte africano y su relación con la artesanía brasileña; una aproximación a la cultura india, a través de sus tapices, sus marionetas y sus trabajos en madera y marfil. Podría seguir enumerando proyectos en una lista casi interminable. Los resultados son aún desconocidos. Creo que, en definitiva, el hilo de Ficciones pretende juntar al descubridor que está en lo conocido con lo que va a descubrir, con aquello que todavía es desconocido.

“Ficciones es una lucha contra el caos con una sola arma: la belleza”.



el tiempo con sus mudanzas

por
José Marial



La crítica o el mar de una sola orilla

Según la definición de la Academia Española, *criticar* es "Juzgar de las cosas fundándose en los principios de la ciencia o de las reglas del arte". Definición tan circunspecta, poco arriesga y resulta corta antes que sintética. No deja de, tener su lado favorable y ondulante. Peores resultan aquellas que por su extensión arrastran fárrago y pedantería.

En lo que quedamos a mitad de camino es cuando tan digna institución —hablo de la Academia, claro está— nos dice que para criticar debemos ajustarnos a los principios de la ciencia y a las reglas del arte. Con lo que debemos recorrer solos la otra mitad, porque hablando con honradez ¿quién puede decirnos cuáles son las *reglas del arte*? Pero hace bien la Academia: ¿para qué meterse en atiborrados laberintos, si lo mismo los críticos seguirán siendo críticos? Y, por otra parte, ¿quién puede definir con total ajuste y acierto qué es la crítica? Son gambetas que hace la Academia con pierna renga pero sin intenciones aviesas.

Parece oportuno señalar, partiendo de la orilla del mar infinito, la distancia que media entre crítica y crónica, aunque en ocasiones las vinculen comunes principios y preocupaciones.

La crítica, como género literario, nace con muchos años de anticipación a la crónica. La encontramos haciendo discriminaciones oportunas y profundas en las literaturas clásicas. La crónica encuentra vigencia en el periodismo y mantiene viviente su activo y desnivelado ejercicio, hasta llegar a nuestros días, influyendo con su énfasis en la crítica. Y la crítica, a su vez, devuelve este aporte con su aliento influyendo en la crónica.

En un memorable ensayo, que en su hora concitó la atención individual hispanoamericana, José Antonio Portuondo pudo señalar con agudeza: "La crítica parte siempre de principios firmemente establecidos, o al menos de una precisa actitud, estética del juzgador que aplica al objeto juzgado una determinada tabla de valores". La crónica, contrariamente a la crítica, asume brevedad en el periódico o revista en donde realiza comentarios sobre obras de las diversas disciplinas artísticas, destinadas a informar, antes que a juzgar, en profundidad y extensión. "No evade el juicio —sigue José Antonio Portuondo—, pero no precisa la aplicación expresa de una tabla de valores ni la previa exposición de principios estéticos".

Camilo José Cela, el escritor más sagaz de la monumental novelística de don Pío Baroja, afirma: "El poder comparar es una tentación a la que no siempre resiste el crítico. El poder decir 'esto es mejor o peor que aquello o que lo otro', en lugar de decir 'esto es bueno o es malo, por esto o por lo otro, pero no por ser peor o mejor que nada' ". Hasta aquí me parece atinado lo expuesto por este erudito ensayista, autor de buenas novelas y de algún diccionario de rebuscado ingenio.

Luego continúa: "Las cosas —no hay que olvidar— jamás son buenas por mejores ni malas por peores, sino que sus cualidades tienen siempre un valor *per se*, una permanencia en la valoración que las desliga o las debe desligar de toda referencia".

No comprendo cómo puede juzgarse en abstracto sin tener apoyo en la afirmación, sin tener referencias. Por el contrario, la crítica siempre resulta ancilar de la obra juzgada y debe subordinarse al entorno que la conforma. En cualquier parte, menos en países como el nuestro, puede creerse en la eficacia de una crítica escatimando el punto de partida y su problemática ambiental.

Criticar, implica juzgar. ¿Cómo voy a juzgar la obra de un Molière sin antecedentes sobre el legítimo heredero de la *Commedia dell' Arte* y los maravillosos plagios realizados sin ocultamiento de los cuentos italianos?

Si en muchas disciplinas —literatura, plástica, teatro— nuestro país ha alcanzado el nivel logrado, es forzoso reconocer que a estas disciplinas las acompañó una crítica que supo enjuiciarlas hasta colocar en la balanza de las apreciaciones no sólo lo realizado, sino hasta las buenas intenciones, cuando las buenas intenciones influían como medios para fines superiores.

Aquello tantas veces repetido: “En arte sólo existe lo bueno o lo malo; fuera de esta clasificación, no cabe otra” es, además de falsa, pedante y colonial. Es al crítico justamente a quien corresponde analizar las dificultades, los niveles y lo específico de la disciplina. Ubicarse en el proceso, para desde allí aducir críticamente cómo se han conjugado los medios posibles para arribar a tales resultados. Pero partiendo siempre del medio en el que tienen vigencia, no de lo abstracto o ideal, desasido de su realidad de lugar y época, o como diría Ortega, de su circunstancia.

No es lo mismo escribir con las limitaciones que impone la censura, que hacerlo allí en donde hay libertad para expresarse. Díganlo todos aquellos que de alguna manera han tenido, como Erasmo, que recurrir al Elogio de la locura para encontrar la puerta de escape en la historia de todos los siglos. ¿Se acuerdan de aquella estupenda película Los visitantes de la noche?

No está demás recordar que la crítica funciona con valores que se instrumentan en la disciplina artística y son condicionados por el medio, y no por sensaciones inmediatas.

Las afirmaciones de Curt J. Ducasse: “Las valoraciones del crítico son exactamente, como en el caso del aficionado exento de todo prejuicio, asunto exclusivo de su gusto individual”, y remata esta aserción con este juicio tan discutible como insuficiente a sus propósitos ejemplarizadores: “De modo, pues, que el gusto individual —sea la persona un crítico erudito o un simple aficionado— está en última instancia falto de toda justificación, pero es al mismo tiempo por sí mismo justificable”.

Don Marcelino Menéndez y Pelayo o Francesco De Sanctis no pensaban de igual manera. Tampoco —para citar algunos valores americanos— Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Joaquín García Monge y José Carlos Mariátegui comparten tan personal afirmación.

Es que el crítico además de su valor intelectual para enfrentar las inquisiciones de turno, debe contar con una ubicación histórico-social con la que debe resultar coherente su crítica de la disciplina que trate.

Así lo entendió don Menéndez y Pelayo quien desde su riguroso catolicismo llamó *infame* a Voltaire, pero su personal rechazo no le impidió ubicarlo en lugar privilegiado en su *Historia de las ideas estéticas*.

El crítico no puede rechazar, sin otro argumento de que lo tratado contraría su gusto individual. De lo contrario, habría que aceptar sus caprichos personales antes que el juicio ponderado.

Hace algunos años se hablaba de las posiciones político-sociales o de la fenomenología —entre las más rotundas— como posible tabla de valores para el crítico. Me parece, descartadas algunas pautas de uso reciente y no muy significativas, partir de lo específico de la materia en función de las corrientes históricas que tonifican el proceso social.

Son ellas, las corrientes históricas, las que otorgan una concepción estable en la cual se pueden basar las teorías críticas sobre la materia tratada, tomando como fundamento lo ya dicho: su especificidad. Y la posición crítica ante las corrientes históricas subsiste siempre, hasta por omisión, interesada o no.

Pero es inútil eludir lo que nos rodea y existe. Es la eterna historia de si el crítico debe ser imparcial o tomar partido. Dice José Antonio Portuondo: “No debe pretender lo que no puede ser. El crítico es también parte del conflicto universal y de la batalla poética y sólo siéndolo, es decir, desde una parte determinada, puede lograr perspectiva del fenómeno que juzga”.

Esta parcialidad —ubicarse consecuentemente—, de ninguna manera contraría lo que ya dije sobre los caprichos particulares. Antes bien, lo confirma.

Y quedarían por señalar aquellos críticos conciliadores, renuentes a las definiciones, partidarios de un sincretismo falaz, cuya verdadera opinión subyace en su falta de moral e indisimulada cobardía. La cita de nombres seguramente sería extensa. Pero no es esa la crítica que estimula el arte o la cultura, y menos aún las perspectivas de futuro que siempre se abren en toda sociedad. Enjuiciar esa crítica está fuera de los propósitos de estas líneas.

Hay quien se pregunta hasta dónde influye socialmente la crítica. Y sería fácil contestarle señalándole algunos claros ejemplos. Si hoy, leyendo el Quijote, percibimos un Siglo de Oro con contenidos y formas que sus coetáneos no alcanzaron a verlos en su integridad, se debe en gran parte al trabajo de críticos medulosos que supieron dar puntual cumplimiento a su misión, investigando, desentrañando esencias, origen, carácter, técnica, estilo y la propia historia que conformaron sus circunstancias.

En materia de crítica el camino es inconmensurable. Se sabe de qué orilla se parte y sólo se divisa la otra después de muchas vigiliás, o nunca.

Fellini: una parábola sobre el caos



Mucho se ha discutido y se discute aún acerca del sentido último del cine, de sus auténticos logros, de su relevancia como arte, de sus posibilidades —no solo expresivas— sino también, y para muchos básicamente testimoniales. Los cuestionamientos de fondo alcanzan inclusive a los más talentosos cineastas, y no son muchos los autores cinematográficos indiscutibles, en lo que concierne a su condición de **Creadores**, que escapan a la crítica, cuando no al desprecio de estetas de mayor o menor predicamento para quienes el cine esta muy lejos de constituir siquiera un arte. El cine de autor es muchas veces cuestionado, aún el de aquellos que han llegado a concebir, a través de una obra total de grandes méritos, los rasgos distintivos indispensables para la consideración de un estilo definido.

Federico Fellini es sin duda alguna, y cualesquiera sean las reacciones que provoque cada una de sus obras, poseedor de un estilo perfectamente diferenciable. Su lenguaje es tan inconfundible como no-

table su maestría en el manejo de los hilos del espectáculo fílmico, al que ha aportado desde sus primeros intentos hace ya veintiocho años, talento poco común, indecible ternura, y excepcional lucidez en la proyección de sus sentimientos vitales, de sus observaciones agudas y certezas del alma humana. Ya en **Los inútiles** Fellini desbordaba encanto y sutileza en la descripción de tipos humanos tremendamente reales, algo que alcanzaría características arquetípicas en su conmovedora **La strada**, en su formidable fresco de época **La dolce vita**, en su genial **Ocho y medio**, en el que buceaba en profundidad en sus propias esencias, con su importante secuela en **Julietta de los espíritus**, en la conmovedora visión de **Las noches de Cabiria** o en los nostálgicos y al mismo tiempo deslumbrantes acentos de **Amarcord**.

Lejos de conformar una obra cerrada, la filmografía de Fellini logra sorprender aún en intentos en apariencia menos logrados como **Satyricon**, en la singular es-

tatura documental de su **Roma** tan amada, o en el retorno a fuentes tan queribles como el mundo del circo en **I clowns**. No puede extrañar entonces que **Ensayo de orquesta**, filme de setenta minutos de duración concebido para la televisión italiana, se convierta en una nueva prueba de genio, de excepcional talento creador y por sobre toda otra consideración, de impresionante testimonio de rigurosa actualidad, a partir de una propuesta igualmente valiosa y actual. **Prova d'Orchestra** se aleja de inmediato de la mera entrega televisiva, del reportaje claro y conciso, para adentrarse en los dominios más queridos por Fellini, los del documento a nivel humano. La suya es una auténtica parábola sobre el caos en el que se debate, sin distinción de latitudes, la sociedad actual. La imagen del director de orquesta consumido por dudas metafísicas bien definidas, adquiere simbólica figuración en todo instante. "Hoy nada se perdona, se debe ser optimista" dice el músico al periodista de la TV, antes de encarar sus observaciones en un sentido casi ritual ("Parecía que mi

batuta estaba ligada al sonido de la orquesta, como si la música saliera de mi mano”), concluyendo sus conceptos con una antológica referencia a la desunión de los seres que lo rodean, unidos sin embargo en un “odio común, como una familia destruida”.

Fellini ubica la acción en un antiguo oratorio que será pronto demolido, en el que la orquesta realiza sus ensayos. A partir de una supuesta entrevista televisiva, muestra a sus personajes en pleno ensayo, asumiendo sus problemas en una suerte de autoanálisis colectivo. Desde la imagen del recinto vacío al que va poblando poco a poco con instrumentos, atriles y partituras, el director de *Amarcord* desnuda a sus títeres con extremada sencillez, poniendo en sus bocas toda clase de confesiones, enfrascándolos en discusiones, sumiéndolos en expresiones llenas de ternura (el oboísta, el ejecutante de tuba, el cellista, destacables entre muchos otros), sin olvidar certezas pinceladas referidas a personajes claves, el sindicalista de modo muy especial. Las sucesivas indisciplinas que culminarán en la revuelta definitiva contra la autoridad del director de orquesta, son descritas por Fellini con mano maestra, utilizando un ritmo cinematográfico de rara elocuencia. El desarrollo del filme alcanza en sus manos características de poco común interés, como suele suceder en todas sus películas, a las que sería muy difícil encontrar una sola toma despreciable.

Como es habitual en Fellini, todos los intérpretes sugieren a la perfección a sus máscaras, desde el notable director compuesto por **Balduin Baas**, el cálido copista de **Umberto Zuanelli** y el excelente clarinetista de **Cesare Martignoni**, al último de los actores elegidos con proverbial exactitud. *Ensayo de orquesta* constituyó la última colaboración del cineasta italiano con **Nino Rota**, fallecido poco después de esa filmación. La presencia del gran músico es aquí decisiva, desde la nerviosa célula rítmica del gallop a sus típicas figuraciones melódicas. Tal vez el cine de Fellini ya no vuelva a ser el mismo sin esa presencia, tan querida, de tanta calidez humana. Dos admiradores, y estrechos compañeros de tareas del realizador, el iluminador **Giuseppe Rotunno** y el montajista **Ruggero Mastroianni**, suman su arte al logro de esta soberbia demostración de cómo debe hacerse cine, sin importar el destino inmediato del producto. En este aspecto, la televisión italiana sigue dando ejemplos que muchas otras deberían imitar.

¿ES QUE SOMOS TAN ITALIANOS?

Entre los creadores cinematográficos de nuestro tiempo, Federico Fellini es el que nos provee transcripciones y propuestas más cercanas a nuestra idiosincrasia, más directamente accesibles sin intermediación esclarecedora.

Esto no implica que su obra no posibilite diversos niveles de lectura, como cabe a verdaderas obras de arte. Y un ejemplo de tal facultad magistrar es, precisamente, este *Ensayo de orquesta*, obra concebida casi como un ascético ejercicio de estilo, desafiando limitaciones y tabúes de la TV.

Tanto en Italia como aquí, la película ha desencadenado urgencias por apropiarse ideológicamente de sus metáforas, ha ocasionado acusaciones y refutaciones de gentes más

apegadas a creencias que a ideas, más capaces de sectarismo que de congregación.

Para el público más desprevenido ha resultado, cuando menos, un inquietante fresco de rostros cambiantes como los de la propia realidad, pero cuyas pasiones y culpas no son familiares, como su desconcierto y su esperanza. La galería de inolvidables músicos fellinianos pudo haber sido nutrida lo mismo por caras de Buenos Aires, de Rosario o de Mendoza, porque otra de las revelaciones posibles de esta película es la de nuestra identificación con lo italiano. Esto no es ya cuestión de sangre, sino de contacto, lo descubrimos no tanto en lo gestual como en la actitud de fondo hacia el poder.



HERZOG Y TRUFFAUT: el rigor narrativo

No es seguro que estos dos films sigan en cartelera cuando Pájaro de Fuego gane la calle. Tal vez porque no son, precisamente modelos de concesión al gran público, o estrictamente "comerciales", en el sentido de la palabra que el lector debe interpretar muy bien. O posiblemente porque a pesar de tan importantes carreras cinematográficas en el mundo entero, ni Werner Herzog ni siquiera el más difundido Francois Truffaut se hayan convertido aún en "booms" taquilleros "a priori". Del notable y muy talentoso director alemán, nacido Werner Stipetic hace treinta y ocho años Buenos Aires conoce bastantes películas, cinco de ellas estrenadas en salas comerciales, y algunas otras en ciclos ofrecidos por la Cinemateca Argentina y el Instituto Goethe. La visión de la magnífica obra de Truffaut es mucho más completa, por cierto, desde su "Los cuatrocientos golpes" hasta su último estreno entre nosotros.

De Werner Herzog pudimos apreciar por fin "Woyzeck", soberbia "puesta en escena" cinematográfica de la inmortal obra de Georg Buchner, que diera origen a la estupenda ópera "Wozzeck" de Alban Berg. Herzog ha recreado con absoluta fidelidad el texto de Buchner el tremendo drama del soldado Franz Woyzeck, utilizando prácticamente todas las veintiséis escenas de la obra original. Alban Berg las había reducido a quince, estructuradas a la perfección en tres actos de cinco cuadros cada uno en su ópera, y Herzog emplea todos los textos del autor alemán, incluyendo el último parlamento del alguacil, que aparece como cartel final de la escena del cementerio.

El lenguaje cinematográfico del director de "El enigma de Kaspar Hauser" es de excepcional fluidez narrativa, manteniéndose el alucinante ritmo original a partir de tomas de notable sentido del encuadre, de la utilización de máscaras actorales de increíble verosimilitud. La tarea de Klaus Kinski, en su mejor trabajo para el cine (aún recordando sus memorables Aguirre y



"Woyzeck", filme del realizador alemán Werner Herzog.



Jean Pierre Leaud y Dorothee.

Nosferatu del mismo Herzog), es sencillamente antológica, pero no están lejos de ella actores como Wolfgang Reichmann (el capitán), el estupendo doctor de Willy Semmelrogge, o la exacta composición del rol de María a cargo de Eva Mattes, justamente laureada en el festival de Cannes por esta interpretación. El Tambor Mayor de Josef Bierbichler y el buhonero de Volker Prechtel se añaden a la lista de excelentes títeres usados por Herzog con mano maestra desde sus primeros films.

Para Francois Truffaut, lograr una película encantadora y vital no es ningún misterio. "El amor en fuga" retoma al personaje de Antonie Doinel, aquel adolescente que maravillara a tantos aficionados y críticos en su "ópera prima" "Los cuatrocientos años", y en quien muchos vieran al mismo Truffaut o al protagonista Jean-Pierre Leaud. El director se encargó de desmentir los aspectos puramente autobiográficos de aquella película y de sus continuaciones, ya que Antoine reaparecerá en la filmografía de Truffaut en el episodio de "El amor a los veinte años", en "Besos robados" y en "Domicilio conyugal". Es obvio que muchas situaciones valen para todo ser humano, pero ningún dato específico permite abrigar aquellas sospechas, ni para Truffaut ni para Leaud.

En "El amor en fuga", Doinel está por obtener el divorcio, y conoce a una joven con la que mantendrá relaciones estables. El film aparece, en una lectura superficial, como una cálida alusión a toda la trayectoria de Doinel, pero desde el punto de vista más riguroso, debe verse como una diáfana visión de un personaje creíble y querible, de una especie de ser indeciso ante las diversas variantes amorosas que le propone su agitada existencia. Doinel escribe una novela en la que relata sus experiencias, y éstas provocarán en sus "partenaires" ocasionales, reacciones de diferente cuño. Truffaut jugará, de paso, con imágenes perfectamente extraídas de sus films anteriores, dando vida a una serie de "raccontos" de memorable encanto, en los que participan, junto a Leaud, la deliciosa Marie-France Pisier, Dani, una nueva actriz de reveladora presencia, llamada sencillamente Dorothee, y Claude Gensac en el rol de su esposa.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

Nosotros podemos asegurarle todo...



...incluso un buen servicio



ANCORA

COMPANIA ARGENTINA DE SEGUROS S. A.

Archivo Histórico de *es seguridad* Revisitas Argentinas | Ahira.com.ar

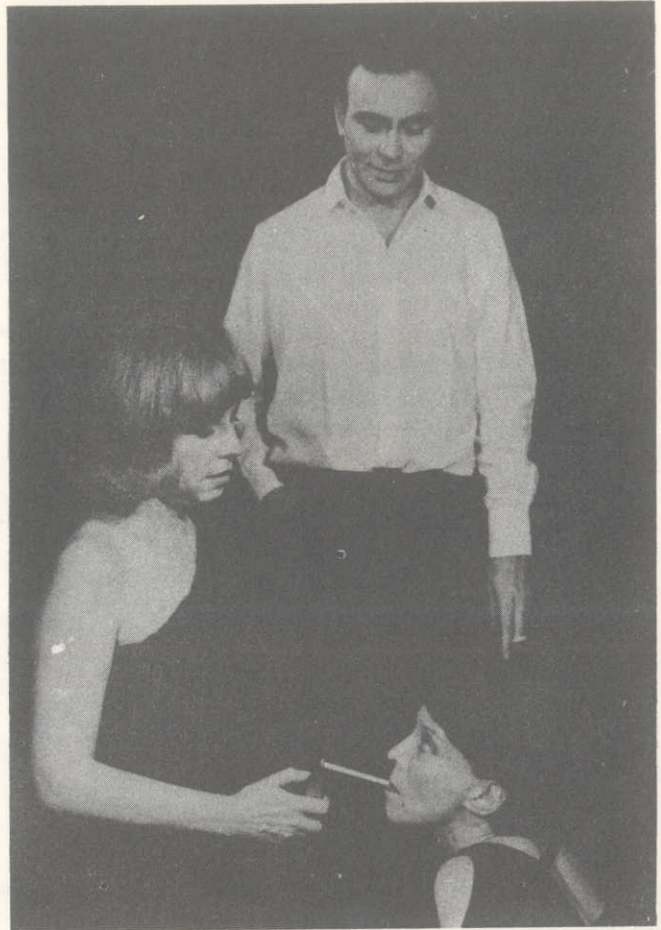
Hipolito Yrigoyen 426/434 - Tel. 30-0321/27

Buenos Aires - Argentina

“viejos tiempos”

UN PINTER MENOR

Hrold Pinter es, sin lugar a dudas, a los 50 años uno de los dramaturgos contemporáneos que más influencia ha tenido en el panorama teatral de la última década. Este inglés, hijo de un sastre judío, actor de escasos méritos en su juventud, se convirtió en pocos años en uno de los autores de más personalidad de la escena occidental. Nadie como él retrató las angustias y los sin sentidos del hombre del final del siglo XX; sólo Pinter (y por supuesto su colega y coterráneo *Joe Orton*) pudo captar la soledad, la tristeza y los inevitables desencuentros que signan nuestras vidas. “*Viejos tiempos*” es una partitura musical jugada desde tres polos: dos mujeres y un hombre. Con un diálogo de perfecta construcción y los siempre atractivos ejercicios de la memoria, Pinter propone una historia de líneas simples donde el triángulo amoroso sufre transformaciones constantemente. Kate y Anna comparten un pasado y un hombre; por supuesto, una de estas mujeres es la esposa. La lucha es sorda y casi secreta, el drama de superficie no existe, pero en las profundidades de las almas la tormenta estalla sin piedad. En comparación con otras piezas de Pinter (en especial “*El cuidador*” y “*Regreso al hogar*”), esta que se ofrece en la circular del Teatro General San Martín es indudablemente menor. Quizá porque el autor apagó sus primeros fuegos en las atractivas aguas del profesionalismo, o probablemente porque se propuso tan sólo contar una leve historia sentimental. Los grandes autores tienen, a veces, necesidad de “descansar” en obras “menores” para encarar proyectos más trascendentes.



Pero para desgracia de los directores (en este caso *Hugo Urquijo*) Pinter es tan endemoniadamente complicado en una gran pieza (pongamos como ejemplo “*El montacarga*”) como en “*Viejos tiempos*”.

Urquijo no logró combinar el sutil clima de la situación con la difícil variedad anímica de los personajes. Su puesta en escena es no obstante sensata, porque no apeló a ningún tipo de efectismo, pero la atmósfera pinteriana no se hace presente durante la representación. Como claro ejemplo se presenta la escena final donde el hombre se hunde en un desgarrador llanto, que en esta versión porteña resulta hasta sorprendente para el espectador, cuando en la lectura de la obra se ve claramente el proceso que desemboca en la culminación.

El trabajo de los actores es, en líneas generales, correcto. *Juana Hidalgo* aparece más como una actriz dedicada a elaborar su construcción su propia historia. *Pepe Novoa* parejo, aunque más afirmado en la segunda parte. *Alicia Berdaxagar*, en el papel de la amiga, transmite encanto y seducción pero abusa por momentos de algunas poses exteriores.

La escenografía de *Eugenio Zanetti* (tan decorativa como la vidriera de una tradicional bombonería que se levanta a pocos metros del Teatro San Martín) aparece como un inconveniente para el desplazamiento de los actores a quienes se ve transitar con precaución en un mar de almohadones, mesitas, bandejas con bebidas, y hasta ficticias boas de plumas que se ciernen más amenazantes que el texto de Pinter.



UN LENGUAJE DE ACCION.

Angel Elizondo comenzó con su escuela de mimo, pantomima y expresión corporal en 1964. Desde entonces él y su grupo han montado unos 12 espectáculos. Hasta ahora pasaron por su Instituto unos 1.300 alumnos que se formaron en la vital disciplina del cuerpo. Charlar con Elizondo, después de uno de los ensayos del espectáculo que prepara en el Teatro del Picadero, resulta una experiencia esclarecedora en algunos aspectos de la naturaleza del arte dramático.

— *¿Qué clase de alumno es el que se acerca a la escuela?*

— La imagen a veces es que el único que se interesa por este aprendizaje es el actor. Pero por los cursos pasan maestros, psicoanalistas, bailarines a quienes

por la índole de sus actividades les atrae nuestro método. La única condición que existe es que la persona que ingresa respete nuestra forma de trabajo. Después la aplicación dependerá de la especialidad elegida.

— *¿Qué tipo de materias integra la enseñanza?*

— Reglas y leyes de la representación mímica, Sentimientos y sensaciones, Mimetismo, Utilización del espacio, Objetos y evocaciones, Destreza corporal.

— *¿Cómo se podrían sintetizar los objetivos del método?*

— Nosotros creemos fundamentalmente en el lenguaje de la acción. Buscamos recuperar, a través del cuerpo, una forma de expresión abandonada por el excesivo uso de la palabra. Esto no quiere decir que nosotros no hablemos en escena. Sino que la voz entra como un elemento expresivo del actor. Lo mismo sucede con la música o las luces.

— *¿Y la tradicional belleza del "arte del silencio"?*

— Muchas veces se me ha planteado esa contradicción de buscar lo visualmente considerado "bello", pero creo haber optado por una belleza no tradicional. Entre Apolo y Baco me he inclinado por la expresividad del segundo.

— *Como espectador, ¿qué opinión te merece nuestro panorama teatral?*

— No veo todo lo que se da, pero sí lo más importante. En general me parece muy pobre. Es como si nadie se "juga-

ra" por el teatro; porque la cuestión no es hacer teatro tres meses y abandonar, sino plantearlo como una tarea continuada. Ojalá que lo que se viera en los escenarios fuera "malo" porque algo que ha tocado fondo se puede revertir. La mediocridad es terrible porque siempre está en el mismo lugar.

— *¿Qué nos podés contar de tu nuevo espectáculo?*

— Se llama "Apocalipsis según otros", pero me gustaría que los que trabajan hablaran de esto.

Juan Carlos Occhi (28 años): "El espectáculo está compuesto por pequeñas revelaciones que se integran como un mosaico de posibilidades para el espectador".

Verónica Llinás (19 años): "Para mí, 'Apocalipsis según otros' fue una forma de integrarme con un método de trabajo que me mostró una verdad que con otras formas de enseñanza no había logrado".

Gabriel Chame (19 años): "Todo surgió con mucha potencia; entre los alumnos presentamos unos 95 trabajos que sirvieron de base para la obra final que estamos ensayando".

— *¿Quiénes más integran el grupo?*

— Omar Viola, Patricia Baños, Horacio Marassi, Rodolfo Quiroz, Norma Berrade, Silvio Gane, Daniel Nanni, Mónica Gallardo, Horacio Gabin, José Luis Martínez, Susana Cabeza, Rosalba Ponce de León, Patricia Rodríguez, Georgina Martignioni. El músico es Roque De Pedro y el escenógrafo Jorge Bernardi.

"DOS BRASAS": MEDITACION SOBRE LA CODICIA

Más que oportuna resulta la inclusión de esta obra de Samuel Eichelbaum en la actual programación del Teatro Municipal San Martín. "Dos brasas" (estrenada hace 25 años por el Conjunto La Farsa) es una pieza atractiva, aunque no tan bien construida como "Pájaro de barro" o "Un tal Servando Gómez". Pero esa capacidad que tenía este nombre ineludible de nuestra dramaturgia nacional, que es Eichelbaum, surge con esa fuerza profunda que tienen aquellos que dedican la vida a escrutar el alma humana.

El matrimonio Morrison es el eje central de una historia ambientada en los años '40 en los Estados Unidos; ellos representan todas las potencias negativas del hombre para esclavizar y esclavizarse a través del dinero. Son también, en su loca ambición, los brujos de la guerra. Podemos decir que los demás personajes giran como meros autómatas alrededor de



esta pareja tan perversa que nos hace recordar algunos de los densos dramas de Strindberg. Juan Cosin, responsable de esta versión en la Sala Cunill Cabanillas, eligió para la realización de "Dos brasas" un estilo expresionista y francamente farsesco. Quizá mucha gente no esté de acuerdo con la visión del director,

pero debemos recordar que su trabajo es altamente comprometido. La obra de Eichelbaum se ve, entonces, reubicada en el tiempo con vigor. Ese aire de comedia trasnochada multiplica las posibilidades de la historia. El elenco entendió sin exclusiones la propuesta de Cosin, consiguiendo igual mérito las labores de Juan Carlos Posik, Rey Charol, Livia Fernan, Adriana Filmus, Andrés Turnes, Walter Santa Ana, Patricia Gilmour, Alicia Bellan, Eduardo Camacho, María Luisa Robledo y Fernando Labat.

El ámbito escenográfico de Jorge Sarudiansky, lleno de decadencia, logró dimensionar en su totalidad la obra de Eichelbaum. Sus ideas corporizadas en el espacio escénico muestran a un profesional de rica inventiva. El vestuario de María Julia Bertotto parece extraído de los mejores afiches del cine policial negro.

“HOMENAJE”

LA EDUCACION DE LOS PADRES



Daniel Templeton es una especie de bromista full-time que va por la vida reparando frases ingeniosas y manipulando los sentimientos de quienes lo rodean según sus necesidades. Su hijo es un enemigo temible por su seriedad (y se sabe que no hay nada que desespere más a un cómico que alguien que no se ríe), su ex-esposa todavía lo ama pero no soporta demasiado tiempo su compañía, mientras que el resto de sus amigos lo estiman con una paciencia ciertamente oriental.

La obra gira alrededor de un homenaje que sus familiares allegados le brindan con motivo de la recuperación física de una temible enfermedad que lo aquejaba. Ese acto que por supuesto, se hace en un teatro, sirve de excusa para mostrar distintas escenas de la vida personal del héroe.

Bernard Slade, (conocido por nosotros por una versión filmica de su obra “El año que viene a la misma hora”) es un hábil dialogista que busca como objetivo conmover al espectador con sus reflexiones sobre la vida, la muerte, la amistad y el amor. “Celebration” es

una comedia sentimental agradable, inteligente y por momentos francamente graciosa.

Pero carece de la profundidad que a ese mismo tema le hubiera dado un autor de la dimensión de un Miller, un Albee y más cercano en estilo un William Sa-royan.

La puesta en escena de **Carlos Gandolfo** es tan solo un buen ejercicio profesional que se limita a transcribir el texto visualmente, en tanto los actores aportan sus conocidos meritos personales. En síntesis, una labor correcta pero pálida en inspiración y huérfana de aquella creatividad que hicieron de Gandolfo un puntal del teatro contemporáneo argentino.

Pepe Soriano afronta la tarea de componer su Daniel Templeton con esa arrolladora naturalidad que posee. El personaje está desde un comienzo al servicio de sus habilidades. **Elsa Berenguer** es la amiga y médico que atiende con igual devoción el cuerpo y el alma del cómico, su trabajo se ajusta a las necesidades del papel, pero no parece

demasiada sólida su elaboración interior.

Julio Chavez como el hijo del eterno bromista muestra la suficiente pasión como para alternar con Soriano en los continuos enfrentamientos con su progenitor. **Fernanda Mistral**, inobjetable en el personaje de la esposa siempre atenta a los cambios de clima de la obra. Capítulo aparte merece el trabajo de **Betiana Blum** en el papel de una cálida trotacalles que logra una composición del mejor cuño teatral. **Mariana Karr** es una simpática muchachita en un rol de limitada dimensión. **Víctor Hugó Iriarte** es el fiel amigo con correcta solvencia, en un personaje que el director no prestó la atención que este merecía.

El duplex ambientado por **Julio Kaufman** resulta tan moderno como impersonal. (¿Cuándo volveremos a ver aquellas escenografías que nos hacían creer sin el menos atisbo de duda que eran las moradas de los protagonistas?) mientras que el telón que sirve para pasar las insufribles diapositivas convierte la coqueta sala del Regina en un precario cine de parroquia.



“EL INSPECTOR”

LA VERDAD SOSPECHOSA

Nicolás Vasilievich Gogol, un ucraniano que nació hace 170 años mantiene con su obra “El Inspector” unos de los sitios del teatro de todos los tiempos. Cada vez que en algún escenario del mundo se levanta el telón de esta pieza surge sin fisuras el siempre latente pensamiento sobre el poder, la burocracia y renovada estupidez de los hombres.

Un pequeño pueblo de provincia vive momentos de peligro con la llegada de un presunto funcionario que enviado por el poder central tiene la misión de inspeccionar todos los aspectos de la administración de la zona. Un joven de vida disipada es confundido como el inspector en cuestión lo que desencadena una de las ironías dramáticas más perfectas que se conozcan. Roberto Durán tuvo a su cargo la puesta en escena de esta obra de Gogol, que nuestro público merecía ver. Su tra-

bajo, como todos los anteriores, fue encarado con seriedad y amplio conocimiento del texto. Contó con un grupo de actores disciplinados y de trayectoria en el repertorio universal. Pero el resultado final no alcanza a conformar las expectativas puesta en una inversión que combina talento con esfuerzo.

“El Inspector” es una pieza de líneas sencillas, claramente estructurada y de fácil comprensión (Gogol entendía la sátira como una forma popular) pero que posee una naturaleza vital que debe respetarse. Es irónica pero nunca cómica, es divertida pero no grotesca, sus personajes palpitantes todas las emociones de lo humano pero no las representan como meros muñecos. Los actores se entregan (salvo algunas excepciones) a excesos interpretativos poco convenientes para la salud del drama y el ritmo impuesto por la dirección

(forzado quizá por las dos horas y media de duración del original) es demasiado intenso para lograr una exacta articulación de la variedad de climas que posee la obra, esta especie de “velocidad” que atrapa toda la representación perjudica la particular identidad de cada escena.

Las actuaciones dentro del estilo impuesto son correctas y hasta coloridas. Se destacan por supuesto los que menos exageraron: Pacheco Fernández, Isabel Spagnuolo y la excelente interpretación de Roberto Castro en el criado del falso inspector, que aún sin conocer nuestro idioma hubiera divertido y emocionado al mismo Gogol.

La escenografía de Gastón Breyer de inteligentes simbolismos aunque poco inspirada en la escena de la posada.

En síntesis: una obra de indispensable visión y una dirección de discutible estilo.

El debut de la piba: un camino necesario

Roberto Lino Cayol (1887-1927) escribió “el debut de la piba” en 1913 en el momento de auge y crecimiento de nuestro teatro nacional, fue un autor que tuvo la satisfacción de escribir para estrenar, pudo vivir la intransferible experiencia de ver sus criaturas moverse sobre un escenario, de estudiar las reacciones del público, de calibrar su propia evolución.

Por aquella época abundaban los “saineteros” empeñados en la loca carreta de entregar la mayor cantidad posible de obras a los avidos directores.

Cayol fue un autor preocupado por la calidad dramática que salía de su pluma (aunque en la última etapa de su vida se vio también ganado por esa vorágine) y “El debut de la piba” es claro ejemplo de eso.

La historia de un grupo de “reos” embarcados en la tarea de “lanzar” a la fama a una modesta muchacha de barrio sirvió para mostrar una galería de tipos humanos que dieron base a nuestra dramaturgia. Conrado Ramonet desde el Teatro Del Centro revivió un fervor explicable con la puesta en escena de este Pigmalion crio-

llo. Al sainete en cuestión agregó algunas “calles” de Gonzalez Castillo, Vacarezza y de él mismo.

El resultado es un espectáculo grato y de buen ritmo, que permite reencontrarnos con las claves de la emoción y la psicología directa de personajes que el tiempo se llevó. El elenco si bien mostró desniveles compartió la propuesta del director y permitiendo que ciertas limitaciones interpretativas no afecten la tónica general del trabajo.

Reencontrarse con este tipo de obras es un saludable ejercicio que nos acerca al porvenir sin oscuras reflexiones.

"EL CONVENTILLO DE LA PALOMA"

El viejo Teatro Nacional albergó por primera vez a "El conventillo de la Paloma" en aquel año de 1929, y lo mantuvo en cartel por 1.500 representaciones consecutivas. Su elenco estaba formado por Tito Lusiardo, Félix Mutarelli, Francisco Charmiello, Samuel Giménez, Fina Suárez, Pierina Dealessi, Libertad Lamarque, Miguel Gómez Bao y Juan Sarcione.

Hoy, 60 años después, el Teatro Nacional Cervantes parece reeditar aquel primer éxito de la pieza de Vacarezza con largas colas que, de martes a domingo, se disputan las localidades. En apenas poco tiempo desde su estreno ya la han visto más de cincuenta mil personas que vuelven, muchas de ellas por segunda vez, a ver la obra.

La crítica ya fue hecha en *Pájaro de Fuego* N° 28, por lo que nos queda intentar la explicación de este fenómeno. A primera vista los nombres de María Rosa Gallo, Carmen Vallejo, Onofre Lovero, Hugo Caprera, María Concepción César, Raúl Lavié, Perla Santalla, Santiago Gómez Cou, Carlos Estrada y Herminia Franco (elenco que se completa con Natalio Hoxman, Celia Camus, Titina Makantasis, Roberto Fiore, Néstor Hugo Rivas, Elbio Nessier, Mario Labardén, Ricardo Darín, Carlos Román y Ángel Carlos Ullua), son suficiente atractivo para el público que difícilmente puedan ver a todos ellos reunidos en un espectáculo de sala comer-

a veces el éxito es un animal inteligente

cial. La segunda posibilidad a considerar es el económico precio de la entrada que con sus ocho mil pesos está muy por debajo de los demás teatros (calcular unos 30.000 pesos). ¿Pero estas anteriores razones son suficientes? Creo que no; y aquí viene la cuestión, que evidentemente tiene que ver con la vigencia de un género como el sainete para el interés del público que aún hoy responde a las expectativas argumentales de este tipo de obra, que combina con sabiduría alegría y emoción. ¿Pero puede interesar algo escrito hace 60 años en un país tan diferente? No cabe duda que sí; cuando los personajes reflejan vivencias auténticas la gente le da una patada al reloj y se convence de la actualidad del drama.

¿Pero tiene sentido seguir haciendo sainetes cuando ya nadie los escribe? En la medida que el público siga llenando los teatros valdrá la pena seguir representándolos. En cuanto a que nadie escribe este género, podemos decir que no conviene estar tan seguro. Probablemente los autores de 1980 no sean "saineteros" pero, quizás, hagan su obra a través del sainete aportando su caudal al perfil de nuestra cultura.

Se podrán hacer éstas y otras preguntas, pero la complejidad del fenómeno exige un constante replanteo para que las anécdotas aisladas se estructuren como una historia.





Desde
MEXICO
por
Beatriz Sanroman



Durante el mes de julio México compartió la emoción de todos los residentes argentinos, al disfrutar de una mayúscula inyección de tango. Piazzola, Pugliese y Nelly Duggan, en el enorme escenario del Auditorio Nacional, nos hicieron vivir el tango tradicional y la música moderna de cámara de Buenos Aires (el inolvidable "Adiós Nonino"). De Piazzola se comentó que su música no era realmente tango, que parecía un tango sincopado, etc. Lo cierto es que detrás de cada una de sus actuaciones las palmas del público se hermanaron hasta enrojecer de complacencia.

En el Desierto de los Leones, lugar poblado de espléndidas coníferas, y en donde nunca ha rugido un solo felino, el Grupo Tempore ofreció un concierto de música antigua dentro de las ruinas musgosas de un ex monasterio carmelita. Se interpretaron obras de los siglos XVI, XVII y XVIII, al mismo tiempo que se admiraron las obras pictóricas de 19 jóvenes artistas y la transparencia de una exposición de objetos de vidrio.

Están a punto de inaugurarse en el Instituto Nacional de Bellas Artes las Jornadas Culturales Holandesas, con las actuaciones de la Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam y el Ballet-Teatro de Holanda. Mientras tanto, en el Museo de Arte Moderno

del Bosque de Chapultepec se presenta una importante exposición de pintores españoles del siglo XX. Entre otros, Gris, Dalí, Picasso y Miró.

Y nos fuimos a San Juan Chamula, en el sureño Estado de Chiapas, y visitamos su templo pagano y nos sentimos invasores y extraños, diferentes y espías, ajenos y no deseables. Es esta una comunidad absolutamente indígena tzotzil, con sus tradiciones seculares mezcladas a la fuerza con una escasa corriente modernista representada primordialmente por una iglesia cristiana enclavada en el centro de su vivir oscuro. Los lugareños despidieron hace tiempo al "señor cura" para que regresara nunca más y se apropiaron del templo para celebrar ritos y explayar creencias conservando solamente algunos resabios de catolicismo. Para entrar al mismo tuvimos que pedir permiso a sus autoridades, y estuvimos siempre acompañados por un hombre de ojos amarillentos y garrote en mano para que no olvidáramos que no se podían obtener fotografías. El suelo está cubierto en su totalidad con hojas frescas de pino y de creyentes rodeados de velas sembradas a sus pies entre humaredas de oloroso copal (incienso). A lo largo de los costados de la nave hay infinidad de vírgenes y de santos, algunos volteados contra la pared en señal de castigo por

no conceder favores. Los pocos crucifijos que conservan están totalmente cubiertos y vendados y a las imágenes les cuelgan, a manera de escapularios, dos o tres espejos con cintas multicolores. Ahí no hay bancos ni sillas, la gente se agolpa en grupos en que oran los chamanes (sacerdotes-curanderos) arrodillados en el suelo. Como ofrendas tienen botellas de aguardiente localista llamado "posch" y la imprescindible e invasora Coca-Cola. El chamán le toma el pulso al enfermo o necesitado que requiere sus favores y entona, cascado y aguardentoso, sus peticiones en tzotzil. De ahí se lleva uno muchas cosas muy grabadas, muy vibrantes: vestuarios de calzones cortos en los hombres, rebozos de resignación en las mujeres que hilan en las afueras todos los colores del mundo. Creencias y sensibilidades inarrraigables, y sobre todo ojos y colecciones de las miradas de esos ojos que se quedan para siempre en algún recodo del recuerdo. Hasta siempre.

Las investigaciones sobre los posibles contactos de Billy, el hermano de Jimmy Carter, con el gobierno de Libia no lograron empañar al actual presidente de los Estados Unidos cuando la Convención Demócrata (que se llevó a cabo como ustedes recordarán en el Madison Square Garden), contrariamente a lo que muchos esperaban, decidió respetar el voto de los delegados en las primarias, y las expectativas de Edward Kennedy al no realizarse una Convención abierta se vieron frustradas. Sin embargo el discurso pronunciado por Kennedy ante miles de demócratas allí congregados fue el mejor oído a un político en los últimos años, y el benjamín de los Kennedy aseguró un buen papel para las próximas elecciones presidenciales. Las cosas ahora están entre Reagan y Carter, ya que son escasas las posibilidades de Anderson como candidato a la presidencia en las próximas elecciones de noviembre. A propósito de Reagan, quien decidió dar comienzo a la última etapa de su campaña aquí frente a los habitantes de los Estados de Nueva Jersey y Nueva York, dos Estados fundamentales para que resulte electo, no tuvo empacho en decir en el Liberty Park, frente a la Estatua de la Libertad y ante los diversos grupos étnicos allí congregados, que el actual programa económico de Carter era sólo una excusa y una nueva promesa para

intentar ser reelecto presidente. Reagan catalogó a la actual crisis económica que atraviesa el país de depresión, mientras Carter insiste en hablar de recesión. Entre tanto la inflación en el primer cuatrimestre del año trepó a un 18 por ciento y los precios siguen su escalada ascendente.



Pero volviendo a Carter y a su campaña presidencial, lo que dio en llamarse el *Billigate* no logró no obstante empañar su figura, pese a las muchas promesas sin cumplir de su gestión de gobierno. Actualmente nos encontramos con un Ronald Reagan que intenta dirigirse al pueblo en un lenguaje demócrata y con un Carter que plantea reformas si se quiere con un tinte republicano. La opinión pública está dividida entre ambos, pero las diferentes encuestas realizadas en diversos medios gráficos y televisivos parecen indicar

que se trata más bien de una elección por descarte más que por selección. Hasta aquí todo por ahora. En la próxima hablaremos del segundo congreso de intelectuales disidentes cubanos, que se llevó a cabo en Nueva York, y al que asistieron destacadas figuras del mundo intelectual y de las letras europeos, norteamericanos y latinoamericanos. Un abrazo.



desde
NEW YORK

por
Viviana Hall

(Arriba) Los tres candidatos que inicialmente aparecieron como el futuro presidente. (Abajo) El terrible Billy y las andanzas que complicaron a Carter.



Las Fundaciones

Para conocer los fines que cumple en nuestro medio cultural la Fundación Banco de Boston, entrevistamos a su Vicepresidente, señor Benito Portela, en su despacho de la calle Florida 99.

—La Fundación —comienza diciéndonos— fue establecida en 1974 como instrumento de integración de una entidad bancaria con el medio social en que ésta desarrolla sus actividades. Consecuentemente, en su creación está implícita la necesidad de trascender la acción que limita la vida empresaria a lo puramente material, para contribuir a la formación y capacitación del hombre, estimular su desarrollo espiritual e intelectual. Ahora bien, para que ese hombre pueda tener conciencia del sentido trascendente de su existencia, es menester que se prepare o capacite para aprovechar los medios cognoscitivos que le ofrecen, de manera constante, los adelantos científicos y técnicos. Es menester, asimismo, que sepa utilizar su razonamiento lógico, mantenerse lúcido ante circunstancias de inestabilidad e incertidumbre, dentro de un marco ético que le permita valorar el enorme poder que le brinda la tecnología. Sólo de esta manera podrá obrar con entera libertad en el ámbito de la actividad privada, alcanzar un nivel de elevación y superación de apetencias personales, de modo que sean perfectamente compatibles con las exigencias de la sociedad de la que forma parte. La Fundación Banco de Boston entiende que no es posible reivindicar los valores esenciales del hombre, sin un esfuerzo armónico de todo lo que ocurre a conformarlo. En otras palabras, la empresa y la educación deben constituir un organismo vivo y enriquecedor. El progreso no nace por generación espontánea. Hay que generarlo.

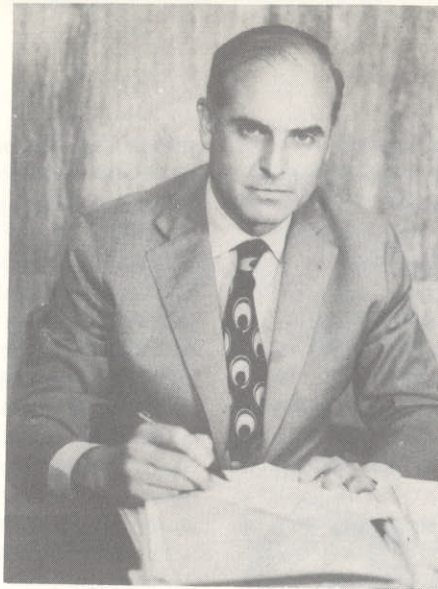
—En este caso ¿cuál es la verdadera función de la Fundación a su cargo?

—Esa función se cumple mediante el fomento del estudio y la investigación en todos los campos de la cultura entendida la cultura como el quehacer total del hombre, tanto en el orden científico como humanístico. La Fundación brinda los medios para difundir sus resultados, con miras al desenvolvimiento integral del país. Para ello ha ampliado sus servicios mediante la organización y funcionamiento de un Centro Integral de Cultura, cuya acción se ve estimulada por la convicción de que todo progreso en el orden comunitario solo es factible mediante una estrecha correlación de los poderes públicos con la actividad de las entidades privadas dedicadas a idénticos fines: tender a mejorar la calidad de vida de la sociedad en que vivimos.

—En un medio que se debate por preservar y consolidar las libertades tradicionales de nuestro pueblo, garantizadas por la Carta Magna —continuó diciéndonos el señor Portela—, el concurso de las instituciones privadas en el desenvolvimiento de la vida cultural, se da como resultado natural del ejercicio público de esas mismas libertades.

—¿Qué rol deben desempeñar, entonces, los miembros de la comunidad?

—Como lo dije en otra oportunidad, la tradición cultural de Occidente, que sostiene y guía nuestra acción, hace ineludible para todos los integrantes de la comunidad, sean personas individuales o jurídicas, el deber de organizar una acción concertada al servicio de su defensa y en favor de su vigencia. El terreno en el cual ha de desarrollarse esa acción, no puede ser otro que



Benito Portela

AL SERVICIO DE LA CULTURA

el de la cultura, desde el plano de la economía, hasta los dominios de la creación artística y del pensamiento desinteresado. Es innegable que la actividad más noble —o menos especulativa— del hombre, se traduce en los frutos de la cultura. En épocas de crisis como la que vivimos y que afecta a las creencias fundamentales de una comunidad, no debe sorprender si se debilitan las bases espirituales destinadas a sostenerlas. Sería por lo tanto insensato permanecer indiferentes ante el notorio resquebrajamiento de los valores esenciales de la vida social. Resulta paradójico, por lo demás, que en una misma época coexistan la opulencia que se desprende de la abundancia y variedad de recursos al alcance de la mayoría de los hombres, y el debilitamiento de ciertas raíces morales que se traduce en la falta de convicciones firmes capaces de dar coherencia al obrar del ser humano y evitar abe-

raciones de la conducta tan común en nuestro tiempo. Estimo que los hombres no doblegados por el egoísmo, son los destinados a corregir tales desviaciones, a reparar ciertos quebrantos espirituales, como modo de devolverle a la sociedad un bien objetivo deseable por sí mismo. Sobre este particular, la Fundación Banco de Boston procura ofrecer los medios necesarios, para que tanto las instituciones como las personas puedan ejercitar su vocación cultural enraizada en el ennoblecimiento moral de la comunidad.

Destacó seguidamente el señor Portela, el sentido dinámico que debe alentar en toda labor como la que cumple la Fundación a su cargo.

El pueblo —dijo— no es sólo una historia, es decir un pasado con una carga de triunfos y de frustraciones, sino, primordialmente, una esperanza, un futuro que se despliega ante el presente como un abanico de posibilidades espirituales a realizar. La vida del espíritu es esencialmente creadora, se renueva con cada generación y no se limita nunca a repetir mecánicamente etapas anteriores; más bien se esfuerza por anticipar otras que son siempre nuevas respecto de sus predecesoras. Contribuir a que los proyectos cristalicen en hechos y las ideas en acción positiva, es el propósito que anima a los organizadores de esta Fundación. La realización efectiva de dicha tarea, reclama una comprensión cordial de la situación de nuestra época y de sus problemas, generosidad en el esfuerzo que concurre a resolverlo, perseverancia en la acción.

Como no podía ser de otra manera, el tema de la cultura nos lleva a abordar el de la educación, y ya en este terreno el señor Portela señala.

—En la Argentina, mucho se ha hablado y se habla de la crisis educativa, un tema que adquiere mayor o menor significación de acuerdo a las épocas y a los protagonistas.

Por la trascendencia que la educación tiene en la vida del hombre y, por lo tanto, en el desarrollo de su país, la recurrencia de este fenómeno cíclico promueve la inquietud de vastos sectores de la población, entre los que se hallan no pocos estudiosos de la temática educativa y de su proyección sobre la futura evolución de la sociedad.

Como un aporte al esclarecimiento de este problema de tanta gravitación nacional, la Fundación Banco de Boston presentará un trabajo del Dr. Oscar Gómez Poviña, una personalidad de relevantes antecedentes en el campo de la educación pública, donde el autor, partiendo de un enfoque teórico, propone sus conclusiones como hipótesis de trabajo, en las que incluye un diseño de política educativa y los medios para implementarla.

Con un enfoque multidisciplinario, el citado estudio contempla a la educación no como un hecho aislado y aséptico, sino como un elemento dinámico y movilizador e integrado al contexto general, ya que considera que la formación del individuo desde la edad temprana guarda estrecha relación con el medio social, económico y político en el cual está inserto y cuyas acciones se influyen recíprocamente. La Fundación Banco de Boston, al editar este libro, aspira a continuar dando forma a uno de los objetivos que dieron origen a su creación: servir de foro para la libre discusión de las ideas, promoviendo la investigación en disciplinas prioritarias para el desarrollo nacional.

APOYAR
LA CULTURA
ES UNA
DE LAS MANERAS
DE TRABAJAR
POR EL FUTURO

LACTONA

SOCIEDAD ANONIMA INDUSTRIAL, COMERCIAL Y AGROPECUARIA

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

DULCE DE LECHE Y YOGHURT GANDARA - QUESO BLANCO SAAVEDRA
LINEA DE PRODUCTOS MENDICRIM.



CONGRESO DE LITERATURA

Con gran repercusión se realizó en Tucumán el Congreso Nacional de Literatura Argentina de cuyas reuniones dimos cuenta en números anteriores. La Comisión Directiva estuvo presidida por Enrique Anderson Imbert, Lagmanovich, Carrilla y Paladini. Más de 500 participantes debatieron los temas y presentaron trabajos originales. De parte del valioso material recogido, no ocuparemos en breve.

COLLEGIUM MUSICUM

Esta institución que en 34 años de vida ha aquilatado larga experiencia en la formación y presentación de conjuntos musicales de la más diversa índole brinda la posibilidad de contar para diversos programas artísticos y culturales, con el conjunto "In Nómine", formado en 1976 e integrado por un grupo de talentosos músicos argentinos bajo la dirección del maestro Ricardo Graätzer. El núcleo central del conjunto lo constituye el cuarteto de flautas dulces al cual se incorporan regularmente otros instrumentos. Gabriela Antin (flauta dulce), Alvaro García de Zúñiga (violín), Andrés Gerszenzo (viola de gamba, flauta dulce, cromomo, sacabuche y cornamusa), Roberto Haddad (flauta dulce, cromomo, clave), Irenka Hurdova (sacabuche, percusión), Susana Kurokawa (violín, viola), Marina Luna (violín) y Héctor Rodríguez (flauta dulce, cromomo, cornamusa, percusión), componen el grupo. Los informes deben recabarse en la Secretaría del Collegium Musicum, Libertad 1630 (1016), Buenos Aires. T.E.: 393-5192.

ARTES PLÁSTICAS EN QUILMES

El 15 de octubre quedará inaugurado en el Museo de Artes Plásticas de la Municipalidad de Quilmes el Salón anual correspondiente, en esta oportunidad, a Pintura y Grabado para artistas residentes en Quilmes, Berazategui, Florencio Varela, Almirante Brown, Avelláneda, Lomas de Zamora y Lanús. La recepción de las obras se ha limitado al 12 de setiembre. Más informes en: Museo de Artes Visuales, Rivadavia 498, Quilmes. Teléfono 253-4173.

DANZA CONTEMPORÁNEA AL INTERIOR

Tres ciudades abarcará la jira que realiza por el interior del país el Grupo de Danza Contemporánea del Teatro Municipal General San Martín, que dirige Ana María Stekelman. El 8 y 9 de octubre se presentará en Bahía Blanca, el 13 y 14 lo harán en Mendoza, y el 14, 25 y 26 en el Teatro Libertador General San Martín de Córdoba. En todos los casos ofrecerá dos programas, compuestos por "Muestra gratis", "Movimientos" y "Reflejos", y el otro por "Coppelia".

MACEDONIO PRESIDENTE

Macedonio Fernández, candidato a presidente es el incitante título de una de las recientes ediciones de Agón. El libro citado lleva firma de Olga F. L. de Botas, hija de Enrique Fernández Latour, que fuera amigo, no solo de Macedonio, sino de Martínez Estrada, Mastronardi y los Dabove. Un libro seguramente útil, además de un acierto editorial del grupo que, desde Charcas 3918 en Buenos Aires, comanda la tenaz María Elena Dubecz. *El Tren*, de Sara Shnitman, *La luz de fuego* de Lila D. de Rabaudi, *Gaviotas errantes* de Hugo A. Gorrini, *La santa llama* de María del C. Aguer, *Meridiano del Alma*, de Adolfo Reynoso, *Un alto en el camino*, de Ismael Jiam y *El informe Thomas*, de Stella Cony son también novedades recientes de Agón, obtenibles mediante pedido a la misma dirección.

GHIANO, POR EL TEATRO DE LA UNIVERSIDAD

Los sábados a las 21.30 y los domingos a las 18 se representa en Corrientes 2038 con entrada libre y gratuita "Miedos y soledades", pieza teatral del académico entrerriano Juan Carlos Ghiano, en ciclo organizado por la Dirección de Cultura de la Universidad de Buenos Aires. La dirección es de Auiel Quiroga.

CICLO SOBRE LA DANZA

Patrocinado por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires y la Subsecretaría de Cultura de la Nación, con la organización de la señora Gladys Muller, rectora de la Escuela Nacional de Danzas, y la coordinación de la profesora Nydia Federsen se realizará, entre el 8 y 14 de diciembre, el IV Ciclo Stage Argentino de la Danza en el Teatro de las Provincias, Córdoba 6056, Capital Federal.

HOMENAJE DEL CENTRO BRASILEÑO

Al IV centenario de la fundación de Buenos Aires representado por la edición del libro "Viaje a Buenos Aires", del escritor brasileño Mario Brant, traducido por Roberto Romero Escalada e ilustrado con fotografías de la época. Se presentó el 10 de setiembre. Habló Raúl Lucero y actuaron artistas de "El Viejo Almacén".

ESPAÑA '80

Durante las semanas comprendidas entre el 6 y 23 de octubre tendrá lugar, en el predio ferial de Palermo, la exposición de productos españoles denominada "España '80". Múltiples sectores de la industria y la empresa se encontrarán representados en la muestra, que ha sido impulsada por la Oficina Comercial española, la Embajada de España, la Cámara de Comercio y sus delegaciones en nuestro país.

LITERATURA EN BAHIA BLANCA

La Secretaría General de Extensión Universitaria de la Universidad Nacional del Sur, con la colaboración del diario "La Nueva Provincia" y la Cámara de Industriales Gráficos de Bahía Blanca, ha convocado al Premio Literario Ciudad de Bahía Blanca con el propósito de difundir la actividad humanística. Es para argentinos y extranjeros residentes de menos de 35 años. Este año se distinguirá a poemas originales o inéditos de tema, extensión y forma libres. Los trabajos pueden remitirse a la Secretaría General de Extensión Universitaria, Universidad Nacional del Sur, Premio Ciudad de Bahía Blanca, Avenida Colón 80, 2° Piso (8000) Bahía Blanca.

CONCURSO LITERARIO DEL CID EDITOR

Con motivo de la celebración del 150 aniversario de la Librería del Colegio, El Cid Editor organiza su: PRIMER CONCURSO LITERARIO. A partir del 2 de noviembre ha quedado abierta la recepción de trabajos en los siguientes géneros: a) NOVELA; b) CUENTO; c) ENSAYO.

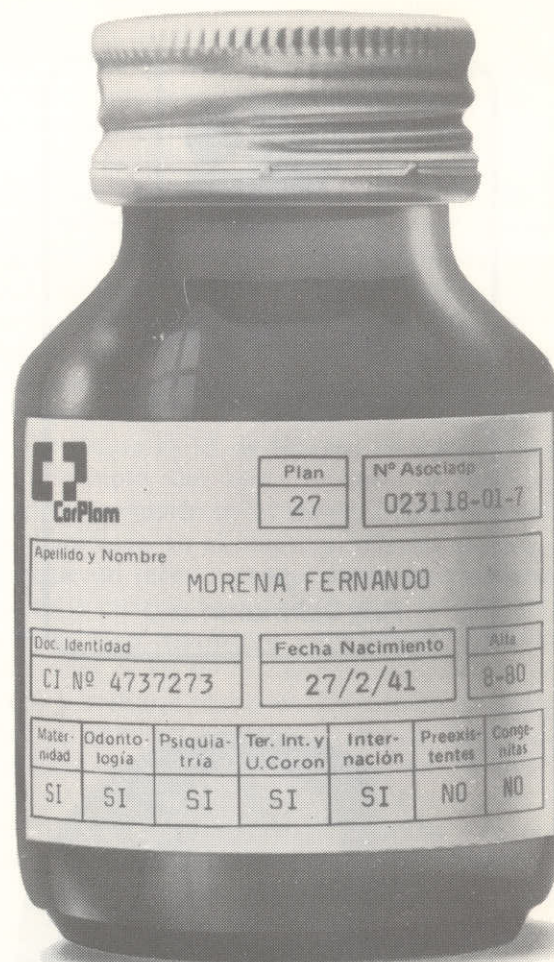
Premios: Un primer premio novela consistente en \$ 5.000.000.- y la publicación de la obra.

Un primer premio cuento consistente en \$ 1.000.000.- y un segundo y tercer premio de \$ 600.000.- c/u. El jurado recomendará además otros diez cuentos, que con los tres mencionados, integrarán el Primer Volumen de Cuentos Premiados de El Cid Editor.

Un primer premio ensayo de \$ 5.000.000 y la publicación de la obra.

Condiciones: No hay limitación de temas, salvo en el género ensayo, cuyo tema debe ser La Argentina Posible. Las demás condiciones deberán solicitarse por correo.

Jurados: Novela y cuento: Ulises Petit de Murat, Marta Lynch, Eduardo Gudino, Kieffer y Alberto Vanasco. Ensayo: Dr. Nicolás Boscovich, Gral. Juan E. Guglielmelli y Dr. Eduardo Varela Cid.



EUSCHISCH-GENITA

TRANQUILIZANTE FAMILIAR.

Para calmar la ansiedad y la preocupación por la protección de su familia, CORPLAM le ofrece lo mejor.

Una verdadera Organización de Atención Médica Privada. Dirigida por profesionales que entienden que siempre es mejor prevenir que curar.

Por eso, la prestación básica de CORPLAM incluye **check-ups anuales completos y sin cargo.**

Y planes que se adaptan a su necesidad.

Para que usted abone sólo por los servicios que verdaderamente puede llegar a necesitar.

Medicina integral **sin topes ni límites** ejercida a través de una atención privada eficiente y personalizada.

En Capital, Gran Buenos Aires, Mar del Plata, Córdoba, San Juan, Bariloche, Uruguay y cobertura en todo el mundo.

Con sistemas cerrados o abiertos, reconocimiento de antigüedad en otras entidades y extensión de los beneficios a familiares a cargo **sin límite de edad.**

Esté seguro: CORPLAM contiene lo que usted y su familia necesitan.



Compañía de Organización de Planes de Atención Médica S.A.
Av. Córdoba 2080 - Tel. 46-6891 al 94 - Buenos Aires
(Solicite promotor a domicilio)



el plano inclinado

por
Roy Bartholomew



Paul Groussac, civilizador de vida austera y labor incansable

No fue un apóstol, ave rara en cualquier latitud, pero que en la América hispánica llegó a ser tradición durante el siglo XIX y parte del XX como respuesta de los espíritus mejor templados y de más afinado sentido ético a la dura realidad de analfabetismo, injusticia, pobreza y atraso, por sobre las fronteras y con mirada de alcance continental. Paul Groussac no fue un apóstol, sino un maestro, un civilizador de vida austera y labor incansable. Durante su larga existencia —llegó a octogenario y murió ciego— predicó el rigor y lo ejerció sin contemplaciones. No exigió a los demás, de lejos ni de cerca, más de lo que se exigió a sí mismo: método y estilo. No hizo todo lo que hubiera querido hacer y pudo haber hecho. Tuvo la hombría de acallar amarguras, aunque no logró disimular su trasfondo de desarraigo y sus tropiezos de destiempo. No alcanzó a orquestar, pero afinó todos los instrumentos, por responsabilidad, por afán de nitidez, por herencia de nacionalidad. Le faltó el don de la sonrisa, según propia confesión. Fue, sin duda, una de sus grandes desventajas; cabe agregar que no ensayó falsas cortesías ni buscó el halago. Sumado a la mundana y talentosa generación del 80, cuyos principales representantes fueron sus amigos y lo respetaron, se diferenció de todos por su tenaz autocrítica, por su mayor versación y por el sentido heroico de su emprendimiento intelectual. Manejó la ironía acerba, demoledora no pocas veces; su propósito no fue destruir sino construir. No usó medias tintas ni vanidades ociosas. Munido del bachillerato francés, que le dio base sólida en latín y matemáticas, un ligero revés de fortuna y su tajante orgullo lo decidieron a subirse al primer navío para desembarcar en el puerto más lejano. Resultó ser Buenos Aires; fue en febrero de 1866, tenía dieciocho años y no sabía palabra de español. Sin vacilaciones se largó a trabajar al campo, entre jinetes, auroras y vascos, con pasantía de ovejero en los pagos de Areco. No le importó la posibilidad de un desmedro; de hecho no lo tuvo. Como sabía quién era y cuál sería en definitiva su destino, se puso a estudiar español con voracidad. En pocos años lo dominó hasta llegar a un singular aplomo, no sin vocación de ejemplar, con libertad y abundancia de giros y vocablos, ciertos recargos retóricos, y aquí y allá uso deliberado de galicismos, genio y figura. El modo resuelto con que emprendió la incorporación de un idioma, en las condiciones en que le tocó hacerlo, basta para dar idea de la energía moral de su carácter. Rápidamente asumió que su inteligencia y su ilustración superaban con amplitud el promedio ambiente; entre resignado y desdeñoso, sin aspavientos ni remilgos, aceptó el juego y fundió su espíritu francés en el alma argentina dando de sí todo cuanto las circunstancias le permitieron dar, que fue mucho y bueno. Groussac

no improvisó nada. Horneó su pan a conciencia, tras cernir la harina y filtrar el agua. De haber sido arquitecto —es notorio su sentido arquitectónico en la reconstrucción histórica— lo habría obsesionado, como a Ictino, la armoniosa relación de cada detalle de la obra muerta con el paisaje circundante.

Le faltó, para ser un humanista de justa urdimbre, el sentido de que el saber es un bien carismático que hay que recibir con gratitud y transmitir con humildad. Lo irritaba el andar a bulto y tanteo, impaciente o insensible a la necesidad de ir haciendo cuentas provisionales, balances momentáneos y pausas para volver la mirada. Aunque a regañadientes, se hizo hispanista porque comprendió que para conocer bien el fruto es imprescindible conocer bien las raíces, y americanista porque comprendió que al árbol también lo integran el tronco y las ramas. En su tarea de solitario —director durante casi medio siglo de la Biblioteca Nacional— no vaciló en abrumarse con responsabilidades y empresas, acometiendo montañas de documentos, entregándose a la vastísima geografía de lector, dando la lección de luchar contra conclusiones apresuradas, conformismos interesados y otras flojeras que no se condicen con la responsabilidad del pudoroso.

Agnóstico por temperamento, remiso a la especulación filosófica pura, aunque con ponderado criterio filosófico, Groussac tuvo la religión del saber, la pasión de la probidad. Le interesó el hombre, más que los hombres o, dicho de otro modo, la cabeza más que el cuerpo social, por estimarlo el camino menos largo para discernir prioridades de responsabilidad y merecimiento, deber y lauro. Supo distinguir adalides que los demás no vieron hasta que él los destacó con documentación precisa. Su penetración psicológica del pasado era condigna de su autocrítica constante.

A principios de 1870 fue nombrado profesor de matemáticas en el Colegio Nacional de Buenos Aires. Pronto se hizo amigo de Estrada, Goyena, Wilde, Pellegrini, Mansilla, Guido, del Valle. A los pocos meses publicó en la *Revista Argentina* un estudio sobre Espronceda, que empezó en francés y tradujo y completó en español para hacer su estreno literario. El ensayo sorprendió en un medio excesivamente proclive a la improvisación, no obstante el magisterio de Juan María Gutiérrez. El presidente Sarmiento y su joven ministro de Educación, Nicolás Avellaneda, se interesaron por el novel crítico y el resultado fue su nombramiento como profesor en Tucumán. De su compenetración son muestra su novela *Fruto vedado* (1884) y el *Ensayo histórico sobre el Tucumán* (1882), modelo de monografía que superó todo cuanto se había hecho hasta entonces sobre una región o una provincia del país. Groussac se enamoró del paisaje, de los tipos y costum-

bres, se enamoró de una joven nacida en Santiago del Estero, fundó hogar. “En una escuela de Jujuy se me fueron los ojos tras una edición de Platón, que no he vuelto a hallar en el país; y fue un poco arriba de Abra Pampa, cerca de Yavi, donde por cuatro chirolas bolivianas adquirí en el mismo rancho un excelente cordero mamón y un tomo descabellado del *Théâtre complet*, de Dumas hijo”. También hizo hallazgos inesperados en las bibliotecas populares que Sarmiento había prodigado por todas partes y, en fin, leyó todo lo que le fue cayendo en la mano. Tenía treinta y siete años cuando fue nombrado director de la Biblioteca Nacional, cargo que conservó hasta morir el 27 de junio de 1929 (había nacido en Toulouse el 15 de febrero de 1848). Su celo por ese “templo del saber” (según la definición que tradicionalmente se atribuye a Eratóstenes) pronto se manifestó en el emprendimiento de una rigurosa aunque un tanto personal ordenación bibliotecológica, en la obtención del edificio de la calle México, en la revista *La Biblioteca* y los célebres *Anales*, en las ediciones, y en un manar continuo de ensayos históricos y trabajos literarios. Devoto de Montaigne y de Pascal, admirador de Michelet, de Taine, de Fustel de Coulanges, de Montesquieu, de Thierry, precisó que su *Liniers* (1907) “huele mucho menos a parque parisiense que a la llanura pampeana y monte arribañero”. No fue una petición; fue una entrega.

A medio siglo de la muerte de Groussac su prédica, aunque parezca desvanecida por lo remisos que han sido los editores en reeditar sus libros, dio los frutos que él seguramente esperó y por mano de quienes, sin duda, confió que lo hicieran: sus discípulos, los discípulos de su método y de su ejemplo. Y ese fruto comenzó por los justos reparos a sus principios teóricos, sobre todo si se los considera en particular y aisladamente; “pero es innegable —apuntó José Luis Romero, en 1955— que se entrecruzaban en la mente de Groussac con insólita coherencia, proporcionando a su espíritu una excepcional armonía, un raro equilibrio”. Como tantos otros eruditos protestó no serlo, le desagradó el encasillamiento: “No soy erudito, ni prefiero esa árida tarea que cumplo como un penoso deber. Yo soy ante todo y sobre todo un artista, tengo mis ventanas siempre abiertas al arte y a ese delicioso paisaje de fantasía, de encanto y de belleza, me escapó en cuanto puedo”. Rubén Darío dijo que había un ruseñor en el alma de Groussac. La muerte le llegó en florida ancianidad, ya cansado y ya algo póstumo, según él mismo se consideró en los últimos años. Cuando a los setenta y cinco supo que no volvería a ver llegó a pensar en el suicidio, pero su noble madera estoica le hizo superar rápidamente la crisis. Dejó como herencia preciosa su magisterio de probidad intelectual y desinterés material; también su pasión argentina, el trasfondo ético esencial de toda su obra y de su vida íntima.

Transferencia de tecnología y reflexiones

Hace ya unos cuantos años alguien narró una historia de ciencia ficción fotográfica. Muy resumidamente el tema era el siguiente.

En la época en que la fotografía en color todavía no abundaba, y en la que tampoco abundaban los viajes espaciales; cuando todavía el hombre ni siquiera había logrado orbitar su propio planeta se daba precisamente la situación inversa que había ocupado a muchos escritores: la llegada a la Tierra de seres de una avanzada civilización desde otro planeta. (Pues nadie osaba pensar que podrían venir desde otra galaxia).

Estos extraños y recién llegados seres, que contemplaban con hastío nuestra provinciana civilización y nuestras afanosas miserias materiales y espirituales, tan sólo mostraron asombro cuando un chasirete en Plaza Italia los fotografió con su victoriano equipo y, poco después, muy entusiasmado les entregaba una melancólica postal con sus deslumbrantes presencias.

Sí, miraban asombrados esa imagen. ¿Pensarían, quizá, que mostraba una faceta de sus deslumbrantes presencias? Quizá podemos pensar que pensaron

que mostraba sus almas, si es que tenían alma como nosotros. Porque ninguna otra cosa les atraía. Ni los pintorescos y coloridos colectivos, ni las morochas de hombros desnudos, ni la cuprosa figura de Garibaldi montada en tan increíble cosa como un caballo; en fin, tampoco les atraían los afiches a todo color con un rostro boquiabierto exhalando humo de una conocida marca de cigarrillos que presentaba los atados de a veinte.

La fotografía los ocupaba y se comunicaban entre ellos; eso era evidente por las luces que se prendían y apagaban acaloradamente en sus escafandras respiratorias. (Que ya tuvieron que usar en aquella época).

Los temerosos terráneos porteños que presenciaban la escena se apresuraron a buscar las fotos carnet que llevaban en sus billeteras y carteras. Avidamente los extraterrestres querían observar todas las imágenes que les alcanzaban.

La situación comenzó a aclararse cuando un elegante espectador sacó una foto en color de sus dos hijas, de rubias cabelleras y ojos azules (que justificaban la foto en color, habida cuenta de las terribles facciones), y la entregó como con

un aire de cosa importada. En el instante mismo de tomarla el extraterrestre la dejó caer, sin interés.

El narrador, quien como la mayoría de los narradores era persona inteligente, atinó a pensar que lo que asombraba a los extraterrestres era precisamente esa imagen en blanco y negro, monocromática, que no se da en la naturaleza y que tiene una de las pocas virtudes que caracterizan a algunas de las hechuras humanas: era original.

La historia acaba con los visitantes partiendo hacia el trafagado espacio llevándose en su pulida nave al fotógrafo, a la cámara minuter y a todas las fotos blancos y negro que cayeron en su poder.

Todavía faltan unos años pero... cuán extraño nos pareció el "Manhattan", de W. Allen, con sus empastados blancos y negros mal copiados... porque ya llegó la TV en color, cuando en algunos lugares del planeta ya no existe en blanco y negro... cuando los semanarios tienen cada vez más y más páginas en color... La fotografía, se puede decir, nació en blanco y negro. Nació así con su pecado original a cuestas y por muchos años no



Elda Cerrato

La circunstancia, el momento y el azar del devenir de las situaciones, que juegan un papel importante en la realización fotográfica, nos lleva nuevamente a incursionar en el *Multimedia*. En este caso la conjugación de una idea de Elda Cerrato, dibujante, y de sus asociados o "coequipers" Irene Sosa y Rommel García, fotógrafos venezolanos. La muestra de dibujos de Elda Cerrato y la de sus interpretaciones fotográficas implica por un lado el planteo del valor del original versus la copia; a tal punto que, de no señalárselo a un espectador, éste puede preferir la copia al original. Este es uno de los cin-

tos *especularidad* y *copia* son aspectos que son abordados fotográficamente y que son recursos propios, además, de las expresiones fotográficas en sí.

A partir del dibujo (*reversión*) figurativo (*figura 1*); los fotógrafos trataron de recapturar la esencia de la temática (*figura 2*) en la cual los aspectos que giran en la muestra: *segmentaciones*, *similaridad*, *especularidad*, *copia* y *reversión*, inaugurada en *Çayc*. Dada la especialidad de esta columna queremos señalar una de las facetas que nos interesaron. De los cinco conceptos hasta se han integrado elementos del dibujo en el montaje fotográfi-

monocromáticas

hubo bautismo que se lo quitara.

Tan pronto como nació alguien pensó que debía tener color. Porque si tan bien reproducía la realidad en sus formas, también debía hacerlo en sus colores naturales. ¡Qué fácil es decir!

Como resultó difícil hacer, los terráqueos hubieron de conformarse con sus fotografías monocromáticas a las cuales se aficionaron y profesionalizaron logrando crear todo un medio de expresión monocromática. Pero no debiera sorprendernos tanto, pues cerca del treinta por ciento de las obras expuestas en el Salón Nacional de Dibujo y Grabado fueron expresiones monocromáticas. Digamos entonces que si el dibujante, grabador, etc. . ., alguien no sujeto a la tiranía de un proceso tecnológico como lo es la cadena del proceso fotográfico, opta libremente por expresarse monocromáticamente, sin que por ello flaquee en intensidad, es muy probable pues que se logre perpetuar a la fotografía en blanco y negro como una genuina expresión artística.

Dejemos que el "Guernica" de Picasso nos guíe.

Gabriel Grioni

Joven y activo fotógrafo platense, presentó su serie *Close Up '80*, primeramente en Buenos Aires —Galería Angelus— y posteriormente en el Salón del Automóvil Club Argentino en su ciudad natal.

La fotografía es para Grioni su medio de expresión abordado después de una formal capacitación en Bellas Artes, y tras una rica experiencia en pintura y escenografía, tanto diseño como puesta en escena, lo cual lo familiarizó con el uso del elemento que es savia en fotografía: la luz. De ese manejo surge ahora una serie de fotografías que se caracterizan por la unidad en su factura: el montaje.

De todas las formas de montaje Grioni abordó la más rígida e implacable: montaje por doble o triple exposición en cámara. Esto hace que el resultado no sea fruto de la casualidad sino de la causalidad. Es decir, el autor si bien se deja impresionar por el sujeto primario debe luego componerlo de acuerdo

con un plan visual cuidadosamente estructurado.

La sutileza del color en sus limpias impresiones en papel color es justa y equilibrada, y cada obra es una sorpresa por la originalidad de su contenido. Grioni sólo se queja de una cosa. Se siente muy solo en su metier en La Plata, hermosa ciudad que al decir de sus habitantes no logra manifestarse debido a la succión que produce Buenos Aires.



FICHA TECNICA

Las copias a escala 1:1 rigurosa han sido realizadas con negativos de 10 x 12,5 cm con cámara Linhof y

positivados en papel Agfa Brovira —grado 4— superficie mate.

co y se han particularizado los rostros que aparecen anónimos en el dibujo. El montaje replantea a su vez la idea de *segmentación* dada en el original.

Elda Cerrato se manifiesta entusiasta por esta experiencia conjunta con el medio fotográfico al cual asigna gran potencial y que la induce a seguir explorando por este camino.

Pareciera, además, que las reflexiones monocromáticas hallan aquí una expresión formal





*HUMORESQUE...
BURLESQUE*

Bernardo Ezequiel
Koremblit

**¡TODOS PARA
UNA Y UNA
PARA TODOS!**

(Madame
D'Artagnan)



De mi amigo y más que amigo amicísimo Epaminondas Chazarreta —un injerto de griego y jujeño, una inserción de limitado regionalismo en ilimitado universalismo— adquirí minuciosa información y profunda sabiduría, la misma que él, sin el auxilio del psicoanálisis, había alcanzado en los zigzags de Humahuaca y en las quebradas de la vida. No del psicoanálisis, digo, pues todo lo que conocía de esta ciencia eran los pistones y las bielas de su Freud de seis cilindros con el que recorría los serpenteados caminos para visitar a la chola que amaba. Por él supe que los celos son siempre, como dice el estomagante lugar común (repulsivo, como todos los lugares comunes) infundados, a menos que tengan un fundamento. Pero este jujeño estaba pasteurizado contra esa malsana pasión; y verdaderamente antes pasaría una llama humahuaqueña por el ojo de una aguja que Chazarreta entrase en el Reino de los Celos. “El amor de una mujer —me decía Epaminondas con la voz un tanto aguardentosa, naturalmente— con sus matices, y el amor de otra, con otros matices, y luego de otra y otra más, con otros matices distintos, y después un matiz aquí, otro más allá, y un matiz largo que baja y se pierde, y cada mujer aportando sus peculiaridades, enriquece nuestra alma y, con sus respectivas inauguraciones, originalizan nuestros sentidos, nuestra lucidez y nuestra vida toda: es la carrera de antorchas de la existencia, o son como los bomberos vecinales que en fila se pasan el balde para apagar el incendio. Con un solo bombero y un solo balde no se lo podría extinguir”. (Nada le dije acerca de que con el agua que gastan en un incendio grande podían apagar dos chicos, para no interferir en su metafísica disquisición). Y según la sabiduría de este amigo norteño, debiera haber una escuela de felicidad y de experiencia de las pasiones para aprender a vivir y a amar. No tenía en esta hipótesis un solo punto de vista, como Moshé Dayan, sino varias consideraciones, todas de alto interés. Al mismo tiempo que preconizaba la necesidad de esa escuela, mi omniscio informador reconocía que el amor por sí mismo no necesita pedagogías y por propia inspiración sabe como actuar. Respecto de su chola me decía: “Me cuenta montones de embustes y yo pongo cara de creerlos, porque la quiero”. Y así sucesivamente acerca del arte y la ciencia de amar y de vivir. También yo, cuando crecí en el tirocinio de su sabiduría, le dije mis conceptos; expresé que nunca debemos arredrarnos ante los obstáculos de la vida y sus contrariedades e impedimentos, pues toda muralla puede ser una escalera y todo río un vado. Que las barreras han sido hechas para los que no saben o no quieren saltar. Él completó y complementó mis declaraciones diciendo que los cerebros huecos, las almas desiertas, las perchas andantes, los corazones secos son los que creen que una muralla no puede ser una escalera y que un río no puede ser vadeado. Y, como a pesar de ser jujeño era griego y conocía latín, recitó:

¿Homo? Humus
¿Fama? Fumus
¿Finis? Cinis

que en traducción sin traición significa:

¿El hombre? Barro
¿La fama? Humo
¿El final? Cenizas

Y otras veces, a la hora del lila tenue de la alta tarde (advertirá la grácil lectora y el fino lector cuán finamente me expreso), hacíamos filosas disquisiciones teológicas en una de las cuales observamos que Dios creó al hombre, es lo cierto, y que esa era una muestra de sus omnipotentes facultades, pero no tanto; pues ahora cualquier pareja de tontos puede hacer lo mismo. Conjeturábamos también sobre riqueza, pobreza y dignidad humana, concluyendo por reconocer que ser pobre y ser honrado era posible, pero a veces difícil, pues una bolsa vacía no puede mantenerse erguida. Sin embargo coincidimos en que el dinero es algo que comparten ricos y pobres; por lo menos como tema de conversación. Para esa situación referente a diferencias sociales y económicas evocamos el buen remedio y la sabia terapia del inmenso e indimense poeta Nalé Roxlo, a quien el Señor tenga en el empleo junto con su inseparable el único Nicolás Olivari, la Cristina del pacto y el grillo insomne de su insenesciente poema:

Hay que ponerse risueño,
vendar cantando la herida,
y hacerle frente a la vida,
con lo que resta de un sueño.

El egregio griego Epaminondas, insólitamente apellidado jujeñamente Chazarreta, advirtió que cuanto vemos del prójimo son únicamente las exterioridades, y todo lo que afuera aparece ante nuestra vista, y la criatura humana en su exterior y por afuera no revela nada a menos que padezca dermatosis, con su secuela de manchas, granos, costras y exantemas crónicas (vulgos impétigos), sapientísima reflexión que luego avaló mi ilustre amigo el doctor Luis Pierini quien, no obstante ser de antiguo la primera autoridad argentina en dermatología, es igualmente un ser amable, afable y sencillo, como si no fuese el sabio que evidentemente es. En esta sutilísima cuestión de la piel y de lo que se ve no se ve de la inhumana criatura humana puse mi objeción al griego cuan jujeño Epaminondas trayéndome la declaración de esa pupila y pestaña de la inteligencia que es Paul Valéry, quien dejó dicho para la inmortalidad: *La piel es lo más profundo que tenemos*. Y el doctor Luis Pierini (su bondad ya no es de este mundo y tampoco lo es su larga indulgencia), también en este turno me acompañó en el sentimiento certificando la opinión del autor de *El alma y la danza* y por extensión y expansión la mía. Según él, su experiencia dermatológica le enseñaba que por el tacto descubría sensibilidades y reacciones y descubría qué apetecían sus pacientes, especialmente las damas femeninas que visitaban su consultorio a quienes, naturalmente, y no vaya a suponer otra

cosa el lector, trataba con sumo tacto, pero precisamente esa revelación la obtenía merced al tacto. Una paradoja, ¿vivo?

Los descubrimientos estaban en el orden y a la orden del día, como si nos hallásemos en asamblea permanente. Y así nos fue dado ver que lo primero de que carece el deficiente e insuficiente ser humano es del don de la premonición (de otra parte, grata rima). Pues he aquí que la muerte de las preclaras universales son exaltadas con extensas notas necrológicas, funerales conmovedores, homenajes académicos y biografías de mil páginas con prólogos, epílogos, apéndices y peritonitis.

Pero nadie celebró ni sonaron las campanas el día del nacimiento de Bernard Shaw, de Chaplin, de Picasso, de Stravinsky, de Eva Curie, de Eleonora Dusse, de Churchill y otros beneméritos, que hicieron tanto bien en su paso por este valle de lágrimas y sonrisas según la calificación del maestro Franz Lehar. (Y tampoco en el de Hitler, pero esto es comprensible pues este endriago era un monstruo de nazimiento).

¡Ah, Notre-Dame la littérature, cuántas omisiones en tu sagrado nombre! Y no obstante ser la literatura el motivo de uno de los encuentros, igualmente hablamos de Alejandro Dumas.

El tema era la peculiaridad de cada uno de los cuatro mosqueteros de *Los tres mosqueteros*, y la acicular pregunta consistía en el por qué de la muerte de Athos, Porthos y D' Artagnan en la famosa pero no célebre (no son sinónimos) novela, en tanto sobrevive Aramis. El escarabajeo a que nos consagramos fruteó jugosamente: Athos representa la bondad y muere; Porthos, la fuerza y muere también; D' Artagnan la destreza, también muere. No muere Aramis, que representa la astucia.

Las indagaciones que hicimos en el campo filosófico y la introducción de una sonda omnividente en el psicológico acerca del *ethos* de Porthos y el *pathos* de Athos, dieron estupeficientes revelaciones que muy pronto (pero no "de pronto", "o sea" ahora) transmitiré a la ya avisada lectora y al informado lector. Puedo adelantar empero (¡qué suerte usar esta conjunción adversativa! : nunca la empleo, dependiente siempre del "pero" y del "sin embargo") que la memorable expresión que inmortalizó a los cuatro estrenuos mosqueteros *¡Todos para uno, uno para todos!* aparece modificada en *El vizconde de Bragelonne* cuando muerto quien era ya la primera espada de Francia, el intrépido D' Artagnan, su viuda recogió la bandera de su hazañoso marido exclamando con la misma altisonancia con que el extinto proclamaba la fórmula fraternal: *¡Todos para una y una para todos, esto sí que es vivir!*

EL ESPEJO DE TINTA

LA VIDA LOS PONE ASI

por Luis Soto



Son ellos los que vienen y me preguntan si hay una pieza libre. Nunca hay. Mi trabajo es así. Ayudo a uno, de rebote líquido a otro, pero sin intención. La pensión está a una cuadra del subte. Vienen, les gusta y me dejan un par de palos para que les evise cuando se va alguien. Pero esto debe ser el Alvear Palace. Nadie se quiere ir. Méndez —se llama Méndez el de la 8, que ahora es la 15— entró en la misma forma que todos. El anterior, un catamarqueño, se fue para las fiestas a lo de los viejos. Yo le pasé el dato a Méndez y se instaló ahí. Otra cerradura u chau. Diez palos me tiró. Está bien: veinticinco, en realidad. Yo le dije: “El 3 de enero vuelve el catamarqueño. Tenés que encerrarte tres o cuatro días. El otro va a tratar de recuperarla, a lo mejor aparece con la policía. Pero al final siempre pasa lo mismo: abandonan.”

Un tipo capaz de encerrarse todo ese tiempo —nada de cigarrillos, hambre ni ir al baño—, ese puede agantar más que Tibor Gordon, ¿se acuerdan, no? ¡Qué lomo! Además lleva ventajas. Porque está adentro. El otro tiene que ubicar los muebles en algún sitio. Tardan, pero a los dos días, justo a los dos días, se dan cuenta que perdieron la habitación. Primero me quieren pelear. Pero conmigo no se puede. A todos les conozco un fatero. De guita, de documentos, una mujer. Al principio todos hablan, un mate, una cerveza, hablan de más. Yo escucho y guardo. Ya va a servir.

“¡Judas!”, me gritó el catamarqueño cuando se iba. Tenía un ropero, dos sillas y una valija. La mañana se los saqué al patio llovía despacito.

La radio pasaba un tango de esa mujer, pobrecita, la que murió joven. Un tango tirste, no sé qué cosa de una mina que miraba una muñeca en una vidriera. Créame que casi meto todo adentro otra vez. El catamarqueño cada tanto me invitaba con



Este cuento que, por excepción, ha seleccionado El Espejo, es lo menos inédito que pueda pensarse. Cientos de miles de lectores lo habrán tenido ante su vista en las páginas de Clarín, no hace mucho tiempo. Sin embargo, la ubicación habitual de los trabajos de Luis Soto, hace muy posible que pasen inadvertidos a quien no se interese en carreras de caballos y en cambio, esté sometido a las usuales lecturas "a la carrera" del matutino. Igualmente, la opción de que un cuentista de la fuerza de Soto pueda estar escondido, mimetizado mucho tiempo, es tan remota como la que tendría un tigre en el paddock, por más que lo ensillaran y hasta le enseñaran a relinchar.

Rastreando a la fiera se averigua que este Luis Soto es hijo del prestigioso crítico Luis Emilio Soto, que debe haberle instalado una también feroz autoexigencia. Tal vez por eso, y a pesar de que en 1962 recibiera ya un importante premio en un concurso latinoamericano del que surgieran Tozenmacher, Piglia, Briante, no ha habido aún libro. O acaso lo explique mejor este retazo de autobiografía: Desde hace 24 años gano bajos sueldos como periodista. Intenté salvarme, vendí libros (hasta que una enfermera me dijo "¿Para qué?, ya tengo"). Fui cobrador de terrenos en cuotas, abrí una juguetería y no alcancé a concretar un sueño que todavía me pelea: tener una calesita. Un libro siempre puede ser postergado por una ilusión mejor, con chicos y aire libre.

una caña del pueblo de él. Y llovía esa mañana. Pero le había dado mi palabra a Méndez. Y yo cuando doy mi palabra, cumplo. Para que vea que no soy un hombre sin sentimientos. Cada cosa en su lugar. Después de todo, este Méndez lo reventó al catamarqueño. Imagínese, un tipo que llega de pasar las fiestas con sus viejos y se encuentra con todo en la calle. Méndez atrancó la puerta con la cama y un baúl. No, si él tampoco era manco. Me acuerdo como si fuera hoy. Compró fideos, dos latas de sardinas (me dio una, con cebolla me gustan con locura), pan, vino, yerba, esas cosas. Y faltó al trabajo tres días. Es cajero de un restorán, turno noche, le da como hasta la una y pico, dos de la mañana. Hasta que Catamarca aflojó. Todavía me duele lo de "Judas". Aunque tengo un pasajero que es espiritista, dice que Judas no era traidor. Al contrario, parece que era el que más lo quería a Jesús. Y cuando le tocó fallar, falló, pero por amistad; él no había elegido ese papel. No sé, igual me dolió.

Bueno, se la sigo. Méndez vivió tranquilo más de un año. Pero usted vio cómo está el problema de la vivienda. Tuve que empezar a hacer arreglos. Sacrificándose un poco cada uno, podemos vivir todos mejor. La noche que se avivó que le habían puesto una mampara se puso como enloquecido. Le explico. Usted las ve, son piezas de cinco por cinco, y no cuento la cocinita. Se me ocurrió dividir las para darles lugar a otras doce familias. De una habitación hice dos, una grande de tres por tres para los que estaban y la otra para los nuevos. Dentro de lo que está al alcance de uno, eso que le decía de los sentimientos. Sí, claro, yo también me beneficiaba. Pero antes tenía que bancarme un despelote por pieza y me los banqué.

—Genaro, ¿qué me hiciste? Si había que

poner más, yo ponía. Pero cómo me vas a meter a estos dos sin avisarme, gritaba Méndez. Quizás tendrá que haberle dicho, es verdad. Era tarde, se despertaron todos. El nuevo usaba un pijama negro. Méndez le gritaba: "Llévala a otro lado la noche de bodas, jugate". Todos se rieron, a quién se le ocurre, un pijama negro, aquí. Yo me hice el burro. Y fue como siempre. Dos días de bronca y después, al mazo. Pero quién se podía imaginar que con la 8 terminaría siendo distinto. . . La mujer buscaba roña. Ya temprano levantaba la radio a todo volumen y una noche volcaron un balde de agua en la cama de Méndez. "Un día de estos los mato —gritaba Méndez—. Me enchastaron la cama, además son una yunta y yo, ahí adentro, oyendo todo. No soporito más. Que se vayan, Genaro". Yo quieto. Pero los otros le robaban fósforos, una revista, la yilé. Una vez marcó en un papel, con birome, la cantidad de queso que le quedaba. A la noche faltaba un cacho así. Se ve que pensaban que si Méndez no soportaba la guerra, toda la habitación sería de ellos solos. Muy equivocados, La mampara significa algo, ¿no? La pieza 8 es ahora la 15 y la 16. La 15 limita con la mampara y del otro lado viene la 16, igual que la Argentina limita al norte con Paraguay y Bolivia, al oeste con la cordillera y al este con el agua, ¿estamos? Si se iba Méndez a lo sumo iban a mudarse a la grande, la 15.

Hasta que llegó la noche esa. Serían las 3 cuando Méndez me vino a despertar. Bah, despertó a toda la pensión, como siempre. Le pegaba trompadas a la puerta de mi pieza. Los vidrios temblaban como si se hubiera largado un terremoto, así. Mi mujer no quería que abriera. Y no abrí. El se volvió a su pieza y ahí pasó todo. Parece que la otra tipa le había metidos dos

gatos —chiquitos, ¿no?—, los dos en la cama. Imagínese, llegar a esa hora de trabajar, tirarse entre las sábanas, y en eso, una cosa peluda que se le prende de todos lados. Dos cosas peludas. Parece que al volver Méndez encendió el calentador, puso una olla con aceite y al rato echó adentro a los gatos. Usted no sabe lo que era esa pieza. Los animalitos maullaban desesperados, la mujer lloraba y el marido arremetía contra la puerta. Porque Méndez había cerrado y se guardó la llave. La voz de Méndez no se oía. Se ve que estaba atento nada más que a la olla. Cuando se le ocurrió, agarró a un gato y se lo empezó a comer, parado frente a los otros. La mujer entró a vomitar, ¿le dije que estaba embarazada, no?, y el tipo tiene un físico que apenas hace medio Méndez. "¡Te voy a matar!", gritaba, pero sin hacer nada más que atropellar la puerta. Cuando se despachó el primer gato, Méndez lo cazó al tipo del pijama, lo arrimó a la olla y le dijo, eso lo escuché, le dijo: "Este es para vos". No era joda. ¿Y sabe por qué se salvó de mocerlo? Porque la mujer no aguantaba más y se desmayó. Entonces Méndez entregó la llave y se acabó todo. El matrimonio se fue esa misma noche. No sé si la mujer perdió el chico. Méndez sigue en su pieza, como antes. Trajo a un amigo para que viva del otro lado de la mampara y están tranquilos. ¿Qué opino? ¿Del matrimonio y de Méndez? Y, mire. . . Ah, ¿va a anotar lo que diga? Ponga que para mí son gente. . . espere, ponga gente irreprochable. En serio, pienso eso. Ella soñaba con su hijo y con vivir en un lugar mejor. El marido era un buen compañero. Y Méndez es un hombre que trabaja y no se mete con nadie. No sé por qué pasó todo esto. Final: Algo los pone así. La falta de guita, será. O la vida. Yo no puedo hacer más.

LA SIEGA

por
Ivo Marrochi

La encontramos colgada del horcón alto del algodonal. La tocamos apenas con las ramas y supimos que se balanceaba con su levadura dentro. Nos miramos aterradas, sabiendo que un alma que se va en pecado vuelve siempre a vengarse de los vivos. De modo que levantamos cruces con tallos encalados, y trenzamos collares con ortigas, y clavamos estacas en redondo. Y le llenamos la boca de maíz, y prendimos flores blancas a sus sienes.

—Fue una pérdida.

—Va a darnos espanto y peste.

—Hay que purgarla con perfumes.

Después nos quedamos a la espera de lo que ocurriría, bajo la sombra rala que llegaba de entre los ramajes, sin apartar los ojos del redil. Mascábamos en círculo delante de la fogata purificadora, y tirábamos las cartas, y trazábamos figuras en el polvo, y rumoreábamos a coro palabras de conjuro. Algunas iban y volvían:

—Está inflada y vercosa.

—Tiene ampollas amoratadas en la lengua.

—Y el vértigo en los ojos. Lucha con Satán.

Al día tercero ensartamos recias pulseras con tablillas de corteza en las que marcamos signos con las uñas. Después afilamos hasta el blanco el herrumbroso acero de los machetes enterrados. Callados y vacíos, con la mirada bizca, los changos describían interminablemente las formas de las cosas. La perrería esquelética husmeaba lenta en la estacada aullando al

aire sin sonido. Alguien trajo una capelina verde y tuvimos que hincársela con alfileres.

—Igual. Va echar el Mal sobre nosotras.

—Tendrá madera barnizada.

—Se irá con pomos de aguardiente.

—Así sea.

Todas nos vestimos de luto y fuimos arrancando las tablas para el ataúd. Nos atamos pañuelos a la boca y claveteamos sin descanso por las noches. A la lívida luz de los amaneceres nos mirábamos con ojos pegajosos, secretando entre plegarias las huellas que la Muerte iba marcando.

—El palo del horcón ya va a quebrarse.

—Por chiva y maldita.

—Faltó a la palabra.

—A callar. No ocurrirá otra vez.

Arrodilladas en el humo anaranjado de azufre rezamos las cuentas de las Siete Noches. Con los ojos puestos en la espera chupábamos el tabaco que se apagaba en las encías reseca. El sol mordía la tierra fieramente arrastrando caravanas de bichos cegados en dirección al palo. La vestimos con un lienzo inmaculado que lavamos con fermento de mostaza. Sacamos los cirios y las imágenes de los baúles, y cubiertas con velos y sombreros de colores hicimos procesión por ocho veces alrededor del algodonal.

A los Trece Días el desconocido se apareció de pronto ante nosotras. Se cara corroída traía brillo maligno y lujurioso del Macho endemoniado. Dejó el caballo,

miró hacia los horcones y todas nos fuimos levantando silenciosas y expentantes. Desde el éxodo de los hombres no quedaron por aquí más que estos changos espectrales, los perros y nosotras. El Hombre caminó hasta los postes y se quedó observando con misterio. Sacó un trapo a cuadros y se tapó la cara. Entonces vimos que ella se mecía lentamente, con el abatimiento inerme de un alma perturbada en su rígido letargo. Por eso caímos de un golpe sobre él, con los machetes.

—Sabrá que está vengada.

—Salar esa carne para el charqui.

—Antes hay que descolgarla a ella.

Alguien dijo en ese momento haber oído los vagidos de un crío haciendo eco fugaz y prodigioso tras los cerros. Nos quedamos tiesas a la espera de volver a escucharlos. Entonces nos sacudió ese inesperado y seco, atronador, de un cuerpo desplomado a peso contra el suelo. Todas corrimos espantadas a traer estopas embebidas y ardimos el algodonal. Después cargamos a la fuerza con los changos más crecidos hasta el rancho vacío de la ahorcada, y a allí les arrimamos los faroles y los fillos acera-dos, y los ungüentos y las parrillas y soportamos por días sus tercios revolcones y alaridos.

Ahora todas sabemos que vamos a cumplir con la palabra dada. No nacerá otro ángel de nosotras por estos rancheríos.



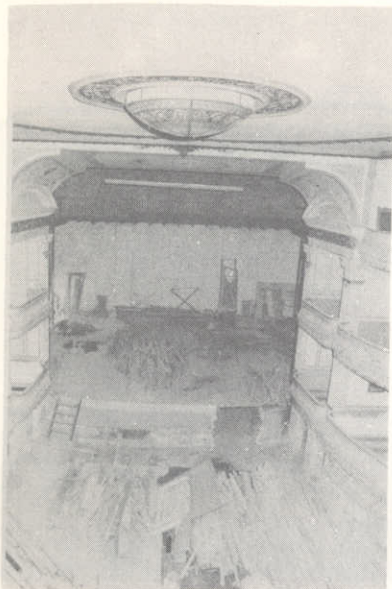
IVO MARROCHI

Son escasos los datos que tenemos de él, aunque las referencias y sobre todo la lectura del cuento "La Siega" preanuncian no solo a un hombre de oficio, sino a un conocedor de los secretos del cuento. Ivo Marrochi es tucumano y ha publicado "Lord Cachorro" (Cuentos 1971), "El Caracol" (Novela corta, 1975) "La Filosofía del esteticismo en Rainar María Rilke" (Ensayo 1978) y "Los habitantes del siglo" (Cuentos 1980).

Ha obtenido algunas distinciones de importancia, como el premio "Narradores de Tucumán", en 1968 y ha sido finalista del Certamen Teatral "Tirso de Molina" de Madrid en 1978 y 1979.

Nuestra amiga, la Sra. María P. de Filippone nos acercó esta colaboración y creemos que su publicación permitirá conocer a un narrador de estirpe, cuya línea revela los acabados contornos de la madurez.

EN AZUL, RESCATE DEL PATRIMONIO CULTURAL



Vista del escenario y de la sala, desde la tertulia alta. Las obras avanzan a ritmo acelerado.

La comunidad azuleña ha decidido restaurar la antigua estructura del Teatro Colón, y la alianza entre el pueblo y las autoridades ya permite vislumbrar la recuperación total de un centro de actividades culturales que será orgullo de sus habitantes

Es para nosotros particularmente grato poder observar que en un mundo en el cual parece haberse enseñoreado la "piqueta del progreso", viendo desaparecer ante nuestros ojos verdaderas reliquias de un pasado no tan lejano que han sido recintos que han cobijado diversas manifestaciones artístico-culturales ayudando a cimentar el progreso del país que hoy tenemos; y paradójicamente ese progreso, en aras de mejores soluciones arquitectónicas o por meros hechos especulativos, se vuelve contra ellos bajo la acción implacable de la "piqueta demolidora". Por eso decimos que es gratificante poder ver como primero un grupo de vecinos, y luego la comunidad toda de Azul, ha emprendido la noble tarea del rescate de su patrimonio artístico, cultural y arquitectónico de una gloria de su pasado, como lo fue el Teatro Español, salvando al vetusto edificio del seguro destino de demolición que le esperaba. El edificio encierra entre sus paredes gran parte de la historia azuleña.

HISTORIA DEL TEATRO ESPAÑOL

1895. Azul, declarada ciudad, cumplía los requisitos para ello en cuanto al número de habitantes y niveles sociales, de economía, de cultura y urbanismo, según la ley de 1770, Constitución provincial de 1889 y ley Orgánica Municipal. Era una ciudad moderna para su tiempo, alejada ya de sus primeros actores: criollo e indio, protagonistas de toda una época cargada de epopeyas, fruto de sus encuentros y desencuentros, que recibía en su seno a un nuevo protagonista: el inmigrante o "gringo" cuya gran voluntad de trabajo se adaptaba tanto a la pala como a la "compleja maquinaria" (alentada por una fe de trabajo que se acuñaba en esfuerzos cotidianos).

A la vera del arroyo Azul se iba edificando una ciudad en plena armonía con sus elementos naturales; el nativo de fuerte raigambre alternaba con los españoles del comercio, los franceses e italianos industriales (e industriosos siempre), y algunos ingleses y suizos.

Azul crecía, incluso, en inquietudes por alumbrado, estado de las calles, limpieza, educación, cultura, sociedades benéficas.

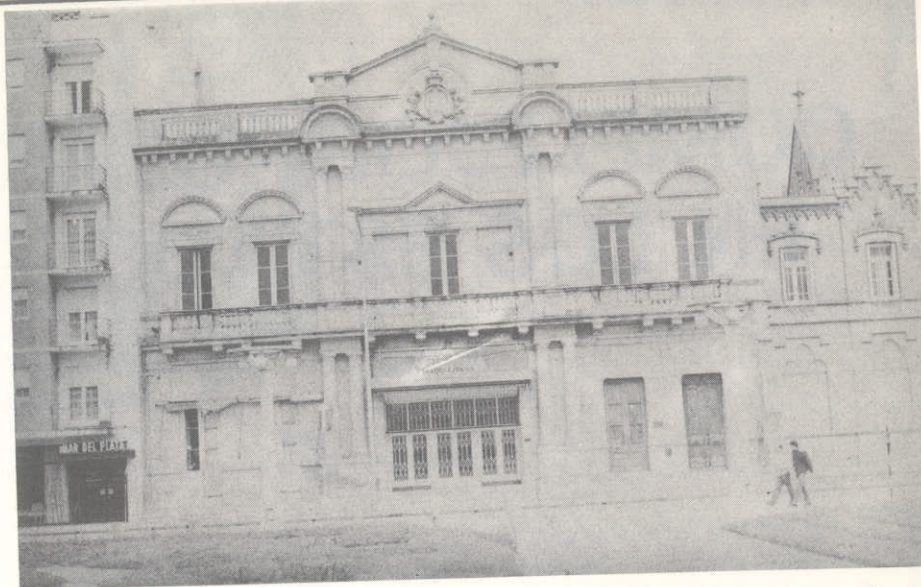
Fue precisamente una de esas sociedades: la "Sociedad Española de Socorros Mutuos de Azul", fundada en 1882, la que toma para sí la tarea de dotar a Azul de un templo del arte del que carecía y fue así como el 21 de marzo de 1893, después de varias reuniones, en sesión la Comisión Directiva decide "la construcción del edificio social bajo la forma de teatro con el frontis del plano aprobado y aceptado". Y allí comienza una historia que tiene mucho de desvelos, esfuerzos, marchas y contramarchas, hasta que por fin el 15 de enero de 1897, con el estreno de la pieza "La tempestad", se abren las puertas de la que estaría a ser llamada la mayor sala de espectáculos teatrales que ha tenido y tiene nuestra ciudad: el Teatro Español.

De neta concepción clásica (planta en forma de herradura) poseía un cielorraso maravillosamente pintado con un cielo celeste cubierto de nubes y palomas blancas, con una magnífica lucarna realizada en hierro, sobre la avant-scene una corpórea y etérea náyade y a uno de sus lados la figura de Miguel de Cervantes, el Telón de Boca representaba el desembarco de Cristóbal Colón en América, con sus tres carabelas, observando la escena sorprendidos indios. El mismo estaba bordado con hilos de oro y dos inmensos cordones dorados colgaban a sus laterales; el mismo era de una magnificencia tal que jerarquizaba artísticamente la sala, las butacas eran de madera con respaldo de esterilla. La acústica había sido lograda al máximo. El piso de la platea era móvil, a efecto de inclinarlo para los espectáculos o bien nivelarlo para realizar sobre el mismo, previo retiro de las butacas, bailes o fiestas.

Otro dato interesante: la fuerza motriz que iluminaba el teatro era un motor de tractor, que a su vez dio electricidad a la primera iluminación de nuestra plaza, la Municipalidad y calles circundantes, especialmente durante las fiestas patrias y

los Carnavales, aproximadamente hasta 1904.

Las molduras de la sala eran bronceadas, imitando metal viejo; los palcos en tono marfil patinado; el empapelado de las paredes fue hecho con papel granate sobre fondo color oro, lo que le daba un aspecto suntuoso. Los muros del hall fueron enduados al óleo, dándose las manos del acabado con "poché"; las puertas fueron pintadas imitando nogal. Es también la historia de los nombres famosos de todos aquellos que con su actuación lo prestigiaron, como los de los grandes trágicos Borrás, Salvini, Graco, Zuchi, Tonnelli y el célebre Ermete Zacconi; esto ocurría a fines del siglo pasado y durante la primera década del presente, siendo las compañías en su mayoría italianas. En 1905 irrumpieron en el teatro las frescas operetas "La viuda alegre", "El conde de Luxemburgo", "La condesa Maritza". Hacia 1910 se destacan los nombres de Blanca Podestá y Ballerini. Entre 1918 y 1920 conmovió a nuestro público la presencia de Pablo Podestá. Para esta fecha la sala fue transformada en algunos detalles: pintura del cielorraso, butacas tapizadas, cambio de telón. Se cierra definitivamente el ciclo de aquellos trágicos extranjeros que arrancaron lágrimas y aplausos a nuestros abuelos, estando esta nueva etapa cubierta con las actuaciones de grandes personalidades de la escena nacional. Entre ellas podemos destacar a Pepe Rattj, Volpe, Luis Arata, Brieva, Pierina Dealessi, Roberto Escalada, Mecha Ortiz, Iris Marga, Pastore, Enrique de Rosas, Elías Alippi, los hermanos Simari, Emilia y Eva Franco, José Gola, Francisco Serrano, José Otal, Fernando Ochoa, Camiña, Domingo Florio, Olinda Bozán, Adolfo Stray, Alfredo Barbieri, Francisco, Charmiello, Leonor Rinaldi, César y Pepa Ratti, León Zárate. También figura la actuación de la actriz española Margarita Xirgu brindando las primeras representaciones de "Bodas de sangre", "Yerma" y "La malquerida". Nombres de grandes intérpretes de la canción ciudadana, como Agustín Magaldi, Libertad Lamarque, Tita Mereilo, sobresaliendo entre ellos el nombre de don Carlos Gardel quien nos visitara en dos oportunidades: una en el año 1923, junto a Razzano, y otra en 16 de mayo de 1933 cuando en una jornada memorable, junto con sus guitarristas, el inolvidable Carlitos siguió cantando en la calle para los canillitas y muchachos que no habían podido pagar la entrada. También figuran los nombres de grandes



Vista del frente del edificio del Teatro Español.

orquestas, como la que dirigiera Alejo Lotti Gallardo y la del Teatro Argentino de La Plata que dirigiera Mariano Drago. La sala del teatro sirvió también para otras manifestaciones no teatrales. En varias ocasiones su escenario fue adecuado para la instalación de un ring, recordándose la actuación de Luis Angel Firpo. Mitines políticos, con la presencia de hombres públicos que alcanzaron gran notoriedad en el plano nacional e internacional, entre ellos el ex presidente doctor Marcelo T. de Alvear.

En más de una oportunidad, Azul pudo admirar a las famosas marionetas "Los Piccoli de Podrecca".

1897, 16 de enero. Fue la gran noche de Azul, fue el primer Coliseo propio con el que se dotó y alimentó el espíritu de la ciudad; lo máximo loggable para ese tiempo. Y no sólo para él. Lo óptimo para 1897 sigue siendo lo mejor en esta década del '80. Pobres los pueblos que sólo viven su presente mientras ignoran cuándo (y cuántos) lo forjaron, o los que piensan en un edificio como en algo material al que el transcurrir de los años convierte en ruina.

Sí. Todo edificio presenta las huellas inevitables del tiempo; pero éstas, ¿no son también evidencias del papel que cumplió?

Porque si nuestro teatro ha pasado por un triste paréntesis que estuvo signado por el abandono y el cierre por largos años que fueron dejando ondas huellas y cicatrices, y deteriorando poco a poco el edificio, porque queremos que nuestra historia tenga el final que se merece es que con muchos esfuerzos nuestra comunidad toda se ha abocado a la ardua tarea de la reconstrucción y restauración de nuestro teatro.



De pie la arquitecta Ataceli Marated, a cargo de la supervisión técnica de las obras de remodelación del Teatro Español. Sentada la profesora Beatriz Connolly de Garra, directora municipal de Cultura de Azul y presidenta de la comisión administradora.



COMPLEJOS POLIMUSICALES EN LOS ESTADOS UNIDOS

El título que he elegido para la presente nota puede dar al lector las pautas del tema que traigo esta vez a mi Sección. No voy a ocuparme esta vez de un teatro en particular, como lo he hecho en otras ocasiones. No voy a hablar tampoco de una sala de conciertos en especial, sino de aquellos grandes complejos que han brotado en los Estados Unidos, y que ponen en evidencia un factor decisivo en la política cultural de la Unión. Una cada vez mas intensa frecuentación de la música en todas sus expresiones, y del teatro inclusive. Esta resulta ser la propuesta, que por cierto recibe infinidad de adherentes.

Ahora bien, este concepto del complejo como fenómeno arquitectural es la consecuencia de la centralización de funciones en el desmedido crecimiento de las urbes modernas.

Evidentemente, desde antaño, desde que la música pasó a revistar como un medio público del espectáculo, cuando los teatros líricos empezaron a funcionar, la institución fue siempre una y la arquitectura también. Un edificio, un teatro, claro en su fin y objetivo.

Tal la forma en que se han mantenido con el tiempo las grandes instituciones de ópera y de conciertos. Los teatros líricos y los auditorios, que forman al patrimonio de culto a la música en el mundo, entran en este contexto.

Para las exigencias del siglo veinte han cambiado, en muchos aspectos, la forma funcional de los centros urbanos. Han complejizado todo en la ciudad, y si bien las expresiones del confort han crecido, no cabe duda que ello fue a costa de un cambio radical de la forma de vida.

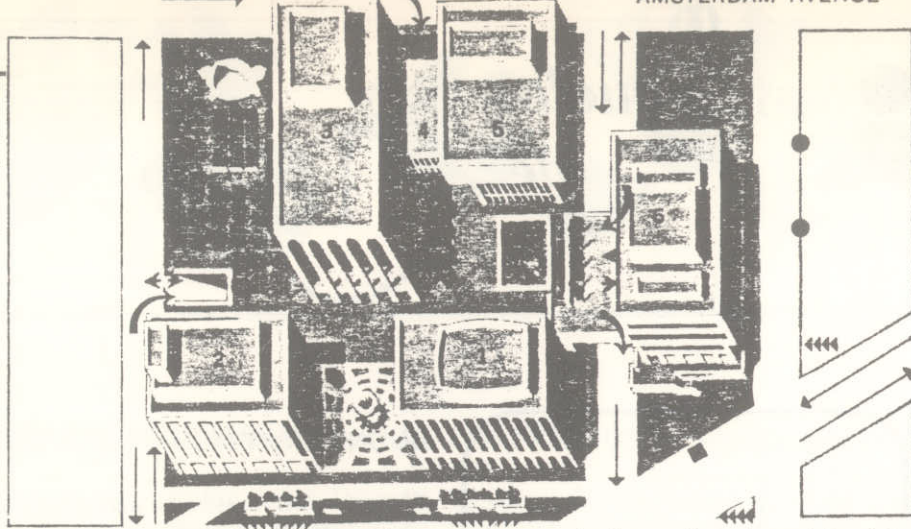
La costumbre de los complejos arquitectónicos está ligada fundamentalmente a la arquitectura norteamericana. En los EE.UU. ya comenzaron hace largas décadas las experiencias de grandes complejos, los denominados "centros". El Centro Rockefeller, por ejemplo, logró en la década del treinta una justa nombradía, porque lograba crear en la ciudad de Nueva York todo un nuevo criterio de la arquitectura, aglutinando una cantidad de diversas funciones para cumplir.

Finalmente, la música entró por la misma tónica en la Unión. Recien-

temente ha vuelto a palpar el funcionamiento de esos conjuntos edilicios, de ese conglomerado de teatros y auditorios que hacen las veces de miembros componentes de una ciudad en actividad. Todo funciona simultáneamente. Ahí el arte, se conjuga. La ópera, los conciertos, el ballet y hasta los recitales de cámara, pueden fácilmente amalgamarse sin problema de horarios, porque sus edificios son independientes, en algunos casos, y en otros, el multifuncionamiento de la arquitectura ya lo tiene previsto. Un solo bloque puede permitir diversas



En Nueva York, el Lincoln Center for the Performing Arts constituye el corazón musical de la ciudad. Ópera, conciertos, ballet y hasta teatro amalgamados en un vasto complejo arquitectónico. Aquí, un esquema gráfico del conjunto edilicio.



En Washington, un solo bloque de grandes proporciones nuclea las manifestaciones de la música y el espectáculo. Es el Kennedy Center.

actividades, porque hay recintos ocupados en cada cosa.

Varios han sido estos complejos polimusicales a que hago referencia, que han surgido en los últimos tiempos en los EE.UU. Sin duda por su proyección, por su envergadura también, el Lincoln Center for The Performing Arts, situado en Nueva York, es el de mayor relieve.

Impresionante complejo que abarca varias manzanas de un sector urbano cercano al Central Park, en Manhattan, hacia el lado oeste de la longilínea isla, se ha convertido en el núcleo de funcionamiento de la música en la metrópolis. No de toda la actividad—bastante copiosa, intensa y dinámica—que tiene, pero sí del mayor porcentaje. Ahí convergen el Metropolitan Opera House (mudado desde hace catorce años de su legendaria casa de la Avenida Broadway, ya desaparecida); también el New York State Theater y el hoy llamado Avery Fischer Hall (antes Philharmonic Hall) sede de la Filarmonía neoyorquina. Y además, la Biblioteca Museo, un teatro para repertorio de prosa (el Vivian Beaumont Theater) y la ya famosa escuela de música Juilliard. Y todo eso rodeado de garages, y otras dependencias.

Ya con un cuarto de siglo encima—desde que comenzaron a brotar las ideas de su diseño—este complejo polimusical y teatral a la vez manifiesta un funcionamiento activo, dinámico, acorde con los objetivos planteados desde el vamos, los de dotar a una ciudad de tanto movimiento de la materia, de una adecuada implementación, tanto en lo funcional como en lo tecnológico al servicio de dicha función.

Si en algún modo discutido, por esa estética simplista pero imponente a la

vez, todo revestido por miles de metros cuadrados de travertino, el Lincoln Center ha constituido una propuesta y una realidad que ha justificado los esfuerzos y ha nucleado—de una manera polar—las actividades musicales de Nueva York. Habiendo palpitado otra vez su funcionamiento, pienso amigo lector, que ha ganado Nueva York, notoriamente, al realizarlo. La música ha pasado a tener allí su propia ciudad dentro de la ciudad.

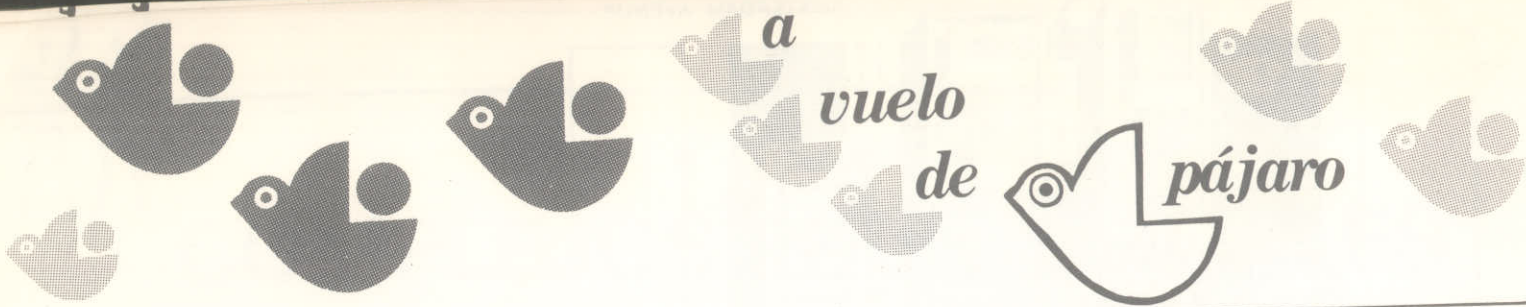
Otro centro que brotó a inspiración del neoyorquino, es el de los Angeles, en California, del otro lado del territorio. Allí también en los años sesenta se levantó—con una millonada de dólares por medio—el Centro de las Artes, con tres teatros, el mayor de los cuales es el Dorothy Chandler Pavilion (el nombre viene por una familia de influyentes editores de esa ciudad californiana); también en lo arquitectónico este Music Center coparticipa de esta tendencia que se acusó en la Unión en estos proyectos donde al fin polifuncional—cubriendo así un espectro de solicitaciones en géneros musicales y requerimientos del espectáculo—se aúna el sentido de lo majestuoso y brillante a la vez, dando así una visión moderna de la suntuosidad que rodea este peculiar mundo del espectáculo.

Cuando uno experimenta la sensación de recorrer los doscientos metros de largo que tiene el “gran foyer” de otro de los centros que me ocupan en esta nota, también destinado a la arquitectura para la música, el del Kennedy Center, en Washington, se encuentra con una diferente y peculiar propuesta. Allí, en el más reciente de los grandes complejos construidos en los Estados Unidos, todo está compactado. El conjunto funciona como un “con-

tainer”. La idea que inspiró a Stone, su proyectista, fue la de partir de esa base y resolver adentro tres teatros, uno de ópera (el mayor) otro auditorio de conciertos y un tercero para la prosa. El enorme foyer de que hablaba al comienzo, es casi más una galería de accesos, porque da circulación a las tres salas, marginando el río Potomac. Mucho mármol, brillantes arañas y tapizados, complementan y hablan de una suntuosidad que en nada se ha descuidado. También allí hubo críticas adversas, y bastantes severas e irónicas; pero yendo al meollo de la cuestión, y de los objetivos, (gustos aparte en lo estético) pienso que mucho ganó la capital estadounidense con el funcionamiento de este complejo que necesitaba para nuclear una actividad que se manifestaba dispersa.

En suma, este tema de los complejos arquitectónicos polimusicales, sobre el que podría extenderme más con otros ejemplos en diversas ciudades, pero menos importantes que los que aquí he escogido, constituye una realidad temática en el país del Norte, que ha caracterizado una diferente tipología de la actividad musical en una ciudad. La ópera, el ballet y los conciertos sinfónicos y de cámara coparticipando sus principios y objetivos, todo en un mismo núcleo.

Una propuesta contemporánea que habla de centralización en vez de dispersión y que se hace practicable en determinados medios urbanos y ante posibilidades económicas y tecnológicas permisivas de planes tan vastos y ambiciosos. Y que en los Estados Unidos de América ya han formado una tipología arquitectónica.



ARTE Y EMPRESA

Es conveniente llegar a las oficinas de Giuliani y Asociados, a efectos de constatar —una vez más— como está instituyéndose, en las empresas, el interés —por RR. PP.— de incorporar temas del arte, tanto a la decoración, como a la vida diaria de la empresa en cuestión; naturalmente, tal vida diaria está relacionada a la circulación de público y empleados quienes conviven con las obras expuestas con la mayor espontaneidad.

Desde el 19 último, ha sido posible apreciar en Giuliani y Asociados, 15 óleos del veterano pintor Oscar Eduardo Crespo; su serie *Otras vez Buenos Aires.*., ratifican su calidad y buen diseño. Concilian así, de buen talante, arte y empresa.

PAMPA Y SED

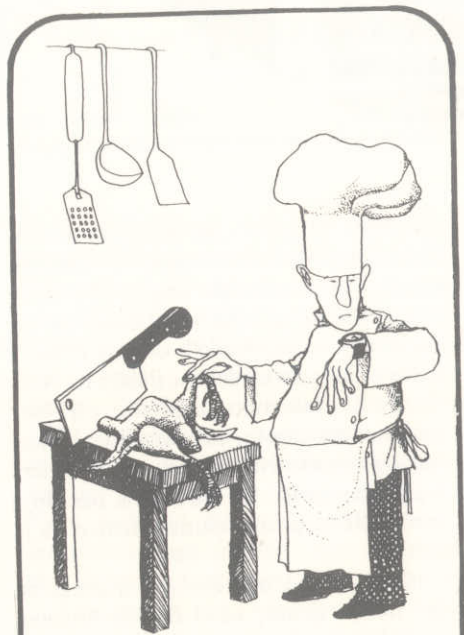
tengo sed en mitad del viento
en esta árida latitud
de cascos y potrancas
cardales lejanía
pampa y cielo.

tengo sed
la garganta es una prisión
de metal
y el pecho anhela
el agua que apagará
su fuego.

tengo sed y solo
la inmensidad del desierto
ante mis ojos ya turbios
de viejas hombrías
y cercana muerte tengo sed. . .

y solo el sol será
la cruz de Cruz
mientras fierro
llora llora
la soledad de muerte
el amigo perdido
en mitad de la pampa.

Jorge Castañeda
Valcheta (Río Negro).



QUINO DE PASO POR BUENOS AIRES

Acaba de aparecer, publicado por Ediciones De la Flor, un nuevo libro del humorista argentino *Quino* —o Joaquín Salvador Lavado, si se prefiere citar el nombre escrito en su cédula de identidad— que, en sus 84 páginas, reúne trabajos publicados en las revistas *Panorama*, *Siete Días* y, más recientemente, en la edición dominical de la revista de *Clarín*. Por si todo esto fuera poco el libro, titulado *A LA BUENA MESA*, contiene varios trabajos inéditos del conocido creador de *Mafalda* (y su banda de amiguitos). Mientras un grupo de amigos trata, hasta ahora sin éxito, de que *Quino* acceda a presentarse en una librería céntrica para firmar ejemplares de éste, su último libro, el dibujante aprovecha su fugaz paso por el país —está radicado desde hace cinco años en Italia— para visitar a sus familiares en Mendoza. Después, amará de nuevo sus valijas para asistir, especialmente invitado, a la próxima Feria Internacional del Libro en Franckfort, República Federal de Alemania.

BUONARROTTI

El nombre del maestro ha sido enmarcado por volutas art nouveau en un ambiente donde alternan las sillas Thonet con un antiguo banco de plaza y el reloj de la abuela, cerca del escritorio, ubicado en el ángulo de la sala, un grabado que dice "Marcial que aún cree y espera". Su autor uno de los tres jóvenes egresados de Bellas Artes propietarios de esta nueva galería de arte.

Quien transite por calle San Lorenzo a la altura del 1315, pleno centro de la ciudad, no puede dejar de ver, al paso, lo que hay en su interior. Una invitación llena de luz para dejar el trajinar por un instante de belleza.

Guillermo Forchino, Marcelo Castaño y Fernando Ercila han dispuesto en la trastienda, para soportar los rigores de la temporada financiera, un taller de marcos y restauraciones. De este trabajo depende una cierta independencia económica necesaria para fomentar la representación de artistas jóvenes y el grabado, abandonado por los galeristas en general por poco rentable.

Estubimos en su inauguración y sentimos el amago de un aire de renovación. Por lo menos así también es nuestro deseo y la mejor ventura para estos nuevos amigos.

GRUPO TEATRO HOY

El "Grupo Teatro Hoy" estrena en el Teatro de la Cortada (Venezuela 333) su nuevo espectáculo "Y aunque lágrima nos cueste. . ." integrado por textos de Borges, Fernández Moreno, Discépolo, M. J. Castillo, M. E. De Miguel, María Elena Walsh, entre otros.

Este grupo ha presentado en temporadas anteriores las obras "La Fuente" de Lucía B. Fevola y "El Desalojo" de Florencio Sánchez.



ARRABAL SEGUN AMITIN

Se estrenó en los Teatros de San Telmo la obra del español Fernando Arrabal "Fando y Lis". La pieza sube a escena con música de Sergio Aschero y escenografía y vestuario de Jorge Bernardi. Integra el elenco Mónica Villa, Miguel Angel Paludi, Ricardo Bartis, Carlos Frers y Luis Rivero. La dirección general del espectáculo está a cargo de David Amitin.

LOS PREMIOS ALBA DEL SALON DEL NOROESTE

En la casa de Arias Rengel se procedió a dejar inaugurada la exposición de las obras premiadas en el Primer Salón Alba de Pintura al Aire Libre del Noroeste Argentino que se realizará recientemente en la ciudad de Salta con la participación de 670 artistas y estudiantes de Bellas Artes de las provincias de Jujuy, Salta y Tucumán. Se encontraban presentes en el acto el Secretario de Estado de Educación y Cultura de Salta, Ing. Roberto G. Ovejero, el Director de Cultura de Salta, Ing. Ramiro Peñalva, la vicedirectora del Centro Polivalente del Srte Sra. María Quiroga de Gálvez, el director de la Escuela de Bellas Artes de la provincia de Salta, profesores del departamento de Arte de la Universidad de Tucumán, directivos de la empresa, artistas premiados, etc. Hicieron uso de la palabra el Dr. Jorge Duján por S.A. Alba, el Sr. Ramiro A. Peñalva y agradeció en nombre de los artistas Lucía Elena de Angeli.

Por PURA CURIOSIDAD, Sra. Ruth Fernández, ¿qué está Usted escribiendo ahora? Acabo de terminar y de dar a imprenta mi último libro de poemas EL SOL Y LA REBELION.

¡Qué Hermoso! Otro libro de poesías y ¿cómo podríamos calificar estos nuevos poemas? Ya los calificaría de poemas planetarios. Maravilloso, ¡creo que Usted es la primera poetisa astronauta!

Mi querida amiga, creo que está un poco confusa cuando hablo de poemas planetarios, me refiero al cambio esencial que está sufriendo el hombre tanto en su mundo interior como exterior y que en mi libro se podría decir que pasa a ser experiencias para-normales. Ahora ya no entiendo nada, ¿sería tan gentil de...

Por supuesto. Este tipo de experiencias suelen darse en algunos poetas que captan la memoria colectiva...

Comprendo: la memoria colectiva del porvenir y del pasado, por favor continúe...

Esto pasa a ser algo que es producto natural de su intuición y que no proviene por relación directa de la subordinación del poeta a una escuela filosófica, espiritual o espiritualista. Es algo diferente: porque lo siente y lo vive así. ¿Que más podemos decir de un ensayo sobre un poeta?... Ay, ¡me olvidé!...

Usted se refiere al libro que ya está en prensa sobre el poeta Fijman, que vivió en París la bohemia creadora del período surrealista al lado de los grandes como Bretón y tantos, que fue amigo de Gironde, Bernaldez, que a su regreso de París, el que era un gran virtuoso del violín, tuvo que ganarse la vida, de pueblo en el interior de la República para sobrevivir tocando donde podía...

No es el que Ud. llama el poeta celestial y que terminó lo...

En efecto fue un gran místico y esa palabra

Pura curiosidad

RUTH FERNANDEZ



que no se atrevió a pronunciar es "loco". Su primer ataque de locura sobrevino a los 26 años, y los últimos 28 años de su vida los pasó recluido.

Pero estamos hablando de material que Usted ya entregó, entonces ahora ¿qué está escribiendo?

Cuentos cortos en ciencia ficción.

Qué raro en usted, cuentos de monstruos in-

terplanetarios y de Galaxias perdidas!

Se equivoca mi amiga, son cuentos de ciencia ficción en los cuales se refleja la ansiedad y el dolor actual que se va produciendo en el ser humano por la profunda transformación y cambio que se va operando en él externa e interna.

Sé también que su obra ya ha trascendido al exterior: me puede...

Varios poemas de EL AMOR SOBRE LA PIEL DEL TIEMPO y de EL CAZADOR DE LA LUNA han sido traducidos al Italiano para una antología de poetas Argentinos del 40 y del último libro mencionado se han traucido al Inglés para la colección POETRY de U.S.A.

Pero usted tiene muchas otras actividades, si bien afines a la cultura, que pienso le tomarán su tiempo.

Trabajo en el suplemento literario de uno de los más importantes matutinos capitalinos.

Usted es muy humilde, ya que comparte en segundo término la responsabilidad en dicho matutino de la sección literaria y qué pienso mucho trabajo debe haberle costado ser reconocida, como mujer, para esa posición de privilegio pero mejor no se lo pregunto porque ya sabemos lo que cuesta a una mujer, por más que sea ésta de reconocido talento...

Pero no soy yo la que tengo que hablar, es su nota y yo le estoy robando espacio... por favor continúe y perdóneme éste, mi desborde femenino.

Me dedico a la investigación Antropológica, y voy a asistir en Santiago del Estero a un Congreso de Folklore y efecto en las masas y su aplicación en la Industria

No puedo hacerle más preguntas, creo que se nos terminó el tiempo. ¡no! el espacio en la revista. Gracias mil Sra. Ruth.

MARIA INES BONORINO



EL TERCER ANIVERSARIO DE UN SUEÑO

Cuando hace tres años un grupo de amigos asumió la conducción empresarial de la revista PAJARO DE FUEGO, lo hizo imbuido de la necesidad de devolver a la comunidad de la que forman parte, algo de lo que la misma les brindó en forma individual a cada uno de ellos. Gracias a esa actitud y al sacrificio del personal que integra la misma se pudo arribar a este logro que significa en tercer aniversario con casi treinta números editados. Pero el fenómeno editorial tuvo otros protagonistas: los lectores y los avisadores. Consecuentes unos y otros con lo que en un momento fue una experiencia y hoy es una realidad, fueron motivo fundamental de los afanes por mejorar cada día —a pesar de las múltiples dificultades atravesadas— la calidad de nuestro mensaje.

El campo de la cultura nacional es tan rico como extenso. Es imposible abarcarlo sino en sus epifenómenos, en la intimidad de sus personajes y en la comprensión amplia y plural de sus objetivos. PAJARO DE FUEGO no tiene la pretensión de haber expresado esta alternativa individualmente: comparte con otros prestigiosos

medios esa responsabilidad y reclama sí, un solo derecho: el de la honestidad periodística que debió a veces evidenciarse aún a través de errores técnicos.

PAJARO DE FUEGO ha extendido su acción cultural a través de todo el país, poniendo a disposición de entidades culturales oficiales y privadas la totalidad de su calificado grupo de colaboradores en ciclos de charlas y conferencias que llevaron nuestro mensaje a diversas ciudades del interior, en un intento práctico de integrar los polos culturales del país.

Una entidad colateral, el Círculo de Amigos de Pájaro de Fuego, nos invitó a celebrar el acontecimiento en una cena que tuvo lugar en salones del Hotel Presidente, oportunidad en la que Bernardo Ezequiel Koremblić ofreció —con el humor de siempre— el agasajo.

Por su parte, Editorial CROMOMUNDO deja presente a través de estas líneas la gratitud debida a todos aquellos que han vivido junto a nosotros, estos tres años de esfuerzo, por la ferviente adhesión a un sueño que asumió la forma de una realidad.



JORGELINA FLORES: “La escenografía es una parte esencial del espectáculo”

Jorgelina Flores es la Jefa de Escenografía del Teatro Municipal San Martín desde 1968 y ha realizado unas 30 de estas, trabajó en canal 7 y 9 pero como egresada de Bellas Artes sus intereses se han orientado también a la pintura. Ha dado cursos para la Secretaría de Cultura y mantener un diálogo con ella en un intervalo de su diaria actividad resulta revelador para co-

nocer más a fondo el complejo mundo del espectáculo:

PAJARO DE FUEGO: ¿Qué lugar ocupa la escenografía dentro del amplio fenómeno teatral?

JORGELINA FLORES: Es una parte esencial del espectáculo que no debe nunca convertirse en “vedete”.

P. de F.: La tuya parece una tarea de profunda observación...

J.F.: Es que yo vivo haciendo escenografías, cuando entro en una casa me doy cuenta cómo son las personas que viven allí con solo mirar los objetos que los rodean. Siempre estamos metidos en una escenografía.

P. de F.: Y si hablamos un poco de los escenógrafos...

J.F.: Hay grandes valores jóvenes que están muy al tanto de lo que pasa en el mundo en esta especialidad artística. Valorizan más el color y la forma mientras experimentan con nuevos materiales.

P. de F.: ¿Qué trabajos tuyos recordás más?

J.F.: “Cremona” de Saulo Benavente y “Romance de Lobo” de Luis Diego Pedriera.

P. de F.: ¿...Y fuera del Teatro San Martín?

J.F.: “Segundo Tiempo” de Halac.

P. de F.: A veces me pregunto porqué hay tantas escenografías anodinas...

J.F.: Porque hay pocos escenógrafos ambientadores y por lo tanto los trabajos son fríos y sin personalidad. Hay una ruptura entre los personajes y el ámbito de la obra.

P. de F.: Escenografías, pintura, conferencias...

J.F.: También escribo.

P. de F.: ...y literatura. Cuando uno se dedica a tantas cosas da la sensación de no estar conforme con lo que hace.

J.F.: Si volviera a nacer elegiría lo mismo por el placer y la alegría que me produce.

Diego Mileo

A JORGE FAMA

Muchos lectores nos hicieron presente su admiración por la foto de Alfredo Alcón que luciera la portada de nuestro número 28. En efecto, no podía ser de otra manera porque la fotografía de la misma, así como las que aparecen en el interior ilustrando el reportaje que Diego Mileo le hiciera al actor, pertenecen a Jorge Fama. Entre el tipeador de la IBM y el armador se diluyen las culpas porque el sumario de ese número, omitió la mención de los créditos fotográficos. Sin embargo, el responsable de todo es el Director, y es él quien, mediante estas líneas trata de salvar una errata lógicamente lamentable. Por Fama, por sus ya reconocidos merecimientos, y por la propia revista.

No será la última vez que se cometan estos errores. Lo que sí esperamos es que lo sea con Jorge Fama.

"EL LEGADO CULTURAL DE LA GENERACION DEL 80"

por
Maria Teresa Canevaro



IV CENTENARIO

IX NOTA

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

Esta nota ha sido elaborada con el auspicio de la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires.

Unas palabras al comenzar.

Por supuesto el nuestro no es un intento de "agotar el tema", objetivo que ni el estudioso se propone —él quizá menos que nadie—. Tratamos en cambio de acercarnos a una realidad y de sorprenderla viva, latente. Nada más ajeno a lo hierático y lo solemne que nuestra idea de lo que es la historia.

Por todo eso, en la medida de lo posible, dejamos que algunos hombres del '80 sean los que hablen. No los glorificamos, ni los acusamos, ni les pedimos nada, salvo que nos permitan comprenderlos. Un maestro de la historiografía francesa contemporánea, hartado de reproches póstumos y de discursos laudatorios, rogaba: "Robespieristas, antirrobepieristas, ¡les pedimos por favor que nos digan sencillamente cómo fue Robespierre!". El papel de juez no es el que le corresponde al que se interesa por lo histórico. Pero sí le es indispensable una cualidad mucho más difícil de encontrar: la capacidad de comprender.

Se ha dicho con verdad que somos hijos de toda nuestra historia. No podemos recortar de ella los períodos que no nos agraden. No han existido para agradarnos o desagradarnos, sino para explicar lo que somos. El hoy sin el ayer —todo, íntegro— resulta incomprensible.

Una última observación: entendemos por cultura no sólo los libros, los artículos periodísticos, los discursos, los códigos, las leyes que nuestros antepasados del '80 produjeron sino, también, todos los gestos menudos de la vida cotidiana, de esa época de los que han dejado huellas: las milongas silbadas por la calle, el cigarro del soldado en el vivac, rescatados por cualquier medio del olvido. Cultura es el humor cáustico de-Cañé y la astucia del "zorro" Roca para urdir un plan político. Cultura, el habla callejera de la época retratada por fray Mocho.

TODOS LOS APORTES

El legado cultural de los hombres del '80 hay que buscarlo en los salones, en el Congreso, en los Fortines, en la pieza de indultado del inmigrante, en el buffet, en los almuerzos de los amigos. Todo lo que allí ocurrió es nuestra herencia: la vida pública y la vida privada que —según ciertos filósofos— es más vida. Corre la década del '70 del siglo pasado. Las litografías nos muestran una ciudad echada a la orilla de un río "de sueñera



GRAL. JULIO A. ROCA.

Parte del ámbito cultural que sirvió de soporte a una época que adquirió visos generacionales, fue la imagen del "zorro" Roca, el estratega que luchó contra el indio y otros temibles adversarios: los políticos de la hora.

y de barro": Buenos Aires... Nombre demasiado optimista tal vez. Lucio V. Mansilla, en un momento de humor o de sarcasmo, señala que si al expedicionario español que según los manuales bautizó con su exclamación "¡Qué buenos aires!" a la futura gran metrópoli se le hubiera ocurrido decir: "Qué fresco hace", tal vez se llamaría "Estamos frescos".



DR. NICOLAS AVELLANEDA

Presidente de la República entre 1874 y 1880, según un óleo de Egidio Querciola, obra que se encuentra en el Museo Histórico Nacional.

Los viajeros ingleses —"ser inglés, qué pichincha"— se quejan de los hoteles, situados en su mayoría en la calle 25 de Mayo. La fonda de Claraz, en particular, parece ser bastante peligrosa: no es prudente leer hasta altas horas en el cuarto de uno. Es muy posible que a alguien, que vuelve de alguna farra, se le antoje entretenerse en apagar a tiros la vela del lector.

Buenos Aires todavía mira desde la vereda de enfrente al resto del país. Don José Posse, desde Tucumán, se lamenta de no haber encontrado, entre tantos porteños como ha conocido, uno sólo que fuese argentino. "Echaron a rodar la Confederación a pretexto de la integridad de la Nación; se llevaron el gobierno a Buenos Aires, y ni lo quieren tener allí ni lo quieren dejar salir para tener el placer de llamarle huésped —lameplatos— como lo ha dicho el brutón de Tejedor... Por lo que hace a la Capital sucede lo mismo; ni la dan ni la prestan definitivamente, estorbando por supuesto que la lleven a otra parte".

LA LUCHA EN FRONTERAS

El peligro indio se palpa con alejarse muy poco de la ciudad. Entre 1820 y 1870 los indígenas se han apropiado de 11 millones de bovinos, 2 millones de caballos, 2 millones de ovejas; han matado a 50.000 personas, destruído 3.000 casas y robado por valor de 20.000.000 de pesos, detallan estadísticas minuciosas. El asunto es noticia de primera plana: una crónica que enumera malones, pueblos arrasados, hombres lanceados, cautivos.

El doctor Adolfo Alsina, ministro de Guerra del presidente Nicolás Avellaneda, piensa que una zanja-foso podrá contener las invasiones. La realidad no confirma sus esperanzas. Los indios no se dejan impresionar por el obstáculo. Van recobrando su osadía, y un domingo casi se llevan a toda la comitiva de un rematador audaz al que se ha ocurrido ir con sus clientes hasta Olavarría para vender chacras en el mismo terreno.

El joven oficial Julio A. Roca, por su parte, no coincide con el doctor Alsina. Consultado por éste, le ha escrito:

"... A mi juicio el mejor sistema de combatir con los indios es el de una guerra ofensiva, que es el mismo seguido por Rosas, que casi concluyó con ellos..." Y ha añadido: "... yo me comprometería, señor ministro, ante el gobierno y ante el país a dejar realizado esto que

dejo expuesto en dos años: uno para prepararme y otro para efectuarlo . . .”

LOS HOMBRES NUEVOS

Comienza a perfilarse un grupo de hombres nuevos. Los tiempos exigen cambios. Entran a la palestra muy jóvenes, pero seguros de sí mismos, los primeros miembros de la que se llamará Generación del '80. Soplan aires nuevos sobre Buenos Aires y sobre el resto del país.

Sesión del 14 de setiembre de 1875 en el Parlamento Nacional. Tiene la palabra el diputado Carlos Pellegrini. Algo menor que Roca, ronda los treinta años. Recuerda las frases del legislador inglés, librecambista acérrimo que quería hacer de Inglaterra la fábrica del mundo y de América la granja de Inglaterra. Afirma con voz rotunda: “Y decía una gran verdad, señor presidente, que en gran parte se ha realizado porque, en efecto, nosotros somos y seremos por mucho tiempo, si no ponemos remedio al mal, la granja de las grandes naciones manufactureras”. Y se entusiasma, al calor de su propia exposición: “Es necesario que en la República se trabaje y se produzca algo más que pasto”; ya ha señalado: “. . . anhelando como debemos anhelar el establecimiento de la industria nacional, la consecuencia se presenta forzosa y nos indica que debemos protección a la industria naciente”.

Debates entre proteccionistas y librecambistas, a la hora de tratar la Ley de Aduanas, que pone sobre el tapete la cuestión espinosa de las finanzas del país. Para salvar el crédito exterior, Avellaneda ha echado mano a las reservas de divisas con que se cuenta y con esto hace frente a los servicios de la deuda externa. Los argentinos se ven ante la necesidad de ponerse a fabricar lo que hasta entonces importaban.

Al ministro de Hacienda del presidente Avellaneda, don Norberto de la Riestra, se lo acusa de favorecer los intereses comerciales británicos a los que les conviene mantenernos en la posición de productores de materias primas para sus fábricas y de clientes de sus industriales. De la Riestra, educado en Inglaterra en donde ha vivido muchos años, cree del caso impresionar a otro de los jóvenes parlamentarios, Miguel Cané, con su excelente pronunciación inglesa mucho más pulcra que la del futuro autor de “Juvenilia”:

“Señor Cané: . . . Y para concluir voy a leer algo de Mac-Culloch . . . que es de suma utilidad . . . / Señor ministro de Hacienda: ¿Macleod es ese economista? / Señor Cané: No, señor Mac-Culloch. No he estado en Inglaterra tanto tiempo como el señor ministro, y por consiguiente no tengo muy buena pronunciación . . .”

La ironía fluye de las frases de Cané que no vacila en afirmar que el triunfo de las

tesis proteccionistas en la Cámara podría dar lugar a una crisis ministerial y, como de la Riestra es un decidido librecambista, a su retiro de los negocios públicos; pero “es tal la fuerza de nuestra convicción y es tanto el amor que profesamos a nuestras ideas que sabríamos sobreponernos al dolor que nos causaría esa separación con tal de conseguir el triunfo de nuestras opiniones”, concluye.

Miguel Cané no se dedica sin embargo a la mera ironía. Manifiesta: “Todos, señor presidente, al abandonar las aulas de la Universidad somos librecambistas acérrimos. Primero, porque el sistema del librecambio nos es altamente simpático; viene envuelto en el emblema de la libertad, y por eso sólo se hace simpático”. Pero más tarde, explica, cuando de la teoría y estudio se pasa a la observación se mudan criterios por obra de la propia experiencia, se vuelve a estudiar el librecambismo y se lo ve bajo una nueva luz.

Se confiesa miembro de la escuela “que se llama en mi tierra proteccionista, de la que reconozco como jefe al honorable diputado López, porque es el primero que ha levantado su voz con fuerte entereza contra las teorías económicas aceptadas solamente porque venían en los libros”.

El aludido es el doctor Vicente Fidel López, “el hermano del Himno”, el hijo de don Vicente López y Planes, que en



La invasión del indio —como lo evoca la litografía de Palliere,— era un tema letante, un peligro que se avizoraba a muy pocos kilómetros allende la frontera. Recién a principios de siglo los avatares del malón con su secuela de muertes, entraría en la leyenda.

el agosto agitado de 1876 es un sesentón valiente, enérgico y certero: "¿Dónde vamos a estar siempre? ¿En esta condición miserable de cuarenta millones de vacas por cuarenta mil habitantes con el único objeto de exportar sus cueros y su carne (en que nos imaginaba Azara)? ¿Qué me importa a mí que sea muy bajo el precio de las cosas? No es porque las cosas sean baratas que se compran. ¿Qué me importa a mí que un producto sea barato si no tengo capital en efectivo con qué comprarlo? ¿Qué me importa que me traigan a la mitad del precio que hoy tienen las mismas mercancías si estamos con una carencia completa de moneda, si no tengo con qué pagarlas? Nuestro primer afán debe ser tener esa moneda ganada y aclimatada por el trabajo industrial del país".

López resume: se debe ser un poco más valiente en lo sucesivo —dice— para proteger nuestras producciones y su elaboración.

Esa voz es importante porque es la del maestro de hombres que en las próximas décadas actuarán en puestos estratégicos, que ejercerán el periodismo, la cátedra universitaria, que ocuparán los más altos cargos políticos.

Pellegrini, uno de esos discípulos, ya en esta época tiene frases que fustigan como látigos: si se sucedieran años de sequía que acabaran con las haciendas, ¿qué le ofrecerían entonces los librecambistas a la República para reemplazar los bienes perdidos? La miseria y la ruina. "Pero en cambio tendríamos la

quijotesca gloria de proceder como procede la Inglaterra y la Francia". Se acusa a los proteccionistas de querer introducir "industrias exóticas". ¡Es el deber del Congreso que no lo sean "pues sólo la industria y el trabajo pueden aumentar las fuentes de riqueza de un país"! Se ha de procurar, sostiene, ser no sólo nación de pastores sino también de obreros. ¿Qué se le ofrece a la inmigración que acude a buscar trabajo? : "un órgano, una canasta para vender naranjas, a lo más ser peón de albañil".

En estas sesiones de hace cien años se detecta ya el problema de la cabeza ciclópea que absorbe la migración interna, venida del resto de las provincias, en las que las industrias locales han sido, como afirma el diputado Alcorta, muertas por la competencia con la industria europea. "Si seguimos en este camino no es difícil que Buenos Aires llegue a tener más población que las otras trece provincias reunidas" observa el legislador, y lamenta que con el sistema del librecambio se haya dejado y se deje sin trabajo a una gran parte de nuestro pueblo para darlo al de los países de Europa.

La competencia con pólvora extranjera ha conseguido arruinar a las fábricas de pólvora criolla. Frente al apasionamiento de Cané, que espera en época no lejana fabricar armas de guerra en el país para defenderlo mejor, resulta tragicómica la indignación de otro representante ante la calidad inferior de las que nos envía el Viejo Continente: "Yo creo que en Europa nos han de tener en la catego-

ría de comerciantes de fierro viejo y no de compradores de armas".

LOS SIMBOLOS HUMANOS

Vale la pena detenerse en este debate porque en su transcurso se dibujan con nitidez males graves que aquejan a la República. Como en una encrucijada aparecen, haciendo sus primeras armas parlamentarias, figuras-símbolo del '80. Importa escuchar su palabra viva, temblando de indignación, chispeante de ironía. A través de ella rescatamos parte del legado de esos hombres que, por la magia de los giros coloquiales de la discusión, abandonan el bronce y el mármol y se nos convierten en contemporáneos. Podemos entonces pensar que hemos asistido a sesiones que no merecen el olvido o el desconocimiento.

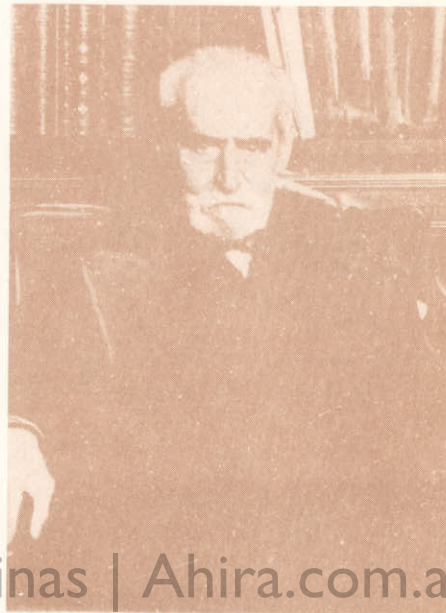
Los alegatos de López, de Cané, de Pellegrini, fracasarán ante la rigidez de una opción planteada en el momento en que Avellaneda debió ocuparse de la crisis que heredaba del gobierno de Sarmiento. El presidente se ha lamentado de que el país sólo produzca materias primas. Ha pensado, no obstante, que con su exportación podrán pagarse todos los artículos manufacturados que nos hagan falta. Hora de decidir si se aceptará ese papel de productor de bienes primarios para la exportación e importador de manufacturas y se llevará la decisión hasta sus últimas consecuencias, o si se prescindirá de tal esquema.



MIGUEL CANE



ESTANISLAO ZEBALLOS



A. VICENTE LOPEZ

No cabe esperar que Inglaterra nos ayude a convertirnos en sus competidores; ella, la constructora de ferrocarriles, la abastecedora oficial, al mismo tiempo nuestro Banco y nuestro corredor de Bolsa.

La industria criolla de las próximas décadas, en efecto, no pasará de un estadio embrionario —elaboración de los frutos de la tierra y artículos de uso común— Nunca se insinuará la necesidad de una política coherente que promueva nuestras industrias básicas.

Nos faltó, dirá luego Pellegrini, el estadista que determinara con conocimiento de causa qué industrias debían fomentarse. Nos faltaron mecanismos de crédito a largo plazo para los industriales. Faltó también interés por sustituir importaciones y por proteger a la producción local, en tanto que los Estados Unidos y Australia frente a alternativas similares defendían con uñas y dientes las suyas... A medida que nos alejamos de esas jornadas del '76 advertimos que si bien el progreso durante la década del '80 es vertiginoso, mayor que el de todas las precedentes, la Argentina mira a Europa; a ella le envía sus productos y de ella recibe, a cambio, desde maquinarias hasta modas.

La elección ha sido hecha. El avance se enmarca dentro de su contexto.

LA EXTENSION TERRITORIAL

29 de diciembre de 1877. Muere el doctor Adolfo Alsina. Su enfermedad está cargada de tanta importancia política que un anuncio falso de su muerte ha hecho subir el oro. En su agonía lo sigue obsesionando la lucha con el indio, su enemigo todavía no vencido definitivamente.

Roca había escrito en su libreta personal, años antes, mientras con tono medido sugería soluciones a su ministro: "¡Qué disparate la zanja de Alsina! Y Avellaneda lo deja hacer..." Desaparecido el ministro de Guerra, su sucesor y el encargado de concluir la campaña e incorporar esas miles de leguas desiertas al resto de la Nación no puede ser otro que el general tucumano, que conoce el problema a fondo, que lo ha vivido, que tiene ideas claras sobre su solución; está en juego la soberanía sobre la Patagonia, el resaca de inmensas extensiones de tierra.

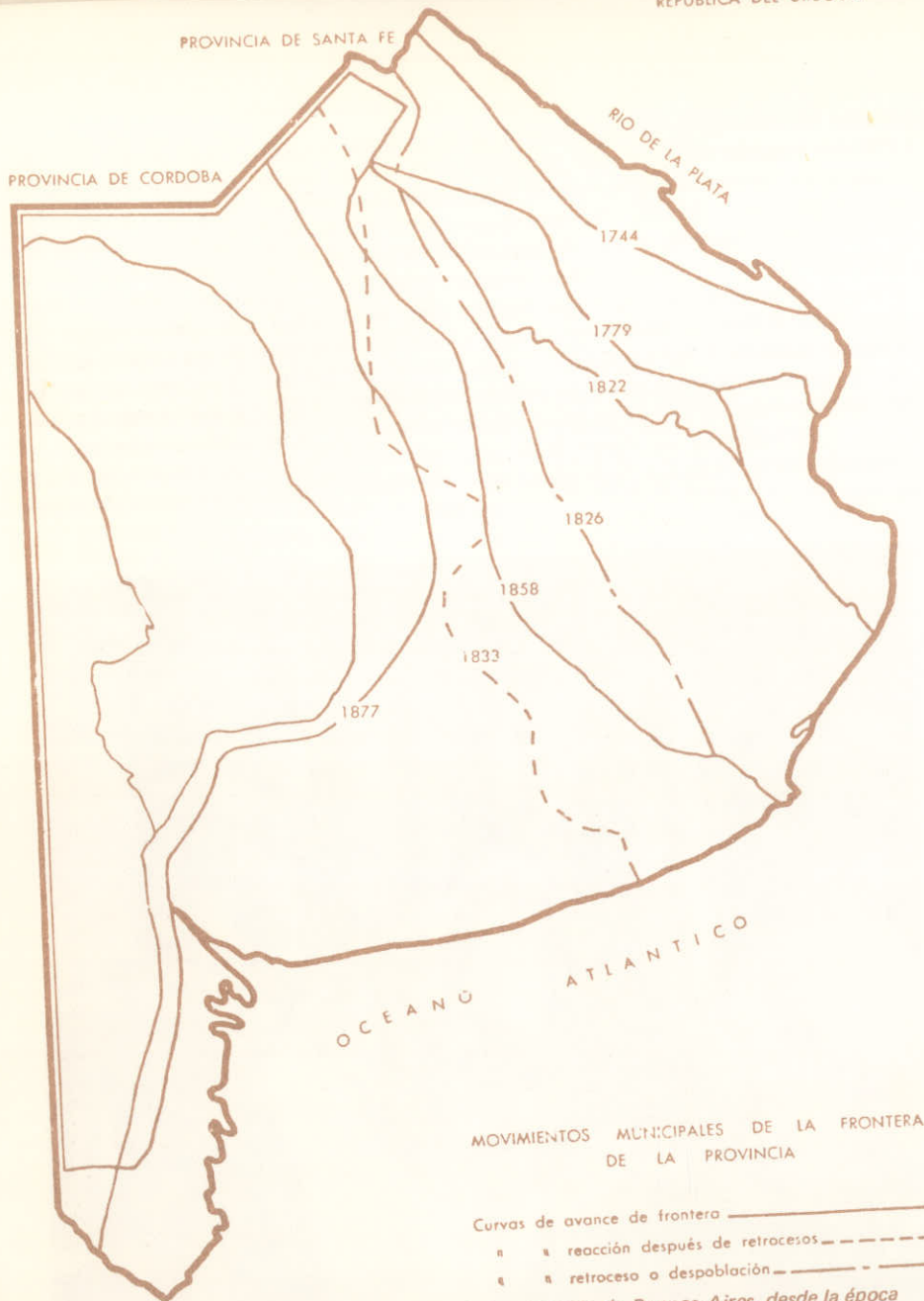
La campaña de Roca impresiona como impresiona el rayo: golpes estratégicos repetidos sobre las tolderías indias le

quitan al adversario la iniciativa. Los oficiales marchan aguijoneados, bombardeados por las órdenes concisas del jefe que no pierde un detalle: "No deje aburrirse en los cuarteles a los oficiales y soldados de su división... Desprenda siempre partidas ligeras que vayan hasta los mismos toldos... Mándeme a ésta y bien custodiados a los prisioneros, que no convienen aglomeraciones de indios en las fronteras; los hemos de hacer marinos y agricultores en Entre Ríos o Tucumán". Roca bautiza Paso Alsina al

sitio por el cual se cruza el río Colorado. El 24 de mayo de 1879 se cumple el objetivo perseguido: alcanzar el río Negro. El general escribe al presidente: "Desde mañana me ocuparé con los ingenieros en buscar las mejores posiciones para situar los campamentos que deben ser la base de los futuros pueblos de la Patagonia". Las tribus del sur del río Negro prestan acatamiento al gobierno central. La campaña ha concluido. Al general Roca lo espera la presidencia de la Nación. Siente profundamente al país



Lucio V. Mansilla, un personaje de la generación, en una pose estudiada. Una poco conocida y extraña fotografía.



Movimientos municipales de la frontera de la provincia de Buenos Aires, desde la época del virreinato hasta 1877, revelando la progresión de la avanzada civilizadora.



DR. CARLOS PELLEGRINI

porque lo ha recorrido por sus cuatro rumbos: ha sido soldado en todas sus guerras. Se considera intérprete de los intereses de la Nación en su conjunto. "Archiduque austríaco", lo llama la crónica social que no ve bajo el guante impecable la firmeza de una mano criolla de acero; la capacidad para manejar los resortes y los hilos entrecruzados de la política.

La renovación presidencial del '80 se nos aparece como una posición de candidaturas proclamadas o encubiertas. Por debajo de esta mera apariencia está la cuestión de la federalización de Buenos Aires; y sobre todo, verdadero núcleo del problema, una inquietud: ¿el poder tendrá valor nacional o seguirá monopolizado por la provincia-puerto?

Carlos Tejedor, gobernador de Buenos Aires, hace sentir al presidente Avellaneda su condición de mero huésped: un día un agente de la Policía provincial le niega la entrada a un teatro. Breve lucha civil, una vez más, que refleja la letra de una milonga: "Soy el tigre 'e los Corrales/ el que siempre hace pata ancha./ Yo me juego en cualquier cancha./ Soy hombre de Tejedor./ Contra los de Avellaneda/ aquí en los Corrales Viejos/ supe jugarme el pellejo/ cantándoles: ¡Contráelos!"

UNA CAPITAL FLAMANTE: BUENOS AIRES

Si Roca se ha manifestado como intérprete de la Nación otros argentinos, des-

de Carlos Pellegrini hasta Hipólito Yri-goyen, buscan también actuar con sentido nacional en esta coyuntura. Hemos dicho que soplaban vientos de cambio; la generación del '80 fue el instrumento que gestó ese cambio.

En poco más de veinte años aumentan en forma asombrosa los kilómetros de vías férreas, el número de inmigrantes, las hectáreas cultivadas con cereales y las toneladas de granos y carne que se exportan.

El puerto de Buenos Aires, al que converge el trazado de la red ferroviaria afirma su preponderancia una vez más. Los medios elegidos para alcanzar sus fines por este grupo de porteños y provincianos, que piensan en términos de país, a veces se independizan de ellos. El

ferrocarril no será, a pesar de sus esfuerzos, un elemento nacionalizador.

Las fronteras se afirman: "... y cuando se hable de fronteras, en adelante se entenderá que nos referimos a las líneas que nos dividen de las naciones vecinas y no a las que han sido entre nosotros sinónimo de sangre, de duelo, de inseguridad para la República..."; dirá Roca, luego de la campaña contra los aborígenes chaqueños. Se restablece por dos veces la paz con Chile sin ceder un ápice en cuanto a nuestra soberanía efectiva sobre la Patagonia, cuyo poblamiento siempre le preocupó. Se plasma el Ejército nacional, con la conscripción obligatoria ligada al nombre del ministro de Guerra general Ricchieri. Años de leyes que organizan la Municipalidad y los Tribunales de la Capital. Leyes de educación común y de Registro Civil. Intentos de evitar la tirantez de las relaciones entre Capital y Trabajo; ha surgido en el

país la cuestión social.

La pluma de fray Mocho retrata el pacto de la inmigración, su ascenso en pocos años: "Fijese amigo... pero hágase el que no mira pá que no cocean... Ha 'e ser triste la llegada a tierra extraña y sentir que lo están filiando, ¿no? ... Ese friolento, medio recortao, que est' hi junto a las canastas, ha 'e ser el marido d' esa grandota con trazas de capatáza. ¿Qué quiere apostar a qu' ese tiene almacén p' al año que viene? "

A PARTIR DE AQUI

La generación del '80 que podría simbolizarse en Roca, Pellegrini, Cané, Wilde, fue múltiple, inclasificable, a un tiempo nacionalista y extranjerizante. Clausuró un período; inauguró una era

diferente. Los abuelos si resucitasen se restregarían los ojos, azorados, dice Mansilla. El avance —sorprendente—, el progreso que se juzga incesante, se hacen dentro de un esquema de división internacional del trabajo: la Argentina, granero del mundo. Los hombres del '80 han logrado la síntesis nacional luego de un período de luchas civiles estériles; han puesto al país en movimiento.

Su herencia ubicua está en la Nación forjada, en las fronteras defendidas, en las extensiones pobladas, en la asimilación de inmigrantes, de nuevas técnicas de producción.

Descendientes de "hijos del país", o nietos o bisnietos de aquellos inmigrantes, sabemos que la impronta de la generación del '80 es difícil de eludir porque se la encuentra a cada paso, en las luces y sombras de la vida pública y privada actual de esa misma Nación que debieron traer a la vida.



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

Buenos Aires vista desde la torre del Cabildo, el día de la demolición de la Recova, en el año 1883. La mayoría de los edificios que circundaban la Plaza de Mayo se encuentran demolidos. Puede observarse la proximidad del río, hacia el fondo.



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

General Julio A. Roca, Ministro de Guerra y Marina
y Comandante en Jefe de la Expedición al Río Negro
en 1879.

Detalle del óleo de Juan Manuel Blanes.



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

General Julio A. Roca, Ministro de Guerra y Marina
y Comandante en Jefe de la Expedición al Río Negro
en 1879.

Detalle del óleo de Juan Manuel Blanes.



colores acrílicos Alba para artistas

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar
Una creación tan perdurable como su obra

linea artistica

ALBA

Palette es su estilo.

Los cubrecamas
Palette forman parte
de su estilo.
De su personalidad.

De su manera de vivir.
Los cubrecamas
Palette le ofrecen
once colores
para darle más

belleza y calidez
a su dormitorio.
Y disfrutar en todos
los sentidos.
Cubrecamas Palette.

Solo es cuestión de
encontrar el tono
exacto que armonice
con su personalidad.
Y con su estilo.



1. Mesa de luz estilo inglés.
2. Florero de porcelana blanca.
3. Lámpara colonial de opalina.
4. Colección de cajitas de plata y esmalte.
5. Cubrecama Palette Ritmo Rojo Vesubio.
6. Almohadones de hilo bordado.
7. Cama de madera y hierro forjado.
8. Silloncito Campagnard francés.
9. Papel con motivo de flores.
10. Cómoda de madera esmaltada.
11. Canastita de plata.

- | | |
|---|---|
|  |  |
| Ritmo Blanco | Ritmo Rojo Vesubio |
|  |  |
| Altamira Amarillo Sol | Ritmo Verde Hoja |
|  |  |
| Belmont Naranja | Belmont Verde Musgo |
|  |  |
| Altamira Damasco | Ritmo Aguamarina |
|  |  |
| Belmont Brick | Belmont Azul Zafiro |
|  | |
| Altamira Beige | |

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

