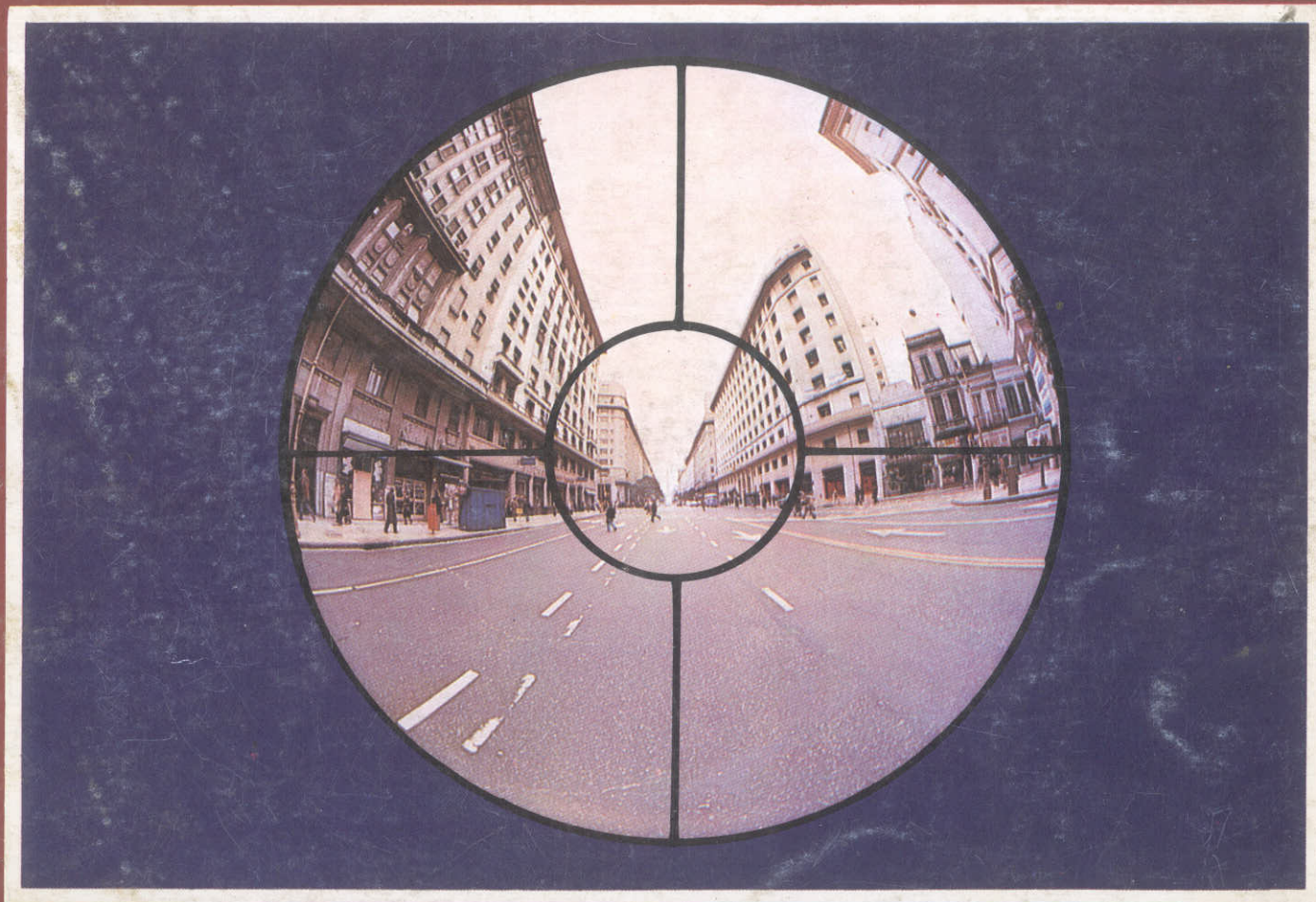




pájaro toda la cultura de fuego

Buenos Aires - Año IV - Julio de 1981 - n° 37 -

\$ 15.000



LA VIOLENCIA EN LA CIUDAD



BERNARDO KORDON

la luz que genera



PLACIDO DOMINGO

reverencias para
su "Otello"



EDUARDO PAVLOVSKY

"ante la crisis,
la imaginación"

Diario

Convicción

El hábito inteligente

además:

Convicción

SUPLEMENTO DE
LETRAS

Convicción

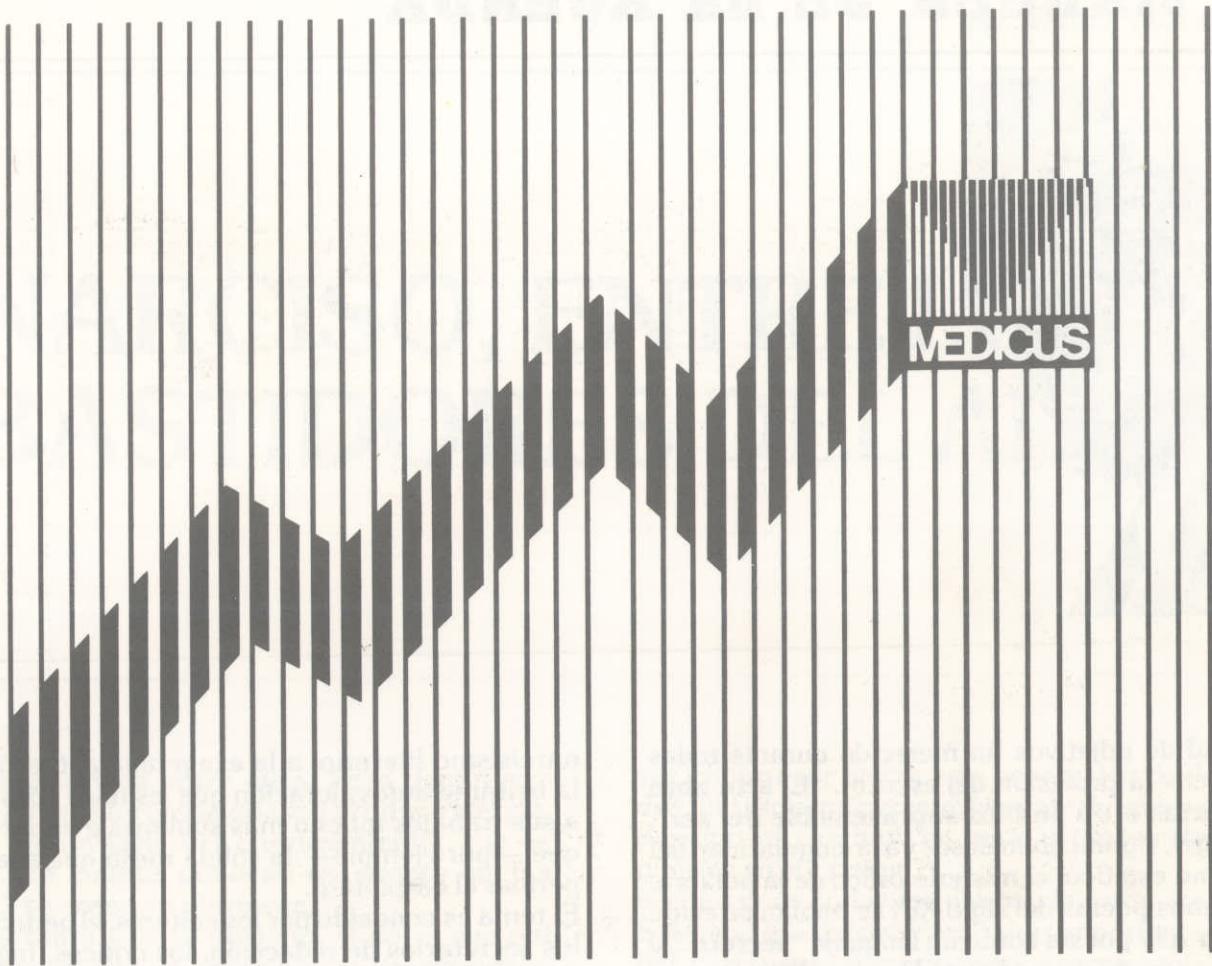
ECONOMICO
Y FINANCIERO

Convicción

SUPLEMENTO DE
JUEGOS

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

Periodismo que opina y se juega



Su salud merece el nivel Medicus.

PRAGMA 049

Nivel Medicus significa una eficiente trayectoria como Sistema Privado de Medicina Asistencial. Es la gran experiencia que se demuestra todos los días.

Es su jerarquizado Cuerpo Médico. Es la atención personal de su gente.

El nivel que todos tratan de imitar. Y nivel Medicus son también sus asociados.

Su salud es muy importante. Su salud merece el Nivel Medicus.



**Servicio
con vocación**

Casa Central: Maipú 1252 - 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: 9 de Julio 351 - Tel. 743-7473
Agencia Rosario: Urquiza 1441 - Tel. 24-8383 / 8980.
Agencia Bariloche: Mitre 125. Of. 17, Tel. 2-4826.

EL MARGEN DE LA AGENDA



Infinidad de adjetivos ha merecido durante todas las épocas la profesión del escritor. “El arte abre las puertas a un ámbito suprasensible del ser”, dijo Hegel, significando desde ya la singularidad del fenómeno estético, el misterio órfico de la palabra. Ya algunos poetas del siglo XIX se habían atrevido declarar a la poesía como un lenguaje “secreto”, y al poeta, como un vidente. Un personaje que se eleva por encima de los demás, armado con poderes mesiánicos, casi mágicos. El “aura” del escritor subsiste en nuestros días a pesar de que la vieja y la nueva crítica han tratado de desacralizar la literatura, desmitificarla, quitarle sus propiedades misteriosas. Ya los formalistas rusos habían iniciado la disección de la obra literaria con procedimientos propios de un anatomopatólogo tratando de explicar los imponderables metafísicos a través del estudio de los “materiales de construcción”.

De todas maneras y a pesar de los avatares de la historia literaria y de la crítica, de los modernos procesos de transformación, de la literatura textual y de las revoluciones de Saussure y Roland Barthes, el verdadero escritor ha sido siempre dominado por la duda y la autocrítica y muchos de ellos han dedicado sus esfuerzos en escribir cientos de páginas para negar la literatura y su propio oficio de escritores.

Esta actitud, sin embargo, contrasta con la epidemia que parece haber ganado el cerrado universo de nuestros escritores⁽¹⁾, especialmente los jóvenes, aunque el virus —es cierto— también ha invadido a algunos consagrados, a otros cuyas ediciones han sido traducidas a idiomas extranjeros: me refiero al

narcisismo literario, a la exagerada autoestima, a la irritante autovaloración que les hace considerar a sus trabajos mucho más sublimes e importantes que —por ejemplo— la sólida mesa que acaba de perfilar el carpintero.

El tema es conocido por los editores, el periodismo, los secretarios de redacción, los críticos. Ingenuamente podría suponerse —trás los vidrios de la candorosa ventana que da al mundo vulgar— que los hombres de letras (¡y válganos Dios, también las mujeres!) son seres superiores, aéreos, que desprecian las pequeñas miserias cotidianas y que su propia condición espiritual los impulsa a despreciar la vanidad, esa forma inferior del orgullo. Sin embargo, con mayor frecuencia pululan los escritores que desdeñan la prosa borgiana, que se ríen de los defectos de Quevedo y las banalidades de Shakespeare, los que a los veinte años han superado la estatura lírica del Dante y los que tratan de convencernos que Rimbaud es una creación de los “snobs”, mientras acarician la calva del busto de Sarmiento y exclaman: “Vos también tenías talento”.

Sí, quizás el fenómeno no tenga nada de novedoso. En un reportaje que se le hiciera a César Tiempo (febrero de 1978, “Pájaro de Fuego” N° 4), el recordado autor confesaba: “Cuando le despunta alguna habilidad al argentino, enseguida se hace profesor. Y en lo que respecta a la juventud, le digo: yo no creo en los jóvenes. Aunque yo haya sido joven, seguramente. Pienso que la juventud es una cosa muy hermosa para que la tengan los jóvenes. Y yo he ayudado a muchos jóvenes, me

NARCISO, ENTRE LOS BASTIDORES DEL ALMA

he pasado la vida entre ellos. Pero tienen una inclinación a la farolería que me produce alergia. Es una elefantiasis del engrupimiento, que es terrible. En cuanto publican un soneto en "La Nación", se creen ya gloriosos."

Mientras tanto uno se pregunta si no es que por falta de profilaxis, la epidemia se ha extendido. Porque en las nuevas promociones tal actitud de aparente desenfado y real pedantería, constituye una suerte de regla de oro. Cada uno habla de su propia obra, acompañando los elogios con toda la carrocería verbal de la que son capaces, exhibiendo sus fáciles logros (un primer premio en Cañuelas, una faja de Honor de la SADE, un cuento publicado en "Clarín") como si se tratara de imperativos de acatamiento universal.

Si fuera cierto que el cuadro clínico muestra una exacerbación de la fiebre ególatra, habrá que preguntarse por las razones de la gravedad. ¿Es que la crisis económica los impulsa hasta el límite de la cordura? ¿Sufren nuestros escritores la fiebre promocional que han desencadenado los modernos medios de comunicación? ¿Se les habrá subido la televisión a la cabeza? ¿Los pervertirán los siniestros editores? ¿Los intoxicará la alta competencia? Vaya uno a saber. Mientras el propio Borges define a su obra como "una incompleta miscelánea" mientras Juan L. Ortiz tomaba mate bajo el aura del sauce entrerriano con los zapatos rotos y Pedroni conversaba en Esperanza sobre el pan caliente de los domingos con el herrero, mientras Velmiro Ayala Gauna se moría en Rosario sin saber que dentro de cincuenta años será famoso, surge cada

vez con mayor fuerza esta generación de iluminados que reclama perentoriamente todos los días, su derecho al centimil, su lugar en la escultura, su puntaje en el "rating".

Preocupa en todos los niveles, la crisis argentina. Supongo que existen temas más importantes que el del narcisismo literario, pero seguramente podrá agregarse como uno de los signos del síndrome de descomposición, de la falta de perspectiva, del despiste progresivo. La carencia de maestros también se hace sentir en este campo, aunque los ejemplos se encuentren por todas partes. Pero lamentablemente, en general, los ejemplos carecen de habilidad para promoverse y lo que restalla con más estruendo, es el autoditirambo, moderna tarjeta de presentación.

Es difícil que esto cambie, porque el fenómeno forma parte de un contexto, como se dice ahora. Por eso es inimaginable el día en que se estile ocultar o disminuir los currículums, minimizar las propias obras o, simplemente, hablar de lo que hacen los demás.

Para que ello ocurra, quizás debemos aguardar el advenimiento de una gran tormenta. En otras épocas se creía que despejaban la epidemia. Quizás sea esto lo que está haciendo falta: un espantoso diluvio que nos cale hasta los huesos, que nos lave hasta los bastidores del alma y nos deje tiritando, indefensos y humildes para volver a comprender que todo lo que somos y todo lo que tenemos se lo debemos, precisamente, a los otros.

(1) Pero también los pintores, los músicos, los actores, los dramaturgos, los filósofos, los...

el placer de poseer lo mejor

El desarrollo técnico e industrial nos ofrece día a día nuevos productos para aumentar nuestro placer, permitiéndonos disfrutar totalmente de nuestros sentidos. Por supuesto siempre existen algunos que lo logran mejor que otros.

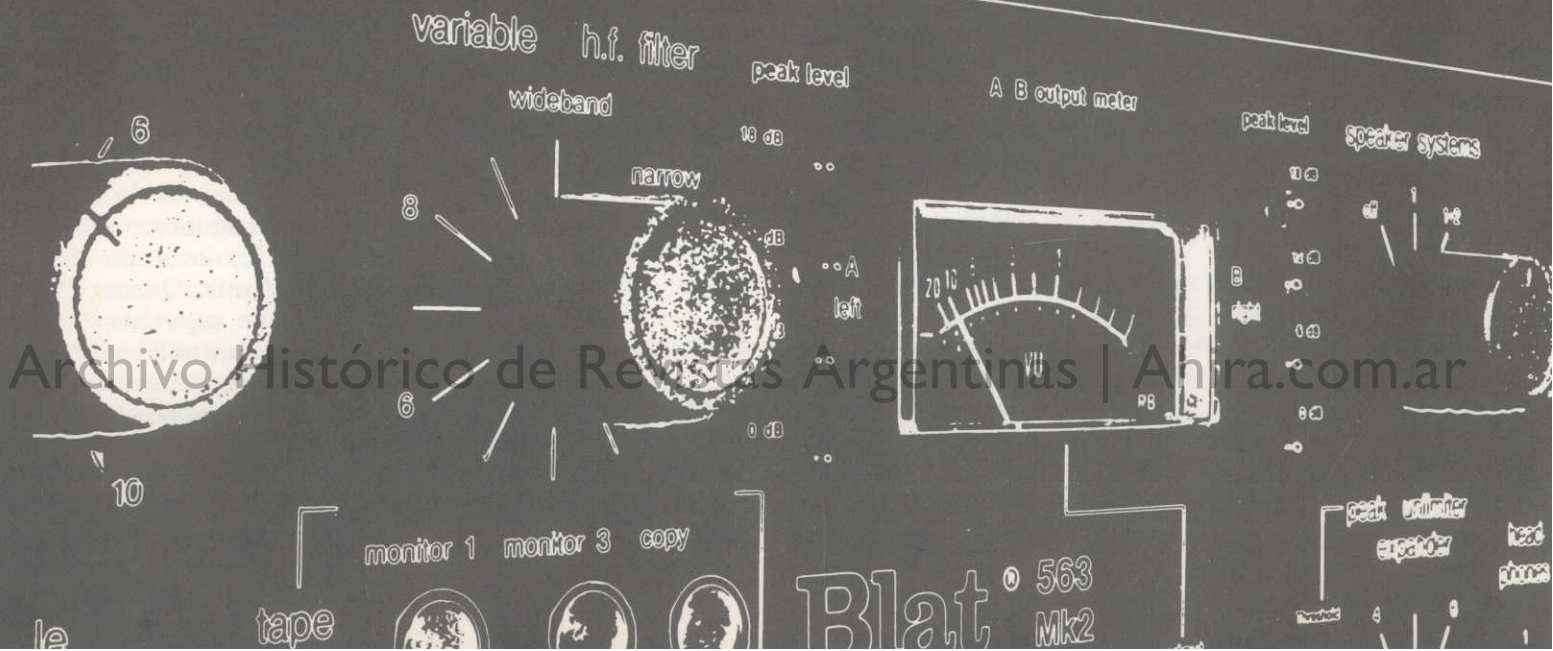
Blat ha tomado como premisa básica de su existencia la creación y fabricación de los mejores equipos de audio del mundo. Para ello cuenta con el más rico historial en el campo de la investigación y el desarrollo logrando diseños fundamentales, verdaderos hitos tecnológicos, utilizados posteriormente por toda la industria electrónica mundial.

Así logra brindarle a usted, que también está en la búsqueda de la perfección, la posibilidad de tener la máxima calidad. Sólo Blat puede conseguirlo porque está permanentemente ubicado en la vanguardia tecnológica.

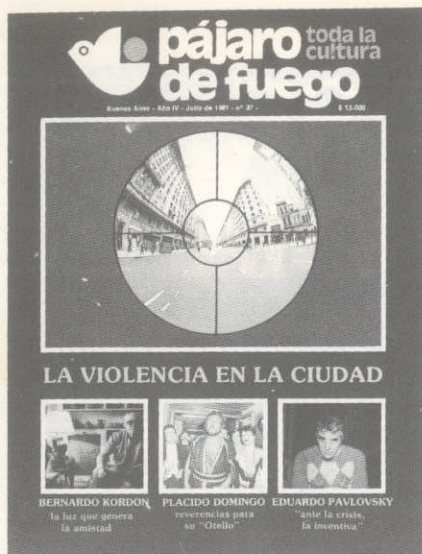
Compruébelo permitiendo que sus oídos y sus sentidos disfruten plenamente de lo mejor.

Blat

Investigación - Desarrollo S.R.L.
Céspedes 3479 / Buenos Aires
Tel.: 551-8589-5453



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Anra.com.ar



No hace muchos años, nos tocó a nosotros. En ésta suerte de ruleta usa con que la fortuna parece distribuir la violencia por el mundo, tuvimos nuestra parte. La misma que hoy sacude a algunas capitales europeas y sobre todo, en éstos días, a importantes ciudades de Inglaterra. Justamente a Inglaterra, el país que inventó el recato y el pudor, las buenas maneras y el "fair play" que algún día no tan lejano les sirviera para distinguirnos a nosotros, los argentinos, como "janimals!".

Pero en esencia, la violencia nos pertenece a todos. Anida preferentemente por causas que los sociólogos y psicólogos han explicado etimológicamente, en la gran ciudad. Y esta nota que hemos encargado a Amílcar Romero, la expresa a través de algunas calificadas opiniones y sobre todo, a través de expresiones propias.

SUMARIO

pájaro de fuego
Buenos Aires-Año IV
julio 1981 \$ 15.000

DIRECTOR
Carlos A. Garramuño

SECRETARIA GENERAL
Paula Gómez

DEPARTAMENTO DE PUBLICIDAD
Gerente: Candy Rodríguez
Jefa: Osmina Guardatti

Fotos: Alejandro Cherep

Distribución Capital Federal: TRIBE S.A. Viamonte 1465, 7° B. Capital Federal. Distribución Interior: D'ARGENT S.A. Venezuela 567, 2do. A. y D.G.P. Hipólito Irigoyen 1456, Capital Federal

Impresa en Talleres Gráficos "Patricios" Gral. Lemos 246, Buenos Aires, República Argentina.
La revista PAJARO DE FUEGO es una publicación de Editorial CROMOMUNDO S.A., Rivadavia 2431, 1er. cuerpo 2do. piso, Of. 6 (Pasaje Colombo) (1034). Registro de la propiedad intelectual N° 87352. Marca Registrada n° 770-296. Lo expresado en los artículos no compromete la opinión del Director. No se devuelven originales no solicitados.

estreno argentino central B
tarifa reducida
concesión N° 2992



PRESIDENTES
2da. parte
de la nota
de Waldino
C. Suárez
Pág. 21

B. KORDON
B. Cendrars
y Borges en
paralelo
memorioso.
Pág. 36

DESDE PARIS
Irene Lawson
inicia sus
notas: tres
personajes.
Pág. 54

DRAMATURGOS
Pavlosky y
Mauricio
abordados,
responden.
Pág. 65

INTERFERON
Una nueva
arma de la
terapéutica
y su origen
Pág. 74

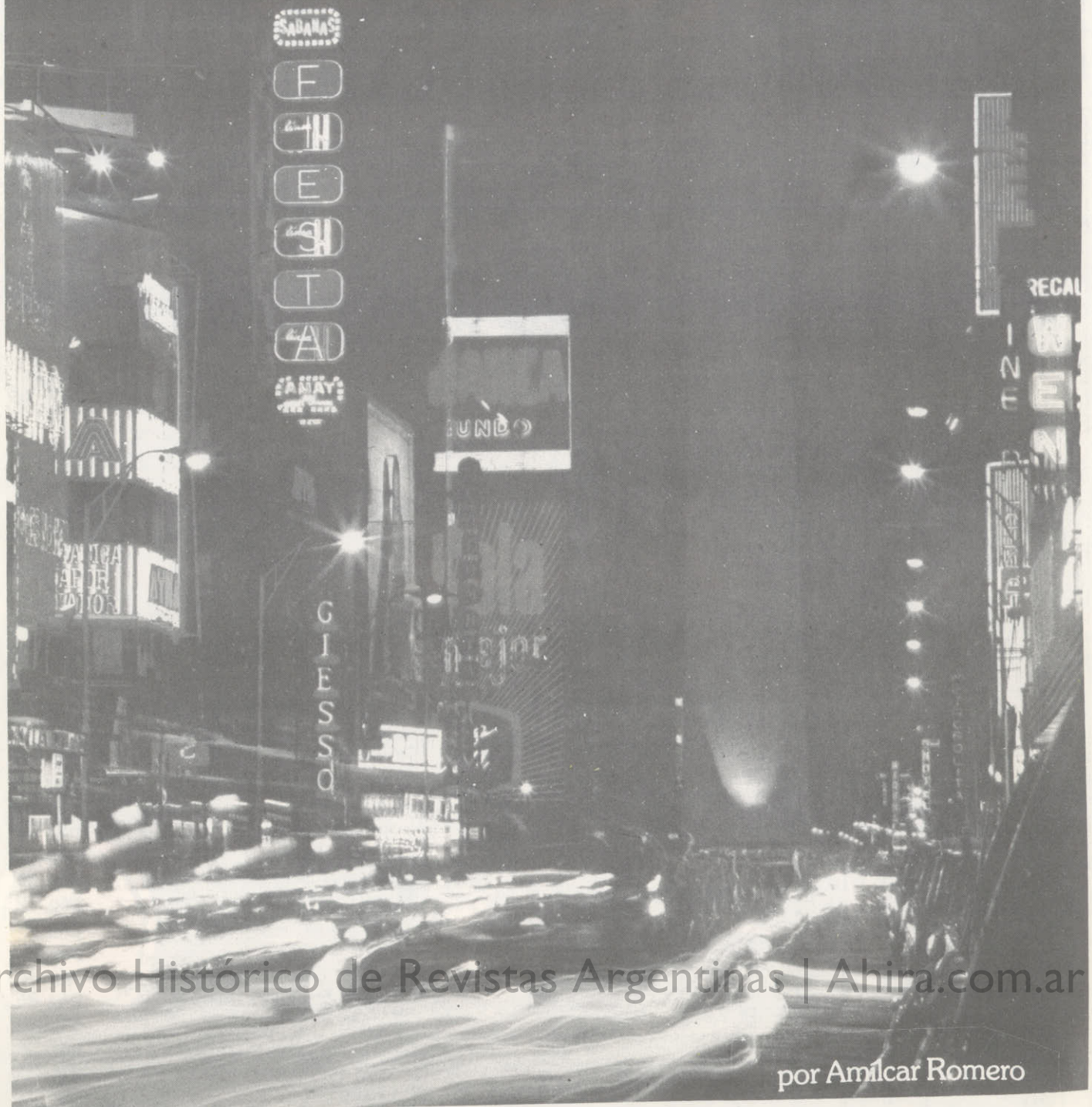
SECCIONES FIJAS

EL PAJAROLOGICO
QUE LEEN LOS ESCRITORES
LOS VERDES AÑOS
UNA COSTERNACION AMERICANA
POESIA
ARTES PLASTICAS
MUSICA
CINE
TEATRO
LOS ASTRONAUTAS DEL ...
JAZZ
EMPRESAS Y COMUNICACION SOCIAL
TODA LA FOTOGRAFIA
CONSERVACION
EL ESPEJO DE TINTA
¡SARAVA, VINICIUS!
A VUELO DE PAJARO
LOS LECTORES PREGUNTAN

Eduardo Gudiño Kieffer pág. 28
J.C. Martini Real-Anderson Imbert pág. 30
Rose Marie G. de Armando pág. 35
Enriqueta Muñiz pág. 40
Antonio Aliberti pág. 44
Silvestre Byrón pág. 48
Juan Carlos Montero pág. 57
Armando Rapallo pág. 61
José Marial-Diego Mileo pág. 65
María Teresa Canevaro pág. 72
Jorge Anders pág. 79
pág. 82
Juan José Guttero pág. 84
Bernardo Ezequiel Korembli pág. 86
(cuentos) pág. 88
pág. 94
pág. 95
pág. 98

J. Grosso

LA HUMANIDAD SE NOS VIENE ENCIMA



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

por Amílcar Romero

**Por esencia,
toda ciudad es remedo,
parodia y aspiración
de universalidad.
La bendición papal
lo resume
desde el fondo
del tiempo:
Urbi et Orbi.
Y desde
la bíblica
referencia
a Sodoma y Gomorra,
ciudad
también ha pasado
a ser sinónimo
de perversión
y descomposición.
No por antiguo,
sin embargo,
el fenómeno
ha perdido actualidad,
o dejado
de reaparecer.**

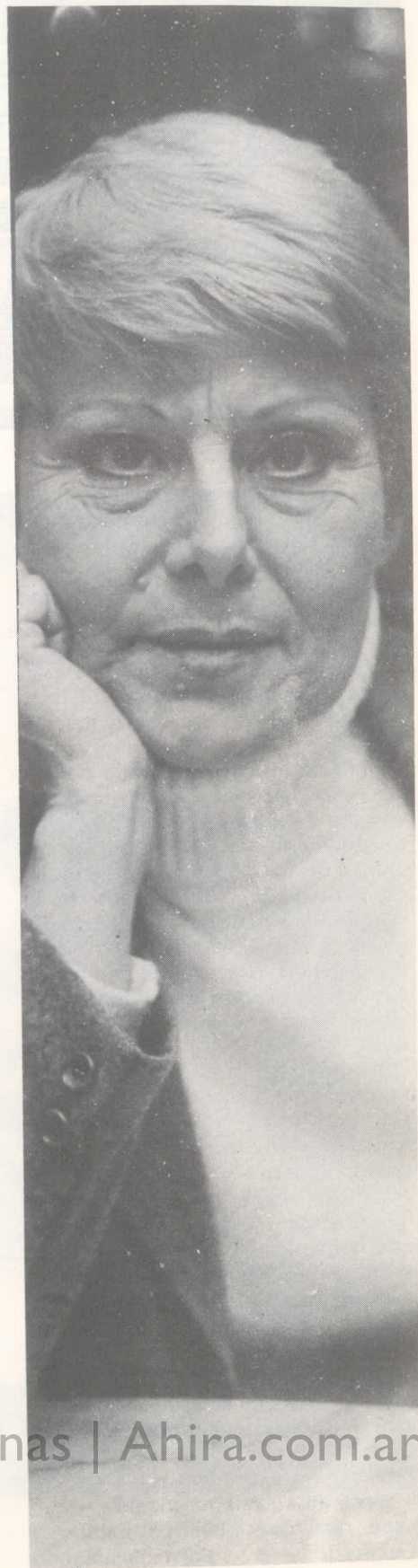
Hace ya más de un siglo, Herman Melville, en *Billy Budd, marinero*, exhumaba que "para cualquier perdido heredero de esas cualidades primitivas que, como Gaspar Hauser, se encuentre vagando aturdido en cualquier capital cristiana" seguía siendo "válida aquella famosa invocación del poeta", por entonces con dos milenios de acunamiento:

*Honesto y pobre, fiel de palabra y pensamiento,
oh, Fabio, ¿qué te ha traído a la ciudad?*

Poco tiempo antes, a la tercera oración de comenzada su obra máxima, *Moby Dick*, ponía lo siguiente en boca del protagonista narrador: "Siempre que la depresión se apodera de mí de manera que se requiere un fuerte principio moral para impedir que salga deliberadamente a la calle a derribar los sombreros de la gente, estimo que es hora de que me vaya al mar tan pronto como sea posible. Esto sustituye, en mí, a la pistola. Catón, con un florilegio filosófico, se lanzaba sobre su espada; yo me embarco tranquilamente. En esto no hay nada sorprendente. Todos los hombres, en mayor o menor grado, en una ocasión u otra, abrigan hacia el océano casi los mismos sentimientos que yo, aunque no se den cuenta".

Casi una centuria después, otro norteamericano, también escritor, testimoniaba: "La ciudad es la personificación del crimen, la personificación de la locura. Cuando me imagino en medio de esa anarquía y confusión, las lágrimas vienen a mis ojos". El autor es Henry Miller y la obra se titula *Un domingo después de la guerra*. En ese mismo libro, donde durante páginas enteras no escatima adjetivos contra Henry Ford y la tecnocracia incipiente, llega a preguntarse por qué, a pesar de que sabemos todas las mentiras que nos vende Hollywood, seguimos yendo al cine, un acto que paragona al reiterativo pecar del hombre. Esta es la respuesta: "El motivo de mil y un móviles, pensamientos y acciones contradictorios, es uno y el mismo. Hemos llegado a un punto donde el negro y el blanco son intercambiables". En otra parte se explora, sin abandonar para nada su tono admonitorio, ético, religioso y

Eladia Blásquez





metafísico: "Todo el vasto mundo cultural flota sobre nuestras cabezas como incienso que surge del sudor de esclavos. El arte es el bálsamo que aplicamos a nuestras contusiones". En un momento dado, al dar cuenta de su paso por una gran ciudad industrial, apunta: "Hay homicidio en el aire. Esto me sofoca".

A mediados de la década del '50 Jack Kerouac pone algo semejante en boca de su alcohólico y drogadicto protagonista, en medio de la ciudad de San Francisco: "Siento el crimen en el aire". En un viejo bar de Parque Patricios, apenas iniciados los años '80, el imprentero y editor riojano Luis Torres Aguero acusó similares percepciones olfativas: "La violencia se cuele, está en el aire".

Es posible, como sopesaba cautelosamente Eladia Blázquez (compositora, nacida en Avellaneda), que nuestra "inexperiencia" como pueblo joven y subdesarrollado quizá nos haga magnificar y melodramatizar un poco fenómenos que humanamente tienen sus siglos y que desde hace décadas sacuden al mundo que irónicamente Ulises Barrera (periodista, porteño del barrio de Almagro) cataloga de "civilizado", con pedido de comillas. Pero sucede que al estado actual de cosas — coincidencia unánime — no se llega de un día para otro, es progresivo y acumulativo, se acelera y crece en su misma medida y que hace rato que nuestros Fabios y Gaspar Hauser vienen levantando

voces críticas que se pierden en el farrago y la vocinglería de una considerable masa humana que considera que la existencia es hoy, ahora, ya, y después que arreen los que vienen atrás. También es posible que haya llegado el momento de quitarse ese viejo tic nacional, ahora reiterado, de que dentro de todo, esto pone a Buenos Aires a la page de las grandes metrópolis, ya que si se trata de imitar, caramba, por lo menos remedemos virtudes. . .

En febrero de 1977, en una carta al diario de la localidad donde reside, Ernesto Sábato (escritor, nacido en Gral. Rojas, provincia de Buenos Aires) confidenciaba: "Defiendo cada vez más al hombre concreto ante la cosificación que trae la civilización tecnológica; y decir hombre concreto es decir alguien con nombre y apellido, gente que uno ve en su paso cotidiano, árboles, calles, placitas que son de uno, ferreterías, farmacias de nuestro pueblo y correos en que a uno le fían si se olvidó el dinero". Ya renglón seguido, con toda la improvisación de escribir al correr de la pluma, agregaba: "Ojalá podamos mantener esta idea y esta realidad de pueblo que estúpidamente — pero con bombos y platillos — el mundo está perdiendo. En un mundo al borde de la catástrofe por la hipercentralización y el hiperdesarrollo, sólo el municipio nos podrá salvar. Ya eso hay que aferrarse. Al menos, a mí me tendrán que sacar de este lugar en un cajón a la fuerza".

Quizá por primera vez en su his-

toria Buenos Aires se está cuestionando a sí misma. Y su cuestionamiento, aunque está de manera indisoluble ligado a la crisis de fondo del país, la cala hondo y específicamente, mucho más de la anécdota que puede ser una crisis económica o sus autopistas interrumpidas. La "ciudad gringa", como de una vez para siempre la bautizara Atahualpa Yupanqui, se ve sacudida porque en alguna oportunidad se presentó como alternativa de "país", porque hoy su "universalidad" está seriamente objetada y porque precisamente toda su sintomatología de pasar a engrosar la troupe de grandes urbes despersonalizadas la hace revolverse en un acto desesperado de querer siendo lo que fue o agonizar, porque lo que está amenazado es precisamente aquello (siempre imponderable, siempre inasible) que la hizo Buenos Aires, digamos simplemente distinta, aunque resulte muy difícil dibujarle ese perfil, ya que una ciudad nunca puede ser más que la estatura de los hombres que le dan vida.

Tiempo y violencia son las dos cordenadas que subyacen atrás de quejas, lamentaciones, protestas, recuerdos y otras efusiones. Dicho de otro modo: la falta virtual de tiempo para todo y una vida cotidiana que se ha tornado sensiblemente áspera, enjofada, incordiosa. A la vez, el radio de acción del ciudadano común se ha estrechado peligrosamente, se desliza por andariveles reiterados, con los estragos que todos padecemos en lo

que hace a nuestra vida de relación, sobre todo en ese talón de Aquiles social que es el núcleo familiar.

Para que esto haya llegado a ser así, sin que la enumeración tenga para nada la pretensión de ser exhaustiva o determinante total, hay una serie de hechos inconstatables que conviene ir apuntando:

—la Buenos Aires cosmopolita, con imagen turística *for export*, se fundamentó en la oleada de inmigrantes europeos, sobre todo italianos, cuya influencia cultural es innegable; pero a partir de los años '40 hay otra oleada "extranjera" que también viene de abandonar terruño, familiar, costumbres y orígenes: el "cabecita negra";

—la actual "generación intermedia", entrando en la madurez o en la sartreana "edad de la razón" o somos descendientes directos o de segunda generación de esos inmigrantes europeos o de provincianos, cuando no, muchas veces, de una mescolanza de ambas vertientes;

—la juventud actual, que anda en los alrededores de la veintena, es la primera jornada "hija de la tele", implantada en Argentina en los años '50;

—recrudecido a partir de la década del '60, a medio siglo de la ley presentada por *Ernesto Dickman* al Congreso Nacional, que establecía como gran conquista la jornada laboral de ocho horas diarias, 48 semanales y "sábado inglés", el *multiempleismo* como "normalidad" aceptada e "institucionalizada";

—de esa misma fecha, aproximadamente, reemplazando todo mínimo de criterio urbanístico, el "mercantilismo" inmobiliario, la famosa "era del solo ambiente" y su secuela de hacinamiento; paralelamente, el florecimiento de las tristemente célebres Villas Miserias y su correlato urbano, en sectores residenciales o petit hoteles que "abandonaban" pudientes que migraban a zonas más jerarquizadas, la forma en que pulularon pensiones, hoteles familiares o "residenciales", donde nociones como promiscuidad y mínimas condiciones vitales son conceptos apenas huérfanos;

—a partir de la década del '50, con la implantación del voto femenino y la apertura educacional, incluido el nivel terciario, incorporación masiva de la mujer a la vida argentina sin el

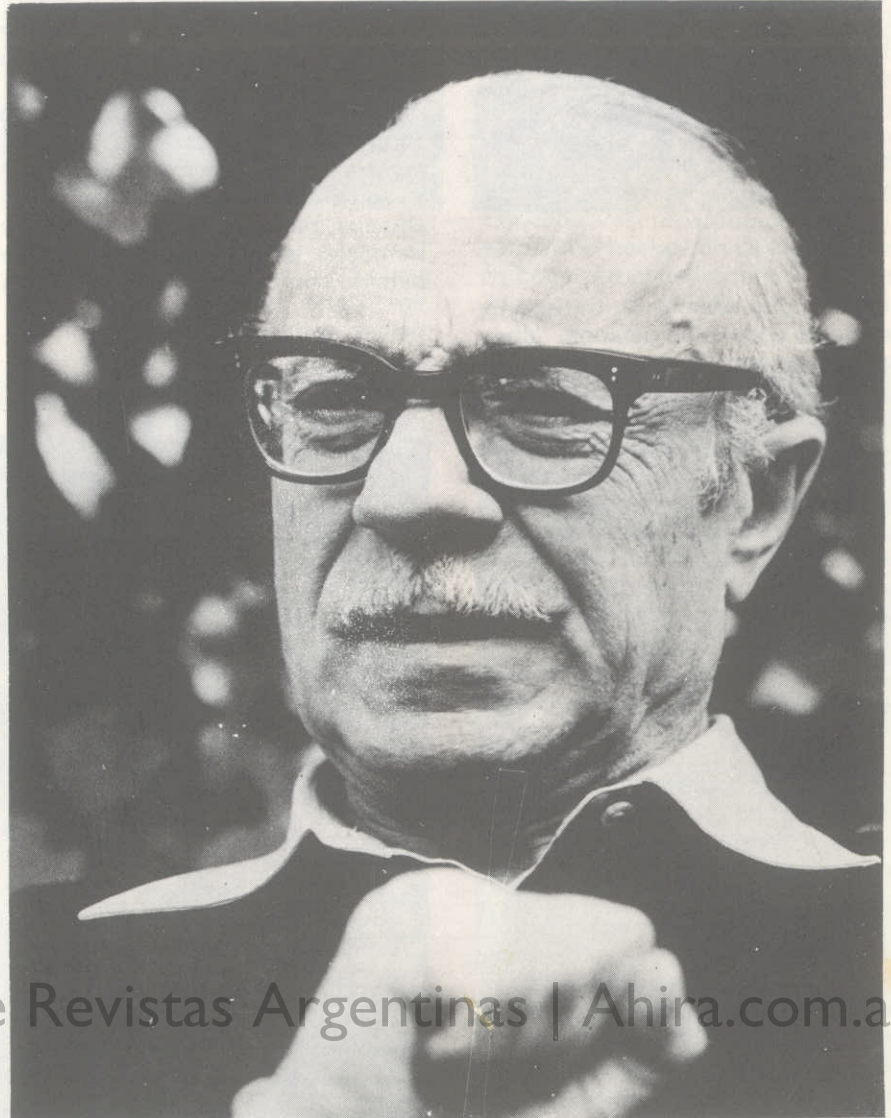
debido correlato de reaseguros sociales que no convirtiera a la necesaria participación femenina en una virtual ruptura de la insustituible relación primera madre-hijo, dejando hoy como secuela una amplia franja de mujeres, sobre todo profesionales, "a caballo" entre la culpa y la realización profesional, brillando en sus extremos dos modelos altamente enfermizos: el ama de casa casada y neurótica por la vieja "tiranía" de los quehaceres domésticos y la profesional acomplejada por el "abandono" de sus tareas maternas;

—el crecimiento disparatado y anárquico del conurbano, más medios masivos de transporte no ac-

tualizados, a más el multiempleismo, generan un fenómeno que recrudece en los últimos años, como es el del "neurótico migratorio", miles y miles de especímenes humanos que durante cinco, seis días de la semana realizan inhumanas travesías que en muchos casos anda cerca del centenar de kilómetros, a un promedio que actualmente, calculado con mucho optimismo, puede andar entre los 18 ó 20 kilómetros horarios;

—tras la apariencia del confort y el desarrollo, a partir de los años '60, irrupción masiva del automóvil sin la previsión de contar para este nuevo "habitante" con el espacio nece-

Ernesto Sábato





sario, ya que además de transportar promedio a una sola persona, "duerme" 20 de las 24 horas del día^o

— la alta tasa de edificación por un lado y la "invasión" automovilística por el otro, desplazaron a los niños del potrero y la calle, dos "universos" imponderables en ese arte de aprender la vida, desplazándolo hacia el "chupete tecnológico" (tevé) o actividades post-escolares o deportivas perfectamente pautadas, rígidas y sistematizadas;

— de lo anterior, la pérdida de la poco demarcable noción de barrio, que fuera nuestro primigénito marco de referencia y pertenencia, y cuyas fronteras, en nuestra niñez, comprendía al horizonte que alcanzábamos a otear desde cualquiera de las esquinas de nuestra casa paterna;

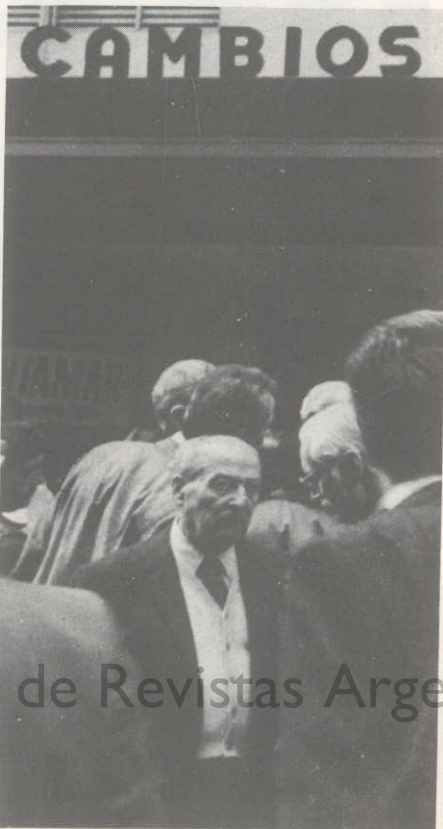
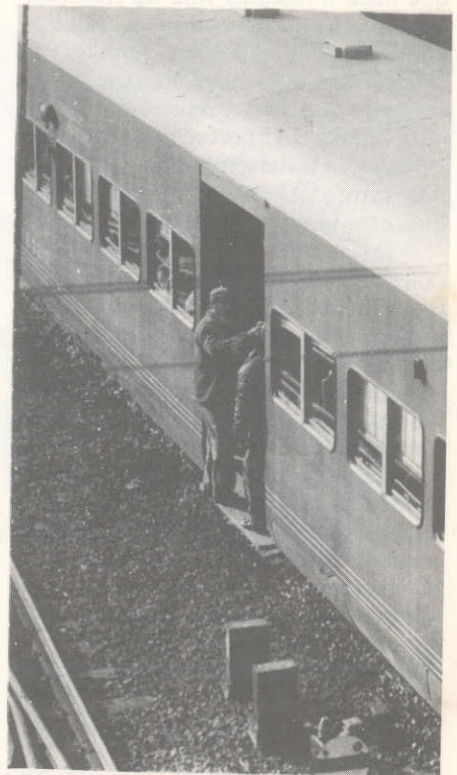
— transformación del fútbol, deporte masivo por excelencia, luego del fracaso en Suecia de 1958, de proposición masiva de lo lúdico-estético ("dialéctica de lo impen-sador", lo calificó Dante Panzeri) en la antiestética de la impotencia, el mercantilismo y la cínica "filosofía" barata del "resultado" por encima del placer de competir, la picardía y

habilidad para vencer;

— a través de los medios de comunicación, erección del crack "trionfador" en un tácito prototipo existencial, con la difusión hasta el hartazgo de su particular "concepción económica": hay que aprovechar el momento, la "vida futbolística" es corta, embolsar mucho en estos pocos años y el resto de la vida, incluida la de la prole, disfrutar de los dividendos. . . ;

— so pretexto de evitar intermediaciones o la necesidad de abrir bocas de expendio con mayor acceso, desaparición del viejo almacén, donde atrás del mostrador carcomido se atrincheraba un gaíco de dura epidermis, pero que en los hechos resultó, aparte de espontáneo banco de crédito cooperativo, el polo obligado de relación, intercambio de información, acercamiento vecinal y reaseguro para cualquier crisis que se viniera, porque por lo menos fideos no faltaban. . . ;

— mechando un poco o todo de lo anterior, fracturación total del concepto sociológico de "familia extensa" (por lo menos tres generaciones: abuelos, padres, nietos) y espada de Damocles sobre el núcleo familiar mínimo con padres "de visita", hijos



en guarderías o en doble escolaridad, la baby-sitter alquilada en lugar de la vieja abuela contadora de cuentas tan fantásticos como la mayoría de las veces absurdos y/o moralistas, cuando no amenazantes, plagados de monstruos tan incomprensibles como verosímiles;

— desde fines de la década pasada, auge y proliferación de las clínicas geriátricas, confortable eufemismo que esconde al concepto de moridero, morideros que hace menos de veinte años, cuando Buenos Aires vio *Mondo Cane N° 1*, aterró la "crueldad oriental". . .

Al comienzo de la serie de entrevistas que ayudaron a compulsar puntos de vista y opiniones sobre este tema, entre mate y mate, el psicólogo Oscar Lentini (cuyano), sin ningún tipo de cinismo, exaltó las bondades del deficitario servicio que brinda ENTel: "El día que los teléfonos realmente anden", auguró, "este tipo de reuniones van a ser también innecesarias. Vamos a poder decirnos lo mismo y sin necesidad de movernos cada uno de su lugar". La pragmática y cómoda alternativa no deja de tener su faz aterradora.

Apenas un rato después, cada uno clavando dolosamente un escruche en el urgido e irracional déficit de tiempo, con la mesa de un café céntrico de por medio, Ulises Barrera sintetizaba otra de las radiografías dolorosas de nuestros días, pero no por eso abandonando la condensación que encierra todo giro poético acertado: "La televisión ha puesto de perfil a la familia". Completaba, de esa forma, lo que la noche anterior, por teléfono, me había adelantado un amigo perteneciente al fuero penal: "Gracias a la tevé, el antiguo círculo familiar hoy es un semicírculo".

Las constantes, angustiosas referencias a la "caja idiota" no son casuales ni caprichosas. La gran concentración urbana que es Buenos Aires y alrededores tiene más de 10 millones de seres humanos, 4 millones de aparatos de tevé y 2 millones de vehículos motorizados. Tomemos en cuenta que vamos mundialmente al frente en lo que hace a consecuencias mortales por accidentes de tránsito, que los choques son la más alta causa de mortalidad infantil, por encima de la diarrea estival y otras plagas "clásicas", y agreguemos el nivel lamen-

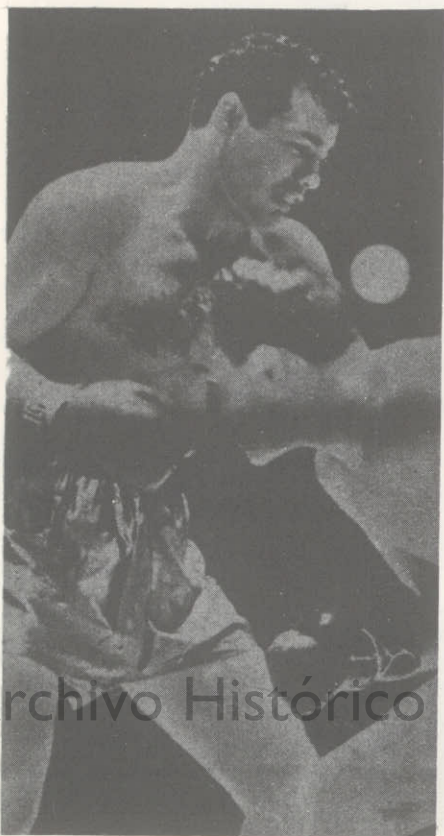


table de las emisiones televisivas, donde, según estadísticas reales, nuestros niños pasan entre cinco y seis horas diarias, para tener un cuadro aproximado y darnos cuenta, de una vez, que autos y tevé han pasado a ocupar, dentro de las preocupaciones familiares, los roles que antes tenían la nona y las tías. Acotaba Ulises Barrera a lo señalado anteriormente: "Una vez que llega de vuelta a la casa, terminada la jornada, el individuo viene tan sobrecargado de las tensiones que significan no ya trabajar sino trasladarse, que no quiere hablar. Y se encierra. Para ello cuenta con la complicidad de ese aparato que acompaña lamentablemente las horas de comida y que luego deja hasta casi dormitando al jefe de la familia, quien, agotado, se acompaña en blanco y negro con colores para hundirse en sus propias fantasías hasta que al otro día comienza la carrera loca otra vez".

De todas maneras, lo dicho hasta ahora no explica la violencia. Esta, coinciden todos, no es fenómeno de generación espontánea, sino un largo proceso acumulativo: "Es como el condimento", parangonó gas-

tronómicamente Torres Agüero, "que cada día se necesita más y más". Y la agresión es siempre hija dilecta de la frustración o también, según algunas corrientes modernas de la psicología, el alerta ante las intromisiones en el mínimo entorno vital de los individuos. El otro fenómeno reactivo de la frustración es la depresión, o sea, la autoagresión la agresión frente al espejo: los "tristes", como muy sintomáticamente la verba callejera ha puesto ahora último de moda.

Culturalmente hay varios signos distintivos relacionados con el tema. Borges nunca trepidó en acusar al bandoneón de haber vuelto "cobarde" al tango. En efecto, lo ralentó, lo hizo llorón, Eduardo Arolas fue el encargado de introducir su típico rezongo metafísico. Y es que ese aerófono portátil, hijo putativo del órgano de orígenes certeros desconocidos, con cuna en Alemania para servir de instrumento a ciertos ritos protestantes, apareció de manera misteriosa por Buenos Aires, se presume que a fines de la época de Rosas. Muy sintomáticamente, Pascual Contursi llegaría a parodiar el hecho con una costumbre en boga por aquellos años: el dejar



haberla abandonado, despechados, en busca de mejores horizontes o porque, creyendo en el mito de nuestros antepasados, nadie es profeta en su tierra o de una forma inconsciente queremos completar el destino incumplido de los antepasados: retornar al origen.

Eladia Blázquez cuenta de algunas charlas personales con Astor Piazzola, donde entre bromas para ocultar la desesperación, "en una edad en que ya no somos jovencitos", ven la total falta de continuadores en cuanto a música ciudadana y que a ella y al autor de *Adiós, Nonino* se los considera los "jóvenes" del tango: "¿Dónde están los continuadores de Troilo? Los de Astor, ¿dónde están?", pregunta. Y ésta fue su respuesta sobre el significado de esas ausencias: "No se puede dudar, es síntoma de pérdida de identidad".

Después no necesitó de preguntas para desembuchar: "A lo que desciendo de españoles, yo siempre digo que acá nacimos con *morriña*, con una nostalgia tremenda. Nuestros padres vinieron aquí por otras causas: vinieron a hacer la América, esa es la triste realidad. Hacerla era ganar mucho dinero, fácil y pronto. Después esto los aprisionó, los tomó, y se quedaron con ese resentimiento interior de querer volver y no poder". (Acá no pudimos evitar recordar ese tema hermoso y documento patético que es *El abuelo*, de Alberto Cortez, en un principio escrito como promoción publicitaria de una línea aérea para vender más pasajes hacia el sueño del retorno...). "Claro, ni hicieron la América ni pudieron volver", agregó Eladia, triste. "Y muchos terminaron amando a esta tierra, a pesar de ellos mismos, y bueno, de todo esto surgimos nosotros. ¿Y cómo podíamos ser? Nostálgicos. Pero nostálgicos hasta la enfermedad. Porque la nostalgia es una virtud, pero nosotros la exageramos. Mirá: a nosotros nos resulta cómoda la nostalgia, la usamos como a una patria".

El humorista Carlos Garaycochea, obviamente, descendiente de vascos, nació en La Pampa de donde lo comió que el molinero triguero de su padre capotara económicamente; se crió en Buenos Aires y afirma: "Toda ciudad es agresiva. No puede ser de otra manera: esconde enfermos. El tipo que tira un bulón en la cancha no lo hace porque el referí pasó por



Henry Miller

alto el evidente penal sobre la hora, sino porque antes de salir, en la casa, se lo echó al bolsillo. Y toda gran ciudad crea enfermedades como el estrés, la histeria colectiva y otras que no son granitos en la cara. Si no, ahí tenés constantemente esas peleas absurdas entre peatones y conductores. ¡Es evidente que no pelean entre ellos! Es contra sí mismos, bronca acumulada".

A pesar de que se le pidió seriedad en las declaraciones, no hubo caso: "Hay algo que no me voy a olvidar nunca. Una vez un colega me dijo: Soy rico en ocio. Y sí: uno tendría que aprender realmente a perder el tiempo. Vivimos corriendo: no importa para qué ni por qué. ¿Dónde vamos, me querés decir? Cada vez tenemos menos tiempo para nada. Y al final terminamos sin saber qué es el tiempo. Para mejor, ahora todo el mundo anda con esos relojitos de cuarzo que marcan cualquier cosa. Son unos aparatitos infernales. Yo me pregunto: ¿para qué puede querer hoy un tipo andar con un artefacto que registra hasta las milésimas de segundo? No tengo ni idea. Pero queda bien medir tanto el tiempo que no tenemos, ¿no?".

No se toma ni un respiro para interrumpir sus desvaríos: "¿Te conté ya cuál es el proyecto máximo de mi vida? No, estoy hablando en serio. Los humoristas siempre hablamos en serio. Vos te reís, la gente se ríe, pero se olvidan que nosotros somos profesionales de la estupidez humana: decimos pavadas y ustedes las festejan. Te cuento: *quiero dedicar un día completo a ver el movimiento del sol*. ¿Por qué ponés esa cara? Como te digo: cachar una silla y contemplar en detalle cómo sale, cómo sube y cómo se cae. Qué hace a cada instante, qué cantidad de pequeños detalles, de inasibles e importantísimos fenómenos se producen. ¿De qué te reís, me querés decir? Ya sé lo que me vas a decir vos y muchos: Miren al estúpido, perder un día en ver qué hace el sol, como si siempre no hiciera lo mismo. Jajá. ¿Sabés qué te conté? Decíme una cosa: ¿cuántos días perdés vos y la gran mayoría sin hacer nada y encima sin siquiera ver un cachito el sol?"

Las estadísticas oficiales de hechos criminales (ver recuadro) marcan cierta tendencia cuantitativa al descenso. Sin embargo, *La Nación* de fines de junio denunció el

EL DELITO SEGUN LAS PROFESIONES

	1972		1978		
	Casos	%	Casos	%	
EMPLEADOS	649	17.4	951	24.6	-7,2
COMERCIANTES	514	13.8	415	10.8	-3.0
CHOFERES	383	10.2	327	8.5	-1.7
JORNALEROS	302	8.1	216	5.6	-2.5
Sin profesión	185	4.9	229	5.9	-1.0
Quehaceres domést.	95	2.6	95	2.5	-0.1
Mecánicos	94	2.5	115	3.0	-0.5
Pintores	89	2.4	96	2.5	-0.1
Albañiles	84	2.3	75	1.9	-0.4
Estudiantes	80	2.1	92	2.4	-0.3
Metalúrgicos	65	1.8	62	1.6	-0.2
Gastronómicos	60	1.6	63	1.6	-
Industriales	54	1.5	24	0.6	-0.9
Policías (tropa)	54	1.5	82	2.1	-0.6
Jubilados	51	1.4	38	1.0	-0.6
Servicio doméstico	51	1.4	84	2.2	-0.8
Militares (tropa)	45	1.2	65	1.7	-0.5
Carpinteros	43	1.1	40	1.0	-0.1
Marinos (tropa)	37	1.0	11	0.3	-0.7
Vendedores ambul.	35	0.9	29	0.8	-0.1
Corredores comer.	34	0.9	11	0.3	-0.6
Electricistas	28	0.8	46	1.2	-0.3
Carniceros	28	0.8	9	0.2	-0.6
Modistas	23	0.6	13	0.3	-0.3
Zapateros	22	0.6	18	0.5	-0.1
Plomeros	22	0.6	21	0.5	-0.1
Viajantes	18	0.5	16	0.4	-0.1
Estibadores	18	0.5	19	0.5	-
Rematadores	17	0.5	9	0.2	-0.3
Abogados	16	0.4	17	0.4	-
Gráficos	16	0.4	17	0.4	-
Ingenieros	14	0.4	8	0.2	-0.2
Vendedores diarios	14	0.4	2	0.05	-
Educadores	12	0.3	17	0.4	-0.1
Ferrovianos	12	0.3	4	0.1	-0.2
Dibujantes	11	0.3	11	0.3	-
Fotógrafos	10	0.3	13	0.3	-
Policía (oficiales)	10	0.3	10	0.3	-
Periodistas	9	0.2	4	0.1	-0.1
Sastres	9	0.2	8	0.2	-
Textiles	8	0.2	15	0.4	-0.2
Peluqueros	8	0.2	5	0.1	-0.1
Comisionistas	8	0.2	4	0.1	-0.1
Cosntructores	8	0.2	11	0.3	-0.1
Contadores	8	0.2	12	0.3	-0.1
Militares (oficiales)	7	0.2	4	0.1	-0.1
Médicos	6	0.2	19	0.5	-0.3
Músicos	5	0.1	12	0.3	-0.2
Obstétricas	4	0.1	3	0.1	-
Peones rurales	4	0.1	18	0.5	-0.4
Marinos (oficiales)	3	(0.1)	2	0.05	-0.05
Agricultores	3	0.1	3	0.1	-
Escribanos	3	0.1	3	0.1	-
Ganaderos	3	0.1	1	0.03	+0.07
Farmacéuticos	2	(0.05)	6	0.2	-0.1
Marinos mercantes	2	(0.05)	1	0.03	-0.02
Dentistas	1	(0.03)	9	0.2	-0.15
Pescadores	1	(0.03)	2	0.05	-0.02

Fuente: Dirección General de Reincidencia y Estadística Criminal y Pájaro de Fuego.



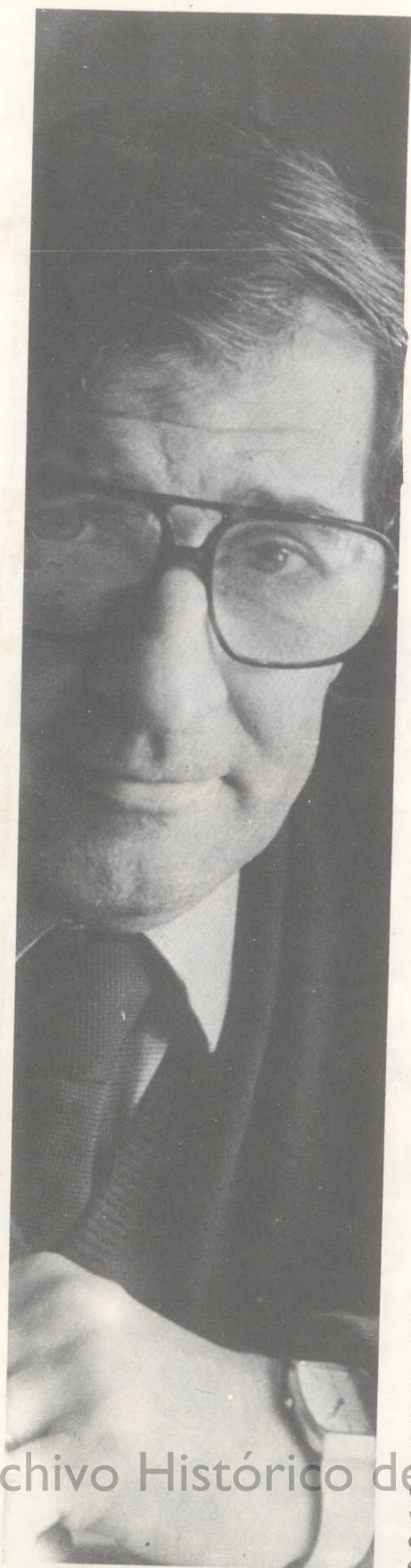
alarmante crecimiento de hurtos en la vía pública, producto de la desocupación y las urgencias económicas. Así y todo, violencia no siempre es sangre. Ulises Barrera, charlando de esto juna vez, al borde del ring del Luna Park, lo gráfícó con bastante claridad: Un humanismo fáciles hablar de lo inhumano y la bestialidad que es el box, un deporte antiguo, el arte del no dejarse golpear y tratar de golpear al adversario, practicado a la vista de todos por dos seres que más o menos voluntariamente lo han elegido, controlados por un reglamento y por médicos. Es cierto, a veces esto no es tan idílico y hay resultados desastrosos. Pero todos lo vimos y sabemos cómo fue. ¿Por qué esos

mismos humanistas no se preocupan de la violencia de los señores elegantes, de la violencia con guante blanco, que por ejemplo abandona a la niñez en la calle, precisamente una niñez que en el mejor de los casos después termina arriba de un ring tomándose la revancha a piñas?"

"Violencia es también el aumento de precios", se quejó Torres Agüero. Y también los crecientes infartos, las úlceras, la desconsideración y la depresión. Un juez de menores, cuyo nombre no estoy autorizado a revelar, arguyó que si bien es cierto el índice de menores en falta o delinquiendo no ha aumentado en Buenos Aires en forma alarmante, lo que sí resulta un drama para los

magistrados es el trato con los padres: "En muchos casos, en más de los que sería prudente, los padres se nos sientan acá y pretenden que seamos nosotros, el Estado, los que nos hagamos cargo del problema. En realidad, lo que quieren es desatenderse del caso, ralearlo. Esto es más patético en el caso de chicos con debilidad mental. Hubo un caso de una madre que vino y dijo: ¿Qué culpa tengo yo si mi hijo fue a romper la vidriera y se robó unas mercaderías? Le contesté: Es cierto, señora, usted no puede ser responsable de esa ratería y pequeño vandalismo de su hijo adolescente, pero de que el chico estuviera a las tres de la mañana solo, vagando por la ciudad usted sí que es responsable".





Carlos Garaycochea

¿Vivir o sobrevivir? That is the question. Ulises Barrera recordaba que hace poco Juan Pablo II le había pedido al hombre común que diera un sentido a su vida: "Desde un punto de vista filosófico, se entiende. Hará unos cinco años anduvo dando vuelta un libro entre nosotros: *Los límites del crecimiento*. Allí había una gráfica que refleja lo que sucede actualmente. Había dos vectores: tiempo y espacio. Sobre el primero, en sus respectivas casillas, estos plazos: una semana, un año, toda mi vida, la de mis hijos después de mi muerte. Sobre el espacio, cortando al otro: yo, mi familia, mi comunidad más cercana, el país, el mundo. La mayoría de los hombres de hoy están ubicados donde se cruzan los dos primeros casilleros: y a una semana, a lo sumo mi familia a una semana". Ya en la calle, apurando el paso y al paso la última charla, le pregunto si se podría precisar de alguna manera el comienzo de este ciclo: "Si lo recordamos a través del folklore verbal, yo diría que con *M'hijo el doctor*. No lo refiero como una evaluación estética a la obra, sino por la expresión: una suerte de carrera loca por el status que fue incorporando formas de vida muy ajenas a la nuestra. De pronto nuestra tradición fue absolutamente pisoteada y empezamos a copiar modelos. No olvidemos que hay una palanca más importante que los medios de comunicación en sí: la publicidad. Y hoy nuestra tevé, para dar un ejemplo, aparte de que informa y no forma, de que distrae y no recrea, tiene un solo objetivo: vender masivamente mercaderías".

De pronto han empezado a entrar iluminadores, acomodadoras, el espectáculo va a empezar: "También mucho miedo de escribir", confesó Eladia. "El momento no es fácil y no tengo derecho a cargar a la gente con más problemas. Y tampoco quiero escribir tonterías. Es una obligación acomodarse a la realidad, brindar testimonio, pero qué cruel, ¿no?" Le pregunto qué es lo que le parece cruel y me contesta preguntando: "¿Cómo testimoniás una realidad circundante cuando es tan dramática y tan triste?" Eladia, ¿te estás autocensurando o me equivoco? "Sí, me estoy autocensurando. Y pienso que la autocensura no es más que comodidad". Bueno, la variante intelectual del no te metás. . . "Sí, sí. Lo clásico. Porque yo

no creo tanto en la censura, fijáte. Creo que si no tuviéramos tanto este grado de autocensura por comodidad quizá hasta la censura misma no existiría. Y por otro lado, a pesar de la crisis, de que acá cobran cinco palos para vernos a Chico Novarro y a mí, la gente viene. No les decimos nada que la complazca, y lo mismo viene. A mí me entenece. Te juro que en momentos así, como estamos ahora, a minutos de subir al escenario, siento una angustia tremenda. Desde allí arriba yo noto que hay como un naufragio, que la gente está anímicamente mal, y me da una pena tremenda porque de pronto, al cantar algunas cosas, yo también los agredo. Por ejemplo, hay un tema mío que ya se me está volviendo cada día más difícil decirlo". ¿Cuál, Eladia? Entrecierra los ojos y lo entona:

*Vení, charlemos,
sentate un poco,
la humanidad se viene encima. . .*

Y, sí. Debe ser por lo hipersensibilizado y nervioso que anda uno, pero yo también lo sentí como una agresión y no pude menos que pensar en aquel personaje de Simone de Beauvoir, que en la página 45 de *Los mandarines* es la historia lo que le cae sobre la testa. Ya vendrán los que certifiquen en qué página o esquina fue que nos sucedió a nosotros.



pájaro de fuego

NO HABITA EN TORRES DE MARFIL NI EN JAULAS DE ORO. "PAJARO DE FUEGO" QUIERE VIVIR EN SU BIBLIOTECA.

Números atrasados:

Cualquier ejemplar del 1 al 36, con excepción de los Números 5-11-16 y 18, valor unitario \$ 15.000.-
Oferta: (Compra mínima 5 ejemplares) \$ 10.000.-

Colección completa: N° 1 al 36. Valor

..... \$ 490.000.-

Oferta especial

..... \$ 300.000.-

Cajas de Coleccionistas (Capacidad: 6 ejemplares c/u)

Valor real: \$ 50.000.- Especial: \$ 35.000.-

GASTOS DE ENVIO POR CUENTA DEL DESTINATARIO

Suscripciones

12 números \$ 180.000.-
6 números \$ 90.000.-

Exterior (Via Aérea)

Uruguay, Brasil, Chile, Bolivia y Paraguay
12 números u\$s. 36
6 números u\$s. 18

Resto de América

12 números u\$s. 40.-
6 números u\$s. 20.-

Europa

12 números u\$s. 50.-
6 números u\$s. 25.-

Resto del mundo

12 números u\$s. 60.-
6 números u\$s. 30.-

GASTOS DE ENVIO INCLUIDOS

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

Cheques o Giros a la orden de:
EDITORIAL CROMOMUNDO S.A.

Rivadavia 2431 (Pje. Colombo)
Cuerpo 1º, 2º Piso "6" (1034)
Buenos Aires
República Argentina.



**EL EJECUTIVO Y PRESIDENCIALISMO
EN LATINOAMERICA**



Fotomontaje: Alberto Rossi

\$ 15.000.-
\$ 10.000.-

\$ 490.000.-
\$ 300.000.-

\$ 35.000.-

... u\$s. 60.-
... u\$s. 30.-

Ventajas otorgadas a "outsiders"

A primera vista, el presidencialismo parece ser muy democrático, mucho más que el régimen parlamentario; dado que los candidatos a la jefatura de estado son elegidos mediante sufragio universal y no por coaliciones parlamentarias o burocracias partidistas.

Sin embargo, dicha impresión puede ser engañosa. Si bien hay indudables ventajas en impedir que los titulares de los cargos políticos claves sean elegidos por cooptación, no puede, en cambio, aceptarse como necesariamente bueno otorgar demasiadas ventajas a "outsiders" en sus aspiraciones de acceso al poder, y esto es lo que hace el régimen presidencialista. Al facilitar este tipo de nombramientos, se presentan los inconvenientes administrativos ya descriptos y, políticamente, se favorece el desarrollo del personalismo.

En América Latina hubo 18 fundadores y líderes de partidos, que sin ninguna experiencia administrativa llegaron a ocupar la primera magistratura. Esto que no ha ocurrido, sino por excepción, en los EE.UU. indica que nuestros sistemas presidencialistas otorgan especiales facilidades a aquellos hombres que se hacen de un número considerable de seguidores fuera de los canales institucionales regulares.

Los 18 líderes "outsiders" mencionados, no son más que la manifestación extrema de una tendencia: gobernadores provinciales, miembros del Congreso, etc., también tienden a formar sus propios grupos de adeptos independientemente del puesto que ocupen.

En países pequeños, con poca población, es posible para un hombre ambicioso formar una "clientela"

personal, un entorno que lo impulse. Panamá con Arias es el mejor ejemplo.

En Sudamérica, el personalismo se basa en un mal llamado "populista". Los partidos son creados por y para el líder, independientemente de que se haya de elaborar o no un programa. Velasco Ibarra es una de las posibles ejemplificaciones.

Otros llegan a presidente luego de reformar el partido que integraban, por ejemplo Frondizi, en Argentina.

No es la presencia de líderes carismáticos lo que aquí se critica (estos pueden afectar favorablemente los niveles de participación e integración de los países), sino la ausencia de mecanismos mediante los cuales se pueda "institucionalizar" los efectos más positivos de dicha popularidad, con el riesgo de inestabilidad que ello supone.

Sólo 40 ó 50 líderes han llegado a presidente sin un gran número de seguidores propios; y la gran mayoría de estos presidentes provienen de 5 países —Uruguay, que durante 15 años adoptó un sistema de Consejos basándose en el modelo suizo; C. Rica, Colombia, Venezuela y México, que ha practicado con éxito una forma de sucesión interna en el PRI durante más de 40 años.

Este tipo de excepciones parece ocurrir únicamente cuando el sistema de partidos, a veces apoyado por estadistas de cierta influencia, es lo suficientemente fuerte como para contener las ambiciones políticas de los líderes independientes.

Hay, entonces, entre los aspirantes a presidente latinoamericanos una marcada inclinación a usar una ruta personal para llegar al poder. Si bien el sistema presidencialista no ha creado dicha tendencia, la ha for-

talecido, lo que contradice y aleja de los objetivos perseguidos al coartar las reelecciones inmediatas.

El condicionamiento de los sistemas de partidos.

En general, el sistema de partidos en un régimen parlamentario funciona correctamente bajo una de estas condiciones: o existe un partido dominante (con la alternancia de dos o más partidos), o hay un consenso general que lleva a la formación de coaliciones. Ello es así, porque el sistema parlamentario implica que los gobiernos son responsables ante el Parlamento. Cuando la clase política es incapaz de formar un Ejecutivo relativamente estable, los resultados se hacen dolorosamente evidentes a los ojos de todos, tendiéndose a buscar una solución; tal como en Francia después de la Cuarta República.

En el sistema presidencialista, los arreglos institucionales y de procedimientos no tienen el mismo efecto. En primer lugar, el sistema político puede permanecer en un mundo de ilusiones, porque los gobiernos no caen necesariamente debido a la falta de una mayoría en el Congreso. Segundo, no hay incentivo para la organización efectiva de los partidos y tercero, en situaciones donde hay muchos partidos, el Presidente no va a admitir fácilmente que él es el representante de sólo uno de los varios grupos con derecho a ejercer el poder; lo que traba las reales posibilidades de coalición.

Un régimen democrático pluralista va a funcionar cuando existe un sistema de partidos relativamente "simple", cuyos componentes están dispuestos a cooperar cada vez que sea necesario. Por esa razón, este tipo de sistema tenderá a funcionar

fácilmente si existen pocos partidos, si uno o dos partidos son mayoritarios, y si la fuerza de estos partidos tienen un carácter más o menos estable. Esta última condición es importante ya que otorga a todos, electores o políticos, la impresión de que el sistema partidista es una estructura permanente, dentro de la cual todos deben operar.

En un sistema parlamentario, aquellos que se consideran a sí mismos líderes, tienen mayor aliciente para formar un "equipo" partidista permanente que incluya todas las regiones del país, ya que su futuro como líderes depende de lo sustancial del número de miembros del Parlamento que los apoya continuamente. En cambio, en un sistema presidencialista, las estrategias de los candidatos se ven limitadas de esta manera; sólo se necesita un voto dado, en el momento preciso por la población. Los candidatos se ven obligados a formar una red de intendentes, gobernadores, terratenientes y aún caudillos locales que puedan facilitar esos votos.

Los diputados y senadores no tienen gran relevancia. Mientras que ambos sistemas necesitan organización, aquella que construirán los candidatos dentro de un marco presidencialista tenderá a ser solo una fuerza ad-hoc, aquella que se ejercerá en el momento del comicio.

De esa manera, el régimen presidencialista dificulta a los partidos políticos la adquisición de la legitimidad necesaria, dado que no les permite disponer del tiempo suficiente para ser reconocidos como permanentes ni por el electorado, ni por los políticos.

El punto crucial es el control de las nominaciones. En los sistemas parlamentarios, los partidos controlan a estas, lo que les permite dominar a los posibles líderes independientes (tal fue el caso de Churchill y Powell en Inglaterra). En el sistema presidencialista es mucho menos probable este manejo. En los EE.UU. el rompecabezas de las nominaciones ha sido resuelto estrictamente dentro de los partidos pero esto sólo es factible llevando a su mínima expresión el concepto de unidad partidaria.

La única alternativa en el sistema presidencialista es, como lo de-

muestran dos de los cuatro casos en que el sistema tiene éxito en América latina, México y Colombia, la fuerte digitación de las nominaciones. De otro modo el sistema alienta la permanente creación de partidos nuevos, lo que sin mejorar la representatividad se convierte en fuente de desorden.

Agudización de conflicto entre Ejecutivo y Legislativo

Muy a menudo se olvida que el

sistema de separación de poderes fue creado, entre otras cosas, para controlar el Poder Ejecutivo, reforzando la legislatura en una importante esfera del gobierno y reduciendo el poder del P.E. a la mera "ejecución".

Está de moda afirmar que las legislaturas europeas son débiles, y que se les debería dar más poder para legislar con cierta independencia de las imposiciones gubernamentales. Este no es el lugar para

NOMBRAMIENTOS PRESIDENCIALES 1940-76

a.2) *El problema de la certeza de duración*

Como ya hemos observado, estabilidad (medida como la duración efectiva del personal en sus cargos) no agota totalmente el estudio de "tiempo", en su carácter de requisito de procedimiento. Para ello, también debemos tener en cuenta la "certeza" que el titular de una cartera tiene en relación con el período durante el cual se "espera" va a permanecer en su cargo.

Dicho criterio se expresa tanto a través de cierto grado de uniformidad en cuanto a la permanencia de los titulares de una misma función (e.g. los ministros de un determinado país duran más o menos lo mismo), como de la existencia de "normas constantes" que regulen los nombramientos y remociones de dichos funcionarios (i.e. PEs regulares). Ambos elementos pueden darle una "idea" al presidente o ministro de cuánto tiempo puede disponer para realizar su programa de gobierno, a fin de adaptar este último a las exigencias del primero.

En este apartado me voy a referir exclusivamente al segundo elemento, dado que del primero nos podemos dar una idea observando parte de la información ya difundida. En este sentido, hablaremos de PE "regulares" cuando el nombramiento de su máxima autoridad (i.e. presidente) a sido hecha de acuerdo a normas fijadas con anterioridad a dicho nombramiento, y que tienen una aplicabilidad que trasciende el caso histórico para el que han sido creados.

Por otro lado, hablamos de transferencias irregulares cuando dichos reglamentos no existen. En el medio, tenemos los casos donde las reglas existen, pero han sufrido modificaciones circunstanciales en su implementación. (13)

A pesar de los obstáculos obvios que dificultan la utilización práctica de nuestra definición de "sucesión regular" (se podría discutir largamente, por ejemplo, si la transición de la 4ta a la 5ta república en Francia en 1958 fue regular o no), es interesante observar que el 36.38% de todas las sucesiones presidenciales en A.L. entre 1940 y 1976, son claramente irregulares (ver tabla 6).

	N	%
Regulares	173	50.29
Mixtos	46	13.37
Irregulares	125	36.38
Total	344	100.

discutirlo. Pero lo que no debe pasarse por alto es que en un sistema de gobierno donde se da preeminencia al bienestar económico y social, y donde en consecuencia habrá, a intervalos relativamente frecuentes, conflicto en la distribución de bienes y servicios entre los distintos sectores de la comunidad, los arreglos institucionales deben efectuarse de manera tal que ninguna institución pueda bloquear los deseos de las otras por períodos largos de tiempo en lo que hace a los aspectos principales de una política.

Lo que se descuida es el hecho de que el sistema funciona sólo si se da una de estas situaciones: o bien accidentalmente los poderes trabajan en armonía porque los electores han votado el mismo partido para la presidencia y la legislatura (en cuyo caso el origen de la idea de separación de poderes no se cumple), o bien los dos poderes están controlados por diferentes partidos, pero el propósito de reformas de ambos es limitado (allí reside el verdadero secreto del éxito del sistema político norteamericano).

Pero los gobiernos constitucionales latinoamericanos, muy a menudo operan sobre la base de apoyos minoritarios, sin siquiera tener el recurso de disolución que tienen los regímenes parlamentarios en Europa Occidental.

Además, el sistema presidencialista ha inventado una serie de mecanismos que favorecen la formación de gobiernos minoritarios. Por ejemplo, el sistema esconde que el gobierno tiene un status minoritario, dado que el presidente tiende a aparecer como "electo", sin prestar atención al hecho de que su mayoría real puede no ser tal. Por otro lado el presidente carece de medios directos (u honestamente indirectos) para presionar a las Cámaras; a lo que se agrega que muchas constituciones latinoamericanas decretan diferentes períodos para el presidente y la legislatura. De esta manera un presidente puede heredar un Congreso electo años antes o puede tener que enfrentarse a elecciones de legisladores poco o mucho antes de que su período termine y devenir políticamente impotente.

Finalmente los presidentes y

vicepresidentes no son necesariamente electos en la misma boleta, con el resultado de que, no sólo es posible, sino que de hecho ha ocurrido, que presidente y vice pertenezcan a distintos partidos. Uno de los casos más conocidos fue el de Goulart en Brasil, electo vicepresidente de Quadros. Cuando este último renunció, el poder pasó a alguien que nunca podría haber sido su compañero de fórmula en otros regímenes políticos.

Estos escollos contribuyen a crear gobiernos minoritarios. Una gran cantidad de graves crisis políticas han estado íntimamente ligadas a este aspecto del sistema presidencialista.

En Perú, en 1968, el presidente Belaúnde Terry, trató en vano de implementar una política que el Congreso pudo rechazar, debido al status minoritario de su gobierno impuesto por el sistema tripartidista que regía el país en ese momento.

En Brasil, cuando Goulart desde la vicepresidencia, llega a la primera magistratura, su partido el PBT o "Trabalhista" era pequeño. Goulart, considerado hombre de ideas progresistas, más a la izquierda que las de la mayoría del Congreso, trató de forzar a éste a aceptar medidas a las cuales hubo obvia oposición. La tensión aumentó hasta que los militares encontraron razón para intervenir.

El caso de Chile es parecido. Allende sólo obtuvo un tercio de los votos, en concordancia con la posición minoritaria de los socialistas y comunistas en su país. Actuó como si el problema de la mayoría legislativa no hubiera existido. Parecía suponer que, como presidente, podía esquivar al Congreso y legislar por medio de decretos cuya legalidad se cuestionaba.

Sin lugar a dudas, tanto el gobierno de Goulart como el de Allende hubieran sido obligados a renunciar en cualquier sistema parlamentario.

Imposiciones legales sobre el ejercicio del Poder Ejecutivo

Como quinto y último ejemplo del carácter conflictivo del sistema presidencialista, especialmente en países latinoamericanos, nos hemos impedido que el presidente ejerza pleno poder de ejecución. Al jefe de

estado se le encomiendan numerosas tareas pero se le imponen límites estrictos a su capacidad para implementarlas.

Primeramente, el rol del estado se concibe en términos muy amplios, mucho más amplios que en los EE.UU. Segundo, muchos de estos poderes se confían al Ejecutivo que, por ejemplo, puede nombrar al personal a cargo de los distintos servicios públicos. Tercero, las Constituciones también enfatizan el rol del Presidente como administrador principal y le dan facultades que frecuentemente van más allá de las que se esperaría en un sistema de separación de poderes. Esto lleva a muchos observadores a la conclusión de que el sistema presidencialista exagera la influencia del Ejecutivo, y produce gobiernos autoritarios. Lo que se pasa por alto, es que al mismo tiempo, se impone una forma de control estricto al presidente y al Poder Ejecutivo.

El Congreso y ciertos Tribunales de Cuentas tienen el poder de examinar en detalle las actividades de aquellos que ocupan cargos. Esto es jufisicable en principio, pero su implementación inadecuada hace dificultosa la toma de decisiones, así como también las prácticas administrativas. Así sucede en América latina donde, por ejemplo el proceso presupuestario conlleva una cantidad de problemas prácticamente insuperables. Por ejemplo, generalmente el presidente tiene poco espacio para maniobrar la transferencia de fondos de un ítem a otro. Además para evitar las consecuencias extremas de un Congreso dispuesto a retrasar su aprobación, algunas Constituciones también especifican que, si el presupuesto anual no se vota a tiempo, entra automáticamente en vigencia el del año anterior. En países donde la tasa de inflación es demasiado alta, esto puede significar que el presidente vea reducidos a 3/4 o a la mitad los fondos de los que disponía en el período precedente.

En forma similar, existen precauciones para supervisar al personal que el presidente puede, como vimos, nombrar independientemente. El objetivo es claro: se trata de evitar un gobierno arbitrario o co-de referir a las medidas tendientes a rupto; el resultado es muchas

veces una incapacidad para formar un equipo o para obtener un gobierno que pueda actuar. La previsión constitucional del juicio político contra ministros, usado frecuentemente en A.L., tiene a veces el efecto de paralizar el gobierno ya que algunas constituciones permiten al congreso suspender los ministros, mientras son investigados, aún si resultan sobreesidos (sin embargo, algunas constituciones le permiten mantenerse en sus puestos hasta que se llega a un veredicto).

Las constituciones parecen basadas en una filosofía contradictoria, como si sus hacedores hubieran pensado que debían crear un poder central de gran autoridad pero lamentaban hacerlo. El resultado evidente es la frustración y el desorden diario de la actividad del Poder Ejecutivo, consecuentemente, una disminución de la autoridad presidencial. Sería mejor reducir las expectativas disminuyendo el alcance de los poderes mientras se reduce la algo mezquina vigilancia de los agentes y subordinados del ejecutivo central.

En resumen, el sistema presidencialista de gobierno tiene marcadas debilidades que coinciden con muchas de las limitaciones operativas que caracterizan a la organización del Poder Ejecutivo latinoamericano. No le otorga al Ejecutivo, ni a sus ministros, los medios que se supone, según el status que las mismas Constituciones otorgan al presidente, deberían tener los líderes gubernamentales para dirigir la política social y económica de sus países.

El gobierno presidencialista lleva a frustraciones entre los ocupantes del cargo, que piensan que no deberían estar sujetos a "diktats" y entre el público que no comprende cual es la dirección de las autoridades. Conduce al autoritarismo y es más inestable que cualquier otra forma de gobierno.

La lección a la que el somero análisis desarrollado apunta, es doble: por un lado, se ha señalado el hecho de que un agente social complejo no puede alcanzar niveles aceptables de rendimiento, hasta tanto no haya definido prácticas idóneas de procedimiento.

Por otro lado, enfatiza la nece-

SUCESION IRREGULAR EN REGIONES NO DESARROLLADAS

De manera similar, los datos también muestran una marcada diferencia entre AL y las demás regiones. Solamente en Africa al sur del Sahara encontramos países con una proporción de sucesiones regulares casi tan baja como en AL, pero señalando que en el caso africano es imposible emitir juicio sobre casi la mitad de los países, ya que aún no han experimentado ninguna sucesión. En otras partes del Tercer Mundo, casi la mitad de los países se han caracterizado por una forma "regular" de sucesión.

	países		países sin sucesión		países que no han experimentado sucesiones irregul.		países con por lo menos una sucesión irregular	
	N	%	N	%	N	%	N	%
AL	20	0	0	0	1	5	19	95
Africa S. del Sahara	38	16	42	3	8	19	50	
M.E. y N. Africa	21	2	9	10	48	9	43	
S. y S.E. Asia	19	1	6	9	47	9	47	
Total	98	19	19	23	23	56	57	

Podría pensarse que los países latinoamericanos sufren más de sucesiones irregulares que otras regiones del mundo, simplemente porque han sido independientes por un período más largo de tiempo. Sin embargo, no hay evidencia de la existencia de una relación lineal entre la sucesión irregular y la duración de un país. Sólo los países muy nuevos — muchos de los cuales todavía son gobernados por el líder que los condujo a la independencia— tienen un porcentaje de sucesión irregular menor. Después de una década de independencia el porcentaje de sucesión irregular se mantiene notablemente constante.

Más aún, los países latinoamericanos también están primeros entre los países con más de una transferencia irregular de poder durante el período. Por ejemplo, representan 9 de los 16 países con tres o más transferencias irregulares en el período de postguerra. En general, si los 56 países que sufrieron por lo menos una transferencia irregular son agrupados en categorías que van desde "marcadamente irregular" hasta "levemente irregular", los países latinoamericanos se ubican desproporcionadamente en el primero de los grupos; 7 de los 10 países donde la transferencia de poder nunca fue regular son latinoamericanos.

sidad de dedicar mayor atención al estudio funcional de las formas a través de las cuales los problemas apuntados puedan ser superados.

Para ello, es necesario considerar que algunas prácticas de gobierno utilizadas en América latina tienen efectos secundarios negativos, especialmente en el contexto social moderno. No se trata de ignorar, ni subestimar los problemas que dichas prácticas han tratado de solucionar, sino de enfatizar la necesidad de buscar medios eficaces para resolver los indeseados efectos secundarios.

Como consecuencia de lo dicho, los países latinoamericanos deberían ser estimulados a abandonar algunas modalidades que caracterizan al presidencialismo en la región. Pero este movimiento debe ser gradual; la introducción de sistemas parlamentarios llevaría casi con seguridad a gobiernos muy inestables en muchos países dado el carácter personalista de los sistemas de partidos. Además, los países están acostumbrados al prestigio y status del Presidente, es probable que un gobierno dirigido por un Primer Ministro llegase a ser negativo ya que el jefe de gobierno podría no tener imagen y las Cámaras abusarían de su nueva soberanía. Se trata de encauzar al Congreso reduciendo el poder de la Cámara Alta para evitar conflictos potenciales entre ambas. Se debería alentar la disciplina partidaria de varios modos, especialmente, dando al gobierno la facultad de disponer de comités y fechas. Deberían introducirse restricciones (a través de cláusulas del cinco al diez por ciento) para reducir el número de partidos en la legislatura. En general, el espíritu debería ser el de minimizar las fuentes de conflicto y fortalecer procedimientos tendientes a facilitar la relación entre los poderes.

Esto que parece de elemental sentido común, resulta muy difícil de implementar en un escenario político cualquiera. No basta, por ejemplo con aplicar sistemas de probada eficacia, sino que lo más difícil será adaptarlos a las peculiaridades regionales, nacionales y de coyuntura para conferirles no sólo larga vigencia sino ejercicio convencido de sus ventajas, tanto por gobernantes como por gobernados.

PRESIDENTES SEGUN PREPARACION PROFESIONAL 1940-76

en %

B) La experiencia de Procedimiento

Mucho se ha escrito sobre la importancia que la preparación global de los jefes de estado (y otros funcionarios menores) tiene sobre el desempeño de sus funciones. Al respecto, también caben distinguir dos componentes en este segundo requisito funcional: el de la preparación técnica o profesional (i.e. el nivel de educación formal de los PEs) y el de experiencia de procedimiento propiamente dicha (i.e. familiaridad con las peculiaridades del cargo que desempeña).

Es interesante observar que, al menos formalmente, el primer componente no parece constituir un problema grave en A.L. Por ejemplo, el 38.05% de los presidentes en A.L. poseen títulos universitarios. Si a ello le sumamos el 42.70% que provienen de las FF.AA., podemos concluir que el 80.75% de los presidentes latinoamericanos durante 1940-76, han tenido una formación de nivel terciario completa.

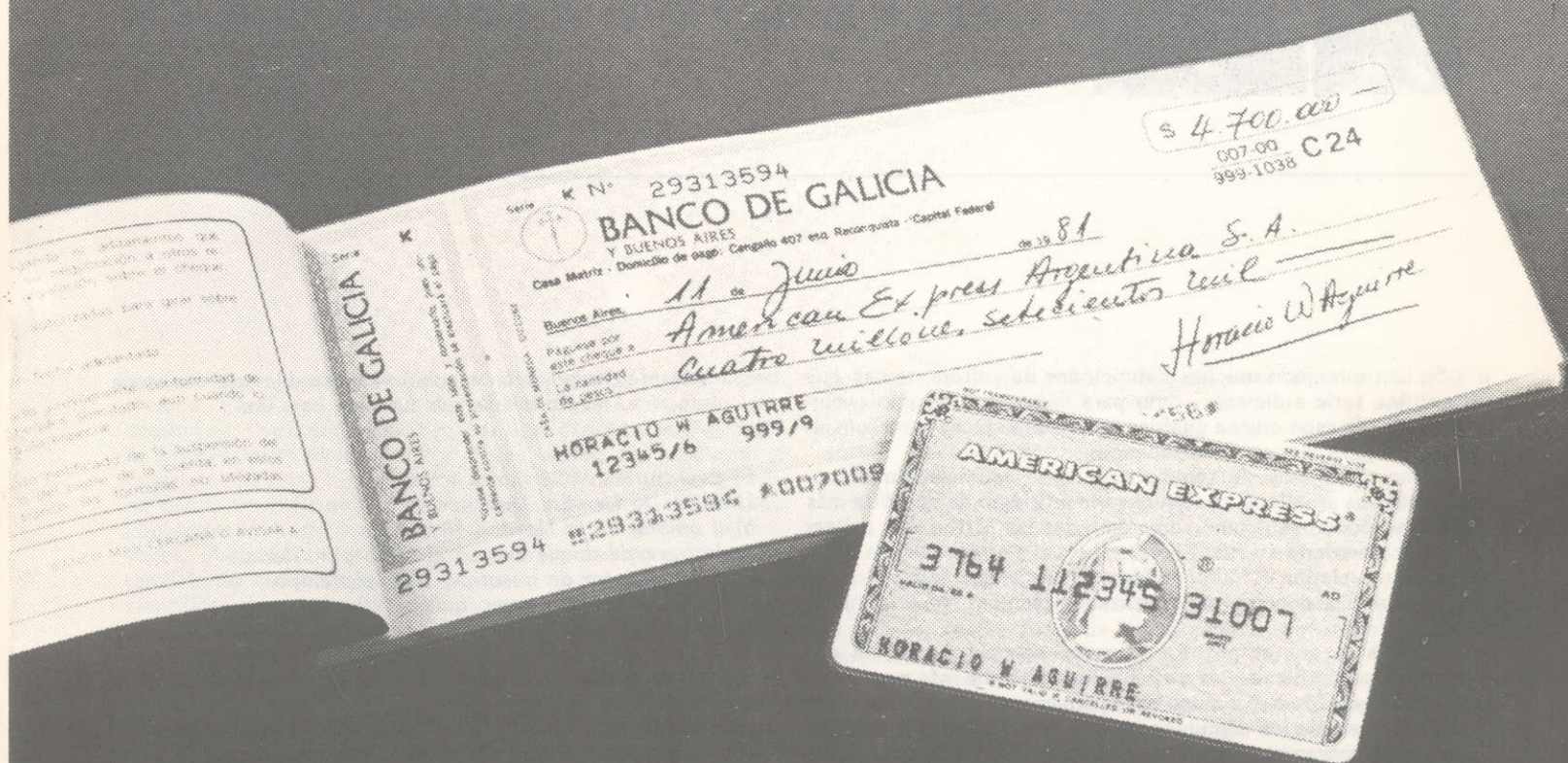
Militar	42.70	42.70	80.75
Abogado	26.69	38.05	
Médico	6.76		
Ingeniero	3.20		
Arquitecto	0.70		
Contador	0.35		
Economista	0.35		
Periodista	2.13	3.54	
Maestro	1.06		
Estudian. Un.	0.35		
Negociante	4.27	7.11	
Hacendado	2.49		
Banquero	0.35		
Otros	0.35	8.53	
S.D.	8.18		

Es decir, en un primer análisis cabría suponer que el titular medio de la más alta magistratura en A.L., es poseedor de una formación intelectual lo suficientemente sólida como para poder desempeñarse correctamente. En principio, no está tan claro que mayores niveles de preparación técnica sea necesario, o aconsejada.

Las limitaciones del PEL respecto del segundo componente son más importantes, y como consecuencia, merecen mayor atención. Ello es así por dos razones: primero, porque cualquier falencia de este tipo es más difícil de salvar (i.e. es decir, se refiere a funciones actividades, y habilidades que no pueden ser delegadas en un asesor, por ejemplo). Segundo, porque aquí sí existen indicios que el PEL tiene dificultades.

Por ejemplo, solo alrededor de la mitad de los presidentes latinoamericanos han sido ministros o vicepresidentes en administraciones anteriores. La otra mitad parecen no tener una adecuada experiencia "directa" en lo que hace a la administración del gobierno central. Esta última proporción es sustancialmente mayor que la observada en las áreas atlánticas, bloque comunista, Medio Oriente y Asia del S. y S.E. Sólo en Africa la proporción de ex ministros entre jefes de estado es menor.

Para los que eligen lo mejor



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar



BANCO DE GALICIA
Y BUENOS AIRES

EL PAJAROLOGICO



CULTURA:

LA

Se han intentado muchas definiciones de cultura, tantas que repetirlas sería suficiente como para llenar varios tomos voluminosos, de esos que se guardan en las bibliotecas y se consultan sólo para discursos académicos.

Como patrimonio de sabiduría, o como acumulación de conocimientos artísticos, la cultura sería privilegio de una élite más o menos poderosa. Como suma de todas las actividades del ser humano, perdería su perfil para convertirse en un magma en el cual se mezclarían el fútbol con la música dodecafónica y los actos terroristas con las más avanzadas técnicas de la comunicación.

La palabra cultura —y los diversos conceptos que de ella pueden desprenderse— es un caballito de batalla más parecido a un caballo de Troya que a una base para apoyar ideas útiles. Esto en la mayoría de los discursos académicos, políticos y sociales que acostumbramos a oír, ahogando bostezos, en diversos actos —oficiales o no— a los que la costumbre o la conveniencia nos llama.

Y terminamos por caer en la trampa, sea por comodidad, indiferencia o ignorancia.

En verdad, ante una idea tan apabullante como la de cultura —que por cierto nos sobrepasa—, preferimos aceptar lo que nos dicen otros antes de hacer nuestra propia composición de lugar. Creo que lo primero es reconocer una aparentemente ingenua diferenciación: ¿Hablamos de cultura o hablamos de culturas? Porque la cultura, única e indiscriminada, significaría algo tan unitario como neutro; abarcaría a toda la Humanidad, impondría sus condiciones a todos los hombres sin distinción de razas, credos, sexos, edades. En cambio las culturas, en un plural quizás atomizado, nos obligarían a un análisis diferente, a la búsqueda de la noción antropológica que, según Umberto Eco, sería "el conjunto de instituciones, mitos, ritos, leyes, creencias, comportamientos cotidianos codificados, sistemas de valores y técnicas materiales elaboradas por un grupo humano". Habría entonces una cultura mahorí y una cultura esquimal, una cultura medieval y una cultura atómica. Es decir: muchas culturas.

Tendríamos por un lado, entonces, el aspecto casi docente de esta conceptualización específica y necesaria; por otro las ge-

neralidades de composición escolar o excusa dilatoria. No viene mal, entonces, recordar a la sabiduría de Lao Tse:

*El Espíritu del Valle nunca muere.
Llámanle la Hembra Misteriosa.
Y el umbral de la Hembra Misteriosa
es la base de donde surgen el Cielo y la Tierra.
Está ahí, dentro de nosotros, todo el tiempo.
Extrae de ella tanto como quieras; jamás se agota.*

La cultura debe buscarse dentro del yo. No se trata de ser "más culto" o "menos culto", no se trata de confundir erudición con conocimiento; se trata de saber qué es lo que poseemos como don o como herencia espirituales, y de emplear ese don o esa herencia en el entorno dentro del cual vivimos sin haberlo elegido.

El Espíritu del Valle o Hembra Misteriosa de que nos habla Lao Tse es el patrimonio intransferible que todos poseemos, y que tiene tanto de heredad como de conciencia colectiva, en una gama de posibilidades que se acrecienta con el conocimiento, la educación y el perfeccionamiento, pero que aún sin ellos está latente en el individuo según sus condiciones de vida.

Es evidente que, en estas circunstancias reales, no será lo mismo cultura para un alfabeto que para un analfabeto, no será lo mismo para el que ha nacido y vivido en el altiplano de Bolivia que para el que ha nacido y vivido en una urbe industrializada del Hemisferio Norte; no será lo mismo para un niño que para un hombre maduro y, pese a la lucha del feminismo, tampoco será lo mismo —todavía— para un hombre que para una mujer.

Pero volvamos a Umberto Eco, según el cual la cultura "se opone a la ciencia, a la política, a la economía, a las actividades práctico-productivas. Privilegia la formación del gusto estético, naturalmente según los standard de la clase dominante (es cultura gustar de Beethoven, no de un canto de borrachos, a menos que sea en forma de la investigación etnológica o de la investigación esnob del Kitsch), es una noción merceológica, natural-

HEMBRA MISTERIOSA

mente al revés, es cultura *lo que no sirve*: el arte, el juego, no la técnica. Pero esta sería una posibilidad. Hay otras, siempre según Eco: "se define como actitud superior contra la brutalidad, la ignorancia, la idolatría típica de las masas. No privilegia necesariamente a las humanidades y lo inútil: también un gerente de banco o un financista son hombres de cultura. Pero indudablemente lo serán aún más en la medida en que sepan, algunas veces, liberarse de las necesidades de su trabajo para cultivar también las humanidades. Se respeta como hombre de cultura al científico, al ingeniero. En definitiva, es la posesión del saber en todas sus acepciones". Para Eco hay todavía un tercer concepto: el antropológico. "Existe una cultura de las poblaciones dadas al canibalismo, pero reconocerla como cultura no significa proponerla como modelo válido para otras culturas. No obstante, quien hablase de la cultura del canibalismo provocaría la desconfianza de quien sospecha que hablar de *cultura* en tal caso es elogio del canibalismo". (1)

Y así como decimos cultura del canibalismo podríamos decir cultura del alcoholismo, cultura de la droga, cultura de la homosexualidad, cultura del terror, cultura del autoritarismo, etcétera. Lo cual no significa que querramos imponer esos ismos en nuestro modo de vida, sino que tenemos que reconocerlos como *hechos* que forman parte quiérase o no, de esa Cultura con mayúscula en la cual estamos inmersos.

De todos modos, más allá de las islas culturales antropológicas está el inmenso continente de la Cultura, considerada poética y filosóficamente por Lao Tse como la Hembra Misteriosa que está dentro de nosotros y de la cual podemos extraer no sólo los elementos del saber elemental, sino también las elementales nociones de la convivencia. No es cuestión de simplificar cultura al simple "vivir y dejar vivir", sino de aceptar una base en la cual los ingredientes éticos y estéticos se mezclan de manera inextinguible y, por qué no reconocerlo, indefinible.

Así, nos guste o no, los omnipotentes medios de comunicación masiva, en especial la radio y la televisión, son también medios de cultura aunque difundan pecados y horrores en los que la pornografía se disfraza de moralina (basta con ver ciertos teatros con pretensiones de "unidad familiar"); aunque junto a

la música realmente valiosa obliguen a escuchar estridencias y letras de dudoso contenido poético; aunque con el pretexto de entretenimientos infantiles divulguen deformaciones incomprensibles, y sobre todo incomprensiblemente aceptadas y autorizadas por la burocracia que maneja dichos medios.

El modelo cultural que presentan los *mass media* no es ideal. . . pero es. Como lo es la cultura caníbal, por ejemplo, sólo que esa cultura caníbal —¡cultura al fin!— no penetra en todos los hogares y a cualquier hora.

¿Qué hacer, entonces? ¿Cómo recurrir a la Hembra Misteriosa, especie de Madre Tierra de eterna sabiduría que subyace en el fondo de todo ser humano? No se trata de apagar la radio o el televisor, ni de enviar cartas a los diarios. Probablemente tampoco se trate de intentar la lucha a través de artículos como este. ¿Entonces, qué? Por una parte aceptamos las premisas de la cultura dominante, por otra nos dejamos avasallar por las miniculturas que, al parecer, sostienen a esa cultura dominante. Puede creerse que la tal cultura dominante no se basta por su propia entidad, y tiene que recurrir a bastardías para sostener principios perimidos. Pero hay que reconocer que los principios perimidos son los de la apariencia, no los de la esencia. Los de la apariencia que sirven para sostener a comercios que, en nombre de la cultura, propician la contra-cultura.

El germen de la cultura está en cada uno de nosotros. Hacerlo crecer y florecer está, también, en cada uno de nosotros. La cultura tiene ese concepto antropológico citado, y también ese concepto de mito moderno que le otorgan los medios masivos de comunicación. Pero por sobre todo tiene un concepto moral y estético. El *mucho saber* no hará que crezca, ya que información no es conocimiento. El *mejor saber*, en cualquiera de los ámbitos accesibles a la inteligencia, puede en cambio modificar estructuras y llevarnos, desde el Espíritu del Valle que nunca muere y la Hembra Misteriosa, a ese enfrentamiento con el yo que es el enfrentamiento con los demás. Y la comprensión, hermana gemela de la verdadera cultura.

(1) Umberto Eco: "La civilización de las máquinas"

los libros

Pájaro de celda

Kurt Vonnegut
Argos-Vergara



Alguna vez se pretendió encasillar a Vonnegut dentro de una escuela de novela norteamericana "postcontemporánea". A su lado se ubicaba a Koszinsky, Le Roi Jones, Sloan, Sorrentino y varios más. También aquí tenemos críticos que enhebran (¿ensartan?) apellidos arbitrariamente y presentan a sus pupilos como potrillos de un stud o como mera tanda publicitaria.

Esto no vale para el singular Vonnegut. Es verdad que no es fácil ser atípico, grande, en un medio regido por espectros tan enormes como Melville y Henry James, Faulkner y London, Twain y Henry Miller, Mc Cullers y Flannery. Y menos todavía si hay que competir con herederos tales como Mailer, Bellow, Bradbury, Capote, Updike, Cheever y . . . mil más. Mil que pueden hacer aparecer como provincianismos tímidos o fóbicos a nuestros "booms" de entrecasa.

Lo malo para Vonnegut y para nosotros, es que ha asumido el riesgo de ser directamente comprensible y, por lo tanto, popular. Es debido a eso que suele llegarnos en malas traducciones, ubicado en colecciones donde hozan, por turno, los productores de resmas de pseudoerotismo, maffias y catástrofes.

Véase sino, *Pájaro de celda*, cuya propia solapa anuncia a Vonnegut como humorista. El equívoco está ya instalado y cuesta aceptar su origen como casual. Más bien parece que el viejo sambenito ha ayudado a esterilizarlo, a simular que el tabú ha permanecido intocado y, por lo tanto, vigente. Swift y Carroll también debieron pasar por estos trances.

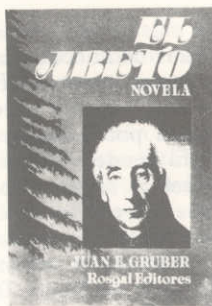
Veamos pues humor y burla en la lengua del ahorcado. Omítase la mención a sistemas más eficaces y universales para reír hasta el escalofrío. Ignórese la página 244 de *Pájaro de Celda* donde Kurt Vonnegut ha escrito que "La economía es un sistema meteorológico desconsiderado . . . y nada más. Darle algo así a la gente es como reírse de ella".



Cuentos
cortos y
cortísimos

Lorenzo
Alcalá

Epsilon



El abeto

Juan E.
Gruber

Tres Tiempos



"Escuchando
al espejo"

Fernando
de Nestares

Fimagraf

May Lorenzo Alcalá ha abordado en éste, su tercer libro de cuentos, el desafío acaso máximo del género: la narración muy breve. Sin perjuicio de ello, hay un relato, que excede las quince páginas. Pero apenas sesenta, alcanzan en cambio para contener los restantes diecinueve trabajos, algunos de muy pocas líneas. Todos ellos tienen en común un estilo directo, fresco, tal vez fortalecido en la actividad periodística, que permite a la autora, laureada ya con un premio municipal en 1973, abordar variantes tan opuestas como la fábula clásica y la ciencia ficción.

Hay a menudo una moraleja vitalista que nunca recae en moralina, pero la simplificación no vale si se recuerda el rico abanico de ideas, conocimientos y propuestas que contiene, por ejemplo, el cuento largo (cuyo título también es memorable: *El Ottoneum*).

C.C.

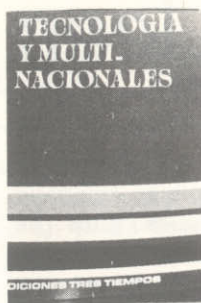
Es un libro de lectura fácil y rápida cuya esquemática prosa deshilvana ágilmente una trama que tiene estrecha relación con acontecimientos y personajes de nuestro reciente pasado, hábilmente disfrazados. Gruber demuestra oficio y maneja con habilidad sus personajes y las situaciones en la que éstos se ven envueltos, apelando a recursos emparentados con el estilo de los best-sellers americanos. La descripción es eminentemente periodística, habiéndose soslayado —creemos que adrede— cualquier atisbo de profundización psicológica.

El intento que Gruber señala en el prólogo de aproximarse al enunciado orteguiano que juzgaba como las tres cualidades soberanas de una obra literaria a la *temperatura*, la *densidad* y la *música*, constituyen a nuestro juicio sólo un intento.

O.Z.

Bien calificados, relatos más que cuentos, estos trabajos de un granadino que anda orillando los cincuenta años, incorporan un abanico de experiencias, todas ellas vinculadas con una versátil existencia. (Nestares es abogado, economista, hombre de empresa, docente, pintor, escultor, paracaidista). Los relatos elaborados con técnica coloquial permiten descubrir a un moralista, a un valorizador de la amistad y a un penuador seducido por la aventura de vivir. Hay también, detrás de todo eso, un hábil manejador del diálogo y de la situación, alguien que prefiere abordar la realidad a través de las orillas de la alusión. Algún toque de candidez, de humanismo exagerado, y cierto desorden en la exposición no obstroen el interés ni la armonía del conjunto. Resta aclarar que no es el primer libro de Nestares, editado ya en España en otras obras de ficción.

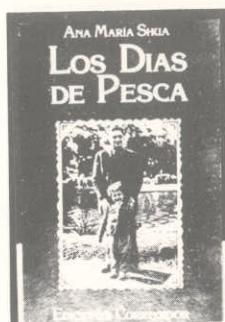
M.B.



Tecnología y Multinacionales

Jack Baranson

Tres Tiempos



Los días de pesca

Ana María Shua
Corregidor



La sensibilidad perversa

Pío Baroja
Bruguera

Libro de interés para la comprensión de los mecanismos que rigen la complementación, fusión o absorción de empresas y de sus mercados a través de reales expedientes de firmas multinacionales. Hay ejemplos de las industrias aeronáutica, automotriz, de computadoras, electrónica y química, que incluyen "agreements" obtenidos con países del mundo socialista. Es lo que la obra llama *el nuevo marco internacional de participación tecnológica*.

El libro es, desde el punto de vista ideológico, más que objetivo, aséptico. Tanto, que semeja una historia sin batallas, escrita únicamente a partir de congresos y concilios, sin víctimas ni victimarios. Sin embargo, en el capítulo final puede leerse que *las transferencias internacionales de tecnología han dado lugar a un amplio espectro de intrincados problemas de política nacional que van desde el deterioro de la capacidad de empleos en el área industrial hasta irregularidades en la seguridad nacional*. Esta preocupación, curiosamente, es actualísima en los Estados Unidos. Sin embargo, el libro admite que son muy otros los problemas de los países "en vías de desarrollo". Menos mal.

N.H.C.

No se trata de "descubrir" a Ana María Shua. Ya antes de este libro de cuentos se conoció su idioma de fuerte condimento, su mundo de interrogaciones. El concurso Losada y publicaciones periódicas de aquí y del exterior nos han dado ocasión de conocer bastante de su obra, pero ahora, en este libro al que da título el relato final *Los días de Pesca*, se puede advertir que es capaz de marcar sus pasos de modo más indeleble que preciso. No resulta fácil predecir el rumbo de sus próximos esfuerzos.

Algunos de los cuentos de este volumen están ganados por una emotividad juvenil y directa, de la que la autora tiene pleno derecho y motivos, pero que no siempre enriquece el resultado. Cuando Ana María Shura "toma distancia", como por ejemplo en *Los filatelistas del Parque Rivadavia* o aún cuando lo logra casi todo el tiempo, como en *Mujeres de París*, esta escritora alcanza un nivel que la coloca por encima de lo legible de su generación y como apuesta posible a una gran escritora.

I.X

Es una buena experiencia leer, releer a Pío Baroja en estos electrónicos años 80. Hace apenas un cuarto de siglo que ha dejado este mundo el gran escritor vasco y, sin embargo, este libro de ficción pero de indirectas confesiones íntimas, puede sin esfuerzo asimilarse como muy siglo XIX. Esta ilusión es sólo exterior y puede perdurar únicamente en el lector ajeno al mundo de Baroja, desconocedor de sus verdaderas propuestas todavía válidas.

En esta obra aparece todo el ciclo de maduración de un personaje de difícil encastre en una sociedad ganada por el materialismo. No cuesta entrever la propia inadaptación de Baroja a toda posibilidad sensual no compatible con previos modelos éticos o estéticos. El poder, el amor físico, el mismo prestigio profesional, son bienes deleznable para Baroja sin homologación de la propia conciencia.

Además de ser oportuna esta edición, muestra también al austero mundo barojiano en uno de sus mejores niveles de amenidad. Son inolvidables las reflexiones sobre la sicología militar, pero hay también un capítulo refinadamente, aparentemente *inmoral*: el del depositario infiel.

J.L.S.N.

LOS ALVEAR

Además de permitirnos seguir la trayectoria biográfica e histórica de los Alvear — una estirpe que arranca con el nacimiento de Diego de Alvear en Córdoba, España (1749-1830), este libro nos deja asomar a aspectos de nuestra historia como nación o aún desentrañar asuntos que todavía, ya en el término del presente siglo, no son del todo claros para los argentinos. La figura de aquél español que supo fundar una estirpe y una dinastía económica — el sentido de lo económico y del encumbramiento social no fue desmentido jamás por su descendencia —, se proyecta en nuestro país con bienes inmuebles y empresarios. Su hijo, el general Carlos Antonio, inscribió su nombre en los blasones de nuestra historia al lado de otros tan ilustres como San Martín y Zapiola, y cuyo cenit militar lo alcanzó en Ituzaingó. Más allá de diferencias temperamentales, no cabe duda que el distanciamiento que ha de producirse con San Martín, obedeció a criterios distintos acerca de la cosa pública. No obstante ciertas menguas de conducta, enraizadas en un carácter vehemente y ambicioso, el general Alvear fue un noble hijo de nuestro suelo, al que sirvió

Pedro Fernande Lalanne

EMECE

abnegadamente. De sus tres hijos, Emilio (1817-1885), Torcuato (1822-1890) y Diego (1825-1887), el primero se destacó como legislador muy ligado al General Urquiza. Torcuato, ha quedado como arquetipo de Intendente, y como de nadie, nuestra ciudad lleva la impronta de su mano, en tanto que Diego, no sólo recompuso sino que acrecentó con notable visión el patrimonio heredado, y durante décadas su *savoir faire* social, su señorío, fue observado como arquetipo por lo más rancio de la *high life* porteña. El menor de los hijos de Torcuato, Marcelo Torcuato de Alvear, ya entra en la crónica de nuestros días como Presidente de la República, de relevante actuación.

Juzgar el hecho de que el general Alvear se embanderara en el rosismo y que sus descendientes pertenecieran a partidos políticos desprendidos del federal, como una mengua — cosa que no hace el autor, antes al contrario — es no querer comprender por qué cauces ha discurrido nuestra vida política e institucional. Es no querer admitir la vigencia de viejas banderas.

¿Qué leen



**Juan
Carlos
Martini
Real**

comenta

**TRES
LIBROS
TRES POETAS**
Ed. Guaglianone

Que la poesía argentina se desarrolla en la marginación y el silencio, no es ninguna novedad. Como es difícil que entre en la seriada del consumo, se mantiene — en la mayoría de los casos — fuera de la contaminación de la oferta y la demanda. Se ha convertido, pues, por esa desgracia inherente, casi congénita que la define, en una “gracia” de naturaleza narcisista. Los poetas, como diría Gottfried Benn, responden a los “estigmas del cuaternario tardío”, sobreviven en el ostracismo, se deben a un exilio tan peculiar como injusto y lamentable. A nadie le sorprende que los suplementos literarios no acusen recibo de un poemario. Es más: cuando ese territorio textual le da cabida, el poeta y su producción se transforman en sospechosos cómplices del vedettismo oficial de una cultura que le brinda la espalda a la realidad, en nombre de una formalidad que nada ostenta de formal, a no ser por esa capacidad de trastocar y confundir la severidad por la solemnidad, la poesía por un cementerio de palabras.

Resulta razonable, entonces, que la bibliografía y el comentario de

libros no se hagan eco de los nuevos poetas. Esta especie de burocratización de la hipocresía no se desmiente a sí misma. Tres libros recientes — ópera prima de tres jóvenes poetas argentinos —, por ejemplo, no tendrán un verdadero espacio crítico (y este no es un desafío, sino una lastimosa profecía del pasado). Me refiero a *Oscuridad en fuga*, de Ronnie Adamson, Editorial Rayuela, *Tipos, observaciones*, de Pablo Ananía, Editores Cuatro, y *Pas de chat*, de Elena Haedo, Editorial Rayuela. Tres lenguajes poéticos disímiles, muestras diferentes de vertientes diversas, peculiaridades desencontradas, tres proyectos distintos que solo tienen en común la búsqueda de una identidad, de un trazo en la persecución de la poesía, la misma que le otorga magnitud y dimensión a tres conjuntos de textos, a tres poetas que reniegan de la canonización, del oficio del aplauso y de ese vicio de la “carrerita literaria”. Virtudes que hablan de una propiedad intrínseca, inalienable, “de todo mensaje centrado en sí mismo”, al decir Roman Jakobson, y al mismo tiempo de una

variable contextual, de una actitud explícita de parentesco. Como si en la contiguidad se proyectara la similitud, además de la heterogeneidad de propósitos y logros en el manejo o la artesanía del lenguaje.

Ronnie Adamson, en *Oscuridad en fuga*, se deja llevar por ese nudo que hace de lo sensible y lo inteligible una cuestión capital de cierta poesía contemporánea. La transparencia no le quita sensibilidad estética, ni la sensibilidad deriva en un sentimentalismo comunicativo. “Lo cotidiano — dice Norberto Silvetti Paz — es justamente lo que nos impresiona en estos poemas, pero transfigurado en hontanar de donde el poeta extrae sus objetos y conclusiones sobre el enigmático riesgo de su análisis. Surge de esta operación la secreta originalidad que suele darse a quien no calumnia la realidad, sino que la describe”. Entendemos que “describir una realidad” no es la mera ecuación de fotografiar el mundo ni resignarse a la confesión personal. Realidad de las cosas internas y externas que solo se muestra como realidad del lenguaje, de un determinado lenguaje: en el

diseño de un discurso. “La objetividad y la *pointe* intelectual, bien equipado por oportunos giros de pausa irónica — agrega Silvetti Paz —, hacen que en estas piezas de valiosa escritura veamos un aporte positivo a la poesía argentina de nuestros días”. Es la singularidad de un discurso.

Un discurso poético — en Pablo Ananía, hijo de siempre recordado José Portugal — que reflexiona sobre sí mismo, como ese idioma de la tribu que se piensa y se cusetiona la mediatización de la realidad, entre lo real, lo imaginario y lo simbólico. Ananía, en *Tipos, observaciones*, no cae en ilusorias dicotomías: ¿Realismo o idealismo? ¿Clasicismo o romanticismo? ¿O lo uno o los otros? Etiquetas que no explican nada. Si Pablo Ananía acepta la influencia tutelar de Alberto Girri, solo lo hace a través de su propia autocrítica. Si reelabora una poesía con acento culturalista, se despoja de los sumarios libreros. ¿Acaso el referencial no es un fantasma tan dudoso, irrisorio, o si se quiere menos pertinaz que los denuedos del habla cotidiana? Hay en la poesía de Pablo Ananía una evolución de la impersonalidad del “yo” lírico, por medio de recursos vivenciales que ubican al poeta en el marco simbólico de quien dibuja la trama de su historia. Plausible fue la espera de casi toda una década, en que Pablo Ananía rehuía de su primer poemario. Ahora, con *Tipos, observaciones*, nos encontramos con uno

los escritores?

de los trabajos más interesantes y significativos de un poeta argentino, a quien no se lo podrá descalificar por "joven poeta". Estamos en presencia de un poeta mayor, en la apreciada magnitud de su poesía. ¿Por qué no legitimar, entonces, una nueva poesía argentina, si ésta no se convierte en un rótulo que vuelva a inexplicar la magnificencia de un acontecimiento?

Pas de chat, de Elena Haedo (23 años), alude a ese desplazamiento del lenguaje poético que en la figura de la danza se desliza de una imagen a otra, componiendo la sonoridad plástica de un efecto estético puro, como pretendía Mallarmé. Poesía pródiga por lo que no "dice", verosímil por lo que sugiere, trascendente por lo que define o diluye en la indefinición de cada uno de sus movimientos. *Pas de chat* se presenta igual que un despliegue de abalorios en persecución de muestras continuas y contiguas de un arte cuyo esplendor se remite a la alquimia verbal de un apretado tejido: precisamente el diseño sin concesiones de una alambicada textualidad en la fundamentación de una poesía.

Tres libros, tres poetas, que retoman por inexcusables facetas el desenvolvimiento de una poesía que peca más por grandeza y devoción que por la alevosa marginación en donde respita, condenada como el ave fénix, a resguardo de otras pompas de artificios y de otros malentendidos deplorables.

**Enrique
Anderson
Imbert**

comenta

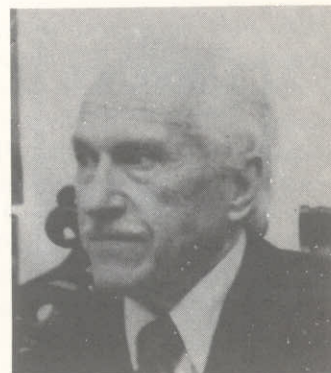
**JUDAS
Y LOS DEMÁS**
de Eizaguirre
Ed. Carra.

Estoy leyendo *Judas y los demás* (Buenos Aires: Producciones Carrá, 1981) de Ester de Izaguirre. "¡Pero cómo! ¿no trae ese poemario un prólogo de usted?". Bueno, sólo trae las primeras páginas de un largo prólogo que yo había escrito para otro libro de la misma autora, no de poemas sino de cuentos. De haberme concentrado en la poesía yo me habría detenido en el análisis de las formas expresivas de los sentimientos de Ester de Izaguirre, a mi juicio la mejor poetisa de su generación. Algo alcancé a decir, sin embargo. Dije, por ejemplo, que los poemas de Ester no eran síntomas espontáneos de su vida sentimental, como son las lágrimas o las risas, sino símbolos muy elaborados del ánimo lírico; y que sus intuiciones, configuradas en "formas vivientes", aunque aludían a cosas reales, nos daban una realidad ilusoria, de virtual arcoiris. Sí. Alcancé a decir por lo menos eso, pero no tuve ocasión de referirme al poder transformante de sus metáforas.

Las metáforas de Ester son siempre visiones que funden en asombrosa unidad objetos que, desde el punto de vista lógico, pertenecen a distintas

clases: los objetos "brazos", "flores" se funden en "para qué nuestros brazos, flores muertas / en un jardín ajeno" (*Alivio*). Sus metáforas cumplen varias funciones estéticas. Unas se imponen porque, dentro de las limitaciones de la lengua, son el único camino abierto a la fantasía del poeta: "Lo inexpresable se está muriendo adentro" (*Impotencia*). Otras metáforas esconden anécdotas, alteran circunstancias, disimulan pasiones, como esas que velan el deseo y la soledad (*Los muchos adioses*). Otras oscurecen el mundo, no por hermetismo, sino para que se vea en el primer plano, bien iluminada, la actitud emotiva ante el mundo (*Podré*). Por falta de espacio voy a destacar solamente dos funciones estéticas de las metáforas de Ester:

1) La función de hacer que los órganos de la sensibilidad perciban con máximo relieve la belleza de algo que está en la realidad externa. En *Chau Seaver* esa calle derruida resurge de los escombros y gracias a las metáforas volvemos a pasear por ella. En *Celebrante* las metáforas excitan nuestros sentidos: "la sangrienta mirada del se-



máforo", "un bar con miradas de vidriera".

2) La función de hacer que un sentimiento (formulado, manifiesto) evoque otro sentimiento (latente, sugerido) y en esa ilógica operación de suma y resta se logre expresar un intenso estado de ánimo. Pienso en el efecto exagerado de poemas como *Coleccionista*: "Yo elegí los caminos extraviados de magia / y la vida me puso este estrecho vestido de persona feliz. / Dios fue un coleccionista que acechaba / mi vuelo sobre absurdas corolas, / me aprisionó en un límite con las alas abiertas / y un alfiler clavado de mi pecho a la tierra". En *Teléfono ocupado* el fastidio por estar oyendo, no la voz querida, sino ruidos electrónicos, crece hasta cargarse de angustia existencial: "Y ya no escucho más a la esperanza. El mundo es un teléfono ocupado". A veces una progresión de metáforas acaba por convertirse en alegoría: tal en *A una ilusión arrojada a la calle*. Pero no necesitamos de claves alegóricas para comprender la honda, compleja y desesperada concepción de la vida de esta gran poetisa que es Ester de Izaguirre.

MESA DE NOVEDADES



PAPELES ANTIGUOS, Macedonio Fernández (Corregidor). Volumen I de las Obras Completas que contiene algunos escritos (1892-1907), "datos para una biografía" y una bibliografía completa de Macedonio.

GALERIA DE SOSPECHOSOS, José Capobianco (Corregidor). Relatos de muy variado tema y extensión con ortodoxia de estructuras y lenguaje pulcro. Aparece con auspicio del Fondo Nacional de las Artes.

EL CASO GOLD, Manuel Jorge Ibáñez (Corregidor). Generosidad en escenarios y personajes. Hay escolares, guerrilleros y hasta una erótica sacerdotisa xavante de difícil aco- plamiento final.

EBLA, UN REINO OLVIDADO, Mario Zanot (Javier Vergara). Según el autor, el descubri- miento arqueológico más importante del siglo es el de esta ciudad cercana a Damasco, Ebla. Aquí explica por qué.

EL CAOS OMEGA, Robert Ludlum (Javier Vergara). Otra de organizaciones secretas. Esta se llama Omega y, para variar, pretende desatar el caos en el mundo occidental. Ludlum apuesta a lo seguro.

CIENCIA 3, Isaac Asimov (Bruguera). Aquí, el gran best seller ruso-americano aborda directamente la divulgación científica. Espiga, traslada y esclarece temas tales como la com- puterización.

MUJERES ENAMORADAS, D.H. Lawrence (Bruguera). Un libro de Lawrence es siempre un respiro. El revolucionario D.H. acaso pueda hacer comprender a jóvenes lectores una ca- pacidad que se les quiere atrofiar: la del amor.

LA SEÑORITA DE TACNA, Mario Vargas Llosa (Seix Barral). Ha corrido ya demasiada tinta acerca de esta obra. Un juicio in extenso sería redundante acerca de esta excelente edición que corona el "operativo Tacna" con una apetitosa cereza.

CANTORES Y TRAGICOS DE BUENOS AIRES, Osvaldo Rossler (Tres Tiempos). Tres trabajos útiles acerca de Celedonio Flores, Nicolás Olivari y Alejandra Pizarnik justifican el título.

VEINTIDOS DIMENSIONES DEL PROBLEMA DEMOGRAFICO, Brown, Mc. Grath y Sto- kes: **PERSPECTIVAS ECONOMICAS MUNDIALES**, Brown, Norman, Fuller y **PERSPECTIVAS ENERGETICAS MUNDIALES**, Hayes (Tres Tiempos). Tres obras de análisis riguroso de la ac- tualidad y de seria prospectiva.

MUJERES DEL OESTE, Dorothy Gray (Tres Tiempos). Libro que puede alimentar dos tipos de fanatismo muy diverso: el del feminismo y el del Far West. Es de desear que no busquen parecida identidad: ¡Ah la pistola de Calamity Jane!

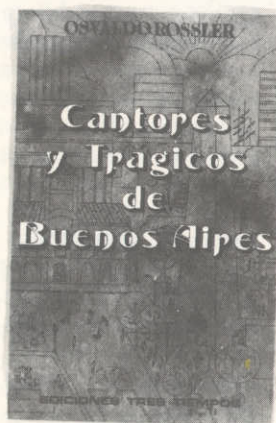
BOGGIE EL ACEITOSO, Fontanarrosa (De la Flor). El inefable muñeco de tiro infalible y rocoso cerebro vuelve a alertarnos. Así funciona, cada vez más, el siglo. Estas "figuritas" pueden ahorrar la lectura de muchos periódicos, anticiparla.

LAS CEREMONIAS DE LA DESTRUCCION, Eduardo Kalina y Santiago Kovadloff (De la Flor). Y si no, remitirse a este libro sobre el suicidio, que propone el boceto de una nueva ética. Según el prologuista Liscano un triunfo sobre la desmesura aniquiladora del poder.

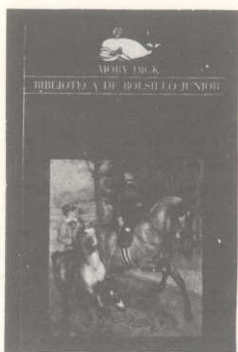
EL ORIGEN, Irving Stone (Emecé). Quizá haya que remontarse al principio. Esta es una biografía del primer neo-mono consciente: Charles Darwin. Agrega atractivo el relato de Stone acerca de la etapa "argentina" (y uruguaya) de Darwin.

MEGACORP, Jonathan Black (Emecé). El autor de Oro y de Petróleo entrega este refinado producto acerca de transnacionales. La ficción queda pálida quizá ante la realidad si se anota que la novela relata un conflicto de "intereses" entre dos corporaciones.

EL LAGO, E.L. Doctorow (Emecé). El autor registra un antecedente valioso: premio de los críticos en Estados Unidos, por su libro *Ragtime*. Esta obra ratifica sus méritos y excede lar- gamente el nivel best seller. Lástima que sea una historia de la "Gran depresión".



LOS VERDES AÑOS



HISTORIA DE UN CABALLO

León Tolstoi

Esta breve narración de Tolstoi logra aproximar al niño a una magia que no surge de los seres creados por la imaginación, sino de los seres concretos, los que integran el ámbito de la realidad.

La obra comienza cuando Kolstomier, que así es el nombre del caballo, sufre las malas pasadas que le juegan sus compañeros y la brutalidad a que

lo somete el viejo guardián. Kolstomier cuenta su historia, desde que nace, ejemplar de pura raza, hasta que, ya viejo, lo encontramos en la cuadra, junto a los jóvenes caballos.

El también ha conocido la alegría de haber sido joven y amado. Cuando su amo, un oficial de húsares, se aleja de él, comienza la declinación de Kolstomier, y esto lo lleva a su miserable fin. En esta historia real, se hace evidente la injusticia con que tratan los seres humanos a los animales. El hombre los utiliza, y después se deshace de ellos sin piedad alguna.

La clara metáfora que propone este lúcido relato induce a chicos y a grandes a una reflexión más profunda sobre la condición humana.

Recordemos que esta obra sirvió de base a la adaptación que realizara M. Rososki para la presentación en Buenos Aires del Teatro Gorki de Leningrado.

AMISTAD, DIVINO TESORO
Ediciones Orión.

Se trata de una colección de catorce cuentos, escritos por otros tantos escritores argentinos. Son ellos: Elsa Bornemann, Silvina Ocampo, Hebe Solves, Inés Malinow, Fernando Sorrentino, Eugenia Calny, Mabel Pagano, Silvia Lereendegui, Luis Gudiño Kramer, María Elena Togno, Fernando Flores, Marta Giménez Pastor, Gustavo Gabriel Levene, Neli Garrido de Rodríguez.

A pesar de la disparidad de los temas y de los recursos empleados, hay un hilo conductor que vincula todos estos relatos, y es el deseo de "rendir un homenaje a la amistad, ese tesoro del que hablan los Sagrados Evangelios".

Es ese puro sentimiento el que anima la totalidad de los cuentos, estimulando la creación de las relaciones afectivas, no sólo en la esfera de los seres humanos, sino también en el mundo de los animales.

Ilustró la tapa Cristina Brusca.

¿Poesía para niños? Género difícil y muy poco transitado en esta época inundada de computadoras, de juguetes mecánicos, de automotores de todas clases, de armas nucleares.

El niño de hoy goza de todas las condiciones necesarias para desarrollar plenamente su entendimiento. Es innegable la facilidad con que interpreta las tramas de las series televisivas, y el interés y la capacidad que demuestra en el manejo de los objetos mecánicos.

¿Por qué no acercarlos, entonces, al mundo de la poesía, y a la magia de las metáforas? Guiarlos en esta senda, llevándolos de la mano y mostrándoles lo que aún, a pesar de su rica fantasía y de su desbordante imaginación, no han sabido descubrir, es la tarea que hoy incumbe al educador y al poeta. Y es esto lo que la autora se propone y logra, sin duda, en esta breve colección de poemas para niños.

Irene Ene es el seudónimo utilizado por la escritora argentina Amalia Alcoba Martínez.

Rose Marie G. de Armando



CORAZON DE ARROZ

Irene Ene



EDITORIAL GALERNA

presenta a:

ENRIQUE MEDINA

con su nueva novela, quizá su obra maestra

"LAS MUECAS DEL MIEDO"

Otra estupenda muestra de un estilo áspero y mordaz que consagra al afamado autor de "LAS TUMBAS"

400 páginas sobre los perdedores, aquéllos que vieron segadas sus expectativas por la intolerancia y la incomprensión.

Solicítelo en Librerías o en Galerna
Charcas 3741 - Tel.: 71-1739

ENTRADA N° 4

LA AMISTAD EN BLAISE CENDRARS, EN BORGES, EN LOS ARGENTINOS

Fotos: Alejandro Cherep

Hubo un reportaje que podríamos llamar "formal". Fue en la casa del escritor, por Santa Fe y Callao. A pesar del té previo y del clima cordial, la entrevista arrancó, de todos modos, en frío. Bernardo Kordon, ya lo veríamos, tarda en tomar resoluciones, como esos motores nobles que no están hechos para ganar carreritas sino para dar luz a mil casas. El balance de la nota fue impecable pero frío, todo lo contrario de lo que transmite la narrativa de Kordon.

Poco después, el escritor tuvo la gentileza de acudir a la redacción para unas fotografías. Aceptó ver el texto ya desarrollado y, por qué no, el redondeo de una entrevista que no nos parecía, por nuestra culpa, a su altura. Hubo café, otros contertulios casuales de común amistad y, de pronto, de cita en cita, el generador pareció entrar en máxima carga. Ya no hizo casi falta preguntar. Fue a partir de un nombre que a Kordon importa mucho: el de Blaise Cendrars.

Allá por la década del 60 fui a recorrer el norte chileno, vale decir el desierto más riguroso del mundo, por cierto con singulares particularidades humanas. Para sobrevivir ese largo viaje en increíbles ferrocarriles llevé varios libros, entre ellos "L'homme foudroyé" (El hombre fulminado) de Blaise Cendrars, que simplemente me deslumbró. Desde entonces he leído, creo que toda, o casi toda la inmensa obra de Cendrars, que abarca desde la gran poesía de su juventud hasta las novelas de su madurez, pasando por la literatura experimental y el gran reportaje —un género que entre otros cultivaba Paul Morand en Francia y John Reed en Estados Unidos.

Blaise Cendrars fue un auténtico precursor, vinculado como ningún otro al arte y a la literatura de nuestro tiempo. Influyó directamente con su amistad y su literatura en figuras como Apollinaire, John Dos Passos, Henry Miller, Ernest Hemingway, sin contar su lucha para imponer el arte moderno. Fue el primero en reconocer y divulgar el genio de Chagall,

de Fernand Leger y Modigliani.

Conduciendo con su brazo izquierdo (el derecho lo perdió en la guerra del 14 combatiendo en Francia, su patria de adopción) recorrió todos los continentes en un poderoso Alfa-Romeo especialmente diseñado por el pintor Braque, otro de sus grandes amigos. Esta figura mitológica y el caudal torrentoso de sus escritos los evoco en un texto que estoy escribiendo a modo de homenaje, por cierto modesto y quizás prescindible por partir de mí. Pienso que su participación involuntaria en mi libro corre por mi cuenta, en un gesto absolutamente caprichoso de mi parte, pero un homenaje a un colega muerto es así, este no tiene ninguna posibilidad de protestar. Murió en 1961. Me imagino que si resucitara me perdonaría, dado su alto espíritu bondadoso. Fue un escritor que constantemente viajó por nuestro continente y escribió sobre estos países. Estuvo en la caza de la ballena en los mares antárticos y dedicó algunos de sus libros a sus amigos brasileños. En Cendrars la amistad no fue un sentimiento, sino

una pasión. El ya nombrado "L'homme foudroyé", seguramente su culminación literaria, lo escribió en un momento que se sentía destrozado, aniquilado, fulminado —de ahí el nombre—, cuando había resuelto no escribir una sola línea más, ni siquiera leer algo en el resto de su vida. Escondido él y su Alfa Romeo en un lugarejo de la Francia ocupada por los nazis. Había vivido la derrota y presenciado la evacuación de los ingleses en Dunquerque, nada menos que como corresponsal de guerra inglés. De esa depresión total que compartía con el pueblo francés lo sacó un amigo escritor, Edouard Peisson, y eso lo explica Blaise Cendrars en el comienzo de "L'homme foudroyé". Porque ni tengo que aclarar que esa obra inmensa y múltiple de Cendrars, que abarca la poesía, las novelas, los textos experimentales (no se habían inventado aun los discos y él ya grababa en los primitivos cilindros), la polémica artística y el reportaje, sin contar el cine (compartió con Abel Gance el rodaje de "La Rueda") todo ese mundo fue rigurosamente autobiográfico. Por otra parte no existe



"Es bueno remontarse a un primer o primeros libros, y a la juventud de la gente que nos preocupa. Hayamos por ejemplo al Borges joven y a los primeros libros..."

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

otra gran literatura que la autobiográfica.

— ¿No es esa una afirmación algo arbitraria?

— Si es arbitraria, es al menos bien compartida. Pues fue la enseñanza que inculcó Cendrars a Dos Passos y a Henry Miller: primero vivir, después escribir. Afirmación ésta, la autobiografía como fundamento literario, compartida nada menos que por Jorge Luis Borges en su debida oportunidad.

— ¿Dónde y cuándo?

— Es bueno remontarse siempre a un primer, o primeros libros, y a la juventud de la gente que nos preocupa. Vayamos al Borges joven y a los primeros libros, que siempre son semillas y afirmación de la obra futura. Aquí tengo un libro de título sugestivo y promisor: "Del tamaño de mi esperanza", editorial Proa, 1926. Volumen que por cierto muestra el deterioro propio de haber sobrevivido en esta ciudad tropical a la que en nuestra incorregible vanidad definimos como de clima templado. Aprovecho para decir que para mí importa tanto el continente como el contenido. Por ejemplo leí algunos libros de Dostoievsky, pero nada pude adelantar cuando abordé los dos tomos completos en papel biblia. Del mismo modo que muchos aseguran que a Gardel hay que escucharlo en sus discos primitivos y en un viejo gramófono. A mí también me parece que no es el mismo el firulete de la flauta de la orquesta de la Guardia Vieja de Juan Maglio "Pacho" que la que se orquesta en una grabación moderna. Del mismo modo sugiero que Borges debe ser leído libro a libro, tal como los escribí, y no en la acumulación de sus obras completas.

— ¿Y qué hay de particular en ese libro?

— Nada menos que Jorge Luis Borges joven. Algunas fotos ya nos han mostrado su apariencia, pero este libro es el inventario por dentro del muchacho más bien gordito, de labios carnosos (¿sensuales?), poseído de esa manía ambulatoria de recorrer barrios, escudriñador



tendencioso (¿qué otra cosa de un poeta?) de esa vida popular que ya valorizaba en sus variantes de criollos, lunfardos, arrabaleros, compadritos, gringos, la vida de su ciudad, pues. Un Borges que ve y muy bien: hasta las entretelas de barrios ya desaparecidos como tales, como esa Villa Alvear cuyo nombre leí tantas veces en el cartel luminoso de un tranvía Lacroze.

Y es justamente en este libro donde Borges joven escribe nada menos que su *Profesión de fe literaria* (pág. 145) que cierra de modo definitivo el volumen, donde sale al encuentro de algunos críticos que atacaron los versos donde hacía memoria de dos barrios. Escribe Borges joven: *Uno me trató de retrógrado; otro, embusteramente apiadado, me señaló barrios más pintorescos que los que me cupieron en suerte y me recomendó el tranvía 56 que va a los Patricios en lugar del 96 que va a Urquiza; unos me agredían en nombre de los rascacielos; otros en el de los rancheríos de latas. Tales esfuerzos de incompreensión (que al describir aquí he debido atenuar, para que no parezcan inverosímiles) justifican esta profesión de fe literaria. De este mi credo literario puedo aseverar lo que del religioso: es mío en cuanto creo en él, no en cuanto inventado por mí. En rigor, pienso que el hecho de postularlo es universal, hasta en quienes procuran contradecirlos.*

Este es mi postulado: Toda literatura es autobiográfica, finalmente. Todo es poético en cuanto nos confiesa un destino, en cuanto nos da una vislumbre de él.

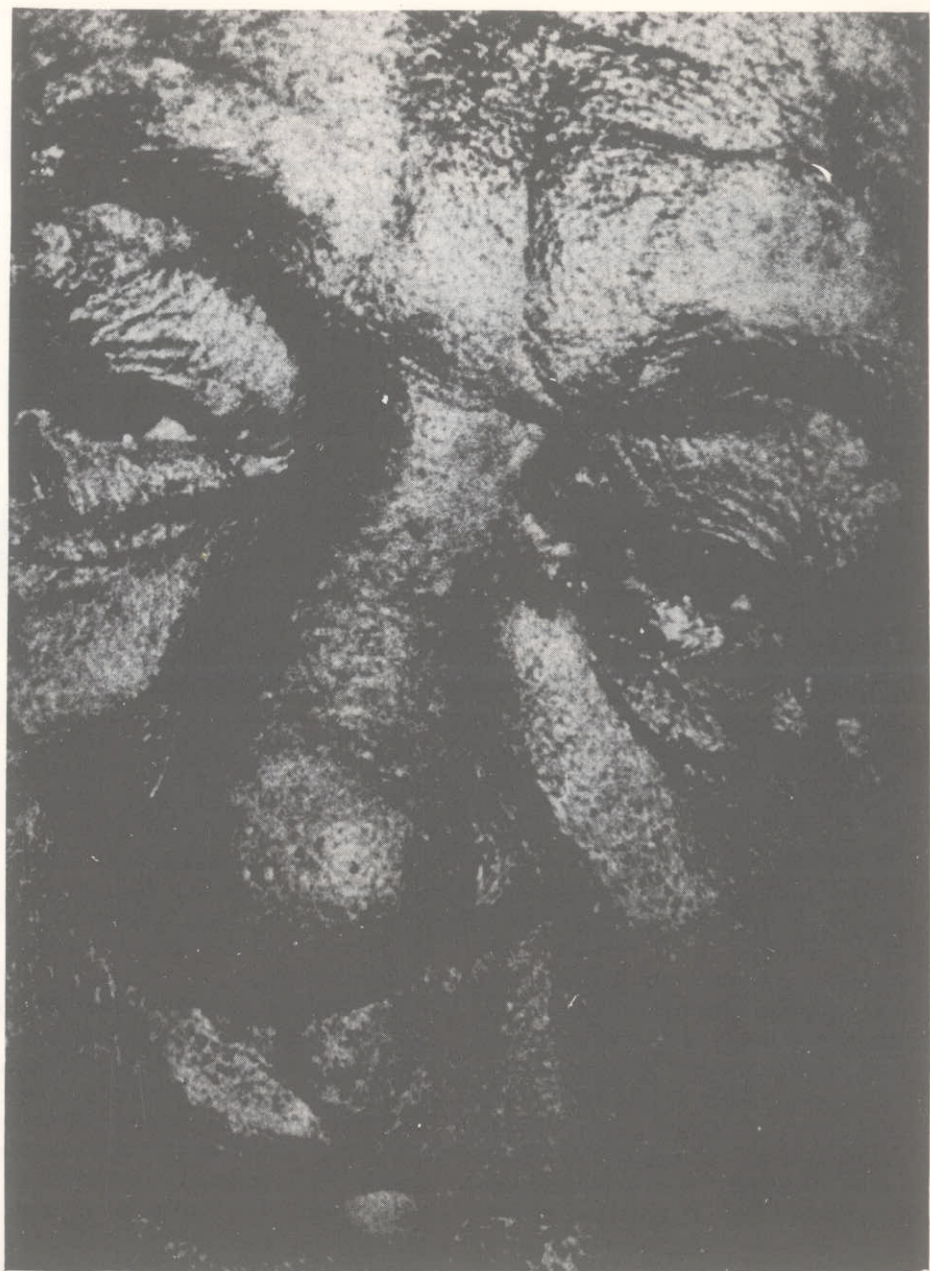
— Hablaste de Blaise Cendrars y de Jorge Luis Borges. ¿Es que se puede encontrar algo común entre ellos?

— Solamente quise señalar esa coincidencia de sus principios. Claro que Cendrars fue un fanático de la vida, de su vida, digamos un drogadicto de la acción. Borges es todo lo contrario. ¿Lo imaginás al joven Borges enrolado en la Legión Extranjera como, Cendrars? Justamente tantas diferencias autobiográficas suponen tan distintas literaturas. Finalmente la escritura, última artesanía que queda en el planeta, la siguen haciendo puros individuos, mal que le pese a los

ideólogos y a los retóricos que tratan de masificarla.

—¿Ninguna otra coincidencia?

—Creo que en ambos hay una curiosa inclinación a cultivar y tratar la amistad como una preocupación constante. Algo así como una pasión generadora de las Bellas Artes, literatura incluida. Los amigos llenan toda la vida de Blaise Cendrars. Mucho le deben sus amigos, a saber Apollinaire, Henry Miller, Hemingway, Chagalla, Braque. E importa igualmente lo que Cendrars debe a su vez a sus amigos. Fueron los fundamentos de su vida, y consecuentemente de su obra literaria, empezando por ese joyero Rogovine que le compró al poeta adolescente su primer traje de hombre y un pequeño revólver niquelado para iniciarlo en la aventura de la venta y compra de joyas a través de Rusia y Turkestán, de Siberia y China, hasta llegar al ya nombrado Edouard Peisson, que le impulsó a escribir de un solo tirón su libro culminante. De un modo parecido Borges omite el amor en su "autobiografía", es decir en su literatura, apenas hace una velada mención en el ya citado "Profesión de fe literario" cuando señala que si cantó a determinado barrio fue porque en él "gozó y padeció un amor que quizá fue grande". ¿No es acaso muy argentino darle más importancia a la amistad que al amor? El gran amor y compañera de los últimos años de Blaise Cendrars fue Raymone, quien de ningún modo figura en los principales textos, en el lugar donde resaltan sus grandes amigos. De un modo parecido el amor no es magnificado en los textos de Borges, pero en cambio la amistad ha marcado en forma notable su obra y su vida. No creo que ninguna mujer —incluyendo su madre y su hermana— puedan contar cosas de Borges como lo hace Ulyses Petit de Murat cuando recuerda sus paseos y



aventuras juveniles por Palermo y Belgrano, o como el escocés y porteño William Shand —poeta, cuentista, dramaturgo— de sus largas conversaciones en esa mitológica biblioteca — que realmente no es la

de Alejandría, por cuanto allí nunca transitó un tranvía 96 que llevaba a la Villa Alvear de mi infancia. ¿Hay algo más perdurable que esa suma de afecto y complicidad que se expresa en una amistad?

El afecto, la amistad; Kordon había dado en nombrar sus propias fuentes de energía. Había hablado cálidamente de un Cendrars a quien no trató y, en cuanto a Borges, especie de contrafigura suya en lo literario, fue capaz de citarlo de memoria, textual y admirativamente. ¿Cómo haberlo hecho sino desde el afecto?

Ya teníamos un material que excedía y reemplazaba al anterior, al del reportaje "formal". Hubo todavía otros temas y chispearon bengalas ajenas y muy atendibles. Pero nos quedamos con ese recuerdo final de Kordon, como una usina, dando generosamente la misma luz que en sus memorables narraciones.

Días antes de que viera la luz su libro "Borrasca en las clepsidras" — finalista en el último Premio Marbella— Laura del Castillo aceptó un enfrentamiento con la propia obra, en una especie de "avant-première" para sus futuros lectores. ¿Acto de fe, acto de contrición? Cuando la publicación pone irremediable fin a un libro largamente trabajado, su autor suele tener motivos para la esperanza y, a veces, para el arrepentimiento.

El título de "Borrasca en las clepsidras" ya anuncia que no se trata de una novela plácida: de hecho, se podría afirmar que es uno de los itinerarios más osados que un escritor haya emprendido últimamente en el territorio de las ideas y de la expresión. Le preguntamos a Laura del Castillo si la amazón intelectual de la novela pesó sobre su estilo o si, por el contrario, fue éste el que arrastró a las ideas.

"No hubo una estructura previa y definida — responde la autora—. Escribí fragmentariamente, como si me estuviesen dictando partes inconexas de una larga historia. En algunos momentos mi prosa, que nunca había sido barroca, se llenó extrañamente de arcaísmos y de expresiones en desuso: ello me asombró mucho porque nunca había sido ese mi modo de escribir. En cuando a las ideas que orientaron la obra, fueron las que siempre me habían preocupado: su germen ya estaba en mi primera novela, que escribí a los 24 años. En definitiva, las ideas y el estilo están indisolublemente unidos, como lo están las influencias que determinaron mi modo de pensar y de expresarme. En mi familia se produjo un choque de culturas en el que quedaron fusionados los elementos clásicos, cartesianos, almidonados, perfectos —aportados por mi rama francesa—, y los efluvios bárbaros, geniales, propios

de la sociedad feudal de los del Castillo".

Esa primera novela a la que se refiere Laura del Castillo es "Mirar el limonero y morir", editada por la Casa de la Cultura Ecuatoriana, y en la que ya se revelaban destellos estilísticos de gran originalidad. Luego vino "Una ciruela para Coco", cuento largo que recibió el Premio Life en 1960. El jurado, integrado por Octavio Paz, Uslar Pietri, Federico de Onís y Emir Rodríguez Monegal, destacó en su fallo la belleza formal de la obra y la novedad de su construcción narrativa.

SUBT.

Curiosamente, Laura del Castillo dejó pasar trece años antes de publicar nuevamente: fue un relato que ya formaba parte de "Borrasca en las clepsidras" y que recibió en Madrid el Premio Ignacio Aldecoa 1973. En la quietud del campo inglés, durante una década, la autora fue terminando su visión de ese "abolengo de una consternación americana" que abarca cuatro siglos y dos mundos.

Un análisis literario tradicional quizá resulte útil para intentar aislar los elementos de una obra densa y múltiple como una selva, y a la vez rigurosa como un prisma regular. Los puntos de referencia clásicos — el tema, los personajes, las tesis, el estilo— servirán quizá para desmontar los mecanismos casi musicales de un texto (más de 250 páginas) que disimula su exacto ritmo histórico en la sincopa cautivante de la ficción. Hablamos primero del tema, y la escritora dice:

—Yo siempre viví en función de la historia, principalmente la americana, y me sentí consternada por lo indecifrable que hay en ella. En nuestro país, no entiendo cómo el progreso pudo ser detenido tan a

menudo por las tiranías y los enfrentamientos. Es una perplejidad que comenzó en mi infancia: la presencia de Rosas en mi vida, por ejemplo, fue un interrogante trágico. Desde los cuatro años conocía la historia de la biblioteca de mi bisabuelo, el historiador Juan Antonio Pillado, que perdió todos sus libros en un naufragio mientras huía del tirano. La dolorosa imagen de los libros flotando en el agua fue quizá la que provocó mi temprano escepticismo. ¿Qué se puede esperar cuando, al correr de los siglos, se repiten los mismos errores, los mismos atropellos? A veces me es difícil identificarme con la indolencia argentina en su aceptación de la fatalidad.

—La tragedia cíclica que enfrenta a Jacinto y Servando Viacaba, y que los convierte en símbolos, no les quita sin embargo su humanidad, su carácter. ¿A cuál de los dos personajes está más apegada, no en el aspecto intelectual o moral, sino como creadora?

—A Servando —responde Laura del Castillo sin vacilar—. Servando es el desposeído, el hijo de la sirvienta, que por más que intente incorporarse al mundo de su padre, nunca es aceptado del todo. Siempre será el bastardo, la criatura que pertenece a dos mundos sin integrarse en ninguno. Jacinto, en cambio, es el personaje que hace lo que quiere, la encarnación del libre albedrío, un tránsfuga de su destino. Jacinto es un personaje claro; Servando es complejo, desesperado, y a mí siempre me subyugaron los problemas de conducta, los conflictos surgidos de diferencias sociales.

Más allá de las aventuras personales de sus héroes y antihéroes, las tesis de "Borrasca en las clepsidras" parecen converger hacia una encrucijada metafísica: el irredimible paganismo de América, el

futuro incierto de un continente que aún no ha superado —y quizá no supere nunca— la violación infligida por la civilización occidental.

—¿Por qué es tan desolada su visión de América? —preguntamos.

—*Esa desolada visión abarca en realidad al mundo entero —dice la escritora—. Pero ya que de América se trata, creo que es en este continente donde más claramente aparecen las huellas del desorden, de la confusión de valores. América es en, cierto modo, un continente surrealista en el que aún hay indígenas que jamás han visto un hombre blanco. Quizá, dentro de 2.000 años, América sea el relevo de Europa; por ahora estamos en el estado en que Julio César encontró a los galos.*

—¿Es culpa de América o de Europa? —inquirimos.

—*No existe culpa: es un hecho que se produce por la evolución natural del tiempo. Por más que adoptemos formas de vida y de pensamiento europeas —la llamada civilización occidental— no podemos ignorar nuestro substrato.*

SUBT.

Los inventos formales se acumulan en "Borrasca en las clepsidras" con desconcertante naturalidad. A veces son términos expresivos —el "resquebrajado" del maíz, el "riserío" burlón del pueblo— y a veces son imágenes surgidas de conceptos abstractos: el "desesperante tropiezo de la duda" define el vuelo del carancho; "la importancia de sentirse triste" retrata una actitud. Pero si los hallazgos verbales bastan para configurar un estilo, la novedad en la estructura de las formas literarias tradicionales —por ejemplo, los diálogos— roza los límites de la revolución sintáctica. Para Laura del Castillo, la especi-

Laura del Castillo



ficación de los diálogos (quién habla y cómo) integra casi siempre una frase aparte. La técnica, ágil y nueva por el tratamiento de los verbos, enlaza luminosamente los textos hablados con la acción.

—¿Cómo se le ocurrió esa forma? —queremos saber.

—*La descubrí después de haberla escrito. Me siento frente al papel sin preconcepciones y dejo que las frases fluyan con gran libertad. Sólo corrijo cuando siento que falta un acento interno o sobra una sílaba que es como un escollo en la lectura. Me guío por la musicalidad de las palabras; escribo a partir de un sonido. La primera frase que surge es fundamental: es como la punta del ovillo.*

Cuando comentamos el paralelismo de estos mecanismos de creación con la composición musical, ella asiente: "Es como si escribiera pequeñas partituras que luego, con sorpresa por mi parte, se ensamblan en una sinfonía, en la que toman forma los acontecimientos y los personajes".

—Hablamos al principio de un acto de fe y de un acto de contrición del creador ante su obra: ¿Qué espera de "Borrasca en las clepsidras" y qué deplora al verla publicada?

—*Espero poder continuarla. Deploro haber tenido que detenerme.*

Enriqueta Muñiz

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

CIÓN AMERICANA



¿HAY UNA NUEVA POESIA ARGENTINA?

No nos damos cuenta, o es una costumbre típicamente nuestra la de restarnos méritos, pero la poesía argentina ha sido (y es) muy importante no sólo en el concierto hispanoamericano, sino mundial. No vale la pena citar aquí, como ejemplo, los premios que poetas argentinos obtienen continuamente en distintas partes, aún en países en otros idiomas, porque podrían aducirse cuestiones políticas por un lado, y en otros casos el argumento de que un premio no especifica si la competencia fue representada por una mayoría de poetas de significación. Pero lo cierto es que una buena cantidad de poetas argentinos recibe premios en todo el mundo, y buena parte de ellos reside y sigue creando fuera del país, en especial España, México, Italia y Francia, y es posible que, además de tener un fondo político, esos premios sean merecidos, valados por una obra (una trayectoria) de gran significación.

Claro, muchos afirman que no hemos tenido, ni en el pasado ni hoy, un poeta como Machado, como Neruda, como Vallejo, como Quasimodo o Ungaretti, etc., de significación ilimitada, de una estatura tal de trascender el ámbito local, el continental, para constituirse en poetas del mundo. Y puede que haya algo de cierto en esta aseveración, que podría rebatirse con un cierto aislamiento geográfico (no olvidemos que estamos lejos del resto del mundo); pero no sería un argumento valedero cuando acabo de afirmar que en todas partes del mundo se premian a escritores argentinos. Más bien prefiero detenerme en una vieja costumbre nuestra, la de restar méritos, retacear elogios y especialmente apoyos a nuestras propias cosas. Tomemos por caso a Raúl González Tuñón, al que muy pocas veces una editorial le publicó un libro, y recién en los últimos días de su vida le otorgaron el honor de una antología; y a Juan L. Ortiz, autoconfinado en su provincia y olvidado. Pero mucho más sugestivo es el silencio posterior. ¿Y qué pasa con Borges? ¿Acaso no hemos leído las ex-

presiones de alegría de muchos argentinos cuando se le negó una vez más el premio Nobel? Y la lista sería muy larga, pero serviría para comprobar que hemos tenido (y tenemos) poetas de gran estatura, que sin embargo, no sólo no tuvieron el apoyo necesario, sino que fueron sistemáticamente callados, porque quizás todavía carezcamos de ese tan mentado orgullo nacional, o simplemente lo utilizamos mal. Y nuestro presente sigue teniendo nombres como los de Molina, Orozco, Girri, Juarroz, Aguirre; y otros como Armani, Villordo, Requeni, etc.

Pero la pregunta tiende a esclarecer si es que hay una nueva poesía argentina, que no es lo mismo que preguntarse si hay nuevos poetas, porque de estos últimos siempre habrá. En cambio responder al original implica comprobar si se está gestando un nuevo lenguaje, si hay un estilo definido, una tendencia, si alguien está marcando un camino para las futuras generaciones. Trataré, en forma breve, de hurgar un poco en un material afortunadamente rico y poblado.

Quizás uno de los problemas más profundos de nuestra poesía sea el de no tener una firmeza que implique el seguimiento de diversas corrientes hasta conformar un verdadero movimiento. La mayoría de los poetas inicia un camino, por supuesto que con las influencias del caso (casi siempre extranjeras, especialmente Francia en el pasado), adquiere una voz personal hasta hacer suyo ese estilo, conforma al mismo tiempo una estructura nada desdeñable, pero padece de aislamiento: no hay a su alrededor un grupo que comparta esas mismas influencias para dar a ese estilo una forma común, cuyas voces personales, vayan marcando un camino a seguir. Casi siempre se trata de esfuerzos individuales que quedan circunscriptos a uno o a unos pocos poetas. Es verdad que el surrealismo fue seguido por muchos (y aún hoy), pero no olvidemos que surrealismo es una palabra tan amplia y al mismo tiempo tan abstracta que es difícil no ubicar a poeta alguno con, por lo menos, ciertos rasgos surrealistas. Otros movimientos como el de Florida y Boedo, el Simplismo, el Ultraismo tuvieron alguna trascendencia pero quedaron un tanto desvirtuados: el primero no fue un verdadero movimiento, por lo menos en cuanto a lo poético, porque no fue tan importante como a veces nos han hecho creer; el tercero quedó como una experiencia, interesante por cierto (pensemos que de esa experiencia extrae Borges importantes conclusiones, si bien no siempre mantuvo la misma coherencia con respecto al primer encuentro), pero fue un deslumbramiento que no llegó a mayores; el segundo en cambio, el Simplismo, pareciera constituirse en uno de los casos más curiosos dentro de nuestra poesía. En su momento, siendo Bernárdez uno de sus máximos cultores, tuvo muchos adeptos pero no llegó a constituirse en un movimiento importante, especialmente si se lo juzga desde el punto de vista de la continuación de la tendencia en generaciones inmediatamente sucesivas. Pero lo curioso es que en nuestros días conforma quizás el único movimiento real, digno de ser llamado con ese título, que se moviliza dentro del país. Precisamente en Rosario, una tierra preñada de poetas, es en donde se gestó algo parecido al Simplismo, para luego tomar cuerpo y echar a rodar hasta convertirse en un estilo bastante definido. Es imposible establecer de qué manera nace un movimiento; siempre estará sujeto a impresiones personales, especialmente cuando, como en el caso de Rosario, se desmiente hasta el viejo axioma de que, dentro de una misma zona, un grupo no puede ser igual a otro. En efecto, en Rosario se formaron diversos grupos: "El lagrimal trifurca", "La Cachimba", etc., pero básicamente ese lenguaje llano y simple, que con el tiempo fue tomando distintas formas, a través precisamente de las distintas voces y personalidades de cada uno de los poetas jóvenes. Entiendo que este fenómeno se debe más que nada a la idea, asumida hasta las últimas instancias, de que la poesía tiene un campo muy reducido de acción, y que quizás la culpa principal sea precisamente ese lenguaje lleno de metáforas, un lenguaje culto, difícil de ser aprehendido por el lector común, lenguaje a menudo oscuro. Esta idea surge generalmente en el

seno de los diversos grupos, porque en ellos se gesta algo más que la creación personal o el crecimiento individual: la difusión no sólo del propio trabajo, sino de la poesía en general. Y nace precisamente como una necesidad de llegar mejor a un público, en forma directa, sabedores de que la poesía jamás tendrá el impacto de lo musical o del teatro: inclusive muchas veces se arman espectáculos mixtos con la esperanza de hacer llegar más fluidamente el mensaje poético. Y es entonces cuando se recurre a un lenguaje sencillo ("coloquial", para usar un término siempre en boga), pero más que eso, con la sana intención de establecer un diálogo con los posibles lectores con un lenguaje que, si no es el mismo, se le parezca bastante. Y esta misma idea es compartida por poetas disímiles: desde Calgaro y Gandolfo, a Brarda, Pidello, Diz, D'Anna, Isaías, Piccioni, por nombrar sólo a unos pocos de reconocidos méritos. Lo cierto es que movimiento o no, Rosario es una tierra de poetas y una de las zonas más ricas de nuestro país.

Pero refiriéndonos a la pregunta inicial, de si hay una nueva poesía argentina, la respuesta es no. Hay estilos, que no son nuevos (no tienen por qué serlo) y no se vislumbra una vuelta de tuerca a corto plazo.

Al mismo tiempo, en el país se han dado casos aislados que han hecho pensar en una nueva corriente o un estilo que podría merecer el seguimiento inicial de muchos jóvenes poetas, que son generalmente los que están buscando una personalidad y que al comienzo necesitan imperiosamente identificarse con modelos que afiancen sus no muy concretas convicciones. Uno de los casos más típicos es el de Roberto Juarroz, quizá el poeta que más ha crecido, dentro y fuera del país, en el consenso poético de los últimos años. En efecto, Juarroz, con un lenguaje aparentemente simple, bucea en profundidad en los grandes interrogantes del hombre y despierta la atención general hacia esa gran zona nunca agotada en la poesía, la más oculta, la más indefinible y por eso llamada "misterio". Juarroz es hoy por hoy el poeta que más curiosidad y entusiasmo despierta en las nuevas generaciones. Pocos se vuelcan a Molina, Orozco o Girri, por nombrar a algunos, porque sus lenguajes y estilos no los atrapan en forma inmediata; reconocen en ellos las virtudes de un lenguaje espléndido, colorido, pleno de matices y los leen con atención, pero sin el entusiasmo de un Juarroz.

Otro acento para tener en cuenta, a pesar de la poca difusión y de una producción bastante breve hasta el momento, es el de Horacio Castillo. El estilo del poeta platense es refinado, con un cuidado asombroso por la palabra, el ritmo interno y la musicalidad. Sus antecedentes más directos podrían ubicarse en la poesía latina, de la que es un cultor eximio.

Un tercer acento podemos hallarlo en el poeta entrerriano residente en el Chaco, Alfredo Veiravé. Veiravé ha conseguido ubicar su poesía en un plano envidiable. Su estilo es un desprendimiento de la poesía norteamericana, que en la Argentina ha tenido y tiene muchos cultores, pero que en él adquiere una dimensión inusitada, porque la asume con un lenguaje suelto, con una actitud temática típicamente argentina, una forma coherente con nuestro estilo de vida. Su rasgo más sobresaliente es el humor que emplea, ácido, polémico, que le permite abarcar temas punzantes con asombrosa facilidad. Por otra parte, bienvenido sea el humor en la Poesía, cuando es bien empleado, como en este caso.

Joaquín Giannuzzi está encuadrado en la misma corriente, sin el humor de Veiravé, o con un humor diferente, más disciplinado, con menos desparpajo. Y Rafael Felipe Oteriño, a pesar de sus 35 años, es otra voz para considerar, con un estilo a mitad de camino entre Castillo y Veiravé, con un lenguaje suelto, pulido, sin aristas, que guarda siempre un notable equilibrio, pero con cierta sequedad en la entonación que lo aleja un tanto de Veiravé.

En estas vertientes es que se mueve, a mi entender, todo el movimiento poético de las generaciones más jóvenes. Sin olvidar que Raúl González Tuñón detenta un caudal que es continuamente analizado, por hallarse en él connotaciones que hacen a nuestros más caros valores humanos y estéticos. Y con don Raúl,

también su desprendimiento natural en cuanto a estilo, que fuera modificado con el tiempo a través de un lenguaje cortado, más aporteñado y efectivo: me refiero, claro, a Juan Gelman, que, a pesar de su larga ausencia del país, sigue despertando, en lo poético, gran atención, especialmente de parte de las generaciones más jóvenes.

Resumiendo, el futuro poético argentino se muestra brillante en calidad y cantidad. Sería imposible siquiera nombrar una cantidad considerable, que por otra parte no es el motivo de esta nota; pero sirva como referencia la mención de algunos de ellos que, junto a los ya nombrados (que por su juventud deben aportar aún más), constituyen un panorama alentador para nuestra cultura: Genovese, Lukin, Colombo, Alvarez Tuñón, Benítez, Griffoi, Anadón, Santana, López Aguilar, Chirom, Desiderato, Redondo. . .

En ellos y muchos más está la seguridad de que, si todavía no podemos afirmar que exista una nueva poesía argentina, algo muy importante se está gestando.

Antonio Aliberti



23 AÑOS

La noche de éter y cloroformo,
la noche de las ciudades ha venido a buscarme,
mientras afuera el viento ronda calles de rabia
y quedan centellas y visiones nuevas,
en sus cajas, intactas:
hace sólo unas pocas horas,
abrió su cobra inmensa
el final de la infancia.
La intimidad más honda ha volado en fragmentos,
toda resistencia es vana,
todo escondrijo expuesto,
todo fervor inútil:
ella es una muerta que ha mostrado la cara.
Cada hombre termina en estas playas;
todo viento amaina,
todo escollo pasa,
queda toda la vida
para entender la causa del naufragio
y queda toda la muerte
vestida de naufragios.

LUIS BENITEZ





POEMA 6

No hemos amado más que sueños y palabras

La realidad fue sólo un cauce vacío
una vana perspectiva de las cosas
una pobre imagen dolorida.

No hemos amado más que sueños y palabras

A veces descendemos al abismo
y es como llegar al punto de partida.

En las sombras crecen las palabras
sombras y luz no marcan límites precisos

No hemos amado más que sueños y palabras
¿hacia dónde será el salto que no duela?

CARLOS VITALE

POEMA

Ella es como los muertos:

Cuando alguien muere se agranda su misterio.
Cuando rodeamos al fuego con las voces,
sobrevive como la calle alegre en un pueblo que tiene
hospicios

y baldíos donde el hacha y el hombre lloran juntos
por no haber vencido al tiempo, ni con vino, ni con
árboles caídos.

Mira, los hermanos no vienen y las noches son como
la vida:

su calor nos dejará fríos, nos cerrará los ojos con
viento desteñido.

Quizás ellos tampoco hubieran podido negarlo.

Ella es como mi ataúd: me rodeará cuando haya muert
y la veré más cerca con las tardes.

Qué tardes éstas, yo hablando de ataúdes y alguien
necesitando leña.

Los viejos decían: Las lluvias creen que las calles
tienen sed

y se derraman, igual creará ella en vuestras manos
y vendrá cuando estés detrás de la frontera.

Pobres viejos, lloran porque creen que sus lágrimas
harán algo por el mar que hundirá sus barcos.

El amor cree en ciudades sin casas y las inunda.

Malditos ojos que secarán el agua.

Los locos creen que sus palabras son como los pájaros
y gritan y se entristecen cuando un pájaro muere.

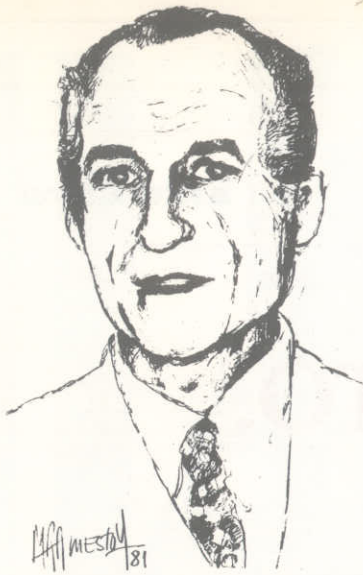
Triste destino de hombres: Los viejos, los locos, los
muertos.

Triste destino de hombres. Estar manchada de sangre
y de mujeres

la última palada de tierra que cubrirá sus cuerpos.

Ella, la memoria, sus bastones, mis huesos.

EDUARDO ALVAREZ TUÑÓN



FIVOS DELFIS: Una voz de acentos civiles

Fivos Delfis, seudónimo de Giorgios Canellos, es uno de los poetas más importantes de Grecia. Nacido en 1909, laureado en Filosofía y Letras, eligió siempre para su tarea el difícil camino de señalar errores, injusticias, la desarmonía que va en detrimento del espíritu del hombre. Poeta en el más alto y amplio sentido de la palabra, de ribetes clásicos, no rehuyó su responsabilidad de intelectual frente a los acontecimientos civiles que conmovían su fina sensibilidad. Su pensamiento se esparcía a través de las páginas de una revista que diera mucho que hablar en el pasado, y puso a nuestro poeta en serios apuros.

Fivos Delfis es también un gran italianista; los poetas más importantes de Italia fueron conocidos en Grecia a través de la difusión que de ellos hiciera, en traducciones que conservan lo mejor del espíritu de la poesía itálica.

Es autor de varios libros de poesía, de traducciones y ensayos. De su obra se ocuparon los más importantes críticos de Grecia, Italia, Inglaterra, Francia y otras naciones, a cuyos idiomas fueron traducidos varios de sus libros. Para recordar algunos de sus títulos, citamos: "Las rosas de Apolo" - "El cuerpo de las palabras" - "Los días y las noches de Prometeo" - "Mundo antiheroico", este último, publicado en Italia.

Fivos Delfis tiene la medida, la frescura, la vivacidad de los primeros líricos de su tierra. Ya su tierra y su gente se dirige a menudo en su poesía, como en este canto — dedicado a la madre— del que hemos extraído algunos de los versos más salientes. Estos, como muchos poemas de su autoría, fueron escritos directamente en italiano, lo que dice a las claras de su profundo conocimiento de la lengua.

PADRE CAVAZON (1)

**Eres la salladura profunda
y no el Padre Cavazón.
Sobre las áridas piedras
sembraste tu palabra de sol.**

**Tú sallas, podas, abrevas.
Tienes prisa como si fueras perseguida
por el tiempo de ojos salientes,
en el período de la caucula.**

**No estás arrepentida de tu bondad
que dispersaste como semilla
en los campos desiertos.
Eres la madre que ama.**

**Tú sigues escarbando con mis manos
y sopla viento de afrenta,
honda que trae al rostro los guijarros.**

**Tu fatiga no era buque en lastre
sino la cosecha de los frutos
en el desierto
con al frente el sello del dios muerte,
nonato.**

**Tú eras el buey arador
jadeante, el camello
que agacha la joroba.**

**Por donde tú pasabas florecía el desierto
y los árboles te recibían
con las sonrisas de los frutos
maduros, moribundos.**

**Tú eras más que la vida
a la muerte ligada,
a la noche que adentro llevabas
y a quien seguías
con tus pasos.**

**Estabas ligada a la tierra y a la muerte,
madre trabajadora agrícola,
heroica y ciega,
que tenías el sol adentro
y en las manos
las alas de las águilas reales.**

**Pobre madre mía.
Lo incierto y sombrío
nos esperaba siempre.
Y de aquí cada tanto viajaba
por todo el mundo,
como cosa cierta y verdadera.**

**Sentada a la orilla de un olivo,
abatida;
pero ante mi presencia
le brillaba en los ojos la alegría.**

**Baile de máscaras en torno a la gente,
también la madre dolorosa está alegre.
Una emigración de aguas corrientes.**

**El campo.
Nuestro tesoro son nuestros días
puestos en una fila infinita,
que brillaron y se extinguieron.**
FIVOS DELFIS

(1) Padre Cavazón: en el original "Padre Zappata". Según el autor, en la acepción griega significa: "maestro que enseña sin palabras".



¿Y EL CUENTO, MAMI?

Ha llegado la hora del baño; ya guardaron sus juguetes (o no), prepararon sus útiles escolares para el día siguiente; estamos cansados. Ellos nunca se rinden. Comieron y ahora... a la cama! Las buenas noches, besos, mimos y el pedido: "¿Y el cuento, mami?" o tal vez le toca esa noche a papá. "Dale papito, contame un cuento...".

Los cuentos tradicionales no han perdido vigencia, siguen encantando a los niños "Las andanzas de Gulliver" o el largo sueño de "La bella durmiente". Pero no podemos olvidar que las criaturas 1981 tienen vivencias muy distintas a las que tuvieron sus padres; por lo tanto sus exigencias también son diferentes. Ellos prefieren —generalmente— escuchar nuevas historias, con personajes reales o imaginarios y muchas veces hasta dan "el pie" —teatralmente hablando— "... que el leñador sea gordo y grande y que tenga músculos enormes!" o "... que el enano viva en una cápsula espacial". Este es un problema para los padres que no se sienten capaces de inventar historias, pero siempre queda el recurso de recurrir a los buenos libros que se han escrito para gente menuda. Nuestros grandes escritores se han dedicado con ahínco a escribir hermosos cuentos infantiles (María Granata, Marco Denevi, Syria Poletti y muchos otros).

Lo ideal sería que los padres leyeran las historias y después se las narraran a los chicos: ¿difícil? así es, no cualquiera es capaz de, no sólo recordar las situaciones sino de enriquecerlas con gestos, graznidos, aullidos, o imitando la voz de la anciana mujercita del bosque o de la niña que se perdió una tarde en que fue a recoger frutillas.

¿Han oído hablar del "Club de Narradores"? A los que se preocupan por estar cerca de sus hijos les recomiendo que se acerquen al Instituto Summa, su directora, la Dra. Pastoriza de Etchebarne les mostrará un mundo nuevo, les explicará cómo funciona; les aseguro que lo que logran es asombroso y conmovedor. Comprendo que muy pocas personas puedan tomar esto como parte de sus deberes paternales pero, no será una tarde perdida. Yo quedé arrobada hace dos años escuchando un cuento contado por una señora de mediana edad; me sentí transportada a mis seis o siete años, realmente escuché con interés.

Cuando termina aplaudimos con entusiasmo. ¡Ah! y también vale esta sugerencia para los abuelos 1981, ¿por qué no? Por otra parte el Club de Narradores cumple otra función, se han impuesto una hermosa misión: los voluntarios van a visitar a enfermos graves y a contarles cuentos. Sí, entendieron bien, les

cuentan cuentos, por supuesto saben cómo hacerlo. En esta época de escepticismo en la que todos, quien más quien menos nos preocupamos —sin duda con razón— por la crisis económica, hay gente que regala su tiempo, que da amor a su manera. Así de simple, y cómo será la magia de estos narradores, que gente adulta y enferma, con serios problemas físicos les preguntan más de una vez — "¿Cuándo volverá?".

Pensemos juntos: el tan zanzaneado "abismo generacional" ¿no tendrá algo que ver con las tardes de golf que no quisimos perder, el libro que nos tenía "atrapados", el tejido o la mecánica que tanto nos entretenía? en fin; esos momentos que podemos o pudimos haber dedicado a informarnos para poder informar, preguntando, averiguando sobre todo lo que pueda ser de interés para nuestros hijos.

Tanto en la Capital Federal como en el interior del país hay mil formas de encauzar a los chicos divirtiéndolos al mismo tiempo; y por ahí, uno nunca sabe, hasta nos ayuda a descubrir en nosotros mismos una vocación dormida. ¿Fotografía? ¿Artesanía? Les prometo algunas ideas.

Todos los que tenemos hijos tenemos algo en común: el deseo de su felicidad, la preocupación por su futuro.



PARA ENTRAR
AL GRAN MUNDO DE
AMERICAN EXPRESS
CUENTE CON
“EL BANCO DE SIEMPRE”

BANCO DE CREDITO ARGENTINO

BANCO DE CREDITO ARGENTINO

ANTES

NUEVO BANCO ITALIANO

EL BANCO DE SIEMPRE - FUNDADO EN 1887

Rivadavia y Reconquista, Plaza de Mayo y 60 sucursales.

Entidad adherida al régimen de garantía de los depósitos. Ley Nº 21.526

Archivo digitalizado por www.bancos.com.ar



Habla un restaurador

TOMAS DEL VILLAR

El gran triunfo de la restauración es recuperar obras de arte que, por acción del tiempo o de las circunstancias, tienden a destruirse. O sea, volver una obra de arte al estado original. Ese es todo el secreto. Trátese de pinturas, muebles o esculturas. Es un arte que está ligado a la ciencia porque tiene leyes propias. Y a la técnica, porque tiene oficio. Asimismo, se necesita tener amor —es decir: mucho amor— y respeto —mucho respeto— al autor y a la obra que se está trabajando. Ese es el otro secreto.

Mi especialidad es la pintura de caballete: papel, cartón, madera y tela. Sobre papel: grabados, acuarelas, témperas, óleos, etc., siendo el principal factor de deterioro las manchas de óxido. Sobre cartón, el más común de los factores desencadenantes de destrucción es la mala preparación que el mismo artista ha realizado sobre este material, ya que se produce el desprendimiento del pigmento. Sobre madera, es cuando la misma se reseca y se abre por la veta rompiendo la lectura de la obra. Sobre tela, los males son muchos (hongos, craquelado, resecamiento, carcinoma, etc.).

Esta es una actividad de mucha responsabilidad. Muy delicada tarea. Usted puede salvar una obra o puede destruirla completamente, con un mínimo movimiento. Supongamos, una solución química. Exige mucho tiempo

elaborar un plan completo de restauración, mucho tiempo para aplicarlo. Eso el público no lo ve. Por muchas causas, es una profesión ingrata. Si usted quiere pintar de blanco un departamento, tiene que pagar —supongamos— un millón de pesos. Para restaurar una obra de arte, tiene que pagar un millón y medio y todavía dice: “Pero mire lo que me cobra; es carísimo”. Nadie parece advertir la diferencia. Esto lleva años, toda una vida. Pensar que hay señoras que hacen un curso y se meten a restaurar con pocos conocimientos. Bueno, así está todo.

En mi trabajo, entre lo más arriesgado —digámoslo así— está el “transporte”. Como su palabra lo enuncia es transportar la capa pictórica de una obra pintada sobre madera a una tela. Este procedimiento se realiza cuando el soporte no tiene arreglo. Entonces, se fija el pigmento a una tela con un arreglo especial. Luego, por el reverso, se procede a desgastar la madera hasta llegar al pigmento. Posteriormente, se pega una gasa con otro pegamento más fuerte que el anterior y, por último, se le pega una tela de lino a la gasa (con el mismo pegamento). Una vez concluido este trabajo, se despega la tela adherida al pigmento y la obra queda lista para su limpieza.

En Argentina, la restauración se encuentra actualmente en pleno proceso de encaminarse, tanto por parte del

Estado, como de los mismos restauradores. Durante muchos años, los restauradores salían de talleres particulares y solamente aquellos que tenían la suerte de aprender con algún buen maestro podían ejercer la profesión con respeto y sapiencia. En mi caso particular, he tenido la suerte de que tanto mi abuelo, Rafael Domingo, como mi padre, Tomás Ignacio, fueron restauradores del Museo Histórico Nacional y de Bellas Artes. Formados en Europa, me transmitieron su conocimiento desde mi infancia.

Hoy contamos con el Centro Argentino de Restauradores (Marcelo T. de Alvear 2084), donde hay expertos luchando por agrupar a todos los restauradores de Argentina a efectos de poder transmitir a nuevas generaciones los conocimientos de cada uno. Dejo aclarado que este centro no tiene fines lucrativos.

En otra oportunidad me gustaría dar algunos consejos para aquellas personas que posean obras de arte. Vale decir, conservación, mantenimiento y, en caso de ser necesario, un restaurador. Cerciorarse sobre sus trabajos realizados. ¿Por qué? Porque una obra mal restaurada no tiene arreglo. Y recuerdo lo que decían mis mayores: la restauración debe ser —siempre— reversible porque siempre puede aparecer algún elemento superior a los que se aplican ya sea dentro de diez, cien o mil años.



LA EDAD DE HIERRO

Nos dice Evola que “por definición”, un iniciado es un ser oculto. Su vida no es visible ni penetrable. “Huye, no se deja encasillar. Llega de la dirección contraria de aquella hacia la cual se dirigen todas las miradas y puede tomar como vehículo de su acción sobrenatural lo que más natural parezca. Se puede ser su amigo íntimo, su compañero o su amante; se puede estar seguro de poseer todo su corazón y toda su confianza. Pero él seguirá siendo alguien distinto, alguien diferente del que se deja conocer. Se nos informará de ese ‘otro’ únicamente cuando hayamos penetrado en su reino. Y entonces quizá tengamos la sensación de que habíamos estado caminando al borde de un abismo”. Exacta descripción del artista inserto en una tradición; o bien, un mágico.

Acorralado como está, en esta Edad de Hierro —al fin de este ciclo cósmico— un poder lo sostiene, de pie, entre las ruinas: su voluntad, nutrida de los valores existenciales y eternos de la tradición, gestando una era futura, un modo integral de vida. El Estado Ma-

yor, *corpus* metafísico y espiritual tiende a ser reintegrado por transmisión, al fin de esta Edad de Hierro platónica. Kali-yuga, era de oscuridades y brutalidad. La antigüedad clásica, la medievalidad gibelina, han sido arte mágico. En aquel Estado Mayor clásico-medieval, la vida y el arte miran a “lo alto”. (El Hecho Vital del arte, inicia ascencionalmente). El ejercicio mágico del poder, implica religiosidad, ley y orden. Collingwood dice que el arte medieval es mágico. El moderno, lo sabemos, degenerante. El pensamiento renacentista quebró la unidad de nuestra civilización occidental. El artista moderno vió “lo bajo”, lo inmediatamente material y aparente. Así pasó del comercio al mercantilismo, del artesanato a la industria. Este artista, engolfado en el éxito y lo profano, ignora la erótica de la gloria y lo sagrado. ¿Es este el punto de inflexión, donde lo mágico encara lo degenerado y lo tradicional a lo moderno?

Una relación: Arte y Estado. El desarraigo del artista moderno surge del despotismo del poder burocratizado,

masificador, politizante. El acorralamiento social-revolucionario (o social-demócrata) no resiste al Estado como síntesis orgánica de sentimiento y voluntad. La enunciación del poder como religiosidad es inconcebible en nuestro tiempo. Sin embargo, entraña principios de nacionalidad: la forma personal y colectiva, al Estado como sostén. Esta relación dista de ser utópica. Un mágico no razona estos valores. Los experimenta. Su trabajo es interior. Dice Evola:

“En él ha sobrevenido un estado que destruye categóricamente toda reacción ante los juicios humanos. Ha dejado de interesarle lo que se piensa de él, sea justo o injusto, bueno o malo. Piensa solamente que hay algo que **sucede**. La acción no le afecta como **cosa propia**, sino que es pura instrumentalidad. La ‘autoafirmación’, es una manía que desconoce. Y cuando más avanza él, más profundamente se hunde su centro en un orden super-individual y super-personal. Aquellos, sobre los cuales actúa, tendrán la impresión de ser libres”

GARCIA BAZAN: ARTE Y ESTADO

“Cuando una sociedad vive según principios tradicionales constituye una comunidad. Un cuerpo sociopolítico organizado por ideales de carácter universal encarnados en forma colectiva y personal: personal, porque cada individuo es consciente de su posición y función en el cuerpo social; colectiva, porque esos hombres perciben en sus existencias personales los lazos que los conforman como portadores de un mismo destino comunitario que se de-

sarrolla temporalmente. El artista que tiene despierto el sentido tradicional se inspira en lo eterno y universal, pero habla el lenguaje del sentimiento de un pueblo al que irreductiblemente lo enlaza una idéntica estructura anímica. El artista, a través del genio creador, contribuye a hacer cada vez más transparente la identidad nacional del pueblo al que pertenece, porque inmersa su personalidad individual en la comunitaria, su obra —trascendiéndole— opera como reactivador del espíritu colaborando en la construcción de una manera de ser colectiva llamada a armonizar con otras que componen el orden de los diversos pueblos y civilizaciones.

“La organización de factores destinados a gobernar una Nación en sus aspectos administrativos, judiciales y militares, el “poder temporal”, según la denominación tradicional, no tiene

motivos para entrar en colisión con el arte, sino todo lo contrario, se trata de su firme apoyo y sostén, como de cualquier otra actividad de origen espiritual. Si ambos órdenes de realidad, entran en conflicto, es porque alguno ha perdido la conciencia de su origen. Desde luego, el arte participa de la contemplación más que la política, por ello que por dignidad sea más estable y que al Estado le corresponda una función de sostén externa, la de garantizar condiciones materiales del libre ejercicio artístico. Cuando por “razones de gobierno” las susodichas garantías fracasan, las causas difícilmente se encuentran en la intuición del artista y su actividad creadora, sino en la incompreensión del político debido a su mayor prodividad a la acción o a perturbaciones del orden comunitario que colocan a la actividad artística fuera de su normal foco de visión”.

de paso por galerías

LUISA MORELLI

Pintura china (Yi-Path) en la Fundación Banco de Boston. Una pintora joven argentina, técnica oriental y lo que de ello resulta. Una experiencia extraña, para nuestro gusto.

HUMBERTO AIMÉ

Ha sido confirmada para octubre la muestra-homenaje que Arthea va a presentar, en memoria de este gran artista. Integrarán la exposición, cuadros inéditos de Aimé y obras de plásticos que fueran amigos del mismo. Por otra parte, esta reintegración espiritual por el arte, ratifica el anhelo de dar jerarquía a nuestra plástica a través de quienes fueron sus voceros más calificados. Así como se ha integrado la obra de Diodeme, ahora Aimé verá consagrada la suya. Esta presentación es una de las que más interés suscita esta temporada.

ANIBAL CEDRON

Salvo por los retratos, hay interés por los cuadros de este pintor que expuso en Arthea. El Paisaje urbano es su tema. Y en particular, con mucha observación, la "triste chusma de las ciudades" (Lugones). Buen aporte, su pintura.

FRANCISCO TRAVESO

Semblanzas de notables, en su muestra de Van Riel. Una obra temperamental, en la cual asoman —con infrecuente ánimo— los rostros de Rafael Squirru, Rubén Vela, entre otros. Siempre, desde su particular visión.

PRIOR-REARTE-SANTAMARINA

Tres expositores en Arte Múltiple. Trabajos en papel, con técnicas y conceptos disímiles, pero todos ellos, animados del mismo tono: sorprender al espectador con el trazo, el color y cierto punk. No está mal. Responden a Cocteau: "sorpréndeme poeta, sorpréndeme".

BLAS VIDAL

Mezcla de Vincent Price y Roger Corman, de humor negro y escatología, este magnífico dibujante dialoga con el más allá con la naturalidad de un Allan Kardec del lápiz. ¿Eso es posible? Sí. Con Vidal. Arte mágico, sentimiento de la muerte y de la vida.



JUAN BATLLE PLANAS

Homenaje en Vermeer, a este mágico con obras de 1935 y 1963. "Soy un tiempo: el que me toca vivir. Adelante y atrás están la biología, la herencia. Estas gobernaron el accidente que soy", expresó. Esa correspondencia hermética está en su obra.

PREMIO COCA COLA

Una cosa incierta, desaplicada, falta de propósitos y de conceptos es lo que puede asimilarse de esta experiencia, presentada en Rubbers.

Una lamentable decepción, ya que —obviamente— faltó criterio en el jurado. Es de desear, que en un futuro, estas experiencias sean mejor pensadas si se aspira a lograr resultados.



DOMINGO ONOFRIO

Oleos en Wildenstein. Sorprende por lo efectivo de sus recursos, aunque se halle —como medium— entre lo complaciente y lo místico. Vasta trayectoria la suya.

MIGUEL DIOMEDE

Retratos, paisajes, marinas, flores y naturalezas muertas. Oleos y lo más representativo del gran maestro, cuya figura se proyecta al futuro, como muy pocas. En Palatina.

RELMAN-BERNI

Y una carpeta, presentada en del Buen Ayre, de serigrafías. Título: *Los zaguanes de la siesta*. Poesía y arte multiejemplar, de Ediciones BlachArt. En una palabra, un producto bien hecho, sin salir de lo corriente.

SALVADOR DALI

Sus litografías. Tema: *Doce Tribus*, realizadas en 1972, acorde al XXV Aniversario de la Fundación del Estado de Israel, jerarquizando —por el arte— a la tradición judía. Genio y religiosidad, en Lagard.

CONOZCA AL NUEVO PRESIDENTE

SERVICIOS

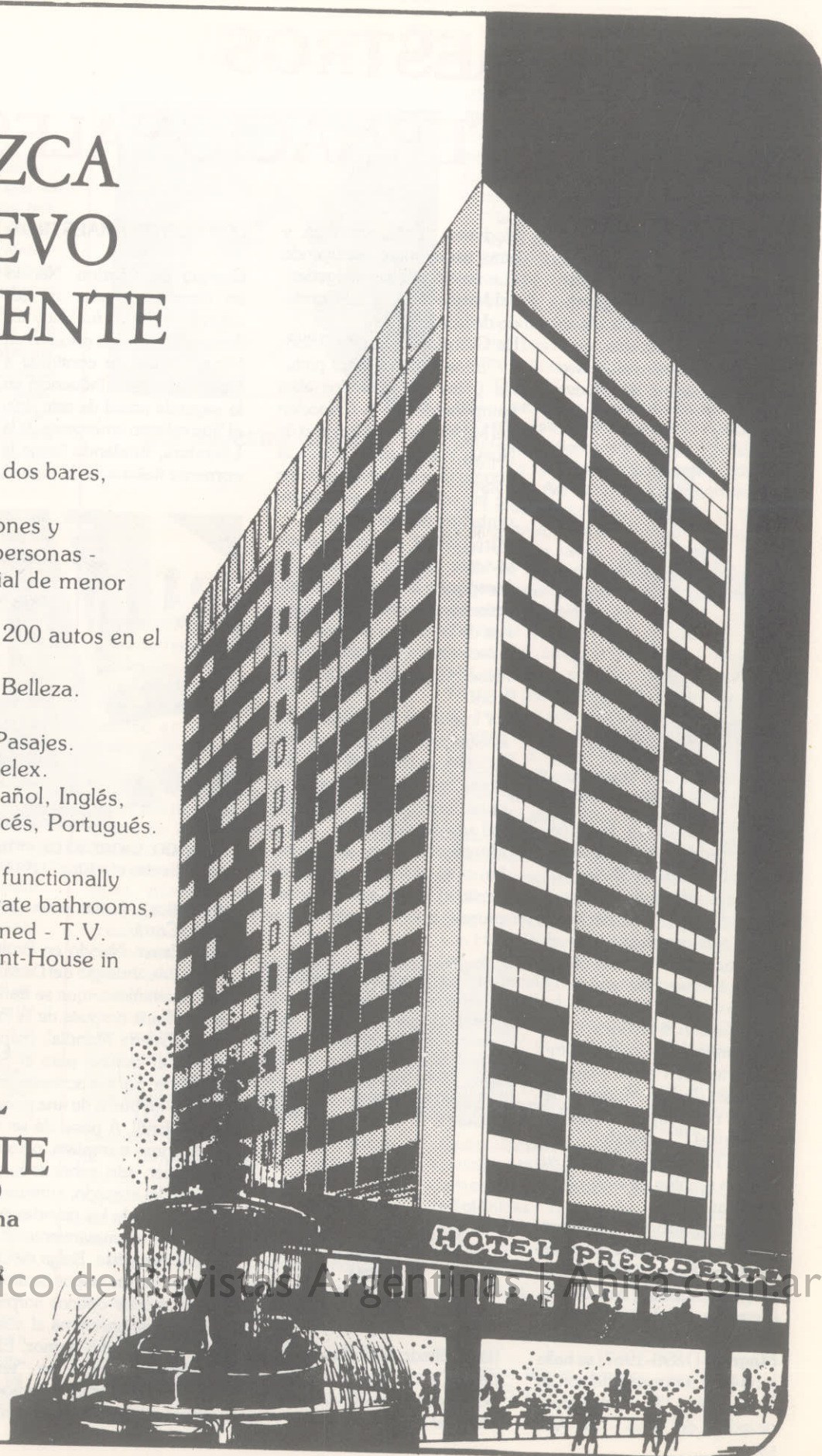
- Restaurant a la carta, dos bares, cafetería.
- Salón para Convenciones y Banquetes para 300 personas - Salones Azul y Colonial de menor capacidad.
- Estacionamiento para 200 autos en el subsuelo.
- Peluquería y salón de Belleza.
- Boutique.
- Oficina de Turismo y Pasajes.
- Servicio de Cables y Telex.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



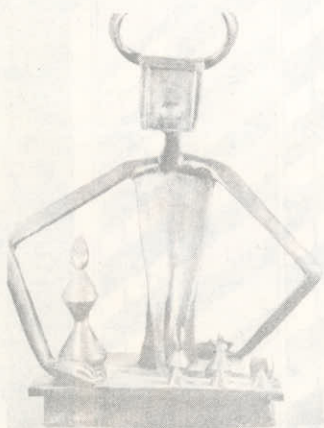
HOTEL PRESIDENTE

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



4 MAESTROS INTERNACIONALES

De Chirico, Max Ernst, Magritte y Miró están desde el 27 de julio en Buenos Aires. Se entiende que están, expresados a través de pinturas, dibujos y esculturas que en su gran mayoría pertenecen al Museo de Arte Moderno de Nueva



ERNST, MAX - "The King Playing With the Queen" (1944)

York y que desde la fecha mencionada se exhiben en el Museo Nacional de Bellas Artes. Waldo Rasmussen, director del Consejo Internacional del museo americano, fue el encargado de reunir las obras de estos maestros, siendo el esfuerzo auspiciado por la firma Benson & Hedges.

Las pinturas, dibujos y esculturas pertenecen en su mayoría al Museo de Arte Moderno de Nueva York, cuyo Consejo Internacional, dirigido por Waldo Rasmussen, tuvo a su cargo la reunión de estas obras maestras.

Asimismo fueron solicitadas en préstamo, importantes obras de Max Ernst (1891-1976) del Museo Ludwig de Colonia, Alemania y del Kunsthauus de Zurich.

Magritte (1898-1967) se halla muy bien representado con su famoso óleo "El sesino amenazado" del Mus. de Arte

Moderno de Nueva York y otras trece obras, incluyendo "La traición de las imágenes" del Museo de Arte del Condado de Los Angeles.

De Giorgio de Chirico (1888-1978) se exhiben doce pinturas y un dibujo, todos ellos componentes de la Colección del Museo de Arte Moderno de Nueva York, institución que se enorgullece en contar con una de las colecciones más representativas de este artista.

Miró (1893), el único maestro viviente de los cuatro que componen la muestra, se halla presente con doce obras, algunas de las cuales pertenecen a colecciones particulares y al Museo Guggenheim de Nueva York.

La importancia de los cuatro artistas representados en esta muestra, es bien conocida. Sus obras han desempeñado un papel crítico en la evolución del arte del siglo XX.

Identificada con el surrealismo, su obra representa la diversidad de estilos que comprende este movimiento que



MIRO, JOAN - "Person Throwing a Stone at a Bird" (1926)

ha resultado tan trascendental para la evolución de la pintura posterior a la Segunda Guerra Mundial.

LOS CUATRO MAESTROS

Giorgio de Chirico. Nacido en Grecia, a pesar de ser oriundo italiano, fue muy influenciado por sus estudios en Munich antes de continuar a París. Anticipó e influenció en la segunda mitad de este siglo al Surrealismo emergente de la Literatura, fundando luego la corriente italiana de la pintura



CHIRICO, GIORGIO DE - "The Evil Genius of a King" (1914)

metafísica, juntamente con Carlo Carrá.

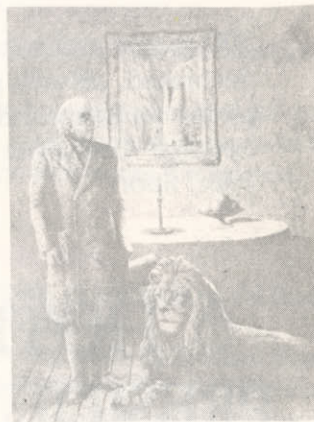
Max Ernst. Nacido en Bruhl, Alemania, emergió del Dadaísmo, movimiento que se transfirió a París después de la Primera Guerra Mundial, preparando el camino para el Surrealismo por sus actitudes inusitadas en busca de una pureza casi infantil. A pesar de ser citado como surrealista, pareciera haber sido sobre todo un cultor del absurdo, aunque sin duda uno de los grandes propulsores del movimiento.

René Magritte. Belga de Les-sines, con sus juegos de símbolos y trucos ópticos sorprendentes, se aproxima al absurdo a través del humor. El se autodefinía como un "terrorista de la realidad" y su poesía visual estaba hecha de silencio

y gracia, logrando un super-realismo por su concepto exagerado de la realidad, o por no aceptarla o bien por deformarla.

Joan Miró. Catalán, hoy viviendo en Las Palmas, también posee un arte altamente original aproximándose al surrealismo pero también distanciándose de él por sus construcciones abstractas.

De él se ha dicho que trata de establecer un puente entre el adulto y el niño a través del inconciente. En él siempre resalta como preocupación el espacio, habiendo sido un pionero de los años heroicos del surrealismo a los comienzos de la década del '20. Como dijera Carolyn Lanchner y Laura Rosenstok, curadoras del Museo de Arte Moderno de Nueva York: "Los conceptos surrealistas del automatismo y la «pintura-poesía» encuentran su evolución más elevada y ra-



MAGRITTE, René - "Memory of a Voyage" (1955)

dical en el arte de este creador".

Estos cuatro maestros, nacidos en países diferentes, coinciden en la provocación de un misterio en sus obras que prevalece sobre sus estilos o sobre las realidades que deforman o transforman.

1981: Hay que seguir estando

Es hora de exponer, abiertamente y sin cortapisas, la situación en que se halla el artista argentino. No hay por que adular este diagnóstico: el ambiente moral de nuestro arte es catastrófico. El mercado del arte ha quebrado. No hay dinero. No se compra ni vende nada porque no hay dinero circulante. Nos hemos quedado sin comercio. Financieramente, estamos acorralados. El raquetismo asciende en la práctica del agiotaje y el parasitismo de la obra de arte. No importan las causas. El raquetismo acorrala financieramente a nuestro arte. La explotación es su propósito. ¿Comienza la lucha del arte?

Hace poco, un conocido maestro me preguntaba cuál sería el futuro de sus alumnos. Le dije: "Vaya usted y dígame a sus muchachos que carecen de futuro. Están acorralados". ¿Es esto una derrota?

Desde *Pluma y Pincel a Pájaro de Fuego*, desde 1976 a 1981, hemos conquistado posiciones. No sólo se quebró el cerco que aislaba a nuestros creadores, hemos conquistado perspectiva e iniciación en los temas del arte; nos fue dado por los dioses, el revelar editorialmente lo más trascendente de nuestros creadores: cosmovisiones, estética, conceptos éticos, doctrina tradicional. Nunca antes, el arte mágico de los argentinos —salvo Aldo Pellegrini— se había manifestado tan claramente; nunca antes, el Hecho Vital por el arte —accesis al conocimiento y al carácter— había alcanzado a tanto público. Y tanta adhesión. *En seis temporadas, el arte mágico se impuso a medio siglo de aberraciones y arte degenerado*, sin abandonar su defensiva. Estos son triunfos. La apertura al mercado internacional —Japón y EE.UU.— al arte mágico de los argentinos, indica el camino a seguir.

Con todo, el ambiente moral de nuestro arte es catastrófico. Es imprescindible que los artistas consoliden estas conquistas con su creación. Los caminos están abiertos. Sin embargo, para que ello sea posible es necesario estar. Si no somos nosotros los que estemos aquí, vendrán otros. (Vaya uno a saber con que propósitos). Es necesario estar aquí. No importa bajo qué circunstancias. Estar, simplemente. Seguir cabalgando. Esa es la defensa del arte. Seguir estando.

IDOLOS DE LA RADIO



por silvestre byrón

AM, FM, Estereofonía. ¿Para qué sirve la radio? Información, formación y, desde ya, artes y espectáculos. En cuanto medio, es el instrumento más idóneo para hallar una perspectiva y unidad en nuestros temas. Esencialmente, la tarea de la propaganda es esa.

Hitler y Goebbels establecieron un tipo "místico" de propaganda, ante la agitación más "científica" de Lenin y Trotsky; la revolución cultural china no ha sido más que propaganda. Como otras modalidades tercermundistas. Propaganda política, claro. Esta fue creada por la socialdemocracia jacobina del siglo XVIII. Aquí perdió su sentido religioso —de propaganda fidelesíástico— y su carácter revelador, mágico —la propaganda de César y Carlomagno, cultivada por rapsodas e imagineros— hasta adquirir esta proporción de cosa monstruosa con la cual queda empaquetada la mente y se crea una campana neumática en la voluntad del público. Tradicionalmente, la propaganda es otra cosa: iniciación, formación. Acorde a este concepto, el alcance de la palabra por la radiotelefonía es uno de los triunfos mayores que hoy podemos atesorar.

Manuel Villafañe, creador y conductor de un programa ejemplar. *La tarde de Buenos Aires* (LST Radio Municipal), encarna al ideal de vocero que reclamáramos varias veces. Comprensión y conocimiento de los temas nacionales, revelamiento de nuestro

pasado, contextos de análisis y comentarios. Educación, salud, Estado, ciencia, técnica, literatura, artes y espectáculos ceñidos no sólo a la mera comunicación, sino a la unidad de una comunión:

"Hay una serie de pasos previos que influyen para que la comunicación sea o no decisiva en el momento de la comunión. Un buen acto de contrición permite la primera comunicación que es con uno mismo. El acercarse al altar es otro paso importante. Y cuando se recibe la comunión, es decir, la unidad con Dios —ergo, con todos los demás— se siente la alegría de haber alcanzado esa comunicación", declaró Villafañe (*Pájaro de Fuego*, octubre 1980). La radiofonía como iniciación y evolución. Así actúa la propaganda en su forma tradicional, mágica o religiosamente. Este es el triunfo y la conquista de la radio.

En lo que me concierne, mi programa *Panorama de Espectáculos* (más de cien emisiones en un año) en *La Tarde de Buenos Aires* contempló los temas del cine, la televisión, la publicidad, el disco y las artes plásticas. Desde la guía telefónica al libro de arte, desde *La cabalgata de las valquirias* a *Amor en Budapest*, tributos a Clark Gable y a Gary Cooper, los cumpleaños de Marlene y de Vincent Price; Orson Welles, Francis Ford Coppola, Frank Sinatra, The Village People, Natacha Moneda, Lili Marlene, Popeye o Rosa de lejos. Además, 20 años de cine experimental argentino (1960-1980), las exequias de Gardel en 1936, Borges entre Tita Merello y Dajos Bela, con Harry Roy y The Manhattan Transfer, el centenario de Offenbach, la reivindicación de Humberto Aimé, la consagración de Federico Martino, los homenajes a Miguel Riglos y César Mermet. Y este triunfo: millones de radio-escuchas, en la emisora del municipio porteño, estuvieron al tanto de las presentaciones en nuestras galerías de plásticos debutantes o del interior. Se han propalado los temas de nuestra pintura, de la crítica, del comercio. Grandes performances radiofónicas registradas en cintas magnéticas. El alcance de la palabra en función del arte. Esa es la victoria. De Villafañe es, el crédito.

En 1980, el *Nuevo Comentario* había ganado la radio. Supe esto cuando tuve el privilegio de decir por primera vez:

"Buenas tardes amigos, les habla Silvestre Byrón".

TRES PRESENCIAS ARGENTINAS

VITULLO, PENALBA, GELBER

La catedral inconclusa de Beauvais.



Escribe
Irene Lawson
desde París

No es frecuente
para los ojos de un argentino
descubrir en París
ubicuos afiches
que le recuerden
a la patria lejana.

Menos aún,
si esos anuncios tienen
un signo común
tan positivo
como el
de anunciar exposiciones
o conciertos
de artistas compatriotas.
Bajo el cielo plomizo
y la persistente lluvia
de estos días,
las palabras mágicas fueron
Vitullo, Penalba, Gelber,
que aparecían aquí y allá:

en Montmartre,
en la Plaza de la Opera,
en los alrededores
del Louvre.

La exposición de obras de Sesostris Vitullo fue organizada por la "mairie" de París y el Servicio de la Embajada Argentina. Las esculturas fueron prestadas por el Centro Pompidou, el Stedjik Museum de Amsterdam y por el hijo del artista, quien aún conserva gran parte de la obra de su padre.

Fue idea excelente organizar la muestra en el Museo Bourdelle, aunque llegar a la mínima callejuela de Montmartre donde está ubicado sea toda una proeza. Allí estuvo durante cuarenta y cinco años también el taller de Antonio Bourdelle, el gran escultor discípulo de Rodin y, a su vez, maestro de Vitullo. En el barrio sólo había a principios de siglo viñas rientes y talleres de escultores y pintores. Hoy, en cambio, el Museo Bourdelle es un escondido y casi único oasis de verdor y belleza en un panorama de inmensas torres hoscas.

Al franquear la entrada del museo puede una creerse súbitamente transportada a Buenos Aires. Es que allí están cobijadas por árboles centenarios, esculturas que son parte de nuestra ciudad: *Penélope pensativa*, *Heracles arquero*, *El centauro moribundo* y, en tamaño reducido, la estatua del general Alvear. Al paso, mientras avanzábamos, inmensas cabezas equinas que fueron prueba del monumento definitivo, parecían afirmar esa fugaz ilusión porteña.

Por fin, frente a las esculturas de Vitullo, no pude sino advertir el contraste entre éstas y las obras de Bourdelle, sobre todo por la tendencia a la abstracción que rige las obras de nuestro compatriota. Pero tampoco podía ignorarse un evidente elemento en común: la fuerza, la potencia expresiva.

Vitullo, que pasó la mayor parte de su vida en París, no dejó de expresar en cada una de sus obras su raíz americana. Desde los totems en madera que despiertan reminiscencias de míticas araucarias (*Totem Nahuel Huapi*, *Totem Cóndor*), hasta sus obras en granito (*Cabeza de cóndor*, *Luna*, *Sol*), que lo vinculan a la monumental estatuaría azteca cuyos mejores ejemplos están en el Museo Antropológico de México.

La crítica francesa, sin negar la influencia americana, vincula sin embargo a Vitullo con el pasado medieval europeo. Jean Marie Dunoyer ha escrito en "Le Monde": Vitullo

hace pensar en nuestra ancestral escultura románica. Y Jeanine Warnod, crítica de "Le Figaro", señala quizá el por qué: *Este artista de la Escuela de París era capaz de esculpir, como en la Edad Media, capiteles y gárgolas.*

El conjunto de las obras permite apreciar la evolución del escultor en la búsqueda de síntesis formal. Sus últimas obras son verdaderos símbolos plásticos del más extremo despojamiento. Hay motivo para felicitar a los organizadores de la muestra, que han permitido al público parisino entrar en contacto con la obra de un artista que nunca se preocupó por publicitar o vender sus obras. Tan es así, que cuando murió en 1953, dejó su taller repleto de esculturas que, en su mayoría, son aún propiedad de sus hijos Pierre y Aldo.

Costaba, me costó, dejar ese día el Museo Bourdelle. Hubo que pasar nuevamente entre los fantásticos caballos de Bourdelle que parecían proponernos un espacio distinto al de Montparnasse, acaso la orilla de una plaza que no sólo es un poco Francia por bautismo, sino por Bourdelle y hasta por el cerco de altas torres de vidrio y cemento.

PENALBA

El encuentro con el mundo de Alicia Penalba quizá deba situarse a la vera de la desmesurada catedral inconclusa de Beauvais, en el edificio contiguo donde funciona el Museo de Tapicerías. Allí se exponen magníficos ejemplares provenientes de la Manufactura francesa por Colbert en 1864. Muy armónicamente se han intercalado entre las tapicerías antiguas, otras de los mayores artistas contemporáneos: Miró, Picasso, Calder, Vasarely. Con enorme agrado encontramos entre ellos una obra de Alicia Penalba, la gran escultora compatriota. Su tapiz fue realizado en lana por la Manufactura de Gobelinos y es una gran composición no figurativa de formas negras desplegadas sobre fondo blanco.

Este tapiz se relaciona estilísticamente con una serie de litografías que Penalba acaba de presentar en la galería Carmen Cassé, de París. Allí vuelven a aparecer esas formas como de negros pájaros oníricos que atraviesan un espacio mudo y vacío.



Vitullo: La Luna.

Hay un gran ascetismo en esa bipolar utilización de forma y fondo, de lo blanco y de los negro. Es el mundo de las formas puras que se crean por contraste y que evolucionan en un campo equilibrado inestablemente por la ubicación de cada una de ellas.

Viendo sus litografías una tiene la impresión de que se encuentra frente a una transposición bidimensional de las esculturas que el crítico Jörn Merkert clasifica como un

Vitullo: La chola





Gelber: un espejo como Leonardo.

tercer grupo dentro de su obra. Son "Les ailées" (*Las aladas*), donde finas capas de alas dispuestas horizontalmente, crean un juego fantástico de precario balance. Suprimidas las nociones de arriba y abajo, describen movimientos aéreos y visualizan el componente temporal de la escultura. La técnica con que han sido realizadas es casi artesanal, con piedras traídas a principios de siglo desde el sur de Alemania, hoy casi inhallables.

La presencia del tapiz de Penalba en ambiente tan mágico, tan estremecedor como el de Beauvais, no sólo nos retrotrajo a su éxito en la Galería Carmen Cassé, sino que fue otra manera de sentir la presencia de un brote de nuestra joven cultura, justamente en un escenario donde la inconclusa catedral, espera desde hace más de cuatro siglos, al milagroso arquitecto, a la imposible culminación.

Y, POR FIN, GELBER

Imposible para mí describir el arte, la pericia siquiera de Bruno Gelber. Más simple resumir una amable conversación con él. A pesar de estar preparando su recital, que fue en el Teatro de Champs Elysés, concedió sin dilaciones la entrevista para *Pájaro de Fuego*.

Gelber vive en un elegante departamento de la Rue Cambon, justamente enfrente de la casa Chanel. Al llegar, desde el consabido patio ya percibí las primeras notas del Concierto Número Dos de Brahms. Nos preguntamos cómo hará Bruno para no tener problemas con sus vecinos, porque por más eximios que sean los músicos, para un francés es sagrado el silencio de su casa. Sin embargo, allí en el segundo piso, el enorme piano de cola parecía tener fueros especiales, gozar de un mágico *bill* de indem-

nidad por parte del vecindario.

La charla con Bruno Gelber confirmó que, ante todo, luego de más de dos mil actuaciones en treinta y siete países, Gelber está contento y orgulloso de llevar el nombre de la Argentina de uno a otro extremo del planeta. Ahora, según nos contó, terminaba de regresar de Estados Unidos, donde había tocado con la Orquesta de Filadelfia dirigida por Klaus Tennstedt.

"*Mi residencia es una valija, mi casa de descanso un avión*", graficó. Es evidente que con una media de ciento veinte conciertos al año, Bruno Gelber tiene lugar para el recuerdo, pero no para "*dolores geográficos*". Comprende que, a lo largo de su vida ha debido liberarse de toda atadura para entregarse sin retaceos a su gran amor: el piano.

Incluso cuando abordamos el tema del mundo de los sentimientos, Gelber nos expresa con absoluta franqueza, casi con ingenuidad, que "*los músicos que mejor los han expresado son los del siglo XIX*". Difícil extraerlo de su cosmovisión musical, pero fácil convencerlo de que nombre a uno de sus predilectos de ese siglo XIX. Tras alguna vacilación se decide por Chopin: "*nadie escribió como Chopin para el piano*".

En cambio es terminante cuando se le pregunta por la música moderna: "*no voy a hablar de algo que no me gusta*". Para este gran ejecutante "*la música terminó con Bartok, Prokofieff y Stravinsky*". No cree para nada en lo que llama "*recitales para sopranos amordazadas*" o "*conciertos para pianos cerrados con llave*". Piensa que se va a volver a escribir como antes y se fundamenta en que, el éxito de la música llamada contemporánea es, a su juicio, escasísimo. (Más tarde suavizaría estas opiniones agregando que "*siempre se ha necesitado distancia para juzgar. Quizá, finalmente, sea Boulez el genio del siglo veinte*".)

Gelber está, según su propio sentir, en plena madurez artística. Dis-cierne ya claramente sobre públicos y expectativas que el artista puede poner en ellos. Declara particular agrado en tocar para el público francés, al que considera muy definido. Le atribuye el coraje de expresar sus opiniones: cuando son favorables, mediante los esperados aplausos y bravos. Pero cuando no lo son, con un franco, helado silencio repro-bador.

Como mensaje a los jóvenes artistas, en particular a sus compatriotas, Bruno Gelber señala que, por más que exista la vocación innata, el talento originario, hay que trabajar y esforzarse incansablemente para plasmarlos. Su concepto del artista es misional, entiende que está destinado a comunicar emociones y vibraciones, a ser nexos vivos entre autor y público. "*Esa misión no puede de ningún modo estar limitada por creencias o por compromisos políticos*". Agrega que "*el intérprete es un ser intemporal, debe exigírsele una apertura de espíritu total, aunque no por eso debe caer en el divismo, alejarse de su público*".

Para final, Bruno Gelber escoge una frase de Leonardo que resume su pensamiento: "*Si quieres ser artista, rechaza toda preocupación que no concierna a tu alma. Que ésta sea como el espejo que refleja todos los colores, todas las formas, todos los movimientos, pero que permanece siempre inmóvil*".

Cuando la entrevista terminó, pensamos que, físicamente y al menos para Gelber, esa inmovilidad sería imposible. De París debía partir para Italia, donde habría de dar varios recitales en Florencia, casualmente en tierras donde el propio Leonardo estuvo cerca de ser esa clase de espejo obsesivo de toda forma, de todo movimiento, de todo color. La armonía que Bruno Gelber llevaba en sus manos, iba en el mejor de los caminos.

Carmen Cassé serait heureuse de vous accueillir pour vous présenter les lithographies de Penalba

VERNISSAGE LE MARDI 19 MAI 1981 A PARTIR DE 18 HEURES

GALERIE CARMEN CASSÉ

DU 19 MAI AU 30 JUIN 1981

10, RUE MALHER PARIS IV - 278 43 14

PENALBA

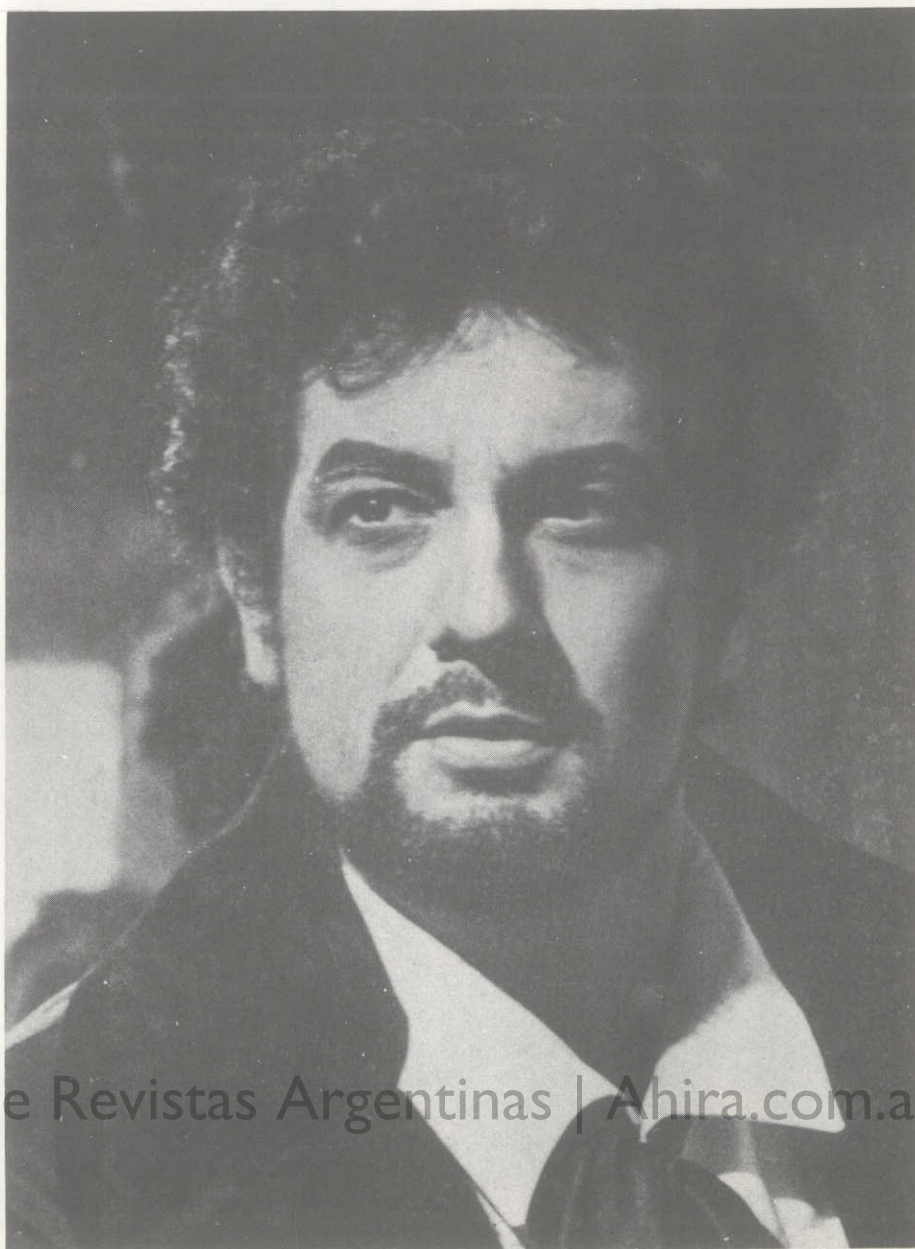
Plácido Domingo, continuador de Caruso y Gigli.

Plácido Domingo se constituyó en la mayor atracción de la temporada musical. Es un cantante fuera de serie y su interpretación de **Otello**, de **Verdi**, alcanzó auténtica jerarquía. El **Teatro Colón** vivió una serie de jornadas que sin la menor duda han de quedar registradas entre las más brillantes de su historia. No es el caso reiterar conceptos ampliamente difundidos en su momento, cuando la crítica especializada se refirió a la versión de la inmortal ópera de **Verdi**, pero sí es nuestro deseo dar a conocer la lección de humildad que el gran tenor dió la noche de su despedida. Cuando el delirio del público cubría la sala de flores, pañuelos blancos y ensordecedor clamor, en el escenario, detrás del telón, **Plácido Domingo** abrazó a **Renato Bruson** y le dijo con lágrimas en los ojos "Renato, cantar aquí, ante este público y en este teatro, es enriquecernos ambos", y después su espontáneo deseo de estrechar la mano de todos, desde el más modesto de los colaboradores hasta los directivos presentes.

Los aspectos episódicos de la presencia de **Plácido Domingo** en Buenos Aires permitirían hacer un estudio socio cultural que, lógicamente, analizaría también la participación en un difundido programa de televisión, y la serie de grabaciones de tangos realizadas en largas veladas posteriores a las representaciones de **Otello**, demostración incontestable de resistencia física y buena predisposición. Pero lo verdaderamente trascendente, lo que debe ser señalado con énfasis y por sobre todos los demás aspectos, es la calidad de un cantante lírico dotado de

infalible musicalidad, buen gusto y voz de grato timbre. Hasta tal punto son éstas y no otras las mayores virtudes

de **Domingo**, que es el indiscutido continuador de **Enrique Caruso** y **Beniamino Gigli**.



Un pianista de alto rango:

Yefim Bronfman

La Asociación Wagneriana de Buenos Aires presentó al pianista **Yefim Bronfman** en un recital de excepción. Se trata de aquel joven que interpretó al **Concierto n° 3**, de **Rachmaninoff**, durante la temporada anterior, con la dirección de **Zubin Mehta** y la **Orquesta Filarmónica de Israel**, de visita en nuestro país, y que había logrado conmover al público asistente por su inigualable virtuosismo. Ahora, la oportunidad de apreciarlo en obras fundamentales de la literatura pianística, presuponía un juicio completo sobre sus verdaderas dimensiones artísticas; a nuestro entender, se trata del más completo de los pianistas de las nuevas generaciones que nos han visitado en los últimos veinte años. Además ratificó que se trata de un formidable artista, al que debe considerarse como seguro continuador de la tradición pianística de **Vladimir Horowitz**.

No se recuerda una demostración de dominio técnico similar desde que se tuvo la oportunidad de escuchar un recital de **Horowitz** en Washington en 1979 y nunca antes la infalibilidad de una mecánica portentosa había estado tan al servicio del mensaje musical como en este recital que se comenta. La juventud de **Yefim Bronfman** contribuyó aún más a causar verdadera admiración, ante la profundidad de sus conceptos en materia interpretativa, aspecto difícil a un pianista para quien no existen pasajes comprometidos. Se tuvo la impresión de que su digitación puede llegar a velocidades nunca logradas por pianista alguno.

El programa se integró con la **Sonata n° 7**, op. 10, de **Beethoven**, la **Sonata en La Menor**, Op. 143, de **Schubert**, el **Carnaval de Viena**, de **Schumann** y **Tres movimientos de Petrouschka**, de **Stravinsky**, partituras que le permitieron mostrar su ductilidad para abordar, con maestría, autores y estilos disímiles. Pero **Yefim Bronfman** agregó varias páginas fuera de programa, en lo que se puede llamar un recital dentro del concierto, alcanzando verdadera grandeza. Fue una velada memorable y la consagración de un pianista de alto rango.



CONCURSO de Composición en A.T.C.

Argentina Televisora Color, por intermedio de su **División Producciones Fonográficas**, ha organizado un concurso para la composición de dos obras de música de cámara, con destino a integrar el repertorio de su serie discográfica "**Colección Numerada ATC Cultural**". El concurso está abierto a compositores argentinos o residentes extranjeros, sin límites de edad para la categoría "A" y de hasta 30 años para la categoría "B". Se adjudicarán dos premios únicos (uno para cada categoría), consistentes en: a) grabación de las dos obras seleccionadas a cargo del **Nuevo Conjunto Mozart**, con destino a la **Colección Numerada ATC Cultural**; b) difusión discográfica de las obras en el país y en el exterior y c) impresión y publicación de las respectivas partituras. El plazo para la presentación de obras vencerá el 31 de octubre de 1981 y las bases podrán retirarse en **ATC Av. Figueroa Alcorta 2977**, de 10 a 19.

El jurado deberá expedirse antes del 31 de diciembre de 1981 y estará integrado por los maestros **Roberto García Morillo**, **Antonio Tauriello**, **Pedro Ignacio Calderón**, **Stanislav Wislocki** y **Carlos Sampietro**, este último en representación del **Nuevo Conjunto Mozart**. Actuará como coordinador **Ernesto Mastronardi**, en su carácter de Director Artístico de la **Colección Numerada ATC Cultural**.

Cumple 15 años la Camerata Bariloche

La **Camerata Bariloche** cumplió quince años desde su fundación. La notable agrupación de cámara se constituye así en un ejemplo de supervivencia, alta calidad y reconocido prestigio en el país y en el exterior. Como regalo de cumpleaños ha recibido del gobierno nacional una contribución de mil millones de pesos, según decreto publicado en el **Boletín Oficial**; en respuesta a un pedido formulado para poder continuar desarrollando normalmente sus actividades. El alto nivel de la **Camerata Bariloche** y la fructífera acción cultural que realiza, justifica plenamente la determinación adoptada.



La Italiana en Argel

Para llegar a una buena representación de **La Italiana en Argel**, de **Rossini** se requiere una batuta flexible y dinámica, marco escénico de buen gusto y un cuadro de cantantes que, además de medios vocales apropiados para encarar arias y fiorituras de extrema dificultad, actúen con naturalidad, jugando la comedia con ritmo y vis cómica. Se trata de una obra representativa del buen humor y espontaneidad melódica del autor, a lo largo de cuyo desarrollo se aprecia afiligranada escritura musical. El **Teatro Colón** dispuso de los elementos adecuados para lograr una versión de gran dignidad.

Steuart Bedford fue un director de orquesta de excelente desempeño y obtuvo, desde los primeros compases de la célebre obertura, el estilo chispeante y diáfano de **Rossini**. La destreza de su batuta para lograr la dinámica requerida lo transformaron en el

elemento de mayor mérito de la representación. **Lucia Valentini-Terrani** fue una **Isabella** de características poco frecuentes dado su espléndido dominio de la coloratura y sólidas condiciones vocales. **Enzo Rendall**, que hacía su debut en Buenos Aires, logró momentos de lucimiento vocal. **Paolo Montarsolo** en el papel de **Mustafá** consiguió efectos de fácil aceptación por parte del público, especialmente en las primeras escenas, que a lo largo de la representación se desdibujaron para caer en actitudes de muy dudoso gusto. Desde este punto de vista la dirección escénica de **Renato Cesari** pudo haber cuidado el detalle, eliminando actitudes y gestos gruesos. Acertado **Roberto Oswald** con la escenografía y el vestuario (los de la protagonista no fueron de nuestro agrado) y de poca calidad el desempeño del coro preparado por **Alberto Balzanelli**.

Fundación del Teatro Colón

TRES AÑOS DE REALIDADES

En mayo de 1978 quedó constituida la FUNDACION TEATRO COLON cuyo propósito es el de coadyuvar a que la misión del Teatro Colón pueda ser cumplida con el mayor grado de calidad y eficiencia. Esta intención, a la que han adherido personalidades y empresas mancomunadas solidariamente, se cumple mediante la acción desarrollada en obras de apoyo a las propias finalidades del Teatro.

¿Qué ha hecho para ello la Fundación en tres años de vida institucional?

El público del Colón es sin duda muy exigente respecto de los espectáculos y ello está unido a su conocimiento de las obras, pero, no obstante, la continua renovación de sus espectadores, las nuevas generaciones que se ven atraídas por la ópera, han encontrado en la lectura previa de sus argumentos un elemento útil para facilitar la comprensión de cada una de ellas. Este servicio lo proporciona la Fundación mediante la edición del Programa General del Año, libro en el que, además, se ofrece el detalle de los espectáculos, los elencos, integración de los cuerpos artísticos y otras noticias de interés correspondiente a CADA TEMPORADA. Esta actividad se complementa con el Programa para cada función que se ha constituido en un elemento de información integral que el público agota para colación y sin exclusiones, en cada espectáculo, por su valioso material inserto en una cuidada edición cuya tapa, elegida por un prestigioso Jurado en concurso especialmente realizado, lo identifica desde la Temporada 1979.

Otra contribución importante para el teatro ha sido recibir de la Fundación un piso especial que se aplica sobre el escenario y facilita, de acuerdo con las técnicas más avanzadas, el mejor desenvolvimiento de los bailarines.

Actualmente se encuentra en gestión de compra un telón de tul panorámico, necesario para el mejor aprovechamiento de los efectos lumínicos que posibilita el nuevo sistema de iluminación escénica que ha instalado el Colón desde el año 1980.

Asimismo la Fundación proveerá un sistema de "Video Cassette" para grabar y registrar, de este único modo posible, las régies y coreografías, como así también todo cuanto resulte de interés didáctico, o cómo documento histórico. La renovación de las Arpas para la Orquesta ocupa también la atención de la Fundación, dispuesta a resolverlo por ser un aporte importante para ese organismo.

El proyecto más ambicioso de esta Entidad es la construcción de un Anfiteatro para el Teatro Colón. Casi veinte años han pasado desde que el último incendio destruyó las instalaciones del antiguo recinto al aire libre y la Fundación ha pensado que era indispensable recuperar ese espacio artístico para Buenos Aires. El proyecto tiene avanzado trámite y es posible que en el curso del año quede definido y puedan comenzarse las obras en el predio del Parque Centenario que la Municipalidad ha asignado al efecto.

En materia artística debe destacarse que merced a los auspicios de la Fundación el Teatro Colón tuvo oportunidad de efectuar por primera vez en su historia una gira en la que ofreció los tres aspectos principales de su actividad. La Ciudad de Necochea se vió beneficiada con este acontecimiento y su población presenció la actuación del Teatro Colón con un triple programa de Ópera, Ballet y Concierto. Como complemento artístico, la Fundación ha organizado espectáculos de la más alta calidad, en los cuales presentó a los bailarines Mikhail Baryshnikov y Patricia McBride (1979), Aleksander Godunov y Eva Evdokimova (1980) y este año lo hará con otras estrellas del American Ballet Theatre de Nueva York, Fernando Bujones y Cynthia Gregory.

Los recitales de Renata Scotto (1980), Renato Bruson (1981), el concierto de Christina Waleska y la Camerata Bariloche (1980), la participación en la contratación de la Soprano Birgit Nilsson para la Temporada del Colón 1979, señalan otros caminos de apoyo que se han cumplido.

En materia de Becas la Fundación ha desarrollado un programa tendiente a estimular a todos aquellos que de alguna manera habrán de volcar al Teatro Colón los resultados de sus respectivas capacidades artísticas. El Instituto Superior de Arte, dependiente de la Dirección del Teatro Colón, ha sido principal destinatario de estas becas, sin perjuicio del otorgamiento de idénticos beneficios a estudiantes de otros institutos, como los Conservatorios Nacional y Municipal.

En estos momentos la Fundación sostiene nueve becas con las que atiende a estudiantes que siguen cursos en el país y en el extranjero habiéndose adjudicado en total veinte becas desde 1979.

Otras actividades de carácter didáctico de importancia, han sido los cursos especiales. El primero de ellos, realizado en Julio y Agosto de 1980, estuvo a cargo de la prestigiosa Régisseur Margarita Wallmann que dictó un Curso Magistral sobre "Interpretación y Régie" para Artistas y Alumnos del Instituto Superior de Arte. Este Curso contó con la participación de 97 concurrentes. La Señora Wallman ofrecerá un Segundo Curso Magistral el mes próximo.

Otro curso magistral fue realizado por el Jefe de Maquillaje del Metropolitan Opera House de Nueva York, Señor Victor Callegari, sobre temas de su especialidad. Este curso se destinó al Personal Técnico del Teatro y a Alumnos del Instituto Superior de Arte. Asistieron también representantes del Personal Técnico del Teatro Argentino de la Ciudad de La Plata. El total de asistentes llegó a 85 personas.

Para el próximo mes de Septiembre se ha concretado la invitación de la Señora Gina Cigna que viajará a Buenos Aires para desarrollar en tres semanas un Curso de Canto asimismo destinado a los Artistas del Teatro Colón y Alumnos del ya citado Instituto Superior de Arte.

En Octubre de 1980, invitado por la Fundación, viajó a Buenos Aires con su esposa; el maestro Wolfgang Wagner, Director del Teatro de los Festivales de Bayreuth. En la ocasión pronunció una conferencia sobre "Bayreuth Hoy" en el Salón Dorado del Teatro Colón que contó con una numerosa concurrencia.

La Fundación invitó a la conocida artista Lisl Steiner, que viajó desde Nueva York para efectuar una exposición de los "Apuntes" que dicha Señora tomó en la Sala del Teatro Colón durante ensayos y funciones, a lo largo de varios años, en las que están reflejadas conocidas figuras del mundo lírico. Estos temas fueron editados posteriormente en un almanaque para 1981.

Hemos citado algunas de las realizaciones que ha cumplido y cumple la Fundación, para ejemplificar con estas actividades de qué manera esta Institución, nacida con el propósito de apoyar al Teatro Colón, satisface el objetivo que se fijaron los 150 Fundadores y al que adhieren hasta ahora algo más de 200 Miembros Benefactores.

La Fundación Teatro Colón constituye así una realidad que resume el afecto que provoca nuestra máxima institución artística y un claro ejemplo de que pueden encontrarse siempre modos de participación en un quehacer que, aún cuando es atendido fundamentalmente por la Municipalidad de Buenos Aires, no excluye la convergencia de sus beneficiados directos. En primer lugar el público que asiste regularmente a sus espectáculos y en segundo término, el resto del país que también se enorgullece con tener uno de los primeros teatros del mundo.

POCO RUIDO Y POCAS NUECES

No queremos jugar al deporte del avestruz, ese mismo juego que practican muchos en estas épocas. Nunca lo hizo PAJARO DE FUEGO y no tenemos por qué empezar a hacerlo ahora, por supuesto. ¿Para qué esconder la cabeza al problema muy serio de la recesión de espectadores, de la cerisura imperturbable, de la autocensura inextinguible, de las finanzas maltrechas y de las salas semivacías? Pero para evitar que se nos acuse de derrotistas número tras número, o tal vez para que no se nos señale como reiterativos, repetitivos y aburridos, no dedicaremos más que las escasas líneas precedentes a indicar, casi de paso, que julio fue peor que junio, y éste mucho peor que mayo, y etc. etc. etc.

Sin embargo —¡no todo fueron espinas, vaya!— seguimos viendo excelente cine de muy variado origen. Una joya antibelicista de origen australiano ("Después de la emboscada"), que nos ocupa en sección aparte; un notable film de Truffaut, el más comercial de sus productos, y uno de los más inteligentes y cálidos a la vez ("El último

subte"); una obra maestra de la autocrítica y el sentido ético más puro, envidiable por muchas razones ("El factor constante" de Krzysztof Zanussi); una exquisitez de producción inglesa y director norteamericano basada en una novela de Henry James ("Los europeos"); una sugestiva evocación de intimistas aspectos de la personalidad del célebre músico checo Anton Dvorak, según el prisma del gran director Frantisek Vlácil ("Concierto para el final del verano"); una descarnada visión de temas muy actuales, de la mano del siempre agudo fiscal Bellocchio ("Salto al vacío"). Australia, Francia, Polonia, Gran Bretaña, Checoslovaquia, Italia. Una especie de Naciones Unidas del espectáculo fílmico, de altísimo nivel cualitativo.

CINE Y MORAL

En 1980 Buenos Aires conoció un film polaco de excepcionales virtudes, "Sin antestesia", de Andrzej Wajda. No era excepcional desde un punto de vista estrictamente ci-

nematográfico. Lo era a partir de una propuesta ética de impresionante interés ecuménico, y que a los argentinos, sumergidos en la crisis moral más aguda de nuestra historia, debía parecerse aleccionadora. La temporada fílmica 1981 vuelve a traernos, curiosamente también desde Polonia, otro producto antológico en forma de film moralizador. "El factor constante", de Krzysztof Zanussi, es un lacerante testimonio de denuncia de todas y de cada una de las lacras de una sociedad corrompida, en el límite mismo de su autodestrucción. Fraudes y coimas de todo tipo; la especulación con divisas extranjeras, el enriquecimiento a costa del Estado y otras formas de la corrupción generalizada en sociedades decadentes, son denunciadas por el talentoso realizador de "Vida familiar", "La estructura del cristal" y "Camouflage" —otra de sus claras denuncias, en ese caso, de la inomoralidad en niveles universitarios— a través de un film soberbio, aleccionador como pocos, cuyos sustratos filosóficos y culturales deben ser pensados y repensados a



Josef Vinklar en "Concierto para el final del verano"

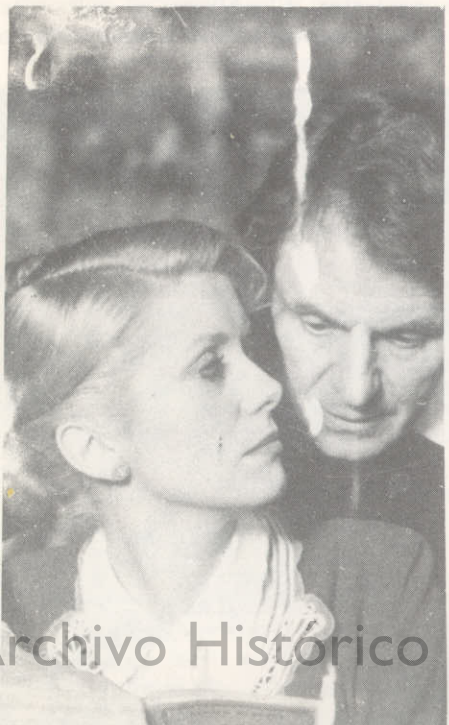
través de muchas lecturas.

"El factor constante" no tuvo la repercusión deseada en nuestro público. Filmes como el de Zanussi deberían gozar, sin reparar en su origen, de políticas proteccionistas, o que por lo menos alentarán su



"El factor Constante"

exhibición como lo preconizan, no casualmente, entidades tan prestigiosas como la Oficina Católica Internacional del Cine, que ha premiado varias películas de Zanussi en su joven pero excepcional carrera. La Argentina no cuenta, a pesar de su tradición católica tantas veces declamada pero tan mal practicada, con instituciones similares. Paradójicamente, las entidades aparentemente ligadas a la eligión ma-



"El último subte"

yoritaria en nuestro medio, dedican sus esfuerzos mayores a apoyar políticas afines con la más aberrante censura de que se tenga memoria.

TRUFFAUT-METRO-METRO

Muchas veces hemos sostenido que Francois Truffaut es el realizador francés más encantador de los últimos lustros. No el mejor — preferimos a Resnais, a Rohmer, aún a Bresson— pero sí el más dotado de encantos cinematográficos naturales. Cómo olvidar "La noche americana", "Las dos inglesas y el continente", "El niño salvaje", "El amor en fuga", dentro de una década tan prolifera como llena de interés estrictamente cinematográfico en una producción que parte, hablando de largometrajes, de 1959, y que registra en sus primeros diez años títulos tan seductores como "Los cuatrocientos golpes", "Jules et Jim", "Fahrenheit 451", "La novia vestía de negro" o "La sirena del Mississippi". Para "Le dernier Metro" ("El último subte", entre nosotros), Truffaut encaró episodios reales y buena dosis de imaginación, dentro del marco de la ocupación nazi de París durante la última guerra mundial. El ambiente teatral elegido dio lugar a la plasmación de personajes auténticos (el crítico colaboracionista Daxiat no es otro que Alain Labreaux, periodista genuflexo del régimen de Vichy, obsecuente con los nazis y seguramente delator de judíos y cristianos) e imaginarios, dentro de una ambientación de excepcional verosimilitud y calidez extremada, típica del estilo de Truffaut y al mismo tiempo típicamente francesa. El film es comercial en el mejor sentido del término, es decir, sumamente atrayente para variados tipos de público. No faltan trucos dramáticos (el final, por ejemplo) ni recursos grandguñolescos. Pero es cine del mejor, y como suele ocurrir casi siempre con un film de Truffaut, sencillamente admirable.

DOS EXQUISITECES

Hace algo más de un año, el gran director checoslovaco Frantisek Vacil presentaba personalmente entre nosotros sus dos últimos filmes, "Sombras de un verano ardiente" y "Concierto para el final del verano",

en calidad de preestrenos. Ahora se estrenó oficialmente su Concierto... una fascinante visión de diversos aspectos de la vida del célebre Anton Dvorak, film de gran equilibrio formal, en tres "movimientos", todo un "bocato di cardinale" para melómanos y espectadores de buen gusto, en los que el talentoso director de "El valle de las abejas" resume el espíritu del gran músico bohemio a partir de anécdotas de su estada en Londres y su período inmediatamente posterior en Praga, ciudad que sigue sirviendo de marco de incomparable belleza, a un film de singular hermosura plástica y profundo lirismo.

Otra película para exquisitos es "Los europeos", magnífica recreación cinematográfica del realizador norteamericano James Ivory, de la novela homónima de Henry James, en la que no se sabe qué admirar más, si la composición de personajes, librados a un elenco estupendo que encabezan la encantadora Lee Remick, la deliciosa Lisa



"Los Europeos"

Eichhorn y dos inteligentes actores británicos, Robin Ellis y Tim Woodward, o la refinada concepción de un guión de notable factura, en el que intervino la esposa hindú de Ivory, Ruth Prawer Jhabvala, responsable de la primera película del director, "De Shakespeare con amor", filmada en la India. La aproximación del cine a la literatura alcanza en "The Europeans" un punto muy alto, convirtiéndose esta muestra en un modelo para quienes quieran acometer empresas literarias desde la pantalla.

Armando M. Rapallo

OBRA MAESTRA DE UN CINE EN ASCENSO



Desde hace varios años la cinematografía australiana exhibe una madurez creadora que excede, largamente, los límites de lo casual, o de lo meramente anecdótico. Desde la aparición en nuestras pantallas de "Te llamaré Caddie" de Ronald Crombie, fueron muchas las "sorpresas" llegadas de Australia: "Niño tormenta"; "La última ola"; "Mi brillante carrera"; "El gran showman"; "Perro rabioso Morgan", y muy especialmente "Picnic en las rocas colgantes", del talentoso Peter Weir, son algunos de los nombres más recordables provenientes de la gran isla-continente. Hace ya tres años, en Karlovy Vary, vimos otra película de Crombie, "El irlandés", de notable factura. Este año, el público porteño podría haberse solazado en buenas cantidades si distintos factores no hubieran conspirado contra el estreno de una auténtica obra maestra del cine de Australia, "Breaker Morant", aquí denominada "Después de la emboscada". En primer término, no fueron bien elegidos los cines de estreno, ya que de acuerdo con los torpes cánones con los cuales se manejan los exhibidores — y distribuidores, por fuerza— argentinos, la selección de una sala tan grande como el Opera, cuya "media" de fin de semana es altísima, no es especialmente afortunada para el lanzamiento de un film de una cinematografía escasamente promovida como la australiana. En segundo lugar, la campana de difusión previa tampoco fue demasiado feliz, a lo que contribuye, sin duda, la escasa versación del periodismo más o menos especializado de nuestro país en materia de cine, siempre y cuando éste no sea norteamericano (y no todo...), italiano (hasta cierto punto) y en alguna medida francés.

El director Bruce Beresford ya era conocido en Buenos Aires por un par de films anteriores, de relativo interés comercial. En "Breaker Morant", acudió, junto con sus coguionistas Hardy y Stevens, a un relato de Kenneth Ross basado en hechos reales acaecidos durante la guerra anglo-boer, allá por 1901. La anécdota en sí alcanza connotaciones penosas, pero lo que importa en este estupendo film australiano, es su formidable alegato antibélico, su denuncia de la injusticia, de la hipocresía de los poderosos, de la farsa montada en torno al episodio

central. Tres oficiales australianos, integrantes de un cuerpo de carabineros especialmente adiestrados en la lucha antiguerrillera, son acusados ante una corte marcial británica de asesinar prisioneros boers y un misionero alemán. La práctica de no hacer prisioneros, había sido ordenada por el mismísimo Lord Kitchener, generalísimo del ejército inglés, desconociendo luego, por estrictas conveniencias políticas, los altos mandos británicos, dichas instrucciones.

Los hechos, por horribles que parezcan, existieron, siendo relatados por el único oficial que salvó la vida. Todo el proceso del juicio militar aparece en el film de Beresford desnudado hasta el último detalle. La magnitud de la denuncia fílmica ubica a esta película en dimensiones superiores aún a las de la célebre "La patrulla infernal" ("Senderos de gloria") de Stanley Kubrick, o a "La colina de la deshonra" de Sidney Lumet, por citar sólo dos joyas del cine antibelicista. La magnífica exposición de los acontecimientos, la línea narrativa adoptada por Beresford, la gran calidad fílmica de su obra, y un nivel interpretativo, de envidiable homogeneidad, colocan a "Breaker Morant" en lugar de privilegio dentro del cine actual, sin distinción de escuelas o cinematografías.

Australia asume sin discusión posible el puesto de privilegio entre las cinematografías de origen británico, tal vez reemplazando con ventaja al cine inglés en mucho tiempo. La decadencia británica en la materia (en provecho evidente de una televisión estupenda) facilita al cine australiano una toma de posiciones que le irá abriendo mercados a corto plazo. Ya lo han logrado con esta excelente muestra en los Estados Unidos (plaza muy dura para el cine de otro origen) y en Francia. Es de esperar que la Argentina se sume pronto a los países adultos en los que esa clase de cine es preferido a tantas naderías provenientes de cualquier latitud, promocionadas hasta el hartazgo por los responsables de crear hábitos, de difundir lo mejor. Algo que casi nunca les preocupa.

A. M. R.

TIEMPO DE REVANCHA

Es difícil que, bueno o malo desde un punto de vista estético, una producción de Héctor Olivera no tenga elementos de fuerte atracción para la taquilla. El caso de *Tiempo de Revancha*, película que ha dirigido Adolfo Aristarain puede ser uno de aquellos en que el correcto planeamiento económico comercial apuntale un nuevo logro integral del cine argentino en su esfuerzo por recuperar perdidos brillos.

El libro es del propio director, que ya apuntara con grandes posibilidades en "La parte del león". La trayectoria de Aristarain es demasiado breve como para señalarle obsesiones, pero quienes conocen el argumento de su ópera prima y de esta nueva obra, señalan que ambas son historias de perdedores no resignados, de protagonistas de una lucha empeñada contra el fracaso.

La historia de *Tiempo de Revancha* ha sido filmada, en gran parte, con escenarios de canteras de Tandil. Federico Luppi

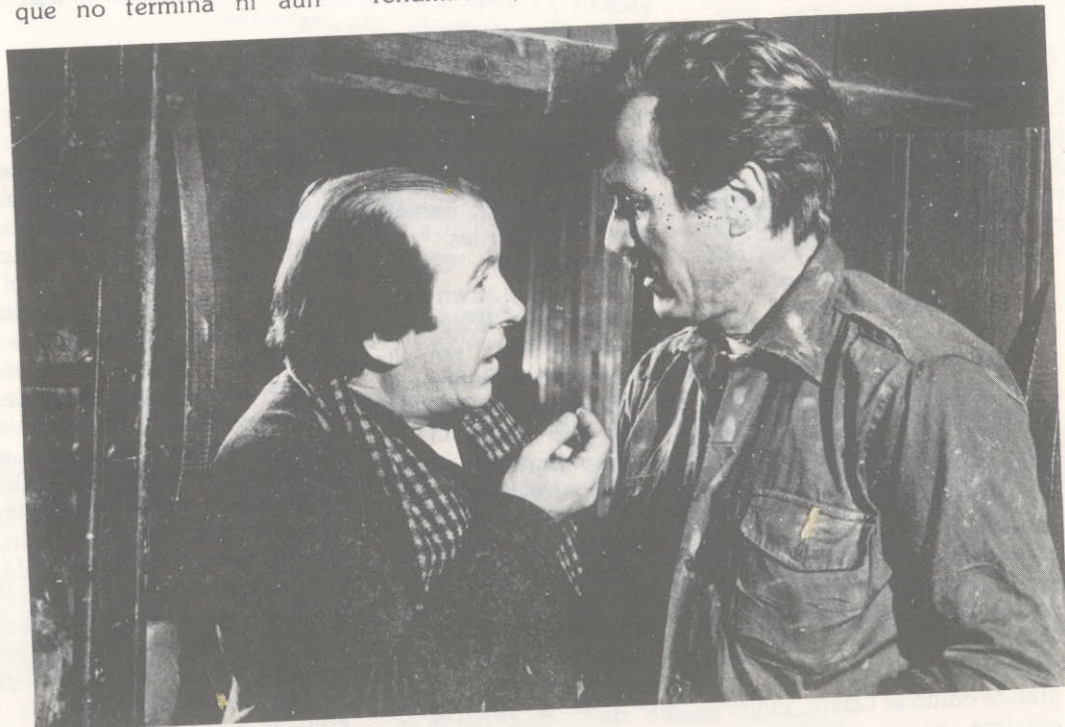
encarna un especialista en voladuras, un dinamitero que es contratado por una compañía constructora. Hay una simulación de accidente de trabajo para cobrar una alta indemnización y la muerte de un amigo del protagonista, que persiste en continuar con el plan. Los intereses en juego dan lugar a una persecución implacable que no termina ni aún

luego de la sentencia judicial.

No es el menor de los atractivos de la película la reaparición de Federico Luppi que aquí es acompañado por Haydée Padilla, que asume el rol de esposa del dinamitero y de Julio de Grazia que es, en la ficción, el abogado del mismo. La presencia de otros actores de seguro rendimiento, tales como

Ulises Dumont, Aldo Barbero, Enrique Liporace y Jorge Hacker, se agrega a la del brasileño Jorge Soares. El equipo técnico se integró con Horacio Maira como director de fotografía, Alejandro Arando como jefe de producción, Abel Facello como escenógrafo y Jorge Gundin como asistente de Aristarain.

Pájaro de Fuego fue, de



algún modo, primera en anticipar probables éxitos del cine argentino. Alcanzamos ahora a suponer que, *Tiempo de revancha* suma buenas posibilidades de ser un aporte de signo positivo. Una cifra positiva en pesos, como casi siempre, para Aries. Pero esta vez, con la satisfacción no tan frecuente, de haber sumado también un aporte valioso al convaleciente standard del cine local.

P. G.



Dos Dramaturgos:
Eduardo Pavlovsky
y Julio Mauricio

MONOLOGO A DOS VOCES

La problemática del teatro,
la creación dramática
y la época,
los estilos que devienen
a través de
los condicionamientos sociales,
las otras etapas,
amalgaman desde
dos ópticas distintas
una única propuesta:
la recuperación
de la escena nacional





Dos Dramaturgos:
Eduardo Pavlovsky
y Julio Mauricio

MONOLOGO
A
DOS VOCES

La problemática del teatro,
la creación dramática
y la época,
los estilos que devienen
a través de
los condicionamientos sociales,
las otras etapas,
amalgaman desde
dos ópticas distintas
una única propuesta:
la recuperación
de la escena nacional



EDUARDO PAVLOVSKY
 "Ante la crisis, la inventiva"



EDUARDO PAVLOVSKY: "Ante la crisis la inventiva"

Un cuadro de Alonso sirve de fondo a la entrevista que tenemos con Pavlovsky. Este hombre de físico amenazante pero de voz pausada y mirada serena que alterna con delicado equilibrio su profesión de psicoanalista con la "artesanía teatral" (un actor que comienza sin esperar el juego de las preguntas y de las respuestas.

Diego Mileo: ¿Cómo te iniciás en la actividad teatral?

Eduardo Pavlovsky: Para eso debo referirme como fue mi conexión con el teatro. Yo estaba en la disciplina médica y te dirá que esta actividad, que siempre me había interesado, me "desclasó" y me ayudó a conectarme con gente que valoraba mucho: Alterio, Boero y todo el grupo del Teatro Independiente. Yo tengo una deuda con ellos y lo que me define como autor que siempre aparezco interesado por un tipo de teatro. La obra que a mí me conmueve en mi vida es "Esperando a Godot" de Beckett. Y estaba muy influido también por Ionesco, Adamov y Pinter. Ese "teatro del absurdo" o más bien "realismo exasperante" en el año 1959 fundó mi forma teatral. Pero te aclaro que el "tiempo" del autor yo lo he hecho con experiencia de actor. Soy un dramaturgo poco tradicional que toma los instrumentos de la escena. La pieza que a mí me marca como escritor es "Esperando al Sr. Sloane" de Joe Orton, pero aprendo de ella siendo actor, con Ure que hizo una puesta excepcional. Como verás, yo le debo mucho a Inglaterra.

D.M.: Pero esa sería la forma. . .

E.P.: Claro porque uno se expresa en Latinoamérica y mis personajes son de aquí.

D.M.: Aunque desde tus primeras

piezas ("Ultimo Match", "La Caçerfa" o "La Mueca") se van verificando sutiles transformaciones que desemboca en tu último trabajo "Cámaralenta".

E.P.: Yo no me defino como autor de teatro en mis obras cortas ("La espera trágica" "Somos" "Robot") donde no me había podido todavía desligar de lo personal. Ya en "La Mueca" o en "El Señor Galíndez" o "Cámaralenta", salgo de mí para entrar en algo más abstracto que es lo ideológico. Y con respecto a la forma creo que en "Telarañas" y "Cámaralenta" adopto un fenómeno de ruptura o de fisura, no hay continuidad. Me interesa definir muy bien los personajes no me importa la secuencia coherente en el escenario, prefiero trabajar con lo onírico. Uno podría fragmentar esas obras en muchos pedazos pero lo que no está fragmentado es la relación intensa-emocional que viven entre sí. Yo soy un escritor muy poco racional, me doy cuenta que puede haber ideas después.

D.M.: En "Cámaralenta" prevalece, utilizando una imagen que se satura de sonido y de furia, hay una profunda "idiotización" en esas frases que persisten más allá de su sentido. . .

E.P.: Yo de "Cámaralenta" lo que sabía es que quería expresar algo corporal que tenía que ver con el amor entre hombres, el deterioro y la muerte. Yo me acerco al deterioro a través de boxeo y de personajes que conozco de la vida real. El box es una de las pocas actividades sino la única donde el apogeo y el derrumbe están muy cerca. Vos ves a Gatica en el 49 fotografiado con su gran habano y a los dos o tres años babeando y pidiendo plata en una cancha. El ejemplo máximo está en un gran boxeador argentino, Merentino que peleó con Kid Gavilán, en el octavo

round lo estaba matando y en el noveno Gavilán se recupera y lo destroza, dejándolo con lesiones neurológicas que no le permiten boxear más. Todo esto me sirve para expresar otras cosas: los grandes moretones de la vida de uno o alegorías sociales más abstractas: los "moretones" de un pueblo a través de la paciencia, de las humillaciones que tiene que soportar durante mucho tiempo. Un ser pasivo que recibe los golpes de la sociedad o del contrincante.

Dijiste una palabra muy interesante "idiotización" porque en un momento determinado para sobrevivir tenemos que convertirnos en idiotas.

Quando vine de Europa me costaba entender las librerías, que tenían la mitad de lo que se editaba en otros países y para aceptar esa falta e integrarla a la realidad uno debe, casi por obligación, convertirse en idiota. Lo que yo decía en "Galíndez" en el 73, las alegorizó en algún comentario en "Cámaralenta", pero no me animaría a más. Cuando la represión cultural es muy intensa uno tiene que ir adaptándose a un círculo pequeño. Todo se hace reducido, el diálogo se hace reducido, las preguntas se reducen también. Y llegamos a la "oligofrenia cultural". No obstante estamos en un buen momento. Hay mucha gente valiosa en la Argentina y que la gente que ha producido aquí es más meritoria que la que ha producido afuera.

D.M.: Hace tres años yo te encontré en Madrid y me dijiste: "Yo no sé qué hacer aquí".

E.P.: Es cierto En dos años yo tuve muchas crisis y pérdidas. A mí me interesa Suárez o Felipe González como información pero no me representan para nada. Estar bien en Madrid para un argentino es vivir

fuera de la historia personal. Nosotros padecemos un colonialismo bastante especial, porque cuando vamos a Europa conocemos de ellos más que ellos mismos. El intelectual argentino es un fenómeno extraño.

D.M.: ¿El teatro no te resulta un esfuerzo desmedido?

E.P.: A mi el teatro me ha enriquecido la profesión. Me gusta lo ceremonial del teatro: ir todas las noches, estar con el público, mostrar algo. He tenido grandes directores que me han guiado y han descubierto cosas en mí.

D.M.: ¿Harías un teatro intrascendente?

E.P.: No, no lo haría. Pero no por intrascendente sino porque no me

expresa. El hecho que yo pueda elegir es porque tengo una infraestructura económica que me lo permite. Yo quisiera no morir sin hacer "Coroliano".

D.M.: ¿Qué pedís de un director?

E.P.: Que me dirija mucho, soy muy obediente. Necesito que me marque la estructura, después de ahí salgo yo con mi creatividad. Soy muy dependiente. Y como autor necesito que el director me "robe" la obra. Me la de vuelta. . .

D.M.: ¿. . . Incluye una especie de violación. . . ?

E.P.: La palabra es esa: violación. Que me "descuajeringue" el texto y me lo multiplique. "Violación" de la visión monocular que tengo de lo escrito.

D.M.: ¿Qué reflexión te merece la situación del teatro argentino?

E.P.: Creo que la respuesta de "Teatro Abierto" es una respuesta a la "idiotización" de la que hablábamos. Y que el movimiento en sí me interesa más como tal que como posible resultado estético. Es una reacción trascendente en un país donde se gira alrededor de la especulación económica. Hay que encontrar nuevas formas para posibilitar canales expresivos donde los autores se puedan volcar. La situación es compleja y difícil pero te puedo decir que ante la crisis el teatro debe recurrir a la inventiva.

DIEGO MILEO

JULIO MAURICIO "Ver la realidad desde afuera"



Hacía bastante tiempo que no nos veíamos con Julio Mauricio. Ahora saliendo de una charla sobre teatro, allá por Almagro, se produjo el encuentro. Le propuse reportearlo para *Pájaro de Fuego* y Mauricio accedió previniéndome sobre la escasez de su tiempo (léase trabajo ajeno al teatro). Insistí y me encuentro satisfecho de haberlo hecho, por considerarlo al autor de *La valija*, uno de los escritores más valiosos de nuestra dramática. Une a su justamente laureada producción, opiniones y conceptos cuya madurez señalan con nitidez a quien vive en función de escritor preocupado por el quehacer dramático y la mirada penetrante en lo que atañe a nuestro país.

No vamos a glosar ahora, de manera minuciosa su trayectoria.

Pero no sería justo en la tierra de *El Malevo Muñoz* (apodo de Carlos de la Púa) quien decía sabiamente que el que no marca un gol todos los días, pasa intelectualmente al olvido, dejar de reseñar de manera prieta, algunas cuestiones concernientes a su vasta creación.

Julio Mauricio en nuestro país ha sido premiado por organismos nacionales, municipales e institucionales particulares. También en países extranjeros.

La valija fue representada en doce países, en treinta ciudades del interior de la República Argentina y alcanzó en Buenos Aires a 671 representaciones.

Los teatros oficiales de la Argen-

tina, sus teatros independientes y compañías profesionales de orientación artística, estrenaron su amplia y meritoria producción; *Motivos*; *En la mentira*; *La depresión*; *La puerta*; *Un despido corriente*; *Los retratos*.

También la cinematografía de nuestro país ha contado con su actividad de escritor y allí también obtuvo premios. Ahora, hablemos.

Pájaro de Fuego: ¿Cómo encontrás hoy al teatro de Buenos Aires?

Julio Mauricio: En Buenos Aires se hace teatro, basta ojear las carteleras de los diarios para constatarlo. Los teatros oficiales producen espectáculos bien provistos; hay una cantidad de empresarios y de grupos teatrales que generan puestas de diversa índole, algunas de ellas con significativos logros. Hay teatro en Buenos Aires, sí, pero en los escenarios, salvo algún relampague fugaz, está ausente nuestra realidad, la realidad de hombres que somos como todos los otros hombres aunque en una circunstancia que es nuestra y particular. Diríamos que se hace lo que se puede en uno de esos períodos de excepción por los que atravesamos los argentinos, de cada uno de los cuales salimos para meternos en otro de inmediato con todo lo que significa de freno y de esterilidad para la vida cultural del país, de nuestro país, la que, en definitiva, es la argamasa que unifica y da carácter a una comunidad a través del tiempo y de las tormentas. Un pueblo es algo más que un montón de individuos bo-

quiabiertos mirando lo que otra gente hace y dispone.

P. de F.: ¿Cuál es, entonces, a tu juicio, el papel del teatro?

J.M.: El teatro es parte de esa cultura, los países más desarrollados han reconocido que el teatro es parte del patrimonio de una nación. Pero hacer teatro por el teatro mismo, ofrecer objetos de arte a la contemplación, no es suficiente. Recuerdo el fenómeno del teatro independiente en Buenos Aires —tal vez único en el mundo— y me enorgullece más que el campeonato de fútbol conquistado. Recuerdo festivales de teatro en el interior en épocas de relativa normalidad; recuerdo esos esfuerzos y el apoyo de la población identificada con el suceso como con la cosa propia, y puedo decirte, con mortificación, que no es esto que veo en Buenos Aires lo que yo aspiro para mi comunidad.

P. de F.: ¿Por qué no estrenas?

J.M.: Habría que saber primero si tengo algo para estrenar. Sí, lo tengo: un par de obras que andan por ahí a la espera de que aparezcan los recursos necesarios, algo que roza la utopía en la presente coyuntura. Pero que quede claro que yo no estoy dolorido porque no estreno, ese es un problema menor. Sí puedo decirte que no me puedo ocupar como quisiera en esta tarea para la que tengo cierta disposición, que no se limita al mero escribir, sino que incluye el contacto con la gente de teatro, y toda otra clase de gente, preocupada por elaborar algo que pueda ser un legado significativo; el intercambio de experiencias; el mutuo estímulo; etc., etc.; a la que debo renunciar esporádicamente por imperiosos motivos de subsistencia.

P. de F.: ¿Qué te parece la experiencia de Teatro Abierto?

J.M.: Si algo me faltaba decir acerca de como veo el teatro de Buenos Aires es precisamente eso: tengo la convicción de que ahí está planteada una posibilidad fecunda. Si no se frustra por imperativos insuperables, entre otros el de las cabezas cargadas de preocupaciones económicas, este intento constará como lo verdaderamente representativo de este momento teatral, unido a tres o cuatro realizaciones de grupos cooperativos que dieran la medida de las fuerzas, despertaron los entusiasmos y abrieron la posibilidad.

P. de F.: ¿Sobre qué bases creés

que pueda resurgir un movimiento teatral que sitúe globalmente al teatro argentino al nivel de sus responsabilidades?

J.M.: En cuanto a responsabilidad repetiré las palabras de San Martín: "Serás lo que debes ser y sino, no serás nada". Será lo que nosotros hagamos si nadie se opone; con nuestro lenguaje, nuestros temas, nuestros conflictos, nuestras vivencias; un teatro que nos muestre en el escenario tal cual somos y no como nos creemos o esperamos que nos vean; que muestre la vida que estamos haciendo realmente y no la que creemos estar haciendo. Teatro significa "mirador", es, esencialmente, un distanciador; vemos la realidad mejor que cuando estamos sumergidos en ella. Pero si en nuestros escenarios surge el drama de la pérdida de identidad del hombre inglés cuyo imperio se ha derrumbado. (Pinter); o el sin sentido de la existencia experimentado luego de una guerra que hizo polvo los valores de la convivencia del hombre europeo (Beckett); o la incomunicación radical derivada de un individualismo exacerbado en una civilización envejecida (Ionesco) o reaparece todo el bagaje museológico a que se apela cada vez con más frecuencia; si todo eso es lo que ocurre, claro, el teatro argentino será nada. No es que yo proponga erradicar las obras foráneas: nada nos es del todo ajeno —además Pinter me gusta—. Lo que digo es que cuando se habla del teatro francés nadie piensa en las obras inglesas; la idea de Teatro Abierto tiene que ver con ellas. Pienso en la relación dinámica del grupo de hombres de teatro que está trabajando en la propuesta y el público que se sentirá parte porque esa es la ley; las características del fenómeno son de expansión, nada que ver con la obra aislada que se cocina laboriosamente en la soledad y luego la espera paciente e impaciente de la llegada del posible espectador. Habrá errores como ocurre en todos los comienzos, eso hay que llevarlo bien sabido, pero lo que importa es que básicamente ese es el camino. Y si no sale hoy, saldrá mañana.

P. de F.: "El Conventillo de la Paloma" dada en el Teatro Cervantes fue un éxito de público. ¿A qué lo atribuis?

J.M.: La pregunta me parece muy oportuna. No sé si lo será la respuesta. Te doy mi opinión, claro,

otra cosa no puedo hacer. Yo diría esto: es una obra que trae consigo un caudal de prestigio, tanto del propio como del que viene de la época brillante de ese teatro argentino cien por ciento que surgiera en las primeras décadas del siglo; un elenco de buenos y conocidos actores; garantía de una puesta presentable; un teatro hermoso; precio accesible; y en otro orden de cosas; el acercamiento a algo que suena como propio, aunque ya lejano; el acercamiento a un hecho que se produce en escena y que se entiende. Uno de los pecados del teatro que se produce en Buenos Aires es el de la incomunicación. En rigor no se trata de un pecado del teatro que se hace, sino del cómo se hace teatro, tema del que ya te hablé, pero al que agregaré una precisión. Tal como están las cosas el teatro se despegaba cada vez más de la comunidad. A pesar de la cantidad de salas y salitas en actividad, el público asistente es lamentablemente reducido —cada vez más por razones económicas y porque hoy tenemos menos transporte que antes—. Mientras eso ocurre, muchos viven preocupados por encontrar nuevas formas de expresión porque las otras están agotadas. Formas agotadas y un público mayoritariamente virgen: suena contradictorio. En la medida en que se apela a la novedad formal y a la preeminencia de la puesta en escena sobre los otros elementos del espectáculo teatral: el teatro se convierte en tierra de pocos gozadores entendidos. Ya que me formulás esa pregunta te diré que nada ofreceré perspectivas sólidas mientras no se haya introducido a la gente por el camino de un teatro directo —no burdo, ni vacío—, un teatro accesible. Decía Ingmar Bergman a propósito de los directores de teatro y este asunto: (citó de memoria) "Recién cuando tiene la sala llena puede empezar a enseñarle al público a contar al revés". Sin público el teatro no existe, salvo cenáculos de clientela propia. Si la gente llenaba el Cervantes para ver "El Conventillo de la Paloma" es porque se parece más a lo que desea ver que mucho de lo que se le ofrece. Y esto no debe entenderse como una concesión al público en el mal sentido, sino como una toma de referencia para saber dónde estamos parados.

José Marial

PATERNOSTER Y SU VERDAD

Paternoster, del escritor uruguayo Jacobo Langsner, estrenada hace algunos años en Montevideo, ha vuelto a tener vigencia en la sala del Teatro Payró. Y este traslado ha resultado un acierto. No sólo por el nivel de la obra, sino porque el tiempo no ha mellado su actualidad. A ello, contribuyó la dirección de Agustín Alezzo que impuso un ritmo y consiguió una atmósfera, con la cual dio nítida intensidad a la pieza y perfiló, corporizándolo, a los tres caracteres en una pugna de intolerancia ineludible. Esta coherencia no alude a lo que en jerga del oficio suele juzgarse como *ambiente*. La atmósfera es lo que priva en la

coherencia de un sostenido enfrentamiento, en un mezquino espacio y el deseo jamás expuesto, inconcesado pero también implícito en la conducta de los personajes. Saulo Benavente con su escenografía prieta y las luces, fue factor preponderante. Obtenida esa indispensable unidad, aunque cruel, estamos ante la presencia de un tablado en donde la poesía escénica convence y después seduce.

Por eso ese estupendo final nos remite a un cuento siempre recomendado.

La agresión, la violencia, la constante repugnancia a la vida cotidiana y el permanente enfrentamiento, pueden parecer un recargo que llega a la exageración. Pero con esos elementos, Langsner resolvió una obra densamente teatral.

Y la menor libertad que puede concedérsele a un autor es la de elegir el tema y los elementos formales. Aquí priva una decadencia que no admite atenuantes. Pero la pintura de una decadencia no hace que la obra resulte decadente. Por el contrario, la pintura de un mundo decadente, hecho con inconformismo, se transforma en acusación. Y ese es el contenido de *Paternoster*. Una desnuda exposición de una hipócrita convivencia y la quiebra de una moralidad que sólo puede ocultarse en la indiferencia y en la desolada decadencia que por el camino del caos llega a lo delictual.

También es la denuncia de una



exhortación religiosa en la que está ausente el sentido místico que debe solventarla y sin el cual deriva a un grosero fanatismo, con inútil retórica, hasta llegar al crimen sin atenuantes morales ni reproches de conciencia.

Lizardo Laphitz hizo verdad un texto desigual en su factura interpretativa. Angela Ragno, con destacable responsabilidad en el sobrio manejo de su desequilibrio, al que quitó toda arista sensacionalista para establecer su verdad dramática y Miguel Moyano, no siempre puntual en la profundidad de su camino macabro que reclamaba una mayor dosis de convencimiento.

J. M.

GOTCHA

Dir. Néstor Raimondi
Teatro El Vitral

Barrie Keefe es un joven autor inglés cuyo estilo parece nutrirse de Osborne y Bond aunque sin el extremo talento de éstos. "Gotcha" se desenvuelve en una situación límite y de creciente intensidad: un muchacho desesperado por su falta de perspectiva futura toma como rehenes a sus profesores y al rector del instituto al cual concurre. La obra plantea con dramatismo la explosión de auténticas rebeldías.

El grupo de actores que dirigió Néstor Raimondi (alumnos de sus cursos muestran el empeño, la pasión y los defectos de primeros trabajos. Quizás debemos destacar la actuación de Alberto Raúl Nores en el difícil y agotador papel del conflictuado joven, sus condiciones actorales ya son visibles y prometedoras.

Cristina Mendizábal convincente en su personaje de la profesora, Oscar Mosquera correcto pero algo tenso en su caracterización, mientras que Rodolfo Isaac González como el rector es una buena sátira de la autoridad.

Capítulo aparte merece la bonita y agradable sala de la calle Rodríguez Peña al 300 que nos devuelve el optimismo del teatro "off-Corrientes".

D.M.

PROCESO INTERIOR

Dir. Rodolfo Ledo
Teatro Popular de la Ciudad

En un estrecho espacio dos hombres comparten sus horas carcelarias. Del obligado encierro surge una situación sentimental que evoluciona hacia el franco juego amoroso.

La obra de Rodolfo Ledo (también director de la puesta en escena) expone con crudeza y algunas salvables ingenuidades una historia no sólo posible sino además probable.

Los dos personajes (y un ocasional carcelero) nos introducen en un mundo marginal donde las claves del exterior son mera referencia. La gradualidad de la pieza es de correcto diseño y su crecimiento atrapa la atención del espectador.

Luis Cordara y Rubén Maravini realizan creíbles composiciones con algunos altibajos quizás producto de la constante permanencia en escena. Completa el trío Guillermo Francella con buenos matices. La dirección del autor (que debuta en ambas lides) es acertada y evita tentadores golpes bajos. La escenografía de Jorge Bernardi aporta el clima justo a este "Proceso Interior".

D.M.

RELOJERO: LA TIERRA PROMETIDA



Para comenzar este comentario con- vendría recurrir a las palabras con que David Viñas prologa las "Obras Escogidas de Armando Discépolo" (Edit. Jorge Alvarez): "Las razas mezcladas del comienzo de la inmigración han desembocado en esta "ensalada" inarticulada, agresiva y bloqueada. Inapelable "fondo" de toda una serie de constantes, aparece nítidamente como "subsuelo" donde se han ido depositando desde el "borrachito" deteriorado en grotesco, pasando por los "débiles" y los "hijos sometidos"; son "los de abajo"; ese es su común denominador. "Torre de Babel" espacialmente invertida que sólo condena a cada uno a escuchar su propia voz en el solipsismo de la locura".

Esta descripción del paisaje "discépoloano" nos sirve como introducción a la nueva puesta de "Relojero" recientemente estrenada en el Teatro Municipal San Martín. La versión se abre con la imagen de un grupo de inmigrantes arribando a nuestras costas, este preludio nos conducirá luego al ámbito real de la pieza: el hogar de Daniel un humil-

de relojero que trata de guiar la nave de su familia. A los pocos instantes el espectador tiene desplegado ante sí todos los resortes del drama que no agotarán su rico material ni aún al finalizar la representación.

Porque acercarnos a "Relojero" significa acceder al proceso histórico de nuestro país a través de la poderosa capacidad creadora de un autor inigualable. Asistimos a los dolores y desencantos de un padre que padece las críticas transformaciones de sus hijos: Andrés, un "débil" que ayuda a su progenitor en la relojería, Nené, en desigual lucha con una moral inaplicable y Lito, un futuro médico "modelo" de las aspiraciones paternas. El círculo familiar se completa con la sufriente madre y Bautista, hermano de Daniel que vive a la sombra de éste.

Armando Discépolo escribe este grotesco en tres actos en 1932 que representa la etapa final de una obra rica en calidad y cantidad. Su linaje trágico la pone a la altura de los mejores exponentes de su producción: "Mustafá", "Mateo", "El Organito", "Stefano" y

"Cremona". La radiografía dolorosa adaptación de nuestros abuelos se ins- tala con una vigorosa actualidad, confirmando que el tiempo es un fiel aliado de as grandes piezas teatrales.

La sensación de sorpresa gana minuto a minuto al espectador que se encuentra con una actualidad insospechada a través de una pieza escrita hace unos cincuenta años. Como muestra podemos citar la exclamación de Andrés al fin del primer acto: "Nosotros, los que obedecemos. ¿Qué hacemos?"

Carlos Alvarenga fue el responsable de la puesta en escena de "Relojero" y se enfrentó a las dificultades lógicas de una gran obra que no permite traicionar su sentido. Podemos decir que en líneas generales logró su cometido dado que el espíritu de Discépolo circula por las venas de la versión que se ofrece en la Sala Martín Coronado.

Debemos objetar, eso sí, la introducción por obvia y redundante que lejos de aportar solidez al discurso dramático lesiona y descompensa el ritmo de las primeras (y auténticas) escenas de este grotesco.

Por otra parte el sentido común nos advierte que por algo don Armando no incluyó ningún "preludio" a su propia creación. No obstante esta y otras cosas (como por ejemplo que el relojero en el texto de Discépolo es menos próspero económicamente) consideraciones el trabajo de Alvarenga nos muestra a un director de rica personalidad y sólidas ideas cuyas próximas realizaciones habrá que observar con interés.

Rafael Rinaldi encarnó el papel del padre con un buen sentido de estilo pero por momentos vacío de emotividad. Andrés Turnes como el hijo frustrado comete ciertos excesos aunque logra conmovir en algunas escenas.

Alicia Berdaxagar construye una auténtica madre doliente mientras que Patricia Gilmour crea una hija llena de matices. Lito, el otro hijo tiene en la interpretación de Alberto Segado un correcto ejecutor aunque quizás algo parco.

No cabe duda, que el mejor trabajo es el que nos propone Walter Santa Ana que con su Bautista se sitúa al nivel expresivo que demanda su papel. Cada una de sus entradas hacen elevar la temperatura del drama. Sus palabras y aún sus silencios revelan los cambios del espíritu del personaje. Su actuación es un ejemplo de lo que debe hacerse al enfrentar una labor de este tipo.

La música de Jorge Valcarcel excelente y atractiva (esto último hace que el director la use en demasía) y la escenografía de Oscar Lagomarsino de una pulcritud lejana a la atmósfera caótica de la pieza. Ver "Relojero" constituye un auténtico rescate intelectual que nadie debería eludir.

D.M.

EL VESTUARIO

Los chicos de la barra



Comenzaré por hacer una confesión pública: fui a ver el espectáculo que se representa en el teatro Lasalle con algunas ideas preconcebidas. Sucede que tres personas que conozco asistieron a una misma función de "El Vestuario" de David Storey y al pronunciar el característico ¿Y... qué tal? la primera bajó la cabeza y la agitó en forma negativa con la timidez que siempre vistió su cuerpo, la segunda más sintética y furiosa me espetó: "No tienen vergüenza" y la tercera con ambigüedad y probable ironía susurró: "Andá a verla, porque es de no creer". Con esa carga de estigmas que no deberían tocar a un crítico me dirigí al barrio del Once buscando las ya bastante mortecinas "luces de mi ciudad". Me sorprendió la cantidad de gente joven que llenaba el hall del teatro en un día de semana en que las demás salas padecen un vacío inquietante.

Cuando los spots iluminan la escena nos encontramos con una reproducción exacta de un vestuario de un club de rugby, Harry, el encargado del lugar se dedica a la lim-

pieza y organiza los materiales que necesitarán los jugadores que poco a poco van llenando el sitio. Sus charlas tratarán de caldear los momentos previos a un encuentro de un gélido domingo en el norte de Inglaterra. Todos estos muchachos son los integrantes de un team de rugby cuyo dueño (y esta palabra no es una metáfora) es un noble inglés que a pesar de su fervor no vio nunca ningún partido de su equipo.

La obra de Storey (Premio a la mejor obra de los críticos de Nueva York) no es (ni pretende serlo) una pieza dramática sino la exposición de "un momento en la vida de..." o más exactamente un fresco de costumbres llevado a escena en sus mínimos detalles.

Nada sucede, no hay historia trascendente, no existe "nudo" argumental, no culmina, se apaga simplemente como comenzó.

Creo que esto es lo que más enfureció a mis amigos (al final de espectáculo escuché aplausos y silbidos (por igual): la escandalosa vacuidad que muestra la existencia cuando la observamos.

"El Vestuario" en todos sus detalles hiperrealistas, produce un espacio sin conceptos que nos remite a nuestras propias preguntas.

Mi posición está lejos de defender esta obra, es más, pienso que el esfuerzo económico y humano que financió la revista "Humor Registrado", quizás debía haberse orientado a apoyar algún exponente de nuestro teatro (como inclusive esa misma publicación señaló tantas veces en sus páginas). El autor usó un "procedimiento" y lo usó bien: el espectador siempre padece la elección del artista.

El nutrido elenco exhibe valores desparejos pero esfuerzos equilibrados mientras que su director Carlos Rivas desplegó con devoción su pintura "fotográfica" de la realidad. La escenografía de Saulo Benavente sólida y de rotundos detalles.

Aceptar o rechazar esta pieza no significa tener la razón o dejar de tenerla porque en último caso nada hará callar el "sonido y la furia" que como el empecinado ejercicio de un idiota no cesa en "El Vestuario".

D.M.



NUEVOS MODELOS

presenta Muebles

DIÁZ

única dirección
Sarmiento 1117 a
pasos del obelisco

"La casa del chalecito"

Desde 1887 - SERIEDAD • CALIDAD • PRESTIGIO

LOS ASTRONAUTAS DEL CONVENTILLO

**Cayó el telón sobre otra etapa,
inesperadamente extensa y feliz
de El Conventillo de la Paloma.
La variedad de edades
del público que sostuvo
esta nueva confirmación de un clásico
de nuestro teatro,
incitó a Pájaro de Fuego
a consultar,
en el mismo foyer del teatro,
a varios adolescentes.
En sus dudas,
en sus objeciones
acerca de la sustancia de la obra,
no sólo se perciben
contrastes ya presumibles,
sino acaso el germen de otra ciudad,
de otra sociedad.
Por qué no, también
el de otro tipo de sainetes
en que puedan reconocer su propia gente,
su propio ritmo.**

“El conventillo de La Paloma”, el clásico de don Alberto Vacarezza, la obra más representada en toda la historia del teatro argentino, y una generación de jóvenes de jeans, zapatillas, camperas, bufandas escocesas negligentes. Encuentro con un mundo que es la antítesis de su realidad cotidiana.

¿Les gustó? ¿Valió la pena haber venido?

Miguel (17 años, Bánfield): Sí, creo que valió la pena. Todavía me estoy acostumbrando a lo que vi. Quiero decir que para nosotros, los tipos de menos de veinte, es algo distinto de lo de todos los días, raro: La gente de más de cuarenta que estaba esta noche aquí en el teatro la pasaba mejor. Se reía de cosas que nosotros ni entendíamos; qué sé yo, de las palabras en lunfardo, de los monólogos del italiano. Muchos ya la habían visto antes, me parece, y se acordaban. Recordaban todo eso. Nosotros no podemos recordar nada. Hay cosas que me gustaron. Pero todo era como de otro país. Yo ni sabía lo que era un conventillo. Creo que ni una vez usé la palabra. Acá uno se da cuenta de cómo vivieron algunos en esa época porque la escenografía es sensacional: vos casi vivís en el conventillo.

Sandra (16, Almagro): Podrías decir que algunos actores, como la actriz que hace de turca —Sofía (Carmen Vallejo)—, nos hicieron reír también a nosotros, aunque estoy de acuerdo con lo que dice Miguel: la gente mayor se divirtió mucho más. Raúl Lavié me pareció muy ubicado en su personaje, y aunque nosotros y el tango, en fin, nada que ver, me gustó alguno de los que cantaron. Otros, como “Fumando espero”, los habría sacado. Otra cosa: me parece que La Paloma tendría que haber sido un poco más joven.

— ¿Los tangos te suenan como algo un poco ajeno?

Sandra: No; ajenos no. Son nuestros. Pero prefiero algunas cosas de Piazzolla. Claro que no es lo que nosotros elegimos cuando tenemos ganas de sentir realmente la música.

Alejandro (18, Olivos): Yo creo que nosotros en esta obra estamos un poco como de visita. Yo ni voy a

criticar ni voy a decir "me encantó". Me costó ubicarme, aunque sabía que en la Argentina hubo inmigrantes de muchas naciones y obreros que vivieron en conventillos. Todo eso me lo explicaron, pero cuando los vi en la obra los miré un poco como a OVNIS. Son distintos de lo de ahora. Ahora en una villa, por ejemplo . . .

Sergio (17, Lanús): Claro, porque las villas las conocés aunque no te haya tocado vivir en una. Las ves, aunque sea desde el colectivo. Esto es distinto. El idioma que hablan los personajes es difícil de seguir. Yo creo que a un tipo de una villa actual le habría entendido. A éstos cuesta un poco.

- A propósito del idioma de los personajes: acá tenemos ejemplos de modos de hablar que han desaparecido o van desapareciendo. . .

Sergio: Como el tipo ese que sólo habla usando apellidos. . .

- El que en lugar de "con permiso" dice "con Bermejo", o don Miguel, el italiano, que en vez de "pase" le contesta "Passalacqua", para ponerse a tono. . .

Sergio: ¿Cómo vamos a entender eso hasta que alguien, un profesor o tu viejo, no te lo explica?

- Ustedes también tienen formas muy suyas de hablar. ¿Pasarán de moda como esa o la de hablar al revés - "al vesre"?

Alejandro: Yo no sé si dentro de diez años le van a decir a alguien: "Flaco, cortala, que no se te banca", pero lo que sé es que nosotros ahora no hablamos el argentino en que está escrita la obra, y por eso nos cuesta entenderla.

Sergio: A mí me pareció que tardaban mucho para resolver un problema fácil, pero no es una crítica; te digo como la vi yo. Ahora vivís con otro ritmo.

En resumen: los muchachos con los que conversamos no lamentan haber visto "El Conventillo". Tampoco lo disfrutaron tanto como las generaciones paleolíticas de los de más de 40. Han visto la obra con asombro, como el de un chico frente a la jirafa. Lo que vieron no está ligado a sus recuerdos; no forma parte de su vida. Los deja mudos la sorpresa: ¿las cosas fueron tan diferentes "antes"? Pero recuperan el habla para opinar, sugerir, para aportar su perspectiva. Probablemente éste haya sido uno de sus primeros encuentros con una verdad incuestionable: los tiempos y las costumbres cambian.

María Teresa Canevaro

PLATEA DE FUEGO



José Lo Cascio, Norma Tirani, Silvia Galizzi, Raúl De Lorenzi, Elisenda Seras y Oscar Fabregat componen la esperanzada familia de los Paredes.

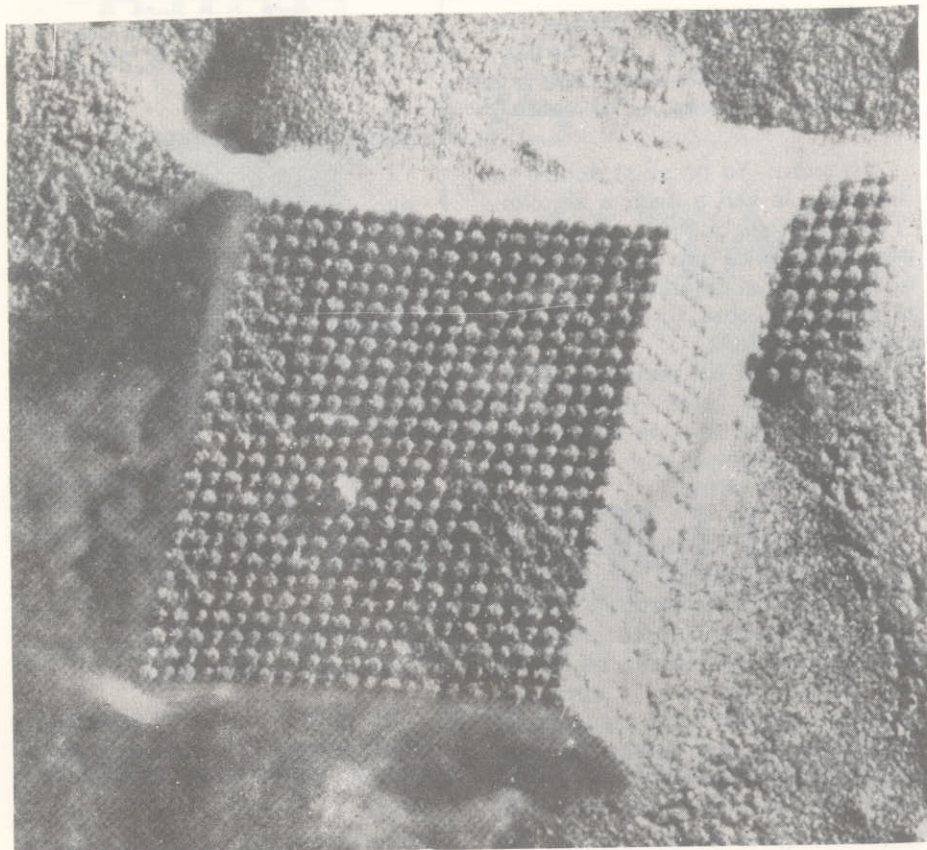
Un nuevo éxito de Serrano en Rosario

Sin lugar a dudas, el espectáculo teatral del año en Rosario es la zarzuela de Carlos Luis Serrano "La Mona, . . . aunque se vista de seda, se pesca un catarro", que une al desenfado argumental una interesante partitura musical de Julio César Ortiz. La dirección y puesta en escena del propio Serrano reitera el elogio que merece la idea y la ajustada interpretación del cuerpo de actores, obligado por imperativo de la ubicación argumental a utilizar giros y tonos madrileños que son dichos con precisión. Marcamos un excelente trabajo de composición actoral de Oscar Fabregat, de Silvia Galizzi y de Norma Tirani, sin dejar de elogiar el alto nivel de Elisenda Seras, José Lo Cascio, Acnun Ecerapa (que si bien "nunca aparece", pende como una presencia corpórea) y de Raúl De Lorenzi, éste quizás demasiado contenido para el tono desopilante de la pieza.

Diseño, escenografía y vestuario, de destacable factura, como la partitura ejecutada por Jorge Cánepa, (piano armónico y teclados), Carlos Grignó (Bajo eléctrico) y Jorge Adjaiye (batería, percusión).

Debiera verse en Buenos Aires, si quiera para reiterar que son muchos los espectáculos que se montan en el interior con nivel más que suficiente para agrandar a un público más multitudinario





por
Rodolfo U. Carcavallo

Gran parte de las enfermedades que acortan la vida del hombre o lo incapacitan, son virales o tumorales. El Interferón aporta una esperanza concreta para su curación pero tiene sus limitaciones.

Todavía es imposible producirlo en cantidades suficientes y con la pureza necesaria.

Medio kilo de Interferón, si se pudiera producir, alcanzaría para pagar casi toda la deuda externa de Argentina.

Es eficaz en todas las virosis y demostró su utilidad en media docena de tipos de cánceres.

En Argentina se ensaya contra el mal de los rastrojos.

INTERFERON: ESPERANZAS Y DESALIENTOS

La prensa mundial y la totalidad de los medios de comunicación han dedicado grandes espacios a un tema que apasiona a la humanidad por estar relacionado con su propia sobrevivencia. Los tratamientos posibles o en etapa experimental de procesos que son difícilmente curables —o a veces sin curación— despiertan ansiedad tanto en los que sufren esos peligros como en el núcleo de sus afectos más íntimos. Por eso, el caso de un producto biológico capaz de beneficiar a los enfermos de patologías a virus o de cáncer no puede menos que causar una conmoción informativa. En Argentina, el hecho se vio intensificado en las últimas semanas por la visita de uno de los investigadores que se dedican a las experiencias terapéuticas con este producto: el interferón.

El nombre de este complejo químico proviene de su especial forma de actuar, lógicamente vinculado con la palabra *inter-*

ferencia. Hace un cuarto de siglo que los virólogos completaron el conocimiento de una especial propiedad que consiste en que luego de una infección o virus y antes que se produzca los fenómenos completos de la inmunidad, se dificulta el crecimiento o reproducción de otro virus. Los trabajos de Isaacs y Schlesinger en 1959 dieron bases científicas a algo muy observado desde finales del siglo XVIII. En efecto, el mismo descubridor de la vacuna, Jenner, había observado que ésta era menos eficaz en personas que padecían de ciertas otras enfermedades. Si recordamos que la vacuna (llamada así porque es una viruela de la vaca) es un virus vivo, comprenderemos que llamará la atención que dicho agente no causara esa minúscula enfermedad inmunizante por el simple hecho de que el candidato a ser protegido tenía otra enfermedad en curso.

Hablemos de virus y de cáncer

Para comprender cómo actúa y cuáles son las esperanzas que ofrece el interferón, es necesario recordar conceptos básicos sobre las características de las enfermedades donde puede actuar y sobre los agentes causales de las mismas.

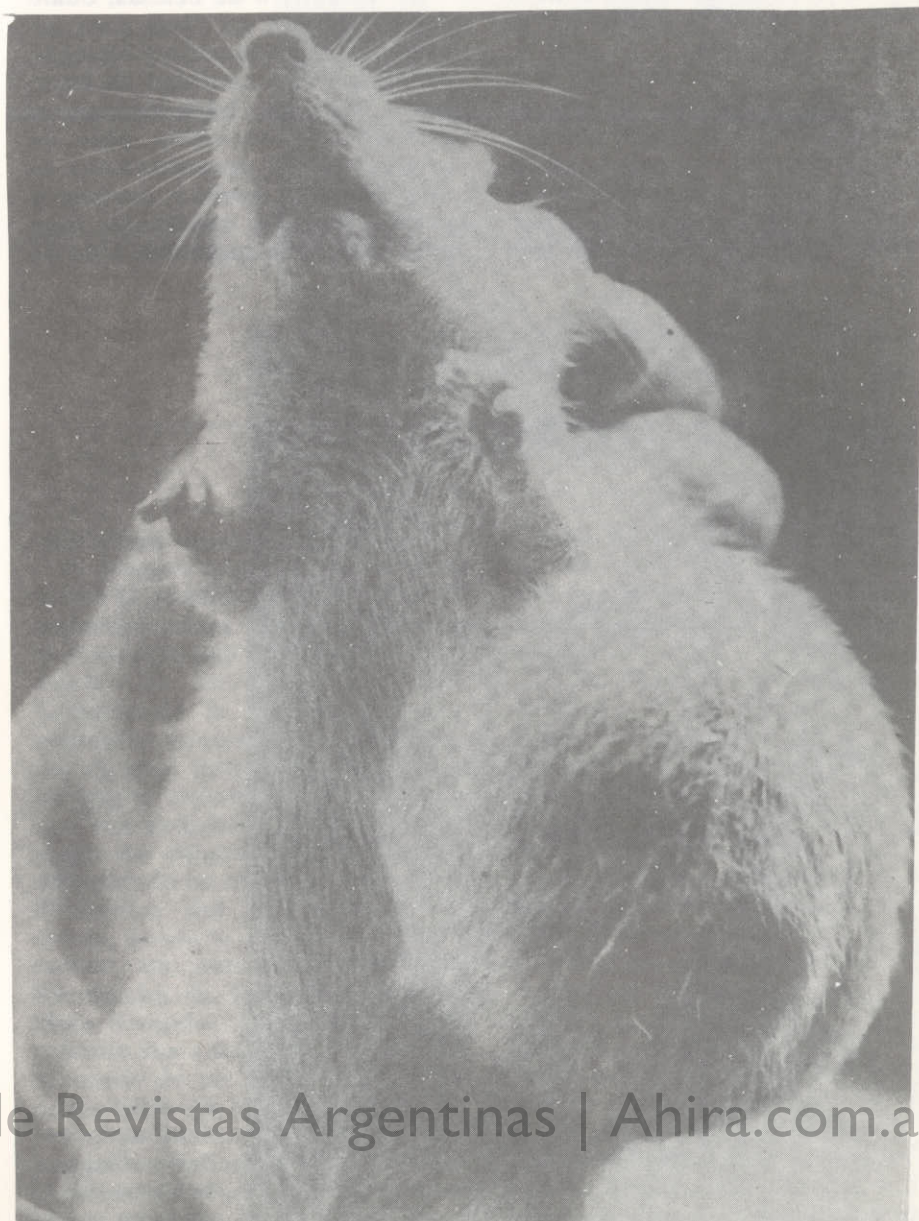
Los virus son parásitos estrictos del interior de las células que componen los tejidos tanto animales y humanos como vegetales. Sus dimensiones son tan pequeñas que resultan prácticamente imposibles de ver aún con los microscopios ópticos más sofisticados, por lo que recién fue posible visualizarlos con ciertos detalles después del desarrollo del microscopio electrónico. Durante mucho tiempo se discutió si los virus eran seres vivos o no, por cuanto en muchos aspectos se comportan como sustancias químicas puras, incluso cristalizables. En una fotografía se puede ver un buen ejemplo de esto: un virus, productor de una enfermedad del tomate, tiene todo el aspecto de un sistema cristalizado al ser fotografiado con microscopía electrónica. Una diferencia fundamental con el resto de los seres vivos es que no puede reproducirse sin la participación de los procesos de síntesis de la célula parasitada. Es decir, que parte de la célula contribuye a reproducir al virus y éste, por lo tanto, interfiere en los mecanismos reproductivos de la misma. Con depuradas técnicas de laboratorio es posible medir la proporción de sustancia original del virus inicial, de la célula huésped y del producto metabólico que integra la nueva generación viral. Como consecuencia de estas interrelaciones recíprocas pueden suceder varias cosas con la célula parasitada: que muera, que se altere en su forma y función, que no sufra modificaciones detectables o que entre en reproducción desordenada. El tipo de modificación celular depende de las características del virus y de la susceptibilidad de la célula y condiciona a su vez las formas clínicas y anatómopatológicas de las enfermedades virales.

Si mencionamos algunos ejemplos de virosis comprendemos la importancia de estas enferme-

dades; desde la gripe y el resfrío común, hasta la fiebre amarilla, pasando por la hepatitis, rubeola, sarampión, viruela, varicela, encefalitis y muchas otras (no olvidemos la poliomielitis y la rabia), los virus son responsables de gran parte de la patología infecciosa y de muchas muertes en la especie humana.

En esa enorme complejidad de enfermedades diferentes agrupadas genéricamente con el temido nombre de "cáncer" suceden también circunstancias que recuerdan el comportamiento de los virus. "Algo" actúa en el núcleo de las células afectadas que produce un desorden sobre el

esquema reproductivo normal. De esa forma, las células cambian en su forma y en sus funciones y, además, entran en una reproducción que, por estar fuera de lo preestablecido para la especie, cambian una pauta ordenada formando un tumor. Dicho tumor difiere muchísimo del órgano o de los tejidos que le dan origen y tienen características invasoras, lo que condiciona su reconocida malignidad. Cuando decimos "algo", nos estamos refiriendo a un agente causal o, más probablemente a un conjunto de distintos agentes causales, mal definidos, insuficientemente conocidos y capaces de cambiar las



Cáncer experimental en un ratón para ensayos de tratamientos.

células de forma tal que éstas se convierten en mutantes de las originales. Por ese motivo, esos productos, sustancias o factores reciben el nombre de *mutagénicos*, es decir, generadores de mutaciones.

Lo que hemos dicho de los virus (capaces de interactuar cambiando la función celular a nivel de los núcleos y de las funciones reproductivas) se parece tanto a lo que sucede con las células tumorales por acción de los "algunos" mutagénicos, que muchos científicos se han visto tentados de suponer que los tumores son enfermedades producidas por un virus. Esto fue demostrable en algunos tumores animales, aunque jamás se pudo comprobar en tumores humanos.

Volvamos a la interferencia

En 1944 un grupo de investigadores (Ziegler y sus colaboradores) demostraron que el fenómeno de la interferencia depende de la capacidad de las partículas virales de reaccionar con

células susceptibles y que cuando esas células se saturan cuantitativamente por virus de una especie resulta imposible lograr una nueva infección, sea con el mismo virus o con otro diferente. En aquel entonces se pensó que el fenómeno se debía a cierta "intoxicación" producida o inducida por el primer virus. Los estudios realizados desde entonces demostraron que se debe principalmente a la actividad de una sustancia o grupo de sustancias producidas por todas las células del organismo pero fundamentalmente por algunas (ya veremos cuáles), a las que se llama *interferón*.

En un cultivo de células, cuando se siembra un virus para estudiar su reproducción y biología, se libera cierta cantidad de interferón. Este es, básicamente, el método que se utiliza para su producción. El procedimiento es muy delicado, lento y costoso y permite obtener cantidades muy pequeñas de la sustancia. Uno de

los que mayor cantidad ha producido desde fines de la década del 60 hasta ahora es el finlandés Karl Cantell, quien expone glóbulos blancos humanos a distintos tipos de virus previamente cultivados en embriones de pollo o cultivos de células especiales. El suero colectado de esos glóbulos blancos (leucocitos) es rico en interferón y a partir del mismo se logra cierto nivel de purificación. Sin embargo, la mayor cantidad de interferón disponible no es una sustancia químicamente pura, sino que se encuentra mezclada con varios otros productos biológicos. A estas mezclas enriquecidas se les suele llamar en los medios científicos, un poco sarcásticamente, "sopas biológicas". Los procesos de purificación (y también los de producción de la "sopa") son tan caros actualmente, que se ha calculado que algo menos de medio kilo de interferón purificado costaría . . . 20.000.000.000 dólares. Sí, no hay errores de ceros: veinte mil millones de dólares. Si pudiéramos producirlo en Argentina, pagaríamos casi íntegramente la deuda externa del país.

Pero no solo están los problemas de producción y purificación, sino que existen grandes dificultades para su conservación y distribución. Se ha visto, por ejemplo, que partidas de interferón conservadas congeladas para su envío a lugares distantes del laboratorio productor, presentaban respuestas terapéuticas inferiores en calidad a las esperadas, como si disminuyera la potencialidad por causa de ese congelamiento. Pero teniendo en cuenta la composición química del interferón que es una sustancia del grupo de las proteínas, de bajo peso molecular, reacción alcalina y sin ácidos nucleicos, se llega a la conclusión que resulta casi imposible el agregado de sustancias conservadoras porque lo desactivarían de inmediato y que debe continuarse con el empleo del frío como única forma de poder almacenarlo y transportarlo. Pero las técnicas deberán ser perfeccionadas todavía.

*Su uso contra los virus
Imaginemos un mundo futuro*



Dr. Abel
Canónico,
cancerólogo
argentino
de fama
internacional.

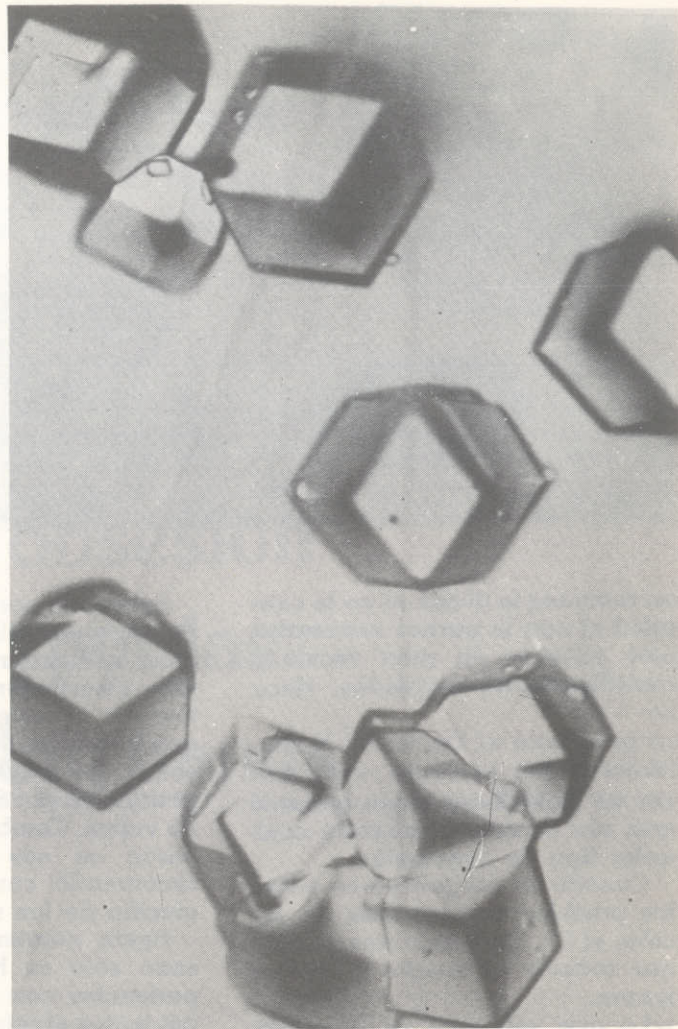
donde la gente con rabia, herpes, hepatitis, fiebre amarilla, encefalitis o incluso gripe ("asiática" o de cualquier procedencia) pueda ser rápida y seguramente curada. Esta es la esperanza que ha abierto el interferón, aunque aún se está lejos de convertir en realidad esa quimera.

El Dr. Marcelo Frigerio, Profesor Titular de Microbiología y Parasitología de la Facultad de Medicina de Buenos Aires, en su laboratorio del piso 12 del gigantesco edificio de la calle Paraguay se presta amablemente a nuestra curiosidad y contribuye al vuelo de nuestra imaginación. Pero como buen hombre de ciencia baja de las alturas para pisar la tierra:

—Las posibilidades son grandes, indudablemente. En Argentina se están haciendo importantes estudios pero tropezamos con el problema del enorme costo que representan pequeñas cantidades para uso experimental. Sabemos que actúa curativamente contra varias virosis pero resulta de una enorme dificultad encontrar el producto lo suficientemente puro como para poder hacer ensayos de dosificación. En el herpes, por ejemplo, se logran curaciones importantes. Actualmente se están haciendo ensayos con interferón en relación a la fiebre hemorrágica argentina ("mal de los rastros") aunque todavía se está en investigaciones de laboratorio. El uso de cepas atenuadas de virus provoca una respuesta positiva mayor que las cepas más virulentas. Esto constituye una importante línea de investigación, tanto para la producción del producto como para su aplicación terapéutica. Debemos tener en cuenta que si bien hay laboratorios que venden productos que contienen interferón como medicamentos de uso farmacéutico, todos se basan en compuestos biológicos y no en la droga purificada.

Sí podemos afirmar que el interferón demostró acción inhibitoria contra todos los virus contra los que fue ensayado, siendo particularmente eficaz contra los virus del herpes, de la queratitis herpética, hepatitis, y resfrío común.

Los virus se cristalizan como si no fueran seres vivos: estos son de una enfermedad tomate.



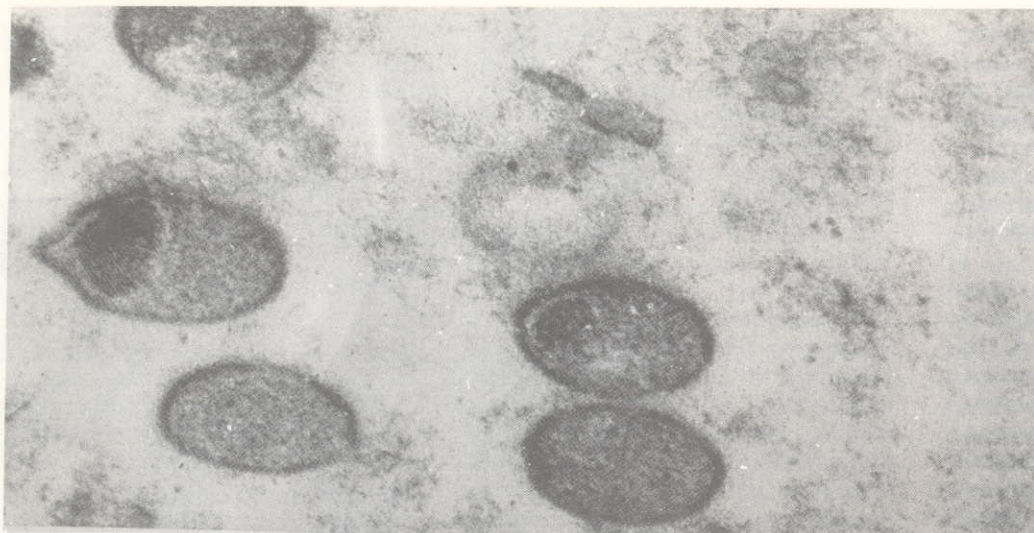
¿Es eficaz contra el cáncer?

El primero que realizó estudios sobre la posible actividad del interferón contra el cáncer fue un norteamericano que trabajaba en París, el Dr. Jon Gresser. Conociendo la eficacia de esta sustancia contra los virus y contra algunos tumores de animales de origen vírico, decidió extender sus estudios a un buen número de cánceres de animales, obteniendo un rotundo éxito en la detención del crecimiento tumoral. Sobre la base de esos estudios, un sueco del Instituto Karolinska de Estocolmo, el Dr. Hans Strander, lo administró por primera vez a un ser humano afectado de un tumor óseo (sarcoma osteogénico) logrando evitar su diseminación. Alentado por ese resultado trató a 26 pacientes más afectados del mismo tumor maligno. La esperanza de supervivencia estimada en un 30 por

ciento de los enfermos después de tres años sobrepasó el doble (64 por ciento) lo que fue considerado como un avance promisorio.

El Dr. Abel Canónico es un cancerólogo de fama internacional. Fue Director del Instituto de Medicina Experimental "Angel Roffo", Profesor Titular de la Cátedra Primera de Oncología, fundador y Presidente de la Asociación Argentina del Cáncer y Presidente del Duodécimo Congreso Internacional del Cáncer. Al abordar el tema del interferón contra los tumores no podemos menos que recurrir a su opinión científica.

—Actualmente se administra una mezcla de sustancias obtenida de los cultivos en fibroblastos, en lo que resulta muy difícil establecer una dosis. Sabemos que en animales se detienen los tumores, lo que es un hecho positivo. Pero



Fotografía
electrónica
del virus
de la vacuna.

no tenemos la droga ni en la cantidad ni con la pureza necesarias para ensayos en gran escala y científicamente regulados. Hace poco nos visitó el Dr. Klaus Munk, Director del Instituto del Cáncer de Heidelberg quien remarcó que aún es muy prematura cualquier tipo de conclusión.

Cuando le preguntamos sobre los posibles mecanismos de acción, el Dr. Canónico nos explica que todavía es mucho lo que se ignora.

—Lo que sabemos es que estimulan las células *killer* (linfocitos matadores) y los macrófagos (ambas son células de la sangre encargadas de específicas actividades de defensa del organismo). En estudios realizados por nosotros en Argentina observamos que se obtienen mayores títulos de interferón en los pacientes con mayores sobrevividas a sus tumores, lo que demuestra una indudable actividad. Como no es un producto absolutamente inocuo, debe ensayarse solo en aquellos casos que resultan incurables por cualquier otro procedimiento terapéutico. Después de un seguimiento de 3 a 5 años sabremos si hay o no beneficios. Por el momento resulta indudable su utilidad en verrugas, en papilomas (incluyendo los de laringe) y en procesos malignos de la sangre. Hay ensayos auspiciosos pero sin que podamos concluir nada todavía en relación a melanomas, cánceres avanzados de mama y osteosarcomas.

Sabemos, por declaraciones del Dr. Norwood Hill, quien visitara el país recientemente ofreciendo una disertación en el Hospital Escuela "General San Martín" que también se hacen estudios sobre su posible acción terapéutica en el cáncer de pulmón y de vejiga. También el Dr. Hill fue parco en sus declaraciones y recomendó cautela en la apreciación de los resultados.

Hasta comienzos del año pasado sólo se habían hecho experiencias con interferón en 220 pacientes afectados de cáncer de distintos tipos y localizaciones, obteniéndose resultados "alentadores" o "moderadamente buenos" en 160 de ellos. Esto nos sitúa ante una realidad bien enfatizada por el Dr. Canónico y que vale la pena que reiteremos: sólo se podrá avanzar en el conocimiento real de los resultados cuando se disponga de interferón absolutamente purificado en cantidades suficientes para poder establecer esquemas terapéuticos y dosis ciertas.

Hay también efectos indeseables

Como toda proteína extraña a un ser humano ("heteróloga") el interferón puede provocar algunas reacciones y efectos no deseables. Una de las más típicas parece ser una somnolencia seguida de pérdida del apetito y de la energía. Hay una abulia marcada y un cansancio que desaparece cuando se interrumpen las aplicaciones de interferón. Además, en cantidades relati-

vamente altas es capaz de causar la muerte de los ratones recién nacidos al cabo de una semana de aplicación; esta muerte se debe a cirrosis hepática aunque también se encontraron algunas lesiones renales.

Esto obliga a mayores estudios relacionados con la dosificación. Y para estos como para otros ensayos e investigaciones tanto clínicas como de laboratorio es necesario que se dispongan de mayores recursos tanto humanos como financieros y de instrumental. En otras palabras: hay que gastar todavía mucho tiempo y dinero para llegar a conclusiones válidas.

Es cierto que el interferón cura algunas virosis, incluyendo graves. Es cierto que en gran número de pacientes de cáncer se obtuvieron beneficios, alargamiento de la sobrevivida y detención del crecimiento tumoral. Pero también es cierto que en las cantidades mínimas disponibles actualmente y con el grado de impureza todavía existente, la mejoría solo se logra en un porcentaje no muy alto, que de ninguna forma puede todavía hablarse de "curación" y que pueden presentarse síntomas indeseables.

Mientras tanto, como actividad oculta pero constante de nuestro organismo, nuestras células fabrican permanentemente el interferón que nos protege de las agresiones de ese ambiente maravilloso al que, por nuestra parte, agredimos.



JORGE ANDERS

La obsesión por las “big bands”

Una de las más sorprendentes exportaciones nada tradicionales de nuestra cultura, es la de la música de jazz. “Gato” Barbieri, ya se sabe, es divo. Lalo Schiffrin, primera línea en la más remunerativa de las especializaciones: la música para películas. Menos conocido, quizás es el hecho de que Jorge Calandrelli sea director musical de la CBS, pero lo más insólito es el creciente fenómeno *Jorge Anders*, empeñado en la doble batalla de imponer su talento y de revivir la dorada época de las “big-bands”, de las mismas entrañas de New York.

La edición del domingo 28 de junio pasado del matutino "La Nación" anunciaba el programa del *Festival de Jazz Newport*, creado hace veintisiete años por el pianista y productor George Wein. Concisamente se anunciaba además el cambio de su denominación por la de "Festival de Jazz Kool de Nueva York", por razones en las que tienen algo que decir los anunciantes y la publicidad. Pero la noticia hablaba de la relevante participación de *Jorge Anders*.

¿Quién es Jorge Anders? Un porteño de Lanús, hijo de un primer violinista de la sinfónica belga que allá por los años 60 era un habitual animador de recordadas "jam sessions". Puede decirse así, o quizás interese agregar que su pasión por la música (aunque ya por entonces habían quedado atrás Menuhin y Kresler) lo llevó a quedar "enganchado" como músico de la Banda del Reg. 1 de Infantería Patricios, luego del Servicio militar. O quizás, personalizar algo aclarando que este rubio cuyos rasgos podrían tipificar a la imagen de un ingeniero, la de un matemático o de un físico, ha doblado el codo de los cuarenta y cuando conversa, cuando habla de sus cosas, pierde la noción del tiempo y asume la actitud y la expresión de quien está a punto de descubrir algo maravilloso.

Hace veinte años o algo menos, Anders tocó en Buenos Aires en algunas orquestas conocidas y otras no tan famosas. Su objetivo, casi su obsesión, era el de dirigir "big bands" y convertirse en arreglador. Pero por entonces, le bastaba con je-

cutar el saxo. Su sonido áspero, casi raspado pero nunca turbio, le permitía elaborar fraseos coherentes e impecables, ligando con fluidez e interrumpiendo la emisión con "staccati" de precisión excepcional. Aunque ya por entonces la música surgía como a borbotones, en llamaradas, se sabía que el instrumento que con tanta pasión poseía, aceptaba dócilmente sus impulsos. Eran las épocas en que aceptaba alborozado la influencia de Lester Young.

Aún antes, la primera conmoción tenía que ver con el redondeado perfil de Benny Goodman ("don Benito" para Anders), aquel "mejor clarinetista del mundo" que Toscanini no titubeaba en convocar para integrar su orquesta.

En algún momento, Anders comprendió que su deseo de profesionalizar su música en Buenos Aires, contaba con algunos obstáculos. Y un día dijo "basta" y partió hacia los Estados Unidos para probar fortuna. Hoy es uno de los directores de "big bands" más famosos en la tierra del jazz y también, uno de los tres argentinos incluidos en la "Encyclopedia of Jazz in the Seventies", juntamente con Lalo Schiffrin y "Gato" Barbieri.

No le va muy mal a Anders en EE.UU. Su departamento ubicado en un barrio elegante de Nueva York en la calle 71 East, revela algunos perfiles de su prosperidad, aparte de la mentalidad ordenada que descubre la precisión de un suizo que además de serlo, exagera su meticulosidad.

PdF: Tu padre era músico. . .

JA: Fue primer violinista en la orquesta sinfónica de Bélgica. Pero él estaba en otra cosa.

PdF: ¿Y vos qué tenés que ver con los belgas?

JA: Nada, porque mi padre es suizo (!)

PdF: ¿Anders es apellido suizo?

JA: No, yo me llamo en realidad Jorge Andrés Ezensberger.

PdF: De tus antiguos compañeros, aquellos que compartían tus trabajos en la big-band de Buenos Aires, ¿qué sabés?

JA: Muchos de ellos siguen realizando tareas profesionales en Buenos Aires, en teatros, televisión, haciendo jingles para publicidad, etc., y algunos, dando lecciones. En este momento tengo a mi lado a Santiago Giacobbe, que es mi pianista. El "Gordo" Fernández ha trabajado en el exterior (en Aruba, por ejemplo). Bergalli se radicó en Suecia.

PdF: ¿Cuánto hace que estás en los EE.UU.?

JA: Ya hace tres años que vine. Ingresé por California (San Francisco y Los Angeles) pero después comprendí que el porvenir de mi trabajo estaba en la costa Este y me largué para Nueva York. Lo primero que hice fue llevarle mis primeros arreglos a Mel Lewis. Le gusaron e inmediatamente incorporó las partituras al repertorio de su banda. Creo que ese fue mi lanzamiento. . .

PdF: ¿Cuál es la historia de la persistencia de las "bandas"?

ACTUACIONES PUBLICAS EN NUEVA YORK

Con su propia big band:
Setiembre de 1979: New Rican Village
Octubre de 1979: Ladie's Fort
Febrero de 1980: Folk City
Marzo de 1980: Jazzmania Society
Setiembre de 1980: West Bank Cafe
Abril de 1981: World Trade Center
Mayo de 1981: Lincoln Center

Con su cuareto:
Diciembre de 1980: Eric's

Acompañando a la cantante Dakota Staton: Agosto de 1980: Marty's

Solistas más conocidos que integraron su big band: Lewis Stoloff (trompeta), Mario Rivera (saco barfotono) y Moussey Alexander (batería). Solistas argentinos: "Gordo" Fernández (Trompeta) y Santiago Giacobbe (piano).

En este mes de julio, Jorge Anders se presentará junto al percusionista Cándido (ex Charlie Parker, Dizzie Gillespie, Duke Ellington, etc.) en el Kool New York Festival (ex Newport), luego en el Village Gate y por último en un concierto auspiciado por "Jazzmobile", entidad esta que funciona con patrocinio del gobierno federal.

JA: En efecto, las "bandas" y su permanencia tienen su historia. Pero antes hay que distinguir dos categorías: las "bandas" clásicas que interpretan en el Rockefeller Center y otros salones para los viejitos nostálgicos y que ejecutan preferentemente música de baile a la manera de Benny Goodman y de Glenn Miller. Y luego están las "bandas" que componen los verdaderos músicos de jazz, cultores que como en el caso de Woody Herman, crean un jazz de avanzada, con arreglos muy modernos y sutiles. Esta música no es para bailar. Es algo similar a lo que ocurre en Buenos Aires con la música de Piazzolla, la del Sexteto Tango o la de Stampone, una música para cenáculos. Por supuesto, ésta no goza de un caluroso apoyo popular. Pero si bien las "bandas" no creo que regresen al esplendor del pasado, mantienen un público permanente, que en esta ciudad es bastante numeroso.

PdF: *¿No regresaste nunca a la Argentina?*

JA: No. Por ahora, aunque me ligan afectos y nostalgias de todo tipo. Mi tarea está aquí, mi trabajo y mis proyectos.

PdF: *Aparte otras actuaciones que comentamos has integrado una orquesta de treinta y dos músicos dirigida por Jorge Calandrelli grabando el play-back para el disco de boleros del Gordo Porcel. ¿Es cierto?*

JA: Ese es un trabajo que pertenece al "struggle for life".

PdF: *¿Cuál fue tu debut en EE.UU.?*

JA: Como "arranger" me conocieron por la edición del disco "Butch Miles" "Swings some standarts", con Al Klink, Chris Woods y Glenn Zottola. Como compositor, las obras "Reunión en París" "Marsol Blues" (incluido en el disco de Butch Miles), "Río 61", "Después de un largo viaje", "Lunes a la noche blues", "El duque", etc.

Anders sigue esbozando su aventura americana, mientras pensamos en la anuencia o desesperación de su progenitor, aquel ejecutante de la Orquesta Sinfónica de Bélgica y en los tiempos en que los solitarios barrios de Bs. As. se sacudían y escandalizaban ante los estruendos de los bronces que intentaba y lograba dominar, la obsesión de Anders.

A nuestro juicio los aspectos más destacados de Anders son los que tienen que ver con su categoría de "arreglador" y de director, sin desestimar sus virtudes como compositor y ejecutante. Con bases musicales bien decantadas, sus arreglos para Big Bands merecieron la atención nada menos que de Thad Jones, el cual utiliza algunos de sus arreglos para incorporarlos a la banda que codirige con Mel Lewis.

Cuando Anders, hace tres años dijera el anunciado "basta", no pen-

saba quizás que el triunfo en los EE.UU. fuera tan inmediato. Ahora, los resultados están a la vista dentro de "metier" y un ámbito profesional en el que continuamente vegetan infinidad de postulantes a la gloria y al éxito. Anders parece no atender a este dorado presente. Mientras habla y piensa en las respuestas, quizás esté aleborando otra propuesta. Una propuesta misteriosa para nosotros, pero seguramente ordenada y planificada hacia el objetivo que mentalmente ha trazado.





UTAMARO, FOUJITA y UKIYO-E

Oriente tiene una tradición de diseño. Basta recorrer las páginas de un libro de estampas japonesas del siglo XVII para comprobarlo. Y si comenzamos a observar —pasado el primer impacto emocional que produce siempre la belleza— detalles de color, línea y composición, nos daremos cuenta que la síntesis es la base conceptual de la obra de los maestros japoneses. Basten como ejemplo algunas obras clásicas de la época como "LA OLA" de Hokusai y algunas de las maravillosas cabezas femeninas de Utamaro, Hokusai, como así también Utamaro, formaron parte de la Ukiyo-E, escuela pictórica japonesa cuyo nombre, traducido, significa "pintura del mundo ligero y transitorio". Las características fundamentales de esta pintura son el diseño sintético, la utilización del espacio y su rico colorido.

Hasta ahora citamos a Hokusai, Utamaro y la Ukiyo-E. Nos falta Daihatsu. Pero sucede que Daihatsu no es un pintor (aunque Suzuki, sí). Daihatsu es una marca de automóviles y la relacionamos con estos maestros de la pintura japonesa y su escuela, a raíz de cierto material informativo que nos ha hecho llegar la empresa DUMPEX sobre el DAIHATSU CUORE '81. Mirando las fotografías de los dos modelos que se importan a la Argentina, —el L55 FKD y el L55 EKD— descubrimos que la gama de colores y su línea exterior, su presentación aerodinámica que crea una sensible reducción de la resistencia del aire con el vehículo en movimiento, tienen mucho que ver con el Ukiyo-E por aquello "del diseño sintético y rico colorido". Claro que la Ukiyo-E

también hacía hincapié en la utilización del espacio. Pues bien, observemos entonces el interior del DAIHATSU CUORE '81, la gran facilidad para entrar y salir del vehículo debido a su altura y longitud internas, el fácil manejo de los mandos múltiples y comprobaremos que evidentemente Oriente tiene una tradición de diseño, desde Hokusai y Utamaro hasta los diseñadores industriales de hoy, que aúnan la tradición oriental con el espíritu europeo, como lo hiciera el maravilloso Foujita al radicarse en París. Y hablando de Foujita, alguno de sus sofisticados gatos merecerían ronronear sobre el tapizado de uno de estos autos. Nada de esto, seguramente, habrá pasado por la cabeza de los buenos amigos de DUMPEX. A nosotros sí nos pasó. ¡Por algo somos una revista de cultura, caramba!

La filosofía empresaria de Siemens



La estatuilla del Premio Clío, obtenida por la película "HUEVO" de la empresa SIEMENS.

P: ¿Cuál fue la filosofía empresaria que llevó a SIEMENS a apoyar, con estilo muy peculiar, el conocimiento de la pintura argentina contemporánea?

R: En la Argentina —estamos hablando del año 1972 en adelante— salvo los críticos de algunos diarios, no había nadie que se ocupara de los artistas plásticos. Tampoco había buenas ediciones sobre el tema de las artes plásticas hechas en el país, entonces se nos ocurrió que una forma de ayudar a la difusión del arte nacional, era hacer un almanaque mostrando a los artistas plásticos en su lugar de trabajo. Debido a que el público "cliente" de SIEMENS tiene un nivel socio-económico alto y además forma parte de la clase de dirigentes que "realmente decide", con poder adquisitivo para comprar obras, nos pareció una forma directa de subvencionar el arte. El tiraje del primer almanaque fue de 3000 y el cuarto y último hecho hasta ahora, llegó a 5000.

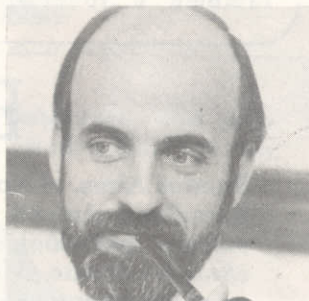
P: ¿Cuál fue el apoyo de SIEMENS a la edición del excelente libro sobre los murales de los subterráneos de Buenos Aires?

R: Eso tiene otro origen. Nos sentimos un poco "padres" de los subterráneos de Buenos Aires, ya que tres de las líneas las construyó SIEMENS entre los años 20 y 30. La

forma de contribución consistió en asegurarle al editor la compra de una determinada cantidad de ejemplares y, de esa manera, él podía financiar el total de la obra. Una obra, entre paréntesis, muy bien realizada para lo que es el nivel de impresión en la Argentina.

P: ¿Cuál considera el mayor aporte de SIEMENS a la cultura?

R: Nosotros consideramos que la cultura es el conjunto del esfuerzo intelectual que hace la sociedad para progresar. Y creemos que el avance tecnológico es uno de los



El Licenciado Miguel Ritter, Gerente de Publicidad y Relaciones Públicas de SIEMENS S.A.

factores de progreso de la humanidad. Haciendo un poco de historia desde 1840, en que ese inventor y hábil empresario que fue Werner Von Siemens (inventor, entre otras cosas, de la dinamo) formó su empresa hasta hoy, SIEMENS ha contribuido en el ámbito tecnológico al desarrollo de la cultura desde lo que hoy se denomina "técnica de datos" hasta la electromedicina.

P: Hablemos ahora de SIEMENS y comunicación social.

R: La comunicación social es un tema importante y es un tema que hoy en día aún está un poco en pañales en cuanto a lo que significa. Si hablamos de comunicación social y la asociamos a la publicidad, diría que la publicidad es un factor importante dentro de la cultura, porque influye en ella a través del aprendizaje, ya que, en última instancia, conocer un nuevo producto que tenga un fin específico y una ventaja inherente para el consumidor, implica un aprendizaje y,

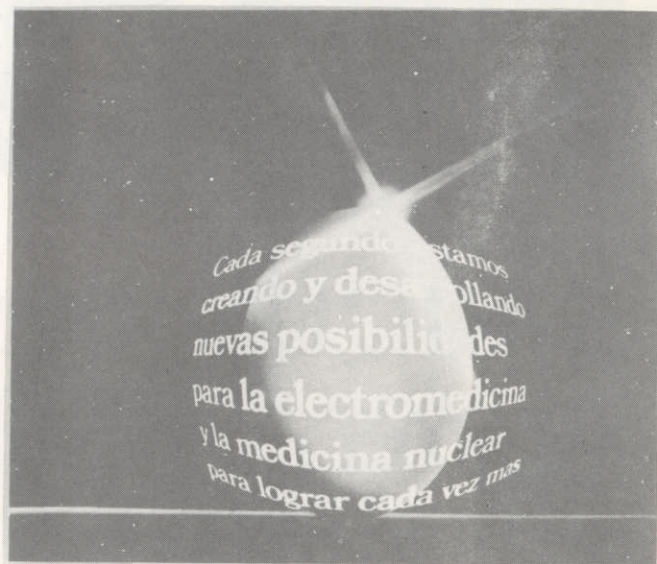
En este número, "PAJARO DE FUEGO", inicia una nueva sección. En ella, el lector habrá de encontrar la opinión de empresarios, ejecutivos de empresas y técnicos en comunicación social, respecto a temas relacionados con esta disciplina. Aquí, la entrevista de uno de nuestros redactores con Miguel Ritter, Gerente de Publicidad y Relaciones Públicas de la empresa SIEMENS.

en ese sentido, el aprendizaje es un subsistema de la cultura.

P: El Premio Clío, conocido también como "El Oscar de la publicidad" le fue otorgado a SIEMENS por su filme "HUEVO", ya galardonado en el país y en el Festival del Cine y la TV de Nueva York. ¿Qué significa, específicamente, el Clío para un publicitario?

R: El Clío, es un símbolo para todo publicitario que se jacte de serlo. Nos halagó mucho porque la competencia es muy ardua. En el Clío de 1981 se inscribieron 14.409 piezas publicitarias y de ellas 487 llegaron a ser finalistas, siendo evaluadas por 16 jurados en otros tantos países. En esta oportunidad 18 comerciales argentinos quedaron como finalistas. Esto coloca al país entre las primeras 8 potencias publicitarias del mundo.

buyendo a que las cosas mejoren y realmente exista el progreso. Uno de los temas que se nos ocurrió fue el de la electromedicina. Para lograr nuestro objetivo, recurrimos a la semiótica, es decir, utilizamos símbolos que tuvieran asociaciones directas y también un fuerte contenido emocional. Para el caso de la película de electromedicina, lo importante era mostrar vida. Por eso elegimos el huevo. Por ser el símbolo directo y más simple de la vida. Esta película tiene una gran carga emotiva, carece absolutamente de locución, ya que lo que queremos decir está escrito en un texto que "envuelve" el huevo y se acompaña con una banda musical muy bien lograda y dos efectos de sonido: latido de corazón y llanto de un recién nacido. "HUEVO" como todas las películas del año pasado y la que actual-



Una toma del filme "HUEVO", que formó parte de la campaña institucional de SIEMENS S.A. en 1980.

P: Podemos hablar de "HUEVO". ¿Cómo surgió la idea?

R: En la campaña de la que forma parte "HUEVO" lo que nos preocupó fue mostrar en qué ámbitos, además de la telefonía, que es lo que más se conoce de la empresa, SIEMENS ayuda a la gente contri-

mente está en el aire (la piedra que se convierte en lámpara), es el resultado de un verdadero "brainstorming" entre la agencia que contribuyó a esto (David Ratto) y las productoras "Encuadre Color" en el '80 y Carlos Sorín y Asociados, actualmente. Ellos trabajaron junto a nosotros, para lograr este resultado.

toda la fotografía



ENRIQUE ABBATE

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

Trabaja en fotografía desde hace 13 años en aspectos que van desde el reportaje gráfico a la fotografía publicitaria.

En su necesidad de mostrar al ser humano en su entorno planteó el esquema de su exposición

por juan José guttero

BUENOS AIRES

Abrir una galería de exposición es en sí una aventura para los tiempos que corren.

Abrir una galería en La Plata, de por sí una buena idea, además satisface una necesidad en la inquieta ciudad.

Pero abrir una galería de exposición de fotografía, es más que una buena idea, más que una aventura, y más que más una necesidad.

Le caben los lauros a Atilio Pérez Aznar, quien demuestra que en 1980 también y todavía se

puede ser pionero en la Argentina.

Una gran sala de 15.30 metros por 3.50 de ancho divisible en tres subsalas es el aporte a la primera muestra permanente de fotografía, abierta a todo aquel que quiera exponer.

Inició sus actividades en octubre de 1980 y su calendario para 1981 está completo. Un registro de visitantes, demuestra que ya se ha hecho carne en la vida cultural platense, el hábito de ver y conocer algo más.

BOX

Buenos Aires, el Noroeste Argentino, Londres o Barcelona ofrecen siempre a su gente para el análisis psicológico, social o patológico. La cámara permite aislar un instante entre mil que en sí debe representar la esencia del lapso cap-

"OTRAS GENTES, LOS MISMOS AMORES" que se vio en el Centro Cultural General San Martín.

Si bien las fotografías mostradas fueron obtenidas en Europa no varían en su intención a las de su trayectoria en nuestro medio.

Las obras tienen en todos los casos un rigor compositivo no académico, que ubica a los personajes en el medio en que habitan en forma no convencional, definiendo un clima y la necesidad que el ser humano tiene de configurar un "habitat" con los elementos materiales de que se rodea, usa y consume o desecha.

Las fotografías mostradas son directas y sin recuadre, tal como fueran delimitadas en el visor de su Minox 35, cámara poco "ostentosa" que le permite introducirse en el devenir cotidiano y registrando los acontecimientos con toda espontaneidad.

El copiado en blanco y negro es una excelente calidad, hecho que no debiera mencionarse, pero que es válido destacar, en los apurados tiempos que corren.

El entusiasmo por la acogida de su obra, incitó a Enrique Abbate a encarar un par de proyectos para reeditar el apasionante juego psicológico y mágico que encierra el hecho de poner su obra al juicio de otras gentes y otros amores.



QUEDO ATRAS

La exposición actual es de Daniel Forster, quien de actuación en fotoclub, demuestra una sensibilidad particular para la fotografía figurativa con elemento humano.

El hecho de que Buenos Aires aún no disponga de un foro semejante, debe atribuirse en parte a la falta del aporte económico, o del "pulmón" que han puesto los platenses para poder abrir y mantener semejante actividad, que al presente es risueñamente comercial.

Es pues importante tan-

to el hecho como su subsistencia fuera de los circuitos comerciales, pues indica que hay una verdadera vocación por parte del pionero y de los cultores del medio.

Para aquellos que quieran ver con sus propios ojos, se les sugiere concurrir a la Galería Omega de Lunes a Viernes o bien los sábados a la mañana, al 447 de la Avenida 7 y de paso resolver el laberinto que allí conduce; entretenimiento que los porteños hemos dejado de lado.

tado. No llegan a ser acontecimientos, son sólo momentos narrados en un cuadro. Tan sólo un

cuadro le está permitido al fotoperiodista y todo debe decirse en ese "still".



Conversación y conservación del mas allá

MAQUIAVELO

o los recursos de la astucia

por Bernardo Ezequiel Koremblit



Florenia, una noche de 1517. La República de los Médicis duerme a la sombra de las colinas y bajo la mirada del severo podestá. Las aguas del Arno y el crepitar de la candela sobre el escritorio del ilustre secretario florentino son los únicos murmullos que se oyen en el silencio de la alta noche. El doctor Nicolás Maquiavelo reflexiona y escribe. . . El Cronista interrumpe su trabajo (en realidad, Maquiavelo estaba haciendo un solitario: ¡era tan individualista!) y el autor de *El Príncipe*, libro que enseñó a los tiranos a gobernar a los pueblos y a los pueblos a derrocar a los tiranos, sonríe, antes de conocer las preguntas, filosamente, pero con indulgencia. . .

—Eminente Maquiavelo: quiero consultarle e interrogarle sobre la política y la vida.

—Esto es, una *stessa cosa*, una misma cosa. Pero no sé hasta dónde podré satisfacer su curiosidad. ¿Quién puede saber algo sobre la vida y la política? Sobre la vida, en fin, algo sabemos, pero sobre la política. . .

—¡Pero cómo dice eso! Usted es un panléxico, un omniscio informador en esas materias, y particularmente en la Política.

—Sí, pero ya se sabe que la palabra le ha sido dada al hombre para disfrazar su pensamiento (o su falta de pensamiento).

—¿Es suya la frase?

—No todavía. Pero ya me la adjudicará algún biógrafo. Quizás sea

de Talleyrand o del Padre Malagrida.

—¿Qué opina del que actúa en política y del que se abstiene de hacerlo? ¿Del que es militante y del que está en la torre de marfil?

—No entiendo la pregunta o no está bien formulada. Porque no actuar es una manera de actuar, como odiar es una manera de amar (amor y odio son dos curvas de una misma serpiente) y ayunar es una manera de alimentarse, según la moderna dietética.

—Egregio doctor: advierto que usted no tiene muchas ganas de contestar.

—No, no es eso. Es que unas personas hablan por experiencia, y otros, por experiencia, no hablan. Mire: los que hablan son los que no saben.

—Por eso, entonces, hable usted.

—Pero los que saben no hablan. Pregunte lo que quiera.

—Su gran libro *El Príncipe* fue comentado por Napoleón y por Cristina de Suecia. ¿Cuáles anotaciones le parecen más acertadas?

—Ninguna de las dos. Napoleón hizo acotaciones pensando en lo suyo, es decir, ignorando que en Política se es otro y no uno mismo. *Confundió la política con el amor*. Cristina de Suecia, mujer muy inteligente, como lo demostró Greta Garbo, hizo observaciones a mi libro incurriendo en el error (perdone el lugar común) de creer que se puede estudiar y aprender el arte de gobernar pensando en el prójimo y en el interés general. *Confundió el amor con la política*.

—¿Quién podría ser entonces el que mejor comprendió *El Príncipe*?

—Creo que mi contemporáneo Erasmo, porque no quiso intervenir en ningún bando ni bajo ninguna bandera (desteñida, como todas las banderas). Su genialidad fue ser gibelino para los güelfos y güelfo para los gibelinos. Puso el huevo de la Reforma pero luego se negó a empujarlo.

—¿Cuál cree que es el pueblo mejor dotado para la Política?

—El argentino, creador de la frase *no te metás*.

—Pero esa frase fue censurada por Keyserling.

—Porque el conde Keyserling confundía magnesia con gimnasia. Un pueblo que no se mete y deja todo en manos de sus hombres

públicos, lo hace porque confía en la idoneidad de sus cerebros superiores.

—¿Y en el pueblo argentino hay cerebros superiores?

—No lo sé bien. A veces parecía un país de operete. Otras, estoy tentado a hablar como un chino y decir: Con un buen gobierno la Argentina *illía* muy lejos.

—No se dice *illía* sino *Illia*.

—Entonces los argentinos pueden crear el femenino de un vocablo que sólo existe en masculino, y decir: este país va a terminar en el exilia. Como terminó.

—Doctor: es cierto que solamente el eco puede tener la última palabra, pero nadie más indicado que usted para decir, definitivamente, cómo debe actuar el político de raza. ¿Con la claridad, con el eufemismo o con la ambigüedad? ¿Qué debe predominar en su actividad: luz, sombra o claroscuro?

—Primero, luz. Segundo, sombra. Tercero. . .

— . . . no me va a decir Martín Fierro. . .

—No, desde luego. Pero sí que el hierro de los puños tiene una fuerza pedagógica extraordinaria. Y le digo que mostrar la fuerza es la mejor manera de no tener necesidad de emplearla. Un avaro es capaz de no reparar en gastos con tal de ahorrar un peso: un político puede exhibir todo un arsenal sin disparar un solo tiro.

—Usted se refirió a las confusiones de Napoleón y de Cristina de Suecia respecto al amor. ¿Qué opina del amor?

—Lo mismo que de la Política: que uno nunca puede elegir sus enemigos. Es el destino quien se los alcanza.

—¿Qué es lo que guía a un político.

—El instinto.

—¿Y qué los pierde?

—Los discursos.

—¿Los discursos, le parece?

—Sí, porque como decía Goethe refiriéndose al teatro, el público se equivoca en los detalles pero no en el conjunto.

—¿Qué opina del republicanismo, el monarquismo, la democracia, el totalitarismo?

—El republicanismo es el sistema de la República, y me recuerda el remordimiento, la re-caída, la re-

caudación, la re-dundancia, la repetición, el re-benque, el re-ñidero y la re-conciliación. Y la palabra *re-seller*, que significa abandonar un partido para pasarse a otro.

—¿Y el monarquismo?

—Es el mejor sistema político cuando se consolida. Lo único que tiene de malo son sus primeros trescientos años.

—Doctor Maquiavelo: ¿quién cree que es su sucesor, quién el que le sigue a usted en conocimiento en la materia?

—En ese sentido puedo gozar de una putrefacción tranquila en la iglesia de Santa Croce, donde estoy enterrado (junto con Dante, Galileo y Miguel Angel).

—¿Qué opina de los acuerdos y de lo que *in altri tempi* se denominaba Frente Popular?

—No creo en nada que tenga un significado y una denominación políticos, ni en nada que sea ultimado por el pistoletazo de una definición y el bayonetazo de una clasificación. Pero ya que usted es argentino, le diré: ustedes tuvieron un político (muy inteligente e ilustre persona) que triunfó en las elecciones gracias a una especie de tácito Frente Popular. ¡Veinte millones (con doble ele, no con y) quedaron atónitos! Y usted sabe cómo sonó (para decirlo en su lunfardo porteño) después ese gobierno. Ese triunfo y esa caída demostró que mi compatriota Stradivarius, el más perfecto constructor de violines, tenía razón.

—No entiendo qué tiene que ver en esto Stradivarius.

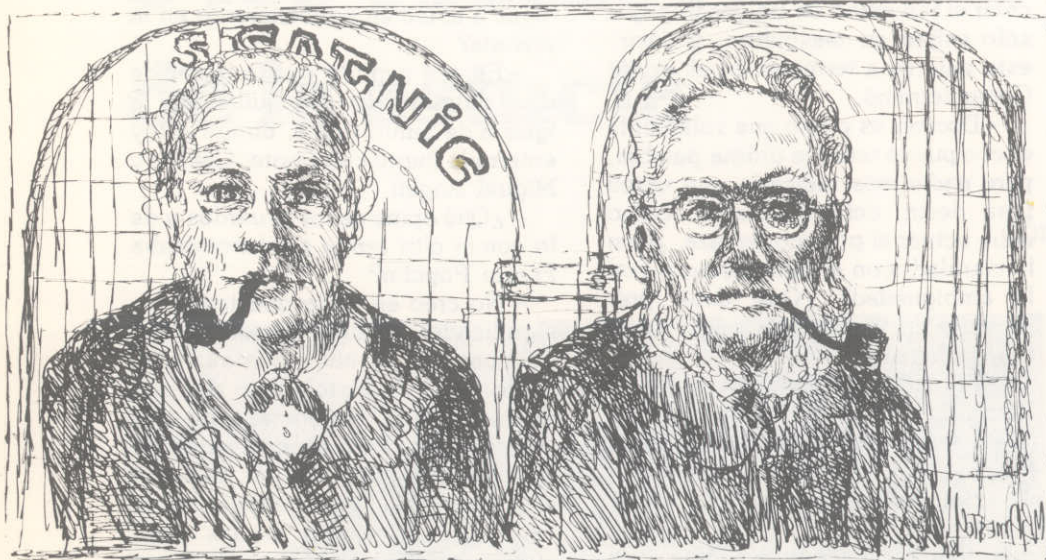
—Pues fue Stradivarius quien demostró que algunos gobiernos son como los violines: se toman con la izquierda y se hacen sonar con la derecha.

—*Grazie per tutto, illustrissimo dottore*. Pero. . . ¿no me va a decir quién es su sucesor en el doctorado político?

—Usted sabe, *caro amico*. . . hay que ser. . . maquiavélico. No estoy solo en el cementerio. Y —recuérdelo siempre— hay que ser discreto. Pero, en voz baja, a *mezza voce*, le diré. . .

(No puedo dar el nombre pronunciado por Maquiavelo, porque, si bien el Cronista tiene relación, como escritor argentino, con la SADE, no la tiene con el SIDE).

EL ESPEJO DE TINTA ET E2BE90 DE JIMIV



EL SEÑOR RYSANEK Y EL SEÑOR SCHLEGL

por Jan Neruda

Sería ridículo dudar de que aquellos de mis lectores que han estado en Praga conocen la fonda del barrio de Malá Strana, "Stajnic". Es la primera fonda de aquel barrio; la primera casa, después de la torre del "puente de piedra", a la izquierda; la esquina que formaban las calles del Puente y de los Baños. Tiene grandes ventanas y una gran vidriera. Es la única fonda que se colocó, osadamente, en la calle más frecuentada, abriendo sus puertas, además, directamente a la calle. Todas las demás fondas se encuentran en calles más o menos escondidas, o en la parte posterior de las casas, o, por lo menos, tienen delante arcadas tal como lo exige la verdadera discreción de aquel barrio. Por esta razón, un verdadero hijo de Malá Strana, nacido en una de aquellas calles silenciosas, donde abundan los rincones poéticos, nunca entra en la fonda de "Stajnic". Allí van funcionarios de alguna categoría: catedráticos, oficiales del ejército — a quienes el azar de la vida llevó a aquel barrio y acaso los llevará pronto a otro—, algunos funcionarios retirados, varios ricos caseros, retirados también hace mucho tiempo de

sus negocios, y nadie más. Como quien dice, una clientela burocrático-aristocrática.

Ya hace años, cuando yo era todavía un chicuelo que cursaba los primeros años del bachillerato, la clientela tenía aquel carácter exclusivo; sin embargo, era algo diferente de la de ahora. En una palabra, la fonda de "Stajnic" era el Olimpo de la Malá Strana, donde se reunieron los dioses de aquel barrio. Es un hecho completamente indiscutible de la historia que los dioses salen directamente de sus respectivos pueblos. Los dioses de los griegos eran elegantes e ingeniosos, hermosos y alegres, helenos siempre en todos sentidos. Los dioses eslavos... ¡Perdón! Nosotros los eslavos no tuvimos bastante fuerza plástica ni para crear grandes Estados ni para formar determinados dioses; nuestros dioses de antaño son para nosotros, a pesar de nuestros sabios, todavía algo nebuloso e indefinido. Acaso escribiré alguna vez un artículo, naturalmente ingenioso e intencionado, sobre este paralelismo entre lo divino y lo humano. Por hoy sólo quiero decir que los dioses que se reunieron en la

fonda de "Stajnic" eran, indudablemente, verdaderos dioses del barrio de Malá Strana. La Malá Strana — tanto en las casas como en la gente— tiene algo silencioso, patriarcal y hasta soñoliento, y este ambiente rodeaba también a todos aquellos señores. Aunque eran funcionarios, oficiales, catedráticos y pensionistas, como hoy, eran diferentes; en aquellos tiempos los funcionarios y la oficialidad no cambiaban de destino con tanta frecuencia como hoy día; los padres procuraban que sus hijos terminasen su carrera en Praga, les conseguían luego un destino y allí se quedaban los hijos para siempre protegidos por la influencia de los amigos pudientes. Cuando algunos de estos parroquianos de la fonda de "Stajnic" se paraban alguna vez fuera, en la acera, todos los transeúntes los saludaban. Eran conocidísimos.

Para nosotros los bachilleres, el Olimpo de la fonda del "Stajnic" era tanto más el Olimpo porque allí estaban también todos nuestros viejos profesores. ¡Viejos! ¿Por qué digo viejos? Conocía perfectamente a todos aquellos dioses de nuestra querida Malá Strana, y siem-

pre me parecía que entre todos no había ningún joven; mejor dicho, que probablemente todos ellos debían de haber tenido el mismo aspecto desde niños. Acaso habrán sido sólo algo más pequeños.

Todos los retengo en mi memoria como si los viera hoy. Primero, el señor consejero del Tribunal de apelación. Alto, seco y de una dignidad inmensa. Era funcionario activo todavía; no llegué, sin embargo, nunca a tener una idea exacta sobre lo que podrían ser aquellas funciones. Cuando abandonábamos, cerca de las diez, el colegio, él salía de su casa en la calle de los Carmelitas, y se trasladaba con suma dignidad a la calle de Ostruha, donde entraba en la bodega de Carda. Cuando los jueves no teníamos colegio por la tarde y jugábamos en las fortificaciones antiguas, se paseaba por aquellos parques. Y cerca ya de las cinco de la tarde entraba en la fonda de "Stajnic". Tenía yo entonces el firme propósito de estudiar mucho y hacerme también consejero del Tribunal de apelación; pero luego, no sé cómo, olvidé este propósito.

Después estaba el señor conde tuerto. En el barrio de Malá Strana nunca faltaban condes; pero aquel conde tuerto era probablemente el único que frecuentaba las fondas del barrio, por lo menos en aquellos tiempos. Alto, huesudo, de colores vivos, con el pelo corto y blanco y con una venda negra encima del ojo izquierdo. Solía estar hasta dos horas en la acera delante de la fonda de "Stajnic". Un día que tuve que pasar por aquel sitio me vio obligado a dar un rodeo. La Natura dio a los aristócratas cierto perfil de cara que se llama aristocrático y que **les hace parecerse mucho a las aves de rapiña**. El señor conde tenía para mí — la verdad sea dicha — un gran parecido con **aquel halcón que, con una puntualidad verdaderamente cruel, acostumbraba sentarse diariamente, cerca de las doce de la mañana, en la aguja de la torre de la iglesia de San Nicolás, donde devoraba su presa: un pichón, cuyas plumas caían en la plaza**. Di, pues, un rodeo cuando vi al conde en la acera, porque tuve un miedo atroz de que me clavara el pico de su cabeza.

También es asiduo a la fonda el gordo médico mayor, todavía muy bien conservado, pero ya retirado. Se cuenta que una vez, cuando una personalidad muy alta inspeccionaba los hospitales de Praga y criticaba algunas cosas, dicho señor contestó a aquella personalidad que no entendía de nada. Lo que le valió el retiro y, al mismo tiempo, nuestra veneración, puesto que nosotros los chicos consideramos a aquel señor gordo como un revolucionario acabado. Era también muy afable. Cuando encontraba un chico que le gustaba — y el chico era a veces una chica — le paraba, le acariciaba la cara y después le decía: "Recuerdos de mi parte a tu papá", aunque no lo conocía.

Después . . . ¡pero no quiero continuar! Todos aquellos viejecitos se volvieron de repente todavía más viejos, y luego se murieron. Dejémoslos descansar en paz. Recuerdo con suma satisfacción aquellos momentos que pasé entre ellos y aquella sensación de independencia, hasta de grandeza, que experimenté cuando, después de haberme matriculado en la Universidad, entré por primera vez, sin miedo a los profesores, en la fonda de "Stajnic", entre aquellos seres sublimes. No me hicieron mucho caso, dicha sea la verdad. Mejor dicho, no me hicieron caso del todo. Sólo una vez sucedió, en el transcurso de muchas semanas, que el médico mayor, al pasar por mi lado, me dijo: "Sí, sí, joven, la cerveza hoy día no vale absolutamente nada, digan lo que digan"; y al mismo tiempo miraba con desdén a las personas con quienes estaba sentado momentos antes junto a una mesa. . . ¡Un verdadero Brutus! Me atrevo a afirmar que aquel hombre hubiera sido capaz de echarle en cara — por ejemplo, al mismísimo César que no entendía ni pizca de cerveza.

Yo, por el contrario, me fijaba bastante en ellos; no por lo mucho que les oía, sino por lo mucho que me llamaban la atención. Me considero sólo una copia muy pobre de aquellos seres; pero todo lo que tengo de sublime y de grande en mi persona se lo debo a ellos. De todos, no olvidaré nunca a dos hombres cuyos apellidos están grabados indeleblemente en mi corazón; se llamaban Rysanek y Schlegl, y no se podían ver el uno al otro.

Y ahora perdona, lector, si empiezo la historia de otra manera.

Entrando en la fonda de "Stajnic" desde la calle del Puente, vense en el primer local, donde se encuentran las mesas de billar, a la derecha, tres ventanas que dan a la calle de los Baños. En el recodo de cada ventana hay una mesita, y detrás **una banqueta de forma de herradura**. Ante aquella mesita pueden sentarse tres personas: una con la espalda a la ventana y las otras dos en los dos lados de la herradura; si esas dos personas quieren sentarse también con la espalda a la ventana, quedan mirando a las mesas de billar y se pueden divertir viendo el juego.

En el recodo de la tercera ventana se congregaban todos los días, de seis a ocho de la tarde, nuestros universalmente estimados ciudadanos el señor Rysanek y el señor Schlegl. Su sitio siempre estaba libre para ellos; pensar que acaso alguna otra persona pudiera tener la osadía de ocupar sus asientos acostumbrados era algo que un verdadero hijo de la Malá Strana consideraba inaudito y rechazaba de su pensamiento como absolutamente imposible. ¡La cosa no era ni para pensarla! El sitio de al lado de la ventana quedaba siempre vacío; el señor Schlegl se sentaba en el lado de la herradura más cerca de la en-

trada y el señor Rysanek en el otro lado, una vara más allá. Los dos permanecían dando la espalda a la ventana y, por lo tanto, sin mirarse cara a cara, dedicándose a observar a los que jugaban en las mesas de billar. Hacia la mesita se volvían sólo cuando querían echar un trago y cuando deseaban encender sus pipas. Desde hacía once años ocupaban estos sitios en tal forma, sin faltar un solo día. Y durante todo ese tiempo no se habían dirigido la palabra, ni siquiera para saber el uno del otro.

Toda la Malá Strana conocía el furioso rencor que los dos se tenían. La enemistad entre ellos databa de hacía muchos años, y era implacable. También se conocía la causa. El origen de todo lo malo: una mujer. Los dos amaron a la misma. Ella prefería antes al señor Rysanek, antiguo y acreditado comerciante, de absoluta independencia y con buen establecimiento; pero después, de pronto, inopinadamente se decidió por el señor Schlegl, acaso porque éste tenía casi diez años menos. Y terminó casándose con él.

Ignoro si la señora de Schlegl era realmente una belleza tan excepcional que hubiera podido explicar el dolor eterno y el consiguiente estado de soltero del señor Rysanek. Aquella señora se había despedido del mundo hacía ya muchos años; murió en el primer parto, dejando a su marido una hijita, que era caso la imagen de su madre. En el tiempo a que me refiero, la señorita de Schlegl había cumplido unos veintidos años. La conocí; solía visitar con mucha frecuencia a la señora del capitán Poldyn, que vivía en el piso de encima de nosotros; aquella señora que daba un tropezón cada doce pasos cuando andaba por la calle. La gente decía que la señorita de Schlegl era una belleza. No digo que no; pero su belleza era, por decirlo así, arquitectónica. Todo en su sitio; en toda su persona reinaba la simetría más perfecta y de todo detalle se sabía el porqué. Mas para una persona que no fuese arquitecto, era para desesperarse. Su cara se movía tan poco, que parecía la fachada de un palacio. Sus ojos no tenían expresión y brillaban como las ventanas recién lavadas. Su boca, tan bonita como un pequeño arabesco, se abría despacito como un portal, y después se quedaba abierta de par en par o volvía a cerrarse con la misma lentitud. Y todo eso con un cutis que daba la sensación de estar recién enjalbegado. Puede que ahora ya no sea tan bonita, si vive; pero será más guapa. Inmuebles de esta clase ganan con el tiempo.

Siento no poder decir por qué ni cómo el señor Rysanek y el señor Schlegl llegaron a encontrarse en aquella mesita en el recodo de la tercera ventana. Algo de culpa tuvo la maldita casualidad, la cual diariamente quería amargar la vida a aquellos viejos. Cuando aquella casualidad desconocida los hizo encontrarse ante aquella mesita por primera

vez, el orgullo de ambos les impidió abandonar sus sitios. La segunda vez se sentaron allí por despecho. Después, para demostrar su imperturbabilidad y "para que la gente no dijese". Y luego comprendieron todos los parroquianos de la fonda de "Stajnic" que para los dos viejos se trataba de una cuestión de honor y que ninguno de los dos podía ceder.

Llegaban hacia las seis, hoy uno un minuto más temprano, mañana el otro. Saludaban cortésmente a todo el mundo y a cada cual en particular, y solamente hacían la excepción el uno con el otro. El camarero les quitaba en el verano el sombrero y el bastón y en el invierno la gorra de piel y el abrigo, y los colgaba en la percha, detrás de sus respectivos sitios. Después de quitarse dichas prendas inclinaban algunas veces la cabeza como los pichones — la gente vieja tiene esa costumbre cuando quiere sentarse—, se apoyaban con una mano en la esquina de la mesita — el señor Rysanek con la izquierda y el señor Schlegl con la derecha— y se sentaban con lentitud, volviendo la espalda a la ventana, con la cara hacia las mesas de billar. Cuando se acercaba el gordo hostelero, con su eterna cara sonriente y charlando siempre sin cesar, para ofrecer los polvos de rapé de cumplido, tenía que llamar la atención de cada uno por separado dando unos golpecitos en la tapa de la cajita de polvos, y para cada uno tenía que hacer aparte la eterna observación acerca del buen o mal tiempo. Si no, el otro no habría aceptado los polvos o se hubiese hecho el sordo. Nadie podía vanagloriarse de haber sostenido una conversación con los dos a la vez. Jamás uno quiso saber nada del otro; el compañero de mesa no existía para ninguno de los dos.

El camarero ponía delante de cada uno su copa de cerveza. Después de un rato — pero nunca los dos al mismo tiempo, observando uno al otro, a pesar de la aparente indiferencia— se volvían hacia la mesita, sacaban una pipa de espuma de mar con guarniciones de plata, y de un bolsillo exterior de la americana una bolsa llena de tabaco; llenaban las pipas, las encendían y volvían a sentarse como antes. Así permanecían dos horas, y así bebían cada uno sus tres tercios; después se levantaban — hoy uno un minuto antes, mañana el otro—, guardaban las pipas, el camarero les ayudaba a ponerse los abrigos, y saludaban a todo el mundo, despidiéndose de todos, con la única excepción el uno del otro.

Me senté a propósito en la mesa de al lado de la chimenea. Así les veía directamente la cara y los podía observar cómodamente sin llamar la atención.

El señor Rysanek era un comerciante en telas; el señor Schlegl tenía una tienda de quincallería. Actualmente ya se habían retirado de sus negocios como ricos propietarios de fincas, pero sus rostros reflejaban todavía sus ocupaciones anteriores. La cara del señor Rysanek hacía recordar siempre la tela con rayas blancas y encarnadas que antes vendía, y la del señor Schlegl me pareció siempre la de un viejo almirez jubilado.

El señor Rysanek era más alto, más seco y, como antes dije, más viejo. No se encontraba ya nada bien, muchas veces se sentía débil, y la mandíbula inferior, involuntariamente, se le descolgaba. Usaba lentes montados en asta negra. Su pelo era gris y, a juzgar por la parte escasa que había conservado del primitivo color, podía asegurarse que el señor Rysanek había sido rubio. Sus mejillas estaban hundidas y pálidas; tan pálidas, que sus largas narices se habían puesto encarnadas y eran de un color casi carmesí. Por la misma razón acaso siempre colgaba de su final una lágrima, una gota, que brotaba de aquel adorno colorado. Como biógrafo concienzudo, tengo que observar que el señor Rysanek trataba de secar aquella lágrima demasiado tarde: algunas veces cuando ya había caído sobre su pecho.

El señor Schlegl era algo achaparrado; quiero decir que no tenía cuello. Su cabeza era como una bola; el cabello, bastante canos, negro. Su cara, donde estaba afeitada, de un color negro azulado, y donde no tenía pelo, de un color rosado: un pedazo de carne radiante y después un pedazo oscuro; como algún severo cuadro de Rembrandt.

Sentí verdadera estimación hacia aquellos dos héroes, y cuando más los estimaba más los admiraba. Tal como estaban sentados en aquel banco, libraban diariamente una gran batalla, un combate cruel, inexorable. Luchaban con sus armas: con el silencio saturado de veneno, con el menosprecio más pronunciado. Y la batalla quedaba siempre indecisa. ¿Cuál de los dos pondría por fin su pie sobre la nuca de su adversario vencido? El señor Schlegl era físicamente el más fuerte; todo en él era corto, conciso; cuando hablaba, parecía como si sonaran golpes. El señor Rysanek hablaba más suave, más despacio: era débil, pero guardaba silencio y odiaba con el mismo heroísmo.

II

Había pasado algo.

Era un jueves antes del domingo *Jubilate* cuando llegó el señor Schlegl y ocupó su sitio de costumbre. Se sentó, llenó su pipa, la encendió, echando humo como una chimenea. Entró el hostelero y se dirigió directamente a él. Dio unos golpecitos en la tapa de la cajita de polvos, ofreciéndola. Cuando volvió a cerrar la cajita observó, mirando al mis-

mo tiempo la puerta:

— ¿De modo que hoy no veremos al señor Rysanek?

El señor Schlegl no contestó nada, con la indiferencia de una mirada de estatua en el vacío.

— Allí, el señor médico mayor lo ha dicho — siguió contando el hostelero de espaldas a la puerta y mirando al señor Schlegl—. Se levantó por la mañana como de costumbre; de repente sintió un escalofrío en todo el cuerpo, tan fuerte, que tuvo que volver a acostarse en seguida, y con toda urgencia se avisó al doctor. ¡Una pulmonía! El médico mayor le vio hoy tres veces. Es un hombre viejo ya. Sin embargo, está en buenas manos; no hay que perder la esperanza.

El señor Schlegl tosía ligeramente, con los labios cerrados. En su mirada no había el más ligero cambio ni la más ligera vacilación. El hostelero se fue a la mesa inmediata.

Yo estaba pendiente de la cara del señor Schlegl. Largo rato quedó por completo inmóvil; luego sólo entreabrió los labios para dejar salir el humo, y alguna que otra vez cambió la boquilla de la pipa de un ángulo de la boca al otro. Después se le acercó uno de sus amigos. Conversaron, y algunas veces el señor Schlegl se rió a carcajadas. Me repugnaba su risa.

En realidad, el señor Schlegl se comportaba decididamente de una manera distinta a la de costumbre. Otras veces parecía clavado en su sitio como un centinela en su puesto de guardia; ahora estaba desasosegado, inquieto. Hasta emprendió una partida de billar con el señor Kohler, el tendero. Tuvo suerte en cada partida hasta que llegó el *dublé*, y confieso que casi me alegré de que no acertara ni una vez en aquella tacada final, en la que el señor Kohler le alcanzaba siempre.

Después volvió a sentarse, fumó y bebió. Cuando se le acercaba alguien hablaba en voz más alta y pronunciaba frases más largas que de costumbre. No se me escapó el menor movimiento suyo; vi claramente que experimentaba una alegría interior y que no tenía ni el sentimiento más elemental de condolencia hacia su enemigo enfermo. Total: que volvió a hacérseme sumamente antipático.

Algunas veces su mirada se dirigía de manera furtiva hacia el aparador, cerca del cual estaba sentado el médico mayor. Es seguro que hubiera querido recomendar a éste que no se preocupase demasiado por aquel enfermo. Un hombre malo, decididamente malo.

Hacia las ocho se fue el médico mayor. Se paró ante la tercera mesita. — Buenas noches — dijo — tengo que ver todavía al señor Rysanek. Hay que tener mucho cuidado.

— Buenas noches — contestó el señor Schlegl, fríamente.

Aquella tarde bebió Schlegl cuatro tercios y se quedó hasta las ocho y media.

Pasaron los días, pasaron las semanas. Después de un abril frío y desapacible vino un mayo con una temperatura muy agradable y tuvimos una primavera maravillosa. Cuando mayo se porta bien, la Malá Strana está envuelta en el aroma de las blancas lilas.

El señor Rysanek se vio al fin fuera de peligro. La primavera había tenido para el enfermo el efecto de un bálsamo. Con frecuencia me lo encontré tomando el sol en el parque. Andaba despacio, apoyándose en un bastón. Antes no tenía nada de gordo, pero ahora era incomparablemente más seco todavía. Su mandíbula inferior no volvió ya a cerrarse. No faltaba más que sujetarle esa mandíbula con un pañuelo, cerrarle los ojos y ponerle en el ataúd. Pero de repente volvió a cobrar fuerzas.

A la fonda de "Stajnic" no iba. Allí reinaba, en la tercera mesita, hasta entonces, el señor Schlegl solo. Y allí se sentaba y se movía como le daba la gana.

Llegaron los últimos días de junio y, precisamente el día de San Pedro y San Pablo, volví a ver a los dos viejos sentados ante la misma mesa. Otra vez estaba allí el señor Schlegl como clavado al banco y los dos de espaldas a la ventana.

Los vecinos y amigos acudieron a dar al señor Rysanek la enhorabuena. Cada uno le felicitó de todo corazón, y el viejo agradablemente emocionado, cabeceaba, se reía y hablaba lo menos posible. Estaba aún débil. El señor Schlegl miraba la mesa de billar y fumaba.

Cuando le dejaron solo un momento, el señor Rysanek dirigió su mirada hacia el aparador, donde estaba sentado su médico: ¡un alma agradecida!

Precisamente en el instante en que el señor Rysanek tornó a mirar hacia el mismo sitio, el señor Schlegl volvió su

cabeza hacia su vecino para observarlo. Su mirada pasaba despacio, desde el suelo, por todo el cuerpo del señor Rysanek, recorriendo las rodillas puntiagudas, deteniéndose ante la mano, que reposaba en la esquina de la mesita como un esqueleto cubierto de piel, y subiendo, en fin, hasta llegar a la mandíbula desquiciada y a la cara pálida. Pero todo fue cuestión de un segundo, y en seguida volvió a apartar los ojos de su rival y a tener la cabeza derecha.

—¡Hombre! ¡Vaya una alegría! ¡Otra vez bueno! —exclamó el hostelero, llegando en aquel momento de la cocina o de la cueva. Tan pronto había entrado y visto al señor Rysanek, se dirigió a él apresuradamente—. ¡Otra vez bueno y entre nosotros! ¡Alabado sea Dios!

—¡Gracias a Dios, gracias a Dios! —contestó el señor Rysanek, sonriéndose—. Esta vez logró escapar. ¡Ya me siento como es debido!

—¿Pero el señor Rysanek no fuma? ¿Todavía no le gusta la pipa?

—Hoy me parece que tengo ganas por primera vez. ¡Fumaré!

—Buéno, bueno. ¡Eso está bien! —. Cerró su cajita de tabaco, le dio unos golpecitos, volvió a abrirla, ofreciéndola al señor Schlegl, con unas cuantas palabras, y se fue.

El señor Rysanek sacó la pipa y buscó en el bolsillo de su americana el bolso con el tabaco. Sacudió ligeramente la cabeza y volvió a buscar, y como a la tercera vez no encontrara el bolso, llamó a un camarero y le dijo:

—Acércate a mi casa. ¡Tú sabes dónde vivo? Aquí en la esquina. Di que te den mi bolso de tabaco, que tiene que estar sobre la mesa.

El camarero salió apresuradamente.

En este momento se movió el señor Schlegl. Alargó su mano derecha despacio hacia su bolso abierto y lo acercó

hasta ponerlo casi delante del señor Rysanek.

—Si usted gusta, tengo una mezcla de "Tres Reyes" con cuarterón —dijo en su tono seco; y después tosió ligeramente.

El señor Rysanek nada contestó; ni miró siquiera. Su cabeza se hallaba vuelta del otro lado, tan indiferente como durante los once años anteriores.

Algunas veces movió la mano, como animado por un impulso interior; pero su boca permanecía cerrada.

La mano derecha del señor Schlegl quedó pegada al bolso, sus ojos se clavaron en el suelo, y tan pronto se envolvía en humo como tosía cual si tuviera algo en la garganta.

En este momento volvió el camarero.

—¡Muchas gracias, ya tengo mi bolso, mire! —exclamó entonces el señor Rysanek, dirigiéndose, aunque sin mirarle, al señor Schlegl—. Yo también gasto la misma mezcla de "Tres Reyes" con cuarterón —añadió después de un rato, como si hubiera comprendido que tenía algo más que decir.

Llenó su pipa, la encendió y fumó.

—¿Le gusta? —gruñó, después de un rato, el señor Schlegl, en voz cien veces más áspera que la de costumbre.

—Gracias a Dios, me gusta.

—Y tanto que gracias a Dios —repitió el señor Schlegl.

Los músculos de su rostro se contrajeron como si una luz, al fin, resplandeciera en el cielo oscuro.

Y en seguida añadió:

—Ya teníamos miedo aquí de que le fuera a pasar algo.

Solo entonces el señor Rysanek volvió la cabeza hacia su interlocutor. Las miradas de los dos hombres se encontraron.

Y desde aquel instante se hablaron el señor Rysanek y el señor Schlegl en la tercera mesita de la fonda de "Stajnic".

Nacido en Praga en 1834, Jan Neruda figura hoy como el representante más lúcido de la escuela literaria de la vieja ciudad y se lo suele mencionar como antecedente de la obra visionaria de Kafka y de Werfeld. Su variada

obra literaria y periodística, sus poemas y obras dramáticas exaltan algunas aristas del encuentro entre la cultura europea y eslava y se solazan en la minuciosidad con que describe la relación humana. Neruda, —cuyo apellido divulgara

universalmente el chileno Nefthalí Reyes al elegirlo como seudónimo desde su juventud— murió en 1891 en su ciudad natal, rodeado por la popularidad y el cariño de un pueblo que tempranamente lo consagra como una gloria nacional.

vez, el orgullo de ambos les impidió abandonar sus sitios. La segunda vez se sentaron allí por despecho. Después, para demostrar su imperturbabilidad y "para que la gente no dijese". Y luego comprendieron todos los parroquianos de la fonda de "Stajnic" que para los dos viejos se trataba de una cuestión de honor y que ninguno de los dos podía ceder.

Llegaban hacia las seis, hoy uno un minuto más temprano, mañana el otro. Saludaban cortésmente a todo el mundo y a cada cual en particular, y solamente hacían la excepción el uno con el otro. El camarero les quitaba en el verano el sombrero y el bastón y en el invierno la gorra de piel y el abrigo, y los colgaba en la percha, detrás de sus respectivos sitios. Después de quitarse dichas prendas inclinaban algunas veces la cabeza como los pichones — la gente vieja tiene esa costumbre cuando quiere sentarse —, se apoyaban con una mano en la esquina de la mesita — el señor Rysanek con la izquierda y el señor Schlegl con la derecha — y se sentaban con lentitud, volviendo la espalda a la ventana, con la cara hacia las mesas de billar. Cuando se acercaba el gordo hostelero, con su eterna cara sonriente y charlando siempre sin cesar, para ofrecer los polvos de rapé de cumplido, tenía que llamar la atención de cada uno por separado dando unos golpecitos en la tapa de la cajita de polvos, y para cada uno tenía que hacer aparte la eterna observación acerca del buen o mal tiempo. Si no, el otro no habría aceptado los polvos o se hubiese hecho el sordo. Nadie podía vanagloriarse de haber sostenido una conversación con los dos a la vez. Jamás uno quiso saber nada del otro; el compañero de mesa no existía para ninguno de los dos.

El camarero ponía delante de cada uno su copa de cerveza. Después de un rato — pero nunca los dos al mismo tiempo, observando uno al otro, a pesar de la aparente indiferencia — se volvían hacia la mesita, sacaban una pipa de espuma de mar con guarniciones de plata, y de un bolsillo exterior de la americana una bolsa llena de tabaco; llenaban las pipas, las encendían y volvían a sentarse como antes. Así permanecían dos horas, y así bebían cada uno sus tres tercios; después se levantaban — hoy uno un minuto antes, mañana el otro —, guardaban las pipas, el camarero los ayudaba a ponerse los abrigos, y saludaban a todo el mundo, despidiéndose de todos, con la única excepción el uno del otro.

Me senté a propósito en la mesa de al lado de la chimenea. Así les veía directamente la cara y los podía observar cómodamente sin llamar la atención.

El señor Rysanek era un comerciante en telas; el señor Schlegl tenía una tienda de quincallería. Actualmente ya se habían retirado de sus negocios como ricos propietarios de fincas, pero sus rostros reflejaban todavía sus ocupaciones anteriores. La cara del señor Rysanek hacía recordar siempre la tela con rayas blancas y encarnadas que antes vendía, y la del señor Schlegl me pareció siempre la de un viejo almirez jubilado.

El señor Rysanek era más alto, más seco y, como antes dije, más viejo. No se encontraba ya nada bien, muchas veces se sentía débil, y la mandíbula inferior, involuntariamente, se le descolgaba. Usaba lentes montados en asta negra. Su pelo era gris y, a juzgar por la parte escasa que había conservado del primitivo color, podía asegurarse que el señor Rysanek había sido rubio. Sus mejillas estaban hundidas y pálidas; tan **pálidas, que sus largas narices se habían** puesto encarnadas y eran de un color casi carmesí. Por la misma razón acaso siempre colgaba de su final una lágrima, una gota, que brotaba de aquel adorno colorado. Como biógrafo concienzudo, tengo que observar que el señor Rysanek trataba de secar aquella lágrima demasiado tarde: algunas veces cuando ya había caído sobre su pecho.

El señor Schlegl era algo achaparrado; quiero decir que no tenía cuello. Su cabeza era como una bola; el cabello, bastante canoso, negro. Su cara, donde estaba afeitada, de un color negro azulado, y donde no tenía pelo, de un color rosado: un pedazo de carne radiante y después un pedazo oscuro; como algún severo cuadro de Rembrandt.

Sentí verdadera estimación hacia aquellos dos héroes, y cuando más los estimaba más los admiraba. Tal como estaban sentados en aquel banco, libraban diariamente una gran batalla, un combate cruel, inexorable. Luchaban con sus armas: con el silencio saturado de veneno, con el menosprecio más pronunciado. **Y la batalla quedaba siempre indecisa.** ¿Cuál de los dos pondría por fin su pie sobre la nuca de su adversario vencido? El señor Schlegl era físicamente el más fuerte; todo en él era corto, conciso; cuando hablaba, parecía como si sonaran golpes. El señor Rysanek hablaba más suave, más despacio: era débil, pero guardaba silencio y odiaba con el mismo heroísmo.

II

Había pasado algo.

Era un jueves antes del domingo *Jubilate* cuando llegó el señor Schlegl y ocupó su sitio de costumbre. Se sentó, llenó su pipa, la encendió, echando humo como una chimenea. Entró el hostelero y se dirigió directamente a él. Dio unos golpecitos en la tapa de la cajita de polvos, ofreciéndola. Cuando volvió a cerrar la cajita observó, mirando al mis-

mo tiempo la puerta:

— ¿De modo que hoy no veremos al señor Rysanek?

El señor Schlegl no contestó nada, con la indiferencia de una mirada de estatua en el vacío.

— Allí, el señor médico mayor lo ha dicho — siguió contando el hostelero de espaldas a la puerta y mirando al señor Schlegl—. Se levantó por la mañana como de costumbre; de repente sintió un escalofrío en todo el cuerpo, tan fuerte, que tuvo que volver a acostarse en seguida, y con toda urgencia se avisó al doctor. ¡Una pulmonía! El médico mayor le vio hoy tres veces. Es un hombre viejo ya. Sin embargo, está en buenas manos; no hay que perder la esperanza.

El señor Schlegl tosía ligeramente, con los labios cerrados. En su mirada no había el más ligero cambio ni la más ligera vacilación. El hostelero se fue a la mesa inmediata.

Yo estaba pendiente de la cara del señor Schlegl. Largo rato quedé por completo inmóvil; luego sólo entreabrió los labios para dejar salir el humo, y alguna que otra vez cambió la boquilla de la pipa de un ángulo de la boca al otro. Después se le acercó uno de sus amigos. Conversaron, y algunas veces el señor Schlegl se rió a carcajadas. Me repugnaba su risa.

En realidad, el señor Schlegl se comportaba decididamente de una manera distinta a la de costumbre. Otras veces parecía clavado en su sitio como un centinela en su puesto de guardia; ahora estaba desasosegado, inquieto. Hasta emprendió una partida de billar con el señor Kohler, el tendero. Tuvo suerte en cada partida hasta que llegó el *dublé*, y confieso que casi me alegré de que no acertara ni una vez en aquella tacada final, en la que el señor Kohler le alcanzaba siempre.

Después volvió a sentarse, fumó y bebió. Cuando se le acercaba alguien hablaba en voz más alta y pronunciaba frases más largas que de costumbre. No se me escapó el menor movimiento suyo; vi claramente que experimentaba una alegría interior y que no tenía ni el sentimiento más elemental de condolencia hacia su enemigo enfermo. Total: que volvió a hacerme sumamente antipático.

Algunas veces su mirada se dirigía de manera furtiva hacia el aparador, cerca del cual estaba sentado el médico mayor. Es seguro que hubiera querido recomendar a éste que no se preocupase demasiado por aquel enfermo. Un hombre malo, decididamente malo.

Hacia las ocho se fue el médico mayor. Se paró ante la tercera mesita. — Buenas noches — dijo —; tengo que ver todavía al señor Rysanek. Hay que tener mucho cuidado.

— Buenas noches — contestó el señor Schlegl, fríamente.

Aquella tarde bebió Schlegl cuatro tercios y se quedó hasta las ocho y media.

Pasaron los días, pasaron las semanas. Después de un abril frío y desapacible vino un mayo con una temperatura muy agradable y tuvimos una primavera maravillosa. Cuando mayo se porta bien, la Malá Strana está envuelta en el aroma de las blancas lilas.

El señor Rysanek se vio al fin fuera de peligro. La primavera había tenido para el enfermo el efecto de un bálsamo. Con frecuencia me lo encontré tomando el sol en el parque. Andaba despacio, apoyándose en un bastón. Antes no tenía nada de gordo, pero ahora era incomparablemente más seco todavía. Su mandíbula inferior no volvió ya a cerrarse. No faltaba más que sujetarle esa mandíbula con un pañuelo, cerrarle los ojos y ponerle en el ataúd. Pero de repente volvió a cobrar fuerzas.

A la fonda de "Stajnic" no iba. Allí reinaba, en la tercera mesita, hasta entonces, el señor Schlegl solo. Y allí se sentaba y se movía como le daba la gana.

Llegaron los últimos días de junio y, precisamente el día de San Pedro y San Pablo, volví a ver a los dos viejos sentados ante la misma mesa. Otra vez estaba allí el señor Schlegl como clavado al banco y los dos de espaldas a la ventana.

Los vecinos y amigos acudieron a dar al señor Rysanek la enhorabuena. Cada uno le felicitó de todo corazón, y el viejo agradablemente emocionado, cabeceaba, se reía y hablaba lo menos posible. Estaba aún débil. El señor Schlegl miraba la mesa de billar y fumaba.

Cuando le dejaron solo un momento, el señor Rysanek dirigió su mirada hacia el aparador, donde estaba sentado su médico: ¡un alma agradecida!

Precisamente en el instante en que el señor Rysanek tornó a mirar hacia el mismo sitio, el señor Schlegl volvió su

cabeza hacia su vecino para observarlo. Su mirada pasaba despacio, desde el suelo, por todo el cuerpo del señor Rysanek, recorriendo las rodillas puntiagudas, deteniéndose ante la mano, que reposaba en la esquina de la mesita como un esqueleto cubierto de piel, y subiendo, en fin, hasta llegar a la mandíbula desquiciada y a la cara pálida. Pero todo fue cuestión de un segundo, y en seguida volvió a apartar los ojos de su rival y a tener la cabeza derecha.

—¡Hombre! ¡Vaya una alegría! ¡Otra vez bueno! —exclamó el hostelero, llegando en aquel momento de la cocina o de la cueva. Tan pronto había entrado y visto al señor Rysanek, se dirigió a él apresuradamente—. ¡Otra vez bueno y entre nosotros! ¡Alabado sea Dios!

—¡Gracias a Dios, gracias a Dios! —contestó el señor Rysanek, sonriéndose—. Esta vez logré escapar. ¡Ya me siento como es debido!

—¿Pero el señor Rysanek no fuma? ¿Todavía no le gusta la pipa?

—Hoy me parece que tengo ganas por primera vez. ¡Fumaré!

—Buéno, bueno. ¡Eso está bien!—. Cerró su cajita de tabaco, le dio unos golpecitos, volvió a abrirla, ofreciéndola al señor Schlegl, con unas cuantas palabras, y se fue.

El señor Rysanek sacó la pipa y buscó en el bolsillo de su americana el bolso con el tabaco. Sacudió ligeramente la cabeza y volvió a buscar, y como a la tercera vez no encontrara el bolso, llamó a un camarero y le dijo:

—Acércate a mi casa. ¡Tú sabes dónde vivo? Aquí en la esquina. Di que te den mi bolso de tabaco, que tiene que estar sobre la mesa.

El camarero salió apresuradamente.

En este momento se movió el señor Schlegl. Alargó su mano derecha despacio hacia su bolso abierto y lo acercó

hasta ponerlo casi delante del señor Rysanek.

—Si usted gusta, tengo una mezcla de "Tres Reyes" con cuarterón —dijo en su tono seco; y después tosió ligeramente.

El señor Rysanek nada contestó; ni miró siquiera. Su cabeza se hallaba vuelta del otro lado, tan indiferente como durante los once años anteriores.

Algunas veces movió la mano, como animado por un impulso interior; pero su boca permanecía cerrada.

La mano derecha del señor Schlegl quedó pegada al bolso, sus ojos se clavaron en el suelo, y tan pronto se envolvía en humo como tosía cual si tuviera algo en la garganta.

En este momento volvió el camarero.

—¡Muchas gracias, ya tengo mi bolso, mire! —exclamó entonces el señor Rysanek, dirigiéndose, aunque sin mirarle, al señor Schlegl—. Yo también gasto la misma mezcla de "Tres Reyes" con cuarterón —añadió después de un rato, como si hubiera comprendido que tenía algo más que decir.

Llenó su pipa, la encendió y fumó.

—¿Le gusta? —gruñó, después de un rato, el señor Schlegl, en voz cien veces más áspera que la de costumbre.

—Gracias a Dios, me gusta.

—Y tanto que gracias a Dios —repitió el señor Schlegl.

Los músculos de su rostro se contrajeron como si una luz, al fin, resplandeciera en el cielo oscuro.

Y en seguida añadió:

—Ya teníamos miedo aquí de que le fuera a pasar algo.

Solo entonces el señor Rysanek volvió la cabeza hacia su interlocutor. Las miradas de los dos hombres se encontraron.

Y desde aquel instante se hablaron el señor Rysanek y el señor Schlegl en la tercera mesita de la fonda de "Stajnic".

Nacido en Praga en 1834, Jan Neruda figura hoy como el representante más lúcido de la escuela literaria de la vieja ciudad y se lo suele mencionar como antecedente de la obra visionaria de Kafka y de Werfeld. Su variada

obra literaria y periodística, sus poemas y obras dramáticas exaltan algunas aristas del encuentro entre la cultura europea y eslava y se solazan en la minuciosidad con que describe la relación humana. Neruda, —cuyo apellido divulgara

universalmente el chileno Néftali Reyes al elegirlo como seudónimo desde su juventud— murió en 1891 en su ciudad natal, rodeado por la popularidad y el cariño de un pueblo que tempranamente lo consagra como una gloria nacional.

LOS FUNERALES DE BARTLE

Por Jim Phelan



Era la madrugada de un frío día de invierno. La luz grisácea del amanecer se pulía en la gruesa colcha de nieve caída durante la noche. Unos cuantos troncos sin hojas, y algunos yerbajos, se destacaban como sombras negras sobre el albo paisaje del camino. Un cuervo graznaba débilmente.

Una superficie lisa, nivelada, cubierta de nieve; aparentemente un camino como de unos veinte pies de anchura se perdía en la distancia hacia el horizonte. Recta, como tirada a plomo, esa superficie cubierta de nieve sin huella alguna de pasos humanos estaba flanqueada a lo largo por una ruta quebrada, de un metro de ancho. Solamente una que otra yerba saliendo a la superficie indicaban que era un canal convertido en hielo.

Sobre este camino angosto, la superficie helada del canal desfilaba lentamente una procesión de unos cuantos hombres. Parecían cansados; estaban pobremente vestidos y casi todos ellos borrachos. Continuamente cambiaban de lugar en

la procesión, cargando por turno un enorme y mal construido ataúd de pino. Al final de todos ellos venían dos hombrachones, cansados y tristes, que arreaban a los demás, amenazando a los que, borrachines, intentaban desertar del grupo.

A cada momento, el cortejo se detenía. Mientras dos hombres soportaban la parte trasera del catafalco, los de adelante se hacían a un lado, los de atrás tomaban la delantera, y dos hombres nuevos tomaban sobre sus hombros la caja, por la parte de atrás. Aquéllos que se liberaban de la carga se iban hasta el final de la caravana. En esa forma todos descansaban y ayudaban a llevar al muerto, por turno.

Cada vez que se relevaban, aquellos que se quedaban a lo último de la fila trataban de evadirse. Sus cuerpos somnolientos, exhaustos por el licor, trataban de alcanzar el campo, el camino. Huir. Pero siempre los dos hombrachones estaban alerta para ponerlos en orden, y la procesión seguía su marcha.

Al cambiar turnos, los

hombres se descubrían reverentemente. Hablaban bien del hombre muerto, así que lo cargaban, y así que eran relevados por otros. Se lo estaban llevando, furtivamente, hacia el campo, para poderlo enterrar en algún panteón rural, ahorrando veinte libras a la comunidad. El muerto iba acomodado en una caja corriente de pino, en lugar de ir en un catafalco "decente". Nadie oraba, pero en cambio en cada alto del camino se hablaba bien del difunto.

En ciertas ocasiones, se efectuaba un cambio completo de hombres, pues había cuatro, bajos de estatura, que no podrían haber llevado la caja junto con dos grandes. Uno de ellos, particularmente, era locuaz en sus elogios hacia el muerto.

—Descansa en paz, Bartle —decía al féretro, al recibir su esquina del cajón sobre el hombro; descansa en paz, que siempre fuiste un alma limpia.

—Descansa en paz, amén —respondían los otros, sofocados y arrastrando los pies, cargando con el gigantesco ataúd—

Amén; descansa en paz, amén.

No caminaban mucho sin que se detuviera, pues el muerto era enorme, y el cajón pesaba mucho.

—Sí, ciertamente —decía el más bajito—, pobre Bartle, el mejor hombre del mundo.

—El mejor en el mundo, Dios lo tenga en su seno —respondía otro.

—Sí, Tim —le hacían coro al apologista—, tienes razón. Es el mejor del mundo.

Con su sombrero aún en la mano, murmurando una especie de plegaria, Tim, el de la elegía, viéndose relevado, tomó su lugar al final de la procesión. Delgado, con aire de estar hambriento, ojillos alerta encima de un enorme mostachón rubio, bebido y cansado, se fue quedando rezagado poco a poco. Todavía mascullando plegarias, su sombrero ocultando una parte de la cara, hizo como que se tropezaba a un lado, y trató de huir a campo traviesa.

Inmediatamente, los vigilantes, a la zaga, lo devolvieron al grupo. Como era pequeño, desistió en huir, al primer cam-

bio de palabras.

—Vamos, es tu turno, le aclaró uno.

—Sí, toma tu turno. Comiste y bebiste, pues ahora lleva la carga, dijo el otro.

El aludido comenzó a caminar con el cortejo, su cara hambrienta en un mohín de disgusto. Murmuraba, colérico, solamente callando al decir "Amén", como corolario a la letanía del que le pasaba su puesto.

—Que Dios le llene de luz su alma.

Otros dos hombres intentaron desertar, cada uno por rumbo distinto. Pero los vigilantes estaban alerta, y los hicieron volver al cortejo, tropezando, mezclando las imprecaciones con las plegarias.

Las pausas se hacían más y más frecuentes. Así que los hombres helados se cambiaban la carga, — las exclamaciones piadosas se hacían más largas y elocuentes. Cada cuantos pasos se detenía el cajón, los hombres se turnaban; se pronunciaban las buenas palabras; los que habían sido relevados trataban de escapar; los dos vigilantes los hacían volver nuevamente a la línea y la procesión resumía la marcha unos diez o doce

pasos, sobre el hielo.

—Dios lo bendiga. Era un gran hombre, si lo hubo alguna vez —dijo uno de los hombres, con voz fuertemente laudatoria.

—Sí, sí, un gran hombre. Y que Dios lo bendiga.

—Ya van veinte turnos que tomo —dijo otro—, y nunca he llevado un cadáver más grande. . . ni más bueno. Que descanse en santa paz.

—Amén —dijo Tim, a quien le había llegado nuevamente el turno—. Amén y que Dios lo bendiga —terminó con prisa.

—Nunca le hizo mal a nadie —dijo sofocándose el bajito que acompañaba a Tim—. Dios lo bendiga, amén.

Otra vez el ataúd pasó a otros hombres, después de una disputa sobre cuánto habían recorrido.

—Está bien, yo tomaré mi turno, no se preocupen. Y me aguanto lo que me toque. Dios lo bendiga —pronunció uno de los nuevos.

—Siempre un amigo en tiempos de necesidad —afirmó otro, y después, como para convencerse él mismo—: si así no fuera, no estaría yo aquí. Claro que no estaría. Que Dios lo bendiga.

—Cierto lo que dices —

respondió el que salía del turno—, cierto, cierto. Nunca supe nada malo de él, que si no, no lo estaría cargando Dios lo bendiga, amén —terminó.

Avanzaban cada vez más lentamente. A cada rato se peleaban discutiendo la distancia que cada grupo había recorrido. Los dos hombres, atrás, batallaban más por mantener juntos a los demás y evitar que escaparan. Las plegarias escaseaban cada vez más, y comenzaba a rebatirse más abiertamente la impresión sobre el carácter del difunto. Las voces se hacían violentas, perdiéndose la reverencia.

—¡Bueno, bueno! ¿Quién se está haciendo atrás? ¡Buen hombre, este Bartle!

—¿Cuándo nos cambian? ¿Lo vamos a llevar todo el maldito camino?

—¡Epa, álcenlo! Tomen su turno. Ya sé que pesa como el diablo. . . buen hombre, descanse en paz.

—¡Qué! ¿Nosotros de nuevo? ¡Si ustedes no dieron ni un paso con él! ¡Descanse en paz!

—Pobre Bartle, hay que llevarlo, fue buen hombre.

—Yo nunca lo conocí.

—No por hablar mal de los muertos, pero me pegó una vez. . .

—Era medio de mal

caracter. Pobre. Era su modo de ser.

—No es porque no quiera llevarlo, pero. . .

La procesión se detuvo. Los hombres atrás intentaron reanudar la marcha. En vano. Caras enojadas los miraban silenciosamente, maldiciones entre dientes se escapaban de sus labios amoratados. Los que más protestaban eran los que en ese momento soportaban la caja, sin que nadie los relevara.

—Es un crimen, salir a andar tan lejísimos.

—No lo digo por mal, pero Bartle nunca me cayó bien.

—¿Quién fue el que le hizo un hijo a Ana Hennessy? ¿Quién fue, a ver?

—No soy chismoso, pero fue Bartle.

—¡Y me pegó, cuando que era más grande que yo!

—Si hubiera sido bueno, yo. . .

—Nunca fue bueno. . .

—Al diablo con él. . .

—¡Con él!

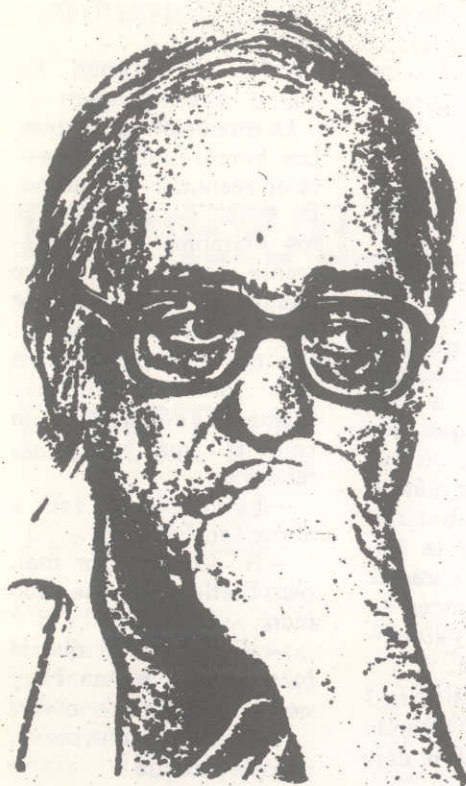
Tiraron el cajón sobre el hielo del canal. Al caer, abrió un boquete negro y desapareció bajo la capa de hielo, con un sonido sordo y acuoso. Los hombres se quedaron mirando al agujero por unos instantes. Después se desparramaron con gran ligereza por el campo.

JIM PHELAM

Integrada a la inglesa, la literatura escocesa utilizó el gaélico hasta mediados del siglo pasado. Un cuento perdido en algún número de la revista norteamericana *Esquire* de hace unos cuarenta años, *Los funerales de Bartle*, acreditó a su desconocido autor, Jim Phelan,

como oriundo de esa región de la actual Gran Bretaña. Lo rescatamos en esta antología de la versión en español que dio a conocer la revista mexicana. El cuento, como una muestra de la desconocida cuentística escocesa, y porque se trata de un relato que, en su brevedad, es ad-

mirable en concretar, usando de un humor sombrío, una especie de alegoría sobre cierta condición de la naturaleza humana: cómo se aprecian las virtudes o méritos a los demás, en tanto si para sostenerlos no hay que poner ningún esfuerzo adicional. (E. Vaiadés).



El 9 de julio de 1980, cuando estaba conmocionado con la visita del Papa, al Brasil se le murió Vinicius. Vinicius, un poeta, un hombre que hizo de la vida una canción y con ella, todas las canciones. Vinicius, un nombre que, al verlo denominando una calle de Ipanema, me conmueve siempre, pese a la periodicidad con que suelo pasar por allí. Vinicius, un amigo de todos. De los que lo tratamos y de los que escuchan sus canciones y leen sus libros.

Vinicius, el de "Garota de Ipanema", "Apelo", "Samba Bencao", "Berimbau", "Canto de Ossanha", el autor de "Orfeo da Conceicao" la obra de la cual Marcel Camus tomara su filme "ORFEO NEGRO". Vinicius el que —en un Autorretrato publicado en Buenos Aires por la Revista BRASIL CULTURAL editada por el Sector Cultural de la Embajada de ese país en nuestra ciudad— cuenta que es carioca de la Gávea "barrio amado del que nunca tendría que haber salido" poeta, diplomático, que tuvo una "infancia pobre pero linda" abogado que nunca ejerció, que entre las cosas que detesta están "los viajes, los fascistas, los racistas, los hombres avaros y los groseros con las mujeres" entre las cosas que más le gustan: "Mujer, mujer y mujer (con

prioridad de la mía), mis hijos y mis amigos". Ese Vinicius, fue (¿o es?) uno de los máximos poetas brasileños de nuestro tiempo comparable a Bandeira, Drummond de Andrade y otros. Y nuestro "saravá" —saludo clásico de la macumba que Vinicius popularizó en el mundo— no estaría completo en el primer aniversario de su muerte si más allá de sus canciones, no lo recordáramos con uno de sus poemas: "CARTA A LOS PUROS", traducido por René Palacios More.

Hombres sin sol, que os llamáis los puros
y en cuyos ojos arde un lento fuego frío
Con los nervios de nylon y los músculos duros
Capaces de estar serios a través de los siglos

Hombres sin sal, vosotros, en cuyos cuerpos tensos
Corre sangre incolora o blanca como el lirio
Vosotros que anheláis estigmas de martirios
Deseáis ser fusilados sin pedir un pañuelo

Hombres iluminados (con la luz de neón)
Extraordinarios seres, rarefactos, dilectos
Que siempre os bien amáis y que os juzgáis perfectos
Y que os ciliciáis ante lo bueno y lo mejor

Vosotros (otros buenos aman llamaros Puros)
Que os juzgáis los guardianes de la sola Verdad
y que apenas si sois —y ésta es vuestra verdad—
los súcubos atroces del corazón oscuro

Vosotros que os negáis la sombra de los bares
Donde el hombre que ama oculta sus arcanos
Y que marcáis la envidia con vuestros maxilares
Y por miedo a la hembra os acostáis temprano

Vosotros, curialiescos; vosotros, resentidos
Que todo ecuacionáis en clave de conflicto
Y no sabéis pedir sin recurrir al grito
Y no sabéis vencer sin pisotear vencidos

Vosotros que compráis con limosnas a pobres
Que gratis os dan Dios a cambio de algún resto
Y mayusculizáis los sentimientos nobles
Y gustáis repetir que sois hombres honestos.

Vosotros despreciáis mujeres y poetas
En el nombre de vuestra vana sabiduría
Y aunque todo coméis decís vivir a dieta
Y pensáis que lo ajeno es vuestra regalía

Vosotros sois los hombres de la sigla y la cifra
Calabares, adúlteros, chimangos, sinecuros
Comenzad a temer que la esfinge os descifra
Porque ya se aproximan los verdaderos puros.

Ahora sí, con toda esa poesía, frente a un escenario vacío
donde hay una silla, una mesa y sobre ella una botella y un
whisky y un vaso, podemos decir: ¡Saravá Vinicius!

¡SARAVA
VINICIUS!

a vuelo de pájaro

CONCURSO ROMULO GALLEGOS

Lo organiza el CONAC, Consejo Nacional de la Cultura, de Venezuela. Está abierto a todo escritor de Hispanoamérica, España y Filipinas que haya publicado novela en primera edición entre el 1° de enero de 1977 y el 31 de diciembre de 1981. La recompensa es de 100.000 bolívares, medalla de oro y diploma previniéndose su entrega para el 2 de agosto de 1982, fecha aniversario del nacimiento de Rómulo Gallegos. Los interesados deberán enviar diez (10) ejemplares de su obra (con límite de recepción hasta el 31 de marzo de 1982) a CONAC, Coordinación de Literatura, IV Premio Internacional de Novela "Rómulo Gallegos", Edificio Los Roques, 5° piso, Avenida Principal de Chuauo, Caracas, o, más simple, al Apartado 50995 Caracas, Venezuela.

DOS PLASTICOS

Ellos son Adelma Petroni, que ha presentado interesantes bocetos de murales, retratos y flores en el Centro Argentino de Ingenieros, mostrando una diversidad admirable de recursos y técnicas. Lo mismo puede decirse de Mario Buttafuoco, expositor en el Hotel Presidente. Un sistema de trabajo personal, con óleos minuciosamente plasmados en su surrealismo.

HOMENAJE A MIGUEL RIGLOS

Con diversos actos, el 5 de julio se ha recordado al actor y director Miguel Riglos, a 7 años de su desaparición física. El autor de la *Iniciación Teatral* (Investigación del Hecho Vital), fue evocado en el cementerio de la Chacarita ante el monumento de Oliva Navarro. Por otra parte, en una sesión privada, se proyectaron escenas de sus películas. Un vocero del Gran Taller, del cual Riglos fue director de arte, manifestó que el artista evocado no había muerto, ya que "ahora vive

convertido en leyenda". El GT publicará oportunamente, la historia completa de Miguel Riglos, "para adquirir perspectiva y unidad de la vida y obra de este artista".

EL DELEITE DE "CONCERTINO"

Todos los sábados a las 19 hs. en el Auditorio de la Universidad de Belgrano (Federico Lacroze y Luis María Campos) se presenta la agrupación especializada en música barroca "Concertino", dirigida por Sergio Moreno. La programación incluye distintas manifestaciones de la música de cámara de autores del barroco (Bach, Vivaldi, Telemann, Handel, Marcello, Sammartini) y autores del Renacimiento francés, inglés, alemán e italiano, además de danzas y canciones españolas pertenecientes al Cancionero de Palacio de los Reyes Católicos.

Interpretan Carmen Favre (so-

prano), Martha Moreno (mezzosoprano), Eleanor Muchnik (flauta travesa, piccolo), Juan Guillermo Giunchetti (tenor, guitarra), Raúl Ronga (flauta dulce), Friedhelm Lotz (trompeta, cornetto, cromornos), Sergio Morero (flauta travesa, baritono) y Roberto Giacchino (clave, órgano portativo).

JULIO LE PARC EXPOSICION EN CARACAS

Con el auspicio del Consejo Nacional de la Cultura de Venezuela, tuvo lugar en las salas 1, 2 y 3 del Museo de Bellas Artes en el Parque Los Caobos, una muestra retrospectiva de obras del artista argentino Julio Le Parc. La exposición abarcó el período que va desde 1959 hasta la actualidad misma y mereció una particular atención de público y prensa en general. La muestra se extendió desde el 17 de mayo hasta casi fines del pasado mes de junio.



ESPLENDOR DEL BALET DE HAMBURGO

Auspicado por el Instituto Goethe durante la segunda quincena de julio se presentó en el Teatro Colón el Ballet de Hamburgo que ha dado a conocer dos obras de su director el coreógrafo estadounidense John

Neumeier. Son ellas "Sueño de una noche de verano", con música de Mendelssohn y György Ligeti y "Tercera Sinfonía" del compositor austriaco Gustav Mahler. Con su actuación en Buenos Aires, el Ballet de Hamburgo finaliza su primera gira latinoamericana.

a vuelo de pájaro

FE DE ERRATAS

En la nota "El Poder Ejecutivo en América Latina" publicada en su primera parte en el número 36 de "Pájaro de Fuego" se deslizó un error. En la página 7, segunda columna y primer párrafo, donde dice "... se caracterizan por haberle asignado", debe decir "... se caracterizan por no haberle asignado".

EL TEATRO ARGENTINO

El Centro Editor de América Latina ha puesto en circulación una reimpresión de distintas colecciones, agotadas hace algunos años. En la edición destinada a *Capítulo* y sus libros correspondientes, ha decidido ampliarlos y en parte agregar una mayor información a la edición primera, rápidamente agotada. Es — no cabe duda — una oportuna contribución a la difusión de la historia de la literatura argentina. Gravitan en este propósito su cuidada presentación y lo reducido de sus precios, teniendo en cuenta el alza incontestable del mercado editorial.

Capítulo y sus libros pertinentes dedicados al Teatro Argentino, han sido confiados al escritor Luis Ordaz, cuya tarea de crítico y ensayista lo ubican en destacado lugar ir'electual. Une a su talento, el aporte de sus constantes investigaciones y juicios coherentes en su trabajo de historiador. Juicios con los cuales, en ocasiones, puede disentirse, pero que no reducen su labor, sino que por el contrario le confieren el valor de una seria y consecuente ubicación histórica.

Así lo atestigua su rigor intelectual, vertido en *Capítulo* y la selección y prólogo a las obras correspondientes a cada fascículo.

José Marial

mental con Marechal, el teatro de Griselda Gábaro, de Dragún y Cuzani, hasta los pintores de la Boca, Victorica, Diomedea, Lacámara, Torrallardona y Quinquela. El IEC desarrolla además ciclos periódicos de buen cine y cursos de filosofía e introducción al conocimiento del cooperativismo, audiovisuales, conferencias y recitales de coros.

DESDE MISIONES VIENE

"FUNDACION"

Manuel Alberto Jesús Moreira, en el extrañable extremo de Misiones dirige "Fundación", revista de cultura cuyos números seis y siete han llegado a nuestra mesa de redacción. Material misceláneo de muy buen nivel nutre sus páginas, destacándose la profundidad de su crítica literaria, los ensayos de lingüística y los testimonios culturales de investigación y ensayos de ciencia y tecnología. El calificado "staff" se expresa en los nombres de Olga Zamboni, Heriberto Ferreyra, María Luisa Alba, Ricardo Barbich, Jorge A. Foti, Glauca Sileoni de Biazzi y Angel Osvaldo Nessi, entre otros. La dirección en Posadas, Misiones, es Colón 223. Vale la pena escribir para suscribirse.

CARDIOGASTRITIS

"Para disfrutar adecuadamente de la Naturaleza, el corazón y el estómago deben estar tranquilos. De otra forma el sol nos parece una máquina de madurar melones, la luna una linterna de rateros, los árboles una cantidad de leña, el mar, salmuera y todo el conjunto de la vida tan desprovisto de sustancia como un zapallo hervido en agua".

Odracir Zeravla

letras argentinas

PERIÓDICO NACIONAL DE LITERATURA

este libro nuestro de cada día

ULISES PETTY DE MUÑAT



CONTAMINACION MENTAL

Según definición del diccionario etimológico, el término contaminación significa "contaminación". En el lenguaje cotidiano se refiere a la contaminación de un espacio físico por la presencia de un agente que hace posible la aparición de un agente patógeno o de un agente que causa daño a la salud.

En el mundo actual, la contaminación mental es un fenómeno que se manifiesta en la vida cotidiana. Se trata de un proceso que afecta a la mente y que puede ser causado por una variedad de factores, como la contaminación ambiental, la contaminación social, la contaminación cultural, etc.



ARRABAL

LA MADRID DEL ARRABAL - UNA TIERRA DEPORTIVAMENTE PERDIDA PARA LOS PORTUGUESES. SINGLA FLETORICA DE VIVENCAS EN LA NOTIA DE LOSA. DEBIDA A LA PLUMA DE JULIAN CASTEL.

EL ESFUERZO DE "LETRAS ARGENTINAS"

Entre las cosas destacables que se hacen en el interior del país, vale la pena mencionar al periódico nacional de Literatura "Letras Argentinas", que se edita en La Plata bajo la dirección de Angel Polo. Excelente concepción periodística, buena presentación y amplia cobertura e información. Hemos leído atentamente los números uno y cuatro en los que se brinda amplia información acerca de las últimas publicaciones, una oportuna guía de concursos, un curriculum breve de nuevos escritores, poesía y obras breves de ficción y ensayo. La distribución internacional apunta ambiciosamente a identificarnos. Vale la pena su lectura.

LA SILENCIOSA OBRA DEL I.E.C.

Invalorable programas de divulgación cultural viene cumpliendo algo silenciosamente el Instituto de Educación Cooperativa, en su local de Moreno 1729. De destacar es la "Historia del Arte en la República Argentina" curso que viene dictando la licenciada García Sierra Colombo y que abarca la amplia gama de actividades creativas del país, desde el tango y el lunfardo, el teatro de la década del 30, Artl y la novela moderna, la novela experi-



OTRA VEZ LOS "TRI T TRES"

Los Tri T Tres que son desde hace siete años Miguel Angel Tarditti, Susana Tedesco y Juan José Trejo, están en plena

actividad en la ciudad de Buenos Aires. Acaban de estrenar en el Teatro Municipal Presidente Alvear su nueva come-

dia musical destinada a niños y grandes de cualquier edad:

$$1 + 1 + 1 = 3$$

en la que desde el corazón de una manzana gigante (la escenografía) aparecen los cuentos, las pantomimas, personajes, músicas, bailes y proyecciones de slides, todo esto bañado del humor que el trío impone en cada presentación.

Juan José Trejo es autor del libro, vestuario escenografía; Miguel Angel Tarditti hizo la dirección general del espectáculo; Ruben Cuello tuvo a cargo la coreografía; Marta Inés Talia es desde la formación del grupo la asesora psicológica; la música fue creada especialmente y es original de Verónica Condomi, Lito Vitale y J.J. Trejo.

Las presentaciones son los sábados y domingos a las 17 horas, y se han programado funciones especiales en días hábiles para establecimientos escolares.

LOS PREMIOS EN ARTES PLASTICAS

La Subsecretaría de Cultura de la Nación ha anunciado que por Resoluciones ministeriales números 258, 286 y 287 se han incrementado los premios y retribuciones a los Jurados de los distintos salones (el LXX Salón Nacional de Artes Plásticas en las dos secciones que lo integran, fijándose la dotación de los mismos de la siguiente manera: Gran Premio de Honor (adquisición) \$ 30.000.000, Primer premio (adquisición) \$ 24.000.000., Segundo Premio \$ 10.000.000 y Tercer Premio \$ 6.000.000. En Sección Escultura: Gran Premio de honor (adquisición) \$ 30.000.000, Primer Premio (adquisición) 24.000.000, Segundo Premio: \$ 10.000.000 y Tercer Premio \$ 6.000.000.

La retribución a los jurados en las secciones Pintura y Escultura fue fijada en \$ 800.000 c/u para los residentes en la Capital Federal (diez en total importan \$ 8.000.000) y para los del interior \$ 1.200.000 c/u (seis en total, importan \$ 7.200.000)

En lo que hace a los premios del XVII Salón Nacional de Grabado y Dibujo, la resolución ministerial n° 286 estipula: en Grabado: Gran Premio de Honor (adquisición) \$ 15.000.000, Primer Premio (adquisición) \$ 10.000.000; Segundo Premio: \$ 5.000.000 y Tercer Premio \$ 3.000.000. Apartado Monocopia: dos premios adquisición de \$ 4.000.000 c/u. En Sección Dibujo: Gran Premio de Honor (adquisición) \$ 15.000.000, Primer Premio (adquisición) \$ 10.000.000, Segundo premio \$ 5.000.000 y Tercer Premio \$ 3.000.000.

La retribución de los jurados de las secciones Grabado y Dibujo y del Apartado Monocopia ha sido fijada en los siguientes importes para cada caso: \$ 800.000 para los residentes en la Capital Federal (doce, en total importan \$ 9.600.000) y para los del interior \$ 1.200.000 (seis en total, importan \$ 7.200.000).

Finalmente la Resolución Ministeria:

n° 287 aprueba el incremento de los premios del VIII Salón Nacional de Arte Fotográfico, en las tres secciones que lo integran, según el siguiente detalle: un único Gran Premio de Honor (adquisición) de \$ 5.000.000, Sección Fotografía monocroma Primer Premio (Adquisición) \$ 3.000.000, Segundo Premio: \$ 1.000.000 y Tercer Premio: \$ 500.000. Sección Fotografía Color: Primer Premio (Adquisición) \$ 3.000.000, Segundo Premio \$ 1.000.000 y Tercer Premio: 500.000. Sección Diapositivo Color, Primer Premio (Adquisición) \$ 2.000.000, Segundo Premio \$ 1.000.000 y Tercer Premio \$ 500.000.

La retribución de los jurados en Fotografía ha sido estimada en los siguientes importes: \$ 800.000 para los residentes en la Capital Federal (cinco que en total suman \$ 4.000.000) y \$ 1.200.000 para los del interior (tres que en total suman \$ 3.600.000).

LOS LECTORES PREGUNTAN

Una revista de cultura no es una enciclopedia, pero a veces podemos cumplir una misión de enlace entre nuestros lectores y la información que buscan. Estas son solamente algunas res-

puestas que habíamos venido demorando. Si usted desea probar a nuestro especialista J. E. Grosso, escríbale al Pájaro de Fuego, Rivadavia 2431 1º, 2do. Piso, Dpto. 6 (1034) Capital Federal.

“De omni re scibili” (de todas las cosas que existen) Pico de la Mirándola

“Et quibusdam allis” (y de muchos más) Atribuido a Voltaire

A F.A.N., de Rosario — No, mi estimada señora, la actriz no es “de mi tiempo”, es un poco anterior. Su verdadero nombre fue Theodosia Goodman, pero se la conoció por *Theda Bara*. Protagonizó roles históricos de mujer fatal en el cine mudo, entre otros hizo Cleopatra, Salomé, Carmen, Safo, etc. Había nacido en Cincinnati en 1890 y murió en 1955, en Los Angeles.

A A.J.M.C., de Capital — La historia no ha conservado el nombre del caballo de Atila, aquel que “donde pisaba no volvía a crecer la hierba”. Ni la Historia Miscella, ni sus primeros biógrafos, Priscus Jordanes, Apollonius Sidonius o Gregorio de Tours nos han transmitido nombre de caballo alguno. Priscus, que formó parte de una embajada romana ante la corte —por llamarla de alguna manera— del rey huno, nos cuenta detalles de su vida, costumbres y carácter, sin hacer alusión a ningún equino en particular. De modo que, si a usted le dan por seguro algún nombre, lo más probable es que se trate de la marca de un herbicida de aquellos tiempos.

A Marta H.T., de Capital — La palabra inglesa “pub” que ha comenzado a difundirse entre nosotros para la denominación de cierto tipo de bar o establecimiento donde se expendían bebidas, es el apócope de “public”: público, a. Esta, a su vez, es abreviatura de “public house”, literalmente: casa pública o taberna. Hasta el siglo pasado muchas tabernas en Inglaterra tenían, precisamente, la secundaria —o primaria— “non sancta” función que damos en español a la expresión *casa pública*.

“Snob” es vocablo nacido en la jerga de los estudiantes de Cambridge, para designar a quienes tratan de imitar los modales y maneras distinguidas, no siéndolo y por ello se ha convertido en el mote de todo lo que es afectado y artificioso. Thackeray, no obstante su obra *El libro de los snobs*, no es quien divulgó el término, como generalmente se cree. Unos años antes de publicarlos, el escrito había colaborado en una revista satírica llamada *The snob*, desde donde se difundió la palabra. En cuanto a la versión que le atribuye el origen en la anotación latina “sine nobilitate” abreviada en s. nob. que se habría agregado en los registros de las universidades de Cambridge y Oxford a continuación de los nombres de los alumnos que no eran nobles, es una vulgar patraña, propia de “snobs” frequentadores de “pubs”.

A Carlos Alberto, de Jujuy — *Deimos* (el Miedo) y *Fobos* (el Terror) eran los hijos, los escuderos o los caballos —en esto no se han puesto de acuerdo los historiadores— de Ares, dios griego de la guerra, más conocido por nosotros con el nombre romano y de entrecasa de Marte. Por eso los dos satélites del planeta rojo fueron bautizados Deimos y Fobos por su descubridor, el astrónomo norteamericano Hall.

A Don Aníbal, de Rosario — Uno de los santos patronos consagrados oficialmente por la Iglesia es San Antonio Abad, cuya fiesta se celebra el 17 de enero. Es el protector de los carniceros, de los cementerios, de los animales domésticos y... de los fabricantes de pinceles. Por si esto

fuera poco, se lo invocaba contra la epidemia llamada fuego sagrado, fuego del infierno o *fuego de San Antonio*, terroríficos nombres para designar a la inocente eripisela.

A Enrique D., de Capital — La magnífica sentencia pertenece al genial don Miguel de Unamuno que allá, en los prolegómenos de la guerra civil, pronunció con amargura: “España me duele”. Después, cuanto idiota en el mundo quiso conmovier a sus compatriotas, en horas aciagas para su país, repitió la frase hasta hacerla caer en la vulgaridad, de puro gastada.

A Paula I.A., de Córdoba — Paul Verlaine eran unos diez años mayor que Rimbaud. La equívoca amistad —nunca entendí muy bien el uso de ciertos eufemismos que la costumbre ha consagrado— que los unió, terminó violentamente de un pistoletazo con que Verlaine hirió levemente a su amigo. Pero son hechos completamente circunstanciales. A propósito y sin ánimo de polemizar, ¿lee algunas veces a Verlaine o a Rimbaud?

A Bretón Purista, de Capital — Pienso que el nombre *Artús* no tiene traducción en español y, por lo tanto, no debe decirse “Ciclo del rey Arturo”, sino “del rey Artús”, así como tampoco debiera traducirse como “caballero de la *Tabla redonda*” a los de la “*Mesa redonda*” del mismo rey. Ya que de malas traducciones y de cantares de gesta hablamos, recordemos otro frecuente error, el de traducir como *Canción de Rolando*, lo que en realidad es el *Cantar de Roldán*.

El "best seller" del año puede estar dentro de estas resmas

Y cuando el momento llegue
sus sucesivas ediciones irán trepando
a cifras que marcarán su éxito.
Y allí estarán esperando
estas resmas y muchas más
para transformarse rápidamente
en pliegos y hojas.

Nuestro amplio stock permanente
de papeles para ediciones
nos permite ofrecer el más extenso
panorama de alternativas en
formatos, kilajes y procedencias.

Y nuestra amplia experiencia
le facilitará la selección de la
mejor de ellas para su necesidad.

papeles para ediciones

S CIA. PAPELERA
SARANDI

SOCIEDAD ANÓNIMA INDUST. COMERC. INVERS. INMOB. Y AGROP.
SARANDI 1567 - BUENOS AIRES

TEL. 941-8002/8102/8072/7546/7576 CON 16 LINEAS AUTOMATICAS.





Les Cabinotiers au XVIII^e siècle.
Musée de l'Horlogerie, Genève.

Desde hace dos siglos creamos relojes, obras preciosas y raras.

En 1755 nació en Ginebra nuestra manufactura. La más antigua del mundo.

Da ella, hemos heredado el afán de perfección que, todavía hoy, es nuestra única filosofía. Para que su Vacheron Constantin sea siempre una obra auténtica; única y preciosa.

✦ **VACHERON CONSTANTIN** ✦

Genève

La plus noble parure du temps

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | Ahira.com.ar

Representante exclusivo

DIANTHUS S.A.

Esmeralda 155 - 6° - Tel. 49-4320/4546