

ULISES

revista de artes y humanidades



nº 0 --- abril 1978

año I

ULISES

revista de artes y humanidades
nº0 (abril/78) año I

¡dadme una vida con arte!
maiakovski
¡dadme un arte con vida!
ulises

editor y director
responsable:
horacio garcía

dirección cultural
martín vega
tarcus

redacción
juan carlos alau
alejandro elissagaray
mariano egaña
vittorio livini
hugo martínez
jorge montealeone

artes gráficas
liliana abbate
rubén álvarez (poral)
horacio bishop
cristian korn
gabriel renancó

agradecemos especial-
mente a leónidas barre-
ra oro, grupo eros, los
amigos de la poesía y
al gordo fasulo

sumario	
editorial	
justificación	2
literatura	
"alba", de garcía lorca	4
literatura y ser social	6
cortázar y la nueva literatura	11
los "amigos de la poesía"	15
eugeni evtuchenko, poesías	19
los talleres del barolo	22
elissagaray, poesías	26
una mujercita, cuento	27
teatro	
un esqueleto afectivo	32
cine	
el primer visconti	44
plástica	
carlos de la mota, reportaje	48
humor	
las escuela de atenas & co.	50
salpicón cultural	54

* ilustración de tapa:cristian korn

Justificación

Así en la naturaleza como en la historia, toda aparición encuentra su justificación tan sólo en su necesidad y pervive en la medida en que es necesaria, se trate de un órgano biológico, una institución política o una forma literaria. De este modo, ULISES quiere cubrir una necesidad, llenar un vacío en las revistas de su género. Pero más ambiciosa aún, anhela contribuir a la consolidación de nuevas formas expresivas que permitan manifestarse a las nuevas generaciones de escritores, sin restringir su capacidad creativa.

Los ideales estéticos de cada movimiento artístico cristalizan en normas estéticas que sus autores pretenden universales y absolutas. En el campo de la literatura, por ejemplo, cada tendencia literaria que irrumpe en el seno de la sociedad se apoya en la crítica de su predecesora, y significa su negación. Señala sus alcances y limitaciones y demuestra que estaba ceñida tan sólo a un aspecto de la realidad. La nueva tendencia, al mismo tiempo que contradice a la anterior, la incluye en una síntesis más amplia, adopta sus aportes, pero le agrega otros aspectos de la realidad que su momento histórico le permite descubrir.

Para los neoclásicos - con Boileau a la cabeza - la única realidad digna de ser expresada artísticamente era lo noble, lo sublime. Para los románticos - encabezados por Hugo - también lo feo y lo grotesco forman parte de la realidad, aunque más no sea, para resaltar lo noble y lo sublime. Pero frente a lo "excepcional" que buscaron los románticos, los realistas, precedidos por Balzac, Flaubert y Maupassant, creyeron que "escribir la verdad, consiste, pues, en producir la ilusión completa de lo verdadero, siguiendo la lógica ordinaria de los hechos". Luego, los simbolistas - capitaneados por Baudelaire - enseñaron que las alucinaciones, las visiones y los sueños, también son parte de la realidad; los escritores del realismo socialista que, con Gorki, introducen en la literatura el tema de las luchas políticas y sociales, los surrealistas - acaudillados por Breton - nos descubren el mundo del inconciente y los cultores de lo "real-maravilloso" o del "realismo mágico americano" - con Capentier y Asturias - revelan, con la historia, la mitología y la geografía americana, otro aspecto desconocido u olvidado de la realidad.

Pero una vez ampliado el horizonte de la realidad, los moldes estéticos heredados resultan inadecuados para expresar eficazmente esa nueva visión del mundo. El creador siente atrapado en ellos su poder creativo y es entonces que se da a la búsqueda de las formas estéticas que le permitan manifestarse plenamente, hasta que otra visión más amplia del hombre y del mundo las revele insuficientes y caducas.

ULISES proclama la caducidad de las normas estéticas heredadas, así como la cosmovisión recibida. Pero mientras esta última ha sido criticada y superada en el campo de la ciencias, esta nueva cosmovisión no ha encontrado aún las formas estéticas que le permitirán expresarla eficazmente en el campo de las artes.

ULISES repudia y denuncia los subproductos artísticos "calentados - como decía Castelar - en las estufas académicas", las expresiones decadentistas y aristocratizantes de quienes proclaman "el arte por el arte" o el estrecho realismo de los que quieren hacer del arte una didáctica de la revolución.

ULISES, sin la pretensión de haber arribado a las formas expresivas buscadas, quiere reflejar en sus páginas los intentos que en ese sentido se estén realizando, queriendo contribuir así a forjar un nuevo arte que encuentra a su autor y a su destinatario en el nuevo hombre.



ALBA

(Abril de 1915 - Granada)

El corazón oprimido
siente junto a la alborada
el dolor de sus amores
y el sueño de las distancias.
La luz de la aurora lleva
semillero de nostalgias
y la tristeza sin ojos
de la médula del alma.
La gran tumba de la noche
su negro velo levanta
para ocultar con el día
la inmensa cumbre estrellada.
! Que haré yo sobre estos campos
cogiendo nidos y ramas,
rodeado de la aurora
y llena de noche el alma!
! Que haré si tienes tus ojos
muertos a las luces claras
y no ha de sentir mi carne
el calor de tus miradas!
¿Porqué te perdí por siempre
en aquella tarde clara?
Hoy mi pecho está reseco
como una estrella apagada.

Federico GARCIA LORCA



leónidas barrera oro

"alba" de garcía lorca

Si bien las cronologías del conocido ensayo de Rafael Alberti y de las ediciones de las Obras Completas, insisten en señalar a - 1916 ó 1917 como fecha de escritura de sus primeros poemas, la - frecuentación e investigación de la vida y la obra del insigne poeta me permiten indicar este de 1915 como el primero escrito por él.-

Así como toda la obra y la personalidad de Charles Baudelaire están teñidas por los colores del ocaso, así la vida, la obra, la personalidad de Federico García Lorca nos parecen nimbadas por las claridades del nacimiento del día.

Con frecuencia dedica su prosa, lamentablemente poco conocida y de una lucidez diamantina, como la de Rimbaud, al decir de Verlaine, o su poesía, al momento en que el Sol se desprende del horizonte para comenzar el camino hacia su muerte en el atardecer. Pero es que comparado a una fuente del Alhambra, a una remota montaña andaluza, a una roca o al agua cristalina de un arroyo, también a la gloria de la salida del Sol, puede comparárselo.

Y en este poema, como en la primera escena de una obra de teatro bien escrita, lo tenemos a Federico García Lorca en su integridad.

La luz y la sombra, como en una plaza de toros, la temprana frustración amorosa, que quizá lo condicionó a su forma trágica de concebir el amor, el juego de alguien que sintiéndose hombre insiste en conservarse niño, el dolor del amor no realizado o estéril de toda su obra teatral, la imposibilidad de la unión con la única mujer amada, Ana María Dalí...*

martín vega

literatura y ser social

Durante siglos, el filisteísmo intelectual no frenó, ni por un instante, su carrera difamadora respecto al escritor. Ya para con los poetas, ya para con los novelistas, encontró "aureolas", "características" y "particularidades", ofreciéndonos, con singular consecuencia, una imagen distorsionada del artista. Más adelante nos ocuparemos de sus motivos; hoy nos interesa el escritor.

Que Wilde y Lorca fueron homosexuales no es secreto alguno; tampoco lo es la dramática vida de Gogol y la sórdida angustia kafkiana. Pero intentar hallar en estos elementos el secreto de la fuerza y genio de sus obras, nos resultarán, tan insatisfactorios los resultados como metafísico el método. Semejante presunción, quiere hacernos creer que, el dolor físico, la angustia y demás fenómenos psíquicos, constituyen las plataformas de su vuelo literario.

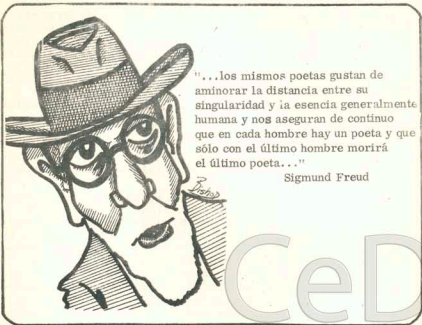
Esta corriente "sicologista" que sintetiza en las neurosis el leiv motiv del escritor bien nos podría decir: "¿cómo no creer en que la vida martirizada y los traumas son fuentes de genio artístico si, la generalidad de los grandes escritores, ha sido alimentado por las más horribles vivencias...?"; "¿cómo obviar la soledad de Hemingway, la postración de Alexandre, los complejos de Sartre...?". Todo esto que es muy cierto, podría ampliarse masivamente. La vida ha repartido generosamente grandes y pequeñas tragedias a estos y centenares de literatos más, pero esto, de por sí, no explica fondos ni formas. Simplemente los **COMPLEMENTAN**.

En un medio agresivo hacia lo natural, deformante y falso, inmersos en la prostitución de vivir con media humanidad analfabeta y miserable, con valores descompuestos, en donde el arribismo y la fastidia desgastante amenazan con dominar las mentes... la neurosis se ha alzado como una característica TIPI-CA de nuestro siglo.

Ya en 1.907, Sigmund Freud afirmaba que las insatis-facciones fomentaban las "fantasías diurnas", que se nos presentan a TODOS como uno de los campos de cultivo neurótico, más grandes en el espectro del inconciente, "Puede afirmarse -decía- que el hombre feliz jamás fantasea y sí tan solo el insatisfecho..."

La sociología bien nos ha confirmado que tales insatisfacciones no se nos presentan sino ante las contradicciones que nos propone un determinado desarrollo social. Es decir que, una de las bases de la neurosis (el sueño "adulto") no es patrimonio de una élite de creadores sino de todo un núcleo social. Por otra parte, ya en la sicología elemental encontramos que todo trauma, todo complejo, toda angustia... es producto de situaciones conflictivas del yo ante una representación social (familia, amistades, escuela, etc.). Si coincidimos en esto, la imputación es obvia: O toda la humanidad es artista o salvo en estos últimos, la felicidad reina en nosotros. Por supuesto que, inclinarnos por alguno de estos dos polos, sería una absoluta ridiculez. Busquemos la definición: A pesar de las voces que se alzan refiriendo los escritos del propio Freud sobre el Hamlet, Leonardo, Ducase o Hoffmann... reiteramos que los fenómenos psíquicos no representan el porque del genio y la obra, sino que aportan elementos de singular gravitación en la percepción del escritor.





"...los mismos poetas gustan de
aminorar la distancia entre su
singularidad y la esencia generalmente
humana y nos aseguran de continuo
que en cada hombre hay un poeta y que
sólo con el último hombre morirá
el último poeta..."

Sigmund Freud

Aislarnos en la psicología del hombre, nos daría producciones tan estériles como embutirnos en su "realidad", "en lo que hace -como decía Malraux- y no lo que oculta".

Sería tonto negar que en la producción literaria, el artista reúne mat riales y elementos "objetivos" (hablamos de lo que materialmente se puede objetivar: mesas, sillas...) lo que no quita, en absoluto, el espíritu subjetivo en que puede ser revestido. Aún más: en los propios cultores del objeto y su "inexorable mismidad" -como ironiza Sabato- hallamos este acento, producto de la imposibilidad de abstraerse de una circunstancia dada por un núcleo social.

Crear que una obra literaria es fruto de un conflicto neurótico o el reflejo "objetivo" de una circunstancia, son los errores que fomentan tantos mitos y, lo que es peor aún, tantos mitómanos.

El escritor participa en el desarrollo de un cúmulo de relaciones recíprocas. Como miembro comunitario se desarrolla colectivamente -lo quiera o no-. Sus sentidos "funcionan" y se alteran según las vicisitudes que le circundan y en las que participa activamente. Al igual que el panadero previo a hornear su harina, o al científico antes de volcar su vida a las investigaciones...el escritor es un hombre que no puede vivir sin relacionarse con otros hombres. Sus necesidades y aspiraciones serían insatisfechas sin la comunicación directa con un núcleo social que anima y del cual se nutre constantemente. Es este mismo ambiente el que le impide abstraerse -aunque quiera- de una circunstancia vital. Es decir entonces que, lejos de ser el escritor un ser que deambula por lunáticas naturalezas y laberintos extraterrestres es, por sobre todo, UN SER SOCIAL.-

Al igual que todo ser social, el escritor tiene su PSICOLOGÍA INDIVIDUAL, piedra fundamental de su construcción artística.

Cuando en "El poeta y sus fantasías diurnas", Freud nos dice que el poeta sitúa "...las cosas de su mundo, en un orden nuevo, grato para él..." no expresa otra cosa que la interacción de realidad-subjetividad en la obra literaria, traducidas en esta, bajo el lente de la percepción individual. Un hecho, una actitud, un sueño...y las diferentes formas de verlos según el dictado de nuestro inconsciente que, en el artista como creador estético, toma forma de profunda sensibilidad. Cuando se nos presenta una obra literaria no estamos ante un saco lleno de "habilidades e indiosincracias" como correctamente niega H. Reed, sino ante los elementos que el autor crea a través de su profundo análisis del ser, incursionando profanamente allá donde sus objetivos, contradicciones, creencias...profundidad que sólo el escritor puede darnos en su desesperado intento de negar o no su condición respecto a la sociedad que le rodea.

Del conflicto surge, entonces, su psicología y su "destino diario" y de ambos, a través de su percepción - particular, la obra literaria.

¿Pero esta percepción "particular" reanima las tesis sobre lo "extraño" en el escritor?. Este elemento que tanto ha dado que hablar, bien y mal, se nos presenta primariamente como un ángulo más del triángulo creativo -realidad, subjetividad, percepción- y de ellos

el más dependiente de los demás. Tal es así que toda la humanidad es "social" y no "artística". La dialéctica de los movimientos literarios nos ratifica lo expuesto hasta aquí. El denominador común que acompaña a cada una de las transformaciones ha sido el CAMBIO RADICAL DE UNA CIRCUNSTANCIA TÍPICA transponiendo, este cambio, los marcos meramente literarios y ahondando en las relaciones sociales, la cultura y la psicología colectiva.-



tarcus

julio cortázar y la nueva literatura

Echando un vistazo sobre la historia de nuestra literatura, encontramos en ella una constante polarización en lo que respecta al fondo y a la forma literaria. Por un lado los esteticistas - representados hace años por el grupo de Florida- que buscaron cultivar y renovar las formas en detrimento de los contenidos, y por otro, los realistas - representados ayer por el grupo de Boedo- que preocupados por el contenido social de su literatura, desoyeron las modernas técnicas dramáticas, narrativas o poéticas. La clasificación que Roberto Mariani ensayó para Florida y Boedo, puede prolongarse, cambiando algunos términos, hasta nuestros días: "Florida - Vanguardia - Ultraísmo; Boedo - Izquierda - Realismo" (1). El divorcio entre el fondo y la forma todavía persiste en muchos de nuestros autores.-

En un medio que evoluciona, en torno a un hombre que se desarrolla, la literatura no puede permanecer inmutable, ni en sus formas, ni en sus contenidos. Por el contrario, las formas deben renovarse y los contenidos enriquecerse a partir de dicha evolución, de dicho desarrollo. Pero forma y fondo deben corresponderse, armonizarse, pues las ideas más avanzadas deben plusmarse en formas de vanguardia, ya que los moldes heredados les quedan chicos. Cabe preguntarse entonces, ¿cómo armonizar los contenidos realistas de Boedo con las formas modernas de Florida? (2). Dependerá de la sensibilidad, la intuición o la inteligencia de cada escritor para lograr la síntesis más adecuada.-

- (1) Mariani, Roberto, en Exposición de la actual poesía argentina, B.A., 1927, cit. por Justo, Liborio, Literatura argentina exposición americana, Editorial Rescate, B.A., 1977.
- (2) Una "tercera posición" con respecto a Florida y Boedo fue preconizada -en términos diferentes a los nuestros- por una revista literaria, La campana de Palo (1a. época 1925; 2a. época 1926-7) dirigida por el peruano Atalaya.

Es Julio Cortázar uno de los autores que se ha lanzado en busca de dicha síntesis, ofreciéndonos, como producto de esa búsqueda, páginas memorables y algunos desaciertos de valor experimental. El mismo advierte del cuidado de que la perspectiva histórica "no destruya lo estético y lo literario, sino que realmente se consiga una especie de fusión, como traté de hacerlo en el Libro de Manuel"(3).

Sin embargo, no debemos esperar hasta el Libro de Manuel para en contrar dicha fusión -allí lo estético se funde especialmente con lo político y nosotros nos referimos a la realidad toda, de la que la política sólo es una parte minúscula- que Cortázar intenta armonizar desde sus primeros cuentos, aún en los llamados "cuentos fantásticos". Sucede que su producción se diferencia marcadamente de la literatura fantástica de Borges, Bioy Casares y los demás adalides de la cultura oficial. "En un medio en que todo está por decirse -apunta Luis Gregorich- en que las relaciones sociales y las motivaciones psicológicas tienen la riqueza y la variedad de lo inexplicado, en que los mitos de los diferentes estratos sociales todavía esperan una expresión adecuada, nuestra élite literaria elige, una vez más, no opinar, poner a la realidad entre paréntesis, sencillamente por considerarla carente de méritos suficientes como para ganarse el acceso de técnicas expresivas consagradas, magistrales" (4).

De modo que podemos encontrar -como intentaron muchos autores- similitudes formales entre Borges y Cortázar, y aun ubicar su obra el rótulo común de "literatura fantástica", pero es menester distinguir que mientras al primero le obsesionan las paradojas de Zeno y el infierno, la cabala y los laberintos, los espejos y la inmortalidad, al segundo le preocupa la evolución de nuestro lenguaje, nuestros estratos sociales, nuestros mitos, nuestras relaciones amorosas, nuestros tabúes, nuestro sentimiento lúdico... La lectura de Cortázar nos hace revivir y repensar nuestras vivencias; la lectura de Borges -amén de su perfección formal- nos lleva a alejarnos de ellas. Así como Borges tiene sus pies en la Argentina y su espíritu en Inglaterra o en el mundo metafísico, Cortázar tiene sus pies en Francia y su espíritu en Argentina y en el mundo.

Desde el punto de vista formal, el autor de Rayuela no le va en zaga a nuestra élite literaria; por el contrario, es mucho más audaz en diversos aspectos, como la construcción sintáctica o el uso de neologismos. Utiliza en sus cuentos (y en alguna medida en sus novelas) la técnica de la "gradación": "el autor nos va entregando poco a poco los hilos para anudar el misterio de una atracción poderosa" que desemboca, frecuentemente, en un final que nos produce "cierta sensación de frustración" (5). Usa con maestría el discurso de estilo indirecto libre, como en los premios:

- (3) La Opinión Cultural, B.A., 18 de abril de 1976.
 (4) Gregorich, Luis, Julio Cortázar y la posibilidad de la literatura, en La vuelta a Cortázar en nueve ensayos, de autores varios, Carlos Pérez Editor, B.A., 1968.
 (5) Amícola, José, Sobre Cortázar, E.Escuela, B.A., 1969.



Julio Cortázar habla del erotismo en la literatura: "...estamos demasiado envueltos en tabúes, prejuicios, en machismo y discriminaciones de todo orden y me parece que en ese sentido un escritor es un hombre que puede cumplir una tarea acaso útil..."

"Sonaron algunos aplausos y el doctor Restelli, parpadeando violentamente, se encaminó a la zona iluminada. Por supuesto no era él la persona más indicada para abrir el sencillo y espontáneo acto de esparcimiento, por cuanto la idea original pertenecía en un todo al distinguido caballero y amigo don Galo Porriño, ahí presente" (6).

Se vale también de alteraciones en la sintaxis, "infringiendo" la regla gramatical de coordinación que obliga a unir elementos de la misma categoría sintáctica, como en las palabras finales de "No se culpe a nadie" para expresar la caída por la ventana del edificio del protagonista:

"...donde solamente haya un aire fragoroso y lo envuelva y lo acompañe y lo acaricie y doce pisos".

Mencionaremos también refuerzos expresivos como la repetición, la anteposición, los guiones entre palabras, el empleo de la lengua oral, del habla porteña y el abuso de neologismos (7).

- (6) Citado por Amícola, José, op.cit.
 (7) Para un análisis estilístico minucioso, véase Amícola, José, op.cit.

Pero volviendo a la temática de la producción cortazariana, nos interesa señalar el estrecho marco en que quiere ceñirla la llamada "crítica marxista". Podemos advertir en su obra un creciente adentramiento en lo erótico, que va desde algunas escenas de los premios, Rayuela y 62 Modelo para armar, "contadas livianamente y con muchas imágenes y metáforas" (8), hasta Libro de Manuel, donde un acto sexual está descripto "con todas las palabras" pero animado por un profundo sentimiento poético (9). En este libro "se plantea teóricamente -según su autor- el problema de la liberación erótica no sólo en el plano de las costumbres sino en el del lenguaje" (10).

Pero hete aquí que la aludida "crítica marxista", representada por un tocayo de nuestro autor, Miguel Alascio Cortázar, rechaza estas irrepugnables escenas eróticas, "donde se emplea un lenguaje rampón o se exhibe un erotismo torpe" (11). Dice luego que "Julio Cortázar elige un ángulo de lucha insólito y estrecho... el erótico", para agregar: "Es usual explotar un poco freudianamente (sic) esta fase oscura (sic): de la vida humana".

Advertirá el lector que difícilmente pueda comprender nada un autor que denomine nuestros impulsos biológicos naturales como "fase oscura" de nuestra vida. Por el contrario, se trata de afirmar y defender la sexualidad biológica natural de niños, adolescentes y adultos en contra de la miseria sexual que engendra la hipocrisis moral de las formas tradicionales de vida. Y si un artista debe reflejar -según este crítico- "la esencia del proceso en el cual está inmerso", ¿cómo ignorar entonces la lucha del hombre por su liberación sexual? La psicología de la sexualidad infantil, las trabas psicológicas y materiales que encuentran el desarrollo de la sexualidad entre los jóvenes, las dificultades de adaptación a las nuevas formas de los que recibieron una educación autoritaria y negadora de la sexualidad, el problema de la natalidad, etc., esperan encontrar su correlato en la literatura.

"El teatro, el cinematógrafo y la literatura -ha escrito Wilhelm Reich- no deberían estar, como en la Unión Soviética, al servicio exclusivo de los problemas económicos. Los problemas de la vida sexual, que son el tema central de la mayor parte de la producción literaria y cinematográfica de todas las épocas, no pueden desaparecer para dar paso a la glorificación de las máquinas. En lugar de la visión reaccionaria y patriarcal de los problemas sexuales, debería triunfar la visión racional, afirmadora de la vida en la literatura y el cinematógrafo" (12).

La nueva literatura surgirá, en todos los casos, "de la búsqueda del hombre nuevo desde todos los ángulos"*

(8) La Opinión Cultural, cit.

(9) Cortázar, Julio, Libro de Manuel, E.Sudamericana, B.A., 1973, pp. 141-142.

(10) La Opinión Cultural, cit.

(11) Cortázar, Miguel Alascio, Viaje alrededor de una silla, Carpeta Editora, B.A., 1971.

(12) Reich, Wilhelm, La revolución sexual, Ruedo Ibérico, Francia, 1970.

los amigos de la poesía

Durante años se reunieron en el taller de encuadernación. Hace diez que se instituyeron en biblioteca y hoy hablan de integrar una asociación. Son artistas, intelectuales, escritores, poetas, estudiantes, hombres de la calle con las inquietudes y actividades más dispares, que se dan cita en la Biblioteca, porque tienen en común el ser "Amigos de la Poesía".

El fundador de la Biblioteca Popular "Amigos de la Poesía", Miguel A. Puig, nacido en 1914 en la ciudad de Buenos Aires, ha publicado dos libros de poemas, "Tiempo del Grito" (1960) y "Mensaje" (1966) y un drama en verso, "Farsa de un poeta loco" (1967).

Seis años le demandó la preparación de su obra crítica "Pablo Neruda, la estufa más grande de la literatura", que todavía espera editor. Por el contenido social de su poesía, ha sido considerado por Barletta como uno de los continuadores de Boedo. "Puig -ha escrito este crítico- canta con virilidad de frente a su destino para exaltar la vida". La Biblioteca, que cuenta cerca de 20000 volúmenes, entre los que se destacan ejemplares curiosísimos, está especializada en poesía. Económicamente se mantuvo hasta hoy, no sin dificultades, con los trabajos de encuadernación de su fundador, eximio artesano en la materia, y con los cursos de encuadernación también dictados por él. En su local se realizaron conferencias, peñas, cursos de grabado, preceptiva literaria, etc.

Por la gran actividad cultural de la Biblioteca debe comenzar ahora. Por eso la Biblioteca nos llama a concurrir, a llevar lo que escribimos, a su local de la calle Catamarca 1141, Capital, donde todo está por hacer, desde la confección de las estanterías hasta la clasificación y el fichado de libros, sin olvidar lo más importante: el intercambio cultural y humano con sus integrantes, para confundirnos, también nosotros, entre los "Amigos de la Poesía".

Está ante "ULISES" el vice-presidente de la Biblioteca, poeta Eduardo L. D'Agostino, nacido en 1919 en Benito Juárez (PBA), y autor del libro "Hacia la fuente de luz" (1968). Aunque su trayectoria lo muestra, en general, fiel a los cánones estéticos tradicionales, el fondo -su mensaje- es siempre auténtico, límpido, vital e inspirado en el amor al prójimo. Le explicamos el motivo de nuestra entrevista e inmediatamente se ha puesto a nuestra disposición.

-D'Agostino, ¿qué es el arte y qué la literatura para Ud. ?

-Ante todo, mis jóvenes amigos, permítanme decirles, a fuer de hombre sincero, que, careciendo yo de prestigio literario, no se me escapa que no constituyo motivo de interés para una nota periodística. No obstante, como los propósitos que nos animan me parecen signos de entusiasmo, y me recuerdan una época ya un tanto lejana de mi vida, me someto gustoso a vuestros

requerimientos e inquietudes, aún a riesgo de parecer pedante; y asumo esa responsabilidad como una forma de expresarle mi profunda simpatía y afecto. Sin más preámbulos, contesto a la pregunta así: el arte es, a mi ver, toda creación ideal -sintética de imaginación e intuición- concebida como expresión del sentimiento que la inspira o motiva, y destinada a ser captada, ante todo, sensiblemente y sólo después, en forma elemental, intelectualmente. En cuanto a la literatura, es la manifestación del arte cuyo medio esencial de expresión es la palabra.

Para la definición clásica, el arte tiene por objeto la expresión de la belleza, elemento esencial de la obra que va unido y depende de la armonía cabal de todas sus partes integrantes. Ahora bien: esos requisitos esenciales están implícitos en mi definición, en la expresión "creación ideal".



Los poetas Miguel Puig y D'Agostino nos proponen participar en las tareas de la Biblioteca.

- ¿Cuál es la situación actual del arte y la literatura en el país y el mundo ?

-En un momento de la historia en que la humanidad se debate en una honda crisis espiritual, cuando la vigencia de los valores tradicionales es no sólo cuestionada sino, incluso, negada de plano, el arte en general y la literatura en particular manifiestan clara y definitivamente, la desorientación del hombre, factor programático de la crisis social que el mundo padece. El arte y la literatura de nuestro tiempo reflejan en lo profundo de su juego dialéctico, aquí y en todas partes, un estado de angustia y de incertidumbre, con olvido casi total de la función que es propiamente competente al arte como factor de cultura: el de ser inseparable vehículo en cuanto medio de conocimiento y comunicación, de comprensión y unión,

de vinculación solidaria y afectiva entre los hombres, para promover la elevación moral e intelectual de la humanidad. Como consecuencia de esa omisión, estos tiempos se caracterizan, fundamentalmente, por la exagerada tendencia a las exaltaciones bestiaras, llevadas a cabo en nombre de presuntas "renovaciones conceptuales", que no son tales; además entre otros agentes catalizadores secundarios, por la incitación a las

"revoluciones éticas y estéticas" que no responden a la esencia espiritual del hombre, pues sólo son reacciones superficiales contra formas caducas de coacción social. Sin profundizar más, de esta somerísima exposición de causas actuales -en su diario giro de las características propias de nuestros tiempos: la proliferación y generalización de un "facilismo" intrascendente, ambiguo, cástico y nihilista. Esta situación general no hace más que afirmar, en última instancia, la degradación de una época que toca a su fin sin que el hombre, factor principal del proceso, tenga clara conciencia del futuro que pretende estar creando. Sin embargo, aún es posible esperar que los artistas esclarecidos, especialmente los cultores de la literatura, produzcan sus creaciones artísticas procurando rescatar del fondo del al-

ma humana la virtud primordial del espíritu sin la cual no es posible la vida en plenitud creadora: el amor.

- ¿Qué opina de las "vanguardias" literarias ? ¿Cuáles características cree que tendrán las nuevas tendencias literarias ?

-Hor, que por vía de síntesis especulativa se distorsiona el sentido de una auténtica modernidad al programarse como "arte de vanguardia", no las estilizaciones de una realidad dinámica inaprehensible ni la libre creación de modelos ideales de perfección en armonía con las conquistas de la ciencia y de la técnica, --que sería lo ciertamente auténtico, porque la "modernidad" sólo puede consistir en una conciencia actual proyectada al futuro-- sino abstracciones deshumanizadas e incoherentes, cuando no aberraciones atentatorias de la virtualidad trascendente de la vida humana, no sentimos simpatía por esa falsa vanguardia que es un inconsciente remedo de lo arcaico, y que, no importa el extraordinario suceso logrado por su venglaría superficial, no hace sino repetir una vez más en la historia, la actitud de intención "patriótica" contra el arte "patriarcal" de los cultores de las formas y los estilos propios de una época ya inactual.

En cuanto a la pregunta acerca de las características que supongo tendrán las nuevas tendencias literarias, diré que, en concordancia con el sencillo análisis efectuado, los movimientos que aflorarán, creo, cuando la actual crisis espiritual haya tomado fondo --esto es, dentro de diez o doce años, aproximadamente-- estarán impulsados por la aludida revisión positiva de los falsos mitos contemporáneos, a la luz de una doctrina unívoca de la humanidad. Tales mitos serán reemplazados por una ponderada exaltación de los valores esenciales y trascendentes del espíritu, en una síntesis que propenderá a comprender a todos los hombres en el amor. Naturalmente, como siempre ha sido, habrá resistencias, pero el espíritu de síntesis fraternal del nuevo arte literario (que unirá y no dividirá a los hombres doctrinariamente), será reconocido en general. Ya hay algunos auténticos creadores de vanguardia que trabajan en ese sentido.

-- ¿Debe prevalecer el fondo sobre la forma? ¿Debe prevalecer lo objetivo sobre lo subjetivo, o al revés?

--Queridos jóvenes, yo desearía por propia o inapropiada la primera pregunta. En efecto cuando se da a la forma tanta o mayor importancia que al fondo, se invierten los valores reales de la relación. Lo esencial reside, naturalmente, en el fondo y subordina virtualmente a la forma que, puesto que depende de él, no es más que un modo condicionado no sólo por él, sino también por hábitos generalizados de usos, costumbres, "cualidades" y estilos, o sea, las modalidades que hacen más fácilmente receptibles y asimilables el contenido del fondo, para un tiempo y estado dados de la evolución social. No olviden ustedes, jóvenes, que al renovarse la creación con la incorporación de nuevos elementos, ella misma buscará necesariamente, en tanto sea auténtica, nuevas formas apropiadas de expresión.

En cuanto a si debe prevalecer lo objetivo sobre lo subjetivo, o viceversa, me parece asimismo fuera de lugar gene-

ralizar al respecto, pues ello dependerá siempre de la naturaleza del fondo, y de la intencionalidad que mueve a la creación de la obra. Por otra parte es ingenuo pretender que la objetividad es garantía suficiente de fidelidad y exactitud en la apreciación de los valores del mundo y de la vida, puesto que "mundo" y "vida" son realidades condicionadas y cambiantes permanentemente no sólo en sí mismas, sino que también incluso varían con los cambios de posición que asume cada individuo. Además, la subjetividad es anterior en el tiempo a la objetividad, puesto que el primer conocimiento intuitivo --"yo soy"-- es subjetivo. En todo caso, lo aparentemente más conveniente en el comportamiento social del hombre común --el difícil equilibrio entre esas dos opuestas polaridades del espíritu que definen la relación "conciencia-mundo"-- puede ser deseable para las disciplinas científicas, filosóficas, etc., pero no siempre se sitúa en él el artista como posición más favorable para el acto de creación.

* * * *



eugueni evtuchenko no ha nacido tarde

"El siglo XX es el siglo de un enorme florecimiento de la técnica y de un no menos grandioso florecimiento del cinismo".

Así, Eugeni Evtuchenko define el marco en donde se desarrolla una colosal descomposición de valores. Las confrontaciones bélicas, la "guerra fría", la indiferencia de los hombres por sus propios designios, la falsedad de la prensa "pregonando las mentiras de turno"... conforman, para él, los elementos que amenazan con promover más generaciones perdidas.

La incoherencia llama a la muerte y Eugeni Evtuchenko se revela con su poesía. En su "Rusia natal denuncia las trabas que impone el stalinismo, repudia el arte proselitista y "partidario" que "... hace sonar sus fanfarrias para que no pudieran escucharse algunos sollozos", escribe artículos y pronuncia discursos cuestionando la persecución a los mejores escritores soviéticos por la cúpula kremliana.

Cada obra suya es un llamado a lo auténtico. Cada uno de sus versos, un clarín pregonando libertad. Cada poema, una vibrante respuesta al decadentismo. Cada escrito, multitudes de propuestas a la juventud.

E. Evtuchenko no es un héroe ni es un símbolo. E. Evtuchenko es uno más de los que combaten esquemas, imposiciones y reglamentaciones literarias.

"El cinismo es el cáncer de la sociedad".

Eugeni Evtuchenko lo combate así:

Te juegan con una sonrisa:

"No hay dudas,
tiene talento.

Pero es joven,
muy joven.

Hay gente más madura.

¿Por qué puja
en adelantarse a los demás?"

Con tristeza mueven la cabeza:

"¡ Ah, eterna adolescencia!

De grande quiere dárselas..."

Escúchale,
pero no le hagas caso.

¡ Tú, crece !

Desafíalos con el talento,
no con los años.

No tiembles de ser joven
aunque a veces se indignen con tu edad.

Muchos os harán ya burlas
por la desgracia
que significa ser joven a destiempo.

Lo importante es crecer,
madura

y anda rápido
mientras puedas hacerlo.

Se han hecho inmutables como objetos.
Es inútil intentar inyectarles algo nuevo.
De dientes para afuera han renunciado a mucho
pero en su fuero íntimo son fieles a sí mismos.
No tienen prisa por conocer lo nuevo
o, mejor, no quieren entenderlo.
Y todavía ostentan presumidos
el brillo de las corazas
de los viejos éxitos.
Sé que es difícil su posición,
que sus esperanzas están condenadas a muerte
cuando en cerrada fila
se lancen al ataque

de la muy justa audacia
con la calumnia al frente.
Sus cabalgaduras son viejas

y peladas,
sus maneras no son ya las de antaño.
Sus asuntos van de mal en peor
si a la pelea de frente
le tienen miedo

hoy.

LOS CABALLEROS DE LA INERCIA

LOS COBARDES

CARECEN DE FUTURO

Los cobardes carecen de futuro.
El silencio no ayuda a conquistar la gloria,
aunque a veces ocurre
que parecen osados
cuando no son más que prudentes.
Así las serpientes se mezclan entre las águilas
y,
considerando los tiempos que corren,
forman la facilidad de adaptarse a la mentira
como hábito de coraje.

Vosotros que sois los mejores de mi generación
debéis florecer.

Nunca marchitar.
Que a nadie sea dado ver
que os han doblegado

ante las desventuras.

Todo será distinto,
seréis fuertes y unidos.
Y vosotros que sois los mejores
debéis resistir.
Cantaréis

entrechocando los ojos frente al sol,
pero vendrán también desgracias
y dolores.

Bendito sea el coraje,
Bendita sea la lucha.

Tomadme con vosotros para la ofensiva
sin echarme nada en cara.

Vosotros que sois los mejores de mi generación
tomadme como clarín.

Yo haré sonar la señal del ataque
sin errar una nota,
y, si el aliento llegara a faltarme,
cambiaré el clarín por el fusil

Y si aún así caigo,
sin haber hecho casi nada,
que vuestros labios severos
rocen mi frente.

LOS MEJORES DE MI GENERACION

los talleres del barolo

El taller literario, criticado y desprotegido, sigue siendo una maravillosa realidad que crece a diario. Millares de jóvenes se lanzan a ellos buscando marcos donde desarrollarse y experimentar, sedientos de verdades, clamando satisfacciones intelectuales por cada uno de sus interrogantes.

Pero preguntamos: ¿quiénes conocen sus obras? ¿qué se sabe de sus actividades? ¿quién puede valorarlos y, por sobre todo, a través de qué?

ULISES se impone, desde el vamo, contribuir al acercamiento de los talleres y la juventud que espera una leal representación literaria, porque cree en las inquietudes y la evolución "contenida" que anida en ellos.

ULISES desde éste, su primer número, cede sus páginas a la publicación de actividades y propuestas... que expondremos en reportajes y artículos.

ULISES compromete su intención de internacionalizar las ideas, las experiencias, los proyectos... las obras.

LOS TALLERES LITERARIOS DEL BAROLO son una realidad más de las que pueblan al país; con ellos comienza nuestra tarea.

Desde este día, desde estas páginas, ULISES y los talleres literarios trabajarán por la pretensión juvenil: Identificar en nuestra propia generación la literatura que nos represente.-

ULISES Danos una idea de la cantidad de talleres, y jóvenes que pasan por sus filas, en nuestro país.

T.DEL BAROLO Un taller literario es un núcleo de gente que se reúne alrededor de una persona -coordinador- con el propósito de aprender. Jóvenes con estas intenciones pueblan el país, por otra parte muchos se acercan buscando núcleos sociales y poco les importa reunirse en bares, plazas o sitios fijos. Esto hace difícil saber los que somos, pero en materia de talleres calculo varios cientos y talleristas por millares.

ULISES Qué relación o comunicación existe entre los talleres literarios?.

T.DEL BAROLO Es casi nula, sabemos que existen, como te dije, millares de jóvenes con nuestras inquietudes, pero ignoramos sus actividades y sus obras... por la carencia de medios para conocernos recíprocamente.

ULISES Cuál sería ese puente y cuáles los beneficios para la juventud?.

T.DEL BAROLO Es complejo, pero un buen medio sería una revista en donde los talleres pueden vertir sus puntos de vista y sus experiencias... mas aún cuando editorialmente la poesía y el escritor joven sufren un relegamiento ferozmente notorio. Para publicar un libro de poesías de unas 70 pgs. se necesita más de 40 millones; con sólo esto, la puerta se cierra para todos, el que escribe y el lector que espera cosas de su camada generacional. El panorama actual es terrible, nada sabemos de nuestros pares y nada de sus obras. El beneficio de lograr quebrar esta situación sería enorme. En primer lugar se reanimaran varios que ya estan bajando brazos, la actividad creativa se agigantaría a la luz de la experiencia compartida y por la llegada de nuestras obras a más y más jóvenes. Finalmente tendríamos elementos para evaluar mejor, con el aporte juvenil, los rumbos literarios...

ULISES Los talleres literarios muchas veces desdeñados por la inestabilidad de sus integrantes. ¿No crees que esa real inestabilidad es fruto de errores del propio taller, en cuanto a propósitos y metodología?.

T.DEL BAROLO Depende del taller; el tradicional, el ortodoxo, se mueven alrededor de su coordinador que generalmente comete el peligroso error de imponer su "jerarquía" intelectual por sobre el resto. El acatamiento a la opinión y crítica del coordinador, por parte del joven, llegará seguramente a un punto de ruptura provocada por la coerción que su ejerce al tallerista. Y esto no es otra cosa que errores de proyectos. Es evidente que a nadie se le puede "enseñar" a escribir como tal o cual corriente literaria, o mejor dicho, esto no escapa al más oscuro academicismo. La falta del "derecho a discernir" al no estar de acuerdo, al debate libre y a la libre interpretación no puede terminar en otra cosa que no sea un aborto creativo.

ULISES Contanos de tu taller...

T.DEL BAROLO Comenzamos en Setiembre con 9 personas, con una meta y un método claros. El logro buscado es enseñar literatura a través de cursos teóricos dados por un director estudioso del tema en cuestión, que una vez culminada su exposición se convierte en un tallerista más. La crítica y la discusión, son para nosotros, los métodos para llegar a definiciones que no tienen porqué ser las del coordinador del curso. Nuestras miniconferencias están desprovistas de la "sublime" autoridad del "que sabe más" y es el debate el verdadero rector de las clases. De allí en más, todos sacan sus propias conclusiones. Los cursos son en dos niveles en donde, te repito, se estudia orígenes y formas de las corrientes literarias bajo una óptica histórica. Lo que llamamos nuestra segunda sección está provista de los dos aspectos, el teórico y práctico. Nuestro "laboratorio de poesía" es la confluencia de lo aprendido a la par de ejercicios literarios de técnicas... Finalmente exponemos los trabajos a la crítica de TODOS, enriqueciéndonos en formas y fondos con lo realizado por todos

ULISES ¿Cuáles son los proyectos, para éste su segundo año de vida?

T.DEL BAROLO Ambiciosos; pensamos que cada taller debe con vertir en objetivo la difusión poética y, por lo tanto, queremos comenzar Marzo cifrando nuestro esfuerzo en esto. Lo fundamental es llegar al lector y poco a poco ampliar las bases. Entre 8 millones de habitantes en la Pcia. de Buenos Aires, sólo ¡ 3000 ! leen poesía, inclinándose generalmente por las antologías de algunos pocos consagrados. Esto es realmente triste, sabemos que hay material excelente en nuestra juventud, por eso estamos empeñados en fundar una Editorial dedicada a ellos. A la par de esto, haremos actos culturales y conferencias varias, recitales de poesía...

ULISES Las cifras que das son demasiado elocuentes, ¿por qué crees que no se lee poesía en nuestro país?

T.DEL BAROLO Varias son las causas, pero la más clara es la mistificación con que se ha rodeado a todo lo poético. Se a alejado a la poesía de lo cotidiano, convirtiéndola en algo hermético, para elegidos. Nuestra intención es

"inyectar" poesía, eliminar intermediarios y que la obra joven llegue a su par lector. Te repito: nuestra idea de Editorial se relaciona con este concepto.



Informes e Inscripción
Edificio Barolo
Avda. de Mayo 1370
Piso 15 - Of. 385
38-3330
16 hs. a 21 hs.

ULISES Danos un somero panorama de la poesía y su actual situación.

T.DEL BAROLO La constante actual es el estancamiento universal; en los últimos 20 años no ha habido un solo poeta nuevo que nos conmueva, y esto es ya prueba suficiente de la crisis profunda que atraviesa. Hace falta una reevolución, plantear nuevas formas, sobre todo lo que cada corriente dejó, elaborar la síntesis y más...Aún no se avisan elementos o bases para hablar de probable reevolución. Creemos que aún en poesía, al hombre y a la naturaleza se la seguirán viendo bajo las actuales e insuficientes ópticas.-

ULISES Por último, denme su opinión sobre las revistas literarias actuales.

T.DEL BAROLO Las que yo conozco no cumplen objetivos reales de acercar a escritor y lector jóvenes entre sí. Caen en las mismas vanalidades, formulando programas vagos y no definidos*-

Alejandro Elissagaray nació en B.A. en 1954. Publicó sus primeros poemas en las ediciones colectivas "Veinticuatro poetas bajo un solo techo" y "Bajo un solo techo". Es autor de "Poemas ígneos" (1976) y estos dos poemas pertenecen a un libro próximo a publicarse.

alejandro elissagaray dos poesías

a buenos aires

... y salí a caminar
por tu vientre en llamas
buenos aires hoguera
caos ardiente
tumulto de explosiones
y de luces de guerra
de avenidas atómicas
y de monstruos
que practican
inconscientes alaridos
de fuego.

Y salí a llorar
por tu vientre de polvo
buenos aires tumba
escupiendo
melancolías llantos
gritos de mortaja
y algunas miradas de cenizas.

los amantes

Aquellas madrugadas
de hierro alcoholes
y ácidos
ellos fornicaron
envueltos
en collares de sangre
apretados
por cadenas de semen
ignorados
por los espejos
de unos ecos.

jorge monteleone una mujercita

Acerca de ella, corrían rumores improprios, como que era el fruto de un incesto, o de una cosanguinidad más lejana aunque, comentaban, siempre nociva. Pero cuando los vecinos miraban al padre, se decían que era lógico el porte de la hija. De todos modos, practicaban con ambos una variedad curiosa de eugenesia, matándolos en vida con el distanciamiento, sobre todo por la deformidad.

En el colegio, las compañeritas tenían para con ella un afecto amenerado, cuya fuente era el asco, primero, y después la lástima. También la infatuación que les daba el aspecto, aún a las menos lindas pero siempre más que ella. Los varones eran menos complejos y la llamaban, directamente "la bobita". No obstante, la maestra mantenía cierta dignidad en el trato, evitando las diferencias con los demás y salvando, como podía, la mudez de la niña. La pobreza imposibilitaba a su padre enviarla a algún instituto que se especializara en el caso. Eso, sumado a la negligencia, ciertas maestras indolentes y, en fin, a la eugenesia, alteraba una pulcra felicidad. Con todo, se acostumbraban a aceptar la monstruosidad de la niña, que atenuaban con los guardapolvos uniformes y almas francamente pías.

Pero lo peor era en los días de fiesta, cuando el ámbito cerrado del colegio se abría al mundo. Mañanitas con muchachitos de cabello engominado y neñas con medias blanquísimas y enormes moños azules. Se miraban unos a otros, ligeramente excitados por la diferencia. Eran los mismos de cada día, pero con una ligera pátina brillante. Y la maestra acentuaba la impresión. Ella, que siempre estaba en otro orden, ella que era "la señorita", ahora se parecía tanto

a una mujer. Y la mudita, con su presencia casi intolerable, era la única figura discordante en la fiesta. No porque ella descuidara su aseo o su ropita, muy al contrario, de la mano de su padre (hombre enorme y defectuoso, con la diestra paralítica, siempre encogida y en cabestrillo obligado por los músculos muertos) la niña llegaba con trenzas recién hechas que destacaban su cara gorda, los ojos pequeños y adormilados; los labios anchos; con su delantal lavado, zurcido y planchado por esas manitas blancas y torpes y carnosas; con sus viejos zapatitos claros, esmeradamente limpios, pero las piernas sin medias, gruesas y en desnudez casi ofensiva. Así, arregladita, era más absurda, entrando en la estampa escolar como un manchón, una culpa o un escándalo. Y lo más triste era el orgullo, porque ella y su padre entraban marciales, sin mirar a nadie pero desafiando a todos, aún con ese aire de intrusos.

El hombre solía ubicarse en un extremo y sonreír a su hija estúpidamente. Tenía un rostro abotagado, de tintes rojos y un aire de bestia asustada. Era lampiño y de cabellos amarillentos.

Parecía siempre ebrio y su mano enferma le daba un aspecto mendicante. Estaban toda la fiesta saludándose a distancia, y en cada efusión los dedos paralíticos se crispaban un poco y todo era muy ridículo. El hombre trabajaba en una cuadrilla de peones ferroviarios. Sus primeros compañeros habían ascendido o desertado, y eso sucedía cada uno o dos años. De modo que los nuevos debían adaptarse a él, que siempre permanecía en su puesto, debido a su condición inferior. En verdad, él mismo debía soportar a los otros, que prodigaban las bromas crueles y lo comprendían, o mejor, lo olvidaban cuando ya era tarde y el personal se renovaba y la humillación se renovaba. Su defecto era blanco especial para la mofa. Un cartoncito negro y gris, un cartoncito arrugado, con la imagen de su hija, le robaron una vez. Se lo fueron pasando de mano en mano los hombres. Hombres que él adivinaba brutales, resollantes. "Ahí va, manco" le gritaron. El estaba de espaldas a las vías y el tren arribaba. Cuando le arrojaron la fotografía se arqueó como una foca grande. Sus pier-

nas pesadas le evitaron la caída, pero el cartoncito quedó entre el pecho y la mano paralítica. Así la tenía, protegida por la palma casi muerta y la miraba. La miraba y una mano enferma protegía a su mudita. Alguien aludió con sorna a la fotografía, pero lo chistaron a tiempo. "De estos brutos puede esperarse cualquier cosa". Y todas las tardes caminaba desde la estación hasta la caseta. Era una vieja prefabricada, reforzada aquí y allí con chapas que la humedad cubría de óxido. Tenía una sola ventana, ennegrecida por el humo de la cocina a querosene. El terreno sólo albergaba un granado, que en primavera se cubría de pequeñas flores rojas y arrojaba monedas de luz sobre la fachada, que parecía pedirles a gritos. Detrás de la caseta, una franja del terreno sólo permitía una letrina y una bomba manual de agua. Naturalmente, en el interior el piso era de tierra, pero estaba cubierto por baldosas mal dispuestas y hendidas en el terreno. La mudita tenía la costumbre de llevarlas de a dos o de a tres hasta la bomba de agua y fregarlas con un cepillo. La tarea le llevaba unas horas y ese era su modo de limpiar el piso.

El mobiliario se reducía a una cama matrimonial, de gruesos barrotes niquelados, ennegrecidos en los extremos. Allí dormían padre e hija. La mudita recordaba vagamente haber dormido a los pies de esa cama, pero todo era oscuro y acaso sólo imaginara que una mujer durmió al lado de su padre. Ciertas mañanas, dormido a medias, el hombre la miraba con rencor desde sus ojos amoratados, aunque la mudita sabía que no era a ella a quien miraba. Contaban además con una mesa rústica y dos sillas. Un armario con espejo les servía de repisa, guardarropa, lavatorio en invierno y no era extraño hallar platos, el mate de calabaza y, a veces, frutas de la estación. La yerba estaba en lo alto del armario, dentro de un tarrito. Todas las tardes ella se subía morosamente a una silla y sus manitas gordas tanteaban el recipiente. Delicia era ver esa mezcla de torpeza y cuidado al preparar el mate. La calabaza en su manita tenía el aspecto de un juguete que le llevara

un tiempo imperceptible, pero con el valor de una obligación, ya que en la cansada mano de su padre era un alivio y hasta una remota seguridad en la tierra. En verdad, toda ella era una blanca calabaza, medio juguete en la mano de su padre y la única señal que no le mentía el estar vivo. Solía aguardar a que el padre acabara la infusión, con la cabeza apoyada en sus rodillas. Allí veía, bajo los párpados, imágenes que nunca nadie conocería, hasta que un golpe suave sobre su fea cabecita le devolvía otra imagen, más nítida y que ocupaba todo: su padre, la bella altura de su padre; la voz que le faltaba; la mano paterna, bella roca; el padre, el velo antes de la historia verdadera. Esas maravillas eran para ella la grotesca figura del hombre, agravada por la enfermedad y la pobreza, prolongada por el escarnio de los otros. Porque para el hombre todo era un cuadrado mezquino, como el piso de su caseta, con límites brutalmente fijados. Pero allí, en una arista estaba ella, deforme, asustadiza, muda, una niña, una verdadera niña, tan pequeña que cabía en el cuadrado.

Como en las ficciones más crueles, los hechos parecieron sucederse con una coincidencia premeditada o feroz. Tal vez todo fuera casual y quien pensaba esto era la conciencia enferma del hombre, no el sentido común.

Esa noche él y sus compañeros de trabajo debieron suplir a la cuadrilla que ocupaba esas horas. Les ocultaron las causas, pero se hablaba de huelgas, represiones y despidos. Ellos eran novatos, no tenían qué ganar o qué perder y eligieron la dulce ignorancia.

El hombre ya los había visto más zumbones que de costumbre y con un jadeo medio animal, nerviosísimos. Ya estaba muy entrada la noche y la oscuridad le impedía ubicar a todos sus compañeros, pero no le costó ver la luz de un farol dentro del vagón abandonado. Se acercó lentamente y oyó cuchicheos, quejidos dóciles, risitas. Estuvo inmóvil un rato, previendo lo peor. Cuando uno de ellos

se asomó a la puerta del vagón, volvió a ocultarse dentro y apareció otra vez, pero ahora riendo, con una mujer que tenía por la nuca, semi desnuda y también riendo. La palmeó en las nalgas, gritando: "Mirá, manco. ¿La querés?. Poca plata.."

¡Una mujer, una mujer!

El hombre sintió la opresión en el estómago, la náusea y los dedos de la mano enferma que apenas se movían.

¡Una mujer!

Al cabo, huyó.

A lo lejos, percibió las risotadas y las groserías.

"Me parece que vos te arreglás solo, manco. Mirá como te quedó la mano, le gritaron.

Como siempre, llegó a pie hasta la caseta. Para él, dos líneas rosadas en el pobre cielo y el pequeño granado, ahora grávido de frutas, eran el amanecer. Y a contemplar las frutas se detuvo antes de entrar. El verano hizo, de cada flor, bultos lisos y firmes. Luego, herida roja les era la sazón. En cada fruta notó un tajo sangriento y delicado.

Cuando abrió la puerta vio a su niña durmiente. Ese era el remanso, su niña de doce años. Quiso dormir y se desvistió lentamente. Apartó las sábanas y vio el cuerpo de la mudita, primoroso aún en su fealdad, algo desnudo, plácido. Y entre las piernitas gordas, bajo el sexo, una mancha de sangre. El hombre cerró los ojos. Y fueron uno la niña, las grandas y el alba...

Al despertar la niña, su padre ya no estaba. Parejo horror causaron en ella esa ausencia y la primera sangre de su sexo. Supimos después que el hombre agonizaba en una sala de guardia. Uno de la cuadrilla lo encontró dos días después de aquella mañana, borracho y lastimado.

En cuanto a la mudita, las maestras presumían que el cambio fisiológico, propio de la edad, normalizaría el estado general de la niña.

Pocos días después, ella perdería a su padre. Pero aún no sabía que ya era todo una mujercita*-

mariano egaña
vitorio livini

un esqueleto afectivo

UN APORTE DE ENFOQUE GUESTALTICO A LA LABOR ACTORAL

En mayo de este año tuvimos la idea de organizar un pequeño grupo de teatro con jóvenes sin experiencia teatral. No sospechábamos entonces todas las enseñanzas que de esa actividad hubiéramos podido aprender, y no sólo en lo que a teatro respecta, sino también de la riqueza del trabajo grupal y la relación con otras personas.

Más allá de obtener certezas teóricas, y más allá de querer discutir formalismos (buenos o no) de escuela, nos interesaba HACER teatro. Pero, necesariamente, debíamos comenzar con ciertos principios teóricos sin ser utilizados como arsenal dogmático sino como "plataforma de lanzamiento". Esta "plataforma" fue enriquecida por dos fuentes: un mínimo aprendizaje teatral anterior y los principios elaborados por Constantin Stanislavski.

En líneas generales, ¿qué es la actuación para Stanislavski?. La interacción dinámica entre una acción interna y una acción externa. La acción interna sería el profundo conocimiento y la asimilación del personaje; a esto contribuiría el empleo de la memoria emotiva (ej.: el actor debe representar una escena triste y para motivarse recuerda una situación triste de su vida), el SI condicional (Ej.: "SI yo viviera esta situación triste, ¿cómo me comportaría?"), la imaginación y la fantasía. La acción externa abarca toda la exteriorización del resultado del empleo de los elementos anteriores, o sea, trabajo físico, expresivo, tono de voz, etc. De allí que acción interna y externa estén íntimamente ligadas; son interdependientes, no se pueden ignorar entre sí.



Pese a estar estrechamente ligadas, ¿cuál es, de ambas acciones, la primera y fundamental a abordar para la composición de un personaje?. Esta es, sin duda, la acción interna.

A raíz del trabajo, propiamente dicho, comenzamos a preguntarnos por la existencia de otros modos de acceso al conocimiento y asimilación del personaje. Es decir, a la acción interna. A este problema intenta brindar su aporte este trabajo.

Dadas las dificultades y observaciones que se presentan a partir del trabajo, pensamos que sería provechoso encontrar una nueva "puerta" de acceso a la acción interna, sin dejar de lado (lejos estamos de ello) los principios básicos del método Stanislavski.

ENFOQUE GUESTALTICO

Digamos en principio que al enfoque Gueştáltico al cual nos referimos es el desarrollado por una escuela de psicoterapia estadounidense dirigida por el Dr. Fritz Perls. Y es oportuno aclarar que esta psicoterapia tuvo su desarrollo en Estados Unidos, llegando a trascender a principios de la década del '70. Pero su gestación llevada a cabo por el Dr. Perls data de 1930, aproximadamente.

Mencionemos, brevemente, los elementos de esta terapia gueştáltica que han sido tomados para la realización de nuestro trabajo. Básicamente todo gira alrededor de un solo concepto: la teoría de figura-fondo. Creemos que por respeto al lector debemos dar a conocer esta teoría en su contexto terapéutico, para que posteriormente pueda comprender claramente las diferencias profundas que hay entre la nuestra idea en el teatro con la aplicación de la terapéutica gueştáltica.

¿Qué es la figura?, ¿qué es el fondo?. Figura y fondo son la dinámica, el modo, la forma en que acontece nuestro psiquismo. Para ser breves, el binomio figura-fondo representaría lo que en el psicoanálisis freudiano son la conciencia (figura) y el inconsciente (fondo). Pero esto con una importante particularidad: el binomio figura-fondo pone su énfasis, al ser así enunciado, en el

flujo dinámico entre uno y otro. Pero vale la pena agregar que pese a ser el flujo dinámico de nuestro psiquismo, figura y fondo es también el fondo con que el individuo percibe la realidad exterior (Ej.: al ir a comprar flores nos interesamos por un tipo de ellas (figura); el resto de las flores se hallan en un segundo plano (Fondo) Pero lo que a nosotros nos interesa en este enfoque, es el tratamiento del binomio figura-fondo en nuestro aparato psíquico. Es decir: desde el fondo provienen necesidades. Y yo diré: "Necesito hacer esto o aquello". Esa necesidad que provienen del fondo es la figura. La normalidad para la escuela guesáltica pasará por el "darme cuenta" de esa necesidad, pasará por el "ponerme en contacto" con ella. La neurosis estaría dada por ese "no darse cuenta", por el "no ponerse en contacto" con esa necesidad (figura) que provienen del fondo.



"...un actor acude a sus instrumentos creativos espirituales y físicos. Su mente su voluntad y sus sentimientos se combinan para movilizar todas sus capacidades interiores..."

Stanislavski

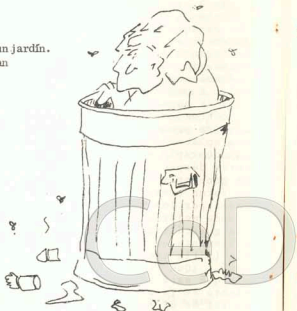
REFERENCIAS NECESARIAS A LA TERAPIA GUESTALTICA

Ahora bien, ¿para qué todo esto?. Digamos que nuestra experiencia, motivo de este trabajo, experiencia llamada "Un esqueleto afectivo", se desprende, aunque con clara diferencia de enfoque y de contexto, de una técnica de la terapia guesáltica llamada LA SILLA CALIENTE. Será necesario explicar qué es esta silla caliente para que podamos comprender nuestra técnica del "esqueleto afectivo". A pesar de que luego serán aclaradas las diferencias de ambas técnicas (determinado por la necesidad que el contexto obliga) diremos a modo aclaratorio que la técnica propuesta por nosotros NO ES TERAPEUTICA, sino una aplicación de su FORMA en el contexto teatral. Hacer psicoterapia en una clase de teatro o en un grupo de actores desprevenidos, es una de las tantas formas sutiles de generar violencia. Aclarado esto pasaremos a relatar en forma breve la experiencia de la Silla Caliente utilizada por los terapeutas guesálticos.

Nada mejor que un ejemplo: "Voy a una sesión de terapia guesáltica. Tengo un conflicto con mi hermana. Posiblemente el terapeuta ponga una silla vacía delante mía (silla caliente) y me diga: "Tu hermana está sentada aquí. ¿Qué le dirías?". Yo en ese caso le preguntaría por qué está enojada conmigo. Luego dejo mi lugar, me siento en la silla caliente (vacía) y yo mismo, jugando el rol de mi hermana, "me doy" la respuesta. Todo esto partiendo del principio guesáltico que todas las respuestas a nuestras preguntas se encuentran dentro de nosotros mismos. Lo que resultaría de esa interacción, y mejor dicho, lo que resulta de ella son los motivos del conflicto entre yo mismo y mi hermana".

¿Qué ha sucedido? Pues bien: el conflicto con mi hermana era para mí, en ese momento, la figura, mi necesidad más importante con la cual quería contactarme, y de hecho, tal contacto con mi "hermana interna" fue posible. Al sacar a mi "hermana interna" de mi interior y ponerla enfrente mía en la silla caliente, no fue otra cosa que poner en la silla mi figura, mi necesidad. Lo que permite la eficacia de esta técnica es el poder poner afuera la figura en conflicto. Lo que sucede inmediatamente realizado esto es un reemplazo de la figura que he puesto afuera por una nueva figura: aclarar el conflicto. Al es

"Mil flores de plástico
no hacen de un desierto un jardín.
Mil caras vacías no llenan
una sala vacía". Perls



tar, entonces, la figura del conflicto afuera (En la silla caliente) puedo estar en paz con mi intención de ACLARAR el conflicto (figura nueva).

Y ahora sí: ¿en qué difieren las técnicas de la Silla Caliente (contexto terapéutico) y del Esqueleto Afectivo (contexto teatral)? Digamos que la diferencia fundamental se halla en la figura de ese binomio figura-fondo.

TECNICA DEL ESQUELETO AFECTIVO

En la psicoterapia, como ya explicamos, la figura está dada por una necesidad propia de la persona-paciente (EJ. del conflicto con la hermana). O sea, la figura es INTEGRAMENTE una parte del "yo" de la persona-paciente. - En

nuestra experiencia del esqueleto afectivo la figura está dada por el PERSONAJE A INTERPRETAR. De allí lo NO TERAPEUTICO de esta técnica, pues la FIGURA NO ES UNA PARTE DEL YO DE LA PERSONA-ACTOR SINO EL PERSONAJE A INTERPRETAR.

Pese al riesgo de ser redundantes creemos que bien vale la pena ir acentuando cada vez más la diferencia de contexto. Qué ocurre entonces? En la Silla Caliente (exactamente igual a la Forma terapéutica y no al contenido terapéutico) el actor se enfrenta con el personal que debe asimilar. Frente a él se encuentra una silla vacía en la que simbólicamente se encuentra el personaje. El actor conversará con el personaje (PERSONAJE QUE EL MISMO ACTOR REPRESENTA). De esta manera, el actor podrá conocer a través de su propia interioridad la identidad de su personaje a interpretar. Podrá describirlo, darle una expresión, una postura, un contexto afectivo y emocional, en una palabra, podrá contactarse con él. Podrá así, de esta manera, introyectarlo, "masticarlo", "digerirlo", "absorberlo" para finalmente "eliminarlo" (sacarlo a la luz) en su interpretación.

Pero por qué llamamos a esta experiencia un Esqueleto Afectivo? Aparentemente la podríamos haber llamado "silla caliente aplicada al teatro". Pero no. Precisamente el nombre dado nos da la clave, es decir su diferencia con el contexto terapéutico. Habíamos señalado: lo que difiere de lo terapéutico en la aplicación de nuestra técnica es la Figura, En la silla caliente (terapia) la figura fue mi hermana. Ella, en tanto figura es un contorno, un esqueleto más su color, sus vivencias, en una palabra, mi hermana interna ENTERA (esqueleto y color) como una figura VIVIDA. En la técnica del esqueleto afectivo, el contorno, el esqueleto de la figura, está dada por el PERSONAJE A INTERPRETAR INDICADO EN EL TEXTO. Lo que el actor aporta es únicamente el color para ese esqueleto, es decir, sus vivencias, sus sentimientos. Como se verá lo QUE EL ACTOR NO COMPROMETE ES EL ESQUELETO DE LA FIGURA : NO COMPROMETE UN CONFLICTO PROPIO, AL SER EL ESQUELETO DE LA FIGURA EL PERSONAJE. Diferente es esto de lo terapéutico en donde "mi hermana" constituía la FIGURA ENTERA (un TODO de esqueleto y color).

Y por qué entonces "esqueleto afectivo"? Pues creemos que el personaje, el ESQUELETO, es el nexo afectivo entre el autor y el actor. Lo que el autor propone afec

tivamente es ese esqueleto, ese personaje; y lo que el actor recibe afectivamente es ese esqueleto al cual otorga su color, sus vivencias. De la reunión entre ambos surge el teatro. A través de ese esqueleto, actor y actor se encuentran en un "beso". Ese "beso" es el teatro mismo.

Ahora bien: hicimos hincapié en la diferencia de las Figuras del contexto terapéutico y teatral, pero ¿qué ocurre con el FONDO?. El Fondo, que en líneas generales podemos llamarlo inconciente, lo invisible, es común a todos, o sea, común al actor, a la persona-paciente y a cualquier otro habitante del mundo. Esto requiere una mínima explicación. El teatro, como cualquier otra actividad artística (realizada por supuesto de una manera profunda) requiere el COMPROMISO de ese FONDO. Es por esto que llamamos a esta experiencia del Esqueleto, experiencia Gestáltica, pues "gestáltico" (más allá de lo terapéutico) SIGNIFICA TODO AQUELLO QUE COMPROMETE A ESE FONDO.

Entonces, será silla caliente (terapia) por el modo de ser de la figura, y por lo tanto, por el modo de abordarla; y será esqueleto afectivo (teatro) por su diferente figura y su diferente modo de abordarla. O sea, son diferentes Gestalt (Figura) y que por lo tanto requieren un trabajo diferente en un contexto diferente. Gestalt es lo que perdura y no es patrimonio de la terapia. Lo que en definitiva estamos diciendo es que en lo más profundo, Gestalt significa el compromiso de un fondo que surge (figura) y que más allá de lo terapéutico, Gestalt no es otra cosa en tanto compromiso íntegro de ese fondo



"Yo hago lo mío y tú haces lo tuyo.
No estoy en este mundo para satisfacer
tus esperanzas, ni estás tú en este
mundo para satisfacer las mías".

Perls



EXISTENCIA. Por ser existencia, Gestalt puede ser terapia pero también un modo de enfoque y trabajo en otros campos.

Es importante destacar que en cuanto a fundamentación conceptual y vivencial del Esqueleto Afectivo, podríamos haber utilizado más elementos gestálticos, pero su agregado escapa a la brevedad de este artículo. De todos modos, este "no divulgar" es oportuno pues invita al lector interesado a la interiorización más profunda de este enfoque.

REFERENCIAS FUNDAMENTALES PARA LA APLICACION DEL ESQUELETO AFECTIVO

Es VITAL para la aplicación de esta técnica, tener BIEN EN CLARO la DIFERENCIA entre lo terapéutico y lo teatral, pues de "confundir" sus límites traería aparejada verdaderos desastres, por otra parte obvios. NO SE PUEDEN MEZCLAR LOS CONTEXTOS. Esta experiencia de ninguna manera puede aplicarse por el atolondramiento prepotente y soberbio de un individuo. Debe ser aplicado únicamente en función del beneficio del actor, y no en beneficio de la técnica misma y por lo "divertido" al aplicarla. Es OTRO MODO de acceso del trabajo interno al actor. Y algo debe quedar bien en claro, esta técnica, PARRANADA, quiere suplir el trabajo del actor consigo mismo.

Conviene señalar que pese a tener figuras diferentes (terapia y teatro) tienen un FONDO en común. Por esto es posible que el compromiso de ese fondo, pese a estar alojado de la figura terapéutica, genera cierto rechazo y resistencia en el actor. Dependerá del que utilice esta técnica saber RESPETAR la autoregulación del actor y no forzarlo. Forzarlo sería VIOLENCIA. De ser realizado el ejercicio basta que el actor pueda extraer de su diálogo con el personaje (esqueleto) dos o tres consignas profundas para poder luego trabajarlas en su interior (Acción Interna). Así como un proceso de digestión fisiológica lleva su tiempo, es importante respetar esa digestión, lenta y profunda, que el actor va haciendo de su personaje. Y esto por dos motivos: 1) por el respeto a la persona-actor. 2) Solamente lo bien "digerido" será bien "eliminado" (sacado a luz) en la actuación. Las

digestiones rápidas sólo producen asimilaganismo, malestar. Pues bien; en el teatro las rápidas y apuradas asimilaciones generan composiciones torpes e interpretaciones confusas.

"Tú eres tú, y yo soy yo,
si por casualidad nos encontramos,
es hermoso". Perls.



EJEMPLO DE APLICACION DEL EJERCICIO DEL ESQUELETO AFECTIVO

Ante la dificultad que tenía un actor para representar y "descubrir" el personaje de un Rey (personaje de la obra "El mendigo y el perro muerto" de Bertold Brecht) pensamos que era oportuno aplicar el ejercicio ya explicado.

Lo transcribiremos casi textualmente, para que los lectores observen la dinámica del mismo. Recordamos que actor y personaje son la misma persona. El conductor de toda esta experiencia es el Director. Lo introduciremos precisamente por que es él (quien) fija las consignas básicas y el momento de cambio de roles. Esto será mejor entendido pasando a la experiencia siguiente:

Director: (al actor) ... enfrente tuyo está sentado el Rey, tu personaje, Te pido que le preguntes lo que quieras, y si es posible, o si querés, podés preguntarle incluso por cosas triviales y cotidianas...

(Esta última consigna se debe a que es aconsejable que el actor se vaya acercando paulatinamente al personaje, o mejor dicho, que el actor vaya encontrando en sí mismo, poco a poco, los elementos para que (en este caso) pue

da componer al Rey).

Actor:(al Rey) (el actor se encuentra sentado en una silla y frente a él una silla vacía en donde simbólicamente se encuentra el personaje)

Hola! ... (piensa, dudando unos instantes. Mira al director como para que éste lo ayude).

Director: (al actor) No me mires, Mirá a tu personaje. (Esto se debe a que el actor no debe perder contacto con su personaje. El Director contrubuirá a esta "no pérdida de contacto" manteniendo una posición más o menos fija, de forma de no distraer al actor).

... (al actor) ¿No te interesaría saber cómo está vestido el Rey?

Actor: (al Rey) ¡Rey!, ¿cómo son tus ropas?...

(El director indica al actor que se levante de su silla y ocupe la que tiene enfrente, de forma de ocupar el rol del Rey).

Rey: (al actor) (la silla del actor ahora está vacía). Bueno... son lujosas... (se mira el cuerpo en una franca actitud real, comprendiendo que comienza a identificarse con la postura de un rey)... por supuesto que yo no podría vestirme con otra cosa! ¡es una ropa acorde con lo que soy!...

(Fin de la ubicación preliminar del personaje en un contexto) Ahora comenzamos a trabajar específicamente sobre las vivencias. El actor deja el rol del personaje, cambia de silla y se ubica en la otra. El actor tiene ahora delante, en la silla vacía, al personaje, al esqueleto).

Actor: (al rey) ¿Y quié~~n~~ sos vos?...

(cambio de silla)

Rey: (al actor). Soy un rey poderoso, tengo ejércitos y quiero destruir a mis enemigos. Además, gobierno a mi pueblo y ellos me aman. (Intento del actor, que ahora es rey, de enfriar el contacto profundo que estaba entablado con su personaje a través de él mismo, repitiendo partes e ideas del texto de Brecht).

(Cambio de silla)

Actor: (al rey) ¿Seguro que te aman?

(Cambio de silla)

Rey: (al actor: Por supuesto! (nótese cómo cuando el actor pregunta no tiene ningún inconveniente, pero cuando cambio de silla y adopta el rol del rey, enfría sus respuestas. Esto no es otra cosa que la resistencia al compromiso del fondo del que hablábamos, compromiso por el cual el actor debe sacar sus propias vivencias para darle COLOR al ESQUELETO)

Director: (al rey) Sr. Rey, pregúntele a su actor si acaso no lo ve a Ud. feliz...

(Nótese el modo de trabajar del director. Por un lado incita al actor a que descubra su personaje, y por otro lado, incita al personaje a que deje ser descubierto por el actor. Es uno de los modos de operar con las resistencias).

Rey: (al actor) ¿No ves acaso que soy feliz?

(Cambio de silla)

Actor: (al rey)... me parece que no ...

(Cambio de silla)

Director: (al actor) Pregúntale al rey cómo se siente...

Actor: (al rey) ¿Cómo te sentís? (en voz muy baja)

Director: (al actor) Repetilo más fuerte....

(Ahora el inconveniente es del actor que pregunta en voz baja para enfriar la respuesta que él mismo deberá darse)

Actor: (al rey) ¿Cómo te sentís?

(Cambio de silla)

Rey: (al actor) y... no sé... me sentó solo, muy solo.

Estoy incómodo. Quiero tener compañía.

(Cambio de silla).



Actor: (al rey) ¿Y por qué estás solo?

(Cambio de silla)

Rey: (al actor: No sé... pero quiero una compañía...

(Cambio de silla)

Actor: (al rey) YO TE VOY A ACOMPARAR

(Aquí se da el contacto. Se detuvo el ejercicio pues como se verá el actor llegó a llenar con sus vivencias al Esqueleto Afectivo. En este caso la vivencia fue la soledad).

La finalidad máxima de esta experiencia es el contacto entre la vivencia (del actor) y el esqueleto (personaje propuesto por el texto).

COMENTARIOS FINALES

Habremos realizado esta experiencia aproximadamente con unas diez personas, repitiéndola varias veces con cada una de ellas. Los resultados fueron sumamente satisfactorios, que se evidenciaron en una mejor actuación y en los comentarios favorables de los actores con respecto a lo útil y emocionante de esta experiencia.

Lo "útil y emocionante de esta experiencia" no solamente fue percibida por aquellos que actuaron, sino también por sus compañeros-espectadores. Esto es evidente pues si el contacto entre el actor y su personaje (esqueleto) es óptimo, el contacto entre el actor y el público será mucho mejor.*



"Dejadme pues vivir y morir a mi manera
Cámara de compensación para la gente
Vagamundo solitario que gusta del bromear
Y pensar y jugar, y eso es todo". Perls

jorge monteleone

el primer visconti

En un mismo período, Góngora complicó hasta lo inaudito el "mundo de las apariencias" que, a fuer de maravilloso, se alejó de lo real; Cervantes se propuso abolir lo maravilloso y nos brindó, en cambio, una summa que es clave de su época. Las obras artísticas, de este modo, postularían diversos planos o sólo uno. Hay obras que aspiran a alcanzar un objetivo unitario, con frecuencia meramente formal, y otras que se despliegan como un gran friso de acontecimientos y relaciones. En nuestra época estas tendencias se encaminan al antagonismo. Nos abstendremos de los nombres propios; ser contemporáneos nos condena a la parcialidad o al error. Sin embargo Luchino Visconti ilustra, sin lugar a equívocos, la segunda tendencia.

La familia Visconti dominó Milán durante dos centurias (1295-1441). Entre ellos se sucedieron antagonismos, particiones del Estado milanés, un fratricidio. Algunos de ellos fueron sensitivos en extremo o en extremo crueles, como Giovanni María, asesinado por sus adversarios. La fantasía nos permite hallar analogías entre sus antepasados y algunos de sus personajes, vehementes y corruptos. Luchino Visconti nació en el seno de la aristocracia, en "su" Milán. Poseía títulos nobiliarios y aún en 1906, cuando nació, su familia respiraba el aire decadente del ochocientos. Su linaje lombardo se remontaba al Renacimiento, engendrado por el Humanismo. Y siglos después, Luchino Visconti sería una curiosa transposición de hombre renacentista. Fue doctor en Letras; leía partituras de grandes obras sinfónicas; era escenógrafo; frecuentó los escritos de Gramsci y de otros filósofos y sociólogos; fue decorador, utilero y bocetista antes de su primer film "Osessione" en espectáculo de la compañía "Citta di Milano": fue creador del vestuario y asistente de dirección de Jean Renoir en "Une partie de campagne" (1936) y de éste y Carl Koch en el film "Tosca"; fue un gran director teatral (Shakespeare, Chéjov, Sartre, Anouilh, Miller, Tennessee Williams, Cocteau, Goethe, Eurípides se hallan en su labor); fue un gran "régisseur" de óperas (sobre todo las de Verdi, su gran amor); fue Visconti, el realizador que no sabemos olvidar. Si profesó un humanismo y llamó a su cine: antropomórfico, no fue aquel que crea los fundamentos "emotivos" de la ética burguesa, como afirma Suchy. Visconti estaba penetrado de arte, pero se cuidó de ser Ludwig, que olvidó la historia. Precisamente la historia descendió hasta lo más profundo de sus obras.

En una página de Visconti leemos: "Mi recuerdo más lejano se remonta quizá a Engadina. El viaje en automóvil hasta Chiavenna, donde almorzábamos a la espera del carruaje con el que subiríamos hasta más allá del Maloja... Una parada en Cernobbio, en la casa de campo de la abuela. Palanganas de lavatorio de porcelana, con flores azul turquí. Pequeños claveles rosados de montaña, de perfume penetrante, por todo el camino. Mi madre en el asiento alto de atrás, y nosotros turnándonos junto a ella...". Visconti murió sin llevar al cine la obra de quien tuvo un destino en cierto modo similar al suyo. Se trataba de "A la recherche du temps perdu", de Marcel Proust. El párrafo que leímos hace pensar en el francés quien, como Luchino Visconti, fue un intransigente que iba por delante de su clase (la frase es de Benjamin); uno que murió con su máscara de artista luego de haber destrozado tantas, ostentadas por otros y que por tradición le habrían pertenecido.

La gran ruptura consigo mismo y con su clase se produce en París, en 1936. Visconti provenía de un país fascista y se alía al grupo de Jean Renoir, el gran realista francés, cuyas doctrinas políticas y estéticas eran profundamente antifascistas. Era la época del Frente Popular. Visconti confiesa: "Yo había sufrido un shock. Cuando volvía a Italia, verdaderamente yo había cambiado mucho."

Tres años después filma "Osessione", primer film neorrealista. En él, circunscribiendo un episodio de adulterio y asesinato, surgen los elementos de la escuela que también proseguirán sus otros episodios "Rosellina y De Sica: la sordidez, la miseria, la bastarda de la Italia fascista, que pronto sucumbiría. Se advierte la utilización de exteriores con fines expresivos; los decorados van en deep medro; los cuadros son austeros y de notable minuciosidad. Pero Visconti, con su propia obra, comenzará a disentir con el neorrealismo, al cual abarca y supera. Ya en su primer film se revelan ciertas tendencias que serán características: Visconti se empeña en la dirección de actores, en cuadros de notable plasticidad, en la minuciosidad. Visconti ha recibido la influencia de los maestros rusos (Eisenstein, Pudovkin), Visconti ha recibido la influencia de Giovanni Verga, fundador del naturalismo y el verismo en la narrativa italiana.

El neorrealismo se proponía un reflejo sin concesiones de la realidad inmediata. Visconti se propone que la obra de arte críe que la realidad. En 1948 filma "La terra trema". Sería la primera parte de una trilogía sobre la isla de Sicilia y sus conflictos sociales. Nunca se filmaron las dos restantes, que tratarían de los mineros y de los campesinos. Visconti nos brindó el "Episodio

del mar", cuyos protagonistas eran los propios pescadores sicilianos. Ha leído a Gramsci y expone a través de la familia Valastro un análisis histórico-político de su situación, traspasado de plasticidad. Ya advertimos otras fuertes tendencias que le serán propias: un conflicto económico como fuente y razón de todo desarrollo dramático; la familia como centro del drama, institución que Visconti utilizará a menudo, en su singularidad, para que lo general se presente con toda su riqueza en ella. Ese método que halla la correspondencia entre lo particular y lo general, bajo el cual la realidad se aprehende mediante el análisis y se reconstruye mediante la exposición sintética, es el dialéctico. En cada una de sus familias, en cada uno de sus personajes, Visconti descubrirá el movimiento propio de un conjunto histórico.

Luego de "Bellissima", en 1951, que trata de los esfuerzos de una madre por convertir a su bella hija en estrella cinematográfica, se produce el primer "tour de force" de Visconti: "Senso", de 1954. El film le vale la polémica con los neorealistas, que defienden la obligatoria contemporaneidad en el tema de sus obras. Visconti se propone un realismo crítico, esta vez, a través del amor entre un joven oficial austriaco y una aristocrática de florentina, enemigos ambos. Dice de "Senso": "Hay un tono de excepcionalidad en la atmósfera, que pretende ser un reflejo de los grandes movimientos políticos y sociales de la época. En la resolución de la aventura amorosa se encuentra una alusión evidente al crepúsculo de un período crítico de nuestro Risorgimento". Al margen de la suntuosidad en las imágenes, de febril belleza, que se agudizará hasta una rara preciosidad, Visconti extrema su poder expresivo, ya para siempre, con el melodrama. Siempre acompañará los grandes pasos dramáticos con poderosas masas orquestales, que le cederán los atributos de la pasión. Verdi acompañaba las vicisitudes del drama con grandes efectos sinfónicos. Pensamos en Verdi y en su minuciosa vigilancia para con sus obras, su participación en la escenificación, su reconstrucción histórica precisa, la armonía entre las circunstancias políticas y culturales con sus libretos y no nos es extraña la admiración de Visconti, que de algún modo lo heredó y exaltó.

En las obras de Luchino Visconti la cultura extiende las referencias y alusiones en múltiples sentidos. La historia de "Senso" transcurre en 1866, cuando las tropas italianas fueron destruidas en Custozza por el ejército austriaco de ocupación. Y el inicio de "Senso" ocurre en el teatro La Fenice de Venecia, durante la representación de "Il Trovatore" de Verdi. Luego del tercer acto, los jóvenes patriotas que asistían, realizan demostraciones antiaustriacas hacia la jerarquía y la nobleza enemiga que también presenciaba la ópera. Gramsci había señalado que la corriente nacional en Italia se había expresado en la música. En el ochocientos, las óperas de Verdi representaban las fuerzas progresistas. VERDI era a un tiempo el gran músico nacional y la sigla de



"...un film nace de una condición general: de la cultura..."

VISCONTI

"Viva Vittorio Emanuele, Re d'Italia". Toda la estructura de "Senso" es la de un melodrama. Allí se prodigan las excentricidades, las violencias y las dulzuras. La representación está como exaltada, suerte de bajo relieve, por los pasajes de la Séptima Sinfonía en Mi Mayor, de Bruckner, compuesta en 1884.

La obra de Luchino Visconti ya es el gran friso. Será majestuoso y poético, como su Ludwig, pero en la obra dejará que el hombre y la historia se desgarran y muestren como una gran herida. El ha buscado y ha hallado el poder poético de la historia.*

Datos de filmografía:

- Osessione (Obsesión) - 1943 - Basada en la novela de James Cain: "El cartero llama dos veces"
- La terra trema (La tierra tiembla), "Episodio del mar" - 1948 - Inspirada en la novela "I Malavoglia" (Los Malavoglia) de Giovanni Verga.
- Bellissima (Bellísima) - 1951 - Sobre un tema de Cesare Zavattini.
- Senso (Livia, un amor desesperado) - 1954 - Basada en el relato "Senso" de Camilo Boito.

reportaje a carlos de la mota

Visitamos a Carlos de la Mota, uno de los escultores más trascendentes de la Argentina. Penetramos en su mundo movidos por cierto espíritu de inquisición. Con la intención de reflejar la filosofía, el pensamiento y la visión crítica de uno de los principales protagonistas del hecho plástico nacional. El resultado, desde ya positivo, es el siguiente:

ULISES: Dentro de la plástica es notorio un cierto relegamiento de la escultura. Expliquenos los motivos.

C. de la Mota: En primer lugar hay que considerar que la pintura se presenta al observador con elementos gráficos más accesibles. La pintura se acerca más al concepto de gráfica con sus dos elementos espaciales como son el ancho y el alto... (La "cosa" plana y el mensaje se comprenden más a través de dos dimensiones que de lo tridimensional). Considero que esto no es culpa de nadie, ni de sociedades ni de hombres. Es sumamente comprensible que, dentro de la plástica, exista ese relegamiento.

ULISES: ¿Usted cree propicias las exposiciones y construcciones escultóricas al aire libre, como medio de difusión?

C. de la Mota: Sí, hay casos de países en donde rigen leyes que estipulan un tanto por ciento de espacio al aire libre para escultores y pintores, principalmente en parques y paredes laterales de edificios altos. Son los casos de Estados Unidos, Canadá, Venezuela, Francia y creo que hasta en el Uruguay.

Lamentablemente esto en nuestro país es inexistente y no se hacen monumentos a pesar de las posibilidades.

ULISES: Hablando de posibilidades, ¿cuáles brinda el Estado a los escultores?

C. de la Mota: Es mínimo. El Fondo de las Artes provee algún dinero para que uno pueda colocar su taller, pero de todos modos esto no cubre las necesidades del escultor ni del pintor. Por otra parte, para los organismos específicos tampoco hay grandes aportes...

ULISES: Siendo este el panorama económico que ustedes enfrentan, ¿qué horizontes se presentan para los jóvenes escultores que carecen de recursos propios?

C. de la Mota: Lamentablemente el joven escultor sale de Bellas Artes y ya tropieza con estos problemas. En primer lugar necesita un espacio donde trabajar, un taller donde desarrollar su obra, cosa que en el pintor no es tan grave ya que en un rincón puede establecerse. En escultura, generalmente, se trabaja con grandes dimensiones, por lo tanto el lugar es fundamental.



Luego está el problema de los materiales, que generalmente para el escultor de piedra o de yeso se dificulta, entre otras cosas, por el acarreo.

El acceso a la herramientas es otro problema; al joven no se le presta ayuda... En Francia, por ejemplo, hay lugares específicos donde el escultor puede hallar todos sus materiales... Aquí todo es muy distinto. **ULISES:** Cambiando de tema, ¿qué es lo que pudo ver a través de sus experiencias como docente?

C. de la Mota: Me he podido ver y comprobar que la tendencia general de los alumnos es la figuración, aunque dentro de ella, no se puede hablar de una inclinación específica...

ULISES: ¿Y a nivel nacional?

C. de la Mota: Sucede que en nuestro medio no hay tendencias muy específicas. Es muy notable el hecho de que en la actualidad plástica todo es válido, desde lo figurativo hasta lo abstracto. Faltan rasgos sociales.



ULISES: ¿Qué es lo que espera de los próximos tiempos?

C. de la Mota: Un arte con características nacionales, con sello propio. Sólo eso.*

* * *



dámaso "beto" alonso
la escuela de atenas y co.

Pese a todas las especulaciones de los excépticos los hechos demuestran que paso a paso se asciende hasta el Parnaso. Observen, para el caso cómo hemos conseguido reunir mediante un artificio histórico a los máximos pensadores de todos los tiempos. Y cómo su descomunal verbosidad entenebrece con garbo las más diáfanas cuestiones de pensamiento.

Adelante, ya verán que este "seleccionado" tiene de todo.

Kant tose y se acomoda la bufanda. El silencio que envolvía la reunión tornábase cada vez más ostensible dando cuenta (como diría algún maestro) de que toda actividad psíquica se realiza para adentro de la cabeza. Y no para afuera. Los pensadores despertaron de su letargo y observaron atentamente los movimientos casi le-tánicos de una barba que anticipaba en pocos segundos la irrupción de la palabra:

- La vida sin examen no merece ser vivida -manifestó por fin el viejo zorro de Sócrates- A vosotros, atenienses..

"Cuidado con este viejo porque es medio peligroso" dijeron por lo bajo algunas voces. El murmullo decreció cuando David Hume, sin duda el más pícaro de los presentes, se atrevió a interrumpir al Padre de la Filosofía.

- Perdón, Maestro. A Ud. le hicieron algunas acusaciones medio raras...



El tono burlón de estas palabras manifestó a los risueños comedidos que David se refería a esa fama que le en dilgaron a Sócrates a consecuencia de la acusación nunca aclarada de "corromper a la juventud". Kierkegaard, sin poder contener la risa se zambulló debajo de la mesa diciendo a modo de explicación:

- Perdón, se me clavó una astilla en la carne.
- Platón, ese flaquito de mirada transparente era el más indicado para asumir la defensa del vetusto individuo de quien había sido discípulo.
- Atenienses, vuestros ojos sólo buscan venganza. Habéis perdido el don maravilloso de las alturas, el don de elevaros y ver más allá de lo que vuestra vista alcanza. Vuestra carne ejerce una tiranía sangrienta sobre vuestro espíritu.
- Otra vez con lo mismo, Flaco. -rezongó Aristóteles con fastidio-

- Es el amor lo que eleva hacia las ideas, mi querido Ari.
Platón había dado a conocer su tesis sobre los dos mundos luego de leer "El Principito" y "Juan Salvador Gaviota".

¡La única realidad es ésta! -gritó Aristóteles señalando el suelo.

El tono dramático de sus palabras impulsó a los asistentes a la discusión.

- Los malos traductores han popularizado el "ser o no ser" de Hamlet en lugar de "existir o no existir". Los muy torpes creen que es lo mismo. ¡Cuánto se equivocan! Esta cuestión ha consumido mi vida entera...

- Dijo Heidegger con tristeza, saliendo de un silencio al que por fortuna volvería de inmediato.

- ¡Sonamos! Un existencialista -fue el brillante comenrario de turno de Hume- Haceme pierna, Augusto, que a los reventamos.

- Dejé que están en la edad de las tinieblas -respondió le Comte con poco entusiasmo-

- Pero llegará el Mediodía! Cuando comprendamos que la especie es más importante que el individuo y que la metafísica es un narcótico para la vida, cuando la irreligiosidad sea una religión desenfadada, entonces arribará el Superhombre !!



Nietzsche, Tomás de Aquino, Aristóteles y Heidegger

- Pará la mano, Federico. ¿Otra vez te estuviste dando manija con las historietas de Batman?
- Todos ustedes erran por la base -manifestó sorprendentemente René Descartes- pues carecen de un método adecuado.
- ¡Y Ud. qué recomienda, señorito?
- Bueno, en primer lugar hay que tener cuidado con cualquier cosa que se preste a confusión, lo cual quiere decir que todo lo que es clarito es verdadero. Y después hay que tratar de continuar despacito, con calma, tratando de no equivocarse y ya está. El resultado tiene que estar bien.
- ¡Mataste, Rentato! - ciferaron algunos exaltados. Hume saltó de su asiento. Habían metido el dedo en la llaga.
- ¡Miente! Todo conocimiento proviene de la experiencia o sea que no se la puede gastar en teoría. Hay que ser un macho experimentado.

- ¿Experimentado en qué? -preguntó graciosamente René.
- Callate, vos me parece que sos un flor de ...
- ¡Bueno! -gritó Hegel viendo que la cosa se ponía espesa- La historia es el desarrollo de la Idea...
- Jua jua, jua -rieron a un tiempo Sartre y Nietzsche.
- Escuchame, flaco -increpó Jean Paul al idealista genial- eso es un escapismo, hay que afrontar la realidad y tener en cuenta que robar en los supermercados es arte de masas; por ese motivo la existencia es anterior a la esencia y el "Saint Etienne" no va a largar a Piazza para el Mundial. O qué se creen...
- Ud. se equivocó, amigo Sartre -opinó Kant con aire paternal- ¿Sabía Ud. que las condiciones de posibilidad de la experiencia son también las condiciones de posibilidad de los objetos de la experiencia y que espacio y tiempo son formas puras de intuición del sujeto?
- Sabe qué ocurre, estimado Immanuel: ese asunto de la "subjetividad trascendental" o algo así es demasiado subjetivo.
- Muy difícil, muy difícil -volvió a irrumpir Hume-, la metafísica es una pálida, hay que coparse con las ciencias naturales, la matemática...
- Oiga jovencito -comenzó a enojarse Kant- aquí nadie habló de metafísica. Esto es Estética Trascendental. Má qué estética si ustedes dos son más fuleros que Frankenstein y Mr. Hyde.
- Pero Sr. Hume, ¿para Ud. qué es el infinito?
- El infinito no es nada, loco ¿qué querés? No tiene sentido hablar del infinito cuando das un paseo en bicicleta, por lo tanto no existe.
- ¡Mal inferido lógicamente! -fue el aplastante veredicto del endemoniado Santo Tomás- El puro acto y el primer motor aristotélico demuestran la existencia del Supremo.
- Oia, ahora te dedicás a la mecánica, jua, jua.
- Bueno, chau -dijo alguien.
- Y de inmediato todos se borraron. Para volver a ocupar, seguramente el sitio glorioso destinado a los Grandes Hombres de la Humanidad. La inestimable contribución de su pensamiento permite que hoy en día cultísimos e inteligentes individuos desarrollen una muy apreciada profesión: la de platicantes de cafetín.*

LITERATURA ARGENTINA Y EXPRESION AMERICANA, por Liborio Justo (en la tapa con su seudónimo Lobodón Garra), Bs.As., Ed. Rescate 1977.

Se trata de la última obra de este casi octogenario combatiente que, al final de una vida de incansable viajero, político impenitente y escritor temerario, como buen Lobodón, nos ofrece la última presa de su Garra.

Aunque su producción se reparte entre la sociología, la historia y la política, cuenta en su haber cuatro obras literarias y un análisis desmitificador del Martín Fierro incluido en su obra sociológica "Fampas y lanzas". Pero este nuevo volumen incursión directamente en el campo de la crítica literaria, aspirando a ser -según expresa- una contribución al análisis de la producción literaria argentina contemporánea. La idea que anima la obra, piedra de toque de todo su análisis sociológico-literario, es la necesidad, por parte de nuestra literatura, de alcanzar una expresión propia, que no por ser autóctona, deje de ser universal. En la lucha para expresar lo nuestro -dice- debe prevalecer el fondo y no la forma. No es de extrañar que, con un criterio tan excluyente, sólo se "salven" de su pesuña, entre toda nuestra producción, algún cuento de Quiroga, una novela de Castelnuovo y algún viro escrito de Arlt. - Para Justo, toda obra literaria que no muestre el sometimiento del indio o no explore la psicología del proletario, debe rechazarse por evasiva y metafísica.

De este modo, pasan por la palestra Lugones, Quiroga, Gálvez, Borges, Mallea, Martínez Estrada, Sábato, Castelnuovo, Arlt y otros. Forzoso es reconocer que a algunos de ellos, aunque excesiva, la paliza nos les viene mal. De todos modos, una obra documentada y amena y un cuestionable aporte para la definición de nuestra cultura. (190pp.)

EL ORNITORRINCO (revista de literatura) (no.1, oct/nov.77, no.2 mar/abr.78).

"El primer número de toda revista literaria - escribe su director Abelardo Castillo- debe publicar un manifiesto. Se redacta en primera del plural, expone las ideas estéticas de un grupo y tiene el propósito de abolir toda la literatura anterior a ese escrito. Puede sintetizarse así: hemos venido a llenar un vacío, y desde ahora la crítica, la poesía, la narrativa y el arte somos nosotros. Nada de lo dicho va a ocurrir en esta página".

Pero ocurrió en la siguiente. Dice Castillo: "Lo opuesto a este año de gracia 1977 es El Ornitorrinco". Se trata de la afirmación más pretenciosa que oímos en los últimos tiempos, con la excepción, quizá, de Salvador Dalí.

Lo cierto es que Castillo y su gente, nueva generación inmediata anterior, vuelven después de unos meses de silencio, teniendo mucho que decir. Estos dos números incluyen cuentos del sueco Stig Dagerman, del norteamericano J.P. Donleavy y de los argentinos Lillana Hecker, Annie Haslop, Elia Parra y Juan Miguel García Fernández y poemas de Daniel Gutman, Cristina Piña, Rafael Felipe Otearino, Roberto Juarroz, Daniel Freidenberg, Guillermo Boido y Alfredo Veiravé. Interesantes artículos de Castillo sobre las revistas literarias y sobre Sartre, Silvia Spargawurre sobre lingüística y Cristina Piña sobre Alejandra Pizarnik. Se ha rescatado, además, un curso dictado por Luis Prieto en 1974 sobre lingüística y semiología que se dará a conocer en varias entregas.

Párrafo aparte merece el cuento "Violín de fango", donde el joven narrador argentino Isidoro Blaistein conjuga - ve- vez más su penetración psicológica en nuestros estratos sociales y su atrevido sentido del humor, como ya lo hiciera magníficamente en Mishiadura - en Aries, Los tarmas, o El tío Facundo (aparecidos en La salvación, 1972). El Ornitorrinco no podía demorar más su aparición. Confiamos en "la inusual sensibilidad de su pico".

SALPICÓN CULTURAL

DE CUANDO EL TEATRO SE LLAMA VOCACION

Lugar: un panteón, el cementerio... Los personajes, los muertos... Tema: una abierta crítica social... La intención: una ventana al replanteo.

Estas son las condiciones en que se enmarca "FELICE MORTE" una obra de Mario de Luca a través de cuyos personajes se tejen las más profundas relaciones de vida y muerte, de la no-aceptación y del reencuentro en sí mismo.

De allí en más, la senda se va delineando poco a poco a través del trabajo grupal, que hace de su vocación una dependencia total del dar.

"TALIA 70", es un fino rayo luminoso, un reflejo pequeño de gestación artística que, sin la intención de lo absoluto, marca una visión bastante amplia del ser, antagónicamente enfrentado al amor y al odio, con esta puesta que ha sido dirigida por el mismo autor.

Si bien toda la obra es una explícita crítica, existe en ella un corte abismal de formas. En la primera parte, los cinco personajes centrales son casi espectadores de los acontecimientos, que van de la mano de las "visitas" del cementerio, donde la sátira juega su papel principal. El enfrentamiento con la muerte y la no-aceptación de la misma, marca a través de una danza, el cambio de postura y de elementos, y da lugar a la segunda parte, en la que el manejo de formas se estructura en el drama.

Tiene lugar, entonces, un despliegue de personalidades que determinan, a través de sus interrelaciones, una regresión hacia la esencia natural de lo que fueron en vida.

Surgen así las conexiones con el público, dada por parlamentos frontales y a modo de espejos antepuestos, que hacen del espectador un reflejo de situaciones, cotidianas actitudes frente al Todo, y de la necesidad de trazar sendas de búsquedas, expectativas y planteos que se van manifestando a través de los simbolismos que estructuran la obra.

La actuación presenta su eco más propicio en los monólogos, como también en los grotescos de la primera parte... Y si se buscan las falencias interpretativas, la resolución se encuentra en la manifestación de poder plasmar una obra de este tenor, con actores "sin escuela", que ponen su vocación, su fibra actuarial, al servicio del teatro. Quizás éste sea el hecho más importante y sobresaliente del trabajo de grupo.

Cuando el teatro es una vivencia, y sus alas se elevan "en silencio" hasta traspasar en hechos sensibles capaces, espectadores, ancestral vocación del individuo, se puede, entonces, plasmar la vida de maneras... Es allí donde surge un manejo de expresiones vitales que gestan el núcleo del arte, y en poco tiempo se podrá decir ha vuelto a nacer el teatro.

(En el Teatro del Centro)

Lector:



Prender la creación de un niño sin el
copular del hombre es, prender el s'into de
Ulises sin tu presencia.

Porque algunos de tus interrogantes yo
los formule y porque algunas de tus ideas yo
no las tengo, es que te propongo participar
en mi confesión. No nos embriaga el
democratismo banal del tipo: "¡que todos
participen!" No nos interesan ni los cuentos,
ni las poesías, ni los ensayos que no provengan
de tu espíritu perfeccionista, de tu yo creador,
de tu veta constructora.

Ulises no es un pasatiempo, ni sus
pa'ginas un capricho adolescente, su creación
es un puente, su Editorial una propuesta y
este, nuestro llamado, la pretensión de
compartir.

La Dirección.

los códigos mexicanos son
reproducciones de los dibujados
por rafael l. castro y que ilustran
el libro "las extraordinarias historias
de los códigos mexicanos" de m.sten
ed. contrapuntos, méxico, 1973.
las ilustraciones del artículo "un
esqueleto afectivo" son reproducciones
de las habidas en "dentro y fuera
del tarro de la basura" de f.perls
y realizadas por russ youngreen,
ed. cuatro vientos, chile, 1975,
y de "mi vida en el arte" de
c.stanislavski, ed. siglo veinte.

los artículos firmados no representan
necesariamente la opinión de los
directores

Se autoriza la reproducción total o parcial de los
artículos con la sola mención de la fuente. Los
valores espirituales y culturales no pueden ni
deben tener propiedad.

Registro Nacional de la Propiedad
Intelectual; en trámite
Marca Registrada

Queda hecho el depósito que marca la ley

CeD

Incl

sin valor comercial

tirada reducida

INDUSTRIA ARGENTINA