

NOVA
la r t e

setiembre /
octubre de 1978

Nº 1

\$ 900 --

LA SITUACION DEL ARTE

opinan:

JORGE ROMERO BREST
ANTONIO BERNI
POMPEYO CAMPS
ABELARDO CASTILLO
LUIS GREGORICH
LITO NEBBIA
GERARDO GANDINI

además:

Un cuento de
FERNANDO SORRENTINO

Poemas de
HECTOR NEGRO
ALICIA GENOVESE

Sobre GARCIA LORCA
JUAN L. ORTIZ

LA MUSICA URBANA

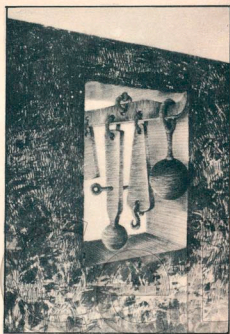
Cine - Libros - Música
Plástica - Teatro

ALICIA GENOVESE: POEMAS

Armas largas

Cuando el hombre del impermeable claro se recostó contra la pared tan borronada por los afiches como la cara de las rameras por el maquillaje, Philip Marlowe descorrió el seguro de la Smith and Wesson que ocultaba se acercó a pedir fuego y vio que al hombre le temblaban las manos. Pensó entonces que ni en caso de que todos los borrachos fuesen unos canallas, ese hombre con varias copas encima, por contar sólo las de esa noche, sería la persona que buscaba. A través del callejón no demasiado iluminado, Marlowe camina entre los vahos y la neblina de Los Angeles o de cualquier otra ciudad occidental y cristiana sin ninguna pista y olvidando el envío de rosas para esa rubia de mirada lánguida ya que él no tiene la culpa —según se dice— de que la chica haya nacido en aquellos sucios días

Philip Marlowe presume que un mismo gesto de piedad puede acercar extraños amantes y hasta enemigos. Entretanto desenfundó su Smith and Wesson, arma que no acostumbra a llevar, y vuelve el seguro. Su enemigo no aparece porque sí, de buenas a primeras al menos no esa noche.



El Hada de los Juegos

Las ganas se nos mueren como perros enfermos.

Las observo resbalar casi con piedad casi con disgusto y miro

esos besos deseados a destiempo como en un vidrio empañado donde ninguno de los dos supo dibujar

el hada de los juegos

LA SITUACION DEL ARTE

¿Cuál es el panorama y las perspectivas del arte en nuestro país?

¿Cuál es la función del artista en la sociedad y sus posibilidades?

Sobre estos temas, opinan artistas y críticos de actuación destacada en el medio nacional: LUIS GREGORICH,

LITO NEBBIA y JORGE ROMERO BREST. En sucesivos números lo harán también

ABELARDO CASTILLO, GERARDO GANDINI, ANTONIO BERNI y POMPEYO CAMPS.

LUIS GREGORICH:
el arte es inseparable de la situación general de la sociedad.



¿Qué función le asigna la sociedad al artista, y cuál la que el artista se determina. ¿Cuáles son las posibilidades de realizar esa función, para el artista visto como hombre inserto en un medio y en un mercado? ¿Qué situaciones influyen en su formación y vida profesional?

Creo que las preguntas tienen el inconveniente —o la facilidad, todo es cuestión de puntos de vista— de implicar ya cierto tipo de respuesta. Es como el detective que le pregunta al sospechoso: "¿Por qué mató a su esposa con un cuchillo?", sin conocer la identidad del matador ni la índole del arma asesina. Yo también, aunque sospechoso de tener ideas perfectamente definidas acerca de la "función que la sociedad asigna al artista", lamento confesar que al respecto soy más bien agnóstico.

Me gustaría hablar, de manera más general, de la función del arte, y para ello me remitiré a la opinión de Ernst Fischer: "El arte es necesario para que el hombre pueda conocer y cambiar el mundo. Pero también es necesario por la magia que le es inherente". Dejemos, en la definición, la alternativa transformadora. Si existe, ha de manifestarse en forma muy amortiguada e indirecta. Más han hecho, para cambiar el mundo, la invención de la rueda, el martirio de Cristo, la manzana de Newton, la espada de Alejandro Magno o Napoleón, la locomotora de vapor, los invasores de la Bastilla o del

Palacio de Invierno. Rescatemos, para el arte, el doble camino del conocimiento y de la magia: cada sociedad concreta, en determinada y concreta situación histórica, privilegiará una u otra senda, de acuerdo con su propio sistema de valores y concepción del mundo. Por mi lado, debo decir que profeso ideas y convicciones que inevitablemente me llevan a enfatizar el aspecto cognoscitivo y racional del arte, aunque lo haga no sin un resabio de escepticismo e ironía, y admita que la interpretación mágica (con su densidad afectiva, su exaltación sensible, su coartada para explicar lo inexplicable) posee un vigor que no se apagará.

Ahora, sólo unas palabras sobre la "función" que, en mi opinión, una "sociedad" (elijo la argentina, mejor conocida que otras) "asigna" al "artista" (digamos a sus escritores, músicos, pintores, etc.). Situada en la periferia del mundo, carente de una larga tradición histórica y cultural, desarrollada en una fascinada (aunque no siempre infencunda) imitación de prestigiosos modelos europeos, habituada desde su mismo nacimiento al predominio explícito y brutal de los valores económicos, nuestra sociedad, otorga al artista —si es que esto se puede afirmar— una pobre función, entre catárta, sercial y confirmatoria respecto de los estratos sociales cuya ideología y visión del mundo reproduce aún sin saberlo. En general el artista

LA SITUACION...

acata dócilmente esta situación porque puede traerle, con un poco de suerte, un sentimiento de plenitud y el reconocimiento de su papel en la mayoría de los casos lo único que le trae es frustración, soledad y pobreza). Según las diversas coyunturas, una disciplina artística u otra parecerá permitir mejor el desarrollo de su "función" a quien la cultiva: hoy toca tener ventajas al pintor, mañana quizás esté favorecido el escritor, pasado un tiempo podrá consiga una promoción inesperada de su capacidad verbal. Su "función", sin embargo, seguirá siendo secundaria si la comparamos con la de militares, estancieros, industriales, sacerdotes, e incluso políticos, sindicalistas y científicos. Pero, señamos francos: ¿en qué parte del mundo —salvo los países más viejos y desarrollados, que otorgan a sus artistas el papel de prolongación viviente de sus museos— no ocurre lo mismo? ¿Se otorgan las posibilidades de realizar esa función están más allá de la voluntad personal del artista. La realidad aunque no sepa lo que hace. Poca importa que sus obras se vendan poco o mucho, que lo lean docenas de personas o veinte mil, que su partitura sea aclamada por el auditorio de Colón o por un único crítico comprensivo. Así como están las cosas, el artista puede fracasar o triunfar individualmente —y de hecho lo más probable es que así sea—, pero no podrá modificar su función dentro de la sociedad, si es que tiene alguna.

Ya establecidas, aquí y ahora, las condiciones y la ubicación del artista en su medio, ¿cuál es la situación del arte y su perspectiva?

Sobre este punto no me gustaria formular pronósticos que casi nunca se significan nada. Lo más sensato sería decir que la situación de nuestro arte es inseparable de la situación general de nuestra sociedad, y que sólo cuando llegamos de la difícil crisis económica e institucional en que se debate nuestro país podremos tener derecho a crear obras artísticas, libre y tranquilamente. Pero ¿quién sabe? Cada arte particular tiene su historia, su tradición peculiar, su intransferibles potencialidades evolutivas. Y pese a que no puedo ser muy optimista en lo que concierne a un cambio próximo en el "status" del artista entre nosotros, siempre queda el milagro individual de cada creador que en un instante de iluminación. Por eso no sé qué pasará con nuestro arte.

Pero confío, sí, en nuestros artistas, que sabrán hacer honor a las "condiciones históricas" de su medio, y también independizarse de ellas cuando sea necesario.

En el caso específico de la literatura argentina, ¿cuáles son las líneas de fuerza que aparecen como visibles? ¿Existe una vanguardia con postulados estéticos definidos? ¿Se puede hablar de una "literatura argentina", en el mismo sentido que hablamos, por ejemplo, de una "literatura norteamericana"?

Nuestra literatura está pasando por un período de envejecimiento. Hace un tiempo que aparecen 30 años que hayan publicado, y ello no se debe sólo a factores económicos o editoriales), sino a ser advertir nuevas líneas importantes de desarrollo. Más bien, se asiste a la cristalización de tendencias ya existentes (realismo y naturalismo, surrealismo y vanguardias, narrativo fantástica, etc.). No encuentro, en estos momentos, ningún movimiento coherente y dinámico que pueda calificarse de "vanguardia", pero por ejemplo se organiza en torno a un órgano de expresión —una revista— o por lo menos promueve sistemáticamente ciertas ideas estéticas de autores revulsivos. Lo más parecido a esta aventura lo consuma, probablemente, el grupo de la revista *Letras*, que ha dado a conocer más de un texto interesante (uno de los mejores escritores jóvenes, Luis Guzman, pertenece a este grupo), pero cuyo excesivo apego a una ideología no psicoanalítica interpretado por la corriente lacaniana — influye negativamente en la producción "literaria" de sus integrantes, a menudo demasiado parecidos entre sí y entregados a una jerga y a un balbuceo que se proponen subvertir las retóricas tradicionales. Que el surrealismo fundan nuevas retóricas más indigestas que las viejas. A excepción de este grupo —que de todas maneras merece destacarse por su persistencia— no hay ningún esfuerzo colectivo considerable y que tenga cierta continuidad en el tiempo, y que merezca el nombre de vanguardia. Queda un serio esfuerzo individuales de escritores relativamente jóvenes que buscan su camino; en su mayoría, no formados en un taller, pero algunos de los que no es difícil encontrar en sus trabajos una adscripción tácita a alguna línea tradicional, ya realista, ya fantástica. Mencionamos a los nombres Jorge Asís, Héctor Lastra, Amalia Jankis, Isidoro Blaisten, Liliana Heller, Javier Torre, Rodolfo Rabanal, Alicia

Steinberg, Oscar Peyrou, Hebe Uhart, Juan José Saer, Juan Carlos Martelli. Lo que ocurre es que la literatura argentina está atravesando una suerte de tierra de nadie en que muchos viejos valores han caído sin que otros nuevos vinieran a reemplazarlos, y forzadamente este período de transición ha de caracterizarse más bien por los intentos personales que por la experiencia en común.

Hay, ciertamente, una literatura argentina con tan legítimos títulos como una literatura norteamericana, aunque su patrimonio sea más reducido y su público lector también sea más modesto. Nuestras letras comienzan con **El matadero** de Echeverría y con el **Facundo** de Sarmiento; con la gauchesca unitaria de Hilario Ascasubi y el **Martín Fierro** de José Hernández; con el naturalismo aristocrático de Cambaceres y las

Excursiones y "causeries" de Lucio V. Mansilla; con la explosión modernista y la presencia de la inmigración en los textos de fines y principios de siglo. Nuestra literatura contemporánea, por su parte, recibe ese legado y polemiza con él a través de los dos grupos fundadores de "Martín Fierro" y "Claridad" de Florida y Boedo, que han planteado, nos guste o no, las dos opciones para nuestras letras que todavía no hemos conseguido superar. Pero la intransferible originalidad de esa literatura, de su tono, de su escritura, de sus temas, de sus enfoques, de los lectores que la condicionan y recrean, es ya, en mi opinión, indiscutible.



LITO NEBBIA: los vaivenes de la música nacional



Desde hace casi quince años, Lito Nebbia, uno de los fundadores del llamado "rock nacional", ha venido desarrollando una intensa labor musical, permanentemente dirigida a lograr nuevas formas de presivas dentro de su ámbito. Hoy, sobrepasando el encasillamiento en algún género demasiado preciso, el antiguo integrante de Los Gatos, incursiona en las más variadas búsquedas, fiel sin embargo a una coherencia interior que lo convierte —por su trayectoria— en el *intelector* más válido para nuestro propósito. En un párrafo de su habitual sesión en un local jazzístico, hablamos con él sobre temas que siempre le preocuparon.

¿Qué pasó con la música progresiva en el país? ¿Cuál es la situación actual?

Yo puedo dar referencias en cuanto a mi actividad particular, porque no creo en movimientos, y nunca he adherido a ninguno que se difunda con un nombre específico o que se encuadre en determinado tipo de música o de actitud. Si apareció como enrolado en alguno, fue porque la prensa quiere darle un nombre a todo, porque siempre quieren encasillar lo que hacen.

Yo empecé a tocar desde muy chico, y me vine a Buenos Aires porque sabía que se estaba matando en el que uno puede intentar hacer conocer lo que escribe, grabar, cualquier cosa que quiera hacer como manifestación de arte. Después de vivir mucho formé el conjunto Los Gatos, con el que toqué durante cuatro años. Era dos canciones mías, que reflejaban toda mi vida adolescente. Por la manera personal en que lo hacíamos, coincidió una generación y se dio como el inicio de una época en que comenzaron a salir

eran buenos musicalmente. ¡Qué pasó con ellos?

Algunos grupos tuvieron que modificar la cosa por presiones. Pasaron muchas cosas a la máquina publicitaria por ejemplo. Porque a lo mejor no querían adherir a cosas que eran una porquería. Pero sigue habiendo grupos así, claro que no podés ir a buscartos a cualquier lado, en los discos comerciales.

¿Quiere decir que hubo un movimiento, en música progresiva, que se diluyó, que abortó?

Nunca hubo un movimiento. Todo eso se inventó. Yo creo que se trabajó en los tipos que manejan el asunto, no por los que hacían música. Algunos escribieron libros que hablan de eso, que inventan una historia. En uno, por ejemplo, hay frases que yo no dije en mi vida.

¿Si no hay tal movimiento, qué implican los recitales en el Luna Park, los conciertos, y todo lo demás?

Es un ritual que se cumple para adentro. Ahí no pasa nada. Todo pasa por el ruido. Las cosas que dicen en las canciones no hablan de algo, que yo racionalmente, sino por lo menos como ilusión, uno puede creer que sea así. Yo no puedo creer, por ejemplo, que alguien me hable de que vaya al campo con un caballo y el verde y la montaña y todo eso. El que hace eso es un bobo, o se quedó en sus diecisiete años, o es un tramposo que está utilizando algo artificialmente, como negocio. Porque siempre hay pibes de diecisiete años.

Además se copia. Estamos adscriptos a modelos extranjeros. Muchos hacen sucesales de cosas de afuera. Yo creo que lo que se sonar más o menos parecido al músico que les gusta. Igual que tipos que escuchan a Hendrix y ven de ir a estudiar guitarra cuando él se drogaba a ver tocán igual. O del surrealismo lo único que entienden es el reviente de Artaud, y no conciben nada más, no leveron nunca a Brecht y Faulstich. Y eso es lo que le llevan al público.

El músico que no actúa de esa manera, ¿tiene posibilidades de manifestarse?

El problema es que chocea es la incompreensión a la mediocridad, que son atribuibles a un problema de cultura. En cuanto al trabajo, la cosa está difícil por la crisis económica, que hace que cualquier manifestación de arte se transforme en un lujo. Mucho más para el músico, si es que no quiere encasillarse en la música de consumo.

JORGE ROMERO BREST: hoy la pintura es un juego sin calidad.

Un reportaje puede transformarse en una caja de Pandora; sobre todo si el entrevistado es Jorge Romero Brest. "Los periodistas encontraron un sistema barato para escribir sobre un tema: el reportaje"; así comenzó su charla, este "destructor de ideas", el más polémico de los críticos argentinos de pintura, ex-director de la controversia pero no por eso menos notable etapa del Di Tella en la década del 60. Dejando de lado todo cuestionario preestablecido, la entrevista se transforma en una experiencia original, sin preconcepciones. El habitat, que además sirve de casa, responde a la postura del entrevistado: en la entrada, nos recibe una caja de espejos que duplica, triplica, quintuplica el espacio. Por dónde entrará? Al final la entrevista se vuelve un ping-pong dinámico y enriquecedor.

¿Existen épocas inhibitorias de la creación?

Existen épocas poco incitantes. Pero no es el caso de la nuestra, en la que predomina la destrucción. "Los medidos", el "equilibrio armónico" terminó con Derain, la figura más importante del período comprendido entre 1905 y 1920. Comenzó siendo un revolucionario, pero luego de ese juego de destrucción intentó volver al clasicismo y se hundió. Se puede resumir así: destrucción constructiva.

¿Sería el papel del arte en nuestro siglo?

Esta es una época de empezar a decir la verdad. Es un siglo en que el hombre comienza a descubrir que tiene que luchar contra ideologías, sistemas, y contra una mistificación de la cultura. Se plantea entonces la destrucción de todos los esquemas de la vida, política, social y religiosa. Observando el panorama de los setenta y ocho años que transcurrieron de este siglo, es evidente que el hombre tiene ganas de romper muchas cosas, tanto en el arte como en los campos. Y es todo, los sistemas estéticos, artísticos, sociológicos y económicos. No hay nada más ajeno al sistema que el arte. En la actualidad, esto que se llama arte no tiene nada que ver con el arte. Pintura, grabado, escultura, política, semántica: el único ausente es el artista.

Entonces, el arte es víctima

de una mistificación.

Un artista es un ser muy especial. No está en la verdad. Es suficiente con que un cierto día acceda a ella.

¿Es posible una "desmistificación"?

¡Nietzsche fue el primero que empezó. El vio claro. Otras posturas presagían una actitud diferente: existencialismo, estructuralismo... Pero cuando estoy frente al cuadro, me olvido de todo lo demás, y la obra tiene que comunicarme algo. Lo trágico es que no me comunica nada, ni acá ni en U.S.A. Todas las grandes figuras son un mito. Existe una mala de condiciones reales para el ejercicio del arte. El noventa por ciento de la gente que pinta no tendría que hacerlo; carecen absolutamente de autenticidad y de capacidad para recoger profundamente la experiencia.

¿Pero entonces debemos hablar de una desaparición de la pintura?

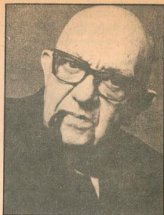
Formalmente no destruyéramos el cuestionamiento de la pintura en sí, pues hoy en día ésta se ha transformado en un juego de "mala calidad" de los juegos, pero con qué calidad! Hoy, al final, ya no hay tanta diferencia entre la T.V. y la pintura.

Si los resultados no son buenos, ¿las figuras de hoy son un mito, ¿dónde está la clave de la creación?

Hay una sola cosa que me interesa: qué pasa por la cabeza del autor para poder pintar así. El realizador plástico debe actuar en pos de la experiencia, como hacía Picasso, que trabajaba sin economías energéticas. El día en que visité su taller, había realizado en una semana más de veinte cerámicas. Esta manifestación permanente suya—Picasso estaba en una constante actitud creadora—tenía asidero en su inseguridad personal, y su obra —tal es mi hipótesis— escondió ese permanente conflicto. En una sola noche, por entretenerse, realizó ochenta variaciones de unos grabados de Cranach.

¿Por inseguridad?

Estaba en una situación difícil. Vivió intensamente su época y no se atuvo a las formas viejas. Comenzó siguiéndolas pero luego comprendió que no podía sumarse a ningún "ismo". Entonces comenzó a abrir campo, destruyendo a



derecha e izquierda.

Dentro de nuestro medio, ¿cuáles son las figuras que le interesan?

Pettorutti es el pintor más importante que el país ha tenido. Pero no me interesan sus últimos años, sino el período posterior a su regreso de Italia.

¿Y la importancia de nuestras manifestaciones artísticas en el campo internacional?

Tiene una importancia local. Y precisamente porque me interesa el arte argentino, soy severo con él. Macció, por ejemplo, es un excelente artista; pero no todos los cuadros de él me gustan. No hay mucho para ver, por lo demás: esa es la verdad.

¿A usted no le gustan los reportajes?

El último periodista que vino a hacerme un reportaje, llegó más de media hora tarde. Y la impuntualidad es una falta de consideración.

¿Y las revistas dedicadas al arte?

Hacer una revista es una tarea muy difícil: hay que cuidar los detalles estéticos, la diagramación, la impresión; y en eso nadie se fija. Además, se cree que una publicación se hace juntando gente sin importar su ideología, cuando en realidad es al revés: una revista de arte surge como excepción de un grupo. Y desde acá a Nueva York y Londres, son todas un buzón.

¿No cree que su postura es muy personal?

No tengo otra marca para decir lo que pienso. Yo sé que toco muy de fondo, pero es "lo que me pasa a mí". Si estoy en un error, escuchó. Soy serio conmigo mismo, y eso me basta. Puedo parecer omne, pero no es real.

Eso también prueba su vulnerabilidad.

Es una confesión.

Más o menos cuando nos apresurábamos a reunir las últimas notas para el cierre de este número inaugural de NOVA, los diarios trajeron la noticia de la muerte de JUAN L. ORTIZ, el poeta enterrado que cantó lo profundo de la naturaleza.

"Su reconocimiento público fue inversamente proporcional a su prestigio secreto": dijo de él un conocido crítico. Y es cierto: casi desconocido popularmente, desentendido de las oscuras tramas de la promoción personal, Ortiz permaneció fiel a su litoral, a su río, a las flores, a los árboles en los que buscó el sentido íntimo pero universal de la vida. Una búsqueda casi mística que no le impidió tomar partido por las causas sociales, todo vez que se le presentó la ocasión.

"Vi unas flores bajo el estío (con todo el cielo al blanco adelgazándose en modo de fincillas) / luego en él, así (como en un espejo sin lindes / unos cirios / Pero no suele ver en sus adentros el común, / decíme / unas llamas de azucenillas / devolvíendome de entre la grama el mediodía." Así era su poesía: honda, apacible, sin límites; pero no herética, ajena a la artificialidad de todas las vanguardias. Se le ha atribuido repetidas veces un contacto con el espíritu de la poesía oriental, se lo llamó poeta "chino". Lo cierto es que campea en sus palabras la necesidad de comunicar aquello que está contenido y al mismo tiempo más allá de la naturaleza misma, de la vivencia sacudida dócilmente por la visión de lo natural, con que estuvo en un directo y permanente contacto durante la parte más grande de su vida.

Murió en Paraná a los 82 años. En 1970, apareció en el aur del sauce, su obra completa hasta entonces y el mejor testimonio que tenemos de su poesía. La noticia de su fallecimiento —una aflicción puntual— pasó casi desapercibida en todas las noticias de los diarios. Pero los jóvenes que se acercan a la poesía, seguirán abrevando en sus libros, buscando la originalidad y la sensación de lograda paz que tan pocos —como Juan L. Ortiz— alcanzan.



LA MUERTE DE JUAN L. ORTIZ

La conciencia del poeta

El poeta tiene que vivir, ante todo, como poeta vivir... Desde luego, tendiéndose, esforzándose por ser, por ser, por ser. Fiel a eso que por razones azorosas (cierto modo de distribución de la energía social, estructura de clase) le ha tocado a él asumir. El poeta tiene una responsabilidad y su vida debe ser una respuesta: tiene que ser tan auténtico como él pretende que sea su poesía; que responda a lo que él siente profundamente y quiere pasar a los demás. Desde luego, es difícil, hay muchas cosas que conspiran y en mi caso tal vez no haya mérito sino una serie de circunstancias, quizás algo de empujamiento, de tenacidad como diría Juan Carlos Paz... Poesía

y vida deben unirse a través de algo que está operando en uno y de lo que se es responsable y que las va informando sin esfuerzo. Hay muchas tentaciones, muchas maneras de adulterar o pervertir (el prestigio, por ejemplo, que puede ser "util" para muchas cosas). Yo creo que un hombre pueda ser feliz y pasar el límite, es decir morir, sin haber encarnado una cierta unidad. Si no ha sido fiel, quien primero se perjudica es él y quien, en el momento más filosófico —como decía Platón— que es el de la muerte, no puede pasar el límite con cierta buena conciencia. La mala conciencia

es lo que envenena y malogra hasta la misma obra. ¿Usted cree que Claudel no sabía —a pesar de ser católico, él, que era un hombre muy sensual— que había obrado como un burgués, en la forma más miserable? ¿Cuando le hizo las odas a los paracaidistas de Inochancia? ¿O cuando, al decidirse el frente contra Alemania, él se opuso porque tenía acciones en las minas de filo Tinto? Y era una gran poeta, desde luego. Pero no tenía una conciencia porque vivía con la sensualidad exacerbada es el único que puede "envenenar sus fuentes", como dicen los orientales, y entonces pasa al otro lado, envenenado, es decir, en cierto modo ya muerto.

(Extraído de un reportaje realizado en 1973)

fernando sorrentino

UNA CRUZADA PSICOLÓGICA

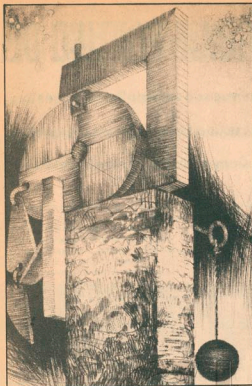
CELEBRACIÓN

Para conocer facetas ignoradas del hombre—un buen sistema consiste en colocar al examinando frente a situaciones inéditas y observar sus reacciones. Quiero decir: si yo llamo por teléfono y del otro lado de la línea me llega una voz que dice **HOLA**, esta experiencia carece de todo valor científico e informativo, pues el sujeto no ha hecho más que reaccionar de una manera rutinaria ante una situación igualmente rutinaria. De modo que no me sirve para averiguar aspectos ocultos de su personalidad.

¿Cómo saber, por ejemplo, si tal comerciante—todo amabilidad y sonrisas en el momento de mis compras—no sería capaz de estrangularme por una cuestión de moneditas? Lo mejor será, entonces, provocar las reacciones imprevisibles del hombre: éstas nos pueden enseñar muchas cosas.

Yo propongo unos pocos ejemplos.

1. Pago el exiguo importe de medio kilo de pan con el billete más grande que haya en circulación y me niego de plano a recibir el vuelto. Observo con atención la codicia del panadero, dispuesto a sacar ventaja de mi presunta demencia. Me retiro. Cinco minutos después vuelvo a presentarme en el comercio, ahora acompañado por un agente de policía, y acuso al panadero de no haber querido entregarme el vuelto. Estudio su ira ante mi mala fe: su desilusión ante el hurto frustrado. Temeroso, perplejo, balbucea incomprensibles excusas ante la mirada suspicaz del policía, quien descrece que alguien se niegue a recibir tal vuelto. Me entrega humildemente el dinero faltante y yo declaro con magnanimidad que prefiero dar por concluido el desagradable episodio. El agente, un poco defraudado, dice **Como**



usted guste. Contemplo con iruición el inmenso alivio que gana el rostro del panadero...

2. Invito a cenar en casa a un amigo mío. Cuando se presenta, le impido la entrada, con la acusación de haberme quitado—doce o catorce años atrás—una novia de la que yo, desde luego, estaba perdidamente enamorado. Observo su asombro (sólo hace unos pocos meses que nos conocemos), sus dudas (¿caso yo no sería aquel que...?), su compunción, su cólera...

3. Subo al colectivo, digo **hasta tal sitio**. Cuando el chofer—que sólo tiene ojos para el tránsito— abre la mano para recibir el dinero, deposito entre sus dedos una torre de ajedrez, y un ramito de perejil. La pregunta es: ¿cómo interpretará el colectivo— persona de nervios habitualmente inestables— esta enigmática ofrenda?

4. Viajo a Mar del Plata, me hospedo en uno de los más lujosos hoteles. Apenas la mucama me deja solo, saco la cama al pasillo y duermo allí una siesta reparadora, especialmente merecida después de tan cansador viaje.

5. Entro, gancha mediante, en una casa cualquiera, cuando sus dueños se hallan ausentes. Los espero: plácidamente sentado, fumando, bebiendo whisky,

¹ Advertiré que no me manejo en el campo de las meras hipótesis. Este panadero reaccionaría así, si el de otra ciudad acaso no se amedrentaría ante la presencia del agente y afirmaría con todo descaro haberme entregado el vuelto, etcétera. Como se ve, repleniendo esta experiencia—con distintos panaderos y, sobre todo, con distintos policías—, podemos llegar a profundizar mucho en el alma de los panaderos. Y un poco en el alma de los policías.

mirando televisión. Llegan los sujetos y entones los inprecio con dureza. Los amenazo con el puño, los digo **Señores, ¿cómo han osado ustedes entrar en mi casa!**, desatendiendo sus explicaciones o las atenciones (es mismo), les exijo que muestren el título de propiedad de la casa, no les permito abrir el cajón donde ridículamente afirman que el título se encuentra, va que tal cajón es parte inalienable de tal mueble que, a su vez, es parte inalienable de mi casa y, en consecuencia, mal podría contener el título de propiedad de una casa de personas desconocidas, sospechosas y acaso delincuentes y miembros conspicuos del hampa, etcétera.

6. Conozco a una muchacha remiligada, más bien salir, le declaro mi amor, me convierto en su novio y llega así la fecha de nuestro compromiso, cuya fiesta tiene lugar en su casa. Hay un brindis. Hay otro brindis. Hay un tercer brindis. Sobreviene, por fin, el esperado momento en que el novio—muchacho modesto, sí los hay— ofrecerá a su prometida el hermoso regalo sorpresa de que tanto se ha venido hablando. Con una sonrisa de amor y de felicidad le entrego un paquete de dimensiones considerables. La novia tantea su peso, que le parece grande. La curiosidad más viva se apodera del rostro de los presentes. Todos hacen ronda y las mujeres se apretujan en torno de la novia dichosa. Vuela el elegante papel de envolver, vuela el moño con que está adornado. Surge ahora una fina caja forrada en gamuzas negras. ¡**Una joya valiosa!**, piensa mi novia, y ese destello de codicia que advierto en sus ojos me justifica por anticipado. Sus dedos se precipitan a accionar el cierre automático. La tapa se alza con un brusco pero afeitado sonido, y una bella, multicolor, alegre, venenosísima vibora de coral se desliza sinuosamente, en busca de su libertad, entre los ebúrneos brazos de mi novia.

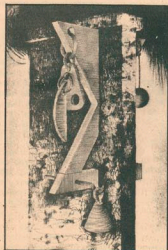
7. Espero que el gerente de la empresa donde trabajo se halle en su alfofado e impresionante despacho conversando con su mejor cliente, quien está a punto de concertar una compra por cifras siderales. Golpeo tímidamente con los nudillos en la puerta, oigo **Adelante**; entro con paso discreto y pudoroso; digo, con una sonrisita recatada, **Permiso, señor**; me dirijo al imponente armario, lo abro y orino torácica y sobre carpetas, libros, útiles, contratos, documentos y papeles que se juzgan importantes e no.

Claro que también hay algunas variantes más sencillas, que lego a quienes aún carezcan de la suficiente práctica y quieren iniciarse en esta cruzada psicológica. He aquí una cuenta:

Decíles piropos apasionados y dúnd eróticos a miembros del Ejército de Salvación, sin distinción de sexo ni edad. Ocupar la balanza de la farmacia y quedarse todo el día allí, sin consentir que nadie se pese. Conprar doscientos gramos de salarito cortado, salarito pero bien finito, abrir el paquete y, con las rodajas hermosamente raras, dibujar un corazón y escribir **Te amo** en el mostrador de la fiambrería. Viajar, en el colectivo, sentado del lado del pasillo; esperar que el vecino, o la vecina, que necesita descender, diga **¡Me permite!**; contestarle, rotundamente, **No, y, en efecto, no permitirle pasar.**

La cruzada psicológica causa ciertos desvelos (como toda cruzada), exige duros sacrificios (como toda cruzada), implica verse envuelto en serias dificultades (como toda cruzada). Pero, ¿qué significan estos inconvenientes, comparados con la deleitosa observación de las reacciones que la cruzada psicológica suscita?

Esto, al menos, es lo que yo imagino, pues—lo confieso— no soy más que un mero teorizador y es probable que nunca ponga en práctica mis ideas. Pero ustedes pueden—y deben— hacerlo.



La poesía de García Lorca se despliega sobre la suntuosidad sonora de la lengua castellana, hecha de negritud y belleza trágica, dibujada en formas precisas. El absurdo ultraísta o la exquisita pequeñez se iluminan de luz oscura al fundirse con el desgarramiento de la muerte o ese acabamiento anterior que significa no ser amado. Goya, Unamuno, Hernández, espíritus negros de España, se desmesuraron en una angustia carnal dicha en altas voces. La poesía de Lorca se menea, se filtra, se moldea en la forma exquisita de la estética granadina, que es el equilibrado sensualismo árabe.

LENGUA Y ESTILO

El escritor intenta su literatura —entre la lengua heredada, que no le pertenece y su propia subjetividad, también fuera de su dominio— a la detección de su estilo. Su literatura es su acto conciente en la trama del lenguaje, lo que define su vinculación con el mundo y su intencionalidad. Es su acto moral, si se acepta este como una categoría social. Para Roland Barthes, la escritura es un acto de solidaridad histórica. Lengua y estilo son objetos: la escritura es una función, es la relación entre el creador y la sociedad; el lenguaje literario transformado por su destino social.

García Lorca, el "hombre García Lorca" como hubiera dicho Unamuno, estaba empujado en una literatura de comunicación con su público o su pueblo, como lo dijera el mismo muchas veces. Buscó un teatro pedagógico, de "acción social" para transformar la conciencia de sus espectadores, mediante la presentación de lo bueno y lo malo, lo sublime y lo dramático del espíritu humano. Pero en su poesía, dónde están los puentes de comunicación con el lector, dónde los puso o quiso ponerlos Federico? Porque se apartó radicalmente de las formas directas que otros como Alberti, Hernández o Celaya desarrollaron.

El espíritu de su lenguaje poético, esa "floración", creció de las grandes culturas de Andalucía a las que perteneció. Fue en ese sentido, regionalista, aún dentro de España, lo que no podía ser de otra forma siendo la península un mosaico de naciones de origen diverso. Pero no por eso fue folclorista o pintoresquista (como pudo serlo otro andaluz, Rafael de León). Las formas y los motivos

EL LENGUAJE POÉTICO

El 19 de agosto pasado se cumplieron cuarenta y dos años del fusilamiento de Federico García Lorca por las tropas falangistas españolas, pocos días después del levantamiento que desataría la Guerra Civil. En recuerdo del poeta

tradicionales, que Lorca rebuscó en sus peregrinajes y en su espíritu, en su más oculta memoria, son recreadas y desaparecidos como tales, dando lugar a otra literatura, en la cual perduran las esencias de lo original, que subterráneamente se comunican con los hombres. Porque más allá de lo manifiesto en el texto, el hábito, el fulgor, remite a los abismos del alma y recrea los temores primarios.

En la poesía no-moderna el discurso guarda una estrecha relación con la realidad que se describe, así como en la trama lexical las palabras están funcionalmente relacionadas, en uso de una economía del lenguaje. Lo poético se define allí por la adición ornamental, que en la prosa desaparece. Pero el lenguaje moderno se disgrega y el sentido inmediato desaparece. En un romance antiguo el texto relata una anécdota, y esto sucede en algunos poetas modernos como pueden ser Machado y su Alvarogonzález. En Lorca el relato se desarticula, se descompone en imágenes y juegos despojados de una referencialidad inmediata con la anécdota. Pero ésta subyace y es recompuesta en la totalidad del poema, alusivamente y por lo tanto después del texto. El poema, el romance, no está en su forma final en la cabeza de Lorca antes de ser escrito, sino en la página impresa, sino en el lector que lo recrea.

Se puede re-relatar la historia incesuosa de Thamar y Amnon pero lo que ha quedado de ella en el romance lorquiano, no es el relato bíblico sino otra forma, fuera de todo ámbito que aguarda el hombre dispuesto a la "pasión" del poema. En la poesía moderna, el lenguaje estalla, se disgrega, porque el universo se disgrega y se separa de sí mismo, y con él las imágenes que los hombres receptionan. Y junto con el lenguaje, se disgrega el yo del poeta, devenido

en "conciencia infeliz" de ese universo.

De este estallido, de esta dispersión de símbolos, lo que restan son palabras sueltas, despreñadas de las ataduras de un discurso lógico; la palabra "brilla entonces con infinita libertad" (Barthes).

El poeta, ordenador del caos en el pequeño ámbito del texto que construye, no nombra y las cosas, sino que nombra las palabras, como quiere Octavio Paz, y la palabra vuelve a la función de un tiempo primitivo, adquiere todo su poder convocante, de lo subterráneo y de lo eterno, cumple una función ritual. Poder que se pone en acto, cada vez que el poema se recrea en el otro.

El poema se transforma en un espacio abierto, en un vacío que debe ser recreado por el otro, que es lo que va a buscar el poema, porque es en el otro que otorga su "final significación" (Paz). El poema es lanzado a su suerte entre los hombres, y en el devenir incasante es diferente e igual en cada tiempo.

EL RITO DEL CANTE HONDO.

Más allá de la lengua heredada y al margen de la intención literaria, conciente, el lenguaje del poeta está enraizado en su cultura, en su yo, es su pura subjetividad. Y al no quedar lenguaje, por su disgregación, quedan solo palabras, solo estilo. El poeta está preso de su estilo, lo que se coincide con Barthes, porque éste se eleva de las profundidades míticas de su ser y en tanto primitivo heredado, memoria inconciente, escapa a su posibilidad de control o de elección. Tiene y moldea el discurso final. La palabra de Lorca, moldeada en lo secreto colectivo de las antiguas razas andaluzas, evoca sus mitos y sus paisajes interiores.

Compuesto del oscuro gitanismo del Cante Hondo (duende que viene si está la muerte) y el ex-

FEDERICO GARCIA LORCA

por Julio Sevares

dos años del fusilamiento de Federico García Lorca pocos días después del levantamiento que, NOVA-arte, publica el presente trabajo.

quisito sensualismo oriental, el estilo lorquiano queda la sangre desbocada y el arabesco, el grito de garganta quemada y la forma equilibrada.

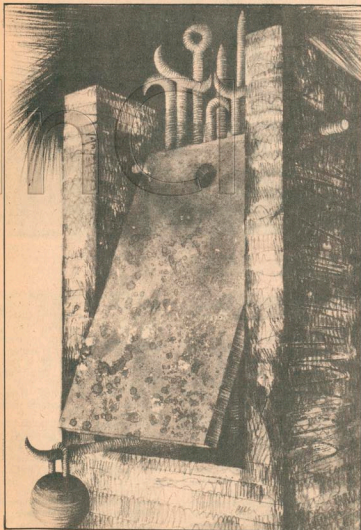
"La sola voz humana empujada por el amor y desligada de paisajes que matan. La voz debe desligarse de las armonías de las cosas y del concierto de la naturaleza para fluir su sola nota. La poesía es otro mundo" dice Lorca.

Esta voz despojada de paisajes, dolor abstracto de la contingencia, desnudo, es el grito del Cante Hondo. Cante huído del sol y refugiado en el pequeño ámbito de una rueda de cultores. Cante profundo iluminado de luna, que es la muerte.

El Cante, explica Manuel de Falla, "emplea un ámbito melódico reducido y el uso reiterado y hasta obsesivo de una misma nota; procedimiento de ciertas fórmulas de encantamiento y hasta de aquellos recitados que podríamos llamar prehistóricos". El Cante, más que cantado dicho a gritos, está cercano al grito funerario de dolor y de imprecación, que el brujo tribal lanzó frente al cadáver reciente y que al desdoblarse y caer en sonidos de diferentes alturas, fue el origen de la música. El bastón del oficiante, el palmeto de la comunidad reunida para exorcizar la muerte, es el palmeto rítmico y el taconeo del Cante. Como en los orígenes hebráicos, cuando los guerreros bailaban y aullaban sobre la tumba del caído, como en las exorcizaciones del candomblé, la voz y el cuerpo desgarran en la rueda del Cante. De estas fuerzas y temores primitivos se alimenta el llanto, que es el lenguaje poético de Lorca. Todo su poema no es más que un llanto despojado de paisajes, a la intemperie de una noche sin salidas. Si el grito se contiene en las formas arduas, aún en el Poema del Cante Hondo, se desnuda en su forma más espantosa en Poeta en Nueva York, donde lejos de las fuentes y las cuevas granadinas, se esluían el equilibrio y las estilizaciones.

"Nueva York de cieno
Nueva York de alambre y muerte"

Allí la palabra nombra y exorciza a la muerte de los cuerpos y a la muerte del alma de las multitudes despojadas. Si en Andalucía eran



El lenguaje poético...

los gitanos perseguidos por la Guardia Civil, que eran para Federico los cartaginenses perseguidos por los romanos, en Nueva York eran los negros y las multitudes perseguidos por la ciudad-símbolo. Cultura que aplasta el alma.

"negros, negros, negros, la sangre no tiene puertas en nuestra noche boca arriba".
Toda belleza desaparece, toda suavidad se esfuma:

"No es el vómito de los húsares sobre los pechos de las prostitutas ni el vómito del gato que troglita una rana por descuido. Son los muertos que aranhan con sus manos de tierra las puertas del pederal donde se pudren nubes y postes".

La paradoja es sólo aparente. La práctica del Cante implica la búsqueda de la médula de la voz, que es la médula del dolor que se quiere nombrar, sin superficialidades ni bellezas.

"No formas sino túetanos de formas", decía Federico. Solo el grito sin lugar posible para otra cosa. Terrible austeridad del sombrío espíritu español.

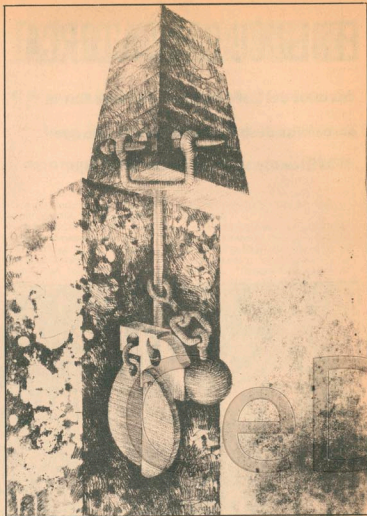
La repetición obsesiva de las fórmulas, es práctica de encantamiento de las ceremonias mágicas, es parte también de la poesía árabe, y está especialmente desarrollada en el Poema del Cante Hondo. Pero su efecto más imponente lo alcanza en "la cogida y la muerte de Ignacio Sanchez Meja" con la reiteración continua de "a las cinco de la tarde", hora de la muerte del torero.

Pero el grito y el llanto están en Lorca estilizados con una delicadeza que es a veces de niño. Un equilibrio formal domina toda su poesía. En los momentos de mayor tensión, el calificativo exquisito suaviza las aristas del grito y lo transforma. Pero su crudeza no se diluye: la estilización lo vuelve lo terrible a un territorio más diáfano, donde puede ser quizás contemplado más minuciosamente.

"Por los rojos aquieros donde su pecho estaban se ven cielos diminutos y arroyos de leche blanca".

En esta serenidad, los pechos colados y puestos en una bandeja de la mártir Olalla, hielan la sangre. El preciosismo sutaliza el horror, se reocentra como las formas se concentran en una diminuta y austera leva.

Aquí al convivir en un mismo espacio poético —cercanía de las



palabras que lo nombran— lo terrible y lo sublime se indiferencian y crean la inquietud de lo soñado.

Este preciosismo lo conoce Lorca. Dice: "se puede decir que las escuelas en Granada y sus más grandes representaciones son preciososistas. La tradición del arabesco y la Alhambra, complicado y pequeño ámbito".

El arabesco es repetición y estilización. Es una línea que se desdiseña sobre sí misma en una circularidad que no cesa. No tiene principio ni fin y solo termina acotado por el azar de un espacio que le es exterior. No es una forma abierta, porque se desarrolla en base a leyes de riguroso equilibrio interno. Como todo decorativismo está regido por el orden y se opone

al desorden de la realidad. Como toda estilización. Desde su aparición en el Neolítico la estilización" se opone con su voluntad formalista a la ordinaria apariencia de las cosas" (Hauser). El arabesco, suprema estilización de la naturaleza y de escritura, crea tejidos finísimos y abigarrados. Pero sin confusiones, diáfanos, puros, luminosos en su perfecta organización.

Despojando de alusiones a lo humano y de toda apariencia al universo real cotidiano o inmediato, el arabesco queda a merced de su propia forma. En su eterno discurso siempre igual, para realizarse como bello busca las zonas últimas del espíritu donde residen los conceptos de Belleza y Equilibrio.

La forma purificada del discurso lorquiano invoca estas zonas del espíritu. Pero su arabesco tiene otra lógica que es la del sueño, cuyo rigor aunque diferente no es menor. "El sueño", como explica Hauser, "se convierte en paradigma de toda imagen del mundo en el cual realidad e irrealidad, lógica y fantasía, trivialidad y sublimación de la existencia forman una unidad insoluble inesplicable". Esta es la lógica de lo soñado cotidiano en el universo granadino de fuentes como jovas y jardines simétricos. Diáfana yuxtaposición de líneas, objetos —que se corresponde con el estilo de Dalí— en una absurdidad lírica. Dislocación hundida sin embargo en el lugar que pisa, en la tierra de la tradición en la que florece. Este juego de equilibrio se rompe solamente cuando domina el "cantor" de garganta quemada que despojado de buen gusto y fino sensualismo, impreca a la muerte del alma y del cuerpo.

EL MITO DE LA MUERTE

"La muerte entra y sale de la taberna"

"decide a la muerte que veniga"

La muerte es en España y en la poesía lorquiana una presencia viva, con un cuerpo y un espacio. Si es la luna del romance, no es la abstracción del símbolo sino una persona que dialoga con un niño y termina llevándose de la mano por el cielo. La historia trágica de España convertida a la muerte en uno de sus habitantes más presentes: se enraiza en todas las cosas y con ellas convive y las cosas conviven con ella. Es un mito nacional. Un mito es la repetición de la naturaleza y la historia en la conciencia del hombre. El mito "se enraiza en el tiempo y es testimonio de lo que era y será" (As trada). Los ritos son la dramatización del mito, y los ritos españoles reviven en forma incesante el mito de la muerte. La poesía es uno de esos ritos.

El toreo es en España más que un deporte una Fiesta (así se la denomina) y una Fiesta es en sus orígenes la reunión de la comunidad para revivir sus mitos. Los toros son la ceremonia de la muerte. Pero no de cualquier muerte, porque como Lorca explica, "los matadores son sacerdotes que sacrifican dioses", míticos dioses taurinos.

La Misa católica, también un

sacrificio, repite al infinito en España la muerte de un dios, sucedida hace casi dos mil años.

Pero el culto a la muerte es el culto a la inmortalidad. En el principio de su historia, el hombre que solo percibía la inmediatez de la naturaleza, solo atinaba a gritar para espantar sus horrores. La fijación conceptual de la naturaleza en su cerebro, dió origen a los mitos y su repetición ritual. Al invocar la muerte en sus ritos el hombre lo hace para excluirla, para hacerla desaparecer. Quiere objetivarla para ponerla bajo su control y sacarla del cuerpo exámine que motiva su ritual, y del que aún late y le pertenece. Porque como sabía el desmesurado Unamuno, "la pobre conciencia del hombre huve de su propia aniquilación".

Siempre ha sido así: "Ojalá nunca muera, ojalá nunca parezca yo", impreca enternecidamente el poeta Maya. El poeta, con-

ciencia inteliz del universo desgragado, nombra las palabras que exorcizan a la muerte. La palabra, desprendida del lenguaje, es una fórmula mágica, encerrada en el poema. La palabra es el mito: mito significa "palabra", "logos", explica Astrada. La puesta en acto de la palabra, el poema, es el rito convocante.

Al nombrar la muerte, el poeta es la conciencia que huve de su acabamiento en busca de su inmortalidad, del tiempo detenido que está en el origen de las cosas. El orden del poema es el orden donde se quiere cesar el devenir, el desorden que es el tiempo.

La poesía de Lorca, llena de la presencia viva de la muerte, fórmula mágica, es otro conjuro, otra ceremonia para exorcizarla, que es la rueda del Cante, el grito desbarancado del hechicero tribal, el intento más antiguo y vano del hombre.

crístina
herrera

DEL POETA CON MINUSCULA

Y nos hicimos cargo de cada mutación, una por una.

Del elefante blanco que lloró por sus alas ante un telescopio.

De aquella hormiga negra, que rompiendo los cánones dobó los meridianos.

De la cigarrta triste que maldijo París, en nombre de un color.

Del tronco de una higuera, que hablando de los años se olvidó de Sarmiento.

De aquello que existió sin conocer la muerte, cuando señizo fantasma de la vida.

Una por una, gritamos piedra libre, entendiendo la gama que converge en ese ojo, que se hace de azul cuando circunda los silencios.



LA MÚSICA DE BUENOS AIRES

por Cristina Ghione y Enrique D. Zattara

La ciudad asiste al surgimiento de una nueva música.

Grupos y autores jóvenes buscan plasmar el sentimiento y la emoción de la actual generación porteña, sin dejarse encasillar en ninguno de los géneros tradicionales.

¿Cómo surge esta búsqueda?

¿Es ésta la nueva música de Buenos Aires?

La nota que sigue intenta desentrañar estos interrogantes.

No solamente barcos y camiones llegaron a Buenos Aires, a través del siglo. Eterno y abusado centro cosmopolita, convulso ombligo del mundo, o por lo menos de nuestra América Latina, la ciudad-puerto es el receptor constante de las formas diversas en que los pueblos se expresan. Los adelantos tecnológicos, la dependencia cultural, la migración interna, son algunos de los hechos que produjeron la irreversible mesturación — en la vida y en la personalidad misma del porteño — de las formas de revelar la pena y la alegría. Buenos Aires aprendió a cantar zambas, a bailar chacareras y carnavalitos, conoció la bossa-nova y a los Beatles, el rock cuadrado y el sintetizador, el "hot" y el free-jazz, a Ravi Shankar y a Joan Manuel Serrat. Y con calma, escuchó todo, lo fue comprendiendo, internalizando, acabó por incorporarlo lentamente a su propia savia.

Porque música siempre tuvimos. Digamos mejor: siempre hubo — la música popular es la manifestación más inmediata del sentimiento y la vida de una comunidad, y de eso se trata aquí de hablar — de música popular.

Durante medio siglo, se aceptó que Buenos Aires tenía su música. Dijimos: **toda comunidad tiene su música**. Esa música era el tango, generado en los confusos arrabales, entre "catriales" y vientos de pecado. Música de hombres marginados, prendida en el corazón de los barrios de un Buenos Aires aún casi aldeano, donde la industrialización recién despuntaba, avanzó hacia el centro como una identidad arrolladora, que cautivó las tardes de café y las noches de parranda de la clase media, del "hombre que está solo y espera", al decir de Scalabrini, con su filosofía cotidiana y fatalista.

Después, el país fue cambiando. Los temerarios barrios cuchilleros fueron invadidos por el asfalto, surcados al medio por las avenidas, erizados de chimeneas fabriles. El "gallego" y el "tano" ya no fueron los únicos extraños: en dos décadas, se adueñaron de las calles aquellos que alguien, despectivamente, dió en llamar los "cabezas negras". La "gran aldea" era una inmensa ciudad que concentraba los resortes de la economía, la cultura y la vida entera de un país.

Los jóvenes de la clase media ya no la iban con el tango. En los bailes — la "típica" alternaba con fox-trots, boleros y alguna rumba maliciosa. El contacto inmediato y poderoso con el mundo, y el carácter dependiente de nuestra cultura, actuado día a día por la publicidad, imponían su uniformemente cosmopolitismo. Se consumía — se consumía — lo que llegaba desde los centros europeos o norteamericanos, con el sello de seguro. Así, en la década del '50, los adolescentes creían en una revolución musical imitando a Elvis. Y al principio del '60, aceptaron sin vacilar la idolatría de los Beatles que — al fin y al cabo — no eran en sus orígenes nada demasiado diferente.

Pero Beatles, Rollings y "rock" traen, al menos, un nuevo elemento a pesar en esta balanza: hay una música diferente, que nace tratando de expresar lo que la juventud de la década no encontraba ni en el fox-trot

ni en la endeblez rítmica de Elvis. Ni la juventud argentina en el tango. Nace para decir qué sienten y qué le preocupa a nuevos adolescentes, aquellos que llegan después de la guerra, en Europa; aquellos para quienes el país está vedado, en Buenos Aires. Adolescentes de clase media, sin destino fijo, crecientemente presos entre las ruedas de un engranaje social negador y destructivo. El "rock" fue, también, los hippies, la rebelión "contra la sociedad de consumo", el delirio a veces liberador de la marihuana, el redescubrimiento del surrealismo. Y pronto, hubo quien pensó en hacer aquí la nueva música. Sin copiar. Fueron las épocas del "beatnik", de aquellos precursores que la difusión — siempre interesada en confundirlo todo con los modelos extranjeros — calificó con el inútil mote de "underground". Fueron Tanguito, Moris, Miguel Abuelo, todo aquel despertó, después, Lito Nebbia.

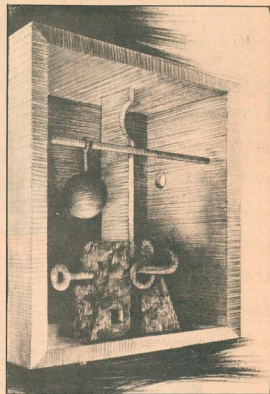
Concienciadamente, a los **tumbos**, el "rock nacional" fue saliendo de la adolescencia, creciendo, aprendiendo a vivir en una realidad siempre conflictiva, recreando los sentimientos de una generación desorientada y castigada.

Poniendo las cosas en claro, o hundiéndose en el delirio, junto con las expectativas de esa generación en el marco de su vida común. A los **tumbos**, como sus creadores, fue buscando su propio camino, invadiendo un Buenos Aires convulsionado y latente de vida, y a veces de muerte.

Lejos, en las provincias, un pueblo había guardado las íntimas maneras de conservar su esperanza: el canto repetido de los fogones de la rueda del vino y de la cosecha. Las bagualas del norte, repetidas en los caminos solitarios; la tonada con copolito, las guapardas mendocinas; la zamba seductora; el chamamé de sonidos burlescos y festivos. Pero el futuro posible estaba en Buenos Aires, entre las máquinas de una industria alienante pero decisiva. El país — lo dijimos — había cambiado también para aquellos habitantes, y la organización — distorsionada pero irremediable — de la vida económica, los arrastraba inevitablemente a la gran concentración urbana. Mezclados hasta fusionarse, trajeron con ellos su folklore, su fraternidad de hermanos en la sangre y en el trabajo. Y de sus bocas, de sus gutarras y sus tonas, Buenos Aires empezó a conocer aquellos cantares nacidos en lo más profundo de nuestra tierra.

Después, lo que alguien llamó la "proyección". La juventud de clase media descubrió al folklore, lo cantó, lo incorporó a su lenguaje cotidiano. Y tras ello la experimentación, nacida casi siempre de aquellos que habían estado en contacto con la música clásica, con los grupos corales, y quisieron enriquecer con sus elementos al folklore. O a la inversa, quisieron enriquecer con el folklore a la música universal. Fue el tiempo de los **Huancas-Hua**, de las **Voces Blancas**, la primera transformación de **Los Andariegos**. Y después, el cuarteto **Zupay**.

Y el tango y Buenos Aires empiezan a preocuparse. Se



habla de la música "extranjera", de la confusión. Buenos Aires, dicen, ya no tiene su música, a los jóvenes no les gusta el tango, han perdido la esencia de lo porteño. Parece muy simple: los jóvenes no tienen nada que ver con Buenos Aires, piensan los filósofos de café. Pero mientras haya un Julio Sosa que cante **La Camparisa**, todo está salvado.

Mientras tanto, con un bandoneón entre las manos, el corazón en su ciudad, el espíritu porteño y una visión que le permite vislumbrar que Buenos Aires ya no es la misma, un hombre, un músico, trabaja, aprende, no se pone límites ni estereotipos. Y cuando **Astor Piazzolla** interviene, las verdades tiemblan y los "tanqueros viejos" se alborotan.

Comienza la polémica: larga, descontrolada. Pero la juventud ha entendido: desliza de preconceptos incorpora fervorosamente a este sincero creador que descubre una dimensión universal en la música de Buenos Aires. Y por su culpa, también aquellos que experimentaban los sonidos eléctricos de la progresiva, que escuchaban con atención las armonías, los acordes del folklore renovado, encuentran al tango. Y Buenos Aires descubre que malvones y parras en los grandes patios, quedan pocos; tranvías, ninguno; pericantans,

guapos, bailongos, menos que menos. Y con cierta inocultable tristeza, con aquella nostalgia de los añosidos, los poetas reconocen la identidad de la ciudad y de su gente.

"Para qué recordarse de Estercita si Estercita ya murió allá en Chiclaena. Si esta piba de todas las mañanas no conoce el percal ni es milongueta. ¿Acaso no son tango sus quimeras, su tristeza de tren y de oficina?"



Una parte de la actual generación, encontró en la música progresiva un elemento identificador.



Astor Piazzolla fue el primero en modificar radicalmente los esquemas del tango tradicional.

dice Osvaldo Ardizzone. Troilo, el genial Pichuco, saluda el nuevo tango de Piazzolla, le deja —como un símbolo inocultable— su bandoneón preferido a la hora de la muerte.

Y están las bases. Los nuevos porteños, sacudiéndose el lastre de falsos tradicionalismos, buscan su identidad musical: buscan una música que les sea propia, que represente su sentimiento, la emoción y la tristeza de su vida agitada, conflictiva. La idea es no cerrarse, no permitirse los límites y los encasillamientos.

tos. El tango tradicional era la música de Buenos Aires; el folklore es de los ambientes rurales, pero la ciudad ha incorporado sus elementos, como ha incorporado a quienes lo trajeron, la progresiva es netamente urbana, pero no es pura. Además, por qué olvidarse de otras formas que el habitante de la ciudad incorpora permanentemente: los seculares ritmos brasileños, el jazz, con su bagaje de angustia y rebeldía. Y la nueva música va tomando forma, madurando en la conjunción de aprendizajes, en la fraternidad indivisible de los ritmos, de los estilos.

El camino está abierto, y la emoción que se transita al escuchar esta música no es una nostalgia, no es el recuerdo de un pasado o de una provincia lejana, porque nos nombra a todos. Buenos Aires está presente en cada nota, en cada letra de las canciones: pero es **éste** Buenos Aires, el del trajín a la hora de las oficinas, de los pagarés por levantar y el suelo que no llega a final de mes, de los apretujones a la salida de los cines, de las fábricas que tienden sus tentáculos, del amor sin escondere, de la angustia y la vida, la muerte y la esperanza.



Travolta y la distorsión de la propaganda



El mundo complicado y destrutturado de la adolescencia produce siempre interesantes elementos para analizar el crecimiento psico-social, y un rico material para plasmar teóricamente su dinámica, objetivos motivacionales. Dentro de este contexto surge **Fiebre de sábado por la noche**, de John Badham, protagonizada por el promocionado Travolta. Una película con limitaciones, pero con una búsqueda positiva que lleva a cuestionar el aislado y ficticio universo de la diversión nocturna, producto evasivo destinado a la juventud.

El efecto alucinante de las discotecas y confiterías bailables, deviene de la función que cumplen al ser internalizadas psicológicamente por los grupos adolescentes, función que detras de la deformación subjetiva de su doloroso proceso de adaptación social, esconde un poderoso negocio que los tiene como mercado de consumo, creándoles un proyecto e ideal de vida totalmente alienado. Quizas ahí debiera haber recalcado la síntesis final del film, objetivo no llenado por completo, pero que no niega su orientación en ese sentido.

La tragedia del adolescente suburbano encerrado en su mundo de evasión sabatina se desarrolla paulatina e ingorablemente, hacia el momento en que se agota el esporádico amesiasante, y los conflictos, la incomunicación y el marginamiento propios de su sector, rebasan su alucinación y se convierten en realidad. John Travolta corporiza todo esa

desorientación, ese marginamiento; y las luces, el baile desenfundado y la música conforman una constelación hipnótica ideal para desargar y ocultar profundos conflictos. Pero cuando el pick-up deja de sonar los interrogantes acechan: ¿adónde vamos cuando termina la música? ¿qué soy? ¿quiere? Los grados centígrados de la columna mercurial bajan sobre el final, pero la fiebre se traslada al medio social.

Y aquí es cuando se produce la tergiversación. El individuo, ante situaciones conflictivas, genera concepciones o inconcientemente conductas defensivas para mantener el equilibrio del Yo. La sociedad, en su intrincado y complejo funcionamiento, que a veces sobrepasa la voluntad de sus individuos, ejerce actitudes que detienen su funcionamiento pausado, cuando aparece algo que puede alterarlo. El recurso es la tergiversación, que distorsiona el sentido de las cosas para aliviar el peligro y orientarlo por "buen camino".

La taquillera película de Travolta era un producto de consumo que el circuito comercial no podía despreciar, pero para ello era necesario neutralizar el contenido cuestionador, revertirlo convirtiéndolo en la apología de la alienación adolescente. El pobre y payasesco bailarín de los barrios marginados que metamorfosea en el delirio confiteril su auténtica problemática psicológica y social, es transformado por el poderoso aparato de la propaganda en un ídolo de la noche norteamericana: en un modelo a seguir. De cuestionador de una forma de vida, el film se transforma, por obra y magia de la distorsión, en creador de un ideal de vida para la juventud.

Solamente mentes estrechas o deliberada pueden comparar la situación de Tony Manero (personificado por Travolta), dependiente en una ferretería del bajo New York, de extracción social latina y existencia marginada, y de una situación económica precaria (a tal punto que su preocupación es la de no tener dinero para ir a bailar nada más que los sábados); con un transportista dueño de un flamante Chevy, como el que una conocida revista semanal "de actualidad" presentó en su nota como "el Travolta argentino". Todo ha sido tergiversado, contenido, situaciones, objetivos, interrogantes, para que Tony Manero se reconstituya en la luz que debe guiarnos, en el ideal a seguir.

No asombra —entonces— el fenómeno Travolta propagandizado e impuesto avasalladoramente por la publicidad y el "periodismo", y las costumbres nostálgicas de esa persona en boca de todos los jóvenes. "Fenómenos como éste: sacado de un contenido totalmente contrario como de la galera de un mago, son frecuentes en nuestra sociedad, que siempre tiene a mano anticuerpos" para combatir los cuestionamientos. Y efectúa la triste comprobación de lo poco que puede a veces el arte contra sus mecanismos propagandísticos.

Testimonio inédito de Berni



Mientras la muestra va perdiendo actualidad en el tiempo, mantiene la vigencia de un proceso creador que no se detiene ni por sus variantes ni por la temática expresiva.

El arte es una mentira que nos ayuda a conocer la verdad", había dicho Picasso. La imagen pictórica encuentra eco en el espectador y produce una transformación en el pensamiento. El arte puede ser testimonial y no por ello, deja de ser arte.

Las 24 obras de Berni expuestas, se encuadran en el "realismo mágico". La presencia de una técnica plástica que ha sido dejada de lado para iniciar nuevas búsquedas —las obras datan del período 1954-1960— corroboran la dualidad siempre presente en el artista de crear un mensaje con recursos plásticos —magia, abstr—, para expresar un drama humano —realismo—.

La presencia humana se manifiesta en forma latente. Detrás de los planos —informalistas en cuanto a su concepción—, aparecen los signos vivientes y los elementos decorativos.

Las viviendas precarias —que se acaban de desmoronar de los planos abstractos de color y las texturas—, esperan el desarrollo de la trama; al modo de Brecht, Dostoyevski o Roberto Arlt.

Y a pesar de la "mentira" plástica que arguye el artista, la realidad del drama existencial mantiene vigencia.

El color es simbólico. El clima, trágico y denso.

La temática ha desplazado a la anécdota. El verdadero objeto que ha de desentrañarse la obra es el "mundo" social en que vivirán los personajes: el lugar propicio para la acción.

Los contornos netos no dejan lugar a la duda: la marginalidad y el hacinamiento: la situación límite en que nacen, mueren y viven los Juanito Laguna.

(En galería Imagen)

Susana Sulic

riguroso período de afiatamiento y búsquedas musicales (sus integrantes vienen de lugares aparentemente tan disímiles como grupos corales y conjuntos de rock), presentaron en el Teatro del Centro su recital "Canciones de Buenos Aires".



Correlato asombrosamente maduro de una confluencia entre las distintas formas musicales practicadas por los grupos juveniles (folklore, progresiva, tango, nada es ajeno a la raíz de esta "música de Buenos Aires"), los temas de Saloma (que significa algo así como "trabajo cantado"), crean un lenguaje propio que se destaca nitidamente de ellas. Apoyados en la personalidad creativa de Alejandro del Prado, autor de la mayor parte de las canciones, los integrantes de este grupo han optado por utilizar como textos poesías de Raúl González Tuñón, Jorge Alejandro Bocanera y Ovidio Arizzone, tres estilos diferenciados que les permiten abarcar con la misma fuerza el espectro del sentimiento ciudadano.

Absolutamente logrados en el aspecto vocal, y con un notable despliegue instrumental, todo el espectáculo transcurre en una creciente intensidad, que se desató en las últimas presentaciones cuando la platea empezó —espontáneamente— a entonar junto a ellos el bis de Salud a la cofradía, un poema de Tuñón con una música increíblemente adecuada. Acertadas fueron la inclusión de la contralto Susana Rodríguez en El entierro del tigre, y la vocalización del Soneto a mamá, de Joan Manuel Serrat, único tema que nos les pertenece.

Saloma, integrado por el mencionado Del Prado, Jorge Santiago, Cristina Ghione y Hugo Romero, abre otra perspectiva dentro de la creciente música urbana, que se va convirtiendo paulatinamente en el eje de la búsqueda musical de la nueva generación porteña.

(Las canciones del recital, con la inclusión del bandoneonista Daniel Binelli, fueron editadas en el LP "Canciones de Buenos Aires", por el sello Tenebre)

E.D.Z.

NOVA

REVISTA BIMESTRAL
INDEPENDIENTE

DIRECTOR: Enrique D. Zattara

Sec. de Redacción: Cristina Posadas

Redactores: Liliana Barrera, Beatriz Casanova, Leonardo Corral, Norma Fabian, Mónica Liebstein, Norberto Martínez, Liliana Maurente, Daniel Mayansky, Gilberto Ramírez Sarracuz, José Luis Ríos, Laura Ripossio, Ricardo Sarmiento, María Susana Zattara

Plástica: Silvia Susana Sulic

Música: Julio Sevares

Ciencias humanas: Eduardo Di Giovanni

Todas las ilustraciones de este número pertenecen a MARCELO BONEVARDI y fueron cedidas por gentileza de GALERIA IMAGEN, Paraguay 867



REDACCION: Grai, Enrique Martínez 813. 1º "B" (1426), Capital

Registro de la propiedad intelectual en trámite.

GORRIÓN ENTRE USTEDES

Estoy desnudo y sin embargo tengo mi humanidad de pájaro cubriéndome.

Estoy descalzo y el asfalto quema y mis alas se abrazan con el sol.

Estoy tan solo y tan acompañado por la esperanza que aprendí de tantos.

Estoy volando y no me desarraigo. Estoy tan libre que respiro amor.

Estoy, gorrión total, bajo mi cielo, desvelado por un rumor de usinas que asaltó mi corazón. Recuerdo que hace mucho, fui solamente pájaro, y entonces no sabía lo que el hombre me enseñó.

Estoy, despierto, igual, y sobre el viento me reparto, para sembrar la fiebre que la calle me encendió. Recuerdo que hay rocío sobre los muros altos y agazapadas luces que preguntan como yo.

Estoy así, buscándose han de verme. Oyéndose entre ustedes, escucharán mi voz.

SER GORRIÓN

Si pudiera ser pájaro.
Si alguien me ofreciera esa pirueta un día...
Quisiera que me dejen elegir ser el pájaro que más se pareció a las cosas mías...

Niruiseñer, ni cóndor, ni zorral.
Yo tengo mi paisaje y mi canción.
Ni colibrí, ni albatros... Nada más...
Nada más que gorrión...

Ser un gorrión linyera de ciudad.
Con toda la insinuante pretensión de atravesar la brisa en libertad, solamente gorrión...

Guardaría en mi sueño el bastón de Chaplin.
Y en un muro sin dueño me echaría a dormir.

Volaría la suerte de estar vivo y de ser. Y ser libre y quererte. Y por gorrión y mujer.

Vencería a la muerte.
Por gorrión, por creer...
Volviería, por verte, si me toca volver...

Para ser solamente, un gorrión, otra vez...

dos
canciones

HECTOR
NEGRO

EL DESTINO DEL ARTE



Cuando asoma en el panorama del arte una revista independiente, parece inevitable hablar de esfuerzos, de concreción de ansiedades largamente postergadas. Todos sabemos — por propia experiencia o de oídas — lo mucho que significa, hoy en día, editar una revista. Quizás no todos intuyeran — sin embargo — una dificultad más grande todavía, más seria, que la que opone la economía: lo único que asegura su supervivencia es la identidad de la gente que la integra.

NOVA es, paradójicamente, una idea vieja. Nació en los sueños alimentados en recitales poéticos, en talleres literarios, en el pasillo de teatros, en vagas discusiones de café sobre un tema que nos une: el destino del arte que practicamos. Que oficiásemos, estuve a punto de decir; quizás por lo que la palabra tenía de oficio y a la vez de acto religioso. Después, hubo un camino, una madurez a tropezones. Hicimos lo nuestro. Algunos hemos participado — participamos — en otras publicaciones. Aprendimos. Un grupo de alumnos de peioridísimo puso la fuerza final, el envío que faltaba. Y aquí estamos.

No sé si — objetivamente — elegimos el mejor momento. Vivimos como un reflejo de las revistas de arte. Algunas, hasta son negocio. Sin embargo, sigue persistiendo un vacío: el de la verdadera búsqueda, el de la pregunta por la razón de nosotros mismos. La mayor parte de esas publicaciones, por qué no decirlo, son mezclas recopilaciones de textos literarios o críticos, sin demasiada coherencia entre sí. No hay — nos decía Luis Gregorich, en una entrevista — "ningún movimiento coherente y dinámico que pueda calificarse de vanguardia y que, por ejemplo, se organice en torno a un órgano de expresión o por lo menos promueva sistemáticamente ciertas ideas estéticas de valor revolucionario".

Pero, seamos honestos: nosotros tampoco lo somos. A pesar de ello, nos creemos obligados a dar ciertas precisiones.

Nos preocupa, fundamentalmente, la relación del arte con la vida, la base científica y filosófica de la crítica artística. Más allá de la valoración individual de la obra (el libro, el cuadro, la canción), nos preguntamos por el centro motor de esa valoración: ¿qué significa el hecho estético. Descartamos al hecho estético como una

realidad en sí misma, explicable dentro de un límite cerrado y circunscripto a sus componentes inmediatos y superficiales. Partimos de concebir la estética como integrante de un sistema de estructuras de diferente valor en su relación última, que abarcan toda la realidad. En segundo lugar, rescatamos para ella un campo propio de conocimiento, que no se funde en mero apéndice de otros. Digamos, para resumir: no aceptamos ni una concepción metafísica ni una concepción sociologista del arte, de la producción estética del hombre. En este sentido, recogemos la expresión de un lúcido pensador italiano de este siglo: "El principio de que en la obra de arte no se debe buscar más que el carácter artístico no excluye en absoluto la búsqueda de los sentimientos y actitudes ante la vida que circulan en ella. Lo que se excluye es que una obra sea bella por su contenido, y no por la forma en que se funde e identifica el contenido". Se trata, en definitiva, de partir de una actitud totalizadora, no de un tembladeral de supuestos.

Desde allí, todo lo demás es materia de polémica, de búsqueda. Solamente tenemos esa certeza: sin desflorar claramente la naturaleza de la estética, nunca podremos plantearnos la búsqueda de una estética de "vanguardia" o de "avance". Ese es — entonces — el objetivo de esta revista. Artistas y críticos dan — en éste y números sucesivos — una aproximación al problema, desde variados puntos de vista. Todo el material crítico apuntará — también — hacia esa dirección. No abandonaremos, está claro, la práctica de publicar narraciones y poemas de autores consagrados e inéditos, porque ésta es una revista para lectores, y además porque — teorizaciones aparte — ningún escritor, que sepamos, deja de escribir aunque se plantee mientras tanto analizar las razones de su literatura.

Para terminar. Alguien comentó, más o menos cuando yo escribía esto, una significación que no habíamos tenido en cuenta cuando elegimos (al azar) el nombre de la revista: "nova" es una estrella que aparece inesperadamente en el cielo con un brillo muy intenso (se trata de un astro que estalla). Luego desaparece. Esperemos que sea — nomás — una pura coincidencia.

ENRIQUE D. ZATTARA