

arte NOVA

REVISTA BIMESTRAL INDEPENDIENTE

\$ 1.000.-

noviembre/
diciembre de 1978

CHARLAS DE TEATRO:
alezso-javier-villanueva-gorostiza

Un cuento de **CESARE PAVESE**

**SOFOCLES, ANOUILH Y
EL MUNDO OCCIDENTAL**

felix luna

JORGE A. BOCCANERA

**SHAKESPEARE
INEDITO**

RODOLFO ALONSO

y:

jornadas de crítica - gabriel reig - congreso de intelectuales -
ana tarsia - revistas literarias

2

cesare pavese

AÑOS



De aquel que yo era entonces no queda más nada: apenas hombre, era todavía un muchacho. Lo sabía desde tiempo antes, pero todo ocurrió al terminar el invierno, una noche y una mañana. Estábamos juntos, casi escondidos, en un cuarto que daba a una avenida: Silvia me dijo, aquella noche, que debía irme, o irse ella —no teníamos ya nada que hacer juntos—. Le supliqué dejar que probásemos todavía; estaba tendido a su lado y la abrazaba. Ella me dijo: —Con qué fin—. Hablábamos en voz baja, en la oscuridad.

Después Silvia se durmió, y yo tuve hasta la mañana una rodilla contra la suya. Apareció la mañana como siempre había aparecido, y hacía mucho frío; Silvia tenía los cabellos en los ojos y no se movía. En la penumbra yo miraba al tiempo pasar, sabía que pasaba y corría, y que afuera estaba la niebla. Todo el tiempo que había estado con Silvia en aquel cuarto era como una sola jornada y una noche, que ahora terminaba de mañana. Entonces comprendí que nunca más saldría conmigo a la niebla fresca.

Era mejor si me vestía y me iba sin despertarla. Pero ahora tenía en mente todavía una cosa para preguntarle. Esperé, tratando de adornármela.

Cuando se despertó, Silvia me sonrió. Volvimos a conversar. Ella dijo: —Es hermoso ser sinceros como nosotros. —Oh, Silvia —susurré— ¿qué voy a hacer cuando salga de aquí? ¿Adónde voy a ir?— Era eso lo que tenía que preguntarle. Sin separar la nuca de la almohada, ella sonrió de nuevo, beatamente. —Tonto —dijo—, irás donde quieras. ¿No es hermoso ser libres? Conocerás tantas muchachas, harás todas las cosas que quieras. Palabra que te envié.

Ahora la mañana colmaba el cuarto y no había un poco de calor más que en la cama. Silvia esperaba paciente. —Eres como una sustituta —dije—, y siempre lo has sido. Silvia no abrió los ojos. —¿Te sientes mejor ahora que lo has dicho? —me dijo.

Entonces permanecí como si

ella no hubiera estado allí, y miraba el cielo raso y lloraba sin rumor. Las lágrimas me llenaban los ojos y caían sobre la almohada. No valía la pena hacérselo notar. Ha pasado tan poco tiempo, y ahora sé que aquellas lágrimas mudas fueron la única cosa de hombre que hice con Silvia; sé que lloraba no por ella sino porque había entrevisto mi destino. De aquel que yo era entonces, no queda más nada. Queda solamente que habías comprendido quién iba a ser en el futuro.

Después Silvia me dijo: —Ahora basta. Tengo que levantarme.

Nos levantamos juntos, los dos. No la vi vestirse. Pronto estuve de pie, frente a la ventana y miraba a las plantas traslucir. Detrás de las plantas estaba el sol, el sol que tantas veces había entibiado el cuarto. También Silvia se vistió pronto, y me preguntó si no me llevaba mi ropa. Le dije que primero quería calentarme el café, y encendí el hornillo.

Silvia, sentada a la orilla del lecho, se puso a arreglar las uñas. Antes se las había arreglado siempre en la mesita. Parecía distraída y los cabellos le caían continuamente sobre los ojos. Entonces miraba a una sacudida con la cabeza y se liberaba. Yo di vueltas por el cuarto y recogí la ropa. Hice un montón sobre una silla, y en seguida Silvia saltó en pie y corrió a apagar el hornillo porque el café se volcaba.

Después saqué la valija y puse en ella la ropa. Mientras tanto, por dentro me esforzaba en reunir todos los recuerdos desagradables que tenía de Silvia —las futilidades, el mal humor, las palabras irritantes, las argucias—. Eso era lo que me llevaba de su cuarto. Lo que dejaba era una niebla.

Cuando hubo terminado, estaba listo el café. Lo tomamos parados, junto al hornillo. Silvia dijo algo, que aquel día iba a ver a un tal, para hablar de un asunto. Poco después dejó la taza y me fui con la valija. Afuera la niebla y el sol encegüecían.

(Traducción de Rodolfo Alonso)

DOS VERSIONES DE ANTIQUONA

por Enrique D. Zattara

El dramaturgo francés Jean Anouilh ha realizado, a mediados de este siglo, su propia versión de varias tragedias del período griego clásico. En base a una de ellas, el autor de este trabajo intenta demostrar que, si el pensamiento griego representa el origen de la "civilización de Occidente", el pesimismo predomina en el arte contemporáneo, refleja la conciencia de su agonía.

La contradicción entre lo colectivo y lo individual, entre lo instintivo y lo subjetivo, se hace presente en el arte y en el pensamiento, desde que el hombre tomó conciencia de su carácter de ser único e irrepetible, pero debió admitir, al mismo tiempo, su pertenencia a una comunidad que surge anterior a sí mismo, o mejor dicho, simultáneamente al hombre. Es impensable la idea de un ser humano previo a la existencia del grupo social —como pretendió veladamente al absurdo romanticismo romántico y recogió Freud con pretensión científica—, pero es igualmente inimaginable un grupo social sin individuos. La contradicción es, entonces, inherente a la condición de la humanidad (que no es lo mismo que decir la "naturaleza humana").

No es extraño —de acuerdo a esta reflexión— ver como veinticinco siglos de distancia no son impedimento para que la contradicción individuo-sociedad sea el objeto de una dilucidación a través de la obra artística. Hemos elegido dos versiones de este mismo tema, la Antígona de Sófocles (S.V a C.), y la de Jean Anouilh, de nuestro siglo. Comparar estas dos obras nos permite comprobar, por un lado, la perennidad de este problema; por el otro, la irreversibilidad de la marcha de la historia, trasladada al pensamiento y a la concepción del mundo de los hombres.

Trataremos de no caer en el error de los críticos tradicionales, que convertían la literatura en un anecdótico sobre una autores, adheriríamos anticipadamente a la pretensión de que la obra misma

nos permite encontrar las diferencias y establecer el pensamiento de estos creadores que representan de algún modo —como en toda obra de arte— el reflejo superior de la conciencia de una época. Pero tampoco podremos abstraer el resultado de su creación, ubicada en el tiempo y en el espacio, del tiempo y el espacio físicos en que se generaron. La idea de estructuras significativas, propia de Lucien Goldman, nos ayudará en este camino, aunque no lo utilizemos conceptualmente; pero no nos limitaremos a un enfoque crítico parcial, sino que trataremos de arribar a nuestras conclusiones a través de una integración y sobre todo de un acercamiento personal. El punto de partida que pretendemos demostrar, la larga historia del pensamiento que media entre estas dos versiones, y se refleja en cada una de ellas, es si más ni menos que la historia de la "civilización occidental".

SEMELJANOS Y DIFERENCIAS

En las dos historias, la acción y sus significaciones simbólicas se mueven alrededor de dos figuras centrales: dos personajes que cumplen el rol similar en ambas versiones, pero que difieren sustancialmente en su enfoque, es decir en la visión que de ellos tienen los respectivos autores. Un personaje es el recto CREON, más humano de las leyes y de las necesidades de la comunidad, que antepone por encima de todo otro valor. En ambas versiones, CREON sabe que el sustento de una comunidad depende del acatamiento a veces forzado de ciertas convenciones que

surgen de sí misma. En el texto griego, el rey dice:

"A mí, cualquiera que, encargado del gobierno total de una ciudad, no se acoja al parecer de los mejores sino que, por miedo a algo, tiene la boca cerrada, el tal me parece —y no sólo ahora, sino desde siempre— un individuo pésimo. Y el que en más considera a un amigo que a su propia patria; éste no merece consideración alguna".

En Anouilh, CREON cree en la necesidad de mantener "el timón", entiende, igual que su lejano antecesor, la imposibilidad de la subsistencia de la comunidad sin asumir la responsabilidad hasta sus últimas consecuencias, pero pone en duda íntimamente el sentido final de esta acción. Un personaje que actúa a modo de PROLOCO, dice de él: "Antes, en tiempos de Edipo, cuando solo era el primer personaje de la Corte, gustaba de la música, de las bellas encuadraciones, de los prolongados vagabundeos por las tiendas de los pequeños anticuarios de Tebas. Pero Edipo y sus hijos han muerto. Creón dejó sus libros, sus objetos, se arremangó y ocupó su puesto".

Es un hombre responsable, ha comprendido simplemente el rol que le toca ocupar y lo asume un poco en contra de su deseo; la ley para él, entonces, es superior al propio individuo. Y dice, casi en el final: "Los otros no lo saben; uno está aquí, delante de la tarea, y no puede cruzarse de brazos. Dicen que es una cochina fauna, pero si uno no la hace, ¡qué la hará!".

El otro personaje es ANTIQUONA, una ANTIGONA que representa lo

Cesare Pavese (1900-1950) en —quién— el novelista y poeta italiano más importante de este siglo. En su poesía y narrativa están fuertemente reconstruidos todos los mitos vinculados con su infancia campesina, y por otro lado la desgarrada visión realista de la vida urbana. Ha escrito, entre otros: El hermoso verano. De tu tierra. La luna y las fogatas. Trabajar casa y El oficio de poeta.

individual, lo que está más allá de lo instituido por el hombre en función de la comunidad; la "ley divina" anterior al hombre mismo. En resumen, la idea de la "naturaleza humana".

En cuanto al lugar espacio-temporal que ocupan las ficciones representadas, está claro que la de Sócrates se desarrolla en Tebas, en el período anterior a la civilización ateniense clásica, al cabo de la famosa guerra de los "siete contra Tebas", que ya había dramatizado Esquilo en su *Orotiuidad*. En cuanto a la de Anouilh, transcurre en un Tebas deliradamente contemporáneo, que en momentos revela un vago carácter contemporáneo.

Hasta aquí las semejanzas y diferencias más generales, las que quedan manifiestas en una lectura superficial. Pero la verdadera diferencia va mucho más allá del plano estructural de la laboración textual: es distinta la visión de todo el trama, es distinto el enfoque de cada personaje, es distinto el resultado de estas dos acciones. Y todo esto no sucede por un capricho subjetivo de los autores, por un mero recurso retórico o narrativo, sino porque la concepción que mueve la visión de Sócrates y la de Jean Anouilh son sustancialmente distintas, representan los dos extremos de un pensamiento que atraviesa como un hilo conductor la historia de todo lo que se ha dado en llamar la "civilización occidental", unificando (pero sin reducir su diversidad) las distintas etapas de su desarrollo. Sócrates y Anouilh, a través de su pensamiento, significan, ni más ni menos, el nacimiento y el agonía de la "civilización de Occidente", caracterizada por la primacía de lo individual por sobre lo comunitario.

LA CONCIENCIA PERSONAL Y LA VERDAD SUPERIOR

Debemos ubicar a la tragedia de Sócrates en un momento umbilical de la civilización griega clásica, y resulta indispensable comenzar por distinguir la concepción de la ley y el hombre, que median entre la Tebas representada por el dramaturgo y la Atenas del siglo V a. C., donde fue puesta en escena la Tebas de Edipo es — como ha reconstruido brillantemente en cine Pier Paolo Pasolini — una época tribal, perteneciente a la comunidad primitiva, el interés individual no existe, se identifica con el interés comunitario. No existe el individuo conciente de sí mismo, como lo sentimos actualmente, sino un sujeto colectivo que es la tribu, la

comunidad, o el *ayllu*. Este interés comunitario es personificado más adelante en la figura de un jefe, un rey o mandatario cuya palabra es ley por el simple hecho de que se lo identifica con la comunidad. Es muy ilustrativo como lo entendemos hoy, sino alguien que cumple en momentos difíciles la tarea de "gobernar la barca", tomando firmemente el timón, o el líder del pueblo, o el buen rumbo. Si recordamos la intervención de "tiranos" como Pisistrato sin duda entenderemos este concepto de Sócrates para la Tebas en que Sócrates mueve a sus próceres, no es un tirano despótico: es el mandatario natural de la ciudad, a causa de la muerte de los "seis hermanos" de Edipo ANTIGONA se refiere a él como "el estratega", y el KORIFEIO no encuentra ningún reparo en decirle "¡Puedes ser el jefe de la ley como quieras, sobre los muertos y sobre los que vivimos todavía!"

Pero el siglo clásico, ese período "Zeus, en un homenaje a la antigüedad, va no es el tiempo de Edipo, se ha ido formando un nuevo pensamiento. La democracia, al principio una prolongación de la idea de los antiguos mandatarios reducida ahora a todos los ciudadanos, había empezado a generar una duda: ¿es realmente el interés comunitario —entendido como tal el que antes representaba la voz de los reyes y ahora la de la Asamblea— el único? ¿Es esa la verdad absoluta? ¿O existe una Verdad, algo que está más allá y que hace a la esencia de lo humano? La lenta aparición de las primeras formas de propiedad privada, la acumulación de riquezas que provienen del comercio en el puerto de El Pireo, hacen crecer — en el seno mismo de la comunidad democrática — la defensa del interés individual. El hombre griego empieza a definir el carácter individuo de sociedad, la ley —antes absoluta e indiscutible— se vuelve relativa. Estas transformaciones crean la duda que es responsable en la preocupación ontológica de la filosofía socrática, a diferencia de la búsqueda únicamente cosmológica de las filosofías anteriores. Es en este siglo, que Sócrates puede decir ante la Asamblea: "A vosotros os amenaza y os amenaza por vuestros gritos, preferí correr el peligro estando de mi lado la justicia, que consentir con vosotros en tamaña iniquidad". La asam-

blea, la opinión de la comunidad (o antiguamente la del hombre que reúne a la comunidad) puede entonces ser equivocada: hay una justicia, una verdad, que está más allá de ella.

Sócrates se lo recuerda a su auditorio, ateniense, cuando CREON reprocha a sobrina haber pasado por encima de la ley, y ella responde:

"No era Zeus quien me la había decretado, ni Dike, compañera de los dioses subterráneos, perfido nunca entre los hombres leves de este tipo. Y no creía yo que tus dioses te tuviesen tanta fuerza como para permitir que un solo hombre pueda saltar por encima de las leyes no escritas, inmutables, de los dioses. Su voluntad no es de hoy ni de ayer, sino de siempre y nadie sabe cuando aparecerán".

Para los griegos, los dioses concionan y velaban por mantener las leyes superiores del destino del hombre, restablecían el equilibrio destruido, eran depositarios y guardianes de los principios eternos.

Pero eran las acciones de los hombres las que determinaban la sucesión de los acontecimientos terrenos. Como se dice en la *Odisea*: "¡Cuán insensatos son los hombres! ¡De qué modo culpan los mortales a los dioses! Dicen que todos los males vienen de nosotros, y son ellos quienes se atraen con sus locuras infortunios no decretados por el destino". La relación entre los hombres y los dioses no era determinista: las divinidades controlan el equilibrio general, pero no determinan las acciones de los hombres; la ley divina es entonces un principio superior, más allá del proceder cotidiano y de los impulsos humanos, es anterior al hombre mismo, es la esencia misma de la naturaleza humana. Y esa esencia de la naturaleza humana, esa Verdad superior que Platón buscó en un mundo inteligible, solamente se revela a la conciencia, es una revelación personal que está en cada hombre. La ley divina es, simplemente, la ley natural. Obsérvese la estricta relación de esta idea con todas las futuras concepciones teológicas de Occidente.

En la tragedia, CREON es el hombre sobre el que recae la responsabilidad de conducir los destinos de Tebas. Este sentido de responsabilidad con el estado, se convierte para él en la convicción absoluta de su infalibilidad y en un orgullo que lo hace caer en el pecado de la *hybris*, de la desmesura que conmueve el equilibrio y provoca los desgraciados acontecimientos. Toda esta concepción (donde va se atisba la crítica socrática) aparece en un largo

parlamento del rey a su hijo HEMON:

"Porque si alimento el desorden entre los de mi sangre, esto constituye una pautas para los extraños. Se sabe quién se porta bien con su familia según se muestre justo a la ley. Yo confiadamente creo que el hombre que en su casa gobierna sin tacha quiere también verse bien gobernado, él, que es capaz en la inclemencia del combate de mantenerse en su sitio, soberbio y noble compañero de los de su fila; en cambio, el que, modificado, a las leyes hace violencia, o piensa en imponerse a los que mandan, éste nunca puede ser bien recibido por sus amigos. Aquel que la ciudad ha instituido como jefe, a éste hay que oír, diga cosas baldías, que empietaras o todo lo contrario. No hay desgracia mayor que la anarquía: ella destruye las ciudades, conmociona y revuelve las familias; en el combate, rompe las lanzas y promueve las derrotas. En el lado de los vencedores, es la disciplina lo que salva a muchos. Así, pues, hemos de dar nuestro brazo a lo establecido con vistas al orden".

Aquí queda claro que la actitud de CREON no es la de un hombre encaprichado, si no la de alguien que está convencido de la justicia

de su acción. Lo que se cuestiona no es meramente la desmesura, el orgullo del rey, sino que se apunta hacia la verdad o no que puede haber en quien tiene depositada en sí la responsabilidad de la comunidad, a demostrar la arbitrariedad, la relatividad necesaria de toda acción humana. La joven ANTIGONA, en tanto, defiende su derecho a enterrar a su hermano de acuerdo a la "ley divina", que es para ella superior a cualquier otra. Por encima de la arbitrariedad del pensamiento del rey, o de la ley de la comunidad, su conciencia, en donde residen las leyes inmutables, le ordena cumplirlas, y es preferible morir antes que perder la dignidad. También HEMON, el hijo prometido a ANTIGONA, le recuerda a su padre:

HEMON: No puede, una ciudad, ser solamente de un hombre.

CREON: La ciudad, pues, no ha de ser de quien la mandas? ¡Es un error que obre de acuerdo con mi mando!

HEMON: Sí, porque lo injurias, pisoteando el honor debido a los dioses.

En el contraste de estas dos actitudes se desmenuza la tragedia, hasta el climax dramático que va a restablecer el equilibrio perdido por la acción desmesurada del

gobernante, con su final sangriento. Y es cuando se ha producido la *anagnórisis*, cuando la intervención del adivino TIRRESIAS ha producido el cambio de actitud del rey, sin poder ya remediar el destino de los personajes, cuando empieza a revelarse la visión de Sócrates, del griego clásico y moderno, que quiere a descubrir con fuerza la idea de su propia conciencia, de su individualidad en la búsqueda de una Verdad absoluta, que se le impone a través de las acciones cotidianas de los hombres. Y hace decir a CREON:

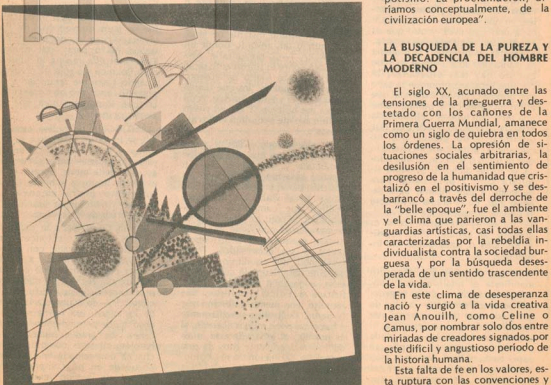
"En cuanto a mí, pues así he cambiado de opinión, lo que yo mismo ateo, quiero al presente desatar, porque me temo que lo mejor no sea pasar toda la vida en la observación de las leyes instituidas". Antígona es, en resumen, el surgimiento de la conciencia personal en búsqueda de la Verdad superior. Un sentimiento que se manifiesta en los filósofos y artistas del siglo de Pericles como exponente de la decadencia de las costumbres y tradiciones de la "polis ateniense", que se habrá de generar la raíz filosófica y moral de todo el pensamiento europeo hasta nuestros días. "Antígona" —dice insuladamente José María Pemán— es la tragedia máxima de la libertad, la familia y el derecho natural frente al despotismo. La promesa que hacemos conceptualmente, de la civilización europea".

LA BÚSQUEDA DE LA PUREZA Y LA DECADENCIA DEL HOMBRE MODERNO

El siglo XX, acuñado entre las tensiones de la pre-guerra y destetado con los cañones de la Primera Guerra Mundial, permanece como un siglo de quiebra en todos los órdenes. La opresión de situaciones sociales arbitrarias, la desilusión en el sentimiento de progreso de la humanidad que cristalizó en el positivismo y se desbarancó a través del derroche de la fiebre de la opoponca, el calentamiento y el clima que parieron a las vanguardias artísticas, casi todas ellas caracterizadas por la rebeldía individualista contra la sociedad, la pérdida de la búsqueda desesperada de un sentido trascendente de la vida.

En este clima de desesperanza nació y surgió a la vida creativa Jean Anouilh, como Celine o Camus, por nombrar solo dos entre miradas de creadores signados por este difícil y angustioso período de la historia humana.

Esta falta de fe en los valores, es una ruptura con las convenciones y



aún con la esperanza en las posibilidades del hombre mismo, sino la impronta que sella a los creadores —no se identifica con esa angustia. Por eso, Anouilh élige la tragedia; no como un capricho, sino con una intención clara y precisa, que muestra todo el valor de ese párrafo que constituye la primera intervención del CORO no es una mera discusión sobre cuestiones teatrales: nos guía, casi de entrada, en su intención, y vale la pena leerlo casi totalmente:

—Y ya está. Ahora el resorte está tenso. No tiene más que soltarse solo. Eso es lo cómodo en la tragedia. Uno da el empujón, y no para eso. Empleo a adorar. (...) Eso es todo. Después, basta dejarlo. Nos quedamos tranquilos. La cosa marcha sola. La máquina es minuciosa; está siempre bien aceitada. La muerte, la trición, la desesperanza están ahí, bien preparadas: los estallidos, los tormentos, los silencios, todos los incidentes. (...) La tragedia es limpia. Es tranquilizadora, es segura. En el drama, con sus traiciones, la pérdida encubierta, la inocencia preservada, los vengadores, las almas nobles, los destellos de esperanza, resulta espantoso morir, como un accidente. Quizá hubiese sido posible salvarse; el muchacho bueno tal vez hubiera podido llegar a tiempo con la policía. En la tragedia hay todos son iguales. [Todos inocentes, en una palabra]. No es porque haya uno que mata y otro que es muerto. Eso es cuestión de reparto. Y además, sobre todo, la tragedia es tranquilizadora porque se sabe que no hay más esperanza, la cochina esperanza; porque se sabe que uno ha caído en la trampa, que al fin ha caído en la trampa como una rata, con todo el ciclo sobre la espalda, y que no puede más que morir —no gemo, no, no, no quejarse—, gritar a voz en cuello lo que se tenía que decir, lo que nunca se había dicho ni se sabía si debería aún. Y para nada, para nada decreído a uno mismo, para saberlo uno. En el drama el hombre se debate porque espera salir de él. En el noble, ultrario. Esto es gratuito, en cambio. [Por Reyes]. Y, por último, nada queda por intentar.

Desde el principio, Anouilh manifiesta el fatalismo que conducirá las acciones de la tragedia, que se va a registrar, la idea de que cada cual tiene su papel que cumplir, y de que, en definitiva, el sentido de las acciones de cada uno es sencillamente cumplir ese papel hasta el final. Seríamos muy ingenuos si pensáramos que estas indicaciones del personaje que



hace de PROLOGO son meros recursos de originalidad narrativa del autor, y no una guía que nos ubica en la intención de la obra.

La tragedia de Anouilh aparece ambientada en un mundo ambiguo, donde nada parece estar firme y seguro; donde las ilusiones y las idealizaciones se desvanecen (ETEOCLES y POLINICE eran dos crámpulas, los ríos funerosos son una fantochada apresurada, etc.), donde los acontecimientos dramáticos no son más que otra cara de una realidad que es, mucho más allá de la CREON y ANTIGONA, la de los GUARDIAS que juegan a las cartas, planean salidas de guerra, o discuten sobre salarios y jubilaciones, mientras llevan a la heroína camino del último instante de vida. Un mundo tan absurdo donde un GUARDA —al presumido ANTIGONA sobre el sufrimiento de la muerte— dice suelto de cuerpo: "Durante la guerra, los que tenían heridas en el vientre, sufrían. A nosotros, los héroes, y eso en cierto sentido eso me perjudicó en los ascensos".

En este mundo, CREON es el hombre sensato, con una pizca de democracia y otra de tirano; un hombre que nunca ambicionó los poderes, pero convertido en gobernante es el hábil y conciente político que cumple su responsabilidad de regir los "destinos" de la comunidad que tiene entre sus manos, aunque en el fondo menosprecia a su gobernado. Tiene conciencia del equilibrio que se necesita para cumplir con su función, y desea toda desmesura. Critica a Edipo diciendo: "He resuelto, con menos ambición que tu padre, dedicarme sencillamente a hacer un poco menos absurdo, si es posible, el mundo de este mundo". Y más adelante, nos da una magnífica definición de su actitud: "Los Reyes tienen otra cosa que hacer que dramas personales".

Esta frase nos da una diferencia fundamental con el CREON de Sófocles. En la tragedia griega, el rey se desmorona por el sufrimiento por la desmesura, por la *hybris*. Es su desmesura la que impulsa la tragedia hacia su destino: los dioses se venguen por las actitudes de los hombres son las que desencadenan los acontecimientos. Este CREON, en cambio, evita toda desmesura, y su acción a lo largo de la obra se puede caracterizar por la *sensatez*, por la madurez de un hombre formado en las responsabilidades y convenciones del mundo que lo circunda y le impone sus caracteres; desde la decisión irreversible cuando éste se hace necesaria y ejemplificadora, hasta el humanismo con que aconseja a su sobrina ANTIGONA y le explica lo que es la vida y la felicidad, instándole a abandonar su designio. Un rey cuya *sensatez* y sentido común, cuya lucidez madura en las lides de la vida no le permitirán nunca comprender la esencia absoluta y pura del pensamiento de ANTIGONA. Y así, explica la actitud de la joven rebelde, del único modo en que se lo permitiera la forma de entender la realidad, sin intuir que tan cerca de sus mismas palabras, como prolongándolas—hacia el punto infinito donde las paralelas se cortan, está el secreto misterioso de su comportamiento:

"Ella era la que quería morir. Ninguno de nosotros tenía bastante fuerza para convencerla de que no quería. Haga la compasión. Antígona nació para estar muerta. Quizás ni ella misma lo supiera, pero Polinice era sólo un pretexto. Cuando yo quisiera renunciar a ese pretexto, encontré otro enseguida. Lo que importaba para ella era negarse y morir".

ANTIGONA no quiere morir, y ella se lo va la negado a su hermano y a la madre en las primeras escenas; sabe, sin embargo, que debe morir, porque en ese acto límite y sublime donde olamente podrá alcanzar su anhelo, su búsqueda irracional y desesperada de lo absoluto.

Como oposición a la figura de CREON aparece, entonces, una ANTIGONA dibujada con rasgos casi infantiles, infancia a la que vuelve permanentemente con una persistencia regresiva y que marca un límite a su actitud emocional. Y —de acuerdo a la mente de los niños, esa forma simple y absoluta de pensamiento donde no caben los grados relativos— el noble aparece como una muchacha empuñada en una idea, obstinada en no comprender las razones de la vida verdadera, la

vida convencional y uniforme de la sociedad. Sin embargo, dentro de su aparente firmeza, de su lineal decisión, algunos diálogos muestran, por contrapartida, una ANTIGONA insegura de sí misma, una chiquilla que todavía no cree en su propia persona; y que cercana va a la hora de la muerte, parece perder toda su poderosa firmeza y caer en las más terrible incertidumbre: "CREON tenía razón; es terrible; ahora, junto a este hombre, ya no sé por qué muero. Tengo miedo, a lo que me voy a encontrar".

Permanentemente aflora en ella su idealismo, revelado como búsqueda de lo total, de lo absoluto. Y en un estremecedor diálogo que hace a su prometido HEMON: "Por la cabeza del chiquillo que los dos tuvimos en sueños, del único chiquillo que tendrá nunca... Pero era un actitud infantil, que mueve a ANTIGONA hacia su final trágico, no es la simple insensatez del capricho, es algo que reviste un sentido más profundo, más abarcador: es la búsqueda de un absoluto que está más allá de todo, un absoluto que en Sófocles parece representar con la idea de la Verdad, y que acá se nos escapa de las manos, un absoluto capaz de justificar nuestra existencia, y nuestros actos, capaz de explicarnos que somos y por qué caminamos un día sobre el mundo. ANTIGONA, como los niños y los locos, busca con desesperación el insalvable camino de la pureza total.

Para ella, ese absoluto ha condicionado la propia existencia y no es importante reflexionar, buscar la *sensatez*, porque el sentido común y la madurez son una convención de los hombres, y la razón nos lleva por caminos falsos alejándonos de lo único que importa. Se niega a abandonar su obstinación, su búsqueda, la búsqueda

que intuye han abandonado CREON y los demás, abrumados y vencidos por la realidad, y que a su vez, cerca del realismo: "Yo no quiero comprender. Comprenderé cuando sea vieja". Al dialogar con CREON, ella misma le dice: "La vida no es lo que tú crees. Es un agua que los jóvenes devan correr sin saberlo, entre los dedos abiertos. Cierra las manos, rápido. Reténla. Ya verás, se convertirá en una costita dura y simple que uno roe sentado al sol. (...) Descubriré eso, ya verás, en el consuelo irrisorio de envejecer; la vida quizá solo sea, después de todo, la felicidad"; y ella responde: "¡Qué mezquinidad del diálogo que hace día a día, para arrancar con los dientes su pedazo de felicidad! ¡A quién deberá mentir, a quién sorprender, a quién adular! ¡A quién deberá dejar morir apartando la mirada!". Y más adelante: "¡Todos vosotros me dáis algo con vuestra felicidad! Con vuestra vida que me es más profundo, me que cueste. Como perros que lamen todo lo que encuentran. Y esa pequeña posibilidad para todos los días, si no se le despidiera enseguida. Yo lo quiero todo, enseguida, y que sea completo, y si no me niego. Yo no quiero ser modesta y contentarme con un trocito, si he sido juiciosa. Quiero estar segura de todo hoy, y que sea tan hermoso como cuando era pequeña, o morir".

Los niños (y los jóvenes idealistas por extensión), deben un día hacerse hombres, comprender cuál es la vida verdadera y la realidad, y asumir—su responsabilidad, decir que sí y no. Este es el camino que se convierte en un hombre —dice CREON a su hijo—: ver un día, de frente, el rostro del padre". El hombre sensato no cree en lo que hace, todos sus actos no son más que actitudes, pero esa es la única

realidad. La joven protagonista de la tragedia quiere creer, y no está dispuesta a comprender lo que no cree: la pureza y la autenticidad se proyectan en una búsqueda de lo absoluto.

Pero cerca de la caída del telón, cuando ya los terribles acontecimientos se han consumado, el rey dice a su pequeño papá: "No habría que saber nunca... ¡No habría que llegar nunca a grande". Tampoco la *sensatez* sirve, y CREON se queda solo y resignado, dispuesto a seguir cumpliendo su papel hasta la muerte. Ya nada queda de la tragedia griega; todo se ha relativizado y pierde su fuerza, su poder revelador. "¡Tú también, tu poder revelador... ¡Tú también tienes nunca repite CREON— Sólo el barco tiene nombre, y la tempestad".

Al final de un largo período de veinticinco siglos, el hombre occidental, lleno de soberbio reconocimiento de su propia individualidad, ha perdido el sentido de su vida. Ya no le valen actitudes ni razonamientos, su mundo muere con dolorosa agonía. No hay una Verdad —o todo es verdadero—, pero nada tiene sentido. Ni la búsqueda desesperada de ANTIGONA, ni la *sensatez* de CREON, ni la imbecilidad del mundo que los rodea. El hombre está sobre el mundo como una hoja a la que el viento hace cumplir su parábola y deposita finalmente a morir. Existimos para cumplir nuestro papel hasta el final, y morir. Seamos ANTIGONA o CREON. Somos todos inocentes —como dice el CORO— y no tenemos sin embargo la más cochina esperanza; debemos aferrarnos a nuestro papel, no vacilar, porque ese es el único objeto: todos somos iguales, porque el final de la muerte ha de nivelarnos en el absurdo sinsentido de nuestra existencia.

PLUS ULTRA en la literatura

POESÍA TOTAL, de Sigfrido Radaelli
Los cuatro libros de poemas de Radaelli constituyen en realidad tres libros. Aparecen al poco tiempo de aparecer, era necesario que las sumas de este pulcro volumen que los contiene a todos ellos.

A VECES... SOLEDAD, de Mercedes Harris
Poemas sencillos y espontáneos, nacidos de las cosas y los seres pequeños y lindos de todos los días, esas cosas y esos seres que son nuestra vida.

ELVARISO CARRIEGO (VIDA Y OBRA), de Marcela Cruzat
El poeta que descubrió el mítico "Palermo del cuchillo y la guitarra", el cantor de las vidas humildes de un ayer legendario, estudiado con calidez y erudición en este libro indispensable.

AYER, de Roberto Bertolino (ilustrado por Alejandro Terauro)
Un libro delicioso, en su texto y en sus dibujos, por el que corre en bello manantial público que los jóvenes leerán con emoción y los adultos, con nostalgia.

\$ 4.200. —
Rústica: \$ 2.900. —
Encuadernada: \$ 4.900. —

EN LIBRERÍAS Y EN EDITORIAL PLUS ULTRA



Vianante 1295
1055 Buenos Aires
Tels. 44-6600/6697/8788

Néstor Grossa:
—suponiendo un cambio—
la Poesía para vos?

Rodolfo Alonso:

La Poesía es lo que me ha permitido ser, algo así como una columna vertebral, hecha de belleza y de furia, pero también de honor, como bien dijo Martí. Por más que casi nunca haya dejado de angustiarme antes y hasta después de escribir, y mucho más al publicar o ser comentado, debo reconocer que —pese a las angustias que me causa— no me concibo sin ella, sin ella yo sería muy distinto. Como siempre he pensado, la Poesía sigue siendo para mí antes una manera de vivir que una fórmula literaria. Y espero seguir siendo fiel a eso.

N. G.: ¿Cuándo se inició, conscientemente, tu labor poética?

R. A.: A los quince años, más o menos, y un día que llovía. La lluvia ha sido siempre uno de mis climas preferidos. Como la tormenta. Allí escribí tres cortas líneas, en ese "estilo" tan breve que nunca he perdido y que descubrí luego muy ligado a tantas cosas. Es hablar poco, esa economía de lenguaje que tienen los campesinos españoles de quienes provengo, es sin duda la misma economía de lenguaje de los auténticos criollos, y también la de los grandes poetas de la lengua. Lo que contrasta con nuestro idioma en poesía siempre será la verbosidad, y la contención, o la hondura. Con los años he recordado una lejana referencia literaria extraída de mis primeros libros de lectura en la escuela primaria. Son palabras unas pocas palabras de un texto de Rafael Alberti Arrieta: "Sol de la mañana, / gloria del invierno". Pero es todo lo que la poesía podía lograr. Mis despertares, mis mañanas, por aquellos años no se por qué fueron siempre angustiosos. Hasta que el sol no empezaba a hacerse sentir, no podía liberarme —y sólo el buen sol lo lograba, y lo logra— de aquella angustia. Se ve que en esas dos líneas me enseñó Arrieta

—como experiencia propia, vivida— mejor que mis maestros lo que la poesía podía poseer y compartir. Más tarde, ya en el secundario, me enseñaron que un gran filólogo, Edmund Husserl, había dicho sabiamente que "la evidencia es la vivencia de la verdad". Desde entonces, siempre me refiero a la

RODOLFO ALONSO: "Vivir en el corazón de los otros"

poesía que considero, que siento auténtica, como a una evidencia, una unión de belleza y verdad, como quería Keats. Cuando se logra.

N. G.: ¿Cuáles fueron tus maestros, o tus modelos, o simplemente, los que de una u otra forma puedan haberte influenciado?

R. A.: Después de esas primeras experiencias infantiles de que hablaba viene, alrededor de los quince o dieciséis años, el descubrimiento de César Vallejo, en una vieja antología de la Editorial Claridad hecha por Xavier Abril. Ya estaba leyendo, o a Lorca y a Neruda, por supuesto, con entusiasmo, pero sólo Vallejo pudo hacerme avanzar en ese camino que intuí, el de la poesía como experiencia humanísima, casi como la misma humanidad. Un verdadero descubrimiento, fue ese de Vallejo, nunca desmentido, que aún ahora me estremece como si al leerlo escucha su persona.

Y después de Vallejo, fue Pavese. Tuve la suerte de traducir muy joven, en "El oficio de poeta", sus mejores ensayos, en colaboración con otro fantástico de Cesare, el poeta santafesino Hugo Gola, y algo más tarde traduje por mi cuenta en un solo volumen los dos libros de poesía de Pavese: "Trabajar ansa" y "Vendrá la muerte y tendrá tus ojos". Después llegue a traducir más libros suyos, e inclusive a muchos otros poetas, pero aquella primera e íntima relación de largo tiempo, con él fue intensa, dolorosa, casi traumática, un vivísimo diálogo de largos meses sobre todos los temas candentes del mundo y los hombres, la palabra y el mundo. Un diálogo que no cesa.

Admiro a Dylan Thomas y a Miguel Hernández, sobre todo a ese que a Drummond de Andrade, a Giuseppe Ungaretti, a René Char, a Wallace Stevens, a Paul Eluard, a Luis Cernuda, entre tantos otros poetas grandes y queridos, pero con nadie como con César Vallejo o con

PAVESE COMO OVIDIO

"Immortale è chi accosta l'istante."
CESARE PAVESE

Dioses tan vivos como es fresco el olvido.
(Pactar con uno u otros no cambiará ya nada.)
Y el mar que es las palabras.
La paciencia es cruel, y en la memoria,
incesante y mortal, abismos caen
a otros abismos. Y vivir es rotundo.

Los milagros ofenden a las rosas.
Los sueños las ofenden. Hojas nítidas
florecen como sueños de sangre.
¿Conclopedia es el destino
o la áspera inocencia? Pero sueños,
ansias, luchas, tormentos, son la materia
intima del Instante. Y al viento echan raíces.

Zona animal, sagrada
reserva de la especie. Visto la muerte,
vivir como animal
sería lo justo. ¿Pero quién
deja de ser hombre del todo, o algo
animal? Todavía
hay sol, dioses y olvido.



VER Y PALPAR

Toco tu cuerpo y mido
el tamaño del mundo.

(Un día despertamos,
adultos, a la muerte:

la Historia, que nos hace
y también nos deshace.)

Un día se revela, nitidamente,
en circunstancias:

cuerpo solo y desnudo.

VALLEJO, CESAR

Padre y hermano trágico, cantor
debe la tierra
y el hueso y la pedada,
entero, hecho pedazos, ¿quién
sino iba a iniciarnos?



VIVA!

Mientras yo duermo
muero en Matagalpa.

Mientras yo sueño
muero en Matagalpa.

Mientras yo vivo
muero en Matagalpa.

viva

FULGOR DE LA AZALEA

Estalla la naranja
entre mandulibas
que derraman su vida.

Y en la luz te derramas,
memorable, azalea
soberana.

Reina
del esplendor que te devora.

Desde hace ya largo tiempo, contra viento y marea, denodadamente el poeta Néstor Grossa lleva adelante, con rigurosa calidad, una de las más inteligentes páginas literarias que se editan en el interior de nuestro país: la del diario "Pregón", de Jujuy. Allí se divulgan, el tres de octubre, este interesante reportaje al poeta porteño Rodolfo Alonso, que N.O.V.A. edita y reproduce con exclusividad.
Rodolfo Alonso nació en Buenos Aires en

1934, y perteneció en la década del '50 a la revista Poesía Buenos Aires. Ha publicado doce libros de poemas, entre los que se cuentan Salud o nada, Duro mundo. El jardín de la amargura, Entre el interior de nuestro mundo, Hablar, un mundo claro y Guiltarón. Además, escribió textos y guiones para varios filmes de cortometraje, y es uno de los traductores más profundos de la literatura italiana, portuguesa, brasileña e inglesa. Al reportaje citado se suman cinco poemas inéditos

creación, ese "abismo de la página en blanco". Si es un artista legítimo, no se produce sin desgarramiento. Como no sea a luz sin dolor. Los lamentos de nada servirán, sólo el trabajo — la "presencia" de trabajo — que hablaba Arlt — también en literatura dará resultados lúcidos e impredecibles.

N. G.: Desearnos consejos para la gente que comienza a escribir o a publicar.

R. A.: Es difícil dar consejos. A mí me gustaría que todos tuvieran la suerte de conseguir un amigo como los que yo tuve al iniciarme. Un grupo afectuoso pero exigente, como debe el de la misma sangre, que nos duele el mismo dolor, que tocamos la misma canzoneta. Así sea.

N. G.: ¿Qué piensas del poevista de nuestra literatura dadas las condiciones extremadamente difíciles (económicamente hablando) por las que atraviesa el libro?

R. A.: La más que difícil situación económica puede afectar a nuestra literatura, colapsando a un poeta como también sólo en lo económico. Siempre fue difícil la situación del escritor, y mucho más la del poeta. Quienes no han querido recalar en la bohemia o en el autodestrucción, han tendido que empuñar los más diversos oficios; desde los burocráticos hasta los mercantiles. Por más difícil que sea el momento que nos toque vivir, y lo es, hay que pensar que la gran poesía — y el gran arte en general — casi siempre han sido generados en momentos difíciles. Pareciera que el mejor arte nace del dolor. Al menos, por lo que se ve hasta ahora. No lo deseo, no lo propicio, me gustaría que no fuera así, pero es algo que puede constatar. Y aún cuando se tenga un éxito económico, como en el caso de algunos artistas, o plásticos en estos momentos, o de algunos escritores de best-sellers, todo sabemos con cuánta angustia han de seguir enfrentando, aún ellos, los triunfadores, si son auténticos, el acto de la

Desde un punto de vista práctico, y sobre todo en el interior del país, sugiero recurrir a las realizaciones espontáneas de conjunto, antologías, revistas, ediciones colectivas, que hasta pueden multiplicarse a imitación, ¿por qué no? La meta de un artista sincero no puede ser el éxito o la gloria; su deber de honor o la prebenda, sino algo mucho más ambicioso: vivir en el corazón de los otros.

CONVERSACION CON FELIX LUJA

¿Qué corrientes han conformado su concepción historiográfica? ¿Qué autores influyeron en su formación?

No adscribo a ninguna teoría historiográfica. Me podría definir como un pragmático, interesado por otro lado, para el período que investigo, el de la historia reciente, considero que las teorías clásicas no funcionan. Hay una serie de autores cuya lectura ha sido formativa. No podría decirle que fueron hitos fundamentales, pero sí que sus obras resultaron importantes por el enfoque que brindaban de nuestro pasado. En primer término Busaniche. Luego Vicente Sierra, José Luis Romero.

El estudio de nuestro pasado está signado por la presencia de dos corrientes, la liberal y la revisionista. ¿Cuáles considera que han sido sus aportes y limitaciones más importantes? ¿Qué factores de nuestra realidad presente explican su mayor o menor vigencia?

Considero que la polémica liberal-revisionista está totalmente superada. Sus planteos — a mi juicio — son anacrónicos. Menéndez y Pelayo sostenía con razón que "nada envejece más que un libro de historia". Las investigaciones de los representantes de las nuevas generaciones han contribuido, con su postura genuinamente histórica y sus hallazgos, al envejecimiento de las propuestas realizadas por ambas corrientes. Le doy algunos ejemplos: la colección Memorial de la Patria, la labor desarrollada por la revista Todo es Historia. No podría hablar de una nueva escuela, en el sentido de algo programáticamente asumido que se ha dado consecuentemente una estructura definida, pero son intentos que conforman la producción más reciente de la que podría ser definida como la nueva corriente de historia social, o, para ser más precisos, la que buceó en la historia del pueblo argentino.

A lo largo de más de una década el estudio de "Todo es Historia" de nuestro país ha asistido a una serie de procesos políticos, institucionales, económicos y culturales importantes. ¿En qué medida ellos han marcado la trayectoria de la revista? A la luz de

dichos acontecimientos, ¿nunca se vio obligado a replantear los fundamentos sobre los que se sustenta la publicación?

No. Los principios son los mismos. La vigencia de la publicación la da su aceptación por parte del público. Nunca me ha interesado dirigirme exclusivamente a un sector de especialistas: no fue ni es mi intención ser leído por un círculo restringido. Por el contrario, apuntamos nuestras miras al gran público, al hombre de la calle y sus interrogantes. Lógicamente sería absurdo suponer que las necesidades de este no varían. El éxito de la revista depende, en buena medida, de su sensibilidad para poder captar el interés que en un momento determinado (y ello no por un mero cálculo oportunista o comercial). Así, en los años 72 y 73, ante la efervescencia provocada por la convocatoria a elecciones, publicamos una serie de artículos sobre los procesos electorales de nuestro pasado.

¿Cuáles serían, a su parecer, las expectativas de sus lectores en 1978?

El interés actual está orientado hacia el conocimiento de los hechos históricos que hacen al desenvolvimiento de la nación.

«Todo es Historia» facilitó la publicación de obras de una serie de autores (Bayer, Vedoya, Scenna, etc.) relativa o totalmente desconocidos. ¿Qué criterio se empleó para la selección de aquellas y su posterior publicación?

Ante todo, que fueran investigaciones veraces, coherentes, oportunas, y que no fueran inútilmente negativas. Hay, indudablemente, rasgos negativos que hacen a la vida política e institucional del pasado de la República. Señalarlos, analizarlos, estudiarlos, es positivo en la medida en que facilitan la comprensión de la historia argentina. Pero algo muy distinto — y esto quiero subrayarlo — es la nota insidiosa, inútilmente negativa.

«¿Qué es un trabajo "inútilmente negativo"? ¿Cómo lo diferencia de los otros?»

Le voy a hacer una comparación. Nosotros publicamos artículos

NOVA arte inicia con esta entrevista una apertura hacia otros campos de la cultura, que se continuará con Asiduo. Son autores de la nota JORGE SALO y LEONARDO CORRAL.

sobre un aspecto desagradable como es, indudablemente, las matanzas de la Patagonia (me refiero a la notas escritas por Bayer, cuyo estudio sobre este proceso fue editado posteriormente en una serie de volúmenes). A pesar de las aristas irritativas del tema considero que fue enteramente positiva su divulgación, porque posibilitó que se arrojará luz sobre un fenómeno deficientemente conocido. Por el contrario, pienso que sería inútilmente negativo editar un estudio, digamos, sobre los fusilamientos del año cincuenta y seis, por otro lado muy conocidos por nuestro público. Es inútilmente negativo, por ejemplo, la obra escrita de Ortega Peña y Duhalde, porque no tiene otro fin que el reclutamiento ideológico. Su objetivo es empujantemente militante. Uno de los males que padece la producción historiográfica argentina es que fue siempre un instrumento político, su definición de objetivos partidistas e ideológicos definidos. Me podrán objetar que no soy una historia aséptica, ya que he sido dirigente universitario del movimiento reformista y estuve ligado a un partido político, el M.I.D., del que me aleje hace unos años. Sostengo, en embargo, que mis investigaciones — históricas — nunca estuvieron supeditadas a fines tendenciales. Como historiador, he tenido presente que lo que me puede definir es la coherencia para reconstruir los hechos acaecidos, que mi oficio no es juzgar sino facilitar la comprensión y explicación de nuestro pasado. Resumiendo: la superación de las limitaciones que aquejan a nuestra disciplina solo será posible mediante una ciencia histórica libre de toda subordinación a una corriente determinada (cualesquiera que esta fuese).

Una última pregunta: ¿cuáles son — a su juicio — las obras más importantes publicadas en los últimos diez años?

Son — en mi opinión, claro — Revolución y guerra de Tullio Halperín Donghi; Breve Historia de la Argentina, de José Luis Romero, y El 45 de Félix Luján.

Sandra B. Pien

POEMA



Un misterio de golondrinas

invadido

el viejo árbol res que bra ja do

Alguien encontró

una sombra

t i r a d a

en un charco

y, sin saber por qué,
la metió en el bolsillo
de un viejo pantalón de hierro.

Fue el sortilegio de un loco

—paria de un siglo—

obligándose a crecer
y el tren llegando
al más vacío y absurdo
de los suburbios
donde baja

la nostalgia

vestida de abril.



Alguien dijo:

los funerales

son
las muecas
del Universo

Usted pensó que pasaría inadvertido, pero pese a la oscuridad, lo vi, señor, lo vi mientras caía. Estaba allí, quieto, final. Es cierto que el trayecto fue insuficiente y largo y era difícil distinguir con claridad entre aquella cantidad de cosas, pero usted estaba allí mientras caía, en esa amplitud de rojos que abrazaba todo. Podrá no mirarme, transfigurar los pasos, desatarse cuando todo en mi vaya anudándose hasta la red final de la caída; podrá anochecerse, invertir párpados, para en cualquier descuido, enfrentado a mí, usted sabrá sin necesidad de palabras que lo vi adherido a las paredes viscosas.

No puedo explicarle que hacia en ese lugar, todo aquello me pertenecía, desde la pequeñez del tropiezo hasta la cura final de sus orillas. Allí no había lugar para los dos y era usted el visitante casual, el observador inútil.

Quizás me siguió, quizá no sabía lo que yo iba a hacer. De alguna forma lo descubrió. Todo lo que sé es que mientras caía, usted estaba allí, adherido a las paredes, lleno de sudor, atiborrado de los fantasmas que yo había llevado, los que poseía después de años de soñarlos: tal vez me descubrió cuando sentado en las plazas se me escapaban las palabras y ellos se arrinconaban contra mí. Quizá pudo verlos y nos siguió. Supe del lugar y entró en él. Usted estaba allí cuando caí, cuando abrió la puerta y me lanzó al vacío. Estaba adherido a las paredes, rodeado de fantasmas.

Yo lo vi, señor, usted estaba blanco. Al final de la caída, quizás verlo nuevamente, pero usted había desaparecido. Tal vez logró huir. Si así fue, cuando lo encuentre (porque lo buscaré) por mis mismas plazas, por todos los bosques donde mis fantasmas habitan, habrá que arruinar todo, que ellos no estaban acostumbrados a pasos siglosos, sólo conocían mi caída. O tal vez, como alguna vez yo, usted fue devorado y ahora está sentado en una plaza o en un bosque, soñándose...

ALLI,
MIENTRAS CAIA

gabriel
reig

Gabriel Reig tiene 23 años. Nació en Tucumán y vivió desde 1974 en Buenos Aires, integrando el taller Mario Jorge de Leilly y realizando en ese período numerosos recitales poéticos en salas céntricas. Actualmente reside en Caracas (Venezuela), donde ha obtenido premios y publicado en revistas literarias.

"El teatro, como toda otra actividad humana, es una forma de conocimiento, conocimiento de la existencia en el mundo que surge de las relaciones humanas, y fundamentalmente de uno mismo. Entonces, la medida en que uno empieza a desarrollar este conocimiento, a recorrer este camino, es en la medida en que uno va quedando atrapado por el teatro".

"La palabra no está separada de la acción, y es una de las acciones más importantes. Lo que pasa es que la palabra no es solamente una acción física, sino que ella se conjuga todo y se la expresa."

"Yo he tenido la suerte de trabajar con excelentes escenógrafos, y en algunos casos aprendí mucho con ellos de cualquier manera siempre traté de tener una idea muy clara de qué es lo que yo imaginaba dentro del mundo de vista de la obra. Además, yo estudié algo de pintura y eso me ayudó a tener ideas más claras acerca de la forma y el color. Hay un trabajo de interacción entre escenógrafo y director, pero eso sí, yo creo que la planta debe salir de acuerdo a la idea que el director quiere darle. El escenógrafo puede dar aportes, pero me parece que debe ser de acuerdo a la idea que el director quiere darle. Es el director el que tiene la última palabra, por algo que yo diría que es el director."

"Las únicas pautas que han popularizado a un teatro, en el país, son que tenga precios bajos, que llegue a todo el público, un determinado tipo de repertorio, un determinado tipo de elenco. Ahora yo creo que no tiene que ser, el teatro, inevitablemente popular, en estos tiempos yo me molesta pensar en un teatro de 3.000 espectadores que sea la última plaza no debe ir. A mí me gusta verle la cara al actor, es ahí donde está la magia del teatro. Para manifestar ideas artísticas masivas está otro tipo de teatro. Yo creo que lo popular tiene que ver con lo masivo. El único teatro popular que puedo haber hecho es Las Tantas o el Pato de Roca. El único teatro que tenía a la cabeza a Alfredo Alcón, que era un actor popular en los teatros grandes, donde la cantidad de espectadores que podía verla fue muy grande, además con precios populares."

Roberto Villanueva

"La actividad del Instituto Di Tella produjo una dinamización de medios a finales del '60 era una época de ruptura con el texto, donde empezaron a popularizarse más ciertas propuestas que podían jugar con Artaud. Se empezó a hablar de lo que hacía Grotowski en Polonia, se hablaba mucho del "Living Theatre". Todo esto se tradujo en una ruptura con la esclavitud del texto. Yo en que yo imaginaba dentro del mundo de vista de la obra. Además, yo estudié algo de pintura y eso me ayudó a tener ideas más claras acerca de la forma y el color. Hay un trabajo de interacción entre escenógrafo y director, pero eso sí, yo creo que la planta debe salir de acuerdo a la idea que el director quiere darle. El escenógrafo puede dar aportes, pero me parece que debe ser de acuerdo a la idea que el director quiere darle. Es el director el que tiene la última palabra, por algo que yo diría que es el director."

"Mi acercamiento al teatro lo hice a partir de la literatura: yo escribía poesía; en determinado momento advertí que se producía un cambio en el mundo, que siempre desde un texto...".

"No distingo puesta en escena de dirección, porque pienso que son un trabajo distinto. La puesta en escena es parte de un trabajo, la elaboración de un guión; la dirección es implementar los elementos para llevarlo a realidad. Cuando parto de determinados ideas donde realizo variaciones yo me considero un poco autor del espectáculo; otras veces no, todo es texto y trato de hacerlo lo más fielmente posible".

"Generalmente, cuando empezamos a hablar a determinado nivel del hecho teatral, pareciera que todo son cuestiones concretas, como a malas, o de investigación; pero hay toda una cuestión

de producción que condiciona todo lo teatral".

"Creo que hay que echar mano a todos los métodos de enseñanza, no renunciar a nada. Cada caso es un caso absolutamente particular, que impone métodos distintos, una dirección de medios y circunstancias que no son solamente las ideales, desde el condicionamiento social o político o la situación política del país, hasta la disponibilidad de actores o de sala. Hay en día el director no elige en el verdadero sentido de la palabra, sino que responde a situaciones concretas."

Francisco Javier

"En el teatro actual—es decir, un teatro que responde a ciertas preocupaciones del

público y de los que lo hacen, que intente incursionar en lo que hoy son lenguajes— hay dos grandes vertientes, y cada una de ellas tiene un gran representante en dos grandes maestros del teatro del siglo XX: Artaud y Brecht".

"Nuestra época se caracteriza por una relación cada vez más profunda entre los que hacen teatro en un lugar con los que lo hacen en otro, aún en los lugares más opuestos. Esto ayuda a aclarar la posición que puede tener la gente de teatro frente a los problemas concretos de producir espectáculos en cada uno de los países".

"En general, todavía existe una división de trabajo que hace que el autor funcione por su lado y el equipo reciba la obra y la trabaje una vez que está terminada; eso hizo que se produjera una escisión

El Grupo de Trabajo, integrado por directores y autores teatrales, organizó en el mes de octubre pasado, un ciclo de seis charlas a cargo de directores representativos del movimiento teatral argentino. Las charlas se llevaron a cabo en el teatro Van Riel, y finalizaron con un debate general donde organizadores y participantes analizaron los resultados de la experiencia.

La intención del ciclo, según se desprende, tiende a completar la deficiente formación teórica de los estudiantes de teatro argentinos, así como también a abrir la polémica acerca del hecho teatral como propuesta concreta. La coordinación, estuvo a cargo del periodista Pecho Espinosa.

El éxito de la experiencia—que se vio reflejado en la cantidad de asistentes a las seis reuniones— es índice de la importancia que ha alcanzado, en Buenos Aires, el estudio y la difusión del arte escénico. Afirmación de doble importancia que permite caracterizar por un vuelco notorio de la juventud hacia la disciplina, al mismo tiempo que el peligro de la frustración a raíz de la falta de posibilidades reales de trabajo.

Lo que apareció también, a través de las charlas, es la diversidad casi anárquica de corrientes y propuestas, tanto en cuanto al hecho teatral en su concepción, como en lo que se refiere a la preparación actoral. Muestra indudable de que—como afirmó Francisco Javier— nuestros directores no han encontrado todavía el equilibrio deseable entre los últimos desarrollados alcanzados en el ámbito universal (con lo que se mantienen en permanente contacto no solo a nivel teórico, sino en cuestiones concretas, como la recepción de Caracas), y la búsqueda de un lenguaje capaz de revelar

entre el trabajo de unos y otros. El equipo detecta con más facilidad el carácter de una comunidad cualquiera, y quería trabajar sobre espectáculo que así lo hiciera, como se hace en ese problema, para ponerse en comunicación los directores con el público. Para eso, se busca cada vez más autores que se integran a una creación colectiva. Como hay una gran carencia, a veces el equipo se transforma finalmente en autor".

"Tadeus Kantor, que está en boca de todos desde su realización de la clase muerta en Caracas, sostiene que un espectáculo tiene un nivel de realidad que no es el de la realidad literaria, que el lenguaje específico del teatro no debe ilustrar un texto literario; sino que, en todo caso, la literatura tiene un lugar dentro de los lenguajes, pero esa relación tradicional se

rompe en función de otros principios, específicamente teatrales."

"Creo que en el teatro argentino el problema es que no tenemos ninguno claro lo que queremos, hacia dónde vamos, cuál es nuestra línea, cuál es nuestro lenguaje específico, ni qué nos pasa concretamente. Miramos a Europa, y me pongo como primer ejemplo— y a veces después me pierdo— la integración necesaria con nuestra propia cultura. Esta falta de integración corresponde a una situación real, la falta de un crisol definitivo de todas las tradiciones culturales que hoy existen en el hombre latinoamericano. Y más que nada, en el porteño".

Carlos Gorostiza

"A mí no sólo me interesa el cómo, en teatro, sino fun-

los problemas— los mitos profundos de nuestra propia gente.

En el planteo de los problemas centrales el mayor peso de las cuestiones se derivó en general hacia lo pertinente a la realización, a la puesta en escena; y se destacó en algunos casos la tematización de temas que investiguen en el hecho teatral como totalidad, es decir, como planteo Gorostiza en la última reunión, "no sólo el cómo, sino también al qué". Sin embargo, pareciera quedar planteado el problema de la distinción entre lo "ideal" y lo "real", cuando de un espectáculo teatral se trata: hablamos de la producción y comercialización, que condiciona notoriamente la puesta en escena y las posibilidades de expresión artística.

Otra conclusión notoria, fue la coincidencia casi general acerca de la importancia del texto, como producto anterior a la representación, entendido como creación individual de un autor. Pese a esto, no dejó de destacarse la aportación al mismo del director y aún actores, quedando claro que el espectáculo como tal, es en definitiva obra del director, quien se constituye en creador, bien que la base de su elaboración escénica sea— literariamente hablando— resultado de uno o varios textos anteriores.

NOVA, que estuvo presente en las seis charlas y en el debate posterior, aportando sus propias opiniones, publica los párrafos básicos de cada participante, a excepción de Raúl Serrano y Jaime Kogan. Una grabación defectuosa nos impidió extractar también esas dos charlas, por las cuales pedimos disculpas.

María Teresa Faisal

Cristina Posadas

damentalmente el qué. Lo primero que me motivó siempre fue el misterio de cómo, pero después me encontré con una tremenda realidad a no tenernos ninguno claro lo que queremos, hacia dónde vamos, cuál es nuestra línea, cuál es nuestro lenguaje específico, ni qué nos pasa concretamente. Miramos a Europa, y me pongo como primer ejemplo— y a veces después me pierdo— la integración necesaria con nuestra propia cultura. Esta falta de integración corresponde a una situación real, la falta de un crisol definitivo de todas las tradiciones culturales que hoy existen en el hombre latinoamericano. Y más que nada, en el porteño".

"La obra literaria es el producto de una labor solitaria, de un enfrentamiento personal con el Universo. Cuando eso se lleva a la escena teatral se produce un cambio de índole, porque aparece la cosa viva, la cosa compartida."

"La escuela, en teatro, puede pero no crea. Descubre, prepara, educa, y aunque es actor ya, por convicción propia, puede llegar a ser realmente un buen actor. Pero la escuela no puede hacer que alguien no sea actor."

"El texto de una obra dramática puede ser, de pronto, un silencio. La situación concreta que se vive en un escenario en cierto momento, a veces requiere la presencia de la palabra. Pese a esto, el servicio del texto. A veces, exige la ausencia de la palabra, cuando se enfrenta al espectador que no es necesario, está sobrando. En la poquerra se produjo un momento de silencio de palabras, y apareció un producto que podemos denominar "literario". Esto hace que se promueva la "revolución del cuerpo", donde se considera que la palabra no interesa, sino el movimiento corporal. Esto tampoco es cierto: lo que importa es el texto, entendido como el conjunto de expresiones en el escenario, a veces necesariamente con

palabras, y a veces necesariamente sin ellas. Siempre hay un texto total se nutre de un texto que trae el autor, un texto que pone el director, y los textos que incorporan los propios actores, que también crean."

"El texto total surge recién después de la puesta en escena. Ese texto total se nutre de un texto que trae el autor, un texto que pone el director, y los textos que incorporan los propios actores, que también crean."

"No puede haber un teatro argentino sin autores argentinos, sin autores argentinos hechos por argentinos. Nunca hubo un teatro porteño, ni siquiera parte del mundo mismo ni hubo una dramaturgia nacional. Aquí, pero no podía, como las cosas empezaban a las cuatro de la tarde y yo trabajaba hasta las ocho. Quizás no tenía el espíritu, por ejemplo, de Ernesto Bianco, que vendía diarios a la mañana y a la noche para poder ir al Conservatorio a las cuatro. Por eso, empecé haciendo teatro."

"Es un fenómeno particular de Buenos Aires, que casi puede decirse que hay más estudiantes de teatro que gente que va al teatro, más escritores que gente que lee. Esto, exageraciones aparte, me parece marcar un hecho feliz: el nivel de desparajo que se alcanza, a pesar de todo. Algo a pesar de todo, porque el concreto, cuando nos ponemos a trabajar, nos encontramos con la censura. La censura no es solamente la que se ve cuando en el cine se hacen cortes, o cuando en el teatro se prohíbe una obra, sino de la autocensura. La autocensura subvoca al creador, porque se maned de expresar que se pueden llegar a ser "peligrosos", por lo tanto, se presensan verdaderamente. También está en la conformación total del espectáculo, los textos de los autores escriben, automáticamente, obras con muy pocas personalidades o muy decorado. Esto puede rebajar la capacidad expresiva, pero en cambio, cuando se enfrenta al espectador que no es necesario, está sobrando. En la poquerra se produjo un momento de silencio de palabras, y apareció un producto que podemos denominar "literario". Esto hace que se promueva la "revolución del cuerpo", donde se considera que la palabra no interesa, sino el movimiento corporal. Esto tampoco es cierto: lo que importa es el texto, entendido como el conjunto de expresiones en el escenario, a veces necesariamente con

LA SITUACIÓN DEL ARTE

¿Cuál es la situación actual del arte, más específicamente, en el caso de la música?

En la rama de la música en la Argentina, la crisis económica ha producido una situación engañosa. Por una parte se ve que en las salas de concierto y en la ópera no falta público: las instituciones musicales oficiales y privadas cumplen con su cometido y obtienen una favorable respuesta. Esto haría suponer que la crisis no ha incidido en la música. Sin embargo, hay por lo menos ciento cincuenta músicos argentinos que abandonaron el país y que están enseñando música o tocando en orquestas del extranjero, simplemente, porque allí obtienen mejores remuneraciones y mejores condiciones de trabajo.

Esto no indica que en la Argentina se pague a los músicos menos que a los trabajadores de otros gremios, sino, simplemente, que el músico de orquesta atriesa un capital en instrumentos (un clarinete, por ejemplo, cuesta 1.400 dólares, un fagot, unos 6.000, un encordado de violín, dos o tres millones de pesos viejos), y los que se han ido supongo que fue porque encontraron mejor solución a su problema.

Por otra parte, según mis cálculos, la "puesta en atril" de una obra para orquesta mediana de unos diez minutos de duración, cuesta más de 75 millones (la razón de 7.600.000 pesos viejos por minuto) en concepto de copistería, suma que tiene que pagar el compositor. Esto está acarreado un natural retraimiento en la creación, y el éxodo un fatal deterioro en las orquestas.

¿Cuáles son las causas de esta situación?

Las causas, repito, no son otras que las provocadas por la crisis económica. La música es la más cara de las artes y la que exige mayor capacidad organizativa, cosa que también debe ser remunerada.

¿Existen problemas de censura para la creación?

El problema de la censura no existe en la música. En este te-

reno, sólo padeci las consecuencias de una crítica adversa que alguna vez publiqué, lo cual motivó que un funcionario de turno suprimiera una composición sinfónica mía que había sido programada.

La obra de arte es para el público, y este forma parte de la obra misma. ¿Tiene en realidad acceso a ella?

Personalmente, escribo música para oyentes de carne y hueso, es decir, para el público, y no sólo para mi necesidad espiritual. Esto no significa que me incline hacia un estilo demagógico, complaciente, ya que trato de satisfacer altas necesidades del oyente, también de índole espiritual o por lo menos cultural.

Creo que el público argentino tiene posibilidades de acceso masivo a la música. En el Teatro Colón se venden localidades no más caras que las del cine, y allí no es necesario concurrir vestido de etiqueta. Varias ciudades del interior cuentan con respetables "servicios musicales": San Juan, Mendoza, Tucumán, Bahía Blanca, La Plata, Santa Fe, Rosario, Córdoba y Mar del Plata cuentan con orquestas, y en algunos casos con institutos nacionales y provinciales de música. Por otra parte, a pesar de su escaso presupuesto, la Orquesta Sinfónica Nacional realiza giras, actuando donde existen salas medianamente apropiadas y hoteles donde albergar a sus caudales ejecutantes. Yo creo que el que no va es, simplemente, por prejuicio o por resabios de una antigua y falsa aristocratización del hecho cultural.

Sin embargo, como el país está muy despoblado, a causa de que más de la mitad de la población se apretuja en Buenos Aires, hay muchos argentinos que no tienen acceso directo al concierto "en vivo", y mucho menos a la ópera o al ballet. Sin embargo, tal vez a esos remotos pobladores no les falte un receptor de radio por medio del cual pueden tener una imagen aproximada de lo que es la música. La solución podría estar en intensificar las giras de artistas al interior del país, en especial de conjuntos

¿Qué pasa con nuestro arte? ¿Cuál es su destino?

Alrededor de estas preguntas fundamentales que movieron a la aparición de nuestra revista, habla hoy el músico POMPEYO CAMPS

de cámara, solistas de instrumentos "transportables", coros, etcétera, que actuaran en conciertos comentados.

¿Cuáles serían las posibles soluciones para esas carencias?

Las soluciones de los problemas creados por la crisis económica las debe dar, precisamente, la economía. En la Argentina hay grandes apertencias culturales. Una familia tipo invierte alrededor del 30 por ciento de su entrada, en materia de cultura (discos, concurrencia a conciertos y teatros, libros, aprendizaje de algún arte). Si el Estado

invierte menos de esa proporción, en materia cultural, en relación a su presupuesto general, evidentemente está en deuda con la comunidad.

Yendo al artista concreto, ¿cuál sería —si existe— su papel o su función en la realidad?

No sé si sucede o no, pero creo que de una realidad o de un ideal: lo que sucede o lo que debería suceder. De todos modos, creo que son pocos los artistas argentinos que han tomado conciencia de la realidad del país, e incluso de la realidad de la función del arte.

Creo que esto se debe, esencialmente, a una falta de profesionalismo: se suele crear o interpretar el arte con un sentido individualista, para el propio placer o para demostrar índices personales de capacidad. Sostengo que el artista debe desempeñar una función social, fortalecer la cultura del espectador, habituarlo a pensar, a sentir, a ser cada vez mejor.

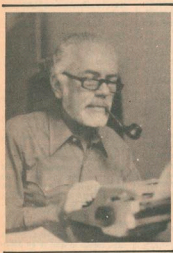
¿Cuáles son los problemas que enfrenta para su desarrollo?

Actualmente, en la Argentina, el artista puede alcanzar un alto grado de desarrollo. En el terreno de la interpretación musical, tengo el testimonio de jóvenes instrumentistas argentinos que se están perfeccionando en el extranjero, pero aseguran que la base que adquirieron en el país no debió ser modificada en absoluto. Otra prueba: muchos jóvenes instrumentistas argentinos están enseñando en universidades, por ejemplo, del Brasil.

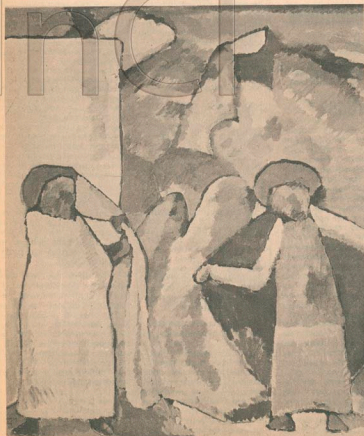
Sin embargo, la formación del artista argentino —en especial el músico, admite una importante mejora. Habría que detectar muy tempranamente las vocaciones y hacer lo posible que el futuro músico se aplicara al estudio de su carrera desde niño, casi con exclusividad, sin tuteos, sin trabas originadas por la mentalidad de la familia ("los músicos son unos libertinos, se mueren de hambre", etc) y sin trabas económicas ni demoras producidas por sistemas de educación diversificados que no hacen más que retrasar la formación del profesional.

¿Qué soluciones sugeriría en este terreno?

Insisto: las soluciones dependen de la economía, a la cual habría que agregar su manejo racional en procura de la valorización real de la cultura. Sin cultura no se solución ningún problema económico-social, pero es la economía la que debe dar el primer paso, ya que las necesidades culturales subsisten aún en los tiempos de crisis. Si esas necesidades son satisfechas, la mentalidad del individuo mejora, y entonces, el resultado mucho más sencillo logran soluciones, incluso económicas.



Compositor de música de cámara, sinfónica y coral, POMPEYO CAMPS es figura de extensa trayectoria en la vanguardia argentina. Reconocido como autor, también cementa su autoridad en la materia el permanente ejercicio de la crítica especializada, que regularmente practica en un diario porteño. Atendiendo a nuestras preguntas, habló sobre los problemas del músico, la influencia de la crisis económica, y otros temas relacionados a la situación general del arte en nuestro país.



Ana Tarsia: imagen y literatura fantástica

"Comprendí que no puede separarse de ellos. Por eso los trata tan amorosamente y los vive con ropajes..." Imagen que surge de los textos de "Golem", de Gustav Meyrink y que Ana Tarsia pone en boca de sus personajes.

La técnica de grafito, ejecutada con maestría excepcional, brinda la plasticidad de una iconografía serbia y austera, que narra en símbolos el camino profundo del subconsciente.

Alquimia, surrealismo y goticismo; son los tres principios que forman una ecuación perfecta. Todos ellos ingredientes además de la literatura de Meyrink. La alquimia está presente en la trasposición de los elementos de una substancia en otra... el sueño en la realidad... una luz mística que a su vez es energía transformadora y sujeto en el cuadro... "A veces me arranco del sopor de estos semisueños y veo, por un momento, vacer, de nuevo, como una piedra grande, chata y luminosa..."

Esto es lo que dice "El Golem", o lo que sugiere la obra. El surrealismo —la alquimia es un porqué ambos transformaron los materiales concientes y los hacen reales. Así lo demuestran de los materiales de las imágenes y de la tragedia del fuego y los personajes de Brueghel, que aparecen por detrás de las puertas y de los mundos que viven con el interior.

"Con su rostro siempre sonriente Rosina piensa, por un momento, algo lúcido. En este punto ya los resultados plásticos ubican al espectador en el mundo irracional, culposo y espiritual de la Edad Media. "Una leyenda refiere que allí arriba, en la Callejuela de los Alquimistas existe una casa que es visible sólo en la noche..."

Aunque lugar para que el espectador se traslade con la imaginación, detrás de los velos de una hiperfantasía que cubre —luego de un proceso místico— las imágenes de Ana Tarsia con



as propias que surgen de las profundidades. (en Gordon Gallery) SUSANA S. SULLIC

La pedertería de los "intelectuales" argentinos

A principios de octubre, todos los medios difundieron con bombos y platillos la realización del "Primer Congreso Nacional de Intelectuales". Digitado y promocionado desde dependencias oficiales, permitió a sus gestores afirmar a los cuatro vientos que "el país en su totalidad se encuentra representado" en los Intelectuales invitados. Huelga decir que estos "representantes del país en su totalidad" no eran otros que los anquilosados profesores universitarios que repiten año a año sus encumbradas teorías, sin haber "aportado" —que se sepa— nada novedoso en los últimos veinte, más o menos, a la auténtica vida cultural del país. Vida cultural que, por suerte, prescinde de ellos o lo sumo observa sus posturas con espíritu crítico. Para aseverar esta afirmación, no hay más que consultar la lista de "intelectuales" participantes, o también —mucho más gráfico—

observar la fotografía reproducida por algunos diarios capitalinos, que mediante un sugestivo —y creemos que involuntario— enfoque, desde arriba de la reunión, permite distinguir con claridad el amplio predominio de reducidos calvicies que no suponemos prematuras.

Por eso la compra antes del año, en la denominación misma de este "congreso de esclarecidos argentinos" —como indica María Teresa Carneiro, en un valiente artículo publicado en Clarín Cultural (12/10), la palabra "intelectual" ha adquirido un matiz de pedertería insoslayable. Refleja, más allá de su connotación en ese sentido, la concepción dualista de la sociedad —propia de organizadores y participantes— que separa a "los que hacen" de "los que piensan"; es decir, la división que ya nadie y menos quien realmente se precie de "intelectual" de nuestra época puede aceptar, entre trabajo intelectual y trabajo manual, en detrimento —lógicamente— de este último.

Como si la cultura fuera un hecho independiente del desarrollo material de la sociedad, como si estuviera reservada sólo para aquellos que pueden gozar del "ocio creador", se insiste en conceptualizar "En la proyección de espiritualidad que conviene". Estos "hombres espirituales" —a mejor manera de la vieja aristocracia

utópica de Platón, deberían —según la manifiesta intención que rigió este olvidable "encuentro"— preparar el almuerzo de los argentinos para la recepción del mensaje de futuros políticos, que también contribuirán a formar. ¡Salven el cielo si los futuros políticos lo forman con esa mentalidad!

En resumidas cuentas —y dedicarle una columna ya es darle mucha más importancia de la real— este Congreso iniciado desde su misma gestación, es un intento más —comenzado el año pasado con un "encuentro mundial" circunscripto a la casa de Victoria Ocampo, y con el lanzamiento de una colorida revista de arte cuyo Staff menciona muchos doctores y ningún artista— de convencernos de que la "Argentina actual" es la que aún cree mantener la "pureza de sangre" de la belle époque, que nuestro verdadero patrimonio cultural.

Por suerte, nuestros verdaderos creadores (escritores, pintores, músicos, ensayistas, críticos) están en otra cosa. Y —presento— ninguno de ellos, ni siquiera el impredecible Borges, se animaría hoy día a llamarse, con tal pedertería, con el título pomposo y mal usado de "Intelectual", y mucho menos con mayúscula.

E.D.Z.

El mundo es ancho y ajeno

En el mes de noviembre pasó por la Argentina, Alberto Cortés. No vamos a contar —o lo dejamos para alguna otra vez— el éxito de los recitales de este argentino triunfante en España. Hay, para decir, a favor y no tanto, y este es tema aparte. Vamos a contar, como prólogo real (laudatorio, por ciento) que publicó el diario Clarín, el éxito que le permitió nombrar a los músicos que lo acompañaron. Entonces, entre ellos, como preámbulo, aparece un nombre, decir: guitarra y percusión: Cacho Abito. Así, un músico más que la mayoría de las veces se lo obvia.

Los que recordamos los tiempos de la vanguardia excepcional músico, creador y arreglador en ese conjunto folklorico sin parangón, lo llamamos los andariegos, no podemos menos de entristecerlos, o —lo que es peor— con Cacho— meditar nuestra bronca. Y no es que nos moleste que Cortés acompañe a Alberto Cortés. Nada de eso. Pero sí nos llena de tristeza pensar que —después de veinte años de liderar el mejor de nuestro folklore, aún sin el reconocimiento de los circuitos comerciales— uno de los fundadores (junto con otro músico, que también podemos desahogar) a fuer de honesto, Raúl Mercado) del memorable conjunto mendocino, este indispensable artista tenga que ganarse la vida como instrumentista secundario.

Y no vamos a caer en la estupididad de reprocharle a Cacho (ni a Mercado, ni a ninguno de los otros) que haya preferido gran plata con su amigo Cortés en lugar de seguir en su propio papel en nuestro espectro musical. Sabemos bien que nadie vive de la cultura, pero sí hubo, damos fe, otro tipo de cuestiones) que llevaron a que los Andariegos, poco después de ese maravilloso resumen llamado Madre Luz Latinoamericana, rumbaran por sendos derroteros.

Sé que este comentario parece haber sido escrito involuntariamente. En realidad así lo hizo: con tristeza, y con bronca. Con la bronca de que no ha ocurrido nada con caso similar. Y que en

la Argentina (en materia de música popular, por lo menos) la sobrevivencia obliga a olvidarse de la calidad.

Carlos A. Ghigliani

Un poeta de lo cotidiano

Tras la muerte del poeta Raúl Eduardo Argüelles, sus allegados más próximos rescataron una buena parte que pasó a nuestra redacción, que será publicada en el libro Poesmas a espaldas de Dios, que aparecerá en este mes. A pocos días de su fallecimiento, ocurrido en abril, un diario bonaerense epilogaba así la noticia que daba cuenta de la desaparición de Argüelles: "Acercar de su poética, cabe decir que está comprometida esencialmente con el drama del hombre anónimo y cotidiano". Pero, como ya sabemos, lo prometido, en fin —continuaba la noticia— con la aventura de la vida cotidiana, el fue un protagonista sin claudicaciones.

Como se desprende del comentario, la poesía de Argüelles tiene siempre presente en sus versos los hechos y personajes de la vida urbana. El autor se identifica plenamente con la temática de la obra, en la que se reflejan la calidez y la crudeza de la vida. Argüelles —es insoslayable— era un espíritu inauditable, inmerso en el mundo cotidiano. Aunque alcerca de esta afirmación, que no es una simplificación, no se puede decir que la obra de arte (lo bello) es un acto; creo que ese acto, sea o no conciente su autor, es siempre un gesto de rebeldía y una vindicación de la libertad que comprueba al autor, al ser un hombre".

Ricardo Sarmiento

Sobre revistas y caminos

Es un hecho evidente el resurgimiento de las revistas culturales en Buenos Aires. Publicaciones de todo color y calidad, que parecen surgir, laboradoramente, en quioscos y librerías de la calle Corrientes (épica del momento). Pero si bien las caminatas de los intelectuales autóctonos y de los que no ha ocurrido nada con caso similar, y que en

gadas, sospechamos que algo tiene que ver esto con las escasas vías que la juventud argentina actual tiene para manifestar sus variadas inquietudes.

Lo que también es evidente es el escaso —aunque importante— criterio que la mayoría de estas revistas ponen en juego. Algo de esto dijimos en nuestra nota de contrapunto, en el número 1. El director de una de ellas, y con mucha buena voluntad, reconocía en su número 2 que "a medida que se van publicando los números, las ideas se van agotando, los planteos se hacen más repetitivos, los críticos comienzan a parecerse cada vez más, y la revista pierde vitalidad".

A veces, cuando se enuncia una vez más, se y se incomunica". Al fin del proceso, claro muere. Desde dispersos puntos de vista, en cuanto a su idea de lo que es una revista cultural, hay que decir que no se compromete a dos publicaciones: Cuadernos del camino y El Omnitronico. La primera, como ya se conocía que no necesita comentarios. Continuadora —casi imitadora— de un glorioso Escarabajo de oro, sigue poniendo el eje de su validez en una cuidadosa selección de textos literarios y críticos, nacionales y extranjeros. Su propósito, delineado por sus directores, Abelardo Castillo, se aclara en el número inicial: "Poner al servicio de la literatura, por encima de cualquier otra valoración, el hacer llegar a los lectores y no para una élite de iniciados". Aunque alcerca de esta afirmación, que no es una simplificación, no se puede decir que la obra de arte (lo bello) es un acto; creo que ese acto, sea o no conciente su autor, es siempre un gesto de rebeldía y una vindicación de la libertad que comprueba al autor, al ser un hombre".

A partir de esta propuesta, y de la lucida conducción de los directores, Liliana Hecker, El omnitronico ha venido alcanzando —a través de sus números— una fuerza y una coherencia interna que se acercan, en nuestro criterio, al Optimo. Si pueden constituirse —desde nuestra concepción— la persistencia de algunas de las revistas, creo que el problema principal del arte y el hombre se reduce a su posibilidad. Dios, lo que uno no puede menos que admirar es el "criterio" que se pone en las fundaciones. El número 4, aparecido en octubre, muestra a un equipo perfecto, al que le "serio" y lo desenfada, entre lo original y lo permanente, que permite al lector "alterar" —sin condescendencia— entre las notas críticas (sobre todo de la Tristán Shandy, por Liliana Hecker, testimonio que es como el capítulo de Carroll, y el humor certeramente dirigido de las "marginales") con un compromiso con la realidad inmediata, como en el editorial sobre la guerra, en los números que escasean las voces que se animan a levantarse.

Los Cuadernos del camino, por su parte, ha editado hasta ahora, en los números que se le interfiere en la de abarcar a la cultura como una integración de elementos: mostrar en la dispersión; dispensar interdisciplinaria en las ciencias y aislamiento de las producciones artísticas, que se refleja en un alejamiento creciente entre la producción y el lector. En un número publicado en público: Si su preocupación principal ha sido la coherencia, la coherencia de la propuesta efectivamente transmitida a los intelectuales, casi imitadora de un glorioso Escarabajo de oro, sigue poniendo el eje de su validez en una cuidadosa selección de textos literarios y críticos, nacionales y extranjeros. Su propósito, delineado por sus directores, Abelardo Castillo, se aclara en el número inicial: "Poner al servicio de la literatura, por encima de cualquier otra valoración, el hacer llegar a los lectores y no para una élite de iniciados". Aunque alcerca de esta afirmación, que no es una simplificación, no se puede decir que la obra de arte (lo bello) es un acto; creo que ese acto, sea o no conciente su autor, es siempre un gesto de rebeldía y una vindicación de la libertad que comprueba al autor, al ser un hombre".

Señalaríamos, y esto es, sin ser una simplificación, la concepción — la excesiva frialdad de la diagramación, y la recurrencia de obras de narradores, que contribuyen, junto con otros detalles, a dar un carácter demasiado "intelectual". O por decirlo de otro modo: bondad. Pese a ello, la nueva revista sirve para señalar con paso firme, en un momento de incertidumbre, el camino del arte y el hombre se reduce a su posibilidad. Dios, lo que uno no puede menos que admirar es el "criterio" que se pone en las fundaciones. El número 4, aparecido en octubre, muestra a un equipo perfecto, al que le "serio" y lo desenfada,

entre lo original y lo permanente, que permite al lector "alterar" —sin condescendencia— entre las notas críticas (sobre todo de la Tristán Shandy, por Liliana Hecker, testimonio que es como el capítulo de Carroll, y el humor certeramente dirigido de las "marginales") con un compromiso con la realidad inmediata, como en el editorial sobre la guerra, en los números que escasean las voces que se animan a levantarse.

Los Cuadernos del camino, por su parte, ha editado hasta ahora, en los números que se le interfiere en la de abarcar a la cultura como una integración de elementos: mostrar en la dispersión; dispensar interdisciplinaria en las ciencias y aislamiento de las producciones artísticas, que se refleja en un alejamiento creciente entre la producción y el lector. En un número publicado en público: Si su preocupación principal ha sido la coherencia, la coherencia de la propuesta efectivamente transmitida a los intelectuales, casi imitadora de un glorioso Escarabajo de oro, sigue poniendo el eje de su validez en una cuidadosa selección de textos literarios y críticos, nacionales y extranjeros. Su propósito, delineado por sus directores, Abelardo Castillo, se aclara en el número inicial: "Poner al servicio de la literatura, por encima de cualquier otra valoración, el hacer llegar a los lectores y no para una élite de iniciados". Aunque alcerca de esta afirmación, que no es una simplificación, no se puede decir que la obra de arte (lo bello) es un acto; creo que ese acto, sea o no conciente su autor, es siempre un gesto de rebeldía y una vindicación de la libertad que comprueba al autor, al ser un hombre".

A partir de esta propuesta, y de la lucida conducción de los directores, Liliana Hecker, El omnitronico ha venido alcanzando —a través de sus números— una fuerza y una coherencia interna que se acercan, en nuestro criterio, al Optimo. Si pueden constituirse —desde nuestra concepción— la persistencia de algunas de las revistas, creo que el problema principal del arte y el hombre se reduce a su posibilidad. Dios, lo que uno no puede menos que admirar es el "criterio" que se pone en las fundaciones. El número 4, aparecido en octubre, muestra a un equipo perfecto, al que le "serio" y lo desenfada,

EL ARCHIVO

...flota la sensación de estar resucitando viejas épocas, pero no como un salvamento de extrema urgencia de los valores olvidados, sino revolviendo la olla de los eternos errores: una absoluta falta de matices, tomando como base un emporio de decibales que apolotona los timbres de cada instrumento; letras ininteligibles por voces hermafroditas que, cuando se hacen esporádicamente comprensibles, revelan el mayor vicio o, en su defecto, lugares comunes; melodías mutiladas que no conducen a ningún lugar; la demagogia de las caminitas por el escenario, mientras la guitarra y el bajo aumentan el volumen en un trémolo fácil.

Si estos son los famosos, cabe la esperanza de que sean los desconocidos quienes sientan la necesidad de comunicarse con los demás y de dejarles algo a cambio de la entrada y de la paciencia.

Sibila Camps, sobre el recital de Serú Girán, en *La Opinión* (5/11)

Es curioso. Este país produjo malones, degüellos, vociferaciones públicas, fanatismos populares, un ir y venir de personas identificadas con caballos y lanzas en el fondo de la historia. Produjo cantores y payadores, gentes con una desbordante voracidad de vivir. Sin embargo, si contemplamos el panorama de la poesía argentina actual, pese a su diversidad y calidad, se nos hace evidente en la misma una marcada tendencia al intelectualismo, carácter casi único en toda la poesía latinoamericana. Ahora se insiste mucho en poesía como especulación del intelecto, en base al equívoco de creer que si expresiones poéticas asume un tono intelectual, más dirigido a la inteligencia que a la emoción y los sentidos, penetrará más profundamente en lo abismal del ser.

Enrique Molina, en *La Opinión Cultural* (29/10)

El mundo se muere. Heidegger. Heidegger se murió. El Mundo

Librería Galerna

Talcahuano 487 - TE 35-4220
 Tucumán 1425 - TE 45-9359
 Créditos en 24 hs.
 Atención personal de 9/20 hs.

El más amplio surtido en
 FILOSOFÍA — SOCIOLOGÍA

ANTROPOLOGÍA — CRÍTICA LITERARIA

POLÍTICA — TEATRO — POESÍA

en el número
ante próximo:

LA NOVELA POLICIAL EN LA ARGENTINA, Daniel Freidemberg

Entrevistas:

ABELARDO CASTILLO

M.I.A.

RODOLFO MEDEROS

Los mejores
CUENTOS Y POEMAS
 (nos reservamos la sorpresa)
 DISCUSIONES
 SOBRE ARTE POPULAR

Una nota de ROBERTO VILLANUEVA

JORNADAS DE CRÍTICA: AUSENTES POR AUSTERIDAD

Si. Es una excusa indirecta. En la tapa decía, bien claro: "Jornadas de crítica", y también está claro que no aparecen por ninguna parte. La culpa es, una vez más, de la economía. La nota, de Susana Sulic, tuvo que ser eliminada de este número por falta de espacio. Pero está: irá, más ampliamente, en el número 3. Un número que, mediante la aceptación de lectores y avisadores, podrá abandonar ya la austeridad de estas escasas veintiseis páginas.



de Clarín (9/11)

...¿Qué solución podemos dar los intelectuales, suponiendo que el mero hecho de escribirlo nos haga sospechosos de cobardía o dehonra? No sé. Yo no soy los intelectuales sino uno solo, hablo por mí, y no tengo soluciones. En cuanto al miedo a la guerra, me gustaría tenerlo (más bien sus repulsió), al día de ser franco y poder inculcárselo a todos mis compañeros sobre todo a ciertos heroes verbales que por su condición, senilidad o ineptitud mental, arden de coraje cuando quienes marchan a hacerse matar son otros".

Abelardo Castillo (sobre el conflicto del Beagle); en *El Ornitorrinco*, N.º 4.

JORGE A. BOCCANERA

La noche

La noche es un caballo herido que se sube a mi caballo que la lluvia se devora el sombrero y me galopa el cuerpo volteándome los mástiles del canto y suelo recordar cuando me recostaba a buscar en el mimbre de tus hombros la aceptación de lectores y avisadores, podrá abandonar ya la austeridad de estas escasas veintiseis páginas.

La noche es un caballo oscuro como aquella tormenta de los ojos recuerdo que al extraño animal que llaman alegria lo teníamos sujeto de una pata encerrado en el círculo de tiza que hiciste en el patio después lloró fue lúnes en mi camisa te encontré la tarde

La noche es un caballo oscuro que aparece cuando se le antoja recuerdo el árbol que subió por el humo y dibujó en el techo tu pregunta después yo dije adónde llueve y hasta siempre llueve porque he de andar camino guitarra al cinto oíflato en mano siempre

La noche y el vino ataron sus pañuelos cerca del mar o en esta casa tuya compañera para que todo sea como cuando la noche no era esta tristeza ni estas migas de pan entre dos manos solas como cuando no necesitaba que venga mi perro y me lama los brazos hasta hacerse dormir.

Las seis y lágrima

Justo a las seis en punto vendrá a buscarte la ciudad y esta vez quizás el apuro no te deje ni lavarte los dientes te busca día a día con sus codios mojados sus ojeras de niebla sus manos temblorosas diciendo: te devoro para un golpe en la nuca de oficina para oxidarte todos los costados y arrollarte con su tren de piedra te busca la ciudad con sus alcantarillas espías sus torres de tic-tac echando humo su tristeza mordindote la lengua en el viaje colgado de tu sacco pensás en unas manos simplemente unos dedos que te roben los lápices te acariacen el pelo y maten el reloj seis menos cinco.

Suele ocurrirme

Te veo parecido al mediocidio con sus manzanas húmedas su pan y sus rebañes de ternura suele ocurrirme a veces por sobre este desfile de camas y de gritos de trenes ausentes de miradas hasta lograr la escaracha de paredes inmensas y personas y objetos dirigidos a un pozor pero tu aliento también es mediocidio y es mi bandera tu cintura ahora si supieras yo vine al mundo sin saber mi nombre sabiendo el tuyo apenas yo vine al mundo por que vislumbraba la guitarra sembrada de verano abrió la puerta y me encontré con esto perdón — dije entre — me contestaron usted va a ocupar de aquí en más estos zapatos este reloj están equivocados — grítele que este catonleche y este traje están equivocados — grítele que a asumir esta huida está locura mía de no aceptar el moho de verte mediocidia lluvia de mimbres durmiendo en el paisaje suele ocurrirme a veces y es diciembre irte mirando y nunca despedirme.

Jorge Alejandro Boccanera es uno de los poetas jóvenes que —al margen de los circuitos comerciales— más trascendente alcanzó a principios de la década del '70. Dirigió la revista "El drillo" y publicó Los espantapájaros, suscridas (1973). En 1975 se fue del país, cosechando premios sucesivos a su paso por distintos países de Latinoamérica.

REVISTA BIMESTRAL INDEPENDIENTE

DIRECTOR:
 Enrique D. Zattara

ante NOVA

Las ilustraciones de este número son de VASSILY KANDINSKY (ruso, 1866-1944).

REDACCION:
 Gral. Enrique Martínez 813 - 1º "B"
 (1426), Capital Federal.
 Registro de la Propiedad Intelectual en trámite.

WILLIAM SHAKESPEARE



SONETO INEDITO

Además de su obra teatral, WILLIAM SHAKESPEARE (1564-1616) dejó una cantidad menos conocida pero no menos importante de sonetos. El que se transcribe, en versión de Rodolfo Alonso, no había sido traducido aún al castellano. El autor de la traducción ha omitido métrica y rima (que aparecen en el texto inglés) con el fin de transmitir el auténtico espíritu del poema victoriano, en una lectura actual.

Avido Tiempo, mella las garras del león,
Y haz que la tierra devore su propia dulce cría;
Arranca agudos dientes de las fauces del tigre
Feroz, y quema al longevo fénix en su sangre;
Que la época sea alegre o triste mientras fluyes,
Al vasto mundo y a sus dulzuras que marchitan,
Pero yo te prohibo el crimen más horrible:
¡Oh! no incidas con tus horas la clara frente amada
Ni traces allí líneas con tu antigua pluma;
A ella en tu curso intacta ser concédele
Modelo de belleza para hombres del futuro.
Viejo Tiempo, encarnízate: a pesar de tu agravio,
En mis versos por siempre mi amor vivirá joven.

(versión original)

Devouring Time, blunt thou the lion's paws,
And make the earth devour her own sweet brood;
Pluck the keen teeth from the fierce tiger's jaws,
And burn the long-liv'd phoenix in her blood;
Make glad and sorry seasons as thou fleets,
And do whate'er thou wilt, swift-footed Time,
To the wide world and all her fading sweets;
But I forbid thee one most heinous crime:
O! carve not with thy hours my love's fair brow,
Nor draw no lines there with thine antique pen;
Him in thy course untainted do allow
For beauty's pattern to succeeding men.
Yet, do thy worst, old Time: despite thy wrong,
My love shall in my verse ever live young.