

pretarlos y comprenderlos hasta en sus más sutiles expresiones. En cuanto al arte contemporáneo, en París dediqué más de cuatro años a copiar a casi todos los impresionistas. Creo que los estudié en tal forma que puede decirse que nadie lo ha hecho igual."

Lo que Cochet pintaba en Funes cuando Francisca nos guió hasta el atelier, eran unas frutas y unas flores dispuestas sobre una mesita, a un costado. Es que insiste en retratar la realidad, aunque rehúye el naturalismo. Esto se ve claramente en sus grabados, y, fundamentalmente, en los dibujos. "¿Por qué al pintor no se le quiere conceder la misma libertad en el dibujo que la que se le deja en el color? Si yo pinto una cara roja nadie se alarma. En cambia, si la dibujo cuadrada, ¡pobre de mí! Sin embargo, en un caso como en el otro, la estructura puede responder a una necesidad absoluta de entonación o equilibrio de la composición del cuadro. Además, ¿no se le permiten fantasías —suponiendo que lo fueran— a la propia naturaleza? Están los olivos centenarios de Mallorca. Pues, si hay olivos que parecen hombres, ¿por qué no puede haber hombres que parezcan olivos y montañas que parezcan casas? Y al fin y al cabo, ¿qué tiene todo eso que ver con el arte de la pintura? Nada."

Gustavo Cochet, uno de los más notables pintores y grabadores argentino, es hoy un anciano lacónico, de cuya historia, recuerdos y expresiones actuales, de permanente desarraigo a las cosas, a los lugares y al presente —qu esolo reconoce la excepción de Francisca— puede extraerse un único hilo conductor: su oficio de pintor.

"Me encontré una vez con un amigo médico, y al preguntarle por su profesión: «¡Alto! —me dijo—, estoy de vacaciones, ni una palabra de ese asunto». No le dije nada, pero me admiré de que hubiera alguien que, consagrado a una profesión, pudiera desentenderse de ella a piacere. No sabía si compadecerlo o envidiarlo, pues yo, hasta caminando por la calle no puedo ver dos colores sin buscar mentalmente entonarlos. Sentado en una mesa de café, inconscientemente, voy repartiendo las tazas, las cucharitas y los vasos buscando un ritmo ideal compositivo."

"Entonces me acordé del basurero de un barrio en el que supe vivir y que, incluso los días que tenía franco, se paseaba por las calles de su jurisdicción. No trabajaba, pero no podía ver una basura sin levantarla. O aquello que Michelet dice del agricultor francés, que los domingos pasea por su campo, aparta un cascote, arregla un alambrado o acomoda una rama. Nadie más feliz que el que ama a su oficio con libertad y devoción." ♦



ALBERTO GINASTERA Y SU MUJER, LA VIOLONCELISTA AURORA NATOLA
Con cero grado de temperatura, frente al Tully Hall de Nueva York

MUSICA

Ginastera, opus 42

Juan Alberto Abraham, corresponsal de Panorama, pudo conversar con el compositor Alberto Ginastera, en Nueva York, pocas horas antes del estreno de su *Serenata*, el viernes 18 de enero, en el Lincoln Center:

Panorama. —Habiendo llegado al opus 42, ¿cómo analiza usted su evolución como compositor?

Ginastera. —Creo que en mi obra hay una constante evolución. Entiendo que hay creadores que empiezan y se mantienen siempre en el mismo estilo, y otros que van evolucionando a través de toda su vida. Esta evolución se nota por el lenguaje, porque para mí todos los procedimientos técnicos no son sino una serie de partículas diferentes que se estudian en los conservatorios, pero que en definitiva son las que hacen el lenguaje del creador. Estimo que mi lenguaje ha ido evolucionando, desde mis primeras obras folklóricas hasta las más recientes. Sin embargo, noto la presencia de ciertas constantes. Por ejemplo, la noche y la muerte, el ambiente surrealista, son cosas por la que tengo una especie de predilección. Puedo decir que mi primer trozo sinfónico, en el comienzo del ballet *Panamabí*, tiene puntos de contacto con la *Serenata* opus 42. Hay realmente una similitud, que se llama "Claro de luna sobre el Paraná". Lo que sucede es que aquella estaba en un lenguaje impresionista, basado un poco en Stravinsky, Ravel, Debussy y los demás compositores que por aquel

entonces —yo tenía 17 años— me sonaban realmente como muy modernos. Ese lenguaje, poco a poco, ha ido cambiando. No diría *depurado* —aunque mucha gente habla de "depurado lenguaje"—, porque es una tontería. Lo que pasa es que se forma un lenguaje y entonces pasa como con los poetas: cuando éstos tienen personalidad, usted lee dos versos y sabe de quién se trata. En mi caso, obras como *Milena*, que acaba de grabarse, el Segundo concierto para piano, el Tercer cuarteto, próximo a estrenarse, la ópera *Beatriz Cenci*, el Concierto para cello, denotan una serie de constantes: una expresión lírica muy tensa y muy acusada, climas violentos y alucinantes, algo que, en definitiva, están en mi lenguaje y en mis obras.

—¿Se siente de algún modo condicionado al escribir música por encargo?

—No. Creo que estoy llegando a la edad de hacer lo que quiero. En casi todos los músicos actuales hay un deseo de ir a la materia. Pero, más que a la materia musical, a la materia sonora, algo que quizá hace 10 años estaba bien, ahora no. Así se enfrenta uno nuevamente con obras que una vez le llamaron la atención, vuelve a escuchar la música... y no encuentra la música, sino una serie de efectos sonoros. En ese sentido me doy cuenta de que estoy en una línea un poco diferente de otros compositores. Lo que me interesa en la música es lo trascendente, que diga algo, que sea un medio de expresión. En el canto actual hay gente que, por ejemplo, hasta separa vocales y consonantes y, en lugar de escribir *amor*, desarmen la palabra en letras, poniendo *a-m-o-r*. Eso es una aberración. La

Estreno en Nueva York



Cada estreno de Alberto Ginastera es un acontecimiento, y esta vez también lo fue. El opus 42 del compositor argentino tuvo su premiere mundial en el Tully Hall del Lincoln Center, de Nueva York, y la expectativa despertada no fue en vano: la *Serenata*, sobre poemas de Pablo Neruda, marca otro éxito relevante en la ya afianzada trayectoria del músico argentino. Como complemento de un triunfo que tuvo connotaciones "de familia", Aurora Nátola se desempeñó con brillo en su carácter de cello. El entendimiento con el podio no pudo ser más íntimo. El propio Ginastera se encargó de dirigir la *Serenata*, obra dedicada a su esposa... Aurora Nátola. La restante responsabilidad solista recayó en el bajo Justino Díaz, quien se ajustó tanto al carácter de la música cuanto al texto del desaparecido poeta chileno, con su reconocida solvencia vocal.

Escrita especialmente por encargo de la Chamber Music Society of Lincoln Center, que solicitó la obra a fines de 1973, la *Serenata* opus 42 presenta una configuración musical diferente de la tradicional, de "música nocturna". El compositor fue el primero en aclararlo, aunque, después de escucharla, puede aceptarse sin reparos la designación de "serenata", ajustándola a los parámetros modernos de la música de Ginastera. La sugestión poética —al margen de la implícita sugerencia de Neruda— está siempre presente en una instrumentación que aprovecha al máximo el conjunto de cámara: flauta y piccolo, oboe, clarinete y clarinete bajo, cor-

no, fagot, dos percusionistas, arpa y contrabajo (además del cello y bajo solistas).

Integrantes permanentes de la Chamber Music Society, junto a instrumentistas invitados de jerarquía, brindaron al compositor -director el respaldo apropiado. Para dar una idea del nivel de la orquesta de cámara neoyorquina —dirigida habitualmente por un talentoso pianista, Charles Wadsworth—, basta mencionar que el violinista estable es Jaime Laredo y que los demás intérpretes, en su mayoría, están a su misma altura artística. El programa del día del estreno, viernes 18 de enero, enmarcó la obra de Ginastera con Mozart, Thuille y Schumann. Lo más significativo fue que, escuchando un romántico Schumann (*Marchenbilder*, para piano y viola), tras la deslumbrante variedad de sonidos de la *Serenata* del argentino, no se advirtió el shock de transición que muchas veces suele producir la audición de dos lenguajes musicales tan diferentes. A Ginastera se le encargó una obra de cámara y la produjo con el sentido íntimo imprescindible.

Según Ginastera, su idea fue la de acercar lo más posible —tal como el propio Neruda lo anheló— pensamiento y expresión. La *Serenata* demuestra que el objetivo fue logrado. El consistente aplauso del público que llenó la sala durante las dos funciones brindadas la semana pasada, fue índice elocuente del espontáneo entusiasmo despertado por la obra.

J. A. A.

voz está hecha para cantar. Lo que estoy tratando de hacer, desde mis óperas, es volver un poco al canto lírico, no en cuanto a teatro lírico sino en función de una expresión humana, en lugar de utilizar la voz para emitir golpes de glotis y otros ruidos raros.

—¿Quiénes son los compositores modernos que están dentro de su esquema?

—Gente como Messiaen, Dallapiccola, Penderecki, por ejemplo, son compositores que siento a mi lado, los siento como mis propios colegas. Pero en la composición moderna hay muchos que dan gato por liebre. Disfrazan la falta de individualidad con efectos, y eso es terrible. Tratan de imitar y entonces deforman un procedimiento. Yo estoy en contra del procedimiento por el procedimiento mismo, porque me parece que tiene que estar al servicio del arte musical. El compositor debe ser lo suficientemente fuerte como para enfrentar a toda una especie de tecnocracia artística.

—¿Qué opina de la música electrónica?

—Creo que no está lo suficientemente desarrollada como para que me sirva. La observo como un nuevo procedimiento que, si no me da lo que necesito, no lo empleo. Puedo conseguir mis conglomerados microtonales con los instrumentos. Así, por ejemplo, con el cello de Aurora [la violoncelista argentina Aurora Nátola, su mujer], en una serie de armónicos se crean sonidos misteriosos. Haciendo *ponticello*, salen las notas cargadas de armónicos y para mí es como un mundo nuevo, "lleno de estrellas".

—¿Qué lo llevó a utilizar los versos de Neruda en su *Serenata*?

—Me siento compenetrado con su obra. Lo siento muy sudamericano, cuando habla del viento, de los árboles, del mar, de la luna en los trigales, porque realmente es un poco el paisaje de mi país, de Latinoamérica. La *Serenata* es una composición en la cual está presente lo americano, no quizás desde el punto de vista pintoresco o folklórico, sino que está presente con un cierto lirismo.

—¿Es ésta la primera obra que lo vincula con su mujer, Aurora?

—No, en realidad hace muchos años escribí la *Pampeana* número 2 porque ella me la pidió. Fue en 1950: yo era profesor del conservatorio y ella dio un concierto. Cuando fui a saludarla, me dijo que no había mucho repertorio para su instrumento. "Maestro —entonces me decía maestro, aclara— por qué no escribe algo para mí", me dijo. Fue muy curioso, los dos obtuvimos los premios López Buchardo, de la Wagneriana, ella el instrumental y yo el de composición. Luego, en su primer concierto, estrenó la *Pampeana*. La *Serenata* la escribí en dos meses. Al componerla, pensé en dos personajes. Por eso creo que puede ser ideal para un ballet con coreogra-

fía moderna, donde están el amante —la voz de hombre— y la amada —simbolizada por el lirismo del cielo—. La Serenata, como consta en la partitura, está expresamente dedicada a Aurora.

—¿Cómo surge el tema de sus obras?

—El tema de una obra va desarrollándose muy lentamente en el creador; muy naturalmente, como una gestación. Yo les decía a mis alumnos del Di Tella: un creador tiene que tener temas para 20 años por lo menos... y creo que yo tengo para 40.

—¿Cuáles serán las próximas obras?

—El Cuarteto con voz de soprano, que se estrena próximamente en Dallas (Texas), con textos de Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti y García Lorca. Una pieza para flauta donde sigue vigente lo americano: se llamará *Puneña*. Estas dos constituyen los opus 40 y 41. Y una gran obra coral, encargada por el Coro Mendelssohn, de Filadelfia, que será mi opus 43 y en cuyo estreno, a fin de año, colaborarán ese coro y la orquesta de Filadelfia, dirigida por Eugene Ormandy. Aquí pienso utilizar un auténtico monje benedictino que cante gregoriano, al modo del Evangelista en la Pasión. El comienza a cantar y entonces la aparición del pueblo, las turbas, cobra forma con el coro polifónico. Luego vendrán: música sobre el libro sagrado de los mayas, y, para 1976, el estreno de mi nueva ópera, *Barrabás*, en la City Opera del Lincoln Center, en Nueva York. ♦

Fotos: Juan A. Abraham

TEATRO

Moreau: Donde está la luz

A lo largo de tres meses, sencilla, tranquila, Jeanne Moreau se ha encaminado a pie, todos los días y a veces dos veces por día, desde su departamento de la rue du Cirque hasta el Espace Cardin, donde ensayaba, bajo la dirección de Claude Régy, la nueva pieza de un autor alemán de 31 años, Peter Handke: *La cabalgata sobre el lago de Constánza*, que se estrenó en París el 9 de enero. Desde 15 años atrás, Jeanne Moreau no hacía teatro.

Dentro de un reparto deslumbrante —Delphine Seyrig, Sami Frey, Michel Lonsdale, Gérard Depardieu—, la Moreau es la única que no hace teatro regularmente. ¿De dónde proviene el que no haya estado nunca más tranquila, mientras se recuerdan algunas de sus épocas, célebres como las de Picasso: la época *Eva*, la época *Jules et Jim*, la época *La noche*, cuando Jeanne, en público y en privado, se convertía en otra? "Cuando creo un personaje —dice—, no lo busco fuera de mí: hago un



JEANNE MOREAU VUELVE A LA ESCENA
Tras quince años de ausencia

inventario de mí misma y me sirvo de algo nuevo que descubro en mí interior".

EL HUMOR DEL MOMENTO. ¿De qué puede nutrirse hoy el misterioso personaje que encarna en *La cabalgata* y que, esta vez, la deja tan tranquila? "Es muy sencillo —contesta—: me interpreto a mí misma. En la pieza me llamo Jeanne Moreau y hago de Jeanne Moreau".

En la obra de Handke, en efecto, los personajes no tienen ni nombre ni carácter preestablecido y en cada representación son los actores, como ellos mismos, quienes suben al escenario, donde se enfrentan con su nombre y su personalidad reales. "Todo lo que Claude Régy nos exige, es seguir nuestro propio temperamento, el humor del momento".

Hacia largo tiempo que Jeanne decía "envidiar" las exploraciones teatrales de su amigo Peter Brook (que la dirigió en *Moderato Cantabile*), pero no quería formar parte de una troupe. Luego, Pierre Cardin, de quien ella aprecia la generosidad inventiva —"más que un mecenas, no interviene sino para proponer soluciones que nos ayuden; todos los espectáculos que pone cuestan caro, y no tiene subvención"—, descubrió, con Jean de Rigault, la pieza de Peter Handke en Alemania. Resolvieron llevarse a París esta *Cabalgata*, montarla en el Espace Cardin y confiarla a Claude Régy, quien llamó entonces a Jeanne Moreau.

"Desde la lectura de la pieza —dice Jeanne— me sentí fascinada por su misterio. Comprendí que allí no había nada que interpretar, sino solamente indicaciones, por lo demás muy precisas, para crear y hacer vivir colectivamente algo que será completamente distinto en cada representación".

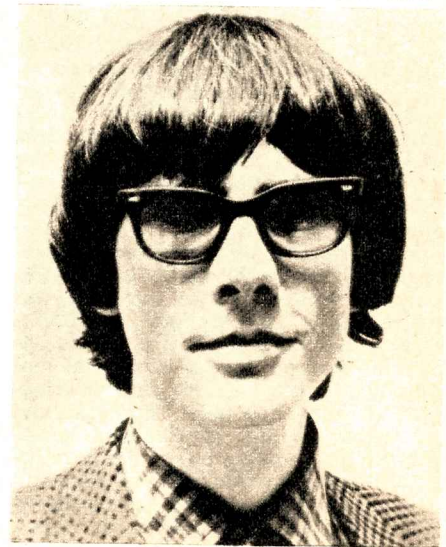
"Con los directores jóvenes de hoy, en el plano del esfuerzo y la disciplina, el cine se ha vuelto muy duro [acaba de filmar *Les Valseuses*, con Bertrand Blier]. Pero aquí me siento todavía mucho más expuesta. Frente a la cámara tengo la impresión de murmurar lo que soy, lo que siento, y de golpe, en teatro, me permito gritarlo, lanzarlo".

UNA CONTINUIDAD. ¿Pero qué es lo que ella grita, lo que lanza? ¿En qué está? No se termina de formular interrogantes sobre los recovecos de su carrera, sobre la forma en que Jeanne soporta la edad y hasta, quizá, le saca partido.

"Yo no siento más que una continuidad", contesta. En la adolescencia, se dedicó al teatro pese a la oposición paterna: "Vi en escena a esas personas que estaban violentamente iluminadas, en tanto nosotros quedábamos en la sombra. Me dije: *Allí es donde quiero estar, donde está la luz*. No es una vocación —agrega—, es un destino".

"Podría repetir indefinidamente —reflexiona— lo que ha hecho mi éxito, el éxito de Jeanne Moreau, sobre todo en el teatro, donde me bastaría cambiar de partenaire, de director, y continuar. ¿Pero qué me habría pasado a mí? Me habría aburrido. Entonces dije que no —digo no muy a menudo— y me abandoné a mi curiosidad. No veo que haya límites". Curiosidad que explica tanto sus cambios como sus variaciones cinematográficas, su deseo actual de escribir y de dirigir ella misma un film, y también la elección de esta pieza. ¿De vanguardia? "No hay vanguardia —afirma Jeanne, citando al músico Edgar Varèse—. El artista siempre pertenece a su tiempo, pero algunos marchan un poco a la cola".

Difficile marcher a la cola con Clau-



PETER HANDKE, AUTOR DE CABALGATA
"¿Tiene que ser un poco demente?"

de Régy, en quien ella admira la precisión y la forma moderna, analítica, que tiene de lanzar sin pausa: "¡Escúchense!". "Nos pide que nos escuchemos los unos a los otros, y también a nosotros mismos, escuchar nuestros cambios de humor, escuchar hasta al decorado, ese paisaje singular en el cual tenemos que hacer vivir lo que somos". ¿Qué escucha ella en *La cabalgata*, que no haya escuchado antes? "En realidad, cosas de todos los días, que habitualmente pasan inadvertidas o son negadas, acaso porque sean aterradoras: como se abordan las gentes entre sí, como se dicen buenos días, se encuentran, se separan, se abandonan, se tocan, no se tocan... De alguna manera, Ionesco había desmontado el lenguaje. Aquí, es la mímica, el movimiento del cuerpo lo que Handke desmonta. Destruye los mecanismos sociales, los automatismos corporales, quizá para devolvernos la libertad de ser nosotros mismos".

LOS MARGINADOS. En cuanto a ella, experimenta la salvaje corriente de sexualidad, de amor, de locura, que atraviesa la obra: "Ya no sé si soy una mujer o un hombre cuando interpreto *La cabalgata*, me siento bisexual, probablemente el mundo lo sea, pero acá me veo obligada a confesármelo".

También le gusta citar una de las réplicas: "Resulta extremadamente difícil ser, a la vez, viviente y solo". El autor, Peter Handke, ha decidido instalarse este año en París, con su mujer e hijos. Jeanne no ha de conocerlo, si eso llegara a molestarlo: "¡Tiene que ser un poco demente para haber escrito eso" *.

"Hubo una época en que las estrellas tenían piscinas en forma de corazón, pieles suntuosas, aventuras notorias, un lujo desenfrenado. Ahora ya no vivimos así, lo que no quiere decir que seamos como todo el mundo, sería hipócrita pretenderlo. En verdad, seguimos siendo marginados, con una sensibilidad hipertrofiada. *Atletas de circo*, me dijo una vez Louis Jouvet. Sólo que no es por fuera que se tienen músculos espantosos cuando se es actor, sino por dentro...".

Y he aquí a Jeanne Moreau, desnuda atleta de 50 kilos, caminando por el sendero entre jardines, en los Campos Elíseos, que la conducirá a ese Espace Cardin donde todas las noches, a una hora fija, hay que levantar no pesas sino la emoción de toda una sala. Inquietar, desarraigar de sus costumbres sensibles a un público en principio reticente, para introducirlo, si se tiene éxito una vez más, en otras maneras de ser y de amar. Un gran papel, sin duda. ♦

Copyright L'Express y Panorama, 1974

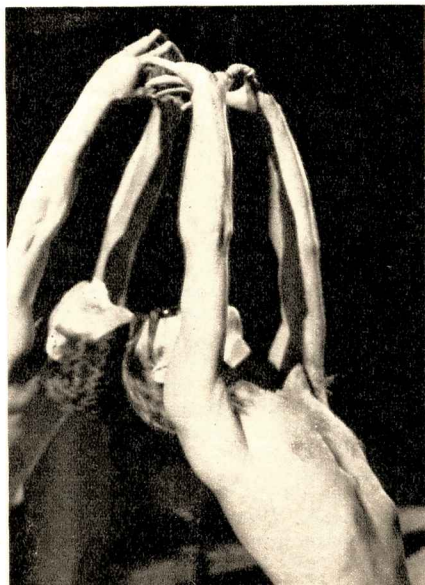
* De Peter Handke se conocen en Buenos Aires "Insulto al público" y "Kaspar".

Las ojivas delicadas

Porque así como el cuerpo es uno, por Lugar del Arte del Hombre. Teatro de la Cortada.

Incesantemente, los cuerpos componen y descomponen frisos silenciosos, de severa hermosura. Quienes participan de ellos, parecieran transmitirse unos a otros el principio de la energía, a través de sus cuerpos, mortales pero eternos. Se tocan, al comienzo, tímidamente las puntas de los dedos, forman con éstos delicadas ojivas; rozan el pecho con el índice, luego designan los ojos, la frente. Con impecable ritmo, otros giran en torno de los que se tocan: alternan los papeles, se entremezclan, se atreven a tocamientos más osados. Todo en una atmósfera hipnótica, religiosa.

Juan Carlos De Petre estuvo al frente del grupo santafesino que dio versiones inolvidables de *La extraña tarde del doctor Burke* y *Yezidas*. Ahora, con otras personas, sigue investigando el territorio que lo apasiona: cómo trasfigurar poéticamente la carnalidad para que se cumpla el ritual del teatro. Porque ésa es, precisamente, la esencia del hecho teatral, y él y sus huestes la acometen con coraje, talento y seriedad. Resulta un espectáculo misteriosamente bello y acaso desconcertante, pero insoslayable si se ama al teatro y a los actores. ♦ E. S.



PORQUE ASI COMO EL CUERPO ES UNO
El principio de la energía



PERIODISTAS AL DESNUDO
Walter Santa Ana y Percivale

Ni desnudos, ni periodistas

Periodistas al desnudo (*The Front Page*), de Ben Hetch y Charles MacArthur. Astral.

La pieza soporta gallardamente sus cuarenta y pico de años de existencia, y es un modelo de mecanismo bien hecho, colmado de una teatralidad acaso elemental pero muy eficaz. Es el melodrama costumbrista de bisagras bien aceitadas y con todos los efectos en su sitio: la sala de periodistas de un presidio donde va a ejecutarse a un asesino, los personajes típicos, las pasiones y las astucias que van enredándose en torno de un episodio sensacionalista y, de pronto, el condenado que huye, el joven reportero que tiene la exclusividad, la prostituta bondadosa, la muerte, el frío profesionalismo que puede llegar a tener una gota de genialidad, la sordidez de los funcionarios.

Lo que no soporta es la vulgar conducción de Jorge Della Chiesa, la indecisión entre realismo y no, los desniveles, casi fantásticos, de un elenco lleno de "nombres". Quienes tienen oficio se defienden con sagacidad: Aída Luz, Julio De Grazia, García Grau, Javier Portales. Los que no (Raúl Ricutti), hacen papelones, alegremente. ¿Y Andrés Percivale? ¡Ah! ¿Pero es que aquí trabaja alguien llamado Andrés Percivale? E. S.